



Oscar Niemeyer, Carlos Leão, Affonso Reidy, Jorge Moreira y Ernani Vasconcellos. Ministério de Educação.

Tensiones entre tradición e innovación: las críticas de Max Bill a la arquitectura moderna brasileña*¹

María Amalia García

El artista concreto suizo Max Bill realizó un viaje al Brasil en mayo de 1953 invitado por el Ministerio de Relaciones Exteriores brasileño. Para Bill este viaje implicaba entrar en contacto directo con un ámbito que resultaba mucho más promisorio para sus propuestas que el panorama europeo de posguerra. Además era la oportunidad de conocer la arquitectura brasileña que desde la década anterior venía siendo rotundamente consagrada a nivel internacional. El objetivo de este trabajo radica en estudiar las tensiones y conflictos generados a partir del viaje de Bill al Brasil y sus apreciaciones sobre la arquitectura moderna.

Max Bill, arquitetura moderna brasileira, concretismo.

El artista concreto suizo Max Bill realizó un viaje al Brasil en mayo de 1953 invitado por el Ministerio de Relaciones Exteriores brasileño, el Itamaraty. Niomar Moniz Sodré, directora del Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) fue la artífice de esta visita. Moniz Sodré y su marido, Paulo Bittencourt, eran muy entusiastas de la obra de Bill: en 1952, visitaron al artista en Zürich y adquirieron dos obras para el MAM-RJ: *Construção em metal* (1937) y *Composição hexagonal composta de 280 quadrados* (1948/52).² Además, compraron dos pinturas probablemente para su colección personal.³

Por carta, Niomar comentaba a Bill las negociaciones realizadas para concretar el viaje y sus expectativas respecto de la visita: “J’ai causé avec le Gouvernement ici sur la possibilité de vous inviter à venir au Brasil dans l’année prochaine. Naturellement, j’ai obtenu, en vue du bien que, je suis sûre, vous ferez à nos jeunes artistes qui sont encore très incertains. Dites-moi donc, si vous pouvez venir au cours de la prochaine année, dans quelle époque, et pour combien de mois.”⁴

Bill parecía no entender porqué era honrado de esta manera por el gobierno brasileño: dirigiéndose a F. d’Alamo Lousada, quien, desde la Légation des États-Unis du Brésil le extendía la invitación oficial, el suizo respondía: “Je ne sais pas pourquoi votre gouvernement nous honore si généreusement. Avant tout je vous prie alors de transmettre au gouvernement brésilien ma gratitude profonde et ma réponse qui veut dire que j’accepte avec plaisir de faire ce voyage dans votre beau pays.”⁵ El viaje a Brasil continuaba con un itinerario de visitas y actividades en Perú, México y los Estados Unidos.

* Artigo recebido em março de 2010 e aceito para publicação em abril de 2010.

1 Este trabajo es parte de mi tesis doctoral titulada “Abstracción entre Argentina y Brasil. Inscripción regional e interconexiones del arte concreto: 1944-1960”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2008. El viaje a Zürich fue realizado con una beca otorgada por la Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación. En relación con las investigaciones realizadas en esa ciudad, quiero agradecer a Jakob y Chantal Bill el haberme facilitado gentilmente el acceso a sus archivos y a Regina Vogel su valiosa colaboración.

2 Exposição permanente. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, MAM-RJ, 1953. Véase también Max Bill, carta a Tomás Maldonado, Zürich, 21 de abril de 1953, Archivo Tomás Maldonado, Milán.

3 Ibid.

4 Niomar Moniz Sodré, carta a Max Bill, Rio de Janeiro, 13 de octubre de 1952, Archivo Max, Binia + Jakob Bill Foundation, Zürich.

5 Max Bill, carta a F. d’Alamo Lousada, Zürich, 24 de febrero de 1953, Archivo Max, Binia + Jakob Bill Foundation, Zürich.

Bill era un artista bien conocido en el ámbito artístico brasileño ya que en 1951 había realizado su primera exposición retrospectiva en el Museu de Arte de São Paulo y su obra *Dreiteilige Einheit* [Unidad Tripartita] había sido galardonada con el 1º premio en escultura de la I Bienal.⁶ Para el suizo este viaje implicaba entrar en contacto directo con un ámbito que resultaba mucho más promisorio para sus propuestas que el panorama europeo de posguerra. Además era la oportunidad de conocer la arquitectura brasileña que desde la década anterior venía siendo rotundamente consagrada a nivel internacional. En fin, era el momento de pasar a las tres dimensiones las fantasías construidas a partir de diálogos, cartas, catálogos, revistas y fotos; era el momento de confrontar el modelo y experimentar la realidad tropical.

El matrimonio Bill llegó a Rio de Janeiro el 26 de mayo; fue recibido por un grupo de amigos y admiradores.⁷ Desde los meses previos a su llegada los diarios cariocas y fundamentalmente *Correio da Manhã* habían realizado una cobertura total sobre la venida de Bill a Brasil, publicando casi diariamente textos sobre su desarrollo artístico y las actividades de la recién fundada HfG de Ulm, además de fotografías de sus obras.⁸ Evidentemente, las expectativas respecto del viaje de este artista eran elevadas. El jueves 27 de mayo los Bittencourt realizaron, en su departamento de la Av. Altântica, un cóctel de presentación al que asistieron el vice-presidente del gobierno de Vargas, João Café Filho, ministros, senadores, diputados, gobernadores, diplomáticos, además de escritores, arquitectos y artistas: entre ellos, Abraham Palatnik, Lygia Pape, Ivan Serpa, Décio Vieira, Roberto Burle Marx, Noemia, Djanira, Oscar Niemeyer, Affonso Reidy, los hermanos Roberto, Manuel Bandeira y el argentino Tomás Maldonado.⁹ Además de este ágape – que según *Correio da Manhã* había conseguido “reunir habilmente gente que fala a mesma linguagem, embora em diferentes idiomas”¹⁰ – estaba planeado para el día siguiente un encuentro con los artistas abstractos en la casa de Ivan Serpa.¹¹

Desde el inicio de la visita, el contacto con la prensa resultó complejo. Por un lado, el nivel de expectativas de los medios respecto de esta recepción se correspondió con un intenso asedio mediático por recuperar las impresiones del recién llegado. Por otro lado, Bill argüía que los medios malinterpretaban sus declaraciones y, por ende, buscaba constantemente nuevas posibilidades de manifestarse en la prensa; esta situación lo ubicó cotidianamente en las páginas de los diarios durante su estadía.

La primera conferencia brindada al público carioca en el MAM-RJ fue el sábado 30 de mayo. El discurso, proferido en francés (según los medios era la primera que Bill disertaba en ese idioma), estaba organizado en función de responder públicamente a las muchas preguntas que Bill decía haber recibido desde su llegada. En primera instancia, realizó un relato histórico sobre la fundación del Bauhaus desde los proyectos de Van de Velde y Gropius al cierre forzado por los nazis. También refirió al emprendimiento del “nuevo” Bauhaus en Ulm del cual era director. En tercera instancia, disertó sobre el lugar del ar-

6 Maria Amalia García. Max Bill on the Map of Argentine-Brazilian Concrete Art, en Mari Carmen Ramírez y Héctor Olea (eds), *Building on a construct: the Adolpho Leimer collection of brazilian constructive art at the MFAH*. Houston: The Museum of Fine Arts- Yale University Press, 2009, p. 53-68.

7 Jayme Maurício. Bons ventos no Itamarati. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 20 de mayo de 1953, Archivo Max, Binia + Jakob Bill Foundation, Zürich.

8 Max Bill, futuro reitor da escola superior de Ulm. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 18 de enero de 1953; Artes plásticas. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 14 de febrero de 1953; Bons ventos no Itamarati. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 20 de mayo de 1953; Max Bill. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 23 de mayo de 1953, p. 2, Archivo Max, Binia + Jakob Bill Foundation, Zürich.

9 Antonio Bento. Max Bill no Rio. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 28 de mayo de 1953; Presença de Max Bill. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 28 de mayo de 1953, Archivo Max, Binia + Jakob Bill Foundation, Zürich.

10 Presença de Max Bill, op. cit.

11 Bernardo Ludemir. Max Bill: ‘Arte figurativa é arte de parasitas’. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 28 de mayo de 1953, Archivo Max, Binia + Jakob Bill Foundation, Zürich.

12 A conferencia de Max Bill. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 31 de mayo de 1953, Archivo Max, Binia + Jakob Bill Foundation, Zürich. Max Bill. Visita ao Brasil do famoso escultor modernista. *Boletim do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*, nº 9, Rio de Janeiro, julio de 1953, p. 5.

13 Max Bill e as perguntas do público. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 2 de junio de 1953. Véase también Perguntas que Max Bill responderá hoje. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 3 de junio de 1953; Archivo Max, Binia + Jakob Bill Foundation, Zürich.

14 Perguntas que Max Bill responderá hoje. Op. cit.

15 Max Bill e as perguntas do público. Op. cit.

16 Carlos Ferreira Martins, "Hay algo de irracional...: Apuntes sobre la historiografía de la arquitectura brasileña", *Block*, nº 4, Buenos Aires, Universidad Torcuato Di Tella, 1999, p. 8-22; Hugo Segawa, *Arquiteturas no Brasil 1900-1990*, São Paulo, EDUSP, 2002, pp. 90-114.

tista en la sociedad y, por último, realizó proyecciones de sus obras mostrando el proceso de creación matemática.¹²

La segunda conferencia realizada el miércoles 3 de junio fue planteada directamente a partir de las preguntas del público: Bill solicitó a la audiencia que dejara previamente por escrito en el MAM-RJ las cuestiones que suscitaban dudas e interés para incluirlas en su presentación. El objetivo era esclarecer los malos entendidos que el suizo percibía en circulación en los medios cariocas. Además de cuestiones relativas a la definición del arte concreto, la validez del arte figurativo y las relaciones entre música y arte concreto, Bill recibió por parte de la audiencia algunas de estas preguntas:¹³

Sendo a arte uma fonte de subordinada à matemática, acha que as emoções devam também ser sentidas matematicamente? [...]

Não acha que a arte concreta é um reflexo passageiro de uma época de perfeição técnica apenas? Pretende que seja permanente? [...]

O quadrado, o círculo, o triângulo, são "elementos" primários do vocabulário da forma ou valem por si mesmos como forma de expressão?

No "concretismo", o quadro de cavalete é usado como um campo especulativo ou tem valor próprio independentemente na fusão das artes plásticas com a arquitetura moderna?¹⁴

Estos interrogantes dan cuenta de que el público estaba interesado en indagar sobre varios de los temas planteados por Bill. Cuestiones en torno a la aparente incongruencia entre matemática y sentimientos así como la gramática del arte concreto llevaban a revisar y a poner en tensión las definiciones y propuestas de este artista que parecía ser el modelo de aquello que el sistema de las instituciones culturales brasileñas estaba esperando de sus productores.

Las declaraciones que Bill había ofrecido a la prensa habían generado confusión y malestar. Quizá, la dificultad idiomática había contribuido a avivar este hervidero mediático: todos los días en los diarios aparecían notas sobre las declaraciones del suizo. Aunque Bill sostenía que la prensa lo estaba distorsionado, en las nuevas declaraciones volvía a reafirmar lo anteriormente dicho. Entre todas las preguntas que llegaban por escrito al MAM-RJ y que se divulgaban en los diarios, existía un rumor clave: "Dizem que não lhe agradou nenhuma obra de arquiteto brasileiro. É uma divergência de princípios? Ou, na sua opinião, uma insuficiência técnica ou artística de nossos arquitetos?"¹⁵

La arquitectura brasileña, que desde la década anterior venía siendo rotundamente consagrada internacionalmente, era de manera imprevista puesta en duda por este invitado del gobierno brasileño.¹⁶ Este fue un punto sumamente incomodo que desde sus primeras declaraciones atravesó toda su estadía. El efecto de malestar se esparcía no sólo entre la comunidad de arquitectos y artistas sino también sobre las instituciones que lo habí-

an invitado. Las críticas del invitado sobre la arquitectura moderna cayeron como una desagradable sorpresa en un medio acostumbrado a recolectar elogios en torno a esta manifestación de identidad internacional y moderna brasileña.¹⁷

En este clima de conflictos, la revista carioca *Manchete* en su edición del 13 de junio daría a conocer la entrevista realizada durante su estadía en Rio de Janeiro en la que Bill expresaba sin tapujos sus apreciaciones sobre la arquitectura moderna en Brasil.

En esta nota, el suizo hacía afirmaciones rotundas. Sobre el Ministério de Educação e Saúde (MES), obra de Oscar Niemeyer, Carlos Leão, Affonso Reidy, Jorge Moreira y Ernani Vasconcellos, realizada bajo las máximas y el asesoramiento de Le Corbusier, Bill manifestaba sus profundas disidencias con esta gloria de la nueva arquitectura brasileña: “Quanto ao edifício do Ministério de Educação, não me agradou de todo. Falta-lhe sentido e proporção humana; ante aquela massa imensa o pedestre sente-se esmagado. Não concordo, tão pouco, com o partido adotado no projeto, que preferiu condenar o pátio interno construindo o prédio sobre pilotis.”¹⁸ Sobre el conjunto arquitectónico Pampulha (1942-1944), encargado por Juscelino Kubitschek desde la Prefeitura de Belo Horizonte y realizado por Niemeyer, Bill era aún más categórico. En la crítica a este emprendimiento, la clave estaba en los destinatarios del proyecto recreativo que consistía en una boite, un yacht club, un casino y la capilla São Francisco ubicados alrededor de un lago artificial.¹⁹

A arquitetura moderna brasileira padece um pouco deste amor ao inútil, ao simplesmente decorativo. Ao projetar-se, por exemplo, um conjunto como Pampulha não se levou em conta a sua função social. O sentimento da coletividade humana é aí substituído pelo individualismo exagerado. Niemeyer, apesar do seu evidente talento, projetou-o por instinto, por simples amor à forma pela forma; elaborou em torno de curvas caprichosas e gratuitas. O resultado disso é um barroquismo excessivo que não pertence à arquitetura nem à escultura. Afirmo, mais uma vez, que em arquitetura tudo deve ter sua lógica, sua função imediata.²⁰

Ante la pregunta de cuál era, a su juicio, el mejor arquitecto brasileño Bill respondía sin dudas: Affonso Reidy. El conjunto Pedregulho – diseñado por este arquitecto- era valorado por el suizo por tratarse de un conjunto habitacional dedicado a la vivienda social. También rescataba la obra de Lucio Costa aunque sin dejar de marcar sus discrepancias con algunas obras realizadas por este arquitecto:

Entretanto, ao visitar o edifício por ele [Lucio Costa] projetado no Parque Guinle, não pude deixar de perguntar: “Para quem foi projetado este prédio?” Responderam-me que eram apartamentos de alto custo destinados às moradias de pessoas de nível econômico elevado.

17 Jorge Francisco Liernur. 'The South American Way'. El 'milagro' brasileño, los Estados Unidos y la Segunda Guerra Mundial (1939-1943), Block, nº 4, Buenos Aires, Universidad Torcuato Di Tella, 1999, p. 23-41; Adrián Gorelik, *Nostalgia y Plan: El Estado como vanguardia*, en VV.AA., *Arte, historia e identidad en América. Visiones comparativas*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 1994, p. 656-670.

18 Flávio Aquino. Max Bill critica a nossa moderna arquitetura. *Manchete*, nº 60, Rio de Janeiro, 13 de junio de 1953, pp. 38-39.

19 Bruand Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 109-111.

20 Flávio Aquino. Max Bill critica a nossa moderna arquitetura. Op. cit.

Acho um erro construir-se somente edificios luxuosos quando existe o problema da habitação popular. [...] O arquiteto deve achar meios de projetar o mais barato possível. Além disso, não deveria preocupar-se tanto com a especulação dos imóveis.²¹

21 Ibid.

22 Véase “Carpeta de recortes. Brasil”, Archivo Max, Binia + Jakob Bill Foundation, Zürich.

23 “Max Bill: São Paulo comparável aos centros culturais europeus”, Última hora, São Paulo, 6 de junio de 1953; Archivo Max, Binia + Jakob Bill Foundation, Zürich.

24 Stefan Baciu, “Max Bill gostaria de morar no conjunto do Predregulho”, Tribuna da Imprensa, Rio de Janeiro, 6 de junio de 1953; Archivo Max, Binia + Jakob Bill Foundation, Zürich.

25 “Max Bill esclarece ponto de vista e desfaz mal entendidos”, Correio da Manhã, São Paulo, 7 de junio de 1953, p. 11; Archivo Max, Binia + Jakob Bill Foundation, Zürich. Respecto a los cuestionamientos que algunos críticos realizaban sobre la obra arquitectónica de Bill, éste señalaba: “Num dos jornais do Rio escreveram que minha pintura e minha arquitetura era fraca. [...] não tive ocasião de mostrar apenas três exemplos de minha arquitetura, pois a arquitetura europeia nasce sob condições muito diferentes que a do Brasil.”

26 “Max Bill: Esclarece pontos de vista e desfaz mal entendidos”, op. cit.

Si bien la aparición de esta nota fue posterior a la partida de Bill, el contenido allí explicitado tuvo relativa circulación en la prensa durante su periplo.²² Sus críticas a la arquitectura moderna fueron el estigma del derrotero brasileño; interrogado permanentemente sobre este asunto, Bill terminaría de definir su punto de vista en su próximo destino: São Paulo. Llegó a esta ciudad el día 5 de junio; allí lo recibieron, entre otros, Geraldo de Barros, Alexander Wollner y Sérgio Milliet. Mientras las declaraciones sobre la reprobación de Bill a la arquitectura brasileña eran noticia cotidiana, Tribuna da Imprensa resaltaba que “Max Bill gostaria de morar no conjunto do Predregulho”²³ y el diario Última hora colocaba en sus titulares “Max Bill: São Paulo comparável aos centros culturais europeus”.²⁴ Sin duda, sus afirmaciones habían generado una situación de tensión; por un lado, algunos medios resaltaban sus declaraciones negativas polarizando las perspectivas; otros más adictos a las posiciones de los anfitriones, se encargaban de suavizar la situación rescatando algunos puntos positivos de sus señalamientos. Por su parte, si bien Bill decía que la prensa estaba distorsionado sus impresiones, en cada oportunidad, volvía una y otra vez a repetir las mismas acusaciones.²⁵

- Dizem que não lhe agradou nenhuma obra de arquiteto brasileiro...
- O quê? Disseram isso? Fico me perguntando quem andou espalhando isso em meu nome?!... Não vim aqui para aprovar nem arte nem arquitetura. Simplesmente para ver e refletir; antes de conhecer as condições do meio não posso dizer nada, nem aprovar, nem criticar. Tive ocasião de apreciar obras de arquitetura que pedem todo o meu respeito. Por outro lado, vi obras que eu não aprovaria. Os senhores próprios conhecem a dificuldade de uma arquitetura no Brasil. Aqui no Rio, verifica-se, de um lado, a construção em massa, como nas cidades destruídas pela guerra; de outro lado a vitória absoluta da arquitetura moderna.²⁶

El suizo basaba su teoría estética en la relación simultánea del trinomio forma, función y belleza: para él, la forma actuaba como un elemento articulador entre cualidad y funcionalidad. Así, un objeto de diseño o una arquitectura debían revelar claramente sus posibilidades de uso, la lógica económica y tecnológica de su fabricación y el sentido de la operación formal. Esta perspectiva da una clave para comprender porqué la producción arquitectónica brasileña le generaba tantas cavilaciones.

Las contradicciones que planteaba la cuestión social en el Brasil era un punto clave: ¿cómo podía pensarse en arquitectura moderna cuando no estaba resuelto el problema

habitacional para grandes porcentajes de la población? El desordenado crecimiento urbano y la desenfrenada especulación con la tierra que habían caracterizado el desarrollo de las principales ciudades brasileñas en la primera mitad del siglo constituían una traba para el desarrollo de una arquitectura “saludable”. Además, la precariedad de las condiciones técnico constructivas de un sistema productivo aún caracterizado por una industrialización incipiente y por una supervivencia del modelo básico agroexportador hacían impensable todo intento de racionalización y estandarización.²⁷

27 Carlos Ferreira Martins. ‘Hay algo de irracional...’: *Apuntes sobre la historiografía de la arquitectura brasileña*. Op. cit.

Sin embargo, el fuerte crecimiento del ámbito de la construcción era elocuente y la necesidad de adoptar un lenguaje moderno para el entorno urbano se volvía también uno de los principales intereses del Estado.²⁸ Bill se exasperaba al ver la utilización del vocabulario moderno al servicio de las veleidades de la burguesía, como en el caso de Pampulha y de las necesidades de un estado autoritario, como en el caso del MES. Las complejas negociaciones y tensiones entre Estado, burguesía y vanguardia parecían incomprensibles para la mirada de Bill.

28 Adrián Gorelik. *Nostalgia y plan: el estado como vanguardia*. Op. cit.

Los críticos de arte trataban de dar cuenta de los conflictos que habían suscitado sus declaraciones. La hipótesis más fuerte que circuló sobre sus críticas sostenía que la fuerte impronta lecorbusiana en la arquitectura brasileña y las desinteligencias entre Bill y Le Corbusier habían producido estas lamentables declaraciones. Tanto Antônio Bento, Quirino Campofiorito y Geraldo Ferraz subrayaban que Bill discordaba con los elementos clave de la arquitectura de Le Corbusier como el uso de los pilotis, los paneles de vidrio y el brissoleil, gramática a partir de la cual los arquitectos brasileños habían arribado a novedosas soluciones.²⁹

29 Antônio Bento. Opiniones de Max Bill. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 6 de junio de 1953; Quirino Campofiorito, Tudo velho como Noé. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 7 de junio de 1953; Archivo Max, Binia + Jakob Bill Foundation, Zürich.

Interrogado permanentemente sobre la arquitectura moderna, Bill terminaría de definir su punto de vista en São Paulo, el último punto de su visita. Antes de partir, Bill decidió dar una última conferencia para dejar en claro sus puntos de vista. El 9 de junio en la Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo (FAU) Bill expresó su perspectiva sobre la arquitectura brasileña. Se dirigió principalmente a los estudiantes, intentado explicar puntualmente las apreciaciones que habían repercutido negativamente en el público brasileño. Comenzaba calificando la unidad habitacional Predregulho en Rio como un éxito absoluto a nivel arquitectónico, urbanístico y social. Reconocer la validez indiscutible de este conjunto, era una estrategia argumentativa que le permitía, luego de una valoración altamente afirmativa, referir a los puntos de discordia. En primer lugar, señalaba las expectativas que sus declaraciones suscitaron desde su llegada al Brasil.

Aqui chegando, há quinze dias, os repórteres se lançaram sobre mim, questionando-me sobre pontos que, para um recém chegado como eu, não eram fáceis de serem respondidos. A questão “standard” era: “O que é que o senhor pensa da arquitetura brasileira? O que é que pensa da arte brasileira?” Eu não conhecia a arte e a arquitetura brasileira,



Flávio Aquino. Max Bill critica a nossa moderna arquitetura. *Manchete*, nº 60.

30 Max Bill. O arquiteto, a arquitetura, a sociedade. *Hábitat*, nº 14, São Paulo, enero-febrero de 1954, s/p.

seão através de reproduções e, dessa maneira, tem-se sempre um aspecto um pouco deformado.³⁰

Dividido entre dar una linda conferencia sobre arte y arquitectura como arte o manifestar su pensamiento respecto de la situación de la arquitectura brasileña, el suizo elegía la segunda opción. Parecía preciso volver a repetir aquello que ya había circulado en los medios y que era tema de debate en los ambientes culturales del país.

É, portanto [...] que vos falo, aos estudantes principalmente, aos futuros arquitetos do Brasil, de um país onde o volume da construção ultrapassa toda a imaginação, onde a necessidade de construir é ainda, e sempre será, de uma importância primordial. Sois vos, pois, que formareis a feição das cidades brasileiras amanhã. Eu conjecturava, portanto, sobre o melhor que poderia vos contar. E resolvi dizer, finalmente ao invés de lindas palavras, a verdade sobre a profissão do arquiteto, e a verdade sobre a arquitetura brasileira. É portanto uma crítica, e como fui convidado oficialmente, quero vos dizer algo que possa ser útil para o futuro de vosso país. Falarei das cosas que pude notar aqui.

Daqui a dois dias partirei. Pode ser que o avião caia nos Andes. Quero ser, portanto, franco e sem hesitações protocolares. Ficaria desgostoso se não manifestasse minha opinião: vosso país está em perigo de cair no mais terrível academicismo anti-social, no plano da arquitetura moderna. Quero, pois, falar da arquitetura, como de una arte social, una arte que não está sujeita a ser posta de lado nos dias do futuro, o que hoje convém, não convirá mais, quando for mudado o que se chama “estilo”.³¹

31 Ibid.

El tono de Bill era dramático: como ha señalado con ironía Ana María Rigotti, el suizo “temblaba” de pensar que los jóvenes estudiantes hubieran sido seducidos por tanta extravagancia y despilfarro.³² Bill no podía esperar a llegar a Europa para realizar meditadas reflexiones: si el avión se estrellase en los Andes sus palabras de alarma y preocupación quedarían por siempre silenciadas.³³ Dramática también era su experiencia: él, que se había dejado seducir frente a las espectaculares fotografías aparecidas en publicaciones internacionales a partir de su estadía en el Brasil, no podía más que contrastar como evidencia la distancia entre esa realidad y aquellas representaciones.

32 Ana María Rigotti. Brazil deceives. *Block*, nº 4, Buenos Aires, Universidad Torcuato Di Tella, 1999. Este artículo, que resulta muy analítico respecto de la mirada de los arquitectos modernos europeos sobre el fenómeno brasileño, confunde la visita de Bill en mayo de 1953 con el encuentro realizado en ocasión a la II Bienal de Arquitectura en enero de 1954. Bill también participó de este encuentro pero no como jurado de la sección arquitectura sino como jurado de la Bienal de Artes Plásticas.

Así, el suizo comenzó abordando los elementos de la arquitectura brasileña que utilizados como fórmulas “repetidas sem razão” conformaban un academicismo moderno. El primer elemento era la forma orgánica, el plano libre. Atribuyendo a Le Corbusier la introducción de este elemento en jardines y arquitecturas a través de los muros curvos, para Bill la forma libre sólo tenía sentido si existían razones funcionales; la utilización que se había dado a este elemento entre los brasileños era “puramente decorativa e nada tem que ver com uma arquitetura séria”.³⁴ El segundo elemento era el pan de verre o muro de vidrio. La utilización de este elemento era atribuida a Gropius citando el edificio del Bauhaus de Dessau; luego, la utilización de este recurso por parte de Le Corbusier había incorporado los brises-soleil como un complemento necesario del pan de verre para controlar el calor y la claridad. En relación con ambos elementos, la crítica de Bill radicaba en la utilización indiscriminada de esta solución sin atender debidamente la situación climática del país. El cuarto dispositivo era la concepción de los edificios montados sobre pilotis y por ende la anulación del patio interno. Este fue un punto clave de la argumentación de Bill.

33 Max Bill. O arquiteto, a arquitetura, a sociedade. Op. cit.

34 Ibid.

Si bien planteaba su adhesión a la utilización de la planta libre – “antes da minha viagem ao Brasil, pensei, como muitos arquitetos de vanguarda europeia que a solução do Le Corbusier [...] sería o ideal de uma futura cidade”³⁵ – la crítica, en primera instancia, radicaba en el uso de este elemento sin la adecuación necesaria a las condiciones geográficas del lugar. Esta aclaración estaba dirigida a las críticas que había realizado al MES y que tan terrible recepción habían causado.

35 Ibid.

Já antes da minha viagem ao Brasil [...] pude constatar que o pátio, que deve ser substituído por esta nova concepção lecorbusiana, tem

funções que preencher que seriam perdidas, mudando a concepção. [...] É, portanto, necessário encontrar as melhores soluções, de acordo com a nossa época, utilizando as vantagens dos pátios, suprimindo seus defeitos. [...] Esta constatação deve ser, por conseqüência, um ataque contra o famoso Ministério da Educação no Rio de Janeiro, que acredito, não foi concebido conforme as condições orgânicas do país. Isto não que dizer que eu não tenha todo o meu respeito para com esses arquitetos, mas, assim mesmo, sou obrigado a constatar que eles incorrem em erros, seguindo uma doutrina que em seu país não é utilizável a não ser que haja grandes correções.³⁶

36 Ibid.

Además, Bill llamaba la atención sobre el aspecto formal de los pilotis. Bill aludía a la libertad morfológica que adoptaban estos módulos portantes en la arquitectura brasileña y fundamentalmente en la obra de Niemeyer. Formas “barrocas” que para él sólo representaban un manierismo decorativo sin función. Refiriéndose a los pilares triangulares utilizados por Niemeyer en el edificio en construcción en la rua Barão de Itapetininga (en la actualidad: Galerías California), Bill señalaba

Nesse edifício vi coisas terríveis. É o fim da arquitetura moderna. É um edifício anti-social, sem responsabilidade, não só para aquele que vai utilizá-lo como locatário, mas para o freguês que lá irá para fazer as compras. [...] Lá encontrei a última deformação da forma livre e a utilização, a mais fantasista, dos pilotis. É uma floresta virgem da construção, no pior sentido, é a anarquia completa. [...] Quando entrardes no local da obra sentireis imediatamente uma formidável mistura de sistemas de construção, de pilotis largos, de pilotis finos, de pilotis de formas fantásticas, sem nenhuma finalidade construtiva, colocados em diferentes direções. [...] Os muros e os pilotis entrecruzaram-se sem razão, as formas destroem-se, cortam-se. É a desordem, a mais gigantesca, que jamais vi no local de uma obra. Eu me pergunto, como pode um tal mal-entendido ter-se realizado num país onde a arquitetura moderna é tão conhecida no mundo inteiro [...] Eu me pergunto, como num país onde existe um grupo CIAM (congressos internacionais de arquitetura moderna), uma revista como *Hábitat* e uma bienal de arquitetura, pode-se chegar a construções tão selvagens. [...] Prédios desse gênero nascem de um espírito que não tem modéstia; não tem responsabilidade para com as necessidades humanas.³⁷

37 Ibid.

Casi como una exclamación desesperada, Bill exhortaba a que esos jóvenes estudiantes se comprometieran con las responsabilidades de la arquitectura realmente moderna, sana y al servicio de las necesidades del hombre y no con los ritmos de una ciudad que vertiginosamente necesitaba construirse.

Temo que entre vós se encontrem também os amadores desse espírito, e como vos quero ajudar a não cair em erros desse gênero, quero vos explicar, em algumas palavras o que é a profissão do arquiteto. E se somente um ou dois entre vos ireis compreendê-lo, serei já muito feliz. Sois aqueles que irão lutar para uma arquitetura realmente moderna, para uma arquitetura sadia, ao serviço do homem.³⁸

38 Ibid.

Las críticas de Bill estaban especialmente dirigidas a Niemeyer: Bill denunciaba la espectacularización arquitectónica como modo de expresión individual. Bill creía en una arquitectura en la cual la belleza radicaba en la armonía entre sus funciones, materiales y formas, en ausencia de elementos superfluos. Bajo esta concepción, la figura del arquitecto-artista que materializa su sensibilidad e intuiciones en muros de cemento era, para el suizo, una irresponsabilidad profesional y un peligro inconmensurable.

Bill no podía reflexionar sobre las adaptaciones y traducciones del modelo porque le era imposible repensar su lugar de enunciación; sus críticas las dictaba el deber ser de aquello que él mismo encarnaba: él era el heredero de los “verdaderos” principios modernos, el guardián de la pureza constructiva. Recuérdese que había sido alumno del Bauhaus, había participado en *Abstraction Création* y fue quién redefinió y promocionó la apuesta en torno al arte concreto lanzada por Theo van Doesburg.

Esta conferencia dictada en la FAU fue transcripta por la revista *Hábitat* en el número 14, de comienzos de 1954. Para Lina Bo el objetivo de la publicación era evitar las malas interpretaciones y deformaciones de las intervenciones de Bill. También una versión de esta conferencia fue publicada en la revista *Architectural Review* en octubre de 1954: este “Report on Brazil” incluía, además de los juicios de Bill, las opiniones de Gropius, ganador del premio en la II Bienal de Arquitectura de São Paulo, las de Ernesto Rogers, jurado en esta Bienal y las apreciaciones del arquitecto Hiroshi Ohye, de la Universidad japonesa de Hosei, quien asistió al evento.³⁹ Aunque posteriormente las críticas negativas de Bill y de Rogers serían retomadas para evaluar los destinos de la construcción en Brasil, en su momento no opacaron las lecturas positivas que durante los años 50 se realizaron de la arquitectura moderna brasileña.⁴⁰

39 Report on Brazil. *Architectural Review*, nº 694, octubre de 1954, p. 235-240. Para un análisis crítico sobre este debate véase Ana María Rigotti, “Brazil deceives”, op. cit.

40 Hugo Segawa, *Arquiteturas no Brasil 1900-1990*, op. cit.

El viaje de Bill había generado marcas difíciles de borrar. Sin embargo, algunos de los señalamientos presentes en sus críticas planteaban evidencias objetivas que debían ser atendidas y contempladas. De hecho en los diarios circularon, además de agresiones, declaraciones en acuerdo con su postura. Geraldo Ferraz relató las críticas de Bill referidas al decorativismo lecorbusiano y subrayó sus cuestionamientos sociales y humanos respecto de la política edilicia en el Brasil. Ferraz consideraba que sus apreciaciones eran apropiadas para reflexionar y para revisar críticamente las alabanzas hasta el momento recibidas.⁴¹ Por su parte, Walter Zanini coincidía con las objeciones desde la perspectiva urbanística social y rescataba la sinceridad en la expresión de sus opiniones.⁴²

41 Geraldo Ferraz, As idéias do arquiteto Max Bill. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 12 de junio de 1953; Archivo Max, Binia + Jakob Bill Foundation, Zürich.

42 Walter Zanini, Uma referência de Max Bill. *O tempo*, São Paulo, 21 de junio de 1953; Archivo Max, Binia + Jakob Bill Foundation, Zürich.

43 María Amalia García. Max Bill on the map of Argentine-Brazilian concrete art. Op. cit.; María Amalia García. Ações e contatos regionais da arte concreta. Intervenções do Max Bill em São Paulo em 1951. *Revista USP*, nº 79, Universidade de São Paulo, septiembre-noviembre 2008, p. 196-204.

44 Stanislaus von Moos, Recycling Max Bill, en *Minimal tradition. Max Bill et l'architecture "simple" 1942-1996*. Berna: Lars Müller, 1996, p. 33-55.

45 Hugo Segawa, Arquteturas no Brasil 1900-1990, op. cit.; Anahí Ballent, El diálogo de los antipodas: los CIAM y América Latina, Buenos Aires, FADU-UBA, 1995, p. 12-16, 30-32.

46 Lucio Costa. A nossa arquitetura moderna oportunidade perdida. *Manchete*, nº 63, Rio de Janeiro, 4 de julio de 1953. Reproducido en João Bandeira, *Arte concreta paulista*. Documentos, op. cit., p. 34-35.

47 Lucio Costa. A nossa arquitetura moderna oportunidade perdida. *Manchete*, nº 63, Rio de Janeiro, 4 de julio de 1953. Bastadilla en el original.

Ahora bien, ¿qué móviles habían llevado a Bill a desatar estos ríspidos debates? Su linaje moderno lo había ubicado como un referente para los artistas plásticos: tanto en la Argentina como en Brasil Bill había encontrado fluidos canales de interlocución y espacios de intervención que resultaban impensables para su situación en el ámbito europeo.⁴³ A su vez, los artistas argentinos y brasileños hallaron en la propuesta del arte concreto de Bill un modelo sistemático para las búsquedas abstractas ya instaladas en los circuitos locales. Entonces, dado que él se había convertido en un referente para las artes plásticas, es posible pensar que Bill también buscaba volverse un modelo en el ámbito de la arquitectura. Bajo esta luz se comprende que la constante aparición de Bill en la prensa para aclarar las supuestas tergiversaciones de sus opiniones fue, en realidad, una estrategia que utilizó para cooptar los medios y refrendar sus verdades una y otra vez.

Además, es central anotar que con sus críticas a la arquitectura brasileña Bill estaba librando en suelo sudamericano una batalla contra Le Corbusier. Bill desacordaba con el proyecto de fusión de artes plásticas y arquitectura en una totalidad que Le Corbusier estaba realizando, por ejemplo, en la capilla de Ronchamp en 1951.⁴⁴ Precisamente, como lo había notado la prensa contemporánea, sus objeciones a los edificios brasileños estaban teñidas de un encono particular con el modelo elegido. El éxito que el paradigma lecorbusiano había alcanzado en el Brasil fue para el suizo un punto de difícil digestión.⁴⁵

En este combate entre tradiciones e innovaciones, los arquitectos modernos brasileños harían sentir su desilusión, la incompreensión recibida y la incapacidad para percibir cómo se desarrollaba la cultura moderna fuera de la coyuntura europea. Lucio Costa publicó en *Manchete* una respuesta a la entrevista realizada a Bill en este medio. Desde el título ya marcaba con ironía la recepción de las críticas del maestro europeo: "A nossa arquitetura moderna: oportunidade perdida".⁴⁶ Costa no adhería al alegato de Bill a favor de la funcionalidad; su posicionamiento defendía el valor plástico de la arquitectura.

Para nós as artes plásticas têm no fundo algo em comum e, sem embargo das crescentes complexidades da técnica contemporânea, ainda consideramos a arquitetura uma das belas artes porque nela, como nas demais, o sentimento tem sempre a última palavra na escolha entre duas e mais soluções válidas quanto às várias acepções de funcionalidade em causa mas cujo teor plástico difere. Escolha que se repete a cada passo durante a elaboração do projeto e o próprio transcurso da obra e que assim define a arquitetura como arte.⁴⁷

Costa defendía la realización del MES refutando las críticas de Bill sobre el uso de pilotis y resaltando el uso de los azulejos en función de la recuperación de la herencia lusitana. Costa también respaldaba el conjunto de Pampulha como ejemplo pionero del desarrollo de la arquitectura moderna brasileña: "Ora, sem a Pampulha, a arquitetura brasileira na sua feição atual não existiria. Foi ali que as suas características diferenciadoras se



definiriam.”⁴⁸ Respecto de la capilla de São Francisco parte de este conjunto, Costa refería a la apreciación peyorativa de Bill en tanto barroca. Replanteando el eje del análisis, Costa cambiaba el signo al adjetivo “barroco” y filiaba esta arquitectura moderna, clara y universalista con la reelaboración afectiva de los elementos de la propia tradición: “Ora graças, pois se trata no caso de um barroquismo de legitima e pura filiação nativa que bem mostra que não descendemos de relojeiros mas de fabricantes de igrejas barrocas. Aliás, foi precisamente lá, nas Minas Gerais, que elas se fizeram, com maior graça e invenção.”⁴⁹

Evidentemente, esta arquitectura no sólo no se correspondía con las exigencias de funcionalidad billianas sino que establecía conexiones en torno a la identidad y a la historia vernácula. Otilia Arantes ha señalado que la originalidad de la contribución brasileña en torno al movimiento moderno consistió, precisamente, en la recuperación y preservación de la arquitectura tradicional. “Son de esta manera, ante todo modernos y no nostálgicos del pasado (o sea académicos) y, justamente por ser modernos son los primeros en vincularse –en otro registro- con la tradición.”⁵⁰

Por su parte, Niemeyer en el primer número de la revista Módulo –de la cual pertenecía al comité editorial- también daba sus opiniones respecto de las acusaciones recibidas.

Oscar Niemeyer, Conjunto Arquitetônico da Pampulha, 1942-1944. Boite.

48 Ibid.

49 Ibid.

50 Otilia Arantes. Esquema Lucio Costa. Un milagro, mucha arquitectura y un último espejismo. *Block*, nº 4, Buenos Aires, Universidad Torcuato Di Tella, 1999, p. 44.

Sostenía, al igual que Costa, la concepción de la arquitectura como arte y reafirmaba sus elecciones: “trabalhamos com o concreto armado, material dócil e generoso a todas as nossas fantasias. Tirar dele beleza e poesia, especular sobre suas imensas possibilidades é o que nos seduz e apaixona, profissionalmente. E por estas razões é que tanto nos identificamos com a obra de Le Corbusier.”⁵¹ Respecto de los juicios de Bill, Niemeyer era categóricamente displicente:

51 Criticada a arquitetura brasileira. Rica demais – dizem. *Módulo*, nº 1, Rio de Janeiro, marzo de 1955, p. 46-47.

Sobre estas críticas [...] nada tenho a dizer, nem me interessa mesmo contestá-las. Somos um povo jovem, com uma tradição de cultura ainda em formação - o que nos expõe naturalmente mais à crítica daqueles que se julgam representantes de uma civilização superior. Mas, também, somos simples e confiantes em nossa obra. O suficiente, pelo menos, para apreciar essa crítica, ainda quando parta de homens que não possuem, profissionalmente, as credenciais necessárias.⁵²

52 Ibid.

La relación de Bill con el Brasil había generado una montaña rusa de apreciaciones, que iban del amor al odio, desde objeciones pertinentes sobre sus planteos a risueñas, informales y agresivas consideraciones y acciones. Por ejemplo, la revista *Hábitat*, muy ligada a la defensa de Bill, en su número de septiembre de 1953 anotaba ácidas conclusiones sobre las repercusiones de su viaje:

Se Max Bill, em lugar de criticar a arquitetura brasileira contemporânea, tivesse feito o elogio genérico de costume, seria ipso facto, o maior arquiteto-pintor-escultor do mundo. Pelo contrário os jornais continuam a classificá-lo não arquiteto, não pintor, não escultor. Até uma pessoa séria, como Lúcio Costa, em Manchete refere-se a ele como a um pobrezinho. Há até boatos pelos quais o ministro João Neves da Fontoura teria sido afastado por ter, o Itamarati, convidado Max Bill como hospede oficial do país.⁵³

53 Crônicas. *Hábitat*, nº 12, São Paulo, septiembre de 1953, p. 96.

Evidentemente la cuestión se había transformado en un asunto de Estado; Bill se había transformado en un personaje que dividía las opiniones del circuito respecto de las intervenciones brasileñas sobre el arte y la arquitectura moderna. También en la sección crónicas, donde la revista *Hábitat* reunía las novedades y habladurías del medio, llamaba la atención sobre otra importante consecuencia del viaje de Bill: “Não aparece mais na lista do júri da exposição de arquitetura da II Bienal, o nome (no passado tanto glorificado e desfaldado) de Max Bill. Quem teve a idéia de riscá-lo do Senatus, sem dúvida por causa de sua sinceridade?”⁵⁴

54 Crônicas. *Hábitat*, nº 12, São Paulo, septiembre de 1953, p. 91.

Efectivamente, antes de su viaje al Brasil, el 17 de febrero de 1953, Paulo Barrêdo Carneiro -como delegado europeo de la Comisión para el IV Centenario de la ciudad de São Paulo- lo invitaba a participar como jurado de la II Bienal Internacional de Arquitectura que

organizaba el MAM-SP.⁵⁵ Entre los otros miembros extranjeros del jurado estaban Ernesto Rogers, José Luís Sert y Alvar Aalto. Bill aceptó con interés este cargo y sugirió distintas estrategias de comunicación con los otros jueces para definir la premiación; en este marco aprovechó para nominar como su candidato a Walter Gropius.⁵⁶ Sin embargo, luego de la visita dicho nombramiento fue revisado. La comisión organizadora había decidido apartar a Bill del jurado de la Bienal de Arquitectura, actitud que había repercutido positivamente en la comunidad artística.⁵⁷ Por su parte, Bill registraba con claridad cómo sus intervenciones habían generado diversos posicionamientos y fracturas dentro de un campo de valoraciones. En carta a su promotora, Niomar de Bittencourt, Bill reflexionaba:

il me semble que ma visite n'a pas été approuvée partout de la même façon et aussi je pense que la presse a un peu trop transformé ma pensée. je trouve que "manchette" n'a pas agi très honnêtement car une partie de ce qu'ils ont publié n'était pas parti de la interview [...] je trouve ce que j'avais à critiquer était déjà assez et il n'était pas nécessaire d'en inventer de plus. je crois que le résultat de tout cela est, qu'ils m'ont expulsé du jury de la biennale, parce-que dans la dernière liste que j'ai reçu mon nom ne se trouve plus [...] c'est alors bien possible que ma visite au Brésil a été la dernière. ce que je trouve dommage.⁵⁸

No sería, sin embargo, aquella de mayo de 1953 la última visita de Bill al Brasil; volvería en enero de 1954 como jurado de premiación de la sección de artes plásticas de la II Bienal de São Paulo junto con Mário Pedrosa, Herbert Read, Bernard Dorival, Willem Sandberg, Jorge Romero Brest y Sérgio Milliet, entre otros.⁵⁹ Evidentemente, la cuestión de la arquitectura suscitaba resquemores y recelos que eran más fáciles de sortear desde el ámbito de las artes plásticas.⁶⁰

En tres años Bill había pasado de ser un artista casi desconocido a ganador del premio en escultura de la I Bienal y un referente clave del arte contemporáneo a, luego, blanco de ataques y agresiones. Producto de la popularidad alcanzada, circulaban en la prensa críticas burlonas. En *Folha da Tarde*, Rubem Braga reproducía un diálogo con Portinari que daba cuenta de los desequilibrios que la fortuna crítica de Bill había alcanzado después de su visita. Rubem Braga señalaba:

- Confesso que admiro a Unidade Tripartite, escultura em metal com que o suíço ganhou o premio da Bienal Paulista. Já me disseram que aquilo é apenas o desenvolvimento de uma forma geométrica encontrável no Museu de Matemática de Paris. Mesmo assim, me parece um bom achado; tem grande harmonia, dignidade e beleza. Portinari concorda vagamente:

- É...

Mas depois, com um brilho em seus olhos de menino esperto:

- É, mas eu prefiro um Ford – porque anda...⁶¹

55 Paulo Barrêdo Carneiro, carta a Max Bill, Paris, 17 de febrero de 1953; Archivo Max, Binia + Jakob Bill Foundation, Zürich.

56 Max Bill, carta a Paulo Barrêdo Carneiro, Zürich, 20 de febrero de 1953; Max Bill, carta a Paulo Barrêdo Carneiro, Zürich, 26 de febrero de 1953; Archivo Max, Binia + Jakob Bill Foundation, Zürich.

57 Max Bill afastado do júri da Bienal. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 14 de septiembre de 1953; Archivo Max, Binia + Jakob Bill Foundation, Zürich.

58 Max Bill, carta a Niomar Bittencourt, Zürich, 19 de agosto de 1953; Archivo Max, Binia + Jakob Bill Foundation, Zürich.

59 Sérgio Milliet. Carta a Max Bill, São Paulo, 27 de agosto de 1953; Archivo Max, Binia + Jakob Bill Foundation, Zürich.

60 Max Bill de volta ao Brasil. *Folha da Manhã*, Rio de Janeiro, 21 de octubre de 1953; Archivo Max, Binia + Jakob Bill Foundation, Zürich.

61 Rubem Braga. Portinari. *Folha da Tarde*, São Paulo, 24 de junio de 1953; Archivo Max, Binia + Jakob Bill Foundation, Zürich.

Evidentemente, belleza y función en la constitución de la forma eran puntos que en el Brasil connotaban otras varias dimensiones. Las reiteradas advertencias de Bill sobre la funcionalidad volvían como un boomerang en esta irónica conclusión de Portinari. El rol del arte en la estructura social era un núcleo clave en el debate que se desarrollaba en los circuitos culturales brasileños pero probablemente Bill no conocía con exactitud los términos del problema. Evidentemente, tradición, modernidad, identidad y transformación social eran horizontes en disputa por propuestas estéticas que acentuaban de manera diferencial la interrelación entre estas ideas.

María Amalia García (Buenos Aires, Argentina) es doctora de la Universidad de Buenos Aires en el área Historia y Teoría del Arte. Investigadora asistente, Carrera de Investigador Científico del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Su investigación sobre arte abstracto en Argentina y Brasil se encuentra radicada en el Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró" de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, donde también participa en proyectos grupales sobre arte latinoamericano. Sus investigaciones han sido difundidas en congresos y coloquios especializados nacionales e internacionales. Se desempeña como docente en la cátedra "Introducción al lenguaje de las Artes Plásticas" de la Carrera de Artes. / mamaliag@gmail.com