

Arte Concreto entre Argentina, Brasil y Suiza. Max Bill y sus conexiones latinoamericanas*

María Amalia García**

Resumen:

Este trabajo estudia la actuación de Max Bill en el panorama del arte concreto argentino-brasileño estableciendo una reflexión crítica sobre la historiografía artística de posguerra. La hipótesis de trabajo plantea que para comprender la trayectoria artística de Bill es central atender a los sucesos y vinculaciones que tuvieron lugar en el panorama argentino-brasileño. Bill encontró entre los sudamericanos posibilidades de diálogo y acción que resultaban impensables para su situación en el ámbito europeo. Por otro lado, artistas y críticos hallaron en la producción de Bill un modelo sistemático para una serie de búsquedas ya instaladas en los circuitos locales.

Palabras clave:

Arte concreto, Argentina-Brasil.

Estudiar la actuación de Max Bill en el panorama del arte concreto argentino-brasileño permite establecer una reflexión crítica sobre la historiografía artística de posguerra. Las historias generales del arte moderno concentran el estudio de la abstracción geométrica casi exclusivamente en las primeras décadas del siglo XX y por ende, las tendencias constructivas activas durante los 40 y 50 son en general excluidas. Estos recortes y omisiones son efecto de tensiones y reposicionamientos acontecidos en el panorama artístico internacional de posguerra en el cual el arte concreto suizo (representado por el grupo Allianz) tuvo escasa proyección en el circuito europeo en relación con la promoción de otras líneas. Sin embargo, si se tiene en cuenta el impulso que el concretismo encontró en el ámbito latinoamericano y la profusa interrelación que Bill sostuvo durante los 50 con los ámbitos paulista, carioca y porteño dicho recorte historiográfico exige revisiones. En este sentido y con relación a la producción de artistas concretos argentinos y brasileños se ha puntualizado constantemente la gravitación billiana pero sin abordar a fondo las causas y

* Este trabajo es parte de mi tesis doctoral titulada "Abstracción entre Argentina y Brasil. Inscripción regional e interconexiones del arte concreto: 1944-1960" (FFyL-UBA), dirigida por Andrea Giunta a quien agradezco las posibilidades brindadas para desarrollar estas pesquisas tanto en Brasil como en Suiza. En relación con las investigaciones realizadas en Zürich, quiero agradecer a Jakob y Chantal Bill el haberme facilitado gentilmente el acceso al archivo de la Max, Binia + Jakob Bill Foundation y a Regina Vogel su valiosa colaboración. El viaje a Zürich fue realizado con una beca otorgada por la Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación. Una versión de este trabajo fue presentada en "Concretismo and Neoconcretismo: Fifty Years Later. A two-day International Colloquium", Museum of Fine Arts, Houston, 13-14 de septiembre de 2007.

** Doctora en Artes, Facultad de Filosofía y Letras, UBA- CONICET.

móviles de estas interrelaciones. A su vez, los estudios existentes sobre Bill minimizan su intervención en el campo latinoamericano. Este trabajo plantea que para comprender la trayectoria artística de Bill es central atender a los sucesos y vinculaciones que tuvieron lugar en el panorama argentino-brasileño.

Para esto, considero clave establecer como centro de este recorte los sucesos ocurridos en la ciudad de São Paulo en 1951, ya que constituyen un punto álgido para la inscripción del arte concreto en el panorama regional. Ese año Bill no sólo ganaba el gran premio en escultura de la I Bienal de São Paulo sino que en marzo había realizado su primera exposición retrospectiva en el Museu de Arte de São Paulo, el MASP. En Buenos Aires el "desembarco" billiano era más modesto: también en 1951 aparecía la revista *nueva visión*, dirigida por Tomás Maldonado, que en su primer número brindaba un tributo al artista suizo.

Mi hipótesis de trabajo plantea que las relaciones entre Bill y algunos artistas, críticos y gestores argentinos y brasileños generaron momentos de interlocución y espacios de intervención. Por un lado, Bill encontró entre los sudamericanos posibilidades de diálogo y acción que resultaban impensables para su situación en el ámbito europeo. Por otro lado, artistas y críticos hallaron en la producción de Bill un modelo sistemático para una serie de búsquedas ya instaladas en los circuitos locales.

A continuación, referiré en primera instancia, a la ubicación del arte concreto suizo en el panorama del arte europeo. En segunda instancia, abordaré los sucesos de 1951 concentrándome en los vínculos e interacciones que involucraron a esta comunidad concretista.

Comencemos, entonces, analizando el panorama internacional. A diferencia de lo ocurrido en la entreguerra, en el París posterior a la ocupación no podían escucharse las promesas de una racionalidad constructiva. El panorama artístico parisino de posguerra se caracterizó por un conflicto estético total entre el *establishment* francés, que sostenía una línea nacionalista defensora de la *École de Paris*, la adhesión al realismo social por parte del Partido Comunista y la provocación del *art autre* (GUILBAUT, 1995; 1990). Desde la lectura de los críticos e historiadores galos, la abstracción se consideraba ajena a la tradición francesa, entendida como universalista y caracterizada en el equilibrio entre la mirada a lo real, la propuesta de color fauvista y el planteo espacial cubista (CEYSSON, 1987; 1986.) En esta búsqueda de identificación nacionalista, la abstracción fue leída como una manifestación de la plástica germánica, interpretación que la volvía excesivamente reactiva.

Sin embargo, la abstracción *froide* -en términos franceses- luchó en París su espacio de acción desde los Salones *Réalités Nouvelles*, la revista *Art d'aujourd'hui* y la galería Denise René. (D'ORGEVAL, 2001,). Si bien Bill participó de estos espacios lo hizo de un modo muy limitado. Obtuvo el premio Kandinsky en 1948 organizado por la galería Denise René y también ese año en la misma galería integró la exposición *Tendencias del arte abstracto* junto con un grupo de artistas

residentes en Francia: Vasarely, Herbin, Dewasne, Poliakoff y Magnelli, entre otros. Además, junto a esta línea de artistas franceses, participó en 1948 en la segunda edición del salón *Réalités Nouvelles*, donde también estaba presente la avanzada invencionista argentina.

Con la revista *Art d'aujourd'hui* la situación era aún peor; no hay referencias sobre los artistas concretos suizos, por lo que resulta evidente que Léon Degand y André Bloc los ignoraban. En este sentido, tampoco las opiniones de Bill sobre Degand eran favorables. Por carta, Bill compartía sus impresiones con Tomás Maldonado, su aliado en la Argentina: "Leí en diarios franceses que Léon Degand ha realizado conferencias en Buenos Aires y también recibí la noticia de que ya no es el director del museo de arte moderna en São Paulo. Él siempre ha sido ignorante y bastante idiota. Ya no hay esperanzas de que eso cambie."¹

Evidentemente la abstracción que circulaba en los espacios franceses no tenía mucho que ver con la propuesta concreta; los suizos veían estos espacios parisinos como excesivamente eclécticos en relación con su proyecto. De hecho, las obras de los *froids* franceses eran, de algún modo, más enfáticas en defensa de la sensibilidad individual del artista, mientras Bill planteaba su investigación de un modo más sistemático apoyándose en el pensamiento científico.

Durante la guerra desde la Suiza neutral, Bill junto a otros artistas activaron espacios para la promoción del arte moderno. La tendencia constructiva había encontrado resguardo entre los artistas helvéticos. Tanto la exposición *Problemas actuales de la pintura y escultura en Suiza* realizada en 1936 en la Kunsthhaus de Zürich así como la formación del grupo Allianz bajo la acción de Leo Leuppi y Max Bill tenían como objeto promocionar el arte moderno en Suiza (LEMOINE, 2003). Allianz planteaba precisamente la necesidad de una "alianza" entre los artistas para conseguir una mayor representatividad ante las autoridades de manera de romper el aislamiento, un tanto conservador y provinciano, del ambiente suizo (KOELLA, 2003). Reunir y promover el arte de los artistas modernos suizos, ya fueran abstractos o surrealistas, fue el propósito inicial de Allianz aunque posteriormente se transformó en la agrupación de los concretos de Zürich: Bill, Richard Lohse, Camille Graeser y Verena Loewensberg.

En este contexto de marginación y búsqueda de posibilidades por fuera de los Alpes, entre 1948 y 1949, comenzaron a gestarse los contactos y las acciones que involucraron el "desembarco" sudamericano en 1951.

A Bill se le trastocaban las coordenadas al contrastar el interés que suscitaban sus propuestas en Sudamérica. En Zürich, en junio de 1948 conoció a Maldonado, en quien encontró un inteligente interlocutor y activo promotor. A comienzos de 1949, entró en contacto con el crítico Jorge Romero Brest, que a través de su revista *Ver y Estimar* se enrolaba en la batalla por la abstracción. A partir de estos vínculos, sus textos y las reproducciones de sus obras circulaban profusamente en publicaciones porteñas. A mediados de 1949, Pietro Maria Bardi a cargo de la dirección del MASP le ofrecía realizar la

¹ Bill, Max. Carta a Tomás Maldonado, Zürich, 6/9/1949, Archivo Max, Binia + Jakob Bill Foundation.

primera exposición retrospectiva de su obra en este museo.

Analicemos la exposición en el MASP. Bardi y Bill se habían conocido en el 1er Congreso de la Reconstrucción en Milán en 1945, poco antes que Bardi se involucrara en el proyecto de Chateaubriand y se radicara en São Paulo. La propuesta de exposición estaba en línea con las innovaciones que, tanto a nivel de criterio expositivo como de diseño museográfico, desarrollaba el MASP. Si bien las gestiones comenzaron en 1949, la correspondencia da cuenta de dificultades con los seguros y los traslados y con las negociaciones con otras instituciones sudamericanas que coproducirían la exposición.

En la prensa paulista desde 1949 se venía anunciando la realización "en breve" de la exposición de Bill.² Pero por lo que se desprende de la correspondencia, la exposición fue fijada y luego pospuesta en varias oportunidades. Finalmente fue inaugurada el 1 de marzo de 1951, junto con la apertura del Instituto de Arte Contemporânea.³

Esta exposición presentaba las variadas facetas de este creador: pinturas, esculturas, obra gráfica, afiches, maquetas y fotos de arquitecturas y diseños industriales exploraban un amplio panorama de intereses. Es preciso pensar no sólo en el impacto visual del conjunto de las obras sino también en el diseño expositivo: si bien Bill no estuvo presente para el montaje -y del cual participó Alexandre Wollner- están bien documentadas sus instrucciones. Bill ya había demostrado ser un gran diseñador de espacios de exhibición.

Esta muestra tuvo un impacto poderoso entre grupos de artistas y críticos en el ámbito regional, efecto que contrasta con la escasa repercusión que encontró entre los medios locales. Aparecieron algunos breves anuncios en el *Diário de São Paulo* y en *Folha da Manhã*; desde Río de Janeiro, Geraldo Ferraz fue el único crítico que dedicó una análisis minucioso sobre las obras destacando también el silencio del medio.⁴ De todas formas, fue la revista *Hábitat* la tribuna desde la cual el matrimonio Bo-Bardi sostuvo la exposición. A falta de catálogo, en el número 2 de *Hábitat*, aparecido contemporáneamente, se publicaban fotografías de obras y el texto "Beleza provinda de função e beleza como função", en el cual Bill planteaba los ejes de su proyecto (BILL, 1951).

2 "No museu de arte a obra completa de Max Bill", *Diário de São Paulo*, São Paulo, (Agosto 21, 1949); "No museu de arte. Exposição sobre Max Bill", *Diário da noite*, São Paulo, (Abril 5, 1950); "No museu de arte. Livro e exposição sobre Max Bill", *Diário de São Paulo*, São Paulo, (Abril 5, 1950). Archivo Museu de Arte, São Paulo.

3 "O Museu de Arte de São Paulo convida V. S. para visitar a EXPOSIÇÃO DE OBRAS DE MAX BILL que se abrirá o dia 1 de março às 15 horas na ocasião da inauguração dos cursos do INSTITUTO DE ARTE CONTEMPORÂNEA". Tarjeta de invitación, Archivo Museu de Arte, São Paulo. Además de la tarjeta de invitación véase "Museu de Arte. Inauguração da exposição de Max Bill", *Diário de São Paulo*, São Paulo, (Marzo 1, 1951): p. 8; "Está aberta no Museu de Arte a exposição dedicada a Max Bill", *Diário de São Paulo*, São Paulo, (Marzo 3, 1951): p. 7; "Duas grandes exposições no Museu de Arte", *Folha da manhã*, São Paulo, (Abril 3, 1951): p. 8; Véase además "Constatações concernant la participation de Max Bill à la I Bienal de São Paulo", Archivo Museu de Arte, São Paulo.

4 "Museu de Arte", *Diário de São Paulo*, São Paulo, (Marzo 1, 1951): p. 8; "Duas grandes exposições no Museu de Arte", *Folha da manhã*, São Paulo, (Abril 15, 1951): p. 8. Ferraz, Geraldo. "Uma página anterior (Max Bill, Pintor, Escultor e Arquiteto no Museu de Arte)", *O Jornal*, Rio de Janeiro, (Mayo 23, 1951). Reproducido en Geraldo Ferraz, *Retrospectiva. Figuras, raízes e problemas da arte contemporânea*, São Paulo: Cultrix-EDUSP, 1975, pp. 174-177.

La propuesta de Bill estaba desplegada. A partir de la recuperación de la herencia abstracto-constructiva, Bill había formulado un método para la creación e interpretación de los acontecimientos visuales. La serie organiza la propuesta compositiva tanto en la definición de un conjunto (el caso de las *15 variaciones sobre un mismo tema*) como en el arreglo de la superficie. El pensamiento plástico-matemático que proponía Bill no aludía a la frialdad numérica sino que refería a la capacidad humana de organizar un mundo de relaciones. La matemática aportaba la operación progresiva que otorgaba a un suceso plástico la posibilidad de repeticiones regulables

Sin embargo, la sistematización propuesta por el arte concreto implicaba modos constructivos plurales que no limitaban la coherencia organizativa a la activación de un mecanismo o procedimiento específico (BILL, 1951). La coherencia del planteo se definía en la relación simultánea entre las variables del trinomio forma, función y belleza. La forma en tanto belleza entendida como función proponía un modo abierto para reflexionar sobre un amplio horizonte objetual. El aspecto material era para Bill una configuración articuladora entre la función del objeto visual y su belleza. En suma, su planteo podía sintetizarse en una unidad tripartita entre forma, función, belleza (VON MOOS, 2004; FREI, 2004; CRISPIANI, 2004, 2001).

Las indagaciones de Bill coincidían con las búsquedas desarrolladas por varios artistas argentinos y brasileños. Cordeiro, De Barros, Sacilotto, Hlito, Prati, Iommi y Maldonado ya venían trabajando en función de definir y anclar sus búsquedas dentro del amplio abanico de la abstracción. Estos artistas ya habían planteado el cambio cualitativo que implicaba romper con los sistemas representativos y orientarse hacia un trabajo específicamente plástico. Estas indagaciones, en los comienzos construidas a partir de genealogías heterogéneas del arte moderno, abrevaban en las propuestas del arte concreto.

Maldonado, que canalizaba la militancia por la causa universal del arte concreto, daba cuenta de esta coincidencia de intereses en el ámbito regional. A su regreso de Europa, le contaba por carta a Bill: "Me he reintegrado aquí con más fuerza que nunca en mi lucha por el concretismo. Repito lo que le decía en Zürich: la existencia del arte concreto en América del Sur revela una cosa extraordinariamente importante y de la que se puede esperar mucho. Es evidente que el arte concreto se desarrolla, es decir, que sus posibilidades de permanencia están aseguradas".⁵

Estas apreciaciones de Maldonado, sin dudas se confirmaban con el premio de la Bienal a *Unidad tripartita*. Jorge Romero Brest se jactó de haber sido él quien diera la gran batalla para premiar a esta obra dentro del jurado.⁶ El gran premio en pintura a *Enamorados en el Café* de Roger Chastel estaba en

5 Maldonado, Tomás. Carta a Max Bill, Buenos Aires, 10/1/1949; Archivo Max, Binia + Jakob Bill Foundation.

6 Romero Brest, Jorge. "Arte concreto en Brasil y Argentina", documento mecanografiado, caja 3 sobre 2 documento w, Archivo JRB, FFyL-UBA.

las antípodas del proyecto concretista. Estas premiaciones, por ende, daban cuenta de las divergencias entre el jurado. Bill reconocía allí la importante ingerencia del panorama hostil de la crítica francesa, encabezada por Jacques Lassaigue, como parte del jurado. Respondiendo a Romero Brest, Bill señalaba: "puedo imaginarme muy bien la gran lucha a favor de obras modernas en São Paulo. cuando se constata por un lado esta lucha "a favor", se ve también la otra tendencia que he llamado "el espíritu de los *marchands* parisinos de cuadros".⁷

Ahora esta legitimación institucional del arte concreto que se operó en el Brasil, tendría, por supuesto, consecuencias políticas. La Bienal paulista ponía en funcionamiento una compleja maquinaria de gestión cultural rediseñando una nueva geografía para el mundo de las artes. Era un evento que representaba al Brasil definiendo su hegemonía cultural, política y económica en el ámbito regional (HERKENHOFF, 2001-2002 pp.118-121; ALVES OLIVEIRA, 2001).

En esta primera edición la Argentina no participó. Problemas institucionales, tanto públicos como privados, en una compleja trama política que enmarcaba los vínculos entre ambos países a principios de los 50, no permitieron una representación argentina. A la burocracia peronista, ajena a los nuevos códigos estéticos que imponía el orden de posguerra, no le pareció importante participar en una Bienal brasileña de arte moderno (GIUNTA, 2001; GARCÍA, 2004) En este sentido, es preciso resaltar la radical diferencia entre esta ausencia de una representación oficial argentina y la participación de Romero Brest en el jurado a favor de la apuesta concretista.

Para la avanzada moderna porteña lo que ocurría en Brasil era asombroso y contrastaba rotundamente con el panorama local. Las posibilidades de intercambio con la escena brasileña resultaban para los argentinos sumamente atractivas. De la misma forma que para Bill, Brasil también se constituía en el imaginario de los "argentinos" en el lugar de referencia para llevar a cabo un programa moderno en Latinoamérica. El contraste entre ambos panoramas era evidente. Esta red internacional de arte concreto estaba tensada por coyunturas nacionales: mientras en Brasil las propuestas concretistas ganaban en extensión y en posibilidades de ejecución, los argentinos acompañaban este proceso a través de las revistas.

Precisamente de esto daba cuenta la aparición en diciembre de 1951 de *Nueva Visión*, la revista de Tomás Maldonado. El primer número presentó un estado de la cuestión sobre los problemas y las posibilidades del arte concreto. Definió su búsqueda en la clave de "cultura visual" difundiendo proyectos de arte, arquitectura, diseño y urbanismo moderno. Su programa apuntaba a la síntesis de las artes visuales en un sentido de objetividad y funcionalidad. En *Nueva Visión*, el propósito fundamental lo constituyó la posibilidad de dotar a la vida urbana y al hombre moderno de un entorno con formas más sanas y eficientes para la realización individual y colectiva. La revista delineó en sus páginas manifestaciones

⁷ Bill, Max. Carta a Jorge Romero Brest, Zürich, 1/4/1952. Caja 22, sobre 2, documento 358. Archivo JRB, FFyL-UBA.

de esta belleza objetiva (GARCÍA, 2002, pp.171-191)

Evidentemente, *Nueva visión* se proponía como un tributo las propuestas de Bill y sus conexiones. Ya desde la tapa aparecía, junto a Henry Van de Velde y Alvar Aalto, como el pionero de las síntesis de las artes visuales. Además se publicaba un artículo del arquitecto italiano Ernesto Rogers sobre su obra plástica (ROGERS, 1951, pp. 11-12)

Las intervenciones de este artista suizo en el circuito artístico brasileño cobraban en las páginas de *Nueva Visión* un espacio destacado. Se informaba sobre la exposición de Bill en el MASP y sobre el premio en la Bienal. También, se presentaba un artículo de Pietro Maria Bardi sobre los cursos del Instituto de Arte Contemporânea y se publicaba la "vitrina de las formas" en la cual Bardi ubicaba al diseño industrial en una línea histórica de artefactos culturales.

Además, mientras en la contratapa se anotaba la formación de agrupaciones de jóvenes artistas concretos en San Pablo y Río de Janeiro, en la tapa, se reproducía en pequeño formato una fotoforma de Geraldo de Barros. A su vez, la revista refería a los cursos de arte moderno organizados por Hans Koellreuter en Teresopolis. A comienzos de 1951, Maldonado había viajado al Brasil para participar en estos encuentros, y en esta oportunidad se relacionó, todavía junto a Lidy Prati, con los actores centrales del concretismo brasileño.

Evidentemente este primer número de *Nueva Visión* plasmó la alineación de este panorama regional en torno al arte concreto. El año 1951 marca un momento clave de articulación del concretismo y de las formas de intercambio entre la Argentina y Brasil.

BIBLIOGRAFÍA

- ALVES OLIVEIRA, Rita. "Bienal de São Paulo. Impacto na cultura brasileira". In: *São Paulo Perspec.*, nº 3, São Paulo, 2001.
- AMARAL, Aracy. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970*. São Paulo: Nobel, 2003.
- AMARAL, Aracy (cur.). *Mavignier 75*. São Paulo: MAM, 2000.
- AMARAL, Aracy (ed.). *Arte construtiva no Brasil: Coleção Adolpho Leirner*. São Paulo: Companhia Melhoramentos- DBA, 1998.
- AMARAL, Aracy (coord.). *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte: 1950-1962*. São Paulo: Funarte, 1977.
- BANDEIRA, João (ed.). *Arte concreta paulista. Documentos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- BILL, Max. "Beleza provinda de função e beleza como função". In: *Hábitat*, nº 2, São Paulo, 1951, pp.61-65.
- CEYSSON, Bernard. "A propos des années cinquante: tradition et modernité". In : *25 ans d'art en France: 1960-1985*, Paris, Larousse, 1986, pp. 9-62.
- CEYSSON, Bernard. "L'histoire et la mémoire: tradition et modernité". In : *L'art en Europe: les années décisives 1945-1953*, París, Skira, 1987, pp. 36-47.
- CRISPIANI, Alejandro. "Entre dos mundos: el largo viaje de la Buena Forma". In:

- Block*, nº 6, Buenos Aires, 2004, pp. 40-49.
- CRISPIANI, Alejandro. "Un mundo continuo". In : *Arq*, nº 49, Santiago de Chile, diciembre 2001, pp. 57-59.
- D'ORGEVAL, Domitille. "Le Salon des Réalités Nouvelles: pour et contre l'art concret". In : Serge Lemoine (cur.), *Art Concret*, Mouans-Sartoux: Espace de l'art concret, 2000, pp. 24-39.
- FREI, Hans. "La transversal de Max Bill". In : *2G*, nº 29-30, Barcelona, junio de 2004, pp. 20-29.
- GARCÍA, María Amalia. "La ilusión concreta: un recorrido a través de *Nueva Visión*. *Revista de cultura visual 1951-1957*". In: Patricia M. Artundo y María Inés Saavedra (dir.), *Leer las artes. Las artes plásticas en ocho revistas culturales argentinas (1878-1951)*, Buenos Aires: Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", FFyL-UBA, serie monográfica nº 6, 2002, pp. 171-191.
- GARCÍA, María Amalia. "La construcción del arte abstracto. Impactos e interconexiones entre el internacionalismo cultural paulista y la escena artística argentina 1949-1953". In: *Arte argentino y latinoamericano del siglo XX: sus interrelaciones. VII Premio Fundación Telefónica a la investigación en la historia de las artes plásticas*. Buenos Aires: Fondo para la investigación del arte argentino (FIAAR) - Fundación Espigas, 2004, pp. 17-54.
- GIUNTA, Andrea. *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los sesenta*. Buenos Aires: Paidós, 2001.
- GUILBAUT, Serge. *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*. México: Mondadori, 1990.
- GUILBAUT, Serge. *Sobre la desaparición de ciertas obras de arte*. México: Curare, 1995.
- HERKENHOFF, Paulo. "A Bienal de São Paulo e seus compromissos culturais e políticos", In: *Revista USP*, nº 52, São Paulo, 2001-2002, pp. 118-121.
- KOELLA, Rudolf. "El grupo de artistas Allianz y los Concretos de Zurich". In: *Suiza Constructiva*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2003, pp. 54-57.
- LEMOINE, Serge. "El gran salto adelante". In: *Suiza Constructiva*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2003, pp. 37-53.
- ROGERS, Ernesto. "Unidad de Max Bill". In: *Nueva Visión*, nº 1, Buenos Aires, 1951, p. 11-12.
- VON MOOS, Stanislaus. "Max Bill. A la búsqueda de la cabaña primitiva". In: *2G*, nº 29-30, Barcelona, 2004, pp. 6-19.

Abstract:

This essay studies Max Bill's performance in the scene of the Argentinean-Brazilian Concretism, presenting a critical reflection on the postwar artistic historiography. The working hypothesis claims that for one to understand Bill's artistic trajectory it is essential to turn to the events and relations that

took place in the Argentinean-Brazilian scene. Bill found among the Latin-Americans possibilities of dialogue and action, which resulted unthinkable for his situation in the European scenery. On the other hand, artists and critics found in Bill's production a systematic model for a series of searches already installed in the local circuits.

Keywords:

Concretism, Argentine-Brazil.

Recebido em 15/05/2009. Aprovado em 30/05/2009.