

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO  
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO  
CARRERA DE DISEÑO INDUSTRIAL  
CÁTEDRA DE HISTORIA DEL DISEÑO

# EL ARTE CONCRETO

Alumna adscripta: Porcó, María Alejandra.  
Año: 2.001.

Con el fin de ofrecer una visión lo más profunda y clara posible acerca del arte concreto en Argentina, el presente trabajo no se limitará a la descripción del mismo. También incluirá una reseña sobre el arte concreto en Europa, para permitir que a partir de allí se puedan establecer comparaciones entre ambos, y así sea posible deducir las similitudes y las diferencias que existieron entre ellos.

## El arte concreto en Europa.

En la década del 30 París retomaba el liderazgo de la vanguardia artística internacional abandonado por Alemania a raíz del cierre de la Bauhaus y por la situación política que allí imperaba.

El éxito de la Exposición Internacional de Artes Decorativas había comenzado a devolverle parte de su antiguo brillo, circunstancia que fue incrementada por las numerosas colonias de extranjeros residentes: rusos, polacos, húngaros, rumanos, escandinavos.

Pero no cabe duda que fue la presencia de artistas claves como Mondrian, Robert y Sonia Delaunay, Kandinsky, a los que hay que añadir Gontcharova, Larionov, Pevsner, Pouigny, Janco, Kassak, Michel Seuphor, Prampolini, Lissitzky, Vantongerloo, Van Doesburg, Arp, Sophie Tauber-Arp y otros, la que determinó la efervescencia excepcional que alcanzó la vida artística parisina en esos años, en lo que al arte no-figurativo se refiere.

Mondrian constituyó el baluarte del neoplasticismo en París, secundado en su acción por Van Doesburg y Vantongerloo.

El constructivismo ruso estaba presente en las figuras de Gabo y Pevsner; Kandinsky, quien había actuado también en las vanguardias rusas, traía su magnífica experiencia de Bauhaus.

El arte no figurativo avanzaba sin embargo por oleadas. El pintor polaco Poznanski organizó una exposición internacional de vanguardia llamada L'art d'aujourd'hui donde la mitad de las obras eran abstractas.

En un plano no menor de relevancia cupo a Michel Seuphor, junto con el pintor uruguayo Torres García, retomar la antorcha y fundar el grupo Cercle et Carré que contó muy rápidamente con ochenta adherentes, que publicaron en marzo de 1930 una revista que llegó a tener tres números y realizaron una exposición importante en Galería 23. El grupo central estaba formado por Mondrian, Kandinsky, Arp, Schwitters, Vantongerloo, Sophie Tauber, Vordemberge-Gildewart, Gorin, Pevsner y se incluían Leger, Le Corbusier, Baumeister, Russolo, Prampolini, Stella -de Estados Unidos- y muchos otros.

Se produjo en ese momento una situación conflictiva respecto a Van Doesburg, quien no fue invitado según él, o no respondió a la invitación según Michel Seuphor. Es fácil suponer que, de ninguna manera, Van Doesburg hubiera aceptado un rol secundario. Esta fricción personal lo llevó a formar su propia asociación -Art Concret- integrada por los pintores Hélion, Wantz, Shwab, Tutundjian y Carlsund.

El programa propuesto por Art Concret era radical. Afirmaba un formalismo puro; antepone lo universal como lenguaje a lo individual, lo intelectual al sentimiento, la sensibilidad o la fantasía. Preconizaba la perfección técnica, el anonimato en el tratamiento de las superficies, la utilización de los datos de las matemáticas y las ciencias y de instrumentos que faciliten la exactitud y la claridad. En la elección de las formas y los colores apoyaban una sobriedad que hoy calificaríamos de minimalista.



G. Vondemberge-Gildewart "Composición N° 130", 1941. Oleo sobre tela, 60 x 60 cm. Colección Dr. Ignacio Pirovano. Donación Josefina Pirovano de Mihura. Museo de Arte Moderno, Buenos Aires.

El 13 de julio de 1930, Van Doesburg escribió: *“El atelier del pintor moderno debe tener la atmósfera que hay en las montañas a tres mil metros de altura, entre nieves eternas: el frío mata a los microbios”*. Ese rigor extremo es el que alentó la redacción del número único de la revista manifiesto Art Concret, editada ese mismo año y en la cual entró a circular la aserción hoy tan difundida: *“Una mujer, un árbol, una vaca, son concretos en su estado natural, pero en su estado de pintura son abstractos, ilusorios, vagos, especulativos, mientras que un plano es un plano, una línea es una línea, nada más ni nada menos.”*

Hélion se había revelado contra gran parte de los pintores que habían expuesto en Cercle et Carré, porque realizaban una figuración con elementos cubistas y futuristas buscando *“humanizar la geometría y geometrizar lo humano”*. Reprochaba a aquellos que *“comprimen sus personajes en un cubo o esfera”*, o a aquellos que utilizan elementos geométricos y los *“salpican de humanidad”* agregándoles un ojo, una mano, creyendo que con eso van a ayudar al espectador a comprender la pintura.

La reacción de Hélion, se comprende mejor cuando se conoce el programa extremista del grupo Art Concret. El formalismo riguroso de los mismos entronca con la teoría de la buena forma que obedece a los criterios de regularidad, unidad y simplicidad de Wertheimer y con el pensamiento de los psicólogos de la Gestalt, Kohler y Koffka. Las publicaciones de todos ellos se escalonan a partir de 1925 y tuvieron extraordinaria repercusión en el ámbito del arte.

Esa misma polaridad, abstracción formalista por un lado y abstracción expresionista o lírica o intuitiva por otro se planteó en la crisis de 1923 en Bauhaus donde la posición de Moholy-Nagy, neto representante de las corrientes constructivistas, quedó opuesta -Van Doesburg mediante- a la enseñanza en el curso preliminar de Johannes Itten, quien seguía el sistema del austriaco Cisek basado en el desarrollo de una cierta sensibilidad de identificación con formas y materiales como base de la creación artística.

Estas dos actitudes frente a la creación abstracta figuraron unidas cuando sobre las ruinas de Cercle et Carré y Art Concret se creó el 15 de febrero de 1931 la Asociación Abstraction-Creation. Bajo la sola exigencia de la no-figuración se reunieron en este grupo las más importantes corrientes vanguardistas de esa línea. El nombre mismo del movimiento y de la revista evidencia la dicotomía:

*“Abstracción porque ciertos artistas han llegado a la concepción de la no-figuración por la abstracción progresiva de las formas de la naturaleza.”*

*“Creación porque otros artistas han llegado directamente a la no-figuración por una concepción de orden geométrico o por el empleo exclusivo de elementos llamados abstractos como círculos, planos, barras, líneas, etc.”*

Esta amplitud de criterio, que produjo no pocas disenciones en el seno de la Asociación, estaba originada, entre otras causas, por las dificultades económicas aterradoras de estos artistas que los llevaron a buscar mayor base de sustentación. Tuvieron que hacer esfuerzos incesantes para financiar sus publicaciones, las cuales mantuvieron el tono polémico que esgrimieran Cercle et Carré y Art Concret en la

tradición de la revista De Stijl.

En ese momento de su actuación en Abstraction-Creation Robert Delaunay deja atrás la figuración cubista y su etapa más convencional de retratos, para darse de lleno al trabajo con ritmos creados con formas circulares y colores puros. Sus búsquedas formales se completan con el empleo de materiales nuevos como cemento, arena, corcho, alambre, caseína, barnices que aplica sobre todo en la pintura mural.

Para Franz Kupka su participación en Abstraction-Creation de la que fue miembro fundador, marca un momento de plenitud con obras de gran simplificación geométrica y alta originalidad.

Lo mismo cabría decir de otros artistas como Vantongerloo, quien empieza a considerar definitivamente en esa década las matemáticas como fundamento de la obra y a aventurarse en la utilización de las curvas hasta entonces repudiadas -influencia de De Stijl- por estar demasiado cerca de la naturaleza.

Vondemberge-Gildewart aporta en esos años aspectos que han sido calificados de revolucionarios, como la utilización de estructuras y de un espacio expansivo que no tiene en cuenta los límites de la tela.

Dejando de lado otros aportes individuales, puede decirse que la acción de los grupos citados sostuvo y consolidó el arte abstracto favoreciendo una renovación de la labor iniciada por la generación “heroica” a partir de 1910, en cuanto a creación de una pintura pura, autónoma, autosuficiente.

Abstraction-Creation difundió la labor de los artistas principales de esta tendencia, participó en certámenes internacionales y no fue ajena a la formación de nuevos nucleamientos.

Londres se convirtió en esa década en un refugio de muchas personalidades de la Bauhaus, valgan los ejemplos de Marcel Breuer (1935-37) y de Moholy-Nagy (1935-1937). Estaban allí también Gropius, quien había abandonado la institución en 1928, Mondrian y Gabo. Ben Nicholson se impuso como la figura de mayor significación en el arte local.

Los italianos desarrollaron tardíamente -hacia 1934- una pintura geométrica favorecida por la aparición de una corriente racionalista en arquitectura y el desarrollo de una tendencia geométrica en las artes decorativas.

Otra área de difusión la había logrado Abstraction-Creation en Estados Unidos donde numerosos americanos culminaron su apoyo creando el movimiento American Abstract Artists (A.A.A.).

Sin embargo, es a todas luces evidente que es Suiza quien asumió un rol de primera línea, a través de la excepcional figura de Max Bill. Por su acción rectora el arte concreto fue la manifestación dominante en el arte de vanguardia en los días que siguieron a la segunda guerra mundial.

Max Bill, quien tomara parte en las actividades de Abstraction-Creation de 1932 a 1936, formuló en el catálogo de la exposición Problemas actuales de la pintura y de la escultura suiza en Zurich,



Georges Vantongerloo “Abstracción-repulsión”, 1946. Oleo sobre hardboard enduido, 96 x 103 cm. Colección Dr. Ignacio Pirovano. Donación Josefina Pirovano de Mihura. Museo de Arte Moderno, Buenos Aires.

1936, el principio del arte concreto:

*“Llamamos arte concreto a las obras de arte que son creadas según una técnica y leyes que le son enteramente propias. Sin tomar apoyo exteriormente sobre la naturaleza sensible o sobre la transformación de ésta, es decir sin intervención de un proceso de abstracción. El arte concreto es autónomo en su especificidad. Es expresión del espíritu humano, destinado al espíritu humano y debe poseer esa actitud, esa claridad y esa perfección que hay que esperar de las obras del espíritu humano.”*

*“Los instrumentos de esta realización son los colores, el espacio, la luz y el movimiento. Dando forma a estos elementos se crean realidades nuevas, ideas abstractas que no existían antes más que en el espíritu y que se tornan visibles bajo forma concreta.*

*El arte concreto, ahí donde es más fiel a sí mismo, es pura expresión de medida y ley armoniosas. Configura sistemas y da vida a esas configuraciones por los medios de que dispone el arte. Es real e intelectual, a-naturalista y sin embargo, próximo a la naturaleza. Tiende a lo universal y cultiva lo único, rechaza la individualidad en beneficio del individuo”.*

Se trasluce en el pensamiento de Max Bill su formación Bauhaus donde estudió de 1927 a 1929, pero lo que es más evidente en sus ideas de a-naturalismo, de lo individual en beneficio de lo universal es la herencia de De Stijl de donde proviene también su concepto de un arte fundado en las matemáticas.

Comparte con Mondrian la convicción de que el arte es un modo de conocimiento, pero es más científico y lógico donde el holandés es más místico y axiomático. Ambos también adjudican un contenido ético al nuevo arte que aporta el mensaje optimista de un nuevo orden constructivo, de una nueva organización del entorno.

Pues, si como afirma Maurice Besset unidad es la primera palabra clave del universo de Bill, entorno es la segunda, es decir tratar el entorno visual del hombre: arte puro, arquitectura, objetos de uso, gráfica, como una unidad, de acuerdo a su experiencia en Bauhaus. Según él no puede existir ninguna diferencia jerárquica entre estas formas sino simplemente de función. En Forma, función, belleza habla de progresar hacia un estado ideal en el cual *“todas las apariencias, desde el objeto más pequeño hasta la ciudad entera pueden ser considerados de manera análoga como siendo una unidad armoniosa de la suma de todas las funciones, volviéndose así una parte de la vida. Este estado puede ser calificado de cultura, objetivo de nuestros esfuerzos.”*

Para ello la obra de arte debe planearse como realidad propia para poder jugar un rol activo en la determinación del entorno y a su vez el objeto utilitario debe contar más allá de su utilización material por su inteligibilidad estructural y su coherencia interna.

Para conseguir sus objetivos Bill recurre a métodos de rigor excepcional con la intención de seguir sus normas fundamentales: simplicidad, claridad, armonía.

La obra de Max Bill cuenta con copiosa bibliografía que se refiere a la pluralidad de manifestaciones de todas las formas de expresión e información visual que practicó en comparable nivel de excelencia: pintura, escultura, arquitectura, diseño, gráfica, organización de



exposiciones, enseñanza universitaria, así como a la dimensión humanista de sus numerosos escritos.

Richard Lohse, Camille Graeser, Leo Leuppi, Walter Bodmer, Vera Loewensberg fueron algunos de los artistas suizos que trabajaron dentro de la tendencia concreta.

En el año 1955, Tomás Maldonado afirmaba en su libro *Max Bill*: *“En realidad, hace muy poco tiempo que el arte concreto ha empezado a insinuarse como una conducta estética independiente. En un principio, no aspiraba a ser, ni mucho menos, una nueva tendencia artística conocida como abstracta o arte abstracto. En Italia, por ejemplo, la expresión arte concreto, en particular en esta última postguerra, es usada ampliamente en este sentido, es decir, en reemplazo de la expresión arte abstracto. Y nada más.*

*No obstante, este disentimiento entre abstracto y arte concreto, que comenzó siendo nominalista, tiende hoy a asumir otro significado. Cada día -creemos- se hace más evidente que el arte abstracto difiere del arte concreto; que ambas expresiones rotulan hechos artísticos esencialmente disímiles. Este cambio, a no dudarlo, ha sido favorecido sobre todo, por el aporte creador del calificado grupo de artistas concretos suizos -Max Bill, Camille Graeser, Richard P. Lohse, Verena Loewensberg-, quienes han abierto nuevas perspectivas a una definición del arte concreto sobre nuevas bases.”*

Es claro que para Tomás Maldonado, ha sido el grupo de artistas concretos suizos -cuyo máximo exponente fue Max Bill-, el que logró darle al arte concreto una entidad propia y así establecer una clara diferenciación entre este y el arte abstracto. Ahora bien: *“¿cuáles son a fin de cuentas, las diferencias entre el arte concreto y el arte abstracto? El arte abstracto, ha dicho recientemente Bill, es un arte de transición. Agreguemos que, como todos los procesos de transición, éste se cumple por grados. Así existe, en primer término, el arte abstracto que podría ser descrito como un tipo de cubismo más obstinado y consecuente, esto es, como una modalidad pictórica que, en última instancia, no ha podido evadirse de la órbita de problemas que el cubismo primitivo supo plantear; en su época, con excepcional claridad y valentía: el reemplazo de la imagen clásica por otra derivada de la descomposición analítica de la naturaleza. Y, en segundo término, se da otro tipo de arte abstracto donde -debemos reconocerlo- esta descomposición analítica de la naturaleza resulta poco o nada discernible.*

*El primer arte abstracto pretende ser una crónica sublimada de la realidad, de ahí que sea tan franca su diferencia con el arte concreto, cuyo propósito, como tantas veces se ha dicho, no es documentar una realidad sino crearla. En el otro, en cambio, la diferencia es más cualitativa que cuantitativa. Ocurre en el plano más sutil; sin rotundidades.*

*Bill ha agregado, hace poco, nuevos matices que contribuyen a esclarecer en gran parte estos problemas. Los elementos distintivos del arte concreto, elementos “que la gran mayoría de las pinturas y esculturas llamadas hoy abstractas sólo muestran de modo muy parcial”, serían -para Bill- “la producción de campo de energía, con la ayuda del color” y “la creación de ciertos ritmos, que no se podrían engendrar de otra manera”.*

De este modo, los límites entre el arte abstracto y el arte concreto se



Max Bill “Cuadro verde”.

precisan mucho más. Sabemos que las nuevas realidades del arte concreto no nacen de lo abstracto ni de lo ficticio, que no se valen de espejismos ni los fabrican, pero también sabemos ahora que, en esas nuevas realidades, por más objetivas que pretendan ser, siempre es posible descubrir el aprovechamiento, por parte de su creador, de nociones tales como “campo” y “ritmo” que, de por sí, nos proyectan a mundos más complejos y subjetivos.

Es que en el fondo, las obras de arte concreto, contrariamente a lo que tantas veces se ha formulado, no son solo objetos. Son también hechos. Hechos que ocurren, que fluyen. Y, lo que es más importante, hechos que ocurren y que fluyen entre nosotros. Es decir, hechos que percibimos, que vemos venir o partir, a los cuales llegamos o de los cuales nos alejamos. Percepción y comunicación.

Las opiniones de Bill acerca del bidimensionalismo en la obra de arte -el antiguo problema del “plano sobre el plano” de que hablaba Mondrian- trastoca radicalmente no pocos puntos de vista del primitivo arte concreto. “Toda pintura, escribe Bill, antes considerada como una superficie de dos dimensiones, se transforma ahora en aspecto y parte de un fenómeno pluridimensional, en el espacio psíquico se superponen. Por eso, una pintura no es algo dimensional, ya que la concebimos en función de su efecto, de su acción - de su sentido- y no como un objeto cerrado en sí mismo”.

Maldonado también hace referencia en su libro, a la nueva relación que Max Bill establece entre la ciencia y el arte concreto: “¿cómo se produce el arte concreto?”

El proceso creador del arte concreto se inicia en la “imagen idea” y culmina en la “imagen-objeto”. Se trata de “una figura ideológica que, hecha visible y traducida en un cuadro, ha dado origen a un objeto concreto”. Para mayor claridad recordemos, además que para Bill, lo concreto es “lo que existe en la realidad, lo que no es sólo pensado, lo que no es sólo concepto”.

“Es evidente que la “imagen-idea” se transforma en “imagen-objeto” a través del hacer, o sea, a través de la manipulación de elementos artísticos y medios técnicos. No obstante, si esto se lleva a cabo con éxito, es, a no dudarlo, porque esta manipulación ha estado asistida, en todo momento, por un método constructivo congruente, por un lado, con la “imagen-idea”, por otro con la “imagen-objeto”. La experiencia estética enseña cuál es el desarrollo peculiar de cada “imagen-idea”, y su posible objetivación; en otras palabras, cuál es su “ley de desarrollo” y su aplicabilidad. Es en fin, de esta “ley de desarrollo” de donde se deducen las constantes metodológicas del arte concreto. Por eso, el arte concreto es, como dice Bill, “la expresión pura entre forma y ley”.

“La posición de Bill con respecto al problema de las relaciones del arte con la ciencia tienen dos aspectos: la ciencia (matemática) como método regulador y la ciencia como fuente de inspiración temática del arte concreto.”

“En su artículo La concepción matemática en el arte de nuestro tiempo, Bill sugiere la necesidad de formular lo que podría llamarse una nueva temática en el arte concreto. En lugar de proponer -como se ha estado haciendo desde Luca Pacioli hasta nuestros días- el uso de la ciencia como método regulador del arte, Bill señala la necesidad de comenzar a mirar la



ciencia con ojos nuevos, o sea, como principal suscitadora de una nueva temática. De aquí no debe inferirse que Bill aconseje abandonar todo método regulador matemático-geométrico...; lo que en realidad sostiene es que la ciencia debe estar presente tanto en la forma como en el contenido de la obra de arte.”

“Precisamente, es en la producción artística de Bill -así como en la de Georges Vantongerloo- donde esta nueva temática ha comenzado a manifestarse con claridad ejemplificadora.”

“...la temática actual del arte concreto está impregnada de nociones científicas. Sin embargo, éstas no son los únicos elementos que la constituyen. Sin duda, hay también una estética, un modo de definir la belleza. Hay también una ética, un modo de confiar en el hombre. Porque el hacer artístico, como todo hacer, equivale a tomar partido en relación a determinados valores, sino a todos los valores y a todas las realidades posibles. El artista no sólo modela la materia de su arte con sus humores y sus vapores -como quería Baudelaire- sino también con sus ideas. Y estas ideas son de muy diferente origen y compleción. La realidad del arte concreto es sumamente compleja porque es una realidad destinada a la comunicación. Opera con el material más difícil: con significados -con significados visuales-.”

En 1944, Max Bill -quien ya se había convertido en el principal portavoz del arte concreto- organizó en Basilea la Primera Exposición Internacional de Arte Concreto, y fundó la revista Abstracto-Concreto. En 1960, organizó en Zurich una exposición, resumen global de cincuenta años de evolución del arte concreto. Por aquel entonces era un hecho comprobado por numerosas publicaciones y formaciones de grupos, la importancia del arte concreto, sobre todo en Suiza. Varios grupos, como por ejemplo en 1959 en Italia el Gruppo T, el Gruppo N, fueron influidos por las ideas y realizaciones del arte concreto. También le deben mucho al arte concreto corrientes como el hard-edge y el op-art, entre otras.

## Antecedentes en el país.

Tanto Romualdo Brughetti como Córdoba Iturburu y Salvador Presta aceptan la presencia de Pettoruti en Buenos Aires a partir de su tumultuosa exposición de 1924 como un antecedente de la abstracción en el país.

De acuerdo a la separación de conceptos que había hecho la Asociación Abstraction-Creation, Pettoruti estaría ubicado entre los abstractos, porque parte de las formas naturales y las somete, en un proceso de raíz cubista y futurista, a una reelaboración de gran inventiva.

El propio Pettoruti dice respecto a su obra, en una carta que dirigiera a Córdoba Iturburu: *“...yo nunca pensé hacer arte abstracto(...). Lo que me llevó a la abstracción en 1914 fue por un lado el deseo de obtener el movimiento, la velocidad, la dinámica, como yo las imaginaba, sin base figurativa y por otro lado mi deseo de copiar a los clásicos en sus líneas constructivas y no en lo que representaban en sus cuadros.”*

Las obras de Pettoruti que se acercan más a la no figuración -hablando siempre de cuadros anteriores a 1945- son las realizadas durante su permanencia en Europa bajo la influencia del futurismo y más específicamente de Balla.

El futurismo había tenido para Pettoruti la enorme importancia de liberarlo de la representación literal de la realidad y de incitarlo a utilizar esa libertad en la representación de la velocidad y del movimiento.

En esas obras luz y movimiento se conjugan en un testimonio, a la manera futurista, del dinamismo universal. Ese sería el momento que de alguna manera se podría considerar más abiertamente no figurativo de Pettoruti, pero su espíritu está completamente fuera de la abstracción geométrica posterior.

Fuera de la pintura en sí, se debe reconocer que los furores de la exposición del 24 no crearon escuela en Buenos Aires. Pettoruti con un coraje envidiable siguió trabajando en su línea a pesar de las adversidades pero no creó en torno suyo un movimiento que significara un corte neto con la pintura tradicional.

Hay mayor coincidencia en considerar a Del Prete antecedente de la no-figuración en el país. En las salas de Amigos del Arte, realizó una muestra no figurativa de pinturas y collages en 1933.

Al año siguiente expone yesos no figurativos, junto a trabajos en alambre, maquetas de escenografías y máscaras. Sus audacias estaban avaladas por su permanencia en París de 1929 al 33, donde había ido becado, justamente, por Amigos del Arte.

Relacionado con la vanguardia parisina entró a formar parte del grupo de pintores de Abstraction-Creation con quienes expuso en 1933. Eugenia Crenovich comenta el silencio de la crítica, las risas burlonas y la indignación de muchos con motivo de sus dos primeras muestras al volver a Buenos Aires. Ya habían pasado nada menos que



Juan del Prete “Abstracción 1932”. Oleo sobre tela, 142 x 114 cm. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

diez años desde la exposición de Pettoruti y había corrido mucha agua bajo el puente en el arte europeo, pero ello no había suscitado una actitud más comprensiva respecto a las nuevas tendencias artísticas en Buenos Aires.

Del Prete hacía en ese momento obras disímiles. Por empezar no había abandonado la figuración y mientras realizaba pintura no figurativa, paralelamente hacía figuras y naturalezas muertas.

Esto posiblemente fue motivo de irritación para sus ocasionales y belicosos compañeros de ruta.

Es un hecho que Del Prete en la Argentina compartió muchos de los momentos de las activas vanguardias del 40; su información sobre la actividad artística parisina fue sin duda un punto de referencia valioso y en su calidad de “independiente” intervino junto a su mujer Eugenia Crenovich, en varias exposiciones que agruparon a las diferentes líneas de la no figuración.

Como antecedente en el país de la escultura no figurativa se debe citar en primer término, el relieve “Crepúsculo” de Antonio Sibellino hecho en 1926.

No es que Sibellino desconociese el arte europeo, estudió en Turín en época del futurismo y en París debe haber tenido ocasión de ver algunas esculturas cubistas, pero su manera de sentir la forma, si bien rigurosa y sin concesiones, lo lleva a buscar más bien por los caminos de una figuración muy ceñida y personal.

No se puede tampoco hablar de la abstracción escultórica en nuestro país sin referirse a Curatella Manes. Resulta sin embargo muy difícil de determinar si su escultura, en los primeros logros que traían el impacto de la novedad, pudo de alguna manera tener peso para los jóvenes escultores argentinos de aquel entonces.

Lucio Fontana quien nació en Argentina, se educó en Italia - allí desarrolló desde 1947 hasta su muerte en 1968 la parte más creativa y renovadora de su obra-. Volvió al país algunos años en la década del 20 y nuevamente durante el período de la segunda guerra mundial.

La presencia de Fontana en Buenos Aires en la década del 40 debe haber resultado estimulante.

En esta ciudad publicó el Manifiesto Blanco (1946), que hizo firmar por sus alumnos y fue retomado en Milán cuando formó con Dova, Crippa, Capogrossi, Peverelli el primer grupo espacialista.

En este texto, Fontana habla de un arte espacial que sobrepasaría los límites de la tela o de la escultura para integrarse a la arquitectura o transmitirse al espacio, de acuerdo a las posibilidades científicas y tecnológicas actuales.

Fontana había militado en las filas del abstractismo europeo. En el período milanes, previo a su venida, había hecho esculturas y graffitis con una tendencia cada vez más marcada de apartarse de la representación de lo real, hasta el punto que Dorfles lo considera junto con Merlotti, los autores de las primeras esculturas no figurativas aparecidas en Italia.

Pero es cierto también que al volver a nuestro país retomó las



Joaquín Torres García “Contraste”, 1931. Oleo sobre tela, 73 x 60 cm. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

formas tradicionales pero siempre con la creatividad e inventiva que marcó toda su obra.

Juan Zocchi define muy bien ese momento como de *“grave lucha del trasplante del artista a nuestro país (...) momento de observación realista, de perplejidad y de esfuerzo en la dura faena vital de dejarse absorber por este nuevo medio”*.

Igualmente la importancia de su presencia en Argentina, debe haber sido enorme no sólo porque la de todo artista original y auténticamente creador lo es, sino porque durante toda su vida Fontana gravitó entre los jóvenes más por su personalidad cálida y vital que por sus afirmaciones doctrinarias.

Lucio Fontana pudo ser un factor de efervescencia en nuestras vanguardias del 40 sin que eso implicara que compartiera su línea en ese momento; el caso del artista uruguayo Joaquín Torres García, es por completo diferente.

Torres García volvió en 1934 a Montevideo -pero estaba muy conectado con Buenos Aires- después de haber vivido en Europa y participado, como hemos visto, en los grupos parisinos de arte no figurativo.

Torres García estuvo siempre fascinado por la idea de estructura. Desde sus primeras obras se percibe su voluntad ordenadora, su necesidad de sistema que trasciende las exigencias figurativas. Otro punto importante es el respeto a la bidimensionalidad, esa vuelta al plano que significa para él el retorno a la verdadera pintura. Por lo tanto, ciertos intereses comunes, el haber participado desde adentro en las vanguardias europeas, y su natural afición a difundir sus ideas en libros y conferencias -que suman centenares- deben haber hecho de Torres García un obligado y valioso interlocutor para nuestros artistas, ávidos de instaurar un lenguaje nuevo.

Se debe también poner el acento en algunos -de los muchos- acontecimientos y personas que de alguna manera contribuyeron a crear un clima de interés por la modernidad.

El primer sacudón fue dado por la visita de Le Corbusier a fines de la década del 20, seguida diez años después por la llegada del arquitecto catalán Antonio Benet que había intervenido en la realización del Pabellón de Barcelona en la Exposición Internacional de París de 1937. Su llegada al país originó entre otros hechos de interés su vinculación con los arquitectos Kurchan y Ferrari Hardoy -que habían estado en París en el estudio de Le Corbusier- de donde surgió el sillón BKF que ganó un Premio Internacional en el Museo de Arte Moderno de Nueva York y puso por primera vez al diseño argentino en primer plano en el mundo.

Se debe mencionar también la instalación de la firma sueca Nordiska de muebles y diseños no convencionales, así como el hecho de que Ignacio y Ricardo Pirovano se hicieran cargo de la casa Comte.

Por su parte deben ser mencionados arquitectos como Alberto Prebisch y Amancio Williams con su diseño total de la casa Mar del Plata y distintos tipos de muebles.

Llegaron a Buenos Aires movidos por la persecución nazi varios diseñadores vieneses como Walter Loos quien había sido alumno de Joseph Hoffman uno de los pioneros del diseño moderno.

Estos fueron algunos de los hitos que desembocaron en una exigencia de novedad acorde con la tecnología de nuestra época y los requerimientos espirituales de una sociedad internacional que veía con grandes esperanzas los horizontes abiertos por la terminación de la guerra.



## El arte concreto en Argentina.

En 1944 murieron dos de los pioneros de la no figuración: Kandinsky en París y Mondrian en Nueva York. En ese mismo año, Max Bill, quien había tomado durante la guerra la antorcha de las búsquedas abstractas, organizó en el Museo de Bellas Artes de Basilea, la Primera Exposición Internacional de Arte Concreto y además fundó la revista Abstracto-Concreto que llegó a contar con doce números publicados.

En la Argentina, ese mismo año, un hecho oscuro adquiere al ser examinado históricamente características destacadas. La publicación de la revista Arturo, que resultó el factor desencadenante de una serie de acontecimientos que habrían de colocar al arte argentino a funcionar sincrónicamente con las vanguardias europeas. Es el momento en el que la no-figuración de base geométrica va a empezar a desarrollarse como movimiento y en el se canalizaron las energías de jóvenes ávidos de novedad y deseos de objetivar una visión acorde con la época.

La revista Arturo contó con un número único en el cual colaboraron Arden Quin, Gyula Kosice, Edgar Bayley, Rhod Rothfuss y Torres García. Aparecieron poemas de Vicente Huidobro, Edgar Bayley, Murillo Mendes, Torres García, Gyula Kosice y Arden Quin. La cubierta estaba hecha por Maldonado, de quien había también una reproducción de una obra en el interior de la revista, lo mismo que de Lidy Prati -a quien se debían las viñetas-, Rhod Rothfuss, Vieira Da Silva, Augusto Torres, Kandinsky, Piet Mondrian y Torres García.

En una de las primeras páginas de la revista se lee:

“INVENTAR: Hallar o descubrir a fuerza de ingenio o meditación o por mero acaso una cosa nueva, desconocida / Hallar, imaginar, crear su obra el poeta o el artista.

INVENCION: Acción o efecto de inventar / Cosa Inventada / Hallazgo.

INVENCION CONTRA AUTOMATISMO”.

Para comprender la dimensión del carácter polémico que asume la palabra invención, en la revista se puede recurrir a lo que escribieron Arden Quin y Bayley. El primero opuso expresión a invención.

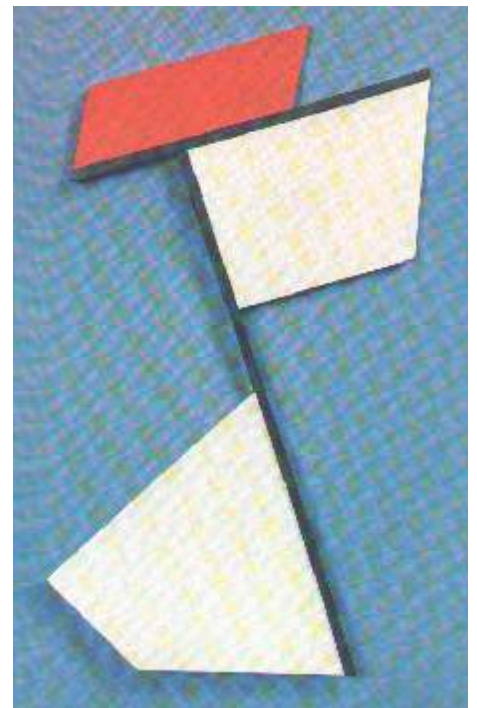
Invención aparece como sinónimo de creación pura y su afirmación implica varios rechazos: “*ni expresión (primitivismo), ni representación (realismo), ni simbolismo (decadencia)*”.

Por su parte Bayley escribió: “*La novedad no puede radicar hoy más que en la imagen-invención.*

*Todo realismo es falso, todo expresionismo es falso, todo romanticismo es falso*”.

“*La imagen-invención es intérprete de lo desconocido, acostumbra al hombre a la libertad*”.

Esa imagen invención se opone a: “*...toda preocupación representativa, a toda voluntad de convertir a la obra de arte en un*



Lidy Prati “Concreto”, 1945. Oleo sobre madera, 60,5 x 35 cm. Colección Carlos Pedro Blaquier y Sra.



*intérprete de no importa qué realidad interior; de qué sutil, compleja y nueva actitud, toda simbología por muy difusa que sea falsea la imagen y la despoja de todo valor estético”.*

*“...nunca una obra ha valido por su capacidad de acuerdo con una realidad cualquiera exterior a ella sino por su capacidad de novedad”.*

Rhod Rothfuss expuso su teoría del marco recortado que hay que destacar por el hecho de que ya, desde un principio se manifestó una de las novedades mayores que aportó el movimiento.

Reprochó al marco regular en uso el fragmentar la forma, y manifestó que es necesario que el marco esté estructurado de acuerdo a la composición de la pintura y que el borde de la tela juegue un papel activo en la creación plástica.

Lo que volvió trascendente a la revista en nuestro medio es su carácter de violenta ruptura con todo lo anterior, su afán de novedad, de confrontarse con las inquietudes de la vanguardia internacional, su juvenil confianza en la necesidad de convertirse en intérpretes de su época y en la pujanza de su aporte, su preocupación interdisciplinaria y por haber servido de punto de partida a una orientación de extraordinaria importancia dentro del país.

Al año siguiente de la publicación de Arturo se hicieron dos exposiciones. Una de ellas, en casa del doctor Pichon Rivière el 8 de octubre, con el nombre de Art Concret Invention. La invitación reza *“Teoría, propósitos, música, pintura, escultura y poemas concreto-elementales”.*

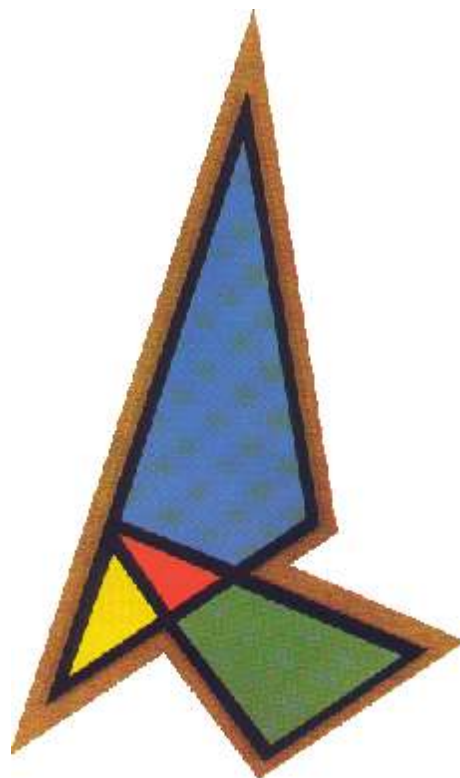
La segunda muestra tuvo lugar el 2 de diciembre en la casa de la fotógrafa Grete Stern en Ramos Mejía con el nombre de Arte Concreto Invención. Participaron Elizabeth Steiner, Rasas Pet, Arden Quin, Rhod Rothfuss y Klaus Erhardt en pintura; Kosice y Rothfuss en escultura y este último con Arden Quin, Alejandro Havas, Rasas Pet y Lisl Steiner en dibujo.

Otros nombres aparecían en danza, música, literatura, fotografía, dibujos infantiles, arquitectura y urbanismo.

Raúl Lozza y Alfredo Hlito según sus propias declaraciones no figuraron en la exposición porque las diferencias personales y teóricas habían llevado a Tomás Maldonado, -que no expuso en ninguna de estas dos muestras-, a crear la Asociación Arte Concreto-Invención y ellos integraron la misma junto con Espinosa, Prati, Caraduje, Iommi, Souza, Molenberg, Contreras, Nuñez, los hermanos Lozza, Mónaco y Werbin.

La Asociación Arte Concreto-Invención se creó en noviembre de 1945.

Las vanguardias de la década del 40, con su potente cuota de novedad, no estaban unificadas. Tenían en común la práctica de la no-figuración, una conciencia firme de ruptura con el arte tradicional, un notable espíritu de lucha para manifestarla e ideas tumultuosas, y en muchos aspectos, no excesivamente bien organizadas. El hecho es que, a partir de ese momento registramos por un lado las actividades de la Asociación de Arte Concreto Invención, liderada por Maldonado y por otro encontramos al grupo



Raúl Lozza *“Pintura N° 72”*, 1945. Esmalte pulido, 60 x 37 cm. Museo Sívori, Buenos Aires.

Madí con Gyula Kosice, Arden Quin, Martín Blasko, Rhod Rothfuss y algunos más.

Tiene razón Kosice cuando afirma que si se habla de arte concreto en la Argentina no se puede incluir a Madí, porque es un fenómeno completamente peculiar. Sus búsquedas en todos los órdenes alternan la fantasía, lo inventivo y lo lúdico, con características netamente diferentes, no sólo respecto a las obras de la Asociación Arte Concreto-Invención en nuestro país, sino también a lo que podemos identificar como una línea internacional del concretismo.

El 18 de marzo de 1946 se inauguró la primera exposición de la Asociación Arte Concreto-Invención en el Salón Peuser, acompañada de la publicación del Manifiesto Invencionista, en la que participaron Edgar Bayley, Antonio Caraduje, Simón Contreras, Manuel Espinosa, Claudio Girola, Alfredo Hlito, Enio Iommi, Rafael Lozza, Raúl Lozza, Tomás Maldonado, Alberto Molenberg, Primaldo Mónaco, Oscar Núñez, Lidy Prati y Jorge Souza.

En ese decisivo año 1946, la Asociación realizó otras actividades importantes. Molenberg y Iommi testimonian acerca de una muestra en Galería Pacífico debajo de la cúpula central. Esa debe haber sido la razón por la cual fue anunciada como tercera exposición, la que realizaron en el Centro de Profesores Diplomados de Enseñanza Secundaria el 5 de septiembre. También fue llamada tercera exposición -curiosamente- la muestra de octubre en la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos. La que figura como cuarta exposición, tuvo lugar en el Ateneo Popular de la Boca desde el 18 al 25 de octubre.

En octubre de 1946 se publicó el primer número de la revista de la Asociación, cuyo comité de redacción estaba integrado por Edgar Bayley, Simón Contreras, Alfredo Hlito y Raúl Lozza.

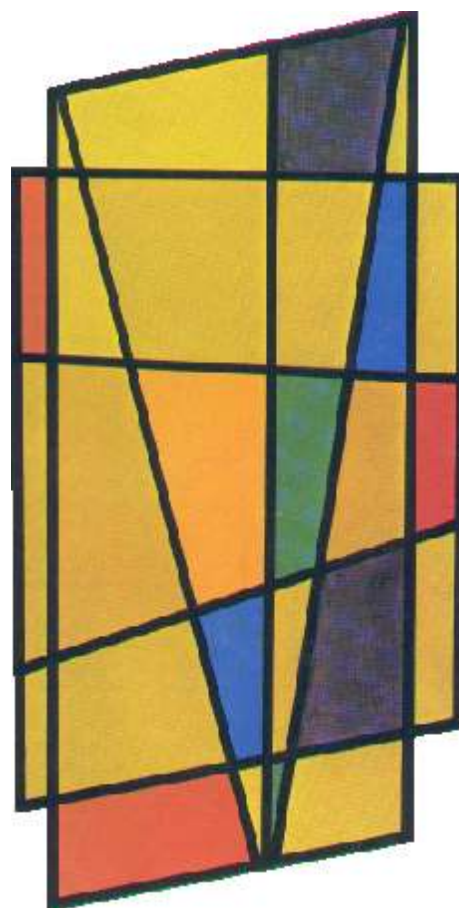
El segundo y último número se editó en diciembre con el nombre de Boletín de la Asociación Arte Concreto-Invención. Este, de mayor modestia en la presentación, contaba con sólo ocho páginas.

Los artículos de ambas publicaciones -todos de integrantes de la Asociación- tienen carácter programático. Proclaman los mismos enconos que los escritos anteriores y amplían el apoyo teórico de los mismos, aclarando o fundamentando su posición.

La vehemencia de sus manifestaciones nos habla de la necesidad de afirmarse tanto en el orden interno, como en el externo. Externamente, porque el medio era indiferente, cuando no reaccionaba agresivamente frente a estas novedades en el campo del arte.

Si la no figuración había perdido en Europa su carácter polémico y estaba impuesta, en las orillas del Plata la situación era por completo diferente y la batalla por la no figuración, estaba recién librando sus primeras contiendas.

En cuanto a la seguridad interna, la cantidad de muestras -cinco en un año-, de publicaciones, la vivacidad de los encuentros, el esfuerzo por teorizar implican una necesidad de afirmación. Son momentos intensos en los cuales los artistas tratan de fundamentar



Manuel Espinosa "Pintura", 1945. Oleo sobre madera, 80 x 40 cm. Colección Carlos Pedro Blaquier y Sra.

Todo a lo largo de las revistas se detecta la preocupación por encarar la práctica artística con alcance social.

Siempre se encuentra esa voluntad de subrayar el poder del arte concreto de exaltar valores constructivos en el hombre, llamado a ser el arte social del mañana, el *“único que puede articularse fluidamente con los grandes espacios urbanos a inventarse, en el porvenir”*, con su capacidad de transformar la realidad en algo nuevo para un hombre nuevo.

Molenberg hizo notar con mucho acierto cómo desde el punto de vista ideológico la efervescencia política los había acompañado desde el comienzo. Entraron en la Escuela de Bellas Artes en la época de la segunda guerra mundial y los comunicados se sucedían despertando encontradas opiniones. Nuestro país en marzo de 1945 intervino en el conflicto bélico en contra de Alemania y Japón, después de un largo período de neutralidad.

A partir del movimiento militar de 1943, la Argentina entró en una vorágine de críticos acontecimientos que desembocaron en las elecciones de febrero de 1946.

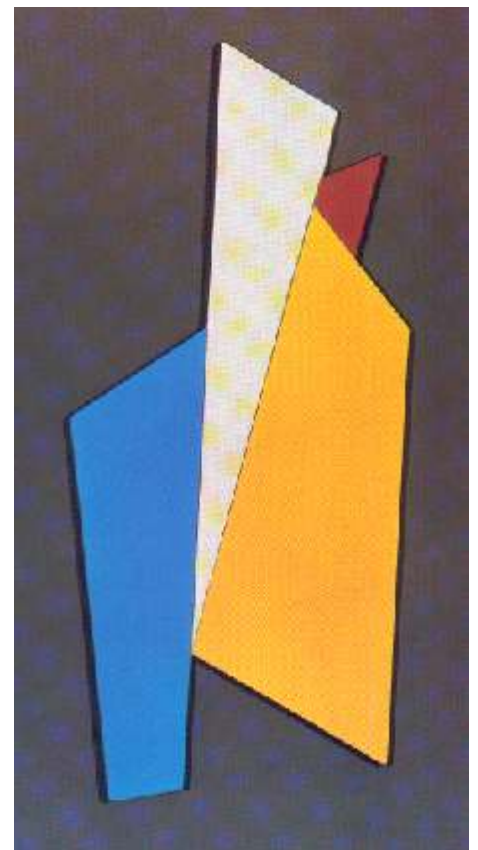
Nuestro país sufría en esos años de posguerra el impacto de una acelerada industrialización y el crecimiento demográfico descontrolado de Buenos Aires. Se restablecían los contactos culturales con América y Europa. Los cambios abarcaban el mundo entero.

En el expresar artístico un dramático y angustioso sentido existencial se manifestó tempestuosamente en el expresionismo abstracto, el arte geométrico capitalizó el clima de reconstrucción de un mundo nuevo sobre el caos precedente.

En el primer número de la revista, Maldonado informó acerca de la posición de ellos respecto al marco recortado, al cual adhirieron casi todos.

La experiencia del marco recortado había sido intentada en Europa en forma aislada y sin consecuencias -en varios textos se reitera el nombre del húngaro Peri- pero fue el grupo Madí el que lo empleó largo tiempo y lo difundió, lo cual significó un claro antecedente del “shaped canvas” lanzado mucho después por los americanos.

Para los integrantes de la Asociación Arte Concreto Invención el recurso del marco recortado fue sólo un hito en un proceso -Iommi dice que lo utilizaron más o menos un año-, que Maldonado explicó muy bien: *“Empezamos por esto (se refiere a la liquidación definitiva de lo ilusorio) quebrando la forma tradicional del cuadro pero no nos quedamos allí sino buscamos comprender la utilidad y real trascendencia de esta conquista. Reparamos entonces que el “cuadro o marco recortado” como dimos en llamarlo espacializaba el plano, no podíamos ser indiferentes al hecho que de este modo abríamos las compuertas y que el espacio penetraba en el cuadro participando como un elemento más estéticamente beligerante. Al mismo tiempo repetimos las experiencias de Nicholson y de Domela: materializamos figuras, las hicimos formas. Pero a esta altura nos*



Rembrandt Van Dyck Lozza “Objeto estético”, 1945. Oleo sobre madera, 60 x 30 cm. Colección Carlos Pedro Blaquier y Sra.



sorprendimos buscando una solución tridimensional al problema bidimensional: repetíamos el error... Y nos detuvimos. Nos propusimos firmemente que si salíamos al espacio iba a ser siempre después de una solución, nunca como desviación ante un escollo en lo bidimensional. Reiniciamos en profundidad el estudio del problema del “cuadro o marco recortado”. Comenzamos por otorgarle más importancia al espacio penetrante que al cuadro mismo. Y por este camino llegamos al descubrimiento máximo de nuestro movimiento: la separación de los elementos constitutivos del cuadro sin abandonar su disposición coplanaria. De este modo el cuadro como “organismo continente” quedaba abolido”.

Esta solución seguida por la mayoría de los artistas del grupo no contenta a Raúl Lozza, sus hermanos, quienes se apartan en 1947 para iniciar una acción independiente dentro del Perceptismo.

Todos figuran reunidos en una exposición que el 30 de octubre de ese mismo año se realiza en el Salón Kraft, en la muestra de Arte Nuevo que congrega a la “joven pintura”. En la presentación se afirma “estamos intentando la unidad de los grupos jóvenes para una acción de conjunto en la actualidad y también para el futuro”. También se señala: “En los últimos años los pintores en la Argentina han venido haciendo las experiencias más osadas. De toda América, actualmente quizá sea Buenos Aires la ciudad que más se ha agitado como lugar correspondiente a todo intento innovador en las artes”. Participaron de esta exposición 55 artistas.

El 27 de noviembre de ese mismo año tuvo lugar la segunda exposición Arte Nuevo en Galería Payer. Los artistas que intervinieron fueron menos numerosos -31 en este caso-.

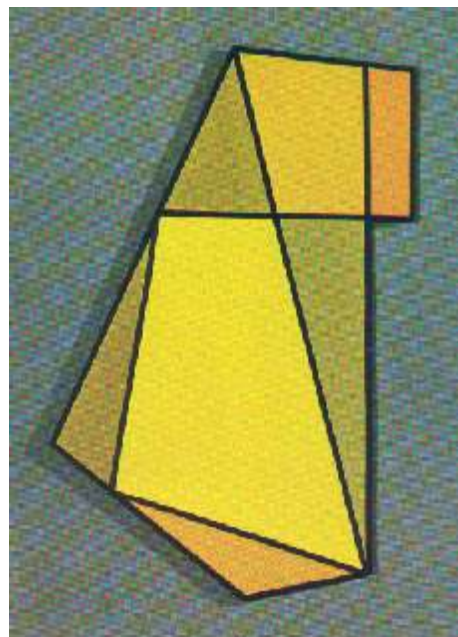
En París, en octubre de 1948, en el Salón Realités Nouvelles en el que se presentaban corrientes abstractas, participaron artistas actuantes en nuestro país: Biedma, Bresler, Del Prete, Delmonte, Espinosa, Fontana, Hlito, Iommi, Kosice, Lorin Kaldor, Laań, Molenberg, Melé, Maldonado, Prati, Rothfuss, Rasas Pet, Souza, Uricchio, Vardánega, Villalba.

En el mes de septiembre de 1948 tuvieron lugar dos exposiciones. El día 9, una de Iommi, Melé y Villalba en la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos, presentada por Edgar Bayley. Y del 12 al 25, se hizo en Van Riel el Salón Nuevas Realidades, Arte abstracto, concreto, no figurativo, que reunió a la pintura nueva de artistas provenientes de todas las tendencias no figurativas y la labor de importantes arquitectos del país y del extranjero.

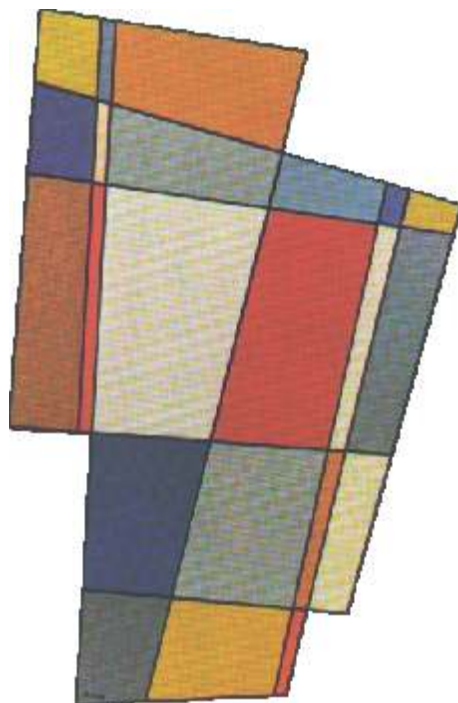
En esta muestra se expusieron fotografías de obras de los arquitectos Eduardo Catalano, Belgioioso, Peresuti, Rogers y César Janello. Esta exposición fue un paso que indicó la voluntad de integración con la arquitectura como después se hizo con el diseño.

En esta ocasión dio una conferencia sobre Ubicación del arte concreto el arquitecto italiano Ernesto Rogers, quien había venido a nuestro país por intermedio de la Escuela de Arquitectura de Tucumán, que estaba realizando una acción digna de destacar.

Rogers era desde 1946 el director de la revista Domus. En la muestra Nuevas Realidades su nombre aparecía unido al de otros dos



Raúl Lozza “Estructura analítica”, 1946.  
Oleo sobre hardboard, 85,5 x 61,5 cm.  
Colección Carlos Pedro Blaquier y Sra.



Juan N. Melé “Marco recortado N°3”, 1946.  
Oleo sobre madera, 55 x 85 cm. Museo  
Sívori, Buenos Aires.

arquitectos milaneses, Belgioioso y Peresuti, con quienes tenía un estudio que había realizado el monumento a los muertos en los campos de concentración de Alemania, erigido en el cementerio de Milán en 1945.

Entre los hechos importantes de 1948 que se tienen que destacar, figura la aparición de la revista *Ciclo*, en cuyo número inaugural se transcribió precisamente el texto de la conferencia sobre Arte Concreto del arquitecto Rogers; se reproducían además dos fotografías del novedoso monumento realizado recientemente en el cementerio de Milán y un comentario de Edgar Bayley sobre el Salón Nuevas Realidades.

El comité directivo estaba integrado por Aldo Pellegrini, Enrique Pichón Rivière y Elías Piterbarg. El diseñador gráfico era Maldonado que no se limitó a esa función sino que intervino activamente en el contenido de la revista. En el segundo -y último- número colaboró en el diseño Alfredo Hlito.

La relación con el arquitecto Rogers resultó decisiva porque fue quien, siendo amigo de Max Bill, proporcionó los contactos que ayudaron a Maldonado en su viaje. Ese viaje de Maldonado marcó la terminación de un período de experiencias e investigaciones previas a la labor decantada y madura del grupo Arte Concreto Invención.

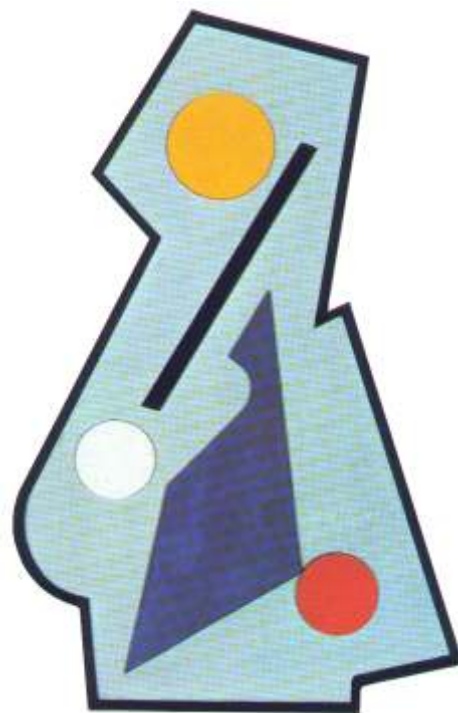
En su viaje Maldonado estuvo en Francia, Suiza e Italia; y se relacionó con figuras importantes del arte concreto, de arquitectura y de diseño, fundamentalmente con Max Bill, imagen del artista completo quien lo conectó con Vordemberge-Gildewart, Vantongerloo, Richard Lohse, Max Huber.

Ese mismo año se publicó un Boletín del Centro de Estudiantes de Arquitectura que dio oportunidad a que Maldonado, al mismo tiempo que publicó un artículo sobre diseño, mostrara el planteo de la nueva tipografía y el diseño gráfico.

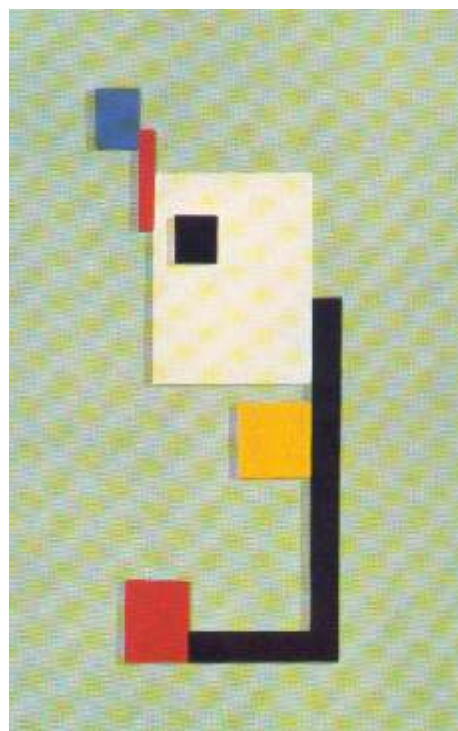
El arquitecto Méndez Mosquera ha destacado la importancia que tuvo para el diseño gráfico en la Argentina esa colaboración de artistas concretos, arquitectos y gráficos. En ese momento se introdujo la nueva tipografía generada en Bauhaus a través de Moholy Nagy, Herbert Bayer y continuada por Max Bill.

Son circunstancias que coadyuvan en esa toma de conciencia -por parte de un grupo numeroso de profesionales- de un nuevo mundo de formas, el hecho que en la mueblería Comte, dirigida en esa época por Ignacio Pirovano, se brindara la posibilidad de concretar el comienzo de un Centro de Diseño dirigido por Maldonado con la colaboración de Baliero y Bortagaray, y que se editara en Buenos Aires la versión castellana de *L'architecture d'aujourd'hui* -años 1948 y 49- por acción del arquitecto Rodolfo Moller.

En el año 1950, Iommi, Maldonado y Alfredo Hlito, hicieron una exposición de nivel internacional de pinturas, esculturas y dibujos. El catálogo tenía un excelente diseño gráfico en el cual se utilizó la nueva tipografía. Para esa muestra Maldonado creó un símbolo que con el tiempo se convirtió en el de una empresa de diseño que fundara junto con Hlito y Méndez Mosquera.



Antonio Caraduque "Arte concreto", 1946. Collage en madera policromada, 37 x 61,5 cm. Colección Carlos Pedro Blaquier y Sra.



Oscar Nuñez "Arte concreto", 1946. Collage en madera policromada, 56 x 87 cm. Colección Carlos Pedro Blaquier y Sra.



con Hlito y Méndez Mosquera.

En 1951 apareció la revista Nueva Visión, fundada con gran esfuerzo por Hlito, Méndez Mosquera y Maldonado, sobre un proyecto de Maldonado originado por la pérdida de Ciclo y del Boletín de Estudiantes de Arquitectura. Su publicación que prosiguió hasta 1957, llegó a tener nueve números.

Desde el primer número tuvo una ponderable unidad de punto de vista y mantuvo siempre las características de una revista de avanzada en el plano de la cultura visual.

En el primer número no apareció lo que podríamos llamar su presentación definitiva. La diagramación todavía no alcanzaba la alta calidad y las características que mantuvo a partir del segundo número. Esta tuvo una portada de un solo color, solamente con líneas verticales y letras en blanco y negro, dispuestas de manera equilibrada sobre espacios amplios, en una organización de gran sobriedad y refinamiento. El sumario figuraba siempre en la portada, la cual mantuvo su diseño modificando solamente el color en cada número.

Al nombre de Nueva Visión, revista de cultura visual se agregó artes / arquitectura / diseño industrial / tipografía, lo cual indica la amplitud de sus intereses y hasta que punto la revista sostuvo una unidad de criterio en diversos campos operativos. Se detecta aquí la gravitación de la figura de Max Bill sintetizada en su afirmación: *“Deberíamos orientarnos hacia un estado ideal de cosas donde todo, desde el objeto más insignificante, hasta la ciudad pueda ser igualmente definido como suma de todas las funciones en unidad armónica”*.

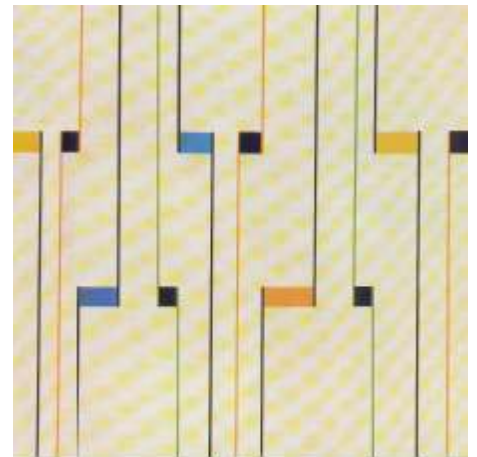
En el primer número figuraron Tomás Maldonado como director y Carlos Méndez Mosquera como secretario. A partir del número cuatro, el secretario de redacción fue Jorge Grisetti, quien fue reemplazado en el número nueve por Horacio Baliero.

La publicación tenía cuidadosa impresión en papel ilustración y buena cantidad de láminas en blanco y negro. Aparte de los artículos, incluía una sección bibliográfica del país y del extranjero muy actualizada, comentarios sobre revistas de arquitectura del exterior y noticias de interés.

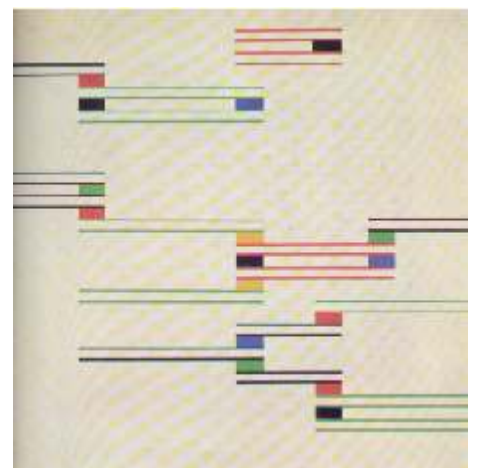
Los artículos estaban escritos por argentinos y extranjeros como Max Bill, Mario Pedrosa, Mies van der Rohe, Enrico Tedeschi, P. M. Bardi, Ernesto Rogers, entre otros.

De la gente de la Asociación Arte Concreto-Invencción encontramos artículos importantes como Actualidad y porvenir del arte concreto de Maldonado, Significado del arte concreto y El tema del espacio en la pintura actual de Alfredo Hlito, Las etapas de la invención poética de Edgar Bayley.

Completan el cuadro, los artículos de Juan Carlos Paz sobre música: Que es nueva música y Música atemática y música microtonal; no faltan comentarios de cine -La nueva visión cinematográfica de Norman McLaren del arquitecto Rafael Iglesia- y de diseño -Diseño industrial en San Pablo de Bardi y Algunos problemas de diseño del arquitecto Francisco Bullrich-. Los artículos sobre arte y arquitectura centraron el mayor interés, hasta que



Alfredo Hlito “Ritmos cromáticos”, 1947. Oleo sobre tela, 70 x 70 cm. Propiedad del autor.



Alfredo Hlito “Ritmos cromáticos”, 1947. Oleo sobre tela, 70 x 70 cm. Propiedad del autor.



finalmente dominó esta última.

La coherencia de la orientación de la revista está testimoniada por los artistas que merecían atención: Vantongerloo, Kandinsky, Piet Mondrian, Albers, Vondemberge-Gildewart. Del país habían reproducciones de Maldonado, Sarah Grilo, Miguel Ocampo, Alfredo Hlito, Fernández Muro, Enio Iommi, Lidy Prati, es decir algunos integrantes de la Asociación, que para ese entonces se había ya abierto en acciones individuales, y los abstractos que se unieron a ellos para integrar el grupo de Artistas Modernos de la Argentina, bajo iniciativa del crítico Aldo Pellegrini en 1952.

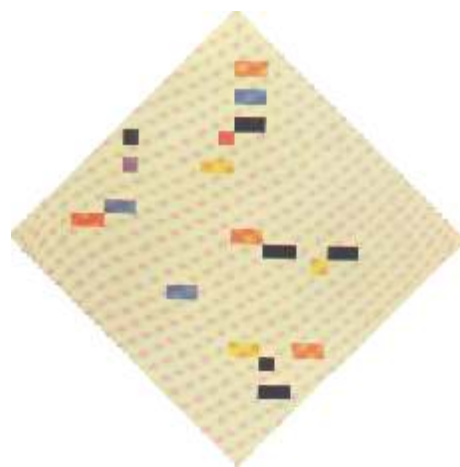
Según lo consignó el mismo Aldo Pellegrini en Panorama de la pintura argentina, bajo el nombre de Artistas Modernos de la Argentina se reunían artistas abstracto-geométricos y abstracto-líricos que tuvieron una interacción positiva: los primeros, Maldonado, Hlito, Prati, Iommi, Girola, absorbieron la libertad del otro grupo; Fernández Muro, Sarah Grilo, Miguel Ocampo, Hans Aebi recibieron la influencia del rigor y severidad de los primeros.

Artistas Modernos de la Argentina expuso ese año en Galería Viau. El montaje de la muestra estuvo a cargo de Maldonado y Ocampo. Alfredo Hlito y Fernández Muro se ocuparon del diseño gráfico.

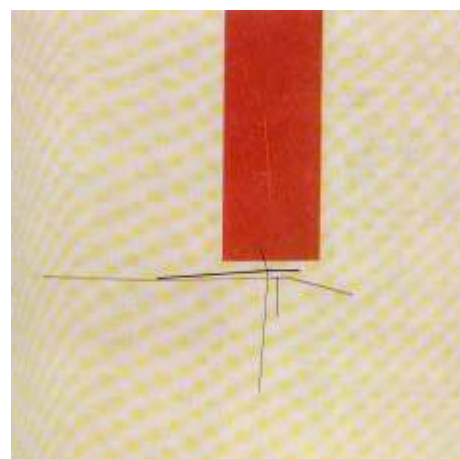
En 1954 Maldonado abandonó definitivamente el país, invitado por Max Bill para ser profesor en la Escuela de Ulm.

Al año siguiente se fundaron dos editoriales importantes que han cubierto el campo de la teoría de la arquitectura y el diseño durante muchos años, se trata de Nueva Visión e Infinito.

En la primera de ellas, se publicó ese mismo año el libro de Maldonado sobre Max Bill.



Lidy Prati "Concreta N° 2 - B", 1948. Oleo sobre hardboard, 60 x 60 cm. Propiedad del autor.



Alfredo Hlito "Formas y líneas sobre el plano", 1952. Oleo sobre tela, 100 x 100 cm. Colección Carlos Pedro Blaquier y Sra.

## Características de las obras.

Los artistas fundadores del movimiento de arte concreto en la Argentina dieron a conocer -por intermedio de revistas especializadas y manifiestos- su estética científica y llamaron la atención sobre las nuevas transformaciones producidas en importantes centros culturales del mundo. Sostuvieron que las investigaciones científicas -muy valoradas por ellos- llevarían a un cambio en la mentalidad de los hombres. Este grupo de jóvenes argentinos innovadores se apartó de lo emocional, de lo fantástico y metafísico, para bregar por un arte objetivo, de carácter universal, despojado de toda individualidad, con un amplio campo de percepción estética común a la esencia humana.

En la técnica del procedimiento y en la expresión, los concretos trataron de abolir todo particular detalle emocional y se basaron en los elementos fundamentales de la geometría: los rectángulos, los círculos, las líneas rectas y curvas. Como instrumentos principales -además de los pinceles- trabajaron con regla, compás y tiralíneas. Para alcanzar la mayor impersonalidad en sus obras, usaron el color y la textura con suma parquedad y se preocuparon por suprimir todo rastro o pincelada que pudiera indicar cualquier huella del artista.

## Los artistas de la Asociación.

Edgar Bayley: poeta argentino, nació en 1919.

Fue uno de los poetas que participaron de la Asociación Arte Concreto-Inventiva.

Bayley escribió en Arturo y ya se perfiló como portavoz de la Poesía Inventivista.

Colaboró en las publicaciones de la Asociación, así como escribió la mayoría de los prólogos que acompañaron las muestras.

Con respecto a la Asociación Arte Concreto-Inventiva se refirió en estos términos: *“Fue un movimiento de convergencia de gentes de muy diversa procedencia y formación: pintores, escultores, poetas, novelistas, críticos, músicos que querían cambiar, cambiarse con inteligencia y pasión.”*

*“El que hoy muchas de sus propuestas resulten ingenuas y sectarias y de difícil aplicación no impide admitir que en su momento ese movimiento constituyó para muchos un estímulo formidable, un llamado al orden y a la responsabilidad y también a una fértil libertad”.*

En 1949 apareció su primer libro de poesías “En común” que junto con “La vigilia y el viaje”, “Ni razón ni palabra”, “El día” y “Celebraciones” fue editado en 1976 en un tomo conjunto.

Colaboró en ensayos, crítica y en la co-dirección de las revistas Poesía de Buenos Aires, Conjugación de Buenos Aires, Zona de la Poesía Americana.

Sus ensayos críticos han sido publicados con el título de “Realidad interna y función de la Poesía”. Ha escrito también obras de teatro.

En 1977 recibió el premio de la Fundación Argentina para la Poesía.

Antonio Caraduje: de origen español. Radicado en la Argentina desde 1924, se naturalizó argentino en 1957.

Realizó estudios regulares de Bellas Artes. Después de su actuación en la Asociación Arte Concreto Inventiva se dedicó a la docencia artística y posteriormente lo absorbió por completo la restauración de obras de arte, actividad dentro de la cual ha sido distinguido en distintas oportunidades.

Manuel Espinosa: nació en Buenos Aires en el año 1912. En una primer etapa de su actividad artística incursionó por el surrealismo, para luego intervenir como co-fundador de Arte Concreto Inventiva.

Poco después de las obras que hizo durante el período de Arte Concreto Inventiva, la pintura de Espinosa adquiere una orientación que será definitiva. Utilizando el cuadrado o el círculo en series, plantea los problemas a partir de la composición.

Claudio Girola: fue uno de los escultores -junto con Iommi y Souza- de la Asociación Arte Concreto-Invención.

Después de su participación como integrante de la misma, Girola viajó a Europa donde trabajó alternativamente en París y en Milán.

En 1952, como integrante del Grupo de Artistas Modernos de la Argentina participó en la exposición de Galería Viau.

En ese mismo año fue invitado por el Instituto de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso, Chile, a dos exposiciones, la primera en Viña del Mar y la segunda en la sala del Ministerio de Educación de Santiago de Chile. Posteriormente entró a formar parte del Instituto de Arquitectura como miembro del mismo.

En 1953 expuso en Galería Krayd con el Grupo de Artistas Modernos de la Argentina y en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro.

Participó en la exposición Orientaciones actuales de la escultura realizada en la Galería Krayd. En 1954 expuso en Galería Müller y en 1955 en Galería Viau.

En 1956 fue invitado a una exposición organizada por la Facultad de Ciencias Matemáticas de la Universidad del Litoral, Rosario, que se realizó en la galería Renom.

En el año 1960 participó en la exposición 150 años de arte argentino realizada en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires.

En 1961 realizó su primera exposición retrospectiva en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile y en el año 1962 participó en la XXXI Bienal de Venecia.

Obtuvo en 1963, en Buenos Aires, el Premio Braque de escultura, ofrecido por la Embajada de Francia.

Ese mismo año el Museo Nacional de Buenos Aires presentó la exposición Dos escultores, Iommi, Girola.

Desde 1964 realizó en Europa y América junto a poetas, pintores y filósofos numerosos actos poéticos.

En 1968 participó de la exposición Más allá de la geometría realizada en el Instituto Di Tella y en noviembre de ese año el Instituto de Arte de la Universidad Católica de Valparaíso presentó sus obras del bienio 1967-68.

Intervino en la 11° Bienal de Escultura de Amberes en 1971.

Alfredo Hlito: pintor y teórico, nació en Buenos Aires en 1923.

En la época de la Asociación Arte Concreto-Invención además de pintar, escribió sobre los interrogantes que la pintura le planteaba. En artículos como Situación del arte concreto, Espacio artístico y sociedad y Significado y arte concreto, hizo aclaraciones sobre sus propias obras y sobre los problemas que preocupaban al público.

En esa época hizo objetos bidimensionales, de marco recortado, de

planos de diferentes colores conjugados destacándose sobre el muro. Hizo también obras sobre el plano, con una gama voluntariamente limitada porque era una vez más el tratamiento del espacio el motivo de su reflexión.

Francisco Bullrich ha hecho notar, comparando los cuadros de plena madurez del grupo, que mientras que Maldonado siempre parece abierto a distintas posibilidades sin tratarlas exhaustivamente, en cambio Hlito se concentra en un camino definido y por lo tanto lo trata en toda su extensión y profundidad.

Además de su pintura y sus trabajos teóricos, en esa época tuvo Hlito relevante actuación como diseñador gráfico. Colaboró con Maldonado en la revista Ciclo N° 2 y con él y Mendez Mosquera se ocupó de la parte gráfica de la revista Nueva Visión; también fundó con ellos una empresa de diseño gráfico integral.

En el primer número de la revista Nueva Visión, aparece un diseño publicitario que mereció el siguiente comentario: *“El aviso de Plastiversal diseñado por Hlito, es una pieza que entra en la historia del diseño gráfico en nuestro país; su tratamiento que revela la influencia de Rodchenko y Malevich, demuestra conocimiento, inventiva e investigación”*.

Fue también el principal gráfico de la editorial Nueva Visión.

En 1949 tuvo a su cargo, junto con Maldonado, los paneles de la exposición del Plan Regulador de la Ciudad de Buenos Aires en Plaza Italia.

Enio Iommi: es un artista de primerísima línea dentro de la escultura argentina.

Iommi sintetiza la experiencia de una generación que pasó del optimismo tecnológico a la caída total de los mitos.

De ahí su necesidad de abandonar sus hermosísimas formas y líneas continuas variaciones del tema topológico de la cinta de Moebius; o sus chapas recortadas y dobladas magistralmente creando espacios virtuales o sus mármoles blancos de clásica perfección contemporánea para hundirse en la opacidad de la materia torturada y con toscos elementos insinuar una voluntad de forma, intentar un precario, frágil, humano reordenamiento de lo real.

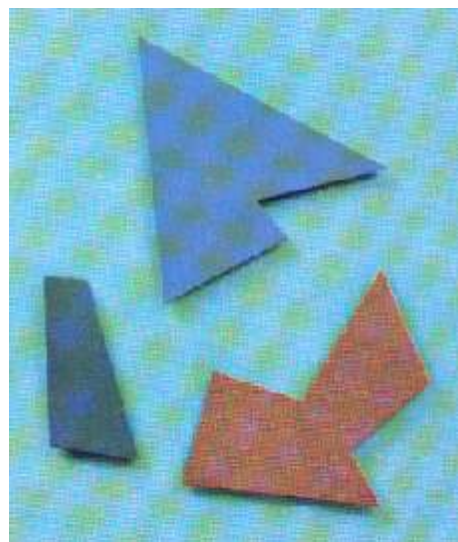
Raúl Lozza: pintor y publicista, nació en Alberti, provincia de Buenos Aires, en el año 1912.

Fue redactor del periódico Contrapunto en 1943 y acompañó a la Asociación Arte Concreto Invención en su período heroico de las primeras exposiciones y las primeras luchas. A partir de allí intervino en las principales muestras de arte no figurativo del país, habiendo sido invitado a exponer y dar conferencias también en el extranjero.

Fue el fundador del Perceptismo, un movimiento teórico de base intelectual. En sus obras, este artista utilizó planos con formas irregulares y los aplicó sobre el muro arquitectónico.



Raúl Lozza “Pintura N° 117”. Oleo pulido, 60 x 56 cm. Museo Sívori, Buenos Aires.



Raúl Lozza “Pintura período perceptista” 1948. Esmalte pulido, 1,20 x 1,20 m. Museo Sívori, Buenos Aires.



Tomás Maldonado: pintor, gráfico y teórico nacido en Buenos Aires, en 1922.

La actividad de Maldonado en Arte Concreto-Invención se divide en dos momentos. El primero es un momento de rupturas, de fundamentación, donde las búsquedas en el áreas artística se focalizan en el problema del espacio, el marco recortado, la creación de objetos estéticos no tradicionales.

El segundo momento corresponde a su viaje de 1948, en el cual entra en relación con la vanguardia europea; con Max Bill, Vantongerloo, Lohse, Vordemberge Gildewart y otros que son un estímulo intenso para su maduración. A su regreso su acción se define, se profundiza y empieza a abrirse hacia un marco de referencia cada vez más amplio.

Se ha visto la proyección que asume su acción en nuestro medio en lo que se refiere a pintura, diseño gráfico y trabajos teóricos, hasta 1956, año en que abandona el país invitado por Max Bill para ser profesor de la Hochschule für Gestaltung de Ulm.

El paso del campo de la pintura al diseño, lo explicó muy bien Maldonado en su introducción en “Vanguardia y racionalidad”: *“Había querido una vanguardia que transformara la realidad entera y me tenía que contentar con una vanguardia meramente artística, es decir con una vanguardia dedicada únicamente a modernizar la vetusta institución llamada arte. La neovanguardia venía a sustituir a la vanguardia histórica. Aunque permaneciendo como espectador partícipe de esta nueva fase, me negué decididamente a ser protagonista activo de ella. Y de esta manera he pasado de una práctica a otra, de la producción de imágenes a la proyectación de objetos”*.

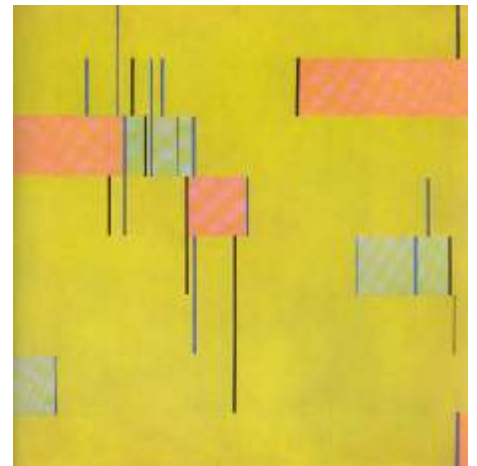
No solamente rechazó en ese momento la praxis artística por regresiva y limitada, sino también porque vio en el diseño la apertura a una posibilidad transformadora del entorno físico del hombre.

En el primer texto que publicó después de su traslado a Ulm planteó la confrontación con Bauhaus y la relación del diseño con la sociedad en la cual se inserta la acción del diseñador.

Maldonado fue profesor en Ulm hasta 1967. Fue rector de la escuela de 1964 al 66 y Presidente del Concejo de Dirección durante varios cursos. Mediante su acción, en Ulm se cambia el plan de estudios reflejando la importancia atribuida en el nuevo concepto a las disciplinas científicas y técnicas; cambia el planteamiento didáctico del curso fundamental tratando de reducir al mínimo los elementos heredados de la didáctica de la Bauhaus y cambia el programa del departamento de Diseño Industrial que se orientó definitivamente hacia el estudio y profundización de la metodología de la proyectación.

En una época angustiosamente convulsiva Maldonado manifiesta su forma de fe: *“el hombre no ha podido ni podrá jamás sobrevivir sin la proyectación concreta”*.

*“Ningún artificio verbal puede hacernos olvidar que la proyectación es el nexo más sólido que une al hombre a la realidad y la historia.”*



Tomás Maldonado “Series and Sash’s”. Oleo sobre tela, 80 x 80 cm. Colección Carlos Pedro Blaquier y Sra.



Tomás Maldonado “Theme over Red”. Oleo sobre tela, 99 x 93,5 cm. Colección Carlos Pedro Blaquier y Sra.



Su concepto de proyección le sirve para estructurar su proyecto de acción, cuyos fundamentos ideológicos podrán o no compartirse, pero que concede un margen a la esperanza.

*“...el error de muchos representantes del movimiento de protesta reside en seguir rechazando obstinadamente la esperanza, en no querer admitir que el verdadero ejercicio de la conciencia crítica va siempre unido a la voluntad de buscar una alternativa coherente y estructurada a la convulsión de nuestra época”.*

Juan Melé: Pintor argentino, nacido en 1923.

Ingresa a la Asociación en 1946 y desde ese momento participó en exposiciones y publicaciones.

En septiembre de 1948, como becario del gobierno francés, viajó a Italia donde realizó una exposición y conoció a Consagra, Dova, Huber y Murani, los artistas del grupo concreto de Milán. En Suiza conoció a Max Bill y luego en París a Vantongerloo, Pevsner, Domela, Brancusi, Sonia Delaunay, entre otros. Regresó en 1950, después de visitar los me dios artísticos en España, Inglaterra y Bélgica.

Desde 1950 a 1961, trabajó activamente en la Argentina, donde obtuvo varias distinciones. Partió luego a Estados Unidos, país en el cual, luego de una breve interrupción, se radicó definitivamente.

Juan Melé continuó trabajando en la abstracción geométrica, en infatigable investigación de la línea y el color en el plano.

Primaldo Mónaco: nació en Italia, realizó una larga carrera que incluyó premios en diversos salones en obras que nada tienen que ver con su temprana adhesión al arte no figurativo que, por otra parte, duró muy poco tiempo, ya que en 1947 buscó apartarse del grupo por considerar que para él llevaba a una situación sin salida.

Lidy Prati: diagramadora y pintora, nació en Resistencia, Chaco, en 1921.

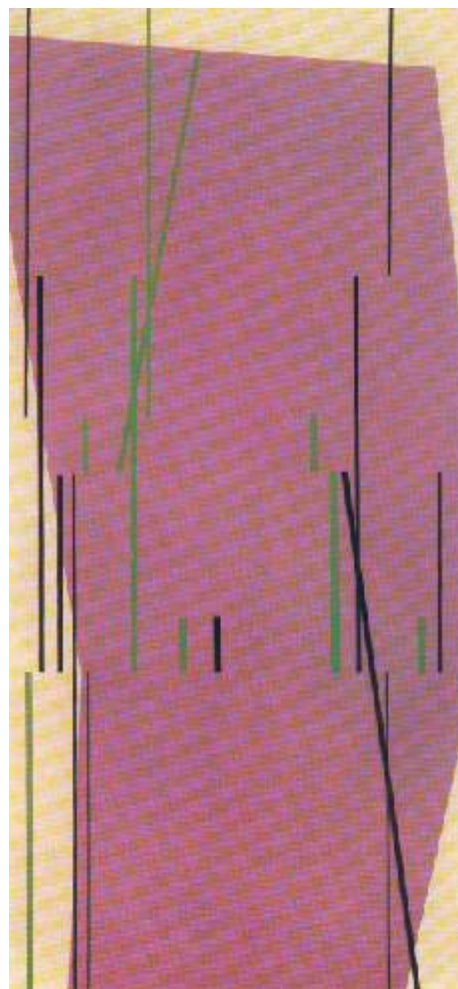
Participó con sus obras en numerosas exposiciones del grupo concreto, desde la primera época del movimiento, en que firmaba como Lidy Maldonado.

La obra de Lidy Prati fue muy ponderada por Max Bill en diversas oportunidades.

Asumió la representación del país en varias oportunidades.

Como integrante del Grupo de Artistas Modernos de la Argentina expuso en Buenos Aires, Río de Janeiro y Amsterdam.

La actividad de Lidy Prati no se ha limitado a la pintura. Se desempeñó como diseñadora gráfica, textil y de joyas modernas. Fue autora, entre otros, del afiche y del logotipo de la exposición 20 años Arte Concreto en el Museo de Arte Moderno.



Tomás Maldonado “Una forma y series”. Esmalte pulido, 1,50 x 0,70 m. Colección Dr. Ignacio Pirovano. Donación Josefina Pirovano de Mihura. Museo de Arte Moderno, Buenos Aires.

Jorge Souza: comenzó su colaboración con los concretistas como pintor, para encontrar luego su vía expresiva definitiva en la escultura. Pocas obras de esa época han permanecido.

Gregorio Vardánega: En 1946-47 empezó a utilizar planchas de vidrio o plexiglás. A partir de 1947 comenzó a realizar estructuras espaciales con semiesferas de yeso, hilos tendidos sobre la parte cóncava siguiendo un ordenamiento en sección de oro, parabólicamente, etc. que establecen planos virtuales, que preanunciaban su gusto por los elementos inasibles como luz, transparencias, movimiento, los grandes protagonistas de su obra futura.

En 1958 presentó en Buenos Aires Universo electrónico una experiencia de espacio-color. Ese mismo año recibió una Medalla de Oro en la Exposición Internacional de Bruselas. Al año siguiente partió definitivamente a París, donde junto con su esposa Marta Boto, se transformaron en figuras de primer plano del lumino-cinetismo.

Vardánega ha considerado que el color transparente, el espacio-color, la luz sonora, la refracción, la defracción y la reflexión de la luz, así como su transmisión a través de productos sólidos, líquidos y gaseosos, son elementos de riqueza inagotable para la investigación estética.

Ha utilizado el movimiento natural, aleatorio y el programado, controlado.

Uno de los principales aspectos de su labor consiste en estructuras sonoras y luminosas que investigan el sincronismo de la luz en movimiento con el sonido.

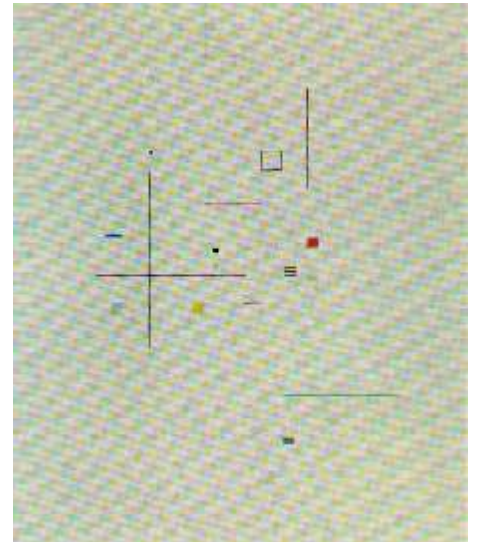
Como el mismo Vardánega ha afirmado en cierta oportunidad, nunca abandonó el concretismo porque todos sus trabajos se basan en estructuras rigurosas y geométricas.

Virgilio Villalba: nacido en Islas Canarias, residente en nuestro país desde 1929, se hizo posteriormente ciudadano argentino.

Estuvo presente en las exposiciones de la Asociación Arte Concreto-Inventiva y en toda la tumultuosa actividad de las tendencias no figurativas.

No permaneció, sin embargo, mucho tiempo en el país ya que emprendió una carrera internacional fijando su residencia en París, desde donde proyectó su actividad a distintos países.

Villalba abandonó la pintura geométrica, retornando a la figuración.



Gregorio Vardánega “Desintegración cromática”, 1950. Oleo sobre cartón prensado, 44 x 52 cm. Museo Sívori, Buenos Aires.



Gregorio Vardánega “Aries o la línea melódica del radar”, 1950. Oleo sobre cartón prensado, 46 x 60,5 cm. Museo Sívori, Buenos Aires.

Theo Van Doesburg, Otto Gustaf, Jean Hélion, Wantz, preconizaban: *“la obra de arte no debe recibir nada de los elementos de la naturaleza, ni de los sentidos. El cuadro debe constar sólo de elementos plásticos puros. La técnica debe ser mecánica, es decir exacta”*.

Max Bill, en el año 1936, definió al arte concreto como aquellas obras de arte que son creadas *“sin tomar apoyo exteriormente sobre la naturaleza”*. En 1949, expresó: *“soy de la opinión de que es posible desarrollar un arte que se apoye principalmente en el pensamiento matemático”*.

Si se analizan las ideas que defendían los representantes del arte concreto en Europa, se advierte que estas no difieren de aquellas que fueron proclamadas por los artistas concretos en nuestro país.

Esta similitud también se encuentra en algunos de los nombres que tuvieron las agrupaciones europeas y argentinas.

Van Doesburg, formó en el año 1930 la asociación Art Concret, integrada por Hélion, Wantz, Shwanb, Tutundjian, Carlsund.

En el año 1931, como consecuencia de la unión de Cercle et Carré y de Art Concret, surgió la Asociación Abstraction-Creation.

En Argentina, el grupo constituido en torno a la revista Arturo, realizó su primera exposición en el año 1945, con el nombre francés: Art Concret Invention. Ya en la segunda exposición utilizaron el nombre de Movimiento Arte Concreto Invención.

En noviembre de 1945, Tomás Maldonado, debido a las diferencias existentes con quienes luego conformarían el grupo Madí, creó la Asociación Arte Concreto-Invención.

Es evidente que estas semejanzas se debieron a que los artistas argentinos, siempre tuvieron como referentes a los principales representantes del arte concreto europeo, fundamentalmente a Max Bill.

Maldonado en 1955 iniciaba su libro Max Bill, señalando: *“Max Bill ha sabido hacer efectiva una de las aspiraciones más ambiciosas del dilatado programa del espíritu moderno: la práctica de la totalidad de las artes visuales con un mismo y único sentido”*.

*Pintor, escultor, arquitecto, gráfico, diseñador, es el tipo moderno del “artista total”... ”*.

Los integrantes de la Asociación Arte Concreto-Invención abarcaron también una gran diversidad de disciplinas.

Sin embargo, al parecer no sólo Argentina seguía muy de cerca todo lo que acontecía en Europa, esta actitud también existió en sentido inverso.

En Buenos Aires, del 12 al 25 de septiembre de 1948, se realizó en la Galería Van Riel el Salón Nuevas realidades, Arte abstracto,

concreto, no figurativo, que reunió a artistas provenientes de todas las tendencias dentro de la no figuración.

En París, en octubre del mismo año, se realizó el Salón Realités Nouvelles, en el que participaron las corrientes abstractas, inclusive la Asociación Arte Concreto-Invencción y el grupo Madí.

Por otra parte, no se deben considerar a los concretistas argentinos como artistas que se limitaron a seguir los lineamientos del arte concreto europeo. Si se analizan las obras del arte concreto argentino -fundamentalmente del primer período- y se comparan con las del europeo, resulta evidente que la preocupación de los artistas argentinos por eliminar de la obra lo ilusorio, los llevó a realizar distintas experiencias con el afán de superar este escollo, transitando así un camino independiente.

En primer lugar, adoptaron como solución el empleo de lo que denominaron “cuadro o marco recortado”. Luego, decidieron separar los elementos constitutivos del cuadro. Es en esta etapa inicial, cuando resulta más marcada la diferencia entre las obras del arte concreto argentino y europeo. Las primeras, son objetos, mientras que las segundas no dejan de ser cuadros, a pesar de que Max Bill habla de “imagen-objeto”.

Posteriormente, retornan al soporte tradicional. Este hecho, sumado al viaje que Maldonado realizó a Europa en 1948, -a partir del cual según Maldonado comienzan a sufrir “...la influencia sobre todo de los concretistas suizos...”-, convirtió a estas diferencias que en un principio eran evidentes, en sutiles.

Por otra parte, si se tiene en cuenta el contexto en el que se desarrolló cada uno, surge una diferencia fundamental.

En Europa, donde la no figuración ya estaba impuesta, la labor de los concretistas consolidó y renovó el arte abstracto.

En nuestro país, en cambio, en donde no se contaba con antecedentes dentro de la no figuración que hubiesen preparado el terreno para la aparición en escena del arte concreto, este fue el que marcó una fuerte ruptura con el arte tradicional. Por lo tanto, el aporte que realizaron estos jóvenes concretistas fue mucho mayor.

En Europa se puede hablar de un proceso, de un cambio gradual, en Argentina, de un quiebre abrupto, en un ámbito que era completamente hostil.

También se deben considerar los importantes aportes que realizaron en el campo del diseño y la arquitectura. Fue el arte concreto el que aplicó en el diseño gráfico los conceptos de la Bauhaus.

Mientras que Max Bill, quien estudió en la Bauhaus, continuó manejando los principios de esta escuela. Aquí, el arte concreto insertó en nuestro medio estos conceptos, que por entonces eran para nosotros completamente nuevos.



Jorge Souza “Sin título”, 1946. Oleo sobre madera, 45 x 65 cm. Colección Carlos Pedro Blaquier y Sra.

- Perazzo, Nelly. El arte concreto en la Argentina, en la década del 40. Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone, 1983.
- Maldonado, Tomás. Max Bill. Buenos Aires: Editorial Nueva Visión, 1955.
- Cosmelli Ibañez, José Luis. Historia cultural de los argentinos. Tomo II: Desde 1852 a la actualidad. Buenos Aires: Editorial Troquel, 1975.
- Thomas, Karin. Diccionario del arte actual. Barcelona: Editorial Labor S. A., 1978.