

Tomás Ibarra

Consejo Nacional de Investigación Científica y Tecnológica, Centro Universitario Rosario de Investigaciones Urbanas y Regionales, Argentina.

E-mail: ibarra@curdiur-conicet.gob.ar

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0402-7740>

Eduardo Serón y la síntesis de las artes en Rosario en la década de 1950. Los cursos de Visión y la Primera exposición de pintura y escultura moderna Argentina.

Resumen:

Este trabajo aborda la síntesis de las artes en Rosario durante la década de 1950, en relación con las propuestas del arte concreto y la figura del artista Eduardo Andrés Serón. Dos acontecimientos significativos en la trayectoria inicial de Serón caracterizaron la búsqueda de la articulación entre los campos del arte, la arquitectura y el diseño gráfico. Uno de ellos fue la incorporación, en febrero de 1956, de los cursos de Visión en la Escuela de Arquitectura y Planeamiento de Rosario. El otro fue la *Primera Exposición de Pintura y Escultura Moderna Argentina*, realizada en la galería Renom en septiembre del mismo año. El joven Serón participó en ambos, actuando como un nexo de expansión del fenómeno artístico del arte concreto por fuera de los límites de Buenos Aires. También amplificó los alcances de los recursos concretos ensayados en el campo del Arte, llevándolos a la enseñanza de la Arquitectura a partir del abordaje de los temas de forma y espacio. Ello fue posible debido a su participación en múltiples exposiciones porteñas, también a los viajes realizados durante su periodo como estudiante de Arquitectura, y a los intercambios llevados adelante con algunos miembros de la Asociación Arte Concreto-Invencción.

Palabras clave: síntesis de las artes, arte concreto, abstracción, enseñanza de la arquitectura, asignatura Visión

Abstract:

This paper deals with the synthesis of the arts in Rosario in the 1950s in relation to the proposals of concrete art and the figure of the artist Eduardo Andrés Serón. Two significant events in Serón's early career characterized the search for articulation between the fields of Art, Architecture and Graphic Design. One of them was the incorporation of the Vision courses in the School of Architecture and Planning of Rosario in February 1956. The other was the *First Exhibition of Modern Argentinean Painting and Sculpture*, held at the Renom gallery in September of the same year. The young Serón participated in both, acting as a nexus of expansion of the artistic phenomenon of concrete art outside the limits of Buenos Aires. He also amplified the scope of the concrete resources tested in the field of Art, taking them to the teaching of architecture by tackling the themes of form and space. This was possible due to his participation in many exhibitions in Buenos Aires, as well as to the trips he made during his time as an architecture student, and to the exchanges he carried out with some members of the Asociación Arte Concreto-Invencción.

Keywords: synthesis of the arts, concrete art, abstraction, architecture education, subject Vision

Eduardo Serón y la síntesis de las artes en Rosario en la década de 1950. Los cursos de Visión y la Primera exposición de pintura y escultura moderna Argentina.

Tomás Ibarra

Introducción

Este trabajo aborda la síntesis de las artes en Rosario en la década de 1950, tensionando dos hechos de la trayectoria inicial del artista Eduardo Andrés Serón (1930-2021) con los planteos del arte concreto.¹ En primer lugar, dicho tópico fue planteado en Europa en las primeras décadas del siglo XX a partir de los desarrollos del neoplasticismo holandés y el constructivismo ruso. Luego fue ampliamente desarrollado en la Argentina desde mediados de la década de 1940 por algunos miembros de las asociaciones creadas en relación al arte concreto. En Rosario, algunas conciliaciones entre arte, arquitectura y diseño de objetos y piezas gráficas se habían desplegado desde la década de 1920 a través de las acciones de los artistas Alfredo Guido (1892-1967) y Julio Vanzo (1901-1984). De acuerdo con los trabajos de Adriana Armando, Guido había aplicado temas y formas vinculados al ideario euríndico en la gráfica, la pintura mural, las artes decorativas y el diseño de objetos.² Larisa Mantovani y Pablo Fasce subrayan los éxitos alcanzados por el conjunto de piezas cerámicas de inspiración precolombina de Guido y José Gerbino en el Salón Witcomb de Buenos Aires en 1918.³ Por su parte, Lorena Mouguelar estudió las propuestas artísticas amplificadas de Vanzo en la gráfica editorial en el segundo periodo de la revista *Monos y Monadas* (1934-1936) y en la realización de murales en distintos edificios de la ciudad.⁴ Dichas producciones incorporaron algunos aspectos del arte abstracto, aunque los temas, modos de representación y debates en los que se incluyeron estaban asociados a las figuraciones.

Existen numerosos trabajos que exploran el tema de la síntesis de las artes en relación al arte concreto como los de Jorge F. Liernur,⁵ Verónica Devalle, Alejandro Crispiani y María Amalia García.⁶ Los dos últimos se centran en

los intercambios culturales de Argentina con Chile y Brasil, respectivamente. Los trabajos de Wustavo Quiroga referidos al diseño gráfico, diseño industrial y arquitectura en Mendoza en el periodo estudiado, muestran los cruces entre dichos campos y los desarrollos del arte concreto a partir de las trayectorias de artistas, arquitectos y diseñadores.⁷ Exceptuando estos últimos, los estudios mencionados anteriormente presentan una lectura de lo acontecido en Buenos Aires vinculado al accionar de los miembros de la Asociación Arte Concreto-Invencción (AACI, 1945-1949), sin observar sus alcances en geografías excéntricas como la ciudad de Rosario en la provincia de Santa Fe. Los trabajos de Guillermo Fantoni sobre el arte moderno en la década de 1950 en dicha ciudad y las alternativas a los modernismos que propuso Jorge Vila Ortiz (1928-2001) por esos años servirán para mostrar puntos en común y contrastes con el accionar de Serón.⁸ Las referencias a la arquitectura moderna en Rosario en la década de 1950 son reducidas pero sustanciosas: el trabajo de Horacio Torrent acerca de las caleidoscópicas propuestas de esos años, quién subraya el uso de la geometría como expresión de artificialidad y de texturas vinculadas a la abstracción;⁹ los textos incluidos en el número uno de la revista *[041]* dedicado a esa década;¹⁰ y los abordajes presentados por Ana María Rigotti en la guía *Construcciones y miradas*.¹¹

Dos acontecimientos significativos en la trayectoria inicial de Serón caracterizaron la búsqueda de la articulación entre los campos del arte, la arquitectura y el incipiente campo del diseño gráfico. Uno de ellos fue la incorporación, en febrero de 1956, de los cursos de Visión en la Escuela de Arquitectura y Planeamiento de Rosario (EARP-UNL), dependiente en ese entonces de la Facultad de Ciencias Matemáticas, Físico-Químicas y Naturales asociadas a la Industria de la Universidad Nacional del Litoral (FCMFQNI-UNL). El otro acontecimiento fue la *Primera Exposición de Pintura y Escultura Moderna Argentinak*, realizada en la galería Renom entre el 17 y 29 de septiembre del mismo año. El joven Serón participó activamente en ellos, actuando como un nexo de expansión del fenómeno artístico del arte concreto por fuera de los límites de Buenos Aires. Amplió los alcances de los recursos concretos ensayados

en el campo del arte, colaborando en la traspolación de ciertos temas a la enseñanza de la arquitectura. Ello fue posible debido a su participación en múltiples exposiciones porteñas, también a los viajes realizados durante su periodo como estudiante de Arquitectura, y a los intercambios llevados adelante con algunos miembros de la Asociación Arte Concreto Invención (AACI).

Se muestran las formas de expansión del arte concreto, considerando los intercambios sociales y culturales entre Serón y los actores porteños. Las distintas expresiones del arte moderno en Rosario y la trayectoria de Serón han sido incluidos en los trabajos de Guillermo Fantoni y Nancy Rojas, respectivamente.¹² Allí se exponen las características de sus obras y las exposiciones en las que participó, pero no se ha relacionado dicha producción con la vanguardia concreta ni su rol en el proceso de transformación de la enseñanza de la arquitectura.

Episodios en la trayectoria inicial



Fig. 1. *Ejercicios Plástica II*, 1953, tinta sobre papel. En Ebe Bragagnolo, "Una reseña histórica" en 70 aniversario de la creación de la carrera de Arquitecto en Rosario 1923-1993 (Rosario: FAPyD-UNR, 1993), 13.

Serón comenzó la carrera de Arquitectura en la EAPR-UNL en 1953. Como secretario del centro de estudiantes de arquitectura (CEAR) fue uno de los principales actores que propició la renovación del plantel docente luego del golpe de estado de 1955. Junto al presidente del CEAR, Martín Ledesma, y al presidente de la Federación Universitaria Argentina, Luis Alberto Cignoli¹³, convocaron a un grupo interventor de jóvenes docentes provenientes de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires (FAU-UBA), llamados posteriormente "los porteños". El

equipo estaba conformado por Jorge Ferrari Hardoy como delegado interventor, Jorge Enrique Hardoy dedicado a Planeamiento; Francisco Bullrich a Integración Cultural e Historia de la Arquitectura; Alfredo Ibarlucía y Juan M. Borthagaray como titulares de los talleres de Arquitectura, Atilio Gallo a cargo de Estructuras, Carlos Méndez Mosquera organizó la asignatura Visión, junto con Gastón Breyer, Rafael Onetto y José A. Le Pera. Como representantes locales estaban Hilarión Hernández Larguía¹⁴ y César Benetti Aprosio en los talleres de Arquitectura, Jorge Borgato en Construcciones y Serón junto a Vila Ortiz como ayudantes en Visión.

Los "porteños" formaban parte de una densa trama cultural cuya urdimbre podría trazarse desde las figuras predecesoras de los arquitectos Amancio Williams (1913-1989) y César Jannello (1918-1985) y también del artista concreto Tomás Maldonado (1922-2018), quienes se reunían asiduamente en el *petit hotel* de la calle Cerrito 1371. Iván Hernández Larguía, hijo de Hilarión, participaba con frecuencia de las reuniones y debates en dicho espacio y fue, en parte, por intermedio suyo que se contactaron con el grupo interventor. También fue por uno de los contactos de Serón, quién había conocido a Jannello en un curso de verano en Mendoza en febrero de 1955.¹⁵ Los miembros del grupo interventor fueron los encargados de actualizar los planes de estudio de la carrera de Arquitectura y también los contenidos y prácticas de los programas de las asignaturas. Algunos habían formado parte del cenáculo de Maldonado, otros participaban del proyecto editorial vinculado a la revista *nueva visión* (nv, 1951-1957) y además pertenecían al grupo *oam* (organización de arquitectura moderna, 1948-1957).¹⁶

Serón en ese momento tenía veintiséis años y estaba en tercer año de la carrera de Arquitectura. Allí había cursado la asignatura Plástica con César Caggiano, Julio Vanzo y Carlos Véscovo como docentes y Gustavo Cochet como colaborador. Destacó de la misma que: "Dibujábamos con modelos, generalmente modelos de yeso. Yo tengo todavía los prácticos del primer año de arquitectura: la cabeza del David en línea, la cabeza del David en claroscuro".¹⁷ (Fig. 1) En los programas de Plástica, de 1953 a 1955, se establecía que la asignatura "debe propender

el desarrollo del sentimiento armónico del espacio y educar en el conocimiento de los principios fundamentales que rigen la línea, la forma, el volumen, el claro-oscuro, la composición y el color".¹⁸ Su objetivo era incorporar en el alumno habilidades gráficas que se relacionaban con la ornamentación de los edificios en un sentido representativo, figurativo y compositivo.¹⁹

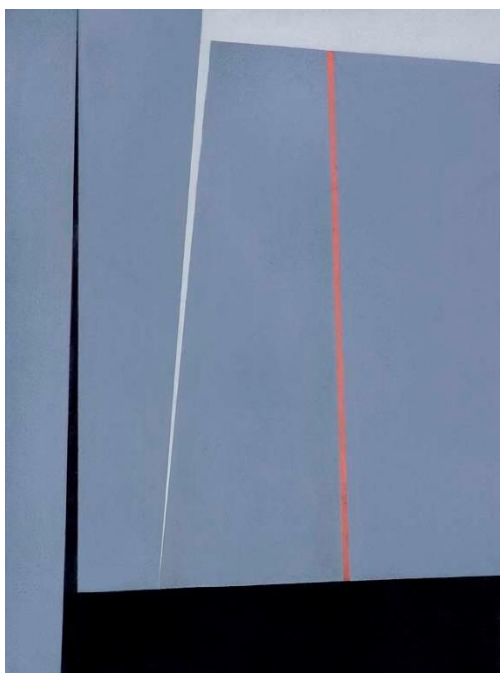


Fig. 2. Eduardo Serón, *Pintura*, 1954, ténpera sobre cartulina, 73 x 55 cm., Museo Castagnino+macro, Argentina.

Previamente a su ingreso en Arquitectura, Serón se había inscripto en los cursos de pintura dictados en la Agrupación de Artistas Plásticos Refugio para aprender la técnica del claroscuro. Sus maestros allí fueron Rubén de la Colina y David Kalusky, quienes dirigían la enseñanza en función del *Tratado del paisaje* (1939) de André Lhote. En esta etapa realizó una serie de ténperas en cartulinas, poniendo en práctica un grafismo próximo al de Paul Klee.²⁰ No era el único ámbito de formación donde se utilizaban esos referentes, Vila Ortiz luego de pasar por el taller del escultor Nicolás Antonio de San Luis y de Leónidas Gambartes a mediados de la década de 1940, comenzó su formación con Ricardo Sívori entre 1948 y 1949. Luego de una estadía en Buenos Aires e instalado nuevamente en Rosario, Sívori comenzó a desarrollar una propuesta artística centrada en lo que denominó "síntesis plástico realista": "Una combinación de representación y especulación geométrica que remitía al poscubismo de André Lhote dado

que Sívori había estudiado en Buenos Aires con la escultora Cecilia Marcovich y esta, a su vez, había asimilado en París la propuesta del conocido maestro".²¹

Paralelamente a su instancia de formación en la EAPR-UNL, Serón había aparecido en la escena artística rosarina en 1954, cuando presentó las ténperas *Pintura A*, *Pintura B* y *Pintura C* en el *Primer Salón de Arte Moderno* organizado por Amigos del Arte de Rosario. En esas pinturas se vislumbra un neto carácter abstracto y geométrico, subrayándose y complejizándose uno de los ejes de discusión que en ese entonces se desplegaba en el campo artístico rosarino a través del Grupo Litoral. Dichas piezas, así como otra obra fechada en 1954 y titulada *Pintura*, demuestran el vínculo con la vanguardia concreta que habían llegado al universo de referencias de Serón a partir de las propuestas de la AACI. En sus obras de estos años "[...] subyace una preocupación por el modo de disponer los elementos básicos del lenguaje pictórico en función del requisito planista y de una estructura geométrica racionalista".²² (Fig. 2) Serón presentaba planos plenos de color con variaciones de una misma gama, superponiéndose unos con otros y definiendo diferentes profundidades. Ellos se tensionaban con líneas diagonales y oblicuas que variaban su dimensión, dirección y sentido. Ambos elementos -planos y líneas- fueron dispuestos por Serón en el plano bidimensional con extrema precisión geométrica desde una trama generatriz no visible. (Fig. 3)



Fig. 3. Eduardo Serón, *Pintura nº 7*, 1954, ténpera sobre cartulina, 74 x 52 cm., Museo Castagnino+macro, Argentina.

En 1955 Serón expuso en el *I Salón No Figurativo* organizado por la Asociación Arte Nuevo (AAN) en la galería Van Riel de Buenos Aires.²³ Allí presentó las témperas *Pintura* (1954) y *Contraposición de una estructura lineal* (1955). La AAN había sido creada en 1954 por Carmelo Arden Quin –uno de los fundadores del Grupo Madí– y Aldo Pellegrini, encontrándose en el archivo de Serón una publicación de dicha asociación titulada *Arte nuevo* (1955). Allí se compilaron obras pictóricas y escultóricas no figurativas junto a producciones de arquitectos y fotografías modernos, vislumbrándose la pretendida conciliación entre las distintas disciplinas artísticas.

De acuerdo con Fantoni, las abstracciones y no figuraciones ya se habían desplegado en Rosario entre mediados de la década de 1940 y comienzos de la década siguiente principalmente en torno a los desarrollos del Grupo Litoral y Grupo Síntesis.²⁴ Desde dichas agrupaciones emergieron formas de abstracción a través de artistas que a veces asociaban las artes plásticas con los campos de la Arquitectura y el Diseño. El Grupo Litoral se formó a partir de las iniciativas que Juan Grela, Domingo Garrone y Leónidas Gambartes comenzaron en 1949. En octubre de ese año inauguraron una muestra en la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos de Rosario, sin autodenominarse aún como Litoral, en la que participaron Oscar Herrero Miranda, Santiago Minturn Zerva, Leónidas Gambartes, Juan Grela, Francisco García Carrera, Jacinto Martín Castillo, Carlos Enrique Uriarte, Ricardo Warecki, Domingo Garrone y Alberto Pedrotti. El proyecto se concretó con una primera muestra en la galería Renom en 1950.²⁵ En palabras de Fantoni,

Desde su fundación, desarrolló un programa estético que combinaba de un modo hasta entonces inédito las temáticas regionales, el sentido de universalidad y la autoridad de lo nuevo. Junto a estos principios, la libertad creadora y el rigorismo de oficio, fueron otros factores que permitieron a sus miembros operar exitosamente con la multitud de tendencias y las disonancias del lenguaje típicamente modernista. El diálogo con las corrientes del arte de su tiempo fue sumamente intenso y asumió las direcciones más diversas: desde las perspectivas expresionistas, poscubistas y surrealistas,

hasta planteos derivados del constructivismo de Joaquín Torres García, el arte concreto y la abstracción lírica. Claves de estilo a través de las cuales se tradujeron de modos eminentemente personales las características del paisaje ribereño, del suburbio y de los campos que rodean la ciudad.²⁶

El Grupo Síntesis se organizó a partir del taller de Ricardo Sívori. Su primera actividad pública fue una muestra de diecisiete integrantes del taller en la Galería Renom, inaugurada en mayo de 1951 durante la cual se dio a conocer un manifiesto.²⁷ En una de sus partes los artistas reafirmaban su posición realista frente a la dominancia formal de las corrientes abstractas no figurativas. El 10 de junio de 1952, trece concurrentes al taller dieron a conocer formalmente la fundación del Grupo Síntesis a través de un nuevo texto. Sus miembros eran María Asunción Alonso, Clelia Barroso, Dora Bertarelli, Nydia Bollero, Martha Bugnone, Alfredo Cartegni, Armonía López, Aldo Magnani, Renée Shakespear, Isolde Schmidt, Ricardo Sívori, Dora Soboleosky y Clotilde Yost. Se expresaba allí su principal propuesta estética: la síntesis plástico realista como un equilibrio entre la realidad objetiva y el subjetivismo individual del artista. Entre marzo de 1952 y septiembre de 1956, el grupo publicó cinco números de *Síntesis. Revista de Cultura*.

Serón no formó parte de dichas agrupaciones, era un artista más bien autónomo que en su etapa inicial trazó vínculos de sociabilidad en el ámbito artístico local con Vila Ortiz, Susana Zinny y Mauro Kunst y en el ámbito porteño con Arden Quin y el arquitecto Jannello. Vila Ortiz sí había sido invitado a participar en algunas de las muestras del Grupo Litoral y fue propuesto por algunos de sus miembros para integrar ese conjunto. Vila Ortiz transitó en las fronteras de ambas agrupaciones y mantuvo una intensa amistad con Gambartes, y también estrechas vinculaciones con Ludueña y Herrero Miranda y el arquitecto porteño Méndez Mosquera.

Al promediar la década de 1950 cobró valor el tratamiento abstractizante de géneros como la figura, el paisaje o la naturaleza muerta; el abordaje de temas sociales y existenciales en clave sintética y la emergencia de un arte

abstracto en sus variantes constructivistas, concretas e informalistas. Se conformó una trama de relaciones “[...] en la que muchos de sus protagonistas [...] comparten con sus pares experiencias e itinerarios, vínculos y pertenencias propias de una situación expansiva del arte moderno en la ciudad”.²⁸ Se desarrolló con mayor vigor una valorización de los elementos plásticos puros, es decir, concretos, por parte de las producciones individuales de Serón, Vila Ortiz y Zinny. Si bien las imágenes producidas por dichos representantes locales del arte concreto compartían variaciones de los elementos básicos del discurso geométrico (punto, línea y plano), cada uno de ellos proponía múltiples situaciones estructurales. El arte concreto en Rosario se desarrolló a partir de intereses y producciones individuales cuyas principales formas de manifestación fueron las exposiciones conjuntas. **(Fig. 4)** No existieron publicaciones periódicas o revistas de divulgación y no fue posible asignarles la condición de grupo, con motivaciones comunes o un sustrato ideológico consolidado como había ocurrido en Buenos Aires con la AACI o en Rosario con los grupos Litoral y Síntesis.

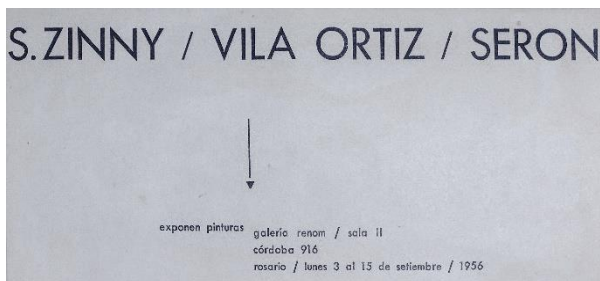


Fig. 4. Portada del catálogo de la muestra Zinny, Vila Ortiz y Serón en galería Renom, 1956, cartulina impresa, Rosario, Argentina. Archivo Eduardo Serón, Rosario.

El proyecto cultural del arte concreto

En el campo cultural porteño se había desplegado desde 1945 el proyecto de vanguardia vinculado al arte concreto y la categoría estética de invención desde un grupo de artistas y poetas que publicaron el único número de la revista *Arturo*.²⁹ El grupo y dicha publicación se disolvieron rápidamente dando lugar entre 1945 y 1947 a la creación de otras agrupaciones como la AACI, Arte Madí y Perceptismo.³⁰ En 1946 se publicaron dos números del *Boletín de la AACI* donde continuó desarrollándose la idea de invención.

La misma abordaba las relaciones de elementos intrínsecos de cada una de las artes –pintura, escultura, música, literatura e incluso arquitectura– y ponía el acento tanto en la razón interna del proceso creativo como en las maneras de vinculación entre las partes y el método que daba forma al objeto.³¹ En esa dirección, las obras concretas rechazaban toda representación formalista, naturalista o simbólica y utilizaban la geometría para crear formas que tuvieran extrema precisión, lo que haría desaparecer cualquier pulsión individual del artista.³²

La geometría es para los concretos paradigma e instrumento, no ideal [...] Si el concreto, pues, se apoya en la geometría no es para hacer más riguroso el mundo sensible –como en el caso de los representativos que se valen de la geometría–, sino para anotar una movilidad del espacio que lo vuelve expresivo.³³

En una primera instancia del proyecto los concretos analizaron las constantes propias de lo artístico, lo autotélico de cada uno de los lenguajes, y se focalizaron en la especificidad de los objetos plásticos y su soporte. El proyecto contempló, en una segunda instancia, la integración de cada una de las ramas plásticas en un todo visual y espacial, para lograr la síntesis de las artes.

Se retomaba lo específico de la pintura (el punto, la línea, el plano y el color) y de la escultura (el espacio, el movimiento), para conjugarlos en un todo mayor que diese cuenta tanto de la unidad como de la dinámica de cada uno de los lenguajes comprometidos. El lugar de máxima integración parecía estar reservado a la Arquitectura.³⁴

Los artistas concretos plantearon que “la necesidad de generar una propuesta que integrara las relaciones entre el arte y la vida era parte constitutiva de este cambio formal” que se expresó en sus cuadros de marcos recortados.³⁵ Como parte del objetivo principal de su proyecto de integración de las artes, los miembros de la AACI hicieron hincapié en un modelo constructivo basado en el proceso analítico de creación y en la intervención directa sobre la realidad. El paso

siguiente fue incorporar como parte central de la agenda invencionista la creación de objetos cotidianos –tanto gráficos como industriales– y de espacios arquitectónicos. Los objetos gráficos proliferaron en forma de manifiestos y panfletos, boletines y revistas dando cuenta de la necesidad que existía por definir cuál era la nueva realidad inventiva del proyecto concreto y para conformar un sustrato teórico que sostuviera y extendiera sus propuestas.

La importancia otorgada a la constitución teórico-discursiva de los proyectos hace pensar que, por momentos, este aparato tuvo mayor protagonismo que la obra plástica o, lo que es casi lo mismo, que quizás la producción artística existiera solo como demostración de los postulados teóricos.³⁶

Revistas y boletines fueron mecanismos de soporte visual y textual, ocupando un rol trascendental en diseminar las nuevas ideas invencionistas y actuaron como medios de intercambio, reproducción y circulación de textos e imágenes en distintas esferas. La máxima expresión del proyecto cultural internacionalista y sintético de los artistas concretos fue la revista *nv*,³⁷ donde se vincularon todas las múltiples manifestaciones de la cultura visual moderna. Dicho emprendimiento afirmó la validez del arte de vanguardia y de la arquitectura moderna, alcanzando la esfera universitaria a partir de la acción conjunta de varios actores. Existió una intensa comunicación e interacción entre los diversos sujetos, que se hizo evidente en la circulación de argumentos y referencias compartidas en los emprendimientos editoriales de la década de 1950. La intención de síntesis e integración de la instancia final del proyecto concreto se consolidó a partir de una trama cultural multidisciplinar que incluía principalmente a los actores involucrados en la revista *nv*. Entre ellos se encontraban Maldonado como director, Alfredo Hlito a cargo de la composición tipográfica, Méndez Mosquera como secretario de redacción, algunos ex miembros de la AACI y los arquitectos del grupo *oam* dedicados a la pintura, escultura, arquitectura, decoración y diseño industrial y gráfico.

En 1956, algunos temas desarrollados por el arte concreto fueron retomados en los contenidos y ejercicios prácticos de la asignatura Visión. Por ejemplo, la noción de invención de objetos no utilitarios; la generación de formas precisas y racionalmente geométricas; el uso del punto, la línea y los planos de colores para generar espacio en el plano bidimensional; la condición tridimensional del mismo y la visión en movimiento para captar las relaciones de las formas. Visión fue incorporada también en la FAU-UBA y en la Escuela de Arquitectura de la Universidad del Nordeste. Fue incluida desde 1958 en los planes de estudio de las recientemente creadas carreras de Diseño en la Escuela Superior de Artes Plásticas de la Universidad Nacional de Cuyo y en la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.

Enseñar a ver: los cursos de Visión

Los primeros cursos de Visión fueron incorporados en los planes de estudio de la carrera de Arquitectura en la EAPR-UNL en febrero de 1956. Inicialmente estuvieron a cargo de los arquitectos Carlos Méndez Mosquera (1929-2009) y José A. Le Pera (1913-1990), y Serón fue colaborador estudiante desde el primer momento. En julio de 1957 fue designado auxiliar de docencia (instructor) y desde 1962 fue profesor titular por concurso de Visión II. Los programas y guías de trabajos prácticos de Visión proponían realizar ejercicios analíticos sobre la forma, el uso de geometrías subyacentes para alcanzar el equilibrio visual y la generación de un espacio dinámico y expansivo en el plano bidimensional.

Los cursos de Visión tendrán por objeto llevar el conocimiento de los fenómenos visuales, desarrollando la capacidad de observación, de crítica y de creación. El método didáctico tenderá a que cada alumno descubra por sí mismo los hechos evidentes o comprobables de la visión. Para ello se lo pondrá en contacto directo con materiales de diversa índole y se lo incitará a lograr el conocimiento íntimo de sus propiedades, a través de una continua manipulación, estimulándolo gradualmente, a realizar construcciones espaciales no utilitarias y diseños de simple

ejecución, reforzando y calificando así su formación arquitectónica.³⁸

Los programas de los cursos iniciales contenían obras bibliográficas vinculadas al campo del Arte y al incipiente campo de las Artes visuales como referencias básicas e ineludibles para los estudiantes.³⁹ Ellas fueron *The New Vision and Abstract of an artist* (1946) y *Vision in motion* (1947) de László Moholy-Nagy; *De lo espiritual en el arte* (1912) de Vasili Kandinsky; *Language of vision* (1944) y *The new landscape in Art and Science* (1956) de Gyorgy Kepes; *Alcances de la arquitectura integral* (1943) y *Bauhaus (1919-1932)* de Walter Gropius; *Form* (1952) y *Mies van der Rohe* (1956) de Max Bill; *Arte y percepción visual. Psicología de la visión creadora* (1954) de Rudolf Arnheim; *Max Bill* (1955) de Tomás Maldonado; *Espacio, tiempo, arquitectura* (1941) de Sigfried Giedion; *Forma y simetría* (1941) de Karl Wolf y Dorothea Kuhn; *Art and Industry* (1934) de Herbert Read; *Abstracción y Naturaleza* (1953) de Wilhelm Worringer; *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes* (1953) de Matyla Ghika y la colección completa de la revista *nv*. Todas esas obras servían para aproximar definiciones de forma, espacio, representación, geometría y nuevos modos de ver y percibir las formas. A su vez, eran compartidas con otros medios de difusión del arte abstracto y de la cultura visual moderna con bases en el arte concreto como fueron la ya mencionada revista *nv*, revista *ciclo* (1948-1949), revista *cánon* (1950-1953) y el libro *Qué es arte abstracto* (1953) de Jorge Romero Brest.⁴⁰ Serón confirmó la importancia de dicha bibliografía como de lectura obligatoria para los cursos de aquellos años y también su especial atracción por la revista *nv*.⁴¹

La asignatura Visión orientó su enseñanza a la construcción de un espacio dinámico desde el reconocimiento y manejo de las formas concretas y también reales. Los ejercicios constructivos vinculados al dibujo analítico y a las teorías perceptuales fueron el eje de su método preciso y objetivo de observación en la pretendida educación de la percepción visual. Forma y espacio se resolvieron conjuntamente en el plano bidimensional que adquirió una condición sustantiva. Sus prácticas suponían una alternativa a la perspectiva como sistema tradicional de representación y formalización del espacio estático, aunque conservaban de su

predecesora Plástica la regulación de los trazos lineales, el desarrollo de destrezas técnicas con lápiz y tinta y la geometría como herramienta para establecer trazados ordenadores que garanticen el equilibrio.⁴² El espacio dinámico se construyó desde la gráfica concreta a partir de la conformación de tramas con distintos ritmos, la manipulación de formas hechas con cartulinas de colores, las texturas generadas con distintos materiales y técnicas de dibujo, las estructuras matemáticas y proporcionales subyacentes y el equilibrio visual.

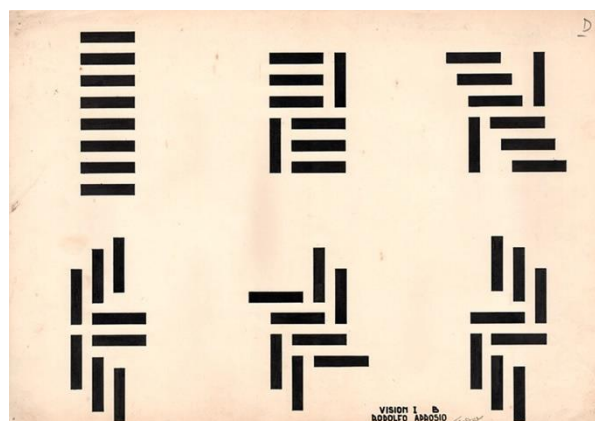


Fig. 5. Rodolfo Aprosio, ejercicio *Visión I*, 1957, tinta sobre papel, 21 x 29,7 cm. Archivo Carlos Méndez Mosquera, Dirección de Archivo de Arquitectura y Diseño argentinos, FADU-UBA, Buenos Aires.

Se destacan tres recursos compartidos entre los contenidos del arte concreto y la enseñanza de un nuevo modo ver. En principio, el reemplazo de lo figurativo por la concretización de los elementos puros como la línea, las superficies de colores y el punto, al anular parcialmente los desarrollos de la asignatura Plástica donde se enseñaban los temas de la forma desde el claroscuro, a partir de dibujos de la figura humana y de motivos naturales. **(Fig. 5)** En segundo lugar, la incorporación de la idea de construcción de la forma en lugar de la composición armónica, la que incluía temas relacionados con la simetría, armonía y proporción. Y finalmente -y tal vez el más importante- las indagaciones sobre el espacio dinámico en contraste con el espacio estático. El ritmo, la medida, la grilla, las texturas y las superposiciones de planos fueron algunos de los recursos que los estudiantes ejercitaban en Visión. Desde la geometría, todos ellos comenzaron a mostrar el potencial del plano gráfico bidimensional para representar el espacio en sus cuatro dimensiones. Las texturas permitieron dar profundidad y caracterizar la condición

superficial de las formas. El espacio dinámico se construyó desde la gráfica concreta a partir de la conformación de tramas con distintos ritmos; la manipulación de formas hechas con cartulinas de colores; las texturas generadas con distintos materiales y técnicas de dibujo; las estructuras geométricas y proporcionales subyacentes; y el equilibrio visual.

Exposiciones y conferencias como medios de transmisión



Fig. 6. Esculturas y pinturas en la *Primera Exposición de Pintura y Escultura Moderna Argentina*, 1956. Archivo Eduardo Serón, Rosario.

Siete meses después de la incorporación de los cursos de Visión se realizó la *Primera Exposición de Pintura y Escultura Moderna Argentina* en la galería Renom ubicada en calle Córdoba 926. Dicho espacio alojó durante la década de 1950 a exposiciones representativas de las distintas expresiones del arte moderno en la ciudad y se había consolidado como un lugar alternativo de renovación cultural.⁴³ En 1950 se realizó la primera exposición conjunta del Grupo Litoral, en mayo de 1951 la primera actividad pública del Grupo Síntesis y en 1954 una muestra de cerámicas de Jorge Vila Ortiz. Ese año se realizó también en Renom la exposición *Seis Pintores* en la que Serón participó junto a otros integrantes del grupo Refugio. Allí vendió su primera obra titulada *Pintura* a la señora Nilda Camicia de Lavarello.⁴⁴

Serón fue el organizador del evento con la colaboración del arquitecto porteño Francisco Bullrich (1929-2011), quién estaba a cargo de los cursos de Integración Cultural e Historia de la Arquitectura en la EAPR-UNL. Es posible trazar hilos de vinculación entre algunos actores ubicados en Rosario, Buenos Aires y Mendoza para comprender el origen de dicha

exposición. El contacto con los miembros de la AACI que expusieron en Renom y con el grupo *oam* se dio por intermedio de Jannello, a quien Serón conoció en un curso de verano en Mendoza en febrero de 1955.⁴⁵ Jannello había participado unos meses antes en el proyecto para la Feria Internacional de América en Mendoza (1954), siendo Maldonado el encargado de orientar el diseño de la señalética del evento. El intercambio epistolar entre ambos era permanente y la participación de Jannello en la revista *nu* lo acercó a Hlito y a otros miembros de la AACI. Según Mouguelar, se trató de una muestra conjunta de los “representantes de la vanguardia nacional” en artes plásticas, invitados por la secretaría de la EAPR-UNL.⁴⁶

Las fotografías de la exposición refuerzan la preeminencia de las producciones concretistas. Se presentaron cuadros y esculturas de Maldonado, Hlito, Enio Iommi, Miguel Ocampo y Claudio Girola. **(Fig. 6)** Como exponentes locales se incluyeron obras de Vila Ortiz, Zinny y Serón, quienes habían estado exponiendo sus obras desde el 3 septiembre en la sala dos de la misma galería. Según los comentarios publicados en el diario *La Tribuna*,⁴⁷ se trataba de tres jóvenes valores de la pintura abstracta, ya conocidos tanto en la ciudad como en el interior y en Buenos Aires, que exponían obras de arte no figurativo con expresiones definidas substancialmente distintas según sus personalidades. Serón fue caracterizado como un artista “casi concreto”, ensimismado, con continuas valoraciones de los temas espaciales desde una abstracción que excluía no solo la figura sino la forma representativa. Vila Ortiz era fuertemente conceptual, con un sentido de la forma material, inflexible a cualquier improvisación y con aciertos en la armonización de colores. Zinny denotaba una inmadurez que la “hacen menos personal que los dos artistas primero mencionados”, encontrándose en una búsqueda especulativa que no determinaba bien su subjetividad, aunque si destacaban su minuciosidad al encarar los problemas plásticos. En el diario *La Capital* los tres artistas fueron adjetivados como “de vanguardia”, realizándose también valoraciones individuales.⁴⁸ Vila Ortiz y la geometrización formal junto a los colores, la obtención de ritmos y las reminiscencias a Miró; Zinny y su espíritu delicado, con acordes de colores que llegaban a un difícil grado de

transparencia; y Serón con sus trabajos de superficies de colores planos, líneas y arabescos que determinaban atmósferas sugestivas.

En el marco de la exposición principal, se programaron conferencias de pintura a cargo de Hlito y de poesía contemporánea por Edgar Bayley. Se sumó una disertación de música del artista Francisco Kröpfl, desarrollándose las tres conferencias en el salón auditorio del edificio donde se encontraba la EAPR-UNL ubicado en Av. Pellegrini al 200.⁴⁹ El diseño del folleto de la exposición era en sí mismo una manifestación de las propuestas del arte concreto. (Fig. 7) Se mostraba en la esquina superior derecha que la organización del evento estaba a cargo de la Secretaria de Enseñanza del Centro de Estudiantes de la FCMFQNI-UNL. En la esquina inferior derecha se encontraba la información referida al lugar de la exposición, la fecha de duración y las salas donde se encontrarían las obras. En el centro del folleto aparecía resaltado en negrita y en mayor tamaño el nombre de la exposición. Los dos primeros cuerpos de texto se dispusieron alineados y separados equidistantemente de los bordes, mientras que el texto principal estaba desplazado hacia el margen izquierdo. Todos los textos de la portada estaban escritos en caja baja obviando el uso de las mayúsculas. Dicho recurso caracterizó a las piezas gráficas vinculadas a la AACI, tales como las presentadas en la revista *nv*, en la designación del grupo *oam* y las realizadas por la agencia de publicidad *axis* (1952) conformada por Maldonado, Méndez Mosquera y Hlito. El uso exclusivo de caja baja en los textos reforzaba la ausencia de jerarquías y dotaba al texto de una condición formal concreta. De esa manera era posible constituir cuerpos de líneas dispuestos en equilibrio en el plano gráfico.

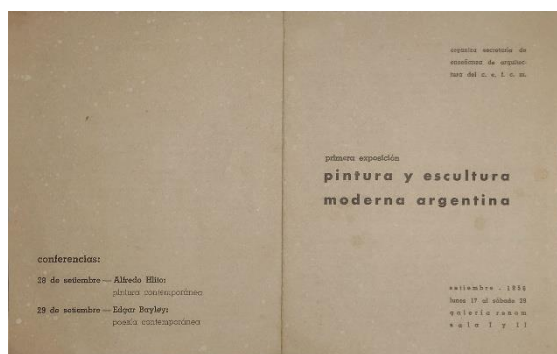


Fig. 7. Portada y reverso del catálogo de la *Primera Exposición de Pintura y Escultura Moderna Argentina* en galería Renom,

1956, cartulina impresa, Rosario, Argentina. Archivo Eduardo Serón, Rosario.

En el interior del folleto se incorporaron breves biografías de los participantes de la muestra separadas por pintores (Hlito, Ocampo y Maldonado) y escultores (Iommi y Girola). En la parte trasera se incluyeron las fechas de las conferencias de Hlito y Bayley, el 28 y 29 de septiembre respectivamente. Serón describió el armado doméstico y con carácter colaborativo de la muestra: “Bullrich me dio una mano para montar la muestra. Con Francisco la instalamos, yo llevé un tablero y busqué sábanas en casa para forrarlo y allí colocamos algunas esculturas concretas”.⁵⁰ (Fig. 8)



Fig. 8. Esculturas y pinturas en la *Primera Exposición de Pintura y Escultura Moderna Argentina*, 1956. Archivo Eduardo Serón, Rosario.

En el nombre de la exposición quedaba expuesta una postura excluyente y vanguardista frente a la constitución del campo artístico de Rosario. El arte concreto había presentado hacía varios años una alternativa a los modernismos y a la abstracción a partir de la síntesis de las artes y el desarrollo de la categoría estética de invención como premisa para la generación de objetos artísticos, de uso cotidiano y piezas gráficas. Entonces ¿en qué aspecto fue la primera exposición de pintura y escultura moderna argentina? En la exposición se reunieron por primera vez en Rosario a los más destacados pintores, escultores, poetas y músicos concretos, después de siete años de haberse disuelto la AACI y las agrupaciones creadas en relación a ellos. El adjetivo moderno usado en la designación de la exposición excluía a las producciones artísticas locales realizadas entre las décadas de 1930 y 1950 -excepto a las de Serón, Zinny

y Vila Ortiz- que, si bien eran modernas, pareciera que no reunían los atributos necesarios para ser incluidas dentro del actualizado concepto de modernidad asociado a la centralidad del arte concreto. **(Fig. 9)** En el arte moderno convivían “relaciones cambiantes que existen entre los temas modernos y el sentido de la representación”, considerando que “a pesar de los diferentes soportes, el *sentido* de la representación ha pasado a un primer plano”.⁵¹

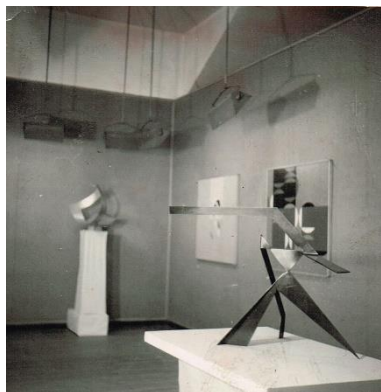


Fig. 9. Obras de Claudio Girola, Tomás Maldonado, Manuel Ocampo en la *Primera Exposición de Pintura y Escultura Moderna Argentina*, fotografía, 1956. Archivo Eduardo Serón, Rosario.

Las obras presentes en la muestra ya habían sido exhibidas años atrás en exposiciones como parte de la consolidación de la vanguardia concreta. Por ejemplo, la exposición *Art Concret Invention chez Pichon-Rivière* en la casa del doctor Enrique Pichon-Rivière hacia finales de 1945, una exposición en la casa de Tomás Maldonado en noviembre de ese año, otra exposición en la casa de la fotógrafa Grete Stern en diciembre de 1945, la *1º Exposición de la Asociación Arte Concreto-Invención* en el Salón Peuser entre el 18 de marzo y el 3 de abril de 1946 y el *Salón Nuevas Realidades* realizado en la Galería Van Riel en 1948.⁵²

Serón, Vila Ortiz y Zinny participaron posteriormente en otras exposiciones. En abril de 1957 Vila Ortiz, Zinny y Kunst expusieron en *Doce Pintores No Figurativos* en la Galería Van Riel de Buenos Aires.⁵³ El mismo año Vila Ortiz y Zinny estuvieron en una *Muestra Colectiva de Pintores Abstractos No Figurativos*, auspiciada por el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.⁵⁴ Las amplificaciones del movimiento por ellos impulsado fueron acotadas pero significativas como lo revelan sus actividades de la Galería O

inicialmente conducidas por Kunst, Vila Ortiz y Serón. Sus expansiones fueron orientadas hacia otras ciudades atravesadas por los procesos de modernización que se pusieron en marcha en la segunda mitad de los cincuenta, como fue el caso de la ciudad de Santa Fe.

Serón y Kunst fueron invitados por Francisco Urondo a participar de la *Primera Reunión de Arte Contemporáneo* realizada en el Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez de Santa Fe.⁵⁵ Luego Vila Ortiz y Serón fueron convocados como director y secretario de dicha institución. Dicha reunión fue realizada entre el 18 de agosto y el 15 de septiembre de 1957 e incluyó una serie de conferencias que abordaban temas de arquitectura, cine, teatro, literatura y música, y exposiciones de arquitectura, escultura, dibujo, grabado y pintura. Referido a la arquitectura se destaca la conferencia inicial a cargo de Borthagaray (quien era titular de los cursos de Arquitectura en la EAPR-UNL) titulada “Sobre las tareas del arquitecto en el momento actual”. Bayley expuso “En torno a la poesía contemporánea: la poesía como realidad y comunicación” y Kröpfl “Comunicación de la música actual”, pronunciadas ambas disertaciones un año antes en Rosario. La exposición de arquitectura incluía imágenes de las obras de Borthagaray, Bullrich, Horacio Baliero, Gerardo Clusellas (todos del grupo *oam* y vinculados a la enseñanza de la Arquitectura) y Amancio Williams. De las pinturas incluidas se destaca *Dibujo serie nº1* (1956) de Serón cuyas características plásticas eran similares a un ejercicio de Visión II de 1957: contraste positivo-negativo, una matriz geométrica subyacente para la generación formal, y elementos plásticos repetitivos que formaban un espiral. **(Figs. 10 y 11)** Como resultado de esa reunión se publicó un libro con el mismo nombre cuyo contenido, desarrollo e impacto en la producción artística y arquitectónica de esos años podría ser objeto de futuras investigaciones.⁵⁶

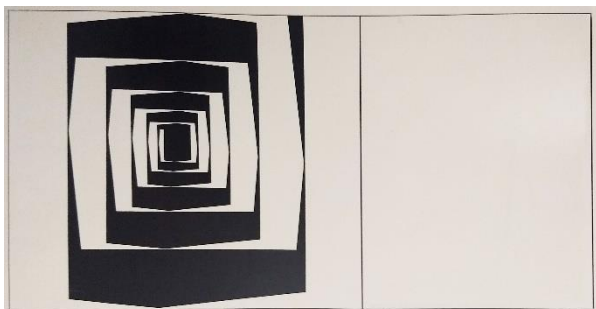


Fig. 10. Eduardo Serón, *Dibujo serie n°1*, 1956, tinta sobre papel, 21 x 35 cm., Archivo Eduardo Serón, Rosario.



Fig. 11. *Ejercicio Visión II*, 1957, tinta sobre papel, 21 x 29,7 cm. Archivo Carlos Méndez Mosquera, Dirección de Archivo de Arquitectura y Diseño argentinos, FADU-UBA, Buenos Aires.

Modernidad, abstracción y síntesis concreta

Si la abstracción era un modelo posible en la definición del arte moderno, entonces ser concreto implicaba algo más que ello.⁵⁷ El arte concreto era una vanguardia que ya había sido explorada y debatida por sus representantes en Buenos Aires, quienes habían planteado desde su proyecto central un posible desplazamiento de las formas del Arte a la Arquitectura y el Diseño en una búsqueda por conformar un entorno apropiado y eficiente para la sociedad futura.⁵⁸ Esta pretendida síntesis de las artes y de la arquitectura integral había sido el tópico de los artistas abstracto-constructivos en la línea del constructivismo ruso, la escuela Bauhaus, De Stijl, Max Bill y el programa de la *Hochschule für Gestaltung* de Ulm. Los cruces interdisciplinarios entre el campo del Arte, la Arquitectura y el incipiente campo del Diseño se manifestaron en las imágenes que caracterizaron a la cultura visual de mediados de la década de 1950.

En paralelo a otras formas de observar y representar la ciudad, existía una condición

impuesta por la vorágine de la vida metropolitana para comprender y organizar el mundo de manera abstracta.⁵⁹ La idea de mundo moderno se fundaba en el pensamiento fisicomatemático engendrado desde el modelo mecanicista, construida sobre la base del pensamiento matemático y psicológico, tan abstracto uno como el otro. La vida moderna era esencialmente urbana, y el ambiente humano estaba transformado de tal manera que se buscaron otras alternativas a la naturaleza como factor de ordenación. Se fortalecieron las relaciones de precisión, motivados también por los factores de velocidad y tiempo que debilitaron las relaciones sensibles entre el hombre y las cosas.

El rol de la visión adquirió otros sentidos, debido a la ampliación de su agudeza por medio del microscopio y el telescopio. Desde la física y la matemática modernas se reformularon las nociones tradicionales de tiempo y espacio, materia y energía para presentar en esa época una idea de mundo mucho más amplio en sus dimensiones – desde el mundo atómico al mundo estelar– que no obedecía exclusivamente a la experiencia.

En vez de ese modelo imperante hasta el pasado siglo, hecho a la medida del hombre, nos hablan de un mundo sin modelo, es decir, sin imagen posible, el que se rige por leyes abstractas de formulación matemática que escapan a todo dominio empírico [...] ⁶⁰

En lugar de una representación abstracta de la realidad, los concretos realizaban una presentación de los elementos autotéticos del arte, dispuestos en la superficie bidimensional –y sustentados en la geometría– como formas relacionadas entre sí para generar efectos espaciales dinámicos que tuvieran un alcance espiritual y sensible. Importaban las relaciones entre las cosas, no las cosas en sí mismas, considerando la búsqueda de la organización más que la capacidad de cada uno para caracterizarlas o cualificarlas. Llevada hasta las últimas consecuencias, la tendencia general a la abstracción atribuida a la vida metropolitana no solo suponía el abandono del figurativismo, sino que para el arte concreto debía suavizar los bordes entre las expresiones artísticas. El fin último era la

síntesis de las artes, la fusión de la pintura y la escultura con la arquitectura, e incluso con todas las prácticas de construcción del entorno humano.

La conciliación/articulación/síntesis de las artes plásticas con la arquitectura ha sido estudiada por Liernur;⁶¹ planteada durante el periodo propuesto por el crítico de arte argentino Jorge Romero Brest y por el historiador de la arquitectura alemán Sigfried Giedion. Fue expuesta en varios trabajos publicados en la revista *Ver y Estimar* (*VyE*, 1948-1955) dirigida por Romero Brest. Por ejemplo, los artículos “Pintura y arquitectura” de Giedion y “Pintura y arquitectura a través de la historia” de Samuel Oliver. Giedion subrayó el valor de una nueva visión que permitiría acercarse a los objetos desde distancias no habituales lo que despertaría la sensibilidad de un acto creador acorde a su tiempo. Destacó el valor del plano: “Las posibilidades ilimitadas de los objetos en el espacio son los que ahora entran en el primer plano”⁶² y presentó ejemplos de arquitectura donde la conciliación entre el nuevo modo de ver del cubismo y la arquitectura se plasmó a partir de transparencias; penetraciones espaciales –afuera/adentro o arriba/abajo–; y relaciones de elementos flotantes que parecían penetrarse por efectos estructurales de losas y planos.

Giedion fue probablemente el principal promotor de la necesidad de una integración de las artes como forma de superación de la crisis de las vanguardias frente a la creciente mecanización del mundo moderno. Su influencia como secretario de los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna (CIAM) permitió la incorporación de una comisión sobre Artes Plásticas en el sexto congreso llevado a cabo en Bridgewater, Gran Bretaña en 1947. Es notorio que luego de eso, los artículos más importantes sobre arquitectura en *VyE* fueran firmados por él y son ineludibles las referencias a su pensamiento en los textos de Romero Brest.

De las ideas de Liernur se destacan tres conceptos que sirven para mostrar la conciliación entre Arte y Arquitectura.⁶³ En principio la relación entre la invención técnica y la calidad de la emoción que mediante esa invención puede obtenerse; en segundo lugar la importancia del espacio dinámico y su

exploración en el plano bidimensional; y finalmente el avance del geometrismo abstracto como punto de llegada plástico favorecido por el progreso técnico. Como parte de la conciliación/articulación/síntesis entre Arte y Arquitectura en nuestro país se destacan tres hechos: la creación del grupo *oam*, la fundación de la revista *nv* y la incorporación de la asignatura Visión en las carreras de Arquitectura y Diseño. Hasta esos momentos la idea de modernidad en arquitectura estaba asociada a la condición funcional de los edificios y al abandono de toda ornamentación, siendo una práctica disciplinar principalmente técnica.⁶⁴ Los acontecimientos citados dieron inicio a nuevos espacios de elaboración crítica, estética y teórica casi en coincidencia con el cierre de la revista *VyE*. El tema de la síntesis de las artes fue retomado en el primer número de la revista *nv* con el artículo de Jannello “Pintura, escultura y arquitectura” donde planteó la necesidad de un trabajo colectivo entre estos campos, asignando al arquitecto la tarea de conseguir una síntesis a través de la obra.⁶⁵

A través de los elementos geométricos los concretos concebían la forma artística como un signo escasamente corpóreo para construir un espacio dinámico.

[...] en vez de crear en función de valores visuales y táctiles, crean en función de los valores igualmente sensibles pero desprendidos casi totalmente de lo que se ve y se toca, en vez de otorgar validez a esa necesaria imprecisión que implica el ejercicio de la mano, se la otorga a la necesidad de precisión que implica el ejercicio de la inteligencia.⁶⁶

En esa dirección, el arte concreto podía ser considerado como un camino para que el ser humano moderno contemple la realidad del espacio como si se proyectara en su propia subjetividad en infinitas direcciones. Un espacio dinámico e infinito en el que cualquiera de sus dimensiones podía presentar el tiempo y que, a su vez, correspondía con la idea de mundo moderno metropolitano en constante movimiento.

El vector de ampliación

Los desarrollos del arte concreto se amplificaron en las esferas artísticas y en el campo de la enseñanza de la Arquitectura en Rosario a través de la figura de Serón. Sus redes de sociabilidad, las exposiciones en las que participó y sus instancias iniciales de formación lo acercaron a los actores que habían sido parte de la vanguardia concreta hacia finales de 1940. Esos momentos de intercambio y circulación de ideas favorecieron la actualización de las discusiones en el ámbito cultural de Rosario en relación a los temas de forma y espacio y su representación visual en imágenes artísticas y en ejercicios prácticos.

Los contenidos teóricos, debates y bibliografías incluidas en los cursos de Visión dieron cuenta de la circulación de ideas y actores compartidos entre los campos del Arte, la Arquitectura y el Diseño. Las pinturas y esculturas concretas mostradas en Renom y las tres conferencias mostraron otras alternativas de modernidad y redirigieron las propuestas seminales del arte concreto. Encausaron la transferencia de las ideas del arte concreto más allá de los límites de Buenos Aires y sus intercambios iniciales con actores culturales en Brasil y Chile.

Forma y espacio fueron los tópicos desde donde se tensionó la disciplina arquitectónica desde mediados de la década de 1950 para crear un lenguaje renovado propio de su tiempo. Coincidiendo con la centralidad de la función comunicativa de la obra de arte, se buscaron formas arquitectónicas y experiencias espaciales que superasen el plano de la mera subjetividad y la preocupación por la funcionalidad. Para lograrlo fue necesario abarcar las artes en su totalidad y no por separado. En tal sentido, el arte concreto contenía un proyecto cultural, racional y planificado de integración de las artes, a partir de la reflexión sobre los elementos autotéticos de cada una de ellas y sus interrelaciones. Su método específico y objetivo para la creación de imágenes y objetos fue acogido en la enseñanza de la arquitectura en la EAPR-UNL, reforzando la transmisión de su sustrato ideológico y productivo.

Notas.

¹ Este trabajo forma parte de las investigaciones realizadas por el autor en el marco de la carrera de Doctorado en Arquitectura llevado adelante con una Beca Interna Doctoral de CONICET desde abril del 2020. Una versión preliminar e inédita de este trabajo fue presentada en el *XII Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes, XX Jornadas del CAIA, Escala regional. Imaginaciones, representaciones y discursos en la historia del arte y la cultura visual* (Rosario, octubre 2023). El autor agradece a Magdalena Serón Bruniard por haber compartido generosamente el archivo de su padre. También a Fernando Martínez Nespral, director de la Dirección de Archivo de Arquitectura y Diseño argentinos de la FADU-UBA por el acceso a la documentación referida al accionar de Carlos Méndez Mosquera en la EAPR-UNL.

² Adriana Armando, “Alfredo Guido y el americanismo en los años veinte”, en *La hora americana 1910-1950* (catálogo de exposición), curador Roberto Amigo (Buenos Aires: MNBA, 2014), 189-204.

³ Pablo Fasce y Larisa Mantovani, “Arte, industria e identidad. El nativismo y las artes aplicadas en la Argentina en la primera mitad del siglo xx”, *Iberoamericana*, núm. 22 (2022): 85-116.

⁴ Lorena Mouguelar, “Imágenes de la vida en la ciudad. Las portadas de Julio Vanzo para *Monos y Monadas* de Rosario”, *Separata*, núm. 18 (2013): 17-31. Lorena Mouguelar, “Los murales de Julio Vanzo. Un acercamiento al modernismo en Rosario”, *Separata*, núm. 2-3 (2002): 3-49.

⁵ Jorge Francisco Liernur, “Arquitectura y ‘conciliación de las artes’”, en *Arte de posguerra: Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*, compilado por Andrea Giunta y Laura Malosetti Costa (Buenos Aires: Paidós, 2005), 263-282; Jorge Francisco Liernur, “Abstracción, arquitectura y los debates acerca de la ‘síntesis de las artes’ en el Río de la Plata (1936-1956)”, en *Trazas de futuro. Episodios de la cultura arquitectónica de la modernidad en América Latina*, compilado por Jorge Francisco Liernur (Santa Fe: UNL, 2008), 223-244.

⁶ Verónica Devalle, *La travesía de la forma. Emergencia y consolidación del Diseño gráfico (1948-1984)* (Buenos Aires: Paidós, 2009). Alejandro Crispiani, *Objetos para transformar el mundo. Trayectoria del arte concreto-inventiva entre Argentina y Chile, 1940-1970* (Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, Prometeo, ARQ Editorial, 2011). María Amalia García, *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2011).

⁷ Wustavo Quiroga, *Feria de América: vanguardia invisible* (Mendoza: Fundación del Interior, 2012); Wustavo Quiroga y Juan Ruades, *Intermitencia: diseño mendocino* (Mendoza: Fundación del Interior, Buenos Aires: Fundación IDA, 2020).

⁸ Guillermo Fantoni, *La diversidad de lo moderno. Arte en Rosario en la década de 1950* (catálogo de exposición), curador G. Fantoni (Buenos Aires: Fundación OSDE, 2011); Guillermo Fantoni, “Mirar

desde el vértice: el arte de Rosario a partir del Grupo Litoral”, en *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*, editado por María Isabel Baldasarre y Silvia Dolinko (Buenos Aires: CAIA-Eduntref, 2012), 505-527. T. II. Guillermo Fantoni, “Tres relatos sobre Jorge Vila Ortiz: proyecto creador y alternativas del modernismo en Rosario”, *Estudios e Investigaciones*, núm. 14 (2022): 1-18.

⁹ Horacio Torrent, “La ley del meandro. O una topografía a la cultura arquitectónica rosarina del siglo XX”, *Arquis. Arquitectura y Urbanismo*, núm 15 (abril 1998): 4-13.

¹⁰ Bibiana Cicutti, “Revisando la década del ‘50”, *[041] Revista de arquitectura y urbanismo*, núm. 3 (1999): 54-59; Pablo Florio, “Los ‘50, un fragmento en el tiempo”, 66-67; Ernesto Yaquinto, “Los tiempos que corren”, 4-9.

¹¹ Ana María Rigotti, “La ciudad del puerto petrificado, 1950-1983”, en *Construcciones y miradas: recorridos de arquitectura en Rosario y su región*, dirigido por Bibiana Cicutti y Ana María Rigotti (Rosario: Prohistoria Ediciones, 2014), 146-149.

¹² Guillermo Fantoni, “Bajo la misma estrella”, en *La diversidad de lo moderno. Arte en Rosario en la década de 1950*, curador G. Fantoni (Buenos Aires: Fundación OSDE, 2011), 4-21. Nancy Rojas, “El lenguaje de Eduardo Serón como punto de inflexión en el contexto de las tradiciones pictóricas locales”, en *Eduardo Serón*, coordinado por Georgina Ricci (Rosario: Ediciones Castagnino+Macro, 2009), 9-13.

¹³ Federico Pastorino, *La coherencia sin límites: materia y geometría en la conformación del espacio*. (Buenos Aires: 1:100 Ediciones, 2017), 44.

¹⁴ Hilarión Hernández Larguía fue el arquitecto que diseñó el edificio del Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino junto a Juan Manuel Newton, el cual fue inaugurado el 07 de diciembre de 1937. Fue designado como el primer director *ad honorem* del Museo desde el 22 de noviembre de 1937 hasta el 30 de noviembre de 1941. Julio Vanzo fue designado como su secretario. En Sabina Florio, “Un museo moderno para la ciudad de Rosario. Crónica de una gestión”, en *De la Comisión Municipal de Bellas Artes al Museo Castagnino. La institucionalización del arte en Rosario 1917-1945*, coordinado por Patricia Artundo y Marina Baron Supervielle (Buenos Aires: Fundación Espigas, 2012), 146. Véase también Mouguelar, “Los murales...”, 3.

¹⁵ Eduardo Serón, entrevista realizada por el autor, Rosario, Argentina, 07 de noviembre de 2019.

¹⁶ Sus miembros fueron Horacio Baliero, Juan Manuel Borthagaray, Francisco Bullrich, Alberto Casares Ocampo, Alicia Cazzaniga, Gerardo Clusellas, Carmen Córdova Iturburu, Jorge Goldember, Jorge Grisetti y Eduardo Polledo, todos jóvenes estudiantes de arquitectura en la FAU-UBA motivados a formar el grupo por iniciativa de Maldonado.

- ¹⁷ Eduardo Serón, entrevista realizada por el autor, Rosario, Argentina, 07 de noviembre de 2019.
- ¹⁸ Rodolfo Dezorzi, *Plan de estudio de la carrera de Arquitectura. Escuela de Arquitectura y Urbanismo, FCMFQNI-UNL*, en archivo Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño de la Universidad Nacional de Rosario (Rosario, 1953), 2.
- ¹⁹ Julio Vanzo y Carlos Vescovo, *Programas asignatura Plástica II. Escuela de Arquitectura y Urbanismo, FCMFQNI-UNL* en archivo Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño de la Universidad Nacional de Rosario (Rosario, 1953), 4.
- ²⁰ Nadia Insaurrealde, "Cronología", en *Eduardo Serón*, coordinado por Georgina Ricci (Rosario: Ediciones Castagnino+Macro, 2009), 73.
- ²¹ Fantoni, "Tres relatos...", 3.
- ²² Rojas, "El lenguaje de Eduardo Serón", 10.
- ²³ Javier De Ponti, *Diseño industrial y comunicación visual en Argentina. Entre la Universidad, la empresa y el Estado (1950-1970)* (Rosario: Prohistoria Ediciones, 2012), 89. Véase también Rojas, "El lenguaje de Eduardo Serón", 10.
- ²⁴ Fantoni, "Bajo la misma estrella", 4.
- ²⁵ Mouguelar, "Los murales...", 6.
- ²⁶ Fantoni, "Mirar desde el vértice", 515.
- ²⁷ "Manifiesto de los Expositores del Taller Sívori" lleva las firmas de María Asunción Alonso, Clelia Barroso, M. D. Bertarelli, Nydia Bollero, Marta Bugnone, Alfredo Cartegni, Berta Guido, María Kofano, Armonía López, Aldo Magnani, María Julia Maturano, José Ortuño, Graciela Rebuffo, Renée Shakespear, Isolde Schmidt, Dora Soboleosky y Clotilde Yost. En Ricardo Orta Nadal, "Isolde Schmidt, artista plástica rosarina", *Revista de Historia de Rosario*, año III, núm. 9 (enero/junio de 1965): 90-91.
- ²⁸ Fantoni, "Bajo la misma estrella", 7.
- ²⁹ El comité editorial estuvo integrado por Carmelo Arden Quin, Rhod Rothfuss, Gyula Kosice y Edgar Bayley.
- ³⁰ Sus adherentes fueron Tomás Maldonado, Raúl Lozza, Alfredo Hlito, Manuel Espinoza, Lidy Prati, Antonio Caraduje, Enio Iommi, Jorge Souza, Alberto Molenberg, Simón Contreras, Oscar Nuñez, Rembrandt van Dyck Lozza, Rafael Lozza, Primaldo Mónaco y Matilde Werbin.
- ³¹ Alejandro Crispiani, "Belleza e Invención", *Revista Block*, num. 1 (agosto 1997): 64. Acceso el 30 de noviembre de 2024. <https://hdiunlp.files.wordpress.com/2011/09/crispiani-belleza-e-invencion1.pdf>
- ³² Carmen Alcaide, "El arte concreto en la Argentina. Invencionismo. Madí. Perceptismo", *Arte, individuo y sociedad*, vol. 9, (1997): 223-244. Acceso el 30 de noviembre de 2024. <https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/ARIS9797110223A/5990>
- ³³ Jorge Romero Brest, *Qué es el arte abstracto. Cartas a una discípula* (Buenos Aires: Columba, 1953), 71.
- ³⁴ Devalle, *La travesía de la forma*, 127.
- ³⁵ García, *El arte abstracto*, 56.
- ³⁶ García, *El arte abstracto*, 55.
- ³⁷ Federico Deambrosis, *Nuevas visiones: revistas, editoriales, arquitectura y arte en la Argentina de los años cincuenta* (Buenos Aires: Infinito, 2011), 21-22.
- ³⁸ Eduardo Hitce, *Plan de estudio de la carrera de Arquitectura. Escuela de Arquitectura y Urbanismo, FCMFQNI-UNL*, en archivo Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño de la Universidad Nacional de Rosario (Rosario, 1957), 3.
- ³⁹ José A. Le Pera y Carlos Méndez Mosquera, *Programa asignatura Visión III. Escuela de Arquitectura y Urbanismo, Facultad de Ciencias Matemáticas, Físico-Químicas y Naturales asociadas a la Industria de la Universidad del Litoral*, en Archivo Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño de la Universidad Nacional de Rosario (Rosario, 1956).
- ⁴⁰ Jorge Romero Brest dictó en 1940 en el Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino un curso de once clases denominado "Introducción a las artes", destacándose la temprana confianza otorgada por la Dirección del Museo a las nuevas voces de la crítica de arte. Se trató del primer curso de esa envergadura dictado por Romero Brest en una institución de visibilidad y consagración a nivel nacional. En Florio, "Un museo moderno", 157.
- ⁴¹ Eduardo Serón, entrevista realizada por el autor, Rosario, Argentina, 13 de diciembre de 2019.
- ⁴² Tomás Ibarra, "Visión: el nuevo camino hacia la forma y el espacio en la Escuela de Arquitectura y Urbanismo de Rosario, 1956-1957", *Registros. Revista de Investigación Histórica*, núm. 16-2 (2020): 88-105. Acceso el 30 de noviembre de 2024. <https://revistasfaud.mdp.edu.ar/registros/article/view/468>
- ⁴³ Elisabet Veliscek, "La Asociación Amigos del Arte de Rosario: salones, exposiciones e itinerarios de una institución moderna (1944-1959)", *Separata*, núm. 24 (2019): 24.
- ⁴⁴ Insaurrealde, "Cronología", 73.
- ⁴⁵ Eduardo Serón, entrevista realizada por el autor, Rosario, Argentina, 07 de noviembre de 2019.
- ⁴⁶ Mouguelar, "Los murales...", 16.

⁴⁷ *La Tribuna*, Rosario, 14.IX.1956, Archivo Eduardo A. Serón, Rosario.

⁴⁸ *La Capital*, Rosario, 14.IX.1956, Archivo Eduardo A. Serón, Rosario.

⁴⁹ Francisco Kröpfl había formado parte de la Asociación Nueva Música (1952), dirigida por Juan Carlos Paz e integrada también por Mauricio Kagel quien compuso la música para la torre de ingreso de la Feria Internacional de América en Mendoza en 1953.

⁵⁰ Eduardo Serón, entrevista realizada por el autor, Rosario, Argentina, 07 de noviembre de 2019.

⁵¹ Briony Fer, "Introducción" en *La modernidad y lo moderno. Pintura francesa en el siglo XIX*, Francis Frascina, Nigel Blake, Briony Fer, Tamar Garb, Charles Harrison, Isabel Benassar (Traducción) (Madrid: Editorial Akal, 1998), 16.

⁵² García, *El arte abstracto*, 58 y 70.

⁵³ Fantoni, "Tres relatos...", 13.

⁵⁴ Fantoni, "Tres relatos...", 13.

⁵⁵ Insaurralde, "Cronología", 74.

⁵⁶ Francisco Urondo, *Primera reunión de arte contemporáneo* (Santa Fe: Instituto Social de la Universidad del Litoral, 1957).

⁵⁷ García, *El arte abstracto*, 99.

⁵⁸ García, *El arte abstracto*, 103.

⁵⁹ Romero Brest, *Qué es el arte abstracto*, 41.

⁶⁰ Romero Brest, *Qué es el arte abstracto*, 42.

⁶¹ Liernur, "Arquitectura y 'conciliación de las artes'"; Liernur, "Abstracción, arquitectura".

⁶² Sigfried Giedion, "Pintura y arquitectura", *Revista Ver y Estimar*, vol. III, núm. 14-15 (1949): 36.

⁶³ Liernur, "Arquitectura y 'conciliación de las artes'", 267.

⁶⁴ Liernur, "Arquitectura y 'conciliación de las artes'", 265.

⁶⁵ César Jannello, "Pintura, escultura y arquitectura", *Revista nueva visión*, núm. 1 (1951): 9.

⁶⁶ Romero Brest, *Qué es el arte abstracto*, 71.

¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

Ibarra, Tomás; "Eduardo Serón y la síntesis de las artes en Rosario en la década de 1950. Los cursos de Visión y la Primera exposición de pintura y escultura moderna Argentina", En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. N° 25 | Primer semestre 2025, pp. 43-59.

URL: <https://caiana.caiana.com.ar/dossier/eduardo-seron-y-la-sintesis-de-las-artes-en-rosario-en-la-decada-de-1950-los-cursos-de-vision-y-la-primera-exposicion-de-pintura-y-escultura-moderna-argentina/>

Recibido: 20 de agosto de 2024

Aceptado: 6 de diciembre de 2014