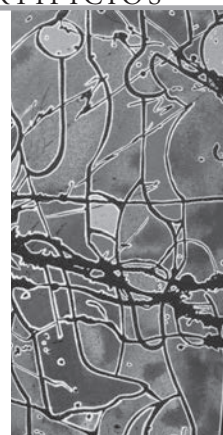


Diálogos con la abstracción geométrica en Latinoamérica

♦ María de los Ángeles Pereira Perera
Olga María Rodríguez Bolufé



En la historiografía del arte latinoamericano y caribeño el tema de la abstracción ha sido abordado a partir de perspectivas casi siempre problemáticas. Estas resultan de la noción que vinculaba el binomio arte-identidad nacional, inevitablemente inmerso en las complejas tramas sociopolíticas que se vivían en las diferentes circunstancias y temporalidades en estos territorios.

El diálogo de la abstracción latinoamericana con la europea se expresa como franca continuidad de un proceso de relaciones y asimilaciones de largo y sostenido desarrollo. Con ello queda demostrado que la incidencia del informalismo (o expresionismo abstracto) estadounidense, no fue la única alternativa que se experimentó en la región en los años posteriores a la segunda guerra mundial. Justo en ese periodo, la relación con Europa fue particularmente fluida, y es un hecho que la tendencia abstracta que primero y más fuertemente impactó en el continente latinoamericano, fue el denominado arte concreto, vertiente geométrica de la abstracción, gestada en el viejo continente, donde desde muy temprano se produjeron fructíferos contactos entre artistas a ambos lados del Atlántico.

Europa y el arte concreto

Fue en la capital francesa, en 1930, cuando el holandés Theo van Doesburg implementó por primera vez el concepto de “concretismo”, en oposición al de “abstraccionismo”. Para ello se basó en que la elaboración de una obra pictórica no se deriva de un proceso de abstracción sino que parte, por el contrario, del empleo directo de los elementos concretos que conforman el cuadro, como la superficie, la línea, el volumen, el espacio y el color.

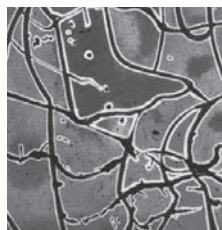
Dada la temprana muerte de Van Doesburg, correspondió al arquitecto, diseñador y artista visual suizo Max Bill desarrollar a fondo, hacia 1935, los presupuestos teóricos de lo que definitivamente se asumiría como “arte concreto”. Dicho concepto se utilizó para designar el producto artístico resultante de un método causal que emplea un estricto programa matemático de geometría como material de trabajo, de tal suerte que el proceso de elaboración artística deviene en un problema de investigación visual.

Abstracción en América Latina:

Joaquín Torres García

En paralelo, de este lado del Atlántico, se verifica el despegue de la abstracción, en el que se destaca

♦ Investigadora, Departamento de Historia del Arte, Universidad de La Habana (UH)
Investigadora, Departamento de Arte, Universidad Iberoamericana (UIA)



el uruguayo Joaquín Torres García como ejemplar pensador, artista y pedagogo. Su regreso a Montevideo se verificó luego de un largo trasiego por las principales capitales artísticas europeas, donde entabló una muy cercana relación profesional con figuras fundamentales de la abstracción europea —como Kandinsky, Vantongerloo, Theo van Doesburg y Mondrian—, y donde formuló y divulgó (entre 1928 y 1929) su teoría del *arte constructivo*. Este último se convirtió en el fundamento de una visión unitaria del mundo por medio de una sólida estructura compositiva y de un esquematismo formal y colorístico que, sin llegar a la abstracción total, procura ajustar lo visible a la ley de unidad del cosmos.

Torres García piensa en México como posible país de destino; pero finalmente, en 1932, decide que su lugar debe ser Uruguay. A propósito su coterráneo, el escritor Juan Carlos Onetti, relata: “Traté de explicarle que el ambiente literario, filosófico, artístico de nuestra querida patria común equivalía a cero. Que su mensaje no encontraría eco. Torres García me había dicho que justamente le interesaba el Uruguay, Montevideo, porque no teníamos un pasado de civilización india, porque las culturas indígenas [...] completas, terminadas [...], misteriosamente, continuaban vivas, imponiendo modos de ver y sentir. Y él no quería imposiciones de ninguna clase. Buscaba hacer surgir de la nada un arte nuevo que tal vez tuviera siglos de edad. En fin, el constructivismo era el único dios verdadero y Torres García su profeta”.¹

Ya en su país natal, realizó decenas de exposiciones; dictó más de seiscientas conferencias; refundó la revista *Círculo y Cuadrado* y luego creó *Removedor*, y publicó una decena de libros, entre ellos, su obra capital: *Universalismo constructivo, una contribución a la unificación del arte y la cultura de América*, editada en 1944 por la editorial Poseidón en Buenos Aires y divulgada en toda América Latina.

El pintor continuamente alertaba sobre lo viciado que estaba el arte americano, ocupado en representar temas regionales. Proponía entonces que “al fijar lo viviente (la experiencia local vivida) dentro de la estructura de la regla abstracta, lo local se verá conformado por lo universal”. Y con ello insistía en la pertinencia de no cambiar lo ajeno por lo propio sino en “hacer de lo ajeno substancia propia”.

En su emblemático manifiesto “La Escuela del Sur”, propone voltear el mapa de América del Sur, con lo que cuestiona y subvierte los discursos hegemónicos que históricamente se han ejercido sobre América Latina: “He dicho Escuela del Sur porque en realidad nuestro norte es el sur. No debe de haber norte para nosotros, sino por oposición a nuestro sur. Por eso ahora ponemos el mapa al revés y, entonces, ya tenemos la justa idea de nuestra posición y no como quieren en el resto del mundo”.²

La pintura de Torres García se construye a partir de un vocabulario plástico donde el sol, los barcos, las grúas del puerto, las chimeneas de las fábricas, los trenes, los peces, las figuras huma-

¹ Juan Carlos Onetti, “Infidencias sobre Torres García”, *Mundo Hispánico*, núm. 326, mayo de 1975, p. 12.

² Joaquín Torres García, “Lección 30. La Escuela del Sur”, *Universalismo Constructivo*, Alianza, Madrid, 1984, p. 193. La primera imagen del mapa invertido apareció en *Círculo y Cuadrado*, núm. 1, 1936; la segunda, de 1943, en *Universalismo Constructivo*, 1944.

nas, se simplifican y conjugan cual signos geométricos modulares. No habría mejor lección que la suya para introducir al creador latinoamericano en el dominio de un lenguaje común a todos, cual medio eficaz para “la comprensión de un mundo trascendente”.³

El impacto de su obra se multiplicó en América Latina, a través de sus discípulos que formaron parte del núcleo fundacional en Buenos Aires, Argentina.

La abstracción en Argentina: despegue del arte concreto

Buenos Aires constituía, sin duda, terreno fértil para el temprano despegue de la abstracción. Se trata de un ámbito cosmopolita, marcado por una vocación renovadora que integró orgánicamente el componente europeo como parte intrínseca de su cultura, cuajada con las continuas oleadas migratorias.

Se localizan antecedentes desde la exposición personal del pintor Juan del Prete (de regreso de una estancia en París en 1932), en la cual presenta sus obras bajo el genérico título de “abstracciones”, y la muestra colectiva que cuatro años más tarde (1936) protagoniza en esa misma ciudad un grupo de creadores procedentes de Italia, afines al lenguaje abstraccionista.

Fue allí donde mejor y más pronto prosperaron las enseñanzas practicadas por Joaquín Torres García desde la cercana Montevideo, mediante dos de sus jóvenes discípulos uruguayos: Carmelo Arden Quin y Rhod Rothfuss, junto a otros crea-

dores nacionales y extranjeros, como Tomás Maldonado, Lidy Prati, Edgar Bailey, Raúl Lozza, entre otros. Estos fundaron la revista *Arturo*, a través de cuyo primer (y único) número dieron a conocer su ideario los artistas que decidieron crear la Asociación Arte Concreto-Invención en Argentina. Desde *Arturo* se decretaba “el fin de la era artística de la ficción representativa” y se proclamaba el principio “invencionista” como basamento de su credo estético: “Ni buscar, ni encontrar: inventar”.⁴

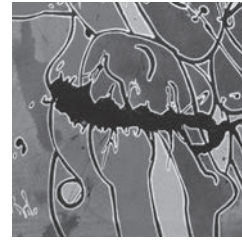
Esta publicación, en la cual se insertaron ensayos y poemas del uruguayo Torres García, del chileno Vicente Huidobro y del brasileño Murilo Mendes, junto a reproducciones de autores como María Helena Vieira da Silva, Torres García, Kandinsky, Mondrian y Rothfuss, entretejió las redes iniciales que en poco tiempo derivaron en la creación de diferentes agrupaciones afiliadas a la abstracción geométrica, con lo que se verificó las interconexiones entre Europa y América Latina que estimamos de máximo interés para este estudio.

Los concretos argentinos demostraron con creces su voluntad de innovar en términos de lenguaje. Tomás Maldonado, especie de líder de la Asociación Arte Concreto-Invención, a la vez que se nutría de la tradición abstracta occidental, cobraba distancia y formulaba propuestas propias. Consideraba que el concretismo debía convertirse en el arte social del futuro, ya que era la alternativa más eficaz para articular grandes espacios públicos y privados con la urbe y el campo.

El desarrollo de la abstracción geométrica en Latinoamérica atraviesa una segunda etapa que

³ *Idem.*

⁴ Editorial de la revista *Arturo*, núm. 1, Buenos Aires, 1944.



supera cualitativamente las limitaciones del concretismo inicial, demasiado sujeto a la metódica de rigor matemático, la cual pone en evidencia la necesidad de liberar los elementos constituyentes de la obra de arte. Al respecto, precisaba Carmelo Arden Quin: “La invención se hace rigurosa, no en los medios estéticos, sino en los fines estéticos. Esto implica, primero, la imaginación aflorando en todas sus contradicciones; y, luego, la conciencia ordenándola y depurándola de toda imagen representativa, naturalista”. Ambas son ideas en las que se reconoce un enriquecimiento cardinal del concretismo y en las que se restituye el valor de la imaginación y de la expresión en el seno de la abstracción geométrica.

Bajo el liderazgo de Arden Quin y del húngaro Gyula Kosice surgió en 1946, en Buenos Aires, una de las agrupaciones más trascendentes del abstraccionismo del siglo XX: el Grupo Madí. En su revista, entre 1947 y 1954, se dieron a conocer al mundo muchas de las grandes contribuciones de la abstracción latinoamericana a la cultura artística internacional, y no solo en las artes plásticas, sino también en la arquitectura, la música, la poesía, el teatro, la novela, el cuento y la danza, dada la naturaleza multidisciplinaria del movimiento madista.

Gyula Kosice fue un ferviente impulsor de la integración de las artes, con la inclusión de materiales tan diversos como el vidrio, el plexiglás, el corcho, el acrílico, el aluminio, el agua... Sobresalen sus estructuras lumínicas con gas neón, realizadas desde 1946; las esculturas hidráulicas —que

se expusieron por vez primera en la Galería Denise René de París, hace más de seis décadas—, y sus proyectos de ciudades hidroespaciales, propuestas virtualmente visionarias, mancomunadas con el más osado desarrollo científico-tecnológico y con la altruista voluntad de estimular un tipo de arte enteramente al servicio de la humanidad.

En tal sentido, el madismo entabla una relación de continuidad con lo más positivo del pensamiento abstracto primigenio de los constructivistas rusos y de la Bauhaus. Así lo reafirmaba Carmelo Arden al reconocer: “Somos herederos de Kandinsky, Mondrian, Klee, Malevich, Torres García, el Bauhaus, Kepes, Herbin, Cézanne. No nacimos del vacío hueco y sin sentido ni somos privilegiados seres que abrevamos en las fuentes de los dioses”⁵. Esta mirada al desarrollo de la abstracción en Argentina, cuna del arte concreto latinoamericano, resulta vital en nuestro propósito de triangular las relaciones que se establecen en este momento del proceso histórico-artístico en Occidente, entre París, Buenos Aires y La Habana, como se verá de inmediato, a través de la figura del artista cubano Sandú Darié.

La abstracción geométrica de Sandú Darié

Sandú Darié nace en Roman (Rumania) el 6 de abril de 1908. A los 18 años se traslada a París con el propósito de cursar estudios universitarios, y se recibe de abogado en 1932. Allí trabajó amistad con poetas, músicos y artistas plásticos de diferentes tendencias y grupos, sobre todo abstractos y surrealistas.

⁵ Citado por C. López Osornio, Prólogo a la muestra *Madí Internacional*, Zaragoza, 1996.

Obligado a emigrar por las circunstancias de la guerra, arribó a la mayor de las Antillas a finales de 1941, y en menos de cuatro años (1945) ya había adoptado la ciudadanía cubana. Antes de que cerrara la década, ya se atrevería a confrontar públicamente su naciente obra plástica, primero en La Habana (con la exposición *Composiciones 1949*, exhibida en el Lyceum) y, luego, en la Carlabach Gallery de Nueva York.

De esta fecha datan los primeros contactos epistolares de Sandú Darié con Gyula Kosice, quien lo invitó a formar parte del colectivo madista, de manera que a inicios de la década de 1950 integró sucesivas exposiciones del grupo, sobre todo en Buenos Aires y París. Fue también activo colaborador (con textos y reproducciones de obras) de varias publicaciones de la agrupación argentina de alcance internacional.

Kosice quiso retribuir el gesto del rumano-cubano celebrando la creación en La Habana (en 1952) de una revista, *Noticias de Arte*, de la cual Darié fue cofundador y editor. En una carta dirigida a los directivos de la revista, Kosice les solicita ser uno de sus colaboradores, pues considera que la publicación resulta “trascendental para la formación y orientación de la gente joven, ávida de ver potenciada su época y su arte, sobre todo en Latinoamérica, donde son contadas las revistas que funcionan esencialmente en ese sentido”⁶

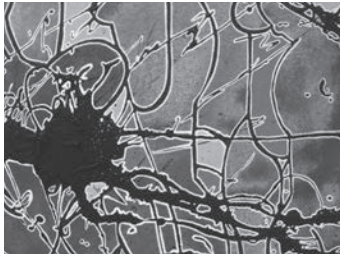
En 1950 tiene lugar, de nuevo en el Lyceum de La Habana, la segunda exposición personal de Darié, titulada *Estructuras pictóricas*. Si las obras

exhibidas en el año anterior se situaban a mitad de camino entre un lirismo gestual —a la manera del Kandinsky de la etapa de la Bauhaus— y las estilizaciones de corte geometrizable, ya las “Estructuras Pictóricas” asumidas por el autor como un conjunto de reflexiones estéticas, más allá de la voluntad de desprenderse de toda referencia anecdótica, evidencian la *construcción* de sus obras con un sentido metódico, reglamentado.

Otro punto culminante de su actividad expositiva en suelo cubano fue la exposición que presentara en la Universidad de La Habana en 1955, con el pintor Luis Martínez Pedro. Aquí Darié exhibió seis “Estructuras Transformables”, piezas decididamente tridimensionales realizadas en madera pintada, concebidas como objetos plásticos sobre los cuales podía actuar el espectador. Estas emulaban las composiciones madistas al desplegar a plenitud, entre otros conceptos, la noción de poligonalidad tan fervientemente defendida por Arden Quin como vital aporte del concretismo latinoamericano.

Asimismo, las “Estructuras Transformables” de Sandú Darié incorporan una dinámica con potencialidades de movimiento, articulación, rotación o traslación, y sustentan los conceptos básicos de ludicidad y pluralidad enunciados por Gyula Kosice en el Manifiesto Madí de 1946. De esta suerte, la obra de Darié, en tanto figura fundacional de la abstracción geométrica en Cuba, pone de relieve la ejemplar triangulación —insuficientemente justipreciada— entre al arte abstracto cubano, el europeo y el latinoamericano.

⁶ Gyula Kosice, “Carta de G. Kosice”, *Noticias de Arte*, La Habana, noviembre de 1952, s/p.



Tras la segunda posguerra cambia para el arte cubano, como para todo el continente, el origen de sus influencias primordiales, con lo que la abstracción geométrica en la plástica cubana de los años cincuenta tuvo una presencia de menor relieve, más bien atenuada, sobre todo cuando se le compara con la notoria visibilidad que por entonces cobró la abstracción de corte informalista, especialmente en virtud del activismo expositivo que desarrollaron los artistas de Los Once, tanto antes como después del periodo de existencia formal de la agrupación (abril de 1953-junio de 1955). Así, en la denominada Antibienal eran solo tres los exponentes representativos, en propiedad, del arte geométrico: Sandú Darié, Mario Carreño y Luis Martínez Pedro.

A estos les siguieron otros más jóvenes, como Salvador Corratgé, Pedro de Oraá, Rafael Soriano, José Mijares, por mencionar algunos. Hacia finales del decenio se les sumó Dolores Soldevilla *Loló*, a quien mercedamente se le atribuye un papel protagónico en la formación del grupo Diez Pintores Concretos, que se dio a conocer en La Habana a través de una exposición homónima en la Galería Arte Color Luz, en 1959.

A través de todos ellos se multiplicaron los vínculos no solo con la Escuela de París —de donde directamente procedían Soldevilla y Arcay cuando figuraron como expositores en la muestra *Pintura de hoy. Vanguardia de la Escuela de París*, exhibida en el Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana en 1956—, sino con otros puntos de la geografía latinoamericana. En 1957, por ejemplo, *Loló* y De Oraá exponen sus obras en Caracas, y

allí contactan con los prestigiosos cinéticos venezolanos Carlos Cruz Díez y Jesús Rafael Soto.

Regresemos a Sandú Darié, cuya figura ilumina este estupendo ámbito de relaciones entre el arte en Cuba, Latinoamérica y Europa. Después de 1959, el artista pudo consumir sus sueños de trabajar en la unión mancomunada de diferentes artes, adelantándose a la noción de transdisciplinariedad cuando todavía el término (y su aplicación) no era común entre nosotros, y devino así en el indiscutible precursor del arte óptico o cinético en la isla.

A lo largo de los años sesenta intervino en diseños escenográficos y de vestuario para obras del Conjunto Experimental de Danza. En colaboración con el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica, realizó varios documentales didácticos y experimentales, entre los que destaca *Cosmorama; pintura cinética* (1964), material que es considerado antecedente pionero de la video-creación cubana. También ejecutó varias piezas lumino-dinámicas para el Pabellón de Cuba en la Exposición Universal de 1967 en Montreal y para otras actividades culturales que realizó la delegación cubana en esa ciudad canadiense.

Durante los años setenta concibió numerosas obras y acciones plásticas de amplia participación pública en Santiago de Cuba y en La Habana, como las torres lumínicas para el escenario flotante del Anfiteatro del Parque Lenin (1972), además del ambiente lumínico-cinético de una obra del Ballet Nacional de Cuba en la Ciudad Deportiva de la capital.

El árbol rojo de 1981, ubicada en la entrada principal del Palacio de Pioneros Ernesto Che Guevara,

simboliza la perpetua fuerza de la naturaleza. Del árbol dimanan doce ramas poderosas, de las que a su vez cuelgan lianas como estructuras móviles y sonoras cuando chocan entre sí por la mecida del viento y por el juego de los infantes, quienes han de provocar el campaneó y la vitalidad transformadora que otorga su verdadero sentido a la obra.

Los murales de 1982, por su parte, se disponen en ambos extremos del espacioso vestíbulo del Hospital Hermanos Ameijeiras. Estas son sendas estructuras metálicas concéntricas de discos y rayos, una esmaltada en amarillo, *El día*, y la otra en azul, *La noche*, las cuales se complementan con la sugestiva acción de la luz natural y de una banda sonora compuesta expresamente para la obra. En este caso, el artista desarrolló, cual bellísima metáfora, el tema de la eterna sucesión de las horas diurnas y nocturnas, como intervalos regulares indetenibles que apuntan hacia la infinitud de la existencia humana.

Permanentemente activo hasta el final de sus días (falleció en La Habana el 2 de septiembre de 1991), nunca perdió contacto con espacios europeos que lo acogieron y congratularon una y otra vez en prestigiosas galerías, museos, academias de arte y universidades, especialmente en

Francia, Holanda (allí fue elegido Miembro de la Academia Real de Bellas Artes de La Haya) y en su Rumania natal.

Muy probablemente contactó con sus colegas argentinos y pudo haber confrontado, como a distancia lo hacemos hoy, cuánta relación evidencian sus obras con los *Coplanales* y *Móviles* de Carmelo Arden Quin; con las *Esculturas hidrocinéticas* y las *Ciudades hidroespaciales* de Gyula Kosice, y con la fecunda obra cinética de Julio Le Parc.

Tal vez no haya establecido nunca vínculos interpersonales con los neoconcretos brasileños, con quienes coincidió temporalmente en la emergencia de su novedosa propuesta estética a lo largo de la segunda mitad de los años cincuenta e inicios de los sesenta; pero basta una mirada al concepto participativo del público regente en las obras de Lygia Clark, o en los *Ballets neoconcretos* de Lygia Pape, o en los *Núcleos* de Hélio Oiticica, para reconocer que comparten con Sandú Darié un rasgo común que enaltece al geometrismo latinoamericano: la noción de arte anclada en el componente sensorial y de máxima participación social de la obra, y su implicación en el mejoramiento físico y el enriquecimiento espiritual del hombre y la sociedad contemporáneas.