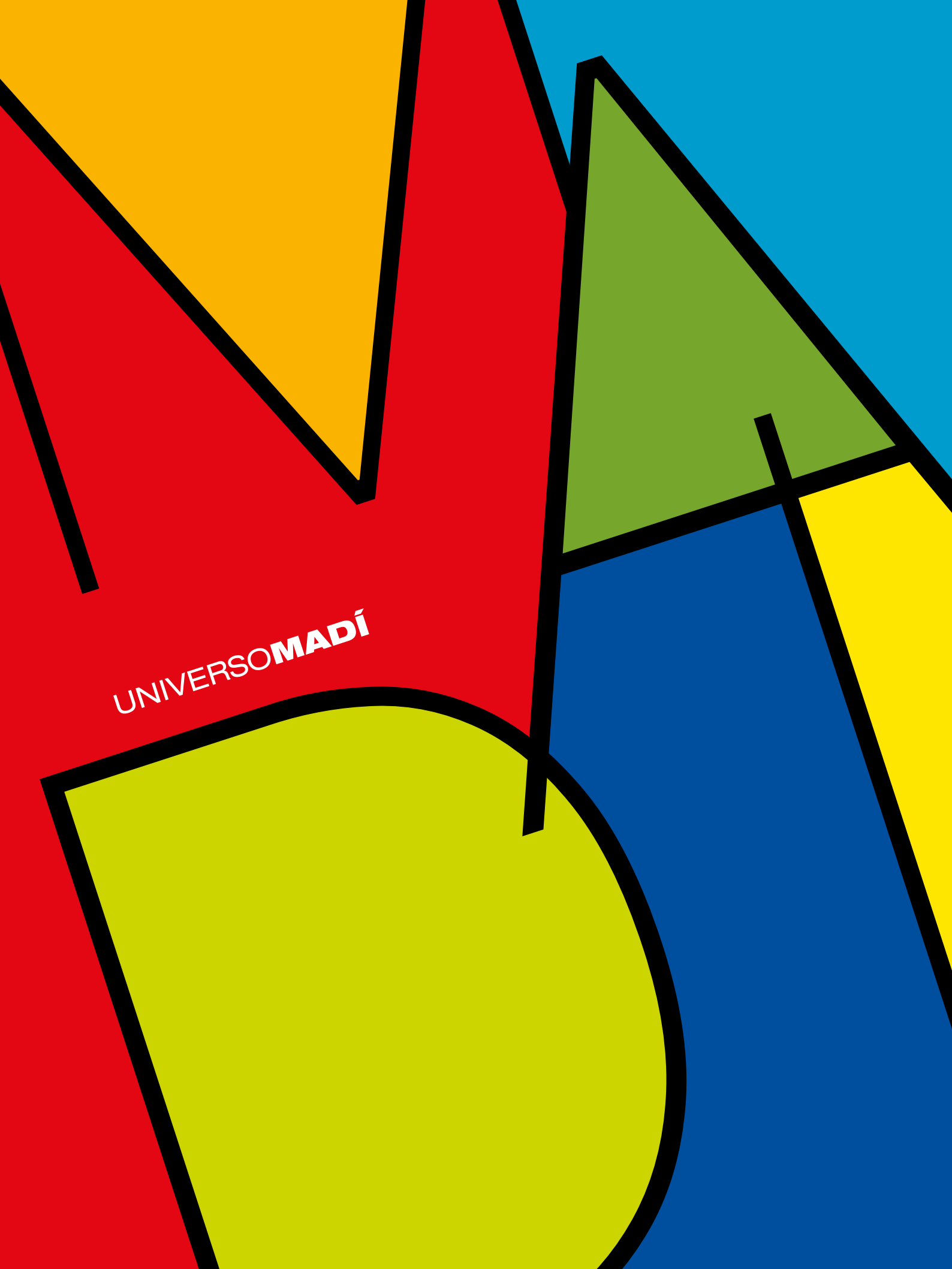
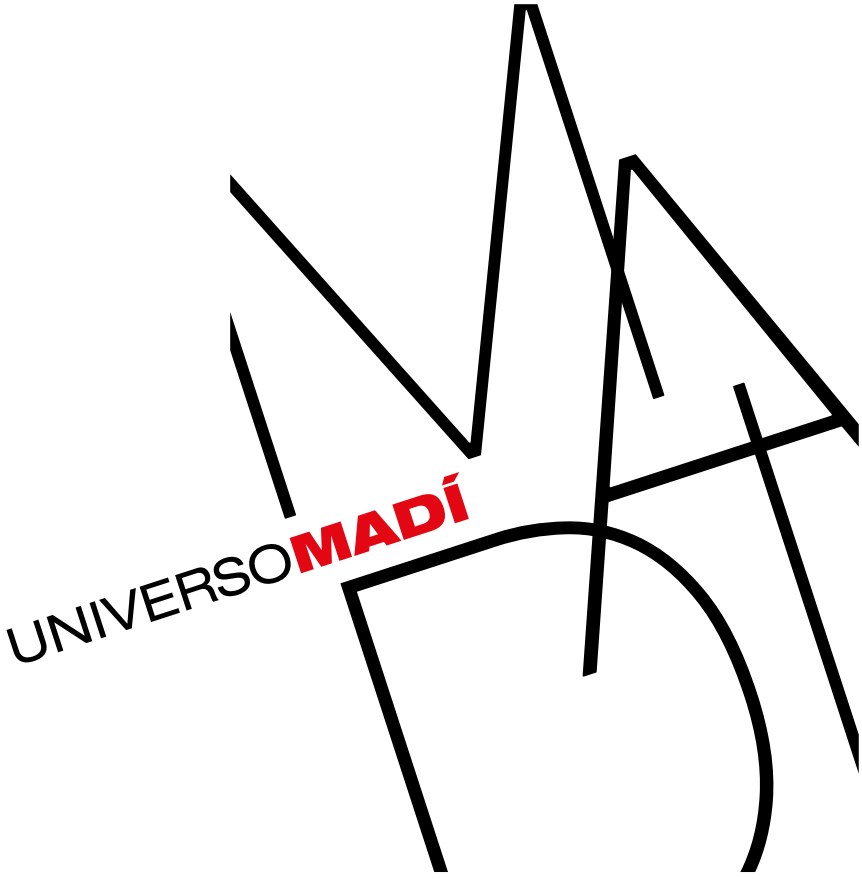

UNIVERSOMADÍ

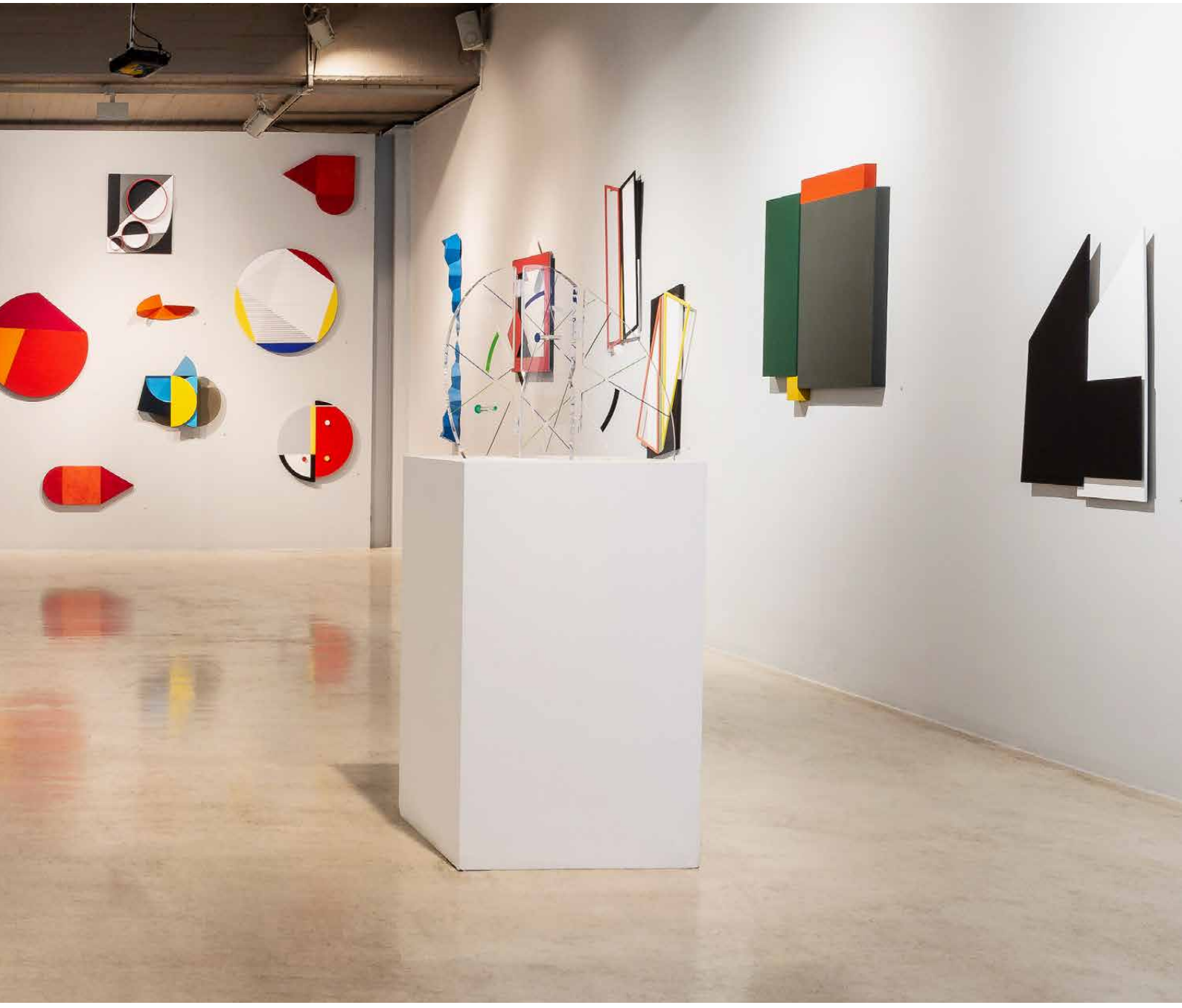
@OdalysSL
Odalys
grupo.odalys

ODALYS

www.odalys.com







Universo Madí. Galería Odalys, Madrid, España. Febrero - abril 2019 © Galería Odalys

Ninguna Expresión
Representación
Significación

El hombre conquistará el espacio multidimensional.

Júbilo. Negación de toda melancolía.
Voluntad constructiva. Comunión.
Poesía del contcato social.

INVENTAR: Hallar o descubrir a fuerza de ingenio o meditación, o por mero acaso, una cosa nueva o no conocida. /Hallar, imaginar, crear su obra el poeta o el artista/

INVENCIÓN: Acción y efecto de inventar. /Cosa inventada. /HALLAZGO/

INVENCIÓN
contra
AUTOMATISMO

Imagen de Buenos Aires: "Arturo", nº 1, Verano 1944.

UNIVERSO (Y UNIVERSALISMO) MADÍ
[A LA POÉTICA CONQUISTA DEL ESPACIO]

ALFONSO DE LA TORRE

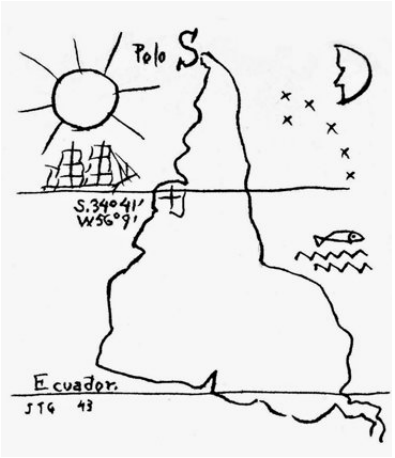
Pocos movimientos de la historia del arte han llegado hasta nuestros días con tal grado de vitalidad, la intensidad con que el universo MADI arriba y permanece entre nosotros. Si bien el uso material que otros movimientos han hecho de técnicas artísticas ha arribado hasta nosotros, véase el uso del collage y el *assemblage* en el cubismo, o las formas y opciones, las posibilidades normativas, es también cierto que no ha pervivido el ideario que los originó, menos aún la vindicación de los movimientos originales, tampoco es frecuente hallar mencionados expresamente los nombres de los colectivos. Así, ahora sería difícil sin un gesto de asombro o duda, encontrar un artista joven declarado novo-cubista o postfuturista, recién ultraísta o en la órbita DADA, o bien hallar una revisitación de grupos que, surgidos en aquel mismo tiempo, tuvieron ideas que ya parece haber sepultado la historia. Al cabo, el arte último conlleva el ideario de la vanguardia y estar al día, vértigo parece obligado en nuestro tiempo, supone la proclama de descubrimientos insospechados, novísimos usos o radicales enunciados artísticos.

Empero, ciertos valores de MADÍ, un grupo nacido oficialmente en Buenos Aires en 1946, con un importante aporte del ideario artístico uruguayo, han pervivido. Así, el aspecto manual de sus realizaciones; la relación lúdica con el espacio; la defensa de la invención meditada frente al impulso o, también, la separación respecto a otros movimientos representativos del siglo veinte tal el realismo o el simbolismo, -al fin, quedaría la imagen "librada", escribirán-. Y, aún más: el rechazo del expresionismo o automatismo (y mira que en muchos de sus escritos hay *ludus* junto a cierto aire irracional), lo cual también les hará mostrar distancias del surrealismo, al que calificarán de entorpecedor [1] y antiguo[2]. Era un proceso imaginativo y cerebral, dirán jugando con la contradicción del término[3] en lo que será frecuente durante su desarrollo, su carácter habitualmente elogiador de la contradicción, el goce en la presentación de contrarios. Fueron extremadamente sugerentes en su

1. TORRES-GARCÍA. Joaquín. *Con respecto a una futura creación literaria.* Buenos Aires: "Arturo", nº 1, Verano 1944, p. 36.

2. Esto último dirán en el número segundo de la revista MADÍ (X/1948).

3. En Ibíd.



Joaquín Torres-García, *América invertida*, 1943. Dibujo a tinta s/papel. 22 x 16 cm. Fundación Joaquín Torres-García, Montevideo.

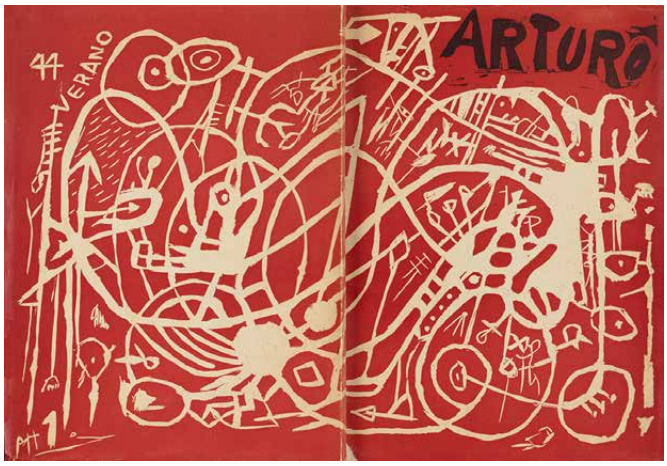
desinhibido viaje por la historia, rechazaban normas a la par que exhalaban permanentemente modelos para armar, reivindicaban la extrema invención en tanto aludían a figuras pasadas como Gropius, Kandinsky, Mondrian o Pevsner[4].

Claro, pensar en este tiempo me trae, inevitablemente, una imagen, esa proclama casi dadaísta de Joaquín Torres García, su conocido mapa de América invertido ("América invertida", 1943)[5] que pareciere decir: que el norte sea el sur. Al cabo, con ello reclamaba el artista su deseo de independencia de lo latinoamericano respecto al mundo y, por ende, el deseo de crear una identidad propia del continente. Es sabido que este artista fue visionario, estableciendo propuestas que borraban las fronteras entre pintura y escultura, objetos *versus* pinturas, pintura *versus* objeto para hacer prevalecer el valor de la forma, él buen defensor de la eliminación de las barreras del marco, elogiador también de un mundo artístico libre, sin fronteras, que difuminara la oposición de contrarios. En algunas de las obras ahora expuestas, pienso por ejemplo en las de Jean Charasse, István Ézsiás, Isabelle Prade o Helen Vergouven, se percibe hasta qué punto las lecciones del uruguayo, esa mención que se mece entre la pintura y el objeto, se han expandido. Viendo ahora el desarrollo de la historia pienso que tuvo algo de Norte, también, fue polo magnético aquel artista uruguayo capaz de pensar en un mundo alterado. Barco pintado en el mar del revés que surca los mares hasta la revista "Arturo", de ahí a la extensión atomizada y energética de MADÍ. Sabiendo de la inmediata llegada de MADÍ a París se entiende el GRAV*,* el *Groupe de Recherche d'Art Visuel,* con ellos la internacionalización del *shaped canvas* y su vindicación norteamericana: universo MADÍ. Sí, los artistas de América ya en el universo y una estrella en el firmamento del profundo cielo de aquel verano de 1944: "Arturo".

"Arturo" fue una revista con un fuerte componente literario, baste hojear aquel número único, se editó sólo una vez, para hallar más de una decena de poemas y la presencia

4. En Ibíd., mención a Max Bill, Herbin, Kupka o Magnelli, también reproducidos en el tercer número (X/1949), entre otros, seguirán en los demás números, pareciere influencia parisina.

5. Un pequeño dibujo "América invertida" (1943) que ilustra el ideario que Torres García estableció en Montevideo: Taller Torres-García o Escuela del Sur. Joaquín Torres-García, *América invertida*, 1943. Dibujo a tinta sobre papel. 22 x 16 cm. Fundación Joaquín Torres-García. Especialmente interesante es su proclama que rechazaba a las corrientes culturales internacionales, algo que parece entenderse en el ideario de "Arturo". Otro plano invertido de Joaquín Torres-García se reprodujo en "Círculo y Cuadrado", nº 1, Montevideo, mayo 1936.



Cubierta y contracubierta de: Buenos Aires: “Arturo”, nº 1, Verano 1944.

de algunos poetas destacados por su conexión con el mundo moderno como Vicente Huidobro. Encontramos también poetas como Murilo Mendes, de honda estirpe surrealista y capaz de una lírica próxima al modernismo brasileño, al concretismo o cubismo. O invencionistas tal Edgar Maldonado Bayley enfrascado, en sus palabras, en la batalla por la invención de nuevas realidades. Y lírica de los artistas pareciere en primera instancia trasplantados al verso, capaces de practicar artes diversas, las plásticas pero también las líricas: Torres-García, Gyula Kósice y Carmelo Arden Quin. Aquel insistía en lo que parecía un afán literario, al abordar una reflexión que se agrupaba en el índice bajo el epígrafe “Con respecto a una futura creación literaria”, publicando el largo poema ilustrado “Divertimento” (1935-1943). Como sucediera en el surrealismo, la poesía y el arte plástico iban de la mano, sólo así puede entenderse esa proclama de “Arturo”: “Hallar, imaginar, crear su obra el poeta o el artista”.

Mas, antes que nada, la poesía parecía servir para endulzar su fuerte componente de revista-manifiesto con honda esencia programática, desde una apertura que tentaba la expresión del materialismo dialéctico, sí: también ornada por los dibujos y los poemas. Algunos de esos escritos-manifiesto fueron esenciales en el devenir de la dispersión MADÍ, me estoy refiriendo al conocido texto de Rothfuss declaratorio de la abolición del marco y, por ende, condenatorio de la cuadrangulación del objeto artístico. Era una proclama que es verdad que, por vez primera en la historia del arte, ponía en cuestión la serenidad del plano pictórico que, hasta esa fecha, cubría las severas y nobles paredes de los museos. No había sido frecuente que se propusiera la abolición del llamado “cuadro”, declarando la supremacía de la forma plástica, fuese cual fuese, frente a la forma cuadrangular.

En esos textos verdaderamente programáticos de la revista podíamos leer cómo para los artistas era fundamental el valor que otorgaban a la imagen pura, aquella reivindicación de la forma que antes citamos, mas otrosí una suma de valores cuyo relato es infatigado y sigue hasta nuestros creadores, baste contemplar ejemplos que relataremos en el trabajo de los artistas presentes en “Universo MADÍ”. El uso del término “universo”, en nuestro título, evoca también la herencia *torresgarciesca* en esa posibilidad de “universalismo” a sabiendas que el término “universo” frecuentó también sus publicaciones, la revista MADÍ era también “univerersal”, y tenían ese aire de querer extenderse hacia lo total.

Así, comparten los artistas expuestos en "Universo MADÍ" su singular presentación de las obras y el debate respecto a la cuadrangulación del marco, fundamental su ruptura que permite el viaje de la obra plástica en el plano donde se sustenta. Es esencial, pues puede decirse que la práctica totalidad de artistas de la exposición desarrollan esa cuestión. Es el caso del quehacer de: Elisabetta Cornolò, Franco Cortese, Marian Drugda, Lorena Faccio, Reale Frangi, Joël Froment, Luis Guevara Moreno, István Haász, Sakae Hasegawa, Antonia Lambelé, Balázs Pataki, la citada Isabelle Prade, Marek Radke, Armando Ramaglia, Renée Rohr, Albert Rubens, Carolina San Martin, Gloria Stafforini, János Szász Saxon y Enrique Tommaseo. La incorporación MADÍ de nuevos materiales tendría su estela en los trabajos transparentes y obras de plexiglás de Saverio Cecere, Yumiko Kimura, Isabele Prade, Armando Ramaglia, Inés Silva o Piergiorgio Zangara. O la presencia de otros singulares soportes para concebir sus creaciones, como las obras con superficies metálicas en pliegues de Sakae Hasegawa o las de Marian Drugda. O, también, el PVC que es utilizado por artistas como Giancarlo Caporicci. Una referencia al hermoso cristal de André Van Lier, y el acero con el que construyen sus obras artistas como Jean François Coadou, Roland De Jong Orlando o Helen Vergouwen.

Que el plexiglás y los nuevos materiales han constituido objeto de investigación en el siglo veinte es asunto conocido que tuvo una singular puesta en valor en "Le Mouvement" (1955), la exposición que luego referiremos en Denise René. Gyula Kósice, por ejemplo, lo había utilizado ya en 1946, en sus llamados "Espacio objetivo". Debe mencionarse aquí la obra de Naum Gabo, siendo de precisa enunciación los trabajos de Lazslo Moholy-Nagy, Francisco Sobrino, Jesús Rafael Soto o Georges Vantongerloo con este material[6]. El plástico y los nuevos materiales se incorporaron en el siglo veinte a los nuevos componentes del arte, apreciando en el plexiglás los artistas las nuevas posibilidades que la industria y los soportes publicitarios ya habían acogido, en especial en su cualidad flexible y ligereza, el aspecto aéreo, las propiedades manipulables y accesibles ahora para los creadores, un material que incorporara también los efectos lumínicos. Como característica general, esos nuevos materiales serían manipulables, modulables, transportables, livianos y capaces de crear ilusión de volumen, ligeros y, pensando en los derivados plásticos, de efecto compacto cuando la luz es baja, aéreo y cambiante si se ilumina. También permitían la tentación del movimiento, son frecuentes las formas articuladas que permiten cambiar posiciones de las pinturas y esculturas, -*articulaciones discontinuas*, llegarán a llamarlo-, en el fondo se trataba de una constante ambición de *le mouvement* y, visionario, Rothfuss fue especialmente insistente en esta cuestión.

Entre la mención a formas geométricas puras se construyen muchas de las formas ahora expuestas. Mundo con frecuencia elogiador de lo curvo, el círculo y las divisiones interiores curvas son un elemento esencial en la dinamización de las formas plásticas para MADÍ y los artistas de aquel tiempo (piénsese por ejemplo en Horacio Cazeneuve, Aníbal J. Biedma o María Bresler) quienes, a su vez, reivindican artistas amantes del círculo o lo curvo: Max Bill, Calder, Delaunay, Domela, Herbin, Nicholson o Vantongerloo.

6. Naum Gabo, recuérdese su conocida "Model for 'Column'" (1920-1921, Tate Gallery) utilizó el plástico y los derivados celulósicos prácticamente desde los años veinte, véanse sus espirales, columnas y obras lineales, algo que le hermanaba también en lo artístico con Antoine Pevsner. O Moholy-Nagy y su "Leda and the Swan" (1946); también algunos *cloisonnés* de Arman, tal su conocida "Venus of the shaving brushes" (c.1968) de la Tate.

Y será asunto bien analizado ahora en el quehacer de artistas como Mitsuoko Mori, Judith Nem's o el citado Piergiorgio Zangara. Otrosí, el triángulo y los sucesos misteriosos que acontecen en torno a él, también en su interior, es preocupación de artistas como Dominique Binet, Gaël Bourmaud, Joël Froment, Eef De Graaf, Torsten Ridell y Yessika Zambrano. Un análisis de su descomposición, y casi su viaje hacia lo escritural, formas triangulares devenidas signos, es el trasvase del triángulo cooperando el recorte y el hueco efectuado por Roger Bensasson.

Citado Bensasson, su recorte y horadamiento a veces hasta hacer exentas las formas, deben mencionarse asuntos como la prolongación de la tensión estética de la composición o la consideración de ser el espacio dimensionable en profundidad, de tal forma que a tal reflexión parecen aludir los artistas que excavan el plano pictórico, ofreciendo lo que pareciere la búsqueda de una dimensión perdida, prolongada en el recorte del espacio: el hueco, la supuesta nada, puede ser también incorporado a las obras, como promueven artistas tal Armando Ramaglia o János Szász Saxon. En fin, es sabido, un saludo Fontana, que la cuestión del paso al otro lado del plano, que en España está representado por Millares, fue cuestión de ese tiempo. De informalistas y geómetras, baste recordar el término "dimensión perdida" creado por Millares, aquel buscador de hoyos infinitos de misterio: "No admito la tercera dimensión ficticia, óptica, pero sí una dimensión auténtica, material. Es lo que yo llamo 'dimensión perdida', porque su fondo es real y, en consecuencia, no rompe la frontalidad mural"[7].

En MADÍ, es también frecuente la creación de un espacio pluridimensional mediante una cierta perspectivización y dinamismo, un telos cinético que anima las formas, son los casos de creadores como Roberto Borberg o Saverio Cecere. Otras reflexiones inciden en los artistas expuestos, como es el caso de las preguntas sobre el plano, la composición mediante su dinámico encuentro, la defensa de la pintura-objeto y la superposición como esencial forma creadora, algo que tuvo en Rothfuss un permanente adalid teórico[8]. Ya fuere con la presencia de planos cuadrados o bien rectangulares, tal son los casos de Carlos Evangelista, Lorena Faccio, Reale Frangi, Carolina San Martín o Gloria Stafforini. En algunos casos acentuadas las preguntas por la invasión monocroma, como las obras de Joël Froment, István Haász, Renee Rohr o Albert Rubens.

Parece lógico que consecuencia de ese debate visual con el plano sea la presencia ya de esculturas cuyas formas pueden encontrarse en una suerte de reino intermedio entre lo vertical y horizontal, inclusive tener un aire reptante solar como las obras de Jean François Coadou, pareciere viajeras con la pátina del tiempo. O bien un cierto aire organicista, también sinuosas o quebradas en la pared, así sucede en las bellas *pintoesculturas* de Roland de Jong Orlando, radiculares y *off the wall*, utilizando el título de una de sus obras. Suspenderse las formas, como misteriosos objetos, tal sucede con algunos otros trabajos de Torsten Ridell, restringido al uso de blanco y negro. O establecerse a modo de racimos de formas que borbotan, como en las piezas de Vincenzo Mascia, que parecen en crecimiento desde un lugar hondo del espacio. De relieves pre-escultóricos han de calificarse ciertos trabajos de Dominique Binet

7. Manolo Millares, citado en: DE LA TORRE, Alfonso. *Manolo Millares. Un mundo deliciosamente extraño*. Londres: Waddington Custot Gallery, 2016.

8. Estoy refiriéndome al artículo de este autor, "Un aspecto de la superposición", en el segundo número de MADI (X/1948).

y Philippe Vacher que, en el primer caso, de inmediato quedarán exentos mostrando las diversas posibilidades del acto de ver según la posición de quien contemple. Constituyen el viaje previo a la escultura, propiamente dicha, desde aquellos postulados polidimensionales de los MADÍ, ejemplos otros hay en "Universo MADÍ": Giancarlo Caporicci, el citado André Van Lier o Helen Vergouwen.

Y hay notas compartidas entre los históricos de MADÍ y su universo ahora expuesto, así podríamos citar: el aire irreverente de muchos de sus trabajos y, con frecuencia, la posibilidad de las diversas posiciones o juegos visuales con la obra, también el poder creativo que permite encuentros entre la poesía y el arte. Aunque abunden los títulos descriptivos sobre las formas o elementos visuales que componen las composiciones, no esquivan la frecuentación de términos poéticos en sus títulos. Estoy pensando en la "Ballade or et argent" de Sakae Hasegawa; "Ming" de Antonia Lambelé; "Vieil arbre", de Isabelle Prade; "Blue song" de Renee Rohr o "Ilusión" de Enrique Tommaseo. A la par, hay explícitos homenajes a la pintura, uno a El Lissitzky (István Ézsiás) o bien conteniendo el propio reconocimiento a las formas MADÍ, como sucede en los títulos de las obras calificadas de MADÍ de Giancarlo Caporicci, Franco Cortese, János Szász Saxon y Piergiorgio Zangara.

Otras muchas características considero unen a la mayoría de los artistas de esta exposición. Así: la concepción, -"conquista" escribirán-, polidimensional de lo real, algo en lo que también intervenía, en mi opinión, la atención que prestaron a las microfotografías de las estructuras de la naturaleza, al descubrimiento de otro mundo misterioso dentro del nuestro (¿una veleidad filosurrealista?). Mas también el sentimiento de diferencia tan esencial en épocas críticas; la ortodoxia-no-ortodoxa en lo constructivo; la noción temprana sobre la integración de las artes y la colaboración con otras áreas de la creación a la que dedicaron extraordinaria atención: música, arquitectura, teatro o danza (inclusive sin música)[9], entre otras o, concluyendo, el análisis casi obsesivo, pero siempre tan libre, de formas geométricas. Baste con este relato, aunque haya más.

Y vuelta a la historia, en un principio reconocerían los artistas históricos de MADÍ los aciertos del llamado Arte Concreto, no en vano varios de los artistas expondrían en 1945 bajo ese epígrafe produciéndose uno de los primeros flujos de artistas, una de las derivas que citamos: "Arte Concreto-Invención"[10]. Deriva y más deriva, tras una deriva otra deriva, de inmediato ciertos pasarían a rechazarlo: carecía de universalidad y caía en hondas contradicciones[11]. De alguna forma, MADÍ proclamaba un idealismo, ellos parecían portar en el ideario la esencialización de sus propuestas, coincidiendo en algo que había sido propio de las vanguardias: el rechazo, tan vanguardista, de las

9. El primer número de MADI (X/1947) contendrá una referencia explícita a su presencia en la diversas disciplinas.

10. Como se narra más tarde, en octubre de 1945, algunos de los citados en "Arturo" expusieron en 1945 bajo la denominación *Arte Concreto — Invención,* en el domicilio de Enrique Pichón Rivière. En diciembre de ese mismo año, realizaron otra muestra en la casa de Grete Stern donde expusieron como *Movimiento de Arte Concreto — Invención*, bajo el título *Segunda muestra: Arte Concreto en Buenos Aires.* El término "invención" estaba también en el fotomontaje de Stern. Con los siguientes artistas: Elisabeth Steiner, Raymundo Rasas Pet, Arden Quin, Rothfuss, Alejandro Havas, Ricardo Humbert, Grete Stern, Valdo Wellington, Dieudoné Costes, Sylwan-Joffe Lemme, Edgard Bayley, Gyula Kosice, Karen Haba, Rodolfo Arizaga, Esteban Eitler, Lily Saslavsky, Darío Soria, Martín Fuchs, Germán Erhardt, Simón Zlótnik, Alejandro Barletta y Renate Schottelius.

11. Así está reconocido en el primer número de MADI (X/1947)

vanguardias que les precedieron, también el alejamiento radical de ciertas propuestas artísticas que les rodeaban. Mas los artistas de MADÍ elevaban la esperanza en los nuevos cambios tecnológicos, el *recomienzo* que cita Arden Quin en la revista "Arturo"[12], uno de los cuales se manifestaba en la atención prestada a la arquitectura, inclusive a los viejos maestros que preconizaran la integración de las artes y la esperanza en la presumible deriva tecnológica que hoy nos ocupa. Parece lógica esta propuesta en la galería Odalys, un espacio que se ha caracterizado por el análisis y vindicación de la integración de las artes de la que MADÍ fue protagonista también.

En la proclamada búsqueda de la realidad esencial, había que abrir, libremente, las compuertas: "¿De qué se trataría? De abrir las compuertas, de dejar pasar a todo. A todo, menos a lo sensato. Todo bienvenido, en nombre de la locura, en nombre de la expresión libre, incontrolada, audaz y agresiva"[13]. Elogio de la contradicción, en eso parecían encontrarse con los futuristas, siendo preciso reflexionar en cómo sus proclamas iniciales, asentadas en la citada herencia de Torres-García, tuvo aquellos pre-manifiestos en la revista "Arturo"[14], los escritos en los que se adelantaba la ulterior doctrina MADI firmados por Arden Quin, Edgar Bayley y Gyula Kósice, con la colaboración textual de Torres-García[15]y el añadido de la reflexión sobre el marco, como dijimos esencial para después, suscrita por Rhod Rothfuss[16]. En la habitual reivindicación de los elementos e historia de MADÍ quizás sea la voz frecuentemente ausente, en este futuro que es hoy, de Rothfuss una de las más destacables, primero por lo esencial del citado artículo, también por su papel que veo no suficientemente subrayado por la historia.

Acaba uno pensando, después de la lectura de la compleja historiografía de aquel tiempo, sus proclamas, contradicciones y derivas, su discusión, que quizás la única certeza común fue la que se publicó en "Arturo", que siempre se menciona indiscutida como el comienzo y el impulso de esta historia pues, a partir de aquí, el movimiento y las citadas derivas son difíciles de apresar y los caminos diversos, o a veces encontrados, convierten a este movimiento en expansivo e inapresable, pero hay que subrayar como un hecho muy singular que la atomización fue energética, no disolutoria. Y pensaba también que sin su existencia no se entendería mucho del

---

12. Nosotros estamos viviendo, en economía como en arte, y demás ideologías, un período de tesis; período ele recomienzo; período primitivo; pero bajo normas y estructuras científicas, en oposición al primitivismo material, instintivo, de la formación de la historia. ARDEN QUIN, Carmelo. *Son las condiciones materiales de la sociedad, las que condicionan las superestructuras ideológicas.* Buenos Aires: "Arturo". Op. cit., p. 26.

13. TORRES-GARCÍA. Joaquín. *Con respecto a una futura creación literaria.* En Ibíd. p.45.

14. En un único número del verano de 1944, cuyo "Sumario" quedaba firmado por Carmelo Arden Quin; Edgar Bayley y Gyula Kosice. La cubierta y contracubierta, de contradictorio aire surrealizante, era de Tomás Maldonado. Contenía poemas de Vicente Huidobro; Edgar Bayley; Murilo Mendes; Torres-García; Ardén Quin y Gyula Kósice. Reproducciones de: Tomás Maldonado; Rhod Rothfuss; Vieira Da Silva; Augusto Torres; Lidy Maldonado; Torres-García; Kandinsky y Piet Mondrian. Considero que algunas de esas reproducciones constituyen casi "idearío" de la publicación. La revista se declaraba como "de Artes Abstractas" y había previsto aparecer "cuatro veces año, al final de cada estación". Ibíd. en el Sumario de ese número.

15. "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 MAS LEJANO Y DISTINTO DE NOSOTROS. LA MUERTE. IMAGEN DE COMPROMISO, LA SUPLANTAMOS CON LA CONCEPCION POLIDIMENSIONAL O EL SENTIDO DEL ETERNISMO". BAYLEY, Edgar. DURANTE MUCHO TIEMPO. En Ibíd. pp. 29-30 (la mayúscula respeta el original).

16. Carlos María Rothfuss (Montevideo, 1920-1969). El artículo que se cita: ROTHFUSS, Rhod. *EL MARCO: UN PROBLEMA DE PLÁSTICA ACTUAL.* En Ibíd. pp. 59-60 (la mayúscula respeta el original).

arte del siglo veinte y que, por ejemplo, como dijimos el fantasma de MADÍ estará también en el arte que crecerá en París a partir de su inmediata llegada, desde los sesenta, estoy pensando por ejemplo en el CRAV luego GRAV, algunos de cuyos integrantes llegan justamente del contexto latinoamericano y se presentan en Bruselas en una galería que lleva por nombre "Latinoamérica", defendiendo su alejamiento del carácter profético o sagrado del artista subrayando su deseo de encarar un trabajo plural, una propuesta colectiva[17]. El arte, para el GRAV, no sería tanto un acto individualizado, sagrado insistirían ellos, como una propuesta de experimentación continua establecida en el espacio, eso nos suena. Un dar-a-ver[18] la obra de arte que una y múltiple, conservaría la identidad y no concluiría en sí misma, generando un espacio entrópico[19] y abierto que, de alguna forma, exigiría la presencia de un contemplador. Lo cual, sorprendentemente, no exime el aire milagroso de la creación artística.

Llegados a este punto, quienes escribimos sobre arte no podemos dejar de pensar en cómo las proclamas de "Arturo" tocaban procesos de impulso colectivo de las artes. Así, algunos postulados relacionados con la tentativa del modernismo o las proclamas de viejas escuelas de William Morris, *Arts and Crafts* o la *Kunstgerwebeschule* y el *Werkbund* alemán. Utopía de la obra de arte total, la añorada *Gesamtkunstwerk*, o la Bauhaus, cuyo ideal-ideario-utopía central era, precisamente, lograr, desde esa comunidad artística organizada, un equilibrio entre el vivir diario y el entorno bello. El GRAV, circa 1960, como lo hicieron los MADÍ, ofrecía también la consideración sobre la posibilidad de una obra abierta que penetrase en la unidad e identidad de la consciencia. Esa fue una secuencia: MADÍ-GRAV-1968, última, fecha de finalización oficial del GRAV marcará, es sabido, la agitación de finales de los sesenta en las artes con la llegada de otros procesos colectivos que, como el situacionismo y artistas que se constituían con un hondo componente de reflexión sociopolítica. Luego hablaremos del amor por la letra de los MADÍ, que toca también el mismo asunto.

A la par, el GRAV contempla, como sucediere a MADÍ, su colaboración con otras artes como cine o teatro, en la escenografía y la danza, en el espacio público. Es importante subrayar esa inquietud por la elevación de las formas que, creadas, parecen preguntarse acto seguido en torno a su existir como posibilidad de transformación de la realidad. Interrogaciones que no sólo quedaban mostradas en sus obras sino, también, en lo verbal. Muchas de esas interrogaciones de ambos colectivos han de relacionarse con lo que podríamos llamar *las posibilidades del acto de ver*, como pareciendo poner en juego la propia actividad artística y la totalidad de las nociones o conceptos considerados esenciales en la práctica del arte: la obra creada, el espectador, la contemplación, la actividad crítica, la reproducción de la obra artística, los creadores, la historia del arte y la reflexión crítica, la percepción o las técnicas. Derivando lo individual hacia un impulso colectivo.

---

17. Galerie Latinoamerica, *Demarco, García Miranda, García Rossi, Le Parc, Morellet, Moyano, Servanes, Sobrino, Stein, Yvaral*, Bruselas, 27 Mayo-30 Junio 1960. Exceptuando Vera Molnár, serán la nómina que firme el "Acte de Fondation" del Centre de Recherche de l'Art Visuel, en julio de ese mismo 1960. En enero de 1961, con ocasión de su exposición en el Museum of Art de Estocolmo, confirmarán su final composición: García Miranda, García Rossi, Le Parc, Morellet, Moyano, Sobrino, Stein e Yvaral.

18. Galerie Creuze-Salle Balzac, *Donner à voir 3*, *Groupe de Recherche d'Art Visuel*, Paris, 7-29 Mayo 1963

19. Utilizamos este término desde: ARNHEIM, Rudolf. *Entropy and art: and essay on disorder and order.* Berkeley: University Of California Press, 1971. En él este autor refiere cómo, revisando la complejidad de lo real, puede destilarse otra armonía.



3-6 Agosto 1946. Primera exposición de MADÍ con el impulso del Instituto Francés de Estudios Superiores de Buenos Aires. Fotomontaje de la Revista MADÍ, Nº 1, octubre 1947.

Hemos citado el GRAV, pero también algunas de las teorías y creaciones de MADÍ, ciertas posteriores derivas grupales permiten comprender el *shaped canvas*, que llegaría en los sesenta a Norteamérica y concluiría en nombres tan conocidos como Frank Stella, quedando certificado en aquella mítica exposición de 1964, "The Shaped Canvas", en el Solomon R. Guggenheim Museum[20], donde Lawrence Alloway seleccionó obras de Paul Feeley, Sven Lukin, Richard Smith, el citado Frank Stella y Neil Williams. Inclusive, estoy pensando en ciertas obras tempranas de nuestros Jordi Teixidor y José María Yturralde.

El siglo veinte ha sido un tiempo de contradicciones, también en lo artístico. Aquella revista "Arturo" era un número temprano y contradictorio, defensor de la distancia respecto a lo informal pero con cubierta y contracubierta informa-surreal, como vemos, cuya tipografía recordaba su admiración por la letra. Los artistas y poetas reunidos en "Arturo" y luego ejercientes en la órbita MADÍ eran tipófilos, lo cual encaja con la querencia que por la letra ejercieron los DADÁ pero también sus rechazados surrealistas, recordando su reivindicación de Mallarmé, bien editado en Argentina[21]. Amor por la letra desde sus inicios, hasta la cuestión tipográfica quedaría homenajeada luego en la hermosa contracubierta del quinto número de MADÍ (X/1951), con una fotografía de una página compuesta con los tipos de imprenta, a la par que muchos bloques de texto de sus publicaciones comenzaban a adquirir angulaciones, formas trapezoidales y recortadas, recordatorias de la no-cuadrangulación de sus formas plásticas.

El contexto argentino devino entonces especialmente favorable para la extensión de los límites del arte, estoy pensando en la sucesión de acontecimientos ese tiempo, alguno tan singular como el "Manifiesto blanco" de Lucio Fontana, -el mismo 1946 en que oficialmente se crea MADI[22]-, tan reivindicado por ellos, -él y, en especial, sus obras lumínicas, sus *ambiente spaziale*-, y en su proclama de establecer una ruptura con la pintura clásica, a la par que la intención de superar los límites asignados a la obra de arte. Al tiempo establecía la necesidad de integrar todos los elementos físicos (color, sonido, movimiento y espacio) en una unidad ideal y material, en tempranas

20. Solomon R. Guggenheim Museum, *The Shaped Canvas*, Nueva York, 9 Diciembre 1964-3 Enero 1965.

21. MALLARMÉ, Stéphane. *Un golpe de dados*. Versión de Agustín O. Larrauri. Córdoba (Argentina): Editorial Mediterránea, 1943.

22. Como reiteramos más tarde, el 3 de agosto de 1946 se inauguró la primera exposición de MADÍ con el impulso del Instituto Francés de Estudios Superiores de Buenos Aires, sirviendo de presentación a Carmelo Arden Quin del manifiesto del movimiento.



GRETE STERN. Photomontage for Madí, Ramos Mejía, Argentina, 1946-1947, Gelatina de plata impresa, 59,8 x 49,4 cm.
Cortesía Galería Jorge Mara-La Ruche.

palabras del MADI presentado en Buenos Aires aquel 1946: “Seguimos el ejemplo de Mallarmé, el ejemplo de Marinetti y de sus ‘palabras en libertad’”[23]. Esto permite comprender aquel amor por la letra, por el viaje curvo y las diferentes tipografías, afectos a la prosa poetizada (*prosa sondable*, escribirá Kósice en el tercer número de MADÍ, de octubre de 1949) o la poesía en prosa, también la generación de nombres, algunos relacionados con el propio grupo. Qué apetecible fue para MADÍ ese movimiento de libertad que se expresaba en la letra, nuestra forma esencial, la palabra, de establecer relaciones con el mundo, delicioso el viaje por el sustantivo y el adjetivo. Recuérdese a Guillaume Apollinaire construyendo sus poemas de artillería cubista entre la trincheras y muertos de la primera guerra europea, volaban los pedazos en el aire, las palabras estallaban. Claro, el horror del mundo merecía su deformación, como hemos escrito otras veces, el viaje sin fin por la palabra coincide con épocas críticas del mundo. Y, así, el propio nombre del grupo generó un sinfín de caprichosos calificativos: etapas premádicas, madistas, madigrafías, madimetrías, madíes o mádicos figuraban desde el primer número de la revista de Kósice (X/1947). Continuarán creando y recreando palabras en sucesivas publicaciones y, de alguna forma, el fotomontaje con el nombre del grupo de Grete Stern, recordaba el asunto. Era como la inquietante instalación de las letras corpóreas en una fachada, como si alguien misterioso y agazapado tramara una misteriosa idea mientras ve la gran ciudad al fondo. Era el punto de vista de Stern desde su estudio de Ramos Mejía, en Buenos Aires. Se convertirían los MADÍ en filoletristas, un movimiento que, al cabo, tendría su máxima expresión en ese tiempo en el letrismo y en la explosión de la letra que sucedería circa 1968.

Torres García, había retornado a Uruguay en 1934, y las publicaciones sobre Mondrian, Kandinsky o Moholy-Nagy, alcanzaban difusión gracias a esa fotógrafa de *sueños,* Grete Stern[24], cooperando en un contexto que influiría en los artistas de las nuevas generaciones. Si luego citamos ciertos nombres de las vanguardias literarias, pueden sumarse también ahora en Argentina experiencias aisladas mas extremadamente fértiles como las de Esteban Lisa, Juan del Prete, Xul Solar o Emilio Pettoruti.

Tras la edición de la singular revista, semejare que la energía grupal quedase atomizada en propuestas diversas que no por ello, como dijimos cada una por separado, dejaron de ser energéticas. El torrente de publicaciones, revistas y documentos, también se sucedieron en ese tiempo[25], y constituyeron un complejo espacio de debate que permanentemente funcionaba como impulsor desde un cierto apropiacionismo y reapropiacionismo de proclamas pero, antes que eso, supusieron una fuente inagotable de imágenes de los artistas.

---

23. ARDEN QUIN, Carmelo. *El Móvil.* AAVV. *Geometrical Abstraction. Latin American Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection*. Yale: Yale University Press, 2001, p. 142-144. Discurso pronunciado el 8/X/1945 durante la exposición en la casa de Pichon-Rivière.

24. Grete Stern (Elberfeld, 1904 - Buenos Aires, 1999) era antigua alumna de la Bauhaus y se hallaba en Buenos Aires desde 1936.

25. “Entre estas revistas de carácter programático, Arte Madí Universal se inscribe en un conjunto más amplio integrado por: “Arturo”, “Invención n. 1 e Invención n. 2” (1945), “Arte Concreto-Invención” (agosto de 1946); “Boletín de la Asociación Arte Concreto-Invención” (diciembre de 1946); (1947-1954), “Perceptismo. Teórico y Polémico” (octubre de 1950- julio de 1953) y “Nueva visión” (entre 1951 y 1957). Revistas que (…) funcionaron como espacios clave para el procesamiento, distorsión, y reapropiación de los debates en torno a la abstracción, y por ende, fueron soportes privilegiados para el intercambio y la circulación de imágenes”. YOLIS, Malena. *I Jornadas Internacionales de Estudios sobre Revistas Culturales Latinoamericanas FICCIONES METROPOLITANAS Revistas y redes internacionales en la modernidad artística latinoamericana Centro de Estudios Espigas* – IIPC-UNSAM, Buenos Aires, 8-9 de mayo de 2017.


1ª EXPOSICION INTERNACIONAL

En el salón de A. I. A. P. E. (Montevideo) se realizó la primera muestra internacional del movimiento en el que participaron:

RICARDO PEREYRA
RODOLFO IAN URICCHIO
MARTIN BLASKO
JUAN ESTEBAN FASSIO
DIYI LAAÑ
ESTEBAN EITLER
RICARDO HUMBERT
RHOD ROTHFUSS
IGNACIO BLASKO
ARDEN QUIN
ALDO PRIOR
GYULA KOSICE
DIEUDONE COSTES
RAYMUNDO RASAS PET
S. I. LEMME
ELIZABETH STEINER

XII-1946. Exposición de MADÍ en la AIAPE (Asociación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores) de Montevideo. Revista MADÍ, Nº 1, octubre 1947.

Y así, después de la exposición de los artistas de "Arturo" organizada en octubre de 1945 en casa de Enrique Pichon Rivière, en diciembre del mismo año se presentó otra en casa de Grete Stern, la exposición incluía una audición de música "y danzas elementaristas", mostrando ese deseo de vincular las artes[26]. En 1946 la galería Van Riel, bajo el impulso del Instituto Francés, presentaba la primera muestra oficial de MADI[27]. Temprano, en octubre de 1947, se edita la revista del mismo nombre MADI que se extenderá en ocho números anuales (excepto en 1953) desde esa fecha hasta 1954 (número doble), que ya dirige Kósice con el amable apartamiento de Arden Quin. La revista porta el subtítulo de "Nemsor Nº 0 del Movimiento MADÍ universal". "MADI (Nemsorismo)", incluía el llamado "Manifiesto de la Escuela". Luego tendría el nombre definitivo "Arte Madí Universal". Sería difícil, en este sentido, referir la existencia de un único Manifiesto, pues tras las proclamas pre-manifiesto de "Arturo", la revista MADI fue un permanente fluir ideológico de las teorías de MADÍ, insurrectos y sentenciosos los artistas. Con-esto pero también contra-eso-y-aquello, su hacer fue el de un continuo *hipermanifestismo*, no pararon de expresar sus ideas respecto a lo que debía ser el arte en todas sus posibilidades. Era cierto, parecía más importante inventar que crear. Quiero decir, eran tan hermoso el camino de la invención, de la idea, como la elevación final del proyecto artístico. Palabras en torrente, con profusión, proclamas, manifiestos y declaraciones parecería que en una construcción y reconstrucción permanente, de tal forma que es preciso atender a las manifestaciones, a los artículos de los artistas, a su expresión pública o asistir a la lectura de todos los números de MADÍ, también a sus ilustraciones, noticias y reseñas de libros, para tentar comprender, en totalidad, lo sucedido, pues no sólo son palabras o declaraciones, sino también explícitos homenajes a las fuentes que sustentan algunas de sus admiraciones y que van alterándose,

26. En la primera, el grupo aparecía con el nombre de "Art Concret Invention" y se expusieron obras de Kósice, Rothfuss, y Arden Quin entre otros. En la de Stern, el grupo se denominaba, ya en castellano, "Movimiento de Arte Concreto-Invención". ALCAIDE, Carmen. *El arte concreto en Argentina Invencionismo - Madí – Perceptismo*. Madrid: "Arte, Individuo y Sociedad", Servicio de Publicaciones. Universidad Complutense, 1997, p. 233: "La condición de «experimental» es la que promueve las divisiones del Grupo "Arturo", en 1945-46. De un lado, la Asociación de Arte Concreto-Invención; del otro, el Movimiento Madí. Y aún ocurrirá un desprendimiento de la primera: es el Perceptismo, de 1947. Así, el arte geométrico asume desde los comienzos, las variantes que han de distinguirlo (los artistas habían adoptado la denominación de arte «concreto», acuñada por Van Doesburg en 1930 y utilizada así mismo por Arp, Kandinsky y Mas Bill)".

27. En agosto de 1946, con el apoyo del Instituto Francés de Estudios Superiores, la galería Van Riel inauguró la primera exposición de arte MADÍ con obras de, entre otros, Arden Quin, Gyula Kósice, Valdo Wellington, Rhod Rothfuss, Diyi Laañ, Martín Blaszko, Esteban Eitler, Raymundo Rasas Pet y Alejandro Havas.

creciendo, según pase el tiempo. En permanente renovación de las mismas quizás, pienso ahora, según entran en contacto con las novedades que contemplaban en el París al que muchos de ellos llegan temprano. Y no sólo en lo relativo a la pintura, el *manifestismo* ¿qué tal *madifestismo*?, abarcaba, ya se dijo al comienzo, a todas las disciplinas artísticas y tenía, en cada revista o artículo, el apartado manifestante debido.

En todo caso, hallamos a Arden Quinn, quien había sido uno de sus grandes impulsores, lejos de la revista que lleva tal nombre. Se ve se produjo una inmediata escisión con buena parte de los artistas fundacionales. Como se escribió, a pesar del aire disrupto del movimiento, esa disrupción en diversas direcciones, lo que sí sabemos es que no provocó una disolución de la energía inicial sino que, considero, se extendió muy energéticamente en diversas direcciones.

MADI es término en discusión[28]. Carmelo Arden Quin ha señalado en diversas ocasiones que las mayúsculas constituyen letras de su nombre. Varios de ellos han insistido en ser las iniciales del "Materialismo dialéctico", no olvidemos que la primera línea de "Arturo" lo redundaría: "Son las condiciones materiales de la sociedad las que condicionan las superestructuras ideológicas. El arte, superestructura ideológica, nace y se desarrolla en base a los movimientos ideológicos de la sociedad. Esa es la revelación que sobre el arte hace el materialismo histórico"[29]. *Madí que bien resistes*, sería juego irónico, estando en Madrid, con una de sus posibles acepciones vindicada en este caso por Kósice. También podría evocar un neologismo, verbo no exento de ludus, no muy diferente de otros que han existido en la historia, como es el caso de DADA, y fuertemente enraizado con los valores poéticos que se reivindicaban en los inicios. También es sabido que, para cuando se establezca MADÍ, el mundo se ha llenado de palabras y antipalabras, no en vano a Argentina habían llegado ya el manifiesto surrealista, el martinfierrista o el manifiesto antropófago en Brasil, añadiendo además, las acciones aisladas de otros artistas. Estoy pensando en el Borges ultraísta o en la literatura liquidatoria del yo de Oliverio Girondo de "Espantapájaros" (1932) e "Interlunio" (1937) o Macedonio Fernández y su "Una novela que comienza" (1941), museo de la novela eterna.

Proclamas de un arte verdaderamente energético, así interpreto que algunas de sus formas visuales las califiquen de "superestructuras!", sí, con interjección, como explicando el-algo-más de las creaciones, de tal forma que la respuesta quedará, como en Dylan, ululando en el aire. Su primer ideario permanecerá hasta nuestros días,

---

28. "Ils (Arden Quin et Kosice) ont fait de l'histoire de Madí l'objet d'une perpétuelle recréation. L'ayant transformée en une fiction dont ils sont les auteurs et les personnages, Arden Quin et Kosice en revendiquent la propriété comme un écrivain celle de son récit. Si au début Madí ne veut rien dire, par la suite Arden Quin et Kosice multiplient les versions. D'après le témoignage du critique Juan Jacobo Bajarlia, dès 1947, Arden Quin présente Madí comme un anagramme de son nom. Dans les années 50, il l'interprètera comme « l'union des deux premières syllabes de matérialisme dialectique». On trouve une quatrième version, non signée : «le nom Madí n'est pas un sigle, bien que ses initiales correspondent à mouvement artistique d'invention. «Pour faire bonne mesure, Kosice qui soutenait l'avoir trouvé par hasard en ouvrant le dictionnaire a donné une cinquième version. Madí est la déformation du slogan des républicains, «Madrid, Madrid, no pasarán»". MAISTRE, Agnès. *Qué es el movimiento Madí ?.* En *Madí L'art sud-américain*. Grenoble-París: Musée de Grenoble-Réunions des Musées Nationaux, colección «reConnaître», 2002, p. 32. En el mismo sentido: "el nombre lo tomó Gyula Kosice de la consigna republicana "¡Madrí, Madrí, no pasarán!" (sic), aunque, curiosamente, la bibliografía de la década del 60 afirmara que era un acrónimo de las primeras sílabas de materialismo dialéctico". WENNER, Liana. *Algunas cosas sobre Madí.* En *Arte Madí*. Buenos Aires: Ediciones Biblioteca Nacional, 2014, p. 11.

29. ARDEN QUIN, Carmelo. *Son las condiciones materiales de la sociedad, las que condicionan las superestructuras ideológicas.* Buenos Aires: "Arturo". Op. cit., p. 25.

habiendo calado en el espíritu de numerosos artistas desde entonces, en muy diversos países, considerando aquel extraordinario impulso en América Latina. El colectivo que surgiera desde la criptonita de "Arturo" tuvo también la virtud de, casi de modo inmediato a su creación, dirigir a algunos de esos creadores hacia París, circa 1948. No era extraño si pensamos que ya en la revista aludida, "Arturo", cuatro años antes, profético, Arden Quin sentenciaba: "Nadie se ha detenido con pensamiento dialéctico materialista en la Escuela de París, para ver que ella ha sido el resultado emocional e ideológico de una transformación total del mundo"[30] y, por tanto, el viaje tenía ya las maletas preparadas con la revista.

Además. París era, en ese tiempo, lo señalamos a veces, un espacio muy favorable para los artistas hispanos que eran recibidos con hospitalidad, como tantos artistas extranjeros tras la postguerra mundial, pienso ahora en una figura que refiero habitualmente, Bernard Dorival[31], de tal forma que otros tantos creadores encontraron un tiempo de hispanistas vinculados al mundo del arte, tal eran también los casos de Jean Sarrailh o Jean Cassou[32].

Aunque la revista "Arturo" apareciera con una proclama que parecía ir frontalmente contra la abstracción informalista y su importante componente de signos libres: "Invención contra automatismo", realmente el acierto de MADI y de los diversos colectivos atomizados circa los cincuenta, fue incrustar sus propuestas en el seno de la abstracción, algo defendido temprano por Kosice[33], e incorporarse a los lenguajes de aquel tiempo, la *envolée lyrique* o el *art autre*, en cuyo contexto ese lenguaje era bien entendido. Ello explica se integraran sus planteamientos, casi según llegaran, a las *realidades nuevas*[34] de tantos utópicos soñadores de un mundo mejor, más bello,

---

30. Ibíd. pp. 25-27: "Así la invención se hace rigurosa, no en los medios estéticos, sino en los fines estéticos. Esto, naturalmente, implica primero la imaginación aflorando en todas sus contradicciones; y luego la conciencia ordenándola y depurándola de toda imagen representativa naturalista (aunque sea de sueños), y de todo símbolo (aunque sea subconsciente). Ni expresión (primitivismo); ni representación (realismo); ni simbolismo (decadencia). INVENCION. De cualquier cosa; de cualquier acción; forma; mito; por mero juego; por mero sentido de creación: eternidad. FUNCION". En Ibíd., p. 27.

31. Bernard Dorival (Paris, 1914-Thiais, 2003) era conocido en España gracias a su magna empresa de *Los pintores célebres*, que publicara en nuestro país Gustavo Gili, en tres volúmenes, traducido por Juan-Eduardo Cirlot, en 1963. Conservador del Musée d'Art Moderne desde la Francia ocupada fue, junto a Jean Cassou, una de las personalidades que mayor relevancia tuvo para los artistas hisapnos alojados en Paris. Era Dorival extraordinariamente sensible a la llegada de esos artistas que, como sucediese con los de otras numerosas nacionalidades, llegaron al Paris postbélico: "Dans tous les pays du monde, des milliers des jeunes étrangers, sensibles à la culture française, en ont connu, pendant cinq ans, la faim, la soif, la nostalgie. Aussi, dès la Libération, le Gouvernement français a-t-il offert des bourses de séjour à quelque-uns de ces étudiants, afin qu'ils pussent se rendre parmi nous, pour y apprendre à mieux connaître notre civilisation (…)". DORIVAL, Bernard. *Lago Rivera et José Guerrero*. París : Galerie Clément Altarriba, 1946.

32. Desde la crítica de arte hemos aludido en numerosas ocasiones a la diáspora de los artistas de origen hispano, algo simbolizado en la presencia numerosísima de artistas españoles en el Colegio de España de la Cité Universitaire.

33. "EL ARTE ABSTRACTO englobado como relación de un todo, asegurará la ARMONIA DE LO POLIDIMENSIONAL, SIN NECESIDAD DE ADAPTACIONES PSIQUICAS". KÓSICE, Gyula. *La aclimatación gratuita a las llamadas escuelas no rompe con el patrón de los antiguos contemplativos.* Buenos Aires: "Arturo". Op. cit., pp. 35-36 (la mayúscula respeta el original).

34. Me estoy refiriendo al "Salon des Realités Nouvelles", que se celebra en Paris desde 1946, heredero de "Abstraction-Création" (1931). El primero de ellos tuvo lugar en el Palais des Beaux Arts de la Ville de Paris entre el 19 Julio-18 Agosto 1946, en su cobertura el catálogo declaraba sus pretensiones: "Art abstrait / Concret / Constructivisme / Non figuratif". La exposición suponía la recuperación de una exposición epónima en la Galerie Charpentier (1939). La participación de MADÍ sucedió en el *Salon des Réalités Nouvelles*, realizado en el Palais des Beaux-Arts de la Ville de Paris del 23 de julio al 30 de agosto de 1948.



Palais des Beaux-Arts de la Ville de Paris,
III Salon des Réalités Nouvelles,
París, 23 Julio - 30 Agosto 1948.

donde un cierto estar en suspensión la realidad, inclusive el acceso a otra dimensión, tuvo posición destacada. Una utopía, ya dijimos, *realités nouvelles*, un romántico término, promisorio y vindicativo también de lo abstracto e internacional[35]. El arte en París era capaz de compatibilizar el *art autre* con las propuestas geométricas y constructivas, es bien sabido si pensamos en el impulso de galerías como Denise René. No olvidemos tampoco que algunos de los artistas de MADÍ investigaban el movimiento de las esculturas, estoy pensando en las esculturas con movimientos rotatorios de Rhod Rothfuss o Rodolfo Ian Uricchio, de tal forma que encajaban con las investigaciones de artistas que llevarían a la citada mítica exposición "Le Mouvement" (1955), chez Denise René[36].

En 1948 Carmelo Arden Quin[37] se halla ya en París y apenas tres años después funda el Centre de Recherches et d'Études Madistes, devendrá así una de las extensiones de los MADI de París, o los Madistes, incorporando artistas franceses[38]. En pocos años la presencia en París del universo MADÍ es extraordinaria, pensemos en su presencia en el III Salon des Réalités Nouvelles (1948) que el segundo número de la revista MADI se ocupó de ilustrar profusamente[39], considero que su oficialización se realiza además por la presencia en las galerías Colette Alendy (1950), Suzanne Michel (1951) y Denise René del grupo en 1958, a la par que por la apertura de los medios de difusión del grupo al arte internacional. Así, en el número 5 de la revista MADI se presentan reflexiones de autores como André Bloc, Sonia Delaunay, Lucio Fontana, Ben Nicholson o los artistas italianos del Movimento Arte Concreta (MAC). En especial hay que subrayar la admiración que destilan, y recogía la revista, las acciones lumínicas de Fontana en la "IX Triennale di Milano" (1951), permanente-

35. Este asunto lo hemos tratado en otras publicaciones de esta galería. Vid.: DE LA TORRE, Alfonso. *Interactive-Réalités Nouvelles. Tesoros comunes (Reflexiones en torno a la exposición Interactive)*. Caracas-Madrid: Galería Odalys, 2016, pp. 5-21.

36. Galerie Denise René, *Le mouvement*, Paris, 6-30 Abril 1955.

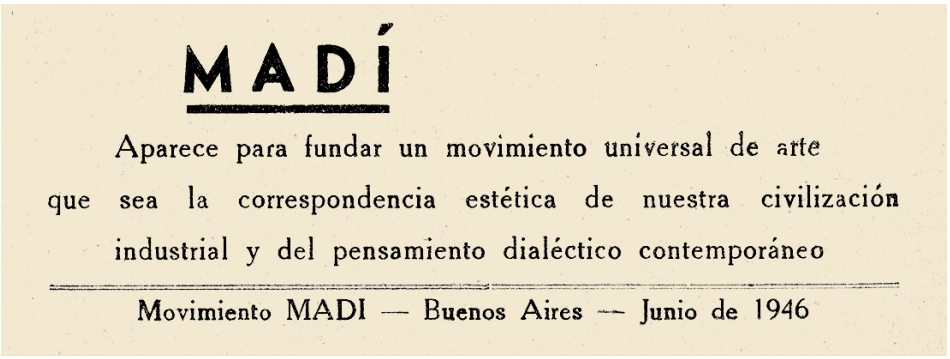
37. Rivera, Uruguay, 1913 - Savigny-sur-Orge, 2010. "Como consecuencia de tanta agitación y actividad, se escindió el grupo Madí original: Kosice fundó el movimiento Madinemsor, donde continuó actuando la mayoría de los artistas fundacionales. En el otro fragmento escindido quedaron Carmelo Arden Quin y Martín Blaszko". WENNER, Liana. *Algunas cosas sobre Madí.* Op. cit. p. 12.

38. Con la presencia de Roger Neyrat, Roger Desserprit, Guy Lerein, Georges Sallaz, Pierre Alexandre, Marcelle Saint-Omer, Wolf Roitman, y los venezolanos Omar Carreño, Luis Guevara y Rubén Núñez.

39. Los participantes de la muestra, según el número de la revista MADÍ citada fueron Aníbal J. Biedma, María Bresler, Juan P. Delmonte, Kósice, Diyi Laañ, Lorin-Kaldor, Ricardo Pereyra, Rhod Rothfuss y Rodolfo Ian Uricchio.

mente aludido. Pocas menciones a lo español: en el número 5 (X/1951) pasan las presencias de Gómez de la Serna, José Julio, Guillermo de Torre o Westerdahl, con ocasión de una exposición en La Habana del citado José Julio, una de las pocas ilustraciones. Mencionar la alusión a Alberto Sartoris colaborador también de "gaceta de arte" y "LADAC". A la par que la presencia de Arden Quin en París, en discusión con Kósice, supone la apertura a la presencia de otros nombres, algo en especial visible en el Salon des Réalités Nouvelles.

Llegados a este punto, justo es subrayar, casi concluyendo, la pertinencia y pervivencia de los conceptos MADÍ, un movimiento que, aun surgido en la década de los cuarenta, empero no ha dejado de crecer, de tal forma que los conceptos de los artistas que impulsaron el fértil movimiento siguen siendo tratados, adoptados podemos escribir, por nuevos artistas de generaciones recientes de todo el mundo, perdón, Universo. Sí, Universo MADÍ, pues.


MADÍ

Aparece para fundar un movimiento universal de arte
que sea la correspondencia estética de nuestra civilización
industrial y del pensamiento dialéctico contemporáneo

Movimiento MADI — Buenos Aires — Junio de 1946

ROGER BENSASSON **23**
DOMINIQUE BINET **24**
ROBERTO BORBERG **25**
GAËL BOURMAUD **26**
GIANCARLO CAPORICCI **27**
SAVERIO CECERE **28**
JEAN CHARASSE **29**
JEAN FRANÇOIS COADOU **30**
ELISABETTA CORNOLÒ **31**
FRANCO CORTESE **32**
MARIAN DRUGDA **33**
CARLOS EVANGELISTA **34**
ISTVÁN ÉZSIÁS **35**
LORENA FACCIO **36**
REALE FRANG **37**
JOËL FROMENT **38**
EEF DE GRAAF **39**
LUIS GUEVARA MORENO **40**
ISTVÁN HAÁSZ **41**
SAKAE HASEGAWA **42**
ROLAND DE JONG ORLANDO **43**
YUMIKO KIMURA **44**
ANTONIA LAMBELÉ **45**
VINCENZO MASCIA **46**
MITSUOKO MORI **47**
JUDITH NEM'S **48**
BALÁZS PATAKI **49**
ISABELLE PRADE **50**
MAREK RADKE **51**
ARMANDO RAMAGLIA **52**
TORSTEN RIDELL **53**
RENÉE ROHR **54**
ALBERT RUBENS **55**
CAROLINA SAN MARTIN **56**
INÉS SILVA **57**
GLORIA STAFFORINI **58**
JÁNOS SZÁSZ SAXON **59**
ENRIQUE TOMMASEO **60**
PHILIPPE VACHER **61**
ANDRE VAN LIER **62**
HELEN VERGOUWEN **63**
YESSIKA ZAMBRANO **64**
PIERGIORGIO ZANGARA **65**

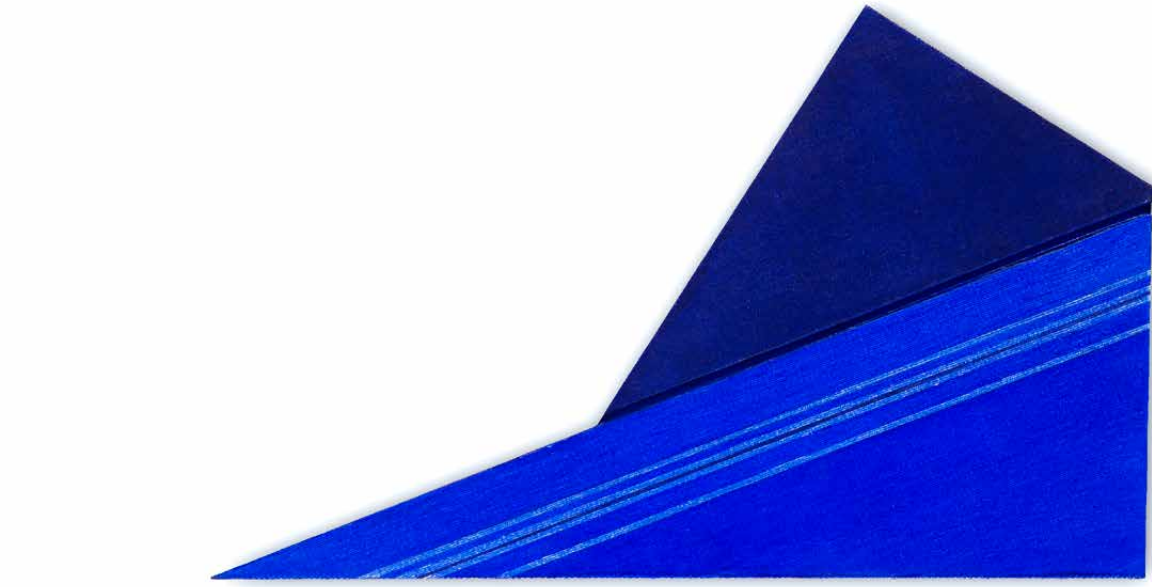




2 signes 2 espaces, 2017 (24-25 Juillet). Acrílico s/cartón y madera, 50 x 35 cm

2 signes 2 espaces, 2017 (27-28 Juillet). Acrílico s/cartón y madera, 50 x 35 cm

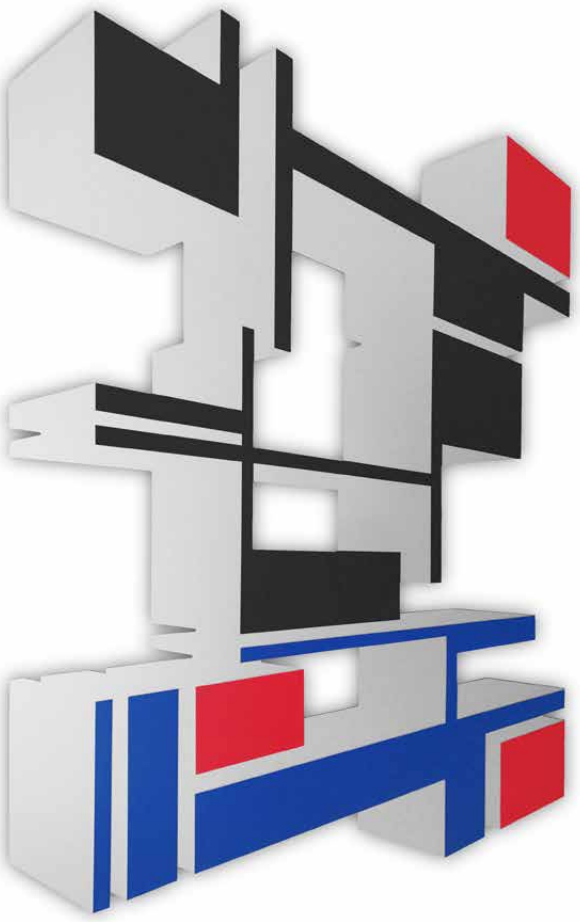
DOMINIQUE BINET

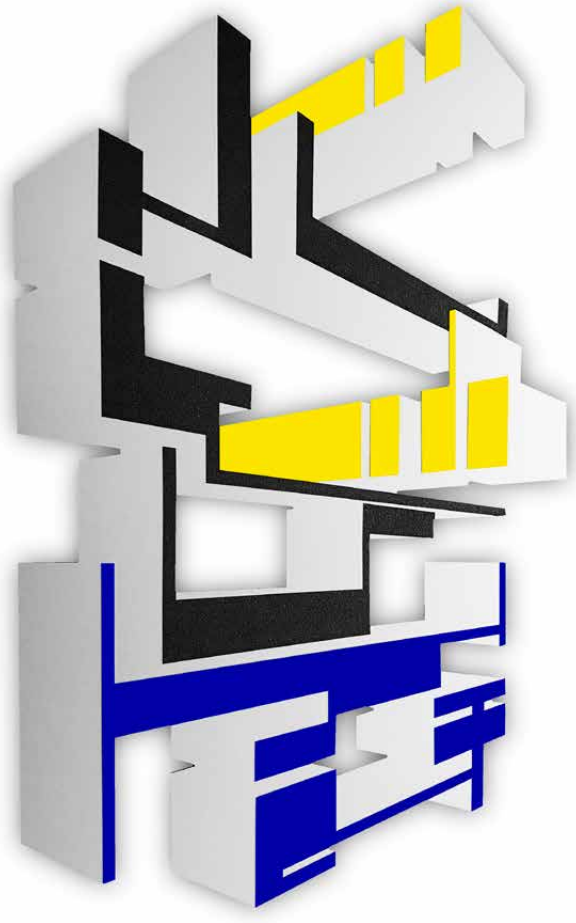




Flèche 1, II/2010. Acrílico y tela s/cartón y madera, 57 x 35 cm

Flèche 2, II/2010. Acrílico, tela y listón s/cartón y madera, 72 x 40 cm



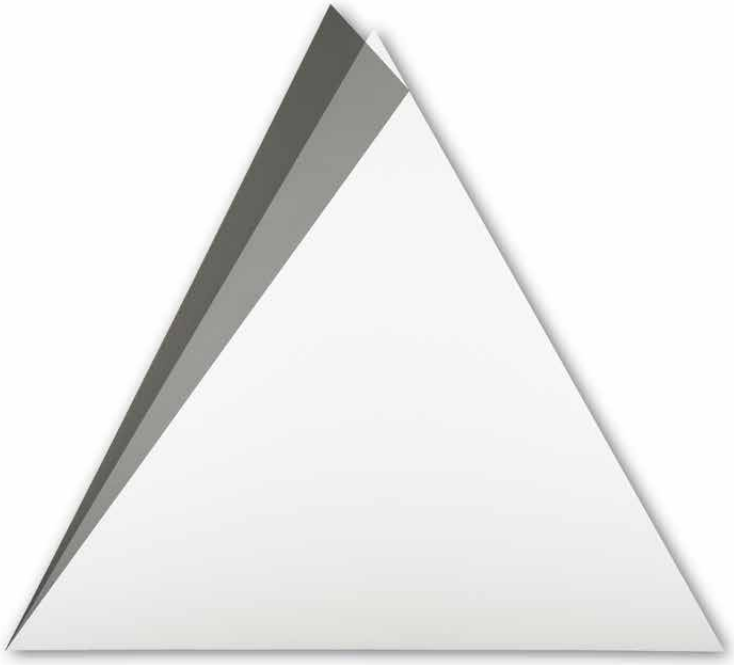


Sección Vertical 01, 2017. Router CNC. Alubond: plateado. Papel de lija: negro. Rowmark: azul y rojo, 120 x 75 cm

Sección Vertical 02, 2017. Router CNC. Alubond: plateado. Papel de lija: negro. Rowmark: azul y amarillo, 120 x 75 cm

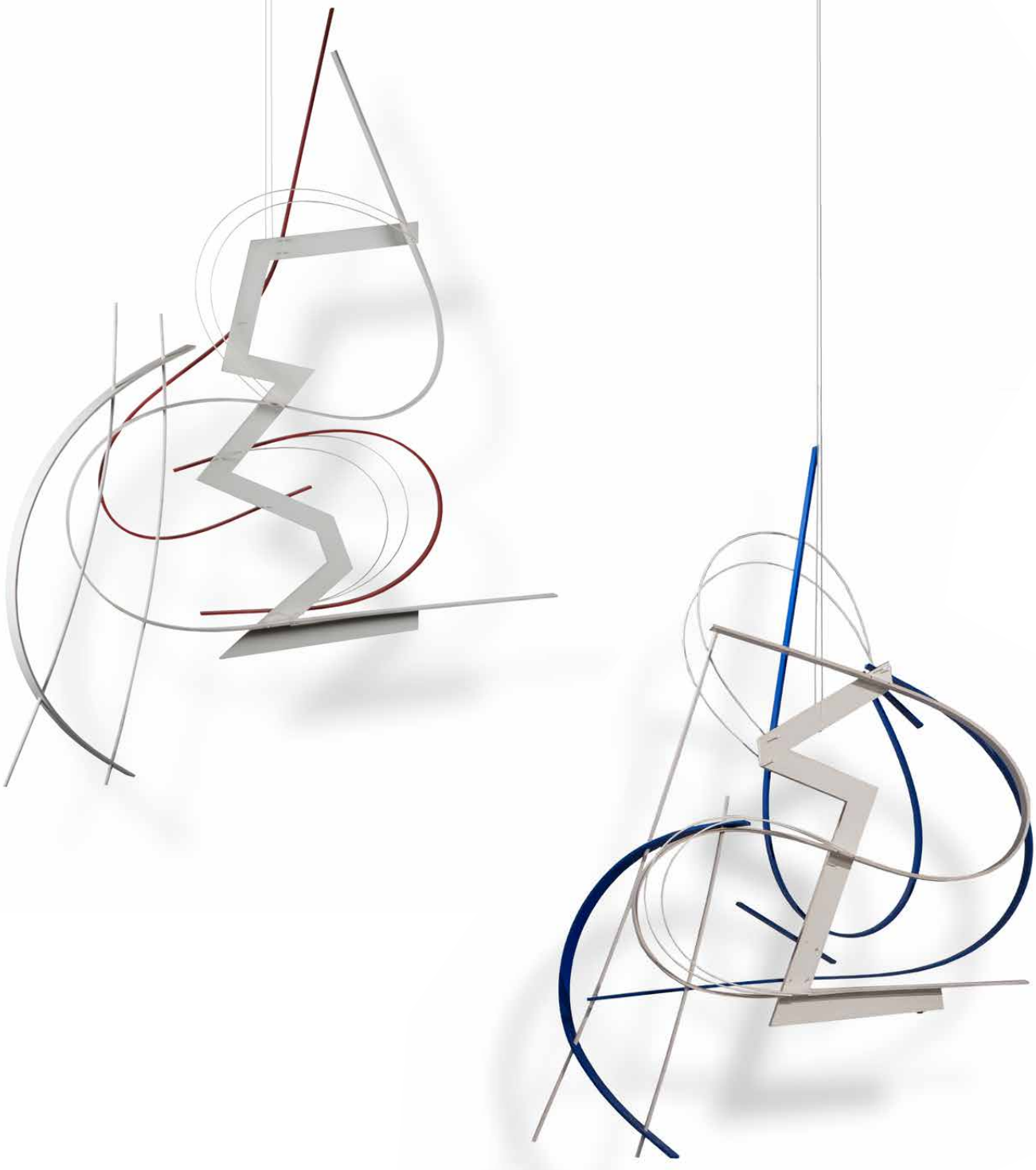
GAËL BOURMAUD





Evolution EK2 (SP2), 2012. Acrílico s/tela, 110 x 110 x 7 cm

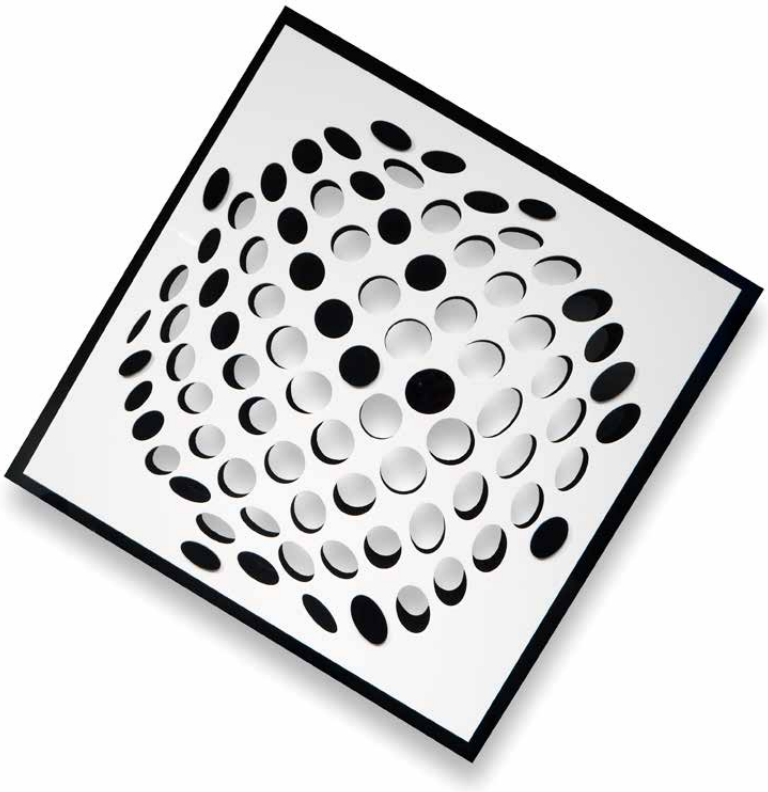
Stella 5, 2014. Acrílico s/tela, 100 x 100 cm



Sculpture et mobil Madí rouge, 1998. PVC, 100 x 120 x 30 cm

Sculpture et mobil Madí bleu, 1998. PVC, 100 x 100 x 30 cm

SAVERIO CECERE





Trans form cromía 1, 2017. Plexiglás cortado con láser, 58 x 58 x 6 cm

Trans form cromía 3, 2017. Plexiglás cortado con láser, 58 x 58 x 6 cm





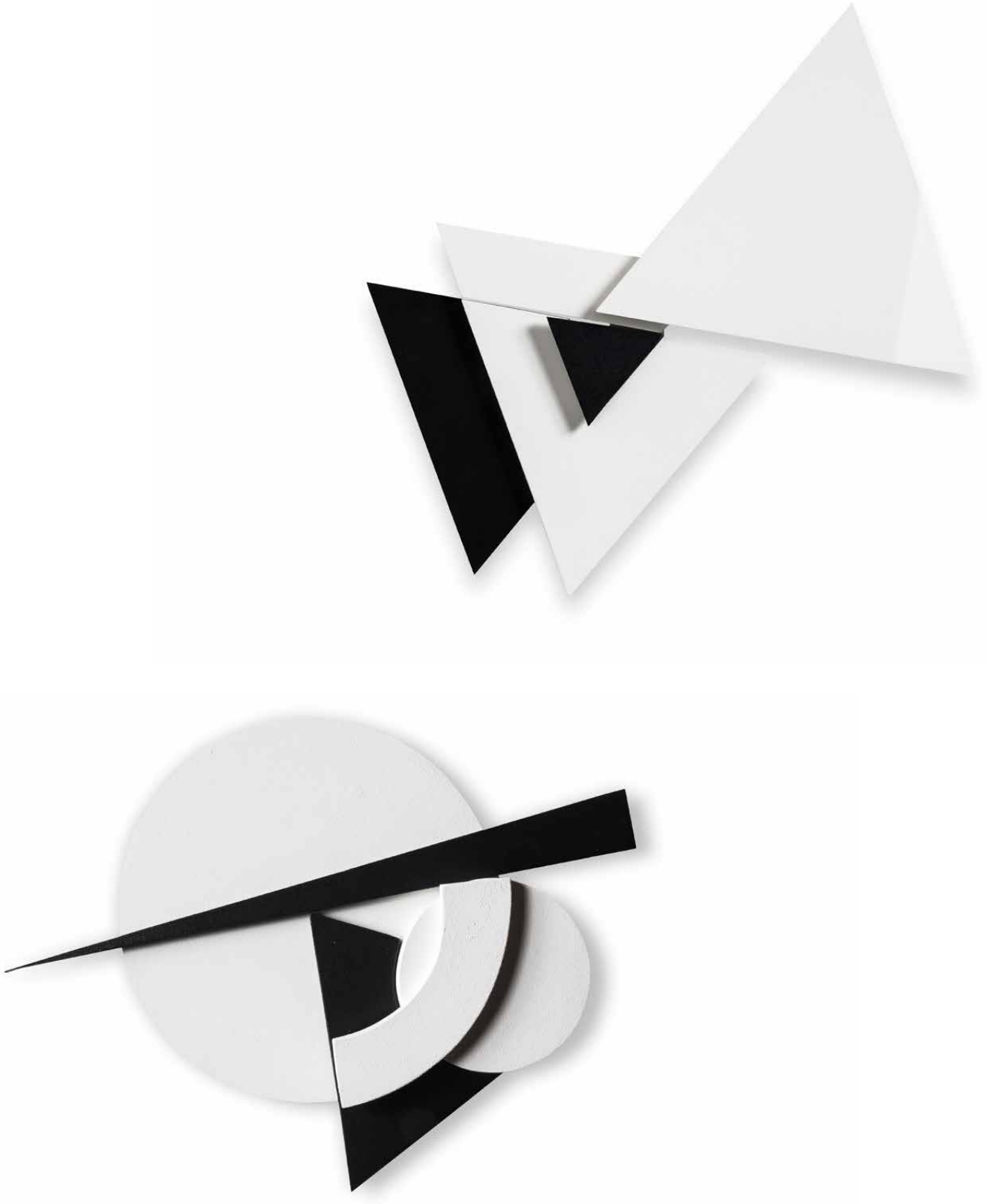
Construction P7D, 2013. Mixta s/madera, 33 x 16 x 6,5 cm

Construction P8B, 2013. Mixta s/madera, 33 x 14 x 5 cm

JEAN FRANÇOIS COADOU



Equation Nº 36, 2011. Acero, 50 x 95 x 61 cm



Tre triangoli, 2017. Acrílico s/madera, 82 x 80 cm

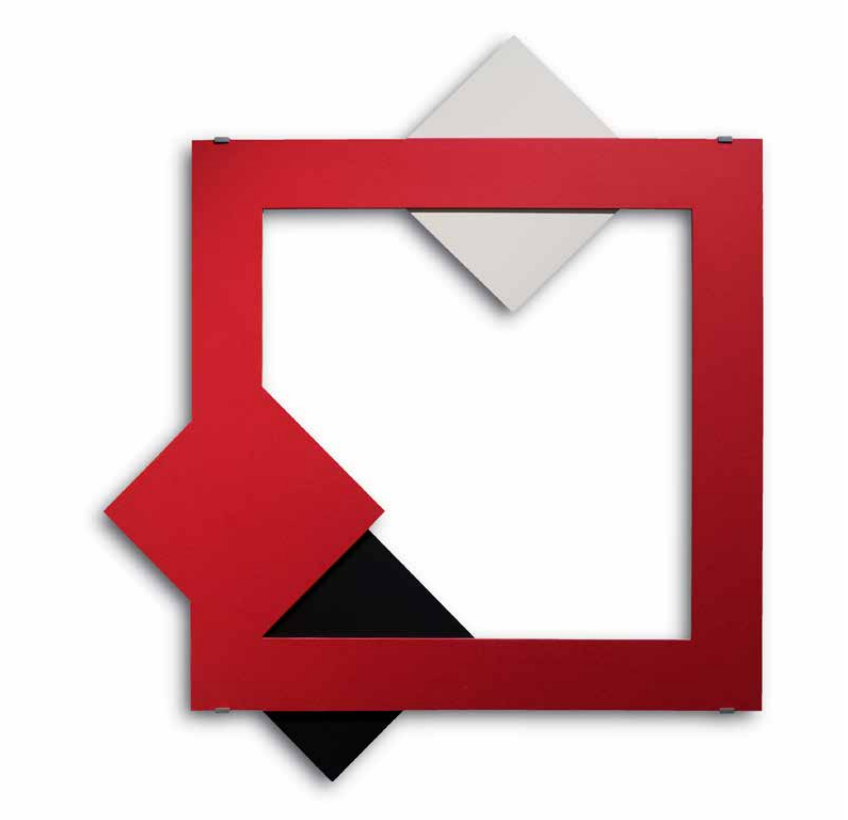
Equilibrio, 2017. Acrílico s/madera, 58 x 80 cm

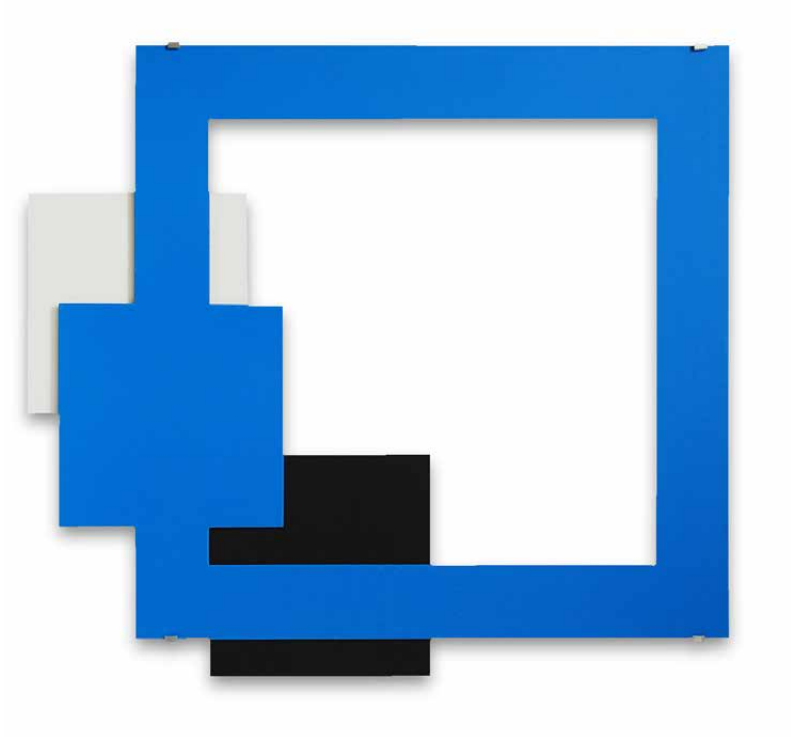
FRANCO CORTESE



Dialogo formale, 2014. Barniz s/hierro grafitado, 100 x 80 x 7 cm

Struttura Madí #3, 2016. Barniz s/hierro grafitado, 100 x 78 x 4 cm





Full squares in diagonal, 2008. Tablero de fibra coloreado y aluminio (MDF Steel), 80 x 80 cm aprox. (medidas variables)

Full squares in diagonal, 2008. Tablero de fibra coloreado y aluminio (MDF Steel), 80 x 80 cm aprox. (medidas variables)

CARLOS EVANGELISTA

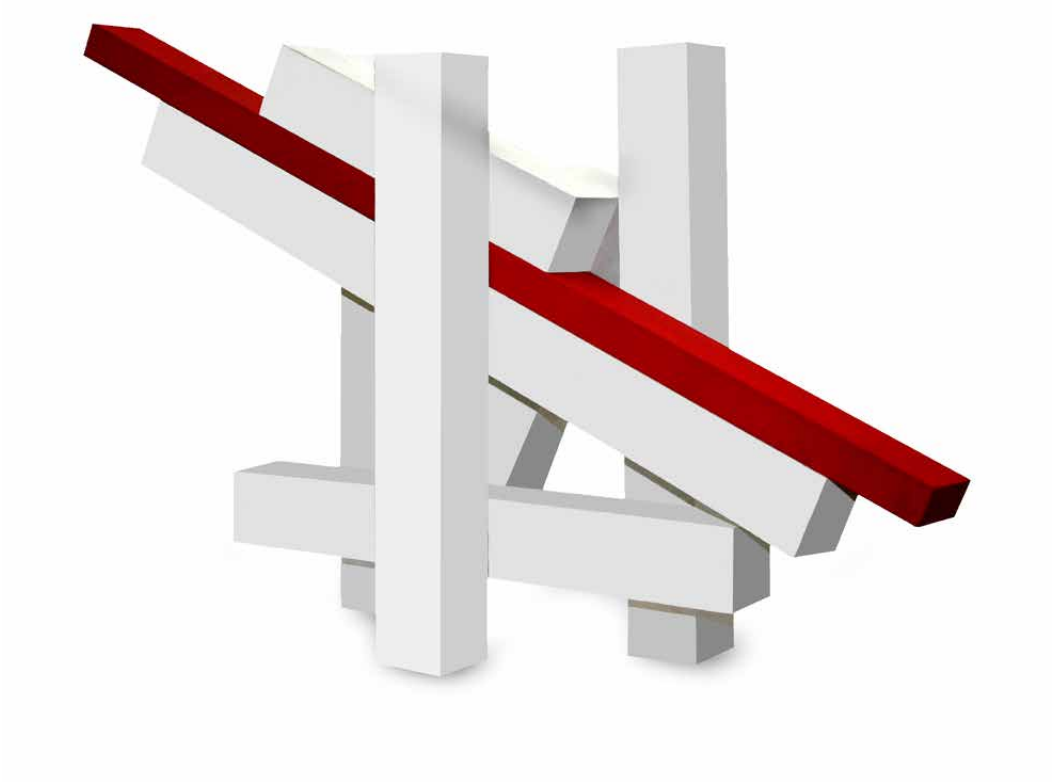




Xcuadrado, 4, 2005. Óleo s/madera, 90 x 90 x 5 cm

Xcuadrado, 9, 2005. Óleo s/madera, 90 x 90 x 5 cm





Construction, 2015. Madera pintada, 46 x 46 x 36 cm

Hommage a Lisickij (El Lissitzky), 2000. Madera pintada, 30 x 56 x 17 cm

LORENA FACCIO





Desplazamiento IV, 2009. Acrílico s/madera, 41 x 42 x 3,5 cm

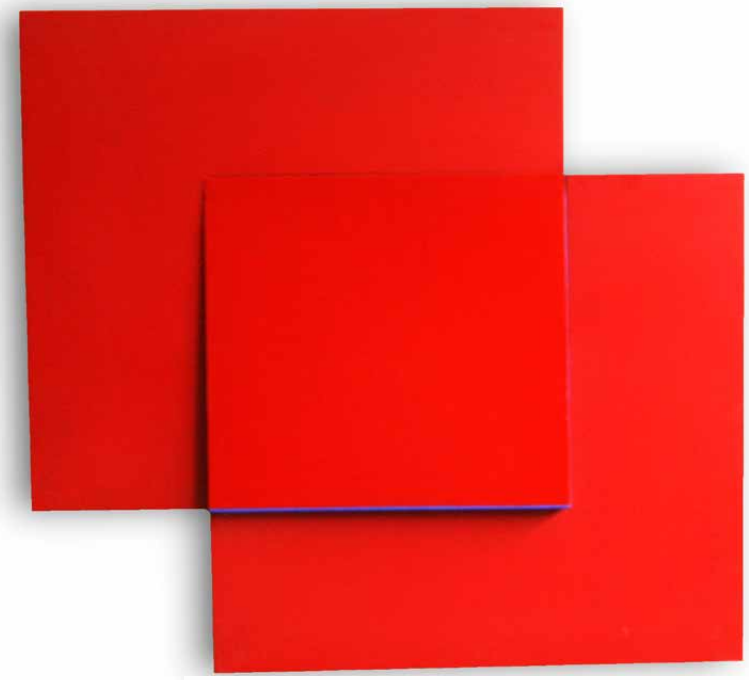
Desprendimiento, 2007 Acrílico s/madera, 48 x 42 x 2 cm

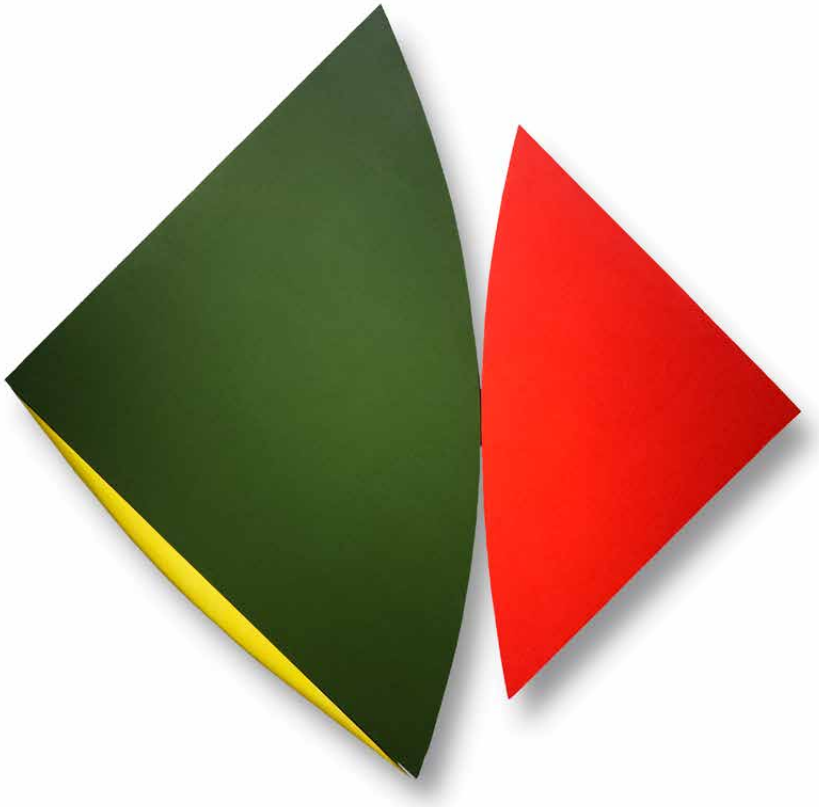


Apertura, 2010. Acrílico s/madera, 90 x 46 cm

Due triangoli paralleli, 2017. Acrílico s/madera, 78,5 x 74 cm

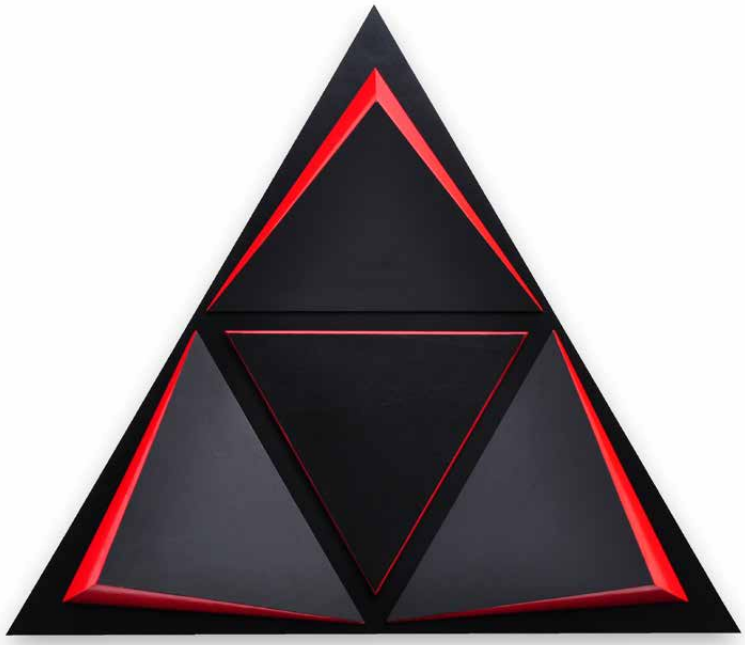
JOËL FROMENT





Monochrome rouge, 1991. Acrílico s/tela en madera, 80 x 80 x 5 cm

Carré sur l'angle, 2010. Acrílico s/tela en madera, 100 x 100 x 5 cm





Tringulair object D, 2005 - 2015. Pintura s/madera, 86 x 75 cm

Variation on tringulair Z, 2005 - 2015. Pintura s/madera, 86 x 75 cm

LUIS GUEVARA MORENO



Coplanal VII, 1951. Esmalte s/madera, 53 x 70 cm





Object 2018 - 0211, 2018. Collage de madera y acrílico, 70 x 70 x 7 cm

Object 2016/02, 2016. Collage de madera y acrílico, 40 x 47 x 3 cm

SAKAE HASEGAWA





Dialogue bleu et rouge, 2014. Aluminio inoxidable, 60 x 75 cm

Ballade or et argent, 2010. Aluminio inoxidable, 63,5 x 73 cm



Off the wall, 2016. Acrílico s/acero, 92 x 19,5 x 12 cm

To the point, 2017. Acrílico s/acero, 149 x 16 x 12 cm (medidas variables según ubicación de los elementos)

YUMIKO KIMURA





Generative Diptych TBO (from study of triangle), 2019. Multilayer, collage de vidrio, 21,5 x 21 x 23 cm (grande) 8 x 7,6 x 6 cm (pequeño)
PF2018-02, 2018. Ensamblaje, collage de vidrio, 30 x 12 x 12 cm

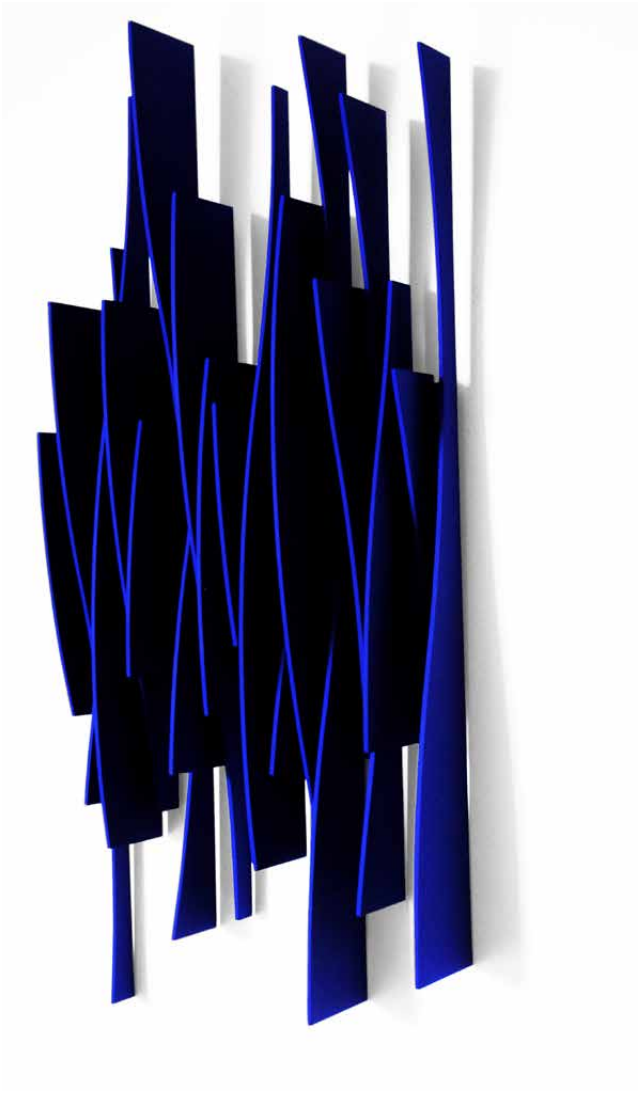




Ming, 2007. Pintura acrílica s/tela, 60 x 60 cm

Ranak, 2007. Pintura acrílica s/tela, 60 x 80 cm

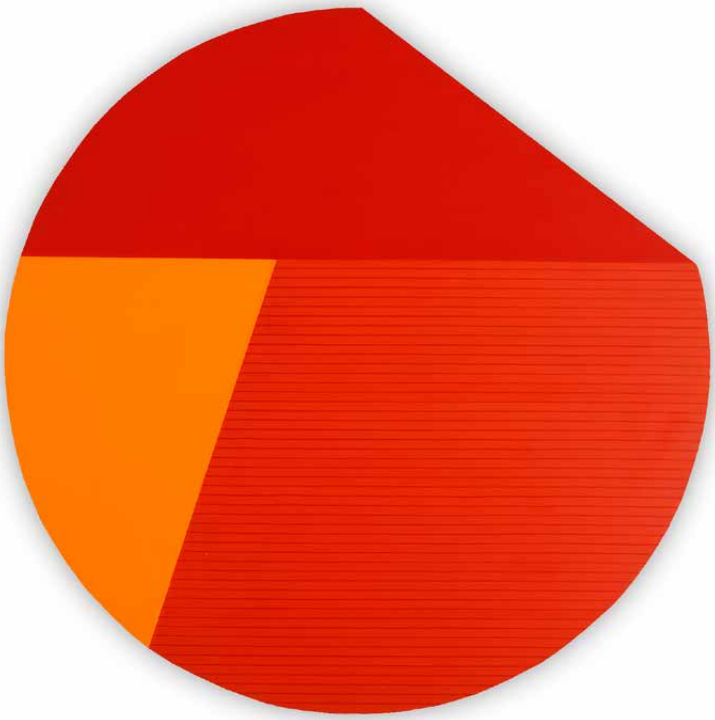
VINCENZO MASCIA





Struttura 28/18 (Entropía 3), 2018. Acrílico s/madera, 120 x 48 x 12 cm

Struttura 29/18 (Entropía 4), 2018. Acrílico s/madera, 130 x 51 x 13 cm





Cercle coupé, 2003. Acrílico s/tela, 80 x 80 cm

Cercle et pentagone, 2008. Collage de madera y acrílico s/tela, Ø 80 cm

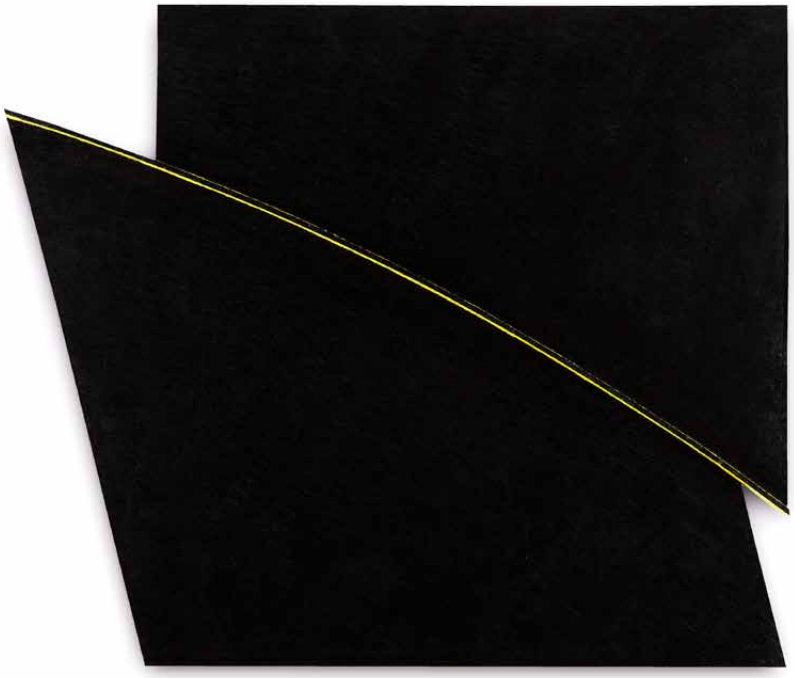
JUDITH NEM'S

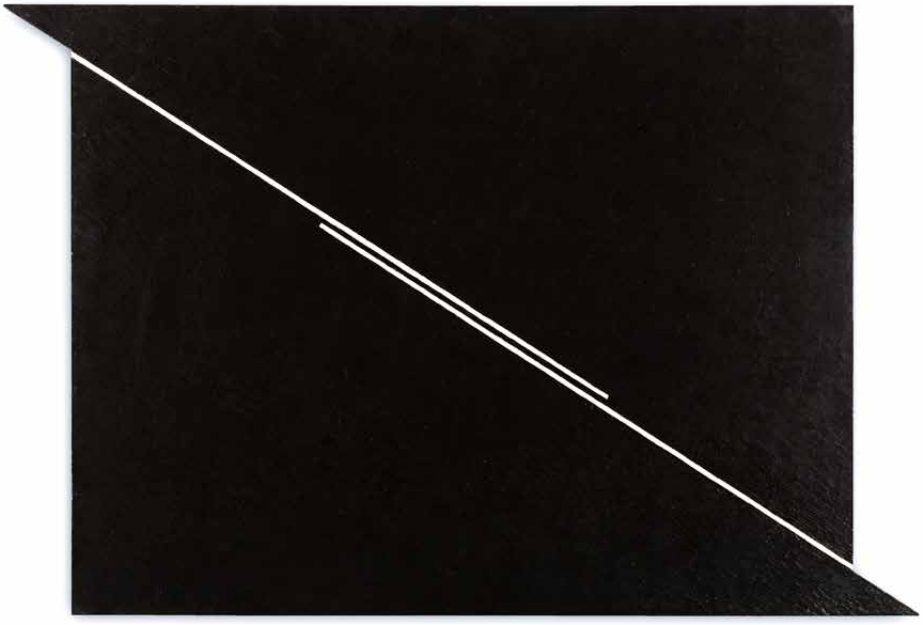




09ALFA9, 2009. Acrílico s/contrachapado, Ø 40 cm

18OMEGA72, 2018. Acrílico s/contrachapado, Ø 60 cm





Yellow cut, 2009. Óleo s/madera, 61,5 x 50,5 x 3 cm

White diagonals, 2009. Óleo s/madera, 62 x 94 x 4 cm

ISABELLE PRADE





Forme noire et blanche, 2018. Madera y plexiglás, 36 x 14 x 2 cm

Vieil arbre, 2018. Madera, 42 x 7 x 15 cm





28/12/03M, 2003. Acrílico s/madera, 30 x 70,9 cm

03/01/04M, 2004. Acrílico s/madera, 45,2 x 56,2 cm

ARMANDO RAMAGLIA





Sin título R-5, 2010. Metal y plexiglás, 31 x 28 x 3 cm

Sin título R-7, 2010. Relieve de metal y plexiglás, 29 x 24,5 x 3 cm

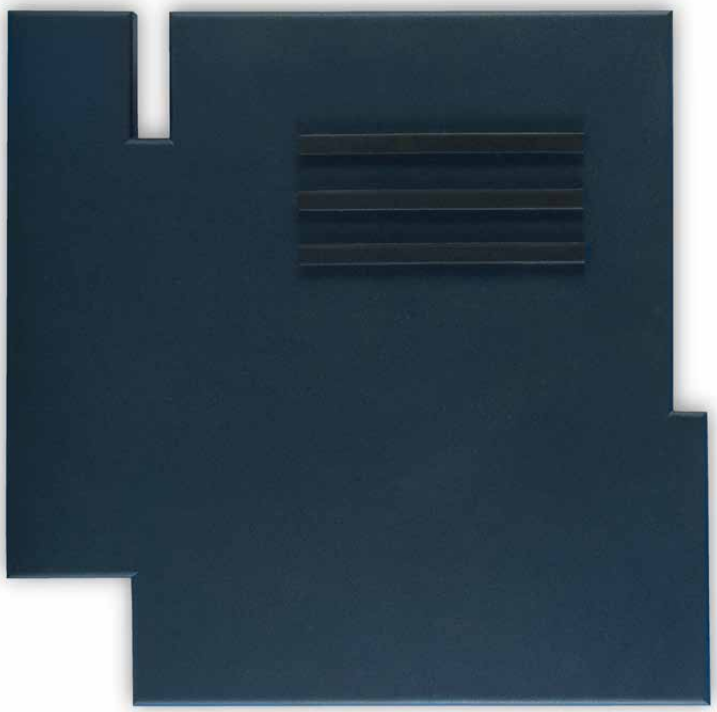




Madi-Cube I, 2016. Acrílico s/estructura de madera cubierta de lienzo, 21 x 21 x 21 cm

Madi-Cube II, 2016. Acrílico s/estructura de madera cubierta de lienzo, 21 x 21 x 21 cm

RENEE ROHR





Blue song, 2009. Metal, 40 x 40 cm

Rive gauche du Gange, 2010. Acrílica s/lino, 42 x 34 cm

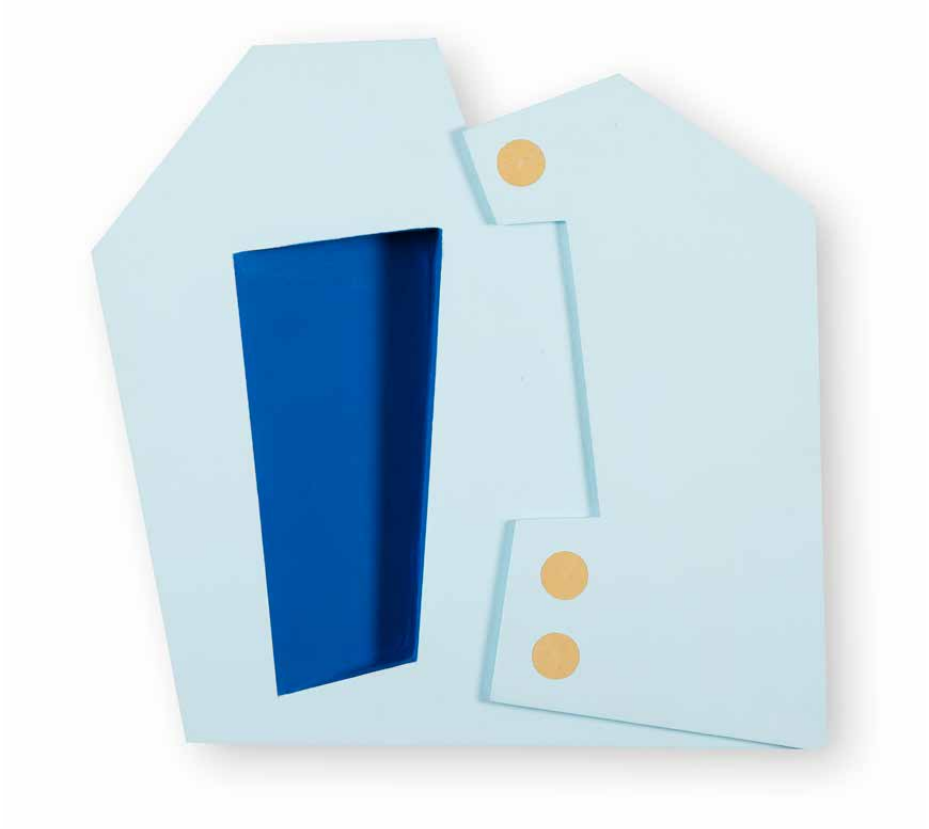




Book XLIII-P.5 Variation, 2018. Laca de aceite s/panel MDF, 80 x 60 cm

Book XLIII-P.5 Variation II, 2018. Laca de aceite s/panel MDF, 80 x 60 cm

CAROLINA SAN MARTIN





N° 30, 2009. Acrílico s/madera, 29 x 30 cm

N° 45, 2011. Acrílico s/madera, 39 x 30 cm



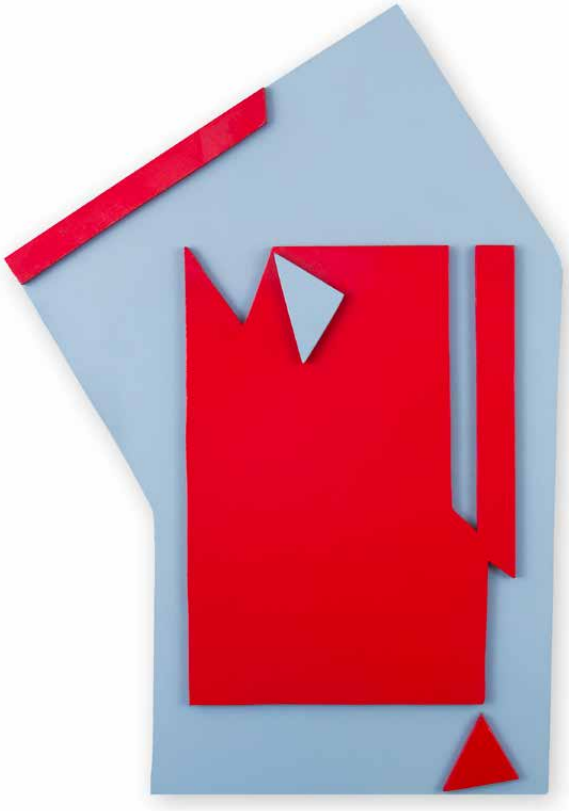


Desplegable Modulor BNMN, 2017. Plexiglás pintado, 49 x 98 x 1,2 cm

Desplegable Modulor EBNAV, 2017. Plexiglás pintado, 50 x 74 x 1,2 cm

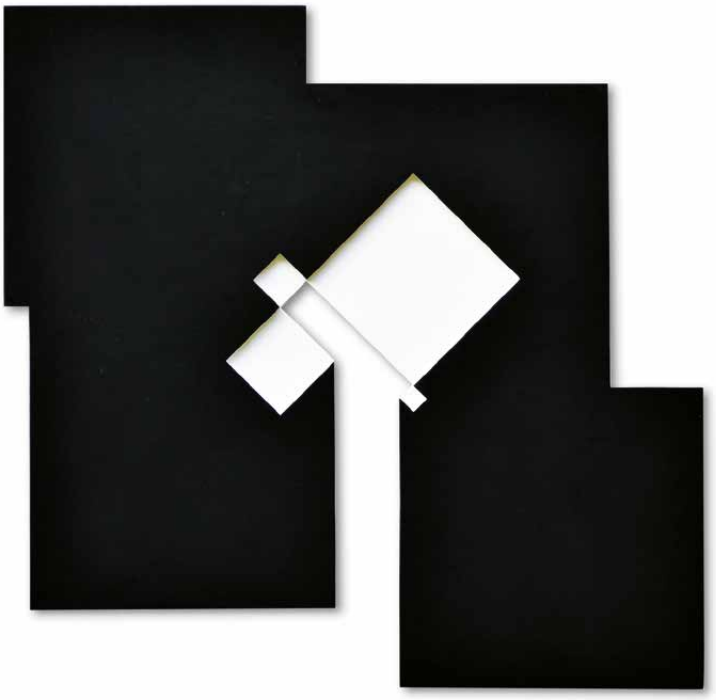
GLORIA STAFFORINI





Blanco y negro, 2009. Técnica mixta, 60 x 30 x 3 cm

Violeta, 2009. Técnica mixta, 55 x 35 x 3 cm

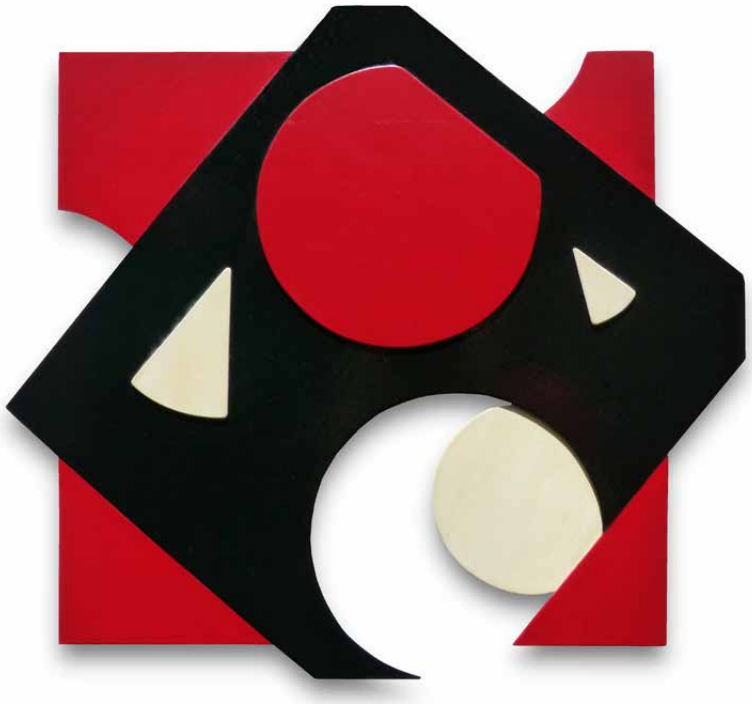




supreMADIsm ikon D/7, 2006. Acrílico s/madera, 55 x 60 cm

supreMADIsm ikon H-5, 2006. Acrílico s/madera, 55 x 60 cm

ENRIQUE TOMMASEO





Nerobla, 2011. Relieve, pintura vinílica y tabla s/MDF, 40 x 60 x 3 cm

Ilusión, 2011. Pintura esmalte y resina epoxi en relieve s/MDF, 40 x 40 x 3 cm

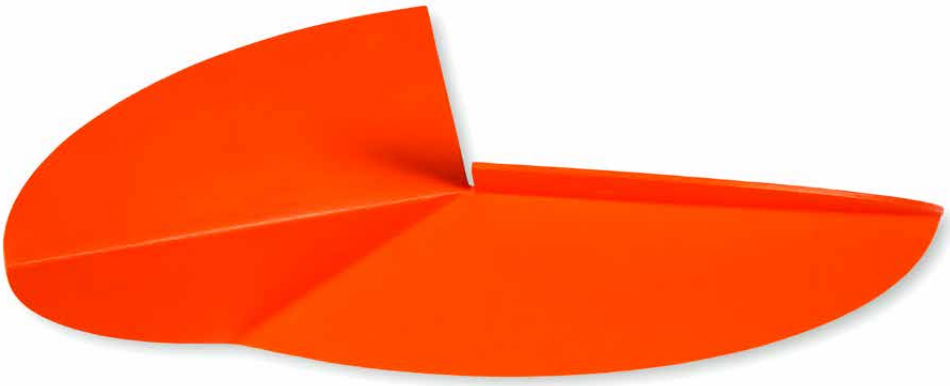


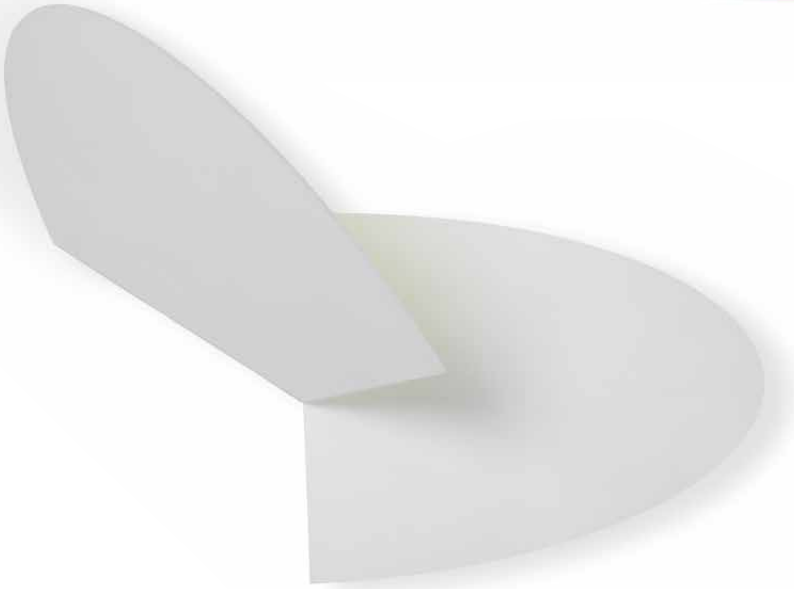


Trois cercles rouges 2, 2016. Acrílico s/materia plástica, 60 x 50 x 7,5 cm

Volume demi-cylindrique et son reflet dans l'axe du trapèze, 2017. Acrílico s/materia plástica, 70 x 55 x 8 cm

ANDRE VAN LIER







Hexametric folding line system, 2007. Dibond, 50 x 20 cm

Hexametric folding line system, 2007. Dibond. Ed. 2/10. 50 x 20 cm

Transparant Ellipse Hexa nr 027-741, 2018. Cristal transparente, 15 x 40 x 6,5 cm





503, 2016. Acero corten, 65 x 50 x 35 cm

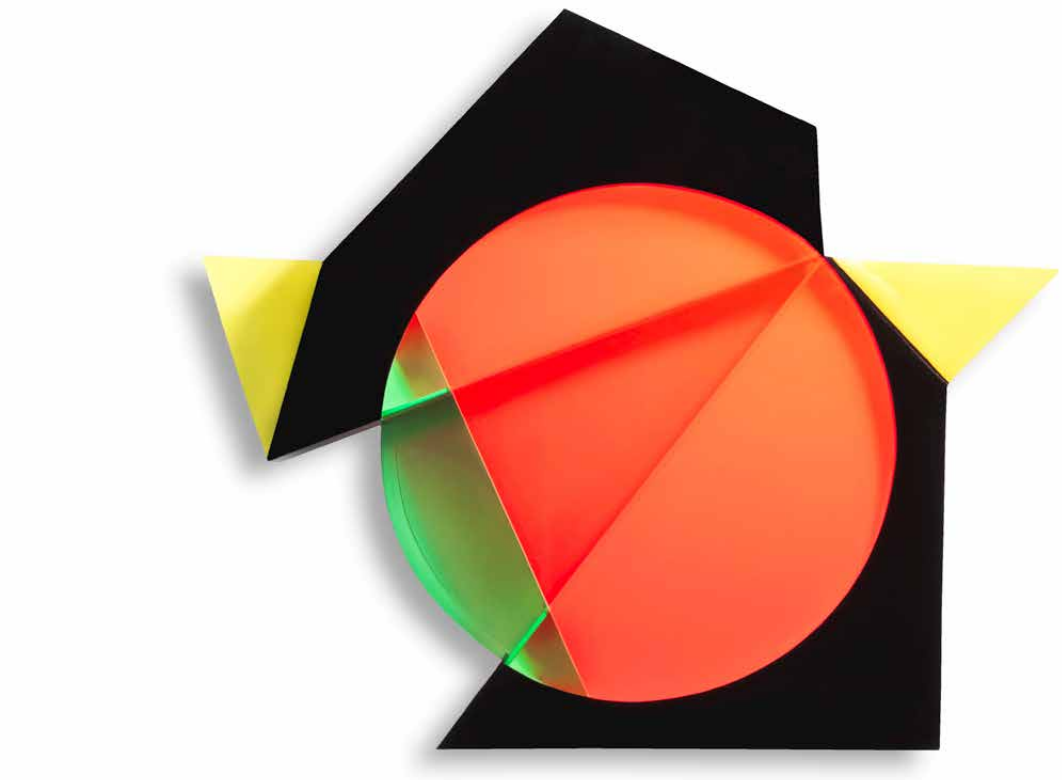
507, 2016. Acero corten, 72 x 52 x 28 cm

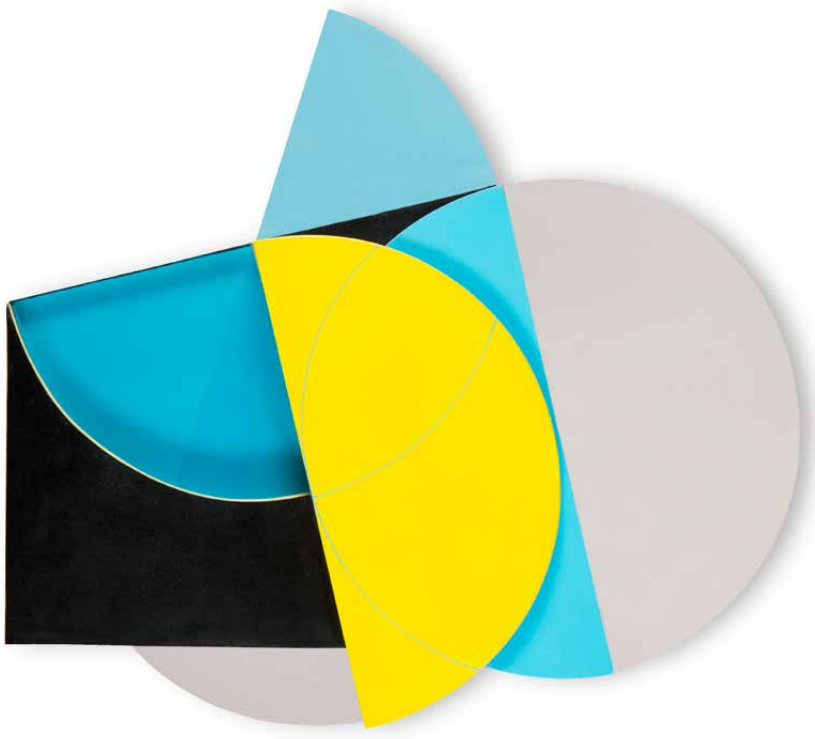
YESSIKA ZAMBRANO





Ternarios cúbicos, VIII/2018. Obra dual, móvil o ensamble. Corte láser y tejido, acrílico y nylon, 30 x 30 x 10 cm (9 cubos de 10 cm de arista)
Pirámides prismáticas, 2019. Impresión 3D y tejido con filamentos termoplásticos y nylon, 3 pirámides de 35 x 15 x 15 cm





Opera Madí Nº 276, 2017. Acrílico s/madera y plexiglás, 77 x 76 x 7,5 cm

Opera Madí Nº 102, 2005. Acrílico s/madera y plexiglás, 58 x 62 x 11 cm

UNIVERSO (AND UNIVERSALISM) MADÍ

[TOWARDS A POETIC CONQUEST OF SPACE]

ALFONSO DE LA TORRE

Few movements in the history of art have made it to present day with the vibrancy and intensity with which universo MADÍ arrives and survives among us. While the material use that other movements have made of artistic techniques has made its way to us—see the use of collage and *assemblage* within cubism, or shapes and options, the normative possibilities—, it is also true that the ideology that originated them has not endured, let alone the vindication of the original movements, and it is not common to find the names of such groups mentioned explicitly. It would now be difficult, without expressing amazement or doubt, to find a young artist who declares him or herself a novo-cubist or post-futurist, a new ultraist or part of the DADA world, or even to find a revisitation of groups that were born in these times and had an ideology that history seem to have buried. After all, the ultimate art carries an avant-garde ideology, and being up to date—vertigo seems forced these days—implies the proclamation of unsuspected discoveries, brand new uses, or radical artistic statements.

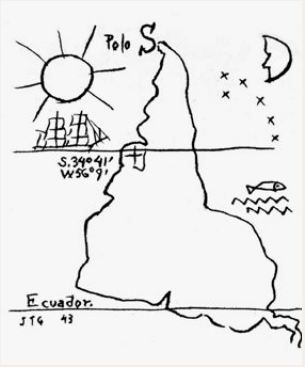


Images from Buenos Aires: "Arturo", nº 1, Summer 1944.

However, certain values founded by MADÍ, a group officially born in 1946 with a significant contribution from the Uruguayan artistic ideas, have endured. The manual aspect of its productions; the ludic relation to space; the advocacy for meditated invention as opposed to impulse; or even the separation from other representative movements from the twentieth century, such as realism or symbolism —a "freed" image at last, some will write—. What's more: the rejection of expressionism or automatism (it should be noted that in many of his writings there is *ludus,* along with a certain irrational atmosphere), that will also make them keep their distances from surrealism, which they will describe as cumbersome[1] and old[2]. They will call it an an imaginative and cerebral process, teasing with the contradiction of the term[3], which will be frequent during its development: its character usually fond of contradiction and of the enjoyment in the presentation of opposites. They were extremely suggestive during their uninhibited journey through history, rejecting rules, while constantly exhaling models to assemble; vindicating the extreme invention, while alluding to past personalities such as Gropius, Kandinsky, Mondrian or Pevsner[4].

Of course, thinking about these times inevitably brings an image to memory: that almost Dadaist Joaquín Torres García's proclamation, his known inverted map of America

1. TORRES-GARCÍA. Joaquín. *Regarding a future literary creation.* Buenos Aires: "Arturo", nº 1, Summer 1944, p. 36.
2. The latter was mentioned in MADÍ's magazine second issue (X/1948).
3. Ibid.
4. Ibid., mentions to Max Bill, Herbin, Kupka, or Magnelli, also reproduced in the third and other issues (X/1949), will follow in subsequent issues. It looked like Parisian influence.



Joaquín Torres-García, *América invertida*, 1943. Ink drawing on paper. 22 x 16 cm. Fundación Joaquín Torres-García, Montevideo.

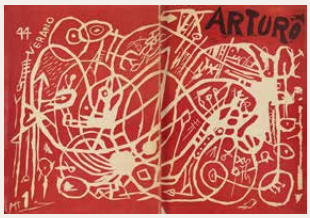
("América Invertida", 1943)[5] that seems to state: let the north be the south. The artist claimed with the piece his desire for Latin American independence in the world, which is therefore a desire to create an identity of the continent. It is well known that this artist was a visionary, with proposals that blurred the boundaries between paint and sculpture, objects *vs* paintings, painting *vs* object, to make the value of form prevail. He was an advocate for the removal of the barriers imposed by frames, praising a free artistic world, without boundaries, that would diffuse the opposition of rivals. In some of these artworks now exhibited, I'm thinking about how in Jean Charasse's, István Ézsiás's, Isabelle Prade's or Helen Vergouven's work, for instance, one can see the extent to which the lessons of the Uruguayan artist, that reference that swings between painting and object, have expanded. Looking now at how history has evolved, I think that Uruguayan artist, capable of thinking in an altered world, acted as a North, a magnetic pole of some kind. A painted ship in the sea of setbacks that cruises towards "Arturo" magazine, and therefrom to the fragmented and energetic extension of MADÍ. The immediate arrival of MADÍ to Paris influenced GRAV (*Groupe de Recherche d'Art Visuel)* on the globalization of *shaped canvas* and their vindication in North America: universo MADÍ. Indeed, the artists of America already present in the universe and a star in the deep sky of that summer of 1944: "Arturo."

"Arturo" was a magazine with a strong literary component; it is enough to glance over that unique issue, edited only once, to find more than ten poems and some of the most notable poets for their connections with the modern world, such as Vicente Huidobro. One can also find poets such as Murilo Mendes, of a deep surreal lineage and capable of lyricism close to that of Brazilian modernism, concretism or cubism. Or inventionists, such as Edgar Maldonado Bayley, who said to be embroiled in a battle for the invention of new realities. The artists' lyrics seem to be first transplanted to verse, capable of practicing diverse art forms, both plastic and lyric arts. Torres-García, Gyula Kosice, and Carmelo Arden Quin. He insisted in what seemed to be a literary zeal, addressing a reflection grouped in the content index, below the epigraph: "Con respecto a una futura creación literaria", publishing the long, illustrated poem "Divertimento" (1935-1943). Just as it happened in surrealism, poetry and plastic arts went side by side; only then can the proclamation of "Arturo" be understood: "When an artist or poet finds, imagines, or creates his or her work."

But poetry seemed to serve as a sweetener for its strong magazine-manifesto component of deep programmatic essence, from an opening that tempted the expression of dialectical materialism; and yes, also adorned by drawings and poems. Some of these writings-manifestos were essential to the evolution of the MADÍ dispersion, I'm talking about the well-known Rothfuss text, declaratory of the abolition of the frame, and therefore condemnatory of the quadrangulation of the artistic object. It was a proclamation that, for the first time in the history of art, questioned the serenity of the pictorial plane that covered the rigorous and noble museum walls to that date. It had not been frequent to propose the abolition of the so-called "frame," and declare the supremacy of the plastic form, whatever that form was, over the quadrangular form.

5. "América invertida" (1943), a small drawing that illustrates the ideology established by Torres García in Montevideo: Taller Torres-García or Escuela del Sur. Joaquín Torres-García, *América invertida*, 1943. Ink drawing on paper. 22 x 16 cm. Fundación Joaquín Torres-García. His proclamation rejecting the international cultural tendencies, something that seems to be obvious in the ideology of "Arturo", was particularly interesting. Another Joaquín Torres-García's inverted plane was reproduced in "Círculo y Cuadrado" nº1, Montevideo, May 1936.

In those truly pragmatic writings of the magazine, one could read how important it was for the artists the value given to the pure image, that vindication of form mentioned earlier, but in addition to a sum of values whose narrative was relentless and remains alive today. It is enough to contemplate the examples recounted in the work of artists from "Universo MADÍ." The use of the term "universo" [universe] in our title evokes the Torres García legacy about that possibility of "universalism," knowing that the term "universo" was also used frequently in his publications; MADÍ magazine was "universal" as well, and radiated a wish for extending into wholeness.



Front and back cover: Buenos Aires: "Arturo", No. 1, Summer 1944.

The artists exhibited in "Universo Madí" share their singular presentation of their artworks, as well as the debate on the quadrangulation of the frame, whose fracture is crucial to the journey of the plastic artwork in the plane on which it is sustained. It is an essential subject, as nearly all artists in the exhibit address it. It is the case of the work of these artists: Elisabetta Cornolò, Franco Cortese, Marian Drugda, Lorena Faccio, Reale Frangi, Joël Froment, Luis Guevara Moreno, István Haász, Sakae Hasegawa, Antonia Lambelé, Balázs Pataki, the aforementioned Isabelle Prade, Marek Radke, Armando Ramaglia, Renée Rohr, Albert Rubens, Carolina San Martin, Gloria Stafforini, János Szász Saxon, and Enrique Tommaseo. MADÍ's inclusion of new materials would leave its trail in the transparent artwork and pieces in Plexiglas by Saverio Cecere, Yumiko Kimura, Isabele Prade, Armando Ramaglia, Inés Silva, or Piergiorgio Zangara. Or in the presence of other peculiar mediums to conceive their creations, such as the pieces made out of folded metallic surfaces by Sakae Hasegawa or Marian Drugda. Or the PVC used by artists like Giancarlo Caporicci. Reference is made to the beautiful crystals from André Van Lier, and the steel with which artists like Jean François Coadou, Roland De Jong Orlando, or Helen Vergouwen build their pieces.

It is a well-known fact that Plexiglas and new materials have been the subject of investigation in the twentieth century, and it gained significant value during "Le Mouvement" (1995), an exhibit referenced in Denise René. Gyula Kosice, for example, used it back in 1946 in his "Espacio objetivo." It should herein be noted the work of Naum Gabo, as well as that of Lazslo Moholy-Nagy, Francisco Sobrino, Jesús Rafael Soto, or Georges Vantongerloo with this material[6]. In the twentieth century, plastic and new materials were added as a new components of art, with artists valuing in Plexiglas the new possibilities that the industry and the advertising formats had already embraced: particularly its flexibility and lightness, the aerial space, the manipulative and now accessible properties for creators, a material that also embeds lighting effects. In general, these new materials were manipulable, modular, transportable, lightweight, and capable of creating an illusion of volume; and thinking in plastic by-products, they were compact in low lighting, but aerial, and changing when illuminated. They also allowed one to play with movement. The articulated forms, through which one can change the positions of paintings and sculptures, are frequent—Some call will them *articulaciones discontinuas (*discontinuous joints*)*—But, ultimately*,* it was about a constant ambition of *le mouvement,* and the visionary Rothfuss was particularly persistent in this regard.

6. Naum Gabo started using plastic and cellulose by-products back in the 20's—remember his well-known "Model for 'column'" [1920-1921, Tate Gallery]—. His spirals, columns and linear works, something that made him an artistic sibling with Antoine Pevsner, are an example of this. Or Moholy-Nagy and his "Leda and the Swan" (1946), and some *cloisonnés* from Arman, such as his famous "Venus of the shaving brushes" (c.1968) from the Tate.

Many of the now exhibited forms are built by referencing pure geometric shapes. In a world that often praises curves, the circle and curved interior divisions are essential elements in the revitalization of plastic forms for MADÍ and the artists of the time, like Horacio Cazeneuve, Aníbal J. Biedma, or María Bresler, who, in turn, vindicate artists who love the circle or curved lines: Max Bill, Calder, Delaunay, Domela, Herbin, Nicholson, or Vantongerloo. This will be a thoroughly analyzed subject in the work of artists like Mitsuoko Mori, Judith Nem's, or the aforementioned Piergiorgio Zangara. In addition, the triangle and the mysterious events that take place around and inside of it constitute a topic of concern for artists such as Dominique Binet, Gaël Bourmaud, Joël Froment, Eef De Graaf, Torsten Ridell, and Yessika Zambrano. In an analysis of its decomposition, almost transforming into scripture, the triangular shapes become signs: it is the transfer of the triangle cooperating with the cut-out and piercing performed by Roger Bensasson.

Bensasson's cut-out and piercing sometimes even made forms free-standing, and aspects like the extension of the aesthetic tension of the composition, or the idea of being the dimensional space in depth, are to be noted; the artists exploring the pictorial plane seem to reference this reflection, offering what appears to be a search for a lost dimension, extended into the cut-out space: the hole, the alleged nothingness, can also be incorporated into artwork, as furthered by artists such as Armando Ramaglia or János Szász Saxon. In any case, it is well-known (greetings to Fontana) that the matter of crossing to the other side of the plane, represented in Spain by Millares, was inherent to those times. Regarding informalists and geometricians, it is enough to remember the term "lost dimension" coined by Millares, a searcher for infinite mystery holes: "I do not acknowledge the third fictitious, optical dimension, but I do acknowledge an authentic material dimension. It is what I call 'lost dimension', because its background is real and, consequently, does not break the mural frontality[7]."

In MADÍ, the creation of a multidimensional space through the use of perspectives and dynamics is also frequent, a synthetic *telos* that gives life to forms. Such are the cases of creators like Roberto Borberg or Saverio Cecere. Other reflections have an impact on the exhibited artists, such as questions about the plane, the composition through their dynamic encounter, the advocacy of the painting-object, and the superposition as an essential creative form, something for which Rothfuss was a permanent theoretical advocate[8] — either by the presence of square or rectangular planes, examples of which are Carlos Evangelista, Lorena Faccio, Reale Frangi, Carolina San Martín, or Gloria Stafforini. In some cases, the monochromatic invasion emphasized these questions, as seen in the work of artists like Joël Froment, István Haász, Renee Rohr, or Albert Rubens.

It seems logical that the presence of sculptures whose forms can be found in some kind of intermediate realm between the vertical and the horizontal, or even with an appearance of a solar crawl, resulted from this debate with the visual plane, as found in the work of Jean François Coadou, which seem to travel with the patina of time. Or a certain organization-oriented atmosphere, sinuous or fractured in the wall, as seen in the beautiful Roland de Jong Orlando's *sculpture-paintings,* his *radiculares* and

7. Manolo Millares, quoted in: DE LA TORRE, Alfonso. *Manolo Millares. Un mundo deliciosamente extraño* London: Waddington Custot Gallery, 2016.

8. I'm referring to an article of this author, *"Un aspecto de la superposición"* (An aspect of superposition), in MADÍ's second issue (X/1948).

his *Off the wall,* the title of one his pieces. Forms suspended, resembling mysterious objects, as found in certain pieces by Torsten Ridell, constrained to the use black and white. Or as clusters of bubbling forms, as seen in Vincenzo Mascia's pieces, which seem to stem from a deep place in space. Some of Dominique Binet's and Philippe Vacher's pieces are to be deemed pre-sculptural embossments, with the latter transforming immediately into free-standing pieces and showing the many possibilities of the act of seeing according to the position of the viewer. They constitute the previous transformation into sculpture itself, drawn from those MADÍ's multidimensional postulates. There are other examples in "Universo MADÍ": Giancarlo Caporicci, the aforementioned André Van Lier, or Helen Vergouwen.

There are notes shared between MADÍ's records and its now exhibited universe, we can mention the irreverent atmosphere in many of their work, and the frequent possibility of different positions or visual play with the piece, or the creative power that enables the encounter of poetry and art. Despite the abundance of descriptive titles about the forms or visual elements comprising the compositions, they can't escape the poetical terms in their titles. I'm thinking of "Ballade or et argent" by Sakae Hasegawa; "Ming" by Antonia Lambelé; "Vieil arbre" by Isabelle Prade; "Blue song" by Renee Rohr, or "Ilusión" by Enrique Tommaseo.At the same time, there are explicit tributes to painting, one of them to El Lissitzky (István Ézsiás), contained in MADÍ's own recognition of shapes, as it happens with the names of qualified MADÍ pieces by Giancarlo Caporicci, Franco Cortese, János Szász Saxon, and Piergiorgio Zangara.

I believe that many other characteristics unite most of the artists in this exhibit. Thus came to be the multidimensional conception ("conquest", some will write) of the real world, which in my opinion was also influenced by the attention given to microphotographs of nature's structures, and to the discovery of another mysterious world inside our own (a filo-surrealist whim?) But also the sentiment of difference, of such significance in critical times; the non-orthodox orthodoxy of the constructive aspects; the early notion about art integration and collaboration with other creative fields that received an extraordinary amount of attention: music, architecture, theater, or dance (even without music)[9], among others, or, in conclusion, the almost obsessive, but always free analysis of geometric shapes. With more to say, let this narrative be enough.

Circling back to history, MADÍ's historical artists would originally recognize the successes of the so-called *Arte Concreto* (Concrete Art). Not in vain would several artists exhibit in 1945 under that epigraph, emerging one of the first flow of artists, one of the trends we mentioned: "Arte Concreto-Invención."[10] Trends and more trends, one followed the other, some people would immediately come to reject this: it lacked universality and often stood in deep contradictions[11]. Somehow, MADÍ proclaimed idealism; in their

9. MADí's first issue (X/1947) will include an explicit reference to its presence in several disciplines.

10. As stated later on, in October of 1945 some of the artists mentioned in "Arturo" held an exhibition under the name *Arte Concreto — Invención,* in Enrique Pichón Rivière's home. That year, in December, another exhibit was held in Grete Stern's home named *Movimiento de Arte Concreto — Invención*, under the title*Segunda muestra: Arte Concreto en Buenos Aires.* The term "invención" was also present in Stern's photomontage. With the following artists: Elisabeth Steiner, Raymundo Rasas Pet, Arden Quin, Rothfuss, Alejandro Havas, Ricardo Humbert, Grete Stern, Valdo Wellington, Dieudoné Costes, Sylwan-Joffe Lemme, Edgard Bayley, Gyula Kosice, Karen Haba, Rodolfo Arizaga, Esteban Eitler, Lily Saslavsky, Darío Soria, Martín Fuchs, Germán Erhardt, Simón Zlótnik, Alejandro Barletta, and Renate Schottelius.

11. It is thus acknowledged in MADÍ's first issue (X/1947).

ideas, there was a wish for essentializing their proposals, sharing something that had been typically associated with the avant-garde movement: rejection—so vanguardist—of the movements that preceded them, and the radical separation from certain proposals around them. But MADÍ's artists brought hope on new technological changes, the *recomienzo* (new beginning) cited by Arden Quin in "Arturo" Magazine[12], one of which manifested itself through the attention given to architecture, even to the old masters who advocated for the integration of arts and hope in the presumable technological trend that concerns us today. This proposal seems logical in Galería Odalys, a space characterized by the analysis and vindication of the integration of arts, in which MADÍ had also a leading role.

In the proclaimed search for essential reality, it was necessary to freely open the gates: "What would it be about?" It would be about opening the gates, letting everything in. Everything, except reason. Everything is welcome, in the name of madness, in the name of free, uncontrolled, bold, aggressive expression."[13] Futurists seemed to share a fondness of contradiction, being necessary to reflect on how their initial proclamations, settled on the aforementioned legacy of Torres-García, had those pre-manifestos in "Arturo" magazine[14]. The writings in which the ulterior MADÍ's doctrine, signed by Arden Quin, Edgar Bayley, and Gyula Kosice with textual collaboration from Torres-García[15], was introduced; adding the reflection on the frame by Rhod Rothfuss[16], which proved to be essential later on. In the usual vindication of MADÍ's elements and history, perhaps one of the most prominent voices is today's frequently absent voice of Rothfuss, mainly due to the essential nature of the aforementioned article, but also to his role, which I fail to see sufficiently highlighted by history.

After reading the complex historiography of the time, its proclamations, contradictions and trends, as well as its discussions, one ends up thinking that perhaps the only common certainty was the one published in "Arturo", which is always mentioned as the undisputed start and drive of this history, for the movement and the mentioned trends were difficult to apprehend from this point onwards, and the various paths, sometimes convergent, made this movement expansive and unapprehendable; however, a fact

---

12. We are living in a period of dissertation, in economy, arts, and other ideologies; a restarting period; a primitive period; although governed by scientific rules and structures, in opposition to the instinctive material primitivism of history formation. ARDEN QUIN, Carmelo. *The ideological superstructures are contingent on society's material conditions.* Buenos Aires: "Arturo." Op. cit., p. 26.

13. TORRES-GARCÍA. Joaquín. *Regarding a future literary creation.* Ibid. p.45.

14. In a single issue in the summer of 1944, whose "Summary" was signed by Carmelo Arden Quin, Edgar Bayley, and Gyula Kosice. The cover and back cover, of a contradictory surreal mood, were from Tomás Maldonado. It included poems by Vicente Huidobro, Edgar Bayley, Murilo Mendes, Torres-García, Ardén Quin, and Gyula Kosice. Reproductions by: Tomás Maldonado, Rhod Rothfuss, Vieira Da Silva, Augusto Torres, Lidy Maldonado, Torres-García, Kandinsky, and Piet Mondrian. It is my belief that some of these reproductions almost constitute the "ideology" of the publication. The magazine identified itself as an "Abstract Art" publication, and had planned to publish "four issues a year, at the end of each season." Ibid. in that issue's summary.

15. "BY ADVOCATING FOR AN IMAGE FREE OF THE NEED FOR REFERENCING ALREADY EXISTING OBJECTS AND PROJECTING IT ONTO THE FUTURE, THE UNKNOWN ACQUIRES A NEW MEANING; WE BECOME FAMILIAR WITH OUR FARTHEST AND MOST DIFFERENT INNER SELVES. DEATH. WE REPLACE THE IMAGE OF COMPROMISE WITH THE MULTIDIMENSIONAL CONCEPT OR A SENSE OF ETERNITY." BAYLEY, Edgar. DURANTE MUCHO TIEMPO. Ibid. pp. 29-30 (use of upper case preserved from source).

16. Carlos María Rothfuss (Montevideo, 1920-1969). The article cited: ROTHFUSS, Rhod. *EL MARCO: UN PROBLEMA DE PLÁSTICA ACTUAL*. Ibid. pp. 59-60 (use of upper case preserved from source).

worthy of noting is that the fragmentation was energetic, not dispersive. I also believed that the art of the twentieth century would be difficult to understand without its existence, and that MADÍ's ghost, as mentioned earlier, would linger in the art that would grow in Paris after its arrival in the sixties. I'm thinking, for example, about the CRAV (later on named GRAV), some of whose members arrive precisely from a Latin American context and present themselves in a gallery named "Latinoamérica" in Brussels, advocating for their separation from the prophetical or sacred character of the artist, and underscoring their wish to tackle a plural work, or a collective proposal[17]. For GRAV, art was not so much an individualized act—sacred, as they would put it— as it was a continuous experimentation proposal implemented in space; that rings a bell. A *dar-a-ver*[18], the artwork that unites and multiplies, would preserve the identity and would not conclude per se, generating an entropic[19] and open space that somehow, someway, would demand the presence of an observer. Which surprisingly does not eliminate the miraculous air of artistic creation.

Having arrived at this point, those of us who write about art cannot stop thinking about how the proclamations in "Arturo" addressed the processes of collective impulses of the arts. Like some postulates related to the attempt of modernism or the old school proclamations from William Morris, *Arts and Crafts,* or the German *Kunstgerwebeschule* and *Werkbund.* A utopia of total art, the long-awaited *Gesamtkunstwerk* or the Bauhaus, whose central ideal-ideology-utopia was indeed to achieve, from that organized artistic community, a balance between daily living and the beautiful surroundings. GRAV, circa 1960, offered the consideration of the possibility of an open piece that would penetrate the unity and identity of consciousness, just as MADÍ did. That was a sequence: It is well-known that MADÍ-GRAV-1968, GRAV's last official termination date, would mark the agitation of the arts in the late sixties with the arrival of other collective processes, such as situationism and artists with a deep sociopolitical reflection component. We will talk later about the love for lyrics in MADÍ, which also addresses that same subject.

At the same time, GRAV contemplates—as it also happened to MADÍ—its collaboration with other arts like cinema or theater, on scenography and dance, in public spaces. It is important to highlight that unrest about the elevation of forms, which once created seem to wonder about its existence as a possibility of transformation of reality. These questions were not only reflected in its work, but also in its words. Many of these questions from both groups are to be associated with what we might call *the possibilities of the act of seeing*, as if compromising the very artistic activity and the totality of notions or concepts considered essential in arts: the created artwork, the viewer, the contemplation, the critical activity, the reproduction of the artistic work, the creators, the history of art and the critical reflection, perception, or techniques. The collective impulse deriving from individuality.

---

17. Galerie Latinoamerica, *Demarco, García Miranda, García Rossi, Le Parc, Morellet, Moyano, Servanes, Sobrino, Stein, Yvaral*, Brussels, May 27 - June 30, 1960. Excluding Vera Molnár, these artists would sign the "Acte de Fondation" of the Centre de Recherche de l'Art Visuel in July of that year. In January 1961, on the occasion of their exhibit in the Museum of Art in Stockholm, García Miranda, García Rossi, Le Parc, Morellet, Moyano, Sobrino, Stein, and Yvaral. would confirm the final composition.

18. Galerie Creuze-Salle Balzac, *Donner à voir 3*, *Groupe de Recherche d'Art Visuel*, Paris, May 7-29, 1963

19. We used this term from: ARNHEIM, Rudolf. *Entropy and art: an essay on disorder and order.* Berkeley: University of California Press, 1971. In it, this author describes how by reviewing the complexity of reality, another harmony can be distilled.



August 3-6, 1946. First MADÍ exhibit, driven by the Instituto Francés de Estudios Superiores de Buenos Aires. Photomontage in MADÍ magazine, Nº 1, October 1947.

We have mentioned GRAV, but some of MADÍ's theories and creations, certain ulterior group trends also allow us to understand the *shaped canvas*, that would arrive in North America in the sixties and conclude with very familiar names like Frank Stella, certified in that mythic exhibit in 1964, "The Shaped Canvas", in the Solomon R. Guggenheim Museum[20], where Lawrence Alloway selected pieces by Paul Feeley, Sven Lukin, Richard Smith, the aforementioned Frank Stella, and Neil Williams. I'm including certain early pieces by our fellow countrymen Jordi Teixidor and José María Yturralde.

The twentieth century has been a time of contradictions, even within the artistic world. That magazine, "Arturo", was an early and contradictory issue, advocating for the separation from the informal, but with a shapeless-surreal cover and back cover whose typography evoked its admiration for lyrics. The artists and poets compiled in "Arturo", who later on became practitioners in MADÍ's world, were typophiles, which fits with the love for lyrics showed by Dadaists, but also by the surrealists they rejected, remembering their vindication of Mallarmé, well edited in Argentina[21]. With a love for lyrics from their very beginning, even the typographic aspects would be later honored in the beautiful back cover of MADÍ's fifth issue (X/1951) with a photograph of a page created with the types of prints and many blocks of text from its publications that started to acquire angulations, trapezoidal and cut-out shapes, reminiscent of the non-quadrangulation of its plastic forms.

The Argentinian context then became particularly beneficial to the extension of the limits of arts, I'm thinking on the succession of events of the time, some as unique as the "Manifiesto blanco" (White Manifesto") by Lucio Fontana in 1946—the same year in which MADÍ was officially born[22]—, so vindicated by them (him, and specially his luminous pieces, his *ambiente spaziale*), and in his proclamations to stablish a separation from classic painting and the intention to overcome the limits imposed on artwork. At the same time, it established a necessity to integrate all the physical elements (color, sound, movement, and space) in an ideal and material unit, as expressed in these early words from MADÍ in Buenos Aires, 1946: "We follow the example of Mallarmé and Marinetti, and the example of his 'words in freedom.'"[23]. This helps us understand that love for lyrics, for the curved journey and the different typographies, fondness for the poetized prose (*prosa sondable,* in the words of Kosice in MADÍ's third issue from October 1949) or the poetry in prose, as well as the generation of names, some of them related with the group itself. How appealing was for MADÍ that movement of freedom—that expressed itself in lyrics, our essential form: the word—of establishing relations with the world, a delicious journey through the noun and verb. Remember Guillaume Apollinaire creating his poems of cubist artillery among the trenches and dead bodies of the first European war; pieces flying in the air and words exploding. Of course, the horror of the world deserved its distortion, as we have written before, the never-ending journey through the word coincides with global critical periods. So the very name of the group generated a myriad of capricious adjectives: *etapas premádicas, madistas,*

20. Solomon R. Guggenheim Museum, *The Shaped Canvas*, New York, December 9, 1964 - January 3, 1965.

21. MALLARMÉ, Stéphane. *Un golpe de dados (A stroke of dice):* Agustín O. Larrauri's version. Cordoba (Argentina): Editorial Mediterránea, 1943.

22. On August 3, 1946, driven by the Instituto Francés de Estudios Superiores de Buenos Aires, MADÍ's first exhibit was inaugurated, serving as presentation for Carmelo Arden Quin's movement manifesto.

23. ARDEN QUIN, Carmelo. *El Móvil.* AAVV. *Geometrical Abstraction. Latin American Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection*. Yale: Yale University Press, 2001, pp. 142-144. Speech given X/8/1945 during the exhibit in Pichon-Rivière's home.

madigrafías, madimetrías, madíes, or *mádicos* appeared from the Kosice magazine's (X/1947) first issue. They would continue to create and recreate words in subsequent publications, and somehow the photomontage with Grete Stern group's name was a reminder of this. It resembled the unsettling installation of corporeal letters in a facade, as if someone mysterious and hidden were plotting a mysterious idea, while looking at the big city in the background. It was Stern's point of view from his studio in Ramos Mejía, Buenos Aires. MADÍ artists would then become *filoletristas* (lovers of lyrics), a movement that would ultimately have its utmost expression at the time in lyricism and in the explosion of lyrics that would take place circa 1968.



GRETE STERN. Photomontage for Madí, Ramos Mejía, Argentina, 1946-1947. Silver gelatin printing, 59.8 x 49.4 cm. Courtesy of Galería Jorge Mara-La Ruche.

Torres García had returned to Uruguay in 1934, and the publications on Mondrian, Kandinsky, or Moholy-Nagy were circulating thanks to that photographer of *sueños* (dreams), Grete Stern[24], cooperating in a context that would come to influence the artists of new generations. If we were to mention later certain names from literary avant-garde, we can now include isolated, yet extremely fertile experiences in Argentina, such as Esteban Lisa's, Juan del Prete's, Xul Solar's, or Emilio Pettoruti's.

Following the publication of the unique magazine, it seemed as if the group's energy had been fragmented in different proposals, which is not to say that each one of them, separately, lacked energy. A stream of publications, magazines, and documents also occurred during this time[25], and constituted a complex space for debate that permanently served as a driver from a certain appropriation and re-appropriation of proclamations; however, they represented before this an unending source of images of the artists.

In December of 1945, following the exhibit of the artists of "Arturo" hosted in Enrique Pichon Rivière's home in October of that year, another exhibit took place in Grete Stern's home, which included "Audición de música y danzas elementaristas", expressing that desire for connecting arts together[26]. In 1946, the Van Riel gallery, driven by the Instituto Francés, showcased the first official MADÍ showing[27]. In early

24. Grete Stern (Elberfeld, 1904 — Buenos Aires, 1999) was a former student of the Bauhaus and lived in Buenos Aires since 1936.

25. "Among these magazines of programmatic nature, Arte MADÍ Universal enters a wider group made up of "Arturo", "Invención #1 and Invención #2" (1945), "Arte Concreto-Invención" (August 1946); "Boletín de la Asociación Arte Concreto-Invención" (December 1946); (1947-1954), "Perceptismo. Teórico y Polémico" (October, 1950- July, 1953), and "Nueva visión" (between 1951 and 1957). Magazines that (...) served as key spaces for the processing, distortion, and re-appropriation of debates around abstraction, and were hence privileged supports for the exchange and circulation of images." YOLIS, Malena. *I Jornadas Internacionales de Estudios sobre Revistas Culturales Latinoamericanas FICCIONES METROPOLITANAS Revistas y redes internacionales en la modernidad artística latinoamericana Centro de Estudios Espigas* – IIPC-UNSAM, Buenos Aires, May 8-9, 2017.

26. In the first exhibit, the group had the name "Art Concret Invention" and pieces by Kosice, Rothfuss, and Arden Quin, among others were showcased. In Stern's exhibit, the group was called, in Spanish, "Movimiento de Arte Concreto-Invención." ALCAIDE, Carmen. *El arte concreto en Argentina Invencionismo - Madí – Perceptismo*. Madrid: "Arte, Individuo y Sociedad", Service of Publications. Universidad Complutense, 1997, p. 233: "The 'experimental' condition is what drives the divisions in "Arturo" group in 1945-46. On one side, the Asociación de Arte Concreto-Invención; on the other, the Madí movement. A detachment from the former was still to come: Perceptism, in 1947 From the very beginning, geometric art takes on the variants that would distinguished it (the artists had adopted the "concrete" art denomination, coined by Van Doesburg in 1930 and used by Arp, Kandinsky, and Max Bill as well)."

27. In August 1946, supported by the Instituto Francés de Estudios Superiores, the Van Riel gallery opened the first MADÍ art exhibit with pieces by Arden Quin, Gyula Kosice, Valdo Wellington, Rhod Rothfuss, Diyi Laañ, Martín Blaszko, Esteban Eitler, Raymundo Rasas Pet, and Alejandro Havas, among others.

October 1947, the first magazine by the same name, MADÍ, was first published, extending for eight yearly issues (except in 1953) up until 1964 (with a double issue), directed by Kosice, with Arden Quin kindly stepping aside. The magazine carries the subtitle "Nemsor Nº 0 del Movimiento MADÍ universal." "MADÍ (Nemsorismo)" included the so called "Manifiesto de la Escuela." It would then be definitely called "Arte Madí Universal." In this respect, it would be difficult to mention the existence of a single Manifesto, for after the pre-manifesto proclamations in "Arturo", MADÍ magazine was a constant ideological stream of MADÍ's theories, with insurrectional and sententious artists. For-this, but also against-this-and-that, their doing was of a continuous *hypermanifestism*; they never stopped expressing their ideas on what art should be in all its possibilities. It was true, inventing seemed to be more important than creating. What I mean is that the path of invention was beautiful; the path of the idea as a final elevation of the artistic project. A stream of words, with profusion, proclamations, manifestos, and declarations that appear to be constantly building and rebuilding, which demands addressing manifestations, artists' articles, their public expression, or reading every issue of MADÍ magazine, along with its illustrations, news, and book reviews, in order to try to fully comprehend what happened, for they're not only words or statements, but also explicit tributes to the sources that support some of its admirations, which change and grow over time. Perhaps they are in constant renewal—it occurs to me—as they come into contact with the novelties they used to witness in Paris, at which many of them arrived early on. And not only with regard to painting, the *manifestism*—¿how about *Madífestism*?— as mentioned before, encompassed all artistic disciplines, and had the corresponding manifesting section in every magazine or article.

Be that as it may, we find Arden Quinn, who had been one of its biggest promoters, away from the magazine. One can see that there was an immediate split with many of the founding artists. As we wrote before, in spite of the disrupted air of the movement—that disruption in different directions—we know that it did not cause a dilution of the initial energy, I believe it spread very energetically in different directions instead.

MADÍ is a term under discussion[28]. Carmelo Arden Quin has stated in different occasions that the upper case letters come from letters in his name. Some of them have insisted that MADÍ represents the initial letters of "Materialismo dialéctico" (Dialectical materialism); let us not forget that the first line of "Arturo" would redound it: "The ideological superstructures are contingent on society's material conditions. Art, an ideological superstructure, is born and evolves on the basis of society's ideological movements,

28. "Ils (Arden Quin et Kosice) ont fait de l'histoire de Madí l'objet d'une perpétuelle recréation. L'ayant transformée en une fiction dont ils sont les auteurs et les personnages, Arden Quin et Kosice en revendiquent la propriété comme un écrivain celle de son récit. Si au début Madí ne veut rien dire, par la suite Arden Quin et Kosice multiplient les versions. D'après le témoignage du critique Juan Jacobo Bajarlia, dès 1947, Arden Quin présente Madí comme un anagramme de son nom. Dans les années 50, il l'interprètera comme « l'union des deux premières syllabes de matérialisme dialectique». On trouve une quatrième version, non signée : «le nom Madí n'est pas un sigle, bien que ses initiales correspondent à mouvement artistique d'invention. «Pour faire bonne mesure, Kosice qui soutenait l'avoir trouvé par hasard en ouvrant le dictionnaire a donné une cinquième version. Madí est la déformation du slogan des républicains, «Madrid, Madrid, no pasarán»." MAISTRE, Agnès. *Qué es el movimiento Madí ?.* En *Madí L'art sud-américain*. Grenoble-Paris: Musée de Grenoble-Réunions des Musées Nationaux, «reConnaître» collection, 2002, p. 32. Along these lines: "Gyula Kosice took the name from the republican motto "¡Madrí, Madrí, no pasarán!" [sic], although the literature of the 60's curiously claimed that it was an acronym of the first syllables of "materialismo dialéctico." WENNER, Liana. *Algunas cosas sobre Madí.* In *Arte Madí*. Buenos Aires: Ediciones Biblioteca Nacional, 2014, p. 11.

That is what historical materialism reveals about art."[29] *Madí que bien resistes*, it would be an ironical game, being in Madrid with one of its possible meanings vindicated in this case by Kosice. It could also evoke neologism, a verb not devoid of ludus, not very different from others in history, such as DADA, and strongly rooted on the poetical values vindicated in the beginning. It is also known that by the time MADÍ was established, the world was filled with words and anti-words, not without purpose the surreal manifesto had come to Argentina, the martinferrista or the anthropophagus manifesto in Brazil, and the isolated actions of other artists. I'm thinking about the ultraist Borges or the liquidatory literature of the self by Oliverio Girondo "Espantapájaros" (1932) and "Interlunio" (1937) or Macedonio Fernández and his "Una novela que comienza" (1941), museum of the eternal novel.

Proclamations of a truly energetic art: that's how I interpret that some of its visual forms were deemed "superstructures!"; like that, in exclamatory form, as if it explained the *something-more* in creations, such that the answer would be left howling in the wind, as it did in Dylan. Its first ideology would linger on until present day, having permeated in the spirit of numerous artists since then in many different countries, considering that extraordinary impulse in Latin America. The group that would emerge from the kryptonite of "Arturo" also had the virtue of guiding some of these creators to Paris around 1948, almost immediately after its creation. This came to no surprise, considering that in "Arturo" magazine, Arden Quin would four years later prophetically state: "No one with a dialectical materialism way of thinking has stopped in School of Paris to see that she has been the emotional and ideological result of a complete transformation of the world."[30] So the journey had already packed its bags with the magazine.

Moreover, Paris was at the time a very favorable space for Hispanic artists, who were received with hospitality, just as so many foreign artists were after the post-war. I'm thinking now in a personality to whom I regularly refer: Bernard Dorival[31], so other creators found a time of hispanists connected to the world of art, such as Jean Sarrailh or Jean Cassou[32].

---

29. ARDEN QUIN, Carmelo. *The ideological superstructures are contingent on society's material conditions.* Buenos Aires: "Arturo." Op. cit., p. 25

30. Ibid. pp. 25-27: "Thus the invention becomes rigorous, not in aesthetic supports, but in aesthetic means. This naturally first implies the imagination surfacing in all its contradictions; and then consciousness organizing it and purging it from any representative naturalist image (even in dreams) and from any symbol (even subconsciously). No expression (primitivism), no representation (realism), no symbolism (decadence). INVENTION. Of anything; of any action, form, myth; by mere play; by mere sense of creation: eternity. FUNCTION." Ibid., p. 27.

31. Bernard Dorival (Paris, 1914-Thiais, 2003) was known in Spain thanks to his great endeavor of *Los pintores célebres,* published in our country in 1963 by Gustavo Gili in three volumes, and translated by Juan-Eduardo Cirlot . A curator of the Musée d'Art Moderne in occupied France, along with Jean Cassou, one of the most relevant personalities for Hispanic artists living in Paris. Dorival was extraordinarily sensitive to the arrival of these artists who, as it happened to other artists from numerous other nationalities, arrived at post-war Paris: Dans tous les pays du monde, des milliers des jeunes étrangers, sensibles à la culture française, en ont connu, pendant cinq ans, la faim, la soif, la nostalgie. Aussi, dès la Libération, le Gouvernement français a-t-il offert des bourses de séjour à quelque-uns de ces étudiants, afin qu'ils pussent se rendre parmi nous, pour y apprendre à mieux connaître notre civilisation (…)." DORIVAL, Bernard. *Lago Rivera et José Guerrero*. Paris: Galerie Clément Altarriba, 1946.

32. As art critics, we have alluded in several occasions the diaspora of Hispanic artists, symbolized by the presence of the many Spanish artists in the Colegio de España in Cité Universitaire.

Although "Arturo" magazine appeared with a proclamation that seemed to go face-on against informalist abstraction and its important free signs components: "invention versus Automatism", the real success of MADÍ and the many groups fragmented around the fifties was to embed its proposals in the heart of abstraction, something for which Kosice had advocated earlier[33], and to integrate itself into the languages of the time—the *envolée lyrique* or the *art autre*—in which context such language was well understood. This explains the integration of its approaches, almost as soon as they arrived, into the *new realities*[34] of so many utopian dreamers of a better, prettier world, in which being suspended in reality and even having access to another dimension had a privileged position. A utopia, as we said, *realités nouvelles,* a romantic term, promissory and vindicating of the abstract and international[35]. Art in Paris was capable of making *art autre* compatible with the geometric and constructive proposals, as made evident by the driving force of galleries such a Denise René. Let us not forget that some of the artists from MADÍ were investigating the sculpture movement, I'm thinking about the sculptures with rotational movements by Rhod Rothfuss or Rodolfo Ian Uricchio, which fit with the artists investigations that would later lead to the mythic exhibit "Le Mouvement" (1955), chez Denise René[36].

In 1948, Carmelo Arden Quin[37] is already in Paris and a mere three years later he founds the Centre de Recherches et d'Études Madistes, one the extensions of Paris MADÍs, the *Madistes*, which incorporated French artists[38]. After a few years, the presence of universo MADÍ in Paris is extraordinary; consider its presence in the III Salon des Réalités Nouvelles (1948), thoroughly illustrated in the second issue of MADÍ magazine[39]. I think its formalization is also due to the group's presence in Colette Alendy (1950), Suzanne Michel (1951), and Denise René galleries (1958), as well as to the openness of the group's diffusion media to international art. The 5th issue of the magazine included reflections by authors such as André Bloc, Sonia Delaunay, Lucio Fontana, Ben Nicholson, or the Italian artists from the Movimento Arte Concreta (MAC). It is especially worth

33. "THE ABSTRACT ART encapsulated as a relation of a whole, would ensure the HARMONY MULTIDIMENSIONALITY, WITHOUT THE NEED OF PSYCHIC ADAPTATIONS." KOSICE, Gyula. *The free acclimatization to the so-called schools does not break the mold of the old contemplatives* Buenos Aires: "Arturo." Op. cit., pp. 35-36 (use of upper case preserved from source).

34. I'm referring to "Salon des Realités Nouvelles", celebrated in Paris since 1946, heir of "Abstraction-Création" (1931). The first of them took place in Palais des Beaux Arts de la Ville in Paris between July 19 and August 18, 1946. In its cover, the catalogue declared its intentions: "Art abstrait / Concret / Constructivisme / Non figuratif." The exhibit entailed the recovery of a eponymous exhibit in the Galerie Charpentier (1939). MADÍ's participation took place in the *Salon des Réalités Nouvelles*, set up in Palais des Beaux-Arts de la Ville in Paris from July 23 until August 20, 1948.

35. This matter has been addressed in other publications of this gallery. Vid.: DE LA TORRE, Alfonso. *Interactive-Réalités Nouvelles. Common treasures (Reflections around the Interactive exhibit)*. Caracas-Madrid: Galería Odalys, 2016, pp. 5-21.

36. Galerie Denise René, *Le mouvement*, Paris, April 6-30, 1955.

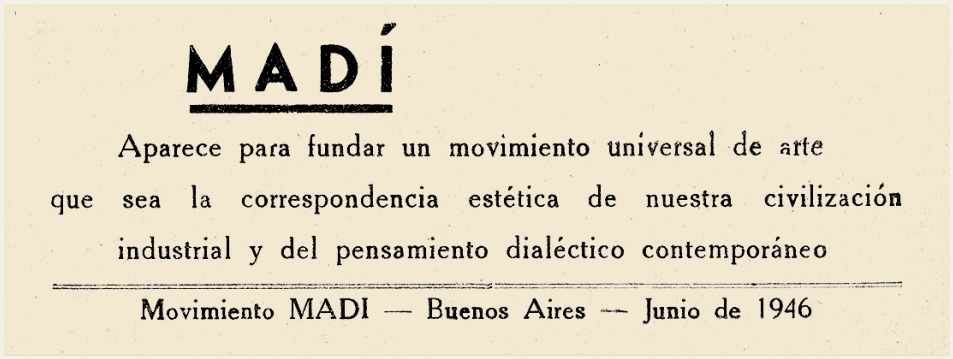
37. Rivera, Uruguay, 1913 - Savigny-sur-Orge, 2010. "As a consequence of so much turmoil and activity, the original Madí group was fragmented: Kosice founded the movement Madinemsor, were most of the founding artists continued to perform. In the other fragment, Carmelo Arden Quin and Martín Blaszko remained." WENNER, Liana. *Algunas cosas sobre Madí.* Op. cit. p. 12.

38. With the presence of Roger Neyrat, Roger Desserprit, Guy Lerein, Georges Sallaz, Pierre Alexandre, Marcelle Saint-Omer, Wolf Roitman, and the Venezuelans Omar Carreño, Luis Guevara, and Rubén Núñez.

39. The participants of the exhibit, according to the aforementioned issue of MADÍ magazine, were Aníbal J. Biedma, María Bresler, Juan P. Delmonte, Kósice, Diyi Laañ, LoEn rin-Kaldor, Ricardo Pereyra, Rhod Rothfuss, and Rodolfo Ian Uricchio.

emphasizing the admiration, which was reflected on the magazine; expressed by the luminous actions by Fontana in the "IX Triennale di Milano" (1951), which was constantly mentioned. Few mentions to Spanish culture: the 5th issue (X/1951) included Gómez de la Serna, José Julio, Guillermo de Torre, or Westerdahl, on the occasion of an exhibit in Havana of the aforementioned José Julio, one of the few illustrations. It is also worth mentioning Alberto Sartoris, another collaborator in "Gaceta de arte" and "LADAC". The presence of Arden Quin in Paris, in conversation with Kosice, meant the opening to other names, something specially visible in the Salon des Réalités Nouvelles.

Having arrived at this point, it is fair to emphasize, as we near the conclusion, the relevance and endurance of MADÍ's concepts, a movement that despite having been born in the 1940's, still shows ongoing growth. This is evidenced by the fact that the concepts from the artists who furthered the fertile movement are still being addressed or adopted by new artists of recent generations all over the world... I'm sorry, Universe. Well, yes, Universo Madí.


MADÍ

Aparece para fundar un movimiento universal de arte
que sea la correspondencia estética de nuestra civilización
industrial y del pensamiento dialéctico contemporáneo

Movimiento MADI — Buenos Aires — Junio de 1946

ODALYS
GALERÍA DE ARTE

Universo Madí
23 de febrero al 25 de abril
de 2019
Galería Odalys. Madrid - España

Dirección
Odalys Sánchez de Saravo
Salvador Saravo Rocchetti

Asistencia a la Dirección
María Donaire Ríos

Curaduría
Alfonso de la Torre
Galería Odalys

Museografía
Galería Odalys

Coordinación de Proyecto
Karina Saravo Sánchez

Coordinación de Operaciones
Ronnie Saravo Sánchez

Comunicación
Desireé Cardozo

Servicios Generales
Marius Ion Badescu
Víctor Redondo Donaire

Texto
Alfonso de la Torre

Coordinación de Contenidos
Rosa Juanes Trejo

Fotografía
Beatrice Hatala
Emilio Kabchi Abchi
J. L. Losi
Suministradas por artistas

Traducción
Adrián Flores

Coordinación Editorial
Mantura Kabchi Abchi

Diseño Gráfico
Roberto Pardi Lacruz

Impresión
LH Gráficos

Tiraje
1.000 ejemplares

ISBN
978-84-697-7642-1

Galería Odalys, S.L.
Orfila 5, 28010, Madrid, España
+34 913 19 40 11
+34 913 89 68 09
madrid@odalys.com
www.odalys.com

Dirección
Odalys Sánchez de Saravo
Salvador Saravo Rocchetti

Asistencia a la Dirección
María Donaire Ríos

Coordinación de Operaciones
Ronnie Saravo Sánchez

Coordinación de Proyectos
Karina Saravo Sánchez

Relaciones Públicas
Jéssica Saravo Sánchez

Departamento de Computación
Mantura Kabchi Abchi

Servicios Generales
Marius Ion Badescu
Víctor Redondo Donaire

Fotografía
Abel Naím
Karina Saravo Sánchez

Diseño Gráfico
Roberto Pardi Lacruz

CIF: B86701638

Odalys Galería de Arte, C.A.
C. Comercial Concresa
Nivel PB. Locales 115 y 116
Urb. Prados del Este
Caracas 1080, Venezuela
+58 212 979 59 42
+58 212 976 17 73
caracas@odalys.com
www.odalys.com

Dirección
Odalys Sánchez de Saravo
Salvador Saravo Rocchetti

Departamento
de Administración
Carmen Cruz de Sánchez

Coordinación de Operaciones
Ronnie Saravo Sánchez

Coordinación de Proyectos
Karina Saravo Sánchez

Relaciones Públicas
José Manuel Sánchez G
Jéssica Saravo Sánchez

Departamento de Computación
Mantura Kabchi Abchi

Recepción
Yelitza Bolívar

Servicios Generales
Ibrahim Yanez
Sergio Villalta

Fotografía
Abel Naím
Karina Saravo Sánchez

Diseño Gráfico
Roberto Pardi Lacruz

RIF: J-30108555-8

Odalys Galería de Arte
350 S Miami Ave COM-A
Miami, FL 33130. USA
+1 305 680 0840
miami@odalys.com
Atención previa cita
www.odalys.com

Galería **Odalys**

GALERÍA ODALYS DE ARTE

Este catálogo ha sido patrocinado por **Fundación Odalys**.
Todos los derechos reservados. Prohibida cualquier reproducción total o parcial por medios electrónicos o mecánicos del contenido de esta publicación.
© ODALYS EDICIONES DE ARTE, 2019. Caracas, Venezuela

ODALYS
EDITORIAL