

**ARTURO, TERRENO DE PRUEBA. ACERCA DEL ORIGEN CONJUNTO DEL
INVENCIONISMO Y DEL ARTE CONCRETO EN ARGENTINA**

**Arturo, Proving Ground. About the Common Beginning of Argentinean Inventionism
and Concrete Art in Argentina**

Autora: Luciana Del Gizzo¹

Filiación: Universidad de Buenos Aires/Conicet, Buenos Aires, Argentina.

Email: ldelgizzo@conicet.gov.ar

RESUMEN²

A menudo se señala la revista *Arturo* (Buenos Aires, 1944) como el hito de inicio del arte concreto en Argentina; sin embargo, al recorrer sus páginas se advierte la presencia igualmente importante de poesía y de una incipiente teoría invencionista. Este estudio explora ese origen conjunto; para eso se enfoca en las resoluciones compartidas por ambas disciplinas, en su propuesta innovadora, sus vacilaciones y tensiones. Además, reflexiona sobre el vínculo de experimentación entre poesía y artes plásticas, al tiempo que revisa ciertas operaciones de la vanguardia de mitad de siglo XX como la conformación de una tradición de orden también vanguardista y la propugnación de un arte y una poesía puros.

Palabras clave: invencionismo, arte concreto, abstracción, vanguardia, experimentación.

ABSTRACT

Arturo Magazine is often highlighted as the start milestone of concrete art in Argentina. However, while scanning its pages, it is possible to notice the equally important presence of poetry, and an incipient Inventionist theory. This paper studies that common origin, by focusing on shared solutions, its innovative proposal, its vacillations, and tensions. Moreover it reflects about the experimentation bound between poetry and art, as well as it look through some mid-20th century avant-garde operations, such as the setting up of an own avant-garde tradition, and the proposition of a pure art and poetry.

Keywords: inventionism, concrete art, abstraction, avant-garde, experimentation.

La proyectización es, precisamente, lo que distingue a la ideología de la utopía.
Giulio Carlo Argan

Del Gizzo, Luciana. "ARTURO, TERRENO DE PRUEBA. ACERCA DEL ORIGEN CONJUNTO DEL INVENCIONISMO Y DEL ARTE CONCRETO EN ARGENTINA". Revista Laboratorio N°3. Web.

En el número 7 de *poesía buenos aires*, aparece el artículo “Ubicación definitiva de Vicente Huidobro” firmado por Wolf Roitman, el cual coloca al poeta chileno en la cúspide de la tradición vanguardista que el grupo en torno a esta publicación procuraba conformar³. Allí hay una significativa nota a pie: “Vicente Huidobro hace llegar, con motivo de aparecer en Buenos Aires (1944) la revista *Arturo*, punto de partida (por más contradictorio y deficiente que este documento nos parezca en la actualidad) del arte de vanguardia en la Argentina, el total apoyo de su entusiasmo y de su obra” (Roitman 3).

Esta valoración de *Arturo* puede entenderse al considerar la adscripción que para esa época Roitman mantenía al movimiento Madí, un desprendimiento del grupo que gestó la revista. Asimismo, pone de manifiesto el vínculo entre las dos publicaciones e incluso indica el carácter precursor de esta última. La relación se refuerza por la participación en ambas de Edgar Bayley, principal representante de la rama poética de *Arturo* y teórico del invencionismo⁴. Pero más allá de las diferencias que pudo marcar el movimiento Madí, ¿cuáles eran y qué alcance tenían las contradicciones y las deficiencias que Roitman encontraba en *Arturo*? ¿Cómo entender esas deficiencias en una revista de un único número que liga la poesía a las artes plásticas leída ocho años después desde otra que no hace mención a prácticamente nada que no sea poético? ¿Eran esas contradicciones inherentes a *poesía buenos aires*, considerando que allí confluían varias poéticas contrapuestas, como el surrealismo, el invencionismo y el creacionismo, entre otras?

La revista *Arturo*, de un único número que salió en Buenos Aires durante el verano de 1944, fue una iniciativa alternativa, realizada con medios casi artesanales, de un grupo de jóvenes (Maldonado, Arden Quin, Kosice, Prati, Rothfuss, Bayley), artistas plásticos y poetas, que se proponían renovar la producción de arte y literatura rioplatenses hacia cánones modernos, inscribiéndola en patrones abstractos cuyo modelo era la producción de la vanguardia histórica europea –fundamentalmente, el neoplasticismo, el concretismo, el suprematismo–, pero para la cual era fundamental encontrar figuras vernáculas. Con ese objetivo, Carmelo Arden Quin, Edgar Bayley, Gyula Kosice y Rhod Rothfuss publicaron en la revista algunos ensayos teóricos, que estaban destinados a definir su posición tanto en arte como en poesía; también incluyeron producción poética y plástica firmada por todos sus integrantes. Además, contiene textos teóricos y obras de artistas ya reconocidos, como Vicente Huidobro, Joaquín Torres-García, Murilo Mendes, María Helena Vieyra da Silva, Piet Mondrian, Wassily Kandinsky, etc.

Frecuentemente *Arturo* es estudiada como el hito fundador del arte abstracto en Argentina, que deriva posteriormente en tres importantes expresiones: el mencionado movimiento Madí, la Asociación Arte Concreto-Invención y, posteriormente, el Perceptismo (un desprendimiento de esta última). La primera escisión del grupo inicial se produjo muy poco después de publicar la revista, debido a algunas divergencias personales y con respecto al programa estético. Este último punto no resulta del todo claro para la historiografía, pero

es dable suponer que Maldonado deseaba oponer una estética más rigurosa y purista a la síntesis ecuménica que planteaban las enseñanzas de Torres García. Arden Quin no estaba dispuesto a dejarlas completamente de lado También había discrepancias en los programas estéticos. La Asociación Arte Concreto-Invención, iba a ceñirse a las manifestaciones plástico-visuales, extendiendo sus principios a la arquitectura y al diseño, compartiendo con esas disciplinas su modalidad proyectual. En cambio el movimiento

Del Gizzo, Luciana. “ARTURO, TERRENO DE PRUEBA. ACERCA DEL ORIGEN CONJUNTO DEL INVENCIONISMO Y DEL ARTE CONCRETO EN ARGENTINA”. Revista Laboratorio N°3.
Web.

encabezado por Arden Quin, Rothfuss y Kosice . . . pretendía extender su campo de acción a todas las artes . . . ofreciendo un perfil dinámico y versátil, que exaltaba la transformación y el movimiento. (Lauria)⁵

Es cierto que, tal como expone claramente la Prof. Lauria en su ensayo, la vanguardia plástica y literaria, con sus correspondientes inicios de la abstracción, ya había llegado al Río de La Plata en los años veinte con la generación martinfierrista y artistas plásticos destacados como Emilio Petorutti –con su obra de corte futuro-cubista–, y Xul Solar, y que luego con Del Prete –que en 1933 realizó la primera exposición de pintura y colages abstractos– llegaría a una abstracción más libre, tomada como una postura decidida en cuanto a la envergadura y la constancia de la producción. Sin embargo, en esos años los modelos abstractos no estaban instalados ni en el gran público ni en el restringido grupo de entendidos, sino que persistían estilos neorrománticos y figurativos –como la tendencia así llamada o los artistas de La Boca, los artistas del pueblo, el realismo crítico y social, etc.–, que reflataban ideales clásicos y/o representativos previos a la vanguardia abstraccionista europea. Luego de las décadas de 1940 y 1950 ya no habría vuelta atrás hacia este tipo de poéticas, y la abstracción se afianzaría y se desarrollaría como un lenguaje que abriría nuevas posibilidades –piénsese en el derrotero posterior del arte concreto y el madismo, pero también en el arte óptico–. En literatura, la situación es similar: la vanguardia de mitad de siglo hizo mella para instalar definitivamente un lenguaje rupturista, algo que la vanguardia de los años veinte había ensayado pero que en la década siguiente había sufrido una suerte de “retorno al orden”, un neorromanticismo de metáforas anquilosadas y retórica algo modernista rubendariana difundido en revistas de grandes tiradas como *Sur*, *Saber Vivir* y otras (Cristóbal). La poesía de esta segunda ola vanguardista se dedicó a explorar diferentes planos con la semiosis, tanto en el invencionismo que inaugura esta revista, como en la tendencia surrealista.

Aunque esta voluntad de ruptura con lo anterior, fundamentalmente con las nociones de arte que representaban una continuidad de la experiencia, puede corresponderse con lecturas que interpretan este periodo como de agotamiento de los grandes relatos legitimadores de la modernidad, no parece posible adscribir completamente este movimiento a una perspectiva posmoderna. Sucede que si bien estos artistas sostienen una postura crítica, la sustentan con argumentos que todavía pertenecen a la modernidad: la técnica como facilitadora del progreso y de una nueva era para la humanidad, la confianza en la proyectización racional como una vía de liberación del arte, la construcción idealizada de la novedad, etc. Tal vez haya sido uno de los últimos intentos por rescatar este tipo de discursos dándoles un cariz nuevo, los cuales poco después entrarían en un marco de desilusión, dada su imposibilidad de cumplir con las profecías de progreso que propugnaban. En todo caso, una vía para pensar mejor esta cuestión sería abordar el vínculo entre modernidad y posmodernidad no como un quiebre, sino más bien como un proceso del que los discursos presentes en la revista *Arturo* forman parte y dan cuenta de la transformación, así como también lo hacen en grado mayor y diferente los que abordan el informalismo o la neofiguración, por citar ejemplos posteriores. En poesía habrá que esperar a la década de 1980 para que esto se produzca, una vez clausurada la época de los sesenta-setenta en América Latina, en la cual la posibilidad de la revolución inminente se mantenía viva como relato unificador. Probablemente, este sea un proceso que todavía estamos transitando, razón por la cual a veces no percibimos en su totalidad ni podemos

analizar en toda su complejidad. No obstante, aunque ese propósito mayor excede este trabajo, resulta iluminador detenerse en un punto determinado, como es el de la revista *Arturo*, con el fin de hacer un aporte al rompecabezas de ese desarrollo.

En tal sentido, y por lo anteriormente descripto, esta revista representa un momento cero de la abstracción como tendencia en el Río de la Plata no sólo en el terreno del arte. A pesar de que los estudios se enfoquen habitualmente sobre el aspecto plástico, aproximadamente la mitad de las sus páginas están dedicadas a la poesía y gran parte de las restantes, a teorías poéticas y plásticas. De hecho, es evidente que allí están los gérmenes de la poética invencionista que se formularía en un manifiesto poco después – en marzo de 1946, durante la primera exposición pública de la Asociación Arte Concreto-Invención en el Salón Peuser–. Entonces, analizar su contenido y las cuestiones que problematiza, como la interdisciplinariedad, la experimentación, la tensión representación/presentación y la relación con la vanguardia anterior, tomando en conjunto poesía y plástica, permitirá poner en perspectiva las manifestaciones que genera. Así enfocado, este trabajo pretende ser un aporte a los estudios de poesía del periodo en Argentina, que a menudo se centran en la corriente irradiada por la hegemonía cultural de la revista *Sur*. Adicionalmente, aspira a contribuir con los estudios sobre arte abstracto al brindar una perspectiva de su cara literaria, lo cual permite entender mejor la experimentación que se estaba dando. Finalmente, el estudio plantea algunas cuestiones para pensar el desarrollo de la vanguardia latinoamericana a mediados del siglo XX.

Arturo fue la experiencia inicial de un grupo de artistas y poetas jóvenes que estaban convencidos de que el arte tenía una ingerencia directa en la praxis social, y que por eso tenían gran responsabilidad en la consolidación del cambio⁶. En ese contexto, el arte abstracto –que luego algunos de ellos especificarían como concreto⁷– era la producción nueva y acorde a los tiempos, aunque todavía mostraran vacilaciones acerca del encauce que darían a su práctica. En definitiva, lo que esta revista expone es el momento mismo de la experimentación, el impulso del inicio de la que pretendía ser, tal como lo señala su título, una de las estrellas más brillantes del cielo, un cielo hecho de planos, líneas y puntos en permanente equilibrio y expansión.

Pureza, experimentación, modernización

Tanto si nos enfocamos sobre el origen formal del invencionismo como de las corrientes plásticas que genera, hay que considerar que convivían en la revista *Arturo* plástica y poesía en un camino de experimentación inicialmente conjunto. Ahora, ¿por qué esa afinidad entre dos artes tan diversas, que utilizan materiales y medios de expresión completamente opuestos? Más allá de las afinidades personales (Bayley, poeta, y Maldonado, artista plástico, eran hermanos; Kosice comenzó como poeta para pasar luego a la plástica; etc.), esta correspondencia tiene una larga tradición, cuya genealogía podría remontarse a la convivencia de las distintas artes en las cortes o en las ilustraciones medievales de los libros, y cuyo quiebre se dio con la especialización de las disciplinas artísticas en el siglo XVIII, al que luego contribuyeron las historias específicas de cada disciplina (Brugnoli 5).

A partir de allí, desde las *Correspondances* de Baudelaire y sus reflexiones en *El pintor de la vida moderna* hasta los proyectos integrales de las vanguardias históricas, pasando por

los poetas parnasianos que colocaban el ideal de la poesía en la obra de arte, sin olvidar la obra total wagneriana, las artes tendieron naturalmente a saltar esas fronteras como un espacio productivo para la experimentación, la reflexión conjunta de problemáticas afines y la renovación de sus lenguajes (Brugnoli 6). En lo que respecta a las vanguardias, la difuminación de los límites de los géneros mantiene coherencia con la utopía de unir arte y vida, dado que al tiempo que “los límites borrosos entre los géneros exigían una discusión sobre sus condiciones” (Von Graevenitz 21) planteaban la pregunta por la entidad artística y por el vínculo con el hombre y su cotidianidad. En relación a la articulación entre poesía y plástica en el arte de vanguardia, tres aspectos parecen ser relevantes: la coincidencia en la búsqueda de un ideal de pureza; la necesidad de modernización, que muchas veces se extiende a todas las esferas del arte, con el fin de que vaya de acuerdo a un mundo actual; y la consecuente experimentación, por la que buscan soluciones conjuntas a problemas comunes o similares, mediante equivalencias en sus recursos, lenguajes y materiales.

Renato Poggioli ubica en Mallarmé el nacimiento del ideal de la poesía pura y en Cézanne el de una pintura y una escultura puras para la modernidad. Ahora bien, el hecho de que ambas disciplinas compartan ese ideal en momentos contemporáneos no las hermana en su intento de realizarlo. Incluso, ese ideal implicaría el repliegue de cada una en sí misma, dado que, como dice Malraux: “exigir de la pintura y de la poesía el primado de sus medios de expresión significa exigir una poesía más poesía y una pintura más pintura, es decir, menos poesía” (ctdo. en Poggioli 208). Pero también, menos realidad, porque: “la pureza del arte había sido concebida en función del concepto retórico de hipérbole, en el sentido de una tensión verbal y formal que acentuase la distinción entre la inmaculada artificialidad de la creación artística y la impura naturalidad de lo real” (209).

En ese repliegue sobre el artificio del arte en contraposición con lo real, se produce un paralelismo significativo:

A este respecto parece ahora evidente la analogía que existe entre la función que ha ejercido en la poesía la palabra-metáfora, la palabra-símbolo, la palabra-idea, y la que han ejercido en el campo figurativo líneas y planos, masas y volúmenes, manchas y colores: en otros términos, un estilo plástico que no confíe ya en las sugerencias de la sombra y de la luz, sino en la severa belleza de la forma contemplada en el espacio eterno y absoluto. Mediante estos procedimientos, que revelan una nueva visión más que una nueva técnica, las artes figurativas parecen tender a la creación de una realidad aislada y autónoma, generada por partenogénesis, sin mezcla con la realidad circunstante. (210)

Entonces, el ideal de pureza sería para ambas disciplinas una puerta de entrada a la abstracción, que prescinde del objeto y se repliega a trabajar con sus propias estructuras: en plástica, con los elementos básicos del lenguaje visual (formas, líneas y colores) y con las leyes de la composición; en poesía, con los componentes fonéticos y gramaticales. Es decir, se dejan de lado los factores que generan sentido por fuera de la obra misma⁸. Así, poesía y plástica tienden a la pureza y trabajan en el nivel más absoluto de sus propios lenguajes. Este tipo de analogías entre lenguajes artísticos que se reducen a sus estructuras supone la “ilusión de la traductibilidad o de la correspondencia recíproca de las artes” (Poggioli 145), que es la base de la experimentación, cuyo fin último es el de “ensanchar los límites de un arte o de invadir el terreno del otro” (144).

Del Gizzo, Luciana. “*ARTURO, TERRENO DE PRUEBA. ACERCA DEL ORIGEN CONJUNTO DEL INVENCIONISMO Y DEL ARTE CONCRETO EN ARGENTINA*”. Revista Laboratorio N°3. Web.

No obstante, Umberto Eco (1988), sin desconocer las apreciaciones de Poggioli, hace una distinción opositiva entre experimentalismo y vanguardia. Afirma que un autor (podríamos hablar también aquí de artista) es experimental cuando con sus innovaciones pretende “hacerse aceptar” por el público y que sus experimentos se conviertan con el tiempo en norma. El autor/artista de vanguardia, en cambio, tendría la intención de “ofender socialmente a las instituciones culturales (literarias o artísticas) con productos que se manifiesten como inaceptables” (103). Pero ni siquiera el antiarte dadaísta “pretendía realmente banalizar el arte. Todo seguía teniendo múltiples significados” (Von Graevenitz 22). Por eso la contraposición, que le resulta útil al autor para criticar al movimiento italiano Grupo 63, funciona mejor a nuestros fines como complemento: en tanto que para la vanguardia el arte debe ser actualizado para responder a las exigencias de un mundo de cara a la modernidad, el grado de experimentalismo y, por lo tanto de escándalo, dependerá de la profundidad a la que llegue la renovación. En otras palabras, en una obra experimental se plantea normalmente la pregunta por su pertinencia artística, lo cual demuestra que también cuestiona lo que está instituido como arte en su contexto de recepción.

En esa necesidad de modernización, las artes pueden echar mano a las resoluciones aplicadas por otras disciplinas más avanzadas, o bien requieren de sus materiales para desarrollar o explicar sus innovaciones. Así por ejemplo, la autorreflexión creciente que produce la renovación en las artes plásticas genera un avance de la palabra que explica, justifica o incluso ilustra la novedad frente a un público y a una crítica que lo rechaza⁹. La poesía, a la inversa, se vuelve menos explicativa porque la autorreflexión la hace replegarse sobre sí misma, sobre un lenguaje poético que se retrae –como en la irrupción de las onomatopeyas y las glosolalias en la poesía de vanguardia–, al tiempo que comienza a considerar la percepción visual de la disposición de las palabras en el blanco de la hoja (Mallarmé, Apollinaire, Girondo).

La trayectoria hacia atrás de la modernización del arte llega hasta el siglo XIX cuando en Francia, luego de la Revolución, la conciencia de la posibilidad de socavar cualquier autoridad y de estar en una época inédita que necesita modos de representación diferentes, llevan a cuestionar parámetros rígidos fijados hacía tiempo en teatro, arte y literatura. Esa necesidad de modernización se hace perentoria e ineludible en todas las esferas en el siglo XX, fundamentalmente, para aquellas sociedades que, como la italiana y la rusa, conservaban estructuras sociales y culturales que no habían sufrido grandes modificaciones desde el siglo anterior. Entonces esa necesidad de actualización de todas las esferas culturales los vincula en la resolución de problemas comunes inherentes a un mundo del que no pueden dar cuenta de forma adecuada con los medios y las formas artísticas conocidas (De Micheli 223 y ss.).

Jauss conecta estos tres factores cuando, luego de hacer un recorrido histórico del mito de nuevo comienzo de la humanidad, el cual llega a su apogeo y caída durante la Revolución Francesa, concluye que ese mito pasa de la política a la esfera del arte: “Basta con aportar el paso que las vanguardias, antes y después de la primera guerra mundial, dieron, pasando de lo estético a lo político, para fijar en una revolución estética el nuevo comienzo de la historia bajo la dirección del arte”. En ese contexto, “la fusión de todas las artes con el fin de dominar la realidad en la obra total de arte, y elevar el arte a la forma de vida por excelencia, es el insuperable mito moderno de comienzo” (59), por lo que la experimentación iría más allá, hasta ligarse con la idea de cambio social, de nueva época.

Del Gizzo, Luciana. “*ARTURO, TERRENO DE PRUEBA. ACERCA DEL ORIGEN CONJUNTO DEL INVENCIONISMO Y DEL ARTE CONCRETO EN ARGENTINA*”. Revista Laboratorio N°3.

Web.

Pero esa modernización no se alcanza con una vuelta al pasado ingenuo, como en los antiguos mitos de comienzo, sino que “la tarea y la oportunidad del arte moderno frente a una realidad alienada . . . [es] la reelaboración conciente, analítica, de la originalidad y la plenitud sensible de una posible experiencia mundana” (60).

En este punto resulta pertinente considerar el propio contexto político de la época, donde el incipiente movimiento peronista se instalaría como una opción renovadora frente al tradicional horizonte liberal o, incluso, el más reciente radicalismo fundador. Sin embargo, los artistas de *Arturo*, como la mayoría de los artistas e intelectuales de envergadura de la época, no reconocerían esta alternativa como válida para alcanzar la modernización en un universalismo humanista y ecuménico, por un lado, porque el nacionalismo peronista se contraponía a esa perspectiva, pero fundamentalmente, porque el régimen era considerado filofascista, algo contra lo que los concreto-invencionistas se oponían tajantemente. Por eso, el antiperonismo de estos artistas tiene una base completamente opuesta al de los intelectuales aunados en la revista *Sur*: lejos del nacionalismo inclusivo, liberal y democrático (de Zuleta, *Cuando opinar es actuar...*) de la revista cultural más importante de esos tiempos, tanto *Arturo* como las publicaciones posteriores de miembros del grupo reflejan una postura de izquierda materialista. Probablemente, uno de los pocos cruces que los concretos tendrían con la cultura oficial del momento sería cuando el ministro de Educación Dr. Oscar Ivanissevich calificara en 1948, en la inauguración del Salón Nacional, de “arte degenerado” al arte de vanguardia, un término que no refería al lenguaje común, sino a una categoría que utilizaban los nazis, considerando que se trataba de una manifestación cultural producto de la degeneración racial. Por eso, aun en este momento incipiente, la utopía del cambio social no podía ser cubierta por el peronismo, por más que se presentara como la opción política renovadora de las viejas tradiciones, por lo que permanecía del lado del arte y la literatura como instrumentos que apelaran a despertar la sensibilidad universal de la humanidad.

Palabra e imagen confluyen en la revista *Arturo* en la búsqueda analítica de pureza mediante la experimentación para modernizar el arte y la sociedad, de cara al nuevo comienzo que la humanidad enfrenta. No es que una tome como ideal a la otra o que se fusionen en una obra única, sino que se asisten para reflexionar sobre sus problemáticas, procedimientos y recursos. Esto hace de la revista un objeto complejo, de múltiples significaciones que, dado su carácter experimental e inacabado, pone en tensión cuestiones que luego darían lugar a renovadas concepciones artísticas. Pero para ese momento, en el origen, la escisión no se había producido y *Arturo* presenta una unidad en la heterogeneidad –tanto de disciplinas como de enfoques– que requiere ser abordada desde las múltiples perspectivas que pone en tensión.

Revista de artes abstractas

Arturo reúne a un grupo de artistas y poetas jóvenes que comparten ciertas ideas y consideraciones con respecto al arte, pero que todavía no se han formalizado como vanguardia: al momento de su publicación no han firmado un manifiesto, no tienen una producción homogénea dado que están en un etapa sin muchas definiciones¹⁰ y apenas si coinciden en la valoración de algunas figuras de la vanguardia. Más allá de esto, analizada aisladamente, esta revista parece ser un aglutinante de un conjunto de artistas convencidos de algunas líneas generales de la praxis artística para una sociedad cuyo cambio está en

Del Gizzo, Luciana. “ARTURO, TERRENO DE PRUEBA. ACERCA DEL ORIGEN CONJUNTO DEL INVENCIONISMO Y DEL ARTE CONCRETO EN ARGENTINA”. Revista Laboratorio N°3.
Web.

curso, pero que también hay que orientar¹¹. Como se ha visto, esta convicción como otras cuestiones sobre las que acuerdan tenían una tradición ya conformada en la vanguardia europea: la idea de estar asistiendo a un nuevo tiempo social al que el arte debía contribuir, así como la necesidad de un lenguaje artístico universal son cuestiones que habían tenido amplia discusión en los inicios y el desarrollo de la vanguardia rusa, se reprodujeron luego en movimientos como De Stijl y permanecieron en el arte concreto (De Micheli), al tiempo que fueron reelaboradas por precursores latinoamericanos, con el que un precursor latinoamericano como Joaquín Torres García tenía contacto e ingerencia directa (Fabre 63 y ss.).

A su vez, nociones vinculadas con los recursos son igualmente compartidas por el grupo, según se advierte en los textos teóricos publicados y en la producción artística y poética: por un lado, que el nuevo arte será necesariamente abstracto, más allá del tipo de abstracción que implique, como una forma de responder no sólo a su universalidad –al no representar un objeto, los sentidos del arte se amplían notoriamente–, sino también a un arte no representativo que sólo se refiriera a sí mismo; el corte con el marco ventana y la grilla ortogonal, como una forma de salir de la idea de representación; la ruptura de la lógica semántica en el lenguaje poético para poner de manifiesto la estructura gramatical. Pero más allá de esas coincidencias, no se advierte una forma unificada de lograr esos objetivos: parecen tomar partido por una abstracción libre, pero las reproducciones guardan resabios figurativos; a veces hablan de alterar el orden lógico del lenguaje y otras de reemplazarlo por una lógica alternativa. Únicamente revisando comparativamente el contenido de la revista es posible constatar la heterogeneidad, que hay tener en cuenta para entender las rupturas que se produjeron posteriormente en el grupo, pero también de qué manera todas las poéticas que se desprendieron pertenecen a ella.

La cuestión teórica

La revista comienza con un artículo de Arden Quin que postula una revisión muy sintética del desarrollo histórico y antropológico del arte desde la perspectiva del materialismo dialéctico. A partir de la premisa de que “son las condiciones materiales de la sociedad, las que condicionan las superestructuras ideológicas” y que por lo tanto “el arte . . . se desarrolla en base a los movimientos económicos”, interpreta que existe un movimiento dialéctico en la cultura por el cual la historia estaría dividida en tres periodos: un Primitivismo, cuya característica sería la expresión; luego seguiría la etapa del Realismo que se iniciaría en la Grecia del siglo V, de carácter representativo; y por último, el Simbolismo, a partir del Renacimiento, caracterizado por la significación. Cada periodo tiene sus movimientos dialécticos internos. Por fuerza de una filosofía de la historia materialista, que recomienza no de forma cíclica sino en una marcha espiralada ascensional, se vuelve a un momento de tesis que sería para el autor el momento de su actualidad, representado por un nuevo primitivismo, esta vez, de base científica dado “el proceso de liquidación económica y social del orden capitalista, y a la creación de una nueva sociedad bajo formas socialistas de producción”. Es decir, estamos ante un nuevo mundo que está comenzando y que requiere por eso un nuevo tipo de artista que no exprese, represente o simbolice, sino que *invente*, que tenga un sentido de creación planificada, más que de imaginación.

A continuación, con un tono humorístico, Edgar Bayley teoriza acerca del concepto de imagen pura en un artículo que comienza con figuras que ponen en práctica la misma

Del Gizzo, Luciana. “ARTURO, TERRENO DE PRUEBA. ACERCA DEL ORIGEN CONJUNTO DEL INVENCIONISMO Y DEL ARTE CONCRETO EN ARGENTINA”. Revista Laboratorio N°3. Web.

poética que postula¹². Sin embargo coincide en que están en una nueva fase, porque manifiesta que esta imagen, aunque estuvo en todas las épocas, lo hizo a modo de representación, sujeta a los cánones de novedad, pero por fuerza de la repetición toda imagen re-presentativa carece de valor¹³ y “es sólo reacción Toda preocupación re-presentativa, toda voluntad de convertir a la obra de arte en un intérprete de no importa qué realidad interior, de qué sutil, compleja y nueva actitud . . . falsea la imagen y la despoja de todo valor estético”. Entonces, sólo en la imagen-invencción radica la novedad, porque “al defender una imagen librada de la necesidad de referirse a objetos ya existentes y proyectarla sobre el porvenir, lo desconocido adquiere un sentido nuevo; nos volvemos familiares con lo más lejano y distinto de nosotros”, por lo que el hombre se pone en contacto con lo trascendente desde su inmanencia.

En este artículo, Bayley arremete contra las que considera poéticas representativas, tanto las de generaciones anteriores como las vanguardias que están en boga. En esta misma dirección va el texto de Kosice, unas páginas después, que dirige su invectiva directamente contra el surrealismo, por trabajar sobre “lo conciente e inconciente, con mucho elemento unificador, perjudican la necesidad sin concomitancias de una liberación salvaje del valor de la imagen por sí”. Así, coincide con los textos anteriores en la idea de imagen pura “sin ningún determinismo ni justificación”, sino únicamente como “vibración estética” sin dejar de mencionar las condiciones materiales de la evolución histórica.

El primer texto que da indicios más específicos con respecto al modo de llegar a esa imagen pura en el quehacer poético es un apartado completo titulado “Con respecto a una futura creación literaria” que incluye teoría, su puesta en práctica y un grabado, firmado no por un poeta sino por Joaquín Torres-García. El texto teórico coincide en la idea de invención y la postula como una creación personal “dentro de aquellas leyes que tienen que ser de todos”, lo que restituiría una cualidad representativa de la imagen que, de esa manera, volvería a ser *intérprete de una realidad interior*, tal como Bayley pretendía evitar, y dado que propondría un nuevo sistema de reglas, se determinaría y justificaría, alejándose de lo que Kosice entendía como imagen pura vinculada a cierta vibración estética.

No obstante, la propuesta de Torres-García es fundamental para entender cuál es la dirección a través de la cual la creación poética podría alcanzar la imagen pura. La ruptura del orden lógico, la voluntad de “decirlo todo” sin automatismos, sino con la yuxtaposición de “una cosa” junto a la otra para construir un nuevo orden lógico parecería ser el recurso de síntesis usado para llegar a la abstracción del lenguaje poético. En efecto, el “momento de construcción” que propone es la aplicación de la planificación, de la razón ordenadora que diferencia este tipo de producción de poéticas irracionales como el surrealismo o de aquellas que guardan resabios románticos invocando la inspiración del artista.

Finalmente, en el último artículo de la revista Rhod Rothfuss hace el aporte fundamental a la innovación estilística del grupo en arte: el marco recortado. Presenta esta teoría con una sucinta historia del arte que le permite fundamentar de qué modo el quiebre del marco ventana como recorte de una realidad representada y de la grilla ortogonal terminan con la corriente naturalista inaugurada por “la revolución burguesa del 79 en Francia”, por la cual “la naturaleza” convierte al artista “en su servidor, . . . lo envilece”. A continuación cita al cubismo en la definición de Apollinaire en “Le Temps”, como un paso hacia la pureza de la imagen “donde los artistas habían querido restituir, con gran pureza, la realidad esencial”,

Del Gizzo, Luciana. “ARTURO, TERRENO DE PRUEBA. ACERCA DEL ORIGEN CONJUNTO DEL INVENCIONISMO Y DEL ARTE CONCRETO EN ARGENTINA”. Revista Laboratorio N°3.
Web.

objetivo plástico que lleva a una abstracción cada vez mayor presente en todas las vanguardias que anteceden al arte concreto. Esa solución de la creación plástica generó la necesidad de recortar el marco, esto es, de multiplicar sus lados de forma irregular, ya que el formato rectangular interrumpía el desarrollo plástico de las composiciones basadas en líneas oblicuas y que “una pintura con un marco regular hace presentir una continuidad del tema, que sólo desaparece cuando el marco está rigurosamente estructurado de acuerdo a la composición de la pintura”. Termina con una afirmación que también podría aplicarse a la idea de poesía que postula *Arturo*: “Una pintura debe ser algo que empiece y termine en ella misma. Sin solución de continuidad”.

La abstracción del lenguaje poético

Veintidós de las 39 páginas totales que tiene la revista están ocupadas por poesía; a pesar de eso, *Arturo* ha sido siempre considerada un hito en la producción plástica argentina, pero no se ha apreciado adecuadamente su aporte a la literatura. Es cierto que la mitad de los poemas incluidos están escritos por artistas plásticos y que en la otra mitad incluye poetas que, como Huidobro y Murilo Mendes, han desarrollado su poética en otras instancias de difusión. Sin embargo, no hay que olvidar que la renovación que propone el grupo es para ambas disciplinas artísticas y que su alcance en poesía llegará hasta una parte importante de la poética sostenida en *poesía buenos aires*. Efectivamente, tal como Rothfuss lo postulaba para la pintura, la poesía sería también para Edgar Bayley, Gyula Kosice, Obdulio Landi (Rafael Lozza), Juan Carlos Lamadrid y otros, un objeto en sí mismo, con reglas propias, “sin solución de continuidad”.

También lo es en cierto modo para Huidobro, para esa época ya consagrado con un lugar en la vanguardia histórica, cuya colaboración fue enviada, de acuerdo a Roitman, en apoyo a una iniciativa joven en su propósito constante de difundir nuevas corrientes. El poema publicado, “Una mujer baila sus sueños”, coincide con la línea propuesta por Bayley porque para el poeta chileno un poema creado es también un hecho independiente de la realidad circundante, pero en lugar de romper con la representación mediante el trastocamiento de la lógica del lenguaje, como proponía Torres-García, lo hace a partir de la evocación. En otras palabras, lo real está presente en el poema con referencias veladas y polisémicas. Por ejemplo, en la primera estrofa: “Tierra de ritmo aéreo/ Sangre raza escalonada hacia arriba/ Profundidad geológica saliendo a luz en armonía/ Células de antigua carne en nueva etapa/ Tierra tierra para su cielo y traspasar su cielo/ Hasta la negra nada giratoria y la locura del universo”. Evoca aquí como un todo la naturaleza, la Tierra y la pertenencia humana a esa evolución (“Células de antigua carne en nueva etapa”) cíclica (“negra nada giratoria”) con un lenguaje poético que, más que vincular elementos disímiles, produce la falla lógica en la relación entre los versos. Así, cada uno es una unidad semántica cerrada que, puesta en relación con el resto, reproduce su significación. Pero en esa falla semántica, resurge el sentido en la combinación de términos: tierra, sangre, profundidad geológica, antigua carne en nueva etapa, traspasar el cielo, nada giratoria, universo. Sumidos en sus propias imágenes, pero vinculados por la concatenación del lenguaje poético, esos términos propios de lo viviente y de lo inerte evocan la pertenencia a la naturaleza, la tierra y el universo como un todo vital.

Luego avanza hacia la idea de la apropiación humana, de la historización (“envolver el mundo en ritmos de experiencia”), la caída del hombre en el sentido trágico (“No cae de su

cumbre al drama sin razón precisa”), el éxtasis vital en consustanciación con la naturaleza (“Levantar sus abismos en los brazos/ Y morir de sol sobre la yerba”) y, finalmente, la conciencia humana de ser ínfimo en el conjunto del orbe (“Aquí estoy como una perla errante en el espacio/ Para tus vendavales infinitos”). El procedimiento es siempre el mismo: cada verso encierra una imagen que distorsiona con el resto, o bien que cobra sentido no con el siguiente, sino con la acumulación. Por eso, no puede hablarse de un sentido unívoco en el poema, sino más bien de la evocación de un universo eterno, sumido tal vez en la acción y la historización humana, pero que opera en el poema como una totalidad orgánica cerrada en sí misma.

A pesar de su pertenencia a la primera vanguardia brasileña y a su carácter de precursor, la inclusión de Murilo Mendes tiene una significación diferente de la de Huidobro. Está claro que el poeta chileno tiene otra gravitación en el campo de la literatura latinoamericana en español. Mendes, en cambio, aunque ya es un poeta reconocido en su país, perteneciente al movimiento modernista¹⁴, tiene una limitada difusión en Argentina durante esta época, por lo que su inclusión implica reconocer un precursor, admitirlo en una tradición propia y también darlo a leer. De otro modo no se explica la inclusión de una poesía que si bien es de evidente cuño vanguardista (verso libre, alteración de la puntuación, lenguaje coloquial, revisión de la tradición poética), no se ajusta al ideal invencionista de la imagen pura: las alusiones a la realidad destructora de la guerra son evidentes en “Homenaje a Mozart”; en “Momentos puros”, las alusiones a la ciudad. Únicamente en “La operación plástica” y en “La vida cotidiana” sus recursos se acercan a la poética huidobriana, pero no a la imagen-invencción.

La poética invencionista parece estar hecha a la medida de Bayley: si el poema es una totalidad en sí misma, un objeto nuevo que no obedece necesariamente a las leyes convencionales del lenguaje, entonces el poeta puede obrar a su antojo, produciendo desde asociaciones imposibles (“lancha tiniebla”; “Chocaba con dios flor linterna”; “lujo de la joroba en la muerta”; “Desde la lona estribaba el pala”) hasta neologismos sin un sentido determinable, puro significante (“callhermano”; “Loturcamonudolantianamente”; “mirioticáceo”); pasando por juegos fonéticos (“barroso / Barroco”; “hoy” y “hoyar”), uso de términos científicos (“conferva”), verbalizaciones (“lisaba”) y el uso de un típico recurso ultraísta, con el reemplazo de una palabra por otra que deconstruye un lugar común del habla cotidiana (“El pez se pone en la tarde/ como si fuera una tarjeta postal”). En definitiva, el lenguaje todo se descompone y se reagrupa no ya en una lógica –por lo menos, no humana–, sino en una puesta en evidencia de una falla semántica total, en la que el lenguaje es agotado en sus posibilidades de asociación.

Pero estas posibilidades también incluyen el lenguaje convencional. En efecto, entre asociaciones puramente fonéticas o planificadas para romper el sentido en mil pedazos, afloran hilachas de coherencia, que resaltan no sólo por el contexto semiótico dislocado, sino también por su toma de posición (“Telegramas cayendo yo me opongo al nazismo”) y su profundo lirismo: “Celebro la decisión de no usar paracaídas”; “La libertad se ha inclinado hacia el perfil del revólver”; “Ahora se sabe/ . . . que un bello cuadro/ es una/ EYACULACIÓN”; “Piedras para los inventores/ Solos horadan el porvenir/ Esta máquina reconstruye la luna”¹⁵. Este recurso es utilizado también como destructor del sentido al comienzo del poema “Estreno escurre”, que empieza con unos versos de coherencia convencional que aluden a esa posibilidad-imposibilidad de comprender para luego exponer

Del Gizzo, Luciana. “ARTURO, TERRENO DE PRUEBA. ACERCA DEL ORIGEN CONJUNTO DEL INVENCIONISMO Y DEL ARTE CONCRETO EN ARGENTINA”. Revista Laboratorio N°3.

Web.

con ironía la debilidad de la pretensión: “Esto lo comprendo/ No es preciso/ Está bien/ Lo veo”. Como una venganza hacia el lector que ha entendido ese claro comienzo, enseguida agrega: “Así que adelante acero callhermano conceptuando” y continúa con imágenes que desestiman cualquier posibilidad de entendimiento. Más adelante repite en medio de imágenes imposibles “No es preciso”, como un eco burlón que además alude a que la comprensión no es necesaria. Lo mismo que la manera en que desarma la idea con el recurso que a esa altura del poema le es propio: “Hoy yo lo comprendo bien hoyado”, es decir, investido de actualidad y también hueco, vacío de sentido. Así, deshace su propio recurso poético, lo destruye para que no quede más que la estructura del lenguaje: gramática y fonética rellenas con sonidos que remiten a palabras.

Las dos poesías de un Kosice sólo poeta, dado que todavía en ese momento no había incursionado en el terreno de la plástica, siguen la misma línea, aunque falta el humor, la ironía, la interpelación al lector, la afloración del lenguaje lógico. Sus poemas se limitan a un juego lingüístico, puro significante que a veces logra algunas aliteraciones e imágenes algo desconcertantes. La excepción es “Transmisión de Tierra”, poema que adquiere mayor relevancia porque incluye una reflexión conceptual que se produce a partir de la contraposición de imágenes agrupadas en dos estrofas de 20 versos cada una. La estrofa inicial expone imágenes vinculadas a la naturaleza de factura más o menos cercana al invencionismo, aunque sin sacudir tanto la lógica (“La huella que hace el agua”; “Crece la montaña sin estacas”); en la siguiente, las imágenes se trasladan a un universo urbano, estático, donde son frecuentes los términos provenientes de la ciencia, la técnica y el mundo moderno (“Los hangares alojan las vacaciones de la máquina”; “Se cultiva en rascacielo”; “Teclas en la utilidad de la vacuna”). El efecto es el de una naturaleza nueva, trasplantada, una ciudad tecnologizada y estática transmitida de Tierra; algo más cercano al ideal planificado y humanista, al nuevo primitivismo científico del que hablaba Arden Quin.

Las vacilaciones plásticas

Probablemente sea en el terreno plástico donde la heterogeneidad de la propuesta de la revista se hace más evidente, lo que quizás obedezca al carácter más expositivo que especulativo de este arte. Resulta claro que todas las obras reproducidas en la revista son abstractas, pero las fluctuaciones radican en el tipo de abstracción. Muchas de las obras del grupo son abstracciones libres y las geométricas rozan lo figurativo. Por ejemplo, en las primeras páginas se presenta una fotografía de un relieve realizado con ensamblajes de maderas de Rhod Rothfuss, que está estructurado a partir de la grilla ortogonal, pero que aún tiene formas representativas, ya que puede distinguirse una figura humana.

Las ilustraciones firmadas por Tomás Maldonado son claramente abstracciones líricas, comenzando por la que aparece en la tapa. Líneas trazadas a mano alzada, que apelan a la imaginación del espectador para formar figuras y que se asemejan a trazos de niño son el claro estilo de los grabados. En el caso de la tapa y de la ilustración de la poesía “Pegaso”, el equilibrio se obtiene por un atiborramiento de figuras conectadas entre sí, de clara inspiración automática. También se incluye una pintura abstracta: una forma irregular con distintos planos coloreados separados por líneas gruesas. Dado el rigor de su obra posterior, resalta la ausencia de geometría. De inspiración más claramente geométrica son las obras de Lidy Prati (firma Lidy Maldonado), pero en las que también podría reconocerse el trazo a mano alzada. Se trata de formas triangulares y óvalos de contornos de diferentes

espesores, que conforman series y están unidos entre sí por líneas, integrando sistemas que podrían equipararse a esquemas maquínicos, a ruedas, a engranajes. Las formas no son perfectamente regulares por lo que podría definírselas como geometría a mano alzada.

Algunas de las obras reproducidas de artistas ajenos al grupo se alejan de la abstracción no figurativa. En los mosaicos de María Helena Vieira Da Silva, se advierten claramente figuras humanas, que también guardan cierta relación con el arte primitivo, por las repeticiones y la simplificación de las figuras. En el grabado a continuación del artículo de Kosice, sin firma, se reconocen claramente dos figuras humanas, esta vez, de inspiración cubista. La ilustración del artículo de Torres-García, también de su autoría, es una representación de su universalismo constructivo, donde se combinan en la grilla ortogonal elementos figurativos de trazos esquemáticos, que lo vinculan a tópicos vanguardistas característicos, como cierto primitivismo combinado con un estilo infantil (ver Poggioli y Stangos). El resto de las reproducciones ajenas al grupo son de Mondrian y Kandinsky, que nuevamente replican las vacilaciones en la línea abstraccionista a seguir: mientras que en el primer caso se trata de una abstracción geométrica, el segundo es una abstracción más representativa, en tanto que manifiesta el subjetivismo del artista. Sin embargo, compartían con el expresionismo alemán la prescindencia del objeto en el campo estilístico (Stangos 32).

Sin duda, estas vacilaciones no son producto ni de la falta completa de un proyecto ni de un eclecticismo deliberado. Antes bien es posible atribuirles a un momento de elaboración de un proyecto, que dada la falta de definición, podría describirse como de deslumbramiento por las corrientes abstraccionistas europeas como parte de la etapa de *la dialéctica de los movimientos* de vanguardia que Poggioli denomina *activismo*, caracterizado por el acto sin planes ni programas, por cualquier método, con el único fin del cambio. Este es el momento “al que señala la misma metáfora de vanguardia . . . la idea de una marcha o aproximación, de un reconocimiento o exploración de un terreno difícil y desconocido: el terreno que en la guerra se llama tierra de nadie” (Poggioli 42). Maldonado llama a este período “heroico”, “años de una continua, incansable, exploración en todas las direcciones de la vanguardia” y describe esas vacilaciones como incoherencias curiosas, “me refiero, en concreto, a las pinturas y dibujos que, por su naturaleza, no coinciden para nada con las teorías planteadas por la misma revista” (Pacheco 62). Sin embargo, luego de pasar por etapas de rigor geométrico ascético, llegaría a la conclusión de la necesidad de una coherencia artística que obedezca a una “unidad plural”, que no sea ni dogmática ni cerrada. Esta apertura a un eclecticismo planificado, que no implique incoherencias, sino que presente una pluralidad ordenada, podría haber sido una versión posterior de *Arturo*, de no haberse producido las escisiones dogmáticas posteriores. En todo caso, esa operación sin planes específicos explora en sus variadas posibilidades la abstracción y eso es lo que pone en acto la revista: la pulsión ciega hacia el cambio.

Puntos de partida

De esta manera, *Arturo* parece ser un comienzo, un punto de partida desde el cual estos artistas desarrollarían sus poéticas madí, concreta, invencionista, etc. Como se ha visto, la revista presenta más que nada una evidente heterogeneidad, producto de la experimentación, pero también es posible leer allí no coincidencias, lo que produciría el riesgo de forzar lecturas, sino ciertos factores que están elaborados o apenas esbozados, y que funcionarían como gérmenes o pivotes de las poéticas futuras.

Del Gizzo, Luciana. “*ARTURO*, TERRENO DE PRUEBA. ACERCA DEL ORIGEN CONJUNTO DEL INVENCIONISMO Y DEL ARTE CONCRETO EN ARGENTINA”. Revista Laboratorio N°3.
Web.

La imagen-invencción: entre el absoluto y la técnica

Desde la retirada de las tapas, la definición de diccionario de las palabras “invención” (“Acción y efecto de inventar./ Cosa inventada./ HALLAZGO”) e “inventar” (“Hallar o descubrir a fuerza de ingenio o mediación, o por mero acaso, una cosa nueva o no conocida./ Hallar, imaginar, crear su obra el poeta o el artista”) enmarca toda la producción de la revista, atraviesa los textos y será el concepto que finalmente subyazca a la producción de las dos primeras escisiones del grupo¹⁶. El concepto condensa varias problemáticas presentes allí y en la producción posterior: por un lado, supone el carácter absoluto del arte, dado que esta figura es homologada a la creación pura, por lo que queda liberado de su condición representativa¹⁷; por otro, pone en tensión su carácter azaroso – que en el interior de la revista será criticado en las invectivas hacia el surrealismo– y la voluntad de controlar esa inefabilidad mediante la planificación racional. En efecto, el hallazgo de la invención es alcanzado a través del ingenio y, aunque existe la posibilidad de llegar a él “por mero acaso”, estará siempre la planificación racional dando forma a cualquier afloración automática. De hecho, en la retirada también se lee el lema “INVENCIÓN contra AUTOMATISMO”, lo que implica una postura definida con respecto al surrealismo, pero también una concepción de la producción artística controlada, más cercana al uso que de la invención se hacía en los saberes técnicos, que como producción creativa. Porque el ideal es el de la máquina, no del modo en que la admiraban los futuristas como objeto, sino en la forma planificada de concebirla: “lo que prima en la composición pura son los elementos reales y concretos y no la función óptica y subalterna que la máquina supera”, explica Kosice unos meses después.

Así, el automatismo sólo deviene creación luego de la aplicación de la conciencia artística, de cálculos y proyección: “En buena hora el automatismo para despertar la imaginación. Pero inmediatamente recobrase e incidir sobre él con una alta conciencia artística, y cálculos, incluso fríos, pacientemente elaborados y aplicados. Automáticamente devendrá ello creación”. Entonces “la invención se hace rigurosa, no en los medios estéticos, sino en los fines estéticos” (Arden Quin, en *Arturo* 5). La conciencia artística ordena y depura, para conseguir un resultado más cercano a un artefacto que a un producto orgánico. Porque el cálculo aplica rigor a la creación, alejándola de los resabios idealistas o románticos que todavía mantenía el surrealismo. La invención tiene así una función, no sólo en el sentido de su papel en la cultura, sino también en cuanto al aspecto matemático, calculable, de su intervención. Esta actuación en la cultura está dada por el “desplazamiento de valores de sensibilidad ejercido por una imagen que genera una capacidad de novedad” (Bayley, en *Arturo* 7-8), es decir, de cambio. Pero dado que la imagen representativa es pura repetición, la novedad que es producida por el estado de alienación del artista, sólo puede estar dada por la imagen-invencción, es decir, la imagen pura alejada del objeto.

Por eso, esta imagen no es representativa, sino presentativa: es en sí misma y, en tanto que es, significa. Entonces, la búsqueda de la pureza no es sólo un repliegue del arte en un metalenguaje, sino que está trabajando sobre dos cuestiones de larga tradición: en primer lugar, procura ir contra la idea de arte como reacción y lo coloca del lado de la acción, dado que su significación en sí es una hechura del artista/poeta y le permitiría incidir directamente sobre el espectador-lector sin remitirlo a otro acto; por otro lado, supone una idea de raíz platónica, porque considera que la representación, como copia de una realidad objetiva, es falsa y contingente¹⁸. Lo notablemente sorprendente en estas consideraciones

Del Gizzo, Luciana. “ARTURO, TERRENO DE PRUEBA. ACERCA DEL ORIGEN CONJUNTO DEL INVENCIONISMO Y DEL ARTE CONCRETO EN ARGENTINA”. Revista Laboratorio N°3.

es que la exaltación de la humanidad, que se da en la idea de que el hombre puede crear formas puras como, ni más ni menos, la naturaleza, se da a través de los medios que le son propios, en una completa inmanencia, ya que es el cálculo y la razón que actúa sobre lo azaroso y contingente lo que permite trascender. Ese humano más que humano que está en gran parte de la literatura moderna (Poggioli 190) se da aquí a través de una exaltación de sus propias posibilidades, pero paradójicamente no deja de devolverle al concepto de arte un ideal, justamente aquello de lo que querían escapar los invencionistas a través de la planificación. Porque la idea de pureza y de absoluto devuelve un halo romántico de sublimidad, en una época en la que el arte y la poesía conservan todavía el aura benjaminiana de la que ojalá hubieran podido no despojarse para mezclarse con la vida.

La vanguardia como tradición

En una entrevista publicada en 2003, Tomás Maldonado definía el primer período del grupo (de 1943 a 1948) como heroico, por su carácter experimental y su postura crítica y superadora con respecto a la vanguardia europea. Y agregaba que, “como muchos movimientos de ese tipo, el nuestro . . . Quería ser sobre todo el elemento cardinal de un programa de renovación de la cultura, de la vida cotidiana y de la sociedad en su conjunto” (Pacheco 60). Este proyecto que parece obedecer al de una vanguardia típica, aquel descrito por Peter Bürger como la meta de devolver el arte a la praxis vital, se encuentra, como se ha visto, efectivamente en la revista. Pero se trata de algo más que una cita de referencia a la vanguardia histórica: no funciona como una repetición de elementos de movimientos anteriores, sino más bien como la apropiación y reelaboración para conformar una tradición que deja de lado por completo el ideal clásico –tanto para adscribir a él como para oponérsele– y coloca en su lugar uno vanguardista, que a esa altura del siglo ya es posible concebir.

El vínculo entre la vanguardia latinoamericana y la europea no es, como muchas veces ha sido considerado (Müller-Bergh y Mendonça Teles), de repetición, lo que condenaría a nuestros movimientos a una falla de origen, dado el imperativo de novedad y ruptura que toda vanguardia debería tener (Bürger 54). Y esto no es sólo porque contamos con Huidobro, que produjo contemporáneamente a muchos movimientos europeos. Fundamentalmente, es así porque las vanguardias latinoamericanas construyen una tradición propia y reelaboran las ideas recibidas, como todo movimiento artístico que formule una poética fuerte, incluso los más innovadores (Bloom, *La angustia de las influencias*)¹⁹. En definitiva, los grupos que están en germen en *Arturo* no son vanguardistas por repetir y difundir ideas y principios artísticos de los movimientos europeos, sino porque hacen un recorte de esas cuestiones, se las apropian y las utilizan para su propio proyecto. Prueba de esto es la multiplicidad de influencias vanguardistas que pueden encontrarse en sus textos, tanto explícitos como velados.

En este sentido, la vanguardia histórica es ya vetusta tradición, no sólo por las invectivas contra el surrealismo, sino porque:

la revista *Arturo* . . . puede ser considerada como el acta de nacimiento, entre nosotros, de la vanguardia que propiciaba un arte de no representación, superador de las viejas recetas estéticas, que se habían escalonado desde el impresionismo francés hasta los propios umbrales de la década del '40, con su repertorio nostálgico de dogmas figurativos y su

apego postkantiano a las diferentes maneras de la sensibilidad neorromántica, idealista, expresionista y psicologista. (Kosice 103)²⁰

Como habitualmente ocurre en la relación con antecedentes y precursores (Bloom, *La angustia de las influencias*), los propios planteos son imposibles sin los avances logrados por las poéticas antecesoras. La voluntad de superar parte de las conquistas de impresionistas, expresionistas, cubistas, suprematistas, en fin, concretos, y muchas de las preocupaciones expuestas tiene su base en las indagaciones de esos mismos movimientos.

Así por ejemplo, la cuestión del primitivismo ya había sido abordada por el cubismo e incluso Picasso había estudiado sus recursos estéticos con el fin de aplicarlos a su producción (Stangos 47 y ss.). El surrealismo también había recurrido a la etnografía como fuente de inspiración en una Francia donde la antropología cobraba cada vez mayor importancia y el suprematismo afirmaba que “el cuadrado . . . se pueden comparar a los *signos* del hombre primitivo, que en su conjunto no querían ilustrar, sino representar la sensibilidad del *ritmo*” (De Micheli 319). Es evidente que el primitivismo de la escultura de Rothfuss o de los planteos de Arden Quin y Kosice derivan de estos antecedentes, paradójicamente porque, como en ellos, su función es la de sostener un nuevo comienzo: se vuelve a lo primitivo porque se trata de los inicios de un tiempo social nuevo que tiene características propias, expectativa que se sostendrá hasta mucho después cuando se dé por cerrada la época de los sesenta-setenta (Gilman). A esto se vincula también la utopía modernizadora del arte y la adscripción teórica al materialismo dialéctico.

Más allá de las influencias no explicitadas, *Arturo* hace su propio recorte para formar una tradición que se destaca por su manifiesta intención de darle un carácter latinoamericano, evidente en las inclusiones de artistas externos al grupo, aunque luego postulen sus puntos de discusión con ellos. Acuden tanto a Joaquín Torres-García como a Vicente Huidobro como precursores autóctonos a partir de quienes postular sus propias ideas. Aunque Maldonado polemice profusamente en tiempos posteriores con el artista uruguayo y que luego haya rechazado sus obras de universalismo constructivo (Pacheco 36 y 63), el hecho de incluir un apartado completo, con teoría literaria, poesías y un dibujo de su autoría hace que sea evidente la colocación de los jóvenes de *Arturo* como epígonos de un artista que les llevaba una generación adelante y varios años de experimentación con el arte abstracto²¹.

Torres-García había sido el primero en hablar de invención “en 1936, refiriéndose a los movimientos que instalaban un nuevo estilo como el impresionismo y el cubismo” (Pacheco 35) y también lo hace en el artículo publicado en *Arturo*, aunque siempre colocando el énfasis en la nueva lógica que viene a instalarse en lugar de la otra previa y no en el momento mismo de la deconstrucción de esa lógica. Otra falla que pudo haber provocado disenso es el hecho de que su universalismo parece ir en contra del materialismo histórico:

Si lo universal o general domina, como vemos, la naturaleza, ¿por qué no ha de dominar en el arte? Y entonces, ¿por qué lo histórico quiere hoy imponerse? . . . Todo el trabajo mío en estas últimas lecciones, ha consistido en querer separar de entre los fenómenos a las leyes; y dentro de éstas, tratar de encontrar una Regla universal que, por esto, no sólo nos llevase a la certitud en el arte, sino aún en la vida...”; “Porque esa regla, por encima de las contingencias del mundo real, tiene siempre que marcar el camino de la

Verdad. Camino de la Verdad que es el del Espíritu sobre la materia en su eterna lucha del hombre contra el individuo. (Torres García 606-12)

Si bien podría pensarse que el universalismo constructivo no niega la historicidad, sino que busca una línea que atraviese su contingencia, es de suponer que los artistas de *Arturo* quisieran poner el énfasis en la actualidad del hombre cosmopolita y moderno, lo que implica historizar su existencia. No obstante, aunque esa regla que el artista uruguayo busca como denominador común de toda la humanidad no iba en contra del espíritu de época²², no era posible que ellos la convalidaran, dada su pretensión de atemporalidad contrapuesta a la convicción de que las condiciones materiales de la sociedad determinan la superestructura, por lo que el arte está atado a los movimientos económicos y así a las fluctuaciones históricas, tal como lo explica Arden Quin en el primer artículo de la revista.

En el caso de Huidobro, la relación es más directa, pero no por eso menos problemática. La creación poética para el poeta chileno es “un hecho nuevo, independiente del mundo externo, desligado de cualquiera otra realidad que no sea la propia, pues toma su puesto en el mundo como un fenómeno singular, aparte y distinto de los demás fenómenos” (“El creacionismo”). La pregunta aquí es por qué no tomar directamente sus fundamentos, que se acercan a los del arte concreto. Pero existe una diferencia de sentido entre crear e inventar: aunque la primera acción implique una producción apartada de la representación, se encuentra tradicionalmente unida al campo semántico de la producción artística; la segunda, en cambio, está ligada al campo de la ciencia y de la técnica, más afín con el ideal de los jóvenes artistas.

Además, tal como Torres García, Huidobro, también de una generación que los antecede en su acción vanguardista, postula la creación de una lógica nueva que sustituya a la anterior: “Aparte de la significación gramatical del lenguaje, hay otra, una significación mágica, que es la única que nos interesa. Uno es el lenguaje objetivo que sirve para nombrar las cosas del mundo sin sacarlas fuera de su calidad de inventario; el otro rompe esa norma convencional y en él las palabras pierden su representación estricta para adquirir otra más profunda y como rodeada de un aura luminosa que debe elevar al lector del plano habitual y envolverlo en una atmósfera encantada” (“El creacionismo”).

Y ese nuevo sentido es mágico, metafísico, algo que no coincide con el ideal invencionista de acabar con las ilusiones y alcanzar la trascendencia a través de la inmanencia humana. Huidobro plantea una hermenéutica (“En todas las cosas hay una palabra interna, una palabra latente y que está debajo de la palabra que las designa. Esa es la palabra que debe descubrir el poeta” (“El creacionismo”) que los invencionistas no están dispuestos a practicar: quitar la palabra del inventario, sí, pero no elevándola para expresar un sentido oculto y metafísico, sino rebajándola para exponer cada una de sus partes desarmadas. Por abstracción analítica y no sintética como la de Huidobro, la poesía invencionista trabaja en la superficie del lenguaje, desmonta y expone sus engranajes, provocando el extrañamiento de lo desconocido. En lugar de suponer y especificar un sentido oculto, manifiesta la falla de sentido, con lo que la palabra poética queda despojada no sólo de resabios representativos, sino que acaba con cualquier concepción idealista.

El caso de la publicación de Murilo Mendes y de María Helena Vieira da Silva es diferente. No hay en esto un reconocimiento de precedentes, sino una voluntad de difusión, de dar a

leer y a ver artistas que, aunque no compartan exactamente su visión estética, trabajan por un arte abstracto y moderno. Se pone en evidencia aquí la voluntad de conformar y formar un público. La relación con el surrealismo en este sentido es más compleja: utilizan esta tendencia para contraponerse, para marcar su gesto de ruptura, pero en realidad son tan subsidiarios de muchas de sus experimentaciones como del creacionismo o el universalismo constructivo. Ciertamente, aunque la poética del sueño vaya en contra de la obra que se pretende realidad en sí misma, el surrealismo también hizo su propia lectura del primitivismo, tuvo su ideal de pureza y abogó por una forma del científicismo que fue el psicoanálisis (Poggioli).

Los acuerdos, las rupturas y las omisiones de las poéticas precursoras evidencian operaciones específicas a la hora de recortar una tradición: a pesar de coincidir con muchas de las ideas de los movimientos de Europa, los artistas de *Arturo* tienen la intención de elaborar una tradición vanguardista, abstracta y latinoamericana para poder autorizar la pertinencia de un arte que es evidentemente nuevo en estas latitudes, a pesar de los antecedentes aislados²³. Es evidente que necesitaban una legitimación para encontrar un público que, aunque no masivo sino pequeño y especializado, les permitiera comenzar a producir el arte que estaban proyectando para el futuro, para su futuro.

El proyecto de la abstracción

Lejos de implicar una deshumanización del arte a causa de la no representación de aspectos figurativos o de abogar por un ideal científico-técnico, el concretismo-invencionismo implica una exaltación de la humanidad, una voluntad de llevar más allá las capacidades de creación del hombre, en sus posibilidades de hacer surgir algo allí donde no hay nada, donde los sentidos están dados. La propuesta es la de trabajar con un grado cero de las formas, tanto plásticas como poéticas, poniendo de manifiesto, en la superficie, las estructuras. Esa exposición de piezas, que en la revista se logra más en las expresiones poéticas que en las plásticas, es lo que permite ponernos en contacto con lo más puramente humano. Porque la manifestación de las formas es la puesta en práctica del ideal de la imagen pura que se obtiene a través de la razón y la planificación.

En el caso de las artes plásticas, ese desmonte de piezas se da de forma más patente posteriormente entre los artistas de la Asociación Arte Concreto-Invención. Su adscripción a la abstracción geométrica, que experimenta en la expresión más básica del equilibrio, el plano y el color es, justamente, un trabajo con estructuras, que expone su funcionamiento desarmado, desligado del tema. El movimiento Madí, aunque plantea el trabajo con elementos estructurales (puntos y líneas, color y bidimensionalidad), dado que postula la “organización de elementos propios de cada arte en su continuo”, permanece en una idea de pureza por la cual el arte se vuelve sobre sí mismo: el arte es más arte, la poesía es más poesía “La poesía madista, proposición inventada, conceptos e imágenes no traducibles por otro medio que no sea el lenguaje. Suceder conceptual puro” (“Manifiesto Madí”, en Perazzo 16). Pero tal vez por haber permanecido en cierta organización que daba lugar al concepto es que Madí pudo mantenerse en el terreno del arte, aunque con escisiones y rupturas entre sus miembros, a diferencia de la Asociación Arte Concreto-Invención, cuyo rigor llevó a los suyos a fundar otro movimiento –el caso de Lozza y su Perceptismo–, a abandonar la pintura –Maldonado– o a volverse con el tiempo hacia una abstracción más libre y expresiva que retoma en algunos casos el camino de la figuración –Hlito, Iommi–. En

Del Gizzo, Luciana. “ARTURO, TERRENO DE PRUEBA. ACERCA DEL ORIGEN CONJUNTO DEL INVENCIONISMO Y DEL ARTE CONCRETO EN ARGENTINA”. Revista Laboratorio N°3. Web.

el caso del invencionismo poético, rápidamente sus adscriptos se darían cuenta de la necesidad de abrir la poética. No tanto por necesidades formales propias –Bayley continuaría por un tiempo produciendo este tipo de poesía–, sino por reconocer el valor poético de otras expresiones. Poco a poco, y luego de teorizar en profundidad sobre la idea de la imagen-invenición, Bayley se iría pronunciando a favor de un eclecticismo que permitiera valorar una poesía moderna y vanguardista, contraria al neorromanticismo de la década de 1940, con el propósito de dar la estocada final a un tipo de literatura ya agotada. Este giro sería el que compartiría con Raúl Gustavo Aguirre y Enrique Mobili en el proyecto *poesía buenos aires*.

Es esta pulsión por el cambio la que había movido a los artistas de *Arturo* a generar una revista, obra colectiva, que más allá de los matices en la concepción de arte de cada uno, instaló definitivamente una línea abstraccionista en Argentina y América Latina. Pero ese camino no fue únicamente de la plástica, como a menudo se reconoce, porque ésta apeló a las resoluciones del lenguaje para muchos de sus problemas. También fue de la poesía, que tomó de la imagen los procedimientos sintéticos y analíticos de la abstracción, para así romper con el orden lógico y dejar al desnudo su estructura fonética y gramatical. En la búsqueda de soluciones para superar la tensión hacia la imagen pura, surgieron equivalencias: la pintura se deshizo de los límites formales externos recortando el marco de encierro primero y luego independizando sus formas, que podría pensarse como una homologación en el plano de la liberación que la poesía ya había resuelto hacía tiempo con el verso libre, si se piensa que el verso medido es una restricción formal. A su vez, la poesía también aplicó una fórmula conocida por la pintura: la abstracción fuera de toda lógica figurativa, para romper con la metáfora que remite a un referente externo a la poesía misma. Apollinaire había afirmado, en un texto sobre el cubismo considerado como su manifiesto, que podía pensarse la gramática como la geometría de la lengua (De Micheli 299); en *Arturo*, y en el invencionismo que abre, se procura romper la semántica del lenguaje, su capacidad simbólica, y la forma de abstraerla consiste en generar asociaciones imposibles, que a veces rozan la lógica para luego quebrarla en mil pedazos y exponer así la imposibilidad de cualquier sentido, dejando al descubierto la pura gramática, la estructura del lenguaje. Semiosis es, siempre en un plano simbólico que nos permite pensar el desarrollo conjunto de esta vanguardia, equivalente de figuración en artes plásticas; ambas desaparecen en el ideal de un arte que, mediante la abstracción, es invención pura del artista.

Un experimentalismo de ese tipo, que procura formar al artista más que al lector y que conforma una tradición diferente a la hegemónica para inscribirse, transforma la tierra de nadie que la vanguardia explora en un “terreno de prueba”, en un “laboratorio” que también contribuye al avance tecnológico y científico del arte (Poggioli 147); es decir, a su modernización. Esta quizás sea la principal diferencia con *poesía buenos aires* que advertía Roitman: esta última da un paso más al procurar no sólo el adiestramiento del artista y la conformación de un público, sino más bien su transformación, es decir, educar al poeta y al lector futuros mediante la transformación de los contemporáneos para dar por tierra con las formas literarias agotadas. La experimentación se vuelve así experiencia en *poesía buenos aires*, poesía vivida, “poesía para respirar” (n° 3).

Arturo, en cambio, es todavía un experimento privado, pero como tal ha sido el puntapié que preparó el terreno para la práctica de la abstracción en estas latitudes y lo labró de tal

Del Gizzo, Luciana. “ARTURO, TERRENO DE PRUEBA. ACERCA DEL ORIGEN CONJUNTO DEL INVENCIONISMO Y DEL ARTE CONCRETO EN ARGENTINA”. Revista Laboratorio N°3.

Web.

modo que ya no hubiera vuelta atrás en la modernización. Porque ese era el verdadero proyecto, que no puede olvidarse a la hora de abordar esta vanguardia que, estudiada únicamente a partir de sus obras puede parecer a simple vista hermética y estetizante. La abstracción es la marca de la modernidad, del devenir dialéctico e inevitable de la historia, convicción sólida, irrefutable y sustentable contra cualquier otro discurso para estos jóvenes artistas, cuya experimentación estaba basada en la planificación de este ideal. Este es el componente que la hace trascender el umbral de la utopía: la planificación de las obras, pero también del futuro.

Bibliografía:

- AAVV. *Arturo. Revista de Artes Abstractas*. Buenos Aires: Talleres Gráficos Experimentales Domingo F. Rocco, n° 1, verano 1944. Impreso.
- Aguirre, Raúl Gustavo. *Las poéticas del siglo XX*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1983. Impreso.
- Aguilar, Gonzalo. *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 2003. Impreso.
- Alcaide, Carmen. "El arte concreto en Argentina. Invencionismo – Madí – Perceptismo". *Arte, Individuo y Sociedad* n° 9, 1997. Impreso.
- Altamirano, Carlos. *Peronismo y cultura de izquierda*. Buenos Aires: Temas Grupo Editorial, 2001. Impreso.
- Argan, Giulio Carlo. *El arte moderno 1770-1970*. Vols. 1 y 2. Trad. Joaquin Espinosa Carbonell. Valencia: Fernando Torres, 1975-1977. Impreso.
- Bloom, Harold. *La angustia de las influencias*. Trad. Francisco Rivera. Caracas: Monte Ávila Editores, 1991. Impreso.
- Brugnoli, Francisco. "La pérdida de los bordes". *El ojo escénico. Artes visuales y teatro*. Santiago de Chile: Goethe Institut / Museo de Arte Contemporáneo, 1998: 5-6. Impreso.
- Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Trad. Jorge García. Barcelona: Ediciones Península, 2000. Impreso.
- Casullo, Nicolás (ed.). *El debate modernidad pos-modernidad*. Buenos Aires: Puntosur, 1989. Impreso.
- Cristóbal, Américo. "Metafísica, ilusión y teología poética: notas sobre poesía argentina 1940-1955". *Literatura argentina del siglo XX*. Ed. David Viñas. Tomo 4. Buenos Aires: Paradiso, 2007. Impreso.
- De Micheli, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Trad. Angel Sánchez Gijón. Madrid: Alianza. Impreso.
- De Zuleta, Emilia. 1999. "Sur entre cultura y política: 1931-1960". *Cuando opinar es actuar: revistas argentinas del siglo XX*. Eds. Noemí Girbal-Blacha y Diana Quatrocchi-Woisson. Buenos Aires: Academia Nacional de Historia, 2000. Impreso.
- Eco, Umberto. "El Grupo 63, el experimentalismo y la vanguardia". *De los espejos y otros ensayos*. Trad. Cárdenas Moyano. Barcelona: Lumen, 1988. Impreso.
- Fabre, Gladys (ed.). *París. Arte abstracto. Arte concreto*. Sevilla: IVAM Centre Julio González, 1990. Impreso.
- Gilman, Claudia. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003. Impreso.
- Hauser, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte*. Vol. 2. Trad. A. Tovar y F.P. Varas Del Gizzo, Luciana. "ARTURO, TERRENO DE PRUEBA. ACERCA DEL ORIGEN CONJUNTO DEL INVENCIONISMO Y DEL ARTE CONCRETO EN ARGENTINA". Revista Laboratorio N°3. Web.

- Reyes. Madrid: Ediciones Guadamarra, 1964. Impreso.
- Hess, Walter. *Documentos para la comprensión de la pintura moderna*. Trad. José María Coco Ferraris. Buenos Aires: Editorial Nueva Visión, 1959. Impreso.
- Huidobro, Vicente. "El creacionismo". *Vicente Huidobro*. Web. <<http://www.vicentehuidobro.uchile.cl/manifiesto1.htm>>
- . "Prólogo a Temblor de cielo". *poesía buenos aires* n° 7, otoño, 1952: 3. Impreso.
- Jauss, Robert. "Los mitos del comienzo: una oculta nostalgia de la Ilustración". *Las transformaciones de lo moderno*. Trad. Ricardo Sánchez Ortiz Urbina. Madrid: Visor, 1995.
- Kosice, Gyula. *Arte y filosofía porvenirista*. Buenos Aires: Ediciones de Arte Gagliamone, 1996. Impreso.
- Maldonado, Tomás. *Avanguardia e razionalità*. Turín: Einaudi, 1974. Impreso.
- . y Judith Savloff. "Éramos jóvenes insoportables". *Perfil*, 23 de diciembre 2007, Sección Cultura. Web. <<http://www.diarioperfil.com.ar/edimp/0219/articulo.php?art=4811&ed=0219>>
- Lauria, Adriana. "El arte concreto en Argentina". *Centro Virtual de Arte Argentino – Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires*. Web. <<http://www.buenosaires.gov.ar/areas/cultura/arteargentino/02dossiers/concretos/01definicion.php>>
- Müller-Bergh, Klaus y Gilberto Mendonça Teles. "Los puntos cardinales de las vanguardias latinoamericanas". *La modernidad revis(it)ada. Literatura y cultura latinoamericanas de los siglos XIX y XX*. Eds. Inke Gunia et al. Berlín: Tranvía Sur, 2000. Impreso.
- Pacheco, Marcelo, Adriana Lauria et al. *Arte abstracto argentino*. Buenos Aires: Fundación Proa, 2003. Impreso.
- Perazzo, Nelly. *Vanguardias de la década del 40. Arte Concreto-Invencción. Arte Madí. Perceptismo*. Buenos Aires: Museo Sívori, 1980. Impreso.
- Poggioli, Renato. *Teoría del arte de vanguardia*. Trad. Rosa Chacel. Madrid: Revista de Occidente, 1964. Impreso.
- Roitman, Wolf. "Ubicación definitiva de Vicente Huidobro". *poesía buenos aires* n° 7, otoño, 1952: 3. Impreso.
- Siebermann, Gustav. "Las vanguardias poéticas en Latinoamérica. Diferencias y desfases". *La modernidad revis(it)ada. Literatura y cultura latinoamericanas de los siglos XIX y XX*. Eds. Inke Gunia et al. Berlín: Tranvía Sur, 2000. Impreso.
- Stangos, Nikos (ed.). *Conceptos de arte moderno*. Trad. Joaquín Sánchez Blanco. Madrid: Alianza Forma, 1989. Impreso.
- Schwartz, Julio. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002. Impreso.
- . "Continuidad de una tradición: Gironde y la Poesía Concreta". *Vanguardia y cosmopolitismo en la década del veinte*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 1993. Impreso.
- Torres García, Joaquín. *Universalismo constructivo*. Buenos Aires: Poseidón, 1944. Impreso.
- Von Graevenitz, Antje. "La hermana de Thalia". *El ojo escénico. Artes visuales y teatro*. Santiago de Chile: Goethe Institut / Museo de Arte Contemporáneo, 1998: 19-28. Impreso.
- Fecha de recepción: 14/7/10
Fecha de aceptación: 25/8/10

1 Luciana Del Gizzo es Licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires y doctoranda de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, para lo cual realiza la investigación titulada "Jóvenes y vanguardistas: el movimiento poesía buenos aires", que se enfoca sobre el desarrollo de la poesía argentina de vanguardia a mitad del siglo XX. Es además becaria del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet) y docente auxiliar de la cátedra de Literatura del Siglo XIX (UBA).

2 Agradezco las enseñanzas y sugerencias invalorable de la Prof. Adriana Lauria, titular de la cátedra de Historia del Arte Argentino II (carrera de Artes, UBA), y los aportes de la Dra. Claudia Gilman para pensar muchas de las cuestiones que se exponen en este trabajo.

3 Desde los primeros números de la revista se manifiesta la intención de operar sobre ese canon, mediante la publicación de lo que consideraban poético, como una forma de revisar las categorías predominantes en el momento, mayormente difundidas en la revista Sur y el "Suplemento de Cultura" de La Nación, entre otros. Para una idea del campo poético en Argentina durante la década de 1940, véase Cristóbal.

4 Son numerosos los textos teóricos que Edgar Bayley publica en revistas posteriores (Nueva Visión, Conjugación de Buenos Aires, etc.). Al llegar a poesía buenos aires, el tono prescriptivo se aplaca, en concordancia con la publicación y sus directores, aunque el estilo de su lenguaje poético se mantiene fiel a los preceptos invencionistas.

5 Aparentemente, estas diferencias estéticas ya estaban presentes en el momento en que se realizaron las dos primeras exposiciones de este grupo que registra la historia del arte –una en octubre, en la casa del psicoanalista Pichón Rivière, y la otra, un par de meses después, en la casa de Grete Stern–, dado que quienes luego conformarían la Asociación Arte Concreto-Invención no participan con sus obras, aunque aparecen en las fotos (Lauria).

6 Arturo se publica en el último año de la II Guerra Mundial y, dado que el grupo está pendiente de los movimientos europeos tanto en lo artístico como en lo cultural y político, se ven contagiados de ese cambio que avanza. Años después, Tomás Maldonado recordaría que su generación creía tener el privilegio de participar "all'ultimo grande confronto con il fascismo e l'imperialismo", por lo que había un clima de que el cambio en los hechos estaba cerca: "In questi testi [los del período hasta 1947] proclamavo la necessità che la rivoluzione –che allora credevo imminente dovunque– fosse allo stesso tempo rivoluzione dell'arte, della letteratura, della scienza, della tecnologia, e di tutti contenuti della vita quotidiana. Insomma: 'volevo tutto', come si direbbe oggi. Ma lo sviluppo del dopoguerra, come è noto, non tardò a smentire le ambiziose aspettative della mia generazione" (xvii).

7 La diferencia entre arte abstracto y concreto es fundamental para comprender el estatuto de este tipo de arte cuando se publica la revista Arturo y cuál es posteriormente. Mientras la abstracción guarda resabios de realidad, dado que es una síntesis de una representación, lo concreto se desliga completamente de ésta, porque es una producción material totalmente independiente. Podría pensarse que es esa tensión la que todavía no está resuelta en la publicación. Para ampliar sobre esta diferencia en el arte, véanse Hess, Torres-García y De Micheli.

8 Esta afirmación no es rotunda para todo el arte abstracto. Algunas expresiones de este arte buscan con la abstracción llegar a un significado por fuera de la obra vinculado a una elevación del sujeto mediante la exaltación de su espiritualidad (Expresionismo), la representación de su conciencia oculta (Surrealismo) o la síntesis del objeto (Cubismo) (Stangos).

9 Uno de los casos paradigmáticos en donde la palabra se utilizó para explicar la intención artística sea quizás el de Malévich, que expuso con posterioridad los motivos y la significación de su cuadrado negro sobre fondo blanco como "la perfección de la inobjetividad" (De Micheli 225). El avance del texto en el arte es creciente a medida que avanza el siglo XX, hasta llegar a su punto máximo, con el arte conceptual.

10 Maldonado afirma al respecto: "en el período que coincide con la publicación de Arturo yo me encontraba todavía en una fase de transición dentro de mi desarrollo artístico. Los años 1942 y 1943 fueron de una continua, incansable, exploración en todas las direcciones de la vanguardia" (ctdo. en Pacheco et al. 62). Es de suponer que el resto del grupo se encontrar en una situación similar, dada su juventud, aunque algunos detentaban una exigua experiencia, como es el caso de Arden Quin.

11 "éramos la generación de la Segunda Guerra. El fascismo, la proliferación de dictaduras latinoamericanas, una oligarquía ciega y absurda y un arte, como ya le dije, almidonado, que tuvo algún mérito. Nos escribían con lápiz sobre los cuadros: 'Concretos concretinos'. Pero nosotros intuimos que cerraba un mundo y empezaba otro. ¿Qué podíamos hacer a los veinte años? Imaginamos cosas fantásticas: un mundo sin guerra, sin racismo, con más justicia, y el arte como elemento de coagulación de esas ideas. Una utopía" (Maldonado y Savloff).

12 Dice por ejemplo apenas comenzado el artículo: "cuando un grupo de personas ha estado digiriendo continuamente sus miradas hacia un calzador y algunos ladrillos es porque han coincidido en la misma posición estética. También puede juzgarse la sinceridad por la altura de las paredes o por la convexidad de una colina, pero, en cualquier caso que sea, debe tenerse especialmente en cuenta el nombre de la muchacha. De esto se deduce claramente que todas las personas y todos los individuos quedan abolidos. Obsérvese, por ejemplo, de qué modo arde un puente cuando se suspira sobre él". A diferencia de las asociaciones libres del surrealismo, se advierte la intervención ordenadora hacia la

concreción de la parodia de cierto discurso teórico, manifestadas en los enunciados causales (“cuando...”, “es porque...”), la emisión de juicios (“también puede juzgarse...”), los razonamientos falaces (“De esto se deduce...”) y la reproducción de cierta retórica típica (“Obsérvese, por ejemplo...”), que se desarticulan por las imágenes impensadas.

13 Esta dualidad acerca de la cosa representada o que es en sí es tan antigua como las discusiones dogmáticas cristianas acerca de si el pan consagrado representa o es el cuerpo de Cristo. Trasladada a la literatura, se traduce en una discusión sobre la performatividad de la palabra, en cuanto a su capacidad activa o reactiva. En la época de la revista y posteriormente el debate se reaviva a partir de la figura sartreana del intelectual comprometido, que jugará un papel fundamental en la tensión entre literatura y política en América Latina. Al respecto véase Gilman.

14 Se trata de un movimiento cultural brasileño que no adscribe al modernismo latinoamericano de Rubén Darío, sino que se corresponde por estilo, poética y período en que se desarrolla con las vanguardias históricas. Para ampliar, véanse Schwartz, Aguilar, y Aguirre 89 y sgtes.

15 A pesar de que desvía el curso del análisis, no puede dejar de indicarse en estos fragmentos que las tomas de posición son tanto políticas como estéticas. Los primeros versos citados hablan de una postura ideológica y política con respecto a la Segunda Guerra Mundial que estaba sucediendo en ese momento y de la cual los miembros del grupo, con el interés puesto en las vanguardias europeas y rusas, tenían total consideración. Pero también esta postura es una toma de posición sobre la realidad nacional, donde el peronismo, como ha sido desarrollado en la historiografía, detentaba cierta secreta afición fascista y jugaba con la “tercera posición” de neutralidad. En relación a las cuestiones estilísticas, el hecho de considerar la obra de arte una eyaculación casi produce una contradicción con el arte concreto, en el cual es fundamental el momento de planificación y racionalización de la obra, aunque creo que en este caso tiene que ver con lo orgánico del arte. En la cita sobre los inventores claramente poetiza su propia teoría. Por último la referencia a la reconstrucción de la luna habla de un nuevo idealismo: dado que la imagen de la luna ha sido tan cara a la poesía romántica, hace falta destruirla para luego volverla a hacer.

16 En 1946 se da a conocer el manifiesto invencionista, con redacción de Tomás Maldonado y la firma de Edgar Bayley, Simón Contreras (Lamadrid), Alfredo Hlito, Obdulio Landi (Obdulio Lozza), Alberto Molenberg, Lidy Prati, Jorge Souza, entre otros, que habla de “júbilo inventivo” y de “Ni buscar ni encontrar: inventar” (Perazzo). Kosice ya había publicado en 1945 un texto titulado “Invención2, donde postulaba que ésta estaba acorde a la época contemporánea, porque “el arte se valoriza por sus elementos constitutivos” (10). Si bien es cierto que a esa altura ya se había producido la ruptura con los integrantes del movimiento Madí (Carmelo Arden Quin, Gyula Kosice, Rhod Rhotfuss, Diyi Laañ, etc.), la idea de pureza permanece también en este último (véase “Manifiesto Madí” en Perazzo, y en Kosice).

17 Aunque posteriormente estos artistas postularán su particular concepción de la abstracción como abstracción geométrica, esta línea teórica se entronca con el desarrollo de la pintura abstracta dada a partir de 1910 en Europa. Particularmente, la idea de absoluto y de pureza de un arte que se desliga del objeto y que se refiere únicamente a sí mismo tenía un antecedente a fines del siglo XIX con Hoelzel, atraviesa las vanguardias rusas (suprematismo y constructivismo), pasa al movimiento nucleado en la publicación De Stijl y, en su versión más cercana al grupo Arturo, el arte concreto de Teo Van Doesburg, Max Bill, etc. Para ampliar, véase Hess y De Micheli.

18 Es muy probable que este resabio platónico llegue a los artistas concretos a través de las concepciones del arte de artistas como Mondrian, Malevich y/o Lissitzky, que habían planteado ya este ideal de la perfectibilidad de la forma (Stangos 62, y De Micheli). La imposibilidad de la representación de la realidad objetiva a través de imágenes visuales ya había sido planteada como problema por Kandinsky, entre otros (Hess 95).

19 Definitivamente no concuerdo con Bürger, ni con toda la crítica que desencadenó, en leer en la vanguardia únicamente procesos de ruptura con el arte previo y la tradición. A pesar del ideal invencionista de imitar a la naturaleza en sus facultades creadoras, no creo que ninguna invención humana se produzca ab novo. Más allá de las promulgaciones de autonomía que cada movimiento haga, por coincidencia o por oposición, existen relaciones con el pasado cultural en todas las manifestaciones artísticas, porque las ideas se dan en el continuum de la historia. Esto no va en detrimento del fin de ninguna vanguardia, dado que su acierto no ha sido dar por tierra con el arte clásico, sino reconocer la invalidez de una tradición única para afirmar la multiplicidad, armar un pasado a medida de cada una y postular una concepción propia de lo artístico. Tarea de críticos e historiadores es develar los matices de esas operaciones, que incluyen rupturas y recortes, pero también apropiaciones, ensamblajes y difusiones, a fin de evitar una “historia de cosas” y favorecer la “historia de los juicios de valor suscitados por ciertas formas o configuraciones” (Argan xix).

20 Kosice omite en esta declaración los antecedentes del abstraccionismo en Argentina, desarrollados fundamentalmente por Petorutti, Xul Solar y Del Prete (Ver Pacheco, Lauria et al.). No obstante, véase el comienzo de este artículo donde se menciona el papel definitorio del grupo Arturo para esta tendencia plástica.

21 Aunque es de suponer que las adscripciones a esta influencia sean diversas de acuerdo a las convicciones y los niveles de maduración de

cada uno de los artistas al publicar la revista –considérese como ejemplo la diferencia entre los casos de Maldonado y Arden Quin–, el hecho de incluirla expresa la operación que en este trabajo se procura analizar, de construcción de una tradición latinoamericana en el campo de la abstracción.

22 Esto es particularmente evidente en la producción de Arden Quin a partir de 1935 y de Hlito, desde 1945 (Pacheco, Lauria et al. 32-33).

23 Como se ha referido en la introducción, es posible pensar que a ese momento del siglo XX todavía el mundo se empeñaba en sostener firmemente unos cuantos discursos como verdades indiscutidas sostenedoras del proyecto de la modernidad (Casullo). Lo importante aquí no es la cantidad o la calidad de estos discursos –de hecho, junto a los relatos hegemónicos del capitalismo y el marxismo, existían otros de larga tradición, como el anarquismo, pero también de otros órdenes como el que se expone aquí, de corte estético cultural–, sino la convicción con que eran sostenidos en detrimento absoluto de las posturas opuestas.

24 La afirmación que aquí se presenta puede ser además reafirmada por el hecho de que posteriormente los artistas de la Asociación Arte Concreto-Inventiva se acercan a Del Prete y a Yente con las mismas intenciones de encontrar sus precedentes vernáculos (Lauria). Los poetas, por su parte, buscarían en las figuras de Juan Carlos Lamadrid, Oliverio Gironde y Juan L. Ortiz una genealogía similar.