

1er. Piso

## GALERIA DE ARTE DARDO ROCHA

49 entre 7 y 8

La Plata

## JORACI

Galería de Arte Editorial

Carpetas editadas:

Soldi - Berni

Ducmelic - Braveris

"5 maestros de la pintura argentina"

Berni - Ducmelic - Gambartes

Guastavino - Soldi

Ada. Santa Fé 1270 - local 96

# DIAG ONAL CERO

# N O - 3

COLABORAN: DA NIRNAM ENOS

GUILLERMO GUTIERREZ - BEATRIZ

L. HERRERA - ELENA COMAS - ENRIQUE RIPA TRABAJOS

SOBRE: MADI - SCHWITTERS - POESIA - CINE

# DIAG ONAL CERO

NUMERO

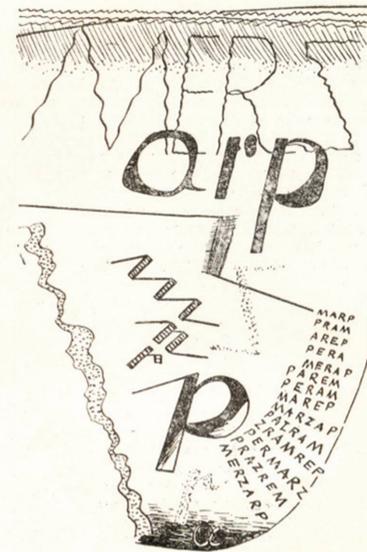
3

REVISTA TRIMESTRAL Director:  
Edgardo Antonio Vigo. Redacción:  
Calle 7 n. 546 2° E La Plata REPUBLICA  
ARGENTINA Diagramación: Vigo.  
Deseamos el canje con todas las publica-  
ciones de tipo similar. Inscripción en el  
Registro de Propiedad Intelectual n. 732444  
Impresa en: "Imprenta Di Jorgi"  
Calle 48 n. 885. \_\_\_\_\_

# kurt schwitters

## MERZ, ZEN y consideraciones sobre "Merz" por théodore kooning

De "phantomas" N° 6 / primavera de 1956  
traducción del francés: elena comas



MERZ es la manifestación plástica de un fin difícilmente definido, y además indefinible, pero sabroso, concebido por KURT SCHWITTERS; el mejoramiento de la estética del círculo dirigida hacia su cuadratura y la transformación del aire cuadrado en superficie redonda con la ayuda de tijeras consagradas finalmente en los MERZBAU donde se tratan con su enemigo hereditario: LA CUERDA.

En el caos de una vida devoradora, SCHWITTERS soñó, luego logró, un mundo sin fronteras en superficies que proceden del arte monumental, así sus columnas MERZ.

En el universo inmenso de algunos de sus collages que se ubican sobre dieciseis centímetros cuadrados, reveló una respetable sensibilidad de pintor renunciando a la abstracción "fría" y, en obras trabajadas a pulgadas por pulgadas traiciona el cuidado constante de ayudar a la casualidad que no debe permanecer vana.

En 25 años, levantó tres construcciones pictóricas, y plásticas alucinantes; la primera en HANOVER donde nació, la segunda en NORUEGA desde 1935. La última data de 1947. Es para su construcción que en INGLATERRA, usó de el último sobresalto —un año antes de su muerte— el importe de una beca obtenida del Museo de Arte Moderno de N. Y. Las tres obras que mejoraba día a día quedaron inconclusas.

Esas arquitecturas de ladrillo, brillantina, cemento, tablas, vaselina, resortes, retratos familiares, espejos, y otros materiales, soldados por el yeso y la cola utilizada en cantidad prodigiosa, establecen la victoria de la basura, del lugar común y del descrédito fijados al firmamento del arte MERZ por la líga y el amor de SCHWITTERS.

La columna MERZ de HANOVER, destruida por la guerra, se llamaba la GRAN COLUMNA o CATEDRAL DE LOS EROTISCHEN ELENDS ODER K. de E. y se erigía en un paralelepípedo hueco alto de tres metros cincuenta compuesta en el orden principal de embriagadores recovecos tales como: LA GRAN RUTA DEL AMOR, EL TESORO DE LOS NIBELUNGOS, BORDEL etc... Acerca de estos trabajos, JEAN ARP que conoció a SCHWITTERS escribe:

“ Este momento sin igual en el viejo  
“ y en el nuevo mundo no causaba en  
“ absoluto, sin embargo la impresión  
“ de pasatiempo de un caprichoso in-  
“ genuo. Muy por el contrario la belle-  
“ za del ritmo de este trabajo se aseme-  
“ jaba a las obras maestras del Louvre.

Una de las sublimes cualidades de la obra MERZ yace en el rechazo del empleo de la goma a la que el autor oponía un NO deliberado, reemplazándola por grandes cantidades de cola que agregaba y sin cesar, volvía a agregar.

El aporte de la prosa MERZ a la literatura insólita y de la poesía MERZ, con “ANNA MAFLEUR”, así como de otros textos a DADA es bien conocido <sup>(1)</sup>. Su poema URSONATE, escrito quince años antes de la aparición de UR, esa revista de letras cuyo título evidentemente se inspiró en él. De otra manera —colmo de delicia— los letristas reinventaron esa pre-denominación?

SCHWITTERS alcanza el ZEN por la labor y la fe inmensa que puso en la confección de sus CUADROS SIN TÍTULO y obras abstractas sin límite. Procedente del coloreado tético, sintió sin duda, para el futuro de su arte, lo que el hombre de Lascaux presentía de nuestras inclinaciones para el fresco. Limita todavía más el ZEN cuando, asimilándose a sus propias obras, alcanza el anonimato más absoluto proclamando desde 1923 “YO MISMO, ACTUALMENTE ME LLAMO MERZ”.

Lectores, abrid pues un libro: diez años después de la muerte de nuestro héroe, descubriréis la omnipotencia ectoplásmica de SCHWITTERS: un señor MERZ, por lo menos, vive en cada gran ciudad.

-----  
<sup>(1)</sup>.— La revista MERZ, una de las principales de la manifestación dadaísta, apareció en 24 números. En 1922, SCHWITTERS participa del Gran Congreso DADA en WEIMAR.

# da nirham eRos

por BEATRIZ LILIA HERRERA

Da Nirham Eros llega a Buenos Aires trayendo consigo mucho de la vida artística e intelectual de Brasil. Ese país, donde se lucha, se siente y se trabaja intensamente, produce artistas como él que, afirmándose en nuestro hoy positivo —validado por legados históricos más comprendidos que estudiados—, ponen la mirada en la posibilidad de un camino trazado rectamente y sin vacilaciones.

Su personalidad escapa a toda etiqueta que pretenda rotularlo dentro de los campos tan vastos del arte.

El nombre de poesía no se adapta a la calidad de su obra, de la misma manera que llamarlo poeta es poner límites demasiado firmes a un quehacer estético que no quiere respetar esas barreras con que a veces pretendemos cercar el entorno de cada arte.

Prefiere entonces, para nominar su obra, llamarla arte verbal, ya que esta expresión comporta un campo fértil, por más por hacer que realizado.

Viene en nuestra ayuda su propia palabra para explicar más claramente la posición que mantiene:

CAIS      NAVIO      MAR

"Nuestra época, de transición tan acentuada, tiende a las depuraciones de forma y estilo, a la simplificación y a la brevedad. El hombre nuevo es paramente sensitivo, táctil y principalmente óptico; agaza el placer de la visión, tal vez por la evolución de la publicidad.  
Por lo tanto, una poesía que pretenda interpretar este mundo nuestro de espasmos, nuestra vida inclinada a las ciencias y a las matemáticas, aporta su misma expresión tecnológica, impone su tema con un proceso que nos lleva a recordar los carteles de publicidad y los anuncios luminosos". La poesía nueva debe dar un paso adelante para conquistar ese carácter de presentación e impuesto que cabe a las otras artes desde la llegada del modernismo: la capacidad de sugerencia directa, de absoluta creación".

Hasta aquí sus palabras, que nos ponen frente a una posición nueva, frente a un enfoque diferente y actual.

Mallarmé propone ya la ruptura con el lector impenetrable delante del poema y al cual se daba todo hecho. Había que integrar a ese hombre con el poema; suscitar un interés mayor por la posibilidad de vivir y participar de la obra de arte. Es esa obra nueva la que en Eros hace jugar los varios elementos para sugerirles su trascendencia; y entre estos elementos se encuentra incluido el lector-operador.

Explicar uno solo de sus trabajos es suficiente para la comprensión inmediata de su intención en cualquier otro. Su libro-poema "CAISNAVIOMAR" aparece como un todo que podemos articular en tres partes. Aquí surge una de las dificultades que tenemos para captar en todo su significado los trabajos de Eros: el idioma portugués, tan rico en matices que hace, a veces, que en una traducción pierdan las palabras su fuerza expresiva.

CAIS (muelle) es aquí la única que requiere traducción. NAVIO y MAR completan la trilogía. Al levantar la primer hoja (acción temporal) nos alejamos del muelle; se ha producido la partida, quedando el NAVIO en el Mar. Una nueva acción, y el NAVIO, al ultrapasarse la línea del horizonte, desaparece de nuestra visual restando sólo el MAR.

El lector se ha incorporado ahora al poema. Lo ha vivido.

CAIS NAVIO MAR

NAVIO MAR

...ntar u...  
...cipar de...  
...ros hace ju...  
...cendencia; y...  
...ector-operado...  
...olente para...  
...cualquier...  
...omo un...  
...un...  
...ntificado...

M A R

*trigo*

*txen*

*trigo*

*txen*

*trigo*

*txen*

*trigo*

*txen*

*trigo*

*txen*

*trigo*

*txen*

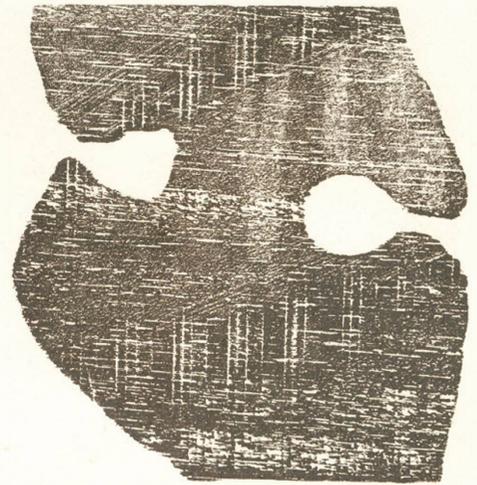
---

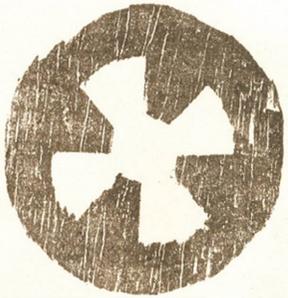
VIGO  
GRAB  
ADOS

---

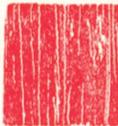
1962











ESCRIBE ENRIQUE RIPA SU

---

PANORAMA DE LA

---

RENOVACION DEL

---

CINE ARGENTINO

Años atrás, el cine argentino hacía gala de una chatura general. Fué "La casa del ángel", en el año 1957, la película que llamó la atención a una crítica aburrida, salvo cuando era servil y conformista, de ver como se repetían, en una tras otra de las producciones, los mismos defectos y la misma chatura tipo Amadori. En verdad, antes de "La casa del ángel" nuestro cine era muy poco tenido en cuenta en el extranjero, y salvo excepciones como "Las aguas bajan turbias", de Hugo del Carril, prácticamente no se lo conocía.

Leopoldo Torre Nilsson fue entonces el encargado de decir seriamente que no a la cursilería y la superficialidad. Tenía antecedentes que, en cierta manera, hacían prever "La casa del ángel". Largos años de ayudante de dirección de aquel sensible director que fue Leopoldo Torres Ríos, lo prepararon para "Días de odio", su primer largometraje. Dos años después, en 1956, hizo dos películas que ya lo mostraron diestro en la técnica cinematográfica e interesado por temas de cierta trascendencia: "Graciela" y "El protegido". Al año siguiente realizó el film que comenzaría una nueva etapa del cine nacional. Dejando de lado las influencias formales lógicas, "La casa del ángel" estaba hecha de imágenes tan sugestivas como nunca el público nuestro había podido apreciar en películas hechas en nuestro país. Fue realmente un llamado de atención que dos años después se concretó en "La caída", quizás el film más importante de Torre Nilsson. Es verdad que posteriormente se notó una declinación en su obra, de temas no muy felices, en general debidos a Beatriz Guido, pero de todas formas, y aunque se haya criticado bastante a "Homenaje a la hora de la siesta" y "Setenta veces siete" es aquel un director de primer orden en nuestro cine, sus obras se han difundido ampliamente en Europa y contribuido a una mayor valoración de nuestro séptimo arte, y, en fin, tiene el gran mérito de haber roto el fuego contra la hibridez que aquejaba a aquél.

Fernando Ayala fue el que siguió a Torre Nilsson en la ardua empresa. Tuvo un comienzo promisorio: "Ayer fue primavera", lo mejor en comedia que se ha hecho aquí. "Los tallos amargos" ya lo mostró como diestro manipulador del drama, y "El jefe", su película más ambiciosa, tuvo aciertos que hablaban de un cine importante. Desgraciadamente, Ayala se quedó allí. Tanto "El candidato" como "Sábado a la noche cine", mostraron un oficio en franca mejoría unido a pocas cosas que decir, y encima, muy dis-

cutibles. Evidentemente, uno de los factores de mayor peso en su peligrosa tendencia a la comercialización es el haber abandonado a David Viñas, su libretista. Creemos que Ayala tiene que volver a Viñas (que esbozó en principio el tema de "Sábado...", pero el 90 por ciento se debe al dudosísimo Rodolfo M. Taboada), volver a la senda de "El jefe", aún con todos sus defectos.

Hoy tenemos varios directores, cuya edad término medio es de 35 años, que han seguido, siquiera por la seriedad de sus empresas, el camino que abrió Torre Nilsson. Estos hombres han tenido y tienen dificultades para exponer sus sentires en los films que hacen. No hay que olvidar que se desenvuelven dentro de un sistema social en crisis y los que manejan este sistema social no ven con agrado que haya gente que quiera denunciar las contradicciones en que se debate. La censura ha puesto trabas a los nuevos directores y cuando no era un fiscal, muy nombrado hace un tiempo, el que, haciendo gala de un decadente moralismo religioso, iniciaba juicio por inmoral a "Alias Gardelito", era el tristemente célebre Instituto de Cinematografía el que mostraba su composición corrupta al valorar más una película de Armando Bo que "Los de la mesa diez", de Simón Feldman, declarada clase "B". Si la institución que comanda nuestro cine da más importancia a lo que hace Tinayre o Bo (u "Hombre de la esquina rosada", de Mujica), que a lo que hacen Murúa, Dawi, Martínez Suárez, Kohn, Antín; Feldman; Kuhn, Birri o Cherniawsky, llegamos a la conclusión de que algo falla en las escalas de valores de sus componentes, muchos de los cuales de probada ignorancia en cuestiones de cine.

Luego de ver los inconvenientes para expresarse de la "gente nueva" del cine argentino, o el poco eco que encuentran para su difusión algunas de sus películas, pasemos a ver su obra.

Han sido Murúa, Kohn y Kuhn los que hasta el momento han hecho lo mejor entre una pléyade de películas que, de una u otra manera, muestran siempre algún valor. Lautaro Murúa, de origen chileno, comenzó, luego de haber actuado en varios films, su carrera de director con "Shunko", hecha con escasos recursos. A un perdido pueblito de Santiago del Estero llega un maestro, el mismo Murúa, a tratar de educar a esos niños desconectados de la civilización. Allí vive de cerca sus penurias y ese mundillo de humilde nobleza. Plagada de errores técnicos, "Shunko" quedará en el recuerdo de

los cineastas argentinos como una de las muestras más humanas, sinceras y puras que haya dado nuestro cine.

Luego realizó Murúa "Alias Gardelito", que describe la trayectoria de un ser gastado y destruido por las condiciones sociales en que vive. "Gardelito" es un muchacho que canta tangos, y su única ambición, producto de su aplastamiento económico-espiritual, es llegar a triunfar como cantor para poder tener fama, plata y mujeres, como imagina tuvo su ídolo del cual toma el apodo. En su desmedida ambición se complica con ciertos contrabandos y termina robando a sus propios camaradas de pandilla, que lo prenden y lo matan. El estilo que emplea Murúa no es el relato con violentos vuelcos dramáticos, como Visconti, sino más bien la insinuación por el matiz, la alusión por el gesto o la mirada como Antonioni. Esta forma se pierde algo hacia el final, donde el film toma un carácter más policial, pero el saldo es ampliamente positivo y demuestra una fuerte personalidad en Murúa, junto con Kohn los de estilo más definido. Es memorable la escena que juegan en la terraza Argibay y la debutante Virginia Lago, de rostro melancólico.

David José Kohn había hecho dos cortos antes de su primera película larga, "Prisioneros de una noche". Esta contaba con aciertos de ambiente y un final seco y forzado, y en ella se insinuaba el interés del director por ciertos temas de autenticidad argentina, aunque tratados en una perspectiva de subjetividad bastante cerrada. Un adelanto significó "Tres veces Ana". Este film consta de tres episodios cuyo único enlace parece ser el nombre de la protagonista. El más equilibrado es el primero, "La tierra", que relata las desavenencias en las relaciones de una pareja, que, luego de un problema de aborto de ella, ensayará un reencuentro. Lo importante del episodio estriba, además de la sobriedad con que está hecho, en la denuncia de una serie de fallas estructurales de nuestra sociedad, en la que el prejuicio puede frustrar el amor entre dos seres.

"El aire" es el título del segundo episodio, que es el peor porque Kohn puso una serie de personajes falsos en un ambiente artificioso, lo aderezó con un poco de tortura psicológica y perversión sexual y nos dió una especie de síntesis de la "dulce vida" en Buenos Aires, desde luego acartonada. Todo eso lo sirvió con una técnica por momentos magnífica.

En el tercer episodio, "La nube", se encontraban ciertas audacias formales ligadas a un extraño tema. El personaje más cálido de la película

se encontraba en este episodio en que Walter Vidarte (la mejor actuación de la película) interpretaba a un muchacho periodista tímido y solitario que comienza a enamorarse de una chica que ve a menudo en la ventana de una casa de altos. El gran vuelo de su mente forma todo un mundo alrededor de la persona, y cuando puede un día llegar hasta ella, se destroza ferozmente su ilusión al comprobar que era un maniquí de una modista que habitaba la casa. Hay escenas donde Kohn incursiona con felicidad en lo onírico y en otras se le va la mano en ciertos recursos técnicos.

El director más joven de esta corriente es Rodolfo Kuhn. Su primera y única película "Los jóvenes viejos". En general el tratamiento de la película es sobrio, ayudado por cierta influencia de Antonioni. Enfoca un núcleo de muchachos de extracción burguesa que se sienten viejos y aburridos. Están terminados, no tienen algo por que vivir, no tienen valores que los rijan, salvo los de la diversión como método de escape, y viven sumidos en una constante vacuidad. Son seres incomunicados, pero, en el caso de los que enfoca Kuhn, muy conscientes de su problema.

Esta temática tan actual e inherente a muchos más jóvenes que los que muestra la película, está tratada en forma despareja. Hay momentos en que una bella imagen da un montón de sugerencias, y el espectador siente el placer estético de lo sutilmente insinuado. En general estos son los menos. A ciertos lugares comunes, Kuhn suma, en varias oportunidades, un diálogo algo pueril y bastante reiterativo. La peor impresión que pueda dejar "Los jóvenes viejos" es la de que los personajes se pasan la película explicando su problema por el diálogo. Ahora bien, el film contiene auténticos valores, aparte de lo expuesto. El solo aventurarse en una temática tan importante es uno, la fidelidad sin cursilerías con que se se muestran las situaciones tan típicas entre los muchachos protagonistas y las chicas que, de una u otra forma, se cruzan en su camino, es otro acierto, al igual que toda la ambientación. Kuhn demuestra legítimos deseos de hacer cine serio, y con eso ya es suficiente para tenerlo muy en cuenta. Bastará que se desprevea de cierto esquematismo y agudice su observación del hombre que trata, para que el suyo sea el cine de importancia que merece.

Antín, Cherniawsky, Birri y Feldman también han hecho cosas de importancia.

"La cifra impar", del primero, es una indagación puramente psicológica. Manuel Antín no muestra interés por el contorno social de sus per-

sonajes. No hace "sentir" al espectador París ni Buenos Aires, los dos ambientes del film. Un matrimonio vive en la capital francesa con la constante preocupación torturante de estar en falta grave con alguien. Ese alguien es el hermano del esposo, actualmente muerto, pero que, sabemos por una retrospectiva, amaba a la esposa hasta que ésta lo abandona seducida por su cónyuge actual. Para agravante de la situación, en las cartas que les envía desde Buenos Aires la madre de él (el film se basa en la novela de Julio Cortázar "Cartas a mamá") nombra constantemente al hijo muerto como si aún viviera. Esto aumenta el tormento de la pareja. Antón ha cuidado al milímetro la forma, hasta ser, por momentos, demasiado refinado. Realiza búsquedas interesantes, como intercalar en los momentos más dramáticos, imágenes con los pensamientos de los personajes. De todas formas su búsqueda formal es mucho más natural que la de Daniel Cherniawsky en "El último piso". Aquí el tema de la falta de vivienda y las consiguientes penurias de una familia porteña, necesitaba un lenguaje más simple y más ordenado cronológicamente. Parece gratuito el tratamiento fragmentado del tiempo, y las constantes retrospectivas sumadas a ciertos preciosismos de cámara diluyen la concentración dramática del film. Por otra parte, Cherniawsky maneja en forma excelente los elementos dramáticos evitando el melodrama a que se expone el tema en algunas situaciones. Las escenas de conjunto están muy bien hechas, cosa rara en nuestro cine. "El terrorista", segunda película de Cherniawsky será conocida de un momento a otro.

Fernando Birri, que colaboró hace algunos años con De Sica como asistente de dirección, asimiló elementos de éste para hacer cierto cine que denunciaba los problemas de la gente pobre. "Tire die", era, más que nada, una encuesta sobre las pésimas condiciones de vida en que vive la gente en ciertas villas miserias de Santa Fe. En determinado momento, e importándole poco el puro lenguaje cinematográfico, Birri plantaba la cámara frente a un habitante del lugar y éste explicaba como vivía allí la gente. "Tire die" contó con menos recursos todavía que "Shunko", lo que hacía que no tuviera ni la fluidez ni el ritmo elementales de un film.

En "Los inundados" Birri dio más importancia al lenguaje, purificándolo y equilibrando forma y contenido. Nos mostró, mediante la conjunción de elementos satíricos, humorísticos y dramáticos, la situación de una familia pobre que, aquejada por una inundación se va a vivir a lo que cree es un vagón de tren abandonado, el cual es enganchado un día y los lleva

a un lejano punto del interior del país.

"Los inundados" ha suscitado vivas polémicas por algunos detalles de su temática.

Simón Feldman hizo en 1959 "El negocio", una sátira de tema original, y en 1960 la importante "Los de la mesa diez", sobre un tema de original, y en 1960 la importante "Los de la mesa diez", sobre un tema de no superado totalmente por Feldman. Asistimos a las dificultades con que chocaban, para su relación amorosa, dos seres de distinta extracción social, dificultades provenientes, principalmente del padre de la chica, de férreas concepciones morales burguesas. Aquí, similarmente al primer episodio de "Tres veces Ana", eran ciertos prejuicios los que intercedían en la relación amorosa. Feldman evidenció su inspiración poética en escenas como la cita a las tres de la mañana, y contó con un equipo de colaboradores excelentes, de los cuales cabe destacar la música plena de sugerencias de Horacio Salgan.

Nos faltan de la gente nombrada más arriba, Martínez Suárez y Dawi, a los que se pueden agregar, con muchas reticencias, a Fernández Jurado, y con menos, a Bettanin.

José Antonio Martínez Suárez denunció la inmoralidad y corrupción de ciertos dirigentes de nuestro deporte futbolístico en su única película: "El crack". El film adolecía de marcados defectos de construcción dramática e interpretación pero tenía algunas escenas muy conmovedoras, y en general un tono elogiable de valentía. Allí también podíamos apreciar la típica caída de un ídolo, cuando ha dejado de servir al dirigente que lo explota.

Enrique Dawi pensaba hacer en colores su "Río abajo", lo cual le fue impedido por el Instituto de Cinematografía al no darle crédito. Realizó, entonces el film en blanco y negro, y quizás así mostró la vida en el Delta con más dramatismo que pintoresquismo.

Alfredo Bettanin y Guillermo Fernández Jurado mostraron muchas debilidades en "Libertad bajo palabra", el primero, y "El televisor", el segundo. Sin embargo, la primera tenía momentos excelentes (casi todo el episodio protagonizado por Murúa) y trabajaba, salvo, quizás, el episodio tan lamentable de Bisutti y Parini, con personajes muy reales. "El televisor", por su parte, ensayaba una muestra de la psicosis colectiva producida por la mayoría de los programas de nuestra televisión.

Esto es lo más importante que ha dado nuestro cine desde que se insinuara su recuperación, alrededor del año 57, salvo alguna excepción

como podría ser "Rosaura a las diez", de Mario Sóficcí. Enfrente de toda esta gente se encuentra Bo, Tinayre, Carreras o Arancibia, casi Demare, y otros menos conocidos y tal vez menos perjudiciales.

Armando Bo es un caso de exhibicionismo patente, tal vez de narcisismo. En todas sus películas es el héroe, héroe que vemos en grandes primeros planos que lo único que demuestran es su ineptitud como actor. De Isabel Sarli su heroína constante, se ha dicho todo. Lo más notable de Bo es el pretender hacer cine social. Siempre resuelve sus conflictos de la manera más fácil y artificiosa.

Tinayre también recubre sus películas de una supuesta trascendencia que desemboca en la solución fácil ("La patota", por ejemplo), pero su desperdicio es más lamentable porque a veces tiene buenas ideas y conoce bien la técnica del cine.

De Carreras recibimos las peores comedias de la historia del cine, y Arancibia es el mejor explotador de la cursilería imperante en ciertos núcleos de nuestro pueblo, a los cuales brinda ese engendro titulado "La novia".

Todos estos son ejemplos del cine que no se debe hacer. Pero hay directores que parece que a veces supieran qué cine hay que hacer y otras lo ignoraran, y se desenvuelven como promesas fallidas entre los dos. Nos referimos especialmente a Hugo del Carril, Ruben Cavalloti y Mario Sóficcí. Sin entrar en detalles, diremos que si Del Carril hizo "Las aguas bajan turbias" no vemos razones para que haga "Amorina". Sóficcí ha dado varios films de calidad, pero nunca un gran film. Cavalloti amagó... y se quedó. De "Cinco gallinas y el cielo" a "El romance de un gaucho" no hay mucha diferencia.

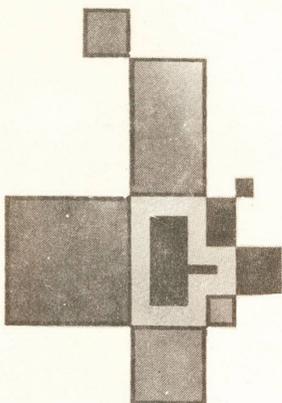
No sería deseable que ocurriera con los nuevos directores lo que va ocurriendo (todavía hay esperanzas) con los últimos nombrados, que sabemos con un mínimo de honestidad. Ahora, más que nunca, se necesitan hombres que sumen a la calidad artística una temática interesada por los problemas vitales del hombre argentino. Esto no se logrará mientras prime el cine de la puerilidad, el de Tinayre, Bo, Arancibia o Carreras, fabricantes de un público conformista. No se puede seguir haciendo creer a la gente que la vida es rosa, cuando, día a día, comprueba lo contrario.

No es esta una posición escéptica. Creemos que una forma de que las cosas se arreglen es sacándolas a luz y tratando de que la gente vea sus problemas con más claridad y sin escapismos ni engaños.

# **madí**

por  
**guillermo adolfo gutierrez**

ROTHFUSS - Pintura madí - 1952



KOSICE - Escultura hidráulica - 1961



1. Coexisten en todo momento artístico, dos actitudes ante la creación: una, de carácter eminentemente dialéctico, surge de la necesidad expresiva y la vemos manifestarse desde el fondo lírico del artista, proyectándose hacia las regiones sensibles del observador; la otra deviene de un complicado juego geométrico, modulador racional de los elementos, que provoca directa y efectivamente, el puro goce estético.

Dentro de esta antinomia, que podríamos llamar irracional-racional, se mueve el quehacer del arte a través de todas las épocas. La proporción en que se presentan ambos elementos es directa causa de los estímulos que, en cada instante, excitan la reacción anímica del creador. Y como la nuestra no es una época de excepción en tal sentido, vemos desenvolverse al expresionismo, surrealismo, abstracción, dentro de la órbita irracional, apareciendo el neoplasticismo, concretismo, constructivismo, amparados por una firmeza deductiva y geométrica.

El movimiento Madí recibe la savia de las tendencias racionales en su intención de vivir un acontecer personal. Grupo de características propias, universalista en sus raíces conceptuales más profundas, no se manifiesta como reflejo de una idea surgida en el continente europeo, sino que nace en las márgenes del Río de la Plata, producto de artistas argentinos y uruguayos. Se origina en un disconformismo con el unicato geométrico que evidencia el arte no figurativo a mediados de la década del 40, pero aceptando y fundándose sobre bases racionales. Tratábase, sintéticamente, de lograr una estructura significativa que utilizara los productos y técnicas que el mundo maquinista ponía al alcance del artista, liberando al mismo tiempo la plástica de la frialdad ecuacional en que se encontraba. Un arte esencial en su propio acontecer, expresivo de la individualidad creadora y regulado por la conciencia mecánica, y que elevaba al máximo rango artístico la invención.

Rod Rothfuss, uruguayo, y los argentinos Gyula Kósice y Carmelo Arden Quinn lanzan el manifiesto de la escuela, al tiempo que crean las primeras expresiones formales.

"Para el madismo, la invención es un "método" interno, superable, y la creación una totalidad incambiable. Madí, por lo tanto, INVENTA Y CREA".

He aquí, extractada del manifiesto, la intención operativa, la conciencia de que existen en arte ciertas responsabilidades irrenunciables —no importa cuales, pues en cada época serán diversas.

Hay algo más, no obstante, que queda implícito en el posterior desarrollo de una obra que avala la permanencia del grupo por más de quince años en la vanguardia del arte, y es la manera en que el artista madí enfrenta la creación, entibiando el objeto estético, redeándolo de un nuevo y amoroso calor. Las prácticas vigentes son abandonadas por Madí muy a tiempo; sólo por un breve lapso más continuará el arte concreto produciendo obra, al menos, como entidad colectiva. Y la desaparición de términos matemáticos en la denominación de las obras, refleja la incursión en lo emotivo a través del tema plástico; una emoción nueva que parte de la sujeción a reflejos interiores y de la observación de la realidad cósmica manifiesta en el acontecer temporal.

Las formas, que los concretos seleccionaban de la geometría —euclídana o no—, aparecen ahora creadas y tal geometría sólo sirve al ordenamiento de los impulsos de invención. La dinámica intuída, casi una conciencia de la mecánica que rige la nueva comunidad y su equipo, se exterioriza en la exigencia de una mayor libertad en las condiciones establecidas y en la necesidad de un clima propicio que tratan de crear mediante la comunicación sensible del trabajo en equipo. No es extraño observar que tales síntomas aparezcan en casi todos los artistas contemporáneos de la órbita racional, aunque ni pertenezcan ni se llamen madí.

2. La manifestación primera del nuevo arte es la estructuración del marco en la pintura y su posterior eliminación. ¿Que importancia, que significación alienta tal actitud?

Ante todo rompe con una tradición de siglos, y eso sólo sería suficiente para abrir crédito a la nueva tendencia en el sentido de su capacidad inventiva y renovadora. La concepción aventanada de la pintura, llega en el concretismo a ser simple persistencia de una tradición que no se atreven a erradicar pese a que acusan el impacto de su inutilidad, ya que es evidente que le otorgan cada vez menor importancia.

La crisis del fondo-figura llega en esos momentos a su punto álgido. El fondo ha quedado relegado a la condición de simple plano de proyección o apoyo sobre el que hacer inteligible la valoración espacial, creada por recursos ópticos y psicológicos, vitalizando de tal modo la figura, lo realmente imprescindible a los fines del goce estético. Un poco más simplemente, el fondo se transforma en el trozo necesario y suficiente de muro sobre el que la figura adquiere su mayor intensidad estética.

Tal vez de un modo vago, existe en los primeros momentos de Madí una conciencia de síntesis que pone de manifiesto lo inoperante del fondo en la pintura, toda vez que el objeto tendría un sitio adecuado en un ambiente que le sería enteramente propio, cedido por la arquitectura en comunión creativa y dentro del cual sus valores habrían de adquirir el exacto ajuste. Esa necesidad vital que es exigida por la figura en un medio que le procure la suficiente resonancia, trajo aparejada la inmediata supresión del fondo y la consecuente estructuración del marco. Acción automática, producida de un modo simultáneo, es complementada con la intervención del espacio concreto en la creación, el que deja de ser simple continente para transformarse en un elemento más entre los medios.

3. Para Rod Rothfuss, primer pintor del movimiento, el punto de partida que podemos reconocer en su aventurarse por tierras vírgenes del arte, es Piet Mondrian y, más seguramente, Theo Van Doesburg quien concibió, dentro del neoplasticismo, la introducción de la diagonal como medio de acentuar la dinámica del plano-color. El mismo Rothfuss toma a su cargo la debida justificación:

"Pero, mientras se solucionaba el problema de la creación plástica pura, la misma solución (por un principio dialéctico inquebrantable) creaba otro, que se siente menos en el neoplasticismo y en el constructivismo por su composición ortogonal que en el cubismo o en el no-objetivismo, fué: el marco".

Rothfuss desarrollará posteriormente una temática cada vez más ágil, asomándose al vacío un poco más en cada oportunidad, aunque en ningún momento se lanzará definitivamente a él. La suya es una labor contenida, caracterizada por una gran mesura y calidad, pero limitada en su inventiva a las primeras proposiciones.

Al mismo tiempo, otras figuras desarrollaban paralelamente una temática que habría de convertirse con el tiempo, en el rico idioma pictórico que nos muestra hoy Madí. Ninguno llegó a la dimensión del uruguayo, pero esa labor simultánea y continua produjo finalmente el efecto deseado: el marco fue radiado definitivamente de la pintura. Artífices del logro —los de mayor importancia al menos—, fueron Aníbal J. Biedma, María Bresler y el propio Kósice que incurrió felizmente en la pintura.

4. El recorrido de la escultura en nuestro siglo la lleva casi fatalmente —podemos verlo hoy con claridad— a las concepciones teóricas y prácticas que los hombres del grupo Madí tuvieron la suficiente visión de captar y hacer realidad. Del mismo modo que en lo pictórico, era inevitable la introducción del espacio como un hecho concreto, un material más en los recursos del escultor. Esta idea, de oscura y nebulosa que fuera luego del primer cuarto del siglo, se transforma en conciencia pura, en necesaria responsabilidad. Ya no es solo el material el que capta y cautiva el ojo con su discurso apreciable, sino que pierde urgentemente corporeidad hasta convertirse en la esencia estructural de un espacio que adquiere dimensión formal. Un espacio que surge expansivo en un transparente ambiente de prexiglass, o pleno de sugerencias en el contraste con madera o metal.

El tema plástico reaparece en la escultura y junto a él hace irrupción la movilidad —a veces propia, otras producto del estímulo a que se somete al observador-operador—, desarrollada en la cuarta coordenada de un espacio nunca-igual-a-sí-mismo. La fugacidad ordenada, la elasticidad captable, la irrenunciable necesidad de dotar al objeto de toda la vitalidad esencial que pueda resistir, amplían generosamente el horizonte del arte contemporáneo. Gyula Kósice y Rodolfo Uricchio, con distinto bagaje en los métodos y en el lenguaje, cumplen el cometido de dotar la escultura de generosa trascendencia. En el decir de Juan Eduardo Cirlot:

"Creando fenómenos aislados, aún cuando desprecien este lado psíquico de su tarea, verifican silenciosa y misteriosamente la catharsis aristotélica; de ahí la simplicidad, la belleza, la serenidad que circundan sus creaciones que en apariencia son a veces convulsas o quebradas".

5. Promediando la década del 50 —casi definitivamente para la Exposición Internacional de la Galería Bonino en 1956—, llega el grupo a una relativa estabilidad en lo humano y en lo estilístico. Reducido a las figuras de mayor fuerza para resistir y permanecer en la vanguardia sin claudicaciones, evidencia una activación de los procesos individuales gestada en la intimidad del taller, que provoca un aumento en la cohesión del equipo que se traduce en una elevación de los niveles básicos.

Disminuyen las aportaciones inéditas pero puede observarse cada vez mayor en ajuste los medios y una simplificación a través de la economía en los recursos con el fin de lograr el más claro efecto. Para Juan Bay, es la materia espesa, de rara opacidad, donde se hunde la mirada trabajosamente; para Alberto Scopelliti, las claras formas producto del diseñador que se eleva por sobre el colorista; para A. Linenberg, la explosión en constelaciones geométricas que se curvan y se alejan del muro, síntoma de una riquísima vida interior y un espíritu expresivo que la razón contiene apenas.

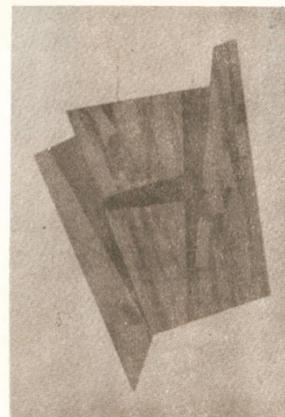
Pero las tensiones que se producen entre la rápida modificación de las condiciones vitales en la época y la incesante búsqueda de aportes cada vez más imaginativos, provocan la necesaria renovación en los resultados y hasta en las ideas y convicciones que desde 1946 se sustentaban. La diversificación de los medios técnicos y de los materiales capaces de convertirse, a manos del artista, en objetos estéticos, establece una dimensión que no se hubiera hecho presente de seguir transitando los cánones usuales del arte. El transfondo filosófico que encuadra el drama que florece en el interior de cada artista en el momento de enfrentarse con el material informe, con la hoja en blanco en donde concretará el orden que signifique su ulterior satisfacción, evoluciona hacia un asistematismo que libera los necesarios resortes de la nueva "gestalt". Se siente la necesidad de no ser "escultor", o "pintor", o "arquitecto" simplemente, sino de integrarse en una construcción donde color, forma y espacio trasciendan desde lo inédito hacia lo permanente, aún a costa de renunciar a las más profundas tradiciones. Una construcción donde "arte", sea más que escultura, pintura o arquitectura.

Kósice, con la escultura hidráulica, no logra desentenderse definitivamente de ciertos resabios románticos, tal vez por el ahogo a que somete el agua, encerrada en formas geométricas puras que niegan el aire a que tendían sus derechos más íntimos; tal vez porque la Inoedad mecánica aún se encuentra por encima de la creación profundamente estética. Ante esta asfíxia angustiosa recuerdo el continuo fluir emotivo de las fuentes de Tivoli y el lírico y sugestivo gorgotear del Generalife. Libertad ordenada por el número en el primer caso, por la poesía en el segundo, pero siempre libertad.

La sensibilidad por el material "actual" establece el equilibrio. El metal para Eduardo Sabelli que se encuentra con la perfección en el lugar impropio donde se unen el hombre y su obra; la dualidad transparencia-opacidad de las formas-color de Beatriz Herrera, a cuya obra no caben ya los términos usuales; el ordenamiento estructural necesario que extrae, quién estas líneas escribe, de la restitución del caos inicial a través de la preforma tradicional de la que parte para la construcción de sus fotogramas. Todo indica un nuevo sentido, una orientación hacia nuevas dimensiones.

Madí ha aportado mucho, y mucho también es lo que aún debe aportar. Sin falsear posterioridades, ha adquirido la suficiente ciudadanía como para hacerse acreedor al ingreso permanente en la Historia del Arte. Pero habrá de cumplir dolorosamente el ciclo correspondiente. Habrá de morir.

GUTIERREZ - Construcción 30 - Fotograma - 1962

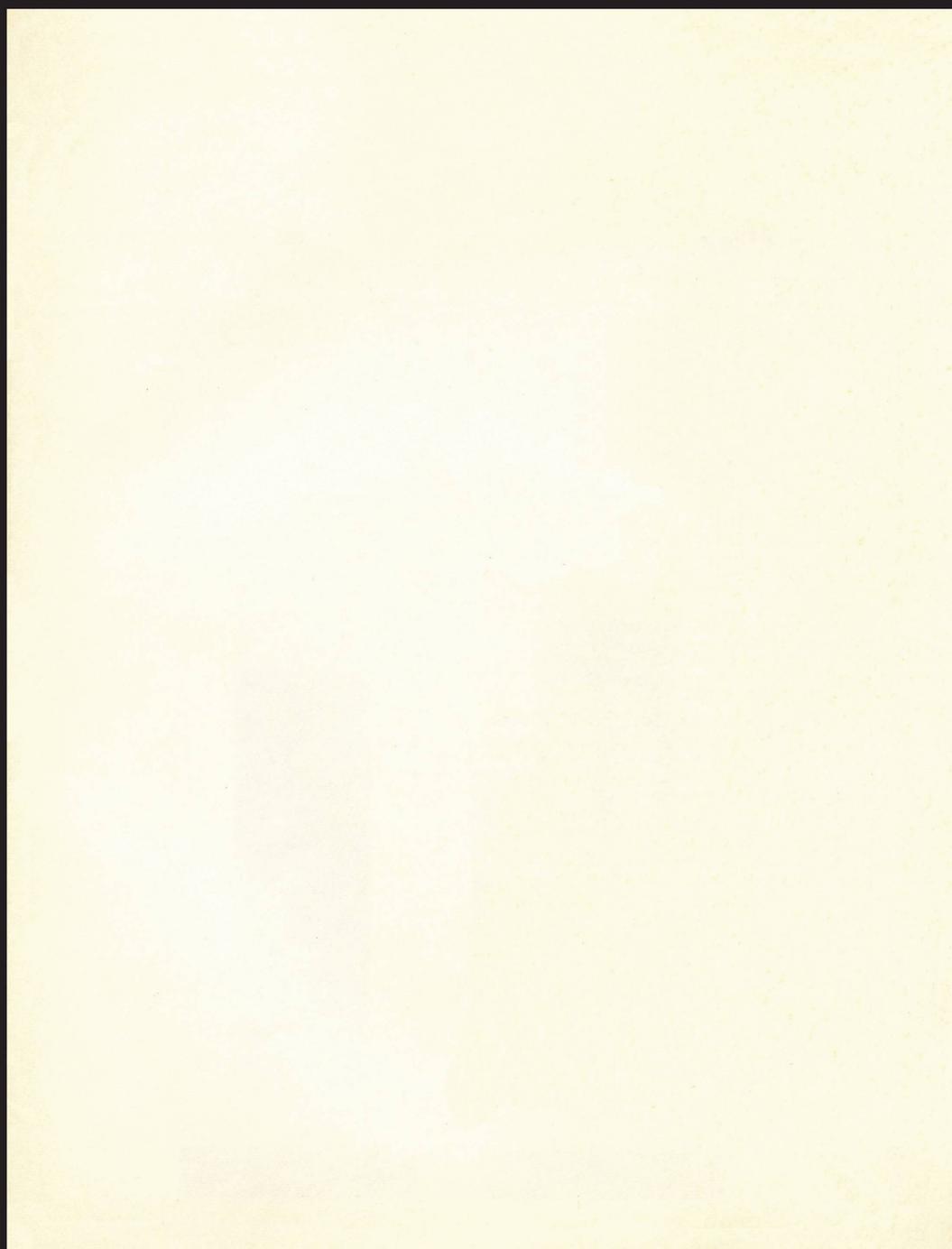


HERRERA - Forma-color, collage sobre plástico - 1961



Exposición del Grupo Madí en la Pequeña Galería de Radio Universidad de La Plata - Pintura de SCOPELLITI y escultura de SABELLI.





**Rubén Alberto Suarez**  
MARTILLERO

Diag. 78 - 206 26440

**Adhesión de "Pichón"**

**Juan F. G. Bianchi Lobato**  
ABOGADO

11 - 710 31588

Estudio: Mercader - Solari

Amilcar A. Mercader  
Miguel A. Mercader  
Eduardo José Lazzari  
Agustín S. Solari

48 - 877 - p. 6º Esc. 603/605  
T. E. 28964 - 42823 - La Plata

Montevideo 467 - p. 2º  
Teléfono 46 - 5947 - 5957  
Buenos Aires

**MIGUEL ANGEL RIVAS**  
MARTILLERO

18 - 722, 1º G 25112

ORGANIZACION  
**Olivero - Zapata**

Turismo - Pasajes aéreos  
marítimos y excursiones

45 - 542 44999

**LA CASA DEL CAÑO DE ESCAPE**

Repuestos para automotores

**PUEL y Cia.**

48 - 789 28950

**ALBERTO DURAN**  
MARTILLERO

48 - 874 - 4º P.  
Esc. 55/56 28275

**DELMAR**

Selecciones para  
Damas - Caballeros y Niños

7 - 777

**Julio Armisén**  
MARTILLERO PUBLICO

Extracción y legalización  
de partidas,  
Traducciones - Inscripcio-  
nes - Sucesiones.

48 - 866  
Cangallo 328 - 5º P. Bs. As.

**Néstor José Vigo**  
Vias Urinarias - CIRUJANO

43 - 426 22069

**Librería "JURIDICA"**  
COMPRA Y CANJE LIBROS

45 esq. 4 41427

**Adhesión**

**"AMEGHINO"**

Librería y Papelería

55 esq. 4 28295