

CAPÍTULO 12

La vanguardia constructiva: Arte Abstracto - Concreto - Perceptista - Madi

María de los Ángeles de Rueda

Abstractos- Constructivos

Junto con las tendencias inscriptas en una figuración crítica, en los modernismos, entre los que se pueden mencionar agrupaciones surrealistas de la década de 1930, se produce en el Río de la Plata un avance de la abstracción, a través de los dibujos y pinturas de los artistas ya mencionados Emilio Pettorutti y Juan Del Prete. En el primero su obra se apoya en la representación de referentes naturales pero se pierde la referencialidad en planos yuxtapuestos y la abstracción de los motivos. Como subraya Mercedes Reitano (2005: 78), "la geometría era para él un elemento que le permitía alcanzar la pureza de las formas, que parecía ser el motor de su visión constructiva".

Juan Del Prete es considerado por la crítica histórica el precursor de la abstracción en Argentina. Realiza pinturas no figurativas a partir de 1929 donde la abstracción protagoniza la superficie del cuadro sin el rigor de la geometría pura. Se encuentra vinculado en París al grupo *Invention- Creación- Art Non Figuratif* liderado por Vantongerloo. Estas producciones, sumadas a la presencia del uruguayo Joaquín Torres García, de regreso al Río de la Plata luego de su participación en *Cercle et Carré* y ahondando en su *Universalismo Constructivo*, (texto fue editado en Buenos Aires en 1944), constituyen la base de la vanguardia abstracta- concreta.

En 1928, este artista que había viajado por Europa y Norteamérica, expone en París junto a Jean Hélion, Alfred Aberdam, Daura y Ernest Engel Rozier obras rechazadas por el jurado en el Salón de Otoño. Theo Van Doesburg visitó la muestra y a partir de ese momento entablaron una amistad y una cercanía estética con Torres García. En ese momento conoció también otros artistas abstractos y concretos como Michel Seuphor, Luigi Russolo, a Georges Vantongerloo y Mondrian de aquí surge el futuro grupo *Cercle et Carré*, artífices de la primera exposición de arte constructivista y abstracto en 1930, y de la revista del grupo con el mismo nombre. Torres García aportó al constructivismo su sentido de la estructura clásica, el orden y la lógica en la composición derivado de la proporción áurea y símbolos del hombre moderno. En 1932 se trasladó de París a Madrid, donde formó en 1933 el *Grupo Constructivo*. En 1934, dado el

avance fascista en toda Europa, regresa a Uruguay, a su ciudad, Montevideo, donde inicia una actividad plástica pero sin duda trata de promover las vanguardias abstractas, los conceptos constructivos que estuvo desarrollando en Europa. Creó la *Sociedad de las Artes del Uruguay* para integrar todas las artes y actuar como nexo entre los artistas y el público.

En 1934 Torres García fue nombrado profesor honorario de la Facultad de Arquitectura de Montevideo y en 1935 publicó su libro *Estructura*. Creó además la Asociación de Arte Constructivo (AAC), en donde empieza a soslayar las ideas sincréticas con el sistema constructivo de la América Antigua, que va descubriendo en viajes sucesivos a Perú y Bolivia y a generar la idea de un arte americano.

En 1936 edita el primer número de la revista *Círculo y Cuadrado*, como continuadora de *Cercle et Carré*, del que se publicaron siete números hasta 1938, como órgano de expresión de la AAC, bajo el lema *Intransigencia total contra el naturalismo*.

En 1938 Torres García empezó a incorporar aquello observado por ejemplo al descubrir la piedra de los doce ángulos en Cuzco, por el arte precolombino por ejemplo en su obra *Monumento Cósmico*, con referencia a la tradición simbólica indígena de América del Sur. En 1943 crea el *Taller Torres García o Taller del Sur*, compuesto por jóvenes artistas uruguayos Julio Alpuy, Gonzalo Fonseca, Francisco Matto, Manuel Pailós, José Gurvich, y los hijos del maestro, Augusto y Horacio Torres, que hicieron del Taller un lugar de experimentación para el constructivismo y la abstracción. Al año siguiente, Torres García y sus alumnos consiguieron el encargo para pintar murales constructivos en el pabellón Martirené del Hospital de Saint Bois, en las afueras de la capital. Se realizaron hasta un total de 35 murales, de los cuales Torres García ejecutó los siete mayores al tiempo que supervisaba los restantes. En el año 1944, publica *Universalismo Constructivo*. En 1945, se publica el primer número de la revista *Removedor* del Taller "Escuela de Sur", que sirvió como marco de respuesta a las críticas hacia sus trabajos y los de sus alumnos y como herramienta de difusión de su doctrina. El *Universalismo Constructivo* es resultado de una mezcla y síntesis de los movimientos de vanguardia europeos y de los motivos de las culturas precolombinas. Estas fueron las bases para su ensayo final sobre el americanismo, lo que implicó una reelaboración total de del concepto de lo americano y lo nacional en un contexto de avance y retroceso de los totalitarismo a nivel mundial, de la segunda posguerra y de nuevas apuestas utópicas; el lenguaje vanguardista junto a los signos ancestrales. Torres García y los artistas del taller experimentaron desde el constructivismo y la abstracción, en diferentes dispositivos y soportes, pintura, escultura, textiles, juguetes de madera, cerámica, muebles y diseños arquitectónicos. El artista creyó que el constructivismo podía ser el camino necesario para América, su trabajo colectivo, el arraigo formal desde tiempos inmemoriales, la búsqueda incansable de la espiritualidad del hombre universal frente al caos y el horror de la bomba atómica por ejemplo. Su proclama *nuestro norte es el sur*, abrazaba las utopías de la restitución del hombre a la praxis social-vital de la vanguardia pura, otra cara de la modernidad, otra modernidad que piensa el territorio como un eje de posicionamientos estéticos, ideológicos, activos. El

constructivismo arraigó, no sólo en Uruguay con la figura de Torres García, sino también en Argentina durante los '40.

Constructivismo y variaciones en Buenos Aires

El arte que generaron unos jóvenes artistas a partir de sus reuniones en un café de barrio de Once, en Buenos Aires, Argentina a partir de los años '40 conformó a la crítica de arte para pensar, desde una mirada eurocéntrica que por fin se actualizaban los artistas y salones de la mano de la abstracción. Estos grupos debatían algunas ideas de la abstracción y el arte concreto a partir de las charlas y enseñanzas de Torres García, al que más tarde dejaron de lado por su estética ilusionista (en la medida en que trabajó con símbolos e íconos de diversas creencias, regionales, locales y universales) ¿Cómo interpretaron los postulados de la vanguardia (celebrada por la crítica y la historiografía en el marco de la narrativa moderna, es decir hacia la conquista del *arte puro- no representativo- no ilusionista*)? es de lo que se ocupa este relato.

Dentro de los fundamentos ideológicos y utópicos del arte moderno se plantearon los desafíos de elaborar poéticas posibles de realización en la vida cotidiana, pensar al *artista como productor* (Benjamín, 1934), y restablecer la praxis social, unir el *arte productivista* a la vida cotidiana, a partir de interpelación y uso crítico de la tecnología y el entorno. El autor como productor, según Benjamín, debe vencer las oposiciones que mantienen atada la producción de los intelectuales para que tenga un progreso considerable, siendo el progreso técnico la base para su progreso político, puesto que sólo la superación de los ámbitos de competencia en el proceso de producción intelectual vuelven políticamente eficaz una producción. Sus productos deben tener una función organizadora, importa más lo que hacen las opiniones con el autor. La tendencia es la condición necesaria para la función organizadora y por tanto, el autor debe enseñar siempre y descubrir mediante la irrupción de las secuencias, *el acontecer no es transformable en sus momentos elevados, mediante virtud y determinación, sino en su transcurso estrictamente habitual, mediante raciocinio y entendimiento*. De manera tal que, el artista tiene como tarea urgente el preguntarse por su posición en el proceso de producción para convertirse en productor revolucionario de su tiempo. Las vanguardias constructivas y productivistas indagaron sobre los materiales y la construcción a través de la cual se organiza el material, concibiendo la obra como *faktura* (por ejemplo Rodchenko con sus *Superficies que reflejan luz* o sus fotografías de angulaciones y punto de vista en picado y los fotomontajes, con lo que se tendió al uso de las tecnologías disponibles) y también como *factografía* (El Lissitsky realiza diseños editoriales, afiches, diseños de exposiciones, usa la fotografía, enmarcando los procedimientos y materiales en el concepto de Pround- proyecto para la afirmación de lo nuevo) pensando en el múltiple y la llegada a las masas. Las vanguardias constructivas, radicalizadas, situadas en su tiempo y afirmativas actuaron frente al proceso de autonomía

creciente del campo de pertenencia, usando las tecnologías para producir obras que se vincularan con lo cotidiano, pensaron la transformación de la sociedad moderna. Si pensamos en los objetivos y propuestas esbozadas en los manifiestos de suprematistas y constructivistas, su carácter constructivo y la afirmación de la fusión del arte con lo cotidiano, la transformación de la sociedad y el ambiente, se encontraran muchos aspectos que vinculan estas con las propuestas de los jóvenes artistas que fundan *Arte Concreto Invención, Madí y Perceptismo* en Argentina.

Comienza un proceso de conjuntos discursivos múltiples, una trama que fundan algunos artistas que se concertarán luego con el diseño, la arquitectura, la *intermedialidad* artística, los discursos de la ciencia, la tecnología y la sustentabilidad medioambiental. Las tendencias constructivas producen un intento por organizar a partir del arte una nueva praxis vital, asumiendo las contradicciones de la sociedad que lo origina. Las manifestaciones vanguardistas concretas-madí- perceptistas pueden entenderse como tales en la medida en que operan transformaciones tanto en la producción como en la recepción, incluyendo en sus poéticas un diálogo técnico- ideológico, ampliando el camino al hábitat y a la esencia lúdica del acto creativo. No hablamos de una estética de *lo nuevo* sino de experiencias fundacionales que provocan dentro del sistema artístico una expansión hacia la reflexión sobre la sociedad y el medio ambiente. Una *tradición de lo moderno* que se forma necesariamente en un proceso que supone dos actitudes opuestas y dialogantes: la apropiación y el rechazo, la tensión entre la tradición y la innovación.

Se puede decir que la década de 1940 representa una afirmación del arte geométrico en Argentina, diferenciado desde su inicio (1945/1947) en tres tendencias: *Concreto, Madí y Perceptismo*. La situación de las artes plásticas en Argentina en esos años es leída por la como provinciana, de cierto letargo temático, con predominio de una figuración académica, de acuerdo a los comentarios críticos de Jorge Romero Brest en su panorama de la plástica. Un artista argentino- italiano, *Lucio Fontana* instruyó y acompañó el arte nuevo entre los jóvenes concretos. Cuando publicó su *Manifiesto Blanco* en 1946 suscitó el apoyo de los ya formados y la controversia de algunos como Maldonado, quien considera tardía la llegada a la abstracción por parte del maestro del *Espacialismo*.

El estallido vanguardista de 1944 vino a establecer una etapa de *corte* con el pasado. Los jóvenes artistas comenzarán a exponer pinturas y esculturas geométricas oponiéndose a toda manifestación figurativa, expresionista, surrealista, neorromántica y hasta abstraccionista. El *Grupo y la Revista Arturo* nace con preocupaciones artísticas - teóricas, produciendo una escisión en su seno: por un lado *la Asociación Arte Concreto Invención* y por otro lado el *Movimiento Madí*, separándose allí mismo otra tendencia, el *Perceptismo*. El Arte Geométrico o Concreto, siguiendo la denominación propuesta por Teo Van Doesburg en 1930 y desarrollada por Max Bill, asume en Argentina diversidades en su praxis. Recordemos un concepto del *Manifiesto de Arte Concreto* redactado por Van Doesburg en 1938: *Pintura concreta y no abstracta, porque nada es más concreto, más real que una línea, un color o una superficie*.

La mayoría de los artistas del grupo en su etapa inicial comenzaron con la destitución de lo ilusorio o la referencialidad de la imagen. *Arturo* sale una vez. Su redacción fue constituida por Arden Quin, Rhod Rothfuss, Gyula Kósice y Edgard Bayley. La portada fue realizada por Tomás Maldonado en xilografía, con una tendencia abstracta informal. Las viñetas interiores fueron ilustradas por Lidy Prati o Lidy Maldonado, tal como firmó en su momento, a las que acompañaban reproducciones de Maldonado, Rothfuss, Vieira da Silva, Augusto Torres, Joaquín Torres García, Kandinsky y Mondrian. Los textos, entre poemas y ensayos fueron de Huidobro, Bayley, Murilo Méndez, Torres García, Arden Quin y Kosice.

La primera muestra de los artistas reunidos en *Arturo* fue el 8 de octubre de 1945 en la casa del Dr. Enrique Pichón Rivière en Buenos Aires, con el nombre de *Art Concret Invention*. Participaron Kosice, Rothfuss, Eitler, Vellington y Arden Quin. La segunda se realizó el 2 de diciembre con una audición de música y danza elementaristas en la casa de la fotógrafa Grete Stern en Ramos Mejía con el título de movimiento de Arte Concreto Invención. Los artistas que participaron fueron Elisabeth Steiner, Arden Quin, Rothfuss, Claus Ehart, Kosice, Havas, Rasastet, Eitler, estos últimos seudónimos de los artistas antes mencionados. El grupo presentó diferencias teóricas y desacuerdos desde el comienzo. Tomás Maldonado y Lidy Prati no participaron de estas dos muestras. Fundaron la Asociación Arte Concreto Invención en 1945, integrada además por Espinosa, Caraduje, Iommi, Souza, Molemnerg, Contreras, Nuñez y los hermanos Lozza, incorporándose más tarde Bayley, Mónaco, Matilde Werbin, Hlito, Melé, Villalba y Vardánega. En 1946 la Asociación publicó la revista *Arte Concreto Invención* con un comité editorial integrado por los *poetas* Bayley y Contreras y los plásticos Hlito y Maldonado. En la contratapa publicaron la nómina de los integrantes de la asociación. En una de las páginas de la revista apareció el *Manifiesto Invencionista*, creado por Maldonado, quien en 1951 expresó que debió llamarse *Concretista*:

La era artística de la ficción representativa toca a su fin [...]. La estética científica reemplazará a la milenaria estética especulativa e idealista [...]. El arte concreto habitúa al hombre a la relación directa con las cosas y no con las ficciones de las cosas. A una estética precisa, una técnica precisa. Ni buscar ni encontrar: inventar¹

En 1949, algunos de los artistas se separaron del grupo y Raúl Lozza trabajará a partir de ese momento de manera independiente en las variaciones *perceptistas*. El grupo en pleno realiza una muestra concreta en la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos.

Una primera operación común a todos fue la de sustituir el marco tradicional del cuadro por el marco recortado, dando forma propia a la entidad cuadro. El marco recortado centraba el interés en el plano, integrando espacio real y virtual, estableciendo un lugar indiferenciado

¹ Maldonado, T. Citado en Córdova Iturburu, C. (1978). *80 años de pintura argentina*. Pp. 146. Buenos Aires: Librería de la ciudad.

entre lo pictórico y lo escultórico. Los representantes de *Arte Concreto- Invención* exploraron la función y significación del shapes canvas (lienzo) dando importancia al espacio penetrado en la tela. Así privilegiaron el espacio y la separación de los elementos constitutivos del cuadro.

Mientras tanto los artistas que permanecieron en el grupo inicialmente formado de Movimiento Arte Concreto Invención, disuelven el grupo y algunos se reúnen constituyendo el Movimiento de Arte Madí. La controversia entre Kosice - Arden Quin comienza, basada fundamentalmente en protagonismos y autoría. El movimiento liderado por Kosice realiza en ese año una muestra en el instituto Francés de Estudios Superiores, en las salas de Galería Van Riel, presentando su manifiesto:

Arte Madí es la organización de todos los elementos propios de cada Arte en su continuo. Con lo concreto comienza el período del arte no figurativo, en el cual el artista, sirviéndose del elemento de su respectivo continuo crea la obra en toda su pureza. Pero en lo concreto ha habido una falta de universalidad [...]. Madí confirma el deseo del hombre de inventar objetos al lado de la humanidad luchando por una sociedad sin clases que libera la energía y domina el espacio y el tiempo en todos los sentidos y la materia en sus últimas consecuencias²

En 1947, Kosice expone en el Bohemian Club mostrando esculturas y objetos articulados, como su *Röyi*, poemas y algunas estructuras en vidrio y madera. Los Madí adoptaron el marco recortado e irregular, la superficie plana o curva, la articulación de planos de color estrictamente proporcionados y combinados, intentando producir un arte matemático, dinámico y dialéctico.

Lozza publica en 1949 el *Manifiesto Perceptista*:

La pintura perceptista exalta los elementos de la percepción visual de la plástica, el plano color, y crea una verdadera relación del espectador con la pintura en el orden práctico. [...] El perceptismo tuvo que superar las contradicciones que detenían el avance de la pintura no figurativa para acercar la plástica al hombre y reintegrarla a su verdadera función social, el muro arquitectura, logrando con esta conquista una síntesis definitiva entre los valores eminentemente pictóricos y la sensibilidad estética del hombre actual. En este medio concreto en que convive el hombre, la pintura ingresa en una categoría real y colectiva, y deja de ser el resultado de una interpretación individualista del mundo circundante.³

El Perceptismo excluye el cuadro ortogonal concreto y el marco recortado del Madí. Dispone sobre un muro, separados, los elementos geométricos de la obra, sustituyendo la noción de fondo por la de campo plástico. De esta manera enfatizan la percepción, por tanto la objetividad visual.

² Kosice, G. En Córdova Iturburu, C. Op. cit.

³ Lozza, R, ibídem.

Tomás Maldonado escribía en 1951 que “la vocación del arte concreto era convertirse en el arte social del mañana, el único posible de articularse con los grandes espacios públicos y privados, con la urbe y el campo”. En este contexto funda la revista *Nueva Visión*, expresión de las reflexiones iniciadas por Moholy Nagy. En 1952, alrededor del escritor Aldo Pellegrini, se forma el grupo *Artistas modernos de la Argentina*, donde Hlito y Maldonado se acercan a los artistas abstractos además de los concretos. En 1955, Arden Quin regresa a Buenos Aires por un tiempo, luego de radicarse en París, y ayuda a formar el Salón de Arte Nuevo, reuniéndose, al margen de las disputas, todos los artistas de estas tendencias. Se publica el libro *Artistas Abstractos* prologado por Pellegrini, editado por *Cercle et Carré*.

Con variaciones todos los realizadores de la “vanguardia” buscaban reinventar una realidad estética objetiva por medio de elementos objetivos. Un arte puro, configurado por hechos visuales puros, obturando la tradición representativa de la imagen. Un repertorio plástico limitado con operaciones ilimitadas: líneas rectas y curvas, triángulos, polígonos, elipsis, círculos, en interacción. El espacio vuelto dinámico a partir del diálogo con las formas.

En 1956 Arden Quin reúne un grupo de artistas con el nombre de *Arte nuevo*, los que se proponen destruir los falsos mitos del arte figurativo académico y difundir el conocimiento de los diferentes planteos visuales propuestos por las corrientes no figurativas. Su objetivo era superar la crisis comunicativa entre artistas y público a través del lenguaje abstracto.

Maldonado, Melé y el Arte Concreto

Tomás Maldonado profundiza los desarrollos del constructivismo ruso y la Bauhaus y, en su contacto con Max Bill, logrará fijar las metas de estas vanguardias: El artista terminará disolviéndose en la figura del diseñador, tratando de hacer converger las artes en la planificación de un entorno visual acorde con una sociedad estructurada racionalmente – bases de su proyecto moderno. Teniendo como meta el progreso científico- tecnológico puesto al servicio de la sociedad, se pensó asimismo como vanguardia, como utopía moderna. Las producciones concretas intentaron emular las realizaciones derivadas de los principios científicos y tecnológicos, hablando de invención y llevando la factura plástica a la anulación expresiva, como si la obra fuese realizada por medios mecánicos. Los artistas de *Arte Concreto Invención* no incorporaron el movimiento en sus obras puesto que no querían producir situaciones compositivas automáticas, en tanto que tenían además una observación clara de las limitaciones tecnológicas de su época. Estudiaron el movimiento dentro del concepto de *concreto espacial*, a partir de direcciones, planos y colores ubicados en el espacio real y concreto. Según Melé, el marco recortado se convirtió en forma determinante y a priori del arte MADI, por tanto dogmático; mientras que para los Concretos fue solo una etapa en su método de construcción. En estos el límite irregular del cuadro estaba determinado por una estructura de planos simples, enteros, que no contenían ningún grafismo ni representación plástica.

Todos los planos, de un solo valor o color eran funcionales en la composición, que se proyectaba desde adentro hacia fuera determinando el límite irregular de la obra. Se pintaban sobre construcciones de madera, paneles, en colores saturados; nunca se enmarcaban ya que se intentaba integrarlos al muro. Un paso posterior fue la *pintura-objeto*. Estas consistían en formas geométricas simples, de colores puros, yuxtapuestas unas con otras. Se usó el sentido de acoplamiento, con variaciones compositivas inéditas. Más tarde se separaron los planos haciendo penetrar el espacio entre ellos conservando lo *coplanar*. Los planos en todos los concretos eran enteros, no figurativos plenos; el plano puede considerarse como una unidad mínima significativa, puesto que los artistas lo comprendían como una superficie concreta y plásticamente válida en sí misma. Las formas concretas coplanares intentaban separarse de las MADI, en tanto que las formas estaban separadas pero fijas. Eran un conjunto de planos yuxtapuestos que no podían cambiar de posición sin destruir la composición establecida. Melé destaca que esto era así puesto que cada forma, cada color y cada posición estaban estudiados de tal manera que, separar solo un milímetro alteraba la armonía propuesta. Los coplanares concretos eran fijos.

El problema básico del marco recortado era la interpenetración del afuera con el adentro, del espacio externo en el interior de la pintura. Lo cual produjo una indagación sobre la integración del arte con el urbanismo y la arquitectura. Empezó a primar la idea de que las artes plásticas formaban parte de un todo mayor, de un plan urbanístico, lo que llevó años más tarde a Maldonado al diseño y la arquitectura de lo que sintetiza como proyecto Moderno. Los concretos tomaban el espacio como un elemento a trabajar en los límites de los medios que condicionaban su creación. El recorrido de direcciones espaciales sobre un plano real fue uno de los ejes de creación. Para un artista concreto un elemento básico como la línea atraviesa el espacio provocando tanto un recorrido como la división del plano mayor en diferentes áreas en tensión. El espacio *vacío* deja de ser tal y adquiere jerarquía por el cruce de energías que implica, se activa. Las formas preferidas fueron las rectas frente a las curvas. La escultura tomó dicho sentido espacial. Se rechazó la masa y se exaltó el espacio considerado vacío. Trabajaron con vidrio y plásticos, estudiando el valor estético de cada material. Melé comenta que una de sus preocupaciones fue concretizar la ilusión del espacio producido entre dos planos de colores. Para ello, como la mayoría de los concretos pasó de la pintura al relieve y de este a la escultura. Maldonado agrega planchas de plástico a sus pinturas, separadas varios centímetros del plano principal, como soporte de los planos en el espacio real.

Raúl Lozza y el Perceptismo

Los principios del *Perceptismo* pueden explicarse a partir de los siguientes conceptos:

- La sustitución del fondo tradicional condicionante de la dualidad espacial por la noción de campo o muro arquitectónico.

- La creación de la cualimetría de la forma plana que permite la síntesis de la forma y el color sobre determinado campo.
- La estructura centrífuga de referencias en el espacio que anula la incidencia tradicional de la periferia como estructura de una forma continente que hace de la obra de arte un mundo aparte de nuestras vivencias reales. Afirma una radical oposición a cualquier tipo de representación.

Para Raúl Lozza el método que define lo abstracto y lo concreto en la obra de arte dio como resultado que el objeto estético no se oculte detrás de la apariencia, sino de presentar una realidad diferente como verdad plástica. Este objetivo puso de manifiesto la necesidad de un cambio sustancial en los códigos estéticos. El desarrollo del pensamiento científico, a través de los aportes de la física como de las teorías gestálticas, permitió alcanzar una meta no representativa para las imágenes. En este sentido se trataron de traducir a la pintura y relieves los equivalentes estructurales de la ciencia. Se tomó en especial consideración las relaciones espaciales, las tensiones de las formas en el campo plástico, las incidencias del contexto en los procesos gestálticos de las extensiones cromáticas, las continuidades y discontinuidades y los ritmos en los planos del espacio. La producción de estos principios lo llevó a participar primero en la *Asociación Arte Concreto Invención* en los años 1945 y 46. Habiendo logrado superar las contradicciones del ilusionismo tradicional del espacio figurativo, el artista encontraba aún resabios del modelo tradicional: el espacio imaginario. Puesto que en su revisión sostiene que en esa etapa el marco regular aportó una solución al problema, pero se mantuvo dentro los límites de la pintura abstracta.

A principio de 1947, Lozza empieza a investigar algunos métodos para reducir las ambigüedades entre la visión normal y la visión imaginaria, tratando de centrar la función emotiva e intelectual propia de la relación objeto-espectador, desde o a partir de la misma obra, alejándose de los mundos que se construyen en el modelo representacional. A partir de este momento se piensa en una nueva pintura, la concreta, el pasaje de lo representativo a lo *presentativo*. En este momento empieza a estudiar la conquista del espacio real por la pintura concreta. Para apoyar estos principios el artista utilizará nociones de la física y la matemática modernas, la teoría de la relatividad de Einstein, la teoría de los Cuanta de Plank y las ecuaciones del campo electromagnético de Maxwell. Aproximar el arte a lo cotidiano y establecer un lenguaje científico para la creación artística serán sus metas próximas. Desde la autonomía del puro perceptismo echa unas bases sociales para la transformación y el aprendizaje de la percepción. Particularmente su producción se centra en el borrado de los límites o el marco de encierro, último eslabón de la dualidad percepción-ilusión, y trabaja con el objeto fragmentado, intercambiable, discontinuo. Primero a través de planos separados y sujetos con barras. Esto trajo aparejado pensar no solo en el problema de la forma sino también en el color, en la sustitución de las diferentes armonías y codificaciones cromáticas por el uso relacional del

color en función de las formas, por una teoría del color basada en la potencialidad relativa y las discontinuidades. Su poética se traduce en la creación de una estructura abierta.

Para el artista la pintura concreta tiene un mensaje directo sin ropajes superfluos. En este camino es acompañado por el teórico Abraham Haber que en 1953 escribe un artículo en el que explica el *sistema cualimétrico* matemático utilizado por Lozza. Allí subraya que dicho sistema más que presentarse contradictoriamente, puesto que la suma de las partes resulta mayor al todo, es una síntesis entre el color y su extensión en el campo plástico, a su vez colorido. El rigor matemático ayuda a emplazar las figuras poligonales en el campo plástico, aunque el número, en lugar de la geometría, fue solo una herramienta usada en la noción de *cualimetría*. La realidad creada se vuelve ópticamente tangible y las combinatorias numéricas permanecen en la estructura. La percepción se centra en las exigencias implicadas en el campo visual, en el juego de subestructuras que marcan tensiones, agrupamientos y expulsiones. En esos años el pintor experimenta con la integración del entorno, pensando en el suceso plástico, considerando la obra en su emplazamiento según las variables: dimensión total del muro arquitectónico, distancia media entre éste y el espectador, campo visual pictórico o el ángulo de percepción simultánea, el color real del muro y la intensidad cromática aparente de acuerdo a la luz y al espacio y distancia campo estructural o el espacio

Madí Internacional a partir de Arden Quin

Para los artistas de *Madí* internacional es el uruguayo Arden Quin el vector principal del movimiento originado en 1946. Una forma *Madí* es algo más que una apariencia poligonal bi o tridimensional. Su color, dirección, proporción, ubicación, e impacto visual determinan un espacio, lo señalan, creando una energía dinámica, que está más allá del cuadro- ventana. La obra *Madí* trata de motivar en el espectador la percepción pura. Arden Quin ya en 1942 construye sus *Formas Negras*, vaciando el rectángulo compositivo. En 1945 dentro de la efervescencia provocada por Arturo expone junto a Rothfuss sus coplanales, que consistían en los famosos planos de color articulados compuestos de varios polígonos, la totalidad y cada parte son móviles lo que permite infinitas variaciones. Tomando como referencias estas obras el artista López Osornio considera a Arden Quin pionero en el arte cinético. En 1947 se produce una ruptura definitiva del grupo que compartía con Rothfuss y Kosice. Arden Quin se radica en París, lanzando allí el movimiento internacional. Kosice por su parte edita la revista *MADI* que se convierte en *MADIMENSOR*, asociándose con Rothfuss. Para el *MADISMO*, el movimiento era un elemento importante, encarado como un desplazamiento de planos o volúmenes o como posibilidad intencional del espectador al intervenir en las articulaciones posibles de las distintas partes de una composición. Justamente Kosice incorporará mecanismos para producir el movimiento real, particularmente con la fluidez del agua.

Kosice: de Madí a la utopía de la ciudad

Gyula Kosice, funda el Madí Rioplatense. Edita entre 1947 y 1954 los ocho números de la revista *Madí Universal*. Pero su producción y poética trasciende las particularidades y discusiones del grupo fundador. Su cosmovisión se enclava en conceptos integrativos del arte con la tecnología y el ser más allá de la tierra. Su declaración en *Arturo* “el hombre no ha de terminar en la tierra” se fundamenta en preocupaciones por el espacio estelar que lo llevaran a proyectar la ciudad hidroespacial. La integración del arte con la vida es una preocupación que el artista encuentra desde sus inicios en la lectura de Leonardo. El arte es entendido por él como un producto del pensamiento consciente y de la imaginación científica visionaria. En tabla en los años '40 una guerra contra el surrealismo como posteriormente con el resto del grupo de formación. Básicamente establece las diferencias entre Madí y el Arte Concreto. Entiende que Madí reflexiona sobre el hecho estético en su relación con el ser en el mundo. El Arte concreto para el solo ofrece una sustitución de la geometría por lo figurativo, del marco recortado por el cuadro ventana, de lo objetivo por lo subjetivo. Él intenta un más allá buscando la integración de las artes y un nuevo humanismo.

Sus primeras esculturas, como *Royi*, traducen su investigación sobre la transformación de los espacios y el movimiento real. A fines de los años '40 experimenta en esculturas- objetos con el agua, elemento básico de transformación, desarrollando en los años '50 y '60 hidroesculturas y esculturas con luz neón. La experiencia con nuevos materiales es bastante temprana en Kosice. Utiliza vidrios, y estos lo llevan al plexiglás o acrílico, combinado con madera, huesos, aluminio, corcho, etc. La arquitectura del agua en la escultura, esculturas hidrocinéticas, o sea un nuevo medio de comunicación estética fue expuesta por primera vez en la Galería Denise René de París en los años '50. Recordemos que dicha Galería es el núcleo de desarrollo y afirmación del Arte Concreto-Cinético.

El mismo Kosice retrotrae sus investigaciones a las primeras operaciones de la vanguardia, en la introducción del movimiento como elemento plástico que comienza en la escuela Constructivista rusa y la Bauhaus, a través de los estudios lumínicos de Moholy Nagi. Madí concreta y profundiza esas experiencias. El artista considera que el movimiento era necesario buscarlo a partir de la utilización de una fuente de energía natural. El punto de partida fue cercar el agua en una escultura trasparente y utilizar su tendencia a la dispersión, otorgándole un poder de circulación mediante el desplazamiento del aire en todas sus direcciones. En los años '70, concibe la *Ciudad Hidroespacial*. La premisa “es liberar al ser humano de toda atadura”.

La utopía de integrar el arte, en sus manifestaciones o nuevas acepciones, con la vida, a la luz de proyectos superadores de los conflictos sociales y ambientales, y la confianza en el uso adecuado de la tecnología, cobra un significado nuevo apoyado en la investigación científica aleatoria y en una postura tanto ética como ecológica. Piensa en la

construcción de un espacio como realización futura. Si nos detenemos a pensar por un momento, la mirada urbanística de los concretos comparte alguno de los principios de la ciudad de Kosice. Sin embargo podemos verificar un alto pragmatismo en la praxis de Maldonado, inserto concretamente en la arquitectura y el diseño, a diferencia del pensamiento estético de un Kosice, que es proyectual e intermedial.

Deseo de utopía

Los artistas de *Arte Concreto Invención*, *Perceptismo* y *Madí* fueron reconocidos como la primera vanguardia rioplatense. Sin embargo no es la posición en el plano internacional, o la avanzada moderna que proponen con respecto a cierto *provincialismo* en el resto de los artistas señalado por la crítica, lo que los vuelve decididamente reveladores de un cambio de actitud y una filiación estética moderna. Es la posición asumida en el trabajo plástico y en el compromiso utópico de pensar una vía superadora de la modernidad.

Si la mirada sobre el período que va de los años '20 a los '50 se centró sobre la oposición tradición-innovación, las experiencias, objetos, imágenes y palabras que se pueden hallar en los intersticios del devenir histórico corren tal dicotomía y ponen en evidencia las herencias, los préstamos las trasgresiones. Las tensiones que se vienen señalando en los diferentes capítulos que componen este libro ponen de manifiesto varias búsquedas simultáneas de los artistas rioplatenses y latinoamericanos por experimentar las diferentes modernidades que se van acoplando. En estas artes visuales, en las que la invención pretende dominar por sobre otro tipo de creación, en aquellas que pretenden devorar y transformar a partir de apropiaciones críticas, en las que condensan, desplazan y sintetizan lo americano profundo con lo europeo emergente, en todas domina lo experimental, el laboratorio, el juego, la agitación política macro o micro (según se trate de cambiar las condiciones capitalistas, las luchas por descolonizar las ideas en la sociedad, la reivindicación de sectores opacados, la lucha en el campo artístico institucionalizado), la utopía. Vanguardia y modernidad como cierre de un tiempo.

Bibliografía

- Ades, D. (comp.) (1989). *Arte en Iberoamérica*. Madrid: Turner.
- Benjamin, W., (1934). "El autor como productor", en Wallis, B. (ed.) (2001). *Arte después de la Modernidad, nuevos planteos en torno a la representación*. Madrid: Akal.
- Buchloh, B. (2004). *Formalismo e Historicidad, Modelos y Métodos del Siglo XX*. Madrid: Akal.
- Córdova Iturburu, C. (1978). *80 años de pintura argentina*. Buenos Aires: Librería de la ciudad.
- Elliot, D. (comp.) (1994). *Argentina 1920-1994*. Oxford: Museo de Arte Moderno.

- Gradowczyk, M. (2007). *Torres García: Utopía y transgresión*, Montevideo: Museo Torres García.
- Haber, A. (1949). "La pintura perceptista", en *Raúl Lozza: Primera exposición de pintura perceptista*. Buenos Aires: Van Riel Galería de Arte.
- Lauría, A. (2003). *Arte concreto en Argentina*. Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta. En línea.
Disponibile en: <www.cvaa.com.ar/02dossiers/concretos/01definicion.php>.
- Melé, J. (1999). *La Vanguardia del 40*. Buenos Aires: Cinco
- Perazzo, N. (1980). *Arte Concreto en Argentina*. Buenos Aires: Gaglianone.