

María Amalia García

***El arte abstracto. Intercambios
culturales entre Argentina y Brasil***

Buenos Aires, Siglo XXI
2011 | 288 páginas

Por **Fabiana Serviddio**

Fabiana Serviddio es doctora en teoría e historia del arte por la Universidad de Buenos Aires. Se desempeña como investigador adjunto en el CONICET y profesor adjunto en la carrera Gestión del Arte y la Cultura de la Universidad Nacional de Tres de Febrero. Sus trabajos recientes incluyen *Arte y crítica en Latinoamérica durante los años setenta* (Buenos Aires, Miño y Dávila, 2012) y “Un proyecto educativo, una acuciante agenda política: la colección latinoamericana del Museo de Arte de San Francisco (1939-1945)”, en *Exposiciones de arte argentino y latinoamericano. El rol de los museos y espacios culturales en la interpretación y difusión del arte* (Arte X Arte Editora, Buenos Aires, 2013).

Correo electrónico: Fserviddio@gmail.com

Si bien es cierto que en los últimos años la escena artística internacional le ha otorgado una singular relevancia a los movimientos de arte abstracto en América latina mediante reiteradas exhibiciones, cuidados catálogos y un rastreo de documentos de época que han llegado a convertirlos también en piezas de colección, la publicación de María Amalia García viene a brindar una mirada divergente ya que se inserta dentro de una ya bien establecida, podríamos decir, tendencia historiográfica de estas últimas dos décadas en el país que busca revisar la historia del arte argentino y regional incorporando a ellas la “vida de las imágenes”. El enriquecimiento en el estudio de los trabajos artísticos se produce en muchos aspectos, pero fundamentalmente, en lo que a el campo artístico se refiere –si pensamos el libro ante todo en relación a sus antecesores– en la preocupación no solo por dar cuenta de los procesos previos y formadores que dieron lugar a las obras de arte abstracto en Brasil y Argentina en las décadas del cuarenta y el cincuenta, sino de los sentidos cultural y político que esas imágenes adquirieron en cada coyuntura local como portadoras de modernidad e identidad, y de cómo jugaron un papel relevante en las relaciones político-culturales entre Brasil, Argentina y Estados Unidos.

El primer capítulo nos introduce en el derrotero del arte abstracto en Buenos Aires a través de la mítica revista *Arturo*, “en tanto soporte mediador de poéticas y relaciones interpersonales” (García 2011, 26), dando cuenta de la reelaboración de los debates artísticos internacionales de entreguerras a través de conexiones regionales latinoamericanas. Su interés radica en el carácter formativo y procesual que tuvo en el futuro desarrollo del abstraccionismo la revista, de acuerdo a como lo demuestra la autora, puesto que lejos de tratarse de una publicación de ruptura absoluta *Arturo* dialogó en torno a las poéticas del realismo, el surrealismo y la abstracción transitando el eclecticismo de las diversas propuestas allí incluidas bajo forma de textos poéticos, ilustraciones, reproducciones de obras y otros formatos textuales. Esta sección traza las tradiciones constructivas de la vanguardia abstracta parisina que *Arturo* recuperó y los contactos con Torres-García como maestro y guía de sus colaboradores –Arden Quin, Rothfuss, Maldonado y Kosice–. También destaca los vínculos con Maria Helena Vieira da Silva, Murilo Mendes y el ambiente de la bohemia en Río, mediante un lúcido análisis que desagrega las distintas propuestas modernistas existentes en la escena brasileña y que justifica el cambio de vínculos respecto de los acercamientos anteriores de la vanguardia argentina con Mario de Andrade en los años veinte, debido a intereses comunes, a afinidades estéticas –embarcados ambos en un proyecto de carácter internacionalista– y a “la necesidad de diferenciarse de algunos sectores del ámbito argentino” (García 2011, 53).

A continuación se persiguen los desmembramientos del grupo original de Arturo haciendo foco principalmente en la Asociación Arte Concreto Invención (AACI), liderada por los hermanos Bayley y Maldonado, e indaga el postulado internacionalista, que el programa concretista buscó establecer mediante la creación de imágenes no figurativas interpretadas a partir del internacionalismo marxista. En efecto, si bien el título del libro plantea como objeto de estudio “el arte abstracto”, pronto veremos que uno de los mayores aciertos del mismo es precisamente dedicarse a profundizar la investigación en una de sus ramas, la tendencia “concreta” o concretista del arte abstracto, y seguir las distintas reelaboraciones que fue asumiendo en paralelo a la coyuntura. El texto se detiene en las filiaciones teórico-discursivas con el pensamiento marxista que caracteriza esta nueva etapa de los invencionistas, filiaciones que pueden rastrearse en los manifiestos de su boletín y la nueva revista. El texto discurre sobre los vínculos entre los postulados del productivismo ruso –que posicionaba al artista como productor de objetos de uso en la nueva sociedad comunista– y el modo en que los artistas concretos criticaban la representación realista burguesa y proponían en cambio un arte “presentativo”, inscripto en la estética materialista. La ruptura absoluta con las funciones descriptivas del arte y la estricta concentración sobre el medio plástico alinearon a la AACI también con el grupo Art Concret liderado por Theo Van Doesburg. Sin embargo, la objetivación total de la pintura encontraba en el marco recortado y en el coplanar soluciones originales y superadoras del problema figura - fondo. El análisis de los derroteros que estas imágenes siguieron luego de su creación y difusión en Buenos Aires –la llegada de las propuestas invencionistas al Brasil, la recepción crítica de las mismas en la prensa brasileña, así como también los vínculos establecidos con otras publicaciones periódicas de carácter cultural como *Joaquim* de Curitiba, que hicieron flexibilizar su dogmatismo en función de privilegiar la interacción con otros circuitos culturales–, aporta el contexto amplio de sus significaciones culturales y políticas señalado al inicio.

En este sentido también se desarrolla el capítulo tres, centrado en el desplazamiento de las imágenes que se produce hacia finales de los años 40 en el poder de representación de lo nacional, analizando cómo en los años 50 la abstracción geométrica –recuperada en Argentina y Brasil en relación a la tradición europea de la Bauhaus, el *Art Concret* y la *Abstraction Création*– adquirió la fuerza de significación de modernidad que años antes había detentado el nuevo realismo y por lo tanto fue apoyada por las instituciones artísticas nacionales que buscaron proyectar una imagen de actualidad e internacionalismo. El trabajo desarrolla la genealogía del arte abstracto en el Brasil, la aparición progresiva de la propuesta abstracta en revistas de fines de los cuarenta, la creación de tres instituciones artísticas fundamentales para la reconfiguración de la

escena artística –el MAM-SP, el MAM de Río y el MASP, “articuladores clave del programa cultural de la década y del futuro devenir artístico del país” (García 2011, 91)–, en el contexto de posguerra, que aparejó alianzas políticas y económicas entre Estados Unidos y el Brasil. En este último aspecto, la adopción del modelo institucional del MoMA y el apoyo de Nelson Rockefeller a las iniciativas del MAM-SP y del MASP, así como el comprometido mecenazgo de sectores vinculados a la creciente burguesía brasileña, dio cuenta del impacto de estas alianzas en la creación de las instituciones culturales y en sus actividades de promoción del arte abstracto.

En Buenos Aires, el seguimiento de emprendimientos privados como el Instituto de Arte Moderno, la revista *Ver y Estimar* y la revista *Ciclo* le permiten a la autora estudiar los primeros apoyos a la propuesta constructiva, que no encajaba sin embargo con los modelos de gestión cultural del peronismo. Los avatares de la inauguración de la Bial de San Pablo y la ausencia de la representación argentina marcaron el estado de las relaciones entre ambos países, siempre a partir de una perspectiva analítica amplia que se vincula a los distintos posicionamientos políticos en el concierto mundial. En este línea argumental destaca la investigación de la alianza establecida entre el influyente crítico argentino Romero Brest y las instituciones paulistas que encontraron tanto en sus conferencias, como en la extensa reseña crítica otorgada a la I Bial de San Pablo en su revista *Ver y Estimar*, una importante legitimación conceptual del arte concreto por parte de un referente del sector más progresista del campo intelectual argentino. En diálogo con esta sección, el trabajo sobre las exposiciones de arte argentino en el Brasil y de arte brasileño en la Argentina analizadas en el capítulo siete muestra la forma en que los relatos sobre las imágenes funcionaron también como representaciones de identidad moderna y dieron cuenta de las disputas por el liderazgo político en la gravitación regional.

La mirada sobre la tradición del arte abstracto desde Latinoamérica le permite a la autora plantear otras líneas que no tuvieron mucha proyección en Europa, como es el caso del concretismo en Suiza. Sobresalen en efecto como aportes del cuarto capítulo una completa reconstrucción del panorama cultural europeo de posguerra –en particular, la ecléctica escena parisina y las distintas corrientes del abstraccionismo–, la posición de Max Bill en ella, los contactos fructíferos de Maldonado con Bill que lo convierten en guía y referente indiscutido del arte concreto para los argentinos, las preocupaciones comunes por pensar la totalidad del entorno humano como fundamento de la práctica artística y como posibilidad de “extender la acción estética a la totalidad de la vida” y las publicaciones que dieron cuenta de los intensos intercambios intelectuales. En particular resulta muy esclarecedor el desarrollo detallado de las investigaciones

plásticas del grupo y el proceso que los lleva a abandonar el marco recortado para atacar el problema de la relación figura-fondo –central para los concretos en tanto se vinculaba a la necesidad de desarticular la correlación cuadro/representación– mediante nuevas estrategias como la de activación del soporte. Todo ello, a partir de una perspectiva que nos remonta y relocaliza en la intención internacionalista del grupo, correspondiente a los fundamentos universalistas del proyecto abstracto moderno: de ahí las abiertas afinidades formales entre obras, que la autora interpreta como “inscripciones regionales”. El análisis de las investigaciones plásticas y la relación con los métodos científicos se despliega también a partir de la exposición retrospectiva de Bill en el MASP de San Pablo, que es acompañada por artículos en la revista del museo donde se reflexionaba sobre los vínculos entre morfología, funcionalidad y belleza, una “restauración vanguardista” en la que sus obras desplegaban “las infinitas posibilidades contenidas en su sistema” mediante el método de la variación y progresión sobre un mismo tema. El exhaustivo trabajo sobre las obras y el cruce de correspondencia y documentos –que García recabó de numerosos repositorios, entre ellos, la Fundación Max, Binia + Jakob Bill en Zurich– sumado al detallado análisis logra afirmar su hipótesis según la cual en la teoría del arte concreto propuesta por Max Bill los artistas y críticos encontraron una forma de sistematizar una serie de búsquedas muy disímiles dentro de la línea abstracta que había venido desarrollándose en los circuitos locales. Es por lo tanto gracias a esta percepción histórica del contexto en el que las piezas de arte concreto fueron desarrolladas que el lector discrimina el sentido específico de las mismas (Danto 2009). La aparición de *Nueva Visión*, la revista de Tomás Maldonado, define el cambio de estructura base del concretismo argentino desde el marxismo hacia las ciencias duras.

A contrapelo de las clásicas hipótesis modernistas que piensan las vanguardias europeas derramando sus influencias sobre las escenas periféricas, en el quinto capítulo la confrontación entre las distintas apropiaciones y usos de los principios del concretismo en el Brasil y en la Argentina da cuenta de las inscripciones diferenciales del paradigma del arte y la arquitectura moderna en Sudamérica. La autora sigue de cerca las reflexiones de Waldemar Cordeiro en su batalla contra una crítica de arte que no comprendía las propuestas concretistas, desde su columna de artes plásticas en el periódico *Folha da Manhã*, definiendo una nueva estética en la plástica brasileña y su preocupación por el lugar del artista en el entramado sociocultural, ante las resistencias demostradas por un sector de intelectuales que no aprobaba manifestaciones artísticas desligadas de un proyecto de representación nacional. Las particularidades que la adopción del concretismo en el Brasil adquiría se relacionaban fundamentalmente con la temprana

identificación con una imagen moderna que las instituciones artísticas brasileñas habían sabido rápidamente capitalizar y las relaciones con el poder de la burguesía industrial, que ponían en peligro la fuerza crítica misma del movimiento. Muy pertinente resulta en este sentido focalizar el debate en Cordeiro puesto que este artista lograba sobrepassar la polémica abstracción-figuración en la que se sumergía la escena artística argentina contemporánea e identificar en cambio el corazón del conflicto no en las elecciones estéticas en sí mismas sino en el excesivo poder de las instituciones y la alta burguesía que la sustentaba.

Otro aporte de lo más significativo lo constituye el análisis comparativo de los procesos creativos de generación de las obras concretistas, dado que el trabajo específico sobre dos ejemplos –uno brasileño, *Función diagonal* de Geraldo do Barros, y otro argentino, *Desarrollo de un triángulo*, de Tomás Maldonado– le permite a la autora abonar la sugestiva hipótesis de que aún en los procedimientos creativos mismos se partía de tradiciones diferenciales: en el primer caso, a partir de las investigaciones perceptivas de la teoría de la Gestalt, en el segundo caso, del estudio de los procesos generativos caros a Max Bill.

El apartado dedicado a las críticas de Max Bill a la arquitectura moderna brasileña reintroduce la problemática de la adopción y adaptación de las propuestas de la vanguardia en Latinoamérica. Las realizaciones de Costa y Niemeyer habían catapultado desde finales de los años 30 a la arquitectura brasileña como uno de los centros de vanguardia arquitectónica en Latinoamérica, difundándose a través de una serie de instancias que la posicionaron en la vidriera internacional: fundamentalmente, primero la Feria Mundial de Nueva York de 1939, en la que el diseño del Pabellón Brasileño destacaba por su modernidad y representatividad de la identidad del país, y más tarde con la exposición *Brazil Builds* de 1943 en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, un recorrido fotográfico desde la época colonial hasta las realizaciones actuales que destacaba la modernidad y funcionalidad de la arquitectura brasileña contemporánea. Para Bill la correspondencia entre belleza y función, así como entre necesidades funcionales y sociales, era la base de una arquitectura realmente moderna, en tanto pensada para dar respuesta a las necesidades de la colectividad. Reponer esta crítica interesa en tanto destaca la mirada europea que veía estas apropiaciones como verdaderas desviaciones y corrupción del purismo del canon moderno. La espectacularización arquitectónica brasileña –evidente por ejemplo, en el Pabellón Brasileño– hacía gala de formas orgánicas, planos libres, curvas, que no parecían tener otro motivo más que el efecto puramente decorativo y la expresión individual del arquitecto - artista. Las respuestas de Lúcio Costa a estas críticas –quien reivindicaba el valor plástico de la arquitectura

y las elecciones adoptadas tanto desde el punto de vista compositivo como desde una concepción de identidad nacional que quería incorporar la tradición lusitana del Brasil– completa para el lector una visión compleja y rica de los diversos procesos de inscripción de la modernidad en Latinoamérica y de sus consecuencias actuales en las perspectivas historiográficas.

El apartado final alcanza el momento del resquebrajamiento del paradigma moderno del arte concreto a mediados de los años cincuenta, que se había basado en la unidad entre forma, función y belleza, y recorre los dos caminos que siguió: tanto dentro del campo artístico, con la aparición de la propuesta neoconcretista –una de las tantas en un panorama múltiple en el que esta línea de investigación se abre a lo sensible–; como fuera de éste, con el desarrollo de las disciplinas proyectuales y la Escuela de Ulm, significando una transformación cultural radical en la que la creatividad ya no era facultad exclusiva de las bellas artes. Sin duda era uno de los aspectos más relevantes y menos recorridos hasta la fecha la centralidad de la figura de Maldonado en producir el salto necesario hacia una concepción contemporánea de la producción creativa que tuviera en cuenta poder “dotar al diseño de objetos industriales de una sistematización científica”, que permitiera “encontrar los problemas de la técnica, la economía y el objeto industrial como mercancía en el mundo capitalista” (García 2011, 234), en un nuevo escenario en el que ya no solo es el artista el productor de innovaciones sino que surge toda una serie de profesionales que asumirán la tarea creativa tanto en el campo de la comunicación visual como en el de la producción industrial. Se trató de un momento crucial en el que las dinámicas económicas, científicas y tecnológicas habilitaron nuevos profesionales en el terreno de la creatividad, proceso de enormes consecuencias en la era contemporánea (García Canclini 2013).

En este sentido resulta esclarecedor el meticuloso seguimiento conceptual detrás de las críticas de Maldonado a los fenómenos de la alta cultura, en tanto incapaces de actuar eficazmente en el nuevo mundo comunicativo de finales de los 50, y su defensa de la enseñanza de las disciplinas proyectuales como formas de reconectar lo estético a los demás aspectos productivos, constructivos, económicos y comunicativos mediante nuevas herramientas racionales proporcionadas por la ciencia, como la semiótica y la teoría de la información, entre otras. Estas críticas se multiplicarán en efecto en las décadas sucesivas y harán eclosión hacia el quiebre modernidad / posmodernidad.

Las experimentaciones de vanguardia adquirieron en Latinoamérica un desarrollo propio, específico de cada región de acuerdo al contexto artístico local, que dejó una impronta duradera en la cultura visual. Justamente a esta perspectiva ventajosa el

lector fácilmente accede por el permanente análisis comparativo que la autora le brinda entre el estado de situación en Buenos Aires, Río y San Pablo.

La elección de la tradición concreta entre la pluralidad de propuestas vinculadas a la abstracción contribuyó a hacer de este trabajo un valioso instrumento para estudiar los debates sobre la inserción del arte en la vida cotidiana, originados en el período moderno pero de enormes consecuencias en la época contemporánea. En este aspecto, creo, el libro se destaca en tanto no es exclusivamente un aporte a la escena artística sino a la cultural latinoamericana en general, dando cuenta del impacto estético y social que las exploraciones de los concretistas brasileños y argentinos aportaron en relación a la profesionalización y la multiplicación de los perfiles del artista creador en la actualidad.

Referencias

Danto, A. 2009. *Después del fin del arte*. Barcelona: Paidós.

García Canclini, N. 2013. Precarious Creativity: Youth in a Post - Industrial Culture. *Journal of Latin American Cultural Studies: Travesía*, 22(4): 341-352.