

Desde la abstracción informal al geometrismo indoamericano

Daniel Sánchez

Profesor y Licenciado en Historia de las Artes Plásticas, FBA, UNLP. Magíster en Gestión y Políticas Culturales del MERCOSUR, Universidad de Palermo. Profesor Adjunto de Historia de las Artes Visuales I, FBA, UNLP. Profesor Titular de Historia Socio-cultural del Arte, Departamento de Artes del Movimiento, Instituto Universitario Nacional de Arte (IUNA). Docente de cursos de extensión universitaria y de capacitación docente. Docente-investigador categoría III. Consejero Académico de la FBA, UNLP y Consejero Superior del IUNA. Fue becario del Instituto Italo Latinoamericano (IILA), Ministerio de Relaciones Exteriores de Italia. Se desempeñó como Jefe del Departamento de Estudios Históricos y Sociales, FBA, UNLP.

Desde sus comienzos en los albores del siglo XX el arte concreto se plantea una visión universalista de la percepción, ya sea desde una perspectiva social y política (el movimiento concreto) como desde una dimensión humanista (el universalismo constructivo). Esta característica cosmopolita va a tener un desarrollo importante en la plástica de la ciudad de La Plata, catalizado por circunstancias políticas y sociales específicas.

En los finales de la década del 50 y los comienzos de la del 60, la ciudad de La Plata vivió una transformación conceptual desde el punto de vista de la enseñanza de las artes, que tuvo entre sus representantes más reconocidos a los profesores Kleinerth y Cartier. A ello se le sumó la gran influencia que el expresionismo abstracto tuvo en la plástica argentina por ese entonces.

Entre los jóvenes artistas de vanguardia de la época que adhirieron a esa corriente se destaca el denominado Grupo Sí.¹ A partir de este grupo surge una corriente geométrica denominada sensible y también nueva geometría, de las cuales César Paternosto y Alejandro Puente fueron dos de sus representantes, como así también Dalmiro Sirabo y César López Osorio. Si bien este último artista no participó de dicho grupo, sí integró la famosa cátedra Visión, de la Facultad de Bellas Artes de la UNLP, donde fue profesor titular entre 1963 y 1975.

A lo largo de esos años y hasta el presente los cuatro han desarrollado un arte anclado en lo geométrico y abstracto, que por distintos caminos responden a un concepto simbólico de la pintura, más cercano al paradigma que Joaquín Torres García planteó en

¹ "Rastrear el origen del *Grupo Sí* supone remontarse hasta la exposición del Salón Estímulo de la Provincia de Buenos Aires de 1959, cuyo jurado estuvo integrado, entre otros, por Kasuya Sakai. Su presencia permitió que se seleccionaran, por primera vez, obras inscriptas en la estética informalista que rompían con la tradición figurativa reinante en el campo local de las artes visuales. Nelson Blanco, Omar Gancedo, Horacio Elena, Dalmiro Sirabo y Eduardo Paineira (estos tres últimos alumnos de la Facultad de Arquitectura) fueron algunos de los que lograron colgar sus cuadros en aquel Salón destinado a impulsar a los jóvenes valores. En las salas del Museo Provincial de Bellas Artes –que en aquellos tiempos funcionaba en el subsuelo del Cine San Martín ubicado en la Av. 7 entre 50 y 51– descubrieron que sus búsquedas coincidían con las de otros jóvenes que se acercaron a ellos. Al salir, sobre la calle 51, el Bar Capitol se ofrecía para continuar el diálogo. En poco tiempo, aquel bar sin encantos aparentes pero que permanecía abierto durante toda la noche les permitió prolongar las reuniones hasta la madrugada y se transformó en una suerte de sede del grupo. Más tarde se fue convirtiendo en el centro de la 'movida' generada en la calle 51 mientras sus paredes mostraban a la mirada de un público asombrado algunas de las obras informalistas que producían sus jóvenes visitantes". Cristina Rossi, *Grupo Sí. El informalismo platense de los 60*, 2001, p. 3.

su libro *Universalismo Constructivo*² que a la experiencia concreta de raíz materialista.³ En el caso de César Paternosto y Alejandro Puente, el concepto fue generado por el crítico de arte Aldo Pellegrini en el catálogo de la muestra realizada en Buenos Aires, en la Galería Lirolay, en 1964:

Nos aportan un nuevo aspecto de la plástica que podría bautizarse con el nombre de geometría sensible. A la impasibilidad, a la dureza, a la impersonalidad del arte concreto tradicional en su versión geométrica, estos pintores oponen una geometría de lo personal, en la que la huella del creador, su particular sensibilidad, dejan su impronta. La figura geométrica deja de ser un elemento activo para convertirse sólo en el soporte pasivo, en un verdadero escenario, por así decir, neutro, sobre el cual actúan los verdaderos personajes del cuadro: el color y la textura.

Similar fue la opinión de Jorge Romero Brest en la muestra realizada por los mismos artistas en 1965:

Integrantes de un grupo, nunca fue difícil advertir que se cortaban solos, pues aun siendo muy coloristas los amigos, para P y P el color es algo más que un medio de expresión. Ellos dijeron en 1965: "Lo obvio es la preponderancia que se asigna al rol del color. El color como entre, como 'en sí'. Pero la declaración no es jugosa, por cuanto el color no tiene rol, ni es 'en sí'; es el campo en que actúan ellos, invirtiendo los términos constitutivos de la imagen pintada; línea, plano y espacio subordinado a él".⁴

II

La pintura geométrica había tomado nuevo impulso en la escena internacional de los años 60. Magdalena Dabrowski describe:

Hacia 1960 volvió a aparecer un lenguaje geométrico cuya forma había cambiado profundamente y que pasó a ser, en 1967, la moda dominante, originando una variedad de estilos post geométricos de base conceptual. Surgió en parte, a manera de reacción contra la textura gestual y expresiva de la mayoría de la pintura de los expresionistas abstractos, contra su espontaneidad, complejidad y ambigüedad. Por otra parte también era una continuación de la pintura de campos coloreados de Barnett Newman^[5] y Ad Reinhardt, con un énfasis en una ordenación de formas, sin jerarquía ni relaciones entre sí, eliminando la relación forma/campo y centrándose en el color y su síntesis espacial. Reconsideraba y transponía, asimismo, los conceptos modernistas de arte abstracto anteriores —el reduccionismo del grupo De Stijl, la austeridad suprematista, el objetivismo del arte constructivista, el diseño de la Bauhaus— matizados por otras influencias de fuentes tan diversas como las de Dadá y Matisse. La pintura de campos coloreados, la de bordes rígidos y el Minimalismo parecían a su vez asumir preocupaciones casi idénticas a las de los pioneros del arte geométrico y constructivista. Los artistas de la generación de los años sesenta estaban perfectamente al tanto de los pasados acontecimientos del arte occidental y podían adoptar selectivamente aquellos elementos que encajasen mejor con su propio criterio. Por ejemplo, una de las consecuencias de las investigaciones acerca del color y

² Quizás una de las expresiones que más identifica el pensamiento estético de Joaquín Torres García sea: "No hay tiempo, ni espacio, ni materia, no hay relaciones entre cosas, no hay separaciones. Fuera de toda patria está lo universal, lugar donde hay una sola cosa 'arte, ciencia, religión'". Crítica la pintura naturalista que copia la realidad y plantea la necesidad de un arte geométrico y abstracto, donde radica la universalidad del espíritu. A pesar de esta aseveración, Torres García también rehúsa la pura abstracción y propone extraer la esencia de los elementos esquematizados, geometrizarlos e incluirlos en casilleros ortogonales estructurados en armonía mediante la aplicación de rectángulos y cuadrados. Estos elementos pueden conservar la idea de la realidad, pero no copiarla, por ello no se debe partir de la naturaleza, sino de la geometría para evitar caer en lo decorativo. Intenta definir el arte constructivo, refiriéndose a él como "(...) una síntesis, y no de las peores que se hayan hecho. Dentro de la geometría y la proporción, engarza los más altos valores humanos por su universalidad". Y añade: "No puede existir para mí, convicción mayor que ésta: primero la estructura, después la geometría, luego el signo, finalmente el espíritu, y siempre la geometría". María Luisa Bellido Gant, "Joaquín Torres García: hacia un Arte Constructivista de raíz americana", 2002.

³ "Entonces por aquellos tiempos, nosotros tratábamos de recuperar lo que llamábamos con César '*lo humanístico*', porque el arte concreto trabajaba con la eliminación de lo sensible-emocional, lo que ellos denominaban *acento psicológico*. Eso tiene que ver más con las culturas anglo-sajonas por la preponderancia de lo tecnológico. Una cultura que no expresa demasiado sus sentimientos, lo nuestro respondía más a una cultura latina. Nosotros le damos mucha valoración a eso que te comentaba: '*lo emocional, lo humano*'. Pino Monkes, "Entrevista a Alejandro Puente", 2008.

⁴ Jorge Romero Brest, Catálogo Muestra Galería Bonino, 1965.

⁵ Una de las frases identificatorias de la poética de Barnett Newman fue la de alcanzar "un arte que sugiera el misterio de lo sublime, más que de lo bello".

la forma y su relación de equivalencia con el contenido y el objeto, tan característica de la obra de unos pioneros de la abstracción como Delaunay y Kupka, fue la aparición de la pintura en campos coloreados de artistas como Kenneth Noland; también fueron integrados aspectos de esas investigaciones en la obra de pintores hard-edge como Ellsworth Kelly y Al Held.⁶

En palabras de Gillo Dorfles: “Hacer del cuadro un objeto para meditar y no sólo un objeto agradable para ser saboreado”.⁷ Según Robert Motherwell:

Mientras la sociedad moderna esté dominada por la propiedad, al artista no le queda más opción que el formalismo. Hasta que se produzca una revolución radical de valores en la sociedad moderna, el arte seguirá siendo, cuanto más, formal. Los artistas modernos han tenido que cambiar los valores sociales por los valores estrictamente estéticos.⁸

La estética que deriva en la poética del minimal art se presenta como una variable a veces alternativa y a veces complementaria del arte pop y el conceptual:

Las poéticas reductivas que promueve, no significa una revisión pura y estricta de la modernidad de la vanguardia, sino una nueva tentativa hacia los pasajes más allá del arte, hacia una fusión del arte.⁹

La teoría minimalista estimula una nueva relación entre la obra y el receptor a partir de los mecanismos de la percepción.

III

Cesar López Osornio y Dalmiro Sirabo han mantenido el lenguaje geométrico hasta el presente. Lo poético y simbólico en un marco estricto de formas y colores, a partir del cual se ingresa en un verdadero universo de significaciones que pueden llegar hasta el infinito desde un menú constructivo y proyectual específico. Pureza y transparencia formal y tonal logran el efecto estético propuesto por Theodor Adorno, desde un enfoque que a su vez es ético. La obra

de arte no agrada, sino que produce extrañamiento. Nos hace ingresar a un sinnúmero de reflexiones que invitan a pensar. Desde lo sensible se ingresa al mismo tiempo a lo profundo del universo simbólico y por tanto humano, pero no desde la anécdota o la doxa pasajera, sino desde el camino de la racionalidad. Parafraseando a Malevich, el espectador que fruya no necesita autenticidad o sinceridad, sino simplemente verdad. Desde lo básico de los factores formales, tonales y compositivos nace una nueva geometría.

López Osornio desarrolla esta poética visual desde los años 60 hasta el presente. Egresado en 1958 de la entonces Escuela Superior de Bellas Artes de la UNLP, en 1960 viaja becado a Japón donde reside por tres años. Allí realiza estudios de arte oriental en el Departamento de Arte de la Universidad Tecnológica de Osaka y en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Kyodai, en Kyoto. A su regreso es nombrado por concurso profesor titular de la cátedra Visión en la Escuela Superior de Bellas Artes. Esta cátedra fue uno de los centros neurálgicos desde donde se gestó la importante renovación plástica de la ciudad de La Plata, que tuvo alcances nacionales a lo largo de toda la década del 60. Obligado a exiliarse en 1975, López Osornio desarrolla su actividad académica y pictórica en Venezuela, en la Universidad Central de ese país hasta el año 1980 y en Barcelona, donde reside hasta 1999 y trabaja en el Departamento de Sociología de la Universidad Nacional de Zaragoza. Ese año regresa a la Argentina y funda el Museo de Arte Contemporáneo Latinoamericano (MACLA), además de mantener vigente toda su actividad creadora. Antón Castro escribió en el catálogo para su muestra en Zaragoza: “López Osornio viajó hacia el fondo de la geometría lírica y ha sido capaz, como pocos, a fuerza de líneas y de círculos, de elaborar un cosmos personal”.¹⁰

En el caso de Dalmiro Sirabo existe a lo largo del paso del tiempo una decisión cada vez más estrictamente minimal, concentrada en el plano y, las más de las veces, en el diálogo ortogonal. Tomando como referencia a Jean Baudrillard, el proceso creativo plantea la utopía de la denotación absoluta del objeto, pero liberado del funcionalismo que inspiró

⁶ Magdalena Dabrowski, “Contrastes de forma. Abstracción geométrica 1910-1980”, de las colecciones del Solomon R. Guggenheim Museum and The Museum of Modern art New York, en *La Abstracción Geométrica. De 1960 a 1980*, 1986, p.p. 216-219.

⁷ Gillo Dorfles, *Últimas tendencias del arte actual*, 1973.

⁸ Robert Motherwell, *The dada painters and poets*, 1951.

⁹ Pilar Bonet, *Minimalismo. Minimalista*, 2001, p. 32.

¹⁰ Jorge Glusberg, “La geometría sensible de López Osornio en La Plata”, 2007.

a la Bauhaus.¹¹ “El neofuncionalismo ‘humanista’ no tiene ninguna posibilidad frente al metadiseño operacional. La era del significado y de la función ha pasado, es la era del significante y del código la que comienza”.¹² Sirabo nació en San Luis, Argentina, en 1939; cursó estudios de visión, diseño, arquitectura y realizó cursos de perfeccionamiento en museos de arte, en el Smithsonian Institution, Washington DC y Nueva York. Realizó numerosas exposiciones en instituciones culturales y museos en Argentina y en el exterior, representando al país en la Bienal de París. Fue miembro fundador del Grupo Sí; entre los años 1967 y 1968 participó de dos importantes muestras realizadas en el Museo Nacional de Bellas Artes de Argentina, denominadas Experiencias Visuales, la visión elemental y Articulaciones Espaciales, nuevo ensamble. Ambas muestras pueden considerarse de las más importantes y emblemáticas del arte geométrico en la Argentina. Sobre su trabajo escribió:

La obra comienza a transmutarse, a transfigurarse en una inesperada metamorfosis simbólica (...) Aparecen así las advertencias premonitorias que presagian turbulentas precipitaciones, mientras que su organización poética, basada en austeras simetrías bilaterales, comienza a potenciar su operatividad simbólica.

IV

En el caso de Cesar Paternosto y Alejandro Puento el desarrollo de su arte geométrico tomó, hacia los años 70, un rumbo particular, al utilizar como referencia formal y compositiva los diseños y producciones del mundo de la América Antigua, fundamentalmente en Sudamérica y más específicamente en la cultura de Tiwanaku y la incaica, retomando de ese modo la línea del universalismo constructivo inspirada por el pintor uruguayo Torres García. La crítica de arte Marta Traba anunció la raíz constructiva del arte Americano Antiguo:

Al ver el arte Guaraní comprendemos esto, al encontramos en Cuzco o en las ruinas de Tiwanaku, o Teotihuacan percibimos cuán fuerte fue la comprensión del número armónico, de las proporciones armónicas, del sorteamiento de las calles y casas, de la relación de la ciudad con la lluvia, el viento y el sol. En la pintura de Torres García vemos en cuánto él se reflejó en ese orden cósmico andino, aunque sus escritos y su expresión pictóricas final se confunda con la de Europa.¹³

Luego de su experiencia en la llamada geometría sensible, de acuerdo a lo expresado anteriormente, hacia los años 64 y 65 Puento y Paternosto inician un proceso pictórico vinculado al ideario estructuralista. Jorge López Anaya reseña esa etapa en un artículo periodístico aparecido en 2004:

En los años sesenta, en Buenos Aires, en La Plata y en otros centros universitarios, el estructuralismo reemplazaba a casi todas las otras discusiones intelectuales. No haber leído los Ensayos críticos de Roland Barthes convertía a cualquiera en un anacrónico. No se podía ignorar la obra de Claude Lévi-Strauss, un antropólogo; de Michel Foucault, un filósofo; de Jacques Lacan, un psicoanalista. En ese tiempo, Alejandro Puento (1933) y César Paternosto (1931) fueron los primeros en obtener conclusiones derivadas del estructuralismo para pensar en una vía de la pintura abstracta renovada, alejada de la euforia expresionista y subjetiva. Los dos pintores platenses desarrollaron las primeras experiencias sobre la base de un concepto que puede encontrarse en Roland Barthes: los signos “vienen definidos, no por relación a los cuentos o cosas externas, sino a las relaciones internas y a otros signos dentro del sistema”. Con el título Sistema y objeto, Puento expuso en 1967, en la galería El Taller, un conjunto de obras fundadas en nociones que denotaban la influencia de ese pensamiento. En el catálogo, se señalaba que las obras respondían a los conceptos de “módulo y de sistema”.

¹¹ “La fórmula de la Bauhaus es en resumen: existe para toda forma y todo objeto un significado objetivo determinable, su función. Lo que en lingüística se llama el nivel de denotación. La Bauhaus pretende aislar rigurosamente este núcleo, este nivel de denotación; todo el resto es la ganga, es el infierno de la connotación: el residuo, lo superfluo, lo excretorio, lo excéntrico, lo decorativo, lo inútil (...) Lo denotado (objetivo) es verdadero. Lo connotado (subjetivo) es falso (ideológico). Detrás del concepto de objetividad, es en efecto todo el argumento moral y metafísico de la verdad lo que está en juego. Ahora bien, es este postulado de la denotación lo que se está hundiendo actualmente. Se comienza a advertir al fin (también en semiología) que este postulado es arbitrario, no sólo un artefacto de método, sino una fábula metafísica. No hay verdad del objeto, y la denotación no es nunca otra cosa que la más bella de las connotaciones”. Ver Jean Baudrillard, *Crítica de la economía política del signo*, 1974, p. 240.

¹² Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 244.

¹³ Marta Traba, *Arte de América Latina 1900-1980*, 1994.

Sobre esta base, los trabajos estaban regidos por el uso sistemático de módulos geométricos simples, repetidos, que al ser combinados de diversas maneras producían relaciones complejas. Esta idea de “signo” y “sistema” llevó a los pintores al uso de bastidores con formas irregulares. En la Tercera Bienal Americana de arte de Córdoba, en 1966, Paternosto expuso un conjunto de telas con formas recortadas, con la característica de que el formato no era rectangular, sino compuesto por la combinación de rectas y curvas. Ese mismo año, Puente y Paternosto expusieron en la galería Bonino. Sus obras tenían, de manera invariable, bastidores con formas irregulares (shaped canvas), con los que construían grandes estructuras tridimensionales. En la presentación del catálogo, Jorge Romero Brest intentaba una definición de esas obras: “parece cuadro y no es cuadro, parece objeto y no es objeto, un ‘portable mural’ como dijera el mismo Greenberg a propósito de ciertos cuadros de Pollock, cuando no excrecencia mural”. En mayo de 1968, se realizó en el Museo Nacional de Bellas Artes la muestra *La visión elemental*, en la que participaba un grupo de pintores platenses, entre ellos Alejandro Puente y César Paternosto, y los porteños Gabriel Messil y Enrique Torroja.¹⁴

En el catálogo, con el título “Las formas no ilusionistas”, los expositores indicaban su orientación hacia la Nueva Abstracción:

Trabajamos con formas volumétricas o planas, simples, concisas, amplias, rotundas. Pintar con colores planos y homogéneos significa, primordialmente, el decisivo abandono de toda tradición ilusionista. En definitiva, entendemos que estos objetos se bastan a sí mismos. No reclaman ninguna interpretación intelectual complementaria, pues son de naturaleza visual, o mejor, productos de la visión creadora.¹⁵

V

La crítica de arte Mercedes Casanegra¹⁶ establece una división cronológica en la pintura de Alejandro Puente entre los años 1963 y 1973, organizada del siguiente modo:

Geometría Sensible 1963-1964.

Geometría Cromática 1965-1966.

Módulos Series 1967-1970.

Estructuras Sistemas 1966-1970.

Sistemas cromáticos 1968-1971.

Reinvención de la pintura desde la semiótica.

Geometría Antropológica.

En la denominada geometría antropológica, Puente inicia su investigación con las formas y diseños del mundo de la América Antigua, a partir de su experiencia sistémica donde establece vínculos específicos entre lo cromático y lo formal como sistemas de comunicación y no sólo de información. En una entrevista realizada por Pino Monkes, Puente relata el proceso:

En realidad, ya antes de irme [a Nueva York] trabajaba yo aquí con ese concepto de “arte de sistemas”. Entonces, suponte, este es un sistema de comunicación que usaban las culturas incas, los “quipus”, los nudos y los colores funcionaban como un transmisor de mensajes digamos. Una, por ejemplo, yo se la dediqué a un compositor ruso, Alexander Scriabin, que trabajaba con un círculo cromático y bueno, también yo consideraba dentro de estos sistemas cromáticos una opción como ésta, porque a su vez, cuando yo ponía primarios o secundarios o intercambiaba, también estaba trabajando con algo parecido a esto, sólo que este hombre empezó a usarlo para alterar el sistema tradicional sonoro. Cada nota o acorde está relacionada a distintos matices de color. Claro, eso por supuesto es una intervención, como se diría ahora. Para mí era como una copia, pero puesto en otro contexto, es decir, tenía sentido con lo que yo desarrollaba. Entonces a mí me permitía una cosa muy amplia, sobre todo en esa etapa donde se dan los comienzos del arte conceptual. Por otro lado, el hecho de estar en Nueva York en esa época, permitió que el curador de una muestra que se hizo en el 70, (Kynaston L. McShine), titulada: “*Information*”, me propusiera participar. Esto fue una presentación en sociedad de todo ese arte, donde se incluía el Arte Conceptual, el *Land Art*, etc. Ahí estaban las hojas de información, y cómo funciona ese sistema cromático tomando en cuenta lo lingüístico ¿no?, que desde el punto de vista de la historia del conocimiento, la lingüística en esos tiempos, tenía bastante uso.¹⁷

¹⁴ Jorge López Anaya, “La pintura como signo y sistema”, 2004.

¹⁵ Catálogo *Visión elemental*, Museo Nacional de Bellas Artes, 1967.

¹⁶ Cronología de la pintura de Puente entre 1960 y 1973 de acuerdo a Mercedes Casanegra, en el Catálogo *Muestra Fundación San Telmo*, 1994.

¹⁷ Pino Monkes, *op. cit.*, 2008.

El comienzo del vínculo entre la pintura de Alejandro Punte y las imágenes de las producciones de la América Antigua es descrito por el artista de la siguiente manera:

Yo tomaba el círculo cromático, entonces de acuerdo a cómo iba a pintar (partiendo de los complementarios) y llevándolos al negro y al blanco. Es decir, tomaba el círculo cromático y trabajaba a partir de él. Cuando yo terminé de ponerle color, ahí me apareció eso, ese cruce de pequeños rectángulos de color. Entonces cuando yo vi eso, cuando visualizo lo sucedido empezó a generarme un interés. Al poco tiempo fue que vi una muestra de tejidos prehispánicos y asocié el hecho. Me enamoré de ellos. Entonces me dije, tengo que averiguar, ¿cómo ignoro esto? Empecé a ir a las librerías a ver arte prehispánico y en México fui a Teotihuacan y ahí subí las escaleras, y todo eso me impactó mucho, y eso es algo que me ha quedado.¹⁸

Incluso, hacia mediados de la década del 80 incorpora directamente el arte plumario a sus obras. En la plasmación de materiales utilizados en el arte de la América Antigua, como el tejido, las plumas o la piedra, incluyendo en estos últimos tiempos el espacio como materialidad vinculante con la forma, se apoya toda la producción estética de Punte.

Estoy convencido de que una educación artística elaborada desde un contexto alejado del naturalismo grecoromano y renacentista (basado en la representación de la figura humana) nos conecta sensorialmente con lo que podemos llamar el sujeto de la materia. Pintar las ideas nos desconecta de la relación sensible, táctil que se establece en la materia. Ese tocar, sentir, amar, nos advierte de su ser.¹⁹

VI

César Paternosto tuvo un derrotero similar al de Alejandro Punte, pero a partir de 1967 dejó Argentina como lugar de residencia de manera definitiva y se insertó a pleno en el circuito internacional. En 1967 se instaló en Nueva York. Su trabajo le ha valido la concesión de las becas Guggenheim, Gottlieb, Rockefeller y Pollock-Krasner Foundation. Ha expuesto en

galerías tan prestigiosas como Denise René, Carmen Waugh, Ruth Benzacar, Cecilia de Torres o Jorge Mara. Sus cuadros se encuentran en los más importantes museos de América del Norte y de América del Sur: MOMA, Guggenheim, Hirschorn, Sofía Imbert de Caracas o Museo Nacional de Buenos Aires. En España hay obras suyas en el MNCARS y el Museo Thyssen-Bornemisza. Han escrito sobre su obra críticos como Alfred Barr, Lucy Lippard, Damián Bayón, Gerardo Marín Crosa o Aldo Pellegrini. Además de su producción artística, ha publicado sus investigaciones sobre los sistemas simbólicos abstractos de las antiguas civilizaciones de América con el título *Piedra Abstracta* (1989), traducido al inglés en 1996. Asimismo, ha comisariado diversas exposiciones, como la celebrada en el IVAM en 2001 con el título *Abstracción: el paradigma amerindio*.

Actualmente, Paternosto está radicado en la ciudad de Segovia, España. Allí realizó una importante muestra retrospectiva en el Museo de Arte Contemporáneo "Esteban Vicente" entre el 25 de enero y el 18 de abril de 2004. La muestra constó de 28 cuadros y 15 dibujos, y se planteó como un recorrido por su obra de la madurez. Tomàs Llorens, Conservador-Jefe del Museo Thyssen-Bornemisza, fue el comisario de esta exposición.

Durante 2006, en el mismo Museo presentó un libro autobiográfico denominado *César Paternosto por César Paternosto*, donde además del aspecto biográfico aborda el análisis de las diferencias entre su obra y la de otros artistas abstractos y minimalistas, fundamentalmente "debido a su planteamiento inicial sobre el vacío de la cara del lienzo y a su relación con la tradición geométrica indígena de los textiles andinos".²⁰

Si bien en la actualidad la obra de César Paternosto se mantiene en el marco del lenguaje del arte abstracto de la escena internacional, con rasgos fundamentalmente minimalistas, lo que se destaca como particular fue su etapa, primordialmente de los años 80, cuando indagó desde el aspecto teórico e histórico, volcándolo a su producción plástica, los alcances del diseño y el sentido de las producciones, denominadas por nosotros artísticas, del mundo de la América Antigua. El artista cuenta:

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Muestra Alejandro Punte, Galería Ruth Benzacar, 1988. Texto fragmento de un diálogo imaginario. Alejandro Punte.

²⁰ Mazariegos, Jorge, "El pintor César Paternosto presenta su libro autobiográfico en el Museo Esteban Vicente", en www.nortecastilla.es, 2008.

Desde 1977, después de mis primeras visitas a los sitios arqueológicos del antiguo Perú, mi pintura ha reflejado la influencia sensorial de la geometría simbólica de las artes pre-europeas en Sud América, como las estructuras líticas Inca o la geometría paradigmática del textil.²¹

Por su parte, Tomàs Llorens agrega:

(...) su exploración intuitiva de las formas sufrió un impulso fundamental a partir de 1977, en que descubrió la semántica de las decoraciones geométricas utilizadas por las culturas precolombinas. A partir de entonces, tanto su obra plástica como sus investigaciones son un mantenido esfuerzo por hacer visibles las relaciones entre el arte moderno y el arte geométrico ancestral del continente americano. Su obra, geométrica pero sensible, colorista y luminosa, abstracta pero ligada siempre a la realidad material, nos parece un contrapunto feliz de la obra del propio Esteban Vicente, latino en Nueva York, como Paternosto y como él, pintor abstracto atento a la dimensión sensual.²²

Es en su libro *Piedra Abstracta*²³ donde Paternosto desarrolla su teoría estética vinculada a las producciones simbólicas visuales del mundo de la América Antigua. La hipótesis de trabajo la presenta en la introducción, en la que luego de fundamentar el carácter de “otredad americana” de la escultura monumental incaica, tomando como referencia la utilización del término por parte de Octavio Paz,²⁴ plantea:

Ya es el momento para introducir modelos interpretativos que acojan la evolución del arte de nuestro tiempo hacia lo que ha dado en llamarse en forma genérica “arte abstracto” o, en la modalidad que aquí más nos concierne, “abstracción geométrica”. Pero el empleo de dichos modelos, lejos de una etnocéntrica búsqueda isomórfica, es decir, de individualizar formas precolombinas “que se parezcan a”, estará orientado, ya que no a una dudosa verbalización, hacia una aproximación al sentido que las formas abstractas tenían en el pasado.²⁵

En el desarrollo del texto analiza el aspecto constructivo y abstracto del arte incaico, tomado como una decisión, “[...] que el poder central difunde en su ambición de homogeneizar territorios y poblaciones diversas”.²⁶ Además, lo compara con el aspecto constructivo y abstracto de artistas del siglo XX como los constructivistas rusos, especialmente Malevich, la aspiración de síntesis de Gropius y su proyecto de la Bauhaus heredada de algún modo en la obra de Albers y el universalismo constructivo de Torres García. También pasa por otras variables del arte abstracto como pudo ser Kandinsky o Mondrian, todos asentados en un fuerte compromiso compositivo donde lo simbólico no toma carácter representativo, sino que va estrictamente inserto en lo matérico.

La transformación escultórica de la roca involucra su incorporación al cosmos; por lo tanto se opera in-situ, en el numinoso ambiente natural. A veces unos pocos cortes son suficientes y a diferencia de lo que ocurre con la escultura antropomórfica, “la memoria” de la forma original de la piedra no se desvanece totalmente. Y sigue además, arraigada, inamovible en un paisaje con el que establece infinitas relaciones.²⁷

Este mecanismo constructivo es comparable, salvando las distancias históricas-culturales, con el lineamiento del arte abstracto geométrico del siglo XX.

VII

¿Por qué la ciudad de La Plata generó este importante grupo de artistas vinculados a la abstracción geométrica? Más allá de encontrar una respuesta causal, es importante analizar el marco histórico, social e institucional que rodeó el desarrollo de esta generación y los diversos planos de interpretación de los que se puede establecer un relato explicativo.

En los diversos estudios de Alain Garnier²⁸ se plantea la característica particular de La Plata. Presentada como ciudad ideal, trazada a partir de valores utópicos de ciudad de los finales del siglo XIX, fue desestructurada, rota, absorbida por la “hydra de

²¹ César Paternosto, Muestra Galería Rubbers, abril 1999. Fragmento Paternosto, Nueva York 1990-1994.

²² Tomàs Llorens, Muestra César Paternosto, Museo de Arte Contemporáneo “Esteban Vicente”, Segovia, 2004.

²³ César Paternosto, *Piedra Abstracta*, 1989.

²⁴ Octavio Paz, *El arte de México: materia y sentido. In|mediaciones*, 1979.

²⁵ César Paternosto, *op. cit.*, p. 26.

²⁶ *Ibidem*, p. 174.

²⁷ *Ibidem*, p. 186.

²⁸ Alain Garnier, *La Plata: la visionnaire trahie*, 1988 y *El cuadrado roto (sueños y realidades de La Plata)*, 1994.

Buenos Aires” y la dinámica propia de un proceso industrial y aluvional de una historia de la sociedad argentina más caótica que racional. Sin embargo, su traza y algunos rasgos urbanos fundacionales como el de las plazas y bulevares en el casco urbano, sigue mostrando algo de su orgulloso comienzo. Este “ya no ser”, que se resiste, sin embargo, a perderse en el gran conglomerado de la megalópolis del conurbano de Buenos Aires, es un rasgo de identidad no sólo urbana, sino en cierta medida de sus habitantes. Desde una mirada historicista se podría aventurar que la importancia del papel del arte abstracto geométrico en La Plata responde a una “pathosformel” que presenta la recomposición en la dimensión simbólica del “cuadrado roto”. El vínculo entre esta ciudad y las corrientes esotéricas ha sido muy trabajado desde diversos campos.²⁹ Sin embargo, la asociación entre la abstracción geométrica pictórica y cualquier corriente de pensamiento vinculada al esoterismo no se sustenta en ningún dato concreto, más allá de interpretaciones insertas en el plano de la *mnemosyne*. Su perfil cosmopolita, el carácter de ciudad capital de la provincia más importante del país, la existencia casi desde su fundación de una Universidad sumamente importante, construyeron un perfil poblacional particular. Ese perfil determinado tuvo un desarrollo importante en los finales de los años 50, cuando de algún modo y a pesar de lo contradictorio que parece, el pensamiento de *vanguardia* adquirió carácter institucional, materializado fundamentalmente a partir del proyecto político provincial a cargo del Dr. Oscar Allende y el universitario local presidido por el Dr. Vucetich.

Esto se concretó con una importante reforma en los planes de estudios de carreras insertas en la entonces Escuela Superior de Bellas Artes de la UNLP vinculadas con las artes visuales o de cátedras afines de otras facultades, principalmente la creación de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo en 1959. Del mismo modo, en instituciones como el Museo Provincial de Bellas Artes de Buenos Aires, con sede en la ciudad de La Plata, se fueron generando cambios en la elección de jurados en los salones oficiales y una agenda de actividades y políticas de adquisiciones que favoreció el desarrollo de este tipo de corrientes artísticas. También tuvo gran importancia que figuras

como Emilio Pettoruti o Jorge Romero Brest, vinculados a la ciudad por distintas razones, hayan facilitado espacios y acciones que permitieron el reconocimiento nacional e internacional de esta generación de artistas que no se agota en los aquí tratados. Nombres como los de Carlos Pacheco, Horacio Elena, Antonio Sitro, Raúl Mazzoni, Jorge Pereyra o Roberto Rollié en su etapa abstracta, pueden vincularse a esta corriente de arte platense que tiene una reconocida dimensión nacional e internacional. III

Bibliografía

- BAUDRILLARD, Jean: *Crítica de la economía política del signo*, México, Siglo XXI, 1974.
- BELLIDO GANT, María Luisa: “Joaquín Torres García: hacia un Arte Constructivista de raíz americana”, en *Revista de Humanidades*, Jaén, septiembre 2002.
- BONET, Pilar: *Minimalismo. Minimalista*, Barcelona, Arco Editorial, 2001.
- CORBIÈRE, Emilio J.: *La Masonería, política y sociedades secretas en la Argentina*, Buenos Aires, Sudamericana, 1998.
- DABROWSKI, Magdalena: Contrastes de forma. Abstracción geométrica 1910-1980. de las colecciones del Solomón R Guggenheim Museum y The Museum of Modern Art, New York. 1986. *La Abstracción Geométrica de 1960 a 1980...*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1986.
- DORFLES, Gillo: *Últimas tendencias del arte actual*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1973.
- GARNIER, Alain: *La Plata: la visionnaire trahie Institut de recherche sur l'environnement construit Ecole Polytechnique Fédérale*, Vol. 4, N° 1, Lausanne, Arch. & Comport, 1988.
- GARNIER, Alain: *El cuadrado roto (sueños y realidades de La Plata)*, Municipalidad de La Plata, 1994.
- GLUSBERG, Jorge: “La geometría sensible de López Osornio en La Plata”, en *Ámbito Financiero*, 27 de noviembre de 2007.
- LÓPEZ ANAYA, Jorge: “La pintura como signo y sistema”, en *La Nación*, suplemento cultural, 29 de febrero de 2004.
- MONKES, Pino: “Entrevista a Alejandro Puente”, Buenos Aires, julio 2002. [En línea], www.museos.buenosaires.gov.ar/entrevista_puente_07.pdf
- MOTHERWELL, Robert: *The dada painters and poets*,

²⁹ Carlota Sempé y su proyecto sobre rasgos masónicos en el cementerio de la ciudad de La Plata, 2001-2005, UNLP. Eduardo M. Sebastianelli, *La masonería en la ciudad de La Plata*, 1999. Gualberto Reynal, *La Plata ciudad oculta*, 1995. José María Rey, *Tiempo y fama de La Plata*, La Plata, 1932. Jorge Ferro, *La Masonería en la fundación de La Plata*, 1991. Emilio J Corbière, *La Masonería, política y sociedades secretas en la Argentina*, 1998.

Nueva York, Robert Motherwell, 1951.

PATERNOSTO, César: *Piedra Abstracta*, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1989.

PAZ, Octavio: *El arte de México: materia y sentido. Inimediaciones*, Barcelona, Seix Barral, 1979.

ROSSI, Cristina: *Grupo SI. El informalismo platense de los 60*, Centro Cultural Borges, Secretaría de Cultura, Municipalidad de La Plata, 2001.

TORRES GARCÍA, Joaquín: *Universalismo Constructivo*, Madrid, Alianza Forma, 1984.

TRABA, Marta: *Arte de América Latina 1900-1980*, Nueva York, Banco Interamericano de Desarrollo, 1994.