

INVENCIÓN

arte

CONCRETO

BVENOS AIRE

NUESTRA MILITANCIA

Hemos escrito antes que alentábamos la esperanza de contribuir, con nuestro arte, a la revolución de nuestra época. El propósito no es nuevo. Otros escritores y artistas nos han precedido. Nos referimos no sólo a los que han hecho del arte llamado "social" su preocupación mayor, sino también a los que, utilizando técnicas estéticas diferentes de las sancionadas por la burguesía, pugnan por crear las bases de un arte nuevo, acorde con la transformación social que se avecina.

Uno y otros han vinculado estrechamente su inquietud creadora a la conciencia política. Para "odos ellos, la cultura de arte constituye una función activa sobre el mundo, esperaba o podía operar, en un plazo más o menos breve, una revolución espiritual en el hombre.

Nostrorum como dejamos señalada, nos manifestamos absolutamente solidarios con ese criterio. Nuestras obras tienen un cometido revolucionario: su finalidad es ayudar a transformar la realidad cotidiana, por la intervención efectiva de cada lector o espectador en la experiencia estética. Es decir, que gamos, prácticamente, la "crisis" que la antigua técnica representativa establecía como una de las condiciones de la obra de arte.

En consecuencia, los artistas de nuestro movimiento no permanecemos indiferentes ante el mundo de todos los días ni ante los problemas del hombre común. Los artistas concretos se solidarizan con todos los pueblos del mundo y con su gran alaldea — la Unión Soviética — en sus esfuerzos por preservar la paz y detener los planes imperialistas para resucitar el fascismo.

No ven, por lo tanto, salida ni oportunidad para la invención que pretenden, dentro de los moldes que los imperialismos y la burguesía reaccionaria pretenden imponer a la humanidad.

Los Amigos del Pueblo

Difícilmente objetivan la voluntad del pueblo quienes se limitan a marchar, cómodamente, a su zagu; en arte, para estar con el pueblo, de un modo efectivo, es necesario caminar a la vanguardia, sin contemplaciones pasatistas, en base a una conciencia del desarrollo de la sociedad y de las condiciones de su transformación. Nos resulta difícil, realmente, concebir a esos amigos del pueblo, empeñados en un filijismo estético, sordos a las proyecciones espirituales del progreso social y ciegos al texto de la audacia de imaginación suficiente para admitir, en un futuro próximo, la expansión popular de un nuevo arte. En el fondo, desconocen del pueblo, a quien suponen incapaz de toda empresa mental.

SEMEJANTE AL ACASO POR LAS TARDES

Recorro hasta la última inocencia de los días.

Ahora puedo referir, sin justicia, el rigor de su sonora a cada gota diferente; mucho más cerca de su memoria, más atrás del cambio en que tiembla su fatiga.

Ahora puedo enfilas los muros hacia la tarde, convencido del alcance estricto de sus labios, apoyado por las primeras estrilaciones del azar. Los días de su nombre terminan por no quedarse, se vacían al fin, de los caminos, de los paños y del futuro, su protegido; han transformado la voluntad en un instante completo; necesitan del paladar a cara o cruz, de los vasos que los más pequeños solían llevar al fondo de los sílabos. Cuando ella nos dejaba para desprender las calles, junto a las rompientes, nosotros nos quedábamos esperando. "Este es el día, nos decíamos, ella estará juntando, para nosotros, las últimas transparencias, iluminada por los pigmentos de las marchas; se asomará a lo lejos en desorden, sobre el destino de los peces.

Otro esfuerzo del aluminio, de su nivel, y los triángulos hurtarían todos sus desos.

PERSUADIR EL LIMITE

No es de hoy cuando no queda en producción de irse o de ayer a la existencia como dedos y rehernamientos; no es del costado de ver, cercano a expensas de la discordia, conquistando con partículas el término provisto y renacido hacia los llaveros y el agua; no es del olvido mirando y atado a su rumor, bajo la inflexión ambiental de su nua o consultando los frentes para distinguir el aire.

Es del tiempo abierto; es del asomo en que late el ademán del hallazgo, tu excesivo afreidor, tu siempre en azul diurnas, es del folaje que ciñe las inundaciones, que exige los siglos rotos y salobres y la lanza convertida por los signos en vuelo.

No es de los hilos callados hacia el rumbo d' donde viene esta suma invitadora, este rostro a sí mismo, a débiles aguas pastadas.

Viene del nudo incoado al silencio, del rincón instantáneo que oxida los milagros y las lenguas centradas por el sol en armas.

¿Pero tras de qué demorado subito se reclina el medio, y hacia qué reflexión en avatar entomológico, hacia qué culto distenso se ilumina tu costumbre?

EDGAR BAYLEY

hacia una MUSICA INVENCIONISTA

Tomás Moldonado

El mundo musical de la idolatría representativa, de la ficción y de la plutocracia artística llega ya a su fin. Su estado actual desvirtúa su porvenir progresista: pues al mantener hoy sus bases expresionistas y representativas ha caído en la negación de sus funciones estéticas y en la especulación ideológica y decadente sobre una "pasión renovadora".

Es así como sobre las bases de una trayectoria vivamente progresista de la música, hemos comprendido la necesidad y la posibilidad, de emprender nuestro movimiento decisivo y revolucionario en la estética musical, hacia la invención concreta de los valores.

Partimos de la base que el único elemento de la música es el sonido, y establecemos las relaciones elementaristas del mismo como estructura musical. En este aspecto fundamental, toda la historia de la música, desde sus épocas primitivas, ha significado una renovación constante de valores producidos todos ellos, naturalmente, dentro de un círculo que consideraba al sonido solamente como un medio representativo. Las últimas renovaciones musicales, aún las composiciones abstractas más modernas no han logrado superar su contenido expresionista. La expresión ha sido en realidad su elemento estructurante. Actualmente consideramos superflua toda renovación de valores de un sistema superior, y establecemos un nuevo sistema de relaciones liberando al elemento sonoro de las extrañas funciones en que es sometido por los transchocados apóstoles de la decadencia.

Solamente a través de un verdadero conocimiento estético real del sonido es como se llega a concretar su calidad objetiva su función en la composición invencionista.

La nueva relación de sonidos en base a la valorización y objetivización del tiempo y vibraciones sonoras, trae como consecuencia la anulación de la frase musical y el rechazo de todo problema relacionado con los acordes. Se comprende que ello no implica la reducción de la variedad sonora, ya que nosotros los invencionistas impulsamos secundariamente todo desarrollo técnico que aporte nuevos sonidos; mantenemos, además en otros sistemas posibles en los instrumentos y en la orquestación. Es necesario ailarar una vez más que a través del desarrollo técnico se han concretado variadísimos sonidos musicales para la composición, y nuevos sonidos se están logrando sin duda con la elaboración de nuevos instrumentos. Pero un sonido no es la música, ni tampoco un nuevo sonido equivale a una nueva estética. Ella surge de la relación de sonidos entre sí, y de las relaciones totales como unidad de la obra. No hemos de rechazar ningún valor para el sonido, sino simplemente lo que se ha logrado por el desarrollo técnico. Contrariamente (a excepción de la voz humana), analizamos todas las posibilidades de relación de la voz humana con los sonidos en base a la substitución de sus valores elementales de relación; rechazamos la composición de los sonidos sobre una su-puesta valorización sentimental de los mismos.

La práctica invencionista llevada a cabo por nuestra compositora Matilde Werbin ha impuesto también un desarrollo extraordinario en la escritura musical. Las viejas fórmulas técnicas de escritura han debido ser rechazadas, alteradas y ampliadas fundamentalmente, debido a inconvenientes insalvables presentados dentro del viejo sistema, especialmente para la valorización del tiempo sonoro como elemento de relaciones.

El problema de la música y de la intensidad se considerado por el invencionista como un factor concreto para las relaciones del sonido, y deberán estar ambos supeditados a la calidad sonora y no a la representación de vivencias psicológicas individuales del compositor. Contra el tiempo metafísico del sonido, exaltamos el tiempo físico del mismo: una esencia realista de la duración y la relación. Llegamos así a la conquista objetiva en el campo sonoro temporal de la música y sentamos las bases para la nueva estructura de la música invencionista para la unidad del tiempo sonoro.

Entendemos la creación musical como un suceso de relaciones sonoras y no como una subdivisión de frases musicales con su clásico desarrollo. La música invencionista no puede dividirse en partes mediante la frase musical, pues ésta impediría como condición la prioridad de determinados sonidos. Estamos contra la substitución de un sonido o conjunto de sonidos por un paralelismo elementalista. Todo desarrollo de una frase musical impone la aceptación de parte independiente y parte derivadas. La estructura musical invencionista ha de basarse en una sucesión de sonidos paralelos en su valor. Es nueva relación que se establece recien cuando el elemento sonoro es considerado en su valor real, ha sido la medida vital de la invención musical concreta.

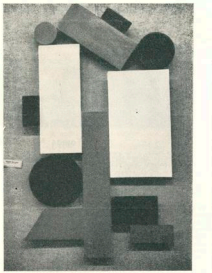
Así como no hemos aceptado la superposición de sonidos utilizados en muchos casos para la estructura musical, que significaría una pérdida del valor sonoro del mismo, tampoco aceptamos el rechazo total del silencio en la música, al no considerarlo ni como elemento ni como medio de relaciones. El silencio, que en toda la música pasada y especialmente en la romántica y expresionista donde ha sido exaltado, ha jugado un papel especial, se torna un contrapunto para la composición musical realista; atenta contra los valores sonoros, que en la invención se equilibran esencialmente mediante las relaciones sucesivas del tiempo sonoro. Ese suceso sonoro quedaría trunco, y así la invención, introduciendo elementos expresionistas como lo es el silencio.

Frente a las amplias posibilidades abiertas a la creación artística por nuestro movimiento, objetivando y humanizando sus propios elementos estéticos constitutivos, el hombre inicia una nueva era en su vivencia estética. Como todas las manifestaciones artísticas, la música recibe con la invención concreta un soplo realista y renovador.

La inventiva trunco ante la antorcha de esta nueva concepción revolucionaria de la estética musical, pues representa una realidad donde la naturaleza humana se da plenamente.

Tal es la invención contra la representación sonora. La invención contra la metafísica y el idealismo estético de la música decadente.

RAUL LOZZA



Alberto Molemborg

Sobre las artes aplicadas a la necesidad revolucionaria y el arte de la invención concreta

La interpretación marxista enseña que el arte no es una posición humana melancólica ni una actitud "realista romántica" con retorno a la expresión clásica, sin embargo, en nuestros días, el "pas-tiche" de la confusión y el resentimiento es hábilmente piochéado por algunas honestas personalidades revolucionarias — me refiero a su condición de militantes de fracciones políticas específicas —, pero reaccionarios en el ejercicio de sus expresiones estéticas.

Es despropósito vincular el pasatismo estético con el interés y necesidad del pueblo, rescatando viejas fórmulas pródicas según recetas de verificación categóricamente superadas por el auténtico arte popular, que no debe confundirse con la producción aplicada a la necesidad politico-revolucionaria.

La gran aventura del artista es aquella que irremisiblemente avanza los pueblos. Mis últimos poemas han sido compuestos sobre temas de la acción contra la dictadura y destinados a incitar a la lucha cívica. Su condición ideológica de agitación y propaganda requería una estructura rítmica y épica que actuara sobre el pulso de la sangre, como el sonido del tambor en los espectáculos masorales. Simultáneamente, en mi carácter de integrante de la Asociación de Art. Concreto-Inventivo, he trabajado en un arte de invención no figurativo, opuesto a la representación sancionada por la simonista capitalista decadente y fruto de su

saturación individualista. La creación de nuevos objetos de arte que actúen y participen en la vida integral de los pueblos y que contribuyan a la revolución sus condiciones de existencia, es nuestro objetivo estético esencial, que reviste, por tanto, un carácter eminentemente político. La nueva obra se dirige hacia la formación de una nueva conciencia estética popular, pasible de ser lograda solamente en base a la presencia de un arte despojado del individualismo reaccionario.

La actitud de los "arteístas", los destilados del "preciosismo" y el "triquismo", y los llamados "poetas sociales", ha promovido un "arte" absolutamente falso. Un panfleto no se convertirá en poema porque se le provea de ritmo más o menos musical y se le saque de algunas palabras positivas. La actitud revolucionaria del poeta ha de contrastarse con aportes estéticos inéditos de lúscada y acción inventivos.

La inminencia de un nuevo tiempo revolucionario, que consolidará las fuerzas productivas predominantes en el pueblo, augura también la evolución de las artes hacia una activa participación en la construcción socialista del mundo. Nuevas realidades se avecinan. El mundo espera con vital esperanza la invención de nuevos elementos naturales, mecánicos y técnicos. Gran tarea aguarda a los poetas. El hombre habrá de liberarse de lo preexistente y entonces no cantará el mundo: lo inventará.

Lo abstracto y lo concreto en el arte moderno

Ningún problema de la pintura pudo darse nunca al margen del problema práctico que plantea a todo ser humano la percepción del espacio y del tiempo. Es más, en todas las épocas la pintura trató de ser una definición gráfica de estas dos propiedades de la realidad objetiva.

Relacionar estética y anécdoticamente figuras representadas en un espacio igualmente representado, no sólo lo esencial del procedimiento creador de la pintura del pasado. Se pretendía hacer valer las figuras como formas, y lo que en la tela estaba abstracto, sin anécdota gráfica, se las concebía como ámbitos espaciales concretos, verdaderas profundidades, cuando en realidad eran sólo simulacros de formas y espacios sobre una superficie de dos dimensiones. Sin embargo, esta concepción tradicional del hacer artístico, que la moderna psicología de la pintura podría explicar, pero que los sentidos no verifican, es motivo, desde principios de siglo, de una radical revisión. La batalla fundamental librada por el arte auténticamente revolucionario de nuestros días ha estado enredada en la concreta espacio y las formas, a promover una nueva práctica estética eximida en absoluta de toda sujeción a la abstracto e ilusorio. Esta batalla, por lo demás, es el último plano en el sentido de superar la milenaria contradicción, en el seno del arte, entre lo limitativo (documento, símbolo, signo, totem) y lo inventivo (artístico), porque, en rigor de verdad, el problema del espacio y del tiempo en la pintura es inseparable y dependiente de esa contradicción a la cual se vincula de hecho, a través de la genealogía implícita en toda pregunta, sobre lo representado y lo concreto.

Los cubistas, llevando hasta sus últimas consecuencias lo que Cézanne y sus seguidores habían empezado a hacer al desdiseñar el mecanismo abstracto de toda representación. Pero la voluntad de abstracción y puridad — Langewyck lo ha demostrado palmarmente en el terreno de la nueva física atomística — puede desbarbar, por un precepto de la nueva física, como el álgebra, en volutas de objetivación. El cubismo, aun cuando lo que más informa sobre él sea su procedimiento abstracto, es indubitablemente un arte concreto. En la época contemporánea, por ejemplo, la pintura, por exaltar en ella los elementos abstractos (colores, mas, materiales, etc.) y no las figuras figurativas. No hay que olvidar que una manzana gráficamente representada es una abstracción, una manzana real, aparece ella en un cuadro de Chardin o de Braque; empero, la dimensión esencial entre una manzana de Chardin y una de Braque reside en que en la primera es el elemento intuitivo el que predomina, mientras que en la segunda, y lo ha inventado, es el elemento de predominio de la invención sobre la imitación lo que lleva a las cubistas a una verdad, a una verdad esencialmente concreta. Cabe señalar, no obstante, que cuando ellos comienzan a llevar ciertas consecuencias de su método a la primitiva doctrina de la escuela enana a perder su vigencia, se arreglan en sus principios fundamentales. En efecto, la introducción del arte abstracto en la pintura, verdadera apreciación concreta, señala ya el fin del cubismo. Y lo mismo sucede con el arte más tarde, desde otro punto de vista, los "objetos de funcionamiento simbólicos", derivación concreta del surrealismo, dan un mentís inequívoco al problema de la representación de la realidad. La abstracción genealógica onírica de Bröten y sus amigos.

Sin embargo, las crisis y etapas de la abstracción del cubismo y el anhelo de superar sus insuficiencias en este sentido, tuvieron una importancia primordial en la evolución posterior del arte. Los futuristas reabrieron contra la exaltación cubista de lo estático: más que la representación de la realidad, se trataba de un modo de abstracción, dadas críticas se extendían, en verdad, al arte abstracto en general. No obstante, en la órbita, los futuristas no resolvieron el problema del movimiento otra solución que no fue abstracta. En lugar de concretar en el espacio se limitaron, una vez más, a representarlo.

Ahora bien: después del cubismo y del futurismo, agotadas ya todas las formas de abstracción y representación, la necesidad de concretar el espacio, el tiempo y el movimiento era la inquietud más sentida por todos los pintores que, desde sus respectivos campamentos, por una transformación radical del arte. Así, en Rusia, como reacción a las experiencias meramente

abstractas de Larionov, que redujo el problema a la imitación de rayos luminosos ("rayonisme"), 1910; Malevitch y Rodchenko, en 1913, se esfuerzan por tornar más sutil la lucha por la objetivación de la pintura. La no representación, en un sentido general, se da por sobreentendida; de lo que se trata, ahora es de combatir los residuos que facilitan la aparición ficticia de cosas, que, aunque no se había buscado representar, emergen por sí solas a los ojos del espectador. Malevitch y Rodchenko repasan, en sí, si bien se trabaja con elementos geométricos, el espacio y el tiempo siguen representados sobre sus telas y, por ende, también las cosas, cosas menos cotidianas, de naturaleza geométrica, pero cosas al fin. Es precisamente aquí cuando comienza a plantearse el problema de que hemos hecho referencia más arriba: MIENTRAS HAYA UNA FIGURA SOBRE UN FONDO, ILUSORIAMENTE EX-HIBIDA, HABRÁ REPRESENTACIÓN. Pero ¿cómo resolver este problema? Malevitch intenta la solución tonal: "blanco sobre blanco". Y al encontrarse con una superficie monocroma y monodimensional descubre el autor estético y concreto del plano, iniciando la era del exaltación. En Holanda, durante la primera guerra, Mondrian, Vantongerloo, Van Doesburg, y más tarde, el soviético Gurin, Muxa y Einstein presentan una pintura "plana en el plano", que ellos denominan "abstracción real". Pero el problema no está todavía resuelto; recién ha quedado revelado el valor concreto del plano, resta verificar su efectividad estética en campos ajenos al estrictamente bidimensional.

Los rusos Gabo, Pevsner, Tatlin, Miturich, los hermanos del Taller "Obmouchu", Medunetzky, Lisitzky y el mismo Rodchenko, ya vivida la gran experiencia de la revolución proletaria, dan los primeros pasos en esta senda y forman, a principios de 1920, una escuela de realista-construcción. "Las bases fundamentales del arte — medían los días — se han establecido ya. El arte en la URSS en 1920 — debían repasar sobre un terreno resistente: la vida real. El arte si quiere comprender la vida debe basarse en el espacio y en el tiempo. Los participantes de esta escuela realista optaban de vidrio, hierro, madera y materiales. El plano es necesario por ellos como elemento espacial. No obstante, estas primeras experiencias no podían sino lograr su finalidad: las realistas constructivas tropezaban a cada instante, por un lado, con el problema del plano, todavía no resuelto; por otro lado, con el problema de la composición espacial. De ahí que fuese necesario que tanto al "elementos" como por Malevitch en la referencia al plano, como las búsquedas de una composición verdaderamente no-representativa, cumplieren, o se trabasen, en el intento de cumplir, todas las etapas de desarrollo y crisis. El plano, antes de ser lanzado a una "tiro de aventura" esencial, tenía que ordenarse progresivamente, su realidad objetiva, como el todo estatístico y aprender a valer como dirección, como trayectoria en el espacio. De igual modo, la com-

posición clásica, que era eminentemente diapositiva, es-
cénográfica, al servicio del tema y su representación,
no podía ya servir a este nuevo arte, que nada tenía
que disponer y que sólo buscaba componer, es decir,
relacionar estéticamente, pero también concretamente, los ele-
mentos pictóricos de su arte, antes de pensar en
estructuras espaciales, debíase primero tentar la com-
posición no-representativa, en dos dimensiones, o sea,
antes de profundizarse, urgía redefinirla en su prin-
cipio. Pero hubo algo que no se oyo vez: que el pro-
blema de la exaltación objetiva del plano y el de la
estructura plástica son inseparables. Tanto es así que
toda la historia del arte no representativo bidimensional
ni puede sintetizar del siguiente modo: por un lado,
esfuerzos por hacer valer la superficie de la tela como
tal; por otro, esfuerzos por lograr una estructura no
representativa. Así, en 1921, el húngaro Perí, ensan-
dando un punto de vista no-representativo lo que Ro-
manova había hecho en Rusia como cubista (1918) y M.
Argo y K. Schwitters, en Zurich, como dadaístas, subie-
ra la forma tradicional del cuadro, esforzándose por
separar sus elementos constitutivos. Sin embargo, Perí
no sistematizó debidamente este descubrimiento ni sacó
de él ninguna conclusión atinente a la estructura.
Buckhneider, Slaasewald y Strömwind, volvieron a tentar
la exaltación del plano por la selección tonal, aunque
menos éxito que Malevich y sin atomar tampoco al-
tísimo al problema de una nueva composición. Contra-
riamente, los neoplasticistas se abocan a la tarea de
lograr una composición no representativa, que ellos su-
ponen basada sobre la función orgánica y restan
importancia al problema del plano, al que otorgan una
solución transitoria, disolviendo los "fondos" por medio
de complicaciones lineales hasta elevarlos al mismo ni-
vel óptico de las figuras (Mordrian, Moos, Gurin, etc.).
Pero ni los unos ni los otros logran dar una solución
satisfactoria. El espacio lúso no ha sido abalido.
La composición sigue siendo de un marcado clásico, di-
vidiendo el cuadro en partes, como si se quisiera
desarrollar un suceso. Y este fue el principal error.

En este momento que comienza a hablarse de
la necesidad, como única salida, de retornar al primi-
tivo planteamiento constructivista de un arte de es-
pacio. Así el inglés Ben Nicholson, en oposición a la
"figura blanca sobre fondo blanco" de Malevich, propo-
ne los "fondos blancos sobre fondo blanco, realismo
bajoreliefes y sobresrelieves" mientras Domela con
su relieve policromado completa este regreso al espacio.
Aparentemente, hasta nuevo aviso, la cuestión bidimensional
queda expuesta el camino para proseguir las for-
mulaciones espaciales de los primitivos constructivistas.
Estos se habían declarado, en 1920, por la dirección y
control la masa en el arte de espacio, desarrollando esta
idea, al húngaro Maholy Nagy y al suizo Max Bill, en el
Bauhaus de Dessau, estudian los problemas de cons-
trucción de las direcciones en el espacio y las relaciones
de los distintos materiales, pero sin pretender, claro está,
mayor atención a los problemas de la estructura es-
tética. En rigor de verdad, en estas experiencias espacia-
les, como en las anteriores constructivistas, la compo-
sición no era la cuestión principal, en el intento de
verificar y descubrir nuevas relaciones y elementos, era
lógico que el problema de la orientación estética fuese
permanente postergado.

Estos nuevos constructivistas no tardaron en ad-
vertir que la plenitud concreta del espacio-tema se
logra en lo dinámico, y el anhelo de realizar objetos de
arte naturales se torna en inquietud predominante.
Cierta es que los hermanos Gabo y Pevsner —que tam-
bién están presentes en este nuevo período de investi-
gaciones— y el mismo Rodcheko, habían ya creado
objetos dinámicos; pero la reducción de sus repertorios
cinéticos, movimientos cíclicos o pendulares, las más
de las veces, impidió que pudieran ser considerados
como manifestaciones de un género artístico en ple-
nitud. Conciente de ello, M. Nagy empieza a construir
objetos en base a un repertorio más amplio de movi-
mientos: helicoidales y materiales.

Ahora bien, la incorporación de la dinámica con-
creta al arte no-representativo era, a ciencia cierta,
la vía de la conquista del arte no-representativo, el no
resulto con anterioridad, los problemas de la compo-
sición bidimensional y la postergación que por esta
causa se hizo padecer a la composición tridimensional,
comenzaron hacer sentir sus efectos. Al redescubri-
miento meramente automático del espacio según las
coincidencias inesperadas.

En efecto, "L'heure des traces" de Giacometti, uno
de los primeros "objetos de funcionamiento" de los
de las superrealistas, por su doble aspecto de objetivo
y dinámico, viene a poner en evidencia la inquietante
necesidad de que el arte no-representativo pudiese ser
unfructuoso por el superrealismo, o, lo que es peor,
que se prefiriese una absurda síntesis de ambos.
Esto último fue tentado por el norteamericano Calder
en un principio participativo de la obra "Abstracción
-Cristianismo" sin figurar, frente única de ar-

Tomas Maldonado

Raul Lozza



tistas no-representativos (1931-1942)— a quien se ad-
miraba por el autor Juan Miró condijo, primero, a
hacerle adoptar una actitud conciliante para con
la pintura superrealista y, posteriormente, a realizar
obras donde subyace un notorio propósito expresionista
onírico. Los "móviles" de Calder son, en todo, un paso
hacia el arte no-representativo, pero no lo son por
queremos a que había sido llevado por Maholy Nagy, en
el anhelo de ampliar y utilizar la materia plástica de un
nuevo género artístico. Pero en lo que respecta a la
estructura Calder insiste en el método erróneo de in-
ventar la estructura estética dinámica, sino que, por

TOMAS MALDONADO

el contrario, se sujeta a la ordenación que le impone
el material de la fuente energética. Y es en esta insufi-
ciencia estructural —que no es en el fondo inventiva—
camina a todas las manifestaciones del arte no-repre-
sentativo donde debíamos buscar el motivo y la causa
de la desviación de Calder, sino de todas las coincidencias
posibles entre el arte no-representativo y el superre-
alismo o el expresionismo. Es evidente que cuando se
renuncia a la voluntad de estructura se abandona irre-
mediablemente el campo de la invención y se pasa a una
incontrolada "tierra de nadie", que, en última instancia,
resulta ser la tierra del sueño, la tierra de la intuición
pura, de la agorografía, de las expresiones
delirantes, de todos los matices posibles en la fusión
y de la representación.

Por otra parte, en la pintura bidimensional se res-
ta a los mismos problemas. Kandinski y Bauhaus, a la
extrema derecha del arte no-representativo europeo,
que defendieron siempre una escrupulosa y absoluta
respeto a la composición, exaltando el papel de la in-
tención y del automatismo geométrico ("expresionismo
abstracto"), comenzaban a tener "edictos los EE.
UU. En efecto, los no-objetivos norteamericanos si-
guieron los pasos de Kandinski y Bauhaus, pero no al
cuadro y a la andada plástica. Generalmente, la
intención consiste en un acento cromático (con alusiones
musicales), una flecha (línea) o un elemento (suceso
descriptivo), es decir, se vuelve al tema central de la
composición clásica: Avina, era la "Virgen de las ro-
cas" (Virgen, primer momento de la percepción—tiem-
po representado); ahora, es el "Acanto Amarillo" de
Kandinski (Acanto amarillo, primer momento de la per-
cepción—tiempo representado).

Es, precisamente, contra todas estas manifestacio-
nes que implicaban una tendencia a extrañar al arte
no-representativo de su verdadero destino: la conquis-
ta de lo concreto, que los militantes del movi-
miento concretista de la Argentina iniciamos
hace algunos años "nuestras tareas de investi-
gación e invención, tratando de resolver una
problemática fundamental y aljearlo así, definitivamente,
del tremedal del expresionismo, del superrealismo
o de cualquier otra forma artística idealista y repre-
sentativa. Mundos del materialismo dialéctico, que es
la filosofía viva de Marx, Engels, Lenin y Stalin, que
confirmaba y confirma nuestras búsquedas, llegamos
a formular una estética materialista y concreta. Nues-
tras primeras pases estuvieron enderezados a replan-
tear todos los problemas del arte no-representativo des-
de Malevich hasta nuestros días, buscando, claro está,
colocarnos más certeras exhibiciones. En este camino
desde un principio que las mayores insuficiencias del
arte no-representativo tenían su origen en la falta de
logro en una nueva composición ni la liquidación de-
finitiva de lo lúso. Empezamos, por esto, quebrar
la forma tradicional del cuadro (Raffaello, Manet,
Arden, Gini, Prati, Espinosa, y más tarde, Hil-
lary y Semp, pero no por el error de Perí, sino por
fué el error de Perí) sino buscamos comprender la
utilidad y real trascendencia de esta conquista. Re-
paramos entonces que el "cuadro o marco recordado" no
podíamos ser indiferentes a este aspecto, sino que
debíamos las comportar y que el espacio penetraba en
el cuadro, participando como un elemento más, esté-
ticamente beligerante. Al mismo tiempo, repasamos las
experiencias de Nicholson y de Domela: materializa-
mos figuras, las biclomas formales (Mordrian, Moos,
Raul Lozza, Antonio Caraduje). Pero a esta altura nos
sorprendimos buscando una solución tridimensional al
problema bidimensional, rediseñamos el error. Y nos
detuvimos. Nos propusimos firmemente que si salia-
mos al espacio libre, siempre después de una solu-
ción, nunca como desviación ante un estrolo en lo
bidimensional. Rediseñamos la realidad, la realidad del
problema del "cuadro o marco recordado". Comen-
zamos por atorgarle más importancia al espacio pe-
netrando que al cuadro mismo (Melnburg, Raul Lozza
Lozza). De este modo, el cuadro como "organismo
Náxos). Y por este camino llegamos al descubrimiento
maximista de nuestra propia estructura. La separación
de los elementos constitutivos del cuadro sin
"abandonar su disposición espacial" (Melnburg, Raul
Lozza). De este modo, el cuadro como "organismo
continente", quedaba abolido. Después de tantos años
de lucha por el concreto había sido concretado el arte
de este instante la composición no-representativa
podía ser una verdad, la era ya de hecho.

Hay, al arte no-representativo, por pri-
mera vez, en la posibilidad de encerrar el espacio y el
tiempo desde un punto de vista absolutamente
concreto.

MANIFIESTO INVENCIONISTA⁽¹⁾

La era artística de la ficción representativa llega a su fin. El hombre se libera de más en más insoportable a las imágenes inventadas. La obra, progresando en el sentido de su integración en el mundo. Las imágenes (fantasmagorías) no satisficieron ya las aperturas estéticas del hombre nuevo, formado en una realidad que ha exigido de él su presencia total, sin reservas.

Se cierra así la prehistoria del espíritu humano. La estética científica recompondrá a la milenaria estética superlativa e idealista. Las consideraciones en torno a la naturaleza de la Belleza ya no tienen razón de ser. La metafísica de la Belleza ha muerto por agotamiento. Se impone ahora la física de la Belleza.

No hay nada estético en el arte; los que se pretenden "inventados" son unos falsarios.

El arte representativo muestra "realidades" solitarias, abstractamente ideadas. Y es que todo el arte representativo ha sido abstracto. Solo por un malentendido idealista se dio en llamar abstractas a las experiencias estéticas no representativas. En realidad, a través de estas experiencias, hombre o no concretos de ellas, se ha marchado en un sentido opuesto al de la abstracción; los resultados, que han sido una evaluación de los valores concretos de la pintura, lo prueban de un modo irrefragable. La batalla librada por el arte llamado abstracto es en el fondo, la batalla por la invención concreta.

El arte representativo tiende a anular la energía sequisitoria del hombre, a distraerlo de su propia potencia.

La materia prima del arte representativo ha sido siempre la ilusión.

Ilusión de espacio.

Ilusión de experiencia.

Ilusión de realidad.

Ilusión de movimiento.

Formidable esquema del cual el hombre ha retornado siempre deprimido y debilitado.

El arte concreto, en cambio, exalta el Ser, para lo siempre. Arte de acto; genera la voluntad del acto.

Que un punto o una pintura no sirvan para justificar una renuncia a la acción, sino que, por el contrario, contribuyan a colocar al hombre en el mundo. Los artistas concretos no estamos por encima de ninguna conciencia. Estamos en todas las conciencias. Y en primera línea.

No mira el arte como soporte de la diferencia. Por un arte que sirva, desde su propia esfera, a la acción humana que se realiza en el mundo.

Practicamos la técnica alegre. Solo las técnicas agotadas se nutren de la técnica, del maquinismo y de la realidad.

Por el júbilo inventivo. Contra la nefasta "dileta" existencialista y reaccionaria. Contra los vapores de la abstracción, la idea y del pensamiento ideológico. Contra todo arte de tilde. Por un arte colectivo.

"Matar la estética". Nos damos los derechos. No últimos derechos de la representación. EXALTAR LA OPTICA. Reducimos nosotros. La fundamentación rectora al hombre de una razón y no de fantasmas.

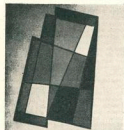
El arte concreto habitúa al hombre a la relación directa con las cosas y no con las fantasmas de las cosas.

A una estética, griega, una. No más, simple. La función estética centra el "homo zúma". La función física.

NI BUSCAR NI ENCONTRAR: INVENTAR.

Editor Raylex, Antonio Caradajé, Simón Contreras, Mampel O. Esquivias, Alfredo Billo, Enis Isuvel, Obedino Lardi, Raúl Lozza, R. V. D. Lozza, Tomás Maldonado, Alberto Malenber, Primaldo Monaro, Oscar Núñez, Eddy Prati, Jorge Souza, Ma Tilde Werblin.

(1) Manifiesto publicado con motivo de nuestra primera exposición, realizada en el Salón Prater en marzo de 1948.



Jorge Souza



Primaldo Monaro



Raúl Lozza



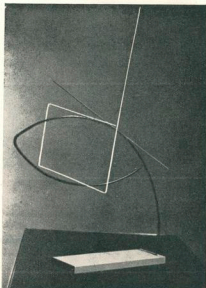
Tomás Maldonado



Manuel Espinosa



Lidry Prati



Enio Iommi

P O E M A S

Que se entienda claramente el carácter integral de la Invención que perseguimos. La pintura (avencienista) exige, de modo implícito, una arquitectura y una composición urbanística de la misma naturaleza; nuestra poesía, toda nuestra literatura, nuestra música no son, en realidad, más que las primeras manifestaciones de un nuevo estado de espíritu en los hombres que ha de lograrse en la extensión y en la profundidad necesaria mediante el comunismo.

Nuestras obras son factores revolucionarios; contribuimos así, también desde el campo artístico, a la transformación social y cultural que propagamos.

res, tales como la transcendencia de la revolución in-cienicista real, entre otras cosas, en haber replantado sobre bases científicas todo el problema estético y espiritual del hombre, pero sin desvincularlo del problema concreto de la liberación económica de la clase obrera y, antes bien, basando una coordinación lo más ajustada posible entre las actividades estrictamente políticas de los marxistas y los intentos inventivistas por superar las formas mentales y estéticas de la burguesía.

Juego a la vieja sombra que no me representa
y mi sombrilla verde del cromático olvido
intercepta los cielos de la droga sinfónica

La catarata trepa las laderas sin límites
y un olor paralizante exhuma los solanges
mientras el piano esférico remonta en ademanes
la mirada del dios soltero de caballos.

¿Quién retoma el arqueo de rilojantes mitos
que el raldomante alquila a la mueca turingia?
He aquí la pregunta corsésica, primera,
el botanismo que hunde sus accros en nadie

Este programa de odio recorreadigrafado
me retorna de amores sobre la geografía
y recorto bahías sobre los dulces mapas
mientras urdo con trenes jubilosos recaldos

Pero la canción
magia del angulero
es

caja botinal,
es decir, melocrática
bajo el brazo del hombre

Y no es aquella soledad de los rumbos suicidas
(siempre los mismos rumbos)
Lijos aún del color conquistado
al par de la Manra y de los yinos.
Mesas pergamunadas, oleadoras,
traque traque del mazo,
baldado subleñas latigueros,

2

El búfalo recorre su primer lente de humo
fumando sutilmente sus espadas de libros.
El escorzo sutil de la mavrela
es regulado por el electrigeo,
nada es nacido ya entre las sombras.

Según mi itinerario,
mi caballo más rápido bebe ya en el Lagar de Iona
Ved cómo nacen los terceros hombres
entr: los tiramares danzarines
y cómo el viento hiende a la sexta capa de la t
danzarin en la espada del secreto.
Y aquí, entre solícitos martingalas,
los bolsillos resbalan sobre el torso
de la ciudad.

El bastidor opina entre un litro de mar
y las escalatinas de bolsillo que comprará
para cazar adioses, mareas,
cabelleras de príncipes de gas y las innumerables cosas necesarias
a la nueva esperanza:
el bastidor de gas saluda al hombre que siempre vende los látigos
blancos.

dos días antes de la partida de mi sombra hacia el hogar de rayos apresados.

SIMON CONTRERAS

Oscar Nuñez

LOS ARTISTAS CONCRETOS, EL "REALISMO" Y LA REALIDAD

Si hace un siglo el pintor Horacio Vernet se vanagloriaba de ser Honorio Vernet, no sucede lo mismo con sus descendientes y fieles continuadores de hoy, los reaccionarios. Ellos se sienten reaccionarios. La alitva reaccionaria de Bouguereau, que asombraba a Cezanne ha sido reemplazada en nuestros días por una reaccionaria más moderna, más refinada, más sofisticada, que trata, por todos los medios, de mostrarse vinculada a las mejores y más populares ideas de nuestro tiempo. En efecto, la reacción artística actual se inspira en el espíritu de la revolución revolucionaria. Explotando el milenarismo erce interpretativo —acentuando del Reminiscencia sea y may espesado después de Courbet—, de juzgar que una pintura es buena o mala, según el grado de su "erismo representativo está más cerca del humanismo que cualquier otra tendencia, los reaccionarios exhiben, como los revolucionarios, una gran variedad de modales de las academias burguesas; modalidades formales que ellos rotulan "realistas" y que, en última instancia, sólo constituyen el trasiego artístico de su

"Este perro no es real sino pintado", exclama Petronio ante un fresco romano que representa a ese animal.

El arte representativo no es realista; no puede serlo nunca; sólo crea fantasmas de cosas. Para nosotros, marxistas, real es lo que la acción la praxis puede verificar. «El éxito de nuestros actos —ha escrito Engels—, demuestra la correspondencia de nuestra percepción con la naturaleza objetiva, con las cosas percibidas». Una representación gráfica, mecánica (fotografía), o manualmente ejecutada (que puede ser un dibujo, un grabado, un relieve, etc.), es un simple reflejo de conocimiento. Una representación gráfica es la estilizaci6n abstracta de un solo momento del proceso cognoscitivo, nunca el conocimiento mismo. Pretender esto último es descender a Berkeley.

La representación gráfica manualmente ejecutada, de técnica revolucionaria y socialmente necesaria, ha pasado a ser, después de la fotografía, idealismo filosófico. O mejor aún: una de las tantas manías filo-

sóficas de la burguesía, como el agnosticismo, el solipsismo o el existencialismo.

La imaginación puede ser sistemáticamente defraudada sin que el hombre sucumba; el conocimiento, no. Ni aun una supuesta belleza representativa podría justificar una traición al conocimiento.

Lo fundamental es la práctica, pues sólo ella potencia para la acción. CONOCER efectivamente un objeto implica una ilimitada alegría para el hombre, una afirmación de su poder.

No puede ser humanista, por ende, una actividad que debilita al hombre; que lo lleve a desconfiar de su propio poder de conocimiento y acción.

La reacción tiene también sus teóricos; estamos al tanto de su lenguaje: aptitudes mediúnicas, intuición reveladora, fenómeno y cosa en sí... "Historias de aparecidos" llamaba Lenin a consideraciones de este tipo; "historias de aparecidos" como el arte mismo que pretendían defender.

El arte concreto será el arte socialista del futuro.
El arte concreto es un arte de INVENCION

El arte concreto es práctico. La conciencia proviene del mundo, pero también opera sobre él, INVENTA. Inventar, no en el sentido de Bergson, sino en el de Mary, es decir, PRACTICA TRABAJO.

Nuestro arte no descansa en la humillación, en el escepticismo, o en la melancolía.

Están contentos con nosotros los que creemos en la burguesía, quiere tener los derechos de los proletarios, demagogos de la modernidad: están los que quieren de "grises muy finas"; están los lirios que desprecian el "alto valor sentimental de un caballo pastando" o el "profundo contenido de ciertas miradas"; están, finalmente, los gordozuelos, angustiados, de la Secretaría de Cultura, trepadores de la culpa cristiana, que odian nuestro arte por público, claro y constructivo.

Con nosotros, en cambio, está la mejor y menor

El arte concreto es el único arte realista, humanista y revolucionario.

Tomás Maldonado



Mottide Werbin



Edgar Boyie



Jorge Souza



Obdulia Land



Oscar Muñoz



Primoldo Monac



Alfredo Mila

Notas para una estética materialista

1. — El materialismo dialéctico concibe el arte como la práctica estética del hombre.

2. — Al mismo tiempo, considera las diversas formas que ha adoptado el arte, en el curso de la historia, e interpreta su movimiento como producto de las contradicciones que se suscitan en el proceso de la práctica social.

3. — La historia de la evolución del arte moderno, desde los impresionistas hasta el arte llamado "abstracto", constituye un ejemplo en donde aquellas contrariedades internas, derivadas de la práctica misma, conducen a resoluciones parciales — que en la práctica estética pasan a ser otros tantos elementos concretos — entran en contradicción con las viejas formas del arte.

4. — El materialismo dialéctico, aplicado a la interpretación de la práctica artística, comienza por establecer una distinción entre el proceso y su producto: el objeto material con propiedades estéticas. Difiere, por lo tanto, esencialmente, de las diversas interpretaciones idealistas, las que, por no concebir el arte y la actividad sensible como práctica, no tienen en cuenta tal distinción.

En efecto, ellas parten de supuestos incondicionados. Tienen como la pretensión "facultad representativa del sentido interno"; de formas pre-establecidas de la sensibilidad, que determinan a su vez las características del juicio, etc. El error idealista consistía, pues, en reconocer los juicios y los sentimientos estéticos, en su algo ya dado, en el sentido de intuiciones o categorías formales.

5. — Los sistemas metafísicos se han distinguido, entre otras cosas, por no reparar en la distinción que media entre el mundo físico y histórico y el mundo de la representación. Esto equivale, en estética, a no considerar la naturaleza histórica y práctica del arte, y, en consecuencia, a confundir, en la especulación sobre lo bello o sobre los elementos del juicio, las propiedades del objeto natural con las del estético.

6. — Como hemos dicho, para el materialismo el proceso estético constituye una práctica condicionada. Pero esta concepción materialista del arte como práctica ya ha sido, en modo alguno, resultado de una crítica formal; ha surgido, cuando las contradicciones internas de la obra de arte exigen la verificación del procedimiento que le daba origen.

7. — A la antigua estética idealista no le importaba la realidad del objeto, ya que se conformaba con su representación intuitiva; para la estética materialista, en cambio, es indispensable que el objeto exista realmente. O sea: inmensurable, para la estética idealista, el objeto aparecería idéntico en el proceso de la práctica

artística como mera "intuición sensible", para la concepción materialista el objeto se define y cobra realidad en el proceso. Lo que equivale a decir que, en la primera, el proceso consistía en una representación, que, por supuesto, no se resolvía dialécticamente en el objeto; mientras que, en la segunda, el proceso consiste en la invención y el objeto es su resultado.

8. — Para la concepción formalista clásica, era el espíritu el que proporcionaba el orden, la forma, mientras el mundo sensible aportaba la materia, "el contenido". De esta manera, eran separadas metafísicamente las esencias de las cosas de las cosas mismas.

Negri definió esta actitud "clásica", como un momento en el cual "el sujeto libre, determinándose a sí mismo, encuentra en su propia esencia la forma exterior que le conviene". Pero pronto se advierte que esa forma constituye una limitación: es finita y tiende, entonces, a integrarse en el espíritu puro. Nace así la forma romántica, y la estética comienza a debilitarse infructuosamente en la teoría de los "contenidos". El proceso artístico se resuelve en la intuición pura y en la contemplación; el sujeto no proporciona solamente la forma, sino que el "contenido" mismo de la realidad es dado por él.

En este sistema de las representaciones, en que sujeto y objeto constituyen "contenidos implícitos", confundiendo en el abstracto de la "proyección sentimental", todo se vuelve factible de convertirse en fenómeno estético: "Bellezas, entonces una necesidad expresa de la naturaleza humana".

9. — Para la estética materialista, el objeto es algo en sus propiedades. Ella parte de la invención, como del único medio posible para constituir un arte en consonancia con la concepción materialista del conocimiento.

Al no separar el objeto de sus cualidades, determina que la propiedad estética reside en la concreta materialidad de la obra de arte.

10. — El arte, como toda actividad que es su proceso "va cambiando constantemente de la forma de la acción, a la forma del ser", se verifica concretamente en el objeto. En el proceso de la invención estética, la práctica se manifiesta como productora de una nueva cosa, con propiedades nuevas.

"Lo nuevo es la organización y con ella deben relacionarse las nuevas propiedades" (Shtetler, cit. por J. Lwiza).

11. — La nueva propiedad determina el nuevo contenido, el nuevo "ser". El trabajo ha sido incorporado a la materia de trabajo; lo que en el obrero aparece como movimiento, en el producto en reposo, aparece como ser, en lugar de "proceso de ser" (C. Marx).



Alfredo Hlito

SOBRE INVENCIÓN POÉTICA

El concepto inventado, que es la base de la nueva poesía, constituye una de las formas de la praxis revolucionaria. A través de su invención, el poeta se integra en el mundo; es decir, que participa activamente en la tarea teórico-práctica de transformarlo.

Lo que se revela hoy insuficiente, en la antigua estética, es el intento de relacionar el poema con objetos determinados, para darle así una significación lógica. La poesía vive de una relación con la totalidad del mundo, y no con una parte de él.

Las experiencias poéticas de los últimos años han permitido conocer algunas formas de la actividad creadora del hombre, que habían permanecido, hasta ese momento, confundidas con otras funciones, especialmente con las de comunicación o expresión. Tales experiencias han abierto el camino para la concepción estética inventivista.

Un poema debe constituir un hecho.

Vivir el poema como un acontecimiento de nuestra vida mental, y no como una representación en la que somos meros espectadores.

La técnica surrealista, en virtud de su carácter descriptivo, coloca con frecuencia el poema en función de realidades que le son extrañas. No procede a construir una realidad poética (combinación de conceptos inventados), sino que toma el hecho surrealista y se limita a describirlo.

El poeta no canta ya parcelas del mundo, porque ha comprendido que su oficio no reside en la mera enunciación de objetos, sino, en el más esencial, de producir en cada hombre una relación poética con la totalidad de las cosas y de las situaciones.

Hay un desarrollo histórico de las formas poéticas, que podemos explicar con respecto a los cambios sociales y económicos, pero hay también una función de la poesía, que se ha ejercido a través de los más diversos estilos o creadores, y cuyo carácter interesa definir.

Por esa función, mucho más que por el tema o la anécdota, la obra poética se ha convertido en una forma de conocimiento y de vida; ha establecido relaciones mentales con el mundo y ha sostenido el júbilo creador en la aventura humana.

La poesía inventivista persigue una familiaridad con lo desconocido.

ALFREDO HLITO



Antonio Caraduje, M. Espinosa, Enio Iammi, A. Molimberg, T. Maldonado, S. Contreras, L. Prati y Raúl Lozza

GALERIA

ALD INSIGNE ALDI

GRABADOS DE GRANDES MAESTROS

GRABADOS PARA DECORACION

LIBROS RAROS - ANTIGUEDADES

CORDOBA 999

U. T. 22 - 5646



GRABADOS
A GUA FUERTES
TALLER DE MARCOS
PASSEPARTOUTS

Cia. AMERICANA de IMPORTACIONES

CORRIENTES 2549

A T E L I E R

DECORACIONES

CHARCAS 837

GRANDES SEDERIAS



SEDAS LANAS HILOS MEDIAS TAPICERIA ALGODONES
ESTA ES LA ÚNICA, ANTIGUA Y TRADICIONAL "Casa y Sederia Salmún"

Asociación de ARTE CONCRETO INVENCION

JOSE E. URRUTU 1170, 16.

BUENOS AIRES

INTEGRANTES:

Edgar Bayley
Antonio Caraduje
Simon Contreras
Manuel Espinosa
Alfredo Hlito
Enio Iommi
Obdulio Landi
Raul Lozza
R. V. D. Lozza
Tomas Maldonado
Alberto Molemborg
Primaldo Mónaco
Oscar Nuñez
Lidy Prati
Jorge Souza
Matilde Werbin

SECRETARIADO:

Manuel Espinosa
Raul Lozza
Tomas Maldonado

REVISTA

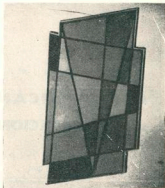
ARTE CONCRETO

No. 1 - Agosto de 1946 - Buenos Aires

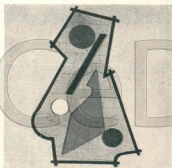
COMITE DE REDACCION:

Edgar Bayley
Simon Contreras
Alfredo Hlito
Raul Lozza

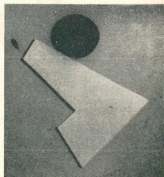
Precio de venta \$ 1.00 m/n.



Manuel O. Espinosa



Antonio Caraduje



Alfredo Hlito