

OTRA EXISTENCIA: LO ABSTRACTO

Es preciso reconstruir el mundo. El artista no tiene un reino aparte de la realidad común. El nuevo arte nace de un deseo de participación en el mundo; no es la opinión de un hombre aislado, es una realidad en sí misma, que no hace pensar en nada, ni se parece a nada.
Edgar Bayley¹

CARINA CAGNOLO

Este núcleo de la exposición *Congreso de Tucumán. 200 años de arte argentino* pone en diálogo los términos *vanguardia*, como concepto de ruptura con el arte anterior y emergencia de lo nuevo, y abstracción, en tanto proceso autoconsciente de abandono de la representación figurativa.

El programa artístico de la abstracción suplantó, desde recién iniciado el siglo XX, el valor de la representación figurativa, signado por la noción general de *descubrimiento*, por el valor de la *invención*, mediante el que ampliar y diversificar maneras de concebir y habitar el mundo². Haciendo uso de operaciones poéticas diferentes, ciertos movimientos de vanguardia quebraron con la tradición artística de la representación de la realidad *a través* del arte, para declararse como *verdad* en sí misma. En la efervescencia de las primeras décadas del siglo, esta vía de trabajo se distinguió de los programas expresionistas heredados del simbolismo y el romanticismo, proclamando una actitud analítica y racional dispuesta a sostener un proyecto de transformación social; una racionalidad, en acuerdo con el progreso tecnocientífico moderno.

OTROS CONTEXTOS; NUEVOS DEBATES

Tras la culminación de la Segunda Guerra Mundial, se generó, en torno a varios polos culturales de América, una efervescencia artística que renovaría repertorios y dinámicas en las escenas de contextos específicos. Este particular momento histórico implicó, desde el punto de vista conceptual, poético, pero también geopolítico, intensos diálogos entre las vanguardias europeas de principios del siglo XX y las nuevas vanguardias de posguerra. En el marco político de la apertura de la Guerra Fría, fue exitosa la narración, en el ámbito internacional, de traspaso de la producción cultural, de París a Nueva York, articulada sobre todo por intelectuales clave en la divulgación ideológica de las artes visuales. Sin embargo, el fin de la localización de Europa, en especial de París, como centro *universal* de la cultura inauguró una dislocación y expansión de

las dinámicas de producción artística en diversos contextos, lo que multiplicó las voces en diálogo desde una perspectiva internacional. El crítico norteamericano Hal Foster sostiene que, a partir de la segunda mitad del siglo pasado, el arte ha contribuido a “ampliar la crítica institucional de preguerra”. El autor apuesta a la idea de que estas nuevas manifestaciones podrían, lejos de cancelar el potencial crítico de la vanguardia histórica, comprenderlo, discutirlo, establecer nuevas conexiones dialécticas³.

Sigo a Andrea Giunta en el argumento de que la valoración de estas nuevas conexiones discursivas que surgen con las poéticas de posguerra, implica un empoderamiento de estéticas específicas en regiones diversas. Desde esta mirada expansiva y dinámica, cuya imagen metafórica sería más la de una trama o un tejido que la de una línea de evolución cronológica con eje norte (París–Nueva York), las interconexiones entre artistas, poéticas y discursos son leídas en tanto “puntos de contactos y líneas de fuga”, como explican los curadores de esta exposición, permitiendo tomar distancia crítica de la habitual idea de “influencias” que el ejercicio de la *función-centro* conlleva.

Como sostiene Nelly Richard⁵, la tensión centro–periferia no es tanto un problema geográfico como de función. La homogeneización de las prácticas y discursos artísticos se ejercita muchas veces desde los mismos contextos “periféricos”, reproduciendo las lógicas del dispositivo metropolitano. Es tarea de la crítica y la historiografía en contexto el estudio y la divulgación de las singularidades de las prácticas artísticas. Así, el conocimiento de las poéticas y dinámicas discursivas emerge en la posibilidad de descubrir múltiples interconexiones y diálogos, antes que referencias verticales.

ABSTRACCIÓN Y ARTE CONCRETO COMO LENGUAJES DE VANGUARDIA

En el seno del arte rioplatense de los primeros años de la posguerra, la abstracción geométrica fue el lenguaje a partir del cual los artistas se posicionaron en el diálogo y debate con aquellos movimientos europeos, lo que configuró los primeros episodios regionales de *vanguardia*. Ciertas condiciones histórico–políticas propiciaron un marco de continuidad del arte *concreto*⁶ en Latinoamérica, inaugurando una producción artística basada en repertorios formales geométricos y reductivos bajo el orden de una programática rigurosa.

¿Qué significó *vanguardia* en torno a la abstracción y al arte concreto en la Argentina en las décadas de 1940 y 1950? El propósito más radicalizado haría foco en desvincularse enérgicamente de las tradiciones figurativas, simbolistas y expresionistas locales para debatir de igual a igual con los centros metropolitanos del arte, Nueva York y –todavía– París⁷. A principios de los años 40 en la Argentina, *vanguardia* significó la proclamación de la abstracción geométrica (en sus versiones arte concreto, Madí, perceptismo) como lenguaje *universal* capaz de introducirse en un debate internacional, con argumentos de superación de las vanguardias abstractas europeas y de “derrocamiento” de las tradiciones figurativas y subjetivas locales, distinguiéndose incluso de aquellos que habían sido antecedentes directos en la apertura a la abstracción en la región, como Joaquín Torres García, Juan Del Prete o Emilio Pettoruti, de quien se expone una pintura en este núcleo.

La aparición de *manifiestos*, declaraciones compartidas por un grupo con la voluntad discursiva de diferenciarse del arte institucionalizado local, es fundamental para comprender el tono combativo, utópico e internacionalista, de estos artistas⁸. El proceso histórico que va del Grupo de Artistas Concretos de 1941, la aparición del único número de la revista *Arturo*, en 1944, y poco más adelante, la conformación de la Asociación Arte Concreto–Invención, Madí y el Perceptismo inauguró un tiempo de efervescencia de ideas y de renovaciones poéticas. En el seno de los problemas teóricos que allí se debatían, en clave *progresista*, se distinguieron inmediatamente afinidades y diferencias, intelectuales y formales.

Un aspecto clave en la formación de estos movimientos fue el carácter heroico, propio del concepto de vanguardia. La proximidad político–ideológica de los artistas al socialismo acercó en un inicio los discursos del arte concreto a De Stijl, por un lado, y al constructivismo ruso, por otro. En este sentido, las vanguardias argentinas se proyectan como un polo artístico diferenciado de la propaganda cultural norteamericana mediada, entre otros, por Clement Greenberg y la pintura expresionista. En la base teórica del arte concreto rioplatense, el concepto de *forma* no se limitaba a la mera composición de la obra, ni cumplía con una función ornamental de la vida burguesa; sino que se configuraba como proyecto vital para concebir un espacio de vida moderno e idealizado, en consonancia con aquellas vanguardias europeas.

Algunas de las obras expuestas en este núcleo, aun siendo piezas de épocas diversas, pertenecen a nombres clave dentro de estas tendencias: Alfredo Hlito, Tomás Maldonado, Enio Iommi.

LA VANGUARDIA INSTITUCIONALIZADA Y MÁS ACÁ

La década de 1950 fue una etapa de institucionalización y estilización de la vanguardia abstracta y concreta argentina. A través de figuras como el crítico Jorge Romero Brest, se llevó adelante un programa de difusión internacional de los artistas abstractos. Como explica Giunta, el concepto de vanguardia mutó de una posición emancipadora y revolucionaria, como prometedora de cambios sociales integrales, a la idea de vanguardia como novedad. La dinámica compleja del arte argentino de los años siguientes se caracterizó por la multiplicación de direcciones poéticas; en el ámbito del arte abstracto, significó el inicio de expresiones gestuales o menos programáticas, como el informalismo y la abstracción “lírica”. En relación con la abstracción geométrica, será evidente cierta estilización de las formas, mixturas y sincronías propias de búsquedas diferentes, ya desprovistas del tono heroico de los años 40. Obras como las de Alejandro Puentes, María Martorell y César Paternosto dialogan con los nuevos movimientos de vanguardia en clave reduccionista, a partir de la singularidad propia de la inclusión de temas desde contextos regionales.

Dentro de este núcleo de la exposición, se exhiben piezas de series abstractas de León Ferrari. En el relato curatorial, estas obras están vinculadas con un concepto diferente de abstracción. *Vanguardia*, en este caso, se asociará a operaciones poéticas signadas por la intención crítica sobre una realidad política. No se trata ya de la programática racionalista de la “pura visualidad”; la abstracción será el resultado estético de una operación poético–política que busca conscientemente la ambigüedad del mensaje. La imagen abstracta emerge como producto de un proceso: la acción de realizar grafismos abigarrados en los lindes de la codificación. El carácter poético hace foco en las indagaciones sobre el lenguaje desde una perspectiva crítico–estética.

El lenguaje de la abstracción sufrirá transformaciones radicales en sus versiones poshistóricas. Durante los años 90, el arte abstracto adoptará formas más horizontales de trabajo, siguiendo un modelo consciente de desvinculación de las jerarquías del “gran arte” y los aspectos utópicos del modernismo. La actualidad de la abstracción geométrica, su cifra vanguardista, habita en la expansión del lenguaje, que ahora se diferencia programáticamente tanto de la profundidad racional de los constructivismos como de la intensidad psicológica y emocional de las abstracciones informales, para reivindicar la horizontalidad de la realidad cotidiana. Se acentúan como parte de esta intención poética las ideas de superficie, ornamento, espectáculo, maquillaje...

En torno al Centro Cultural Rojas y a la figura de Jorge Gumier Maier como su director–curador, la vanguardia se configuró de nuevo como lenguaje abstracto. En este núcleo de la exposición, los nombres de Pablo Siquier, Graciela Hasper y el propio Gumier Maier representan estas posturas estéticas⁹. Las proclamas discursivas de sus intenciones artísti-

cas emergieron con el tono de manifiesto, en clave de vanguardia. La formalización geométrica abandonó las investigaciones tautológicas de la visualidad para concentrar sus búsquedas en repertorios provenientes de diversos ámbitos de la producción cultural. Mediante operaciones como la apropiación, la cita, los recursos irónicos, los artistas configuraron sus poéticas a partir de elementos decorativos y ornamentales, cercanos a la industria cultural y al espectáculo. Por el camino del oficio pictórico, atendían a la necesidad de asemejar la obra a un producto tecnificado, dando valor y jerarquía al acto de *hacer pintura*. El reduccionismo formal, la técnica impersonal de acabado industrial, el borde neto y las tintas planas, la utilización de estructuras geométricas modélicas modernistas fueron parte de una retórica que vuelve sobre repertorios abstractos, pero desprovista de su carácter utópico.

¿ES AVANZADO EL ARTE ABSTRACTO ACTUAL?

El rasgo común del grupo de obras que conforman la sección más contemporánea de este núcleo es el diálogo abierto y horizontal con elementos contextuales desde diferentes conceptos y temas. La abstracción se propone como resultado ambiguo de un proceso de dialécticas múltiples y combinadas entre naturaleza y ornamento; condición arquitectónica o paisajística y forma pura; técnica industrial y oficio artesanal; materiales orgánicos y geometría; etcétera. El conjunto de artistas que se incluye en este apartado se destaca por la apuesta contemporánea hacia poéticas que reivindican los aspectos autorreflexivos de la producción artística.

Si seguimos el punto de vista poshistórico, la noción de vanguardia quedará sustituida por lo que Foster llama *arte avanzado*, donde *ruptura* y *cambio revolucionario* como signos de diferenciación serán suplantados por nociones como las de *singularidad* e *interés*. Desde aquí, una especulación teórica podría —esto no es nuevo— argumentar sobre la supervivencia de principios constitutivos de las versiones más racionales y programáticas del arte abstracto. Una supervivencia ya no visible en las configuraciones formales, pero sí en las operaciones poéticas que se sostienen en la especificidad del lenguaje. Esta afirmación marcaría la deriva histórica de estos principios en las acciones radicales del arte conceptual y de los posconceptualismos. Si esta vía de análisis fuera posible, el reconocimiento de cierta condición de *avanzado* del arte actual estaría signado por la capacidad de las obras de proponer un espacio autorreflexivo. En el contexto de cierta homogeneización del arte contemporáneo respecto de temáticas etnográficas, donde el ejercicio de la función-centro suele intuirse en la sobrecarga curatorial en torno a las ideas sobre la otredad, la vía poética de concentración en los procesos constitutivos del lenguaje estético parece garantizar aun un espacio potente de trabajo.

Notas

¹ Bayley, Edgar, "Sobre arte concreto", 1946, en Rafael Cippolini, *Manifiestos Argentinos. Políticas de lo visual 1900-2000*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2003, p. 198.

² "En la actualidad estamos en condiciones de afirmar que el valor de una obra de arte no reside ni ha residido nunca en un significado anecdótico, sino, por el contrario, en la fuerza y calidad de la invención que produce, esto es, en su poder de novedad o desplazamiento de valores sensibles", Bayley, Edgar, *op. cit.*, p. 195.

³ "(...) [L]a neovanguardia ha producido nuevas experiencias estéticas, conexiones cognitivas e intervenciones políticas, y (...) estas aperturas pueden constituir otro criterio por el cual hoy en día el arte puede afirmar que es avanzado", Foster, Hal, "¿Quién teme a la neovanguardia?", en *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal, 2001, p. 16.

⁴ Giunta, Andrea, "¡Adiós a la periferia! Vanguardias y neovanguardias en el arte de América Latina", en AA. VV., *La Invención Concreta. Colección Patricia Phelps de Cisneros. Reflexiones en torno a la abstracción geométrica latinoamericana y sus legados*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Turner, 2013, p. 110.

⁵ Richard, Nelly, "El régimen crítico-estético del arte en tiempos de globalización cultural", en *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2007, p. 82.

⁶ La denominación de arte concreto como superación del arte abstracto será explicada por Theo Van Doesburg alrededor de 1931: el autor afirma que una forma pura es *concreta*, mientras que la representación de un objeto de la realidad implica un proceso mediado por la convención artística.

⁷ Esta culminación del centro hegemónico parisino no es comprendida inmediatamente en nuestros contextos; es, más bien, un proceso de crítica que se construye paulatinamente en la misma dinámica del campo. Para mayor referencia: Giunta, Andrea, *Vanguardia, internacionalismo y política*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.

⁸ "Los artistas concretos provenimos de las tendencias más progresistas del arte europeo y americano. (...) Y por-que provenimos de esas tendencias estamos contra todas las formas que impliquen una regresión. Así, estamos contra la cobardía mental y técnica de los neorrealistas (...); contra los líricos del clavel marchito y de los mundos interiores, que pretenden reeditar, en nuestro tiempo de construcción y de lucha, un romanticismo para interiores; y, finalmente, contra los superadores (...) que hablan de la 'abstracción' como un suceso artístico de hace 20 años, ignorando el desarrollo formidable del arte no representativo en la última preguerra", Tomás Maldonado, "Opinión", 1945, en Rafael Cippolini, *op. cit.*, p. 187.

⁹ "Difuminación que lleva al arte hasta los contornos del espectáculo. [...] Si el arte se había desacralizado, estas operaciones reinstalan un hedonismo pagano. El privilegio parece recostarse del lado del fruidor; el creador mismo, lejos ya de las tormentas y borrascas de otrora es, antes que nada, un fruidor de su talento y de su obra (sic.)", Jorge Gumier Maier, *Avatares del arte*. En línea: <http://proa.org/esp/exhibition-algunos-artistas-90-hoy-textos.php#texto2> [Fecha de consulta: 7/5/2016].

Bibliografía

- AA. VV, *La Invención Concreta. Colección Patricia Phelps de Cisneros. Reflexiones en torno a la abstracción geométrica latinoamericana y sus legados*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Turner, 2013.
- Cippolini, Rafael, *Manifiestos Argentinos. Políticas de lo visual 1900-2000*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2003
- Giunta, Andrea, *Vanguardia, internacionalismo y política*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2008.
- Foster, Hal, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal, 2001.
- Gumier Maier, Jorge, *Avatares del Arte*. Texto inaugural de la galería del Centro Cultural Rector Ricardo Rojas, Buenos Aires, 1989.
- Richard, Nelly, *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2007.

Carina Cagnolo es docente en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC), donde también realiza actividades de investigación.

Dirigió el Centro de Producción e Investigación en Artes (Cepia) de la UNC. En varias oportunidades, coordinó talleres de producción artística organizados por el Fondo Nacional de las Artes.

Es curadora de artes visuales.