

KOSICE

Gyula Kosice
1924–2016

Presentación 05
Ensayo 07
Investigación 13

Obras 17

Textos 53
Documentos 65
Biografía 71

La historia del arte argentino resume en el nombre de Gyula Kosice una deriva que, paradójicamente, vuelve clásicas las vanguardias que motorizó. Sus gestos innovadores instituyeron de una vez y para siempre ciertas torsiones que señalan capítulos clave de las artes visuales de nuestro país. Pero su incidencia no se restringió a la dimensión local: el arte cinético que signa el último medio siglo dio en él con su forma inaugural plena.

Los hitos de su trayectoria son conocidos: las agrupaciones Asociación Arte Concreto-Invención y Arte Madí; las esculturas hidráulicas y lumínicas; la instalación *Ciudad Hidroespacial* son nombres que podrían designarlo no solo como precursor –el fácil menoscabo que coloca a un artista fuera del ámbito que inaugura–, sino sobre todo como creador de visiones que harían tendencia.

Acaso el secreto de su renovación permanente y de su interpe-lación a cada época sea una punzante interrogación acerca de la estética en relación con la tecnología, que desemboca, entre otras variaciones, en su urbanismo espacial, una de sus más perdurables invenciones. La experimentación con el agua, y con nuevos materiales como el neón y el plexiglás, así como sus indagaciones sobre el movimiento, que tuvieron en *Röyi* su forma primigenia; sus esculturas urbanas o el arte digital colocan la obra de Kosice en la tradición milenaria del pensamiento utópico, que ancla su imaginario en la crítica al presente so pretexto de diseñar una sociedad futura. Y es que el arte de Kosice siempre sucede en el futuro.

El cierre de su ciclo vital convoca a visitar el pensamiento visual de Gyula Kosice. El Museo Nacional de Bellas Artes honra al artista con esta exposición a manera de homenaje, 25 años después de su última gran retrospectiva en la institución, con la certeza de incitar nuevas lecturas sobre su obra.

Andrés Duprat
Director
Museo Nacional de Bellas Artes

Ensayo

07

Gyula Kosice
Un visionario en el filo del siglo
por Rodrigo Alonso

1. Otto Hahn, “Kosice entre Calder et Tinguely”, *L'Express*, París, 9 al 15 de diciembre de 1974.

“Si viviera en París su obra estaría emplazada entre los móviles de Calder y las máquinas de Tinguely”,¹ asegura el teórico Otto Hahn en la reseña de la exposición *Eau – Lumière – Mouvement* que Gyula Kosice inaugura en el Espace Pierre Cardin en 1974. Su observación no solo pone de manifiesto esa geopolítica del arte que empuja a los márgenes a quienes no operan en sus centros más o menos establecidos (Londres, París, Nueva York, quizás Ámsterdam), sino que ubica al artista argentino en la línea de las investigaciones más interesantes del arte contemporáneo de la época. Kosice sabe que Europa le ofrece múltiples oportunidades y el reconocimiento mundial. Sin embargo, tras vivir algún tiempo en París y exhibir en sus galerías más importantes, fija su residencia definitiva en Buenos Aires, la ciudad a la que había arribado con su familia escapando de las consecuencias de la Gran Guerra cuando tenía apenas 4 años.

Desde muy joven, Kosice se siente atraído por el arte, aunque su aproximación a este adopta vías más bien informales. No son los estudios en las academias los que lo ponen en el camino de los debates más interesantes sobre la producción estética contemporánea sino las relaciones vinculares. Su acercamiento al poeta peruano Alberto Hidalgo, y al círculo de intelectuales que lo rodea, modela sus primeras apreciaciones artísticas. Más tarde, su encuentro con Rhod Rothfuss, Edgar Bayley, Tomás Maldonado y Carmelo Arden Quin será decisivo para llevar sus ideas a la arena pública.

La aparición de la revista *Arturo* en el verano de 1944 es de una importancia capital, no solo por las opiniones sobre el arte que allí se despliegan, sino fundamentalmente por el posicionamiento radical del grupo de jóvenes que la editan, que reniega de la figuración y apuesta por una producción ubicada en sus antípodas. En su contribución teórica para esta publicación, un Kosice de solo 20 años cuestiona los aportes del surrealismo y asegura:

***Arturo* dice la afirmación de la imagen pura sin ningún determinismo ni justificación. Si se suprimen las distancias, el arte será solamente tensión, y la imagen pura, vibración estética [...] El hombre no ha de terminar en la Tierra. El arte abstracto englobado como relación de un todo asegurará la armonía de lo polidimensional, sin necesidad de adaptaciones psíquicas.**²

Su apuesta por la tensión, la vibración estética y lo polidimensional lo lleva a desarrollar sus tesis en el terreno escultórico. La creación de *Röyi* (1944), una obra articulada que admite la participación del espectador, y *Una gota de agua acunada a toda velocidad* (1948), un dispositivo cinético que agita un pequeño recipiente con agua y aire mediante el funcionamiento de un motor, constituyen aportaciones inéditas a una disciplina todavía presa –por lo menos en la Argentina– en la tradición de la estatuaria. Las nociones abstractas de espacio, tensión, dirección, articulación, dimensión y movimiento permiten el desarrollo de un nuevo vocabulario escultórico, al cual Kosice suma su interés permanente por los nuevos materiales, herramientas y tecnologías.

La publicación de *Arturo* constituye el puntapié inicial para la aparición del arte concreto en la Argentina.³ Durante 1945, los participantes de la revista, junto a otros artistas independientes que comparten sus ideas estéticas, integran las exposiciones que van dando forma al movimiento: la primera, en la casa del psicoanalista Enrique Pichon-Rivière; la segunda, en la residencia de la fotógrafa Grete Stern.⁴ Sin embargo, las tensiones internas generan rápidos reacomodamientos y dimisiones.

Gyula Kosice, Rhod Rothfuss y Carmelo Arden Quin se separan para formar el grupo Madí (1946). En su manifiesto fundacional se afirma:

Se reconocerá por Arte Madí (nemsorismo) a la organización de los elementos propios de cada arte en su continuo. En ello está contenida la presencia, la ordenación dinámica móvil, el desarrollo del tema propio, la ludicidad y pluralidad como valores absolutos, quedando por tanto abolida toda injerencia de los fenómenos de expresión, representación y significación [...] La pintura madí, color y bidimensionalidad. Marco recortado e irregular, superficie plana y superficie curva o cóncava. Planos articulados, con movimiento lineal, rotativo y de traslación. La escultura madí, tridimensional, no color. Forma total y sólidos con ámbito, con movimientos de articulación, rotación, traslación, etc.⁵

Kosice reconoce la originalidad del aporte de su amigo Rhod Rothfuss con la postulación del marco recortado para la pintura⁶ y lo adopta en sus obras bidimensionales de los 40. Pero, fiel a su espíritu innovador, va más allá, al propiciar la articulación de sus partes y la incorporación de materiales novedosos, como los tubos de luz de neón.⁷ Sus obras Madí realizadas con este material (1946) son pioneras en el mundo y le han valido el reconocimiento internacional.

A lo largo de los años, Kosice es el corazón e impulsor de un movimiento que se va desdibujando con lentitud. Gracias a su incansable gestión –y a la de su esposa, que lo acompaña en la tarea– se realizan numerosas exhibiciones de los trabajos del grupo, tanto en la Argentina como en el exterior, y se edita la revista anual *Arte Madí Universal*,⁸ que difunde las producciones y las ideas de algunos de sus integrantes.

Pero esta labor no lo distrae de la necesidad de desarrollar una obra personal, auténtica y única. A finales de los 40 explora la espacialidad desligada de la materia en piezas construidas con listones de bronce, plexiglás y tubos de neón. La utilización escultórica de este último es verdaderamente asombrosa por la manera en que manipula un elemento tan inasible como la luz. La transparencia del plexiglás introduce otro tipo de inmaterialidad, que trasciende los problemas escultóricos del bulto y las sombras.

Cada pieza establece un contrapunto con la tradición, al tiempo que señala caminos abiertos a la experimentación. Por otra parte, el diálogo con la tecnología y el uso de materiales industriales encauza su trabajo en el sentido de la contemporaneidad. No es casual el interés que despierta en Europa cuando empieza a mostrar allí, a partir de las numerosas invitaciones que recibe hacia finales de esa misma década.

En los 50, Kosice incorpora un material que conformará una suerte de marca de autor: el agua. Nacen las hidroesculturas, obras que no solo otorgan protagonismo al medio acuoso, sino que suman, además, el movimiento, los recorridos fluidos, las burbujas, la luz reflejada por el líquido elemental. Se abre un nuevo campo de experimentación abonado por el permanente desafío de dar forma a un material amorfo, lábil y escurridizo. Pero también, y como es habitual en el artista, un intento por repensar la escultura a la luz de los tiempos que corren. Así lo expresa en un manifiesto redactado al respecto:

5. Publicado en la revista *Arte Madí Nemsor*, N° 0, Buenos Aires, octubre de 1947.

6. Desarrollada en su ensayo “El marco: un problema de plástica actual”, *Arturo*, Buenos Aires, verano de 1944.

7. Kosice relata que la inspiración para la realización de estas obras surge de la observación de la vida cotidiana; las luces de neón comenzaban a utilizarse en esos momentos en el ámbito de la publicidad urbana.

8. La revista se edita entre octubre de 1947 y junio de 1954.

2. Gyula Kosice, texto sin título, *Arturo*, Buenos Aires, verano de 1944.

3. Al respecto, consúltese: Nelly Perazzo, *El arte concreto en la Argentina*, Buenos Aires, Gaglianone, 1983.

4. La amistad con Grete Stern será clave para la producción artística de Kosice, ya que es a través de ella que obtiene información sobre las ideas desarrolladas en la Escuela de la Bauhaus (véase el ensayo “Bauhaus” publicado en este catálogo).

9. Gyula Kosice, "La arquitectura del agua en la escultura" (manifiesto), *Premio Internacional de Escultura del Instituto Torcuato Di Tella* (cat. exp.), Buenos Aires, ITDT, 1962, p. 41.

10. Acerca del impacto del imaginario espacial sobre la producción artística argentina se puede consultar: Rodrigo Alonso, "Argentines on the Moon", en Sarah Montross, *Past Futures. Science Fiction, Space Travel, and Postwar Art of the Americas*, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 2015.

11. Véase: Gyula Kosice, *500 lugares para vivir. La ciudad hidroespacial*, Buenos Aires, Akián, 2010.

La historia privada del volumen –corporización o relación espacial– quedó hasta hoy circunscripta, en cuanto objeto escultórico, a un proceso de conjugación en el cual la materia imponía sus leyes propias. Si bien es cierto que la equivalencia materia-energía liberó en muchos sentidos esa dependencia, aún subsisten pronunciados anacronismos [...] Faltaba algo. Era necesario dirigirse a la fuente misma de la energía, hacer entrar en esta experiencia a un elemento que literalmente se "escapa de las manos". A pesar de lo cual ostenta una flagrante superioridad, tanto desde el punto de vista biológico como en su calidad de componente físico del planeta en el cual vivimos. Quiero decir, concretamente, el agua.⁹

Como se señala en el manifiesto, la manipulación del agua no supone exclusivamente la incorporación de un inusual material escultórico; introduce también un componente semántico que remite a la energía que da vida al planeta. Esta implicancia no es menor. A partir de este momento, Kosice refuerza las connotaciones espaciales y vitalistas de sus trabajos, y retoma un proyecto preanunciado en el texto que había escrito para la revista Arturo, en el cual afirmaba que "el hombre no ha de terminar en la Tierra": la *Ciudad Hidroespacial*. En el marco de la carrera espacial, que tiene a las grandes potencias del mundo preocupadas por la conquista del universo, el artista argentino desarrolla una propuesta propia que toma por escenario el firmamento.¹⁰

Durante la década de 1960, sus obras adoptan referencias cada vez más específicas a este contexto. Se multiplican las galaxias, las constelaciones, los aerolitos. Pero sin dudas, la *Ciudad Hidroespacial* es el proyecto más ambicioso de estos años. Esta utopía urbana, que involucra no solo el diseño de una arquitectura flotante, sino, además, la creación de toda una nueva forma de vivir y habitar las urbes del futuro,¹¹ va apareciendo lentamente en escritos, dibujos, collages y maquetas de plexiglás. Su presentación oficial tiene lugar en la Galería Bonino de Buenos Aires, en 1971. Al año siguiente, sus ideas rectoras adquieren la forma de un manifiesto:

Hasta ahora solo utilizamos una mínima proporción de nuestras facultades mentales, adaptadas a módulos que de alguna manera derivan de la arquitectura llamada moderna o "funcional". Es decir, el departamento o la celdilla para habitar, que una sociedad nos impone con su economía compulsiva [...] Proponemos la construcción del hábitat humano, ocupando realmente el espacio a mil o mil quinientos metros de altura, en ciudades concebidas ad-hoc, con un previo sentimiento de coexistir y otro diferenciado "modus vivendi" [...] En la Ciudad Hidroespacial nos proponemos destruir la angustia y las enfermedades, revalorizar el amor, los recreos de la inteligencia, el humor, el esparcimiento lúdico, los deportes, los júbilos indefinidos, las posibilidades mentales hasta ahora

no exploradas, la abolición de los límites geográficos y del pensamiento. ¿Idealismo utópico? En absoluto. Los que no creen en su factibilidad es porque siguen aferrados a la caverna, a las guerras y los diluvios. Por lo tanto, disolver el arte en la vivienda y en la vida misma es preanunciar síntesis e integración.¹²

La *Ciudad Hidroespacial* es, probablemente, uno de los proyectos más ambiciosos y complejos asumidos por un artista visual, que solo encuentra parangón en otras dos propuestas de estos años: la *New Babylon* (1959-1974) de Constant y las *Living Cities* (1964) del Grupo Archigram. Como estos, Kosice responde a una problemática real que atañe a la humanidad en su conjunto, con una proposición que se ubica a medio camino entre las posibilidades materiales y la imaginación. Esta ciudad modélica figura hoy, con todo derecho, entre los más grandes aportes a la comprensión del futuro de la vida sobre nuestro planeta.

Quizás como consecuencia de sus reflexiones sobre el urbanismo y el porvenir, el trabajo de Kosice se encamina desde entonces por dos vías más o menos definidas: por un lado, los proyectos monumentales y públicos, destinados a ser emplazados en la ciudad, a dialogar con ella, con sus espacios y sus habitantes; por otro, la investigación tecnológica, que no solo se presenta como una dimensión para la exploración estética, sino, y por sobre todas las cosas, como la herramienta que transforma a la *Ciudad Hidroespacial* en una realidad cada vez más próxima.

Desde finales de los 60 se multiplican las esculturas que ocupan espacios al aire libre en diferentes metrópolis del mundo. *Hidroescultura y satélite* (1969), en el Parque Roosevelt de Montevideo, *El faro de la cultura* (1982), en La Plata, *Victoria* (1988), en el Parque Olímpico de Seúl, o el *Monumento a la democracia* (2000), ubicado en la Avenida 9 de Julio de Buenos Aires, son solo algunas de ellas.

Por otra parte, se diversifican enormemente los recursos técnicos que expanden las propiedades sensoriales de sus esculturas. La iluminación comienza a variar en intensidad, secuenciación y color de acuerdo con programas preestablecidos, se incorpora el sonido como variable para la participación del público, las luces incandescentes dan paso a la tecnología LED, los espejos plantean dilemas ópticos, los ventiladores animan volúmenes de aire, las computadoras abren el camino hacia la imagen digital.

No obstante, a pesar de contar con una obra consolidada, hasta sus últimos días, Gyula Kosice no deja de buscar, inventar, experimentar. No cesa en su persistencia vanguardista, porque el arte, para él, no es un punto de llegada sino una aventura sin final.

Kosice vivió un siglo de transformaciones demoledoras, pero siempre supo estar a la altura de las circunstancias. Su trabajo creció enraizado en su tiempo, pero también fue visionario. E ingresó a un milenio impredecible para cumplir con otra visión, que ya había planteado en el último número de su amada revista *Arte Madí Universal*:

Lo que querría ser:
caminar sobre el filo del siglo y seguir siendo
una empresa constructora del futuro.¹³

12. Gyula Kosice, "Arquitectura y urbanismo hidroespacial", en *La ciudad hidroespacial*, Buenos Aires, Ediciones Anzilotti, 1972 (reimpreso en este catálogo).

13. Gyula Kosice (con el seudónimo de Raymundo Rasas Pet), "Madrigrafías", *Arte Madí Universal*, N° 7-8, Buenos Aires, junio de 1954.

Investigación

13

Apuntes sobre la obra
de Gyula Kosice en
el Museo Nacional de Bellas Artes
por Pablo De Monte

1. *Pintura Madí A-3*, 1946 (Inv. 9405); *Hidroactividad H-13*, 1965 (Inv. 9819); *Textura y dispersión de aire*, 1966 (Inv. 7555); *Golsé*, 2001 (Inv. 10938/02/01).

El conjunto de obras de Kosice que integra el acervo del Museo Nacional de Bellas Artes¹ permite seguir la trayectoria del artista desde sus inicios en la década de 1940, cuando junto con Carmelo Arden Quin, Edgar Bayley y Rhod Rothfuss publicó el único número de *Arturo. Revista de Artes Abstractas*, pasando por la agrupación Arte Madí y las innovaciones planteadas en los años 70, etapa en la que sus inquietudes estéticas lo llevaron a explorar al máximo las posibilidades de combinar luz, agua y movimiento.

La revista *Arturo* y el grupo de artistas madí –integrado por Kosice, Rothfuss y Arden Quin– representan la primera vanguardia local vinculada con la abstracción geométrica. Este colectivo, enrolado en la no representación, postulaba los conceptos de “invención”, entendido como creación, y de “marco recortado”, contrapuesto al cuadro-ventana de la pintura figurativa tradicional, que tiene sus inicios en el Renacimiento. Desde esta última concepción, el cuadro se entiende como un recorte de la realidad sensible donde el marco funciona como un contenedor de la obra; un ornamento destinado a separar la imagen del muro, una zona de transición. El “marco recortado” de Madí significó que la imagen representada ya no establecía una relación mimética con la realidad sensible, y así la pintura se concentró en sí misma como un lenguaje autónomo. “Invención” y “marco recortado” constituyen dos contribuciones fundamentales de la poética madí.

En sintonía con esta tendencia, y cumpliendo con estos preceptos, se ubica *Pintura Madí A-3* (1946). La irregularidad de su marco interactúa con las diferentes formas triangulares pintadas de colores primarios planos, y los acentos de gris, negro y blanco comprimen o dilatan el color, como parte de un juego plástico en el cual colores y formas operan por sí mismos con total autonomía. Paralelamente, Kosice indagó sobre la incorporación del movimiento en piezas como la emblemática escultura *Röyi* (1944).

Otras dos obras del acervo del Museo, *Hidroactividad H-13* y *Textura y dispersión de aire*, sintetizan sus búsquedas alrededor del hidrocinetismo comenzadas en los años 40. En ellas, la utilización del agua como elemento central supuso que el artista construyera una estructura transparente que sirviera de contenedor: allí, el agua, en esencia cambiante, realiza un recorrido estratégicamente planificado. Otro elemento constitutivo es la luz, que otorga visibilidad al líquido, en tanto el color proviene de los distintos matices de los materiales sólidos y transparentes.

Hidroactividad H-13 puede entenderse como un complejo sistema cuyo ciclo se repite de modo continuo. En esta obra, el agua es impulsada por motores. Estos dispositivos tecnológicos permiten generar el movimiento, y a la vez, al deslizarse por la superficie de plexiglás, el agua produce sonidos. De este modo, en una suerte de juego, se conjugan lo visual y lo sonoro.

La incorporación a las obras del movimiento real o virtual es el eje del arte cinético. Uno de los aportes de Kosice a esta tendencia artística fue la utilización del agua como elemento plástico móvil que cambia constantemente de forma y se adapta a su contenedor.

El concepto de movimiento se asocia de modo inevitable al concepto de tiempo. Las relaciones entre movimiento y tiempo fueron abordadas desde los inicios del pensamiento occidental. En la antigüedad, el filósofo griego Heráclito señalaba que “nadie puede bañarse dos veces en el mismo río”: cuando uno regresa al río, no es el mismo, y el agua tampoco es la misma, pues en el universo todo fluye, toda cambia. Cuando Kosice utiliza el agua como componente proteico, mudable, asociado a un ciclo temporal, se conectaría con esta idea.

Sobre esta misma problemática, hacia fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX, gira la producción teórica del filósofo francés Henri Bergson, que alcanzó gran difusión. Es conocida la vinculación de sus propuestas en torno a la memoria y al tiempo con la novela de Marcel Proust *En busca del tiempo perdido*. Estas ideas también pueden ofrecer una perspectiva interesante para analizar las obras de Kosice.

Según los conceptos formulados por Bergson, existen dos temporalidades distintas pero complementarias entre sí. La primera es el tiempo relacionado con el espacio, o tiempo numerado, que se materializa en la duración y en la existencia de las cosas. La segunda implica el tiempo interior o puro, que es el psicológico, donde el transcurso del presente al futuro obedece a otras reglas; el tiempo pasado es vivido en un presente permanente. Para este filósofo, el tiempo interno es el verdadero, en él se fusionan las vivencias y los hechos perceptivos pasados y presentes; por el contrario, en la temporalidad exterior solo se halla el espacio.

Siguiendo estos preceptos bergsonianos, *Hidroactividad H-13* representaría el tiempo interior, inasible y subjetivo, que fluye y se vuelve sobre sí mismo. Al moverse, el agua simbolizaría el devenir, con un pasado y un presente. En apariencia, su ciclo se repite, pero es sabido que el líquido interior no mantendrá su misma morfología a lo largo del trayecto por las zonas visibles de la obra.

Textura y dispersión de aire también presenta la noción del tiempo interno. Las pequeñas burbujas inmóviles de esta pieza producen la idea de un interior líquido pero estático. En este sentido, representaría el tiempo detenido, como una fotografía que capta el instante de un devenir.

En el transcurrir de la vasta producción de Kosice, sus ideas y búsquedas formales fueron cambiando, desapareciendo y reapareciendo. Trazaron una línea temporal no siempre unidireccional. Gracias a esta estrategia, el artista pudo resignificar y actualizar determinados patrones formales propios que configuran una suerte de intertextualidad estructural. Así, el marco recortado utilizado en la pintura de la década del 40 emerge nuevamente en sus primeras propuestas con luz de neón y, luego, en piezas más complejas donde plantea la interacción entre agua, luz y movimiento. De esta manera, la obra de Kosice puede entenderse como una red significativa que construye sentido al enlazar piezas de épocas diferentes. Dicho de otro modo, estas conexiones nos dirigen hacia un cuerpo de obras entendido como algo vivo que no puede ser desmembrado por métodos taxonómicos.

Estos conceptos encuentran un punto de confluencia en las palabras de Pierre Restany, cuando señala que el gran mensaje de Kosice “en el espacio-tiempo físico y mental... [es] una invitación al viaje supremo del humanismo tecnológico, un llamado a sentir mejor, a ver más alto y más lejos, un llamado a vivir mejor”².

2. Pierre Restany, en el catálogo *Exposición La Ciudad Hidroespacial*, Espace Pierre Cardin, París, 1974.

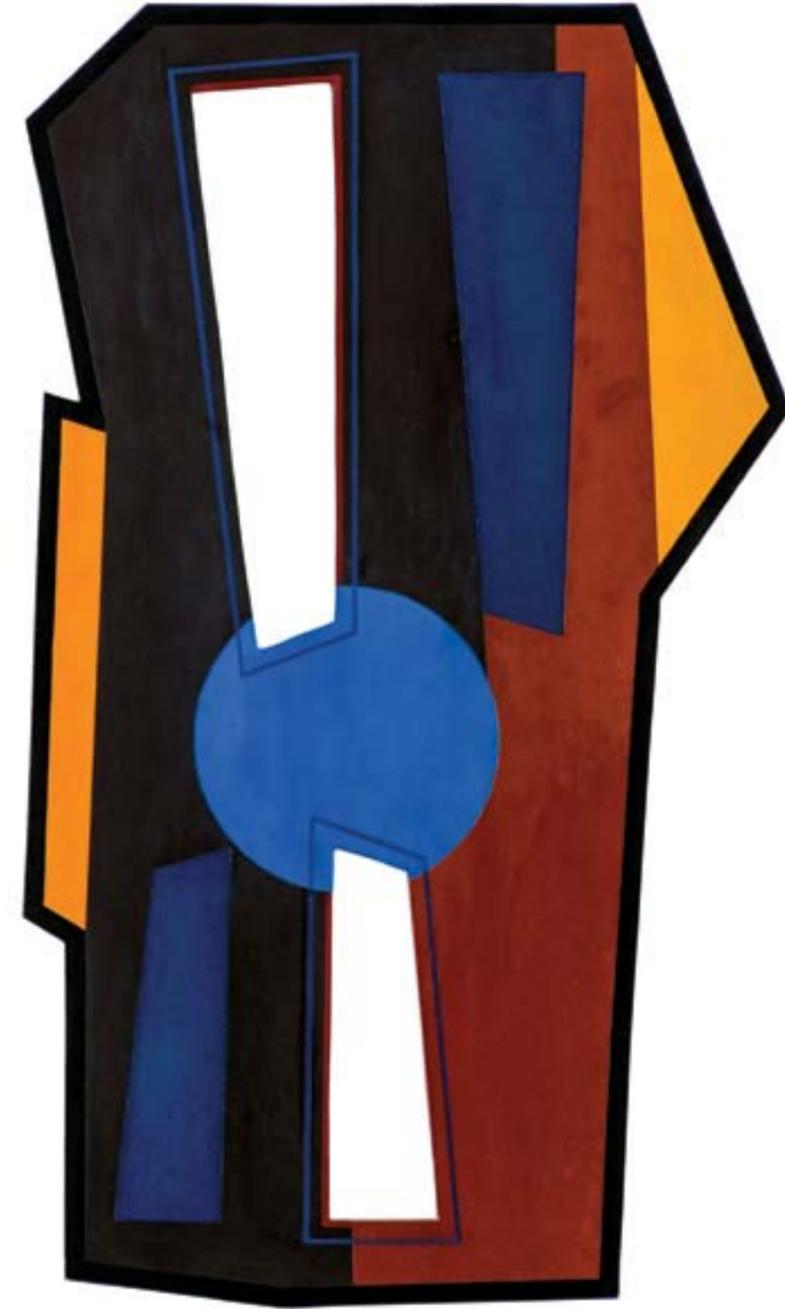
Pintura Madí Nro. 7
1946
Técnica mixta sobre tela
87,5 × 64 cm
Museo de Artes Plásticas
Eduardo Sívori



Pintura Madí A-3
1946
Esmalte sobre madera
64 x 39 cm
Museo Nacional
de Bellas Artes



Dos espacios
Pintura Madí
1949
Esmalte sobre madera
77 x 46 cm
Museo Castagnino +
macro, Rosario



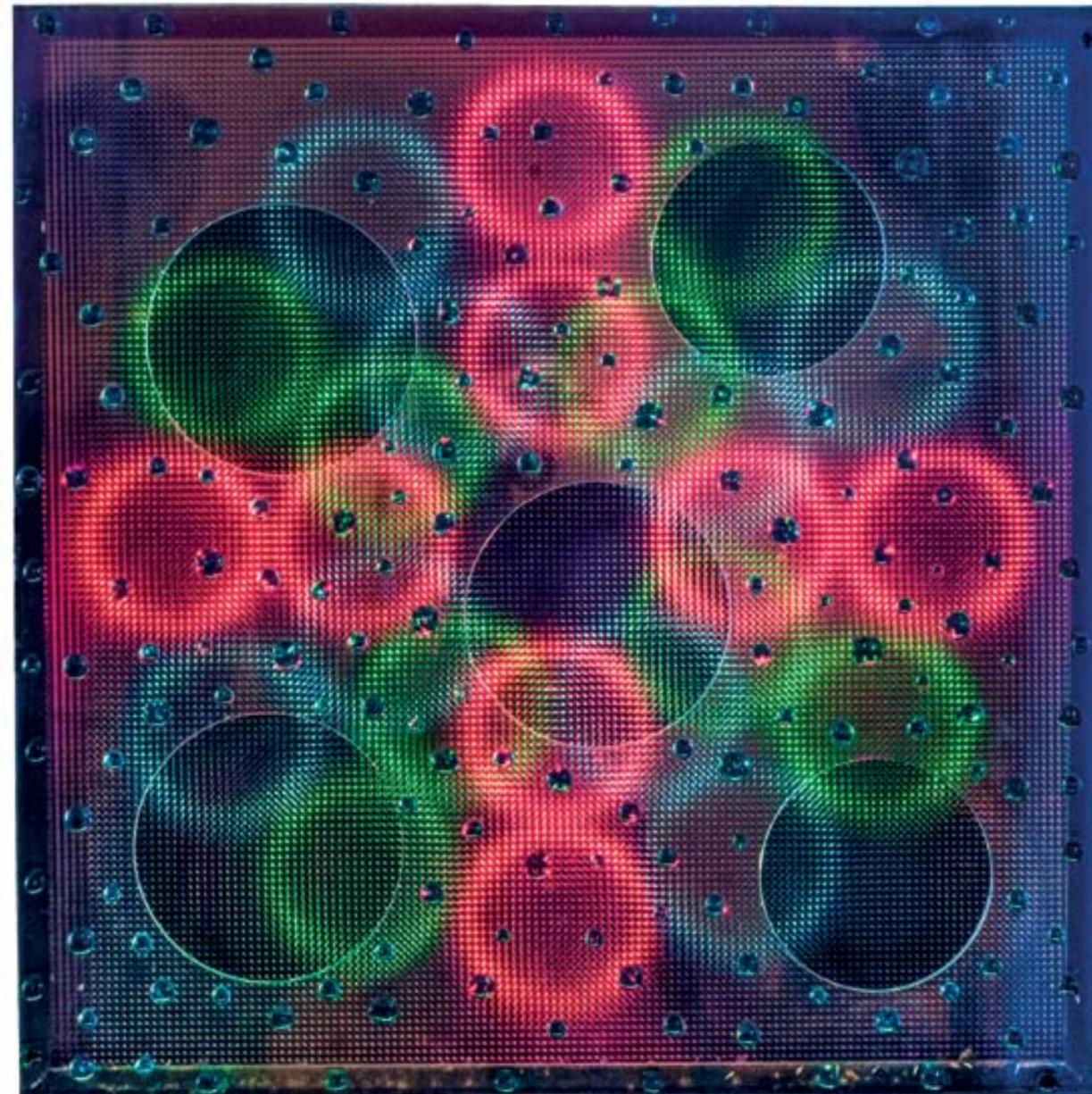
Röyi
1944
Móvil de madera
91 × 44 × 15 cm
Museo Kosice



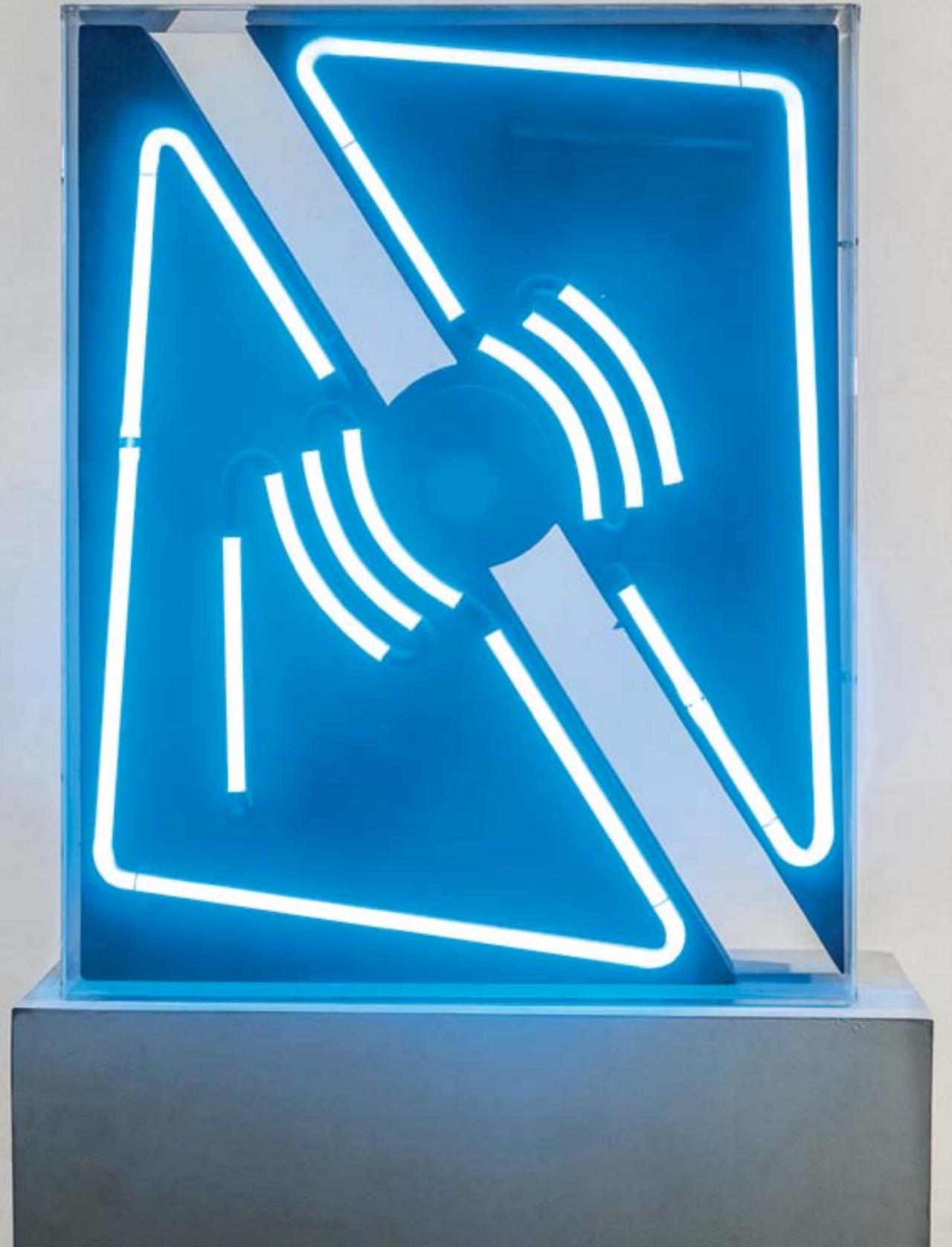
Tensión espacial
1958
Fundición y plancha
de aluminio
47 × 139 × 90 cm
Museo Kosice



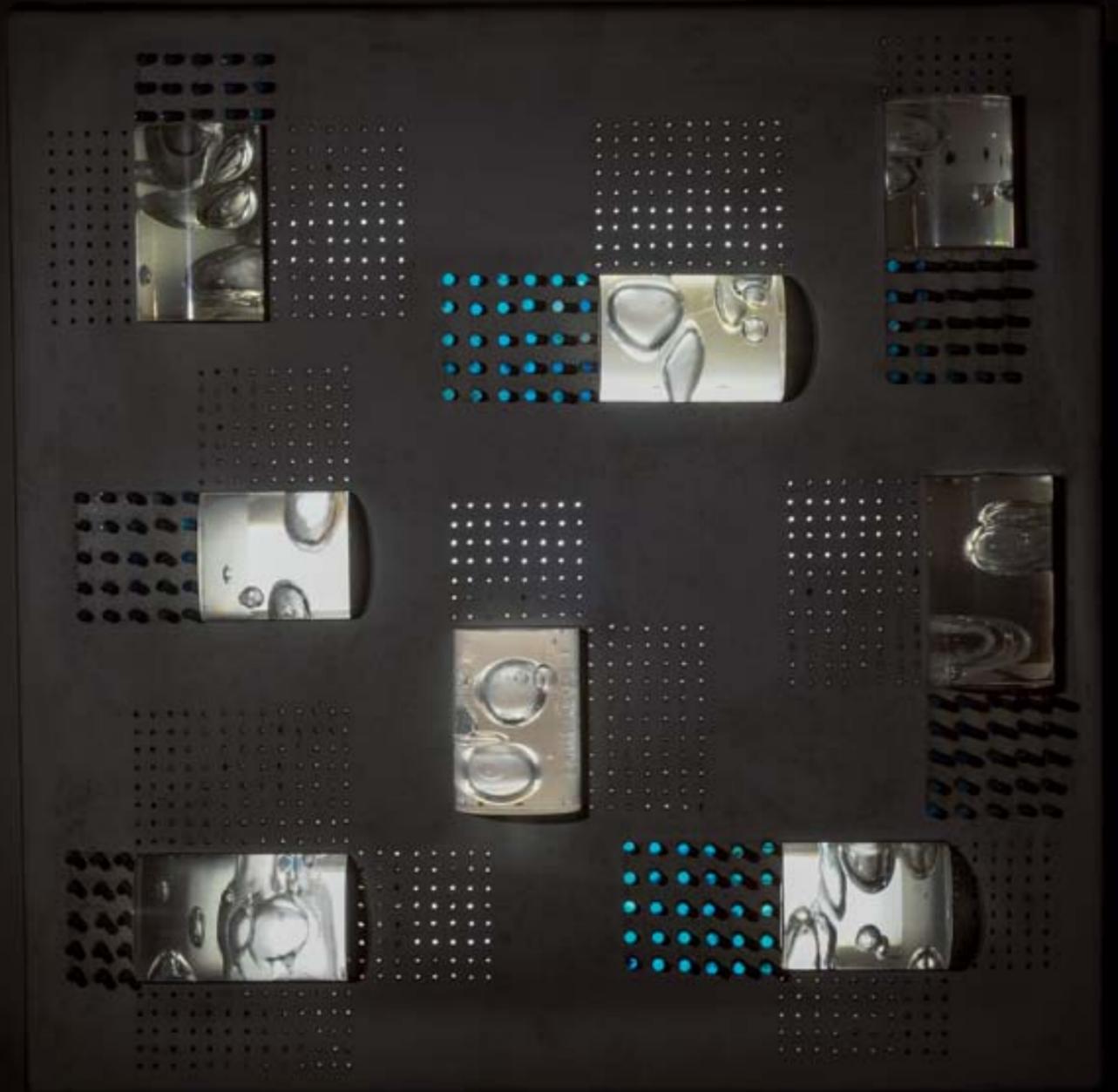
Móvil de luz
1988
Plexiglás, lámparas
coloreadas,
madera y célula
acústica
45 × 45 × 13 cm
Museo Kosice



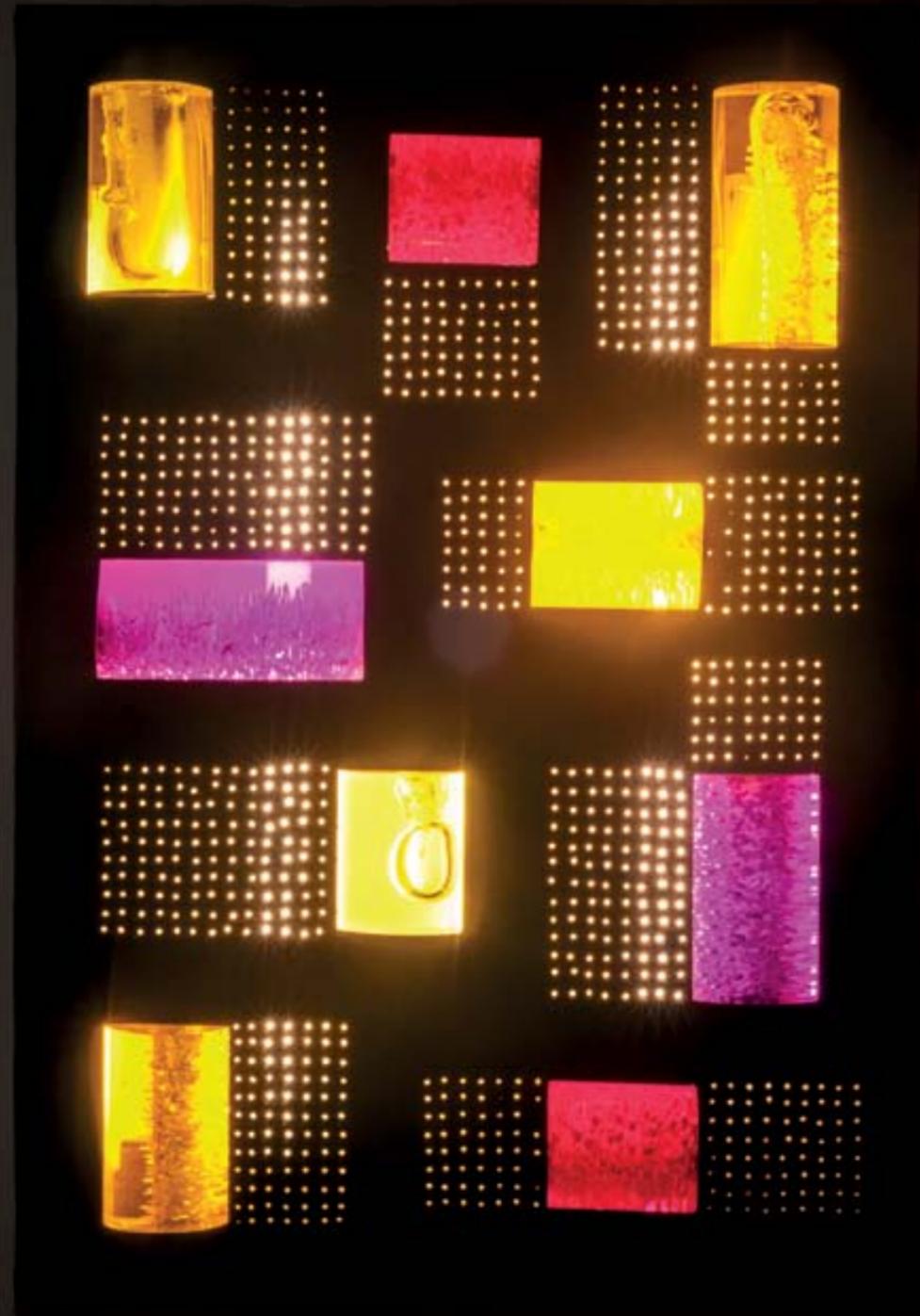
Relieve gas neón Nro. 9
1950
Plexiglás, madera
y tubo de gas neón
56 × 44 × 17 cm
Museo Kosice



Relieve lumínico B
1971
Acrílico, plexiglás,
aire y luz
60 × 60 × 16 cm
Museo Kosice



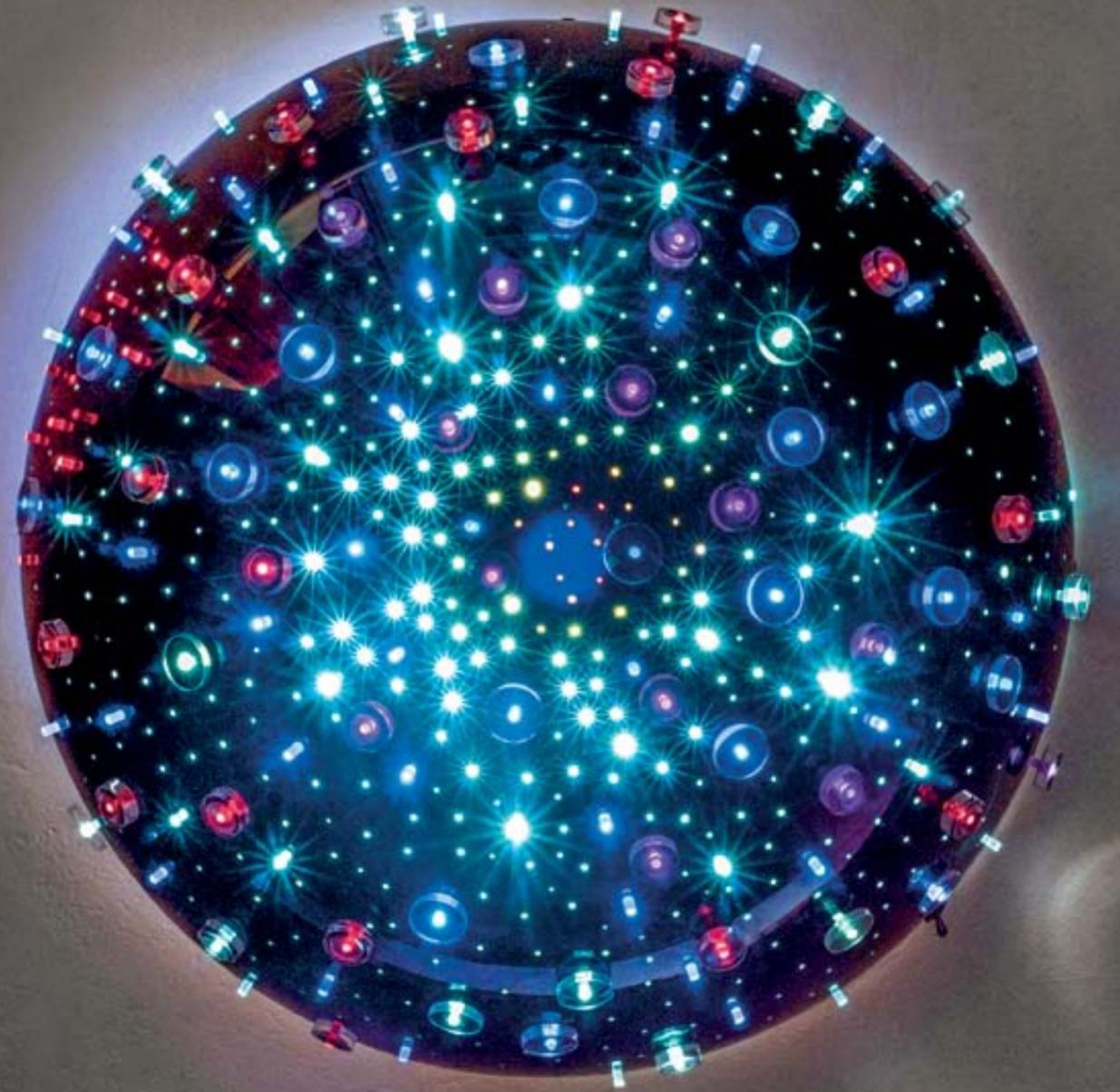
Relieve lumínico
Color-Aire
1970
Acrílico, plexiglás,
aire y luz
72 × 50 × 15 cm
Museo Kosice



Escultura
lumínica gas neón
2005
Tubos de gas neón
76 × 26 × 23 cm
Museo Kosice



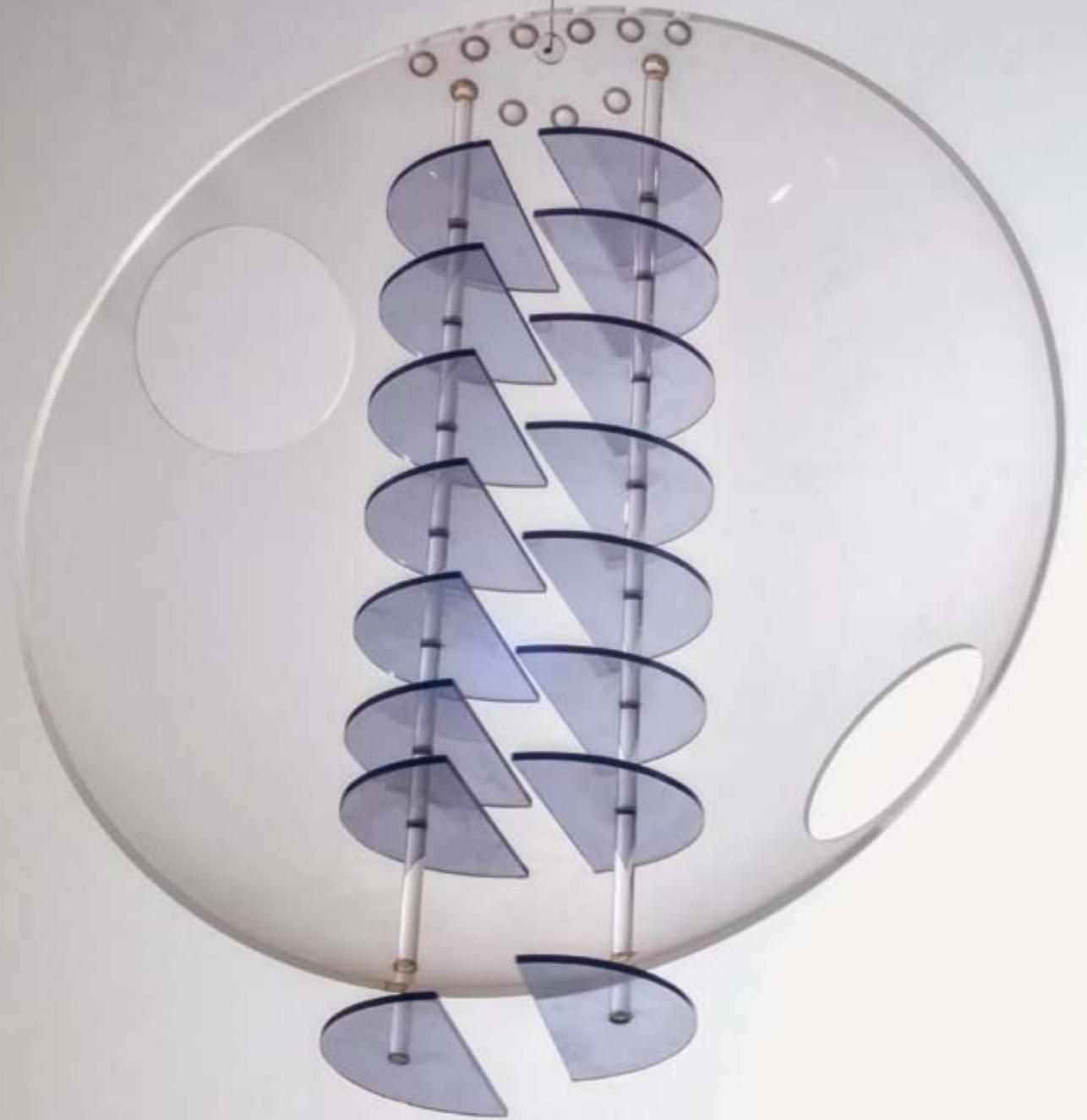
Aerolito
1970
Plexiglás y luz
fluorescente
58 × 58 × 30 cm
Museo Kosice



Una gota de agua
acunada a toda
velocidad
1948
Hierro, plexiglás,
pila y agua
25 × 25 × 16 cm
Museo Kosice



Coordenada
de segmentos y
semicírculos
1963
Plexiglás
82,5 × 82,5 × 30 cm
Museo Kosice



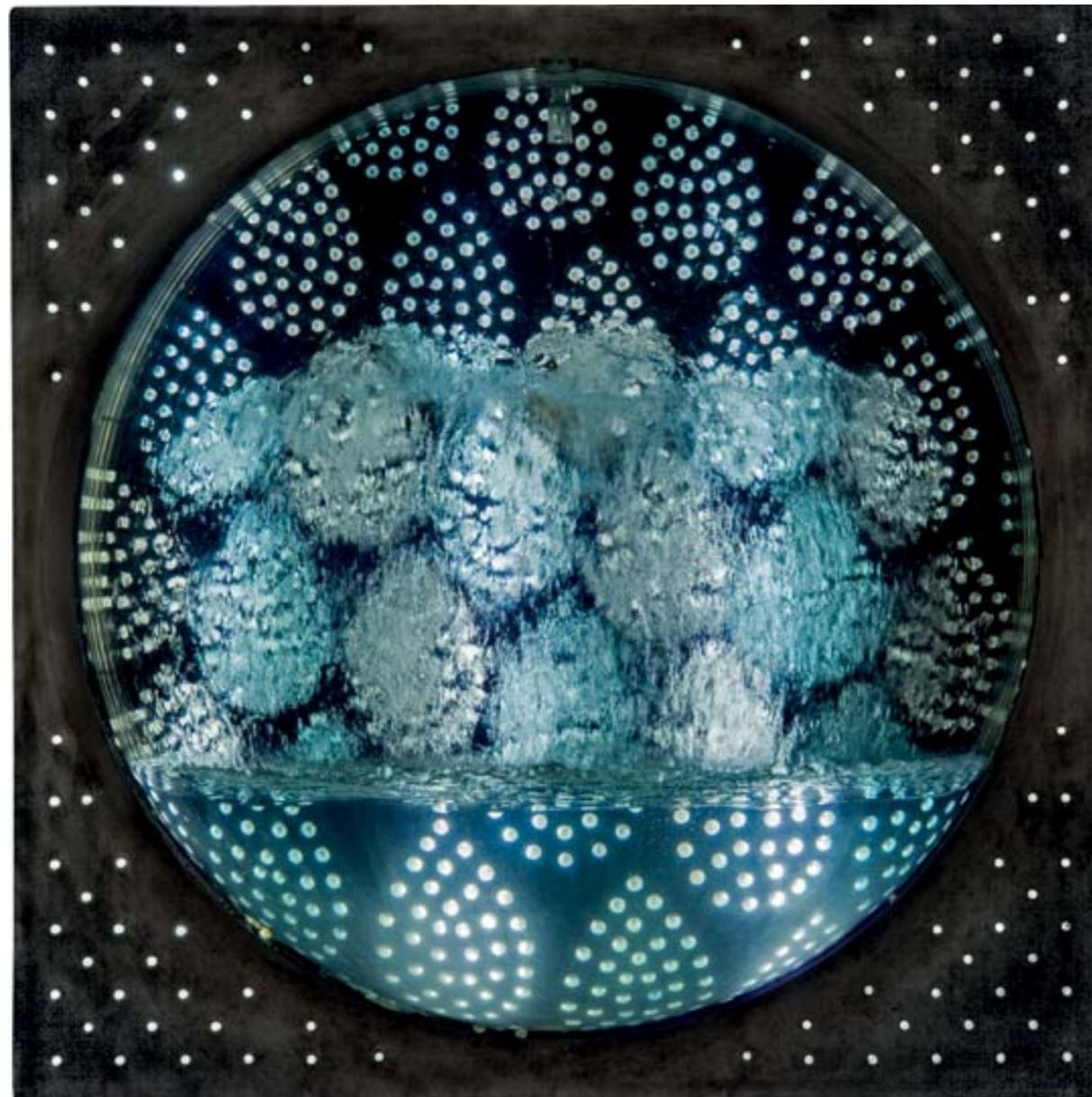
La Ciudad
Hidroespacial
Maqueta T
1969-70
Plexiglás
15 × 45 × 35 cm
Museo Kosice



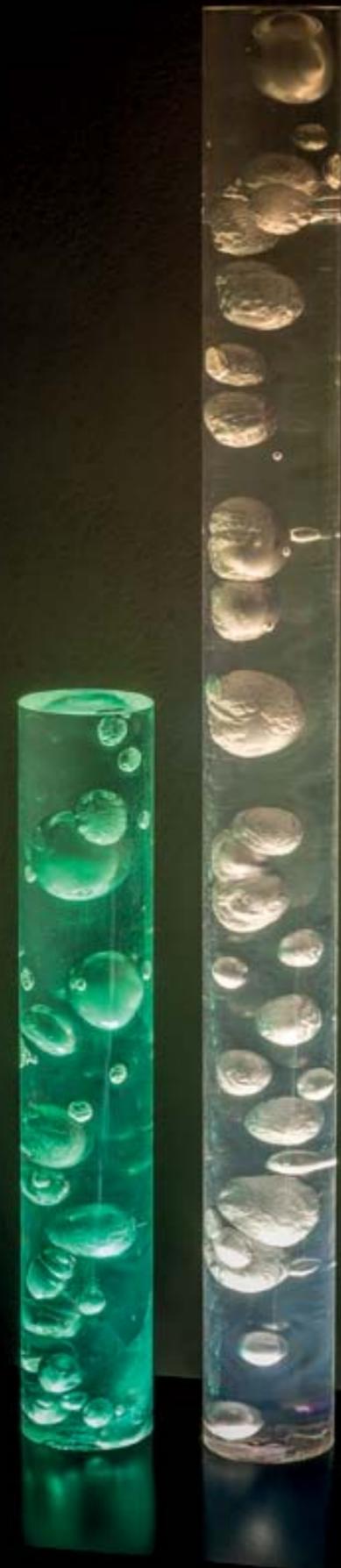
La Ciudad
Hidroespacial
Maqueta V
1969-70
Plexiglás
15 × 45 × 35 cm
Museo Kosice



Hidroactividad H-13
1965
Plexiglás, luz y agua
70 x 70 x 45 cm
Museo Nacional
de Bellas Artes



Aire suspendido
1965
Acrílico, aire y luz móvil
91 x 24 x 24 cm
Museo Kosice



Gota colgante
1974
Plexiglás y agua móvil
65 × 45 cm
Colección particular



Agua comunicante
y LEDs
2010
Plexiglás, agua
y motor LED
150 × 50 × 46 cm
Museo Kosice



Textos

53

por Gyula Kosice

Arquitectura y urbanismo hidroespacial

Arturo

Bauhaus

Escultura madí

Mensaje para el año 2082

Ortogonalismo y nuevas relaciones en la composición

Sur

Texto preliminar *Invención*

Arquitectura y urbanismo hidroespacial

De acuerdo a sus impulsos y reacciones vitales, la humanidad se ha movido en despareja proporción respecto a su propio hábitat. La arquitectura engloba necesidades elementales muy disímiles y no es aconsejable permanecer oprimidos por la magnitud de su carga inerte.

Hasta ahora, solo utilizamos una mínima proporción de nuestras facultades mentales, adaptadas a módulos que, de alguna manera, derivan de la arquitectura occidental llamada moderna o "funcional". Es decir, el departamento o la "celdilla" para habitar, que una sociedad de clases nos impone con su economía y su explotación compulsiva. Sin contar con la decidida repulsa de los arquitectos e ingenieros que no admiten que toda la nomenclatura en la construcción de edificios pueda, algún día, ser suplantada por otro lenguaje arquitectónico, marcadamente revolucionario. Y que ello haga tambalear profesión, convicciones rígidas e ideas lógicas apuntaladas por la enseñanza académica que ya tiende a derrumbarse.

Pero las estructuras sociales y los mecanismos de comportamiento –ruptura, contestación, rebelión– son los síntomas de un cambio hacia la desaparición del poder del estado y su reemplazo por una administración eficiente. La premisa es liberar al ser humano de toda atadura, de todas las ataduras. Esta transformación adelantada por la ciencia y la tecnología nos hace pensar que no es una audacia infiltrarse en investigar lo absoluto, a través de lo posible, a partir de una deliberada interacción imaginativa y en cadena. Una imaginación trans-individual y sin metas prefijadas de antemano. De ahí que el primer proyecto de ciudad suspendida en el espacio y el manifiesto madí donde se anunciaba la necesidad de crear una arquitectura móvil y desplazable (año 1946) no fueron hipótesis o teorías de apoyo, sino más bien originadas por una visión intuitiva, pero marcada por una racionalidad inminente e implacable.

La arquitectura ha dependido del suelo y las leyes gravíticas. Dichas leyes pueden ser utilizadas científicamente para que la vivienda hidroespacial pueda ser una realidad. No solamente es posible bombardear y transformar las moléculas pentaédricas del agua contenida en las nubes, y crear plataformas de sustentación, sino intervenir en la acción íntima de las fuerzas galácticas, lograr una cristalización del agua, derivarla hacia una polimerización que la cualifique enérgicamente.

La arquitectura hidroespacial estará condicionada para estar suspendida en el espacio indefinidamente. La vivienda nómada hidroespacial deteriora el curso de la economía actual en base a la valoración del terreno y abre interrogantes sociológicos sobre la validez de la propiedad. Apunta asimismo a la única apertura del artista politizado que no sabe asumir sus propias contradicciones.

Se propone, pues, un arte de todos y no un arte para todos. Al destruirse todo intermedirismo, el arte se integra tácitamente al hábitat, se envuelve y es su presentación, su "modus vivendi". Los lugares creados con sentido de síntesis-dispersión y vida comunitaria son su extensión.

¿Para qué entonces la pintura, la escultura, el objeto, las artes plásticas, si todo ello ya está contenido en el volumen, el color, el movimiento, el recorrido interno y externo del hábitat?

Debemos reemplazar a las habitaciones que se han convertido en ritual arquitectónico y periférico: living, comedor, dormitorio, baño, cocina, muebles, por serenas o intensas, pero en todo diferenciadas, propuestas de *lugares para vivir*. Sí, dentro de

un espacio, pero ocupando el espacio-tiempo con todos sus atributos. Y no como una alteración de la aventura humana, sino como una explicable necesidad que emite nuestra condición.

La ciudad hidroespacial, Ediciones Anzilotti, Buenos Aires, 1972.

Arturo

La aclimatación gratuita a las llamadas escuelas no rompe con el patrón de los antiguos contemplativos. Es un error creer que toda escuela edificada sobre doctrinas y definiciones (las definiciones exactas en su inmovilidad no ayudan mucho) subsistirá indefinidamente.

Las últimas aportaciones surrealistas y sus voceros eliminan toda posibilidad de romper con esa subordinación cuando absorben con su exclusivismo esponjoso toda nueva manifestación artística.

La escuela surrealista define; hay el equilibrio de una fuerza diferenciadora que, a medida que cristaliza las imágenes oníricas, hace de ellas una "técnica". En cuanto a su periferia pictórica, el contenido latente del pensamiento es bifurcado por la yuxtaposición; lo cual automáticamente lo convierte en un valor de dependencia.¹

F. Delanglade (por ejemplo) movido por su espíritu psicoanalítico reivindica la reproducción de los sueños en su estado primitivo.

Pero este onirismo puro conduciría a una mayor estupidez aún, ya que su única fuente sería una constante y sistemática evasión, que, analizada, caería en una intimidad cerrada, en el enquistamiento de la personalidad; por eso se extiende casi exclusivamente (en su forma pura) al arte pictórico.

El residuo es sencillo, se hace parasitaria para terapéutica y estudio del psicoanálisis. Resultado: lo consciente e inconsciente, con mucho de elemento unificador, perjudican la necesidad sin concomitancias de una liberación salvaje y del valor de la imagen por sí. Arturo dice la afirmación de la imagen pura sin ningún determinismo ni justificación. Si se suprimen las distancias, el Arte será solamente tensión, y la imagen pura, vibración estética.

Esto no modifica la visión de continuidad, inmersión y desplazamiento. Las condiciones que determinan una evolución en cada época son materiales. Si existiera la muerte, no habría ningún principio. Y toda tendencia a otorgarle un significado vital es decadencia y descomposición.

Si la abstracción es menos transferible emocionalmente de hombre a hombre, no es temática para dar validez a una forma de cobardía e insuficiencia.²

Para verificar toda invención, exploración, que intervenga cierta ilegalidad y autonomía confirmando el proceso.

EL HOMBRE NO HA DE TERMINAR EN LA TIERRA.
EL ARTE ABSTRACTO, englobado como relación de un todo, asegurará la ARMONÍA DE LO POLIDIMENSIONAL, SIN NECESIDAD DE ADAPTACIONES PSÍQUICAS.

Revista *Arturo*, Buenos Aires, 1944.

1. El valor de la pintura de Dalí (por ejemplo) está contenido en los objetos y en sus significaciones simbólicas a la vez que hay mucha descripción entorpecedora...

2. El temor a perderse, la ignorancia impiden a mucha gente expresarse plenamente, lo cual crea una atmósfera de "carne de gallina" al intentar el contacto con el subconsciente.

Bauhaus

Fueron algunos libros claves que Grete Stern me prestaba y que yo hacía traducir del alemán (muy mal para mi desconsuelo) los que suscitaban mi primera vinculación con el Bauhaus.

Esto sucedía en 1943. Algunos autores: Gropius, Paul Klee, Mondrian, Malevich, Van Doesburg, Kandinsky, J. P. Oud, Gleizes, pero especialmente el "Von Material Zu Architektur" de Moholy-Nagy. En este libro profusamente ilustrado se ejemplifican los estudios, análisis, investigaciones y construcciones de los discípulos junto a las reproducciones y teorías sobre textura y factura, arte y técnica, volumen y arquitectura de Gabo, Pevsner, Archipenko, Vantongerloo, Brancusi, Schwitters, Rodchenko, Breyer, Schlemmer, Itten, Le Corbusier, etc. A partir de aquí puedo afirmar que, en mi caso, el Bauhaus, más que catapultadora imaginativa, fue confirmación, adhesión maravillada del descubrimiento, júbilo de sostener y penetrar la realidad con la visión nueva.

En el año 1944 aparece *Röyi*, mi primera escultura articulada y móvil. Es evidente que lo cinético para mí fue y es (en aquel entonces tenía menos de veinte años) impulsión, emisión y necesidad vital y el primer eslabón del arte hidrocínético. Pero también es evidente que en esta actitud de elección tuvo enorme influencia el Bauhaus, y aún podría afirmar que esta influencia me permitió en gran parte asumir la responsabilidad que me cupo por la cofundación de "Arte Concreto-Invencción" (1944) y la fundación del Movimiento Madí (1946). Estos movimientos nacieron en Buenos Aires a destiempo, es decir: se adelantaron en dos décadas y les faltó eco. El Bauhaus fue el detonante mayor en un medio hostil y sin información.

Cuando vi la exposición "Bauhaus" en el Museo de Arte Moderno de París, para mi asombro, el público recién lo descubría, y se multiplicaron los imitadores y epígonos entre los jóvenes. Esto también es asimilar una enseñanza a destiempo... Los frutos del Bauhaus a veces interesan menos que el cultivo que creó y seguirá creando tanto en sus actividades en Weimar (1919-1925) como en su segundo ciclo Dessau (1925-1928).

Y por último, buscando paralelismos, esta reflexión: ya es tiempo de que la Argentina sepa considerar a "Arte Concreto-Invencción" y a Madí como movimientos nuestros de vanguardia, que han creado la apertura a nuevas formulaciones de vida.

Gracias Bauhaus, gracias Moholy-Nagy.

Bauhaus, Art Inf. Arte Informa, No. 21, Buenos Aires, 1974.

Escultura madí

Prácticamente la dicotomía de una escultura plural y otra estática reside en la diferenciación real de una distancia a otra y su recorrido. Este fenómeno de desplazamiento, conversión y mudanza de formas, sean o no articulables, determina e invade zonas desconocidas de toda la escultura anterior, la móvil a motor inclusive.

Este nuevo género plástico madí llena el vacío en que fluctuaba la escultura no figurativa. Y fue teniendo presente ante nosotros el nuevo aspecto de la "pluralidad" en la construcción de formas que a principios de 1944 dimos a conocimiento la escultura articulada. Más tarde, al formularse definitivamente los fundamentos de madí, este hallazgo lo extendimos a formas desplazables, mudables, volúmenes dirigidos por radio, etc., como categorías sistemáticas de la PLURALIDAD.

La organización de una obra escultórica determina los ritmos; estos pueden ser de espacio, de masa o de movimiento. Ordinariamente la expresión tangible, la corporeidad de una forma son los medios de que se vale la escultura para su composición. Los volúmenes, hasta ahora, han estado dependientes de la remota certeza de que descansaban en su estabilidad. La escultura moderna que había ganado para su esencialidad la no figuración quedaba presa todavía de las normas tradicionales. Se hacía pues necesaria una INCLINACIÓN de la forma que daría a ella la solución dinámica, aunque ilusoria de su movimiento. De aquí en adelante ya las derivaciones escultóricas se extienden a la autonomía formal del objeto y a su injerencia en las esferas temporales.

Cuando entra en este campo una forma ya se dinamiza.

La escultura madí contiene en sí "cada uno de los momentos que está dominando". La suposición de un cambio, las innumerables posibilidades de su variación estética, de su mutación, de sus ángulos previstos a voluntad, hacen de ella además de un ente observado, un instrumento lúdico como función anexa. La base, fundamento de naturaleza ortogonal, gravitante en toda la escultura anterior a madí, deja de ser un imperativo porque el manejo diverso de todas las partes la transforma ulteriormente en un miembro más de la organización plástica.

Sin embargo, por el movimiento rotativo aplicado por Rothfuss, la base en la escultura madí se ve frente a un nuevo orden de equilibrio, el provocado por la distancia. Este nuevo hecho y el de Arden Quin con sus esculturas en una base transformable, con el movimiento rotativo aplicado al medio de la forma y el lineal a todo lo largo de la base, vienen a proyectar la escuela a nuevos campos de invencción, donde como se ve la base no se destruye como elemento de composición. No olvidemos que podemos recorrer toda la estructura con la certeza de hallar una base de cada parte o prescindir de ella simplemente.

Como la definición geométrica es infalible las diversidades de la escultura son desde su comienzo un desenlace de composición en el que entra, en determinados trabajos, la combinación del ritmo con algunos momentos polivalentes, propiedad esta, como hemos dicho ya, que consiste en articular, desarmar, extender y revolucionar a otros radios la forma concebida.

Del ámbito que forma, sale a conocimiento el "objeto mádico", en su continuo extra tridimensional. En cambio los móviles en base a energía motriz son en su esencia, como casi todos los movimientos de repetición determinada, un proceso con mediata finitud, vale decir que la variedad no es tal, porque un movimiento continuo pero idéntico (aunque rote en distintas direcciones) no llega a satisfacer las exigencias actuales de la estatuaría en su nuevo ciclo que revele toda su esencia.

Es así que el ambiente propio a la escultura madí debe ser nuevo, multiforme: esto ha dado como lógica interrelación y secuencia con la arquitectura madista. La vivencia en base a las últimas transformaciones concluye inevitablemente por rebasar, ella también, su base estática y sus funciones usuales (edificios móviles, articulados que puedan estar suspendidos en el espacio).

El ambiente actual, muchos de ellos ya convertibles tanto en su estructura como en su mobiliario, son intentos no sistematizados de proyectar la arquitectura a otros continuos. Esto debe ser resuelto mediante la utilización de materiales plásticos, la creación de grandes plantas especiales de fabricación e industrialización junto al incremento de la enseñanza y la educación nemsormádica como escuela colectiva y universal.

Escultura madí, Arte Madí, No. 1, Buenos Aires, octubre 1947.

Mensaje para el año 2082 (fragmento)

A los habitantes de la ciudad de La Plata en su segundo centenario,
a los habitantes y artistas creadores de la Argentina,
a los seres humanos del Universo,
a los habitantes de la Ciudad Hidroespacial del año 2082:

Cien años han pasado desde que, estremecido y vanamente envalentonado, me dispuse a escribir esta carta abierta. Refractario a dar mensajes, he preferido el simple testimonio de algunos pensamientos, señalar mis propios límites y esbozar un fugaz pasaje de mi trayectoria en esta materia viva y desafiante del Cosmos.

Hoy, en esta luminosa e irrepetible mañana de 1982, creo firmemente que el artista es el desvelado barómetro de la polución moral de nuestra cultura. Un barómetro desvelado y urgido que debe señalar la gravedad de la crisis y pronosticar, imperativamente, el temple de los nuevos tiempos, la gravedad o ligereza de los grandes cambios por venir.

La crisis energética, la brusca fractura de los valores y las verdades entendidas, los desequilibrios ecológicos que amenazan al planeta, los paraísos tecnológicos y también los infiernos desencadenados por la era posindustrial exigen de nosotros nuevas y audaces concepciones; y desde este punto de vista pienso que quizás otro status de la ciencia, sus renovadas conexiones.

Mensaje para el año 2082, mimeo, 1982
(reproducido en Gyula Kosice, *Teoría sobre el arte*, Eudeba, Buenos Aires, 1986).

Ortogonalismo y nuevas relaciones en la composición

Empecemos por no perseguir ninguna definición resolutoria. Sería pueril, además, traer a colación fórmulas evocativas para aplicar el sentido que es menester dar al orthogonalismo en general, su participación en el fenómeno artístico, en particular la arquitectura y el arte no figurativo*, y su expresión sensible mediante las formas.

Cualquiera sea el punto de partida, el orthogonalismo con solo ser cuestionado, sujeto a una disciplina o tendencia en la composición, se hace operante en una escala insospechada. No se me escapan las implicaciones que supone lesionar profundamente los 90° del ángulo recto. El ritmo, el equilibrio ortogonal, su naturaleza estática van específicamente pegados a las confrontaciones contemplativas. De ahí la aceptación del individuo con respecto a su permanencia de lugar y tiempo. Propaga, quizá sin saberlo, la miseria traslaticia, de que nos hablan algunos sociólogos de arte.

Perentoriamente es un quedarse en el sitio, un hábito enraizado en un chorro distancial, y, en el sentido formal y psicológico, es un aferrarse en su trazado a equivalencias de estructura-plano y estructura-volumen-verticalidad-horizontalidad en pintura y escultura, respectivamente.

La arquitectura, que envuelve todos los problemas de orden estético, técnico y económico, sigue ese mismo orden preestablecido. Descansa en escalas que son inamovibles; la aparición de materiales novísimos en la construcción no ha logrado variar en forma apreciable los ritmos estáticos. El arquitecto, aunque sus propósitos se basen en encerrar espacios y no en levantar paredes, lucha con la masa estática, el piso y el muro que es su más palpable objeción.

Madí propone un nuevo vocabulario arquitectural en la composición y planeamiento de ciudades. El enfoque a favor de esta idea no responde a ninguna tentativa de clasificar o congelar la arquitectura moderna que está en formación, intento este que tendría mayor probabilidad de sofocar que estimular. Simplemente preconizamos aplicar algunos principios, que madí desarrolla en la plástica.

Tampoco es el propósito de crear "el arquitecto prima donna que impone su capricho personal, a un cliente intimidado, creando monumentos solitarios de un significado puramente individual", como aclara Gropius.

Pero lo que no ha podido fundamentar Gropius y la "international architecture" es la persistencia de bloques de edificios que se levantan con pocas variantes en su forma exterior, registro pasivo de ciudades en que la gente vive abarrotada en reducidos apartamentos, y en que, la ventana, queriéndose apoderar de la fachada, no resuelve tecnológicamente el porvenir arquitectónico.

Un ejemplo es el edificio de las Naciones Unidas, donde el agua se filtra por las ventanas, impulsada de abajo a arriba por el viento, y que se recurra a taparlas por procedimientos decorativos, o simplemente con persianas.

¿Por qué, entonces, no revisar la visión desde el punto de vista móvil y espacial en la vivienda?

No hay por qué quedarse en la aridez expresiva del "funcionalismo" (ingeniería de edificios) ni en el llamado estilo internacional, que suprime la diversificación –y aquí no caemos en la torpeza de deslindarlo en el sentido de que niegue las expresiones de lo nacional o regional, o de armonizarlo con el medio físico natural.

Aquí el factor es más revolucionario. Se trata de llevar al hábitat los mismos problemas que atañen al escultor, al pintor, sin olvidar a la poesía que empapa como un componente vital las potencialidades cada vez más palmarias de la vida.

Si el muro es móvil y transparente, si la vivienda condice exterior e interiormente como obra de arte, si puede utilizar el espacio como base sin límite, y no la corteza terrestre como único sostén, se habrá conseguido en parte el objetivo primordial: la función de estructuras "for living" liberadas y de traslación en el espacio.

Me imagino la ironía de muchos calificando todo esto de utopía y extralimitación, con el agregado de no "situarme" en nuestra realidad de hoy tan vasta y tan necesaria en realizaciones, y, aunque me preocupa, debo plantear las nuevas relaciones entre la arquitectura y todos los aspectos en la composición con la misma vara.

Me atrevo a decir que el estilo, en este caso, no es incorporar nuevos emblemas ni esgrimir autoconsignas que falsearían el verdadero propósito. La vieja sociedad fue transformada por el maquinismo, la nueva está en formación. Humanizarla es también trascenderla.

Sabemos que el ángulo recto prevalecerá en la pintura, mientras se lo enmarque con ese criterio de logicismo simplista; mientras el muro sea eslabón insustituible arquitecturalmente, y la habitación cuadrangular dictamine el mejor aprovechamiento del vacío.

Kandinsky no se plantea el problema de lo ortogonal; sus líricas y más tarde sus razonadas pinturas se realizan teniendo delante de sí la tela, no como una construcción sino como un mundo imprevisible a llenar. En cambio, Mondrian no solo lo estima sino que lo exalta en todas sus consecuencias.

* Sobre el término no figurativo, no objetivo, abstracto, concreto, madí, ver mi respuesta a la encuesta entablada por *Sur* (209-210).

Es importante señalar que, mientras Mondrian sigue manteniéndose fiel a los postulados primigenios del neoplasticismo, Van Doesburg, en sus producciones últimas, introduce una variante imprevista y sintomática: diagonaliza las estructuras de su pintura. Por otra parte, el constructivismo ruso, el futurismo, las importantísimas experiencias del Bauhaus, y los últimos trabajos de Gabo y Pevsner dan un paso decisivo para la dinamización de las formas, jerarquizando el elemento espacial, sobre el estatismo y la equidad de la masa volumétrica.

El arte concreto de Bill, Vantongerloo y sus ramificaciones caducan ante la insolvencia de trazar el nuevo concepto arquitectónico, y patetizan con sus obras, que conservan la especulación de miras ya superadas, fórmulas matemáticas, en que la fuerza imaginativa interviene subsidiariamente.

Toda ideación en base al simbolismo de la línea recta sigue un camino marcadamente conservador, porque simultáneamente que acorta las distancias frena la invención.

No es un conflicto entre particulares formas de dicción, es por un lado el predominio de lo vertical y horizontal, y por otro lado un cambio de ese concepto parcial de armonía, por una búsqueda más apasionada y viable, en la conquista de lo inédito. Los incentivos más coherentes para su desarrollo no son solamente lo sagital, la curva y el movimiento. Se pretende una toma de conciencia radicalmente transformadora.

Las nuevas relaciones en la composición tienden a objetivar los ritmos internos con su periferia. La pintura madí al liberar los planos y colores en el espacio, estrictamente correspondidos por su índole y construcción, no puede prosperar en una arquitectura que, a la larga, comprime y mediatiza.

No proponemos una arquitectura de provocante y devastadora originalidad, ni quebrar todo control urbanístico por una teoría no probada, y que en ese caso, sería perjudicial ya que no iría más allá de una audaz concepción de proyectista. Pero repito que el equilibrio humano ha sido sacudido. Lo dinámico en el arte no refleja anecdóticamente este estado de cosas, es su mismo estrato temporal quien condiciona, tanto las magistrales anticipaciones de la ciencia como la creación artística, en una voluntad común de conocimiento y perfección estética. Importa lanzarse de lleno a traspasar lo que pervive como cultura y afianzar su radio de acción multitudinaria; conjugar la invención en ese perseguido afán de universalizar esencialmente el estilo de nuestro siglo.

Entreveo su concreción, y a madí como agente de enlace.

Ortogonalismo y nuevas relaciones en la composición,
Arte Madí Internacional, No. 7-8, Buenos Aires, junio 1954.

Sur

Sin el ánimo de disentir gratuitamente en la cuestión entablada entre Guillermo de Torre y Julio E. Payró en la revista *Sur*, me veo obligado a intervenir, en nombre de madí, sobre la conveniencia de hallar un nombre apropiado al arte que practicamos y fijar a grandes rasgos nuestros puntos de vista respecto al término en litigio, que gira desde 1913, entre arte abstracto, concreto, no objetivo, no representativo, no figurativo y otros de nuevo cuño pero idéntica imprecisión.

Madí ha adoptado en principio el nombre de no-figurativo porque se avenía más a la naturaleza de su estilo y se aproximaba a su traducción y pureza gramatical. Pero al abarcar

otras formas de dicción estéticas, en un orden más general de conocimiento, contribuyó a buscar una terminología que debió estar de acuerdo con el concepto de invención que define a esta segunda mitad del siglo XX. Nada más necesario que inventar un término designativo que no se relacionara con los anteriores, que eran inapropiados desde el punto de vista lógico y ontológico.

En verdad su uso y confusión, su mal empleo se debió y se debe a muchos críticos e historiadores de arte faltos de responsabilidad, que volcados últimamente en esta tendencia de equívocas designaciones han seguido el curso de ese mal hábito sin detenerse a investigar profundamente las causas que originaron en el artista la adopción de diversos rótulos que dieran a entender su hacer estético.

Así lo *abstracto* no tardó en generalizarse hasta inundarlo todo; lo *concreto*, su antítesis, aparece casi simultáneamente con la misma insuficiencia y parcialidad. Lo *no objetivo*, aunque anterior, se eliminaba a sí mismo como presencia y por otra parte la *no representación*, la *no figuración* que tampoco puede subsistir porque son indefinibles y no resisten el análisis. Por ejemplo, un objeto de la naturaleza en un plano es una *representación*, un triángulo en el mismo plano es una *presentación* pero continúa siendo la forma geométrica una *figura*. Se ve claramente que lo *no figurativo no es determinado*. Además adolece del prefijo que tanto choca y que de entrada es una negación.

El término que propone Alberto Sartoris, *arte absoluto*, rebasa la cuestión, supera su sentido e insensiblemente va a caer en consideraciones filosóficas y de otra índole. A todo esto, Guillermo de Torre intenta denominarla *metapintura*. Creo que esto no puede prosperar por varias razones: en primer lugar y como un dato importante –buscando analogías– hoy se considera la física y no la metafísica. A la *metapintura* –lo que está después de la pintura– oponemos la pintura ya liberada de la expresión y el signo.

Por otra parte, el estilo que caracteriza a la época no se circunscribe exclusivamente a lo plástico. No buscar paralelismos, no converger este estilo hacia toda forma de producción artística y literaria, es evidenciar una deliberada miopía, un afán de no responder a la nivelación comparativa de las disciplinas estéticas en el estadio cultural que estamos viviendo.

Tanto la música, la arquitectura, la poesía, el diseño industrial como la pintura y la escultura han revolucionado el antiguo estado de cosas. Sería anacrónico hoy, por ejemplo, comprender una música de Koellreutter o Juan Carlos Paz y hacer prevalecer el estilo dórico en arquitectura, entender y apreciar una pintura de Rothfuss o Moholy-Nagy y no salirse del naturalismo y la descripción en literatura.

Se presentó el problema de unificar las disciplinas cada una con plena autonomía, transferir esa disposición telesensoria en función, reeducar todo un sistema impuesto por una clase social. Con este propósito, logré dar en 1946 con el nombre de *madí*, en el que intervinieron diversos factores de casualidad. No es una sigla ni se trató de buscar un nombre eufónico, sino crear una designación incambiable.

De antes aún, en 1945, en que se lleva a efecto en Buenos Aires la primera exposición de *Arte Concreto Invención* en la casa del Dr. Pichon-Rivière, ya insistíamos en calificar con propiedad nuestras realizaciones y las demás que no pertenecían a nuestro grupo, sin ningún resultado.

Luego aparece el nombre *madí* que ya involucra un estilo en la Argentina y en esta parte de América. Los más, estuvieran enrolados en grupos; independientes, veían a través de una falsa premisa de ubicuidad personal, un pretexto para negar universalmente a madí como sinónimo de arte no-figurativo.

Decíamos en nuestro manifiesto de 1946 y en apoyo de nuestra tesis, que... “Se reconocerá por arte madí –esencialista– la organización de elementos propios de cada arte en su continuo. En ello está contenida la presencia, la organización dinámica, el desarrollo del tema propio, el concepto de invención y el de creación como esencia definida totalmente y la pluralidad como valores absolutos. Quedando por lo tanto abolida toda injerencia de los fenómenos de expresión, representación y significación...”

Con esto no queremos entablar ningún debate; nos satisface saber que personalidades con la irradiación e influencia que ejercen De Torre y Julio E. Payró hayan llegado a esclarecer, en mucho más de lo previsto, este asunto de lo designativo en el arte actual. Por lo menos así lo dan a entender. Y si sigue este torneo por eliminación (abstracto y no objetivo a un lado), entonces ¿quedará en pie nuestra posición?

Lo más apropiado genéricamente es *arte esencial*. Lo esencial de una obra lo constituye primero su naturaleza, lo más puro y útil de ella, su condición, su necesidad, su punto capital. Por esencia, por encima de todo, especialmente.

Sur, No. 209-210, Buenos Aires, marzo/abril 1952.

Texto preliminar *Invención*

Si nos remitimos a la aparición del hombre sobre la tierra e intentamos su traducción artística y dialéctica, conviene que la referencia sobre el desenvolvimiento del arte se sitúe paralelamente a todas las estructuras y superestructuras ideológicas.

El adorno, la imitación o la versión de una imagen figurativa son las primeras tentativas del hombre para CREAR la belleza sensual.

La RECREACIÓN primitiva debía responder a la contemplación utilitaria y animista más que estética.

Igualmente la FUNCIÓN que cumplía el trabajo artístico se transmite como “acto” sobre las realidades físicas y representadas, y no como imposición, ya que este –el artista– se debate por una falta total de personalidad.

Detallemos las fases de esta impresionante correspondencia histórica: en el paleolítico de la humanidad cuaternaria no se considera aún el valor artístico; su industria dispersa, factores climáticos y medios de subsistencia obligan a grandes grupos asociados a constantes migraciones. En el auriñaciense se manifiestan los primeros esfuerzos de grabado y escultura; así se explican los hallazgos de un utillaje rudimentario para trabajar las materias duras. Lo que distingue al solutrense es su floreciente industria sin pulimentar y la invención de la punta lanceolada en los instrumentos (la invención de la punta aún existe). Las luchas que siguen a la última etapa del paleolítico –el ciclo magdaleniense– son luchas de liberación artística que se observan en la facultad de abstracción: animales, hombres y mujeres en un plano pintado o en relieve simplificados hasta el extremo de cada determinante. El paleolítico superior, con la aparición del arte figurado, la perspectiva, la esquematización, es diferente a los anteriores, más personal, más variado, pero con un desarrollo que es imposible concebir separado de su grupo social.

Del género de vida nómada a la sedentaria, del paleolítico al hombre neolítico, de la caza, la pesca y la recolección de raíces y frutos a la disciplina agrícola y ganadera, la organización de las tribus, la separación por jerarquías y la división del trabajo. Del len-

guaje “lineal” por gestos se pasó a la invención del lenguaje y la comunicación amplia del pensamiento; primero la idea concebida y proyectada sin producir ningún desbordamiento y luego la relación más estrecha con otras sociedades, la representación de un sonido por uno o varios signos –imagen, significación o ideografía– y posteriormente la escritura fonética (alfabeto).

La continuidad del mundo predocumentado a través de las razas, las edades y los pueblos es un desafío a los pretendidos desniveles o regresiones históricas.

La época contemporánea –salvando las distancias– consigue un cambio radical en las condiciones de vida del hombre al servirse de las fuerzas inanimadas con la invención de la máquina. El arte ya se valoriza por sus elementos constitutivos y lo que prima en la composición pura son los elementos reales y concretos y no la función óptica y subalterna que la máquina supera. Lo que interesa es la invención en todos los órdenes de la vivencia que en el arte es la síntesis de lo eterno opuesto a lo mortal.

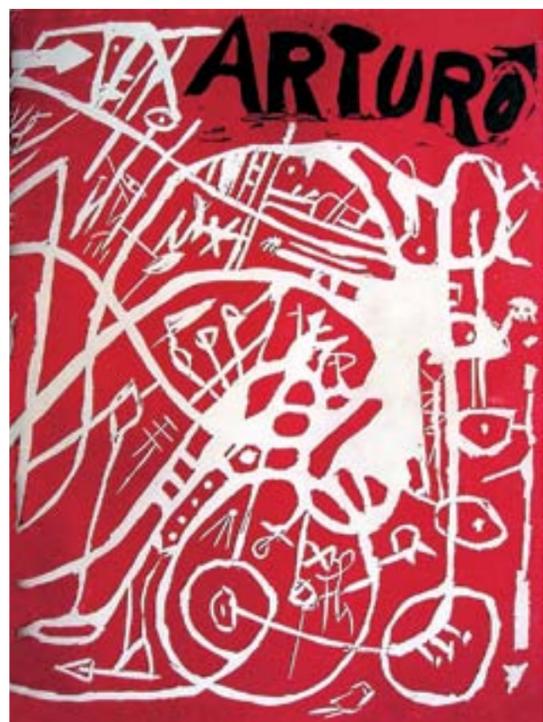
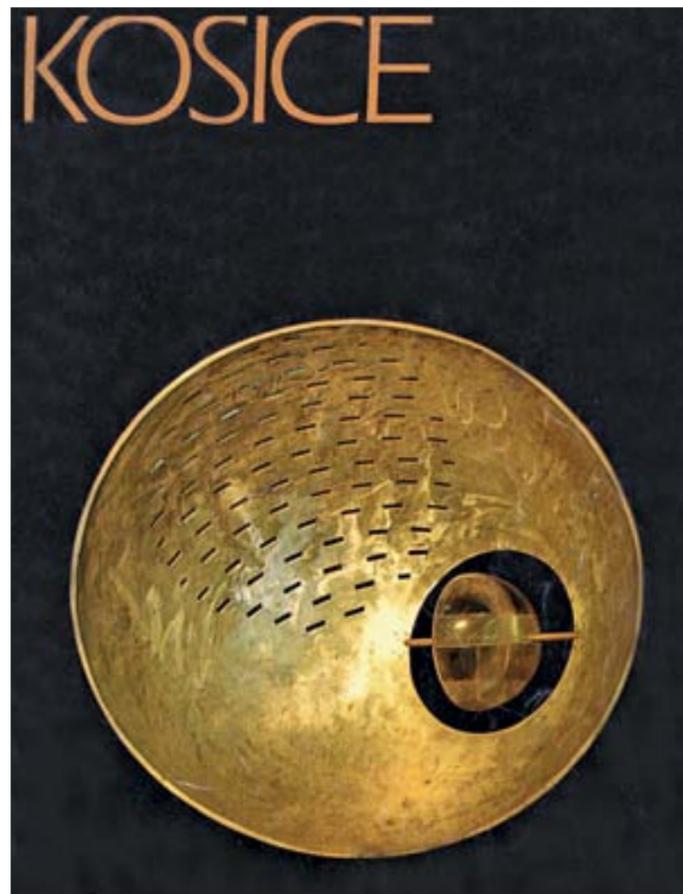
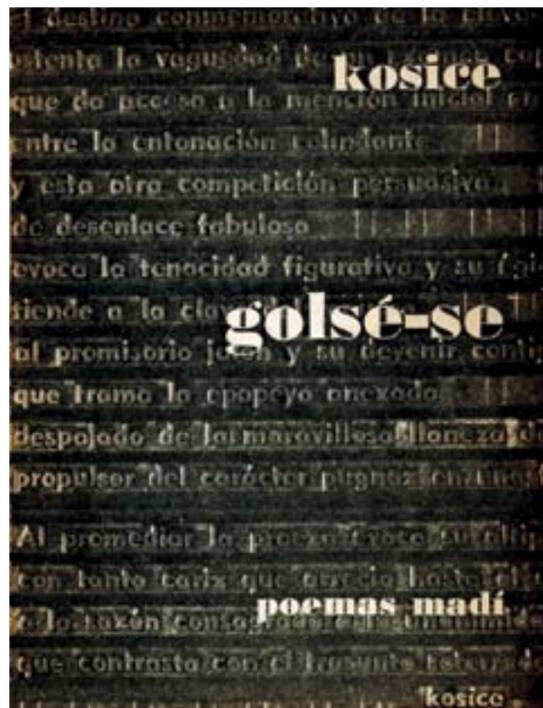
Ahora surge una DETERMINANTE-BRÚJULA que señala a la especie LA LEY DE PERMANENCIA. Permanencia orgánica y constancia de dicha permanencia en las invenciones que subsisten con un criterio de hecho y no de apreciación.

Toda agrupación humana ha coincidido en el sentido de traslación mecánica; desde la rueda –invención netamente utilitaria– hasta los cohetes interestelares el hombre permanece, por un orden funcional ofensivo PARA lo que desconoce, en abierto contraste con la permanencia espacial del objeto, la cosa.

Hay diferencias anímicas y sociales que empujan al hombre a una transformación gradual de sus sentidos y que posiblemente graviten sobre su constitución física. La forma humana (no la conciencia) sufriría esa transformación y por consiguiente todas las formas que rigen en la vida cotidiana. Todo el arte moderno ha sido rebasado por la invención pura; los que solamente se reconocen en el sexo, la ilusión, los orígenes elementales y las emisiones de timbres de correo están del otro lado. La invención no es un grito, es una disciplina que se refiere a todos los “tiempos” que integran la vivencia total: Filosofía, Política, Física..., inclusive las ciencias latentes.

El deseo de ser –principio que no reconoce dubitativa– ha mostrado que todo el arte que no haya armonizado con la vida ha sido destruido por su propio germen. En consecuencia todas las actitudes de una invención son ascendentes, lo estático es contrario a la naturaleza y jamás ha equilibrado o completado una época; el artista nuevo se hace dueño de las aprehensiones debidas al esfuerzo y a la búsqueda. Para una obra o un ORGANISMO INVENTADO, no hay resistencias organizadas.

Invención, Ediciones Optimus.
Buenos Aires, 1945.



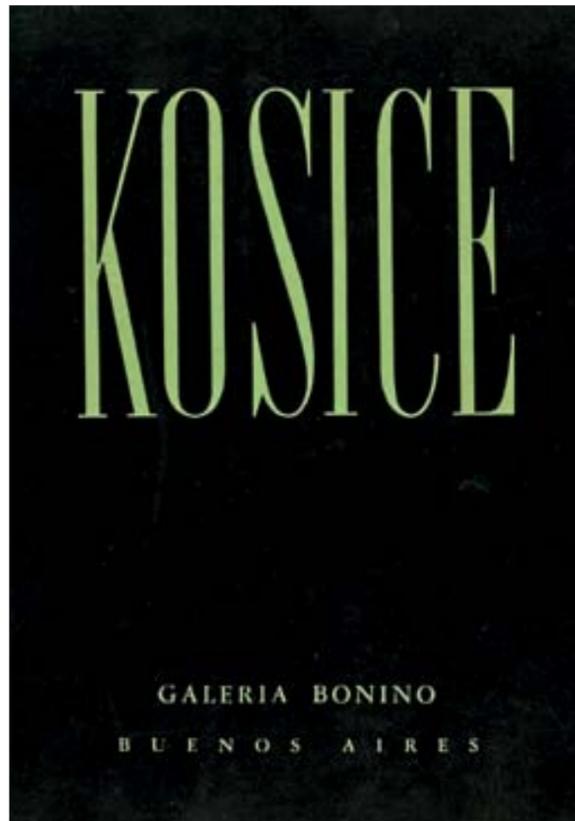
Participación
argentina, XXVIII Bienal
Internacional de Arte,
Venecia, 1956

Gyula Kosice, *Golse-sé*
Poemas madi
Buenos Aires
Ed. Madinemsor, 1952

Kosice, *Galerie L'Oeil*
París, 1963

Arturo, N° 1
Buenos Aires
verano 1944

Gyula Kosice,
La Ciudad Hidroespacial
Galería Bonino
Buenos Aires, 1971



Participación argentina,
IV Exposición
Bienal de Arte de
San Pablo, 1957

Kosice
Galería Estudio Actual
Caracas, 1970

Arte Concreto
Invención, N° 1
Buenos Aires, 1946

Kosice
La Cité Hydrospatiale
Espace Pierre Cardin
París, 1974

Kosice
Galería Bonino
Buenos Aires, 1953

Gyula Kosice (Ferdinand Fallik) nace en Košice, Checoslovaquia (hoy Eslovenia), en 1924. Es el segundo de tres hijos varones. Su padre, Josef Falk, era sastre y representaba a una firma de relojes suizos; su madre, Eta Berger, era ama de casa. Terminada la Primera Guerra Mundial, la familia decide emigrar a la Argentina en busca de un futuro mejor. En 1928, llega a la Ciudad de Buenos Aires y se establece en el barrio del Abasto. El padre retoma su oficio; su esposa y los niños ayudan con las tareas y estudian. Cuando Ferdinand tenía 10 años, fallece su madre; poco tiempo después, su padre.

En esos años comienza su pasión por la lectura. A través de maestros y amigos de la familia, accede a los primeros libros.

A los 13 años, en un paseo por el campo, casi se ahoga en una laguna. Es su primer contacto agónico con el agua y su inmensidad.

A los 16 años, comienza a estudiar dibujo y pintura en una academia libre. Frecuenta el café Rubí, centro de numerosos intelectuales de la época, y pasa brevemente y de manera informal por la Escuela de Bellas Artes Manuel Belgrano. A partir de esta travesía, se convence de su indiferencia por el naturalismo pictórico y su interés por el arte experimental.

Le atraen las obras de Vasili Kandinsky, los constructivistas rusos, Kazimir Malevich, y el realismo de los hermanos Gabo y Pevsner.

En el café Rubí, conoce a Rhod Rothfuss y viaja con él a Montevideo. Más tarde, en el mismo establecimiento, se encuentra con Edgar Bayley, Carmelo Arden Quin y Tomás Maldonado. En conjunto, deciden publicar una revista para volcar su pensamiento en relación con el arte del momento. Así, durante el verano de 1944, nace *Arturo*.

Como consecuencia de la experimentación con estructuras de madera, crea *Röyi* (1944), la primera escultura articulada, móvil y participativa del mundo.

En 1945, aparece el primer número de la revista *Invencción*, dedicado a la obra de Kosice. Su portada incluye una fotografía de *Röyi*; en el interior, se mezclan poemas y textos teóricos del artista. Ese mismo año, Kosice conoce a Grete Stern, quien lo introduce en las enseñanzas y las producciones de la Bauhaus, escuela donde esta fotógrafa se había formado. En su biblioteca, descubre los trabajos de László Moholy-Nagy, Josef Albers y Marcel Breuer.

Ante la imposibilidad de encontrar un espacio para exhibir sus obras, el psicoanalista Enrique Pichon-Rivière invita al grupo asociado a la revista *Arturo* a mostrarlas en su hogar. Así ve la luz la primera exposición de *Arte Concreto Invencción*. La segunda tiene lugar en la casa de Grete Stern, en diciembre de 1945, con el nombre *Movimiento de Arte Concreto-Invencción*. En esa época, Kosice conoce a Haydee (que más tarde adoptaría el nombre artístico de Diyi Laaño), la mujer con la que compartiría el resto de sus días.

Ante las divergencias ideológicas, personales y artísticas, el grupo de artistas concretos se escinde. Kosice forma el grupo Arte Madí junto con Carmelo Arden Quin, Rhod Rothfuss, Martín Blaszko, Valdo Wellington, Diyi Laaño y otros. Su primera exposición se desarrolla en agosto de 1946, en el auditorio del Instituto Francés de Estudios Superiores, ubicado en los fondos de la Galería Van Riel (allí funciona también la Asociación Amigos del Arte). La segunda ocupa el Salón Altamira, una academia de arte donde enseñaban Emilio Pettoruti, Jorge Romero Brest y Lucio Fontana. La tercera se realiza en el Bohemien

Club de las Galerías Pacífico. Ese mismo año, Kosice crea sus primeras obras con luz de neón, y se convierte en un pionero internacional en el uso de este material.

En 1947, Kosice inaugura su primera muestra individual en el Bohemien Club. En octubre, se publica el primer número de la *Revista Madí* (que continúa editándose hasta 1954). Al año siguiente, el grupo Arte Madí expone en el Teatro del Pueblo y en la Galería Krayd. También participan del Salon des Réalités Nouvelles, de París, lo que constituye un importante espaldarazo internacional para la agrupación. Kosice realiza su primera obra cinética, *Una gota de agua acunada a toda velocidad* (1948).

En 1949, el grupo Arte Madí forma parte del II Salón Argentino de Arte No Figurativo y, en 1950, participa del Salón de la Joven Pintura Argentina.

En 1952, se edita su primer libro de poemas, *Golsé-se*, que incluye trabajos escritos en el período 1942-52. La publicación está prologada por su amigo Albergo Hidalgo. El Museo Nacional de Bellas Artes inaugura la exposición *La pintura y la escultura argentinas de este siglo*, en la que se muestran dos de sus obras. En 1953, Kosice presenta su segunda exhibición individual en la Galería Bonino. Allí expone obras en neón, madera, bronce y acrílico, entre ellas, un *Proyecto de construcción para aeropuerto o avenida de Buenos Aires*. La muestra cosecha críticas positivas y es un éxito comercial.

En el marco de la II Bienal de San Pablo, de 1954, se realiza una exposición de artistas madí en el Museo de Arte Moderno brasileño. Kosice entra en contacto con los artistas neoconcretos locales. De regreso a Buenos Aires, el grupo expone en la Galería Los Independientes. En junio aparece el último número de la *Revista Madí Internacional*, donde Kosice publica "Ortogonalismo y nuevas relaciones en la composición" (ver página 58 de este catálogo). En este ensayo, y en la afirmación de *Arturo* según la cual "El hombre no ha de terminar en la Tierra", se sientan las bases del desarrollo del proyecto posterior de *Ciudad Hidroespacial*.

En 1955, el grupo Arte Madí expone en la Galería Número de Florencia, y al año siguiente, participa de la representación argentina en la Bienal de Venecia. Se inaugura *Arte Madí Internacional* en la Galería Bonino, al cumplirse diez años de la fundación de este colectivo. En el catálogo de la exposición, Kosice publica el *Manifiesto preasistemático*, en el cual se refiere al carácter temporal de las vanguardias y afirma:

Nuestro propósito es que Madí, llegado a adulto, tenga el poder suficiente de disolver la política en el arte.

En 1957 se inaugura *Siete artistas argentinos Madí* en la Galería Van Riel. Ese mismo año, Kosice participa de la IV Bienal de San Pablo y, por recomendación de Jorge Romero Brest, recibe una beca de la Embajada de Francia para residir en París un año.

Parte en 1958. Allí entra en contacto con Victor Vasarely y Nicholas Schöffer. Vasarely lo presenta en la Galería Denise René. Su directora le ofrece una exposición para los artistas madí. La muestra, *Groupe Argentin. Art Madi International*, se inaugura el 18 de febrero de 1958. Su éxito determina que se exhiba posteriormente en la Exposición Internacional y Universal de Bruselas (1958) con el título *L'Art Visuel en Argentine*, ocasión en la que el grupo recibe una medalla de bronce. Poco después, Kosice viaja a Londres, donde se vincula con la galería Drian, en la cual, más tarde, lleva a cabo una exposición. Al mismo tiempo, entrevista a intelectuales y artistas a los que admira: Jean Arp, Georges Vantongerloo, Max Bill, Antoine Pevsner, Tristan Tzara y Le Corbusier son algunos de ellos.

Por esa época comienza las experimentaciones con agua en movimiento. Un llamado de su esposa le avisa que será padre nuevamente. Regresa a la Argentina, en Buenos Aires, reúne las entrevistas realizadas y las publica con el nombre *Geocultura de la Europa de hoy* (1959). En el prólogo, Herbert Read asegura:

En el transcurso de los últimos diez años hemos tomado conciencia de las actividades del movimiento Madí en Buenos Aires, y apreciado el rol preponderante que desempeña Gyula Kosice en el seno del mismo. Durante las exposiciones de arte abstracto argentino organizadas por el grupo Madí en París, hemos podido admirar la vitalidad que en ellos alienta y el admirable sentido de cooperación internacional que los anima. El autor de las conversaciones agrupadas bajo el título *Geopolítica de la Europa de hoy* es un profundo conocedor de las corrientes del arte contemporáneo, su personalidad sobresale, esencialmente, por su condición de escultor y sus reconocidos méritos de escritor. A través de los escritos de Kosice se ha conseguido crear un sentimiento de unidad entre los artistas y nuestros países tan distantes.

Planifica un nuevo viaje a Francia. En 1960, publica el manifiesto "La arquitectura del agua en la escultura" en la revista *Art Actuel International* (Lausana) e inaugura una exposición individual de sus obras en la Galería Denise René (París). En esta muestra, Jean Cassou adquiere tres piezas para el Museo de Arte Moderno de París. Poco después, Kosice realiza la exposición *Exhibition of Spatial Constructions and First Hydraulic Sculptures* en la galería Drian (Londres) y participa de numerosas muestras colectivas con artistas europeos contemporáneos. En 1961, publica el libro *Poème Hydraulique* (Ed. Jean Naert, París). Paralelamente, participa de importantes exhibiciones en la Argentina, como *150 años de arte argentino* (Museo Nacional de Bellas Artes, 1960) y *Primera Exposición Internacional de Arte Moderno* (Museo de Arte Moderno, 1961).

En 1961, para celebrar el aniversario de la creación de Arte Madí, se lleva a cabo una exposición en el Museo de Arte Moderno: *Los primeros 15 años de Arte Madí*. Sin embargo, para entonces, el grupo ya se ha desvanecido, con lo cual, la muestra adquiere un carácter retrospectivo. Ese mismo año, Kosice es nombrado comisario del envío argentino a la VI Bienal de San Pablo, en la que Alicia Penalba obtiene el Primer Premio de Escultura. Entre las numerosas exposiciones en las que Kosice participa durante 1961, se destaca *Bewogen Beweging*, que tiene lugar en el Stedelijk Museum (Ámsterdam), curada por Pontus Hulten, y en el Moderna Museet (Estocolmo).

En 1962, Kosice es comisario del envío argentino a la Bienal de Venecia. Antonio Berni, uno de los integrantes de la comitiva, obtiene el Gran Premio en Grabado. Al mismo tiempo, Kosice es invitado a participar del Premio Internacional de Escultura del Instituto Torcuato Di Tella. El jurado, compuesto por Giulio Carlo Argan, James Johnson Sweeney y Jorge Romero Brest, decide otorgarle el Primer Premio Nacional. Al respecto, Argan asegura:

Él trabaja siguiendo una línea que posee una tradición particular, la línea de los constructivistas, que es posiblemente el movimiento más original y el más dinámico de Buenos Aires; él es desde ya hace largo tiempo el padre de esta muy interesante

corriente de acento constructivista. Si entramos en este orden de consideraciones debo decir francamente que encuentro a Kosice más interesante que a Max Bill [...] Kosice está a la cabeza de este movimiento, no solamente en la Argentina, sino incluso, hasta donde yo conozco, en los otros países. Evidentemente es un artista que puede ser calificado en el plano internacional.

Este premio permite que los integrantes de su familia se muden a París, aunque ante las dificultades para adaptarse al nuevo entorno, regresan a Buenos Aires poco después.

En 1963 realiza una exposición individual en la galería L'Œil (París), con la que firma un contrato comercial. Es comisario del envío argentino a la Bienal de Arte Joven de París, donde presenta obras de Carlos Alonso, Rómulo Macció, Rogelio Polesello y Antonio Seguí, entre otros. También es el curador de la exposición *Arte Argentino Actual*, en el Museo de Arte Moderno de la capital francesa.

En 1965 expone por primera vez en Nueva York en la galería Terry Dintenfass. Se publica un libro sobre su trabajo en Ediciones Prisma (París), con textos de Guy Habasque, Pierre Restany, Giulio Carlo Argan, Victor Vasarely y Herbert Read. En Buenos Aires, realiza su primera obra monumental en la Galería Embassy, un hidromural de 16 metros de altura y 6 metros de ancho titulado *Hidromural móvil, Iguazú portátil*. Al año siguiente, participa de la exposición *Plástica con plásticos*, organizada por la Cámara Argentina del Plástico en el Museo Nacional de Bellas Artes, donde obtiene el máximo galardón. Luego regresa a Nueva York para exponer en la galería Bonino de esa ciudad.

En 1968, participa de la *IV Documenta* en Kassel. En agosto, inaugura *100 obras de Kosice, un precursor*, en el Instituto Torcuato Di Tella, exposición que lo consagra en su país. Al respecto, durante una conferencia, Jorge Romero Brest sostiene:

Ya en un artículo que salió en *Art International* hace un año [...] hice notar que el drama de Kosice estaba en la oscilación de dos principios. Uno de ellos es el del escultor, que le impide renunciar a la potencia del material y de la forma. [Desde] la gran pieza con la cual le dimos el Gran Premio de Escultura en 1962, sería sumamente interesante hacer un estudio del proceso de la semiesfera. Desde esa semiesfera rotunda, sin agua, definitiva, como la de un gran escultor, hasta esta especie de ablandamiento de la semiesfera, con el agua, con los materiales acrílicos, con la luz, con el gas neón, con las transparencias, con las gotas o con los chorros, como si lentamente se fuera escapando de su necesidad inicial de la expresión objetiva y se condensara más en un mundo, en un micromundo, porque así es la gran tragedia de los escultores. [...] El agua no es un motivo banal, como mucha gente cree. Yo diría que es el camino que él encontró para existencializar su escultura.

Ese mismo año publica el libro *Arte hidrocínético* (Ed. Paidós), y vuelve a fijar su residencia en Buenos Aires. Diji lo acompaña en la gestión de su carrera; organiza los envíos de obras, la producción de las exposiciones, etcétera. Kosice comienza a producir joyas.

En 1969, lo solicitan nuevamente para una muestra individual en la galería Lacloche (París). Allí expone por primera vez joyas junto a esculturas hidrocinéticas (*Bijoux et Sculptures D'Eau*, 1969). Las joyas lo llevan a las revistas de moda. María Elena Walsh le propone realizar, con sus trabajos hidrocinéticos, la escenografía de una escena de la película *Juguemos en el mundo* (1971).

En 1970, participa de la exposición *Kinetics* en la Hayward Gallery (Londres) y viaja a Caracas para presentar una muestra individual en la galería Estudio Actual. El éxito de esta exposición le abre las puertas del resto de América Latina. Exhibe en la Galería del Banco Continental de Lima (1972) y en la Biblioteca Luis Ángel Arango de Bogotá (1973). En 1974, la editorial venezolana Monte Ávila publica su libro *Arte y arquitectura del agua*.

Mientras tanto, Kosice trabaja en una maqueta de *Ciudad Hidroespacial*, que expone en la Galería Bonino en 1971 (hasta entonces solo había exhibido módulos individuales), y el año siguiente, publica el *Manifiesto de la Ciudad Hidroespacial*.

En 1972, participa de la III Bienal de Arte Coltejer (Medellín). En 1974, es invitado a exhibir la maqueta de *Ciudad Hidroespacial* en el recientemente inaugurado Espace Cardin (París). La muestra alcanza gran repercusión. Otto Hahn la reseña para *L'Express* con las siguientes palabras:

Estamos en presencia de uno de los escultores más importantes de nuestra época. Kosice esculpe con el agua, en cascada o jet; esta burbujea y rebota en el plexiglás. Poeta de la transparencia y la fluidez, Gyula Kosice fue el primero en integrar un elemento natural en el dominio del arte. Sin embargo, su rol de precursor no es fácil de reconocer por la simple razón de que habita a 10.000 kilómetros de un centro artístico como París o Nueva York [...] si viviera en París su obra estaría emplazada entre los móviles de Calder y las máquinas de Tinguely.

La galería Arte Nuevo inaugura la exposición *Homenaje a la vanguardia argentina de la década del 40*, y Jorge B. Rivera publica el libro *Madí y la vanguardia argentina* (Ed. Paidós). A lo largo de los años 70, continúan las exposiciones individuales y colectivas en el país. El final de la década se corona con la edición de *Kosice. Reportaje a una anticipación* (1979), de Osiris Chiérico.

En 1980, el Museo Sívori inaugura *Vanguardias del 40*, muestra organizada por Nelly Perazzo. Kosice se muda a su taller definitivo, en la calle Humahuaca, donde años más tarde abre un museo dedicado a su trabajo. En 1982, realiza una obra monumental para la ciudad de La Plata, el *Faro de la cultura*, en cuya base Kosice entierra un mensaje destinado a develarse en 2082. Ese mismo año, es invitado a exponer en el Hakone Open Air Museum (Tokio). En 1983, publica *Arte Madí*, un libro sobre el movimiento que había fundado casi cuarenta años atrás, y recibe el Premio Konex de Platino en reconocimiento a su trayectoria.

En 1986, publica *Entrevisiones* (Ed. Eudeba), una recopilación de entrevistas a personalidades del arte internacional posteriores a las editadas en 1959, y gana el Primer Premio de un certamen organizado por el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires cuyo tema es la democracia. Su obra, *Homenaje a la democracia*, será emplazada más tarde en la Avenida 9 de Julio. Al año siguiente, publica *Teoría sobre el arte*, una antología de sus textos teóricos y manifiestos.

En 1988, con motivo de los Juegos Olímpicos de Seúl, realiza otra obra pública monumental en esa ciudad. Mientras tanto, su trabajo es exhibido en la Hayward Gallery (Londres), el Palacio de Velázquez (Madrid) y en el Moderna Museet (Estocolmo).

En 1990, inaugura la escultura *Corazón planetario* en la puerta de la sede de la Fundación Favaloro, y aparece el libro *Kosice*, publicado por la Editorial Gaglianone, con textos de Rafael Squirru. En 1991, el Museo Nacional de Bellas Artes le dedica una exposición retrospectiva: *Kosice. Obras 1944-1990*.

Kosice comienza a interesarse en las tecnologías más contemporáneas. En 1993, escribe un ensayo en *La Nación* con el título "Arte y realidad virtual". En él asegura:

Los desafíos se multiplican, en suma, en estos umbrales del siglo XXI por la sumatoria acelerada de los ordenadores, lo multimediativo, la inteligencia artificial, los softwares de virtualidad, la animación en 3D y otros artificios en plena expansión. El arte, interactuando con la ciencia y la tecnología, parece haberse liberado inclusive de las constricciones del soporte material y marcha hacia horizontes imprevisibles. Quizás como un homenaje al carácter indiscutiblemente pionero de la vanguardia cinética rioplatense, frente a tanta publicidad cultivada por un sector del mercado del arte de otras latitudes, se podría anticipar la idea de una exposición de obras virtuales sobre el Río de la Plata, en la cual se materializarían las utopías, las intuiciones y los atisbos teóricos y fácticos que, en el marco de los años 1940, aportamos los artistas Madí. Ahora, finalmente contamos con el instrumental para fotografiar y proyectar directamente en el espacio aquellos sueños.

Junto al semiólogo José García Mayoraz, el ingeniero electrónico Ladislao P. Györi y el artista Alejandro Dron, Kosice funda el grupo TEVAT (tiempo, espacio, vida, arte y tecnología), con el fin de estudiar y reflexionar sobre el arte tecnológico. En el manifiesto del colectivo, publicado en 1994, se declara:

Esta sociedad abierta a la globalización nos enfrenta al retroceso, a la decadencia, y la cancelación de la historia y la utopía –a pesar de los recursos multimediativos en uso– o a la elección de impulsar la acción en todos los sentidos y generar a través de una filosofía porvenirista las siguientes propuestas (1) artificialidad y realidad virtual (2) Hiperestructuras del lenguaje en espacios N-dimensionales (3) fractales, bifurcaciones, configuraciones y lenguajes reintegrativos de órdenes (4) Simulaciones de circuitos neuromorfos para estudios de campos semánticos (5) Arte en el ciberespacio.

Gabriel Pérez Barreiro, director del Museo de Arte Latinoamericano de Essex, y David Elliot, director del Museo de Arte Moderno de Oxford, viajan a Buenos Aires para selec-

cionar las obras de Kosice que integrarán la exposición *Art from Argentina 1920-1994*, que se inaugura en el Royal College of Art (Londres) en abril de 1995. El artista se traslada a Londres y a París.

En 1999, el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires lo declara Ciudadano Ilustre, y el Centro Cultural Recoleta organiza una exposición retrospectiva con el título *Anticipaciones*. Al año siguiente, sus obras integran *Heterotopías. Medio siglo sin lugar 1918-1968* (2000), curada por Mari Carmen Ramírez en el Museo Nacional de Arte Reina Sofía (Madrid). Una nueva versión de esta muestra se inaugura durante 2004 en el Museo de Bellas Artes de Houston (Texas), con el nombre *Inverted Utopias. Avant-Garde Art in Latin America*.

En esta oportunidad, la institución estadounidense y varios coleccionistas privados adquieren obras de Kosice. Esto le permite llevar adelante la refacción de su taller para transformarlo en un espacio de exhibición personal, el Museo Kosice, que abre sus puertas al público en 2005. En 2006, el Centro Georges Pompidou incluye sus obras en la exposición *Big-Bang*, una revisión del arte del siglo XX.

Al cumplirse los sesenta años de la creación de Arte Madí, Rafael Cippolini organiza dos exposiciones: *Factoría Madí* (Centro Cultural de España) y *Arte Madí: Proyecto 0660* (Fundación Federico Jorge Klemm). También se realiza una caminata-manifestación por la calle Florida. En 2007, Kosice participa de *The Geometry of Hope. Latin American Abstract Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection* (Blanton Museum of Art, Texas) y *Lo(s) Cinético(s)* (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía), entre otras exposiciones. Ese mismo año, muere Diyi, la compañera de toda su vida.

En 2009, la *Ciudad Hidroespacial* forma parte de la exposición *El futuro ya no es lo que era* (Espacio de Arte de Fundación OSDE), y luego, es adquirida por el Museo de Bellas Artes de Houston. Al año siguiente, organizada por la galería Objeto-a, se realiza la primera *Bienal Kosice*, que premia a artistas contemporáneos que trabajan con nuevos medios. El *Encuentro Fase 4* (2012), dedicado al arte tecnológico, le rinde un homenaje como pionero de este tipo de producción.

Numerosas exposiciones colectivas se suceden hasta que, en 2013, el Centro Georges Pompidou le dedica una sala especial en el marco de *Modernites Plurielles*. Posteriormente, su obra pasa a integrar la muestra histórica permanente de esa institución. Kosice visita la exposición en París, pero su salud comienza a dar señales de deterioro. En los años siguientes, el cineasta Gabriel Saie se dedica a realizar un documental sobre su vida, *Kosice Hidroespacial*, que se estrena en el marco del Festival de Cine Independiente BAFICI de 2016.

Gyula Kosice muere en la ciudad de Buenos Aires el 25 de mayo de 2016.

Gyula Kosice
trabajando en su taller
ca. 1954



Ministro
de Cultura de la Nación
Pablo Avelluto

Secretario
de Patrimonio Cultural
Américo Castilla

Director
Museo Nacional de Bellas Artes
Andrés Duprat

Exposición

Del 11 de octubre
al 23 de diciembre
de 2016

Curador
Rodrigo Alonso

Directora Artística
María Inés Stefanolo

Delegación Administrativa
y Jurídica
Carlos Valenzuela

Diseño de exhibición
Silvina Echave

Montaje
Mariana Rodríguez
Alberto Álvarez,
Ramón Álvarez
Francisco Amatriain
Gastón Arismendi
Gala Kumec
Cristina Mazza
Lucio O'Donnell
Pedro Osorio

Traducciones
Jane Brodie

Iluminación
Fabián Belmonte
Leonardo Teruggi

Documentación y Registro
Paula Casajús
Martín Mendez

Gestión de Colecciones
Mercedes de las Carreras
Antonio Facchini
Jimena Velasco
Natalia Novaro
Fernando Franco
Bibiana D'Oswaldo
Dora Isabel Bruca

Catálogo

Editor
Alejandro de Ilzarbe

Diseño gráfico
Bruno Fernández
Susana Prieto

Producción
Natalia Bellotto

Textos
Andrés Duprat
Rodrigo Alonso
Pablo De Monte

Corrección
María Verna

Fotografías de obra
Gustavo Cantoni
Matías Iesari

Foto Pintura Madí Nro. 7
Gentileza Museo de Artes
Plásticas Eduardo Sívori

Foto Dos espacios
Gentileza Museo
Castagnino + macro

Foto Röyi
Gentileza Museo
de Arte Latinoamericano
de Buenos Aires

Posproducción fotográfica
Guillermo Frontalini
Francisco Frontalini

Preimpresión e impresión
Platt Grupo Impresor
Buenos Aires, Argentina

Museo Nacional de Bellas Artes

Dirección Ejecutiva Andrés Duprat	Relaciones Institucionales Soledad Obeid, Ana Ruvira	Asuntos Contables Gustavo Gramis
Dirección Artística María Inés Stefanolo	Prensa y redes sociales Ana Quiroga Eleonora Waldmann, Alejandra Stafetta, Bettina Barbieri, Sara Espina	Departamento administrativo y recursos humanos María Florencia Martínez D' Agostino Elena Sanchez, Mariana Folchi, David García, Amalia Nigro, Horacio Eizayaga, Elizabeth Fleitas
Delegación Administrativa y Jurídica Carlos Valenzuela	Producción Samira Raed, Trinidad Massone Mariano Hernández Ballester	Gestión y estudio de visitantes Natalia Chagra, Lucas Reydó
Investigación María Florencia Galesio Pablo De Monte, Paola Melgarejo, Patricia V. Corsani, Ana Giese, Ángel M. Navarro, Verónica Tell, Lucía Acosta	Educación Mabel Mayol Silvana Varela, Gisela Witten, Pablo Hofman, Alejandro Benard, Roxana Pruzan, Marcela Reich, Susana García, Cecilia Arthagnan, María Inés Alvarado, Marcos Krämer, Ana Lobeto, Jeanette Gómez Jolis, Lucía Ivorra, Germán Warszatska, Alicia Gabrielli	Infraestructura Daniel Larrea Augusto Monroy, Matías Román
Documentación y Registro Paula Casajús María Rosa Espinoza, Victoria Gaeta, Cecilia García, Silvia Rivara, Florencia Vallarino, Martín Mendez, Constanza Di Leo	Biblioteca Alejandra Grinberg Agustina Grinberg, Marcelino Medina, Carolina Moreno, Mónica Alem, Víctor Páez, Adriana Peters, Pablo Pizzamiglio	Intendencia Julio Herrera Diego Herrera, Samuel Leiva, Daniel Galán, Carlos Cortez
Fotografía: Matías Iesari, Gustavo Cantoni	Sistemas y tecnología documental Walter D. Pirola Jorge Nocera, Alejandro Buzzi	Área de supervisión y seguridad Omar Guateck, Karina Mansilla, Rita Díaz
Publicaciones Alejandro de Ilzarbe Susana Prieto, Natalia Bellotto María Verna, Esteban Benhabib, Jorge Manzoni, Natalia Pineau	Asistentes de sala: Mónica Cortes, Lucas Cortez, María Rosa Egaña Curutchet, Fernando Fernandez, Ana María García, Úrsula Gómez, Julia Jancso, William Linares Arias, Humberto Rodríguez, Santa Vargas	Informes y guardarrobas Lorena Gorosito Mabel Benítez, Irma Echagüe, Marina Gorosito, Patricia Maidana, Oscar Oviedo, Oscar Ramírez, Martín Vergara
Gestión de Colecciones Mercedes de las Carreras Antonio Facchini, Jimena Velasco, Natalia Novaro, Fernando Franco, Bibiana D'Oswaldo, Dora Isabel Brucas, Carolina Bordón	Asistencia de Dirección Ejecutiva Maru Venanzi María Eugenia Bignone, Mónica Gali, Augusto Macchi	
Museografía Silvina Echave Mariana Rodríguez, Alberto Álvarez, Ramón Álvarez, Francisco Amatriain, Gastón Arismendi, Fabián Belmonte, Gala Kumec, Cristina Mazza, Lucio O'Donnell, Pedro Osorio, Leonardo Teruggi	Asistencia de Dirección Artística Alejandra Hunter	
	Asistencia de Delegación Administrativa y Jurídica María Biañ Gabriela Raña	
	Asuntos Legales Mariano D'Andrea	

Amigos del Bellas Artes

Presidente honorario Nelly Arrieta de Blaquier	Dirección Directora Ejecutiva Fiona White
Presidente Julio César Crivelli	Educación Coordinadora de Educación Susana Smulevici Coordinadora de Talleres y Cursos Sol Abango Coordinadora de Literatura Mariana Sandez
Vicepresidente 1ro. Eduardo C. Grüneisen	Comunicación Coordinación de Comunicación Fantasy Comunicación Prensa Carmen María Ramos Redes Nahir Schumacher Diseño Gráfico y Digital Andrés Carrasco y Pablo Barbieri
Vicepresidente 2do. Juan Ernesto Cambiaso	Relaciones Institucionales Socios Elena Bruchez Socios y RR. PP Lucía Cabrera
Tesorero Ángel Schindel	Administración Coordinadora de Administración / RR. HH. Nadia Kettmayer Tesorero Jorge Mastromarino Pago a proveedores Carolina Mastromarino
Protesorera Sofía Weil de Speroni	Librería. Coordinación y atención al público Adrián Sánchez y Gustavo Merino
Secretaria María Irene Herrero	Recepción e Informes Lucrecia Díaz Laura Mastromarino Marina Moreso Cascales Noelia Rondina
Secretaria de relaciones institucionales e internacionales Josefina María Carlés de Blaquier	Auditorio Daniel Caccia y Daniela Medina
Prosecretaria Ximena de Elizalde de Lechère	Boletería Cine Juan Marcelo Arzamendia
Vocales Susana María T. de Bary Pereda Inés Barón Supervielle de Stegmann Claudia Caraballo de Quentín Eduardo José Escasany Magdalena Grüneisen María Inés Justo Nuria Kehayoglu Carlos José Miguens Santiago María Juan Antonio Nicholson Alfredo Pablo Roemmers Verónica Zoani de Nutting Adriana Batan de Rocca	
Revisores de cuentas Valeria Bueno Fabián Pablo Graña Jorge Daniel Ortiz	

Alonso, Rodrigo
Kosice / Rodrigo Alonso
dirigido por Andrés Duprat. -1a ed. ilustrada.
Ciudad Autónoma de Buenos Aires
Asociación Amigos del Museo Nacional de
Bellas Artes, 2016.

84 p. ; 25 × 30 cm.

ISBN 978-987-1428-32-8

1. Arte Argentino. 2. Catálogo de Arte. I.
Duprat, Andrés, dir. II. Título.

CDD 708

Se terminó de imprimir en septiembre de 2016
en los talleres gráficos de Platt Grupo Impresor,
Santa María del Buen Ayre 456,
Ciudad Autónoma de Buenos Aires