

**Ornela
Barisone**

Universidad
Católica de Santa Fe,
Universidad
Autónoma
de Entre Ríos

EXPERIMENTOS POÉTICOS ENTRE BUENOS AIRES Y PARÍS: LAS TÁCTICAS MÓVILES DE CARMELO ARDEN QUIN DE MADÍ *A ROBHO*

Este texto es el resultado de la recopilación de archivos hallados en forma dispersa y da cuenta de instancias de producción y circulación artística (revistas, exposiciones, catálogos) en los que Carmelo Arden Quin (nacido en Uruguay en 1913, residente en Buenos Aires durante varios años y radicado posteriormente en París) y Julien Blaine (nacido en Rognac, Francia, en 1942) tejieron redes cosmopolitas de intercambios culturales en París. Estos intercambios me permiten afirmar que Arden Quin potenció el aparato conceptual de la Asociación Arte Concreto-Invención¹ y del arte Madí argentinos en el encuentro

¹ Sobre este tema ver García, María Amalia (2011). *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*. Buenos Aires: Siglo XXI y Barisone, Ornela (2017). *Experimentos poéticos opacos. Biopsias malditas: del invencionismo argentino a la poesía visual 1944-1969*. Buenos Aires: Corregidor.

con Blaine proponiendo experimentos poéticos que trascendieron la linealidad discursiva² y que revitalizaron la función tradicional del libro para presentarlo como objeto artístico integral.

Es sabido que París configuró desde fines del siglo XIX y principios del XX una cosmópolis de referencia ineludible y, en particular, para los integrantes Madí el manejo del idioma francés o los contactos con la embajada de Francia en Argentina (Gyula Kosice solía recordar a Weibel Richard³) habían tenido un rol fundamental. Dice Schwartz al respecto que:

Las distancias se amplían y dan lugar a un internacionalismo de culturas, a una apertura de fronteras y un intercambio cultural de una intensidad nunca vista en la historia del arte (...) París pasa a representar el modelo por excelencia de la Cosmópolis, *axis mundi* cultural sobre el cual gravitarán las ‘mini’ o ‘sub-cosmópolis’: Madrid, Moscú, Buenos Aires, Milán, Lisboa, etc. Son éstos los grandes centros urbanos que habrán de funcionar

² Distingo la poesía denominada sintético-ideogramática de la discursiva. Esta clasificación – que diferencia entre el aspecto sintético ideogramático y el discursivo – surgió de una frase de Apollinaire sobre los fragmentos de lenguaje hablado de sus composiciones. En un poema “la unión de los fragmentos no será la de la lógica gramatical, sino la de una lógica ideográfica que posibilite un orden de disposición espacial contrario al de la yuxtaposición discursiva” [Traducción mía: Autora]. Apollinaire, Guillaume (1965). *Oeuvres poétiques*. París: NRF/ La Pléiade, 616. Los poetas concretos paulistas retomaron esta idea en *Teoría da poesia concreta* afirmando que: “Es preciso que nuestra inteligencia se habitúe a comprender ideogramáticamente en lugar de analítico-discursivamente”. [La traducción del portugués es mía: Autora.] Campos, Augusto de et al. (1975). *Teoría da poesia concreta*. São Paulo: Livraria.

³ Kosice, Gyula (2010). *Autobiografía*. Buenos Aires: Asunto Impreso, 31; 46.

como caldo cultural para el encuentro y fermentación de las nuevas ideas.⁴

En ese entramado complejo de intercambios entre Buenos Aires y París, las capitales fueron “centros representativos de la dinámica de una ruptura—y no los países en su totalidad.”⁵ Particularmente, en esa dinámica, la noción de redes me resultó funcional para la investigación en curso. Entiendo las redes en tanto formaciones culturales; suponiendo una modificación en la perspectiva metodológica. Por un lado, esta idea sobrepasa el paradigma Estado-nación; esto es, no se ajusta a marcos nacionales. Por otro, tampoco se limita a recortes disciplinares nítidos, sino que pone en relación un conjunto de actores en el campo en un marco superador de los contornos de la práctica literaria; involucrando conjuntos híbridos constituidos por artistas, escritores y gestores culturales e integrando diferentes registros estéticos que establecen relaciones dialógicas entre sí.⁶

⁴ Schwartz, Jorge (2002). *Vanguardia y cosmopolitismo en la década del veinte*. Oliverio Gironde y Oswald de Andrade. Rosario: Beatriz Viterbo, 15-16.

⁵ *Ibid.*, 53. nota al pie 6.

⁶ Al igual de Schwartz, no me limitaré a las “restricciones semánticas del término, que definen al cosmopolitismo como una experiencia meramente personal. Esa designación nos interesa en tanto apertura de fronteras culturales y como conversión de ese factor histórico-social en escritura (...) El hombre cosmopolita es aquel que, como consecuencia de la multinacionalidad, es capaz de hablar varias lenguas y trasladarse de un país a otro sin mayor dificultad.” Ver al respecto Schwartz, *Vanguardia y cosmopolitismo en la década del veinte*. Oliverio Gironde y Oswald de Andrade. [op. cit.], 17. Por su parte, Aguilar afirma que en “la literatura latinoamericana la posición cosmopolita está siempre en advenimiento, desde el momento en que se reconoce que la *modernidad* no es exclusivamente un proceso que se produce fronteras afuera sino que ya es propio y forma parte de nuestra cultura (...) Hubo que esperar hasta los modernistas y Rubén Darío para que el cosmopolitismo asumiera un carácter categóricamente *estratégico*, esto es, deliberado, especulativo y programático. Desde entonces, el cosmopolitismo estético latinoamericano puede considerarse (...) como un ‘acuerdo estratégico con el universalismo’ en términos culturales que tuvo como fin la producción de sujetos cosmopolitas (...) El sujeto cosmopolita no posee una identidad fija y definida, sino que es una instancia móvil, operativa y disponible que se propone, en un mismo gesto (el de la actividad artística)

Estos actores establecen esos vínculos a través de un interés particular: literario, político, programático, estético, etc.; pero no comparten permanentemente un mismo espacio. En consecuencia, estas lógicas de enlace son diferidas y a distancia. Parafraseando a Ángel Rama⁷ y en la versión de Susana Zanetti⁸, la red confiere una lógica diversa que no es de punto a punto según el modelo de centro-periferia/ productivo-receptivo, sino multilateral, de religación.

Carmelo Arden Quin había estado ligado e involucrado desde los años cuarenta en las búsquedas y los desafíos de la abstracción artística en el Río de la Plata; particularmente, integrando junto a otros poetas y artistas visuales, el núcleo conocido como Asociación Arte Concreto-Invención o—en términos generales—Invencionismo. La revista *Arturo*, publicada en 1944, exhibía esos intereses y declaraba incipientemente el adiós al arte representativo y su ilusión de imitar la realidad, a la vez que se posicionaba ambivalentemente en una relación de amor-odio con las búsquedas subjetivas y oníricas propias de los surrealismos.⁹ Al respecto, el historiador y crítico de arte Jorge López Anaya resumió atinadamente uno de los aportes más destacados de este grupo de artistas: “No crean—la creación pertenece al dominio de lo romántico y lo poético—, inventan, como el ingeniero. La obra no es producto de un

redefinir las nociones de lo local, lo nacional y lo universal (...) Parece insuficiente ver la relación con la modernidad solamente desde sus efectos –como algo que llega desde lejos y que tiene su origen en otros lado-, porque una de las virtudes del cosmopolitismo latinoamericano fue dislocar ese origen. Es decir, la marginalidad no solo devuelve algo desde la periferia sino que apunta al centro mismo”. Aguilar, Gonzalo (2009). *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 10-11.

⁷ Rama, Ángel (1985). *La crítica de la cultura en América Latina*. Caracas: Ayacucho.

⁸ Zanetti, Susana (1994). Modernidad y religación: una perspectiva continental (1880-1916). In: Ana Pizarro (Org.). *América Latina, palabra, literatura e cultura*. Campinas: Editora de Unicamp. V. 2, 491-534.

⁹ García, *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*. [op. cit.]; Barisone, *Experimentos poéticos opacos*. [op. cit.].

saber intuitivo, sino el fin de un proyecto, una invención.”¹⁰ El grupo inicial invencionista se disgregó a partir de 1946 debido a “divergencias artísticas, ideológicas y personales” (afirmaría Gyula Kosice¹¹) entre sus integrantes y dio origen a los grupos Madí, Madinemsor y Perceptismo.

En la historiografía de arte argentina, los investigadores acuerdan en proponer al año 1948 como fecha bisagra. Entre las razones esgrimidas aparece la fecha en que los invencionistas se desafilian al Partido Comunista Argentino¹² o algunos de los integrantes viajan a Europa¹³, como Tomás Maldonado y Carmelo Arden Quin. Sin embargo, cabe considerar que, desde 1947, el grupo Madí realizó publicaciones concretas bajo la dirección de Gyula Kosice¹⁴; por ejemplo la revista *Arte Madí* (ocho números entre 1947 y 1954) que incluía traducciones al francés de algunos textos, y que, desde 1946, circulaban algunos de los manifiestos Madí en los que había participado también Arden Quin. Pese a ello, el primer número de la revista *Madí* anunciaba contundentemente, junto a una fotografía con el título “Obras de Arden Quin”, la separación del artista del grupo:

El señor Arden Quin, uno de los principales gestores de nuestro movimiento, “parece” haber dejado Madí por cuestiones personales. Sus hallazgos y teorías (la dialéctica materialista

¹⁰ López Anaya, Jorge (2000). *Enio Iommi, escultor*. Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone, 31.

¹¹ Kosice, Gyula (2010): *Autobiografía*. Buenos Aires: Asunto Impreso, 45.

¹² Lucena, Daniela (2015). *Contaminación artística. Vanguardia, comunismo y peronismo en los años 40*. Buenos Aires: Biblos.

¹³ Giunta, Andrea (2012). Tales of the Avant-Garde in Postwar Argentine Art / Relatos de la vanguardia en el arte argentino de posguerra. In: Gabriel Pérez Barreiro. *Gyula Kosice in Conversation with Gabriel Pérez-Barreiro*. Nueva York: Colección Patricia Phelps de Cisneros. 8-16.

¹⁴ Otros integrantes eran Martín Blaszkó, Rhod Rothfuss, Esteban Eitler, por mencionar algunos.

aplicada al arte) cimentó y dio nuevo giro al arte no figurativo en general.¹⁵

Sabemos que en el año 1947 se debatieron discusiones acaloradas al interior del grupo Madí (me refiero a las suscitadas entre Kosice y Arden Quin). Si bien sus integrantes no mantuvieron un estricto lineamiento entre sí, uno de los propósitos que los vinculó fue la liberación del marco y la propuesta del marco recortado; objetivo que se traslada y observa a través de una concepción sugerente del libro como objeto artístico en Arden Quin.

El marco recortado, principio rector del invencionismo argentino (sugerido por Rhod Rothfuss desde 1944 en el contexto de la abstracción artística), en su función táctica¹⁶ proveyó entonces a Arden Quin de una opción para trabajar con la materialidad del objeto libro impreso y expandirlo hasta transformarlo en un objeto artístico.

“El marco: un problema de la plástica actual” (1944), artículo incluido en *Arturo. Revista de artes abstractas* (1944), fue relevante en el contexto rioplatense y supuso un giro al introducir el concepto invencionista del *marco recortado*. Al respecto, Guillermo Gutiérrez—

¹⁵ Kosice, Gyula et al. (1947). *Arte Madí universal*. 1, 4.

¹⁶ “De manera sintética podríamos decir que la estrategia proviene de lo institucional y que la táctica es respuesta o reacción del individuo frente a la estrategia buscando configurarse en el espacio social y cultural. Esta gran diferencia entre táctica y estrategia esta determinada por el poder. Pues la estrategia es la prueba de la manipulación del poder y la táctica es el recurso del débil para contrarrestar a la estrategia”. Rodríguez, María Graciela (2009). Sociedad, cultura y poder: la versión de Michel de Certeau. *Papeles de trabajo. Revista electrónica del Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de General San Martín*. 2, 5. Disponible en: <http://www.idaes.edu.ar/papelesdetrabajo/paginas/Documentos/05_6_MGRodriguezSobreDeCerteau.pdf> [Consultado el 10 de diciembre de 2017]. En particular, sobre De Certeau ver: De Certeau, Michel (1980). *L'Invention du quotidien I. Arts de faire*. París: Gallimard; (1974). *La Culture au pluriel*, París: Seuil.

un argentino integrante Madí—afirmó en los sesenta sobre el cambio radical que suponía esta concepción novedosa del marco en relación a la “concepción aventanada de la pintura”:

la crisis del fondo-figura llega en esos momentos a su punto álgido. El fondo ha quedado relegado a la condición de simple plano de proyección o apoyo sobre el que hacer inteligible la valoración espacial, creada por recursos ópticos y psicológicos (...) El fondo se transforma en el trozo necesario y suficiente de muro sobre el que la figura adquiere su mayor intensidad estética.¹⁷

Esta acción es una muestra del alejamiento de los “residuos románticos” como la tela, el caballete, la paleta, el bastidor; elementos que las esculturas móviles y los poemas-objeto de Arden Quin intentaron socavar.

Los desvíos

En Buenos Aires, la galería Van Riel entre el 12 y el 25 de septiembre de 1948 anunciaba la exposición titulada “Nuevas realidades. Arte abstracto, concreto, no figurativo.” Con motivo de esta muestra se había reunido el grupo de arte concreto integrado por Alfredo Hlito, Ennio Iommi, Juan Melé, Tomás Maldonado, Lidia Prati, Juan Alberto Molenberg, Jorge Sousa, Gregorio Vardánega, Virgilio Villalba, Claudio Girola y Jorge Espinosa; el grupo madí con Carmelo Arden Quin, Martín Blaszkó y Rhod Rothfuss a la cabeza y artistas independientes que trabajaban dentro de la abstracción tales como Juan Del Prete, Eugenia

¹⁷ Gutiérrez, Guillermo (s/d). Madí. *Diagonal Cero*, 3, s/p.

Crenovich apodada Yente—y Vicente Forte.¹⁸ Esta exposición evidenciaba el impacto del “Salon des Réalités Nouvelles” parisino¹⁹ y colaboraba en delinear un circuito que ligaba directamente las aspiraciones de estos artistas al contexto francés.

Al respecto, Cayetano Córdova Iturburu explicó que las nuevas realidades abarcaban las diversas modalidades de la abstracción participantes de esa exposición.²⁰ Siguiendo la máxima del manifiesto “La batalla por la invención”²¹: la obra de arte no era una representación o imitación de la realidad sino una invención de “nuevas realidades” y la noción de invención se mostraba contraria a copia o abstracción: “el arte concreto no abstrae, sino inventa nuevas realidades” (especificación terminológica que guardaba especial relación con la disociación entre realismo, real y realidad).²² Queda claro, que, para los invencionistas argentinos, inventar era presentar imágenes nuevas, no era mantenerse al margen de la realidad.

¹⁸ Siracusano, Gabriela (1999). Las artes plásticas en las décadas del '40 y el '50. In: Burucúa, José Emilio (coord.). *Nueva Historia Argentina. Arte, Sociedad y Política*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, T. II, 31.

¹⁹ Comenta María Amalia García que “a mediados de los años cuarenta algunos sectores del circuito artístico parisino intentaban reactualizar el sueño dorado de la vanguardia abstracta de la década anterior. En la posguerra los encargados de reflotar este edén constructivo se concentraron en tres emprendimientos que funcionaron como distintos escenarios para una misma idea: los *Salon des Réalités Nouvelles*, la galería Denise René y la revista *Art d'aujourd'hui*”. García, *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*. [op. cit.], 118. Para ampliar la información sobre este salón, remito a Orgeval, Dominique de (2000). *Le Salon des Réalités Nouvelles: pour et contre l'art concret*. *Art Concret*, Mouans-Sartoux, Espace de l'Art Concret, 2 julio - 29 octubre, 24-40.

²⁰ Córdova Iturburu, Cayetano (1949). Un tema polémico: el arte no figurativo. *Clarín*, 13 de enero. Disponible en: Archivo ICAA. <<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/>> [Consultado el 1 de octubre de 2017]

²¹ Bayley, Edgar (1945). La batalla por la invención. *Inventión 2*, s/p.

²² Maldonado, Tomás (1946). Los artistas concretos, el realismo y la realidad. *Arte concreto invención*, 1, s/p.

Entonces, como era de esperarse, la exposición “Nuevas Realidades” se proyectó en el grupo argentino Madí. La agrupación formó parte del “Salon des Réalités Nouvelles” de París en el espacio de Felix del Marle²³, indicó un salto relevante de las fronteras nacionales en conexión con la abstracción geométrica, a la vez que significó una instancia de consagración en el circuito parisino (entendido como aspiración internacional).²⁴ La creación de este *Salon*, en 1946, tuvo como objetivo principal “no solamente de presentar anualmente un conjunto de arte no figurativo sino también para garantizar que no había equívocos en cuanto a los orígenes y evolución de este arte.”²⁵

Las participaciones argentinas junto a imágenes seleccionadas del contexto abstracto internacional se difundieron en algunos números de la revista Madí; por ejemplo en el número dos (Octubre de 1948) y en el número tres (octubre de 1949) y fue recién el 23 de Julio de 1948 que el crítico Pierre Descargues introduce Madí al público francés:

Ellos [los madistas] están alcanzando el momento donde el arte está a punto de explotar... la [gran] curiosidad fue [el trabajo] enviado por el grupo argentino madí, dirigido por el entusiasta Kosice y Rothfuss. Es brutal, bárbaro, insolente, completamente

²³ Sin embargo en el catálogo de este Salón sólo aparecen algunas obras de Arden Quin ligadas al marco recortado de la etapa invencionista (no así los poemas móviles). También se observan producciones de Kosice, entre otros integrantes Madí. Puede verse al respecto: Kosice, Gyula et al (1948). Vista del stand de Madí en París. *Arte Madí Universal*, 2, s/p. Cabe señalar que las correspondencias halladas de 1948 son entre Del Marle y Kosice, no con Arden Quin y que, aunque en el *Cahier des Réalités Nouvelles* (n. 2, 1948) se reprodujeron obras de los artistas de la Asociación Arte Concreto-Invención, en la exposición realizada en París sólo participaron los artistas alineados a Madí.

²⁴ Giunta, Andrea (2008). El arte moderno en los márgenes del peronismo. *Vanguardia, internacionalismo y política*. Buenos Aires: Ed. Siglo XXI, 45.

²⁵ Sidès, Fredo (1949). *Cahier Réalités Nouvelles*, n.3. [Traducción mía: Autora].

nuevo... Biedma, Rasas Pet y sus objetos articulados, esos curiosos objetos multicolores que pueden colgarse en la pared y manipularse a voluntad. Estos trabajos intentan escapar de la “oscuridad” y dan una patada rápida en el trasero a las reglas del arte abstracto. Podríamos encariñarnos con esa juventud.²⁶

Los eventos anteriormente mencionados, coinciden con la llegada de Arden Quin a París en 1948.²⁷ El artista pretende dar a conocer el grupo Madí en la capital francesa; acción que también impulsó el conocido Gyula Kosice. Como puede deducirse, ese año fue particularmente importante en términos de desplazamientos geográficos²⁸ que aportaron a la amalgama de saberes circulantes en la época y que dieron cuenta de la constitución de redes de intercambio. Arden Quin, quien ya conocía Francia, decidió trasladarse a París y junto a Gregorio Vardánega, Juan Melé y José Bresciani, pretendieron insertar lentamente la idea de Madí como grupo en la capital francesa.

No obstante, la llegada de Arden Quin a París vira en su propósito de difusión estricta de la “abstracción geométrica”, o bien, encuentra un contexto favorable y aparentemente distante de su participación inicial que, además, marca una especie de hiato, de paréntesis, en la producción del artista: es la producción de lo que denomino experimentos poéticos participantes.²⁹

²⁶ Descargues, Pierre (1948, 23 de julio). Le groupe d'Avant-garde MADÍ. *Arts*. s/d.

²⁷ Sobre las condiciones de la llegada de Arden Quin en París ver el libro Goodman, Shelley (2005). *Carmelo Arden Quin: When Art Jumped Out of its Cage*. Dallas: Madi Museum and Gallery.

²⁸ Por ejemplo, el viaje realizado por Tomás Maldonado descrito en García, *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*. [op. cit.].

²⁹ Barisone, *Experimentos poéticos opacos*. [op. cit.]; (2016). *Experimentos poéticos: arte, invención y participación en Francia, Argentina y Brasil (1949-1969)*. Proyecto de

Por un lado, en estos experimentos poéticos, el libro o el poema (su aspecto visual o su etiqueta) son utilizados como medio o soporte participante reconocible. Esta estrategia inculca la función del libro/poema/poesía en su función primigenia o tradicional asociada a la discursividad³⁰; es decir, suspende el poema, a la vez que devela esas representaciones, exhibiendo esa colaboración y ocupación heterotópica³¹ del signo artístico en el campo experimental. En el contexto del invencionismo argentino y en la historiografía del arte prácticamente se omitieron estos experimentos³². No se supo valorar la trascendencia de estas irrupciones para contruir relatos que vinculen tanto a la poesía con la participación artística como a las poéticas experimentales, el invencionismo con la abstracción artística, por mencionar dos ejes posibles.

investigación postdoctoral. Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina. Período 2016-2018.

³⁰ Chartier, Roger (1991). Las prácticas de lo escrito. In: Philippe Ariés y Georges Duby (dirs.). *Historia de la vida privada*. Madrid: Taurus; (1993). *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*. Madrid: Alianza; (1994) ¿Hacen los libros la Revolución? *Libros de México*, 3, 7-26; (1994a). *Lecturas y lectores en la Francia del Antiguo Régimen*. México: Instituto Mora; (1996). *El orden de los libros. Lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XIV y XVIII*. Barcelona: Gedisa; (1999). *Cultura escrita, literatura e historia. Conversaciones con Roger Chartier*. México: FCE; Bourdieu, Pierre y Chartier Roger (2010). La lectura: una práctica cultural. In: Bourdieu, Pierre. *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI; Manguel, Alberto (2017). *Una historia de la lectura*. Buenos Aires: Siglo XX. Drucker, Johanna (1995). The Artist's Book-As Idea and Form. *The Century of Artists' Books*. New York: Granary Books. Cap. 1.

³¹ Foucault, Michel (1984). De los espacios otros / Des espaces autres. *Architecture, Mouvement, Continuité*. 5, Trad. Pablo Blitstein y Tadeo Lima. Disponible en: <http://yoochel.org/wp-content/uploads/2011/03/foucault_de-los-espacios-otros.pdf> [Consultado el 5 de noviembre de 17]

³² Barisone, *Experimentos poéticos opacos*. [op. cit.].

Experimentos poéticos en el circuito parisino de los cincuenta

En 1950, en la galería Colette Allendy de París se realizó una *Exposición Madí*³³, de la que participaron—entre otros—Bresciani, Vardánega, Desserpit. Arden Quin aprovechó la ocasión para exhibir un poema-objeto llamado *Iannel* realizado previamente durante 1949 en Ivry. El experimento consistía en un objeto construido que simulaba un libro con páginas, de aproximadamente 35 cm x 30 cm, y que incluía *découpages*, pinturas, marcos recortados, relieves, madigramas, así como poemas en su interior. A juzgar por las fotografías del objeto, *Iannel* había sido realizado con cartón blanco de 2 a 3 milímetros de espesor y papel bristol.³⁴

Este experimento poético no sólo conectaba las exploraciones geométricas y constructivas, sino que agregaba un elemento “novedoso” en su vínculo con el grupo invencionista: la tridimensionalidad del libro como objeto manipulable, táctil, con horadaciones en la hoja, con pliegues.

Recién en la revista *Approches*, editada por los franceses Julien Blaine y Jean François Bory en 1966, Carmelo Arden Quin reseña las “Parties occultes d’Iannel.”³⁵ Con este complemento, escrito por el autor varios

³³ También en la capital parisina, al año siguiente exponen en la galería Suzanne Michel *Espace-Lumière* (1951) y en 1952 *Diagonale*, en la Galería Denise René junto a destacados artistas como Le Corbusier, Picabia, Arp, Vasarely, entre otros. En 1951, Arden Quin, Oscar Núñez y Guevara invitan a Otero, Soto, Pardo, Youngerman y Jeanne Kosnick-Kloss. Participa también Volf Roitman. Es justamente la dupla Guevara-Arden Quin la que Blaine destaca años después en la edición de *Robho*, junto al interés en la producción de Soto.

³⁴ Cotejado en conversación de Julien Blaine con la autora, agosto de 2017.

³⁵ Arden Quin, Carmelo (1966). *Parties occultes d’Iannel*. In Blaine, Julien y Bory, Jean-François (eds.). *Approches*, 1, 26-29.

años después, se develan piezas mecanografiadas que alternan mayúsculas y minúsculas, predomina la utilización del blanco y el negro, el trazado de formas geométricas, líneas rectas y sinuosas que diseñan pequeños laberintos en el espacio de la página, repeticiones. Escasos fragmentos, como piezas de *puzzles*, se dan a conocer parcialmente.

De las características precedentemente enumeradas, varias no sorprenden en relación a las representaciones tradicionales del “libro impreso”.³⁶ Por el contrario, se destaca la posibilidad experimental de integrar las búsquedas invencionistas del marco recortado y extrapolarlo al objeto libro para producir *otra cosa*: Arden Quin decía, al respecto, en una entrevista—refiriéndose al uso del color—que “es una experiencia, yo siempre hago experiencias para pasar a otras cosas.”³⁷

En consecuencia, la táctica de Arden Quin consistió en proponer un libro que perdiera sus letras (porque la lectura como ‘lectura de libro impreso’ no tenía cabida allí), que priorizara los aspectos hápticos y ópticos y que trasladara la experimentación visual al objeto vinculando la literatura y las artes visuales.

Por un lado, las perforaciones sobre la página “blanca” respondían a las búsquedas en torno al problema de la luz: “Madí descubrió que el monocromo blanco tiene otro sentido en la forma geométrica. Madí no creó el monocromo, pero sí lo reinterpretó, a partir del principio de poligonalidad abierta”. En este sentido, coincido con la curadora

³⁶ Chartier, *Las prácticas de lo escrito*. [op. cit.].

³⁷ Roitman, Volf (1988). Carmelo Arden Quin et le mouvement Madi. *Arden Quin, Rétrospective, 1938-1988*. Catálogo de exposición. Galerie Franka Berndt, París. S/p.

Patricia Avena Navarro en que para Madí, en los 50, la plástica blanca era la plástica de la luz y que el problema de la transformación y la articulación había estado asociados en sus investigaciones. La poesía Madí, al respecto, tuvo los mismos problemas que la pintura, la escultura, la música y la danza Madí; entre ellos la superación de las barreras nacionales impuestas por el idioma.

Por otro lado, para “leer” el poema móvil se debían tener en cuenta dos conceptos que habían sido la base de las investigaciones del movimiento Madí: la pluralidad y la lucidez.³⁸ La pluralidad se relacionaba con la idea de abarcar diversos campos expresivos en simultáneo. Por ejemplo, en varias de las exposiciones del grupo se exhibieron materiales diversos como manifiestos, pinturas, esculturas, poemas, maquetas arquitectónicas, audiciones de música y performances de danza que fueron también característicos de las páginas de la revista Madí³⁹: “La pluralidad de Madí no significa interpenetración, es relación exterior con toda forma de presentación. Hay coincidencia en los puntos de partida y en sus fines, pero cada disciplina resuelve su continuidad de acuerdo con su propio lenguaje

³⁸ Al respecto remito a Avena Navarro, Patricia (cur.) (2013). *Arden Quin. La invención lúdica*. Catálogo de exposición. San Juan: Museo Provincial de Bellas Artes Franklin Rawson. p. 15-16; Barisone, Ornela (2013). *Hacia un arte-otro*. Edgardo Antonio Vigo y el Grupo Integración. *AACA Digital. Asociación Aragonesa de Críticos de Arte*, 25; Roitman, Carmelo Arden Quin et le mouvement Madí. [op. cit.].

³⁹ Por ejemplo la *Exposición Madí* en el Instituto Francés de Estudios Superiores de Buenos Aires (fue realizada entre el 3 y el 6 de agosto de 1946). Arden Quin expuso algunos coplanales (relieves articulados) y sus primeras formas *galbéas* (pinturas de superficie cóncava). Durante esos días de agosto se podía asistir a espectáculos de lecturas de poesía, música y danza. Una de las interpretaciones fue la de la bailarina Paulina Ossono, quien realizó una coreografía inspirada en el poema de Huidobro “Una mujer baila sus sueños”; poema que, además, había sido publicado en la revista *Arturo* en 1944. Arden Quin leyó la introducción al manifiesto Madí. Ver al respecto, Avena Navarro, *Arden Quin. La invención lúdica*. [op. cit.].

elemental.”⁴⁰ También, Madí hizo hincapié en una actitud libre, lúdica y en el movimiento; sus objetos trataron de superar el estatismo del arte concreto y neutralizaron las diferencias entre la pintura y la escultura.⁴¹

El libro-objeto que proponía Arden Quin en los cincuenta podía adoptar diferentes posiciones, así como el sujeto que lo ponía en funcionamiento. Desde ese lugar, la materialidad y las representaciones sobre el objeto-libro-impreso eran para el artista un motivo y un lugar táctico de intervención.

Además de *Iannel*, en el *poème mobile* de 1952, Arden Quin eligió el marco recortado (que iba superpuesto en otro *tableaux* a la pared y contenía perforaciones circulares, superposiciones y pliegues) y utilizó la perforación para remitir al hueco de la letra “o” (en “*pOur*”). Las formas utilizadas eran las del marco recortado invencionista sobre las cuales intervenía una selección de palabras extraídas de recortes de diarios. Asimismo, las *Boites* de 1950 en homenaje a Mallarmé fueron otro ejemplo de experimento poético excepcional. Éstas consistían en cajas de cartón de diversos tamaños superpuestas con recortes de palabras en sus distintos lados (sustantivos, adjetivos, artículos, preposiciones, verbos) provenientes de diarios y en diferentes tamaños y tipografías. Algunas de las palabras francesas que se aprecian en la fotografía que las registra son: “*perdu*”, “*la*”, “*flots*”, “*combat*”, “*pour*”, “*sang*”, “*le*”, “*profondeur*”, “*éclatement*”, “*mémoire*”, “*assaut*”. Con la presencia de estas palabras se destrababan los nexos lógicos del

⁴⁰ Kosice, Gyula et al (1950). *Revista Arte Madí Universal*, 4.

⁴¹ Con la nota sobre el fin de la pintura “*La peinture est finie*” se inicia el primer número de *Robho* (París, 1967). Ello exhibe un mapa común de intereses entre Arden Quin y Julien Blaine que serán destacados en los sesenta por este último.

lenguaje que los invencionistas reivindicaban del aporte surrealista⁴²; en ellas se dirimía el azar, la alusión y la concretización del *Coup de dés* mallarmeano, la tensión entre el juego de luces y sombras (lo visible y lo no visible/ oculto), la superposición, la tridimensionalidad y la participación del espectador.

Por su parte, los madigramas realizados por Arden Quin entre 1948 y 1949 también incluyeron recortes de diarios. Una fotografía hallada en archivo muestra las palabras (“*dans*”, “*son dernier voyage*”, “*encore*”, “*vos rêves*”, entre otras) sobre un marco recortado blanco plegado y superpuesto. Precisamente y debido a la posibilidad del pliegue del papel se producía la transformación del objeto en diversas alternativas. Uno de estos madigramas, “*amas*”, estaba incluido en *Iannel*, formando una constelación circular de letras en diversas tipografías y posiciones; como una suspensión estelar exocéntrica más cercana al *Poema-Bomba* de Augusto de Campos.⁴³

***Robho*: entre Madí y la táctica móvil de Arden Quin y el heroico Blaine**

Robho fue una revista de arte, editada y dirigida en París por el historiador de arte francés Jean Clay y Julien Blaine. Contribuyeron con ellos, además, Christiane Duparc, esposa de Clay y periodista, y Alain Schifres. Este último estaba recién diplomado en Ciencias Políticas—París—y había culminado una tesis sobre el sindicalismo estudiante.

⁴² Barisone, *Experimentos poéticos opacos*. [op. cit.].

⁴³ Campos, Augusto de (1983-1997). *Poema bomba*. Disponible en: <<http://www2.uol.com.br/augustodecampos/bomba.htm>> [Consultado el 10 de diciembre de 2017]

En *Robho* se publicaron—durante seis números (entre junio de 1967 y 1971)—los aportes provenientes de la investigación experimental junto a los problemas más diversos del arte, la poesía, la arquitectura.⁴⁴ El título de la revista preconizaba “la máquina, el automatismo, el inicio de la robótica. Luego interrumpió este mundo artificial, por lo que no es un mundo de robots, sino de robots desordenados, destartados, y por tanto, se convierten en otros artistas creativos, inventivos: los robots.”⁴⁵

El primer número se presentó un martes 6 de junio de 1967 en la Galerie Librairie Expérimentale Le compas, ubicada en ese entonces en el número veinticuatro de la rue Saint Sulpice (Distrito VI de París). Aparentemente, en la misma dirección funcionaba la Galerie Denise Davy, la cual anunciaba en paralelo el evento sobre *poésie élémentaire* (organizado por Julien Blaine) del 21 de junio al 13 de julio y la presentación de *Essai sur la sculpturale ou recherche de l'integralité du "o"* editado por la galería y de autoría del poeta visual francés.⁴⁶

⁴⁴ En francés: “La machine, l’automatisme, le commencement de la robotique. Alors dérégulé ce monde artificiel donc pas un monde de robots mais de robots déréglés, déglingués, et donc devenus autres créatifs, inventifs, artistes: des ROBHO”. “ROBHO es la revista interior del arte moderno. Los artistas comprometidos con la investigación experimental encuentran un espacio libre para expresar sus opiniones concernientes a sus trabajos y a los problemas más variados del arte, de la poesía, de la arquitectura. ROBHO publica sin ninguna restricción los manifiestos, declaraciones, reflexiones, estudios, informaciones, fotos de interés general, propuestas por los investigadores de todas nacionalidades” [Mi traducción al castellano: Autora.] Extraído de: Blaine, Julien (1967). *Afiche de presentación de la revista*. Documento inédito. Archivo personal Julien Blaine, 2017. En francés: “ROBHO est le journal intérieur de l’art moderne. Les artistes engagés dans la recherche expérimentale y trouvent une tribune libre pour exprimer leurs opinions concernant leurs travaux et les problèmes les plus divers de l’art, de la poésie, de l’architecture. ROBHO publie sans aucune restriction les manifestes, déclarations, réflexions, études, informations, photos d’intérêt général, proposés par les chercheurs de toute nationalité.”

⁴⁵ Julien Blaine en comunicación con la autora, agosto de 2017.

⁴⁶ Documentos inéditos. Invitación al evento y anuncio del libro. Archivo personal Julien Blaine, 2017.

Algunos estudios sitúan el análisis de *Robho* en el contexto de la crisis del cinetismo y sus vasos comunicantes con el arte procesual, los vínculos artísticos entre París y Latinoamérica, así como las relaciones entre resistencia cultural y extranjería.⁴⁷ Especialmente, Plante analiza las selecciones e interpretaciones que se hicieron en la prensa periódica de los artistas latinoamericanos a fines de los años sesenta, signados por los acontecimientos de mayo del 68.

En este artículo ese contexto sirve de horizonte para el trazado de un mapa de poesía experimental (acaso olvidado) que las redes cosmopolitas de artistas facilitaron y que una revista como *Robho* ayudaría a releer (hoy) en un salto temporal de veinte años.⁴⁸ Con esto quiero decir que en *Robho* vemos la importancia que tuvo Madí en el contexto francés, la visibilidad de los experimentos de Arden Quin producidos en los cincuenta y la transformación en el contacto de éste con el poeta visual francés Julien Blaine.⁴⁹

Robho se constituye en un aporte valiosísimo de época que permite conocer artistas, intervenciones, grupos que recién en el siglo XXI

⁴⁷ Plante, Isabel (2013). *Argentinos de París. Arte y viajes culturales durante los años sesenta*. Buenos Aires: Edhasa. 181.

⁴⁸ Al respecto, es posible enumerar una serie de eventos que sostienen este argumento pero que no son el objetivo de este artículo en particular; aunque se incluyen en la investigación posdoctoral que llevo adelante desde 2016. Podría mencionar los distintos contactos de Madí en Francia hasta la creación del Centro de Estudio e Investigaciones Madí a mediados de los años cincuenta, los vínculos y colaboraciones entre Carmelo Arden Quin, Wolf Roitman y Ennio Iommi durante los sesenta, la publicación de la revista *Ailleurs* (1962-66) y del libro de poemas en prosa *Opplimos* (1961). También, Julien Blaine construyó una vasta trayectoria ligada a las poéticas experimentales, a la edición de revistas y a las colaboraciones con artistas latinoamericanos.

⁴⁹ Para un mayor acercamiento a la importancia de las revistas editadas por Blaine en el contexto francés de los años sesenta, remito a: Troin-Guis, Anysia (2014). *Politique et poétique des revues*. In: Gilles, Suzanne. *La poésie à outrance. À propos de la poésie élémentaire de Julien Blaine*. Dijon: Les presses du réel. 105-122.

cobraron importancia en la historia del arte hegemónica y fueron estudiados desde ángulos diversos; tales como: *Tucumán arde*, José Luis Soto, Julio Le Parc, el ya mencionado Carmelo Arden Quin, Lygia Pape, Hélio Oiticica. No sólo eso, sino que esta revista además constituye un elemento fuerte de observación de la circulación y la recepción de las producciones de autores provenientes de Latinoamérica.⁵⁰

Si bien coincido con Plante en que el contexto más general en el que se insertan los artículos publicados en los distintos números de *Robho* era el de la hegemonía del cinetismo como una de las corrientes artísticas en Europa hacia mediados de los sesenta⁵¹, quisiera destacar que la introducción del arte Madí en la revista *Robho* exhibe otro mapa de intereses paralelo: el “Premier Inventaire de la Poésie Élémentaire” organizada por Julien Blaine en la galerie Danise Davy de París en 1967 en la que participaron, entre otros poetas visuales internacionales, Carmelo Arden Quin y el argentino Edgardo Antonio Vigo. Este encuentro, simultáneo a la publicación de *Robho*, así como los eventos compartidos por Blaine y Arden Quin en los cincuenta resultan evidencias contundentes para revisar los desvíos y las trayectorias de los relatos olvidados o marginales.⁵²

⁵⁰ Plante, *Argentinos de París. Arte y viajes culturales durante los años sesenta*. [op. cit.].

⁵¹ *Ibid.*, 11.

⁵² Destaco al respecto, la versión francesa sobre el vínculo Arden Quin – Blaine que aporta Philippe Castellin, estudioso de la revista *Doc(k)s* de Blaine. El artista francés “se encuentra repentinamente en contacto con obras y poetas implicados en la trama internacional y la poesía experimental”. Arden Quin “(...) no puede más que motivar a Julien Blaine a perseguir el camino donde aquel se había iniciado. Las obras que seguirán marcarán la difusión del tratamiento de opciones matéricas de la escritura y especialmente involucrarán pronto al lector en la exploración / construcción del objeto y en la transformación de la lectura en acto en el sentido total del término (...) la consecuencia inmediata del encuentro (...) y de la inserción en la trama social de las vanguardias (que se tradujo pronto en la participación de diversas manifestaciones y revistas poéticas ligadas a aquellas), es altamente probable (...) [y] aumenta crecientemente la conciencia de la necesidad de construir una o más redes”.

En el tercer número de *Robho* (Primavera de 1968), Blaine dedicó cuatro páginas a presentar a Carmelo Arden Quin y uno de los manifiestos Madí fechado en 1948. Resulta interesante señalar someramente qué se desprende de esas selecciones. La primera página incluye reproducciones de fotografías de revistas, catálogos de exposiciones, presentaciones del grupo Madí en Buenos Aires y en París y de los experimentos poéticos realizados por Arden Quin durante los años cincuenta en la capital francesa.⁵³ Estas incorporaciones, claras y directas,⁵⁴ evidencian los intercambios que facilitaron la difusión del arte Madí en París. En dos imágenes de ese número de *Robho* se lee el epígrafe: “Carmelo Arden Quin delante de sus poemas transformables: al fondo a la izquierda: *Boîtes* (1950), primer plano a la izquierda : *Madigram* (1948) y primer plano a la derecha: *Iannel* (1950).⁵⁵” En esta última fotografía mencionada también se observa al fondo a la derecha sobre un escritorio *Essai sur la sculpturale* de Blaine, un poema-objeto que incluía un distintivo diseño gráfico en sus páginas, perforaciones circulares: “Es, pues, una investigación a la vez gráfica, característica, léxica y caligráfica: un semiotismo.”⁵⁶

[traducción mía: Autora]. Castellin, Philippe (2014). Le fondateur. In Gilles, *La poésie à outrance. À propos de la poésie élémentaire de Julien Blaine*. [op. cit.], 144-5.

⁵³ Cabe destacar que fue posible reconstruir (casi en una tarea arqueológica) las características formales de estos experimentos a partir del registro fotográfico disperso en archivos y revistas que (de no ser por el lazo que me llevó a vincular en investigaciones previas la poesía visual de Vigo y la de Blaine) difícilmente hubiesen sido rastreados.

⁵⁴ Éstas son: el índice de la revista *Arturo* (1944); *Exposición invención* (1946); génesis de la palabra madí (Carmelo Alves Arden Quin); *Matinée Madí* de 1948; *Programme d’action*, Lucio Fontana - Consuelo Losada (1946); *Deuxième Exposition “Invention”*, 1945, Buenos Aires; *Exposition “Invention”*, 1946; *Réunion Madí*. Buenos Aires, 1946; *Manifeste Madí* 1946; *Conférence Arden Quin*, 1946; *Salle Madí, Réalités Nouvelles*, 1950; *Arden Quin et Guevara, poème mobile*, 1952; *Première Exposition Madí à Paris*, 1953; *Vernissage Madí*, Paris, 1953; *Oeuvres cinétiques et transformables. Salle Madí, n. 2. Réalités Nouvelles*, 1953.

⁵⁵ Traducción mía: Autora.

⁵⁶ Traducción mía: Autora. “Il s’agit donc d’une recherche à la fois graphique, caractéristique, vocabularistique et calligraphique: un séméiotisme.” Errata en

El *Essai*, como señalé precedentemente, fue presentado por primera vez en el *Premier Inventaire de la Poésie Élémentaire*, realizado en París⁵⁷ y llevado a cabo con posterioridad en la “Exposición Internacional de Novísima Poesía/69”⁵⁸ en el Instituto Di Tella de Buenos Aires durante 1969.

El manifiesto Madí en lengua francesa que publicó Blaine en *Robho* había sido escrito por Arden Quin, quien había explicado—en anteriores ocasiones—los vínculos del arte con el materialismo dialéctico. Por ejemplo, en un texto en español incluido en *Arturo*, el artista había ensayado una distinción en clave histórica y presentado la categoría de invención como parte, justamente, del desarrollo del materialismo dialéctico.⁵⁹ La “expresión” en arte (expresión “de la naturaleza”, “representación del arte de sí mismo”) era una etapa previa en la historia que daba cuenta del “primitivismo natural.” En consecuencia, se había reemplazado la expresión por la “invención en el primitivismo moderno, científico”: ya no había “intuición pura”, había invención, había “inventores”; ya no había un “sentido de imaginación”, sino un “sentido de creación.”⁶⁰

original. Traduje “séméiotisme” por “sémiotisme”. Blaine, Julien (1967). *Invitación y presentación del libro*. Documento inédito. Archivo personal Julien Blaine.

⁵⁷ Blaine, Julien (cur.) (1967). *Premier Inventaire de la Poésie Élémentaire*. Catálogo de exposición. Galería Denise Davy, París.

⁵⁸ Vigo, Edgardo Antonio (cur.) (1969) *Exposición Internacional de Novísima Poesía/69*. Catálogo de exposición. Instituto Torcuato di Tella, Buenos Aires.

⁵⁹ Este aspecto fue trabajado en relación al creacionismo de Huidobro en Barisone, Ornela (2015). De la creación a la invención: el impulso del creacionismo chileno o cómo hacer florecer la rosa en el poema”. *Jornadas de Investigación del Instituto de Literatura Hispanoamericana*. Instituto de Literatura Hispanoamericana, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

⁶⁰ “La dernière poésie qui puisse être lue, la dernière plastique qui puisse être regardée, la dernière musique qui puisse être écoutée, la dernière maison qui puisse être habitée, la dernière et définitive connaissance”. Arden Quin, Carmelo (1944). Son las condiciones materiales de la sociedad... En A.A.V.V. *Arturo. Revista de artes abstractas*, 1, S/p.

Sin embargo, en el manifiesto *Madí* en lengua francesa (fechado en 1948 y publicado en 1968 en *Robho*), Arden Quin remitía a la “transformación total de toda forma, de toda regla, de todo pensamiento.”⁶¹ Esta transformación de los objetos—que muy acertadamente encaminó la tesis de Alejandro Crispiani—⁶² se orientaba a “la última poesía que puede ser leída, la última plástica que pueda ser mirada, la última música que pueda ser escuchada, la última casa que pueda ser habitada, la última y definitiva comprensión” y pretendía, a través de la organización de “formas múltiples”, “rehacer la literatura”. Asimismo, Arden Quin intentaba abarcar las distintas modalidades artísticas y, destacar, primordialmente, la idea de movimiento. En ese manifiesto, el artista se interroga (aludiendo explícitamente a las limitaciones simbolistas, cubistas, existencialistas, dadaístas, letristas):

¿Qué es la poesía para ustedes, plenos “airistas” de la palabra, si esto no es aún un juego floral, con hojas de corazón sin tiempo ni medida? La luz no hace otra cosa que alargar el espacio (...) ¿Ellas se mueven? SIN NINGUNA DUDA, EL MOVIMIENTO, SIN DUDA SU ESENCIA, VA INVADIENDO, COMO UN RÍO PRODIGIOSO Y ELÉCTRICO, TODO EL ARTE POR LA PUERTA GIRATORIA DE MADÍ.

Esta remisión al movimiento y a la electricidad, ligaría las búsquedas de *Madí* a la radioactividad de las producciones del argentino Edgardo

⁶¹ Traducción es mía: Autora.

⁶² Crispiani, Alejandro (2011). *Objetos para transformar el mundo. Trayectorias del arte concreto-invencción, Argentina y Chile. 1940-1970*. Buenos Aires: Ed. Universidad de Quilmes.

Antonio Vigo.⁶³ Vale destacar que los experimentos poéticos respondían a esas “formas múltiples” sin tiempo ni medida (porque suspendían la linealidad discursiva y el tiempo entendido como una línea cronológica de inicio-medio-fin) a través de lo que Arden Quin denominó *poesía móvil*.

Cuando Arden Quin afirmó en el manifiesto: “No hablaremos de los ‘muros’ de la ortogonalidad, no hablaremos del estatismo, el arte se supera a sí mismo (...) La pintura hace la revolución visible, Madí hace el arte móvil. El arte recomienza” asociaba con claridad el marco recortado (impulsado por el invencionismo y, particularmente por Rhod Rothfuss en 1944) con los experimentos poéticos móviles. La referencia al *dehors* de la ortogonalidad estaba en consonancia con la fotografía (impresa en *Robho*) de un fragmento de otro texto publicado por los madistas en 1946 y en español donde se leía: “LA PLÁSTICA PLURAL SISTEMATIZADA”, “EL MARCO IRREGULAR, la pintura articulada, la escultura con movimiento articulado, universal y lineal, son INVENCIONES absolutas de MADÍ”, “CONTRA la pintura y escultura estáticas.”⁶⁴ En tanto “accionan” el movimiento, estos experimentos

⁶³ Entiendo el concepto de energía (un concepto a investigar) siguiendo a los aportes de Gonzalo Aguilar, *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina*. [op. cit.], como un modo de salir de los falsos dilemas de la autonomía / heteronomía, del vínculo supuestamente natural entre lo bello y lo estético y con el fin de comprender los alcances de un cambio de paradigma que modificó la manera de entender el arte. En otro artículo, me apropié de esa noción utilizada por Vigo para denominar una serie de sus experimentos poéticos, arriesgando que los vínculos entre poesía experimental y energía podrían reorganizar y explicar desde un lugar novedoso el archivo de Vigo. Ver: Barisone, Ornella (2017a). Biopsias radioactivas: Vigo y los modos de tensar y suspender el poema en la Argentina desde los sesenta, *Artefacto visual*, 2, 2, 165-189. Además, si bien no es el objetivo detenerme en el vínculo Arden Quin-Vigo a través de los aportes de Blaine, cabe recordar que es Blaine quien a propósito del *Premier Inventaire de la Poésie Élémentaire* ubica a Vigo y a Arden Quin en la línea del “libro estallado, fragmentación producida por los recortes y los pliegues.” [traducción mía: Autora]. Blaine, *Premier Inventaire de la Poésie Élémentaire*. [op. cit.].

⁶⁴ Blaine, Julien et al. (Eds.) (1968). *Robho*, 3, S/p. Mayúsculas en original.

suponen la participación del espectador/participante: son una táctica móvil.

Al respecto, Wolf Roitman—colega de Arden Quin—coincidía en que las obras madíes (y las invencionistas en general) liberaban la superficie del cuadro que había sido bloqueada durante siglos en el marco, en el triángulo y en el rectángulo. Tanto Arden Quin como Madí proclamaron la idea del todo fluye tratando de atrapar el movimiento perpetuo del mundo a través de colores simples y estructuras poligonales, de los huecos, de las formas deconstruidas de las esculturas, de la transposición del marco en la superficie del cuadro. En consecuencia, en su teoría no hubo ni exterior, ni interior; Arden Quin rechazó cualquier idea de delimitación porque la historia del arte nunca había abordado el problema de la poligonalidad.⁶⁵

En este orden de ideas, la selección realizada por Julien Blaine para *Robho* corresponde a una transición de veinte años de poesía experimental (podríamos pensar entre 1948 y 1968) que no había sido leída de modo articulada debido a, entre otros factores, la importancia exclusiva otorgada en los estudios académicos a la historia de la abstracción artística latinoamericana, a la historia de las artes visuales o a la historia de la poesía discursiva.⁶⁶

Los experimentos poéticos de Arden Quin, expuestos inicialmente en el contexto parisino a comienzos de los cincuenta, fueron tácticas móviles que exhibieron la misma movilidad y ludicidad con las que circularon los fragmentos de texto de autoría madísta presentados por Blaine:

⁶⁵ Roitman, Carmelo Arden Quin et le mouvement Madí. [*op. cit.*].

⁶⁶ Barisone, *Experimentos poéticos opacos*. [*op. cit.*].

eran volantes “de incógnito” que habían aparecido durante 1946 en los transportes públicos, en las calles; es decir, eran intentos de comunicación “pre-obras” para alterar por fuera del circuito artístico profesional.⁶⁷

Queda claro, como se anuncia en *Robho*, que la idea de *poésie élémentaire* de Blaine se alineaba con las búsquedas experimentales de Madí y de Arden Quin; ambos autores, en sus inicios incluso, habían estado más vinculados al ámbito de la literatura. El número 5-6 de *Robho* publica un texto firmado por Blaine que se titula “La poesía fuera del libro, fuera del espectáculo, fuera del objeto.”⁶⁸ El poeta visual advertía con el término *élémentaire* acerca de la necesidad de mostrar a la poesía en todas sus formas y de suspender las distinciones entre poesía visual, sonora, concreta, etc.: “el primer criterio de esta poesía, de hecho, es que finalmente lanzamos la poesía fuera del libro.”⁶⁹

Explícitamente, Blaine dijo de Arden Quin—en 1968—que Arden Quin fue “un precursor”; así lo caracteriza en el tercer número de *Robho*. El francés Blaine ubica las búsquedas de Arden Quin en la “arqueología del cinetismo” que “falta escribir”, señalando que éste “planteó con claridad el problema del movimiento en el arte.”⁷⁰ Esta afirmación debe entenderse en la investigación sobre el arte cinético y la participación del espectador de fines de los sesenta que en Francia tuvo gran impacto

⁶⁷ Kosice, Gyula (2012): *Gyula Kosice en conversación con Gabriel Pérez Barreiro*. Nueva York: Fundación Cisneros/ Colección Patricia Phelps de Cisneros, 134-137.

⁶⁸ Blaine, Julien et al. (1971). La poésie hors du livre, hors du spectacle, hors de l'objet. *Robho*, 5-6.

⁶⁹ Létourneau, Éric (1998). *Entretien avec Julien Blaine*. Radio Canada. Disponible en: <http://ici.radio-canada.ca/radio/navire/rencontres_blaine.html> [Consultado el 3 de noviembre de 2017]. Traducción mía: Autora.

⁷⁰ Blaine, La poésie hors du livre, hors du spectacle, hors de l'objet. [*op. cit.*], s/p.

y a la que aludí precedentemente⁷¹: pero también dice (entre líneas) sobre los experimentos poéticos y sobre los vínculos entre poesía y participación artística.⁷²

En un gesto heroico, Julien Blaine afirmaba en el tercer número que Arden Quin y sus camaradas habían anunciado el salto del cuadro ortogonal clásico quince años antes del avance del formalismo americano de un Stella y de sus discípulos (quienes, por otra parte, habían aceptado proposiciones del mismo tipo sobre superficies más grandes). Además de la claridad en la idea de movimiento y de manipulación, los madistas abrieron la vía del cinetismo haciendo resurgir las posibilidades de un arte fundado en la desmaterialización de la forma estática, la puesta en cuestión de los volúmenes fijos. Con posterioridad, también el crítico de arte Damian Bayón había señalado la relevancia del aporte realizado tanto por argentinos como por venezolanos: “el cinetismo constituyó sin dudas el aporte artístico más importante que América Latina ha hecho a Francia y a Europa en general.”⁷³

Desde el contexto francés de 1968, el poeta visual Julien Blaine realizó

⁷¹ Como ejemplo de ello, recordemos los textos *Naissance de l'art cinétique* (1967), *Lumière et mouvement* (1967) y *Cinétisme, spectacle, environnement* (1968) de Frank Popper.

⁷² Philippe Castellin señala la transición entre las búsquedas cinéticas y la poesía experimental: “Se nota que el potencial de implicación del espectador ligado a estos trabajos, a la naturaleza de las obras ‘abiertas’ e ‘interactivas’ es el criterio dominante en la mirada y la evaluación emitidas, según entonces un mapa conceptual, que puede hacer pensar en la ejecución realizada por los concretos brasileños y sobre todo por los neoconcretos. Está claro que para Robho, entre los defensores del arte concreto de mediados de los años 1950 y el desarrollo de las investigaciones cinéticas, existe una línea directa.” Castellin, *Le fondateur*. [op. cit.], 146.

⁷³ Bayon, Damián (1984). *La machine positive*. In: Damián Bayon et al. (curs.). *Face a la machine*. Catálogo de exposición. París, Maison de l'Amérique latine, 7 diciembre 1984 - 11 enero 1985, 9.

una selección (que puede reconfirmarse en las palabras de Bayón veinte años después) respondiendo al interés que los experimentos poéticos de Arden Quin tuvieron para la historia del cinetismo y al aporte de aquél a la poesía experimental vía Madí. Durante muchos años, desde los estudios realizados en el contexto argentino estos experimentos no se observaban desde esa óptica, sino por su contribución y ligazón con una genealogía del arte abstracto.⁷⁴ Queda claro, entonces, que las redes de intercambio cosmopolitas habilitan también (como un ejercicio metodológico) a la investigación y visualización de objetos que no fueron apreciados como tales en el contexto en el cual surgieron, sino que respondieron a lecturas que cada artista seleccionó a su favor y determinado por las coyunturas específicas. Los experimentos poéticos de Arden Quin, como tácticas móviles mediadas por las investigaciones experimentales de Julien Blaine, aportan a la comprensión de los vínculos entre poesía y participación artística y potencian el aparato conceptual del invencionismo argentino que recién, apenas, comienza a avizorarse.

⁷⁴ García, *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*. [op. cit.]

REFERENCIAS

Aguilar, Gonzalo (2009). *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina*. Buenos Aires: Santiago Arcos.

Aguirre, Raúl y Espiro, Nicolás (1953-4). Imagen de la nueva poesía. *Poesía Buenos Aires*, Buenos Aires, 13-4.

Arden Quin, Carmelo (1966). Parties occultes d'Ionnel. In: Blaine, Julien y Bory, Jean-François (eds.). *Approches*, 1, 26-29.

___ (1968). Manifeste Madí, 1948. In: Blaine, Julien y Jean Clay (Eds.) *Robho*, 3, S/p.

___ (1944). Son las condiciones materiales de la sociedad... In: A.A.V.V. *Arturo. Revista de artes abstractas*, 1, S/p.

Apollinaire, Guillaume (1965). *Oeuvres poétiques*. París: NRF/ La Pléiade.

Avena Navarro, Patricia (Cur.) (2013). *Arden Quin. La invención lúdica*. Catálogo de exposición. San Juan: Museo Provincial de Bellas Artes Franklin Rawson.

Barisone, Ornella (2017). *Experimentos poéticos opacos. Biopsias malditas: del invencionismo argentino a la poesía visual (1949-1969)*. Buenos Aires: Ed. Corregidor.

___ (2017a). Biopsias radioactivas: Vigo y los modos de tensar y suspender el poema en la Argentina desde los sesenta. *Artefacto visual*, 2, 2, 165-189.

___ (2017b). *Entrevista realizada a Julien Blaine*. Francés. Inédito. En proceso de desgrabación. Aix en Provence, Francia, Agosto de 2017.

___ (2016). *Experimentos poéticos: arte, invención y participación en Francia, Argentina y Brasil (1949-1969)*. Proyecto de investigación postdoctoral. Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina. Período 2016-2018.

___ (2015). De la creación a la invención: el impulso del creacionismo chileno o cómo hacer florecer la rosa en el poema. *Jornadas de Investigación del Instituto de Literatura Hispanoamericana*, Instituto de Literatura Hispanoamericana, Buenos Aires.

___ (2013). Hacia un arte-otro. Edgardo Antonio Vigo y el Grupo Integración. *AACA Digital. Asociación Aragonesa de Críticos de Arte*, 25, S/p.

Bayley, Edgar (1945). La batalla por la invención. *Invención 2*, Buenos Aires.

Bayon, Damián (1984). La machine positive. In: Damián Bayon et al. (curs.). *Face a la machine*. Catálogo de exposición. Maison de l'Amérique latine, Paris, 9.

Blaine, Julien (cur.) (1967). *Premier Inventaire de la Poésie Élémentaire*. Catálogo de exposición. Galería Denise Davy, Paris.

___ (1967a). *Afiche de présentation de la revista*. Documento inédito. Archivo personal Julien Blaine.

___ (1967b). *Invitación al evento y anuncio del libro*. Documento inédito. Archivo personal Julien Blaine.

Blaine, Julien et al. (Eds.) (1968). *Robho*, 3, S/p.

___ (1971). La poésie hors du livre, hors du spectacle, hors de l'objet. *Robho*, 5-6.

Bourdieu, Pierre y Chartier, Roger (2010). La lectura: una práctica cultural. In: Bourdieu, Pierre *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Campos, Augusto de et al. (1975). *Teoría da poesia concreta*. São Paulo: Livraria.

Campos, Augusto de (1983-1997). *Poema-bomba*. Disponible en: <<http://www2.uol.com.br/augustodecampos/bomba.htm>>[Consultado el 10/12/17]

Castellin, Philippe (2014). Le fondateur. In: Gilles, Suzanne *La poésie à outrance. À propos de la poésie élémentaire de Julien Blaine*. Dijon: Les presses du réel. 137-178.

Chartier, Roger (1991). Las prácticas de lo escrito. In: Philippe Ariés y Georges Duby (dirs.). *Historia de la vida privada*. Madrid: Taurus.

___ (1993). *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*. Madrid: Alianza.

___ (1994). ¿Hacen los libros la Revolución? *Libros de México*, 3, 7-26.

___ (1994a). *Lecturas y lectores en la Francia del Antiguo Régimen*. México: Instituto Mora.

___ (1996). *El orden de los libros. Lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XIV y XVIII*. Barcelona: Gedisa.

___ (1999). *Cultura escrita, literatura e historia. Conversaciones con Roger Chartier*. México: FCE.

Córdova Iturburu, Cayetano (1949, 16 de enero). Un tema polémico: el arte no figurativo. *Clarín*, Disponible en: Archivo ICAA <<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/>> [Consultado el 1/10/17].

Crispiani, Alejandro (2011). *Objetos para transformar el mundo. Trayectorias del arte concreto-invencción, Argentina y Chile. 1940-1970*. Buenos Aires: Ed. Universidad de Quilmes.

De Certeau, Michel (1980). *L'Invention du quotidien I. Arts de faire*. París: Gallimard.

___ (1974). *La Culture au pluriel*. París: Seuil.

Descargues, Pierre (1948, 23 de julio). Le groupe d'Avant-garde MADÍ. *Arts*. s/d.

Drucker, Johanna (1995). The Artist's Book-As Idea and Form. *The Century of Artists' Books*. New York: Granary Books. Cap. 1.

Foucault, Michel (1984). De los espacios otros / Des espaces autres. *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5, Trad. Pablo Blitstein y Tadeo Lima. Disponible en:

<http://yoochel.org/wp-content/uploads/2011/03/foucault_de-los-espacios-otros.pdf>

García, María Amalia (2011). *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*. Buenos Aires: Ed. Siglo XXI.

Gilles, Suzanne (Ed.) (2014). *La poésie à outrance. À propos de la poésie élémentaire de Julien Blaine*. Dijon: Les presses du réel.

Giunta, Andrea (2008). El arte moderno en los márgenes del peronismo. *Vanguardia, internacionalismo y política*. Buenos Aires: Ed. Siglo XXI. 45.

___ (2012). Tales of the Avant-Garde in Postwar Argentine Art / Relatos de la vanguardia en el arte argentino de posguerra. In: Pérez Barreiro, Gabriel. *Gyula Kosice in Conversation with Gabriel Perez-Barreiro*. Nueva York: Colección Patricia Phelps de Cisneros. 8-16.

Goodman, Shelley (2005). *Carmelo Arden Quin: When Art Jumped Out of its Cage*. Dallas: Madí Museum and Gallery.

Gutiérrez, Guillermo (s/d). Madí, *Diagonal Cero*, 3, s/p.

Kosice, Gyula et al (1948, octubre). Vista del stand de Madí en París. *Arte Madí Universal*, 2, s/p.

___ (1947-1954). *Arte Madí universal*, 1-8.

Kosice, Gyula (2010). *Autobiografía*. Buenos Aires: Asunto Impreso.

Létourneau, Éric (1998). *Entretien avec Julien Blaine*. Radio Canada.
Disponible en:
<http://ici.radio-canada.ca/radio/navire/rencontres_blaine.html>
[Consultado el 3/11/17]

López Anaya, Jorge (2000). *Enio Iommi, escultor*. Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone.

Lucena, Daniela (2015). *Contaminación artística. Vanguardia, comunismo y peronismo en los años 40*. Buenos Aires: Biblos.

Manguel, Alberto (2017). *Una historia de la lectura*. Buenos Aires: Siglo XX.

Maldonado, Tomás (1946). Los artistas concretos, el realismo y la realidad. *Arte concreto invención*, 1, s/p.

Orgeval, Dominique de (2000). Le Salon des Réalités Nouvelles: pour et contre l'art concret. *Art Concret*, Mouans-Sartoux, Espace de l'Art Concret, 2 julio - 29 octobre, 24-40.

Plante, Isabel (2013). *Argentinos de París. Arte y viajes culturales durante los años sesenta*. Buenos Aires: Edhasa.

Popper, Frank (1967). *Naissance de l'art cinétique*. Paris: Gauthier-Villars.

___ (1967). *Lumière et mouvement*. Cat. Exp. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, París.

___ (1968). *Cinétisme, spectacle, environnement*. Grenoble: Maison de la culture.

Rama, Ángel (1985). *La crítica de la cultura en América Latina*. Caracas: Ayacucho.

Rodríguez, María Graciela (2009). Sociedad, cultura y poder: la versión de Michel de Certeau. *Papeles de trabajo. Revista electrónica del Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de General San Martín*, 2, 5, Disponible en:

<http://www.idaes.edu.ar/papelesdetrabajo/paginas/Documentos/05_6_MGRodriguezSobreDeCertau.pdf> [Consultado el 10/12/17]

Roitman, Volf (1988). Carmelo Arden Quin et le mouvement Madí. *ARDEN QUIN, Rétrospective, 1938-1988*. Cat. Exp. Galerie Franka Berndt, París. S/p.

Schwartz, Jorge (2002). *Vanguardia y cosmopolitismo en la década del veinte. Oliverio Girondo y Oswald de Andrade*. Rosario: Beatriz Viterbo.

Sidès, Fredo (1949). *Cahier Réalités Nouvelles*, n.3.

Siracusano, Gabriela (1999). Las artes plásticas en las décadas del '40 y el '50. In: Burucúa, José Emilio (coord.). *Nueva Historia Argentina. Arte, Sociedad y Política*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, T. II, 31.

Troin-Guis, Anysia (2014). Politique et poétique des revues. In: Gilles, Suzanne *La poésie à outrance. À propos de la poésie élémentaire de Julien Blaine*. Dijon: Les presses du réel. 105-122.

Vigo, Edgardo Antonio (cur.) (1969). *Exposición Internacional de Novísima Poesía/69*. Cat. Exp. Instituto Torcuato di Tella, Buenos Aires.

Zanetti, Susana (1994). Modernidad y religación: una perspectiva continental (1880-1916). In: Pizarro, Ana (org.). *América Latina, palabra, literatura e cultura*. Campinas: Editora de Unicamp. V. 2, 491-534.

ARCHIVOS

Archivo Personal Julien Blaine, Aix-en Provence, Francia.

Centro de Arte Experimental Vigo, La Plata, Argentina.

Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, París, Francia.

Institute Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC), Caen, Francia

Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, París, Francia.