

Florencia Suárez Guerrini

fsuarezguerrini@gmail.com

Ens.hist.teor.arte

SUÁREZ GUERRINI, FLORENCIA, “Discursos críticos sobre el arte moderno en Argentina”, *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá D. C., 2008, Universidad Nacional de Colombia, 6 fotos, No. 15, pp. 84-104.

RESUMEN

Este trabajo examina la manera en que la crítica de arte argentino comenzó a referirse a una producción local moderna, bajo el supuesto de que los mecanismos implementados por los críticos (selecciones, descripciones y definiciones) constituyen modos de representación de la modernidad distintos. Se circunscribe a los primeros años de la década del cuarenta y aborda dos publicaciones culturales fundadas por exiliados españoles en Buenos Aires: Correo Literario y Cabalgata. Estas publicaciones condensan algunas de las posiciones intelectuales más características de la época en relación con el impacto que tuvo la emergencia de la abstracción.

PALABRAS CLAVE

Florencia Suárez Guerrini, crítica de arte, arte argentino, modernidad, abstracción.

TITLE

Critical Discourses about Modern Art in Argentina

ABSTRACT

This article examines the way that criticism of Argentinean art began to refer to a local modern production, assuming that mechanisms the critics apply (selections, descriptions, definitions) constitute different representation ways of the Modernity. It is delimited to the early forties and is based in two cultural journals founded by Spanish exiled in Buenos Aires: Correo Literario and Cabalgata. These publications contain some of the most characteristics intellectual positions of this time related to the impact of the abstraction emergency.

KEY WORDS

Florencia Suárez Guerrini, Art Criticism, Argentinean art, Abstraction.

Afiliación institucional

Profesora

*Historia de las Artes Visuales
Universidad Nacional de La Plata*

Doctoranda de Historia y Teoría del Arte de la Universidad de Buenos Aires. Becaria de investigación en Formación Superior (UNLP). Docente en la Facultad de Bellas Artes (UNLP) y en la carrera de Crítica de Arte (IUNA). Ha recibido premios y subsidios a la investigación por: Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires; Secretaría de Cultura de la Nación; Fundación Antorchas; Fondo Nacional de las Artes y Centro Cultural de España en Buenos Aires. Entre sus publicaciones figuran A la deriva del arte moderno en La Plata. La irrupción del MAN y su impacto en el medio local (en prensa); Arte y utopías. La ciudad desde las artes visuales, 2003 (coautora) y Nuevos dispositivos de producción artística. Arte argentino de la década del '60. Colección del Museo Provincial de Bellas Artes, 2004. Se ha desempeñado como curadora independiente.

Recibido Octubre 29 de 2008
Aceptado Octubre 30 de 2008

Discursos críticos sobre el arte moderno en Argentina*

Florencia Suárez Guerrini

Historiadora del arte

En el número 1 de *Ver y Estimar*, primera revista argentina que apuntó a la especialización de la crítica de artes visuales (1948-1955), su director Jorge Romero Brest enfatiza la “voluntad de autodefinición” de la práctica, en una actualidad que percibe “regida por lo imprevisto”¹. Con ese fin, plantea la necesidad de un método basado en fundamentos teóricos que unifiquen criterios, con el propósito de lograr un examen objetivo de las obras y el dominio de las reacciones sensibles². Opina que la crítica no debería reducirse a un mero análisis formal, ni a la caracterización psicológica del artista; tampoco debería buscarse el sentido de las obras en factores exógenos a ellas o en la supuesta genialidad de su autor. Más bien, se trataría de “sugerir posiciones”, para hacer “resplandecer la significación espiritual de la obra de arte”³.

* La primera versión de este trabajo fue presentado en International Visual Sociology Association Conference. *Espacio, tiempo e imagen*. Buenos Aires, FLACSO, 6-8 de agosto de 2008.

¹ Dirección [Jorge Romero Brest]. “Punto de partida”, en: *Ver y Estimar*, No. 1, abril de 1948, p. 1. La proposición aparece como pregunta: “¿no es legítima esta voluntad de autodefinición en una época regida por lo imprevisto?”.

² La perspectiva crítica de Romero Brest es referida por ANDREA GIUNTA en “Introducción. *Ver y Estimar*: Una revista, una asociación”. A. GIUNTA y L. MALOSETTI COSTA (comp.) *Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*. Buenos Aires, Paidós, 2005, pp. 19-33.

³ *Ibid.*, p. 2.

Este acto de autorreflexividad sobre la propia práctica no era frecuente entre los críticos. Sin embargo, Romero Brest, desde hacía una década, reclamaba su replanteo, especialmente frente al desafío que constituían las nuevas exigencias del arte moderno.

Ya en 1939, reconocía que la irritación o la burla que al espectador ocasional de exposiciones le provocaba el arte contemporáneo, se debía a un problema de incomprensión que ocasionaba su alejamiento⁴. La crítica, en su función mediadora, se había mostrado ineficaz, había contribuido a zanjar aún más esa distancia a través de un ejercicio que, entre otras cosas, se acotaba a la exhibición erudita y literaria del autor, al abuso de tecnicismos, a la ponderación desmesurada de algunas obras y a la destrucción de otras. En este contexto, Romero Brest plantea la necesidad de aclarar y de explicar, con el propósito de establecer un “juicio ecuánime y ajustado a la verdad”, y de instruir a los lectores y espectadores de arte.

El crítico de la época se presentaba como el decodificador de un mensaje oculto, no evidente para un observador no calificado. Pretendía entablar una relación transparente con las obras, una hipotética transcripción directa de la observación a la escritura. Pero desde de la perspectiva de Roger Chartier asumimos que las imágenes no tienen significaciones dadas, sino que éstas se constituyen a través de las lecturas que se hacen de ellas⁵. Las imágenes circulan en la vida social, y su consumo, como el de cualquier objeto cultural, nunca es pasivo, sino productivo. En este sentido, la lectura de las imágenes está previamente condicionada por un conjunto de marcos que modelan la mirada. Cada vez que el crítico se propone descifrar imágenes, aplica un conjunto de categorías que integran un horizonte intelectual constituido y un posicionamiento dentro del campo interno de la crítica que, como mínimo, estará condicionado por las políticas editoriales del medio.

Aquella ilusión de transparencia fue puesta en crisis cuando hubo que enfrentarse a las demandas del arte moderno con las herramientas de análisis con las que los críticos venían trabajando. Una vez que el campo artístico parecía más o menos estabilizado, y las primeras manifestaciones de la vanguardia local empezaban a ser asimiladas, la orientación paulatina hacia la abstracción que identificó a las prácticas modernas volvió a modificar los mecanismos de recepción. Así, la crítica tuvo que desplegar una variedad de estrategias para dar cuenta de esa nueva visualidad.

⁴ JORGE ROMERO BREST. “La crítica de artes plásticas”, en: *La Vanguardia*, Buenos Aires, 1 de julio de 1939, pp. 228-230. En JORGE ROMERO BREST. *Escritos I (1928-1939)*. Comp. Por Proyecto Jorge Romero Brest y la crítica de arte en América Latina, Giunta, A. (dir.) Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”. Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2004. En la misma compilación y referidos al tema pueden consultarse los artículos: “El problema del arte y del artista contemporáneos. Bases para su dilucidación crítica”, en: *Edición del artista*, Buenos Aires, 1937, pp. 145-189 y “Actitud estimativa ante el arte moderno”, en: *Revista del Profesorado*, julio-agosto de 1938, pp. 191-196.

⁵ ROGER CHARTIER. *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Barcelona, Gedisa Editorial, 1992.

El hecho de que a finales de los años cuarenta Romero Brest siga reclamando una definición de la práctica, evidencia que la crítica de arte continuaba pareciéndole tan inapropiada como entonces. Ante esto cabe preguntarse, ¿cómo operaba la crítica antes de *Ver y Estimar*? ¿En qué términos, la carencia de método la hacía ineficaz para referirse a la producción contemporánea? ¿Qué imágenes representaban la avanzada moderna durante la década y provocaban la confusión del público? ¿Qué discursos sobre esas imágenes circulaban y cómo hacían los críticos para transmitir el *mensaje* del arte moderno?

Este trabajo examina la manera en que la crítica fue elaborando una visualidad artística moderna, a través de las proposiciones enunciadas en un conjunto de artículos, publicados por dos revistas de origen español: *Correo Literario* (1943-1945) y *Cabalgata* (1946-1948). Estos textos condensan algunas de las posiciones intelectuales más características en relación con el impacto que tuvo la emergencia del arte moderno en el período. El análisis focaliza los mecanismos implementados por los críticos, bajo el supuesto de que en las selecciones y descripciones de artistas, obras y estilos y en la actualización de ciertos encuadres teórico-estéticos, se formalizan modos de representación de la modernidad distintos y hasta contradictorios.

Jorge Romero Brest y Romualdo Brughetti: dos modelos críticos

Correo Literario, fundada por los gallegos Arturo Cuadrado, Luis Seoane y Lorenzo Varela, fue una publicación de carácter político, antifascista, que seguía de cerca todos los acontecimientos vinculados con la guerra europea⁶. Funcionaba como un cenáculo de intelectuales europeos exiliados y emigrados en Buenos Aires⁷. En primer lugar, la publicación dio visibilidad a los artistas españoles asilados en Buenos Aires, como Manuel Ángeles Ortiz y Manuel Colmeiro, y a los residentes en la ciudad, desde los primeros movimientos migratorios de principios del siglo XX, como Juan Battle Planas, Pompeyo Audivert y el propio Luis Seoane, pero también a aquellos que como Picasso, Dalí y Miró constituían los representantes de la vanguardia nacional⁸. Entre los artistas rioplatenses más resaltados en

⁶ EMILIA DE ZULETA. *Espanoles en la Argentina. El exilio literario de 1936*. Buenos Aires, Ediciones Atril, 1999.

⁷ Silvia Dolinko analiza el rol de Luis Seoane y del periódico *Correo Literario* como factores centrales de la producción cultural del exilio gallego en Buenos Aires en: "Luis Seoane en la trama cultural del exilio español", XXV International Congress, LASA, Las Vegas, Nevada, 2004, y "El rescate de una cultura 'universal'. Discursos programáticos y selecciones plásticas en *Correo Literario*", en: PATRICIA ARTUNDO (dir.) *Artes en revistas. Publicaciones culturales en la Argentina. 1900-1950*. Rosario, Beatriz Viterbo (ed.), 2008.

⁸ También tuvieron una presencia destacada exiliados no españoles como Clement Moreau, Grete Stern, Attilio Rossi y Hans Platscheck. La publicación incorporó el aporte de escritores americanos

estas publicaciones figuran los argentinos Raquel Forner, Juan del Prete, Norah Borges y el uruguayo Joaquín Torres García.

La revista *Cabalgata*, fundada y dirigida por Lorenzo Varela, Luis Seoane y el catalán Joan Merli, no tuvo una inserción política marcada, como su antecesora *Correo Literario*, pero mantuvo con algunas variables el mismo plantel de críticos y continuó aportando a la institucionalidad del arte americano y argentino.

Buena parte de las notas sobre arte estaban escritas por autores españoles provenientes del campo literario, como Varela (bajo el seudónimo de Felipe Arcos Ruiz), Cuadrado, Arturo Serrano Plaja y José Otero Espasandín. Solían concentrarse en los aspectos psicológicos del artista y en los temas que extraían de las imágenes. Con frecuencia se referían al arte en términos de poesía, o al artista como poeta, y aplicaban una cantidad de recursos literarios para dar visualidad a las impresiones afectivas que les ocasionaba la contemplación de las obras.

Nada más alejado de las pretensiones de Romero Brest que esta *crítica* impresionista y literaria. Sin embargo, las publicaciones españolas facilitaron una plataforma pluralista, desde la cual los críticos locales pudieron encarar diferentes modelos estéticos. La crítica de arte argentina, representada en ellas por Romero Brest y por Romualdo Brughetti, avanzó sobre posiciones ya edificadas en décadas anteriores por Julio Payró, Julio Rinaldini y Attilio Rossi, entre otros⁹. Profundizó su independencia del campo literario y pasó a concentrarse en la gramática visual, sobre la base de un repertorio de elementos propios del lenguaje, como la superficie, el color, la luz y la estructura. La selección de estos elementos se encuadraba en las denominadas *artes plásticas*, categoría que enunciaba el carácter flexible y modelable, y por tanto, sujeto a la *expresión*, con que se asociaba a la pintura moderna del período. En adelante, observaremos en qué términos se llevó a cabo esa tarea de traducción del *mensaje plástico*, por medio del empleo de ese saber especializado.

En los artículos que Romero Brest publicó en *Correo Literario* desde diciembre de 1943 y durante 1944, pueden rastrearse las pautas que dan forma a su imagen del arte moderno. En una crítica sobre una exposición en la galería Fanning, destaca, como un logro, la iniciativa de su dueña, Luisa Fanning, por animarse a reunir a un grupo de artistas ya consagrados en

de distintas naciones, entre los que se destaca la presencia de los brasileños Newton Freitas, Sergio Milliet y Mário de Andrade, entre otros, quienes aprovecharon el espacio cedido por los editores gallegos para difundir a artistas locales como Candido Portinari, Lassar Segal y Emiliano Di Cavalcanti. Sobre la presencia de los intelectuales latinoamericanos en *Correo Literario*, cfr. FLORENCIA SUÁREZ GUERRINI. "Operaciones de la crítica para la construcción de un arte americano: el caso de *Correo Literario*". *América. Territorio de transferencias*. Cuartas Jornadas de Historia del Arte (Valparaíso). Santiago de Chile. RIL Editores, 2008, pp. 275-285.

⁹ Acerca de los modelos críticos que caracterizaron a la década del siglo XX véase DIANA B. WECHSLER. *Papeles en conflicto. Arte y crítica entre la vanguardia y la tradición*. Buenos Aires (1920-1930). Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2003.

torno a un tema de “apariencia menor”, la flor¹⁰. Los artistas son: Colmeiro, Domínguez Neyra, Victorica, Daneri, Spilimbergo, Castagnino, Larco, Pierri, Forner, Pissarro, Butler, Batlle Planas, Soldi, Del Prete y Basaldúa. Allí sostiene que cualquier motivo, hasta el más banal, como una flor, es digno de ser pintado. A riesgo de no ser comprendido por el lector, lo instruye sobre las cualidades “cutáneas” de la flor, cuya elección estética no tiene ninguna justificación más allá de su presencia en la tela. La declaración reafirma la concepción de arte moderno que teorizaba desde hacía algunos años¹¹. Sostenía que el valor de una obra no está ni en el tema ni en la técnica, ni en su apariencia naturalista, sino en la significación espiritual implícita en la forma. La pérdida de interés en el tema, como justificación principal de la pintura, se remite a algunas lecturas que durante la década circularon entre los intelectuales locales. Entre ellas, las teorías formalistas de Henri Focillon (1934) y de Elie Faure, centradas en la tesis de que las formas artísticas tienen una vida propia, independientemente de cualquier referencia externa, lo que implica un desplazamiento de los temas hacia los aspectos visuales y una acentuación de sus rasgos “expresivos”; en tanto la imagen no refiere a nada más que a sí misma, funciona como un organismo vivo con un arsenal “expresivo” propio de lo icónico¹².

En la descripción de las obras, Romero Brest se dedica a señalar los diferentes abordajes que los artistas hacen del motivo, rescatando en todos ellos los elementos pictóricos asociados a la retórica posimpresionista, sobre todo el uso del color como constructor de la forma¹³.

Recurre a la misma referencia en la crítica a la exposición de Domingo Pronato en la galería Müller, donde atribuye la aplicación de los mismos recursos a la herencia cézan-

¹⁰ J. ROMERO BREST. “Flores’ en la Galería Fanning”, en: *Correo Literario*, No. 3, Buenos Aires, 15 de diciembre de 1943, p. 5.

¹¹ Me refiero a la nota publicada en *La Vanguardia*, en 1939, “La crítica de artes plásticas”, *op. cit.*

¹² La reseña bibliográfica del volumen I de la Historia del arte: El arte antiguo, de Elie Faure, escrita por Javier Farías, apareció también en el No. 3 de *Correo Literario*, a raíz de la reedición efectuada por la Editorial Poseidón en ese año. Durante el año siguiente se fueron anunciando las publicaciones de los volúmenes siguientes: *El arte medieval*, *El arte del renacimiento*, *El arte moderno* y *El espíritu de las formas*, traducido por Julio Payró. Las lecturas frecuentadas por los intelectuales de la época, como los textos de H. Focillon y de E. Faure, fueron referidas en DIANA B. WECHSLER. “Julio Payró y la construcción de un panteón de ‘héroes’ de la ‘pintura viviente’”, en: *Boletín del Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró*, No. 10, UBA, 2006 (presentado en febrero de 2000).

¹³ Romero Brest señala en la pintura de Colmeiro un interés por el tema mismo y por la excitación de la sensibilidad superficial, sin sujeción a razones trascendentales; en la de Domínguez Neyra observa algo sentimental en atmósferas de color; en las de Victorica y Daneri, comenta que la flor aparece como vehículo de expresión romántica, rasgo que el crítico observa en los borramientos y pérdidas de definición de las formas. Refiere a otro grupo que pinta la flor dentro de un contexto: Larco, como evocación de lo sobrenatural; Pierri la recrea en ambientes fantásticos; Castagnino pinta la flor silvestre del campo. A algunos pintores, Butler, Batlle Planas, Soldi, Del Prete y Basaldúa, les critica haber tomado el motivo solo como excusa para fijar su propio estilo.

neana¹⁴. Lo destaca sobre todo como un pintor colorista, que sabe usar el color modulado, alejándose del claroscuro. Se refiere a su pintura como “lirismo del color”, en tanto los objetos se diluyen en “una atmósfera de extraña luminosidad que logra (...) por riqueza cromática de las armonías tonales”¹⁵. Marca en su obra un predominio de los tonos cálidos que asimila a una sinfonía “con la intensidad colorística de una orquesta wagneriana”. A través de la referencia al lenguaje musical compara:

La inspiración de este último cuadro [“Fliegende Hollander”, 1944] (...) se explica fácilmente, porque él realiza con el color lo que el gran músico alemán logró con el sonido. El predominio de los tonos cálidos –rojos y amarillos; hasta los verdes y los azules son generalmente cálidos– implica la concepción del cuadro como una sinfonía, donde no es una melodía apoyada armónicamente en tonos neutros o grises la que se anota, sino un avasallamiento de sonos puros, a veces de la misma intensidad, como el juego de cuerdas, maderas y cobres de la orquesta wagneriana. No obstante, huye de las armonías bárbaras y sabe dosificar grises de fina entonación en sus sinfonías, para que el color pueda vibrar más profundamente y evitar así el estruendo¹⁶.

La transposición que hace del lenguaje musical al visual, cuando emplea categorías como “sinfonía wagneriana” y “armonías tonales” sugiere tanto la referencia a la teoría formalista de Faure, mencionada antes¹⁷, como a la tesis que Kandinsky difundiera con la publicación de *De lo espiritual en el arte* y que le valió la inauguración de una nueva corriente estética denominada *abstracción lírica*. El argumento esgrimido por el pintor ruso acerca de que la música es la más abstracta de todas las artes, fue retomado innumerables veces por artistas y teóricos¹⁸.

Desde esta perspectiva, la retórica romántico-expresionista es para Romero Brest el problema central de la pintura sudamericana. A esta conclusión llega en una crítica que hace a dos exposiciones simultáneas, la de la pintora chilena Inés Puyó en la galería Mü-

¹⁴ J. ROMERO BREST. “Cuadros de Pronsato en la Galería Müller”, en: *Correo Literario*, No. 17, Buenos Aires, 15 de julio de 1944, p. 4.

¹⁵ Aquí Romero Brest retoma la apreciación de una crítica anterior que había hecho a la obra de Pronsato, en *Argentina Libre*, 28 de noviembre de 1940.

¹⁶ *Idem*.

¹⁷ En *El espíritu de las formas*, Faure introduce nociones como “ritmo”, “sinfonía” y “orden lírico”.

¹⁸ Las relaciones entre pintura y música esbozadas por Kandinsky se fundaron en la noción de autonomía artística, en tanto supone que el artista no alude a la naturaleza sino que exterioriza una realidad interna, del orden de lo intuitivo, espiritual e imaginativo. La independencia respecto del mundo exterior se traduce como un repliegue sobre los elementos que considera más “puros”, los colores y las formas abstractas. En la inmaterialidad del repertorio abstracto encuentra el paralelo con la música. La primera edición alemana de *De lo espiritual en el arte* apareció en 1911 (R. Piper & Co., Munich). Las otras versiones que pudieron llegar a Buenos Aires o a las que Romero Brest pudo haber tenido acceso son la de 1914, editada por Constable & Co. Ltd., Londres y Boston, traducida al inglés por J. H. Sadler como *The Art of Spiritual Harmony*, y en 1940, Edizione di Regio de Roma publicó *Della spiritualità nell'arte, particolarmente nella pittura* (traducida al italiano por Collona di Cesaro). La información es consignada por Max Bill en la introducción de la edición de Barral en coedición con Labor, de 1982.



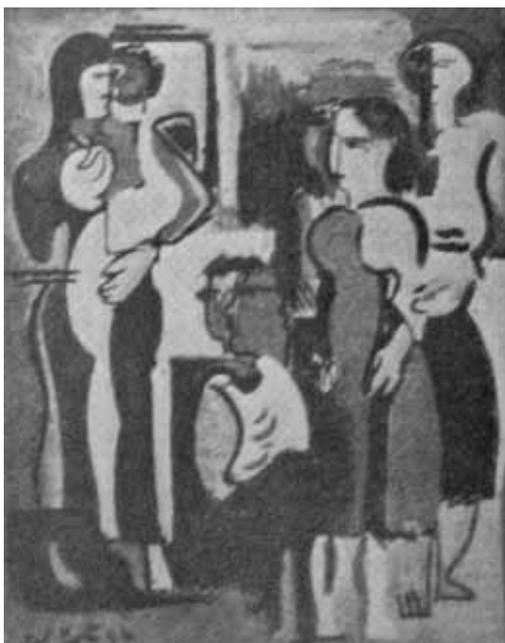
▲ FIGURA 1. Óleo de I. Puyó que acompaña el artículo de J. Romero Brest: “Una pintora chilena y un pintor argentino”. *Correo Literario*, No. 18, Buenos Aires, 1 de agosto de 1944.

ller y la del argentino Juan Del Prete, en la librería Sirio (fig. 1 y fig 2)¹⁹. Sostiene que “el culto exacerbado de la sensibilidad” ha llevado al arte local a reemplazar un romanticismo anecdótico por uno plástico y sensual, rasgo que atribuye al éxito que han tenido en el medio americano estilos como el impresionismo, el posimpresionismo y el *fauve*²⁰. A Puyó le reprocha la resonancia de un lirismo decimonónico, alejado del de los “poetas modernos” como Gauguin y Cézanne, donde una “mentalidad clara” domina la intuición sensible. El lirismo que se actualiza en su pintura se trata de una “proyección sentimental”, donde el “automatismo de la sensibilidad” se impone²¹. Pero, ¿en qué aspectos visuales de la obra de

¹⁹ J. ROMERO BREST. “Una pintora chilena y un pintor argentino”, en: *Correo Literario*, No. 18, Buenos Aires, 1 de agosto de 1944, pp. 5 y 7. Este caso y el mismo argumento son retomados en FLORENCIA SUÁREZ GUERRINI, “Operaciones de la crítica...”, op. cit.

²⁰ *Ibid.*, p. 5.

²¹ La noción de “proyección sentimental”, formulada por el filósofo alemán Theodor Lipps, introduce una concepción activa del sujeto en la experiencia estética inscrita en la corriente



▲ FIGURA 2. Pintura de J. Del Prete incluida en el artículo “Una pintora chilena y un pintor argentino”. *Correo Literario*, No. 18, de J. Romero Brest.

Puyó el crítico observa esas características? En un dibujo impreciso que valora el arabesco blando sobre la forma concreta; en las veladuras que difuminan las figuras; en la acentuación de los valores; y en una pintura monocroma, por sobre la exaltación de los colores puros; y, sobre todo, en el abandono del “armazón” que sostiene la obra. Para el crítico, el dominio de la sensibilidad se trata de una mala interpretación de la lección europea hecha por los pintores locales. Mientras los europeos nunca abandonaron la estructura ordenadora producto de la razón, pese a la polémica que instalaron contra ésta en favor de la sensibilidad, supone que los sudamericanos creyeron hallar una forma que representara el mundo actual, abandonándose a la “elaboración inconsciente de los materiales de los sentidos”. Cree que el artista debe ordenar y clarificar el material sensible que dispone para hacer el mensaje comunicable. La obra debe manifestar un perfecto equilibrio entre intuición sensible e inteligencia.

Si Puyó representa para el crítico la tendencia romántico-impresionista que desdeña, Del Prete ocupa la vertiente expresionista, también objeto de su rechazo. En alusión a este estilo, califica al pintor como “fiera” y señala todos los valores negativos que observa en su obra:

romántica. Cfr. T. LIPPS. *La fundamentación de la estética. La contemplación estética y las artes plásticas*. Madrid, Daniel Jorro (ed.), 1924.

Como si no le bastara el color, derrochado pero al mismo tiempo usado con parquedad casi siempre, utiliza a la pincelada, ancha y profunda, como medio de expresión, y unos arbitrarios arabescos realizados con trazos gruesos y jugosos de materia²².

El despliegue de estos recursos es interpretado por Romero Brest como descarga emocional y actitud instintiva, que lo conducen a alejarse de la inteligencia ordenadora. Por lo mismo, le niega a su pintura la condición de abstracta, en tanto “no procede por la reducción generalizadora de elementos sensibles”. Si bien hacia el final rescata el “colorido creativo” de la obra de Del Prete, termina preguntándose, como con Puyó, por qué frente a su obra “siento la tristeza de lo indefinido” Y sigue: “¿A dónde va Del Prete con su pintura? ¿Qué es lo que se propone decirnos? ¿Debemos considerar que detrás de esa “fulgurante trama plástica (...) se esconde un mensaje anímico que no sabemos descubrir?”²³. Para el crítico, en la exacerbación de la intuición sensible en detrimento de la visión conformadora del mundo se aloja, entonces, el peligro de la pintura sudamericana.

La misma falta de estructura y de definición de las formas observa en la obra de Orlando Pierri²⁴. Algunos rasgos favorables que aprecia en su pintura le permiten admitir que la “pintura se sostiene”, pese a que observa cierto subjetivismo romántico en los rasgos faciales de sus figuras, un sesgo humano que las aleja de las formas “fantasmales”, “alucinadas” u “oníricas” del surrealismo. Tampoco encuentra referencias a la técnica “meticulosa naturalista” de Dalí o la línea más espontánea de Miró o Arp, conclusiones que le alcanzan para poner en duda la filiación de Pierri al movimiento. La misma falta de estructura y de definición de las formas observa en la obra de Orlando Pierri. Pese a que reconoce que su pintura “se sostiene”, detecta cierto subjetivismo romántico que la aparta tanto de las formas “fantasmales” del surrealismo como de la meticulosidad naturalista de Dalí. Motivos que le alcanzan para poner en duda la filiación de Pierri al movimiento surrealista.

La frecuencia con que Romero Brest establece comparaciones con la genealogía europea moderna provoca, consecuentemente, que muchas veces acceda al arte local en términos de carencia o de imperfección. Cabe suponer, entonces, que el crítico encaraba la práctica a partir de un horizonte de referencias definido y desvinculado de la tradición local. Si Pronsato logra huir de las “sinfonías bárbaras” gracias al uso acertado del color, si Puyó produce formas imprecisas que la acercan más al romanticismo que a las conquistas del impresionismo, si la pintura de Del Prete no es del todo abstracta y si no puede asumir la pintura de Pierri como surrealista, es porque tiene en la mira un relato del arte moderno europeo, que en cierto modo actúa como prescripción. Dentro del heterogéneo mapa del

²² *Ibid.*, p. 7.

²³ *Idem.*

²⁴ J. ROMERO BREST. “La pintura de Orlando Pierri”, en: *Correo Literario*, No. 20, Buenos Aires, 1 de septiembre de 1944, p. 4.

arte moderno, Romero Brest parece tomar partido por las primeras manifestaciones de la abstracción europea, que desde los posimpresionistas hasta Kandinsky, marcan una trayectoria que no abandona la *expresividad*. Esto comienza a observarse tanto en los elementos que va a rechazar: el claroscuro, el color modelado, el recargamiento de materia y la gestualidad expresionista, como por aquellos que formarán parte de su repertorio afirmativo: el color puro y el orden compositivo.

A pesar de que estas observaciones parecerían apuntar a que en la base de su discurso opera exclusivamente un enfoque formalista, otros artículos cuestionan, en parte, esa inscripción. Como en la crítica que hace al escultor chileno formado en España Lorenzo Domínguez, en la que atribuye las cualidades de una “expresión preferentemente dramática” de las obra a la “prosapia española” del artista: “ya que es característica de la raza saber unir los sentimientos íntimos más delicados y sensibles, casi hasta el sentimentalismo, con la pujanza arrolladora, firme y dura de los gestos exteriores”²⁵.

La primera parte de la nota que escribe sobre la exposición de Jorge Larco en la galería Nordiska, también aparenta cuestionar la adscripción al formalismo²⁶. En diversos pasajes destaca la sensibilidad con que Larco pinta los paisajes y retratos. Sin embargo, enseguida distingue el subjetivismo del pintor, que admite de influencia gauguineana, del subjetivismo con que corrientemente los artistas adheridos al estilo trabajan la deformación de los objetos, llevados por la “exaltación de los sentimientos más íntimos”. En la obra de Larco, Romero Brest encuentra esas formas concretas y composiciones estructuradas, que reclamaba al resto de los artistas. Más allá de su fijación a la realidad figurativa, las imágenes de Larco representan para el crítico ese equilibrio perfecto entre intuición y orden, sensibilidad y razón, donde el tema solo se vuelve un pretexto para pintar:

La pureza de este pintor reside en ese sutil juego de elementos plásticos, que pudorosamente esconde tras los elementos temáticos, sin dar jerarquía a éstos; pero su mensaje es demasiado sutil para que sea comprendido por quienes van en busca de emociones más hondas y vigorosas, ya que las que provocan las pinturas de Larco, aún en los óleos, son de flor de piel, y por ello naturalistas y vanguardistas no lo estiman, a mi juicio, en lo que tiene de auténtico y original.

A través del juicio de los “naturalistas” y “vanguardistas” sobre la pintura de Larco, pero más cerca de los segundos, podríamos conjeturar que Romero Brest insinúa la propia posición estético-crítica que sostiene por esos años. Una posición que si bien pudo estar matizada por referencias deterministas residuales en menor grado, se enuncia más bien como un lugar aún no fijado, pero en proceso consolidación, de orientación marcada hacia los enfoques

²⁵ J. ROMERO BREST. “Esculturas de Lorenzo Domínguez”, en: *Correo Literario*, No. 19, Buenos Aires, 15 de agosto de 1944, p. 4.

²⁶ J. ROMERO BREST. “La pintura de Jorge Larco”, en: *Correo Literario*, No. 21, Buenos Aires, 1 de octubre de 1944, p. 5.

formalistas que con la prédica de la autonomía dieron sostén teórico del arte moderno²⁷. No obstante, desde los inicios de su actividad como crítico mostró una concepción del arte que no era ajena a la perspectiva sociológica y en diversos escritos articuló el punto de vista estético con las condiciones sociales que condicionan las producciones culturales; estas cuestiones fueron abordadas más en textos ensayísticos que en los críticos²⁸.

Brughetti y la tendencia residual del medio

En el otro extremo, podemos situar el modelo crítico que Romualdo Brughetti desplegó en *Cabalgata*. Aquí, la pintura moderna no aparece como la confrontación con un estilo anterior, sino más bien, como el desencadenante de un desarrollo progresivo que marca una “madurez”. Asume el arte nuevo solo como desprendimiento natural de los logros obtenidos por el “arte viviente” de las generaciones precedentes. Pero a diferencia de Romero Brest, establece esa filiación con los que llama “maestros” argentinos de la generación de 1921: Spilimbergo, Gómez Cornet, Castagnino, March y Policastro, y de la generación de 1930: Barragán, De Chiesa, Tiglio, López Claro, Fernández Chelo, Russo y Calabrese²⁹. El valor de todos ellos radica en que, dice el crítico: “superan el juego pictórico” para lograr “una expresión en que la tierra del país vea articulada su voz”. Algunos elementos del lenguaje, especialmente los técnicos, como el manejo del material y la factura del dibujo, también son incluidos en ese relato, siempre que el tipo de uso que se haga de esos medios pueda reconocerse como el último eslabón dentro de una tradición del arte nacional.

¿Dónde observa el crítico que se destaca ese color en el conjunto que recorta? Principalmente en los temas y en los géneros, como en los paisaje de la sierra cordobesa de March y en los de los suburbios porteños de Policastro. Pero no se trata solamente de la elección de un motivo identificable con el paisaje nacional, sino también de una estilística que le permite asociar un determinado tratamiento de los temas con un rasgo metafísico que asume como cualidad del ambiente local. Ese carácter, que no es dado a la visión pero que acepta

²⁷ Acerca de la influencia del punto de vista determinista, particularmente de la Filosofía del Arte de Hipólito Taine, en la crítica de arte argentina véase: DIANA B. WECHSLER. *Papeles en conflicto... op. cit.* y “Hacia la delimitación de una crítica sociológica del arte en la Argentina”, en: A. GIUNTA y L. MALOSETTI COSTA (comp.) *Arte de posguerra... op. cit.*, pp. 221-240.

²⁸ Tal como plantea Diana B. Wechsler la influencia de la perspectiva social sobre el arte en el medio local se remonta a la década de los años veinte, y hacia finales de los cuarenta, la sociología del arte alcanza un lugar delimitado que se constata en el No. 9 de la revista *Ver y Estimar* (abril de 1949), dedicado especialmente al tema. Un artículo pionero que señala el interés de Romero Brest en esta perspectiva es “El problema del arte y del artista contemporáneos. Bases para su dilucidación crítica” (1937), *op. cit.*, donde articula los conceptos de autonomía y heteronomía del arte.

²⁹ R. BRUGHETTI. “Nueve pintores argentinos”, en: *Cabalgata*, No. 3. Buenos Aires, 1 de noviembre de 1946, p. 5.



▲ FIGURA 3. SPILIMBERGO Y VICTORICA (DETALLE). R. Brughetti. *Cabalgata*, No. 4, Buenos Aires, 19 de noviembre de 1946. Un desnudo y una naturaleza muerta de Victorica y dos pinturas de corte metafísico de Spilimbergo ilustran el sentido que Brughetti pretende dar en su texto.

como propio, es representado en March por “un clima ‘metafísico’ expectante”, por el “color dramático, un expresionismo de buena ley” en la obra de Policastro, y por ejemplo, en la “atmósfera densamente pictórica” de la pintura de De Chiesa.

Spilimbergo y Victorica (fig 3) son para él los “aportes fundamentales para el arte moderno”, en tanto sujetan los medios pictóricos a lo que denomina “valores morales”. Al primero le atribuye rasgos expresivos, fauves y épicos; al segundo lo caracteriza como severo y disciplinado constructor de formas³⁰. En ambos, los medios pictóricos (color, figura y composición) son subsidiarios de lo que denomina “valores morales” y que encuentra en la manipulación de los temas representados.

El crítico asume la figuración moderna como el estilo representativo del “arte viviente”, en la medida en que ésta le permite identificar objetos familiares y reconocer el oficio del artista en el trabajo de deformación de la naturaleza.

³⁰ R. BRUGHETTI. “Spilimbergo y Victorica”, en: *Cabalgata*, No. 4, Buenos Aires, 19 de noviembre de 1946, p. 7.

El sesgo determinista que domina en los comentarios de Brughetti termina extendiéndose también al arte americano en general. Los mismos rasgos que adjudica a la producción nacional, los atribuye también a las diferentes “escuelas” del arte contemporáneo de Canadá, Brasil y Estados Unidos, tales como la sujeción a la transcripción de la realidad, la captación de las “expresiones de tierras nacionales o estados del alma”. Figuración y recursos pictóricos, forma y testimonio, se unen en un mismo proceso y le hacen comprobar que es posible ahondar en el oficio, tanto como en la expresión y en la representación³¹. No obstante, retomando la tesis que había expuesto en sus últimas publicaciones: *De la joven pintura rioplatense* (Buenos Aires, Ediciones Plástica, 1942), *Ramón Gómez Cornet* (Buenos Aires, Poseidón, 1945) y “Expresión artística de nuestra tierra en el arte” (en *Nuestro tiempo y el arte*. Buenos Aires, Poseidón, 1945), reinstala la problemática que afecta a los artistas americanos de la actualidad: “saben que su expresión debe penetrar en la tierra local para lograr una dimensión universal”³².

La desconfianza de Brughetti hacia las tendencias actuales volcadas a la abstracción y, en general, a cualquier formalismo pictórico, se expone en la mayoría de sus artículos y lo lleva a preguntarse:

¿Hasta cuándo una obra de arte debe responder únicamente a planos, volúmenes, tonos, colores y demás elementos que componen un cuadro, y no por su jerarquía estética primordial, acento de vida o de tragedia, a la par documento y expresión consciente de una hora de nuestra historia colectiva?

Por ello, la ejemplaridad de Spilimbergo radica en que logró la articulación de “lo plástico” con lo representativo, una más “integradora verdad artística”³³ y, por la misma razón, celebra el hecho de que De Chiesa, habiéndose acercado al cubismo, se alejó del “abstractismo” para “conservar los valores representativos”³⁴.

Desde la misma perspectiva, sanciona la pintura del joven Luis Centurión que, pese a haber recibido el aval de Lucio Fontana, “el escultor más viviente de la Argentina”³⁵, no evitó que el crítico declarara: “me temo que en muchos jóvenes anide un nuevo academismo, esta vez de índole abstractista y surrealista, igualmente funesto”. En una época en que los discursos críticos defensores de la pureza de la imagen empezaban a ganar cada vez más

³¹ R. BRUGHETTI. “Nuevos pintores”, en: *Cabalgata*, No. 6, Buenos Aires, 24 diciembre de 1946, p. 10

³² En estos términos comenta, entre otros, la obra del mejicano Iván de Negri, del que señala que sabe aprovechar lo nacional para hacer obra universal.

³³ R. BRUGHETTI. “Spilimbergo y Victorica”, *op. cit.*

³⁴ R. BRUGHETTI. “Nueve pintores argentinos”, *op. cit.*

³⁵ R. BRUGHETTI. “Luis Centurión”, en: *Cabalgata*, No. 2, Buenos Aires, 15 octubre de 1946, p. 5. En la nota consta que Lucio Fontana ofició de presentador en la exposición de Centurión en Altamira.

adeptos, Brughetti se decide a sostener el de la *expresividad* de la imagen, bajo una perspectiva taineana. Esto le permite enlazar el condicionante del medio, como un factor insoslayable de un arte que además de moderno tiene que mostrarse regional, con un procesamiento particular de las formas, entendida como la exteriorización de la emotividad del artista.

De esta manera, la tarea de intermediación que lleva adelante el crítico consistiría, en los términos de Brughetti, en facilitar la visión de los aspectos intangibles alojados en la obra, que identifican tanto las cualidades materiales y metafísicas del medio del artista, como las huellas gestuales de su trabajo. Así, la afirmación del oficio del artista se vuelve un dato central de su crítica, en tanto no implique un alejamiento total del tema ni de la representación figurativa, para que el motivo en cuestión siga siendo reconocible.

Para el crítico, el problema del artista americano actual reside en cómo lograr la imagen de un arte nacional, al mismo tiempo que una “dimensión universal”; dilema que lo lleva a centrarse en el aspecto temático de la pintura, justamente en la posición contraria a la sostenida por Romero Brest. Si bien, no podemos admitir que el enfoque de Brughetti sea totalmente determinista, ni sostener que Romero Brest adhiera a un formalismo excluyente, las acentuaciones que hacen en estos textos marcan esas posiciones divergentes. Resulta notable, entonces, que en el mismo lugar donde Brughetti fija la “expresión” del mensaje plástico se aloja, para Romero Brest, el problema de la pintura sudamericana.

Los derroteros de la abstracción

Mientras los críticos fijaban posiciones alrededor de la importancia de pintar el paisaje nacional o una flor, la presencia de la abstracción en el medio se intensificaba en forma creciente.

La transformación más radical en el terreno de los lenguajes fue, sin duda, la ocasionada por la irrupción de los movimientos concretos, en 1944. Pero si bien sus primeras manifestaciones públicas no tuvieron un eco inmediato en la crítica –ni la publicación de la revista *Arturo*, ni las primeras exposiciones en casa de Grete Stern y Pichón Riviere–, su impacto en el terreno de la recepción puede observarse al menos en tres reacciones.

La primera de ellas se verifica en la actitud asumida por Romero Brest, que durante años evitó pronunciarse sobre el movimiento concreto. Durante los primeros años de *Ver y Estimar* son sus discípulos Damián Bayón y Blanca Stábile quienes toman la palabra³⁶.

Otra reacción fue, paradójicamente, la de Brughetti, que en 1946 dio la primera cobertura crítica al movimiento concreto, a propósito de las exposiciones de Madí, en Altamira,

³⁶ Andrea Giunta comenta cómo en los primeros tiempos, la revista *Ver y Estimar* se mostró reticente respecto de los emergentes pintores concretos y la manera en que Romero Brest y sus discípulos, paulatinamente, comienzan a tener una posición afirmativa hacia ellos (A. GIUNTA. “Introducción. *Ver y Estimar*, una revista, una asociación”, *op. cit.*).

y de Arte Concreto Invención, en la Sociedad de Artistas Plásticos y en el Ateneo Popular de la Boca³⁷. La nota ocupó la mitad de la página e incluyó varias imágenes de las obras³⁸. El artículo de Brughetti se reduce a contar el origen del movimiento, hasta su división en las dos agrupaciones mencionadas; nombra a sus integrantes y transcribe conceptos clave del programa estético. Introduce categorías artísticas nuevas en la escena pública, como *no figuración*, *marco recortado*, *pintura planista* y *escultura articular* (fig. 4). Plantea una genealogía que arranca con el cubismo, pasa por el neoplasticismo y el constructivismo. Hasta termina proponiendo como referente local al pintor uruguayo Joaquín Torres García, “un abanderado del arte constructivo”, quien desde hace dos décadas se interesa por: “crear función en el cuadro mediante formas geométricas y colores primarios y no tonos, hacia un equilibrio por oposición; el tiempo el espacio, la ley” y así excluir “la representación, *lo figurativo*, la naturaleza”.

Si bien puede atribuirse a Brughetti el mérito de un abordaje instructivo para presentar el complejo arte nuevo, y no duda en considerar “vanguardia” a los concretos y hasta “primer movimiento nuevo luego del neorrealismo y el surrealismo”, se advierte que en todo momento evita la descripción detallada y el análisis, operaciones supuestas en la tarea esclarecedora del crítico³⁹. Parecería no tener palabras para otorgar visualidad a lo que ve, sobre todo si se tienen en cuenta sus críticas anteriores, donde todavía podía sujetarse del tema para ejercer la observación y el juicio. El final del texto no deja en claro cuál es su posición respecto de los movimientos concretos, aunque si recordamos el juicio que hace a la obra de Centurión, cuando sugiere que en muchos jóvenes anida un nuevo academismo “de índole abstractista y surrealista, igualmente funesto”, las dudas pueden disiparse:

Frente a estas pinturas articuladas, en el espacio y en el relieve, sometidas a razones de estilo y de armonía funcional, penetramos en una región limpia de resabios realistas, hacia el puro lenguaje elemental de un mundo más puro y sencillo. ¿Es poco? ¿Es mucho? ¿Es una actitud polémica cuyas derivaciones puedan traer fecundas experiencias creativas?

Entiendo que un partir y aplicarse a los rigores formales del arte abstracto ha de ser la base obligada de toda buena academia del futuro⁴⁰.

De todos modos, pese a la resistencia que pudiera provocarle el arte concreto, esta última frase pone en evidencia que tampoco podía mostrarse indiferente hacia un estilo que auguraba el futuro del arte contemporáneo. En este sentido cabe pensar que los efectos

³⁷ R. BRUGHETTI. “Un mundo más puro y sencillo”, en: *Cabalgata*, No. 4, Buenos Aires, 19 de noviembre, p. 6.

³⁸ Ilustran la nota obras de Guyla Kósice, Manuel Espinosa, Yente (Eugenia Crenovich), Alfredo Hlito, Enio Iomi y una fotografía de un fragmento de la exposición de Madí.

³⁹ Solamente incluye unos breves comentarios generales sobre el arte concreto y sobre la pintura de Yente que en ese momento estaba exponiendo en la Galería Müller.

⁴⁰ *Idem*.



▲ FIGURA 4. UN MUNDO MÁS PURO Y SENCILLO. R. Brughetti, publicado en el número 4 de *Cabalgata*.

de la irrupción de los concretos en el medio local se extendieron más allá de los límites del movimiento.

Poco más tarde, en una entrevista que realiza a Gertrudis Chale, pintora de origen austríaco, radicada en Buenos Aires durante el fascismo, Brughetti parece encontrar la clave de lectura cuando desvía el foco hacia el discurso que le atribuye a la abstracción un origen americano, tesis que Torres García había introducido con la publicación de *Universalismo constructivo*, en 1944⁴¹.

La evocación del paisaje precolombino que hace Chale, en términos de geometría, “orden plástico”, “planos simples” y “ritmo lineal”, le da la prueba del potencial abstracto

⁴¹ R. BRUGHETTI. “América y el arte. Diálogo con Gertrudis Chale”, en: *Cabalgata*, No. 9, Buenos Aires, 11 febrero 1947.

hallado en el fundamento mismo de la cultura local (fig. 5). Bajo la hipótesis de que algunos pintores modernos como Gauguin, Picasso y Matisse pudieron motivarse en culturas primitivas no europeas para formular sus imágenes abstractas, llega a insinuarse la posibilidad de concebir en el paisaje americano el origen del cubismo. La visión de Chale, sobre esos “paisajes colmados de aspectos metafísicos y abstractos”, le ofrecía la clave para asimilar ese elemento autóctono del medio local que buscaba en las imágenes con las implicancias formales del arte nuevo.

Esa versión americanista de la abstracción, como comentamos antes, había empezado a circular a través de los enunciados teóricos de Torres García y, especialmente, desde la publicación de su libro *Universalismo constructivo. Contribución a la unificación del arte y la cultura de América*, editado por Poseidón en 1944⁴².

Torres García era uno de los pintores con mayor reputación y visibilidad dentro de las publicaciones de origen español. En *Correo Literario*, apareció aludido en artículos de Brughetti, de Oscar F. Haedo, de Enrique Dieste y en las secciones de noticias sin firma⁴³. También apareció fotografiado en la portada de esa publicación, un espacio reservado para las personalidades destacadas⁴⁴. En *Cabalgata*, Julio Payró le dedica más de una página en: “Un pintor de América: Joaquín Torres García”⁴⁵. Allí reafirmó su liderazgo, entre otras cosas,

⁴² *Universalismo constructivo* recoge un conjunto de conferencias dictadas por Torres García desde 1934, que resumen su teoría estética. Retomo el mismo argumento sobre la construcción discursiva de una abstracción americanista, alrededor del eje Torres García, que comencé a desarrollar en el trabajo “Operación de la crítica para la construcción de un arte americano: el caso de *Correo Literario*”, *op. cit.* En este trabajo también señalo que, probablemente, en la base de ese argumento estén presentes los textos de Wilhelm Worringer, en los que postula que el impulso hacia la abstracción ya está en la raíz de los pueblos primitivos como elemento ordenador del mundo.

⁴³ Entre los espacios que ocupó Torres García en las páginas de *Correo Literario* se pueden mencionar los diversos avisos publicitarios que la editorial Poseidón y librerías como Sagitario difundieron para el lanzamiento de *Universalismo constructivo*. También apareció referido en la reseña bibliográfica de R. BRUGHETTI. “La verdad plástica en Torres García”, en: *Libros y autores*, No. 14 (1 de junio de 1944); en el No. 15 apareció su fotografía en la portada, junto a la de Serrano Plaja y un artículo de Oscar F. Haedo. “Un pintor constructivista: Joaquín Torres García” (15 de junio de 1944), p. 7; en la portada del No. 17 (15 de julio de 1944), en la sección “Nuevas”, se suscribió: “Las pinturas murales de Torres García del ‘Saint Bois’ de Montevideo, han desatado una violenta polémica, gran virtud de este pintor uruguayo”; en el No. 20 (1 de septiembre de 1944), se publicó una foto en la portada del mural del sanatorio Sain Bois realizado por el Taller de Torres García; aparece mencionado otra vez en “Nuevas”, con el anuncio de que fue “premiado en el VIII Salón Nacional de Bellas Artes de Uruguay”, p. 2, y en el artículo de Enrique Dieste “Joaquín Torres García”, p. 4.

⁴⁴ La fotografía de Torres García fue publicada con el epígrafe: Torres García acaba de editar en la plenitud de su vida una valiosa lección en su *Universalismo constructivo*, libro imprescindible para la cultura y fruto de un maestro. (*Correo Literario*, No. 15, Buenos Aires, 15 de junio de 1944).

⁴⁵ JULIO PAYRÓ. “Un pintor de América: Joaquín Torres García”, en: *Cabalgata*, No. 14, Buenos Aires, diciembre 1947, p. 16 y 7.



▲ FIGURA 5. TORMENTA PETRIFICADA (Bolivia, 1945). Si bien esta obra no acompañó la publicación de la entrevista “América y el arte. Diálogo con Gertrudis Chale” (*Cabalgata*, No. 9, Buenos Aires, 11 febrero 1947), realizada a la autora por R. Brughetti, la pintura se ajusta estilísticamente a la descripción que hace el crítico y, a modo de ejemplo, sugiere los parámetros sobre los que pudo basar su comentario.

basándose en el sustento teórico de su producción y en su habilidad por haber demostrado “cómo es posible restablecer el contacto con el arte de la América no conquistada sin eludir –rasgo esencial– la condición del hombre del siglo XX”.

Es probable que la reafirmación efectuada por Payró haya tenido el carácter de reivindicación al pintor uruguayo, que desde el año anterior venía siendo atacado públicamente por Tomás Maldonado y los jóvenes del movimiento concreto⁴⁶. Pero, por más que se tratase de una defensa, es evidente que su figuraba encarnara una solución al problema de cómo ingresar al circuito contemporáneo con una producción auténticamente regional, y en este

⁴⁶ En diciembre de 1946, Tomás Maldonado publicó en el *Boletín de la Asociación de Arte Concreto Invención*, No. 2, el artículo “Torres García contra el arte moderno”, en el que acusa al pintor y a sus discípulos de traicionar los principios del arte concreto y de retornar a una pintura naturalista e instintiva.

sentido, parece admisible que su estilo resultara, para un sector importante de la crítica, mucho más digerible que la gramática internacionalista de los concretos.

La tercera reacción está representada en la postura de Juan Jacobo Bajarlía, con el artículo “El arte abstracto”, de 1948 (fig. 6). En ocasión de la exposición de arte concreto en la galería Kraft, el autor diseña una historia del arte abstracto fundamentada en el principio renacentista: la pintura “es cosa mental”⁴⁷.

Sobre este eje marca una trayectoria que desde los renacentistas pasa por las que llama “figuras procéricas” del arte moderno: Cézanne, los cubistas, Klee, Malevitch, Rodchenko y la Bauhaus y otros practicantes de la pintura bidimensional. En la cadena incluye al crítico León Degand y su alegato contra los detractores de la abstracción que la tildan de arte incomprensible e inhumano. Bajarlía subraya, en cambio, la condición humana de la abstracción, en la medida en que es puro invento de la mente, y apela a su dimensión estética como explicación. Del grupo de expositores en Kraft, entre los que se encontraban Tomás Maldonado, Arden Quin, Martín Blasco, Alfredo Hlito, Manuel Espinosa, Juan Melé, Gregorio Vardánega, comenta solo la obra de tres de ellos. De Del Prete elogia el cambio de una pintura más intuitiva y expresionista, etapa que comenta “maravillosamente superada”, hacia una más planimétrica objetivada en formas y colores; de Yente destaca su calidad primitivista que recuerda a la época de los totems; y de Jorge Souza, la combinación de ritmos y direcciones, en ausencia de una figuración naturalista⁴⁸.

Para el crítico, la exposición de Kraft justifica la existencia de un arte abstracto argentino, “original” y “comprometido”, capaz de parangonarse con los maestros europeos y hasta de “rivalizar en la invención de formas atrevidas que sólo es posible cuando el cerebro sabe organizarse en fuertes estructuras mentales”, y en esto sobrepasa a la naturaleza. Un arte que prueba, además, que “es la autonomía y no la mimesis aristotélica” la que debe privar en la estética contemporánea⁴⁹.

El recorrido que propusimos apuntó a matizar los efectos del ingreso y el asentamiento de la abstracción en un sector representativo de la crítica de arte local, una recepción ni absolutamente indiferente ni del todo propensa a recibir las producciones contemporáneas. Romero Brest se llamó a silencio y prefirió suspender el juicio por un tiempo. Brughetti adhirió al discurso americanista que proponía una lectura de la abstracción local en clave primitivista. Mientras que Bajarlía se decidió por la tesis de la modernidad racionalista que proclamaba la fe en la capacidad inventiva del hombre. Desde este lugar, se celebró la legitimación de un arte abstracto local.

47 J. J. BAJARLÍA. “El arte abstracto”, en: *Cabalgata*, No. 16, Buenos Aires, febrero 1948, p. 5.

48 En la nota aparecen fotografías de las obras de Yente y de Del Prete, en primer término, y al final de Manuel Espinosa y de Tomás Maldonado.

49 *Idem*.



▲ FIGURA 6. J. J. Bajarlía. "El arte abstracto" (Detalle). *Cabalgata*, No. 16, Buenos Aires, febrero de 1948.

Con la irrupción del movimiento concreto, hubo un tiempo de acomodación para incorporar esas propuestas dentro del dominio de los lenguajes conocidos. La reacción de los críticos fue variada, pero todos tuvieron que *formatear la mirada*⁵⁰, acondicionar su arsenal analítico y acomodarse a la novedad para continuar con su misión de guía.

⁵⁰ Tomo en sentido general y propio la noción que Jean Claude Soulages formula a propósito de la recepción televisiva. Cfr. J. C. SOULAGES. "El formateo de la mirada", en: *Figuraciones*, No. 1-2, Memoria del arte/Memoria de los medios, IUNA, 2003.