

Alejandro Crispiani,
Objetos para transformar el mundo. Trayectorias del arte concreto-invencción,
Argentina y Chile, 1940-1970,
Editorial de la Universidad Nacional de Quilmes/ Prometeo 3010, Ediciones ARQ,
2011, 432 páginas

En los últimos diez años, hemos asistido a una gran cantidad de exposiciones que han revisado, recuperado y actualizado el legado del arte concreto argentino y latinoamericano. Exposiciones en los museos más importantes de la ciudad, de artistas en particular (Lozza, Maldonado, Prati), han reabierto la lectura de un movimiento que comenzó hace más de cincuenta años pero que todavía nos interroga y estimula. Sin duda, vivimos en una época obsesionada por la revisión del pasado que al revisarlo, de alguna manera, lo reifica. Como si en esas exposiciones más que explorar el modo en que esos repertorios siguen actuando en el presente, se tratara de exhibir algo maravilloso pero ya muerto. Como las mariposas que nos miran con sus colores, clavadas en un telgopor detrás de un vidrio. En el caso particular del concretismo, su combinación de entusiasmo científico y pasión inventiva lleva al espectador que se ampara en el presente a percibir una rara mezcla de ingenuidad y seriedad que hace que la admiración no esté nunca exenta de ironía. Esas exposiciones, entonces, a la vez que muestran la fuerza de una supervivencia, parece que se propusieran también clausurar esas obras, enviándolas al infierno de las buenas intenciones. No se trata, aclaro,

del fácil expediente de la museificación, ya que está muy lejos de mí pensar en el museo como en un cementerio. Más bien, la museificación no es otra cosa que la posibilidad (o una de las posibilidades, en la actualidad una de las más privilegiadas) de permanencia y pervivencia del arte del pasado. El fenómeno al que me refiero, más bien, no es el de la museificación sino el de la momificación, que hace que el retorno de esas obras sólo pueda darse en tanto muertas, en tanto certificados del pasado (precisamente cuando el arte tiene entre sus principales rasgos alterar nuestra vivencia del tiempo).

La crítica viene, en buena medida, a ejercer una mediación en relación con estos rescates y revisiones. Sabemos que estas muestras vienen acompañadas por catálogos, reseñas periodísticas, conferencias, debates y que en todos estos discursos aparecen las herramientas para acercarse y comprender estas obras. Al auge documental se le suma –a veces– un discurso crítico que sostiene la investigación rigurosa en los archivos para poner en relación esas prácticas artísticas (las del concretismo) con la intervención en el presente, en diálogo con el giro que se percibe en algunos artistas de reactualizar las obras de ese período. En este sentido, las tesis académicas han

cumplido un papel fundamental que traslada a las obras de la momificación a la museificación, y de ahí al debate crítico. Dentro de este panorama, *Objetos para transformar el mundo. Trayectorias del arte concreto-invencción, Argentina y Chile, 1940-1970*, de Alejandro Crispiani, tiene la virtud, en principio, de trazar un recorrido muy novedoso investigando las ramificaciones del arte concreto en la Argentina y en Chile y de dar cuenta, con una investigación muy rigurosa y exhaustiva, no sólo del surgimiento de los movimientos en la Argentina de los años cuarenta sino también de los avatares de la Escuela de Arquitectura de Valparaíso y el Grupo de Diseño liderado por Gui Bonsiepe en los años del gobierno de Salvador Allende. De toda la crítica que he leído sobre el tema, es una de las que más pone de relieve los vínculos con el Partido Comunista y con el pensamiento marxista. Y esto es interesante porque profundiza todavía más el problema de la contemporaneidad del arte concreto-invencción. Si la supuesta ingenuidad de estas obras y de los manifiestos del concretismo se acentúa cuando sabemos que varios de sus integrantes estuvieron afiliados al Partido Comunista y polemizaron con la hegemonía

del realismo social en el partido, Crispiani nos enfrenta a las suposiciones que implica este juicio y nos lleva a preguntarnos sobre este cambio que es, en sus planteos, la pregunta sobre cómo habitar el mundo. La cuestión comunista, entonces, adquiere un carácter contemporáneo: ¿en qué modifica la presencia de un objeto pensado artísticamente el modo de relacionarnos con lo real?

Para todos estos síntomas de imposibilidad de concebir en esas obras una intervención fecunda en el presente existe un término que la crítica ha utilizado para arrojar a esas obras hacia un pasado incomunicable: este término es *utopía*, y Alejandro Crispiani tiene la virtud de desmontarlo y cuestionarlo, de señalar su naturaleza “excesiva e insuficiente” (p. 28). Porque ¿qué quiere decir utópico en la valoración del concretismo? ¿Que se trata de unos delirantes que no confrontaron la omnipotencia de la historia con la viabilidad de sus intenciones? ¿Que el fracaso ha sido el signo final de su empresa estética y renovadora como el de tantos otros movimientos de vanguardia? ¿Que la ambición de sus aspiraciones debe ser medida con la mirada de pragmatismo político de nuestro presente? De ningún modo la abstracción del concepto de utopía permite *mirar* lo que nos rodea y las transformaciones que el arte concreto-invencción ha realizado y todavía puede realizar. No por sus tipos sino por sus prototipos, para tomar la distinción del concretista brasileño Décio Pignatari. No porque alguien vuelva a hacer

las obras de un Maldonado o de un Lozza (aunque en esta reificación del pasado no hay quien no haya dejado de intentarlo), sino porque todavía las consideramos *obras*. Es decir, no obras de arte (porque siempre en estos casos se pone el acento en el arte), sino *obras* como aquello que opera, abre, trabaja el orden de lo sensible. Y si nos centramos en esta cuestión de lo sensible, de nuestro trato con los objetos en tanto materiales de uso, en nuestra relación con el espacio y con la invención, pocos movimientos siguen siendo tan enigmáticos y productivos como el concretismo. ¿Por qué? Porque ellos supieron articular el impulso constructivo con la práctica, con los materiales y su resistencia. Etimológicamente, invención deriva de *in-venire* e indica *encuentro*, el encuentro provocado –no fortuito– del proyecto y lo contingente. “El arte concreto –según palabras de Maldonado que cita Crispiani– es práctica. La conciencia proviene del mundo pero también opera sobre él, INVENTA” (p. 111).

En este sentido, me parece que el autor pone el acento justo en aquello que nos puede guiar en la construcción de esos acontecimientos: los objetos, los objetos entendidos en el sentido más concreto, material y tangible posible. Como se dice al comienzo del libro: “No hay casi producto humano material que, aunque solo sea en una medida ínfima e indeterminable, no contribuya a la transformación de la realidad” (p. 19). La afirmación es contundente en su rechazo a ver ese pasado bajo el prisma exclusivo de la utopía. O sea que transformar no se mide en

términos de totalidad sino de entorno, no de Historia sino de vida cotidiana, no de Arte sino en el borde mismo de lo útil y lo que no lo es. Es que la visión de Crispiani es un corte de los fenómenos en los que se revela su historicidad: en su valoración del grupo de Bonsiepe en el Chile de Salvador Allende, el libro *Objetos para transformar el mundo* señala que la racionalidad que está en juego no es formal ni técnica, sino política. En estos discernimientos, la racionalidad no es un concepto fijo y definido, sino que se metamorfosea y se redefine en cada encrucijada de presente. Ésa es la racionalidad que está en juego y no una supuesta entelequia que se mantendría ajena a la práctica y al devenir.

El libro en su conjunto modula esta plasticidad histórica y atraviesa desde el marxismo humanista de los primeros tiempos del concretismo a la impronta heideggeriana de *Amerleida*, haciendo además un recorrido documental muy sólido y original. Tal vez el acento en la política sea uno de los grandes aciertos del libro, ya que es un tema permanente en relación con el concretismo y es una historia que todavía no se ha escrito, porque no se trata solamente de acceder a los escritos artísticos sino también a las bóvedas de archivo del Partido Comunista. Pero hasta que esa investigación aparezca, Crispiani presenta un buen mapa para comenzar el recorrido, tanto desde el punto de vista de los datos como del de las ideas. Con sus personajes previsible (Aníbal Ponce, Rodolfo Ghioldi, Héctor

Agosti, Rodolfo Mondolfo, Córdova Iturburu) y sus proposiciones para entender el comunismo de los concretos: por haber concebido el arte en su “estricta materialidad”, por su ética (que denominaron comunista) de relación con la actividad artística, por la exclusión de cualquier contenido idealista, por la discusión con la idea orteguiana del arte moderno como deshumanización, por la apropiación de los avances del arte burgués, pero sobre todo por el modo en que las dos categorías clave (práctica e invención) dialogan con el marxismo y el humanismo. Imposible no ver en el título un eco de la afirmación marxista de que el mundo ya ha sido muchas veces interpretado y que ahora se trataba de transformarlo. Porque la transformación es el proceso de la práctica, del ensayo, de la invención, que es la interacción privilegiada que produce conocimiento.

Me interesa también subrayar que en esta discusión con las autoridades del Partido Comunista, los artistas del arte concreto-inventiva están planteando otra noción de

Latinoamérica, y éste es uno de los más notables aportes del libro. Así como otras investigaciones analizan el itinerario argentino-brasileño del concretismo –pienso en el futuro libro de Marita García–, Crispiani lo hace con la Argentina y Chile. Su recorrido muestra una “Latinoamérica” alternativa a la más habitual de Pablo Neruda. La figura de nexo es Vicente Huidobro. Y otra, tal vez más previsible en el ámbito de las artes plásticas: Joaquín Torres-García. Pero acá se producen verdaderos rescates (como la introducción del arte concreto en 1933 por Huidobro en Chile) y, sobre todo, en el excepcional capítulo sobre la primera exposición de arte concreto en Valparaíso en 1952, con la presencia de los artistas argentinos Girola, Hlito, Iommi, Maldonado. Es un latinoamericanismo muy diferente de los hegemónicos, ya sea el representado por Diego Rivera, Pablo Neruda y su valoración izquierdista de la vida, sea el representado por Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa y sus representaciones narrativas épicas o maravillosas. Ambas figuras de Latinoamérica

inclinadas hacia el mural, su distancia representativa y su capacidad colectiva, y basadas en la idea de una identidad ya dada, en la que la práctica está predeterminada de antemano. Lo latinoamericano que aparece en el libro de Crispiani, en cambio, deja abierto su sentido: más que de latinoamericano habría que hablar, en este caso, como hizo Haroldo de Campos, de *transamericano*, errante y sin casa, una idea que sigue de cerca sus propias prácticas y su capacidad inventiva en un mundo universal. Como lo muestra el caso de la Ciudad Abierta, no es una identidad sino un transe, una travesía, “el ámbito de lo inédito, de lo que siempre está por conocerse”, según se lee en el libro. Es un latinoamericanismo o una dimensión transamericana más difícil de reconstruir, más evanescente, del desierto y de la errancia: hay que agradecerle a *Objetos para transformar el mundo* que se haya emprendido esa travesía, esa tarea, esa historia.

Gonzalo Aguilar
UBA / CONICET