

# Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte

Arte > Obra > Fluxos

Local: Museu Nacional de Belas Artes,  
Rio de Janeiro,  
Museu Imperial, Petrópolis, RJ  
Data: 19 a 23 de outubro de 2010

Organização:  
Roberto Conduru  
Vera Beatriz Siqueira

texto extraído de  
**Trânsitos entre  
arte e política**

## Alberto Greco y el Brasil: Contactos regionales y abordajes comparativos

María Amalia García  
UBA-CONICET

### Resumo

Este trabajo busca abordar las vinculaciones entre la obra del artista argentino Alberto Greco y el panorama artístico brasileño de fines de la década del 50 a partir de dos puntos de vista metodológicos. Por un lado, se propone estudiar el viaje de Greco al Brasil en 1957 como una acción clave para el desarrollo del informalismo. Por otro lado, a partir del estudio de dos obras monocromas, una de Greco y otra de Lygia Clark se busca dar cuenta de los quiebres que introdujeron el informalismo y el neoconcretismo en torno al paradigma del arte concreto.

### Palavras Chave

Alberto Greco; Informalismo; Argentina/Brasil

### Abstract

This paper addresses the links between the works of the Argentinean artist Alberto Greco and the Brazilian art scene in the late 50's from two methodological perspectives. On the one hand, it aims to study Greco's trip to Brazil in 1957 as a key action for the development of informalism. On the other hand, departing from the study of two monochrome works of Greco and Clark it seeks to account the cracks that made the informalism and neoconcretism around the concrete art paradigm.

### Key words

Alberto Greco; Informalism; Argentina/Brasil

Este trabajo busca abordar vinculaciones entre la obra del artista argentino Alberto Greco y el panorama artístico brasileño de fines de la década del 50 a partir de dos puntos de vista metodológicos. Por un lado, se propone estudiar el viaje de este artista al Brasil en 1957 como una acción clave para el desarrollo del informalismo. Por otro lado, la crisis del concretismo en la Argentina y Brasil a finales de los 50 da la clave para la segunda articulación que propongo realizar: a partir del estudio de dos obras monocromas, una de Greco [Sin título (1960)] y otra de Lygia Clark [*Espaço Modulado* (1958)] propongo analizar cómo informalismo y neoconcretismo implican un proceso de ruptura diferencial respecto de la hegemonía y la extensión del concretismo en ambos países.

### **Acciones personales: Alberto Greco en Brasil**

En la Argentina a partir del segundo lustro de la década del 50, la pintura abstracta se desplegó en un panorama múltiple: arte abstracto, arte concreto, geometría “sensible”, abstracción lírica y otras definiciones intentaban dar cuenta de la pluralidad de esta línea investigativa. Entre estas exploraciones, aparecían producciones que incorporaban la aleatoriedad y la precariedad como dispositivos creativos. *Tachisme* (en Francia), expresionismo abstracto (en los EE.UU.), abstracción lírica e informalismo eran términos que buscaban anclar las características de una imagen en la cual el orden compositivo y los procedimientos técnicos se habían trastocado. La libertad expresiva del artista en la ejecución y la utilización de materiales extra-artísticos se constituyeron en recursos clave de las nuevas prácticas en la escena internacional.

En noviembre de 1957 Greco expuso en la galería Antígona pinturas tachistas realizadas durante su estadía parisina; ese mismo año, Greco marchó a Rio de Janeiro. Aparentemente, luego de la exposición en Antígona, su recepción en el ambiente artístico e intelectual porteño se enrareció y ese fue uno de los motivos de su viaje al Brasil.<sup>1</sup> En Rio expuso en la Petite Galerie definiéndose como pintor tachista; sin embargo, sobre este episodio no existe documentación. Luego se trasladó a São Paulo. Allí realizó una exposición en el MAM-SP a mediados de 1958 que fue acompañada de conferencias. La revista *Hábitat* publicó una breve reseña y una fotografía que muestra una de las obras expuestas: de formato apaisado, esta obra está realizada a través del procedimiento de machado gestual y chorreados. En la reseña, la revista da cuenta del impacto que suscitó la presencia de Greco en São Paulo.<sup>2</sup> Efectivamente, la presencia de Greco generaba debates tanto en Buenos Aires como en São Paulo. Alojado en la casa del Norberto Nicola, Greco produjo la obra expuesta en el MAM en compañía de este artista. Es a partir de los recuerdos de este artista recogidos por Aracy Amaral que conocemos el modo de ejecución de la obra: huevos llenos de tinta arrojados sobre papel.<sup>3</sup>

Greco estuvo un tiempo más en São Paulo y hacia finales de 1958 regresó a Buenos Aires. Antes de partir recolectó una serie de obras de varios artistas

1 Francisco Rivas, “Alberto Greco. La novela de su vida y el sentido de su muerte”, en *Alberto Greco*, Valencia, IVAM, 1992, p. 188.

2 “Alberto Greco”, *Hábitat*, nº 49, São Paulo, julio-agosto de 1958, p. 63.

3 Aracy Amaral, “Nos anos 50: Alberto Greco em São Paulo”, *Textos do Trópico de Capricórnio*, São Paulo, Editora 34, 2006, vol. 1, p. 205.

con el objetivo de realizar una exposición en Buenos Aires, proyecto que concretó en noviembre de 1958 en la galería Antígona. *9 artistas de San Pablo* reunía dibujos y témperas de pequeño formato de Greco y de ocho artistas brasileños; la línea general del conjunto era un “manchismo evocativo” orientado hacia la “consecución primordial de valores plásticos, colorísticos y táctiles, de refinada esencia” según señalaba Córdova Iturburu en el catálogo. Fernando Lemos, Leopoldo Raimo, Manabu Mabe y Tomie Othake eran los artistas más destacados del conjunto.<sup>4</sup>

El recorte que había efectuado Greco de la plástica brasileña se orientaba a rescatar la línea informalista que había comenzado a gestarse desde mediados de los años 50 a partir de búsquedas individuales de los artistas mencionados, a las que hay que sumar la de Antonio Bandeira, Iberê Camargo, Flávio Shiró y Fayga Ostrower. Fernando Cocchiarale y Anna Bella Geiger han señalado que el informalismo en el Brasil no produjo discursos de grupo y por este motivo explican que las críticas concretistas y neoconcretistas al informalismo no hayan encontrado en éste último un interlocutor organizado, atomizándose sin dirección en función de la independencia individual de los artistas.<sup>5</sup>

#### **El monocromo como elemento comparativo: Greco-Clark**

Si estas imágenes concretistas hacia comienzo de la década daban cuenta de un modelo vital y progresista y resultaban vitales como proyecto artístico, hacia finales de la década dicha hegemonía comenzó a resquebrajarse. Ese plano blanco sobre el que se distribuían líneas de colores, se oscurece hasta devenir negro. A partir del estudio de la obra *Sin título* (1960) de la serie “Pinturas Negras” de Alberto Greco y *Espaço Modulado* (1958) de Lygia Clark propongo dar cuenta de los quiebres que introduce el informalismo y el neoconcretismo en torno a este paradigma concretista.

Este trabajo aborda las búsquedas artísticas que se desarrollaron en oposición al modelo universalista, objetivo y científico del arte concreto. Modos heterodoxos de pensar la abstracción surgieron en el circuito plástico argentino-brasileño a finales de la década. Nuevas reelaboraciones de la tradición constructiva a partir de reflexiones en torno a la percepción visual y tensiones y convivencias entre abstracción y principios del surrealismo operaban en producciones disidentes con este paradigma.

La serie “Pinturas Negras” de Alberto Greco fue expuesta en la Galería Pizarro en 1960. Se trata de un conjunto de obras realizadas en brea, bleque y óleo sobre tela en un rango de medidas de 2 x 1 mts. La ausencia compositiva y la homogeneidad cromática está contrastada por un acusado uso de textura visual y táctil que genera una variabilidad e intermitencia de la superficie. En la serie “Espaço Modulado”, Clark articuló cada pieza en un conjunto definido por tres módulos. En *Espaço Modulado* (1958) el primer y tercer cuadrado están bordeados por una línea blanca en sus cuatro lados. El cuadrado central está

<sup>4</sup> *9 artistas de San Pablo*, Buenos Aires, Antígona, noviembre de 1958.

<sup>5</sup> Fernando Cocchiarale y Anna Bella Geiger, *Abstracionismo geométrico e informal. A vanguarda brasileira nos anos cinqüenta*, Rio de Janeiro, FUNARTE, 2004 [1era ed. 1987], pp. 20-23.

constituido por dos rectángulos: por la yuxtaposición de las placas de madera se genera una estructura lineal horizontal.

Comencemos por Greco. Distintos elementos de la reelaboración surrealista de posguerra tienen correlato en la obra de Greco. En este sentido, es importante señalar la acción del poeta surrealista Aldo Pellegrini como gestor clave para el surgimiento del informalismo en el ámbito porteño. En 1953, Pellegrini publicó en su revista *Letra y Línea* “Jean Dubuffet o la poética de lo desagradable”.<sup>6</sup> En este texto, Pellegrini comprendía la obra de este artista francés a partir de la “espontaneidad absoluta del artista”. El antidogmatismo era la clave para abordar las propuestas del *art autre* que para Pellegrini se identificaban directamente con los gestos de Dadá. Esto se implicaba directamente con la cuestión técnica; Pellegrini realizaba un juicio descriptivo e interpretativo y proponía a la obra de Dubuffet como puntapié inicial de nuevas búsquedas. Realizaba una descripción minuciosa del procedimiento y de los materiales –que se continuaba con un análisis de las grafías; evidentemente, esta narración buscaba difundir y explicar con total claridad el carácter procesual de la obra. Esta descripción parecía estar orientada a alentar a las nuevas generaciones de artistas a búsquedas que se librarán de los dogmatismos concretistas y se volcaban en la espontaneidad de la materia. Las reflexiones de Pellegrini se anticipaban a las acciones plásticas acontecidas en el ámbito porteño.

El énfasis en el azar en tanto procedimiento es la opción elegida por Greco para su serie negra. En este sentido, es ya parte del anecdotario del arte argentino recordar el modo en el que Greco trabajaba sus telas. A partir de los recuerdos de Fernando Demaría conocemos su procedimiento de trabajo: Greco sacaba el cuadro a “la intemperie en un balcón, para que la noche, el viento, el hollín de la ciudad y la lluvia fueran cargándolo con su fuerza. En ocasiones, además de recurrir a ese procedimiento, orinaba sobre sus cuadros – e invitaba a sus amigos a imitarlo – aduciendo que por ese medio obtenía reacciones orgánicas de la materia que la enriquecían con resultados inesperados.” Sin duda, estas acciones sumaron a la construcción mítica del “loco” Greco. La obra funciona como huella del procedimiento creativo del artista que sale al cruce del azar, del acontecimiento, de lo contingente. Su accionar estaba fuera no sólo de la convención pictórica figurativa sino también de la racionalidad geométrica: recuperando el azar, aquel elemento central de la poética surrealista, Greco actuaba su encuentro con la imprevisibilidad en el arte y en la vida.

El cuadro en tanto organización de elementos en una superficie está suspendido y por ende, aquello que ocurre por fuera de él adquiere relevancia. La necesidad de incorporar el exterior, lo orgánico de la realidad urbana y humana (el hollín, las hojas, el orín) da cuenta de esta búsqueda. Este proceso es necesario entenderlo en tanto investigación espacial a partir del cuadro. Se sabe en función de la trayectoria posterior de Greco que el cuerpo fue el depositario de estas situaciones. Fue específicamente a partir del ‘61 y el ‘62, donde el pasaje a la performance se hace visible priorizando las propuestas corporales frente a las pictu-

<sup>6</sup> Aldo Pellegrini, “Jean Dubuffet o la poética de lo desagradable”, *Letra y Línea*, nº 1, Buenos Aires, octubre de 1953.

rales en su producción. Sin embargo, en función del análisis de la “Serie Negra” es posible sostener que esta problemática ya estaba presente en esta producción.

El informalismo tenía su circulación ampliada en el Brasil, fundamentalmente a través de la IV Bienal de São Paulo en 1957 que fue consagrada al tachismo. Además de la sala especial norteamericana en homenaje a Jackson Pollock, recientemente fallecido, los envíos de la mayoría de los países confirmaron la tendencia informalista. Sin embargo, como señalaba Pedrosa en “Pintura brasileira e gosto internacional” en Rio de Janeiro y en São Paulo la cuestión del concretismo generaba debates y replanteos que no sólo no aparecían en los centros internacionales sino que tampoco tenían lugar en Buenos Aires.<sup>7</sup> En diciembre de 1956 en el MAM-SP y en febrero de 1957 en el MAM-RJ se presentó la *I Exposição Nacional de Arte Concreta* conformando un primer balance de las experiencias constructivas en el Brasil. Esto llevó a una confrontación de las producciones de los artistas de ambas ciudades definiendo quiebres y posicionamientos. El 19 de marzo de 1959 se inauguró la *1ª Exposição Neoconcreta* en el MAM-RJ y en dicha oportunidad se lanzó el “Manifiesto Neoconcreto” redactado por Ferreira Gullar. Las distintas acciones sobre la tradición del arte concreto, que habían sido evidenciadas en la exposición de 1956, tomaban en este momento un nuevo giro. Se habían impreso otros sentidos al vocabulario geométrico; para los artistas cariocas era necesario desarticular la ingeniería concretista.

En el manifiesto se explicaba que la expresión “neoconcreto” indicaba una toma de posición frente al arte no-figurativo geométrico y particularmente frente al arte concreto llevado a una peligrosa exacerbación racionalista.<sup>8</sup> Los artistas firmantes planteaban la necesidad de revisar las posiciones teóricas asumidas hasta el momento por el arte concreto con el objetivo de relanzar posiciones y abrir nuevas posibilidades creativas: “Propomos uma reinterpretação do neoplasticismo, do construtivismo e dos demais movimentos afins, na base de suas conquistas de expressão e dando prevalência à obra sobre a teoria.”<sup>9</sup> La recuperación de la herencia constructiva resultaba evidente en la puesta en página del texto; sin embargo, esta recuperación se basó en la inclusión de un nuevo elemento: la dimensión corporal. En la búsqueda de diferenciación con sus colegas paulistas, el nuevo manifiesto sostenía:

*o artista concreto racionalista, com seus quadros, apenas solicita de si e do espectador uma reação de estímulo e reflexo: fala ao olho como instrumento e não ao olho como um modo humano de ter o mundo e se dar a ele; fala ao olho-máquina e não ao olho-corpo.*<sup>10</sup>

Precisamente, esta concentración del concretismo en las relaciones internas de la imagen, en la organización perceptiva de las formas, era entendida

7 Mário Pedrosa, “Pintura brasileira e gosto internacional”, en Otlia Arantes (org), *Mário Pedrosa. Acadêmicos e modernos*, São Paulo, EDUSP, 1998, pp. 280-281.

8 Amilcar de Castro, Ferreira Gullar, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim y Theon Spanúdis, “Manifiesto Neoconcreto”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 de marzo de 1959, pp. 4-5.

9 *Ibid.*

10 *Ibid.*

en el texto de Gullar como el accionar de un mecanismo (“olho-máquina”). Para el neoconcretismo, que intentaba reponer la dimensión corporal, la activación que generaban las obras concretistas implicaba sólo una excitación perceptiva de los procedimientos de la visión. El órgano de la vista estaba aunado a la entidad denominada cuerpo. No tenemos un ojo, sino un “olho-corpo”. En el manifiesto escrito por Gullar, Merleau Ponty era mencionado en dos oportunidades. En el manifiesto la el abordaje a la percepción humana y las relaciones creativas estaban netamente marcadas por sus ideas. Este posicionamiento no sólo implicaba un cuestionamiento del objeto, una crítica a los modos de contemplación tradicionales, sino también una inscripción del espacio y del cuerpo en la creación.

Si se consideran las obras de Clark hasta 1960, su derrotero marca este proceso de introducción del espacio real en la obra; un dinamismo que tiende a propagarse hacia experiencias espaciales. La investigación sobre la dimensión espacial del plano define sus búsquedas iniciales. Paulo Herkenhoff ha señalado que Clark destituye la retórica gráfica; el plano “se presentifica no mundo como corpo”.<sup>11</sup> En su serie “Planos em superfície modulada” Lygia Clark buscaba explorar esa línea orgánica real que veía aparecer en la yuxtaposición de dos planos. Construidos a través de placas de corte geométrico en blanco y/o negro, los “Planos em superfície modulada” concentran la tensión en los surcos de unión que se extienden más allá del espacio plástico. La línea es el aire existente en la yuxtaposición de superficies.

En “Espaço modulado” como en la serie “Unidades” Clark creó un sentido máximo de infinitud espacial dentro del cuadro a través de la utilización de superficies negras opacas y líneas blancas. El trazo blanco en el montaje sobre la pared de exhibición es el eje de su investigación perceptiva. Limitando partes del área negra con una línea blanca, Clark genera que esa frontera blanca parezca óptimamente elástica, como si el espacio interior y exterior estuviesen continuamente expandiéndose y contrayéndose uno sobre el otro. En este sentido, Clark ha reflexionado que “tendo se destruído o plano o que se revela ali é o fio do espaço ou o corte do espaço real”.<sup>12</sup>

Por lo tanto, tanto en *Espaço modulado* como en la obra de Greco la disolución de la relación figura/fondo genera correspondencia entre el plano y la superficie de la obra. La pintura ya no es superficie sino un objeto sobre la pared; por ende la conexión con el espacio perceptivo del espectador se pone en juego.

Para cerrar esta presentación, me gustaría plantear otra dupla de obras que me permiten continuar el análisis comparativo. Me refiero a la serie de las “Cosas” de Rubén Santantonín y los “Bólides” de Hélio Oiticica. Varios elementos me permiten ubicar estas producciones como un punto de acceso para el estudio de ambos artistas. La invención de un nombre para la denominación de ese tipo de obra y la proximidad conceptual y semántica entre ambas producciones.

Rubén Santantonín entiende sus “cosas” “como un objeto vivido por el hombre, penetrado y modificado por su apasionado merodeo indagatorio.” A través de la utilización de materiales precarios (yeso, tela, alambre), Santantonín

11 Paulo Herkenhoff, “Lygia Clark” en *Lygia Clark*, Barcelona, Fundación Antoni Tàpies, 1997, p. 36.

12 Edelweiss Sarmiento, “Lygia Clark e o espaço concreto expressional” (entrevista), en *Lygia Clark*, Barcelona, Fundación Antoni Tàpies, 1997, pp. 82-83.

armaba sus “cosas”: formas larvales entre las cuales imaginaba al espectador caminando.<sup>13</sup> En 1961 realizó la exposición *Hoy a mis mirones* y sostenía: “A esos mirones de hoy, que no llamo contempladores porque deseo un modo de comunicabilidad con esas cosas colgadas que reafirme en mí la idea de lo que creo es el arte de hoy: una participada devoción existencial.”<sup>14</sup>

Asimismo Oiticica entendía a sus bólides como “estructuras de inspeção”: “Os bólides eram peças manipuláveis de cor que você tinha que olhar pelos buracos; eram caixas de madeira ou de vidro que você mexe, e desdobra, espaços poéticos-táctiles e pigmentares de contenção.”<sup>15</sup> Los bólides buscaban exaltar el estado pigmentar del color, explorando la experiencia de exploración de texturas, con el objetivo de desvendar, develar la inmanencia del color.

Más allá de la proximidad conceptual y semántica entre las “cosas” de Santantonin y los “bólides” de Oiticica, es importante resaltar que la búsqueda de ambos artistas se orienta posteriormente a la investigación en proyectos ambientales. Asimismo, entiendo que la indagación en torno a Rubén Santantonin y Hélio Oiticica permite un abordaje privilegiado para reconstruir las tradiciones estéticas y repertorios de lectura transitado por los artistas. Si en el caso brasileño, la centralidad del pensamiento del Merleau Ponty organizó las búsquedas neoconcretistas cariocas en el caso porteño fue la línea existencialista de Jean-Paul Sartre la que marcó la escena intelectual. Esta inscripción diferenciada en ambos países de la escuela filosófica francesa de posguerra también opera como un punto de análisis en torno del cuestionamiento del objeto y de los modos de contemplación tradicionales en las búsquedas de los artistas argentinos y brasileños durante los primeros años 60.

13 Andrea Giunta, *Vanguardia, Internacionalismo y política*, Buenos Aires, Paidós, 2000.

14 Rubén Santantonín, “Hoy a mis mirones” en *Cantos Paralelos. La parodia plástica en el arte argentino contemporáneo*, Austin, Jack S. Blanton Museum of Art, University of Texas at Austin, 1999, p. 237.

15 Hélio Oiticica, citado en Celso Favaretto, *A invenção de Hélio Oiticica*, São Paulo, EDUSP, 2000, p. 94-95.