

## **Sobre El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil. María Amalia García, Editorial Siglo XXI, 2011, Argentina.**

Mario Cámara

Resenha de: GARCÍA, María Amalia, El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil. Argentina: Editorial Siglo XXI, 2011

*El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*, de María Amalia García, se propone estudiar el desarrollo del arte concreto en Argentina y Brasil y las relaciones que se fueron estableciendo entre los diversos artistas que formaron parte de este movimiento, entre los diferentes gestores que contribuyeron a su afianzamiento y entre los críticos que contribuyeron a su divulgación. Su estudio abarca los inicios del arte concreto en Buenos Aires, a mediados de los años cuarenta, su desarrollo desigual en Argentina y Brasil durante los años posteriores, y su disolución en Río de Janeiro, a comienzos de los años sesenta.

Pese a lo que se puede suponer en principio, no se trata únicamente de un estudio comparativo, aunque sin duda sea posible extraer de su lectura diferentes comparaciones, desde el modo diverso como los gobiernos de Argentina y Brasil visualizaron, apoyaron o no, al arte concreto, hasta el rol jugado por el mecenazgo en ambos países. Más allá de las comparaciones, quiero enfatizar que se trata de un estudio que se detiene y extrae parte de su sentido de la trama de contactos entre los artistas, gestores y críticos argentinos y brasileños –trama en la que cumple un rol fundamental el suizo Max Bill-, que incluyó cartas, viajes, conferencias, encuentros y debates. Dicha red permite pensar no tanto en el desarrollo del concretismo en dos países, Argentina y Brasil, sino en el desarrollo del concretismo *entre* Argentina y Brasil, escapando de un relato meramente nacional que se limitaría únicamente a listar las diferencias. La importancia de las conferencias de Jorge Romero Brest en Brasil, el impacto de la Bienal de Arte de San Pablo entre el grupo concreto argentino, ampliamente estudiados en el libro, así lo atestiguan.

El libro de García consiste en un extraordinario trabajo de archivo: recupera catálogos de exposiciones, artículos de periódicos, un considerable número de publicaciones, releva diversas exposiciones, analiza una serie de manifiestos, analiza también políticas estatales y rescata un muy importante número de cartas entre los actores del concretismo. El trabajo con el archivo constituye el modo por el que García nos hace visible la red de contactos y se estructura del siguiente modo: en primer lugar, hay documentos del orden de lo público, que pueden ser más o menos accesibles en nuestro presente, y aquí se pueden colocar los manifiestos, los artículos de periódicos, las exposiciones, la revista *Arturo* o *Nueva Visión*, la muestra de Max Bill o las exposiciones de los neoconcretos. Junto a esta serie de materiales, aparecen las cartas, que en principio vendrían a ser documentos que nunca formaron parte del dominio de lo público, cartas de Tomás Maldonado a Max Bill, de Max Bill a Niomar Muniz Sodre, de Pietro Bo Bardi a Pirovano, entre otras muchas comunicaciones. Y como tercer elemento encontramos el análisis de las políticas estatales: Brasil observando a Argentina, Argentina observando a Brasil.

De modo que el libro se articula a partir de estos tres niveles: un nivel estatal, un nivel cultural conformado por los documentos de la vida cultural (manifiestos, exposiciones, artículos periodísticos, publicaciones, conferencias) y un nivel privado conformado por las cartas. Divido lo estatal de los documentos de la vida cultural porque creo que, es notorio en Argentina, pero también en Brasil, el desarrollo del concretismo como tal y las políticas estatales en relación a este fueron diferentes. Lo fueron, por ejemplo, en relación a un posicionamiento durante la posguerra, de Argentina o Brasil, de aproximación o distanciamiento de los Estados Unidos. Y estas diferencias imprimieron una temporalidad y una especificidad propia. Se tiende a pensar en que políticas estatales y políticas culturales, en lo referente al concretismo, han coincidido mucho más en Brasil que en Argentina; sin embargo, alcanzaría con citar las críticas de Waldemar Cordeiro a la Bienal de San Pablo, que aparecen en el libro de García, para mostrar que la relación de mutua conveniencia entre concretismo y Estado en Brasil también tuvo sus fisuras.

En relación a las cartas, estas cumplen diferentes funciones. Una de las primeras que se cita sirve para corroborar un viaje que hasta esta investigación no había manera de comprobar; me refiero al viaje a Brasil de Tomás Arden Quin y Edgard Bayley a Río de Janeiro. Otras funcionan como información desclasificada que permite trazar mejor ciertas tensiones en el campo cultural, como, por ejemplo, la carta en la que Max Bill

escribe a Tomás Maldonado criticando al francés Leon Degand, lo que contribuye a sustentar la afirmación del texto de García respecto a las tensiones entre franceses y suizos en torno al concretismo. Y un tercer uso de las cartas, es, precisamente, documentar la divergencia entre los proyectos estatales y los proyectos grupales. En este grupo, tenemos la serie de cartas en torno a los preparativos de la Bienal, que permite observar el espíritu de grupo que animaba a artistas, gestores y críticos argentinos y brasileños, más allá de las políticas estatales de los respectivos países.

En estos tres niveles que acabo de describir –el estatal, el cultural, el privado– se van produciendo una serie de diálogos, encuentros y desencuentros, competencias y solidaridades, que replican en el otro –el Estado, los proyectos culturales nacionales, los propios artistas– y que de alguna manera lo van configurando. A excepción del análisis de las políticas estatales de Argentina y Brasil, que sería el aspecto más visible, la historia de la consolidación del concretismo como un movimiento regional entre Argentina y Brasil se va construyendo de un modo que supo pasar inadvertido y que el libro se encarga de desempolvar. Cito unos pocos momentos que me parecieron significativos: 1) la publicación del manifiesto de la AACI en la revista *Joaquim*; 2) la recepción de Drummond de Andrade del movimiento argentino en un artículo crítico; 3) el contacto entre el coleccionista argentino Marcelo Ridder y el italobrasileño Pietro Maria Bardi. Como diría Michel Foucault, se trata de zonas grises, bajas, murmurantes, pero que fueron articulando esta historia construida entre Argentina y Brasil.<sup>1</sup>

En esta historia coral, como decía al comienzo, el suizo Max Bill cumplió un rol destacado. El estudio de García le dedica particular atención en su cuarto capítulo, que enuncia su objetivo así: “El presente capítulo indaga sobre las particularidades del vínculo con el artista concreto suizo Max Bill, por un lado, observando qué elementos de su poética impactaron en los artistas y gestores argentinos y brasileños y, por otro lado, dando cuenta de qué implicó, para ese artista, la interacción con el espacio cultural sudamericano” (113). El primer punto a destacar lo podríamos definir como una intervención crítica sudamericana o latinoamericana y consiste en poder observar una historia del arte desde una perspectiva no europea. La historia del arte del siglo XX, pensada desde Latinoamérica, detecta una presencia y una relevancia del arte concreto producido a partir de los años cuarenta, que la crítica europea no observa o escamotea. La trayectoria latinoamericana de Max Bill ha sido y es, hasta este estudio, frecuentemente escamoteada. Otro aspecto relevante consiste en una detallada descripción de aquellas

características que reunía Max Bill al momento de entrar en contacto con los jóvenes concretos argentinos y brasileños y que lo convertían en un personaje trascendente para el desarrollo y la consolidación del concretismo en Argentina y Brasil. En primer lugar, su condición de “heredero” de una tradición concreta, constituido por su paso como estudiante en la Bauhaus de Dessau (1927-29); sus posteriores contactos con Mondrian y Vantongerloo en París y la participación en el grupo Abstraction Création, creado en París a partir de 1931, y en el cual Bill participa entre

1933-36. Luego, tendríamos su desempeño y su recorrido en tanto artista visual, que incluye y excede lo que acabo de mencionar. La identificación de Bill con los debates entre arte y producción industrial, que además del productivismo ruso tiene que ver con su paso por la Bauhaus, su participación en el Werkbund, una institución en la que participaban arquitectos, artistas e industriales, con origen en Munich y una extensión suiza. Su paso por el Werkbund resulta relevante para pensar la maduración del proyecto billiano, es decir, su preocupación por intervenir en el entorno objetual, arquitectural y urbano, que será, también, una preocupación de los concretos argentinos y brasileños.

Otro aspecto que resulta relevante para la argumentación de García es que el arte concreto europeo tiene enormes dificultades para su difusión durante la guerra y en la posguerra, especialmente debido a la hegemonía cultural de París. De modo tal, y aquí aparece, digamos, la “necesidad” de Max Bill, que Sudamérica aparece como un territorio que, Tomás Maldonado y Pietro Bo Bardi mediante, ofrece posibilidades de diálogo y acción que la propia Europa parecía no ofrecerle. Por ello, el capítulo enfoca la conexión argentina y la conexión brasileña. Respecto de la primera, García describe los efectos que Bill produce sobre Maldonado durante el viaje de este último a Europa. El primero es que Bill permite a Maldonado y al grupo que éste lidera homogeneizar aún más su programa concreto. O sea, que estaríamos ante un efecto que produce una definición mayor del grupo en términos programáticos, que permite responder qué es el arte concreto, cuáles son sus objetivos y su área de acción. Se consolida de este modo la etapa que había comenzado con la disolución de la revista *Arturo*, se fijan con mayor claridad las tradiciones y las filiaciones estéticas en las que se inscribe el concretismo. El segundo efecto se relaciona con el área de acción de Maldonado, pues vemos como amplía su red de contactos hacia el ámbito de la arquitectura vía Amancio Williams. Red, mediante la cual, Maldonado propone, precisamente, fundar una reflexión sobre el diseño y su relación con la vida social. De manera tal de llevar a cabo el programa que ya había propuesto la

Werkend alemana y suiza, la Bauhaus y luego el propio Bill. Acciones de enormes consecuencias en la academia argentina y en el diseño argentino.

Y, por otra parte, vemos que al mismo tiempo que Maldonado se convierte en el referente de Bill en Buenos Aires, muchas de sus intervenciones consisten en la difusión de su pensamiento. Por ejemplo, sabemos que a instancias de Maldonado, Bill publica, en el número 2 de la revista *Ciclo*, el artículo “La expresión artística de la construcción”; en el número 17 de la revista *Ver y estimar*, gestiona la publicación de Bill “El pensamiento matemático en el arte de nuestro tiempo”; en el número 2 de *Cea*, se publica un texto biográfico de Bill, y en su propia revista *Nueva visión* aparece Max Bill en tapa; proyecta una muestra de Bill en el IAM, que finalmente no se concretará por diversos motivos. De lo dicho se desprende que la conexión argentina de Bill tuvo mucha intensidad y produjo reagrupamientos, redefiniciones y nuevas alianzas en el campo cultural porteño.

Ya respecto a la conexión brasileña, sabemos que Pietro Maria Bardi conoce a Bill en el 45, en Milán, y que en el 49 le propone hacer una retrospectiva, que finalmente se concreta en marzo de 1951 en el Museo de Arte de San Pablo. De acuerdo a García, la exposición de Bill “tuvo un poderoso impacto visual entre artistas y críticos en el ámbito regional”. En principio podríamos apuntar que la exposición de Bill en el MASP constituye una legitimación en el campo cultural brasileño de esta tendencia. Legitimación en la que Bienal de ese mismo año también va incidir, lo que le hace decir a García que se trata de un evento que coloca a Brasil en un lugar hegemónico en material cultural, política y económica dentro del ámbito regional. Respecto de la conexión brasileña y pese a que Bill es premiado en la primera bienal, participa como jurado en la segunda, tiene su propia muestra y viaja dos veces a Brasil, no parece haber un interlocutor privilegiado como sí lo fue Maldonado en Buenos Aires. Si atendemos a las informaciones de este cuarto capítulo y también del quinto, sus interlocutores, más que artistas, son gestores culturales: Pietro Maria Bardi y Niomar Sodre.

Si al trabajo con el archivo, que exhuma la historia del concretismo argentino y brasileño en clave coral, le adicionamos la detallada investigación en torno a Max Bill, la documentada relación con los concretos argentinos y brasileños y sus visitas a Brasil, obtenemos un ensayo que esquivo la tentación nacionalista de toda historia cultural al complejizar orígenes y filiaciones. La publicación de *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil* contribuye a la construcción de una nueva historia de las

artes plásticas latinoamericanas, y constituye un ejemplo metodológico de cómo lograr esa renovación.

---

<sup>1</sup> Ver: FOUCAULT, Michel. "Nietzsche, la genealogía, la historia", in *Microfísica del poder*. España: Planeta. 1994.