

El arte concreto en Argentina Invencionismo - Madí - Perceptismo

Carmen ALCAIDE

RESUMEN

Con la aparición de «Arturo, Revista de Artes Abstractas», en la Argentina de 1944, se inician en este país no sólo las primeras manifestaciones de un arte abstracto de corte geométrico, sino también un movimiento cultural sin precedentes hasta entonces. Los artistas plásticos que la impulsan, formarán luego movimientos rivales, dentro de los alcances del arte concreto.

Esta es una aproximación a aquel momento histórico de ruptura con el pasado que establece un hito dentro del panorama de la estética en Latinoamérica.

SUMMARY

When «Arturo, Magazine of Abstract Art» appeared in Argentina in the year 1944, not only were the first demonstrations of abstract geometrical art first initiated, but there also began a cultural movement that was without precedences until that time. The artists that actuated the appearance of the magazine would later form rival movements within the scope of the concrete art.

This is an approximation to that breaking historical moment with the past that establishes a landmark within the panorama of esthetics in Latin America.

KEY WORDS

Concrete Art, Vanguard, Inventionism, Madí.

PALABRAS CLAVE

Arte Concreto- Vanguardia- Invencionismo- Madí.

APROXIMACIÓN GENERAL

En la década del cuarenta, la ciudad de Buenos Aires, floreciente y cosmopolita, albergaba una sociedad con inquietudes culturales que siempre se había sentido —a pesar de la distancia real— más cercana a Europa que a sus vecinos países latinoamericanos. Por entonces, en el terreno artístico, los argentinos, algo renuentes a las vanguardias, estaban asimilando, demasiado tardíamente, el cubismo.

La Segunda Guerra Mundial interrumpió el intercambio cultural con Europa. La situación más generalizada de las artes plásticas en el Buenos Aires de entonces, traslucía un tono provinciano con predominio de una figuración sin sorpresas, un academicismo fatigado y una vacía retórica formalista.

En cuanto a la situación política, la guerra era el tema central. El gobierno, nuevamente en manos de los militares —ya habían gobernado en 1930—, rompe relaciones con Alemania y Japón. Se pone así, fin a la neutralidad que había terminado por aislar al gobierno, de los otros países de América latina.

La radicalización de la política latinoamericana no llegó hasta mucho más tarde, después de que *Castro* derrocará el régimen de *Batista* en 1959 y comenzara a exportar las doctrinas comunistas a Latinoamérica en 1963. Ésto ocurriría casi veinte años después de las primeras agitaciones del nuevo radicalismo en arte.

Una de las razones que hizo posible el florecimiento de un nuevo arte experimental en circunstancias políticas represivas fue, justamente, que era abstracto y por lo tanto, no se le consideraba como un vehículo para mensajes políticos. Estaba permitido crear obras de arte de vanguardia, siempre que no despertaran debates públicos.

En medio de este clima, al inicio de la temporada cultural de 1944, aparece el número inicial —y único— de *Arturo*, presentada como «*Revista de Artes Abstractas*», dirigida por *Carmelo Arden Quin*, *Rhod Rothfuss*, *Gyula Kosice* y *Edgar Bayley*. Trae colaboraciones de estos cuatro y del gran teórico y artista uruguayo *Joaquín Torres García*, del poeta chileno *Vicente Huidobro*, del brasileño *Murilo Méndez* y reproducciones de obras de *Mondrian* (que el 1 de febrero había muerto en Nueva York), *Kandinsky* (quien iba a fallecer en París el 15 de diciembre), *Viera da Silva*, *Torres García*, *Rothfuss* y *Tomás Maldonado*, autor así mismo de la portada¹.

Aunque sólo duró un número, esta revista agrupó a los poetas y artistas que luego formarían dos movimientos rivales: *Madí* y *Arte Concreto-Invención*, ambos fundados en 1945.

¹ GLUSBERG, J.: (1994) p. 14.

La publicación, —con el nombre de una estrella—, se asemeja modestamente a las hojas de vanguardia de los años veinte y treinta. Pero lo que preconiza es novedoso, casi desconocido y sin duda insólito para la Argentina de entonces: un arte no figurativo de base geométrica, y una poesía no descriptiva. Sus impulsores son muy jóvenes, —*Kosice* tiene 20 años— y sus posiciones estéticas extremadamente avanzadas en el panorama cultural de Buenos Aires.

Poco después los artistas nucleados en su redacción comienzan a exponer pinturas y esculturas ligadas a una abstracción geométrica, opuesta desde la base a cualquier manera de representación formalista, naturalista o simbólica, que busque el tema plástico fuera del propio lenguaje pictórico.

Es evidente la oposición del arte concreto al realismo social, al expresionismo, a las vertientes metafísicas y neorrománticas, a los surrealistas, e incluso a la abstracción libre, acusada de individualista y carente de un programa coherente.

Se trata de un género de pintura y escultura riguroso y distante, de formas analíticas, fundadas en el espíritu tecnológico de la época: «Una pintura debe ser algo que empiece y termine con ella misma», escribe *Rhod Rothfuss*, indicando que la obra de arte debe constituir un mundo sin referencia a la realidad fenoménica. La pintura o la escultura, no señalarán más que su sola presencia.

Tomás Maldonado, por su parte, añade: «El arte abstracto se ha purificado, ha devenido arte concreto». Este es el camino que toma el grupo *concreto-invencionista*. Sus «invenciones» se ajustan a una rigurosa organización estructural y a una realización impersonal, sin rastros de la mano que pinta. Ellos rechazan así, buena parte de los elementos sensibles, tan cuidadosamente conservados y apreciados por la tradición pictórica. Realizan la obra con pretensiones de igualar a la máquina aunque, a veces, con una cierta poetización individualista.

En otra vertiente, el concretismo sintoniza con una poética analítica que puede definirse en el sentido generalizado del constructivismo. Hereda de la *Bauhaus*, de *Moholy Nagy*, de *Max Bill*, la pretensión de transferir al arte los procedimientos del trabajo científico, su autosuficiencia, su exactitud.

Los artistas concretos comienzan a asociarse en grupos que, muy pronto, sufren escisiones y alianzas diversas. Según *Perazzo*, la cronología de estos grupos se inicia con la revista *Arturo* en 1944, y continúa con las exposiciones de *Arte Concreto-Invención*. En 1946 con el *Manifiesto Invencionista*, el *Movimiento Madí*, y el *Manifiesto blanco* de *Lucio Fontana* —quien posteriormente modificará su postura y se inclinará por el informalismo—. Por último, en 1947, surge el *Perceptismo*, encabezado por *Raúl Lozza*.

No son, por cierto, estos jóvenes artistas, ajenos a la situación sociopolítica, a la guerra mundial. Intuyen las transformaciones que ella ha de suscitar.

Más aún, quieren contribuir a esos cambios desde el arte y la poesía. Escribe Bayley, poeta de 23 años:

«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.»

Es éste el marco en que debe entenderse el mensaje de *Arturo* : un marco plural, abierto, esperanzado, nacido precisamente del drama de la guerra como contrapartida del horror y la aniquilación; y como propuesta para un futuro solidario.

La revista no volverá a salir. La prensa de entonces no se ocupó de ella ni de sus aportes. Pocos supieron de su existencia. Hoy es una leyenda y un documento de biblioteca. Pero el camino abierto en ese marzo de 1944 por los artistas de *Arturo* fue sólido y perdurable².

ALGUNOS ANTECEDENTES. EL NEOPLASTICISMO HOLANDÉS

El año 1945 puede entenderse como un momento en el que queda bien explícita la voluntad del *Grupo Arturo*, de homologarse con la Vanguardia histórica. Sin embargo, no se puede olvidar que hubo antecedentes entre los que se encuentran tanto posiciones vanguardistas como tendencias polémicas, cuyos intereses trascendían los puros aspectos estéticos.

Los años veinte habían sido decisivos en cuanto a la definición de los problemas entre tradición e innovación y entre vanguardias históricas e identidad cultural. En el ámbito literario, la aparición de revistas como *Martín Fierro* o *Proa* —de claras intenciones vanguardistas— harían conocer nombres que luego se consagrarían a nivel internacional como *Jorge Luis Borges*, y a nivel nacional como *Macedonio Fernández* y *Ricardo Güiraldes*. Sin duda fue *Martín Fierro* la revista de los años veinte más decisiva a la hora de orientar y radicalizar la polémica entre tradición y modernidad, contribuyendo a crear una nueva sensibilidad en una época en la que como decía uno de sus colaboradores «aquí no sucede nada».

La estética del país, necesitaba el impulso de esos nuevos creadores, tanto en las letras como en las artes plásticas. El *modernismo*, surgido en la década del veinte, se había estancado en variaciones reiterativas. Tan sólo *Xul Solar*,

² GLUSBERG, J.: (1994) p. 15.

continuaba produciendo una obra valiosa y audaz (un «martinfierista» declarado) que en 1924 había elaborado en Buenos Aires lo que se denominó Cultura de lo Surreal. Por otro lado, un ex-surrealista, *Antonio Berni*, comenzó en la década del treinta con su arte político, que iniciara para dar testimonio del dolor de esa época opresiva de Argentina³.

Las primeras aproximaciones a la abstracción y a la no figuración, se producen a través de la exposición realizada en 1924, por *Emilio Pettoruti*, (también colaborador de la revista *Martín Fierro*), a su regreso de una larga estadía en Europa. Su obra de aquel momento, está considerada como una particular asimilación y elaboración de elementos cubistas y futuristas en la que el predominio de la «invención» sobre la «representación» es evidente. El pintor se apoya en los elementos de la realidad visible, pero los desarticula, los geometriza, los transfigura y los reordena con una absoluta libertad encaminada a crear una nueva realidad. Ya en 1914, en la «Prima Esposizione Invernale Toscana», realizada en Florencia, *Pettoruti* expone dos dibujos que son considerados como las primeras obras no figurativas realizadas por un argentino.

A *Xul Solar* y a *Pettoruti*, correspondió el papel de una transformación del discurso de la pintura, amparándose tanto en los lenguajes de la vanguardia internacional, como en un registro propio que hace posible uno de los mestizajes más atractivos de aquellos años.

Otro artista que desarrolló un papel importante y a quien debe considerarse un precursor de la no figuración en la Argentina, es *Juan del Prete*. En 1929, durante su estadía de estudios en Europa, se vinculó a la agrupación «*Invention-Création-Art Non Figuratif*», de la cual era secretario el belga *Georges Vantongerloo*, —escultor también perteneciente al grupo de neoplasticistas—. A su regreso, en 1933, *del Prete* expuso algunas obras de las cuales «se hallaba proscrita a figuración» y al formalizarse la acción de los artistas no figurativos, participa en ella de manera sostenida⁴.

Los artistas concretos en Argentina, reconocen la influencia decisiva de la escuela *neoplasticista*, más específicamente, del citado artista belga *Vantongerloo*, y de *Max Bill*, con quien posteriormente trabajaría *Maldonado* en Alemania. Tanto *Tomás Maldonado*, como *Hlito*, —que tenían entonces 20 años—, parten de propuestas similares a las de *Mondrian* y *Van Doesburg*, aunque luego irán encontrando un estilo propio que les identifica. A pesar de las convicciones iniciales, pronto abandonarán el excesivo cientificismo y precisión del maestro holandés.

En 1951, sólo seis años después de formado el grupo *Invencionista*, *Maldonado* opina sobre *Mondrian*:

³ GLUSBERG, J.: (1994) p. 15.

⁴ CORDOVA ITURBURU: (1981) p. 144-145.

«Por otra parte se ha de tener presente que el arte concreto no es un dogma, sino un método, el mejor método para realizar un arte real y no mistificado. El arte concreto sugiere la manera más eficaz de progresar en sentido contrario al de la representación abstracta, pero no propone que el arte tenga que desarrollarse eternamente en armonía con unos principios rígidos e inmutables. Este fue en parte el error de los precursores del arte concreto, especialmente de Mondrian»⁵.

En los años que precedieron a la II Guerra Mundial, mientras en Italia y en Francia, cubismo y futurismo continuaban; mientras que el expresionismo alemán, belga y francés «gritaba» sus vibrantes principios, en tanto que *Klee* envolvía en una alucinante atmósfera sus jeroglíficos, *Kandinsky* y con él *Mondrian*, *Van Doesburg* y *Vantongerloo* establecían con precisión una nueva escritura, libre ya de las simulaciones figurativas y encaminada con firmeza hacia la «concreción abstracta»⁶.

Dos géneros de pintura se bautizaron con los nombres de «abstracto» y «concreto». Estos últimos artistas, escogieron como nombre «concretistas» para diferenciarse precisamente, de los que abstraían de la realidad.

«No trataban de crear sus obras tomando el mundo exterior como punto de partida, ni siquiera de idea generadora, antes bien, se entregaron a la búsqueda de formas puras, primordiales sin ninguna analogía con cualquier posible apariencia de la naturaleza; su objetivo fue crear un arte “concreto”, de rigurosa precisión compositiva, capaz de ser sustentado hasta por leyes matemáticas, capaz de igualar en pureza al rigor geométrico de las ecuaciones algebraicas, capaz también de crear cuerpos (véanse las esculturas y formas plásticas de Bill, Pevner, Gabo) fácilmente asimilables a los cuerpos matemáticos nacidos de cálculos exactos»⁷.

El grupo argentino de *Arte Concreto-Invención*, también se pronuncia con respecto al tema «abstracto o concreto». Sobre la definición de *Maldonado* —suscrita por el grupo—, pesan los pioneros artistas rusos, el espíritu de *De Stijl*, la *Bauhaus* y más próximas a la experiencia nacional, las obras de *Pettoruti* y el uruguayo *Joaquín Torres García*.

«Decimos que (arte concreto-Invención) no es abstracto porque no busca reflejar ilusoriamente la naturaleza sobre una superficie, procedimiento específicamente abstracto. Decimos en cambio que es concreto porque se propone la invención de una belleza objetiva a través de elementos igualmente objetivos»⁸.

⁵ MALDONADO, T.: (1977)

⁶ DORFLES, G.: (1970) p.100.

⁷ DORFLES, G.: (1970) p. 101.

⁸ MALDONADO, T.

En enero de 1943 tiene lugar en Montevideo la primera reunión de artistas asociados al Taller de *Torres García*, una agrupación de pintores y escultores constructivistas, que tendría una enorme influencia en la historia del arte latinoamericano de las décadas siguientes. Para aquella ocasión se imprimieron muchos de los escritos de *Joaquín Torres García*, que más tarde, a modo de panfleto, acompañarían las diferentes exposiciones.

Al manifiesto titulado *La Escuela del Sur*, se sumaba un mapa del continente americano trazado a la inversa de lo que suele observarse. En su parte superior aparece dominante Sudamérica y en la inferior, América del Norte. Este mapa invertido, de inspiración dadaísta, venía a expresar la reivindicación de otra mirada sobre la propia experiencia cultural que, aunque abierta a cuanto sucedía en Europa, entendía el propio trabajo artístico como un «experimento» que hiciera posible el encuentro de lenguajes, tradiciones y formas culturales.

«En efecto, si algo ha caracterizado la historia del arte americano del siglo XX ha sido una permanente disponibilidad para apropiarse de cuantas propuestas y gestos, los movimientos de la vanguardias primero y luego, las diferentes tendencias de la segunda mitad de siglo, iban definiendo⁹».

Lo cierto es que esta recepción o «apropiación» estuvo condicionada por circunstancias de tipo cultural, social y político. A veces esa influencia era meramente episódica, otras veces se reducía a aspectos gestuales, dado el conflicto provocado por posiciones más conservadoras, defensoras de otros intereses culturales. Sin embargo esto no impidió que se estructurara un proceso abierto que muestra con claridad tanto la posibilidad de asumir otros modelos, cuanto la fuerza de una iniciativa de la que emergen propuestas para una iconografía propia.

«Y si bien una cierta tradición de la crítica contemporánea a preferido ver en la literatura una especie de código de reconocimiento de la cultura latinoamericana, algo así como un ámbito de excepción donde la identidad cultural se registra y organiza como experiencia viva, es hora de que los análisis se orienten también hacia ese otro territorio de las artes, pintura, escultura o música, en los que podemos hallar una eficaz memoria de un proceso que habla por igual de identidades y diferencias, encuentros y desencuentros, miedos y libertades¹⁰».

⁹ JARAUTA, F.: (1994) p. 24.

¹⁰ JARAUTA, F.: (1994) p. 24.

El primer paso hacia el arte concreto lo había dado *Malevitch*, creador del *suprematismo* en Rusia al presentar, en 1913, su cuadrado negro sobre fondo blanco, pretendiendo que de este modo destierra definitivamente los objetos y se mueve en el campo de la pura sensibilidad. Para él, lo sensible es la capacidad de escapar al objeto, como punto de partida de la experiencia estética, para entrar en un «desierto en el que nada es reconocido salvo la sensibilidad».

Sensibilidad sin objeto, sin experiencia, porque da a la palabra una significación metafísica y lo emplea para designar simplemente el enfrentarse del artista con las esencias. Ser sensible no es descubrir la vida en su inevitable contingencia, ni proyectar las no menos contingentes emociones individuales, sino intuir lo absoluto.

Malevitch planteó el problema y dio alguna solución personal, pero no continuó porque era un nihilista capaz de destruir el goce de la pintura aunque no fuera capaz —o tal vez por eso— de reconstruir el mundo de sus intuiciones. De mayores proyecciones fue el movimiento *neoplasticista* holandés que alguna conexión tiene, por el espíritu que lo anima, con las primeras experiencias del artista ruso.

Desde principios de siglo, con el cubismo, no se había producido una tendencia de grupo tan sólida como la que encarnaron, junto a *Van Doesburg* y *Mondrian*, los pintores *Vantongerloo*, *van der Leek*, y los arquitectos *Wils*, *Oud* y *Van't Hoff*, redactores entre 1917 y 1931 de la revista *De Stijl*. Tuvieron éxito porque se dieron las condiciones favorables en Holanda: alto nivel de vida y avance de las técnicas industriales, los progresos de la arquitectura funcional y la tradición de objetividad —a pensar de *Rembrandt* y *Van Gogh*—. De todas formas, las condiciones favorables aparecieron por obra de la severidad de pensamiento y el espíritu ascético de *Mondrian*, la actividad y el sentido gregario de *Van Doesburg*, la inteligencia universalista de *Oud*.

El hecho es que realizaron con valentía la síntesis que el momento requería, buscando en la raíz de la conciencia común las ideas que debían constituir el estilo de la época, fieles al principio de que «el fin de la naturaleza es el hombre, y el fin del hombre es el estilo», como afirmaron en el primer *Manifiesto de Leyde*.

Mondrian, el verdadero artífice, halla en los cubistas el punto de partida que necesitaba para sus indagaciones. Le interesa *Picasso* y especialmente *Léger*, porque en ellos encuentra un tono de objetividad y precisión similar al suyo. Sin embargo, se aleja del movimiento francés en busca de formas más precisas aún, de un ritmo puro y de un equilibrio estable pero no estático¹¹.

¹¹ ROMERO BREST, J.: (1974) pp. 178-181.

Ese mismo espíritu de precisión, mueve las indagaciones de los artistas argentinos, quienes suscriben el *Manifiesto Invencionista*, redactado en su mayor parte por *Maldonado*:

«A una estética precisa, una técnica precisa. La función estética contra el “buen gusto”. La función blanca.»¹².

Al igual que el grupo holandés, las investigaciones de los invencionistas les conducen a un arte no figurativo, reemplazando todo lo concreto que exteriorizaba la pintura anterior, por un conjunto de elementos tan poco materiales como era posible, que actúen en la tela de acuerdo con un principio de creación geométrica.

Nada se conoce sin la percepción, pensaba *Mondrian*, pero la esencia de las cosas no se conoce por la percepción, sino mediante una reflexión sobre la percepción separada de la percepción: una reflexión en la que la mente actúa por sí sola, únicamente con los medios que le proporciona su propia constitución.

«Y puesto que la constitución de la mente es igual para todos, todo proceso de la mente debe partir de *nociones comunes*; toda la pintura de *Mondrian*, en efecto es una operación sobre nociones comunes, sobre la elementalidad de la línea, del plano y de los colores fundamentales.(...) Toda experiencia de la realidad, por diversa que sea, tiene que revelar la estructura constante de la conciencia¹³».

Los demás componentes del grupo realizan una obra valiosa mientras siguen al maestro y se frustran en cuanto lo abandonan, salvo *Vantongerloo* quien, por el contrario, afianzará su obra con posterioridad. *Van Doesburg*, al hacer girar el rectángulo no sólo provoca la ruptura con el ortodoxo *Mondrian*, sino que significa una tendencia nuevamente sensible para los artistas posteriores.

El arte de *Mondrian* es estimado por críticos y artistas más allá de toda teoría, reconociendo más bien el espíritu que se expresa a través de él. Su importancia, como la de cualquier gran creador, no está en la expresión de sus dones personales, sino que todo aparece subordinado a la idea, a través de la cual viven las formas y son entendidas como palabras de un lenguaje, tanto más universal cuanto más simples y claras.

¹² Manifiesto Invencionista.

¹³ ARGAN, J.C.: (1977) p. 495.

«El planteo de *Mondrian*, para nada sociológico en sentido científico, lo que prueba su genial intuición, podría ser expresado así: el arte no será más el producto de la detención del alma ante una cosa, sino la expresión de una idea que para ser de concordia debe ser muy simple y general, libre de adherencias románticas que solo enturbiarían el gran mensaje de la humanidad feliz¹⁴».

Estos conceptos debieron ser inspiración para los artistas concretos de Argentina. En el *Manifiesto Invencionista*, se retoma el tema del rechazo al romanticismo y de la búsqueda de un arte universal:

«Por el júbilo inventivo. Contra la nefasta polilla existencialista o romántica. Contra los subpoetas de la pequeña llaga y del pequeño drama íntimo. Contra todo arte de élites. Por un arte colectivo¹⁵».

Para los *neoplasticistas*, nada que no sea «verdad» tiene valor. Ya sea en arte, en matemáticas o en moral. Su postura es eliminar el aspecto trágico de la vida, y es trágico todo lo que viene del inconsciente. Lo que *Mondrian* llama el «barroco moderno»: el *Expresionismo* y el *Surrealismo*, pero también la eterna alegría de vivir de *Matisse* o las deformaciones de *Picasso*. El artista, para *Mondrian*, no tiene derecho a influenciar sentimentalmente al prójimo.

Animados del mismo espíritu de claridad y rigor, en este punto también se aproximan los *invencionistas*:

«Sólo las técnicas agotadas se nutren de la tristeza, del resentimiento y de la confidencia»... «El arte concreto habitúa al hombre a la relación directa con las cosas y no con las ficciones de las cosas¹⁶».

Siendo muchos los puntos de contacto, también son muchas las diferencias, no tanto en el resultado visual de las obras, cuanto en el concepto que les anima, especialmente en lo que se refiere a la rigidez del principio de «pureza». *Maldonado*, incluso, llega a responsabilizar a *Mondrian* de ser el origen de algunos de los problemas de repercusión social por los que ha tenido que pasar el arte concreto:

«El origen de no pocos de los malentendidos sobre el arte concreto se ha de buscar en el carácter dogmático de la primitiva doctrina neoplasticista¹⁷».

¹⁴ ROMERO BREST, J.: (1974) p. 196

¹⁵ Manifiesto Invencionista

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ MALDONADO, T.: «Vordemberge-Gildewart y el tema de la pureza» en Vanguardia y racionalidad.

EN TORNO AL GRUPO ARTURO

En el Buenos Aires de mitad de siglo, a pesar de aquellos primeros intentos individuales, en el cubismo o el surrealismo abstracto; la no figuración, como expresión de un movimiento coherente y considerable —por el número y la calidad de sus integrantes—, no ha de surgir hasta 1944. Es entonces cuando se logra superar aquel estancamiento cultural. Pero, sobre todo, se funda una etapa nueva y esencial en materia de realizaciones artísticas. Es tan nítido el corte con el pasado que se establece un hito, en la historia de nuestras manifestaciones estéticas, considerado hasta hoy como tal, más allá de la sucesión de tendencias posteriores, aún cuando estas hayan sido opuestas.

Este grupo de artistas, bien informados de lo que se está haciendo en otros países y, movidos por el afán de renovar el rumbo de las artes en su medio, resuelven como apuntáramos anteriormente, iniciar una acción común mediante la publicación de una revista como soporte de los principios que apoyan. Dicen que «proscriben toda expresión, toda representación, toda significación y, en particular, toda melancolía»¹⁸.

Nace el arte experimental y, a partir de entonces, los autores locales, dejan de incorporar códigos extranjeros de manera sumisa para unirse, con fuerza creativa propia, a la formación de un lenguaje artístico internacional. Pero también puede decirse que es entonces cuando nacen la teoría y la crítica de arte, territorio apenas explorado en la Argentina hasta entonces y de incidencia tan determinante en la producción de bienes estéticos¹⁹.

La primera muestra de obras de los artistas congregados en torno a la revista *Arturo* se realizó aproximadamente un año después, en octubre de 1945, en casa del psicoanalista *Enrique Pichon Rivière*, persona de gran prestigio en la vida cultural de Buenos Aires. El grupo aparecía con el nombre de *Art Concret Invention* y se expusieron obras de *Kosice*, *Rothfuss*, y *Arden Quin* entre otros.

Casi inmediatamente, en diciembre, se inauguró una segunda muestra con una «audición de música y danzas elementaristas» en casa de la fotógrafa *Grete Stern*. En esta ocasión el grupo se denominaba, ya en castellano, *Movimiento de Arte Concreto-Invención*.

La condición de «experimental» es la que promueve las divisiones del *Grupo Arturo*, en 1945-46. De un lado, la *Asociación de Arte Concreto-Invención*; del otro, el *Movimiento Madí*. Y aún ocurrirá un desprendimiento

¹⁸ Del Manifiesto Invencionista.

¹⁹ GLUSBERG, J.: (1994) p. 15.

de la primera: es el *Perceptismo*, de 1947. Así, el arte geométrico asume desde los comienzos, las variantes que han de distinguirlo (los artistas habían adoptado la denominación de arte «concreto», acuñada por *Van Doesburg* en 1930 y utilizada así mismo por *Arp*, *Kandinsky* y *Max Bill*).

Las diferencias internas de los artistas del *Grupo Arturo* se centraron en el tema del cuadro como «forma propia» o «recortado» (el que posteriormente sería el «shaped canvas» norteamericano de la década del 60), pero también respecto del manido dilema entre rigor científico y sensibilidad.

Casi todos los pintores del *Grupo Arturo* comenzaron con el intento de hacer desaparecer definitivamente lo ilusorio, rompiendo la forma tradicional del cuadro. Advirtieron entonces, que el marco recortado especializaba el plano: el espacio penetraba en la tela e intervenía en ella como un elemento más. Las obras así creadas participaban de la pintura y la escultura, sin ser ni una cosa ni la otra.

Quienes iban a contarse luego en la *Asociación Arte Concreto-Inventión*, reiniciaron por ello el estudio del «shaped canvas» y sus funciones, comenzando por otorgarle más importancia al espacio penetrante que a la misma tela. Llegaron de tal modo a un descubrimiento: la separación, en el espacio, de los elementos constitutivos, sin abandonar la disposición de estos en el plano. De esta manera, quedaba abolido el cuadro como «organismo continente».

Por el contrario, los del *Movimiento Madí* adoptaron el marco recortado e irregular, la superficie plana, curva o cóncava, y la articulación de planos de color «estrictamente proporcionales y combinados», para proyectar la pintura «más allá de la fórmula antigua donde se encerraba el pretendido planismo del *neoplasticismo*, el *constructivismo* y otras escuelas de arte concreto». Sin embargo, estas ambiciones teóricas parecen chocar con la decisión de «forjar un arte de espíritu matemático, frío, dinámico, cerebral, dialéctico», anunciada por los *madistas*.

Los *Perceptistas*, por último, terminan dirimiendo —o superando— la querrela entre ambos movimientos. *El Perceptismo* excluye tanto el cuadro ortogonal redefinido por los concretos, como el marco recortado de los *madistas*; y dispone sobre el muro, por separado, los elementos geométricos de la obra, sustituyendo así la noción de *fondo* por la de *campo*. De este modo, exalta la percepción y obtiene una «objetividad visual», clave de la tendencia.

Alfredo Hlito y *Juan Mele* participaron en el *Grupo de Artistas Concretos*, junto a los escultores *Claudio Girola* y *Enio Iommi*. *Hlito* investigó sobre los contrastes y las modulaciones y *Mele*, según sus palabras, realiza geometrías

«irrigadas por la emoción». *Girola* y su hermano *Iommi*, crearon obras de sorprendente espacialidad.

Gyula Kosice, teórico del *Movimiento Madí*, se concentró en las esculturas lumínicas e hidrocinéticas. *Raúl Lozza*, fundador del *Perceptismo* ha continuado desde entonces sus elaboraciones estructurales, que suprimen la dualidad forma/contenido, para situarse en el espacio libre de la pared, con afirmación de su realidad propia e indivisible.

LA ASOCIACIÓN «ARTE CONCRETO-INVENCIÓN»

El grupo «*Arturo*» no estaba destinado a mantener su cohesión durante mucho tiempo. Discrepancias de orden teórico y como consecuencia de ellas, desacuerdos acerca de la designación que correspondía, habían determinado una escisión de los promotores de la revista, antes de la primera muestra.

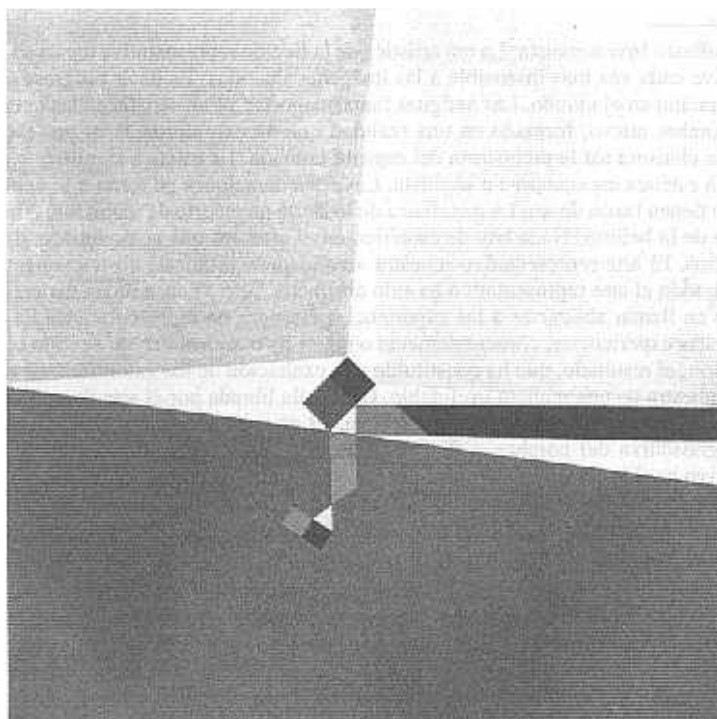


Figura 1. Tomás Maldonado, Desde un sector, óleo sobre tela (70,5 x 70,5 cm.)

Tomás Maldonado y su mujer, Lidy Prati se habían separado del grupo y no participaron, por tanto de esas dos exposiciones iniciales. Un número considerable de artistas los siguió poco después, abandonando el *Movimiento de Arte Concreto-Invencción* y constituyendo en 1945, la *Asociación Arte Concreto-Invencción*.

En 1946, la «Asociación» dio a conocer una revista titulada «Arte Concreto-Invencción» en la que participaban artistas, poetas y teóricos que habían abandonado el anterior «Movimiento» y otros que se sumaron posteriormente. A los ya citados Maldonado y Prati podemos agregar a Enio Iommi, Alfredo Hlito, Bayley, Mónaco y Raúl Lozza entre otros muchos. En la contraportada de la primera revista, se consignaba de manera expresa quienes eran los integrantes de la Asociación, para dejar bien claro que no eran todos los del antiguo grupo. Poco después aparece también el «Boletín de la Asociación Arte Concreto-Invencción».

La no figuración más rigurosa, de sentido geometrizable, presidía las pinturas y las construcciones reproducidas en las páginas de la revista y en una de esas páginas se incluía el *Manifiesto Invencionista*²⁰ declaración de principios

²⁰ Manifiesto Invencionista: La era artística de la ficción representativa toca a su fin. El hombre se vuelve cada vez más insensible a las imágenes ilusorias. Es decir progresa en el sentido de su integración en el mundo. Las antiguas fantasmagorías ya no satisfacen las exigencias estéticas del hombre nuevo, formado en una realidad que ha exigido de él su presencia total, sin reservas. Se clausura así la prehistoria del espíritu humano. La estética científica reemplazará a la milenaria estética especulativa e idealista. Las consideraciones en torno a la naturaleza de lo Bello ya no tienen razón de ser. La metafísica de lo Bello ha muerto de inanición. Ahora se impone la física de la belleza. Nada hay de esotérico en el arte; los que se pretenden «iniciados son unos falsarios. El arte representativo muestra «realidades» estáticas, abstractamente cristalizadas. Porque todo el arte representativo ha sido abstracto. Sólo a causa de un malentendido idealista se dio en llamar abstractas a las experiencias estéticas no representativas. En verdad, por medio de estas experiencias, conscientemente o no, se ha marchado en un sentido opuesto a la de la abstracción; el resultado, que ha constituido una exaltación de los valores concretos de la pintura, lo demuestra de una manera irrefutable. La batalla librada por el arte llamado abstracto es, en el fondo, la batalla por la invencción concreta. El arte representativo tiende a amortiguar la energía cognoscitiva del hombre, a distraerlo de su propia fuerza. La materia prima del arte representativo ha sido siempre la ilusión. Ilusión de espacio. Ilusión de expresión. Ilusión de realidad. Ilusión de movimiento. Formidable espejismo, del cual el hombre ha vuelto siempre defraudado, debilitado. En cambio, el arte concreto exalta la vida, porque la practica. El arte de acción genera voluntad de acción. Que un poema o una pintura no sirvan para justificar una renuncia a la acción, sino que, al contrario, contribuyan a situar al hombre en el mundo. Los artistas concretos, no estamos por encima de ninguna contienda. Estamos implicados en todas las contiendas. Y en primera línea. Basta con el arte como soporte de la diferencia. Por un arte que sirva, desde su esfera propia, para la nueva comunión que se yergue en el mundo. Practicamos la técnica alegre. Sólo las técnicas agotadas se nutren de la tristeza, del resentimiento y de la confidencia. Por el júbilo inventivo. Contra la nefasta polilla existencialista o romántica. Contra los subpoetas de la pequeña llaga y del pequeño drama íntimo. Contra todo arte de élites. Por un arte colectivo. «Matar la óptica», han dicho los surrealistas, los últimos

formulada por los integrantes de la *Asociación* con motivo de la primera muestra realizada por el grupo, en marzo de 1946.

Este grupo fue más exhaustivo que *Madí*, en su exploración del constructivismo aunque las pinturas de estos artistas, emplean formatos más convencionales que los que están utilizando los *Madí*, y se concentran en progresiones de formas y colores en serie. Si bien los líderes fueron *Maldonado* y *Hlito*, la influencia rectora era, sin duda, la de *Max Bill*. Posteriormente, *Maldonado* conocerá personalmente a *Bill*, que en 1950 logra extender su influencia a toda América del Sur, gracias a una exposición retrospectiva en Sao Paulo.

Tomás Maldonado, fue en cierta forma el jefe-guía de la *Asociación Arte Concreto-Invencción*, que en 1949 pasó a llamarse *Grupo de Artistas Concretos*. Su obra, refinada y sutil, donde las formas generan poéticas tensiones, se desarrolló simultáneamente con su actividad de teórico, el más brillante en la Argentina de los años cuarenta y cincuenta.

Maldonado es convocado como profesor, por *Max Bill* para la Escuela Superior de Ulm, (Alemania) y abandona la pintura en 1956, cuando lleva dos años allí. Luego sucederá a *Bill* como rector en 1964-66. Destaca como gran pensador en los campos del diseño, la arquitectura y la educación. Era, además, un talentoso diseñador gráfico. Se le puede considerar el principal progenitor de los diseños de «cajas negras» minimalistas para aparatos electrónicos y otros equipos que marcaron la pauta para los fabricantes de productos destinados a una sección importante del mercado en las décadas del sesenta y setenta.

Algunos años después, *Tomás Maldonado*, principal redactor del citado *Manifiesto* expresaba que, en rigor de significación, ese documento debió llamarse «*Manifiesto Concretista*», pero ya en 1949 muchos de los artistas firmantes, habían abandonado la práctica del arte concreto y *Raúl Lozza*, se había separado del grupo para trabajar de forma independiente, redactar también su propio «*Manifiesto Perceptista*», y naturalmente, dirigir en 1950 la revista «*Perceptismo*».

MOVIMIENTO DE ARTE MADÍ

Con la separación de los artistas que forman la nueva *Asociación*, los que aún permanecen en el *Movimiento*, después de las exposiciones en lo de *Pichon Rivière* y *Grete Stern*, deciden disolver el grupo y reorganizarse, en 1946, bajo la nueva designación de «*Movimiento de Arte Madí*». El inspirador y animador es el artista *Gyula Kosice*, —escultor, pintor, teórico y poeta— un inmigrante húngaro que había llegado a la Argentina con sus padres, a los cuatro años de edad.

El mismo año de su fundación se realiza una exposición en una de las más importantes galerías de Buenos Aires y, como es de rigor en todo movimiento de renovación artística, lanza su Manifiesto²¹. En 1947, aparece también la revista «*Arte Madí*», dirigida por el mismo artista.

La segunda exposición auspiciada por el movimiento es de carácter individual, se halla a cargo de *Kosice* quien presenta en esa oportunidad una serie de piezas y poemas entre las cuales figuran esculturas articuladas, algunas de ellas desarmables, sobrerrelieves y estructuras realizadas en vidrio y en madera.

El grupo parece cristalizar las aspiraciones de la vanguardia ligada a la estética de la máquina, pero ahonda las diferencias con el Diseño Industrial, apuntando a cierta poetización individualista, y es menos ideologizada que el arte concreto ortodoxo.

Sobre esta base, *Gyula Kosice* realiza esculturas articuladas de madera (1944), las «estructuras lumínicas de neón» y las pinturas de marco recortado y esmalte industrial (1946).

En los últimos años, se ha concedido a *Madí* el nivel de «legendario». Se lo considera el precursor de grupos de vanguardia como *Fluxus* en Europa, y de hecho, el comienzo de una reacción total contra el arte que es demasiado sólido, demasiado ansioso por pasar a formar parte de la gran Historia del Arte.

No obstante las ideas de *Madí* fueron por lo general más interesantes que los objetos que produjo. La ambigüedad de las actitudes de *Madí* están en cierto modo resumidas en el propio nombre. Se han hecho una cantidad de intentos para encontrarle una derivación. Una sugerencia es que representa una contracción de la frase «*Matérialisme Dialectique*». No obstante esto parece ser una mistificación deliberada. Es probable que *Madí* sea una palabra inventada, —según asegura el propio *Kosice*—, al igual que *Dadá*.

mohicanos de la representación. «Exaltar la óptica», decimos nosotros. Lo fundamental: rodear al hambre de cosas reales y no de fantasmas. El arte concreto habitúa a la relación directa con las cosas, y no con las ficciones de las cosas. A una estética precisa, una técnica precisa. La función estética contra el «buen gusto». La función blanca. Ni buscar, ni encontrar: inventar. Arte concreto - Invención (1 agosto de 1946).

²¹ Manifiesto Madí: Arte Madí es la organización de todos los elementos propios de cada arte en su continuo. Con lo concreto comienza el gran período del arte no figurativo, en el cual el artista, sirviéndose del elemento y de su respectivo continuo, crea la obra en toda su pureza. Pero en lo concreto ha habido una falta de universalidad y de consecuencias de organización. Se ha retenido la superposición, el cuadro rectangular, el atematismo plástico, el estatismo, la interferencia entre el volumen y el contorno. De aquí el triunfo de los impulsos instintivistas contra la reflexión; de la intuición contra la conciencia; de la metafísica contra la experiencia. Madí confirma el deseo del hombre de inventar objetos al lado de la humanidad luchando por una sociedad sin clases que libera la energía y domina el espacio y el tiempo en todos los sentidos, y la materia en sus últimas consecuencias.

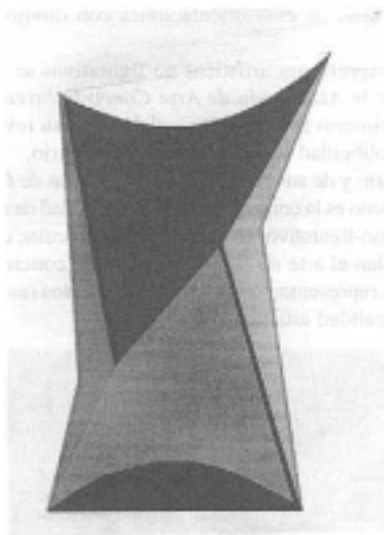


Figura 2. Gyula Kosice, Pintura Madí A-3, esmalte sobre madera (74 x 48 cm).

Lo intencionado de este gesto es lo que sorprende en el análisis, puesto que la orientación general del grupo era antisurrealista y tomaba su iniciativa de la obra hecha por el grupo *Abstracción-Creation* de París, en el período de entre-guerras. No obstante, comparado con los productos típicos del *neoplasticismo* y *constructivismo* europeo, se podría llegar a decir que el arte *Madí* pone énfasis en elementos más sensibles.

Las pinturas, según su manifiesto, iban a tener «marcos desiguales e irregulares» y «superficies articuladas con movimientos lineales, giratorios y cambiantes». Las pinturas realizadas por otros miembros del grupo como *Juan Bay* o *Diyi Laañ*, eran de formas excéntricas o tenían elementos movibles. En 1946, *Kosice* realizó la que probablemente fuera la primer obra de arte que incorporó tubos de neón, que serían posteriormente recogidos por el pop-art.

MOVIMIENTO PERCEPTISTA

Es también una corriente no figurativa de tipo racional pero que pretende ser una superación del arte concreto. Su fundador es el pintor *Raúl Lozza* que desde su juventud actuó en movimientos político-sociales de avanzada

y colaboró en periódicos de esas orientaciones con dibujos de contenido político.

Atraído por las expresiones artísticas no figurativas se sumó, en 1945, al grupo organizador de la *Asociación de Arte Concreto Invención*. Participó en su fundación y sus primeras actividades y colaboró en su revista. Pero en 1949 se separó, dando a publicidad su Manifiesto²² en solitario.

Del material literario y de sus realizaciones —las obras de *Lozza*— puede concluirse que el perceptismo es la consecuencia de la necesidad de superar una supuesta frustración del arte no-figurativo, en general y, en particular, del arte concreto.

Para el *Perceptismo* el arte no figurativo y el arte concreto no han logrado abolir enteramente la representación ni librarse de ciertos resabios del arte figurativo, ni crear una realidad artística absoluta.

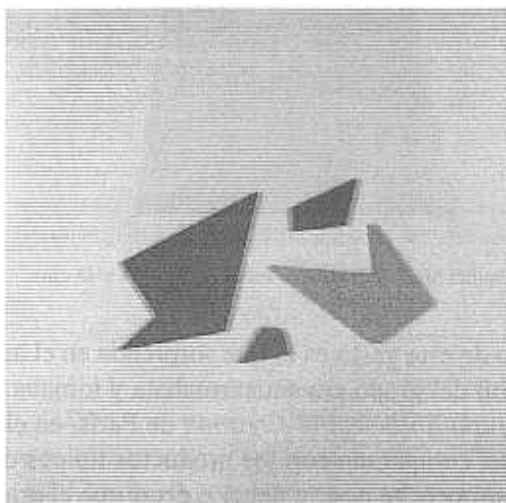


Figura 3. Raúl Lozza, Pintura N.º 153, 1948, óleo y madera sobre hardboard (105 x 113,5 cm.).

²² Manifiesto Perceptista: La pintura perceptista exalta los elementos de la percepción visual de la plástica, el plano-color, y crea una verdadera relación del espectador con la pintura en el orden práctico. De la abstracción del objeto representado, a la invención de un objeto estético con propiedades reales. La pintura abstracta representativa y concreta, si bien pone a descubierto la esencia material de los elementos de la pintura de una manera vaga y parcial, no logra tampoco resolver el problema crucial entre la estructura objetiva del suceso plástico y el espacio físico del muro arquitectura en un todo integral homogéneo con el ambiente. El perceptismo tuvo que superar las contradicciones que detenían el avance de la pintura no figurativa para acercar la plástica al hombre y reintegrarla a su verdadera función social, el muro arquitectura, logrando con esta conquista una síntesis definitiva entre los valores eminentemente pictóricos y la sensibilidad estética del hombre actual. En este medio concreto en que convive el hombre, la pintura ingresa como una categoría real y colectiva, y deja de ser el resultado de una interpretación individualista del mundo circundante.

La crítica que el *Perceptismo* formula a estos dos tipos de arte, es terminante. Al yuxtaponer planos de color o al situar formas sobre un plano los artistas no figurativos crean, contra su propósito, un espacio ilusorio, es decir la representación del espacio. Esta limitación, insuperable dentro de los modos de realización de esas concepciones, ha sugerido al *perceptismo* la necesidad impostergable de liberar de tales sujeciones los elementos del cuadro, es decir, la forma y el color. Con estas dos abstracciones, —el color y la forma— el *Perceptismo* concreta una realidad nueva, el *plano de color* o la *forma color*, que es una realidad en sí misma y que se organiza en estructuras situadas no sobre un «falso fondo», sino directamente, sobre otra realidad incontrovertible: la pared.

Para el *Perceptismo* en la pintura *Madí* o concreta, se representan los objetos geométricos y se los sitúa sobre un fondo que es la representación del espacio. El *Perceptismo* no representa objetos geométricos. Los crea en la forma del *plano color* que sitúa directamente sobre esa otra realidad que es el muro.

«Frente a la pintura el hombre no debe reconocer objetos del mundo que lo rodea, ni de su propio interior, sino que debe conocer un hecho nuevo»²³.

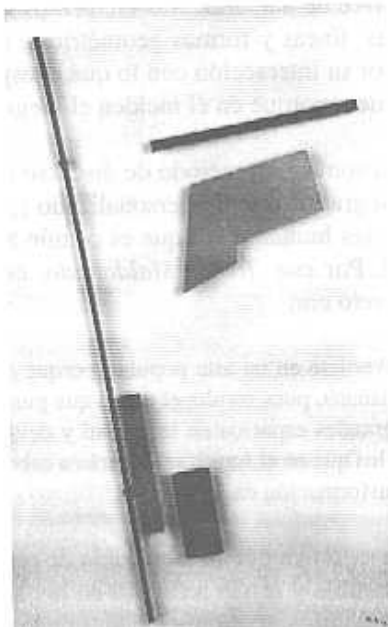


Figura 4. Juan Melé, Formas sobre el plano n.º 5, óleo sobre hardboard (74 x 46,2 cm.).

²³ LOZZA, Raúl.

El «hecho nuevo» a que se refiere es esa forma geométrica —el *plano color*— que no alude a nada ni representa nada, que es una realidad tan absoluta como un objeto cualquiera y que el artista crea y sitúa sobre la pared en estructuras determinadas por exigencias de sus colores y sus formas.

Una pintura perceptista es, por eso, un grupo de planos geométricos de color aislados unos de otros pero organizados, de acuerdo con un criterio compositivo impuesto por las particularidades de sus formas y sus colores. De sus realizaciones, ha sido suprimida —según se lo proclama— toda representación, ya sea la del espacio, como la de cualquier tipo de imágenes, aún las interiores.

CONCLUSIÓN

Más allá de sus disenciones, los tres grupos de arte concreto en Argentina buscaban lo mismo: inventar una realidad estética objetiva, por medio de elementos también objetivos. Pretenden forjar un arte de hechos visuales puros, ajenos a toda intención metafísica, sentimental o realista-figurativa. Un arte válido por sí mismo, libre de ataduras. Sus elementos, aunque escasos, tienen posibilidades ilimitadas: líneas y formas geométricas, rectas y curvas combinadas y modificadas por su interacción con lo que el espacio deja de ser inerte y se vuelve más dinámico, porque en él inciden el juego entablado por las formas y las tensiones ²⁴.

Este sería de forma somera, el método de discurso concreto, pero su razón de ser es esencialista: lograr un arte despersonalizado y, por lo tanto, universal, accesible a todos los seres humanos, ya que es común a ellos la percepción de hechos visuales puros. Por eso, *Tomás Maldonado*, escribía en 1951 que la vocación del arte concreto era:

«... convertirse en un arte popular, porque está llamado a ser el arte social del mañana, pues resulta el único que puede articularse fluidamente con los grandes espacios de la ciudad y del campo; aquellos grandes espacios en los que en el futuro se llevarán a cabo los programas más radicales de transformación en la vida.»

Sin duda ha tenido razón ya que la incidencia de estas corrientes rigurosas y cerebrales, fue indiscutible y se vio reflejada en la obra de arquitectos, diseñadores gráficos y publicitarios, seguramente más de lo que influyó en las artes plásticas posteriores.

²⁴ CLUSBERG, J.: (1994) p. 16.

Hacia mediados de los cincuenta, los grupos inaugurales se disolvieron, no así su influencia —la experimentación actualizada—, su teoría específica —el arte objetivo—, y sus adelantos e innovaciones —el cuadro como forma propia, la idea de *borde neto*, el uso de materiales no tradicionales, y el vuelco al diseño gráfico e industrial, entre otros—.

Si bien la energía de *Madí* y *Arte Concreto-Invención* había disminuido, encontraron un sucesor en el Grupo *Generativo* cuyas figuras líderes fueron *Eduardo McEntyre* y *Miguel Ángel Vidal*.

Y es que el arte geométrico, a decir verdad, no se afianzó en la Europa donde había nacido sino en el Río de la Plata. Al parecer este era el lugar y el momento histórico oportuno para alcanzar una permanencia y un desarrollo que tampoco obtuvo en los Estados Unidos, hasta la revisión de *Reinhard, Newman, Noland* y *Stella*. Ellos son quienes, bien entrada la década del cincuenta, recogen los principios correlativos del *shaped canvas* y el *hard edge*, consolidados años antes en la Argentina.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARGAN, G.C. (1977): *El arte Moderno, 1770-1970. La época del funcionalismo. La crisis del arte como ciencia europea*. Valencia, Fernando Torres Editor, [1975].
- AA.VV. (1994): *Arte Argentino Contemporáneo, Colección permanente del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires*. Catálogo Fundación Arte y Tecnología de Telefónica.
- CÓRDOVA ITURBURU. (1981): *80 años de pintura Argentina. Del Pre-Impresionismo a la Novísima Figuración*, Buenos Aires, Ediciones Librería de la Ciudad, [1978].
- DORFLES, G. (1970): *El devenir de las artes*. Breviarios, México, Fondo de Cultura Económica, [1959].
- GLUSBERG, J. (1994): «Cincuenta años de Arte Argentino» en AA.VV., *Arte Argentino Contemporáneo, Colección permanente del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires*. Catálogo Fundación Arte y Tecnología de Telefónica.
- JARAUTA, F. (1994): «Fragmentos de memoria Argentina» en AA.VV., *Arte Argentino Contemporáneo, Colección permanente del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires*. Catálogo Fundación Arte y Tecnología de Telefónica.
- LÓPEZ ANAYA, J. (1991): «Gyula Kosice, la memoria y el proyecto» en *Kosice. Obras 1944-1990*. Catálogo de la exposición, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.
- (1994): «Modernismo-tardomodernismo en el Arte Argentino 1945-1985», en AA.VV., *Arte Argentino Contemporáneo, Colección permanente del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires*. Catálogo Fundación Arte y Tecnología de Telefónica.

- LUCIE-SMITH, E. (1994): *Arte Latinoamericano del Siglo XX*, Barcelona, Ediciones Destino, [1993].
- MALDONADO, T. (1977): «Actualidad y porvenir del arte concreto», en *Vanguardia y Racionalidad. Artículos, ensayos y otros escritos: 1946-1974*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S. A., [1974].
«Vordemberge-Gildewart y el tema de la pureza» en *Vanguardia y racionalidad. Artículos, ensayos y otros escritos: 1946-1974*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S. A., [1974].
- OLIVERAS, E. (1994): «Enio Iommi», en *Veinte críticos de arte eligen a veinte artistas. Catálogo de la muestra*, Fundación Banco Patricios, Buenos Aires.
- PERAZZO, N. (1983): *El arte concreto en la Argentina*, Buenos Aires, Gaglianone.
- PÉREZ, E. (1989): «Alfredo Hlito» en *Arte y Antigüedades*, n° 7, Buenos Aires.
(1990): «Enio Iommi, El difícil oficio de escultor», *ibid.*, n° 9.
- ROMERO BREST, J. (1949): «Panorama de la plástica en el año 1940», en *Plástica, Anuario*.
(1974): *La pintura europea contemporánea, 1900-1950*. Breviarios, México, F. C. E. [1952].