

3 revistas: pintura/poesía en la abstracción rioplatense

Sebastián Bianchi
Universidad Nacional de las Artes
Argentina

“Invención”, “creacionismo”, “arte concreto”, “abstracto”, “no-representativo”, “contra la expresión”, “contra todo simbolismo” son todas palabras y sintagmas que llenan los escritos programáticos, los manifiestos y las editoriales de las tres revistas argentinas en las que se dirimió la suerte del arte abstracto durante la década del 40. Tanto *Arturo*, como *Arte Concreto-Invención* y *Arte Madí* se constituyeron en las plataformas analógicas a través de las cuales se asientan las bases de la primera vanguardia vernácula, modulada con cierta autonomía respecto de las derivas de las vanguardias históricas europeas. En este sentido, los tres órganos difusores del arte no-representacional en el ámbito rioplatense se convertirán en las primeras manifestaciones de un arte experimental que diseña sus protocolos con independencia de lo que ocurría en los centros del arte moderno: “el invencionismo – sostiene Juan Jacobo Bajaría– es la primera tendencia de vanguardia surgida en Hispanoamérica” (Wenner,13). Y la investigadora Liana Wenner redondea esta misma idea: “la primera vanguardia no epigonal surgida en el continente”(Wenner, 11).

Si el invencionismo, el concretismo y Madí se asumen como poéticas de una visibilidad que busca quebrar la pantalla mimética, figurativa, y la ilusión de una representación asentada en el parecido de las cosas tratadas en relación con los entes del campo real, la palabra poética reservará para el verso surgido en el seno de estos grupos el mandato de la creación *ex nihilo*, de una voz no salida para decir los mundos oníricos, sepultos en la interioridad del poeta, sino para materializar la creación a través de la palabra como un dios – así lo pide Huidobro–, reservando para el/la poeta una enunciación que crea nuevas realidades, lejos de toda ilustración o reduplicación de la cosa por el canto. Al respecto, dice el vate chileno en sus muchas veces citada “Arte poética”:

Inventa mundos nuevos y cuida tu palabra;

El adjetivo, cuando no da vida, mata.

[...]

Por qué cantáis la rosa, ¡oh Poetas!

Hacedla florecer en el poema.

[...]

El poeta es un pequeño Dios.

La palabra polémica del creacionismo huidobriano va a anclar en las páginas de las tres publicaciones mencionadas como un limo conceptual a partir del cual los artistas visuales armarán luego las líneas de fuerza teórica aplicables a la pintura y la escultura. En todos los casos, las propuestas del poeta riman con los protocolos del pintor; unos y otros sacarán conclusiones programáticas para sus propios campos disciplinares a partir de esta trama colaborativa, intertextual, de discursividades *meta*-. Al respecto, si la figura de Huidobro opera transversalmente para sentar las bases teóricas del invencionismo, de Madí y del arte concreto, veremos que a su vez la voz de otro poeta local va a ir ganando corporalidad enunciativa –va a modelar un corpus crítico de referencia para el arte y la poesía argentina del 40 en adelante–, abonando el terreno para lo por venir: nos referimos a Edgar Bayley y su rol de conector entre la abstracción visual y la renovación poética que prepara la llegada del grupo *Poesía Buenos Aires*, a principios de 1950.



Tapa y contratapa de la revista *Arturo*, 1944

¿Cuáles serán, entonces, las líneas de fuga que comienza a esbozar Bayley en la primera de las tres publicaciones, la mítica *Arturo*? En este número inaugural –y a la vez de cierre– el poeta, que integra el comité de redacción, colabora con un ensayo programático sobre la imagen poética y tres poemas propios en verso libre. En el ensayo sostiene entre otras cosas: “El dadaísmo, el surrealismo, el creacionismo, al dar imágenes puras sin preocupación por su acuerdo con realidades externas, echan las bases para la concepción de la nueva imagen.” A continuación, agrega: “La novedad no puede radicar hoy más que en la IMAGEN-INVENCIÓN” (Wenner, 30). Esta doble articulación de la imagen –poética y abstracta, producto del arte verbal o del arte pictórico– va a habilitar una serie de argumentaciones que operen al modo de un programa estético aplicable a la pintura, la escultura y la escritura de poemas. Así, por ejemplo, reza el eslogan telegráfico que aparece en la contratapa de la revista: “Júbilo. Negación de toda melancolía. Voluntad constructiva. Comunió. Poesía del contrato social” (Wenner, 61). En uno de los trabajos teóricos referidos a las artes plásticas, el pintor Carmelo Arden Quin escribe lo siguiente: “Ni expresión (primitivismo); ni representación (realismo); ni simbolismo (decadencia). INVENCIÓN. De cualquier cosa; de cualquier acción; forma; mito; por mero juego: por mero sentido de creación: eternidad. FUNCIÓN” (Wenner, 27). Finalmente, en el tercero de los ensayos que desta-

can en el único número de *Arturo*, Rhod Rothfuss la emprende contra el ilusionismo de la pintura de caballete y la idea del marco-ventana: “la generalidad de esos cuadros siguieron en aquel concepto de *ventana* de los cuadros naturalistas, dándonos una parte del tema pero no la totalidad de él. 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” (Wenner, 60).

La configuración de un corpus teórico en común que amalgama operatorias y herramientas tanto para el arte visual como para la poesía, haciendo un remedo modernista del viejo tópico horaciano del *ut pictura poesis* aparece de manera recurrente en los abordajes de la crítica y la historia del arte relativa a estos movimientos. “El invencionismo resulta de cierta recepción y transfiguración en la Argentina del arte abstracto europeo y del creacionismo de Vicente Huidobro. En 1944 toma cuerpo a partir de la publicación de la revista *Arturo* que nuclea artistas plásticos y poetas, tales como los hermanos Tomás Maldonado y Edgar Bayley, Lidy Prati, Rhod Rothfuss, Gyula Kosice, Carmelo Arden Quin y Simón Contreras” (Kozak, 160). Por su parte, Horacio González, en el texto introductorio a la edición facsimilar, se refiere a “un grupo plástico-poético con arrogantes proclamas en contra de los anteriores antecedentes vanguardistas.” Y completa su argumento: “*Arturo* es una pieza esencial del debate sobre el arte y la poesía; se obliga a rechazar antecedentes históricos, y si bien concede su espacio a la poesía de Vicente Huidobro y a la del modernista brasileiro Murilo Mendes –que ya es figura muy conocida en su país–, lanza sus dardos vehementes contra el surrealismo, el psicoanálisis, el expresionismo, el romanticismo” (González, 7). Asimismo, en un artículo sobre *Arte Concreto Invención*, Carmen Gloria Valdebenito destaca el componente político, materialista, de la apuesta por un *ut pictura poesis* en clave no-figurativa: “Intuían las transformaciones que ello suscitaba y querían contribuir a esos cambios desde el arte y la poesía. Uno de los motivos que hizo posible el florecimiento de este nuevo arte experimental, en circunstancias políticas regresivas fue, justamente, que

era abstracto, por lo tanto no se consideraba como un vehículo de mensaje político” (Valdebenito, s/p).



El poeta Edgard Bayley

Además de Huidobro y de Bayley, la poesía se hace presente en las páginas de las tres revistas a través de la producción en verso de Simón Contreras, del poeta brasileño –y uno de los íconos del modernismo– Murilo Mendes, de Waldo Wellington, de Kosice, Diji Laañ, Bajarlía y Anibal Biedma entre otros, conformando una línea de retroalimentaciones y desfases que construyen un corpus competente para el arte poética local, mediante la siguiente línea de relevos:

Arturo → *Arte Concreto-Invencción* → *Arte Madí* → *Poesía Buenos Aires*

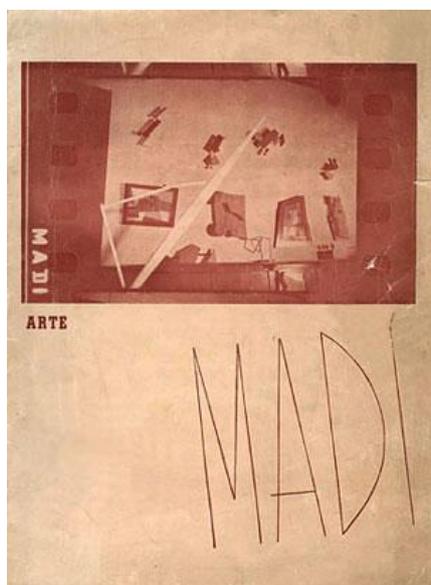
En el N° 1 de *Arte Madí*, que ve la luz en octubre de 1947, el programa que proponen para las artes y la poesía se concentra en unas breves enunciaciones que juegan entre el aforismo y el eslogan publicitario. “La pintura madí color y bidimensionalidad. Marco recortado e irregular, superficie plana y superficie curva o cóncava. Planos articulados, con movimiento lineal, rotativo y de traslación”. Respecto del arte verbal, los protocolos aceptados contemplan: “La poesía madista, proposición inventada, conceptos e imágenes no

traducibles por otro medio que no sea el lenguaje. Suceder conceptual puro” (Wenner, 2014b, 19).

Este trabajo de elaboración de una teoría consistente para el hacer del arte a través de la palabra va a ofrecer, en el número inaugural de la revista *Arte Concreto-Invención*, un nuevo capítulo. Bayley allí publica “Sobre la invención poética”, otro ensayo con afán polémico en el que, tras el tramado de una “concepción estética invencionista”, sostiene una necesidad imperiosa: “El concepto inventado, que es la base de la nueva poesía, constituye una de las formas de la praxis revolucionaria. A través de su invención, el poeta se integra en el mundo; es decir, que participa activamente en la tarea teórico-práctica de transformarlo” (Bayley, 13). En el N° 7-8 de junio de 1954, el artículo “La poesía” de Bajarlía perfila el relieve conceptual que la poética invencionista/madista hace descansar sobre la imagen poética: “La imagen, en poesía, es una relación de conocimiento. Dos o más palabras, al concurrir en la imagen, integran una dimensión que da forma a la substancia que el poeta lleva en estado de ignición” (Wenner, 2014b, 251).

Tanto Bayley como Bajarlía recuperan una dimensión concretista de la imagen poética deudora de los esbozos de Huidobro. Su prédica enfocada en el aspecto formal, trabaja a partir de la estructura de la imagen. Como explica Raúl Gustavo Aguirre en las ya canónicas *Poéticas del siglo XX*, el poeta chileno “insistió en que debía abandonarse la imagen de tipo “especular” (propia de un espectador, de un sujeto pasivo) para arribar a las imágenes creadas” (Aguirre, 71). El nivel de abstracción que comporta esta *imagen pura creada* acerca una nueva retórica al servicio del poema y, a su vez, la pone en relación de proximidad operativa con la imagen pictórica abstracta y el repliegue en un pictorialismo no-figurativo, ajeno a cualquier tipo de representación mimética. “Cuando el pedal de la lengua imita al mar”, dice un verso de Huidobro: una construcción versal cuya autonomía, al dejar caer al texto en la autorreflexividad, lo ofrece huérfano de referentes semánticos, incapaz de reconfigurarse visual y lingüísticamente en una imagen-espejo, en pura iconicidad, contenidista.

Por su parte, desde el campo de las artes visuales, las palabras de Tomás Maldonado hacen eco con las de Bayley, desplegando ambos una poética alrededor de la invención, de factura plurívoca: “El arte concreto será el arte socialista del futuro. El arte concreto es un arte de INVENCION. El arte concreto es práctica. La conciencia proviene del mundo pero también opera sobre él, INVENTA. Inventar, no en el sentido de Bergson, sino en el de Marx, es decir, PRACTICA, TRABAJO” (Maldonado, 10). Esa relación arte-vida postulada como uno de las preocupaciones nodales de las vanguardias históricas se matiza en el programa teórico de Bayley respecto de la vida mental del poema, desmarcando a los reenvíos del lenguaje de cualquier posible contenido mimético, representacional, en el sentido de letras operando en el relevo cosas reales, suspensas para el lector/espectador sus facultades perceptivas en un mero y extático disfrute: “Vivir el poema como un acontecimiento de nuestra vida mental, y no como una representación en la que somos meros espectadores” (Maldonado, 13). El abandono de una posición contemplativa, de una escritura meramente expresiva a cambio de una letra que –merceda la imagen poética de nuevo cuño– asume una función perlocutoria que mueve el lenguaje a traccionar sobre la realidad social, esto es lo que Bürger señala como una de las ideas fuerza de la vanguardia: “devolver el arte al ámbito de la praxis vital –así lo explica Piñón– es el objetivo concreto de tal autocrítica, el correlato del rechazo de la autonomía” (Bürger, 23).



Portada del número 0 de *Arte Madi*

En esa zona de encuentros entre lenguajes artísticos, avanzando a los tumbos por sobre el “marco (inestable) de alianzas dentro de la plástica y la literatura” (Wenner, 12), otra de las proposiciones que agitan la preceptiva poética y vinculan el plano pictórico con la página lo constituye el ensayo de Alberto Hidalgo titulado “Poesía y puntuación”. Publicado por primera vez en el número doble de *Arte Madi* de 1954, el sutil manejo que propone de los signos de puntuación –y de su consiguiente desaparición en el poema moderno– para la correcta diagramación de los versos en el soporte, viene a poner en diálogo, gracias al recurso de la espacialización, la liberación del verso de sus constricciones a los moldes fijos, totalmente simétricos y estables, con el diseño ya sabido de una música que se acota a normas establecidas. Trayendo a cuento la buena nueva de Mallarmé, de Apollinaire y de Huidobro, Hidalgo plantea el estallido constelar de las líneas versales, haciendo jugar a los vacíos de la hoja como zonas del sentido poético, elementos a la vez plásticos y sonoros que hacen del lugar atribuido a cada letra una trama de relaciones semióticas respecto del blanco y los silencios.

Si en sus argumentaciones remite al caligrama, no hace más que plantar otra bandera para los géneros del encuentro interartístico: versos que son tanto para ver como para leer y cuyas significaciones solo serán reorganizadas a partir del juego total de los lenguajes trabajando en conjunto frente a las instancias de recepción.



Portada de *Arte Concreto-Invención*

Amplificando ahora estos paralelismos, podemos rimar los despojamientos operados al interior de cada lenguaje artístico como una empresa de expurgación simultánea, tanto para las artes visuales y la poesía, en la que, a través de una serie de renunciaciones y supresiones planificadas, cada medio destila lo que es propio de su herramental compositivo, cierta idea de “pureza” asociada a una ascética labor. En este sentido, la caída del marco que promueve Rothfuss para la pintura se corresponde, por ejemplo, con el abandono de la puntuación que para la poesía preconiza Hidalgo, la renuncia a la imagen mimética y el cuadro-ventana con la descomposición del verso lineal y el nuevo estatuto ganado por la espacialización sobre el soporte de la página, etc. Ahora bien, además de este movimiento restrictivo hacia los rasgos esenciales y propios de cada disciplina artística, los programas

del invencionismo, el arte concreto y Madí promueven a la vez algunas novedades para los insumos morfológicos y sintácticos de la pintura y la poesía. Tomando como referencia este último movimiento y partiendo de las renunciadas invencionistas al marco, Madí trabaja el soporte pictórico como una suerte de cuadro-objeto; renuncia a la tela rectangular característica de la ventana ilusionista y explora las posibilidades plásticas del “marco recortado e irregular”, de los “planos articulados, con movimiento lineal, rotativo y de traslación” (Wenner, 2014b, 19). Este objeto plástico, a caballo entre la escultura plana y el cuadro de caballete, rompe la monotonía de la pared –de la pantalla de exhibición– en tanto confluencia de formas geométricas/colores puros que dinamizan el espacio bidimensional de la obra y el espacio exhibitivo. Otro tanto para la poesía; aquí, por ejemplo, los poetas inauguran novedades lexicales, palabras inventadas a las que a partir de ahora pueden echar mano las/os nuevas/os artífices para componer el poema de actualidad. Al respecto, en el segundo número de la revista, aparece un singular “Suplemento para el Diccionario Madí”. En las primeras entradas lexicográficas dedicadas a la letra “A”, proponen:

A. a. (por ahora)

ALCA. Guarida de la duración alcafónica.

ALCAFON. Pronunciación que se da al espacio que circunscribe hondas en dirección al “agua pesada”, una vez hecho el vacío.

ALLISS. Fabricación de máquinas retencionales de la fluidez / Biología: parte de los órganos que son reemplazados por trozos inanimados. La función que desempeña.

AM. Anónimo. / Experimentar la exfoliación de la personalidad.

(Wenner, 2014b, 51).

Otros ejemplos al azar:

LLAUSAR. Indicio LL de mostrarse adicto a la opinión ajena. / Llausar en una discusión a base de síncopas.

NIGS. Abertura que se deja para que emigre el racimo de polvo encadenado.

SALUSAS. Juguetes hidrógenos. Su venta está penada por la ley.

(Wenner, 2014b, 51).

Estos corrimientos operados en el género “diccionario” no solo dotan de nuevos insumos lexicales a la poesía sino que, además, cada término y su definición se comportan al modo de versos que riñen con las configuraciones de la línea melódica tradicional, por ejemplo: con los moldes fijos, previsibles, simétricos y estables del soneto o la silva.

Cada una de estas fórmulas que la abstracción rioplatense postula para la plástica y el hacer del poema recurre, necesariamente, a la complicidad de los *discursos intermediarios* (Traversa, 235) que desde una posición *meta* promueven el enlace entre las instancias de producción y las de reconocimiento, según el esquema semiótico desarrollado por Eliseo Verón. Esta centralidad del manifiesto, el ensayo teórico, propositivo, de la reseña –sobre revistas y obras– y de las textualidades ligadas a la metarreflexión van a hacer de *Arturo*, *Arte Concreto-Invencción* y *Arte Madí* unas plataformas de asunción de las metadiscursividades propias de la vanguardia, como bien explica Daniela Koldobsky: “Con las vanguardias artísticas nacieron nuevas formas del discurso acompañante del arte y se produjeron reacomodamientos entre las ya existentes: la crítica artística por una parte y la estética, la teoría y la historia del arte por la otra. De las nuevas formas es primordial el manifiesto artístico” (Koldobsky, 209). Lo que nos interesa, en estos casos, es ver de qué manera los artistas visuales asumen el verbo panfletario, truecan el pincel por la pluma para dar cuenta del programa que luego sostendrán sobre el soporte pictórico, casi como si las obras de arte

fueran ahora el devenir lógico de una proposición formulada a través de la palabra. En este tramar el cuadro o el objeto plástico a partir de la confluencia de dos medios y lenguajes expresivos, el *ut pictura poesis* de la Antigüedad clásica reaparece camuflado bajo otros velos, aquí los de un arte intransigente que precisa enunciar metadiscursivamente sus programas, sus propósitos y el lugar que quiere para sí en la lucha social por el sentido. “En relación con las artes visuales –nos dice Koldobsky– el manifiesto puede además plantear el deber ser del arte porque lo hace con otro lenguaje, el de la palabra [...] el manifiesto compensa de ese modo lo que la obra no puede decir” (Koldobsky, 211). Compensa su mutismo echando mano a un recurso ajeno –el de la poesía y la escritura– para que ningún malentendido confunda su recepción; “esa proposición acompañante del propio discurso, que se presenta como instancia autoral, como *metadiscurso incluido*” (Koldobsky, 212) repite frente a los/las espectadores/as que sólo allí residen la novedad, el descentramiento y la repulsa.

Siguiendo una de las hipótesis que trabaja Koldobsky en relación al lugar central que los metadiscursos ocupan en el programa de las vanguardias históricas –“un horizonte de discursos intermediarios que explican y organizan la lectura del arte actual” (Koldobsky, 209)–, volvemos sobre las energías de contagio entre las revistas, las flechas que indican flujos y relevos, para ver cómo desde las argumentaciones críticas asentadas en *Poesía Buenos Aires* se querrá dar cuenta de un momento anterior, justamente cuando se aprontan las operaciones novedosas que le llegan a la generación del 50 para proyectar una poesía nueva. En tal sentido, en el N° 13-14 de *Poesía Buenos Aires* presentan un dossier con el nombre “Poetas de hoy: Buenos Aires, 1953”, en el cual se abocarán a difundir “la abierta rebelión contra los supuestos formales de la poesía”, la “revisión de las tradiciones que atañen al lenguaje como instrumento poético”, además de “una rigurosa crítica de la función del poeta en el mundo contemporáneo” (Alonso, 139). El primer párrafo del dossier está dedicado a los “Poetas del espíritu nuevo”, entre los que se cuentan las huestes de *Arturo* y de *Arte Concreto Invención*. El siguiente se titula “Poetas Madí”. En ambas secciones, los nombres de Bayley, Bajarlía, Madariaga, Aguirre y Vanasco alternan con los de Arden Quin, Kosice y Diyi La-

añ. Lo curioso de esta nómina es que remite por igual a autores venidos del campo de la poesía con otros/as de las artes visuales, un poco como si la sola asunción de un lugar enunciativo convirtiera en poema cualquier artefacto hecho con palabras y, en un contexto afín a los deslices intertextuales, los términos “poeta”, “pintor/a”, “artista” oscilaran a favor de la indeterminación del *ut pictura poesis*, en tanto oficios practicados sobre terreno aceitoso.

Quizá la metáfora acuñada por Tom Wolfe nos sirva en esta ocasión para cerrar el artículo mediante un sintagma que resuma en tres palabras la compleja apuesta de las vanguardias abstractas del Río de la Plata: “la palabra pintada”. En ese libro, tras su descubrimiento de la necesidad perentoria de una teoría subyacente para el arte moderno –“hoy día, sin una teoría que me acompañe, no puedo *ver* un cuadro”–, Wolfe consigue su momento extático, una suerte de iluminación frente a la sección de crítica del *New York Times*: “De golpe –nos dice el crítico– he recuperado toda mi visión. Nada de ‘ver es creer’, tonto de mí: ‘creer es ver’, porque *el Arte Moderno se ha vuelto completamente literario: las pinturas y otras obras sólo existen para ilustrar el texto*” (Wolfe, 21).

© Sebastián Bianchi

Bibliografía

- Aguirre, Raúl Gustavo. *Las poéticas del Siglo XX*. Stevenson, 1997.
- Alonso, Rodolfo. *Poesía Buenos Aires*, edición facsimilar. Biblioteca Nacional, 2014.
- Bayley, Edgard. “Sobre invención poética”. *Arte Concreto Invención*, (1), 13, 1946.
- Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Península/Biblos, 1997.
- Koldobsky, Daniela. “Metadiscursividad de las artes visuales a partir de las vanguardias”. *De signis* n° 11. Gedisa, 2007.
- Kozak, Claudia. *Tecno poéticas argentinas*. Caja Negra, 2012.
- Maldonado, Tomás. “Los artistas concretos, el 'realismo' y la realidad”. *Arte Concreto Invención*, (1), 10, 1946.
- Traversa, Oscar. “Comentarios acerca de la aparición de *La Presse*”. *Inflexiones del discurso*. Santiago Arcos, 2014.
- Valdebenito, Carmen Gloria. “Arte Concreto Invención: La concreción de una realidad”. *La cabina invisible*, 2010. <https://lacabinainvisible.wordpress.com/tag/arte-concreto-inversion/>
- Wenner, Liana. *Arturo*, edición facsimilar. Biblioteca Nacional, 2014.
- . *Arte Madí*, edición facsimilar. Biblioteca Nacional, 2014b.
- Wolfe, Tom. *La palabra pintada & ¿Quién le teme al Bauhaus feroz?* Anagrama, 2010.

Imágenes

Portadas de *Arturo*, *Madí*, *Arte Concreto-Invención* y retrato de Edgard Bayley: CVAA, Centro Virtual de Arte Argentino, BA/Ministerio de Cultura: <http://cvaa.com.ar/>