

## archivo

n°1 / 2

Memoria del arte /  
memoria de los medios

n°3

El arte y lo cómico

n°4

Las muertes de las  
vanguardias

n°5

Las tapas de  
semanarios del siglo

XX

n°6

Estéticas de la vida  
cotidiana

n°7

Objetos de la crítica

n°8

Centros y fronteras. El  
cine en su tercer siglo

n°9

Dispositivos  
mediáticos: los casos  
de las tapas de revistas  
en papel y en soporte  
digital

n°10

Sobre historia y teoría  
de la crítica I

## búsqueda



Contacto  
Comentarios  
Suscripción

## Sobre historia y teoría de la crítica I

n° 10  
sep.2012  
semestral

Secciones y artículos [2. Historia de la crítica]

# Moderno, contemporáneo y reciente. El arte argentino entre la Escuela de París y la abstracción

Florencia Suárez Guerrini

abstract  
texto integral  
notas al pie  
autor  
bibliografía  
comentarios

### Abstract

A fines de los años cuarenta, el arte contemporáneo se manifestó como un objeto de difícil definición para la crítica de arte argentina. Las discrepancias y la falta de precisión que pueden observarse en los textos de la época, especialmente en las atribuciones dadas por la crítica a los términos *moderno*, *contemporáneo* y *nuevo*, exponen un conflicto a la hora de discernir el perfil del arte del presente. Desde esta perspectiva, las discrepancias responderían a las lecturas que los críticos pudieron hacer de los relatos del arte europeo que circularon en Buenos Aires durante la segunda posguerra europea, en forma de exposiciones y de textos publicados en la prensa gráfica. Relatos que, a su vez, fueron reinterpretados al incorporarse en un sistema artístico en proceso de transformación, tanto en el nivel de producción de obra como de de la crítica en tanto institución.

### Palabras clave

moderno - contemporáneo - crítica - arte argentino - arte francés

### Abstract en inglés

#### Modern, contemporary, recent. Argentine art between the School of Paris and the abstraction

At the end of forties, contemporary art appeared as a difficult object to define to Argentine art criticism. Discrepancies and lack of precision that can be observed in several critical texts, show a conflict when critics had to discern a contemporary art profile in the production of the present time. This paper explores these divergences as reading effects that critics could be done of some stories-narratives of European art

that circulated in Buenos Aires through exhibitions and publications, during second Post-War. At the same time, those stories were integrated into an artistic system in transformation process, such as the domain of production art work as the institution of the art criticism.

## Palabras clave

presente - crítica - representaciones - arte contemporáneo



## Texto integral

### La crítica frente al campo expandido del arte contemporáneo

- 1 En mayo de 1949, a un año de haberse realizado el primero de los congresos fundadores de la Asociación Internacional de Críticos de Arte y a un mes de celebrarse el segundo, Jorge Romero Brest hace una intervención virtual en esa reunión de entendidos desde *Ver y Estimar: Cuadernos de crítica artística*, revista que él había fundado un año antes y que dirigía desde entonces.
- 2 El Primer Congreso Internacional de Críticos de Arte tuvo lugar en la sede de la Unesco, en París, del 21 al 28 de junio. Presidido por el belga Paul Fierens, el italiano Lionello Venturi, los franceses Jean Cassou, Raymond Cogniat, (¿Pierre?) Dalloz, y Simone Gille Delafon; los ingleses Herbert Read y Denys Sutton, el estadounidense James Johnson Sweeney y el checo Václav M. Nebesky, contó también con la participación de algunos representantes de la Unesco y críticos de diversos países. Los aspectos vinculados con las consecuencias de la guerra y la dirección que debía tomar el arte a partir de la liberación de París, sintetizados en el debate abstracción figuración, ocuparon la mayor parte del temario. En este marco, las relaciones del arte con la sociedad y el deber moral del crítico, investido de una función democratizadora en la administración del arte, fueron algunos de los tópicos que los congresistas abordaron en discursos que enunciaban una visión emancipadora.[1]
- 3 Romero Brest celebró que el encuentro hubiera permitido sentar las bases para la organización gremial de los críticos; tratar cuestiones educativas y establecer vínculos internacionales entre los colegas. También valoró positivamente la resolución de que cada país formara una comisión para *dilucidar* las causas históricas, sociales y psicológicas que habían provocado el surgimiento local del *fenómeno abstracto*. En tanto la decisión era sintomática de los debates que atravesaban el mundo intelectual y artístico de la época, era un tema del que los críticos debían encargarse.
- 4 Sin embargo, la reunión de especialistas no había considerado lo que, en su opinión, constituía el principal problema que atravesaba el ejercicio de la crítica: el establecimiento de métodos rápidos y con rigor teórico que permitieran atender el presente con urgencia.[2] En la medida de que, a diferencia de la historia del arte, "la crítica muerde más hondamente en el cuerpo vivo de la realidad", los problemas que debía plantearse un Congreso Internacional de Críticos de Arte, eran aún "más delicados" y debían atenderse de inmediato.[3]
- 5 Mientras que los críticos europeos centraban la discusión de la abstracción en su relación con tópicos como el nacionalismo y el realismo, el crítico argentino reclamaba la atención sobre los aspectos que determinan el juicio crítico, sus "modos de formulación" y la generación de una terminología especializada, que contribuyera a una formación profesional basada en conocimientos más teóricos que técnicos.[4]
- 6 Desde sus inicios en la crítica de arte, en los años treinta, Romero Brest otorgaba al crítico el rol de guía del público para enfrentar y ayudar en la comprensión de las

tendencias contemporáneas. Achicar la distancia entre el público y el arte nuevo y llevar adelante una función orientadora en este sentido, son las funciones que resumen su perspectiva del ejercicio de la crítica, sustentada en un compromiso de tipo ético.

7 Sin embargo, como se ha observado antes, a mediados de los años cuarenta habían surgido en Argentina movimientos vanguardistas de tendencia abstracta, sobre los que Romero Brest no emitirá juicio hasta varios años después. Si bien la suspensión del juicio, –momentáneo o permanente–, puede admitirse dentro de los comportamientos *esperados* de la práctica crítica, especialmente respecto de la producción artística contemporánea, resulta elocuente frente al reclamo que el crítico dirige al Congreso. Podría pensarse, entonces, que en el horizonte de esos reclamos, el interés por "dilucidar el fenómeno abstracto" y por proveer al juicio crítico de herramientas teóricas, estaba el propósito de hacerse de un aparato crítico para empezar a pronunciarse.

8 Hacia 1948, el panorama de las artes visuales en Buenos Aires era prolífico y dinámico. La oferta de exposiciones en instituciones oficiales, galerías comerciales y espacios alternativos, como asociaciones y centros educativos, había tenido un crecimiento notable en los últimos años. En un año el número de exposiciones en galerías había aumentado de 200 a 500. La expansión del circuito artístico complicaba el ejercicio de la crítica especializada, que era demandada a actuar en forma urgente y diversificada. Sobre este tema, comenta el crítico de la revista *Lyra*, Eduardo Eiriz Maglione:

"Grosso modo, calcúlese que, en la ciudad de Buenos Aires, durante la temporada artística de 1948, realizáronse 600 exposiciones (30 quincenalmente) de pintura, escultura, grabado, cerámica y escenografía; las que suman 12.000 obras, aproximadamente. (Escribimos esta nota entre pilas de catálogos). Cada lunes, sofocábase la gente para poder asistir a seis o siete 'vernissages'... ¡Y cuántos nuevos salones innecesarios! ¡600 exposiciones! ¡Ni en París! Muchas de ellas pasaron desapercibidas, casi desapercibidas o sin pena ni gloria."<sup>[5]</sup>

9 En su balance de la temporada artística de 1948, el crítico de *Lyra* consideraba que el "número abrumador de exposiciones", y la heterogeneidad de lo que se mostraba, ocasionaba que la oferta superara la demanda y que indefectiblemente provocara la desvalorización de la obra. Opinaba que "sin predominio de lo bueno", la pluralidad de la propuesta fomentaba "el mal gusto", perjudicaba al "verdadero artista" y desorientaba al público. El volumen y la variedad de lo exhibido lo llevaron a reclamar mesura a los directores de galerías e instituciones:

"Conviene reprimir la muestra prematura, contener la vanidad, frenar las impacencias, aplacar la fiebre exhibicionista, seleccionar las muestras... Tal maremagnum atosiga a la crítica. Ningún crítico puede estudiar, seriamente, 600 exposiciones por año. Tal baraúnda aturde, atolondra, desconcierta. (sic)"<sup>[6]</sup>

10 Sin duda, la "fiebre exhibicionista" de la temporada, tal como la describe Eiriz Maglione, generaba no sólo la desorientación del público, sino también la del crítico. Por su parte, Alvar Nuñez, crítico de la revista *Saber Vivir*, reconoce positivamente la intensidad de la temporada 1948, dada por la magnitud de la producción artística local como por la importación de muestras extranjeras, que "se ofrecen al consenso del público y de la crítica".<sup>[7]</sup>

11 Las exposiciones que llegaron a Buenos Aires, entre 1946 y 1948, procedentes de Bélgica, Italia, Francia y España, anunciadas como de arte moderno o contemporáneo, generaron grandes expectativas entre la crítica local y especulaciones acerca del lugar que podría ocupar la ciudad en el contexto del arte internacional. Si bien algunos críticos aceptaron sin objeciones esos envíos, el sector más representativo impugnó la atribución de modernidad o contemporaneidad de las exposiciones, por la presencia o la ausencia de ciertas figuras. En general, los cuestionamientos hechos por la crítica detractora estaban fundados en el canon modernista del arte europeo y tomaron a la Escuela de París como el modelo ejemplar del arte del presente.<sup>[8]</sup>

12 Con excepción de las muestras individuales, promovidas en general por las galerías comerciales, un porcentaje significativo de las exposiciones de arte argentino que tuvieron lugar en Buenos Aires, en el mismo año, se inscriben desde su título en el horizonte de la producción moderna, contemporánea o nueva. En principio, el uso alternativo que hace la crítica de la época de los términos *moderno* y *contemporáneo*, que parece reemplazar a la anterior de *arte viviente*, opera dentro del mismo campo semántico suscribiéndose a una temporalidad, el presente, y enunciando una distancia

respecto de un pasado o una tradición, el *arte extemporáneo*. De ahí que, también aparezcan asociados a otros términos como *actual*, *reciente* y *de hoy*. Aunque, como veremos, estos últimos tendrán otras atribuciones.

## Entre la Escuela de París y la abstracción concreta

"Y puesto que la responsabilidad de la organización recaía en el señor Romero Brest, nada más lógico que recurriera a los artistas de su última predilección – pues faltan varios que fueron, alguna vez, sus predilectos- para que no lo defraudaran o para no defraudarse. A pesar de estas ausencias, no hay duda de que el organizador sabe ir a lo seguro, según se infiere de la importancia del conjunto expuesto. En cuestiones de arte, siempre es más seguro restringirse. Lo contrario importaría cumplir una engorrosa tarea de exploración con todas las eventualidades propias del caso."<sup>[9]</sup>

- 13 La lectura que hizo Alvar Nuñez de la "Exposición de Artistas Argentinos Contemporáneos", organizada por Romero Brest en mayo de 1948, en la galería Van Riel, no sólo insinúa un cuestionamiento a los criterios de selección del crítico en funciones de curador, sino además muestra que nociones como *riesgo* o *aventura*, frecuentes en la crítica de la época, formaban parte del horizonte de expectativas del arte contemporáneo.
- 14 El crítico había convocado para la exposición a catorce de los veintidós pintores, erigidos cuatro años antes por Julio Payró en emblemas de la modernidad. A la selección hecha por Payró, integrada por Basaldúa, Battle Planas, Butler, Del Prete, Forner, Gómez Cornet, Larco y Victorica, entre otros, sumó algunos pintores como Berni y Urruchúa; los grabadores Bellocq, Rebuffo y Riganelli, y los escultores Bigatti, Fioravanti e Yrurtia.<sup>[10]</sup> Los convocados, reconocidos en el medio argentino como los renovadores de los años veinte y treinta, en tanto representantes de la Escuela de París o del realismo social, estaban lejos de suponer algún riesgo hacia fines de los años cuarenta. Sin duda, esta posición consolidada orientaba el comentario de Alvar Nuñez, que más que dirigirse a la calidad de las obras mostradas, un criterio normativo de la época, apuntaba al repertorio previsible y poco arriesgado de Romero Brest.
- 15 Un año más tarde, Beatriz Huberman, crítica de *Ver y Estimar* y discípula de Romero Brest, tildó de "anacrónicas" a las obras que fueron mostradas en la exposición "Pintores Argentinos Contemporáneos", en la galería Kraft. En su mayoría, las obras respondían al mismo grupo de *contemporáneos* seleccionados por el director de la revista un año antes. Horacio Butler y Juan Del Prete figuraron entre los pocos que Huberman rescató del anacronismo y, en ambos casos, fue la tendencia a la planimetría y a la abstracción de sus trabajos lo que, a su juicio, permitía ubicarlos en las "corrientes nuevas de la pintura".<sup>[11]</sup>
- 16 El plantel de *artistas argentinos contemporáneos* se mantuvo con pocas modificaciones en las dos ediciones siguientes de los salones Kraft. Sobre el salón de 1950, donde se reunieron obras de Berni, March, Basaldúa, Spilimbergo y Butler, entre otros, Huberman volvió a referirse en los mismos términos. Esta vez, no sólo destacó la escasa o nula contemporaneidad del conjunto, sino también marcó un límite temporal a partir del cual remontaba la vigencia de esas obras quince años atrás.
- 17 Por su parte, en el balance de 1948, Alvar Nuñez establecía un contraste cualitativo entre dos grupos de la escena contemporánea: de un lado ubicó a los artistas a los que atribuía cierto conformismo y una tendencia a la "obra reposada", pero a quienes reconocía también ser la prueba "del estado de nuestra plástica". Se refería así a los *artistas argentinos contemporáneos* mencionados antes.<sup>[12]</sup> A ellos confrontó los que "sistemáticamente se ubican en el lado opuesto" y con ello aludía en términos generales al Movimiento de Arte Concreto-Invención, con sus desprendimientos, a propósito de sus apariciones públicas ese año, en el *Salón de Otoño* y en el *Salón Nuevas Realidades. Arte abstracto, concreto, no-figurativo* (SNR).
- 18 Ésta y otras señales dan cuenta no sólo del replanteo alrededor del perfil del arte contemporáneo argentino, sino además de los términos en los que discurre el replanteo, entre un estilo cuya validez no se pone en duda, porque cuenta con una trayectoria probada, y otro que, al mismo tiempo que genera interrogantes, se proyecta hacia el futuro. No obstante, los dos casos implican ambigüedades para la crítica. Los estilos reunidos en la Escuela de París argentina, vinculados a las

vanguardias históricas, ya están integrados a las instituciones del sistema artístico, en los salones, el coleccionismo, el mercado y la crítica. En este sentido, no es su validez en términos de calidad, como se señaló, lo que críticos como Huberman y Nuñez estarían cuestionando, sino más bien, su eficacia actual como arte transgresor.

- 19 Como vemos, también es el momento en que la crítica empieza un proceso de reconocimiento de la abstracción constructiva y, aun cuando todavía muestra cierta reticencia frente al nuevo estilo, que por oposición al anterior, asoma como renovador, inconformista y novedoso, el uso de estas mismas categorías relacionales implica una valoración positiva que enuncia un sentido superador. En definitiva, es en la abstracción constructiva donde la crítica identifica el carácter transgresor del arte actual y donde avizora el del futuro.
- 20 Las discrepancias que aparecen en las atribuciones de contemporaneidad a ciertas obras o artistas de la época, delinean horizontes de referencia diferentes. Cada uno de esos horizontes sostiene un modelo ejemplar del propio tiempo, un ajuste entre tiempo y estilo, sincrónico al momento de la escritura.
- 21 La imposibilidad de definir el espesor del presente, y de limitarlo a un instante preciso, aparece como un problema para la operación histórica (Le Goff 2005: 177). En el caso del discurso de la crítica de arte, que opera exclusivamente sobre la actualidad, el presente se vuelve aún más denso, cada vez que tiene que definir la contemporaneidad de sus objetos. *Arte contemporáneo* se perfila, así, como una categoría que no sólo restringe una temporalidad, el presente, y un estilo, la abstracción (Danto 1999), también exige una posición dentro de una escala de valores (*más o mejor* que), regulada por el propio sistema de la crítica de arte.
- 22 La crítica que ese mismo año escribió Damián Bayón sobre el SNR, en *Ver y Estimar*, interesa no sólo porque podría considerarse una excepción dentro de la casi nula repercusión que tuvo la exposición en la prensa, sino también porque muestra que la falta de tratamiento del arte concreto en los medios, no se debía tanto a la indiferencia de la crítica como, quizás, al carácter problemático que le suponía abordar el arte *reciente*. La nota comienza de la siguiente manera:
- "Nadie ha podido hablar nunca del arte que le es contemporáneo con plena ecuanimidad. De los antiguos sólo conocemos los grandes nombres, los que han conseguido pasar por la malla del juicio de las distintas épocas. A los otros, a la gran masa de los artistas mediocres los ignoramos y no nos plantean problemas de crítica."<sup>[13]</sup>
- 23 Una década más tarde, el historiador y crítico de arte Cayetano Córdova Iturburu, marcaba en el SNR un punto de inflexión, a partir del cual el arte no figurativo adquiere "personería en nuestro país y comienza, de manera ya decisiva, su conquista de adeptos y cultores entre las nuevas promociones".<sup>[14]</sup> Córdova Iturburu se refirió a la exposición como un conjunto numeroso de artistas enrolados en la abstracción, que iban desde filiaciones post-cubistas a la no-figuración, entre los que situó a la Asociación de Arte Concreto Invención y al Movimiento Madf.
- 24 Algunos artistas del movimiento concreto argentino, expositores en el SNR, habían participado un mes antes en el 3º Salon des Réalités Nouvelles, una asociación francesa fundada por un grupo de artistas en 1946, que se había impuesto el objetivo de organizar exposiciones, en Francia y en el extranjero, "de obras de arte comúnmente llamadas arte concreto, no figurativo o arte abstracto, es decir, un arte totalmente desvinculado de la visión directa y de la interpretación de la naturaleza".<sup>[15]</sup> El grupo Réalités Nouvelles establecía una filiación directa con el movimiento Abstraction-Création de la década del treinta. A través de esta alusión, reponía la antigua dicotomía entre arte abstracto y arte concreto, basada en la oposición entre un estilo que parte de la naturaleza y que llega a la abstracción por un proceso de simplificación, de otro que se configura directamente con recursos del lenguaje plástico y que se presenta exento de cualquier relación con la naturaleza.
- 25 El Salón marcó un hito en la historia de la abstracción geométrica francesa porque por primera vez, después de la Liberación, fueron exhibidas obras de Arp, Mondrian, Kandinsky, Pevsner, Sonia y Robert Delaunay, Sophie Tauber-Arp y Auguste Herbin, entre otros. En sus comienzos, el Salón fue rechazado por un sector dominante de la crítica francesa, que vio en la abstracción una tendencia sospechosa y contraria a toda definición de arte nacional, que en sus parámetros encarnaba el arte francés anterior a la guerra. Concretamente, ese sector de la crítica identificaba el arte moderno francés

- con el estilo amalgamado en la Escuela de París. Esta posición se insertaba en los debates sostenidos por artistas e intelectuales, comentados al inicio del trabajo, acerca de cuál sería la tendencia artística representativa del mundo contemporáneo, una vez terminada la guerra.
- 26 La crítica argentina no hizo comentarios sobre la participación argentina en el salón parisino, ni sobre la recepción positiva que la presentación de Madí, con la pintura de marco recortado y la escultura articulada, tuvieron en la crítica francesa.[16] La exposición de Van Riel también pasó casi desapercibida. Como señaló Córdova Iturburu, el movimiento concreto, que había dado sus primeras señales de su existencia en 1944, no fue un tema estable para la crítica hasta 1948.
- 27 Con transcripciones textuales de los manifiestos –o en otros términos, de la *palabra* del artista-, y con relatos genealógicos propuestos por los mismos miembros del movimiento, el arte concreto hizo sus primeras apariciones en la prensa. En los comienzos, la crítica se refirió a él como tendencia nueva, actual o reciente, mientras que los calificativos *contemporáneo* y *moderno*, fueron reservados para las obras cuyos productores contaban con una trayectoria conocida.[17]
- 28 En la crítica de *Ver y Estimar*, Bayón describió el panorama artístico de 1948 como un escenario invadido por manifestaciones de todo tipo, desde "inocentes tentativas de automatismo hasta complejas teorías que parecen casi científicas". Consideraba que el desarrollo de la imprenta y de los medios de reproducción había contribuido a la proliferación de imágenes y a la circulación de los manifiestos "más o menos lúcidos y justificados", que emiten las camarillas de artistas para comunicarse con el mundo. Con los nuevos modos de producción y de circulación confirmaba que el arte había perdido su "antigua vigencia social" y, ante esta evidencia, aconseja al crítico abstenerse de tomar partido, para así lograr una explicación histórica y conceptual de las nuevas corrientes.
- 29 Aunque la mayoría optó por una posición mesurada, el impacto que supuso el advenimiento de la vanguardia concreta generó algunos enfrentamientos en la crítica argentina. La cautela que Bayón sugería a los críticos se enfrentó, por ejemplo, a la del crítico y escritor Juan Jacobo Bajarlía, que a raíz de la presentación de los argentinos en el Salón parisino, y anticipándose a la exposición de Van Riel, había lanzado a modo de advertencia que todo aquel que se opusiera a la "revolución en el arte", estaría asumiendo una actitud negativa. Entre sus declaraciones había postulado que sólo la invención, en sus consecuencias dialécticas, dará, de ahora en adelante, un arte neohumanista" (Rossi 2006).[18]
- 30 Bajarlía era miembro fundador del Movimiento de Arte Concreto Invención y, desde entonces, acompañaba al grupo dando apoyo intelectual a sus presentaciones públicas. Propuso una genealogía que situó al Movimiento en relación con el relato de la abstracción europea y fue el primero en arriesgar un análisis de los nuevos recursos plásticos que ponía en escena. No obstante, adoptó el rol de "crítico de vanguardia" (Cauquelin 2002) o "de soutien" (*Thibaudet 1939*), en la medida en que defendió al Movimiento desde *adentro*, y su palabra fue parte interesada en la discusión, más cerca del lugar del artista, que del crítico que se asume como juez imparcial.[19]
- 31 Como discípulo de Romero Brest, Bayón confrontó la postura comprometida de Bajarlía y puso de manifiesto que, para él, la crítica era en una actividad especialmente intelectual, cuyo ejercicio consistía en "discutir los problemas en el plano de las ideas", lo que no implicaba "oponerse ni adoptar una posición reaccionaria", como pretendía su adversario, ni tampoco quedarse en silencio como había decidido hacer su maestro.
- 32 Así, para encarar la crítica del arte nuevo, Bayón retomó la clasificación postulada por la agrupación francesa del SNR que distinguía dos tendencias del arte concreto: una caliente, instintiva y más libre, y otra fría, racional y austera. La *abstraction chaude* y la *abstraction froide*, con Kandinsky y Mondrian, como respectivas cabezas de serie, reemplazaron la antigua dualidad entre figuración y abstracción, que dominó los años inmediatos de la posguerra. De la exposición, destacó la presentación de la Asociación Arte Concreto-Invención sobre el Movimiento Madí, y, entre aquellos, apenas rescató a Maldonado, Iommi y Hlito, y a Espinosa y a Girola, en segundo término.



- 33 Para dar cuenta de las obras, puso en evidencia tanto su conocimiento de la historia del arte moderno europeo, y en particular de la vanguardia abstracta, como de los autores que habían intentado proporcionar una explicación teórica, invocando como recurso de autoridad los textos *Abstraction, création*, de Naum Gabo (1932) y *Abstract and Surrealist. Art in America*, de Sidney Janis (1944), operaciones que además de dar sustento a sus argumentaciones lo colocaban en el lugar del crítico informado. Si bien la evaluación final de la exposición no fue positiva, puede reconocerse en el texto de Bayón el primer intento de formulación de un juicio crítico sobre el movimiento que supuso una enunciación *imparcial*[20], y quizás por este motivo tenga el mérito de haber instalado el problema del movimiento concreto como un tema de debate de la crítica.

### Crítica argentina con acento francés

- 34 Junto con las transformaciones que se dieron en el plano de la producción artística, las diversas interpretaciones del arte contemporáneo estuvieron también condicionadas por las determinaciones *institucionales* que regularon la práctica de la crítica (Chartier 1992). En los años previos a su formalización institucional, en 1950, aun cuando no existían reglas explícitas que normalizaran el ejercicio crítico, en algunos procedimientos relativamente estables pueden señalar modos de concebir la práctica.
- 35 La mayoría de las veces se trataba de una *crítica humanista*[21], que intentaba rastrear en las obras factores psicológicos o biográficos del artista, en convivencia con una *crítica estilística*, que buscaba al artista detrás de la obra, por medio de la identificación de elementos del lenguaje plástico y de procedimientos de ejecución específicos y recurrentes. La *plasticidad*, identificada con ciertos temas y con una aplicación de los recursos plásticos (factura, línea, color, pincelada, etc.), era valorada por los dos tipos de crítica como una evidencia del alejamiento de la representación mimética y, de esta manera, como una marca de expresión subjetiva (Aumont 1992), de gestualidad, o de manifestación de la individualidad creadora.
- 36 En recursos de estilo como la deformación de las figuras, la crítica solía observar indicios de expresividad y de la individualidad creadora, a la vez que podía encontrar marcas de una producción acorde con el relato del arte moderno prescripto por la crítica francesa. En cierto sentido, el carácter relativamente conservador de la crítica de entonces, que hacia el final de la década del cuarenta seguía tomando a la Escuela de París y al corpus de artistas asociados con ella: Picasso, Matisse, Gauguin, Cézanne, Bonnard, etc, como referente indiscutible de la actualidad artística, podría explicar su resistencia o la toma de distancia inicial frente al movimiento concreto. En la Escuela hacía confluir un conjunto de cualidades estéticas y morales: modernidad, elegancia, humanismo, espiritualidad y universalidad, entre otras, que por añadidura solía extender además al pasado y al presente de toda la cultura francesa. Tal era el caso, por ejemplo, de Julio Payró, una de las voces de autoridad que, desde la revista *Sur*, solía aludir a la cultura francesa como sinónimo de tradición universal y presentar al arte francés como una síntesis perfecta de sensualismo, gracia y racionalidad.[22]
- 37 Desde esta perspectiva, las secciones de artes plásticas en revistas y en la prensa privilegiaron la presencia de los pintores *modernos* de Payró y de los artistas *contemporáneos* de Romero Brest. Sin asumir riesgos extremos en sus apreciaciones, y acomodándose al relato canónico del arte francés, que promediando el siglo XX era garantía de un modernismo medido, la crítica respondía así a la oferta estilística que tenía a disposición y que, por otra parte, le era funcional a su ejercicio.[23]
- 38 La francofilia, valor especialmente cultivado por la intelectualidad argentina, se fue intensificando durante la segunda guerra europea y, en particular, en ocasión de ciertos acontecimientos centrales como la invasión nazi de París, registrado por la prensa local como un atentado contra la cultura universal. Cuestiones como la función del artista y del crítico, y otros temas que dominaron la agenda europea de posguerra, fueron comentados en el país a la luz de la coyuntura política y, como vimos al principio, abordados en ocasión del foro internacional de la crítica de arte por una publicación especializada.
- 39 No obstante, las vías de ingreso de los temas de la actualidad artística internacional también fueron un condicionante decisivo de las lecturas que pudieron hacer los

críticos argentinos. Las intervenciones de los escritores, historiadores y críticos franceses, como Jean Paulhan, Raymond Cogniat, Jean Cassou y Bernard Dorival, en revistas culturales, de artes plásticas o de interés general (*Sur*, *Cabalgata* y *Saber Vivir*, por ejemplo), consolidaron buena parte del horizonte de referencias estéticas durante la década. Los críticos que tuvieron mayor presencia en la prensa argentina defendieron una posición nacionalista del arte de antes de la guerra, encumbrado en la Escuela de París y, como contraparte, desatendieron las nuevas tendencias nucleadas en el Salón de Réalités Nouvelles (Leeman 2010).

- 40 Como ha señalado Andrea Giunta, hasta que en 1949 no hace su entrada en la escena del arte argentino el crítico belga León Degand, la recepción de la abstracción constructiva tuvo un destino incierto. Hasta entonces, las referencias al arte francés estuvieron reguladas por figuras como Jean Cassou que, en 1947, había sido designado director del recientemente fundado Museo Nacional de Arte Moderno, y se dedicaba a la formación y difusión de la colección de "l'art vivant" de los últimos cincuenta años, con obras de Matisse, Picasso, Duchamp, Kandinsky, Leger y Max Ernst, entre otros. Cassou y otras figuras de la crítica francesa que para Serge Guilbaut, citado por la autora, "desconocían el arte emergente en la escena francesa y estaban lejos de representar las fuerzas vivas de ese momento", detentaba en el medio argentino la palabra autorizada sobre el arte moderno que era identificado con el francés.[24]
- 41 En este sentido, la tesis que Cogniat sintetizó en "Las tres caras del arte contemporáneo", publicada en *Cabalgata*, en Buenos Aires, en 1946, quizás también haya operado como una de las claves para interpretar el presente del arte argentino. En ese texto, Cogniat clasificó el arte contemporáneo en tres vertientes: la que deriva del impresionismo, todavía subordinada a la representación mimética; una tendencia intermedia, que pese a estar menos sujeta a la mímesis, todavía parte de la naturaleza para desfigurarla, y la vía más extrema, la del arte concreto, que aborda el cuadro como un objeto plástico nuevo, elaborado con formas y colores, sin ninguna referencia al mundo.
- 42 En la predicción que hacia el final arroja Cogniat sobre el porvenir del arte contemporáneo, la segunda tendencia es la triunfante. En su opinión, el "rigor" y la "austeridad de forma" del arte concreto, de difícil acceso para un público "poco acostumbrado a cosa tan despojada e intransigente", es el que tiene menos chance de trascender.[25]
- 43 Sin duda, tanto como el despliegue interno del sistema artístico argentino, las perspectivas de lectura que entraban por la vía de la crítica francesa dificultaban el abordaje crítico del arte concreto. En su breve comentario sobre las obras, las observaciones que introduce Bayón acerca del SNR, ponen en evidencia la fisura que abre la abstracción concreta en el sistema de la crítica. La "gracia" que rescata de la pintura de Maldonado y la falta de emoción que nota en la pintura de Espinosa, constituyen signos de una crítica humanista, aún vigente, que sigue buscando en las obras las marcas físicas del artista.



## Notas al pie

[1] Otros temas tratados en el Congreso fueron la ubicación y repatriación de obras de arte; las cuestiones relativas a la legislación patrimonial y los derechos de autor y el nacionalismo en el arte. Acta del Primer Congreso de Críticos de Arte en la Casona de la Unesco, en *Premier Congrès International des Critiques d'Art. Maison de l'Unesco, Paris, 21-28 juin 1948*. Archivos de la UNESCO, AC/Conf.1/1, Paris le 12 août, disponible en <http://unesdoc.unesco.org>.

[2] Romero Brest había participado como crítico en el periódico socialista *La Vanguardia* y en el antifascista *Argentina Libre*, pero desde fines de la década del 30 su preocupación pasaba especialmente por sentar las bases para la función profesional. En el artículo (2008) "Discursos críticos sobre el arte moderno en Argentina", publicado por la revista *Ensayos. Historia y Teoría del Arte*, del Instituto de Investigaciones Estéticas, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia, abordé inicialmente la trayectoria seguida por Romero Brest para formular un andamiaje teórico y metodológico destinado a la crítica de arte. Sobre el mismo tema puede consultarse el artículo de Bermejo, T. (2008) "El juicio del ojo y el poder de la palabra: los escritos de Jorge Romero Brest en 1940" en A. Giunta y L. Malosetti Costa (comp.) *Jorge Romero Brest. Escritos II (1940)*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

[3] El juicio de Romero Brest sobre el Congreso de Críticos en París apareció en el artículo "Dos Congresos", con la firma de la Dirección. La nota comienza con un comentario sobre el XVI Congreso Internacional de Historia del Arte, en Lisboa y



Oporto, encuentro que, como el de críticos, operó también como un espacio para restablecer los vínculos internacionales del mundo de la cultura después de la guerra. (1949) Dirección. "Dos Congresos". *Ver y Estimar*. Nº 10. Buenos Aires. 1-4.

[4] *Ibidem*.

[5] Eiriz Maglione, E. (1948) "1948 artístico", en *Lyra*. Nº 63-64. Año VI. Buenos Aires. s/n. El aumento exponencial de exhibiciones a lo largo de la década del cuarenta puede verificarse también en los diez números del Anuario *Plástica* (1939-1948), publicados en Buenos Aires, por Ediciones Plástica, bajo la dirección de Oscar Pécora y Ricardo Bernárdez.

[6] *Ibidem*.

[7] Las críticas de Alvar Nuñez se publicaban en "Exposiciones", una sección fija de la revista de interés general *Saber Vivir*. Nuñez, A. "La plástica en 1948". *Exposiciones. Saber Vivir*. Nº 83. Año VII. Buenos Aires. 59-60.

[8] La Exposición de Arte Belga Moderno, de 1946, la de Arte Español Contemporáneo, de 1947, y la de Arte Belga Contemporáneo, de 1948, se presentaron en el Museo Nacional de Bellas Artes; la Exposición de arte italiano moderno en la galería Müller, en 1947; y de Pintura Francesa Moderna en Witcomb, en 1947. Una referencia a algunas de estas exposiciones puede encontrarse en Bermejo, T. (2005) "El segundo 'desembarco'. La Exposición de Arte Español Contemporáneo (Buenos Aires, 1947)" en Y. Aznar y D.B. Wechsler (comp.) *La memoria compartida*. Buenos Aires: Paidós. 189-221.

[9] Nuñez, A. Art. cit. El comentario supone una noción de contemporaneidad que implica cierta imprevisibilidad, marcando una distancia respecto de aquello que es asumido como el lugar de la certeza y la seguridad. En este sentido, es corriente que en los textos críticos de la época aparezcan términos como riesgo, peligro y aventura, en referencia al arte que se describe como novedoso y que en este momento es asociado a la producción moderna o contemporánea.

[10] "Obras de artistas argentinos contemporáneos", Galería Van Riel, Buenos Aires, del 10 al 22 de mayo de 1948, cat. exp. Sobre los criterios que guiaron a Payró en la construcción de esa serie, véase Wechsler, D.B. (2006) "Julio Payró y la construcción de un panteón de "héroes" de la "pintura viviente" en *Estudios e Investigaciones, Boletín del Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró"*. Nº 10, presentado en febrero de 2000. De la selección hecha por Payró en (1944) *Veintidós pintores, facetas del arte argentino* (Buenos Aires: Poseidón), Romero Brest excluye de la exposición a Cochet, Ballester Peña, Borges, Pacenza, Trabucco, Badi y Spilimbergo. Centurión y Pettoruti fueron convocados, pero según Romero Brest "se excusaron" por no poder participar, junto con la pintora Lía Correa Morales de Yrurtia; los escultores: Bigatti, Falcini, Fioravanti, Yrurtia y Musso y a los grabadores: Sergi y Antonio. Romero Brest, J. (1948) "Obras de artistas argentinos contemporáneos" en *Ver y Estimar*. Nº 2. Buenos Aires. 66-68.

[11] Huberman, B. (1949) "Pintores argentinos contemporáneos" en *Ver y Estimar*. Nº 11-12. Buenos Aires. 44-45. Según el catálogo de la exposición los artistas que participaron del salón de 1949 en Kraft fueron Battle Planas, Basaldúa, Berni, Bonome, Borges, Butler, Castagna, Castagnino, Centurión, Daneri, de Larrañaga, Diomedé, Gómez Cornet, Larco, Soldi, Policasstro, Tiglio, Diomedé, Dominguez Neira, Forner, Presas, Urruchúa y Victorica, entre otros. "Exposición de obras de pintores argentinos contemporáneos" Salón Kraft, del 23 de junio al 8 de julio de 1949. Buenos Aires: Amigos del Libro, cat. de exp.

[12] Alvar Nuñez identifica al grupo como los artistas que solían participar de los salones Palanza y Kraft. Nuñez, A. Art.cit.

[13] Bayón, D. (1948) "Crítica. Arte abstracto, concreto, no figurativo" en *Ver y Estimar*. Nº 6. Buenos Aires. 60-62.

[14] El *Salón Nuevas Realidades. Arte abstracto, concreto, no-figurativo* se presentó en la galería Van Riel, en septiembre de 1948. Para Córdova Iturburu, además del Salón "Exposición de Arte Belga Contemporáneo" y "De Manet a nuestros días", celebradas en el Museo Nacional de Bellas Artes, sucesivamente en los años 1948 y 1949, contribuyeron a acelerar el proceso de producción y recepción del arte abstracto en el ámbito argentino. Córdova Iturburu, C. (1958) *La Pintura Argentina del Siglo Veinte*. Buenos Aires: Editorial Atlántida. 208-209.

[15] En el momento en que surge el SNR, para la crítica más conservadora, la Escuela de París seguía siendo el modelo artístico apropiado para esos tiempos, en tanto operaba como un símbolo universal de la vigencia de la tradición cultural francesa. Ante las polémicas que desataba el término concreto y para prevenir futuras acusaciones por la falta de contacto con *lo real*, la asociación, que en un principio promovió la abstracción geométrica y racionalista, como estrategia política optó por asumir el nombre de "nuevas realidades" y por un criterio más amplio que daba apertura a distintas manifestaciones de la abstracción. [15] La siguiente maniobra, decisiva para la consolidación del proyecto, fue la convocatoria internacional puesta en práctica a partir de 1948, ocasión que permitió la participación de los artistas argentinos. D'Orgeval, D. (2000) "Le Salon des Réalités Nouvelles: pour et contre l'art concret" en *Art Concret*. Mouans-Sartoux: Espace de l'Art Concret. 24-40.

[16] Más allá de que las repercusiones de la crítica francesa parecen reducirse sólo al artículo escrito por Pierre Descargues, se destaca el acontecimiento por la alta circulación y el reconocimiento en el medio de la revista *Arts* donde fue publicado "Le groupe d'avant-garde Madi", *Arts*. París. 23 de julio de 1948.

[17] Mientras el crítico francés Pierre Descargues había hecho un comentario elogioso sobre la participación argentina en el Salón (Descargues, Art. cit.), para la crítica local la participación argentina pasó inadvertida. Los pocos comentarios que hasta el momento habían hecho referencia al movimiento abstracto argentino, procedían de Edgar Bayley, en la revista *Orientación*, en 1946, de R. Brughetti, en la revista *Cabalgata*, en 1946, y de Juan Jacobo Bajarla, en el diario *Clarín*, en 1947. Bayley y Bajarla eran miembros activos de la vanguardia argentina, por lo tanto, eran "parte interesada" y su palabra no tenía el lugar de la del crítico imparcial. Por el otro lado, la posición de Brughetti tampoco era clara en ese entonces. En la misma revista, y dos números antes de publicarse su extenso artículo sobre las exposiciones del Movimiento Madi y de la Asociación Arte Concreto Invención, "Un mundo más puro y sencillo", en el número 4 de *Cabalgata*, había manifestado a propósito de una exposición de Luis Centurión: "¡Cuidado, empero! Me temo que en muchos jóvenes anide un nuevo academismo, esta vez de índole abstractista y surrealista, igualmente

- funesto." Brughetti, R. (1946) *Cabalgata*. N° 2. Buenos Aires. 5.
- [18] Las declaraciones de Bajaría fueron pronunciadas en (1948) *Contemporánea, la revolución en el arte*. N° 1. Buenos Aires, bajo el título "Manifiesto". Citado en Rossi 2006: 35-55. Sobre el mismo tema consultarse también Rossi 2007: 243-257.
- [19] Analicé las figuras del crítico en un trabajo anterior: Suárez Guerrini 2010.
- [20] *Ibidem*.
- [21] Aplico la noción de "crítica humanista" en el mismo sentido que Agustín Martínez lo hace con la crítica literaria moderna brasileña (1920-1945), cuando, retomando la clasificación de Alceu Amoroso Lima ("*Evolução da Crítica no Brasil*", 1959), la define como un tipo de crítica que otorga un papel central a las "determinaciones de la subjetividad individual como entidad creadora"; la vida personal y la psicología del autor se vuelven decisivas en el proceso de producción artística y se asume su manifestación en la obra acabada. Mondonga Teles, G. (org.) (1980) *Teoría, Crítica e Historia Literaria*. Río de Janeiro, Livros Técnicos e Científicos/Brasília, INL, citado por Martínez, A. (1995) *Metacrítica: Problemas de la historia de la crítica literaria en Hispanoamérica y Brasil*. Mérida: Consejo de Publicaciones de la Universidad de los Andes.
- [22] La estimación de Payró por el arte y la cultura franceses puede comprobarse en: Payró, J. (1947) "Los pintores franceses y el estilo del siglo XX" en *Sur*. N° 147-149. Buenos Aires. 393-403. El artículo es ilustrado con reproducciones de obras de Bonnard, Roualt, Dufy, Matisse, Braque, Léger, Lhote y Marchand, procedentes del propio Archivo Payró.
- [23] Suárez Guerrini, art.cit.
- [24] La afirmación de Serge Guilbaut respecto de la posición crítica de Cassou es tomada por Andrea Giunta del artículo (1991) "Rideau d'art et rideau de fer: Perspectives de la critique d'art en 1948" en E. Charrière, C. Quéloz y D. Schwarz (eds.) *Extra Muros: Art suisse contemporain*. La Chaux-de-Fonds: Musée de Beaux-Arts. 93-115. Citado por A. Giunta (2001) *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Paidós. 71.
- [25] *Ibidem*.



## Bibliografía

- Aumont, J.** (1992) "El papel del arte", en *La imagen*, Barcelona: Paidós.
- Cauqueline, A.** (2002) *L'art contemporain. El arte contemporáneo*. Mexico DF.: Publicaciones Cruz.
- D'Orgeval, D.** (2000) "Le Salon des Réalités Nouvelles: pour et contre l'art concret", *Art Concret*, Mouans-Sartoux: Espace de l'Art Concret.
- Le Goff, J.** (2005) *Pensar la historia. Modernidad, presente, progreso*. Buenos Aires: Paidós Surcos.
- Leeman, R.** (2010). *Le critique, l'art et l'histoire: de Michel Ragon à Jean Clair*. Rennes: Presses universitaires de Rennes.
- Rossi, C.** (2006) "En clave de polémica. Discusiones por la abstracción en los tiempos del peronismo", en *Separata*. N°11. Año VI. Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano, Universidad Nacional de Rosario.
- \_(2007) "Ganas de discutir. Polémicas sobre el arte abstracto en los primeros 50s.", ponencia presentada en las *VII Jornadas de Estudios e Investigaciones. Artes Visuales y Música, Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró*. UBA.
- Suárez Guerrini, F.** (2010) "Más allá de la sanción. La crítica de arte argentina en la época de su afirmación profesional", en *Figuraciones, teoría y crítica de artes*. N°8. Año V. Área Transdepartamental de Crítica de Arte, IUNA. Buenos Aires.
- Thibaudet, A.** (1939) *Réflexions sur la critique*. Paris: Gallimard.



## Autor/es

**Florencia Suárez Guerrini** es Licenciada en Historia de las Artes Visuales (UNLP) y doctoranda en Historia del Arte (UBA). Docente en la Facultad de Bellas Artes (UNLP) y en el Área Transdepartamental de Crítica de Arte (IUNA). Becaria de investigación y miembro del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (UNLP). Desarrolló proyectos de investigación sobre arte argentino subsidiados por Fundación Antorchas (2000), Fondo Nacional de las Artes (2003) y Centro Cultural de España en Buenos Aires (2005). Es autora de "A la deriva del arte moderno en La Plata. La irrupción del MAN en el medio local" y "Nuevos modos de producción artística. El arte argentino de los '60" (Museo Provincial de Bellas Artes, Bs.As., 2004) y co-autora de *Arte y Utopía. La ciudad desde las artes visuales* (Bs. As.: Asunto impreso, 2003).

E-mail: fsuarezguerrini@gmail.com

<http://www.revistafiguraciones.com.ar>

**Instituto Universitario Nacional de Arte - IUNA Crítica de Artes**

Yatay 843 (C1184ADO) Ciudad Autónoma de Buenos Aires 54 011 4861.0324



## Realizar comentario

Comentario

---

Nombre y apellido

E-mail

Referencias personales (opcional)

**Enviar**