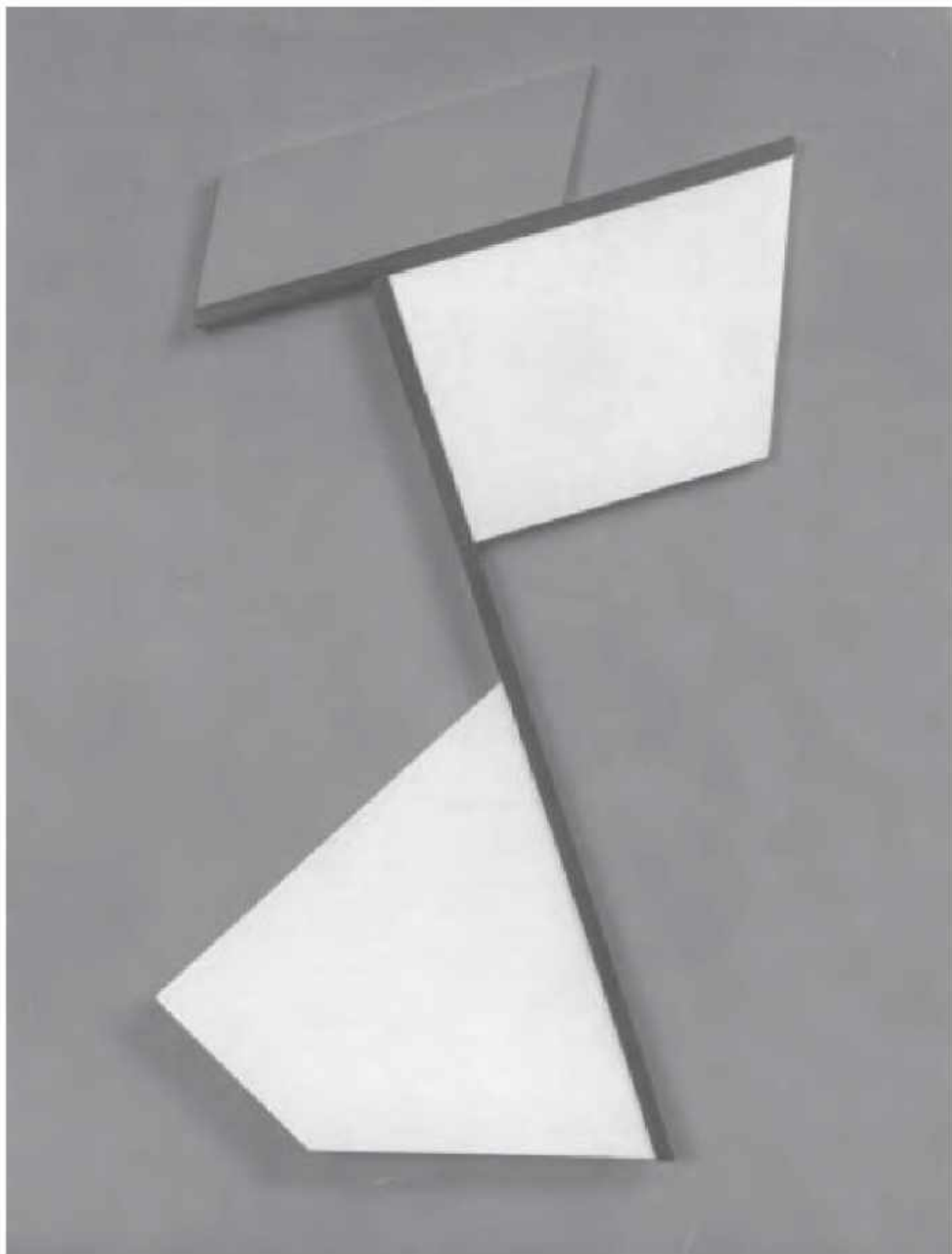




Lidy Prati, *Gonzofo*, 1945

Alabanza de Portinari¹

En presencia de obras nuevas, alabo sin regateos la actitud del artista, con esa serenidad que sólo incluye la pasión propia, no la ajena que por los poros penetra para oscurecer.

Lo alabo porque se afana en la búsqueda de una expresión que encierre el relámpago de lo contingente en la perenne forma necesaria, sabiendo que aquél es ímpetu y ésta prudencia. Y porque no refleja sino construye, con el equilibrio de quien no se agita en la turbia atmósfera del sueño, ni se aquieta en la jactanciosa vigilia de la razón.

Lo alabo porque pinta y dibuja lo que en su mundo vive y muere – aunque lo amplíe hacia el mundo de los otros- y lo que duele con ese dolor que no se extingue en la herida siempre abierta de la angustia, su cuaresma y su salvación. Y porque no se agota en la viril protesta y hacia el futuro dispara en lírico canto de esperanza.

Lo alabo por la probidad de la línea, que expresa con resonancia de universo –comprime y difunde, aleja y atrae, saltando del plano al espacio- y también es camino de fiebre. Y por la fuerza de su pintura, cuando el pincel no se exaspera en el grito y se demora en sostenida cadencia de grises y ocre, o cuando libremente juega con el color hecho trazo.

Lo alabo por la segura energía de su transposición poética, al crear símbolos en los que se funde la oscura tensión emocional con la noción verdadera: formas casi geométricas a fuerza de ser duras, que se estremecen en la dimensión del sentimiento. Y porque la subjetividad se objetiva en una imagen plena del mundo, que es idea y es adivinación.

Texto para exposición de pintores argentinos en Brasil²

Un grupo de pintores y escultores argentinos que militan en las tendencias de avanzada expone por primera vez en Brasil. Los nombres de esas tendencias nada aclaran: no-figurativos, no-objetivos, abstractos, concretos. Tal vez el único legítimo, desde el punto de vista nominativo, es el último, ya que Prati, Maldonado, Hlito, Iommi y Girola se consideran concretos. Pero el enfoque que prefiero hará caso omiso a las vaguísimas significaciones que cada uno de esos nombres encierra.

1 Cf. JRB, "Alabanza de Portinari", en *Ver y Estimar*, vol 1, n 4, Buenos Aires julio 1948, pp 41/2, acompañado con imágenes de la exposición de óleos, monotipos y dibujos realizada en la Sociedad Hebrea Argentina.

2 Cf. JRB, "Un grupo de pintores...". Texto para la muestra "Grupo de Artistas Modernos Argentinos", presentada en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, agosto 1953, en la que participaron: Tomás Maldonado, Alfredo Hlito, Enio Iommi, Claudio Girola, Lidy Prati, Miguel Ocampo, Antonio Fernández Muro, Sarah Grilo, Corindo Testa y Rafael Oneto. Caja 17, sobre 2, d), AJRB. Mecanografiado. 5 páginas. (el subrayado corresponde al original).

Quiero aludir a un hecho muy simple y universal que puede ser enunciado así: aunque toda obra de arte presenta un sistema de formas, éstas no tienen validez sino en la medida que vivifican una coherente realidad espiritual. De modo que tanto el creador, partiendo de esa realidad espiritual para llegar a la forma que la condensa, como el que estima, partiendo de ésta para llegar a aquélla, realizan una faena similar aunque de signo opuesto que obliga a *no detenerse en las formas*. No quiso decir otra cosa Kandinsky al escribir: "El ojo del artista debe dirigirse hacia su propia vida profunda; entonces acudirá con igual facilidad a los medios y realizará sus fines".

Si el pintor se *apoya* en ciertos objetos de la realidad visible, no es porque encuentre en ellos lo que busca expresar, sino porque ellos le sirven, por coincidencia relativa, metafórica, para expresarse. Con mayor razón cuando al representar se toma libertades y llega a transformarlos en *pretextos*. Si luego echa por la borda, de manera más o menos explícita según los casos, como en nuestros días, las formas de representación, no es tampoco porque rechaza la existencia de las imágenes visibles, sino porque siente una desadecuación fundamental entre lo que quiere y siente y los medios de que dispone para expresarse. Así, pueden cambiar los vehículos, es decir las formas, pero no la actitud esencial.

En cuanto se realiza esta inversión se comprende además la unidad del arte, ya que por debajo de tantas diferencias de estilo, determinadas por factores tempoespaciales, históricos por tanto, pervive una actitud que no puedo llamar sino metafísica: una actitud elemental, primaria y permanente que deriva de la capacidad de sentir la vida y de la posibilidad de expresarla. Refiriéndose a los personajes de *La guerra y la paz* de León Tolstoy, Charles Du Bois ha escrito: "Así hablaría la vida, si pudiera hablar". Lo mismo puede decirse de todas las formas artísticas, en las que siempre ha de verse a la vida hablando. La vida habla, en efecto, por intermedio de los artistas, y hablar significa encontrar formas, elaborar un lenguaje. A veces la vida habla por bocas empiristas, a veces por bocas racionalistas, o por bocas imaginativas o fantásticas, pero en todos los casos, cualquiera sea el tema y los objetos de que se vale el artista, lo que se siente es la vida que se conforma, la vida que se realiza.

En nuestros días, la vida habla por bocas que sienten la tensión del espíritu como una sublimación de la materia. El hombre moderno ha ganado la realidad del espacio, mas no del espacio como el ámbito en que se mueve, limitadamente, el ser de carne y hueso necesariamente deleznable que somos, sino el espacio dinamizado en que se mueve, ilimitadamente, un ser más universal. Por eso el artista construye sus símbolos con elementos tan incorpóreos, trocando la imagen plena de

otrora, siempre imagen de algo, por el signo, sólo porque éste tiene una trayectoria más amplia y un significado más extenso.

Los pintores y escultores del pasado se apoyaron en los objetos visibles o los emplearon como pretextos porque el lenguaje del arte necesita un sistema de formas objetivadas para ser tal. ¿Cómo objetivar ahora la subjetividad si se rechazan las formas proporcionadas por la naturaleza y el hombre? El trazo de tensión pasional de los *fauves* y expresionistas, el plano yuxtapuesto o superpuesto de los cubistas, el plano interpenetrado de los futuristas, las formas orgánicas aunque no representativas de Arp y Brancusi, en fin, el conjunto elaborado a lo largo de cincuenta años en nuestro siglo, puede ser presentado como el camino que conduce al descubrimiento de una *nueva objetividad*, la única que no responde a la circunstanciada realidad del hombre sensible y sentimental que se concibe como individuo, la única que implica la superación de la contingencia: la geometría.

Mas no se trata de la *aplicación* lisa y llana de la geometría, como tampoco el artista del pasado *aplicó* nunca conocimientos derivados de su experiencia o de su ciencia, sino de crear sobre una *base de comprensión mutua*. La geometría no es para los artistas concretos, en particular, un repertorio de formas en el que puedan elegir las que más les gusten – tampoco lo fue la naturaleza para los artistas de antes –, ni siquiera el modelo para imitar. La geometría es un instrumento de ordenación de emociones, así como lo fue la anatomía para un Ingres por ejemplo. Diría más: que son artistas que crean con un espíritu que se asemeja al geométrico sin dejar de ser artístico, espíritu dominado por el *afán de precisión*.

Que nadie se extrañe, pues, si en los cuadros aquí expuestos las líneas son precisas y en los tonos francos y enteros hasta el color adquiere precisión, si los espacios cobran un sentido preciso en su infinitud. Porque también hay una sensibilidad precisa, una emotividad precisa y una fantasía precisa. Y nada autoriza a suponer que la sensibilidad sólo se manifiesta a través de las imprecisiones a que nos tenían acostumbrados los románticos.

Lidy Prati, Tomás Maldonado, Alfredo Hlito, Enio Iommi y Girola pertenecen al grupo definido de los concretos, de quienes crean símbolos artísticos de sentido tempoespacial, en necesaria correlación con el mundo de la geometría. Los elementos geométricos que emplean les sirven para crear campos expresivos en la tela, los pintores, o para componer el espacio, los escultores, invirtiendo así el fenómeno visual y estimativo, ya que el espectador siente la vida no como algo sumergido en cada uno de ellos, sino como algo que se expande en un espacio de creación sui generis.

En posición menos definida se hallan Miguel Ocampo, José (sic) Fernández Muro y Sarah Grilo. El primero se orienta, sin embargo, hacia las formas concretas en casi todas las telas que expone, salvo dos en las que se podrá observar el paso de una sensibilidad individualista, por decirlo así, con acentos de primitivismo y romanticismo por tanto, a una sensibilidad más precisa y depurada. También Fernández Muro, pero en sus telas quedan resabios de ritmos orgánicos y la pasión no se esconde ni se sublima como en las de sus compañeros de grupo citados. Más sutil todavía es Sarah Grilo, extraño espíritu guiado por una intuición romántica en esencia, capaz de obtener efectos cromáticos y espaciales tan refinados y tan inesperados como para que el todo se funda en una vibración de espacio.

Más alejados se encuentran Corindo Testa y Rafael Oneto, el primero porque mantiene el cordón umbilical con ciertos objetos del mundo visible, el segundo porque aún compone con espíritu de inventor de naturalezas muertas. Pero tanto uno como otro van limpiando sus ojos y su paleta, van enriqueciendo su vocabulario formal y no es difícil predecir una lenta evolución hacia un sistema de formas precisas.

En Argentina hay otros grupos juveniles que militan en campos adversos. No faltan los superrealistas y los neorrealistas, así como ese vasto campo de imposible definición en el que actúan los indecisos. Además, el grupo de los pioneros, algunos de gran valor, aunque detenidos ahora desgraciadamente, en las conquistas obtenidas hace muchos años. Entre todos sobresale este grupo que expone en Brasil, al que tengo la enorme satisfacción de presentar y en cuyo porvenir creo con fe y fervor.

Buenos Aires, julio de 1953

Arte Moderno en Brasil³

He aquí un feliz resultado de una visita que nos hizo, hace pocos meses, la brillante directora del Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, Doña Niomar Moniz-Sodré. Entonces surgió la idea de realizar una gran exposición en Buenos Aires de obras que testimonien las diversas tendencias del arte moderno en Brasil.

De tal modo suponemos que se intensificará el conocimiento espiritual de los dos pueblos y se anudarán lazos indestructibles. Porque los vínculos que se fortalecen a través del arte, más fuertes que los que proporcionan otros medios de contacto, por legítimos que sean, superan los factores determinantes de tiempo y espacio, hasta la nacionalidad misma, y

3 Cf. JRB. Presentación institucional de la exposición "Arte Moderno en Brasil. Escultura, Pintura, Dibujo, Grabado", realizada entre el 25 de junio y el 28 de julio de 1957 en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires. En la Sección Pintura participaron los siguientes artistas: Tarsila Do Amaral, Antonio Bandeira, Geraldo de Barros, Ubi Bava, Paulo Becker, Aldo Bonadei, Iberê Camargo, Flavio de Resende Carvalho, Aluisio Carvão, Lygia Clark, Milton Dacosta, Emiliano Di Cavalcanti, Cicero Dias, Hermelindo Fiaminghi, Sanson Flexor, Cívico Graciano, Guignard, Vincent Ibberson, Frans Krajcberg, Judith Lauand, Déa Campos Lemos, Mauricio Nogueira Lima, Rubens Mauro Ludloff, Anita Malfatti, Emeric Marcier, Maria Leontina, Yolanda Mohalyi, Djanira Motta E. Silva, Tereza Nicolao, Raymundo Nogueira, Cesar Otlicica, Helio Otlicica, Inimá de Paula, Pancetti, Cândido Portinari, Heitor Dos Prazeres, Maria Helena Andrés Ribeiro, Luiz Sacilotto, Firmino Fernandes Saldanha, Ione Saldanha, Frank Schaeffer, Lasar Segall, Iván Serpa, Mario Sílêio, José Antonio de Silva, João José Da Silva Costa, Elisa Martins de Silveira, Décio Vieira y Francisco Volpi; en Escultura: Mtor Brecheret, Bruno Giorgi, Felicia Leirner, Maria Martins, Zélia Salgado y Franz Weissmann; en Grabado: Lívio Abramo, Edith Behring, Roberto Burle Marx, Iberê Camargo, Marina Caram, João Luís Chaves, Oswaldo Goeldi, Marcelo Grassmann, Poty Lazarotto, Vera Bocayuva Mindlin, Yolanda Mohalyi, Fayga Ostrower, Lygia Pape, Rossini Pérez, Arthur Luiz Piza, Cândido Portinari, Carlos Prado, Vera Tormenta y Darel Valença; y en Dibujo participaron: Roberto Burle Marx, Lothar Charous, Aldemir Martins, Anísio Medeiros y Arnaldo Pedrosa D'Horta. Caja 27, Sobre 1, a), AJRB.

concinnitas

permiten el encuentro del hombre con el hombre. Lo que constituye el "sumun" (sic) del conocimiento humano.

Por ello creo que exposiciones como ésta –la más importante de arte moderno en Brasil que se ha realizado aquí y la más importante que ha organizado el país hermano en el extranjero– contribuirá a propender a algo más profundo todavía: contribuirá a que se comprenda, por encima de la manifestación nacional, esa fecunda nota de universalidad que caracteriza al hombre cuanto mayor sea su cultura. Y el público porteño no solamente valorará el arte moderno de Brasil, sino también, al advertir similitudes de fondo con el arte de nuestro país, aprenderá a conocerse a sí mismo. De la misma manera que la exposición de nuestros artistas proporcionará a los cariocas idéntico motivo, cuando retribuimos esta exposición.

Quiero destacar, finalmente, el generoso gesto del Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, cuyas autoridades no han escatimado esfuerzos para realizar esta exposición, y el tesón no menos conmovedor de la Embajada de Brasil en Buenos Aires para contribuir al éxito que indudablemente tendrá. A todos la expresión de nuestro emocionado reconocimiento.

Arquitectura Brasileña⁴

Aumenta nuestra gratitud con el Brasil. El año pasado, el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro organizó en el Museo una magnífica exposición del arte plástico brasileño. Ahora nos honramos en presentar esta muestra de "Arquitectura del Brasil", que ha organizado el Ministerio de Relaciones Exteriores del país hermano.

Con esta muestra los visitantes del Museo podrán tener idea cabal del enorme desarrollo de la arquitectura del Brasil, en particular de la gigantesca obra que significa la creación de la ciudad capital en Brasilia, en el corazón del país.

Pero no ha de bastar la comprobación de que el pueblo brasileño está animado de una pujanza sin igual. Bien lo sabemos nosotros, que somos sus hermanos y que contemplamos el espectáculo con la más viva simpatía. Tampoco ha de bastar la comprobación de la alta calidad que obtiene una brillante constelación de arquitectos. No podrá dejar de comprobar, además, el visitante del Museo, el espíritu de progreso que anima por igual a gobernantes y realizadores, mancomunados para imponer el sistema de formas modernas que corresponden a nuestro tiempo.

Por esto, unimos al agradecimiento, el más cálido homenaje de admiración. Y a la Sociedad Central de Arquitectos, el auspicio prestado.

4 Cf. JRB, Presentación institucional de la exposición "Arquitectura Brasileña", inaugurada el 18 de octubre de 1958 en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires. El conjunto de 139 ítems expuestos incluyó desde obras realizadas en Bahía y Minas Geraes en el siglo XVII y XVIII hasta Brasilia, con proyectos de Aleijadinho, Francisco Dias, Mestre Gabriel, Ribeiro, Arq. Eduardo Reidy, Arq. Niemeyer, Cândido Portinari, Athos Bulcão, Arq. M. Roberto, Arq. Lucio Costa, Arq. Jorge Moreira, Arq. Bologna, Arq. Burle Marx, Arq. Osvaldo Bratke, Arq. Clavo Redig de Campos, Arq. Enrique Mindlin, Arq. Sergio Bernardes, Arq. Paulo Pires y Paulo Santos, Ar. Carlos Leão, Arq. Hernani Vasconcelos, Arq. Sergio Bernardes. Caja 27, Sobre 1, b), AJRB.

Sin título pero con razón de ser⁵

Esta exposición que organiza Radio Municipal me sorprende al final de temporada, que es como decir en el momento de cerrar cajones y preparar valijas, o no haciendo nada de esto por lo menos de disponerse a vivir para sí mismo. Pero Jorge Lutz es implacable y la idea es magnífica, ¿cómo no colaborar con él? Accedo pues a su requerimiento sin recurrir a libros, catálogos o viejos textos, evocando nada más la época heroica del arte "concreto" y el arte "madi" que coinciden con la de mi primera madurez, así como los abandonos consiguientes, las escapadas traidoras y las vueltas al redil, transfiguración y muerte, que de todo ha habido en estas dos décadas angustiosas y fecundas. Pasado que perdura por la cantidad de presente que conserva, siendo entonces existencia que vale la pena recordar Y lo que no evoco sino percibo, las nuevas manifestaciones de este arte, tímidas y sólidas aquí, agresivamente progresistas en París Donde algunos distinguidos argentinos trabajan en línea concurrente: un presente vivo que por falta de prueba no es existencia pero al que se le puede abrir crédito.

Lo que viene a demostrar una implícita voluntad de orden en el país, más de una vez destacada por mí como extraño carácter. ¿Qué un país convulsionado como éste, en el que nadie quiere cumplir la ley, estime tanto las formas artísticas fundadas en la geometría, la gran ley? Menos extraño e incongruente de lo que parece cuando se piensa que tales formas paradigmáticas obedecen a una escondida pedagogía y que ésta suele ser recurso de quienes temen sus arrebatos. ¿Y cómo podrían ser paradigmáticas si no se fundaran en la geometría? Sólo con ellas cabe intentar la paideia, que no por otro motivo un arte tan pedagógico como el griego hasta el siglo IV se desarrolló únicamente en el espacio.

Mas dejando de costado este aspecto general que volverá a ser patente, quiero señalar que mientras el arte constructivo fue "concreto" aportó soluciones de acuerdo con la geometría posicional, desplegándose los elementos simples entre sutiles intervalos que otorgaban al espacio un poder de sugestión poética; en tanto que al dejar de ser "concreto" aporta soluciones de acuerdo con una geometría rítmica, desplegándose los elementos a veces menos simples

que otorgan al espacio un poder de sugestión musical;
y siendo ahora "visual" con intervalos de luz
aporta soluciones de acuerdo con una geometría temporal,
desplegándose los elementos aun más simples
que otorgan al espacio un poder de sugestión existencial.

Y entreguémonos a gozar con estas obras históricas y actuales,
reflexionemos acerca de ellas y no las juzguemos con la vara de la comparación,
en particular con esas otras obras de la pintura y la escultura
que cada día más excluyen el espacio,
pues hay campo para unas y otras.
Que así como nadie confunde
la estructura fisicomatemática del universo regida por principios abstractos
y en la que no cabe la individualización,
con la estructura empiriconatural del mismo regida por principios concretos
y en la que sólo cabe la individualización,
así nadie debe confundir las dos grandes direcciones del arte actual,
generalizando en una al máximo,
individualizando en otra también al máximo,
para encontrarse finalmente más cerca entre sí de lo que se supone,
Creando todos símbolos de temporalidad.

Más allá de la geometría. Extensión del lenguaje artístico-visual en nuestros días⁶

Nadie está conforme en considerar "geométricas" a ciertas formas del arte actual. En los últimos años ha habido derroche de ingenio para excluir esa palabra. Como si de pronto la geometría se hubiese vuelto ascua ardiendo de la que hay que desembarazarse a toda costa. ¿Será porque es una ciencia y para peor rigurosa? Sorprendería que fuese la razón en una época tan propensa a integrar el arte con la ciencia. Hace ya mucho que Georges Vantongerloo escribió: "Todo progresa, todo evoluciona, y no está lejano el tiempo en que el arte y la ciencia formarán un todo homogéneo" ¿Será entonces porque sus alcances como ciencia son cortos e impiden el vuelo del creador en "lo imaginario"? ¿O porque si bien permite englobar a formas distintas entre sí, no permite caracterizarlas en su particularidad? ¿Por aquello de que "quien mucho abarca poco aprieta"? Se verá que hay muchos modos de resolver este juego entre lo general y lo particular, algunos de los cuales corresponden a los artistas de que nos ocupamos.

5 Cf. JRB, "Del arte concreto a la nueva tendencia. Argentina 1944-1963", prólogo para la exposición realizada bajo este título en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de Buenos Aires, en la que participaron los siguientes artistas: Julián Althabe, Manuel Álvarez, Carmelo Arden Quin, Ramón Baudés Gorlero, J. Rodrigo Beloso, Martín Blazco, Marta Boto, Ary Brizzi, Oscar Capristo, Pablo Curatella Manes, Juan Del Prete, Hugo R. De Marco, Manuel Espinosa, Antonio Fernández Muro, Claudio Grola, Alfredo Hito, Enio Tommi, Gyula Kosice, Julio Le Parc, Raúl Lozza, José Luis Maccari, Eduardo Mc Entyre, Víctor Magariños, Sameer Makarius, Tomás Maldonado, Federico Martino, María Martorell, Alberto J. Molienberg, Primaldo Mónaco, Miguel Ocampo, Lidy Prati, Salvador Presta, Rogelio Polesello, Eduardo Sabelli, Carlos Silva, Jorge Souza, Luis Tomasello, Gregorio Vardánega, Miguel Vidal, Virgilio Villalba. Caja 3, Sobre 3, k), AJRB. En la transcripción se ha respetado el ordenamiento y el modo de escritura con el que el autor destacó ciertas palabras.

6 Cf. JRB, "Más allá de la geometría. Extensión del lenguaje artístico-visual en nuestros días", prólogo para la exposición realizada bajo este título entre el 20 de abril y el 14 de mayo de 1967 en el Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella. Participaron los siguientes artistas: Manuel Álvarez, César Ambrosini, Ary Brizzi, Germaine Derbecq, Manuel Espinosa, Claudio Grola, Enio Tommi, Kenneth Kemble, Gyula Kosice, David Lamelas, J. Edg. Cezanne, Eduardo Mc Entyre, María Martorell, Fernando Mazza, Margarita Paksa, Oscar Palacio, César Paternosto, A. Pellegrino, Alejandro Puente, Rogelio Polesello, Eduardo Rodríguez, Eduardo Sabelli, Carlos Silva, María Simón, Antonio Trotta, Miguel Ángel Vidal. Caja 17, Sobre 5, d), AJRB.

Pero ¿son explícitamente caracterizadoras las expresiones que se suelen usar en vez de "Arte geométrico"?

"Arte concreto" es la que ideó Van Doesburg, fue aceptada por Arp y Kandinsky, y propalada por Vantongerloo y Max Bill. Tal vez la más inaceptable, porque "concretas" son las formas pero no el arte, y porque acentúa un carácter tan general como el de "Visualidad" que usan otros, con la diferencia de que esta palabra se refiere al contemplador y aquélla a la obra en sí misma.

Para evitar el primer carácter, o sea la generalidad, hay quienes hablan de "Visualidad estructurada", sin lograrlo por cierto, ya que la palabra "estructura" comprende toda la realidad.

"Nueva abstracción" se refiere a una manera de operar que tampoco es específica de estos creadores, salvo por ser "nueva". Amén de que lleva el lastre de la "Vieja abstracción", irremisiblemente terminada.

"Abstracción geométrica" dice Michel Seuphor, pero si es "geométrica" ¿por qué agregar la redundante "abstracción"?

En Italia se ha dicho "Arte programado", con la misma vaguedad que la de quienes lo llaman "Arte perceptual", olvidando los primeros que el arte se constituye "fuera de programa" y los segundos que lo perceptual es punto de partida pero no de llegada.

Menos afortunadas son las expresiones que se fundan en el aspecto "constructivo" o en el "arquitectónico" de tales formas, pues son admisibles sólo por vía metafórica y no con mucho derecho. Aparte de que mal se podrían diferenciar estas obras emparentadas con la pintura y la escultura, de las realmente constructivas, es decir, las arquitectónicas.

Párrafo aparte con la expresión "Arte formal" a la que recurre entre otros Klaus Jürgen-Fischer, como polo opuesto al "Arte informal". No sólo porque cualquier realización artística es "formal" sino porque se desconoce con ella la energía interior que la origina y por ende justifica.

Por no hablar del título que dio el Museo de Arte Moderno de Nueva York a una exposición similar a la nuestra, en 1965: "The responsive eye" ("El ojo respondiente"). Como si el ojo no respondiese a toda incitación artística, pudiéndose discutir la tesis de William C. Seitz a propósito de que el ojo responde más directamente cuando están ausentes la forma y el tono modelados, el gesto con el pincel y los empastes; vale decir, cuando falta la representación.

Otras expresiones aluden a grupos de obras determinadas y están lejos de ser siempre felices, ni descriptivas ni conceptuales.

"Arte visual" y "Arte cinético" son las que se emplean para denominar trabajos muy relacionados entre sí, aunque comprendiendo además de cuadros, objetos y hasta aparatos. La primera es más correcta con el

agregado que le impone el Grupo de París: "Recherche visuel" ("Indagación visual"), ya que innegablemente realizan una indagación de tipo especial. También la segunda es correcta, sólo que no se advierte cómo se pueden nombrar los reflejos de luz con la misma palabra "cinético" que a los objetos realmente móviles.

Tampoco es incorrecto el nombre dado por el Grupo de París a ciertas exposiciones, la de nuestro Museo Nacional de Bellas Artes por ejemplo: "La inestabilidad". Aunque se limita a señalar el carácter proposicional de las obras, sin referencia a su contenido de existencia.

"Arte óptico" ("Op art") se usa para bautizar a las obras en que prevalece la ilusión de movimiento. ¿Por qué no llamarlo lisa y llanamente "Arte ilusionista", a semejanza del nombre que se dio a la perspectiva buscada por los artistas barrocos a la zaga de Palladio? Aparte de que, como bien ha dicho Josef Albers, oponiéndose a los términos "óptico" y "retinal", las respuestas del contemplador son psicológicas y ocurren detrás de la retina, donde acaba la óptica.

"Sistemic Painting" es la expresión más reciente ("Pintura sistémica", aunque esta palabra no existe en castellano), aplicada por Lawrence Alloway a obras en las que sus autores "totalizan" la forma de acuerdo con un principio que puede ser repetitivo de imágenes únicas. Peligrosa denominación a pesar de que distingue entre "sistemic" y "systematic" ("sistemática") pintura, dándole al primer vocablo una significación menos "regular" que al segundo. Pues recalcar el "sistema" es como recalcar el "programa" o cualquier otro factor objetivo que desnaturaliza el arte.

Por muchas vueltas que se le dé a la cuestión, las formas que crean estos artistas tienen apariencia geométrica y si la tienen es porque de algún modo dependen de la geometría. Pero habrá que andar con tiento para no incurrir en el error de quienes llaman a este arte "programado" o "sistémico". Decir que estos artistas hacen formas de apariencia geométrica no significa que hagan formas geométricas. Por el contrario, éstas son desvirtuadas por aquéllos ante todo por los materiales con que las hacen; luego, por el "fin" a que apuntan. Si no abandonamos la palabra es porque no hay otro denominador común para formas tan diversas que la del rigor con que existen en "lo imaginario", ensamblados los elementos tan "necesariamente" como para que su uso sea legítimo. ¿Acaso la geometría es sólo ciencia abstracta? ¿No ha sido desde el comienzo ciencia ordenadora del mundo objetivo? Con mayor razón ahora que expande su ámbito incorporando el tiempo, o mejor dicho, superando la falsa antinomia espacio-tiempo que ha retrasado al hombre de Occidente.

Se diría que integrando el "espíritu de finura" y el "espíritu geométrico" de que hablara Pascal. Lo que vino a decir Ben Heller a propósito de ciertos artistas de U.S.A. que tienden "hacia una nueva abstracción": "Ellos manifiestan lo impreciso con lo preciso, lo inexplicable con lo explicable", destacando la "ambigüedad" que revelan.

¿Cómo, "ambigüedad" tratándose de formas relacionadas con la geometría? Extraña paradoja que nos obliga a volver sobre el concepto de "ambigüedad". Ya que si bien rige para todas las formas artísticas, respecto a las "geométricas" es más restringida, oscilando entre términos de composición general.

Dicho de otro modo, como si la "ambigüedad" de los creadores "geométricos", precisamente porque abarcan la totalidad, aludiera únicamente a la gran estructura del cosmos, a diferencia de los demás creadores, cuya "ambigüedad" gana en intensidad lo que pierde [en] extensión, aludiendo a las pequeñas estructuras en que vive el hombre.

Pero quede bien claro, ningún artista es "geométrico" al pie de la letra, así como ninguno fue "naturalista" en la época en que interesó fundamentalmente la naturaleza, y ninguno ha sido "abstracto" o "empírico". Vocablos legítimos, todos, siempre que se los emplee para señalar la "ambigüedad" existencial de las formas artísticas.

Por otra parte, el rechazo de la geometría es reciente. Todavía Apollinaire la aceptaba al reconocer que si bien los nuevos pintores (los cubistas) no se proponían ser geométricos, "la geometría es a las artes plásticas, lo que la gramática es al arte del escritor". Con lo que no hacía sino continuar, probablemente sin saberlo, la vieja enseñanza de Charles Blanc.

Y Daniel H. Kahnweiler, más prudente como teórico, advertía poco después que la "impresión" de los contempladores hablando de "cubismo" o de "arte geométrico" era injustificada, pero que las líneas rectas y las curvas uniformes, así como las formas parecidas a círculos, rectángulos, cubos, esferas, cilindros, "proporcionan la sólida estructura sobre la cual construimos los productos de nuestra imaginación"; más aun, constituyen "nuestra categoría de la visión".

Más justificada fue la aceptación de la geometría por los creadores del "Arte concreto", aunque ellos prefirieron hablar de matemática para acentuar la expresión abstracta de sus trabajos. Lo subraya Ernesto N. Rogers: "Una obra de Max Bill se reconoce siempre por la concepción estrictamente matemática que impone a su imaginación; con otras palabras, porque todas las partes tienden hacia una unidad según el confluir de las leyes de la armonía". Hasta Pierre Restany reconoce la dependencia, refiriéndose a "un arte experimental de inspiración geométrica, neo-purista o neo-constructivista".

No consideramos, pues, que las obras expuestas aquí son de "Arte geométrico" en sentido literal y por eso se explica el título elegido: "Más allá de la geometría". Con lo cual reconocemos el papel de las formas que responden a esta ciencia, sin restar aliento liberador a quienes crean fundándose en ellas. Signo, símbolo o emblema, o forma que no quiere ser nada de eso pero lo es en definitiva, estos artistas del rigor no pueden manifestarse más que en mundos regidos por la geometría. Y justificamos el subtítulo, afirmando que estos artistas "extienden" las posibilidades del "lenguaje artístico-visual" fundado en la geometría, ya que nadie repite, todos avanzan hacia nuevas zonas de existencia imaginaria.

¿Que cómo se establece esa "extensión"? A partir de los diversos modos de "geometrizarse" las formas representativas de hombres y cosas que tuvieron los artistas antiguos, los medievales y los renacentistas, para quienes la geometría fue subyugantemente ordenadora.

Pasando por los modos igualmente diversos de emplear elementales formas geométricas que caracterizaron a los "abstractos", para quienes la geometría fue reguladora en un plano ajeno a los hombres y las cosas.

Hasta llegar a una época más cercana a la nuestra, en la que los artistas "concretos" aportaron soluciones de acuerdo con la geometría "posicional", desplegando elementos muy simples entre sutiles intervalos de espacio ficticio que otorgaban a sus obras un poder de sugestión poética.

Hoy, en cambio, estos artistas aportan soluciones de acuerdo con la geometría "rítmica", desplegando elementos a veces menos simples entre intervalos de espacio ficticio que pueden no ser sutiles y otorgando a sus obras un poder de sugestión musical.

Otros aportan soluciones de acuerdo con una geometría "temporal" desplegando elementos aún más simples entre intervalos de espacio real o de luz que otorgan a sus obras un poder de sugestión existencial.

Pero el esquema es nada más que aproximativo: en la última década han aparecido formas complejas por referirse a contenidos mezclados, o sencillas por referirse a una sola clase de contenido, hasta llegar al "mínimo" de arte ("Minimum art"), complicando la sugestión existencial por la presencia de colores vivos y contrastados, o de monocromías esenciales, cuando no de figuras huecas o apenas insinuadas según una geometría cuasi invisible.

El contemplador hallará en consecuencia, variadas formas de este arte que va "más allá de la geometría", realizadas por artistas argentinos que viven en Buenos Aires, salvo Claudio Girola que vive en Valparaíso, Chile. Y se sorprenderá por la madurez a que van llegando.

Arte concreto en Brasil y Argentina⁷

Quánto lamento no haber conservado mis notas a propósito de las obras que hacían los pintores y escultores concretos brasileños allá por los años 50. Podría satisfacer a mi amiga Aracy Amaral, completando los testimonios a incluir en el catálogo de la exposición que prepara: *Las tendencias constructivas en el arte de Brasil*. Por lo que temo defraudarla, al no poder confiar sino con la memoria, algunos recortes de artículos publicados en la época por críticos brasileños y un breve párrafo del artículo que escribí sobre la Primera Bienal de San Pablo. Los artículos no son explicativos y la memoria olvida los datos y nombres, quedando sólo las ideas formadas en torno a las experiencias, de las únicas que puedo hablar. También puedo contar alguna anécdota que agregará nuevo acento a la interpretación del pasado.

Aracy piensa que yo era "la voz de Argentina junto a los artistas jóvenes de Brasil". Aunque exagera un poco, es cierto que fui amigo de ellos y de Mario Pedrosa que los impulsaba, pero no me será fácil reconstruir la relación de hace más de veinte años. Y en cuanto a si hubo diálogo entre los artistas de Brasil y Argentina, no creo que haya habido, al menos por mi intermedio: mi acción fue personal. De forma que sólo en cuanto a la comparación entre unos y otros podré satisfacerla.

Después haber publicado *La pintura brasileña contemporánea* (1945) en un acto de confianza amistosa pues sólo conocía cuadros de los artistas brasileños que trajera el escritor Marques Rebelo a Buenos Aires, expuestos en la Galería Peuser, mi primer contacto con ellos fue en 1948, año en que di seis conferencias en el Museu d'Arte de San Pablo. (En reportaje hecho por un periodista de *Folhas* (sic), sin fecha el recorte, establecí los principios que fundamentaban el arte concreto). Entonces estuve también en Río de Janeiro, donde también di una conferencia, a la que asistió Portinari y de la cual hizo cálido elogio Mario Pedrosa al final de la misma. Mas no creo haber visto entonces obras de artistas concretos. La relación con ellos se produjo más tarde (1951) al ser Jurado de la Primera Bienal de San Pablo, en el que me cupo desempeñar buen papel ante ellos por lo que voy a relatar.

En efecto, el nombramiento me llegó a último momento y no pude estar en San Pablo cuando se reunió el Jurado. Este ya había entrado en funciones, otorgando el gran premio de pintura a André Chastel (al que nunca hubiera votado), y los colegas me dieron sólo una hora para que viera toda la Bienal. Lo hice devorando las obras y al final de la planta inferior, gran sorpresa, en un rincón estaba *Unidad tripartita* de Max Bill, una obra sobresaliente aún entre las sobresalientes de este

7 Cf. JRB, "Arte concreto en Brasil y Argentina", 6 de septiembre de 1976. Caja 3, Sobre 2, w). AJRB, Mecanografiado. 5 páginas (el subrayado corresponde al original).

artista. Con ese bagaje de mínimas observaciones volví a la reunión del Jurado dispuesto a dar la batalla por esa obra, que no fue tal, pues bastó mencionarla para que se adjudicara el gran premio de escultura a Bill, casi sin discusión. Tuve entonces la sospecha de que mis colegas no la habían visto o la habían visto a la pasada, y que aceptaron mi propuesta pues ¿cómo iban a discutirle a quien había recorrido toda la bienal en una hora? El hecho que fue conocido y las ideas desarrolladas años antes en el Museu d'Arte provocaron el acercamiento con los artistas concretos de San Pablo, me parece que liderados por Waldemar Cordeiro.

El segundo hecho que fortaleció el acercamiento se debió a mi defensa del aparato cinético que había presentado Abraham Palatnik (no era concreto éste, pero estaba más cerca de ellos que de los demás pintores y escultores). El Jurado fue remiso en aceptar el aparato con los argumentos de siempre, por lo que hubo lucha esa vez, ayudándome Sergio Milliet, con quien ya éramos amigos. Nuestro triunfo fue pobre; si bien conseguimos que se lo aceptara no hubo manera de [que] su autor obtuviese un premio. Lo único que obtuvimos fue una declaración: "Habiendo tenido oportunidad de apreciar la obra de Abraham Palatnik, el Jurado lo considera una importante obra de arte moderno, digna de figurar en el Museo de Arte Moderno de San Pablo".

Fue entonces que intimité con Pedrosa, quien me presentó a Iván Serpa y a Lygia Clark. Y más o menos en esos años conocí a Almir de Silva Mavignier y a Mery Vieira en Europa. Aquí terminan mis recuerdos. Y en cuanto al juicio sobre sus obras dije en un artículo publicado en *Ver y Estimar* (nº 26, noviembre de 1951): "No quiero terminar este análisis crítico de la sección brasileña sin referirme a los esfuerzos de un grupo de jóvenes que pretenden introducir las corrientes vanguardistas del arte abstracto. Tanto Waldemar Cordeiro y Almir da Silva Mavignier como Ivan Ferreira Serpa y algunos otros merecen la más vigilante atención –por lo menos la han merecido de mi parte– y no porque crea que hayan logrado formas plenas y expresivas, sí porque el esfuerzo me parece digno de encomio".

Dos años después, en 1953, se organizó la exposición de los artistas concretos argentinos, a realizarse en Río de Janeiro primero y en Amsterdam luego. Fui invitado a escribir el prólogo para el catálogo, a dar conferencias en el Museo de Arte Moderno dirigido por Niomar Moniz-Sodré, las que pronuncié el 8 y el 11 de agosto. Con tal motivo el vínculo se estrechó, más por hallarnos en el mismo lado de la barricada que por una verdadera confluencia de ideas.

No recuerdo cómo manifesté mis ideas en las conferencias de Río, pero a juzgar por los comentarios ácidos de Antonio Bento (*Diário Carioca*,

9.VIII.53) y de Quirino Campofiorito (*O Jornal*, 16.VIII.53) supongo que debo haber sido demasiado vehemente, aunque también se manifestaron con la misma acidez respecto al arte concreto; lo mismo que Mario Baratta (*Diário de Notícias*, 30 y 7.VIII.53) señalándome supuestas contradicciones. Me extrañan aún ho[y] esos comentarios, porque en el prólogo citado no incurro en demasías, pero tal vez en el curso de la improvisación habré dejado translucir la fe que tenía en los concretos. En *Correio da Manhã* (9 y 12.VIII.53) el comentario fue más benévolo y se desprende de él que si traté de explicar la intencionalidad de los concretos argentinos, señalando el modo de emplear más la matemática que la geometría tradicional, no la presenté como única solución. Oreo recordar que esas notas fueron escritas por Jamie Mauricio, terminando la segunda con estas palabras: "Com sua rápida permanencia, nesses dois simples "encontros", como lhe agradou chamar, Brest agitou consciências adormecidas, dando aos artistas concretos e abstratos do Rio, uma dignidade recusada por muitos, mostrando-lhes um caminho de liberdade e independência na criação, que ha de auxiliá-los muito nos seus trabalhos e esforços futuros".

En sucesivos pasajes y algunas estadas con motivo de las Bienales de San Pablo mi relación con Serpa fue íntima. También con Lygia Clark y con Mavignier, a quienes admiré, a la primera por la gracia que sabía y sigue sabiendo imprimir a sus creaciones, al segundo por la severidad de sus planteos y la perfección de su oficio; mas no hallé en las obras de ninguno —esto lo recuerdo bien— el aliento poético que tenían las de Max Bill y Georges Vantongerloo. Aunque era lo que no hallaban los concretos brasileños, por lo que bautizaron el movimiento con el nombre de neoconcreto, en salvaguarda de la libertad creadora. Entonces supuse que no cumplían con el precepto de los maestros en cuanto se refiere al empleo de la matemática, y que se hacían pasibles del reproche de Max Bill (*Ver y Estimar*, n° 17, mayo de 1950): "Una gran parte de las obras atribuidas e influencias matemáticas distan mucho de ser ejemplares en su género, todas parece ubicarlas más como resultado de *aspiraciones espontáneas en circunstancias especiales* que como consecuencia de una depurada comprensión de los medios usados". No suponía, claro está, que ignoraran el precepto fundamental del arte concreto, sí que Serpa se dejaba llevar por la vieja inspiración que determinó el pasaje al informalismo, y que Lygia Clark era acuciada por otros intereses, hacia las construcciones de objetos de latón plegables y otras experiencias que les sucedieron.

Los pintores concretos argentinos, los verdaderamente concretos, Tomás Maldonado, Alfredo Hlito y Lidy Prati, cumplían en cambio con el precepto, en menor escala los escultores por razones obvias, Enio Tommi y Claudio

Girola. Razón para que tanto insistiera en las conferencias de San Pablo y Río sobre el problema de lo infinitofinito que hace del espacio el protagonista del cuadro y de la escultura. Razón también para que ahora no comprenda cómo aún las obras de los concretos brasileños pueden figurar en la exposición proyectada: los concretos no fueron constructivos, porque valiéndose de simples elementos geométricos como signos de posición crearon el espacio indeterminado, en vez de construirlo en los cuadros o como volumen en las esculturas.

La afinidad de los argentinos con los europeos hizo que Max Bill me dijera en 1952: "Después del grupo de Zürich, el más importante es el de la Argentina". No me anima un espíritu chauvinista; más todavía, me desagrada hacer estas observaciones y enunciar el juicio de Bill, pero Aracy me ha puesto entre la espada y la pared al pedirme que establezca comparaciones. No me ha dejado otra opción. Sobre todo porque lo pensaba profundamente en la época, orientando mi conducta crítica, como se puede advertir en mi libro, *La pintura europea contemporánea* (Fondo de Cultura Económica de México, 1952 primera edición), a pesar de mi preocupación por ser justiciero con todos los artistas, sin querer dejar traslucir lo que no era una preferencia sino una profecía.

Por otra parte, en ese mismo año (Ver y Estimar, n 33/34, 1953) establecí todas mis dudas respecto a los concretos argentinos, diciéndoles: "El arte concreto habrá de ser un arte de comprensión universal o morirá. Y para que esto no suceda es menester que practiquen en gran escala, *que practiquen y no se limiten a la teoría*, la invención de objetos. No lo hicieron y murió la tendencia como lo había predicho.

Ha pasado mucha agua bajo el puente, mi escondida profecía no se cumplió: la situación artística internacional ha variado, y aunque Max Bill persiste en su posición el arte concreto ya no es más que un capítulo de la historia. En la 4a. Edición del citado libro mío, en prensa, hago el *mea culpa* correspondiente, sin minimizar en absoluto aquellas manifestaciones, así como por lo que veo, tampoco las minimizan en Brasil. La exposición que prepara la Pinacoteca do Estado en San Pablo refrescará la memoria y permitirá sacar conclusiones que pueden no coincidir con las expuestas de recuerdo en este artículo. Ojalá pueda verla para confirmar o rectificar mis ideas. Los amigos de Brasil no ha[n] de considerarlas definitivas, como nunca son las ideas, porque al escribir este artículo repito en cierto modo la actitud que me hizo escribir; hace más de treinta años *La pintura brasileña contemporánea*: la de ser solidario con mis hermanos. Las discrepancias en el plano de las ideas no cuentan, lo que cuenta es el espíritu de comunión continental.

Buenos Aires, septiembre 6 de 1976