The image features a complex network of light gray lines and shapes. There are several circles, some solid gray and some hollow white with gray outlines. There are also several squares, some solid gray and some hollow white with gray outlines. The lines connect these shapes in a non-linear, somewhat chaotic pattern, creating a web-like structure. The text is integrated into this structure, following the lines and shapes.

CARMELO ARDEN QUIN

**EN LA TRAMA
DEL ARTE
CONSTRUCTIVO**

III Bellas Artes



CARMELO ARDEN QUIN
EN LA TRAMA DEL ARTE CONSTRUCTIVO
DEL 23 DE AGOSTO AL 20 DE NOVIEMBRE DE 2022
MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES
BUENOS AIRES, ARGENTINA



Ministerio de Cultura
Argentina





Ministro de Cultura de la Nación
Tristán Bauer

Secretaria de Patrimonio y Museos
Valeria Roberta González

Director del Museo Nacional de Bellas Artes
Andrés Duprat





*A la memoria de
Sofía Kunst Arden Quin*

11	Presentación
	Andrés Duprat
13	Carmelo Arden Quin
	en la trama del arte constructivo
	María Cristina Rossi
66	Relato visual
145	En el cruce
	Serge Lemoine
157	Pluraleidoscopio de lo mínimo
	manipulable: los experimentos
	poéticos de Carmelo Arden Quin
	Ornela Barisone
186	Relato visual
243	Cronología
272	Bibliografía
275	Obras expuestas
285	English texts

Las obras reproducidas en este catálogo pertenecen al Legado Carmelo Arden Quin, excepto en los casos en que se consigna otra procedencia.



Grete Stern
Madí Ramos-Mejía, 1947
 Copia de 2017. Fotomontaje, gelatina
 de plata sobre papel, 41,5 × 36 cm
 Archivo Grete Stern
 Cortesía Galería Jorge Mara-La Ruche

El Museo Nacional de Bellas Artes dedica al artista uruguayo Carmelo Arden Quin, figura central de la cultura rioplatense, una esperada exposición que recorre retrospectivamente su obra plástica y poética, además de situar su producción en una trama que explora las diferentes agrupaciones que integró a través del tiempo.

En 1935, Arden Quin se acercó a las ideas del pintor Joaquín Torres García y, en 1938, se radicó en Buenos Aires, donde tomó clases de Filosofía y Letras y se vinculó a los estudiantes de la Universidad de Buenos Aires. La dinámica colectiva que había encontrado en el entorno torresgarciano, potenciada a través de las lecturas que realizó en el ámbito universitario –especialmente sobre el ideario marxista que abrazó en esta época–, subrayó la tendencia hacia el trabajo grupal que caracterizó toda su trayectoria.

Arden Quin tuvo un rol significativo para el entretendido de jóvenes poetas y artistas plásticos entre los que se formó el comité de redacción de la emblemática revista *Arturo*, que en el verano de 1944 dio el puntapié inicial para crear un arte de invención que intentaba desplazar la figuración dominante en esos momentos. En 1945 fue parte del grupo invencionista que presentó las primeras pinturas de marco recortado, las esculturas transformables y las formas articuladas que llamaron “coplanales”. Al año siguiente, fundó el movimiento MADI junto con Rhod Rothfuss, Gyula Kosice, Diyi Laañ, Martín Blaszkó y Esteban Eitler, entre otros. En todas estas agrupaciones canalizó su interés por el trabajo colectivo.

Tras escindirse el grupo MADI viajó a París, donde lo refundó con algunos colegas latinoamericanos y europeos. Arden Quin mantuvo sus ideas madistas hasta el final de su larga trayectoria e, incluso, las extendió fuera de las fronteras francesas a través de la creación del movimiento MADI Internacional, al que también adhirieron artistas italianos, belgas, húngaros, estadounidenses, argentinos, venezolanos, brasileños y de otros países.

La historia del arte argentino ha valorado el capítulo del arte concreto de los años 40 y reconocido los aportes de los artistas del grupo MADI –así como las contribuciones de los integrantes de la Asociación Arte Concreto Invención y el Perceptismo–, entre los cuales ha destacado el rol que le cupo a Arden Quin en aquella vanguardia. Sin embargo, aún se conoce poco sobre el impulso que, en la década de 1950, le dio al grupo MADI en la escena cultural francesa, así como sobre los desarrollos de MADI Internacional desde mediados de los años 80.

La muestra *Carmelo Arden Quin, en la trama del arte constructivo* despliega las distintas variantes de su obra plástica y sus poemas móviles y, al mismo tiempo, las pone en diálogo con la producción de algunos artistas que compartieron su trabajo en la revista *Arturo*, el grupo MADI, el Centre de Recherches et d'Études MADI de la rue Froidevaux, en París, la porteña Asociación Arte Nuevo y el movimiento MADI Internacional. El recorrido que propone esta exposición permitirá descubrir la vitalidad de un creador que redobló su apuesta por un arte plural y lúdico.

Andrés Duprat
 Director
 Museo Nacional de Bellas Artes

Carmelo Arden Quin en la trama del arte constructivo

María Cristina Rossi

Curadora de la exposición

Carmelo Arden Quin fue uno de esos jóvenes que tempranamente se volcó con avidez a las lecturas sobre temas políticos y culturales y que, bajo el impacto provocado por la expansión de los fascismos de los años 30 y la destrucción generada por la Segunda Guerra Mundial, no solo se sintió preparado para defender sus ideales políticos y para involucrarse en los debates ideológicos, sino que también entendió que era necesario integrar agrupaciones capaces de enfrentar el *statu quo* para fundar sus propias utopías.

Así, el suyo fue el perfil de un joven emprendedor que impulsó el trabajo colectivo en proyectos artísticos y literarios. Formaciones culturales que se estructuraron sobre la base de las prácticas intelectuales y políticas que interpretaban tanto el tiempo de la Guerra Civil Española, la contienda internacional y la posguerra, como las transformaciones radicalizadas de finales de los 60 y sus proyecciones hacia el mundo globalizado. En aquel joven nacido en 1913, que pronto abrazó el paradigma de la invención y que hacia la primera década del siglo XXI aún estaba dispuesto a seguir creando nuevas formas sensibles para intervenir sobre la realidad de esos tiempos, se había ido forjando una poética cada vez más abierta hacia lo plural y lo lúdico.

La hipótesis curatorial de *Carmelo Arden Quin, en la trama del arte constructivo* sostiene que la visión integradora de este artista fue el motor que

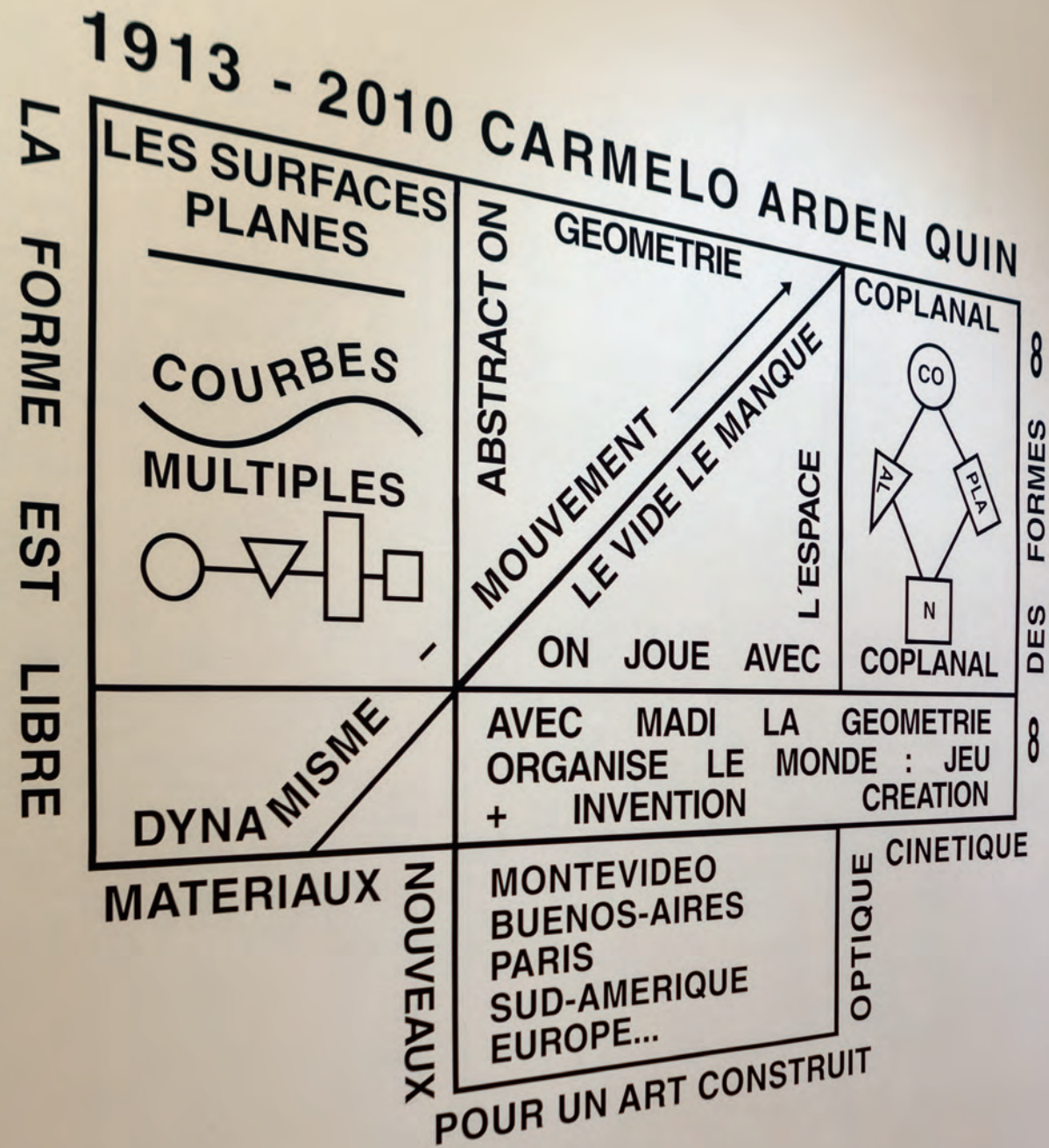
impulsó la construcción de una red que, al mismo tiempo, le permitió mantener la vitalidad de su propuesta. Para reinsertar sus trabajos plásticos y literarios en la red configuradora de esa trama dinámica de intercambios –la cual, más allá de los límites territoriales, fue enlazando contactos transnacionales–, propongo reponer el entramado que a su vez le dio carácter al arte y las ideas del artista.

La exposición toma como punto de partida su temprano vínculo con Joaquín Torres García, relación que subrayó la marca epocal del trabajo colectivo en Arden Quin, ya que el maestro del arte constructivo había trasladado su experiencia parisina de Cercle et Carré a Uruguay al crear la Asociación de Arte Constructivo y, más tarde, el Taller Torres García, agrupaciones que estuvieron bajo su guía, pero en las que también existía una apertura hacia el intercambio de opiniones, recogidas en los proyectos editoriales que encararon. Desde 1935, entonces, Arden Quin abrió su horizonte hacia las ideas de vanguardia, y comprendió la importancia del trabajo grupal y la creación de sus propias revistas para la circulación de las ideas y propuestas estéticas.

A partir de este enfoque, el guión curatorial recorre desde su participación en el comité de redacción de *Arturo. Revista de artes abstractas* hasta la fundación de la publicación literaria *Ailleurs*, desde la incipiente agrupación que dio lugar a las presentaciones del Movimiento Arte Concreto Invención (MACI) hasta el grupo MADI, desde el Centre de Recherches et d'Études MADI de la rue Froidevaux hasta la porteña Asociación de Arte Nuevo, desde su regreso definitivo a París hasta su proyección en el extendido movimiento MADI Internacional, todos ellos espacios en los que Arden Quin asumió el rol de catalizador de las relaciones colaborativas.

Para presentar la obra y la trayectoria de Arden Quin, el relato curatorial se apropia del juego de formas y palabras trazado en 1984¹ que, como sus poemas móviles, mixtura las formas geométricas,

1 — El esquema aquí reproducido (izquierda) toma como punto de partida el diseñado en 1984 para la exposición *MADI Maintenant*, Galerie Alexandre de la Salle, Saint-Paul-de-Vence; Galleria d'arte Il Salotto, Como; Galleria Luisella D'Alessandro, Turín; Espace Donguy, París, 28 de septiembre al 30 de octubre de ese año.

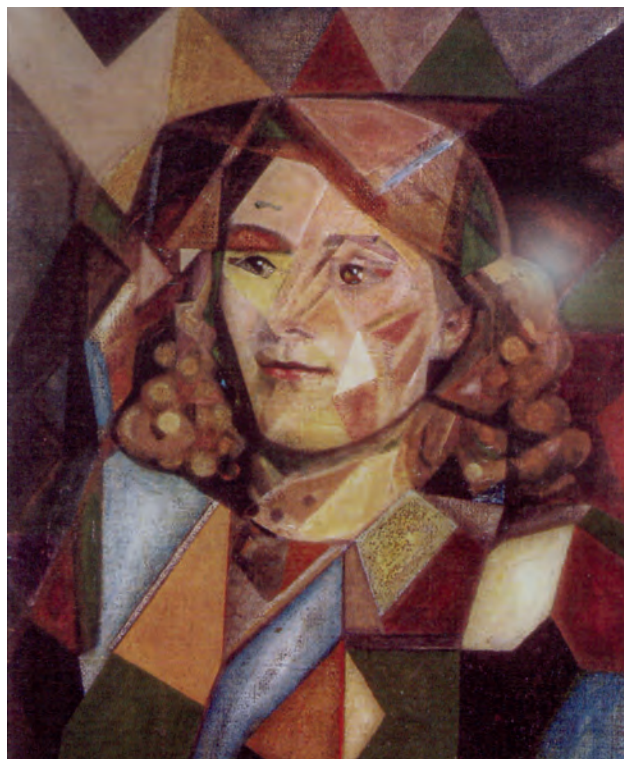


superficies planas, perforadas o *galbées*, formatos de marco recortado, obras articuladas, transformables y coplanales que se fueron desplegando en el universo lúdico de su arte MADI. Asentada sobre sus tránsitos entre Montevideo, Buenos Aires y París que, más tarde, se proyectaron a Europa y Latinoamérica, esta compleja cartografía que se retroalimenta también mapea los recorridos que propone la exposición *Carmelo Arden Quin, en la trama del arte constructivo*.

DE LA FRONTERA A LA CAPITAL URUGUAYA

Podría pensarse que la posición fronteriza de su lugar de nacimiento dejó una huella significativa en los derroteros que recorrió la trayectoria artística de Arden Quin. Redibujarlos supone reconocer que, aunque nació en Rivera, ciudad uruguaya separada tan solo por una calle de Sant'Ana do Livramento, los primeros años de su vida trascurrieron del lado brasileño. Después del período de su escolarización, en 1934 decidió trasladarse a Montevideo –capital de la República Oriental del Uruguay–, ciudad que comparte el Río de la Plata con Buenos Aires –capital de la República Argentina–; nuevamente, se encontró frente a la permeabilidad de las áreas linderas.

Para la escena cultural montevideana eran tiempos que auspiciaban cambios, porque en 1933 había arribado David Alfaro Siqueiros, junto a la poetisa uruguaya Blanca Luz Brum. El combativo pintor mexicano llegó con la convicción de que encontraría apoyo para impulsar la escuela muralista que deseaba, ya que, por ese entonces, gobernaba Baltasar Brum, tío de su compañera. Sin embargo, al poco tiempo Gabriel Terra encabezó un golpe de Estado y el presidente se suicidó para no entregar el poder a un gobierno golpista, hecho que motivó el cambio de planes de Siqueiros, quien al poco tiempo se trasladó a Buenos Aires. Al año siguiente –y después de cuarenta y tres años de ausencia–, arribó a Montevideo Joaquín Torres García. Retornaba no solo con las experiencias vividas tras haberse arraigado en el ambiente cultural español y luego establecido en Nueva York, Italia y París, donde alternó con los artistas de las vanguar-

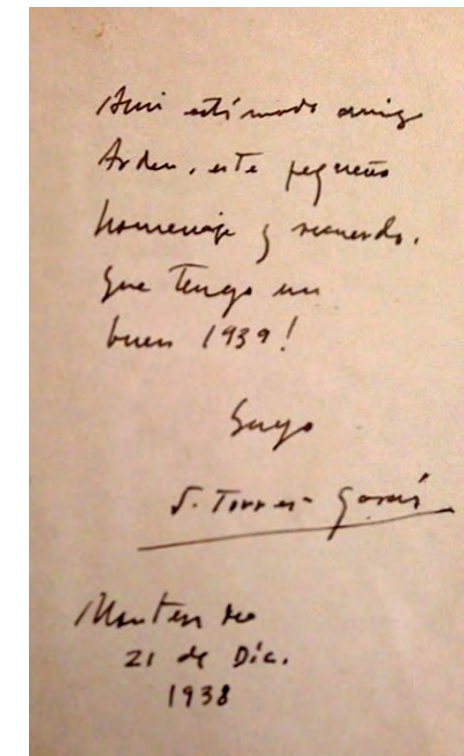


días más radicales y protagonizó la trayectoria del grupo parisino Cercle et Carré, sino que llegaba decidido a impulsar un arte moderno y universal que recuperara la función que había tenido en las prácticas cotidianas de las comunidades indoamericanas. Según su programa estético, el arte constructivo partía de una “estructura” en la que el “símbolo” –síntesis de la idea– podía alcanzar un orden superior mediante la aplicación de la proporción áurea.

En consecuencia, al trasladarse a Montevideo, Arden Quin encontró una escena cultural atravesada por los debates que resistían o adherían a las nuevas ideas que habían llegado de la mano de Siqueiros y de Torres García. En 1935 asistió a la conferencia sobre “Geometría, creación y proporción” ofrecida por Torres en la Sociedad Teosófica Uruguaya, y luego le acercó uno de sus primeros trabajos, de carácter cubista. Tal como él mismo ha relatado muchas veces, el maestro señaló: “Ah... Picasso, siempre Picasso”. Arden Quin había accedido al cubismo y al futurismo a través de los libros que le prestaba el escritor catalán Emilio Sans, amigo de su familia. Si bien no son muchos los trabajos plásticos de esa época que se han conservado, entre las

Esquela de Joaquín Torres García dirigida a Arden Quin, Montevideo, 21 de diciembre de 1938. Archivo Carmelo Arden Quin

PÁGINA ANTERIOR
Carmelo Arden Quin
Retrato de Betty Kravetz-Brown, 1935
Óleo sobre tela
50 × 40 cm
Legado Carmelo Arden Quin



pinturas que se conocen se destaca *Retrato de Betty Kravetz-Brown*,² en la que el facetamiento de los rasgos fisonómicos de la retratada delata una interpretación aún titubeante. En cambio, en algún trabajo posterior como el titulado *Cubiste*, de 1938 (p. 67), en el que ubica al típico arlequín picassiano sobre el plano fragmentado de la composición, se observa un tratamiento cromático más medido y cercano a la paleta torresgarciana.

Desde aquel primer encuentro, Arden Quin se interesó por conocer sus pinturas, objetos y juguetes de madera, y escuchó con atención sus consejos. Aunque no fue su discípulo directo, ambos mantuvieron un vínculo duradero, tal como demuestra la cálida esquela que recibió a finales de 1938, en la que Torres le escribió: “A mi estimado amigo Arden, este pequeño homenaje y recuerdo, que tenga un buen 1939!”. Por su parte, las ideas de Torres sobre el arte constructivo dejaron en el joven uruguayo una marca

indeleble: sea por la exaltación de los valores plásticos en lugar de la imitación y la anécdota, como por la búsqueda de la unidad tonal y la proporción áurea en la obra, la importancia de los objetos de madera recortada y articulada, la valoración del trabajo colectivo o el hábito de defensa de las ideas estéticas a través de la escritura de manifiestos y la publicación de revistas.

ENTRE MONTEVIDEO Y BUENOS AIRES

En 1938 Arden Quin decidió radicarse en Buenos Aires, donde sus amistades se fueron ampliando tanto en las tertulias de los cafés como en los círculos universitarios, mientras asistía como alumno libre a algunas clases de Filosofía y Letras. En el ámbito de la Universidad de Buenos Aires, Arden Quin conoció a Eduardo Holt Maldonado y a Amaury Sarmiento, con

2 — De origen judío-polaco, Betty Kravetz-Brown y su esposo Henry se habían exiliado en Montevideo a causa del régimen fascista. En 1935 invitaron al joven Arden Quin a concurrir a la Sociedad Teosófica Uruguaya para escuchar una conferencia de Torres García. Henry le pidió que retratara a su esposa y, posteriormente, lo impulsó a que visitara el taller de Torres García.



Encabezado del periódico *Universitario*.
Voz estudiantil, año III, nº 14,
Buenos Aires, febrero de 1942.

DERECHA Y PÁGINA SIGUIENTE
Sumario y retiraciones de tapa y contratapa
de *Arturo*. Revista de artes abstractas.

quienes participó en *Sínesis*, una publicación que contaba con otros colaboradores,³ y también se vinculó a Edgar Maldonado Bayley y a Godofredo Iommi.

Entre estos primeros contactos se fue desplegando una red de relaciones que resulta significativa para comprender la trama de intercambios regionales ligada al surgimiento, en la inmediata posguerra, de un arte de invención que alcanzó el carácter disruptivo de una vanguardia, y cuyo puntapié inicial fue la publicación de la revista *Arturo*.

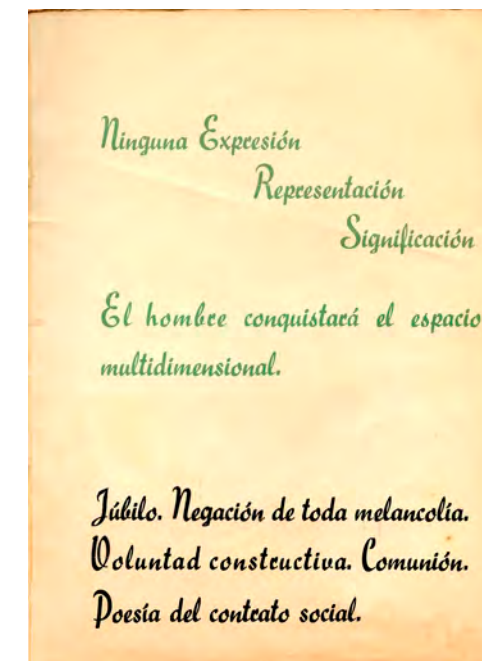
En este sentido, por un lado, me interesa recuperar la línea de vinculaciones que surgió a partir del viaje que en diciembre de 1940 realizó Iommi, junto con Efraín Tomás Bo y Juan Raúl Young. Si bien habían partido en el barco japonés *Arabia Maru* con

3 — Además de Holt Maldonado y Amaury Sarmiento (también Amaury de Léa), se encontraban Pablo Becker, Guy Ponce de León, Luis Lloret-Castels y Virgilio Bastera.

4 — Juan Raúl Young, "Un abrazo para Godo", s/d. Archivo Gerardo Mello Mourão.

5 — En 1999 Young escribió: "Fuimos a visitar a Huidobro y después, como si se hubiera hecho costumbre, íbamos todos los días a cenar a su casa. Destapábamos una botella del elixir de la bodega Santa Rita, propiedad de su familia y discutíamos teorías". Cfr. Juan Raúl Young, 1999. Archivo Gerardo Mello Mourão.

6 — Una pequeña esquelera de Elisa y Abdías do Nascimento fechada el 4 de noviembre de 2004 testimonia la continuación de aquella temprana amistad. Archivo Carmelo Arden Quin (en adelante ACAQ).



Por su parte, Holt Maldonado⁷ dirigía *Universitario*. *Voz estudiantil*, periódico destinado a difundir las políticas, intercambios y actividades de los estudiantes de la Universidad de Buenos Aires. Esta publicación contenía una página dedicada a la cultura donde participaba Arden Quin,⁸ y en la que, en febrero de 1942, se presentó el cuento "El teléfono", de Edgar Maldonado Bayley e ilustrado por su hermano Tomás, quien aún se encontraba en etapa de estudio en la escuela de Bellas Artes.

Por otro lado, al visitar la muestra de Emilio Pettoruti exhibida en 1939 en el Círculo de Bellas Artes de Montevideo, Arden Quin había tomado contacto con el uruguayo Carlos María Rothfuss —más tarde, Rhod Rothfuss— y, desde su círculo más próximo, el chileno Miguel Martínez —con quien compartía el cuarto de la pensión de la calle Camarones donde habitaba— le había presentado al joven Fernando Fallik, quien se dedicaba a la marroquinería y pronto adoptaría el nombre de Gyula Kosice.

7 — A comienzos de 1942, fue secretario general de la Agrupación Independiente del Centro de Estudiantes de la Facultad de Derecho. Es importante señalar que Holt Maldonado no tenía ningún tipo de parentesco con los hermanos Maldonado Bayley.

8 — Según señaló Alexandre de la Salle, el artista publicó una reseña sobre la obra de Jan Lodeizen y una entrevista a George Balanchine. Cfr. Alexandre de la Salle, *Arden Quin*, París, Editions L'Image et la Parole, 2008.

El grupo de *Arturo*

Mientras la Segunda Guerra Mundial cubría a los países europeos con un manto de ruina y destrucción, en el área rioplatense algunos jóvenes dispuestos a adelantar el tiempo de la reconstrucción habían ido madurando la idea de fundar una revista de vanguardia. Carmelo Arden Quin fue una pieza clave para el colectivo editor de la revista *Arturo*, porque su relación con Torres García no solo le permitió conseguir su contribución, sino también los vínculos para acceder a otros intelectuales. Además, a la hora de establecer contactos en Brasil, los amigos de Iommi de la Hermandad de la Orquídea, que admiraban la poesía de Murilo Mendes, fueron una plataforma desde la cual tanto Arden Quin como Bayley lograron anunciar, en Río de Janeiro, el deseo de lanzar una publicación de vanguardia, y, desde allí, traer seis poemas del poeta brasileño para la

PEGASO COME HIERBA EN EL CAOS

(FRAGMENTO)

la noche amanece en el pensamiento de su fábula
cuando pegaso se suelta de su instinto
se desboca en el espacio
dispara en los silios anhelantes de la luz
pegaso esa sombra de leyenda
sombra terrestre
pasa en sentido de viento
el viento de su forma
atrae los flancos de la tierra

en el tiempo hay un mar
en el espacio hay un mar
en el tiempo hay una pradera
en el espacio hay una pradera
los seres están en orden en el universo
pegaso cruza las cabezas para alaje
de los pacíficos de jacintos
hay furia en el espacio
geometrías ocultas se alborozan
las geometrías cobran júbilo
estridencia de los cascos de pegaso
una cota de malla de la noche
defensa para el sistema de los astros
un oído absoluto para los vacíos
aun excede el movimiento de su vuelo
sobre batallas abtractas
pegaso es llevado por su impulso de dínamos aéreos
caballo sin muerte
de duración azul
su estadía de universo
ha conseguido elevarse
y un ser que retrasa
a medida que necesita su deseo
para sorber agua
corcel que retarda la presencia de la muerte
la leyenda perseo bálsar leñador marino
un día que baja a los bosques del mar
se encuentra con un monstruo horrendo
de cabellera de serpientes
que viene a robar sus islas
con su Hacha mecánica el buzo ceronea la medusa
el ócido del pez posee reminiscencias,
suspendidas en el agua
una mano traza un caballo con alas
que salva las larrerías del océano

cuando el Caballo nace
y su cuerpo conoce las aguas
ya puede ver el sentimiento de su forma
en las vueltas de sus crines
qué espacio es límite
con alas de acero
qué tiempo es límite
pegaso todo lo admira que siente salir en la luz
se empina fuera de las algas
desde la antigüedad recoge sus crines
las siembra extendiendo la altura del egeo
pisa universo de relojes
en día de lluvias
pisa imanes sobre el fuego
en noche de solsticios
atravesa una espada de filo aéreo
contra el unicornio que le sonríe ganando la llanura
desboca la figura de una cosa
el unicornio aplasta la flor silvestre
que ninguna bestia lo hace

el unicornio se echa de ver entre hierbas de lluvia
hierbas que fluyen los países al
sol fuera
en las manzardas
en el exterior del día de los árboles
que pueblan los prados del atlas
al costado del sol
muere el árbol del tiempo el alerce
da frutas alacricas
el grifo que alza el polvo
o separa el fuego
cae en un océano de mercurio
Nado en el aire de las noches
hace su movimiento de cerca
sube peldanos
de otro
orden
de universos
que es lo que pegaso atraviesa
galaxias en bandada de novias
los mundos se abren cuando su hambre de frente fresca
muestra la resolución de su boca
el almuerzo del animal
es verde lo que acontece
durante un paseo en las nubes
el relámpago de la maniobra de pegaso
vence a las estrellas
se trasladada del mediterráneo al atlántico
otra orilla marina
las lunas atlánticas
que lo observen
él se hunde

antes que se puedan ver las estaciones leños
de hélice
plantaciones de bosques encendidos en el norte
en menos del tiempo se sumerge
crea a veces ja
el gulf stream
sale radiante después del sueño hacia el último árbol que existe

se le da para que abrevie entre las constelaciones
máquina sus motores en el comienzo de los cielos
otra vez pegaso
sin imitarse con la eternidad
conoce los números del oro
otra vez lo conduce un anciano a otro lado de algo
otras cuando entra en una calle
y el agua que sueña
el cántaro se desborda
pasa un viento de éter

caballo de los éteres
no es menor tu silencio. Ni es menor
la niña equina de los ojos de Pegaso
nada es tan alegre en el universo para medir la altura
pegaso duermes
nace el horizonte
y pegaso, galopa en profundidades
vértigos retirados
con un ojo que mira desde el único instante del universo

asi pegaso
nadando en el peritume de los mundos
en su geometría del comienzo
en corto instante se pierde de vista
en el cielo es una magallánica y sus albas
y ahora que se establece pegaso ordena
aquello que falta
devora su hierba paje
una honda medida de la nada
en el fondo del campo hay un agua para los animales
al lado del manantial está un hombre mudo
el espejo atrae su equilibrio
después de su cena el caballo se dirigirá hacia allí
abrevará turbará el agua,
y habrá que lamentar el lugar de permanencia
pegaso se ve en eternidades que fluyen
de este modo es una violencia de rostros
detrás del agua o al borde de la resistencia del narciso
los hombres se detienen en las curvas de su sangre
hacen el silencio de sus fugas de jinetes
las cosas se detienen.
y en sus redes
los reinos
están prontos

y remolino veloz como es el hoyo de los ciclos
desequilibra el infinito sobre los ojos de las tumbas
Se pierde la memoria que yo existo
los termómetros logran bajar de azoques desde el Tiempo
piña, apoya las manos encima de equinoccios
Noche de sal
sombra de luz
medalla en cuyo reverso pegaso se estaciona
en el anverso ha dejado con la pradera de su cuerpo
y que pegaso funde en la usina de sus hierros
superficie de su esencia
pegaso pasó bajo el insomnio de los mundos

He pasado bajo la ira de los mundos

A R D É N Q U I N



PÁGINA ANTERIOR

Poema "Pegaso come hierba en el caos",
de Arden Quin, ilustrado con un dibujo
de Tomás Maldonado.

revista.⁹ En esa ocasión, Carmelo fue el portador de una carta dirigida a Torres de parte del artista húngaro Árpád Szenes, que contenía fotografías de las obras de su esposa, la pintora portuguesa Maria Helena Vieira da Silva, las cuales fueron incluidas entre las ilustraciones de *Arturo*.

Es así como, cuando al año siguiente Arden Quin le escribió a Huidobro, le explicó que ya habían obtenido una contribución de su amigo Torres y que contaban con la colaboración del poeta surrealista Murilo Mendes. En esa carta también se refería a las participaciones del poeta franco-uruguayo Jules Supervielle, de los escritores también uruguayos Carlos Rodríguez Pintos y Carlos Denis Molina, así como del chileno Braulio Arenas; colaboraciones que, finalmente, no llegaron a publicarse, pero que corroboran el enfoque abierto hacia las producciones de la literatura moderna, según puntualizó Arden Quin:

Parte de nuestro grupo es surrealista
y parte constructivista. La selección del
material y la orientación literaria de Arturo
son rigurosas

Arturo X₂ acepta el Surrealismo,
el Creacionismo y el
Constructivismo de Torres García.¹⁰

9 — Se trataba de "Novísimo Orfeo", "Homenaje a Mozart", "La libertad", "Momentos puros", "La operación plástica" y "La vida cotidiana", poemas que, según los estudios de María Amalia García, pertenecen a su libro *As Metamorfoses*, de 1944, excepto "Homenaje a Mozart", que tampoco figura compilado en su *Poesía completa e prosa*. Cfr. María Amalia García, "La revista *Arturo* y la conexión carioca", *Pós*, vol. 2, Belo Horizonte, 2012, p. 58.

10 — Carta de Carmelo Arden Quin a Vicente Huidobro, fechada: "Buenos Aires, 10 de agosto de 1943". Archivo Vicente Huidobro. También en la carta que le envió el 6 de noviembre de 1943 a M. Helena Vieira da Silva, Arden Quin expresó esta orientación y, tras despachar dos ejemplares de *Arturo* para Murilo Mendes el 28 de abril de 1944, señaló que debía regresar al área del Río de la Plata para continuar el desarrollo del movimiento invencionista, para el cual estaba avanzando con su manifiesto. Archivo Fundación Árpád Szenes-Viera da Silva. Reproducida en M. Amalia García, "La revista *Arturo* y la potencia múltiple de la vanguardia", en M. Amalia García (coord.), *Edición facsimilar de la revista Arturo: ensayos y traducciones*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2018, p. 9. Valga aclarar que, en ese entonces, el nombre de la revista se pensaba como "Arturo X₂".

11 — Alejandro Crispiani, *Objetos para transformar el mundo: trayectorias del arte concreto invención, Argentina y Chile, 1940-1970*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes-Prometeo, 2011, pp. 61-62.

Huidobro participó con el poema "Una mujer baila sus sueños", que, según ha señalado Alejandro Crispiani, no había sido publicado con anterioridad.¹¹ No eran inéditos, en cambio, el escrito de Torres García "Con respecto a una futura creación literaria", ni el primero de sus dos largos poemas publicados en *Arturo*, porque en 1942, en el marco de la apertura de sus círculos de interlocución hacia los jóvenes, también se los había cedido al grupo de escritores uruguayos –en su mayoría, recién egresados del liceo– que en julio de ese año había fundado la revista *Apex*.

Precedidos por la invocación torresgarciana a INTI –el sol para las culturas indoamericanas–, por la constelación Orión, que dio nombre al grupo de surrealistas porteños de finales de los 30, y por la adopción del término "ápex" –punto de luz o estrella– de los jóvenes montevideanos, los invencionistas eligieron *Arturo*, la estrella roja de la constelación de Bootes. El comité de redacción estuvo integrado por Bayley, Arden Quin, Gyula Kosice y Rothfuss, mientras que colaboraron con ilustraciones Lidy Prati y Tomás Maldonado, quien también se encargó de diseñar la cubierta.

Los textos de los editores trazaron los rasgos principales del programa de la revista: la preeminencia de la invención, la orientación marxista y el quiebre con la tradición del encuadre ortogonal mediante la noción de marco recortado.



La apelación al espacio interestelar y a los avances científicos fueron recurrentes en los poemas de Kosice, Bayley y Arden Quin incluidos en la revista. Cohetes, helicópteros, telescopios, vacunas y termómetros se suceden sin pretensión de significación en los versos de Kosice; dentro de una terminología astronómica los poemas de Bayley aluden a Marte, aunque su poesía sacó mayor partido al profundizar los juegos fonéticos que acoplan palabras o acentúan el valor de las terminaciones, como en el caso de "Primer Poema en Cion" y "Segundo Poema en Cion". En "Pegaso come hierba en el caos", la factura invencionista de Arden Quin introduce lo inesperado y también toma imágenes de la constelación de Pegaso y de la nebulosa de Andrómeda, mientras que algunos versos hacen referencia al relato mítico donde intervienen Perseo y la Gorgona.

12 — Carmelo Arden Quin, [Son las condiciones materiales de la sociedad], *Arturo*, Buenos Aires, nº 1, verano de 1944, s/p.

13 — Joaquín Torres García, "La pintura en 1939 regresa a la Academia, Torres García hace el balance del año", *Marcha*, Montevideo, 30 de diciembre 1939.

Por otro lado, si bien el discurso marxista ya estaba presente en la consigna "júbilo y negación de toda melancolía" proclamada entre las frases destacadas por el diseño de Arturo, el texto de Arden Quin¹² fue el que explicitó esa orientación al subrayar que el arte, superestructura ideológica, nace y se desarrolla en base a los movimientos económicos de la sociedad. Mientras que la propuesta de adopción de un marco irregular que delimitara las formas e hiciera jugar un rol activo al borde de la tela fue de Rothfuss. Dentro de un programa que postulaba instalar el paradigma de la invención, "El marco. Un problema de la plástica actual" fue el texto que instó a tomar distancia de la representación —al eludir la tradición marcada por la ventana renacentista— y a reorientar la solución de esas formas, que ya no se dispondrían en un espacio ilusorio, sino que serían elementos "reales" en el espacio "real". Este artículo, entonces, resultó central para la propuesta plástica de las agrupaciones que se derivaron más tarde.

Junto a la obra de Mondrian, la reproducción de *Trabajo en estudio*, de Rothfuss, acusa deudas cubistas y muestra una forma abstracta que mantiene cierta relación con un posible referente (tal vez una copa); sin embargo, ese centro está rodeado por formas geométricas cuyos bordes poligonales están recortados y quiebran la idea del marco ortogonal empleado por Pettoruti, a quien en el texto se lo tilda de "cubista de otoño". Para analizar esta posición frente a la obra del artista argentino habría que considerar que la circulación temprana de Pettoruti en Montevideo no había contado con la aprobación de Torres García, quien después de recorrer su muestra de 1939 escribió en *Marcha* que el artista argentino no había comprendido el cubismo, que su obra era descriptiva y que tanto el público como los artistas habían opinado que se trataba de una pintura mecánica y fría.¹³ No obstante, en febrero del año siguiente —y luego de recibir la visita de Jorge Romero Brest y del mismo

Carmelo Arden Quin, *Roi*, 1942
Óleo sobre cartón, 52,5 × 32 cm
Legado Carmelo Arden Quin

PÁGINA ANTERIOR
"El marco. Un problema de la plástica actual",
escrito por Rhod Rothfuss, publicado
en la revista *Arturo*, 1944.

Pettoruti—, publicó otro artículo en *El Debate*,¹⁴ esta vez laudatorio, que tuvo una profusa circulación en la Argentina.

Tanto la cubierta de carácter expresionista grabada por Tomás Maldonado como las imágenes, escritos y poesías reunidos en su interior expresan las contradicciones observadas por muchos de los autores que estudiaron *Arturo*.¹⁵ Si bien Arden Quin le había adelantado a Huidobro que una parte del grupo era surrealista y otra parte constructivista, considero que esas ambivalencias deberían entenderse como expresión de la etapa de transición en la que se encontraban sus autores, ya que las fluctuaciones se verifican también en la producción plástica de estos artistas y en breves lapsos.

Bastaría comparar los cortes rectos que predominan en la serie *Formas negras* (p. 69) de Arden Quin con la línea ondulante con la que pintó *Roi* en ese mismo año; o el rasgo espontáneo del signo dibujado por Lidy Prati que se incluyó en *Arturo* con la rigurosa estructura del objeto estético que ilustra la tapa del *Cuaderno Invención 2. Bayley*; el óleo de formas irregulares encastradas entre sí a la manera de la cantería indoamericana de Maldonado publicado en *Arturo* con la organización geométrica de los dibujos que ilustraron el libro *Tratado del Amor*, de Elías Piterberg; o la construcción de madera con reminiscencias antropomorfas de Rhod Rothfuss que también apareció en *Arturo* con las témperas

14 — Joaquín Torres García, "Pettoruti, el pionner de la nueva plástica", *El Debate*, Montevideo, 11 de febrero de 1940.

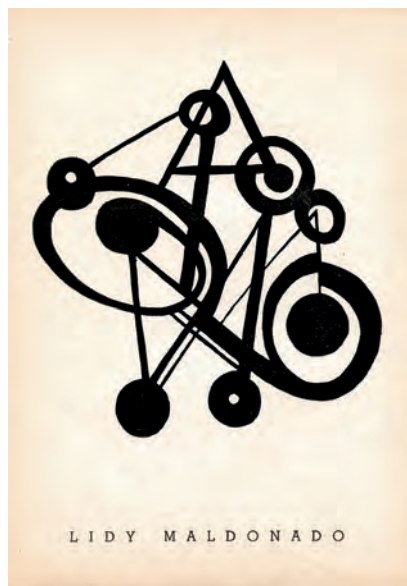
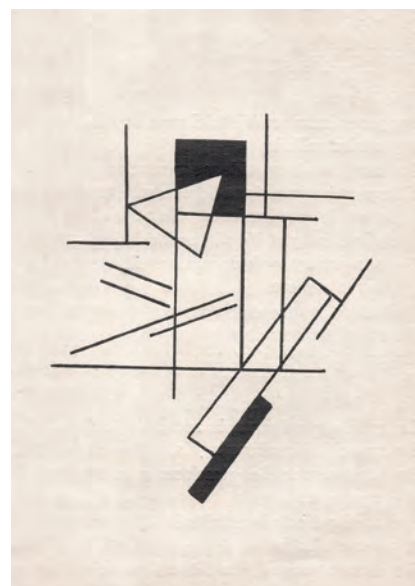
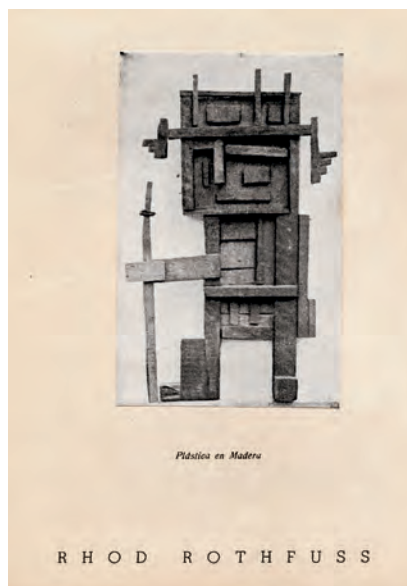
15 — Entre ellos: Gabriel Pérez-Barreiro, *The Argentine Avant-Garde 1944-1950*, Department of Art History and Theory, University of Essex, 1996 (tesis doctoral); Alejandro Crispiani, *op. cit.*; M. Amalia García, *op. cit.*, 2018, pp. 7-20 y M. Cristina Rossi, *La revista Arturo en su tiempo inaugural*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2018, disponible en <http://publicaciones.espigas.org.ar/index.php/espigas/catalog/download/36/41/219-1?inline=1>

16 — Carta de Arden Quin a Torres García, fechada: "Buenos Aires, 1 de agosto de 1944". ACAQ.



con las que, ese mismo año de 1944, ilustró el cuento anónimo "El caballero invisible".

Aun con todas estas ambigüedades, para Arden Quin la aparición de *Arturo* representaba el cumplimiento de un objetivo largamente anhelado. La correspondencia testimonia que pronto le envió dos ejemplares a Murilo Mendes. También le escribió a Torres García para adelantarle que estaba preparando un trabajo monográfico sobre él, con el que podría fundamentar la supremacía de las escuelas constructivas frente al realismo mágico (o expresionismo) y al surrealismo, además de explicar la importancia de su concepto de estructura.¹⁶



Plástica en madera, de Rhod Rothfuss, *Arturo*, Buenos Aires, 1944.

Invención nº 2, de Tomás Maldonado, *Arturo*, Buenos Aires, 1944.

Página del libro *Tratado del amor*, de Elías Piterberg, con ilustración de Tomás Maldonado, 1944.

Ilustración de Lidya Prati, *Arturo*, Buenos Aires, 1944.

Ilustración de Rhod Rothfuss para *El caballero invisible*, Buenos Aires, Editorial Ubu, 1944.

Tapa del cuaderno *Invención 2*, dedicado a Edgar Bayley, ilustrada por *Objeto estético*, de Lidya Prati, 1945.

Mientras tomaba notas del *Universalismo Constructivo*, recientemente publicado, volvió a escribir al maestro para pedirle el envío de su libro autobiográfico *Historia de mi vida*, y se explayó sobre los planes que tenía para el segundo número de *Arturo*. En la misma línea que Torres y sus amigos parisinos habían intentado unificar la abstracción contra el surrealismo al crear *Cercle et Carré*, Arden Quin le explicaba que, así como las izquierdas habían logrado la unidad sin banderas partidarias para vencer la ideología nazi y pequeño-burguesa, las escuelas abstractas debían unirse para ganar el mundo para lo constructivo, y puntualizaba:

Ud. mismo se sorprenderá, Maestro Torres, de los conceptos que daremos allí. Estoy firmemente convencido de haber llegado a la solución de la esencialidad artística, y en la pintura, a su esencialidad con el postulado de pintura-forma (pintura-ser) contra la pintura-“cuadro” que hasta nosotros ha imperado. La pintura se ha liberado para siempre del naturalismo al romper el cuadro, desbordar los límites naturalistas rectangulares, y “crearse” ella misma, como un ser estético. Luego la estructura de su forma integral no permite que formas extrañas perturben su función, la que está dada únicamente por los planos, ordenados geoméricamente y su ritmo dado sagitalmente y su equilibrio el que no obedece a la gravitación terrestre, y que yo pienso que debe resolverse a la luz de las nuevas teorías de la física moderna. Como Ud. ve mis ideas difieren casi radicalmente de las suyas, en cuanto a composición y estilo.¹⁷

En esa carta, entonces, Arden Quin tomó distancia tanto del surrealismo como del orden de lo simbólico incluido en el arte constructivo torresgarciano, para apostar por las formas geométricas puras y la ciencia moderna.

Aquellos eran tiempos en los que la crítica montevideana atacaba al maestro por sus constantes fluctuaciones entre el naturalismo y el constructivismo,¹⁸ por la obra premiada en el Salón Nacional, y también reaccionaba contra los murales del Hospital Saint Bois, a los cuales había logrado llevar el plano de color y la medida armónica para crear una síntesis con la arquitectura como él deseaba. Por lo tanto, para Torres era una época en la que necesitaba fortalecer alianzas más que abrir nuevos frentes de batalla, y en su respuesta celebró el espíritu de cambio de *Arturo* y equiparó sus conocidos trabajos en madera a las pinturas de “marco recortado”:

La idea del cuadro-objeto queda expuesta en muchos capítulos de U.C. [*Universalismo Constructivo*]. Estoy pues de completo acuerdo. Son numerosas las obras que he hecho dentro de esa teoría.¹⁹

En la dinámica de negociaciones en la que estaba empeñado, también valoró la importancia de publicar la monografía sobre su trabajo, y agregó:

Estamos en guerra a causa de las pin. (sic) del Saint Bois que hay que defender cada día ¡Cuánto desearía que Ud. les viese! Sobre esa nave habría que escribir. ¿No podría decirse algo en *Arturo II*? Cuadrado²⁰ tiene buenas fotografías y podría dejarle algunas.²¹

17 — Carta de Arden Quin a Torres García, fechada: “Buenos Aires, 22 de agosto de 1944”. ACAQ. El subrayado corresponde al original.

18 — C. A. Herrera Mac Lean señaló que se acomodaba según soplan los vientos. Cfr. “La aparición de un tercer Torres García”, *Marcha*, Montevideo, 11 de marzo de 1944.

19 — Carta de Torres García a Arden Quin, fechada: “Montevideo, 28 de agosto de 1944”, publicada en José A. García Martínez, *Arte y enseñanza artística en la Argentina*, Buenos Aires, Fundación Banco de Boston, 1985, p. 32.

20 — Arturo Cuadrado era uno de los españoles exiliados en la Argentina que dirigía *Correo Literario*, que en esos días había publicado en tapa un mural y se había hecho eco de una conferencia difundida por radio SODRE sobre el tema, red de vinculaciones que muestra el esfuerzo de Torres para defender los murales de Saint Bois.

21 — *Ibíd.*



En consecuencia, para Torres esta era una etapa de apertura de sus espacios de interlocución, en la cual los jóvenes de *Arturo* –aunque no acordaran totalmente con sus lineamientos estéticos– representaban una conexión significativa. Si bien el apoyo a Torres no llegó por vía de la monografía ni a través de *Arturo II*, Arden Quin mantuvo la defensa del maestro cuando el grupo invencionista naciente, desde la otra orilla del Río de la Plata, enfrentó sus ideas a través de un duro artículo escrito por Maldonado.²²

El Movimiento Arte Concreto Invención (MACI)

Desde su subtítulo, *Arturo. Revista de artes abstractas* inauguró el tiempo de quiebre del lenguaje representativo en el arte, y su aparición abrió una etapa de expansión para el grupo que la había impulsado. Sus miembros difundían sus postula-

dos invencionistas mientras exploraban las posibilidades creativas, pero, al mismo tiempo, debían enfrentar las reacciones de los artistas figurativos que dominaban la escena cultural.

En junio de 1945, Comte, la sala de venta de objetos de alta decoración de los hermanos Pirovano, proyectó una exhibición de arte concreto integrada por Maldonado, Prati, Manuel Espinosa, Kosice, Arden Quin y Rothfuss. El anuncio señalaba que las obras que se presentarían se habían propuesto “no solo afirmar la realidad material del plano, su bidimensionalidad, sino, también, inventar las pinturas en su totalidad, incluyendo el marco, para lograr, de ese modo, una estructura integral”.²³ Existen distintas versiones acerca de su efectiva realización,²⁴ no obstante, la sola publicación del anuncio testimonia que hasta mediados de 1945 el núcleo original de *Arturo* aún no se habría desmembrado e, incluso, estaba sumando los trabajos de Espinosa.

22 — Se trata de “Torres García contra el arte moderno”, publicado por Maldonado en la revista *Arte Concreto Invención*, 1946. Por error, la respuesta del uruguayo Sarandy Cabrera le asignó la autoría del artículo al grupo MADI, situación que Arden Quin aclaró en sucesivas cartas dirigidas a Torres.

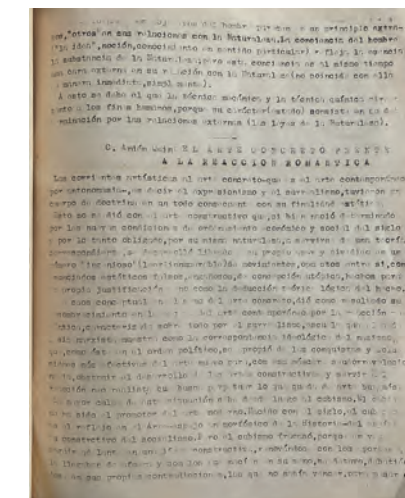
23 — Edgar Bayley, “En esta Galería se realizará en breve una exposición de arte concreto”, *Boletín de la galería Comte*, año 1, no 1, Buenos Aires, 1944.

24 — No se han hallado anuncios o críticas en la prensa. En una entrevista del 25 de septiembre de 2003 con la autora, Espinosa recordó que la muestra no llegó a realizarse; tampoco está registrada en la detallada cronología de Maldonado en Laura Escot, *Tomás Maldonado. Itinerario de un intelectual técnico*, Buenos Aires, Banco Finansur, 2007. Sin embargo, en algunas cronologías de Arden Quin se afirma que exhibieron Maldonado, Prati, él y Oscar Núñez: María Luisa Borràs (cur.), *Arte MADI* [cat. exp.], Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1997, p. 21.

Cuaderno *Invención 1*,
noviembre de 1945.
Archivo Carmelo Arden Quin

PÁGINA ANTERIOR
Art Concret Invention, residencia
de Aberastury-Pichon-Rivière, 1945.
Fotografía: Elisabeth Steiner

Movimiento Arte Concreto Invención,
residencia de Grete Stern, 1945.
Fotografía: Grete Stern



El 8 de octubre, el matrimonio formado por la psicoanalista Arminda Aberastury y el psiquiatra Enrique Pichon-Rivière organizó una velada de “Art Concret Invention” en la que se presentaron pinturas, dibujos, esculturas, poemas y música invencionista. Entre los artistas se encontraban los músicos Hermann Erhardt y Daniel Devoto, la bailarina Renate Schottelius, y los plásticos Arden Quin, Kosice y Elisabeth Steiner, y entre los amigos de la casa se hallaban los médicos y psicoanalistas Arnaldo Rascovsky, Marie Glas de Langer, Guillermo Ferrari Hardoy, Alberto Tagliaferro y Ramón Melgar, director de la clínica La Chapelle. Según los registros fotográficos, compartieron la música de Erhardt junto a las obras de marco recortado y las esculturas articuladas de los jóvenes artistas plásticos, entre las que Arden Quin expuso una tela rústica de 1942 y un cartón con planos separados por piolines de 1944; entre las obras de Rothfuss estaba *La llave*, Kosice mostró objetos de madera y metal, mientras que Eitler y Steiner presentaron dibujos.²⁵

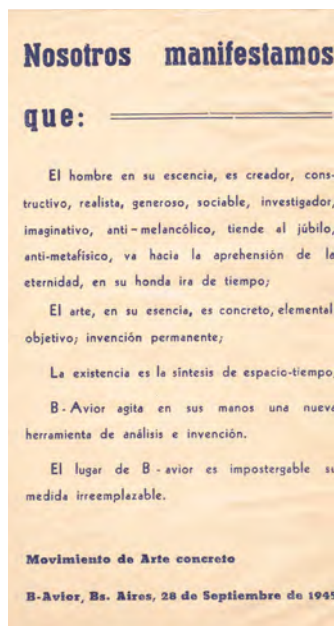
Después de esta primera velada, Arden Quin y Kosice lanzaron en 1945 un documento mimeografiado con un sello que reza “Invención” en la tapa y el título *Boletín de Invención No 1*

en su primera página. Si en la primavera de 1943 el grupo que impulsaba *Arturo* se autorrepresentaba mitad surrealista y mitad constructivista, para fines de 1945, desde una escritura oscura y fragmentaria, los artículos ponían en cuestión la conciencia romántica del surrealismo. Mientras los editores de *Arturo* habían abrazado el júbilo creador y, en la retirada de tapa, Kosice destacaba la consigna “Negación de toda melancolía”, en la segunda quincena de noviembre de 1945, enlazaban esa referencia jubilosa con el ideario marxista al finalizar el boletín con la afirmación: “En el comunismo se unen el hombre y la posibilidad de júbilo más ilimitado”.²⁶

Ese mismo año, se editaron los cuadernos *Invención 1* y *2* –dedicados a Kosice y Bayley–, con el mismo sello “Invención” en la tapa, pero con un tipo de impresión que permitía un diseño más cuidado tanto en el cuerpo de los textos como en las reproducciones. También se proyectó un tercero con el título “Sobre arte concreto”, a cargo de Maldonado; sin embargo, *Invención 3* no apareció y Maldonado tampoco estuvo presente el 2 de diciembre en la segunda velada que los reunía, organizada por la fotógrafa Grete Stern en su casa de Ramos Mejía. El interés suscitado por el encuentro realizado “chez

25 — Según surge de la presentación leída por Arden Quin el 8 de octubre de 1945. Cfr. “El móvil”, en Alexandre de la Salle, *op. cit.*, pp. 31-32.

26 — Los textos publicados son: “Poemas Diametrales”, de Kosice, un fragmento de “Dialéctica Materialista”, de Lenin, y los textos “Surrealismo”, de Lemme, y “El arte concreto frente a la reacción romántica”, de Arden Quin. Agradezco a Gustavo Breitfell el haberme facilitado el acceso a este documento.



Pichon-Rivière" parece haber estimulado un mayor esfuerzo en la organización para esta segunda velada a cargo del "Movimiento Arte Concreto Invención" (MACI), conforme fue registrado en una tarjeta de invitación, donde se subrayaba el carácter multidisciplinario de la agrupación, ya que se presentaban diversas expresiones como dibujos y pinturas de marco recortado y coplanales, esculturas móviles, música, fotografía, poemas y danza "elementarista".²⁷

Mientras la presencia de Bayley estaba anunciada entre los poetas participantes, Raúl Lozza, Matilde Werbin, Arturo –el pequeño hijo de ambos– y Alfredo Hlito asistieron como parte del público, en tanto que la ausencia de Maldonado y Prati podría considerarse un anticipo de la decisión de desmembramiento del grupo original de Arturo. Algunos estudios interpretaron estas dos veladas como las primeras presentaciones del grupo MADI; sin embargo, considero que la fórmula inclusiva que

27 — Según la tarjeta de presentación, fueron: Pintura: Steiner, R. Rasas Pét, Arden Quin, Rothfuss, Klaus Erhardt; Escultura: Kosice y Rothfuss; Dibujo: Rothfuss, Arden Quin, Alexandre Havas, R. Rasas Pét, Steiner; Arquitectura y Urbanismo: Ricardo Humbert; Fotografía: Grete Stern y Eitler; Dibujos infantiles: Julio Rodzin y Silvia Cópola; Literatura: Valdo Wellington, Dieudonné Costes, Sylwan-Joffe Lemme, Bayley, Arden Quin, Kosice; Música: Karel Hába, Karl Wiener, Paul Hindemith, Ruth Crawford, Rodolfo Arizaga, Eitler interpretada por Lily Saslavsky de Litvin, Darío Daniel Sorín, Martín Fuchs y Rodolfo Arizaga (piano), German Erhardt (oboe), Simón Zlótnik (viola), Eitler (flauta) y Alejandro Barletta (bandoneón); Danza: Renate Schottelius.

28 — Cfr. "El B-Avior tiende", volante impreso, 24 de septiembre de 1945.



"Nosotros manifestamos que:", 28 de septiembre de 1945. Archivo Carmelo Arden Quin

"El B-Avior tiende", 24 de septiembre de 1945. Archivo Carmelo Arden Quin

PAGINA SIGUIENTE
Encuentro organizado por el Movimiento Arte Concreto Invención en la casa de Ramos Mejía de Grete Stern, 1945. Fotografía: Grete Stern

lo presenta como "movimiento" muestra que se tendía hacia una integración que, finalmente, no se logró. De hecho, uno de los volantes de la época, fechado el 24 de septiembre de 1945, había invitado a unificar todo el arte concreto, al señalar:

Con este objeto el B-AVIOR invita a todos los artistas constructivos, como también al arquitecto, al ingeniero, al físico, al psicoanalista, al geómetra, al matemático, al arqueólogo, al sociólogo, al historiador, al inventor, obrero o sabio, hombre o mujer, a ingresar en este movimiento para dar batalla contra el IDEALISMO BURGUESES [...].²⁸

En ese sentido, considero que esta etapa fue una fase conformadora de un conglomerado, en la que confluyeron nuevas aportaciones,



como la experiencia vanguardista de Stern, que compuso el fotomontaje MADI (p. 10), o intercambios entre disciplinas, como el diálogo activo con los psicoanalistas, quienes integraban una formación cultural que se encontraba en plena lucha por la legitimidad de su profesión dentro del campo intelectual. Desde el 15 de diciembre de 1942, la Asociación Psicoanalítica Argentina (APA) había asumido esas disputas,²⁹ y desde la *Revista de Psicoanálisis* hacía foco en las interrelaciones y expresaba la intención de trabajar sobre los aportes de otros campos. La actitud participativa de este último grupo no solo debería entenderse como parte de los consumos culturales de la clase profesional, sino también a partir de la búsqueda de integración entre los saberes de la ciencia y el arte. Si el término "B-Avior" aludía al "comportamiento" (*behaviour*), como interpretó Gabriel Pérez-Barreiro,³⁰ en estas reuniones, artistas y psicoanalistas compartían una zona de intereses culturales y posicionamientos políticos frente al conflicto bélico.

29 — El acta de fundación de la APA fue firmada por Ángel Garma, Celes Cárcano, A. Rascovsky, M. Langer, G. Ferrari Hardoy y Enrique Pichon-Rivière.

30 — Gabriel Pérez-Barreiro, *op. cit.*

31 — Entrevista de la autora con Martín Blaszkó, 30 de diciembre de 2005.

A partir de la renuncia a la ortogonalidad de la "ventana renacentista" que propuso Rothfuss, las obras presentadas en la casa de Stern ceñían sus marcos a los bordes de las formas pintadas con colores planos y generaban novedosos formatos irregulares, mientras los poemas, la música atonal y el ambiente de la danza actuaban como catalizadores para esos jóvenes disconformes, que procuraban protagonizar el tiempo que diera vuelta la página de la Segunda Guerra.

Para pensar aquellos procesos de aglutinamiento, resulta interesante el siguiente testimonio de Martín Blaszkó:

Klaus Erhardt me invitó a una reunión en la casa de Grete Stern, en la que se presentaron obras del movimiento de arte concreto invención, donde conocí a Kosice y a Arden Quin. En esa época frecuenté el Taller de Cecilia Marcovich. Ella enseñaba las técnicas de Lhote, pero para mí era primordial relacionar la forma con la emoción [...] y decidí abandonar. Gessiot me acercó al taller de Juan B. Justo, donde conocí a Vardanega, Villalba, Rodríguez –que era pianista– Esther Pilone, Berta Nun y Raúl Puig, Melé, Feldman –que también iba a lo de Marcovich– y muchos otros jóvenes que compartían ese espacio de trabajo. No estaba esta división entre figurativos y no. Se discutía mucho sobre política porque todos eran comunistas.³¹

Blaszkó recordó así la impresión que le causaron estas propuestas y, más adelante, su relato recuperó dos aspectos de la tradición torresgarciana que habían marcado a Arden Quin, el uso de la sección áurea y la importancia del intercambio en el trabajo grupal:



La obra de Arden Quin me impactó por el control, las proporciones y la gama baja de colores que empleaba. Esas obras me llegaron emocionalmente. Cuando tomé contacto con él me transmitió su admiración por Torres-García y Mondrian. Él me enseñó a trabajar con la divina proporción y nos habituamos a discutir los trabajos que yo hacía. Un día me dijo si quería participar en un movimiento que iban a llamar MADI, y acepté presentando "Cuadro Madi".³²

La primera obra MADI de Blaszkó guarda relación con la naturaleza muerta cubista que estaba pintando en ese momento, porque mantiene la paleta y los ritmos de la composición, mientras que en su reinterpretación en clave invencionista pierde el vínculo con los referentes, y las formas de la nueva realidad inventada se ajustan a un marco recortado. Entre una obra y la otra medió el encuentro con Arden



Martín Blaszkó
Sin título, 1945
Óleo sobre tela
39,5 × 48,5 cm
Colección particular

Martín Blaszkó
Pintura Madi, 1946
Óleo sobre madera
35 × 36 cm
Colección particular

PÁGINA SIGUIENTE
Panfletos MADI, 1946.
Archivo Carmelo
Arden Quin

Quin y su guía, que Blaszkó reconoció en la dedicatoria de su primera muestra individual: "A Carmelo Arden Quin, quien me enseñó a manejar el compás y la regla".³³

El grupo MADI

Entre finales de 1945 y principios de 1946, terminaron de conformarse las dos agrupaciones de arte concreto que asumieron posiciones plenamente oposicionales en el campo cultural rioplatense: la Asociación Arte Concreto Invención (AACI)³⁴ y el Movimiento MADI.³⁵ Los dos grupos aspiraban a ubicarse en el espacio transformador de la vanguardia, apelando a la consabida *mise en scène* que incluía la presentación de manifiestos y volantes, e impulsando todas las exhibiciones posibles para difundir la novedad de sus propuestas invencionistas.

32 — *Ibíd.*

33 — Cfr. *Obras Madi. Martín Blaszkó, Retrospectiva*, Atelier de Fausto, Buenos Aires, 1 al 4 de julio de 1949.

34 — Los miembros de la AACI eran Maldonado, Hlito, Claudio Girola, Bayley, Prati, Espinosa, Enio Iommi, Juan Melé, Gregorio Vardanega, Antonio Caraduje, Simón Contreras, Obdulio Landi, Raúl Lozza y Rembrandt van Dyck Lozza, Alberto Molenberg, Primaldo Mónaco, Oscar Núñez y Jorge Souza.

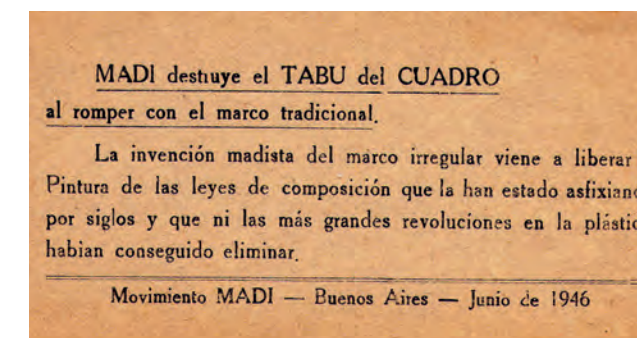
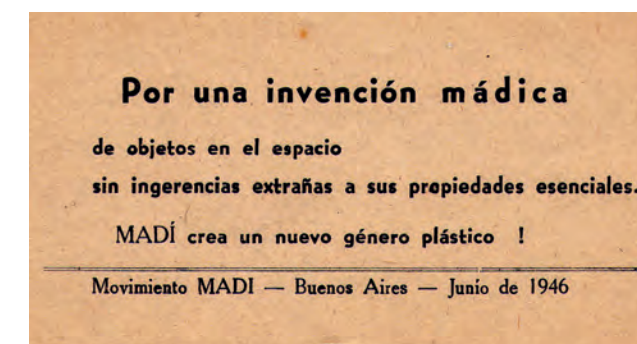
35 — MADI es una palabra inventada, cuya autoría y procedencia ha sido motivo de innumerables disputas. Sobre las polémicas generadas por este tema y por la autoría del manifiesto MADI, se pueden consultar los escritos de sus protagonistas, así como los estudios de Pérez-Barreiro, *op. cit.*; Agnès de Maistre, *Carmelo Arden Quin*, Niza, Demaistre, 1996 y Shelley Goodman, *Carmelo Arden Quin when art jumped out of its cage*, Dallas, MADI Museum and Gallery, 2004, entre muchos otros.

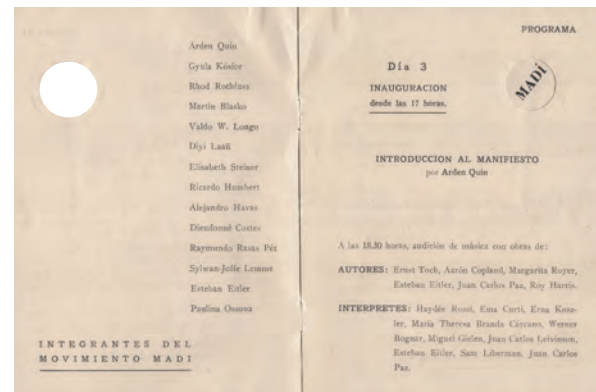
Del 3 al 6 de agosto de 1946, se presentó la 1ª exposición MADI en las salas del Instituto Francés de Estudios Superiores, donde exhibieron obras de diferentes disciplinas. Algunos, como Arden Quin, Kosice, Rhod Rothfuss, Diyi Laañ, Elisabeth Steiner o Esteban Eitler, ya habían compartido las veladas realizadas en las residencias de Aberastury-Pichon-Rivière y Stern, mientras se incorporaban otros como Martín Blaszkó, Valdo W. Longo, Ricardo Humbert, Alejandro Havas, Dieudonné Costes, Raymundo Rasas Pét, Sylwan-Joffe Lemme y Paulina Ossona.³⁶

Los artistas MADI exploraron ampliamente las posibilidades de los formatos irregulares: Arden Quin curvó los soportes en las obras que denominó *galbée*, y practicó orificios y caladuras para que penetrara el espacio como elemento real; Kosice combinó alambres con superficies pintadas y creó móviles de metal articulados y esculturas de maderas transformables (como *Royi*); Diyi Laañ prefirió la pintura sobre marcos irregulares o estructurados que delimitan el vacío central; Rothfuss desarrolló la idea de marco recortado en pinturas con formas geométricas fuertemente contrastadas y separadas por un tabicado negro; Blaszkó tendió a organizar sus obras mediante una contraposición de fuerzas marcada por ritmos y oposiciones en la composición, y las repeticiones lineales de las témperas y tintas de Eitler trazaron ritmos asimilables a las vibraciones de la música dodecafónica que componía y ejecutaba en las presentaciones grupales.

Las esculturas y las pinturas articuladas MADI siempre permitieron los cambios en su configuración mediante la intervención del espectador, movimientos no contemplados en el caso de los coplanales que simultáneamente realizaban los artistas de la AACI, para quienes las varillas que articulaban las diferentes formas en el plano tenían la única función de fijarlas en los sitios predeterminados. En cambio, para MADI la posibilidad de transformación era programática. Por otra parte, mientras los artistas MADI experimentaron con los formatos de las pinturas sin restricciones, creando marcos recortados, estructurados, ovalados, perforados y formas

36 — Algunos nombres corresponden a seudónimos de los integrantes estables.





Interior del catálogo 1ª Exposición MADi, Instituto Francés de Estudios Superiores, Buenos Aires, 1946. Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes

Rhod Rothfuss, Arden Quin, Diyi Laañ y Gyula Kosice, en la muestra inaugural del grupo MADi, 1946. Archivo Carmelo Arden Quin

galbées, hacia finales de 1947 los miembros de la AACI abandonaron el empleo de los formatos irregulares para retomar el soporte ortogonal.

Desde la portada del catálogo de esta 1ª exposición MADi se anunciaba la integración de “literatura, pintura, dibujo, escultura, arquitectura, objetos, música y danza”, y se reforzaba el vínculo con la ciencia, el desarrollo industrial y con la interpretación dialéctica:

MADi aparece para fundar un movimiento universal de arte que sea la correspondencia estética de nuestra civilización industrial y del pensamiento dialéctico contemporáneo.³⁷

El pasaje del Movimiento Arte Concreto Invención (MACI) al Movimiento MADi parece haber generado tensiones internas, dirimidas –al menos en ese momento– con un reconocimiento expreso colocado en la contratapa del catálogo: “Líderes de MADi: Arden Quin, Gyula Kosice y Rhod Rothfuss”.

En octubre se llevó a cabo la segunda muestra del Movimiento MADi, esta vez en la sala de Altamira, Escuela Libre de Artes Plásticas, con una audición de música moderna a cargo de Eitler y una sesión de danzas a cargo de Paulina Ossona.³⁸ En la tercera exposición MADi, realizada en noviembre en el Bohemien Club ubicado en las Galerías Pacífico,³⁹ el panfleto no solo postulaba la diversidad de disciplinas, sino también una plástica plural y lúdica.

37 — Cfr. 1ª exposición MADi, Instituto Francés de Estudios Superiores, Buenos Aires, 3 al 6 de agosto de 1946.

38 — La invitación a estas actuaciones estaba firmada por Lucio Fontana y Gonzalo Losada, en sus respectivas funciones de secretario y presidente de Altamira. En esta exposición participaron: Arden Quin, Kósice (sic), Rothfuss, Martín Blasko (sic), Valdo W. Longo, Laañ, Ignacio Blasco (sic), Steiner, Dieudonné Costes, Raymundo Rasas Pét, Aldo Prior, Sylwan-Joffe Lemme, Esteban Eitler y Paulina Ossona.

39 — Con la presencia de Esteban Eitler, Gyula Kosice, Valdo Wellington, Martín e Ignacio Blasko (sic), Diyi Laañ, Dieudonné Costes, S. Joffe Lemme, J. E. Fassio, E. Steiner, Rhod Rothfuss y Arden Quin.



Folleto de la 1ª Exposición Internacional de Arte MADi en Montevideo, Uruguay, diciembre de 1946. Archivo Carmelo Arden Quin

“Los madistas reinciden”, Clarín, Buenos Aires, octubre de 1946.

Antes de finalizar el año 1946, se organizó la 4ª Exposición Madista: Literatura, pintura, dibujo, escultura, música, arquitectura en la sala de la Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores (AIAPE), de Montevideo. En consecuencia, esta cuarta muestra se constituía también en la primera realizada en la otra cabecera rioplatense y, a la vez, en la 1ª Exposición Internacional de Arte MADi, tal como fue presentada en su catálogo. Para esta oportunidad, los participantes se agruparon en dos secciones: la uruguaya, formada por Rothfuss, Uricchio, Ricardo Pereyra y Dieudonné Costes, mientras en la argentina estaban Arden Quin, Kosice, Martín e Ignacio Blasko (sic), Eitler, Juan Esteban Fassio, Elisabeth Steiner Diyi Laañ, Ricardo Humbert, Lemme y Aldo Prior.⁴⁰

Si bien las proclamas MADi ya habían expresado su inscripción política, en el marco de una

40 — Es probable que algunas obras de Arden Quin hayan adoptado el seudónimo del “oriental” Dieudonné Costes; resulta paradójico que el nombre por el cual se lo conoce no aparezca en la lista de los uruguayos.

41 — 1ª Exposición Internacional de Arte MADi, AIAPE, Montevideo, 9 al 24 de diciembre de 1946.

42 — Una síntesis de estos debates puede consultarse en M. Cristina Rossi, “En clave de polémica. Discusiones por la abstracción en los tiempos del peronismo”, *Separata*, año VI, nº 11, Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano, Universidad Nacional de Rosario, noviembre de 2006, pp. 35-55.



institución antifascista como la AIAPE estas posturas se reforzaban en la presentación del catálogo: “Después de haber aplastado al nazifascismo, los pueblos liberados marchan incontinentemente hacia el socialismo”. Así, el texto de presentación sintetizó la visión de los tres firmantes desde el pensamiento marxista de Arden Quin, la proyección imaginativa de Kosice y el enfoque estético de Rothfuss:

MADi comienza una nueva era. El hombre viajará en un vehículo en llamas: la luz. Estaos atentos. Insistiremos constantemente sobre las invenciones.⁴¹

Las primeras exhibiciones de las “nuevas realidades” que proponía esta vanguardia provocaron encendidos debates entre los artistas.⁴² Al perder el anclaje narrativo, el público expresaba



sorpreza y desconcierto; la crítica, por su parte, en un principio tendió a tomar distancia. Entre los pocos que escribieron, Romualdo Brughetti fue uno de los primeros en observar la preferencia de los artistas de la AACI por lo espacial y estático frente a lo lúdico y móvil de los MADI;⁴³ mientras que otros, en cambio, optaron por comentar las muestras en clave burlona. Félix Molina Téllez publicó dos páginas sobre MADI con un destacado que buscaba atraer al lector con una sugestiva síntesis: “también esta postguerra quiere tener su arte nuevo –invención uno, invención dos– versos sin versos, cuadros sin marcos, escultura sin escultura... nada... nada...”⁴⁴ En este mismo tono, *Clarín* publicó una fotografía de sala con la escultura *Royí* de Kosice

43 — Romualdo Brughetti, “Un mundo más puro y sencillo. El arte abstracto en la Argentina”, *Cabalgata*, año 1, nº 4, Buenos Aires, 19 de noviembre de 1946, p. 6.

44 — Félix Molina Tellez, “Madi, la capilla artística de los nuevos iluminados”, *Aquí está*, Buenos Aires, agosto de 1946.

45 — [“En el Salón”], *Clarín*, Buenos Aires, 16 de octubre de 1946.

46 — “Los madistas reinciden”, *Clarín*, Buenos Aires, octubre de 1946.

47 — “Latin America. The Madís”, *Times*, Nueva York, 16 de diciembre de 1946, p. 22.

Un coplanal y una forma galbée de Arden Quin presentados en el Salón de Nuevas Realidades *Arte Abstracto-Concreto, No figurativo*, en la galería Van Riel, 1948. Archivo Carmelo Arden Quin

en primer plano,⁴⁵ en tanto que el comentario sobre la exposición de Altamira señaló: “ustedes verán poemas, dibujos, cuentos, pintura, música, pepinos en vinagre, etc. productos de la fantasía de estos inofensivos muchachos que descubren la pólvora en esta era de la bomba atómica”, palabras ilustradas con un dibujo humorístico donde se mostraba a un espectador preocupado por comprender el contenido de una de las obras y que expresaba su desazón diciendo: “Ni dado vuelta descubro lo que hay en ese cuadro”.⁴⁶ La revista *Times*, que reseñó la conferencia “El Madismo y su relación con el arte moderno”, ofrecida por Arden Quin después de inaugurar en Montevideo, también se refirió con tono irónico a las realizaciones de “Pedro y sus amigos”.⁴⁷

En las obras de marco recortado de la primera época, Arden Quin pintó figuras geométricas: círculos, cuadrados o triángulos dispuestos sobre un fondo plano de bordes irregulares (*Círculo rojo*, p. 73); pronto esas formas se fueron yuxtaponiendo hasta ocupar la totalidad de la superficie pictórica con sus límites remarcados por acentos lineales (*MADI IV*, p. 70) o con franjas punteadas, con líneas o círculos (*Peinture MADI*, p. 74). A partir de este vocabulario simple fue componiendo variantes que destacaron las formas, como en *Cercle hexagone* (p. 75), en la que inscribió las dos figuras geométricas que dan nombre a la pintura en el centro de los cuatro rectángulos que originan el formato recortado. También fue variando el tratamiento de la superficie al articular planos de color y áreas entramadas (*Mad II*, p. 84), los que, progresivamente, fueron complejizando las composiciones (*Décor*, p. 81, y *Cubismería*, p. 86).

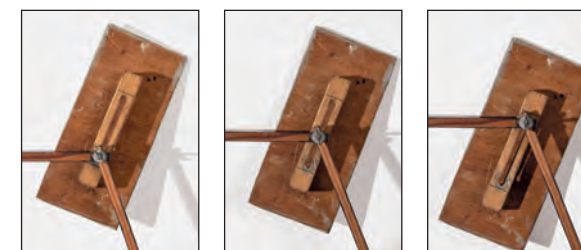
Reverso de la obra *Brume* (1945), de Carmelo Arden Quin
Laca sobre madera, medidas variables
Legado Carmelo Arden Quin

En algunas obras multiplicó pequeñas formas trabadas entre sí, pintadas con una paleta contrastada y reunidas en áreas delimitadas por franjas negras que determinaban recorridos internos. Ese entramado de formas irregulares dibujaba una intrincada red semejante al trazado de las grandes ciudades y fue plasmado en una serie que, sin eludir la referencialidad en sus títulos, llamó *Cosmópolis* (*Cosmópolis I*, p. 85). Con predominio de formas circulares, otra variante dio lugar a un grupo de composiciones que pueden relacionarse con los modelos provenientes de la industria, como los sistemas compuestos por dispositivos mecánicos, circuitos eléctricos, etcétera (*Dyn*, p. 87, y *Orna* o *La fleche du temp*, p. 89).

Forma y formato fueron centrales en el proceso de invención, y en este sentido las pinturas de Arden Quin no solo ajustaron los bordes de sus marcos a las figuras poligonales pintadas, sino que también se distinguieron por introducir el vacío producido por la perforación del soporte o por el carácter ondulante de la superficie. Los cortes y caladuras de formas circulares o cuadrangulares (*Oto*, p. 71) constituyen un rasgo distintivo de su poética, que aplicó tanto a los cuadros y esculturas como al diseño gráfico y a sus poemas móviles. El movimiento cóncavo-convexo practicado sobre el soporte de algunas obras de marco irregular dio lugar a una temprana tipología que llamó *Galbée*, en la que las pronunciadas curvaturas cóncavas-convexas de la superficie pintada le dan el carácter de un relieve (*Palmer*, p. 90, y *Figure*, p. 91).

El interés por hacer intervenir el espacio en sus obras bidimensionales condujo a los invencionistas a separar las formas geométricas de la composición sin que estas abandonasen su disposición coplanal. La preeminencia del movimiento y de las partes articuladas y extraíbles, central para el programa estético de

48 — Arden Quin, “El móvil”, *op. cit.*



las esculturas MADI, fue tempranamente observado por Arden Quin, quien señaló:

En escultura, los elementos, o sea los volúmenes y los vacíos se unen de modo diverso, se articulan formando una rica y lúdica variedad de posiciones plásticas. Todo ello en la geometría y en lo no-figurativo. [...] Nosotros conocemos la historia del moviismo [...] citemos primero al futurismo con su aporte del concepto de movimiento, y sus creaciones dinámicas, y luego artistas eminentes como Moholy-Nagy y Calder.⁴⁸

Las piezas articuladas y móviles de las esculturas y pinturas, entonces, se ofrecían a la manipulación del público y, de acuerdo con la concepción dialéctica que sostenía Arden Quin, en ese mismo acto el espectador asumía un rol activo que completaba la obra. Las primeras experiencias coplanales (*Brume*, pp. 76-77) muestran el esfuerzo

puesto en el diseño de un tipo de articulación que permite movimientos lineales de la forma mediante el desplazamiento del tornillo que la sujeta a la varilla, a través de la ranura en una pequeña caja; a su vez, ese tornillo habilita el movimiento de rotación de la forma sobre sí misma, y, al manipular el conjunto de formas, se logra también el movimiento de traslación.

En los móviles suspendidos con piezas de madera, el programa se asentaba en los movimientos azarosos que provenían del ambiente (pp. 79, 97, 154) o en la intervención del espectador para variar su conformación (*Relief articulé*, p. 78). En todos los casos, la posibilidad de manipulación ponía en juego la dimensión humanista de la propuesta MADI, que intentaba concientizar a las personas de sus capacidades para crear, hacer, construir o inventar, mientras que el universo de prototipos, plantas urbanas, máquinas y circuitos eléctricos presente en las configuraciones plásticas y en los escritos y poemas MADI proponía una imaginación desbordante que expresaba el deseo de plasmar una nueva relación del hombre con su entorno.

Con respecto al proceso dialéctico entre la imaginación revolucionaria y la forma material, los constructivistas rusos ya habían trasladado sus ideas utópicas a formas sensibles. Susan Buck-Morss ha señalado que la aspiración de transformación debía mostrarse con ejemplos, fomentando el cambio desde el punto de vista de la mimesis, como un anticipo del futuro socialista; este principio mimético operaba por analogía antes que por la dominación instrumental.⁴⁹

La visión superadora de MADI estuvo ligada a esa imaginación anticipatoria, en la cual operan la libertad en el momento creativo y la activi-

dad participativa del espectador en las posibles combinaciones y el acabado de la obra, tal como subrayaba el volante de la 3ª Exposición presentada en el Bohemien Club, al señalar que proponía una "Plástica Plural y Lúdica".

Del mismo modo que los constructivistas rusos consideraban que a través de los prototipos podían fomentar las transformaciones sociales que postulaban por medio de la analogía,⁵⁰ las obras MADI incluyeron plantillas urbanas, esquemas industriales o planteos monumentales para las esculturas, como proyecciones hacia el futuro de esos mecanismos y espacios inventados. De hecho, el programa estético de esta vanguardia contempló un tipo de imaginación anticipatoria capaz de dar forma a las nuevas realidades de la época; esta vía de acción fue importante no solo para la obra plástica de Arden Quin, sino también para sus exploraciones en la literatura.

A pesar del entusiasmo y el esfuerzo dedicado a la realización de la exhibición presentada en diciembre de 1946 en la AIAPE, la agrupación comenzó a perder cohesión, se tensaron las relaciones internas, y pronto se escindió. En abril de 1947 un panfleto fechado y firmado por el Movimiento Madi-Nemisor anunció la disolución, tras lo cual Kosice lanzó el primer número de la revista *Madi-Nemisor*, del Movimiento MADI Universal, en el que se lee:

El señor A. Quin, uno de los principales gestores de nuestro movimiento, "parece" haber dejado MADI por cuestiones personales. Sus hallazgos y teorías (la dialéctica aplicada al arte) cimentó y dio nuevo giro al arte no figurativo en general.⁵¹

49 — Susan Buck-Morss, *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste*, Madrid, La balsa de la Medusa, 2004, p. 84.

50 — Buck-Morss señala que incluso cuando los proyectos de las vanguardias no llegaran a realizarse, ya con su mero diseño se mostraba la transformación del entorno, y esa reconstrucción de la vida diaria anticipaba el futuro socialista. Cfr. Buck-Morss, *op. cit.*, p. 85.

51 — Cfr. *Madi-Nemisor*, n. 0, Buenos Aires, 1947, s/p. El entrecomillado corresponde al original.

3^a
E
X
P
O
S
I
C
I
O
N

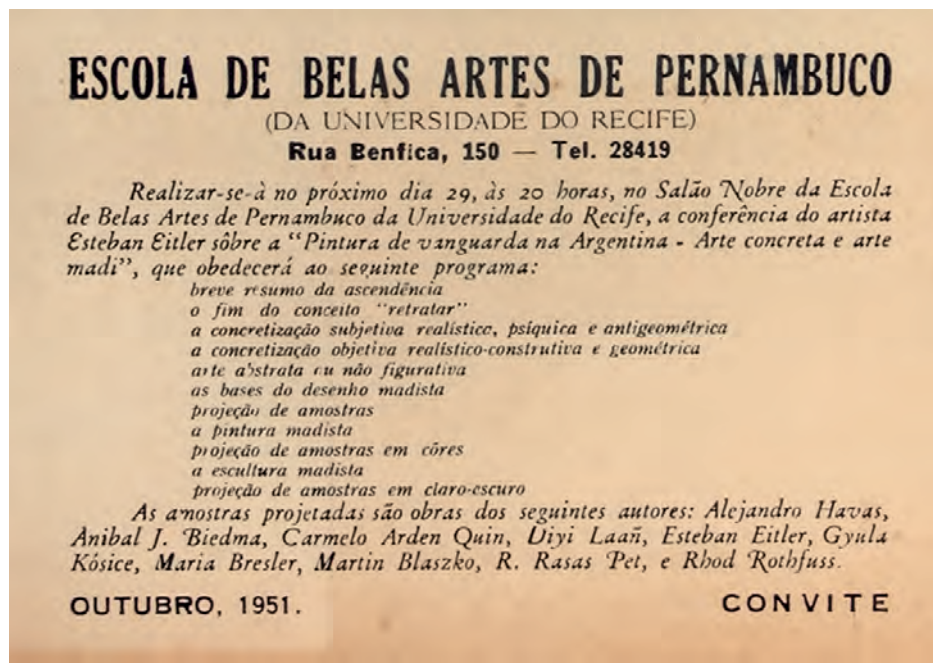
MADÍ ha inventado el marco recordado e irregular, rompiendo para siempre con el Tabú del "Cuadro" Pictórico; inventó la pintura y escultura con movimientos articulado, universal y lineal; creó la Plástica Plural y Lúdica.

— Pintura, escultura, música, dibujo, literatura Madistas.

EN EL
BOHEMIEN CLUB Viamonte 547
Galerías Pacífico Buenos Aires
DEL 2 AL 18 DE NOVIEMBRE DE 1946.

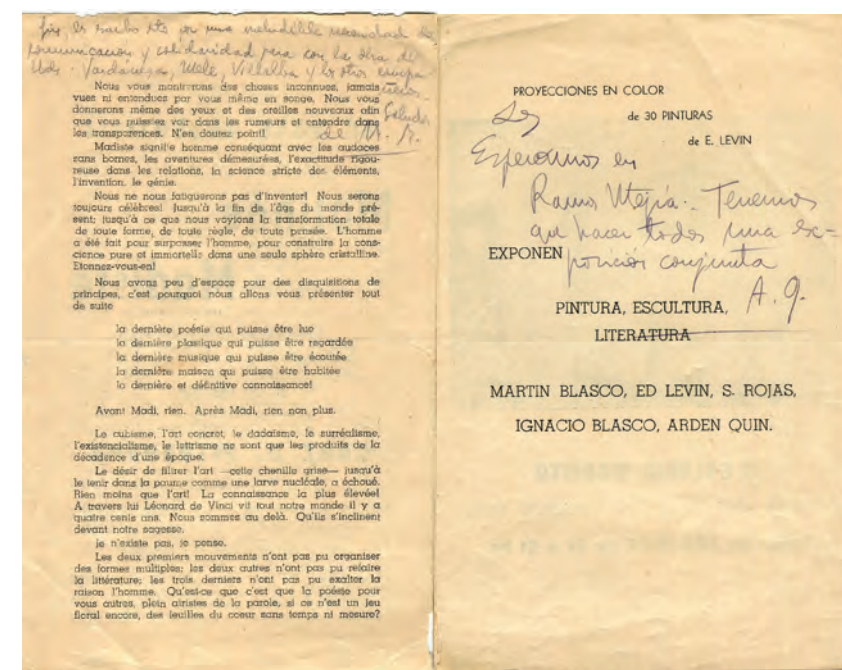
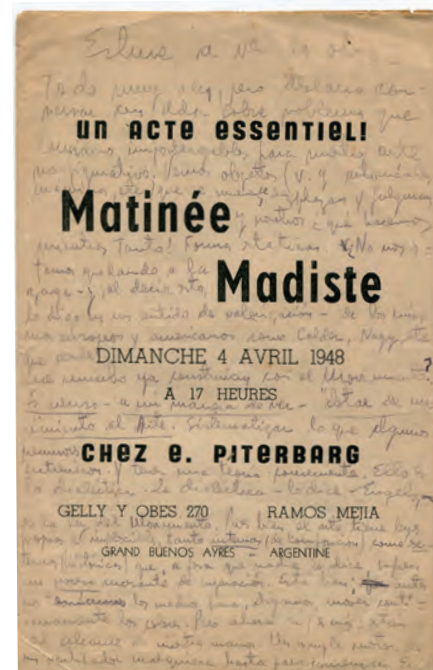
MADÍ

● ESTEBAN EITLER. GYULA KÓSICE. VALDO WELLINGTON. MARTIN BLASKO. DIYI LAAÑ. DIEUDONNÉ COSTES. IGNACIO BLASKO. S. JÖFFE LEMME, J. E. FASSIO. E. STEINER. RHOD ROTHFUSS, ARDEN QUIN.



Tarjeta de invitación para la conferencia de Esteban Eitler, Pernambuco, 1951. Archivo Esteban Eitler

PÁGINA SIGUIENTE
Un acte essentiel!
Matinée Madiste, chez
Elías Piterberg, 1948.
Archivo Martín Blaszko



Entonces, a solo un año de las primeras muestras, los grupos de la vanguardia del arte concreto habían perdido cohesión; sin embargo, la cantidad de nombres que se habían sumado en las exhibiciones de Arte Nuevo ya anticipaban las posibilidades de expansión que había encontrado la abstracción en el campo artístico de Buenos Aires.

Pocos meses después, Arden Quin y Martín Blaszko organizaron la exposición *MADI, Música, pintura, escultura y literatura* en el pequeño taller que Blaszko compartía con su hermano Ignacio en la calle Cabrera.⁵⁶ Para esa ocasión, Arden Quin escribió un texto que podría entenderse como una prolongación del que había publicado en *Arturo*, porque reafirmaba la fe en los principios del materialismo dialéctico y subrayaba: “el arte no figurati-

vo [...] es un RECOMIENZO que señala la aparición histórica de la sociedad socialista”.⁵⁷

En marzo de 1948, los tres integrantes de la ya disgregada AACI –Vardanega, Villalba y Melé– realizaron una exposición de pinturas en el espacio de trabajo que compartían con otros artistas, conocido como el Taller de Juan B. Justo, y que Blaszko había frecuentado. Al visitarla, Arden Quin les dejó un mensaje escrito sobre el folleto diseñado para invitar a la *Matinée Madiste* que habían programado para el siguiente 4 de abril “chez Elías Piterberg”;⁵⁸ allí les decía:

Estuve a ver las obras. Todo muy bien, pero desearía conversar con Uds. sobre problemas que considero impostergables para nuestro arte no figurativo. Vemos

52 — En el Fondo Gyula Kósice existe una breve carta anónima del 2 de junio de 1948 en la que el autor se atribuye neutralidad y propone su intervención para lograr una reconciliación. Archivo IIAC-UNTREF.

53 — En el Fondo Gyula Kósice se conserva una citación para conversar sobre las imputaciones respecto al Movimiento MADI, cursada el 31 de marzo de 1948 por el estudio jurídico del Dr. Juan J. Bajarlía en nombre de Arden Quin y Blaszko, así como el duplicado de un telegrama colacionado del 1º de abril de Fernando Fallik en el que rechaza esos cargos. Archivo IIAC-UNTREF.

54 — Acerca de la participación de Eitler, cfr. M. Cristina Rossi, “Vanguardia concreta rioplatense. Acerca del arte concreto y la música”, *ICAA Document Project Working Papers*, n° 1, International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston, septiembre de 2007, pp. 11-24.

55 — Cfr. “Declaración”, *Arte Nuevo*, Salón Kraft, 30 de octubre al 1 de noviembre de 1947.

56 — Contó con la participación de “Eitler, Martín e Ignacio Blasko (sic), Levin, Arden Quin, Fassio, Rojas, Reiner y Macareus (sic)”. Acerca de la participación de Peter Reiner y Sameer Makarius, cfr. M. Cristina Rossi, “Pintores húngaros contemporáneos en la escena argentina de los años 50”, en Mari Árvai (cur.), *Travelling graphic sheets from the European School, the Makarius-Müller Folder* [cat. exp.], Budapest, Budapesti Történeti Múzeum, 2021.

57 — *Exposición Madi en el estudio Blasko (sic). Música, pintura, escultura y literatura*, 6 al 15 de marzo de 1948. El destacado corresponde al original.

58 — Se trata de *Un acte essentiel! Matinée Madiste, chez E. Piterberg*, dimanche 4 avril 1948. Exponen pintura, escultura y literatura Martín Blasco (sic), Ed. Levin, S. Rojas, Ignacio Blasco (sic) y Arden Quin.

objetos (v.g. automóviles, máquinas, etc. que se mueven, se desplazan y fulguran) y nosotros ¿qué hacemos mientras tanto? Formas estáticas ¿no nos estamos quedando a la zaga y al decir esto, lo digo en un sentido de valorización de los mismos europeos y americanos como Calder, Nagy, etc. que desde hace mucho ya construían con el Movimiento? [...] Está bien, antes no tenían los medios para, digamos, mover continuamente los colores. Pero ahora sí, es más; están al alcance de nuestras manos.

Un simple motor de un ventilador cualquiera basta para comenzar. En fin, les escribo esto por una ineludible necesidad de comunicación y solidaridad para con la obra de Uds: Vardanega, Mele, Villalba y los otros compañeros. Saludos de [firma] Los esperamos en Ramos Mejía. Tenemos que hacer todos, una exposición conjunta. A.Q.⁵⁹

La invitación a esta *matinée* no solo documenta la continuidad del vínculo con Elías Piterbarg –que se extendía al círculo de los psicoanalistas–, sino que anuncia la decisión de darle un carácter permanente a los encuentros en Cabrera, al convocar a la “Galería Madista” todos los sábados de 14 a 21 horas, iniciativa que desde el mes de agosto también encararon los integrantes de Madi-Nemisor, al inaugurar una sala de exposición en la calle Sadi Carnot 41, 2º “D” –domicilio del matrimonio Laañ-Kosice–, que podía visitarse los sábados de 15 a 20 horas.

El mensaje escrito, por su parte, resulta significativo porque anticipa la experimentación –aunque muy breve– de Arden Quin con el movimiento mecánico; también muestra la disposición para la apertura de sus espacios de interlocución que favorecerá los reagrupamientos, inquietud que se profundizará en los años 50, tanto en la conformación del parisino atelier de la *rue Froidevaux* como en la Asociación Arte Nuevo.



PARÍS-BUENOS AIRES-PARÍS

En 1948, la reconstrucción de posguerra había comenzado a reabrir la posibilidad de conocer la escena del arte moderno europeo, y el primer artista de la vanguardia rioplatense de los 40 que se embarcó con ese rumbo fue Tomás Maldonado, quien partió en marzo de aquel mismo año. Fue seguido por Arden Quin, Vardanega y Melé; ellos zarparon el 25 de septiembre en el Ravello, buque de bandera italiana en el que también viajó el pintor peruano José Bresciani. Tras arribar a Nápoles, este último y Arden Quin recorrieron Italia y luego se dirigieron a París, donde se instalaron en la zona de Porte-Molitor, mientras que Vardanega y Melé se demoraron en esos paseos antes de llegar a París.

La avidez de Arden Quin por recorrer museos, donde por primera vez podía acercarse a las producciones de artistas de vanguardia como Kazimir Malévich o Piet Mondrian, se potenciaba con sus primeras visitas –realizadas a partir de los contactos que le había facilitado Torres García– a los talleres de Jean Herbin, Jean Arp, Félix Del Marle, Vantongerloo o Michel Seuphor. Antes de finalizar ese año, a través del intercambio con este último artista y crítico no solo compartió la pasión por el arte constructivo, sino también el interés por la experimentación con la poesía. Ya en 1926 Seuphor había distinguido la poesía basada en la sonoridad



Arden Quin se despide. Junto a él, Juan Melé y Gregorio Vardanega zarpan del puerto de Buenos Aires hacia Europa, el 25 de septiembre de 1948. Fotografía: Sofía Kunst Arden Quin

PÁGINA ANTERIOR

Gregorio Vardanega, Aldo Prior, Martín Blaszkó, Ed. Levin, Virgilio Villalba, Juan Melé y Arden Quin en el estudio de Blaszkó ubicado en Cabrera 4033, Ciudad de Buenos Aires, 1948. Archivo Carmelo Arden Quin

como “música verbal”, y alguno de sus poemas publicados en 1928 fue recitado por él mismo en la exposición de Cercle et Carré de 1930, detrás de una máscara de Germán Cueto y con acompañamiento musical de Luigi Russolo. A poco de llegar –según testimonia un poema que el crítico le obsequió a Arden Quin en diciembre de 1948, con una dedicatoria dirigida a él y también al poeta argentino Juan Jacobo Bajarlía–, comenzó una duradera amistad.⁶⁰

Desde su llegada a Francia, Arden Quin fue tejiendo una nueva red de relaciones artísticas con miras al desarrollo del arte MADI. Mientras compartía una modesta habitación con Bresciani en 39 *rue Michel-Ange*, se sumaron Jorge Eielson, otro joven peruano que había recibido una beca del gobierno francés, y el músico Enrique Pinilla. En 1949, Eielson presentó sus primeros móviles y construcciones lúdicas en una muestra individual en la galería Colette Allendy, mientras creaba poemas experimentales. Hacia la mitad de ese año, André Bloc los invitó, a él y a Arden Quin, a participar en el 4^{ème} Salon des Réalités Nouvelles, ocasión en la que conocieron al francés Jean Peyrissac y sus espirales móviles de metal.

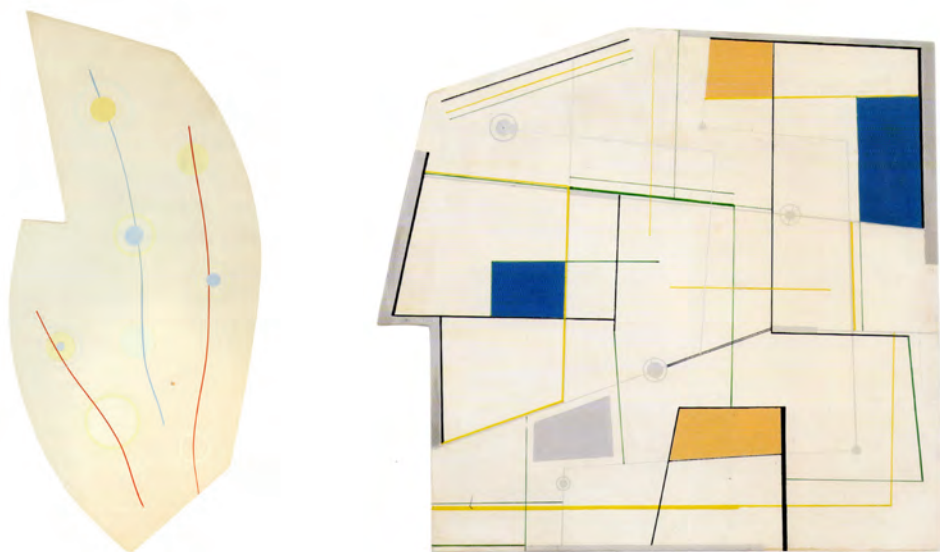
Ese año, el círculo continuó ampliándose: en la exhibición organizada en la Maison de l'Amérique Latine,⁶¹ tomó contacto con Mateo Manaure y Narciso Debourg. Estos artistas eran parte del grupo de jóvenes venezolanos que llegaban a París con la intención de explorar el lenguaje de la abstracción y se reunían en torno a Aimée Battistini, artista venezolana con formación parisina que se había establecido en esa ciudad hacia 1945. Entre ellos, se encontraban Alejandro Otero, Carlos González Bogen, Luis Guevara Moreno, Rubén Núñez, Pascual Navarro, Dora Hersen y Perán Ermíny, quienes entre marzo y septiembre de 1950 publicaron la revista *Los Disidentes*. Algunos de ellos ya conocían el arte concreto invención a través de unas obras que el catalán José Mimó Mena había llevado desde Buenos Aires y que en 1948 exhibió en el Taller Libre de Pintura,⁶² espacio que habían fundado los estudiantes que se rebelaron contra la formación artística impartida por aquel entonces en la escuela caraqueña. En París, también conocieron las obras MADI enviadas desde Buenos Aires por Kosice al Salon des Réalités Nouvelles de 1948 y, luego, se relacionaron con la obra y el pensamiento de Arden Quin.

60 — La correspondencia atestigua que Arden Quin mantuvo la amistad con Seuphor y su esposa Suzanne a lo largo de varios años. Véase Milena Yolis, “Conexiones desde París. Vinculaciones con Michel Seuphor”, en María Cristina Rossi (comp.), *Carmelo Arden Quin. Huellas de una aventura* (en edición).

61 — Arden Quin participó, junto con Vardanega, Melé, Manaure y Narciso Debourg, entre otros, en la 1^{ère} Exposition des Artistes d'Amérique-Latine à Paris, según la cronología biográfica de estos artistas.

62 — Cfr. José Mimó Mena y el grupo concreto invención de Buenos Aires, Caracas, Taller Libre de Pintura, 24 de octubre de 1948.

59 — Manuscrito de Arden Quin escrito sobre el folleto: *Un acte essentiel...*, ibíd., ejemplar consultado en el Archivo Martín Blaszkó.



Carmelo Arden Quin
Fleurs u Hommage à Vantongerloo, 1950
Óleo lijado sobre madera
60 × 27 cm
Colección particular

Hommage à Picabia, 1952
Óleo lijado sobre madera
42 × 38,5 cm
Colección particular

Al describir el panorama no figurativo parisino de ese momento, Narciso Debourg identificó una tendencia romántica y otra racionalista, y ejemplificó:

la romántica, ligada a los aportes de Matisse, Bonnard [...] Hartung, Soulages, Dewasne, Vassarely (sic), Cícero Dias. La otra tendencia, más intelectualizante, de ascendencia cubista y neoplástica, incluye: Magnelli, Herbin, Arden Quin, Lohse y Bolotowsky.⁶³

Mientras Arden Quin trataba de insertarse en la escena cultural francesa, se produjeron otros encuentros que tuvieron consecuencias para su trayectoria: conoció a Georges Vantongerloo, a Francis Picabia y, en la exposición retrospectiva que le dedicó la Galerie Droin a este último artista, se encontró por primera vez con Marcelle Saint-Omer.

El universo vantongerliano fue capital para el giro que tomó su producción inmediata, según la declaración de Arden Quin que recogió Seuphor en el diccionario que publicó en 1957, donde se lee:

Hasta mi llegada a París, no había comprendido a Mondrian, ni a Malevich, menos aún el Malevich del “Blanco sobre blanco”. Fue a partir de la obra de Vantongerloo que, por primera vez, tuve conciencia de este problema. Actualmente, con la creación del madismo científico, tengo el blanco como fundamento plástico de esta nueva experiencia. Para mí el blanco no es una relación como en Mondrian, ni el vacío como en Vantongerloo, sino esencia plástica, función y creación.⁶⁴

El descubrimiento del artista belga lo llevó a trabajar en una serie de cuadros laqueados, con un procedimiento que consistía en preparar una base con varias capas de blanco lijadas entre una y otra hasta lograr una superficie pulida.⁶⁵ Arden Quin adoptó esta técnica mediante la aplicación de Case Arti, un producto manufacturado que reemplazaba el preparado con caseína, pegamento y algunos otros ingredientes que le había transmitido Torres García. Después de lijar esta materia, se debía cubrir con esmalte sintético, y, recién a los siete días –que aseguraban un perfecto secado–, se volvía a lijar. La técnica permitía lograr

63 — Narciso Debourg, “En torno a la pintura de hoy”, *Los Disidentes*, nº 4, París, junio de 1950, pp. 1-3.

64 — Declaración de Arden Quin en Michel Seuphor, *Dictionnaire de la peinture abstraite*, París, Hazan, 1957.

65 — También Vardanega y Melé lo practicaron después de visitar su taller.



Carmelo Arden Quin
Sin título, 1949. Collage sobre papel, 29,5 × 22 cm
Legado Carmelo Arden Quin

Découpage-collage, 1950. Collage sobre papel
49,2 × 28,8 cm. Colección particular

Découpage-collage, 1951. Collage sobre papel
49,2 × 33,5 cm. Colección particular

una base resistente y luminosa, aunque resultaba lenta porque era necesario repetir cuidadosamente la operación hasta obtener una superficie de la calidad de una porcelana.⁶⁶ Comenzó así el período conocido como *plastique blanche*, en el que la superficie pictórica pulida se presenta surcada por grafismos curvos o rectos, que en algunos casos forman redes lineales con puntos (*Fleurs u Hommage à Vantongerloo*), y en otros, los recorridos rectos acompañan los pequeños círculos con planos de color en las intersecciones (*Hommage à Picabia*).

Por otra parte, la posibilidad de intercambio con Picabia en París reactivó su inclinación hacia las fuentes dadá y la vertiente anticipatoria –que nunca había abandonado– y, pronto, los resultados se fueron

plasmando en los *collages* de sugerentes formas inventadas. Muchos combinan el trabajo de recorte de formas con el pegado de papeles, cartones o laminados, de modo tal que la superficie horadada del soporte permite la penetración de los materiales colocados debajo, con sus colores y texturas, operación que suma una dimensión misteriosa a esos *découpages-collages*. Las dificultades económicas de sus primeros tiempos en París habilitan a pensar que esta técnica le ofrecía la oportunidad de aprovechar papeles de bajo costo o encontrados, en el mismo sentido que sus primeras construcciones de alambre surgieron a partir de ese material recuperado, según Arden Quin relató en la primera carta que le envió a Blaszkó:

En mi pieza encontré unos alambres perfectos. Ya hice tres esculturas; ahora el mismo material lo aplico a la pared, y entre la estructura proyectada por la luz eléctrica, pinto planos de color, ya marcados por las sombras de los alambres.⁶⁷

En mayo de 1950, la galería Colette Allendy reunió la obra de Arden Quin, de los artistas peruanos Bresciani y Eielson, y del francés Roger Desserprit en

66 — En el testimonio recogido por Sheeley Goodman en una entrevista realizada en 1998, Arden Quin consignó que como pintura sintética usaba esmaltes Ripolin o Valentine gliceroftálico. Véase Goodman, *op. cit.*, p. 208.

67 — Carta de Carmelo Arden Quin a Martín Blaszkó, fechada: “París, 4 de noviembre de 1948”.



Vistas de sala y de las obras
presentadas en la galería
Colette Allendy, París, 1950.
Archivo Carmelo Arden Quin

PÁGINA SIGUIENTE
Carmelo Arden Quin
Nature u *Hommage à Stéphane
Mallarmé*, ca. 1950
Poema móvil de siete piezas
de cartón pintado y madera
Harvard Art Museums
Archivo Carmelo Arden Quin

Ionnell, ca. 1949
Poema móvil sobre papel
dibujado y troquelado
Archivo Carmelo Arden Quin

una muestra que funcionó como el relanzamiento de MADI en París. El círculo calado en la tapa del pequeño catálogo reproducía el diseño de la pieza gráfica de la primera muestra MADI de Buenos Aires, y la frase “*vers des nouvelles altitudes dans les arts MADI*” (hacia nuevas alturas en las artes MADI), que se leía al abrirlo, completaba las ideas postuladas, en una operación gráfica que privilegiaba la consigna antes que el registro de las obras y las acciones presentadas.⁶⁸ Arden Quin mostró tres poemas móviles o “madigramas”: *Ionnell*, *Nature*⁶⁹ y *Soleil*, concebidos como objetos que ofrecen una dimensión diferente del discurso, y, según algunas fotografías, también exhibió pinturas de marcos recortados y móviles de madera.

Aunque *Ionnell* se presentaba como un libro de formato recortado encuadernado, proponía quebrar la lectura tradicional a partir de la combinación de sus páginas con dibujos, pinturas y palabras que

interactuaban a través de los troqueles y mediante la manipulación de sus folios. Fue realizado con un almanaque del vino Nicolas,⁷⁰ cartelera históricamente diseñada por Cassandre (Adolphe Jean-Marie Mouron) sobre un papel tipo *cartonné*, cuya fragilidad, posiblemente, es el motivo por el que no se ha conservado. *Nature* –también titulado *Hommage à Stéphane Mallarmé*– es un poema que presenta palabras recortadas sobre una serie de cubos huecos de diferentes tamaños que se insertan unos dentro de otros, y, de este modo fusiona el formato del objeto plástico con el discurso verbal; discurso que se dispone azarosamente según la idea mallarmeana de “*un coup de dés*”. Mientras que el madigrama *Soleil* no está claramente identificado.⁷¹

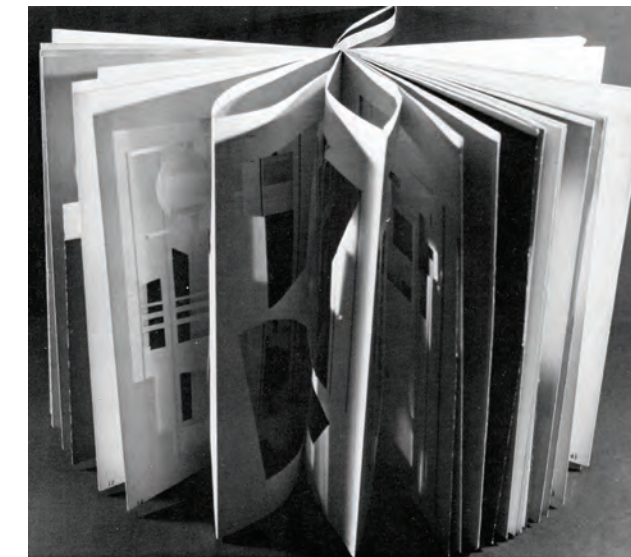
La exposición recogió comentarios auspiciosos; entre ellos, el de Julien Alvard –el crítico de *Art d’Aujourd’hui*– destacó las pinturas MADI que, dentro de la lógica neoplasticista, presentaban

68 — Si bien en el catálogo no está su nombre, a último momento se incluyó obra de Vardanega.

69 — En la actualidad no se conoce la ubicación de *Ionnell*, mientras que *Nature* pertenece a la colección del Museo de la Universidad de Harvard.

70 — Tal como ha consignado Agnès de Maistre, *op. cit.*, p. 64, y por su parte ha recogido, tras entrevistar al artista, Ernesto Livon-Grosman (a quien agradezco la conversación sobre estos poemas).

71 — Ornela Barisone considera que podría tratarse del madigrama *ONOUOUN*. Un tratamiento en profundidad sobre estos poemas puede leerse en el texto de Barisone publicado en este volumen. En este sentido, Alexandre de la Salle consigna que expuso *ONOUNOUN* (sic), *Ionnell* y *Soleil*. Véase Alexandre de la Salle, *op. cit.*, p. 45.



composiciones racionalistas y geométricas sobre maderas recortadas y laqueadas con la delicadeza de un artesano.⁷² Tras este éxito, el grupo MADI recibió una invitación para que ese conjunto se presentara en el Salon des Réalités Nouvelles, que se encontraba en plena etapa de expansión. En rigor, este salón había sido fundado en 1946 como continuador del de Abstraction-Création y, según sus estatutos, estaba organizado por un comité que administraba las cuotas de sus miembros con el fin de organizar exposiciones, conferencias, publicaciones y cualquier otro evento que permitiera la difusión del arte abstracto, concreto o no-figurativo. A partir de una política de atracción dirigida a los artistas extranjeros de la tendencia, entre 1946 y 1948 el salón había pasado de 89 a 366 participantes; tarea de apertura en la que contribuían las revistas *Art d’Aujourd’hui* y *Cimaise* y las galerías que defendían la tendencia, como Denise René, Arnaud o Colette Allendy. En tal sentido, la exposición MADI que acababa de finalizar en esta última galería se presentó en el 5^{ème} Salon des Réalités Nouvelles, junto a algunas obras de Georges Koskas, Chaloub y Guy-Claude Lerein.⁷³

Antes de finalizar el año, Arden Quin se reencontró con Marcelle Saint-Omer, una estudiante de Bellas Artes con quien comenzó una amistad que pronto derivó en un romance y una relación artística; a partir de este vínculo compartieron el espacio de trabajo que pasaría a conocerse como el Atelier de 23 rue Froidevaux.

Del Atelier al Centre de Recherches et d’Études MADI

Ubicado en el quinto piso de un edificio con vista hacia el cementerio de Montparnasse, el Atelier tenía seis amplios talleres muy luminosos. Este espacio de trabajo, frecuentado por intelectuales y artistas, se transformó en una caja de resonancia para la estética plural y lúdica que proponía el movimiento MADI lanzado por Arden Quin. Quienes visitaban el lugar encontraban en la entrada un poema-objeto con la leyenda: “*Tout visiteur naît d’un éclat*”,⁷⁴ frase de bienvenida que Roger Neyrat

72 — Según lo expresado por Julien Alvard en *Art d’Aujourd’hui*, n° 10-11, mayo-junio de 1950, citado por Domitille d’Orgeval, “Carmelo Arden Quin, l’éternel précurseur”, *Carmelo Arden Quin* [cat. exp.], París, Galerie Drouart, 2007, p. 43.

73 — Cfr. Domitille d’Orgeval, “Le Salon des Réalités Nouvelles 1946-1955”, *Réalités Nouvelles 1946-1955* [cat. exp.], París, Galerie Drouart, 2006, pp. 10-25.

74 — “Todo visitante nace de un destello”. Traducción de la autora.



describió como un juego hermético de palabras dispuestas sobre un cubo de plexiglás:

Inmediatamente el visitante que acaba de franquear el umbral quiere saber más. La magia comienza, como lo hace cada vez que el arte juega plenamente su papel de catalizador afectivo.⁷⁵

En este período adquirió centralidad el concepto de *plastique blanche*, que para Arden Quin suponía utilizar los efectos luminosos de la superficie y la liberación del espacio para buscar la activación del plano mediante una trama de grafismos más o menos densa, cuyas tonalidades, muy sutiles, tendían a fundirse con el fondo, aunque en algunos casos sumaban acentos lineales o áreas de color (*Ligne*, p. 100, y *Lignes 1*, p. 101). Al buscar el máximo de intensidad con mínimos recursos, también aplicó este procedimiento minimalista del laqueado monocromo en otras tipologías, como los marcos recortados con perforaciones (*Forme blanche N° 2*, p. 212); los relieves con partes extraíbles y móviles, que corporizan en el espacio las cualidades lumínicas de las formas ensambladas (*Le chien*, p. 215; *Le chat*, p. 210; *Le chat amovible*, p. 94; *Relief mobile*, pp. 218-219, *Forme blanche N° 2*, p. 209); o las obras

75 — Cfr. Roger Neyrat, "Carmelo Arden Quin-Volf Roitman 44 ans après. De la création, en 1951, à Paris, du Centre d'Études et de Recherches MADI à nos jours", *Carmelo Arden Quin-Volf Roitman 44 ans après* [cat. exp.], París, Galerie Claude Dorval, 8 de junio al 9 de julio de 1995.

Inauguración de *Espace-Lumière*, Galerie Suzanne Michel, París, 1951. De izquierda a derecha: Marcelle Saint-Omer, Arden Quin, Luis Guevara Moreno, Volf Roitman, Guy-Claude Lerein, Georges Sallaz y Rubén Núñez. Archivo Carmelo Arden Quin

Carmelo Arden Quin. *Sculpture amovible*, 1949. Madera torneada, 35 x 21 cm. Legado Carmelo Arden Quin

de la serie *H* (*Forme H 2*, p. 209), en las que hizo jugar la repetición de pequeñas formas de colores, lo cual incorporó un principio de serialidad poco frecuente en su vocabulario plástico de esos años. Además, el interés del grupo venezolano por los efectos ópticos que atravesaba las conversaciones en el Atelier de Froidevaux también impactó en las piezas que el artista llamó *Transparences*. En algunos casos, Arden Quin puso en obra la repetición secuencial de líneas muy finas sobre la pintura del fondo, lo que genera cierta inestabilidad visual (p. 103), mientras, en otros, optó por las vibraciones logradas por una trama de finos hilos de nylon que se antepone a la pintura de pequeñas formas seriadas (pp. 102, 153).

En esta época también revitalizó la línea de trabajos con madera comenzada en los años 40 a partir de la tradición torresgarciana, ahora



Reunión en el café Boule d'Or, Place Saint-Michel, 1952. De izquierda a derecha: Sallaz, Neyrat, Saint-Omer, Arden Quin, Roitman y Guevara. Fotografía: Rubén Núñez.

estimulada por la incorporación de una amplia variedad de formas y accesorios provenientes de la fábrica de marquetería y *boiserie* de la familia de Marcelle. Las placas, varillas, esferas y todo tipo de piezas de madera prefabricadas facilitaron el surgimiento de esculturas con articulaciones, desplazamientos y oscilaciones de sus partes móviles. Entre ellas, *L'automate* (pp. 112-113) es una obra de dos piezas de madera torneada que admiten desplazamientos y varias posiciones, mientras que otra madera también torneada con una esfera suspendida permite su balanceo (*Sin título*, p. 111);⁷⁶ los móviles, por su lado, están compuestos por maderas de formas muy diversas articuladas mediante un hilo de metal recubierto, y las esculturas transformables presentan piezas de formas variadas que permiten cambiar la conformación.

En 1951, el grupo MADI⁷⁷ participó en el 6^{ème} Salon des Réalités Nouvelles, que acogió a estos artistas en la Sala Espacio, creada por Del Marle en

1949 con el fin de incluir a los arquitectos y apoyar la síntesis de las artes. Mientras, Arden Quin también integraba otras muestras colectivas, como *Espace-Lumière*, organizada por la galería Suzanne Michel en el mes de diciembre, donde exhibieron Koskas, Pardo y los norteamericanos Jeanne Kosnik-Kloss y Jack Youngerman, a quien había conocido en el momento de su llegada por intermedio de Cecilio Madanes.⁷⁸ Esta exposición reunió, asimismo, obras de los latinoamericanos Jesús Rafael Soto, Núñez, Guevara, Alejandro Otero, Edgar Negret y Volf Roitman. Este último era un poeta y arquitecto de origen uruguayo —aunque formado y con experiencia en la Argentina—, quien, recién llegado a París, acababa de adherir a la propuesta MADI.

A partir del arribo de Roitman, en el Atelier de Froidevaux se fue delineando la idea de generar una plataforma para el estudio y el trabajo grupal; proyecto que, finalmente, dio lugar a la fundación del Centre de Recherches et d'Études MADI,⁷⁹ en el cual los artistas disponían del espacio y los elementos necesarios

76 — Estas dos primeras esculturas de madera fueron, más tarde, fundidas en bronce.

77 — Participaron Arden Quin, Volf Roitman, Desserprit y los venezolanos Guevara, Omar Carreño, Debourg, Erminy y Navarro.

78 — Al llegar a la capital de Francia, fue a la Cité internationale universitaire de Paris para entregarle a Madanes una encomienda que le mandaba su familia, y allí este le presentó a Ellsworth Kelly y a Youngerman, su compañero de habitación.

79 — Con respecto a la denominación del centro, figura como "Centre de Recherches et d'Études" o como "Centre d'Études et des Recherches"; ellos mismos utilizaron alternativamente una y otra forma.



Reunión en el Atelier de la rue Froidevaux, 1953. De izquierda a derecha: Roitman, Arden Quin, Guevara, Marzac, Sallaz, Alexandre y Núñez. Archivo Carmelo Arden Quin

PÁGINA SIGUIENTE
Conferencia de Arden Quin en la Sorbonne, junio de 1953. Archivo Carmelo Arden Quin

para pintar o realizar todo tipo de obras, tanto como de un comedor y una cocina para los momentos de descanso. También circulaban los libros y revistas que recorrían desde lo clásico hasta lo contemporáneo, materiales de lectura que favorecían los intercambios y animaban no pocas discusiones; así, el Atelier funcionó como un laboratorio de ideas de vanguardia.

Si bien eran muchos los artistas que frecuentaban Froidevaux,⁸⁰ entre los miembros estables del Centre se pueden mencionar a Arden Quin, Saint-Omer, Roitman, Guevara, Núñez, y los europeos Neyrat, Pierre Alexandre, Lerein, Claude de Seynes y Georges Sallaz. Pronto, el espacio de Froidevaux se convirtió en un ámbito alternativo para difundir la propuesta, en el mismo sentido que en Buenos Aires el estudio de los hermanos Blascko se había transformado en la Galería Madista. A los visitantes espontáneos e invitados⁸¹ se fueron sumando los asistentes a las conferencias y cursos, todas actividades muy valoradas por *amateurs*, *marchands* y críticos, quienes al concurrir se sorprendían con los trabajos que ocupaban el espacio o colgaban en las paredes del Centre.

En un texto que testimonia el ambiente de trabajo y cooperación que se vivía en el Centre, Neyrat destacó la visita de muchos galeristas y, con gratitud, recordó:

No olvidaremos jamás las visitas de Suzanne Michel, la otra gran señora de Montmartre cuya galería de la calle Norvins permitía presentar obras revolucionarias dentro de la tradición de vanguardia. [...] Otra de las grandes señoras que frecuentaba el Centre MADI y contribuyó a que fuese conocido al facilitar colgar sus obras en su galería del barrio latino [...] cuyo nombre incluso es evocador de no-conformismo: el Antipoeta [...] su nombre resuena aún extrañamente como el de una heroína del pensamiento moderno: Joséphine Rose Aynard.⁸²

El 7^{me} Salon des Réalités Nouvelles fue el primero en el que los organizadores habilitaron una sala especial para el grupo MADI, representado por los marcos recortados de Arden Quin y de Roitman,



las esculturas transformables de Saint-Omer y de Guevara, y la obra *Variaciones n° 2* de Núñez, muy comentada por sus efectos ópticos. Posteriormente, este conjunto se exhibió bajo el título *1ère Exposition d'art abstrait* tanto en Châlons-sur-Marne como en Épernay-sur-Marne, muestras organizadas por los grupos artísticos Art Vivant y Créé, respectivamente.⁸³

Cuando los jóvenes "disidentes" regresaron a Venezuela, González Bogen y Manaure fundaron la galería Cuatro Muros en Caracas, donde José Briceno organizó la *Primera muestra internacional de arte abstracto* e invitó a participar a Arden Quin, Kelly y Youngerman, que expusieron junto a Soto, Omar Carreño y otros artistas latinoamericanos. Mientras, sus formas recortadas del período de la *plastique blanche* compartieron sala con las obras de Picabia, Le Corbusier, Vasarely, Arp, Herbin, Sonia y Robert Delaunay, Dewasne y otros, cuando la galería Denise René organizó la muestra *Diagonale*.

Según se desprende de la lectura de los registros de asamblea del Centre de Recherches et

d'Études MADI de 1953, los integrantes habían formalizado la organización interna mediante la designación de un presidente —que ese año era Núñez—, así como la distribución de las responsabilidades, asignadas semanalmente.⁸⁴ En este período, los presentes eran Ángela Marzac, Arden Quin, Saint-Omer, Guevara, Sallaz, Roitman y Núñez. Listados en el orden del día de cada asamblea aparecen: la organización de los envíos para el Salon des Réalités Nouvelles, la Bienal de San Pablo o alguna galería; los arreglos para presentar una conferencia en la Sorbonne; el envío de correspondencia y el seguimiento de las respuestas; los temas de las conferencias que ofrecían y su difusión, mientras que en todas las sesiones se consideraba un ítem final para debatir las cuestiones financieras y las novedades o temas no previstos.

Hacia la mitad de 1953, Arden Quin se disponía a viajar a América; sin embargo, la posibilidad de concretar los proyectos grupales que habían estado preparando demoró su partida. Por un lado, la cercanía de Eristov Gengis Khan, secretario del Círculo Paul Valéry —que concurría asiduamente al Centre porque era un amante del arte constructivo—, les había abierto la oportunidad de presentar y llevar a debate los postulados del arte MADI en las sesiones que ese círculo propiciaba todos los lunes en la Sorbonne. Así, el 15 de junio Arden Quin brindó allí una conferencia en la que explicó que "hay una zona dialéctica" en la que la revolución y la invención se tocan para dar lugar al surgimiento de "lo nuevo". Desde ese punto de arranque, entonces, propuso demoler para construir, abandonar el rectángulo, liberar tanto las formas como las palabras, y conseguir un nuevo dinamismo,⁸⁵ disertación que fue acompañada por la exhibición de obras y la lectura de un manifiesto por parte de Georges Sallaz.

Por otro lado ese año, para el 8^{me} Salon des Réalités Nouvelles los integrantes del Centre habían solicitado un espacio propio y una mayor presencia

80 — Como Vardanega, Ceselli, Alicia Penalba, Carlos Cairoli, Antonio Asis, Soto, Tomasello, Lidy Prati, Jean Deyrolle, Roger Desserprit, Eugène Ionesco, Georges Koskas, y tantos otros.

81 — Entre las visitas se destacaron: André Bloc, Murilo Mendes, Mário Pedrosa, Jean Herbin, Marcelle Cahn, Michel Seuphor, Marie Webb, Nicolas Schöffer, Vieira da Silva, Árpád Szenes, César Domela, Calder y Fedor Ganz.

82 — Royer Neyrat, *op. cit.*, 1995.

83 — En estas dos exposiciones se sumaron pinturas de Jean Messagier y Koskas, y esculturas de Nicolas Alba.

84 — Estos registros son los únicos encontrados hasta el momento y consignan las reuniones realizadas entre marzo y mayo de 1953. Sobre los documentos de este período, véase Milena Yolis, "Primeros tiempos en París", en María Cristina Rossi (comp.), *Carmelo Arden Quin. Huellas de una aventura*, *op. cit.*

85 — Carmelo Arden Quin, [II y a un "zone dialéctique"], dactiloscrito. ACAQ. Véase Milena Yolis, *ibíd.*

en la revista, con fotos y textos. En la sala MADI que les fue concedida se destacaron las esculturas de Arden Quin y de Núñez, ambas con movimientos producidos por mecanismos eléctricos. La obra de Arden Quin representaba la puesta en práctica del deseo ya expresado por el artista uruguayo antes de su partida de Buenos Aires, cuando señaló que un simple motor de un ventilador era suficiente para comenzar con el movimiento real.⁸⁶ El conjunto MADI se completaba con las obras de Sallaz, Lerein, Blaszkó, Saint-Omer, Eric Lennarth, Roitman, Desserpri, Alexandre, Guevara y Núñez; en el caso de estos dos últimos artistas, también sorprendieron los efectos vibratorios de sus composiciones.

Finalmente, en la primera semana de septiembre de 1953, Arden Quin pudo partir hacia América, para resolver algunos asuntos de familia, además de fortalecer contactos en Río de Janeiro, San Pablo y Buenos Aires.

El Centre había avanzado con los preparativos para enviar sus obras a la II Bienal, que se llevaba a cabo ese año: se habían entrevistado con Mário Pedrosa –el crítico que nucleó a los concretos de Río y que en esos días se encontraba en París– y también remitieron un *dossier* a Ciccillo Matarazzo para solicitar una invitación grupal que les permitiera evitar trámites y someterse al jurado.⁸⁷ No obstante la anticipación con la que encararon las tramitaciones,⁸⁸ las fichas de inscripción llegaron a Brasil con cuarenta y tres días de demora y no pudieron ser incluidas.⁸⁹

De todos modos, Arden Quin se había propuesto lograr presencia en la Bienal de 1953 y, al mismo tiempo, tomar contacto con los artistas

de la escena brasileña. En la correspondencia que enviaba a París –tanto a Marcelle como a los otros compañeros del Centre–, relataba que en Río de Janeiro había realizado cinco obras en un taller que le habían prestado los concretos y, ya en San Pablo, había ofrecido dictar una sesión en el Museo de Arte Moderno, semejante a la que había dado en la Sorbonne. Si bien en una carta señaló que estaba programada para el 14 de octubre –con proyección de las obras, un concierto dodecafónico interpretado por la pianista Viotti y un montaje de obras no-figurativas de los jóvenes artistas locales–, los registros institucionales documentaron que la conferencia “Movimiento MADI” se concretó el 21 de octubre. Dado que la ciudad estaba en plena organización de los festejos por el IV Centenario de su fundación, le propusieron organizar, además, una exhibición de arte abstracto de América Latina que incluyera a artistas de Brasil, Venezuela y la Argentina; aunque sus mayores expectativas estaban puestas en hablar con Matarazzo después de brindar su conferencia, para organizar una gran exposición del grupo MADI de París en esa ciudad.⁹⁰

En la escena cultural paulistana entró en contacto con los artistas no figurativos, entre los que identificó un grupo de abstractos y otro –en su opinión, más interesante– de concretos. Arden Quin logró mayor inserción con estos últimos, integrantes del grupo Ruptura –que en diciembre de 1952 habían lanzado el Manifiesto en el marco de su primera exposición–, a tal punto que fue alojado por Kazmer Fejér, uno de sus miembros. Este artista de origen húngaro había llegado a América en 1948, a partir de una invitación de Waldemar Cordeiro –el líder de Ruptura–, y sus primeros tiempos

86 — Véase manuscrito de Arden Quin escrito sobre el folleto: *Un acte essentiel!...*, op. cit. Es importante señalar que, después de estas primeras exploraciones, Arden Quin desestimó este tipo de experiencias.

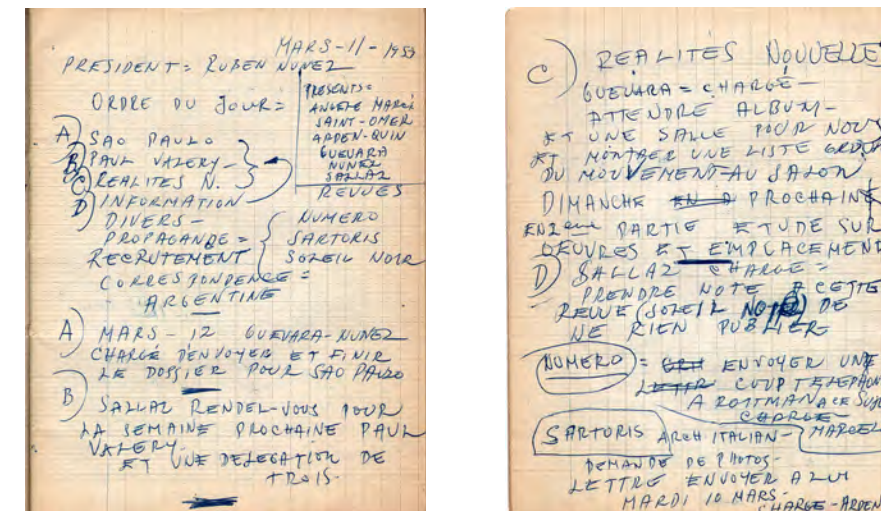
87 — Carta de Luis Guevara a Francisco Matarazzo, fechada “París, 10 de marzo de 1953”. ACAQ.

88 — Con entusiasmo, Arden Quin le relató estas gestiones a Blaszkó, y agregó: “...una cosa está decidida: las obras MADI deben estar en San Pablo antes del 20 de agosto, 5 obras por cada participante que harán un total de 45. Todos a la Bienal de San Pablo. Sin excepción. [...] *Débrouille-toi, mon vieux*”. Véase Carta de Carmelo Arden Quin a Martín Blaszkó, fechada: “París, 28 de marzo de 1953”. ACAQ.

89 — Carta de Arturo Profili a Arden Quin, fechada: “San Pablo, 13 de julio de 1953”. ACAQ.

90 — Carta de Carmelo Arden Quin a *Chers camarades*, fechada: “San Pablo, 6 de octubre de 1953”. ACAQ.

Registros de asamblea del Centre de Recherches et d'Études MADI, 1953. Archivo Carmelo Arden Quin



transcurrieron en Montevideo, donde se acercó a Torres García y su círculo, aspecto que puede haber generado una inmediata sintonía con Arden Quin. Así fue como Fejér compartió su apartamento con Arden Quin⁹¹ e Ignacio Blaszkó, integrante del primer grupo MADI del Río de la Plata.⁹²

Si bien se había formado en la Academia de Bellas Artes de Budapest, Fejér, simultáneamente, había estudiado química industrial. En el momento de poner en obra un programa estético como el concretista, que valoraba la experimentación con materiales y técnicas industriales, sus competencias en el área de la química habían tomado relevancia y, en esos días, estaba interesado en el análisis de las fórmulas de algunas pinturas para aplicar a la cerámica, experiencia para la cual Arden Quin comenzó a gestionar el envío de unos colores desde Europa.⁹³

Según las impresiones que expresaba en sus cartas, Arden Quin logró dictar su conferencia y avan-

zar con algunos proyectos, pero las expectativas que tenía de posicionar el arte MADI en San Pablo tropezaban con la conformación de un medio artístico en el que –según su percepción– coexistían una corriente de la “vieja” abstracción y el naciente concretismo: “Los grupos están divididos y es muy difícil para mí llegar a hacer una manifestación conjunta”.⁹⁴ Finalmente, dio por terminada esa breve estadía, y se embarcó con el objetivo de resolver los trámites sucesorios de su familia, para arribar, como último destino, a la Argentina.

La Asociación Arte Nuevo

En los primeros días de 1954, Arden Quin llegó a Buenos Aires, y se reinsertó en una escena cultural con la que nunca había perdido sus vínculos. En las conversaciones con sus amigos, pronto volvió a entusiasmarse por conseguir un movimiento que

91 — Arden Quin reconoce la generosidad de Kazmer, y le adelanta a Marcelle que piensa retribuirlo cuando él visite París. Carta de Carmelo Arden Quin a Marcelle Saint-Omer, fechada: “San Pablo, 7 de noviembre de 1953”.

92 — Martín Blaszkó no pudo viajar a San Pablo, aunque el envío de sus obras desde Buenos Aires llegó a tiempo, y logró participar con la escultura de madera *Arco* (1952) y la pintura *Gran ritmo* (1953).

93 — En varias cartas dirigidas a Marcelle, Arden Quin reclama los colores que espera para Kazmer. Carta de Carmelo Arden Quin a Marcelle Saint-Omer, fechada: “San Pablo, 21 de noviembre de 1953”.

94 — “Les groupes sont divisés et c’est très difficile pour moi d’arriver à faire une manifestation ensemble”. *Ibid.*

Estimado amigo: Cúmpleme comunicarle que la Galería Van Riel ha cedido sus Salas para el 1º Salón de plástica no-figurativa, arquitectura, urbanismo, fotografía moderna, etc. que realizará nuestra asociación y que tendrá lugar de 3 al 15 de octubre de 1955. Le informamos además que se ha creado una comisión provisoria que tomará a su cargo los trabajos de la etapa organizativa de la entidad. Los integrantes son Juan Carlos Paz, Ferraris Hardoy, Aldo Pellegrini, Gregorio Vardánega, Juan Jacobo Bajaría, Virgilio Villalba, Luis Tomasello, Arden Quin, Enrique Tronquoy, Alex Klein, Martín Blaszkó, Juan Fischer, Martínez Carreras. Los artistas adheridos hasta ahora son, aparte de los nombrados, Ionesco, Jonquières, Althabe, Cole, Gijman, Stius, Ceselli, Fassio, Vanasco, Trejo, Sousa, Di Segni, García Martínez, etc.

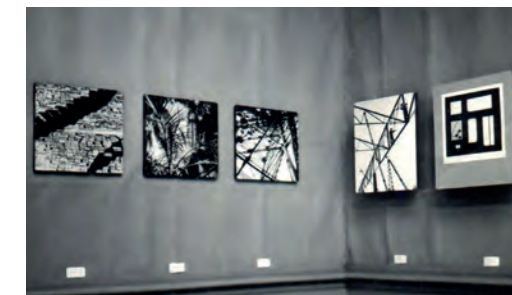
por la C.P.

Arden Quin

Comunicación de la Comisión Provisoria de la Asociación Arte Nuevo. Archivo Carmelo Arden Quin

PÁGINA SIGUIENTE
Momento de camaradería en el montaje del 1º Salón Arte Nuevo, galería Van Riel, Buenos Aires, octubre de 1955.

Vistas de sala del sector de fotografía y arquitectura. Archivo Leila Makarius



integrara a todos aquellos que buscaban interpretar las "nuevas realidades" del tiempo de la posguerra. Diez años después del momento disruptivo provocado por la vanguardia invencionista de la que había sido protagonista, las expresiones modernas ya habían superado las resistencias más agudas y era tiempo de lograr desarrollos integrales y duraderos. Animado por algunos amigos,⁹⁵ Arden Quin impulsó la creación de un movimiento abierto a todas las personas de intención moderna y de producción abstracta.

La convocatoria cursada por Arden Quin para la primera muestra informa la disponibilidad de la sala de la galería Van Riel del 3 al 15 de octubre de 1955.⁹⁶ Asimismo, documenta la formación de una comisión a cargo de la etapa organizativa de la Asociación Arte Nuevo, integrada por representantes de las diferentes disciplinas. Eran ellos: el músico Juan Carlos Paz, los arquitectos Ferrari Hardoy, Hans Fischer, Horacio Martínez Carreras y Henri Tronquoy, los críti-

cos y poetas Aldo Pellegrini y Juan Jacobo Bajaría, así como el fotógrafo Alex Klein y los artistas plásticos Gregorio Vardanega y Martín Blaszkó.⁹⁷ Además, mientras se organizaban, programaron veladas en las que exponían fotografías o proyectaban films a fin de recaudar dinero para los gastos del grupo.⁹⁸

Desde el punto de vista de los propósitos, la Asociación retomaba el espíritu colectivo al que habían adherido los participantes en 1947, en la exposición *Arte Nuevo* presentada en la galería Kraft. Sobre la matriz de la asociación que organizaba el Salon des Réalités Nouvelles –que Arden Quin conocía bien–, los Salones Arte Nuevo se basaron en el principio de no exclusión: no existía un jurado de admisión sino el pago de una inscripción, con la que se solventaban los gastos necesarios para el funcionamiento de las instalaciones y la preparación e impresión del catálogo. Si bien desde su fundación, en 1946, el salón parisino había convocado a los artistas abstractos, concretos o no-figurativos, al comenzar los

95 — Los relatos biográficos señalan que lo alentaron Juan Carlos Paz, Salomón Resnik y Aldo Pellegrini.

96 — Finalmente, la exhibición tuvo lugar entre el 21 de noviembre y el 3 de diciembre.

97 — Véase Arden Quin, [Estimado amigo], dactiloscrito, s/f. Agradezco a Raúl Naón el haberme advertido sobre este documento.

98 — Eduardo Jonquières aportaba su cámara, con la que creaban y mostraban películas, entre las que proyectaron films del animador abstracto canadiense Norman McLaren.

años 50 y en el marco de una escena atravesada por la querrela entre "*chaud et froid*" –tal como se conocieron los debates entre la abstracción lírica y la geométrica–,⁹⁹ las autoridades de la Association Réalités Nouvelles apuntaron hacia la síntesis de las artes al crear la Sala Espacio, donde participaban los MADÍ parisinos. Arden Quin había seguido de cerca este proceso de renovación, y ese mismo carácter multidisciplinario estaba en la base de las agrupaciones invencionistas rioplatenses, de modo tal que al pensar la orientación de Arte Nuevo no dudó en integrar a los pintores, escultores, fotógrafos, músicos y arquitectos modernos.

La convocatoria para el primer salón reunió a cuarenta y ocho expositores, que presentaron dos o tres obras cada uno. Las propuestas de los pintores fueron variadas y numerosas, los escultores –aunque menos– sorprendieron por el uso de materiales diversos (como las construcciones con hilos de Julián Althabe, Vardanega y Towas), mientras que también resultaron novedosas las maquetas de edificios

de Fischer, Martínez Carreras y Raúl Ocampo Landa y las fotografías de Alex Klein, Juan Bechis, Sameer Makarius y Fred Schiffer. El Salón Arte Nuevo –tanto en la primera convocatoria como en las subsiguientes– tuvo un aspecto multitudinario; en él se encontraban desde manifestaciones emergentes –cuyos autores aún no habían logrado exhibir en otros espacios– hasta de artistas consagrados, que en ocasiones aprovechaban esta oportunidad para enviar sus producciones más experimentales.

Para un crítico como Cayetano Córdova Iturburu, quien había seguido de cerca el proceso de surgimiento del arte abstracto en la Argentina, la cincuentena de artistas que participó en ese primer salón era un indicador de la fuerza que había adquirido esta corriente.¹⁰⁰ La respuesta obtenida desafió a los organizadores, que disponían solo de tres salas de la galería Van Riel para un abultado número de obras, aunque lograron un montaje armónico porque –según señaló un artículo de *La Nación*– reunieron las obras por afinidades.¹⁰¹

99 — Cfr. Domitille d'Orgeval, "Le Salon des Réalités Nouvelles 1946-1955", *op. cit.*, pp. 22-23.

100 — Cayetano Córdova Iturburu, "Las artes al día. Arte Nuevo", *Clarín*, Buenos Aires, s/d.

101 — "Bellas Artes, Arte Nuevo", *La Nación*, Buenos Aires, 29 de noviembre de 1955.



Tapa y contratapa de *Los poderes melancólicos*, de Juan José Ceselli, 1955, con diseño de Arden Quin.

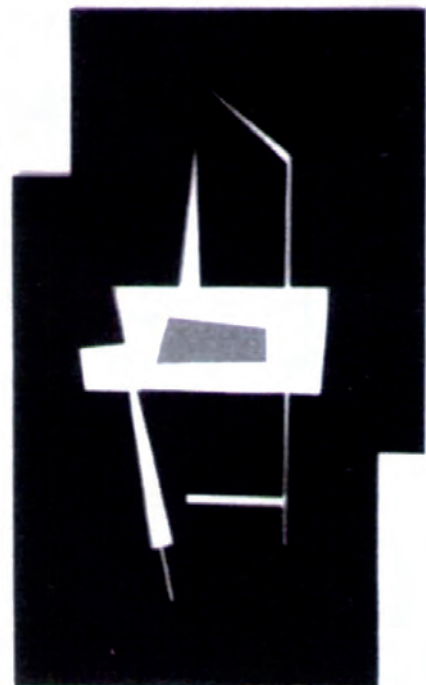
Carmelo Arden Quin. *Découpage-collage*, 1952
Collage y recortes sobre papel, 47,3 × 29,8 cm

PÁGINA SIGUIENTE

Tapa del catálogo de la exposición *Arte Nuevo*, 1955.

Arden Quin presentó pinturas del período de la *plastique blanche* y un objeto articulado de madera, celuloide y metal cromado. También se ocupó de la composición gráfica del catálogo, y diseñó su tapa a partir de las formas trabajadas en varios *collages* realizados en París, sobre las que troqueló un rectángulo según la práctica de los calados en el plano de sus obras o de sus poemas móviles. Esa ventana perforada sobre la tapa permitía la lectura de las palabras “arte nuevo” escritas en la primera página.

Este diseño fue el centro de un artículo de la prensa que comparó el rectángulo calado en la tapa del catálogo con la bandera roja del reloj de los taxímetros, a partir de lo cual sostuvo que parecía anunciar una exposición de “venga quien venga” en un viaje “demasiado colectivo”. Más allá del tono burlón de su escritura, el crítico no encontró en el salón una abstracción novedosa, salvo en el caso de algunos fotógrafos.¹⁰² Precisamente, la inclusión de la fotografía en este salón fue un objetivo importante



para Arden Quin, quien en marzo de 1956 le regaló *Hessegor* (*Primer cuaderno*) –su primer libro de poesía– al fotógrafo Sameer Makarius, con una dedicatoria que decía: “Para Makarius en la esperanza que deje la política artística y organice el grupo de fotógrafos”.¹⁰³

Hessegor había sido publicado a través de Americalee, editorial para la cual Arden Quin había realizado el diseño de tapa del libro *Los poderes melancólicos*, de Juan José Ceselli, uno de los poetas de Arte Nuevo. Al igual que en *De los mitos celestes* y *de fuego* –el otro libro de poemas del mismo autor para el que el artista hizo la cubierta, editado por Letra y Línea–, las tapas y contratapas guardan relaciones formales con los *collages* que, a su vez, estuvieron en la base del diseño del catálogo del I Salón de Arte Nuevo.

Dentro de las aspiraciones multidisciplinarias que guiaron a esta asociación, a través de los años la fotografía encontró mejor respuesta que los

102 — Notas de arte, s/d, 1955. El comentario también estimó que la presentación de Pellegrini era discutible, aunque respetable.

103 — Cfr. el ejemplar de *Hessegor* perteneciente al Archivo Sameer Makarius. En 1956, Makarius impulsó el grupo de fotógrafos Forum, integrado por él mismo junto con Max Jacoby, Juan Enrique Bechis, Pinéldes Fusco, Rodolfo A. Ostermann, agrupación que sumó a Lisl Steiner en su segunda exposición.





Partida de Arden Quin hacia París, 1956. De izquierda a derecha: Blaszkó, Arden Quin, Ceselli. Detrás: Lina y Alba Dolorini, Tomasello y Naum Goijman, entre otros. Archivo Carmelo Arden Quin

PÁGINA SIGUIENTE
Invitación para la sesión de plástica animada, 1957.

proyectos arquitectónicos, mientras que las propuestas de base constructiva tuvieron preponderancia hasta que comenzó a ingresar el informalismo. Por otra parte, muchas veces el espacio de esta asociación fue blanco de las polémicas de la época, desde los panfletos distribuidos por el Movimiento MAD I liderado por Kosice –que criticaba las “condecoraciones de falsos adelantados” que distribuía Pellegrini¹⁰⁴ hasta la discusión generada en 1958 por las obras que Kenneth Kemble había realizado con trapos en desuso y deshilachados.¹⁰⁵

Desde 1956 se publicó el *Boletín de la Asociación Arte Nuevo*, a partir de un proyecto editorial que asumía como punto de partida que la plástica no figurativa –como todo movimiento renovador– debía insertarse en un ambiente hostil hacia lo no conocido y, en consecuencia, se proponía divulgar las teorías y la obra de los artistas que consideraban escasamente difundidos, así como los trabajos de sus asociados. Arden Quin formó parte de la comisión a cargo de la edición de cuatro de los seis números de este boletín, que circuló entre 1956 y 1958. La sección “Actualidad argenti-

na” del primero testimonia: “Arden Quin, fundador de la Asociación Arte Nuevo y gran animador en el campo del arte moderno, se ausentó a Francia”.

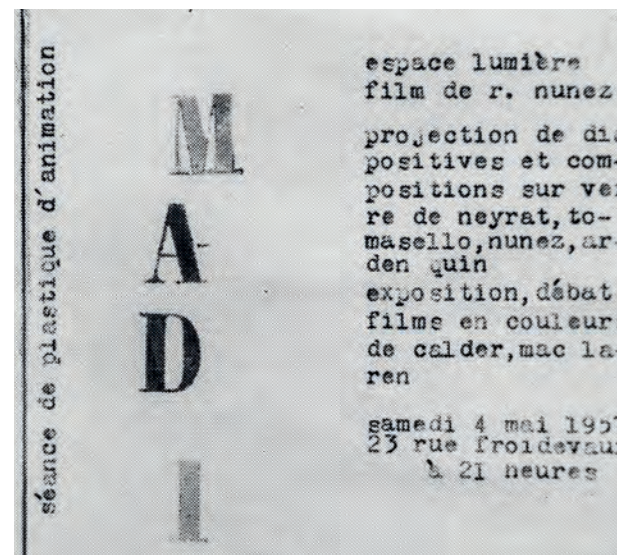
En los primeros meses de 1956, Arden Quin decidió regresar a París, por lo que la organización de los salones de Arte Nuevo recayó en el trabajo de la comisión, mientras que Pellegrini sería el encargado de prologar los catálogos de allí en más. Tal vez debido a esta recurrencia, la escritura de la historia del arte argentino atribuyó la creación de la Asociación Arte Nuevo a Arden Quin y Aldo Pellegrini. Si bien la idea había sido madurada en el campo local, varias fuentes atestiguan que fue el artista plástico quien dio el puntapié inicial a esta iniciativa. En este sentido, al comentar el VI Salón y trazar una suerte de balance en el que se remontó a sus comienzos, Hugo Parpagnoli señaló:

Su fundador, Arden Quin, [...] se proponía con Arte Nuevo inaugurar un movimiento abierto, no un grupo plástico, similar al de Réalités Nouvelles, de París, destinado a reunir y alentar a todas las personas “de intención moderna” y de producción “abstracta”.¹⁰⁶

104 — Véase “A propósito de dos exposiciones”, Movimiento MAD I, Buenos Aires, noviembre de 1955.

105 — La polémica se desató porque en un salón como aquel, sin jurados ni restricciones, los organizadores le preguntaron a Kemble si no tenía “otras cosas” para exponer y, ante su negativa, aceptaron exhibir solo su obra *Tregua*.

106 — H.A.P., “VI Salón Anual de Arte Nuevo y datos sobre su fundación”, *La Prensa*, Buenos Aires, 20 de septiembre de 1960.



Lo cierto es que, en el breve tiempo de su residencia en Buenos Aires, la inclinación hacia el trabajo grupal de Arden Quin dejó su impronta en esta asociación que, entre la mitad de los años 50 y el comienzo de los 60, acompañó el proceso de expansión y consolidación del arte moderno argentino, hasta la aparición de las primeras manifestaciones de lo contemporáneo.

La revista *Ailleurs* y la poesía experimental¹⁰⁷

Mientras Arden Quin se encontraba en Buenos Aires, el grupo MAD I estuvo representado en el Salon des Réalités Nouvelles; por lo tanto, a pesar de su ausencia, igualmente exhibieron sus obras en las ediciones 9, 10 y 11. No obstante, el salón de 1956 (el 11^{eme}) fue el último que tuvo la participación de este grupo, que solo volvería a tener presencia en estos encuentros después de que se reagrupara como movimiento MAD I Internacional en los años 80.¹⁰⁷

107 — Incluso, en 1956, la Association Réalités Nouvelles organizó una muestra especial en Nantes que incluyó obras Arden Quin junto a las de Félix Del Marle, Auguste Herbin, Georges Folmer y Marcelle Cahn.

108 — En Buenos Aires habían realizado films abstractos Rodolfo Bardi y José Arcuri, con dibujos de Víctor Magariños D. y Diana Chalukian. Véase María Cristina Rossi (coord.), *Grupo Joven. Arte Nuevo de los años 50*, Buenos Aires, Federico Towpyha, 2021. También existen films de Martín Blaszkó, Sameer Makarius y Tomás Monteleone.

Tras el regreso de Arden Quin, el Centre de Recherches et d'Études MAD I, por su parte, organizaba veladas de plástica animada con films y debates durante los sábados por la noche, semejantes a las que habían sido realizadas con el objeto de reunir fondos para lanzar el grupo de Arte Nuevo porteño.¹⁰⁸ Según detalla una invitación diseñada con el círculo calado y la palabra MAD I, el sábado 4 de mayo proyectaron el film *Espace-lumière*, de Rubén Núñez, otros de Calder y Norman McLaren, y diapositivas y composiciones sobre vidrio de Arden Quin, Neyrat, Núñez y Tomasello.

Sin embargo, el trabajo grupal en el Centre se estaba desactivando y, en el marco de las dificultades personales que afrontaba Marcelle Saint-Omer derivadas de la enfermedad y posterior fallecimiento de su padre, Arden Quin decidió asumir la administración del negocio familiar relacionado con la *boiserie* y la marquetería en los talleres de Amiens, Versailles y París; responsabilidades con las que debía alternar su producción artística. En 1958, Carmelo y Marcelle contrajeron matrimonio y vivieron entre París y Niza, donde también tenían un departamento.

En la década del 60, Arden Quin le dedicó un espacio preponderante de su tiempo creativo a la literatura, y, en las horas libres, realizó obras sobre papel que fueron conformando un importante corpus. Se trata, por un lado, de trabajos en *collages* que combinan diversos tipos de materiales, desde cartones, cueros, papeles estampados o recortes de impresos, y laminados de maderas en desuso, que en muchos casos se completan con sutiles dibujos (pp. 116, 117); por otro, de *découpages-collages* con recortes practicados al soporte que permiten la penetración del espacio exterior y las texturas y colores de los elementos insertados por debajo, composiciones de filiación dadaísta con las que desafió los límites de la invención.

En 1961 logró publicar a través de la editorial José Corti el libro de aforismos *Opplimos*¹⁰⁹ y, en 1963, fundó la revista *Ailleurs* con otro grupo de colegas con quienes compartía sus afinidades estéticas. El comité de redacción estaba integrado por Arden Quin, Jean Thiercelin, Roitman y Jacques Sanelier, bajo la dirección de Tronquoy; y a partir del segundo número, se sumó Julien Blaine. Desde el comienzo Antonio Asis tuvo a su cargo la fotografía y composición de algunas portadas, mientras que, entre las ilustraciones, se reprodujeron obras y objetos cinéticos de Vieira da Silva, Marcelle Cahn, Julio Le Parc, François Morellet, Francisco Sobrino, Asis y Vardanega. Se editaron en total ocho números de *Ailleurs*, desde el verano de 1963 hasta el invierno de 1966, tiempo en el que también ocurrió la temprana muerte de Marcelle Saint-Omer.



El análisis de las contribuciones para esa publicación –sean poemas, narrativa, ensayos, propuestas de artes visuales o performáticas– excede el propósito de este texto; sin embargo, me interesa considerar que las páginas de *Ailleurs* pueden ser entendidas como un reservorio en el que confluyeron las vinculaciones y los intereses que mapean los recorridos transitados por Arden Quin hasta esos años 60: desde la relación con Godofredo Iommi y Guy Ponce de León que se remonta al temprano período de las revistas *Sinesis* y *Universitario. Voz estudiantil*; el vínculo con Fedor Ganz y Ponce de León, a quienes conoció en Río de Janeiro mientras se proyectaba la revista *Arturo*; con Pichon-Rivière, integrante del grupo de psicoanalistas afín a MADI y anfitrión de la primera velada invencionista; con Roitman, protagonista activo del Centre de Recherches et d'Études MADI; con el arquitecto Tronquoy, que integró el Comité de la Asociación Arte Nuevo, hasta Macedonio Fernández, una de sus pasiones literarias, tal como puede seguirse a través de sus papeles,¹¹⁰ así como los nuevos lazos que se articularon a partir de la figura del joven poeta Blaine.

La centralidad que tomaron los actos poéticos en las propuestas de Arden Quin en esta etapa de su producción subraya la presencia de Godofredo Iommi en el primer número de *Ailleurs*, en el que se publicó su "*Lettre de l'Errant*". Más interesado en la poesía oral que en la escrita, Iommi proponía acciones en las cuales el poeta ganaba el espacio público para invitar a un juego en que los participantes escuchaban su propio lenguaje "iluminado" por la lengua poética. A partir de la imagen de la mariposa que se quema en la misma luz que la atrae, Iommi llamaba *phalènes* a estos actos poéticos.¹¹¹ Durante su estancia parisina, realizó una serie de acciones que fueron registradas en video por Asis y documentadas en la revista.

Arden Quin y Josée Lapeyrère participaron en algunas de estas acciones, que tomaban como punto de partida la idea de Lautréamont acerca de que la poesía debe ser hecha por todos. Interesada en las *phalènes* y en los poemas móviles, la artista francesa adhirió a MADI porque comprendió que, al quebrar la ortogonalidad, se proponía un cambio

109 — Sobre los libros de Arden Quin, véase Martina Guevara, "'Un personaje más': el discurso literario de Carmelo Arden Quin", en María Cristina Rossi (comp.), *Carmelo Arden Quin. Huellas de una aventura*, op. cit.

110 — Véase Martina Guevara, "Promover la vanguardia macedónica: *Ailleurs*-Eudeba-Galerna- *Cahiers de L'Herne* y el problema de la traducción", ibíd.

111 — Estas *phalènes* ("mariposas nocturnas") impactaron sobre el trabajo de Iommi en la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica del Valparaíso y dieron por resultado las "Travesías por América", concebidas como acciones de reconocimiento poético del continente.

Phalène de Godofredo Iommi en la que recita sus poemas por las calles de Morincoux, septiembre de 1962, documentada en el n° 1 de la revista *Ailleurs*.

PÁGINA ANTERIOR
Revista *Ailleurs* (n° 8, 1966) abierta en las páginas troqueladas del poema de Julien Blaine *L'automate*.



de ángulo que también significaba un cambio en el punto de vista, lo cual introducía la dimensión temporal, "una dimensión –según señaló– esencialmente relativa y variable de donde puede surgir el acontecimiento".¹¹²

Ailleurs tuvo un espacio preferencial para la poesía experimental. Por caso, en el segundo número, Arden Quin publicó "*Dès le seuil*", con las reproducciones de algunos folios del madigrama *ONOUOUN* (pp. 120-121, 163-164). Este poema de formato irregular relaciona las palabras y fragmentos recortados y pegados con formas geométricas lineales, planas o troqueladas, y propone una lectura no convencional. Más tarde, en el último número, la revista profundizó la apuesta al publicar "*L'automate*", de Blaine, y "*Parties occultes d'Ionnell*", de Arden Quin, este último con tipografía dibujada y páginas troqueladas que ocultan o develan las partes del poema mientras el lector hojea la revista.¹¹³

El trabajo de Arden Quin sobre la poesía experimental continuó en los años 70. Las piezas de madera con tipografía en negro de una de

esas composiciones permiten jugar con las letras del mismo modo que el poema móvil *Hop-Hop* (ca. 1950, p. 119) permitía hacerlo con las palabras. Se trata de un poema presentado en una caja con tapa troquelada y pintada con aerosol y plantillas (*Sin título*, 1970-1973, p. 122), dentro de la misma línea de trabajo de sus pinturas de la serie *Aleatoires*. Diversos soportes alojaron esa tipografía, como las pastillas de madera sobre las que pintó letras multicolores delineadas con estencil que, enlazadas en largos hilos, quedan disponibles para la combinación azarosa (p. 123).¹¹⁴

En otros casos, esta actitud lúdica apuntó hacia la corporización de las letras, cuya manipulación conlleva a una acción, como en el *Poema objeto*, de 1975, compuesto por siete paralelogramos y siete letras (HOUHOUH), contenidas en una estructura metálica (pp. 124-125). Este tipo de obra activa una serie de mediaciones entre lo visual, lo verbal y lo performático, derivadas de la operación sobre la materialidad de esos objetos. Desde el plano de sus *découpages-collages* hasta la progresiva corporeidad de este poema móvil, los juegos con las

112 — Véase Josée Lapeyrère, [MADI, al comienzo], en María Luisa Borràs (cur.), op. cit.

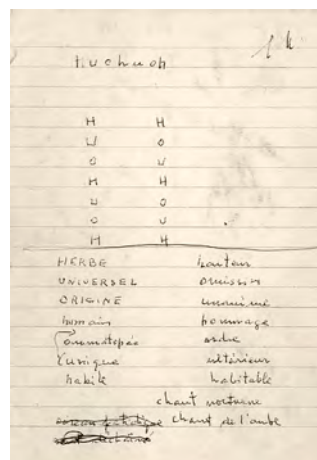
113 — Véase el texto de Ornella Barisone publicado en este catálogo.

114 — Aunque despojado de su carácter performático, este poema móvil fue exhibido en la muestra *Carmelo Arden Quin & Co.*, Musée d'Art et d'Histoire Cholet, París, 2011.



letras participan de una poética abierta que habilita interpretaciones que van de la fonética a la grafía –de forma asimilable al *ready-made* duchampiano *L.H.O.O.Q.*–, pero también aluden a la performatividad que supone el libre juego con los objetos.¹¹⁵

Sin que su poesía se desvíe de la senda plural y lúdica, Arden Quin editó libros *MADI*, entre los cuales en 1987 publicó *Le livre MADI* (p. 127), con algunas páginas con letras y calados circulares como las de *Ionnell*,¹¹⁶ junto a pinturas *MADI*, letras pintadas, frases y palabras sueltas. Editada por Alain Buyse, de Lille, esta publicación limitó su tirada a sesenta ejemplares numerados.¹¹⁷



Apunte manuscrito de Arden Quin para el acto poético *HUOHUOH-HOUHOUH*.

Acto poético de José Lapeyrère, *MADI Univerzum*, Kassák Museum Budapest. Archivo Zsuzsa Dárdai

La experiencia del espectador con sus poemas móviles –del mismo modo que con las pinturas o esculturas transformables– activa la participación de quien debe articular contenido/forma en un tipo de relación dialéctica que ocurre en el acto de lectura/percepción. Esas articulaciones, por lo tanto, no pueden preverse porque –como en una tirada de dados– el ordenamiento siempre dependerá del azar derivado de una acción espontánea. Es así como en los actos poéticos del artista también regía el carácter plural y lúdico de *MADI* y, en tanto acciones improvisadas, Arden Quin se valía de la palabra escrita o sugerida a través de poemas-objeto o carteles que mostraba al público y que interpretaba un *partenaire*, como lo fue France Delville en el caso de *L'objet selon Spinoza*, realizado en 1996.¹¹⁸ En este sentido, en conversación

115 — Un apunte manuscrito da algunas pistas sobre las acciones poéticas que proponía Arden Quin a través de esta obra, ya que proporciona una serie de palabras para *HUOHUOH*: *Herbe, Universel, Origine, Humain, Unique, Onomatopée, Habite*, y para *HOUHOUH*: *Hauteur, Omission, Unanime, Hommage, Ordre, Ulérieure, Habitable*; y sugiere las metáforas “*chant nocturne/chant de l'aube*”. Sin embargo, la única vez que se exhibió esta pieza fue considerada como una escultura móvil con inclusión del lenguaje —a través de sus letras construidas a gran escala—, pero sin contemplar la dimensión poético-performática que suponen los poemas *MADI*. Véase *Certain Encounters. Daros-Latin America Collection*, Morris and Helen Belkin Art Gallery, Universidad de Columbia Británica, Vancouver, 2006.

116 — Estas habían sido reeditadas en el artículo “*Parties occultes d'Ionnell*”, de *Ailleurs*. Véase el texto de Ornella Barisone en este catálogo.

117 — En 1990 proyectó otro libro con el mismo editor, cuya maqueta quedó inconclusa.

118 — En 1983, Nicole Pecheaux y Babethe Zographos participaron en el homenaje a Marinetti y Jean Peyrissac llevado a cabo por el artista; en 1985, Delville también intervino en *Programmation du plastique N° 2*, y José Lapeyrère organizó y acompañó a Arden Quin en muchos otros actos poéticos.

con la artista Zsuzsa Dárdai, a finales de los años 90 Arden Quin explicó: “por ejemplo, muestro al público un jarrón de flores con el texto: la flor tiene sed de verdad. La metáfora es el agua, el agua es la verdad que esa flor necesita para vivir”.¹¹⁹ Acciones que, tal como señaló Agnès de Maistre, eran “actos gratuitos, en busca del prodigio cotidiano y del azar objetivo”.¹²⁰

MADI Internacional

Tras haber retomado plenamente su producción plástica a comienzos de los años 70, a mediados de los 80 Arden Quin reorientó el timón de sus proyectos hacia el trabajo colectivo, esta vez mediante la fundación del movimiento *MADI Internacional*.

Previamente, es interesante señalar que, por un lado, si bien hacia finales de los 60 había comenzado a exhibir su última producción de *collages* y poemas móviles en Francia,¹²¹ y en 1968 la revista *Robho* le dedicó un artículo de cuatro páginas con un reconocimiento por su tarea precursora, para la reinscripción de su obra en el escenario cultural francés fue decisivo el encuentro con Alexandre de la Salle. Desde mediados de la década del 70, este galerista organizó varias muestras monográficas –sobre *découpages-collages*, pinturas móviles, coplanales y poemas móviles– y una retrospectiva del período 1934-1978, además de lanzar su obra al circuito internacional a través de la participación en las más reconocidas ferias de arte.

Por otro lado, no es menos importante apuntar que, en los años 60, desde el Río de la Plata habían

comenzado a manifestarse ciertos atisbos de reconocimiento hacia la vanguardia de los 40 mediante la organización de exposiciones que, entre otros gestores, tuvieron el impulso de Ignacio Pirovano.¹²² Sin embargo, fueron las revisiones históricas de Nelly Perazzo las que recuperaron la memoria documental y, a partir de esos estudios, en 1976 se presentó un homenaje a la vanguardia en la galería Arte Nuevo, de Álvaro Castagnino. Estos esfuerzos se coronaron en 1980 con una muestra en el Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori que, a su vez, inauguró el ingreso de un importante corpus de obras en la colección argentina de la familia Blaquier. No obstante, la apertura hacia el coleccionismo internacional se produjo después de que Miklos von Bartha comprendiera la importancia de esta vanguardia al recorrer una exposición de arte latinoamericano presentada en 1989 en Londres,¹²³ tras lo cual visitó a Arden Quin; él le proporcionó los contactos de Maldonado en Italia y los de muchos otros artistas argentinos en Buenos Aires, a quienes finalmente este galerista suizo visitó, incorporó en su colección y difundió a través de muestras y publicaciones.

Luego de su retrospectiva de 1978, Arden Quin y algunos artistas de su entorno comenzaron a pensar en reagruparse. La exposición *Mouvance MADI* organizada en 1982 por la parisina Galerie Donguy fue un primer intento, ya que reunió a miembros de los años 50 –como Núñez y Roitman–, a Julien Blaine del grupo de *Ailleurs*, a Fejér, integrante del grupo brasileño Ruptura, y a Vardanega y Asis de la Argentina (todos ellos por ese entonces en París), y algunos artistas de Niza, como Marcel Alocco, Claude Belleudy y Raphaël Monticelli, entre otros.

119 — Entrevista del 8 de agosto de 1998, en Zsuzsa Dárdai, “*L'Univers MADI*”, *Művészeti Folyóirat. Art periodical*, n° 1, Győr, p. 14.

120 — Cfr. Agnès de Maistre, *op. cit.*, p. 61.

121 — Me refiero a la muestra *MADI poemas y libros*, Librairie David, l'Odéon, París, 1967. En esa época Arden Quin también suscribió el manifiesto *INTERVENCIÓN*, junto a Marcel Alocco, Amanda, Philippe Charton, Noël Dolla, Henri Giordan, Raphaël Monticelli, Patrick Saytour y Claude Viallat.

122 — Es el caso de *Del arte concreto a la nueva tendencia* (1963) y *Arte Concreto-Invencción. Retrospectiva* (1967).

123 — Se trata de *Art in Latin America. The Modern Era (1820-1990)*, Hayward Gallery, Southbank Centre, Londres, del 18 de mayo al 6 de agosto de 1989.

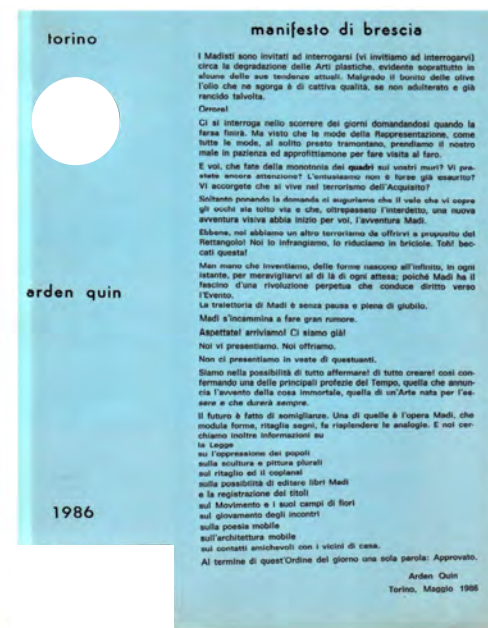
En una exhibición organizada por la UNESCO a comienzos de los años 80, Arden Quin se encontró con Bolívar Gaudin, artista uruguayo radicado en París desde 1963 que adhirió a MADI, movimiento que había conocido en Montevideo a través de su vinculación con Rothfuss. Desde ese momento surgió una amistad; Arden Quin le ofreció a Bolívar un espacio en su casa-taller de Savigny-sur-Orge, y ambos compartieron la vivienda y el tiempo de trabajo hasta el fallecimiento de Carmelo.

Luego de algunas gestiones con artistas italianos, húngaros y de otros países realizadas por Arden Quin junto a Roitman y Neyrat,¹²⁴ en 1984 se organizó *MADI Maintenant*, una exposición que partió de Saint-Paul-de-Vence y recorrió París y las ciudades italianas de Como y Turín.¹²⁵ En esta última ciudad se escribió el “Manifiesto de Brescia”, que sería presentado en la muestra organizada en 1986 en la galería Sincron.

De este modo, mientras la historia del arte mostraba signos de reconocimiento, Arden Quin logró relanzar los postulados de un arte MADI lúdico y plural que, sin abandonar la geometría y los formatos irregulares, pudiera recibir los aportes de la diversidad cultural de los artistas que adhirieran a él.

En ocasión de la presentación de *MADI Maintenant*, Alexandre de la Salle dibujó un diagrama en el que afirmaba: “Con MADI la geometría organiza el mundo. Juego + Invención = Creación”. Premisas que se asentaban sobre los recorridos que su líder había seguido desde Montevideo, Buenos Aires, París, Saint-Paul-de-Vence (lugar donde se realizaba esa exposición), América y Europa, y que estaban disponibles para la constelación de artistas que ampliarían este movimiento internacional desde ese momento.

Si bien Bolívar había tomado a su cargo las tareas de administración así como la organización de las actividades de difusión mediante exposiciones, conferencias y publicaciones, luego de las primeras



exhibiciones, los grupos pertenecientes a cada país comenzaron a formalizar su organización interna. Por iniciativa de Salvador Presta, en 1990 se formó MADI Italia, con sede en la Galleria Arte Struktura, de Milán; alrededor de 1991 se formó MADI Hungría, que desde 2014 posee un Museo MADI en Vác, ciudad ubicada a orillas del Danubio y próxima a Budapest. Además de su propia organización, desde MADI Francia en 1992 se formuló el estatuto de la Asociación Movimiento MADI Internacional, a la que adhirieron los grupos de los diferentes países y, de 2003 a 2008, en París estuvo activa la Galerie Orion que, financiada por Arden Quin, presentó treinta y nueve exposiciones –entre personales y colectivas– de los artistas del movimiento. Por su parte, el grupo MADI Bélgica se formó alrededor de Jean-Claude Faucon y Nacha Timer, y también estuvo abierto a los artistas holandeses.¹²⁶

En América, se fundó el grupo MADI Estados Unidos tras el encuentro de 1993 entre Oskar D'Amico y Arden Quin; esta agrupación fue apoyada por la galería Arte Struktura Internazionale y por el Museo de Arte Geométrico y MADI de Dallas.

124 — Cfr. Roger Neyrat, “La aventura francesa de MADI”, en María Luisa Borràs, *op. cit.*, pp. 131-135.

125 — Se presentó en las galerías Alexandre de la Salle, Il Salotto, Luisella Alessandro y Espace Donguy.

126 — Sobre el tema, véase Cristina Costanzo, “El movimiento MADI Internacional”, en María Cristina Rossi (comp.), *Carmelo Arden Quin. Huellas de una aventura*, *op. cit.*



Luis Guevara Moreno, *Coplana*, 1952. Óleo sobre madera, 33 × 76 cm. Colección particular.

Rubén Núñez, *FD: la línea roja*, 1950. Collage sobre papel, 51 × 46 × 5 cm. Colección particular. Fotografía: Margarita Scannone

PÁGINA ANTERIOR
Manifiesto de Brescia, 1986.
Archivo Carmelo Arden Quin

En 2003 se formó MADI Venezuela por iniciativa de Roitman y Octavio Herrera, aunque esta agrupación no fue reconocida por Arden Quin.¹²⁷

En 2007, Carmelo contrajo matrimonio con Sofía Kunst, quien, con motivo de la inauguración de la Bienal de Arte Geométrico de Buenos Aires, decidió conformar el Grupo MADI Buenos Aires, organizó varias exposiciones colectivas y, tras el fallecimiento del artista ocurrido en 2010, promovió la recuperación de su archivo personal y varios proyectos de exhibición de su obra en la Argentina, Brasil y los Estados Unidos. Al conmemorarse el tercer aniversario de su muerte, a partir de una propuesta de Jean Branchet –presidente en ejercicio de la Asociación Movimiento MADI Internacional–, se decidió dar por concluida la centralización de las agrupaciones de diferentes países en el Movimiento MADI Internacional, y continuar vinculadas a través de la actualización del Archivo Madi Internacional mediante el registro de las producciones y exposiciones de los artistas que prosiguen creando bajo los postulados del arte MADI.¹²⁸

127 — *Ibid.*

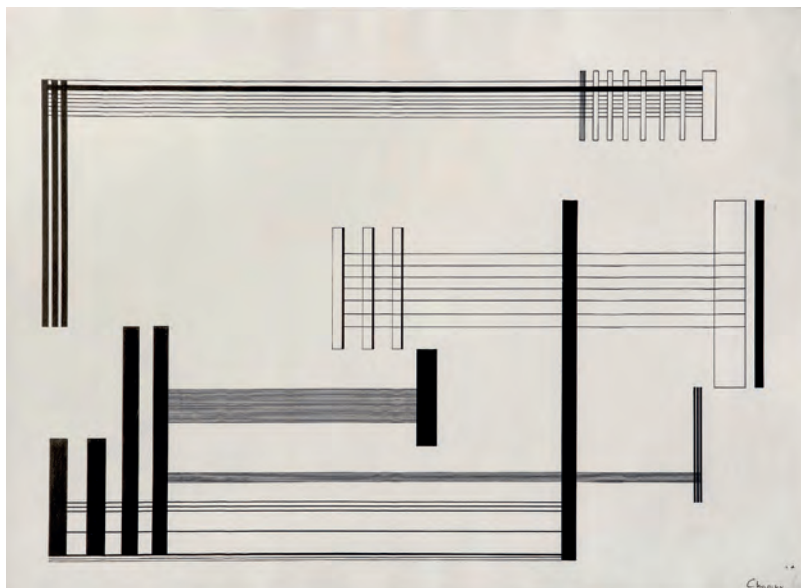
128 — A cargo de Piergiorgio Zangara y bajo la curaduría académica de la doctora Cristina Costanzo. Los materiales de este archivo fueron recopilados por Zangara desde 1999, y entre 2018 y 2019 fueron digitalizados por Valentina Conigliaro como parte de su tesis de Maestría en Historia del Arte de la Universidad de Palermo, Italia, titulada *El Movimiento Madi Internacional y su Archivo Histórico*, dirigida por Costanzo.



PROYECCIONES DE LA PLÁSTICA PLURAL Y LÚDICA

En la construcción de la red de intercambios que estaba en la mira de Arden Quin, América siempre fue un potente faro: de los contactos con Murilo Mendes, Huidobro y Torres García a la hora de establecer las coordenadas de la revista *Arturo*, a los artistas peruanos Bresciani y Eielson y los venezolanos Núñez y Guevara Moreno, que se sumaron a las primeras muestras MADI, círculo que –como he mencionado–, se amplió a partir de las exposiciones compartidas con el grupo de los Disidentes (Soto, Manaure, Debourg, Omar Carreño, Pascual Navarro y Perán Erminy) y con los norteamericanos Kelly, Youngerman y Kosnik-Kloss.

Como se consignó anteriormente, después de tomar contacto con Mário Pedrosa en París, el periplo de 1953 por Brasil lo puso en contacto con los artistas concretos cariocas y los del grupo Ruptura, entre ellos Waldemar Cordeiro, Kazmer Fejér, Lothar



Lothar Charoux
Composição-elementos perpendiculares, 1956.
 Tinta sobre papel, 35 × 50 cm
 Colección MACBA,
 Fundación Aldo Rubino
 Fotografía: Gustavo Lowry

Charoux y los poetas Décio Pignatari y Augusto de Campos. El tiempo de intercambio le permitió calibrar los intereses de aquellos artistas brasileños que claramente rompían con la vieja pintura, aunque se interesaban por una visualidad y dinamismo –regidos por las teorías de la Gestalt– que hasta ese momento no incluía la participación del espectador en la transformación de los objetos, como propuso Arden Quin en la conferencia sobre arte MADI que dictó en el museo paulista. En los años 80 se reencontró con Fejér en París, cuando las investigaciones químicas que el artista húngaro estaba realizando en los 50 ya le habían permitido patentar un sistema de coloración de plásticos; en ese entonces sus esculturas compartieron el relanzamiento de MADI en la Galerie Donguy.¹²⁹ Posteriormente, también se sumaron a MADI Internacional los brasileños João Carlos Galvão y Jaildo Marinho, residentes en Europa. El primero, con sus trabajos sobre madera, tanto relieves como esculturas ensambladas, y el segundo, no solo con sus trabajos escultóricos, sino también con su activa participación en la

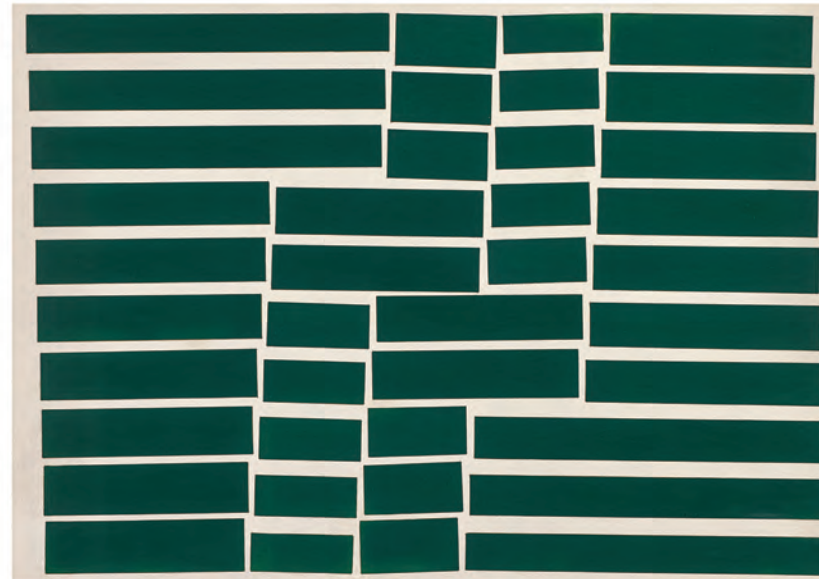
creación del Museu MADI de la brasileña ciudad de Sobral, en el Estado de Ceará.

En el ida y vuelta de un continente al otro, a comienzos de los 60 llegaron a París los argentinos (aunque procedentes de Chile) Godofredo lommi y Claudio Girola; ese reencuentro revitalizó la amistad que venían forjando desde el tiempo del surgimiento de la revista *Arturo*, y en el intercambio se fortaleció el proyecto de fundación de *Ailleurs* de Arden Quin y las *phalènes* de lommi. Asimismo, tras la relación entablada en París, Gustavo Poblete fue uno de los artistas de los grupos Rectángulo –por un lado– y Forma y Espacio –por otro– que rescató el vínculo del movimiento constructivo chileno (tema que estudió en su tesis) con los artistas de la AACI y MADI.¹³⁰ Según se lee en la correspondencia que intercambió con Arden Quin, proyectaba concretar una muestra de arte constructivo que abarcara los desarrollos chilenos junto a los uruguayos, argentinos y brasileños.¹³¹ Los acuerdos entre el pensamiento estético-político de ambos

129 — Así lo consignó Aracy Amaral, a quien agradezco la conversación al respecto. Véase *Artistas Latino-Americanos de París* [cat. exp.], San Pablo, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, marzo-abril de 1985. Del mismo modo, agradezco el intercambio y los materiales enviados por Peter Fejér, hijo del artista.

130 — Tras visitar a Arden Quin, publicó “A 41 años de la aparición en Buenos Aires de la revista *Arturo*”, *APECH. Boletín de la Asociación de Pintores y Escultores de Chile*, n.º 1, abril-junio de 1985.

131 — Carta de Gustavo Poblete a Carmelo Arden Quin, fechada: “Santiago de Chile, 20 de febrero de 1995”. ACAQ.



Hélio Oiticica
Metaesquema, 1958
 Gouache sobre cartón, 39,3 × 57,3 cm
 Malba, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires

fueron plasmados en el prólogo que el artista MADI escribió para una exposición de Poblete, en el que se lee:

Para mí Gustavo Poblete es uno de los representantes más insignes del arte constructivo en América. Un artista que avanza siempre hacia el porvenir echando las bases de un arte pictórico que en género, trasciende la superficie clásica del rectángulo y su apego al muro, para salir plásticamente al espacio [...]. El arte de Poblete es esencial, es un arte que regala júbilo, muestra el camino para seguir construyendo.¹³²

A pesar de su temprana radicación en París, para Arden Quin fue tan importante la expansión de sus ideas en Europa como el interés por los intercambios con América, acordes que, al recorrer su trayectoria, pueden escucharse en bajo continuo. Tras el reagrupamiento del movimiento MADI, la obra de Arden Quin profundizó su apuesta porque reelaboró las tipologías “inventadas” desde el momento fundacional bajo otra mirada, esta vez alimentadas por los intercambios con las tradiciones

culturales de los nuevos integrantes y por las innovaciones aportadas por la industria.

Desde el inicio de los años 70, Arden Quin volvió a pintar y prefirió emplear pinturas acrílicas, que se adaptaban a todo tipo de soporte y sus posibilidades de dilución le permitían trabajar con soplete o aerosoles para lograr transparencias o planos de color uniforme. Así, encaró obras de marco recortado con formas geométricas de bordes precisos pintadas sobre cartón (*Circle II*, 1974, p. 106; *Composición*, 1976, p. 104, y *Circle II*, 1977, p. 107), y aprovechó la rapidez de su secado para desarrollar la serie *Aleatoires*, realizada con plantillas sobre tela (*Al. T. N.º 1*, 1976, p. 206) o sobre el reverso de los afiches del Caffé-Théâtre de Neuilly (*Aleatoire n.º 14*, 1972, y *Sin título*, ca. 1972, p. 207), apropiación que le facilitó la creación de un sinnúmero de variantes a partir de la superposición de formas y colores.

Los territorios del *collage*, largamente transitados durante los años 60, sin embargo aún admitían nuevas exploraciones sobre los materiales y texturas y, a mediados de los 70, Arden Quin cambió la superficie del papel por un soporte de madera que resistía el peso

132 — Carta de Carmelo Arden Quin a Gustavo Poblete, fechada: “Buenos Aires, diciembre de 1999”. Archivo Fundación Gustavo Poblete.



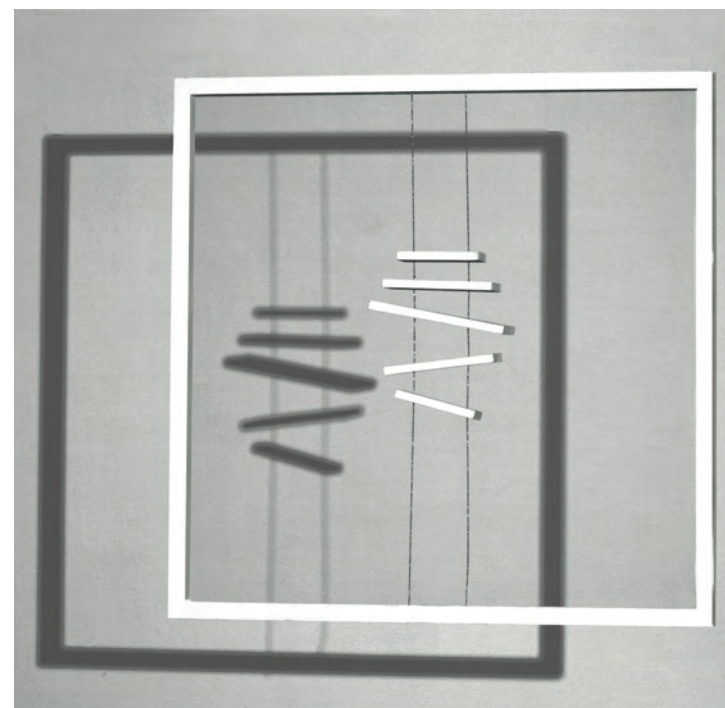
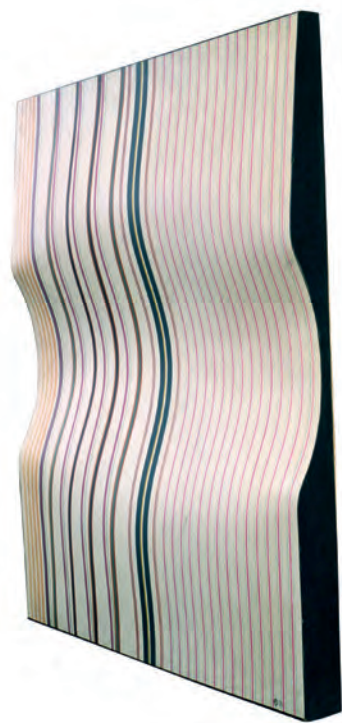
y la solidez de accesorios de metal, materiales en desuso y todo tipo de *objet trouvé*, con los que transformó estas obras en verdaderos cuadros-objeto (*Carrés mobiles*, 1976, p. 196; *Tableau objet*, 1976, p. 197; *Rexos n° 1*, 1977, p. 194, y *Tableau objet*, 1989, p. 140).

Las tempranas formas *galbées*, de curvas pronunciadas y pintadas con una paleta vibrante, desde los años 70 fueron suavizando sus ondulaciones y recibieron una trama lineal sobre fondos claros, que reflejó la búsqueda de luminosidad y apertura del espacio del momento; esa trama presenta variantes rítmicas acentuadas por el color o el grosor de las verticales y, en algunos casos, incluye círculos y orificios (pp. 108-109, 151, 187, 188-189, 191).

La centralidad que había adquirido la *plastique blanche* obtenida mediante el procedimiento del óleo lijado en la primera etapa de Arden Quin en París, en la obra madura fue sustituida por nuevos materiales producidos por la industria, como PVC espumado o placas enchapadas, con los que podía lograr la luminosidad del soporte y, al mismo tiempo, practicar recortes precisos y activar la superficie con áreas de color, partes móvi-

les o recortes para que penetrara el vacío. La serie *Plastique*, por su parte, puso el acento en el valor de la transparencia de las placas de acrílico colocadas sobre el volumen de accesorios metálicos de origen industrial o perillas de colores. Las obras de esta serie fueron trabajadas en formatos circulares (*Amovible*, 1980, p. 223; *Plastique D Círculo 1*, 1985, p. 222, y *P.P.*, 1985, p. 132) o romboidales con recortes que alteran la regularidad de sus bordes (*Elan IV*, 1989, p. 139; *Plastique*, 1985, p. 241, y *C.9.*, 1986, p. 239).

A partir de la incorporación de las novedades producidas por la industria, Arden Quin logró darle otro carácter a las tipologías que se sucedieron desde el tiempo de la vanguardia rioplatense. En este sentido, las esculturas transformables de la serie de *Estructuras extensas* de los años 40 (p. 224), que juegan con el vacío generado entre dos bloques sólidos separados por medio de finas barras negras de baquelita, mantuvieron esa búsqueda en una larga serie de esculturas recientes, a través del empleo de barras de acrílico de colores brillantes dispuestas a intervalos regulares, que generan efectos vibratorios (p. 225).



Gustavo Poblete
Elemento integración plástica n° 7, 1994
Madera pintada, 100 × 100 cm
Fundación Gustavo Poblete-arte constructivo

PÁGINA ANTERIOR
João Carlos Galvão
Relieve, 2006
Acrílico sobre madera, 30 × 27 cm
Legado Carmelo Arden Quin

Carmelo Arden Quin
Sin título, de la serie *Galbée*, 1971
Óleo y tinta sobre cartón, 61 × 48,5 × 5 cm
Legado Carmelo Arden Quin

Algunos coplanales –que funcionan como los realizados en los años 40– modifican su conformación por medio de las articulaciones móviles que unen las pequeñas piezas recortadas sobre placas enchapadas, pintadas, con relieves o aplicaciones (*Coplanal*, 2006, pp. 228-229; *Coplanal Nro. 66*, 2007, p. 231, y *Coplanal Nro. 31*, 2006, p. 230), mientras que otros están integrados por grandes formas geométricas que permiten intercambiar el orden entre las figuras mayores y sus satélites (*Triptyque*, 1977-1979, p. 233).

Las superficies blancas de melaminas o las placas de PVC espumado fueron la base para componer tanto los relieves manipulables con hilos de acero y accesorios de metal (*Relief monochrome blanc*, 2001, p. 214, y *Hommage à Dadá*, ca. 1992, p. 240), como las nuevas series *Gesta* o *Joie*, que tendieron a acentuar los brillos y el contraste de color (*Gesta*, 2003, p. 232; *Sin título*, 2007, p. 137, y *Sin título*, 2009, p. 132), a diferencia de *Domaine* (2004), que a partir de una rigurosa geometría se asentó sobre una pauta minimalista reducida al blanco y el negro.

En definitiva, pensar el corpus de obra legado por Arden Quin supone considerar la diversidad dentro de un repertorio de formas MADI creadas antes de partir de Buenos Aires, y recreadas a través del tiempo con el mismo vigor con el que, desde sus convicciones marxistas, volvió una y otra vez a los proyectos colectivos. El diálogo entre sus obras y las de los artistas del Centre de Recherches et d'Études MADI, de la Asociación Arte Nuevo y del Movimiento MADI Internacional que propone el recorrido de esta exposición muestra la vitalidad de esos intercambios. En este sentido, hacer foco en su trayectoria implica contemplar esta doble dimensión de acción-creación que retroalimentó su propia poética.

Testigo de la inmediata posguerra rioplatense, del tiempo de la reconstrucción europea y del Mayo francés, sostuvo la libertad en el momento creativo y la participación del espectador en la construcción de sentidos y después de cruzar el siglo habiendo redoblado la apuesta por lo grupal, continuó creando hasta el final de sus días. Inscribir su obra en la trama del arte constructivo supone, entonces, reconocer que Arden Quin fue un artista moderno que conquistó el deseo inalienable del hombre de inventar.

RELATO VISUAL



Joaquín Torres García
Gente graciosa, ca. 1922.
 Dos piezas. Óleo sobre madera
 Dimensiones variables
 Colección particular

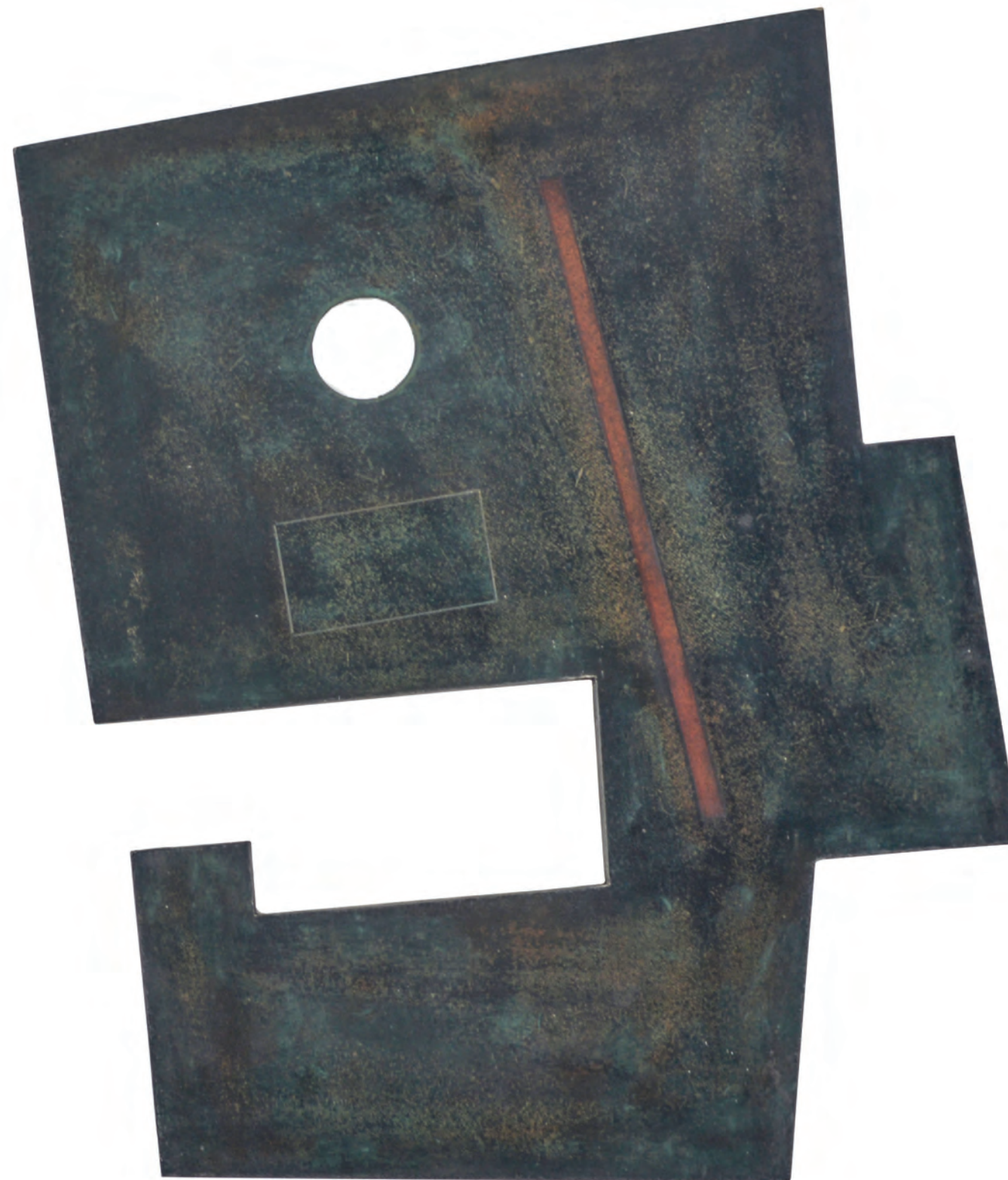
PÁGINA SIGUIENTE
 Carmelo Arden Quin
Cubiste (Cubista), 1938
 Óleo sobre madera
 39 × 36,5 cm





Joaquín Torres García
El hombre, 1932
 Óleo sobre tela, 44 × 34 cm
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes

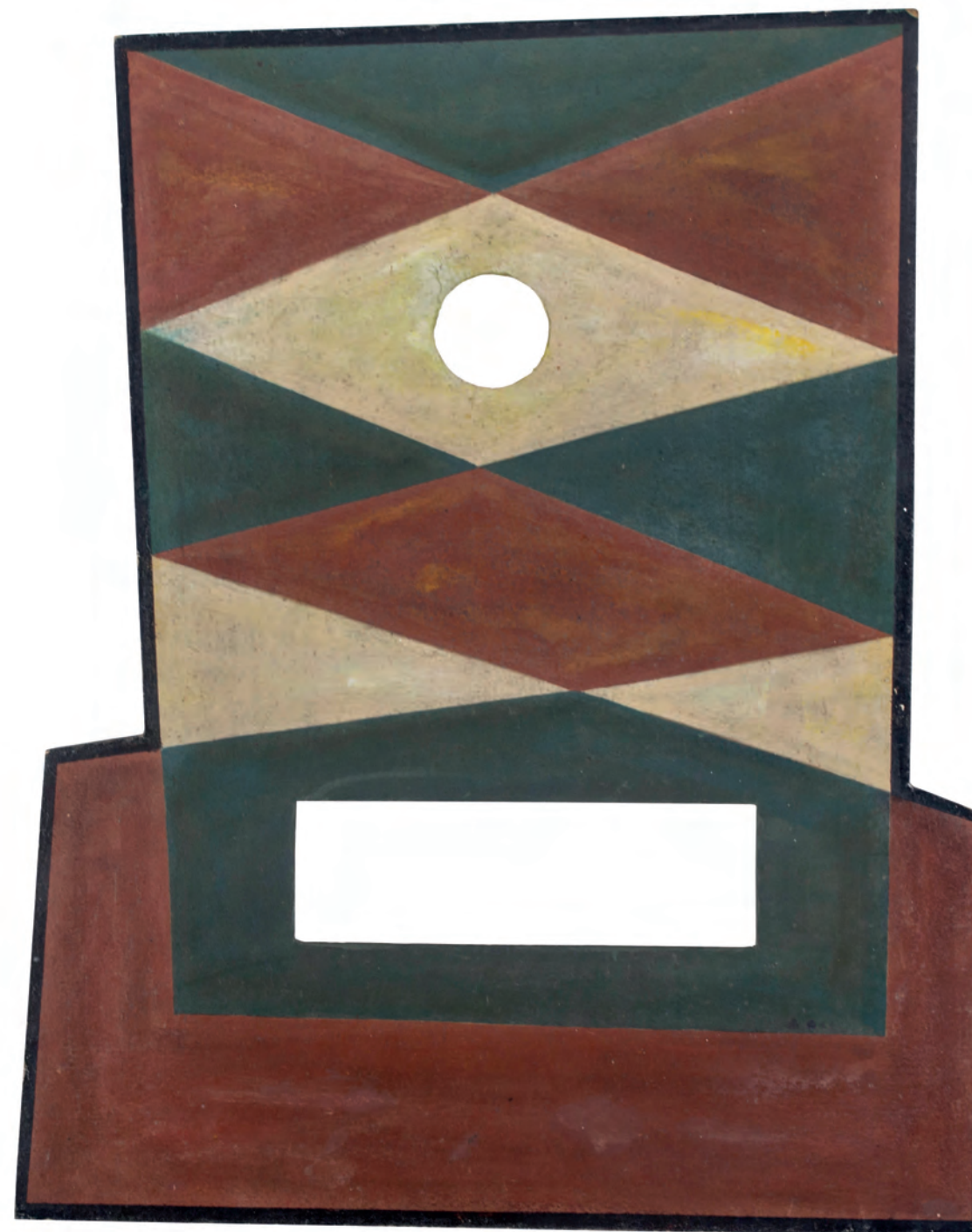
PÁGINA SIGUIENTE
 Carmelo Arden Quin
Forme noire 6 (Forma negra 6), 1942
 Óleo sobre cartón, 46,5 × 35 cm





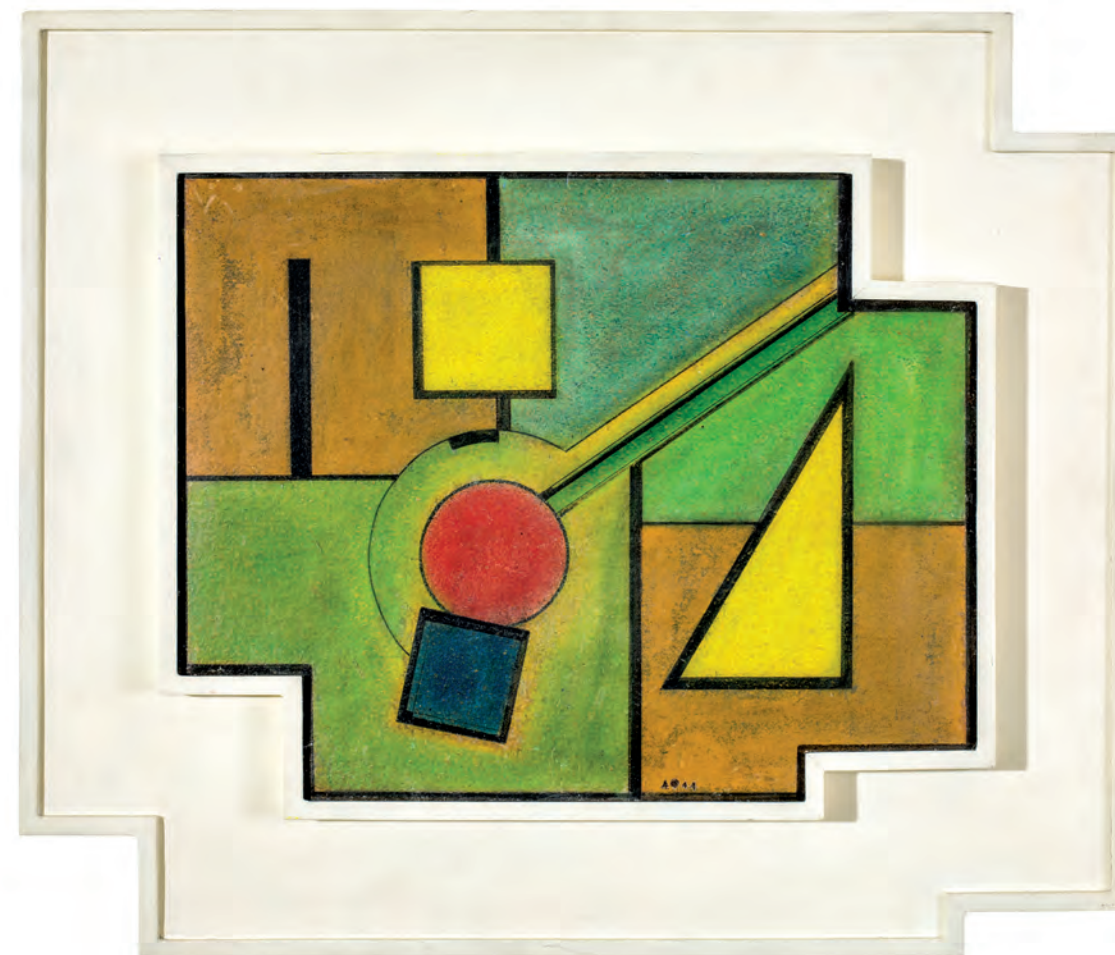
Carmelo Arden Quin
MADI IV, 1945
 Óleo sobre cartón, 30,3 × 24,5 cm
 Colección Eduardo F. Costantini

PÁGINA SIGUIENTE
 Carmelo Arden Quin
Oto, 1944
 Óleo sobre cartón, 49,7 × 39,7 cm





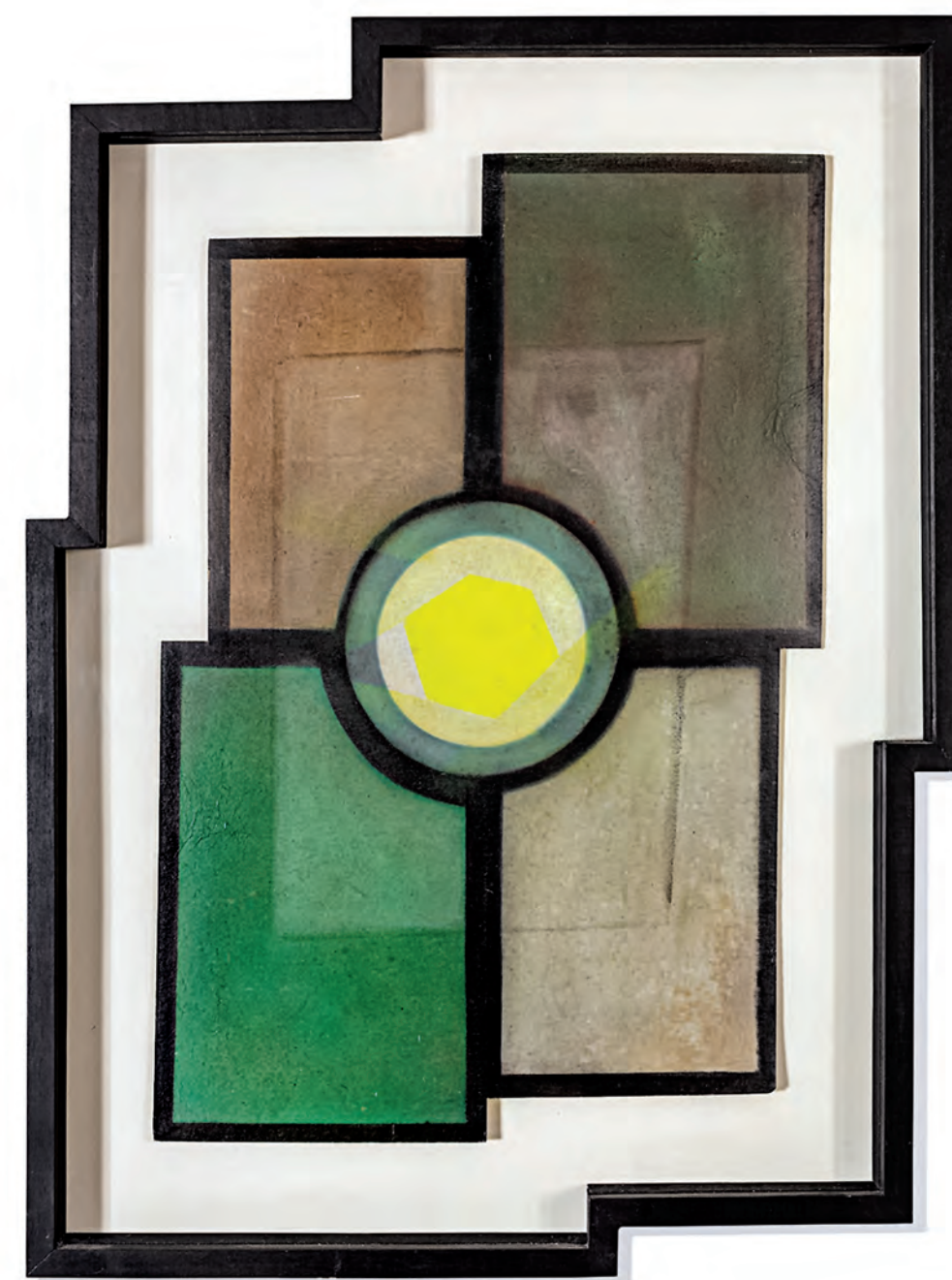
Carmelo Arden Quin
Uand, 1949
 Óleo sobre cartón sobre madera
 32,7 × 37,5 cm
 Simões de Assis, San Pablo



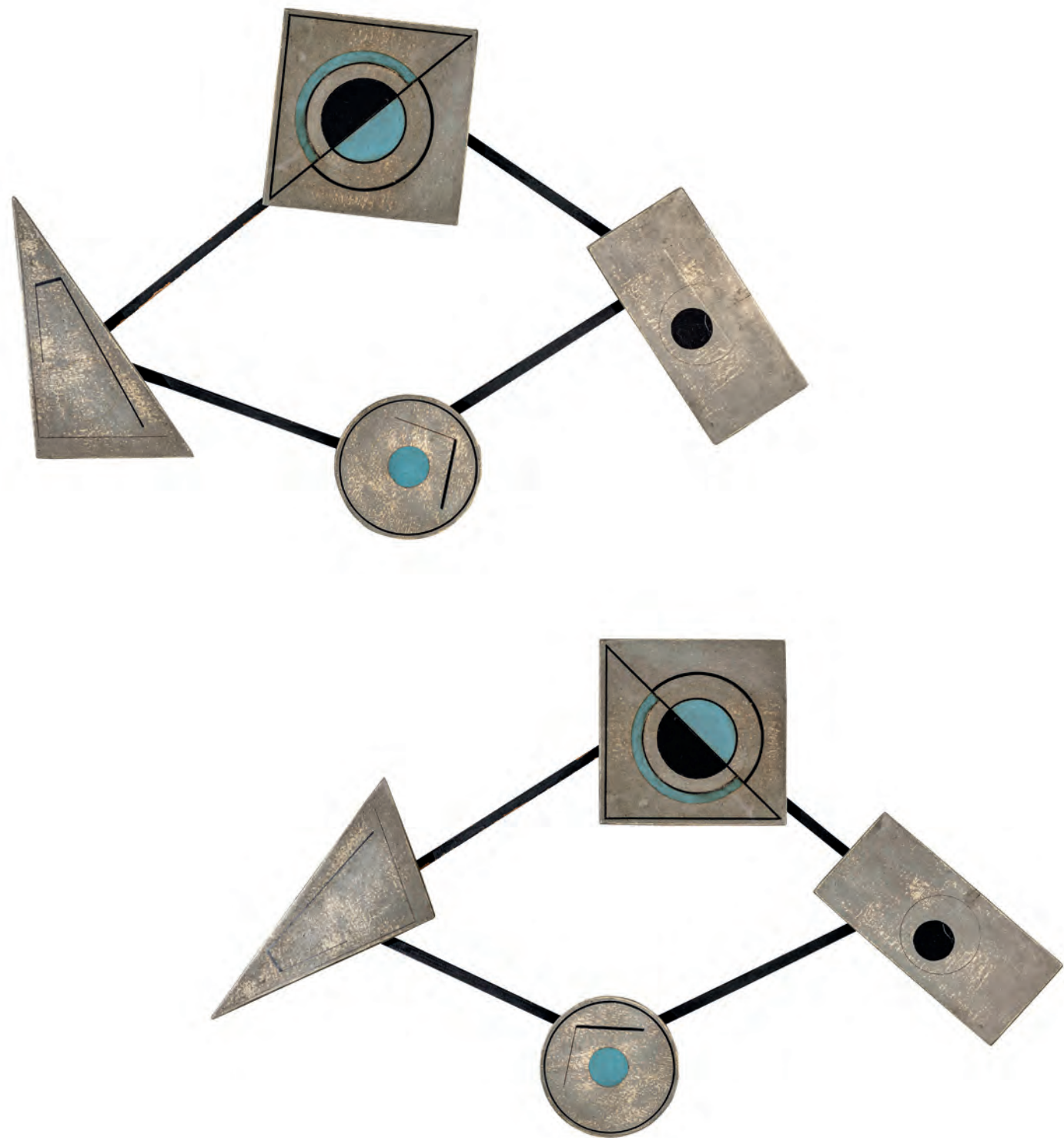
Carmelo Arden Quin
Cercle rouge (Círculo rojo), 1944
 Óleo sobre cartón
 35 × 44,5 cm



Carmelo Arden Quin
Peinture MADI (Pintura MADI), 1946
 Óleo sobre cartón, 51 × 32 cm
 Colección particular

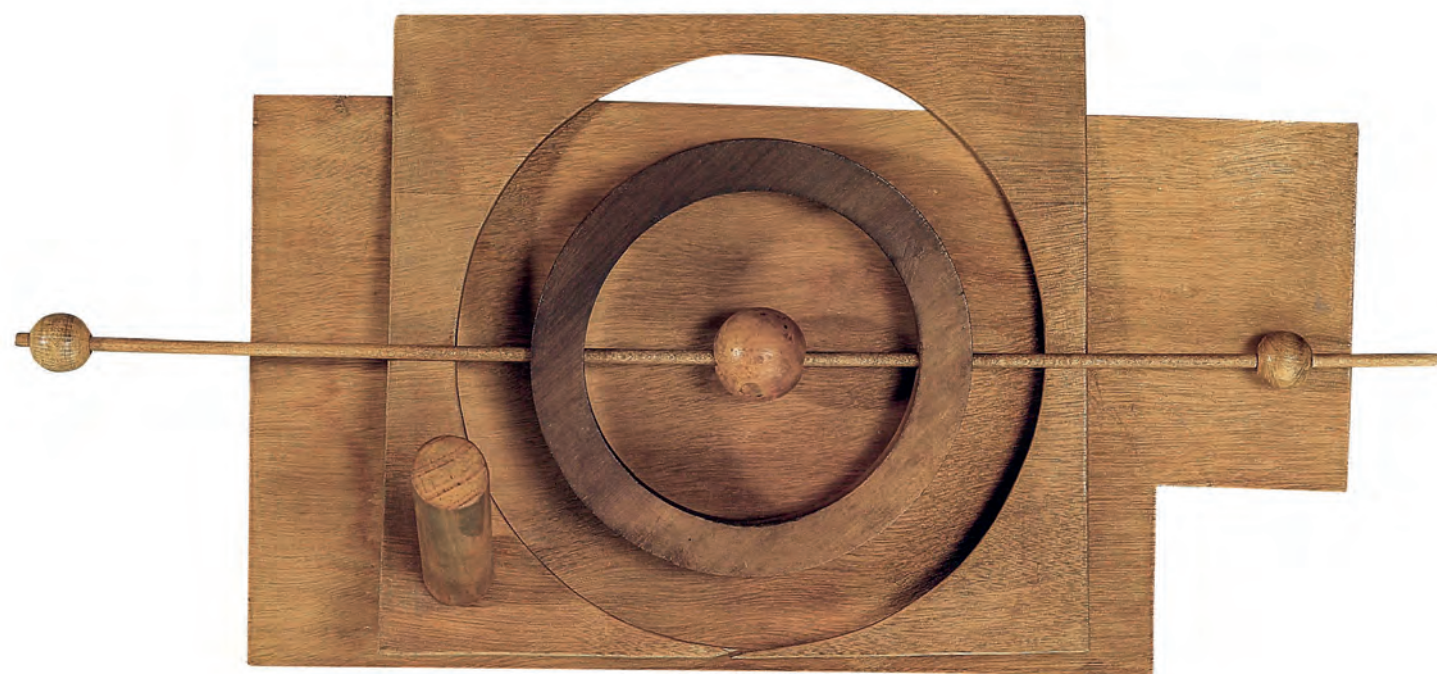


Carmelo Arden Quin
Cercle hexagone (Círculo hexágono), 1946
 Óleo sobre cartón, 51 × 34,5 cm
 Colección Jorge Ernesto Lanata



Carmelo Arden Quin
Brume (Bruma), 1945
 Laca sobre madera
 Medidas variables





Carmelo Arden Quin
Relieve articulé (Relieve articulado), 1946
 Madera contrachapada, terciada, torneada,
 encastrada y encolada, 33,5 × 59 × 20,5 cm
 Malba, Museo de Arte Latinoamericano
 de Buenos Aires



Carmelo Arden Quin
Mobile (Móvil), 1945
 Madera terciada, tanza y elementos
 de madera, 21,5 × 43,5 × 28,5 cm
 Malba, Museo de Arte Latinoamericano
 de Buenos Aires

BUENOS AIRES

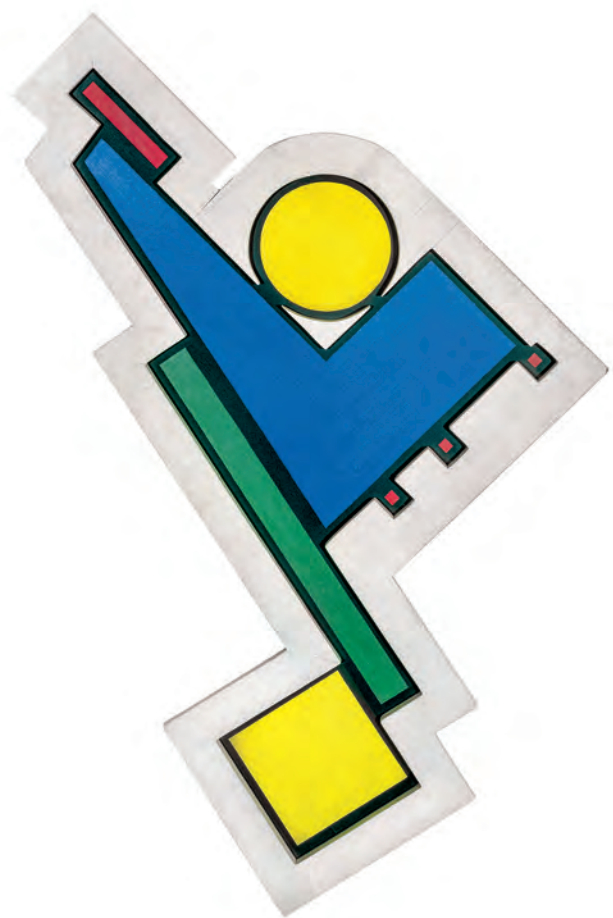
Movimiento MADI



Gyula Kosice
Pintura MADI A-3, 1946
 Esmalte sobre madera, 64 × 39 cm
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes

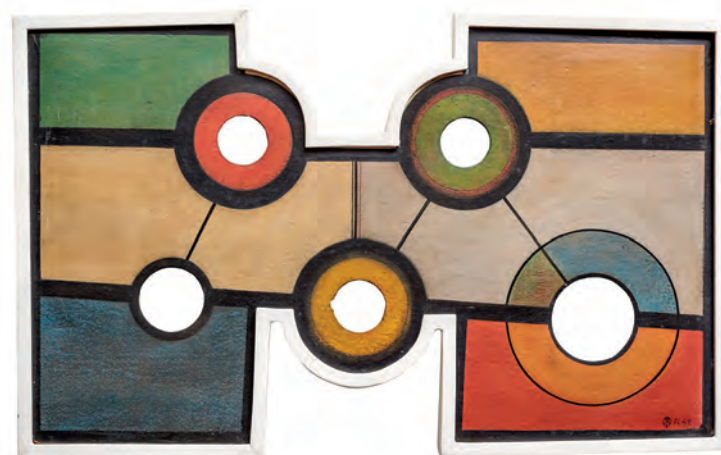
Carmelo Arden Quin
Décor (Decorado), 1947
 Óleo sobre cartón, 22 × 20 cm





Rhod Rothfuss
Pintura MADI, 1948
 Esmalte sobre madera, 81,5 × 47 cm
 Malba, Museo de Arte Latinoamericano
 de Buenos Aires

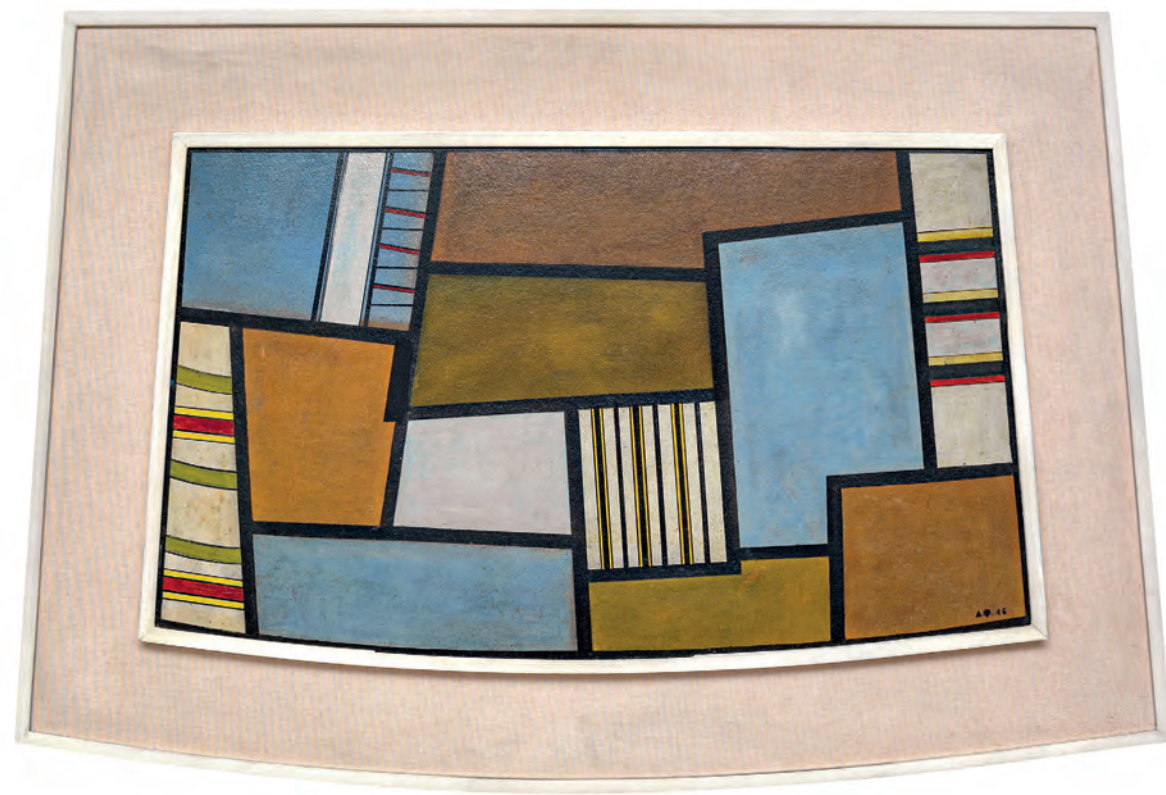
Carmelo Arden Quin
Couronnes V (Coronas V), 1948
 Óleo sobre cartón, 54,5 × 33 cm



Martín Blaszkó
Composición, 1948
 Óleo sobre hardboard, 73,7 × 61 cm
 Colección Eduardo F. Costantini

Esteban Eitler
Sin título, 1950
 Témpera sobre papel, 49 × 31,5 cm
 Colección particular

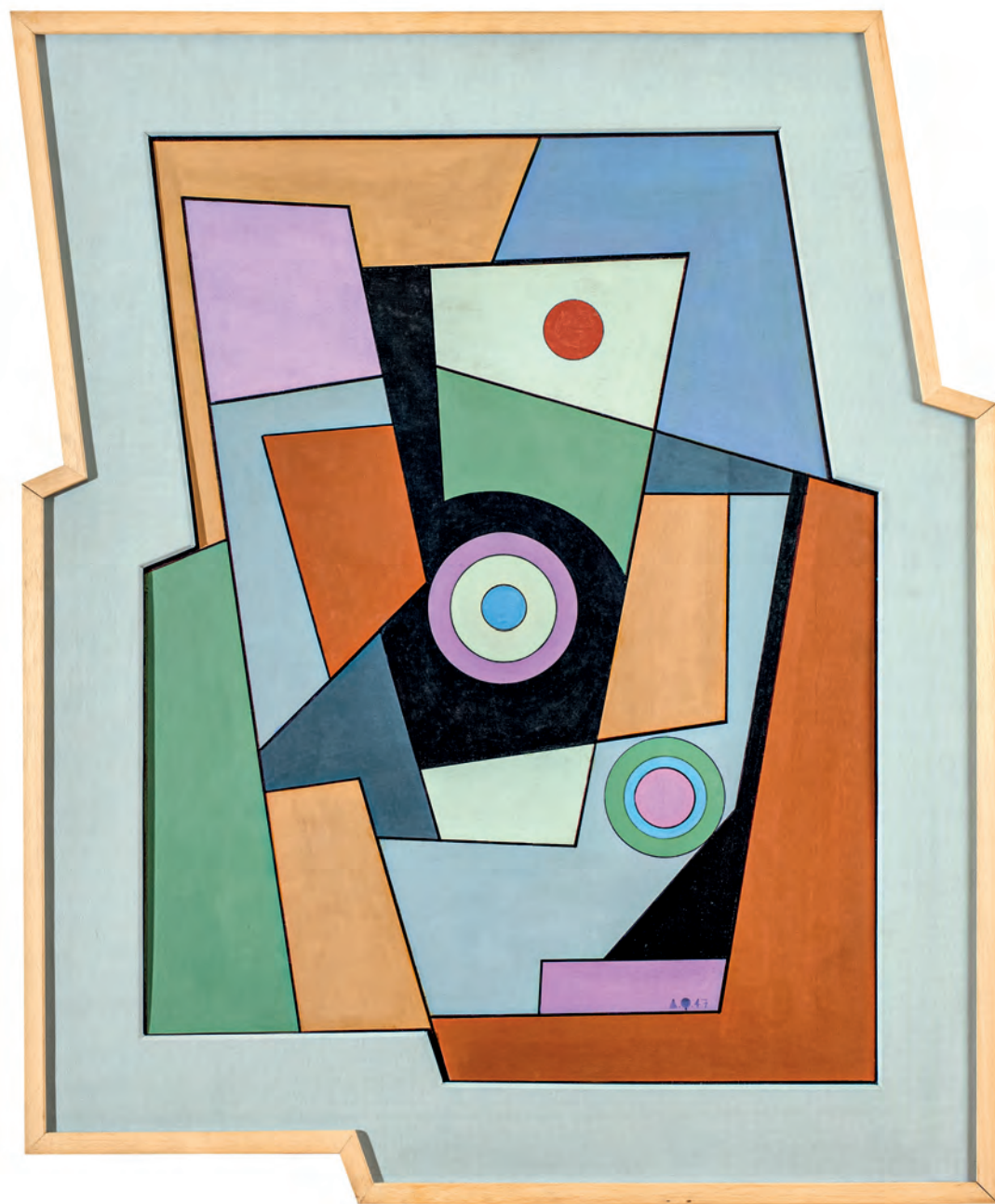




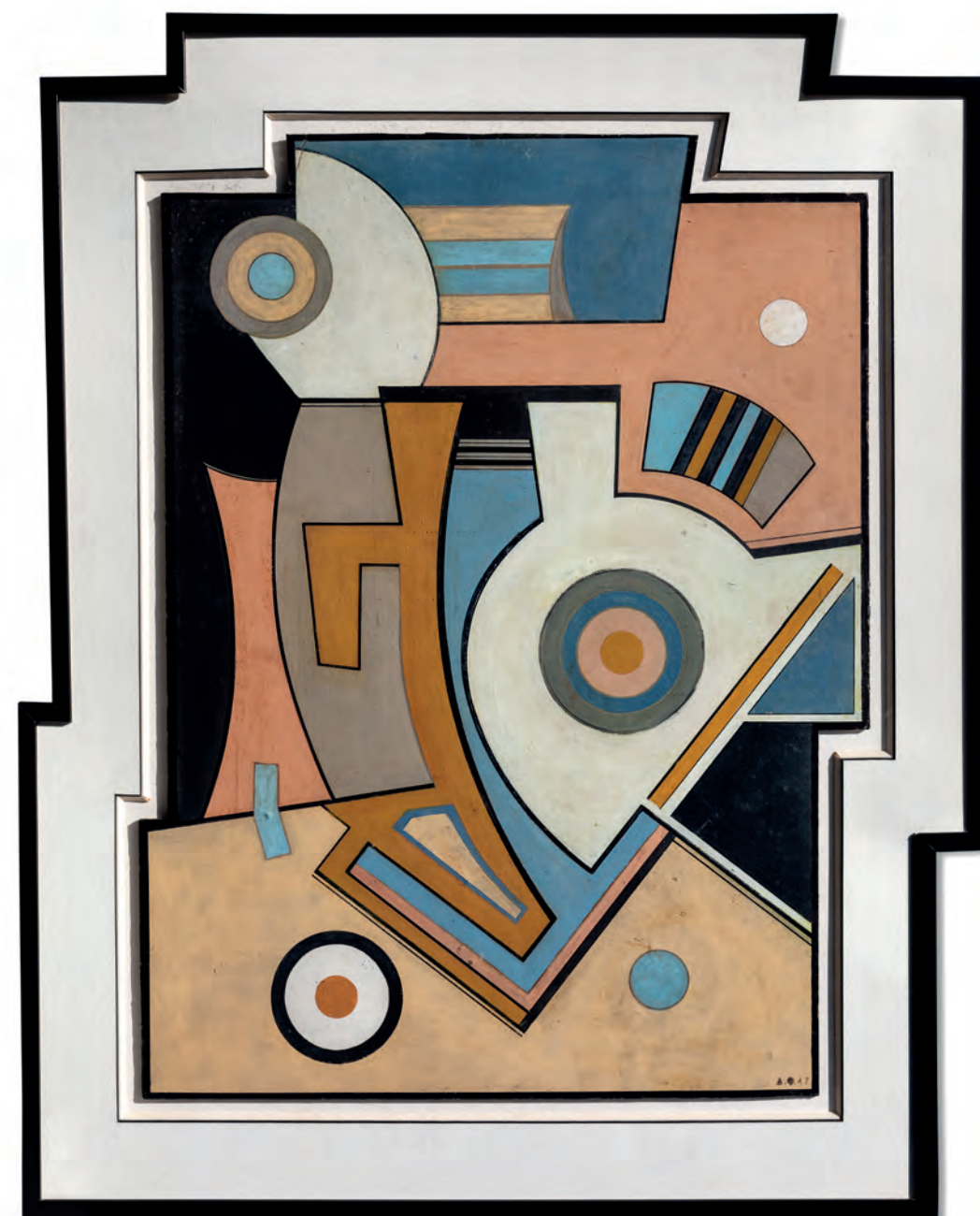
Carmelo Arden Quin
Mad II, 1945
 Óleo sobre cartón, 34,5 × 59 cm
 Simões de Assis, San Pablo



Carmelo Arden Quin
Cosmópolis I, 1946
 Óleo sobre cartón, 34,5 × 49 cm
 Simões de Assis, San Pablo



Carmelo Arden Quin
Cubismería, 1947
 Óleo sobre cartón, 79,5 × 66 cm
 Simões de Assis, San Pablo



Carmelo Arden Quin
Dyn, 1947
 Óleo sobre cartón, 75 × 54,5 cm
 Colección particular

Carmelo Arden Quin
La fleche du temp (La flecha del tiempo) u Orna, 1947
Óleo sobre cartón, 77 × 54,5 cm
Colección Pampa





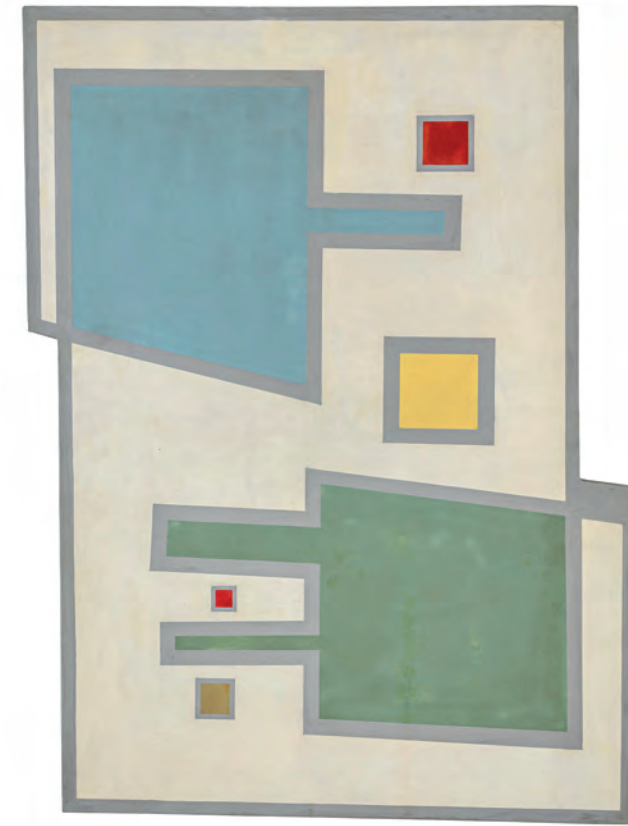
Carmelo Arden Quin
Palmer, de la serie *Galbée*, 1948
 Óleo sobre cartón, 59,5 × 40 × 6 cm

PÁGINA SIGUIENTE
 Carmelo Arden Quin
Figure (Figura), de la serie *Galbée*, 1948
 Óleo sobre cartón, 58 × 39 × 6 cm
 Colección particular

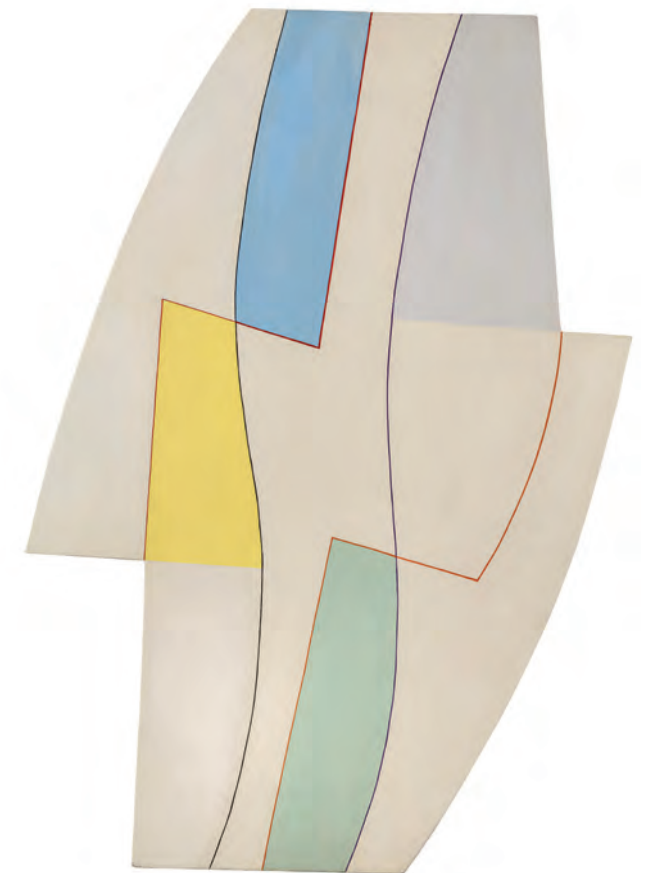


PARÍS—BUENOS AIRES—PARÍS

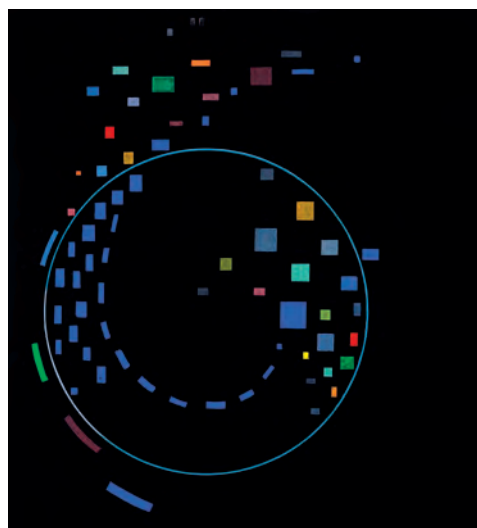
Del Centre de Recherches et d'Études MADI
a la Asociación Arte Nuevo



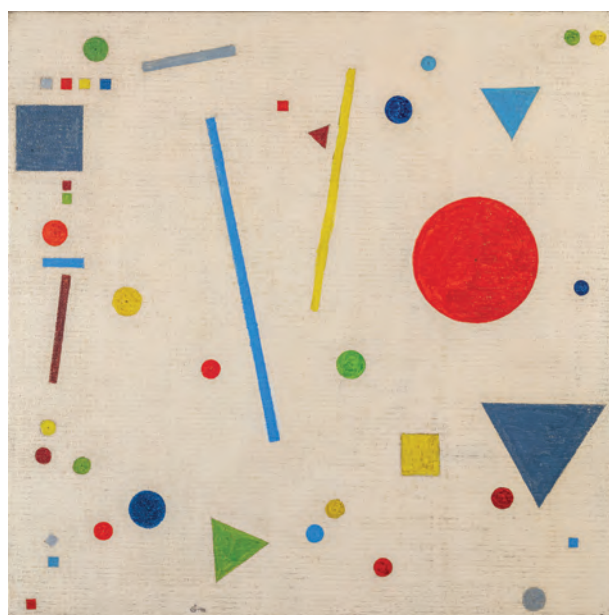
Carmelo Arden Quin
Contrainte (Tensión), 1951-52
Óleo lijado sobre madera
57 × 44 cm



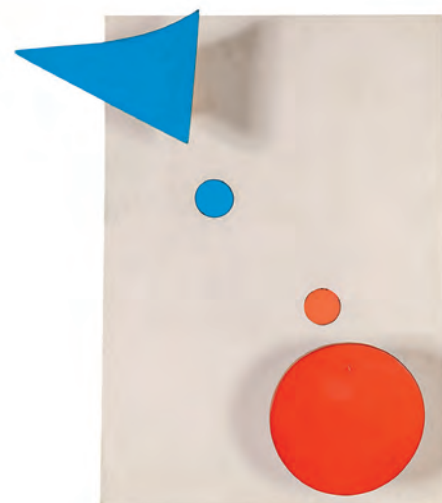
Georges Sallaz
Sin título, 1952
Pintura sobre madera
72 × 50 cm



Gregorio Vardanega
Bosquejo para Constelación
Fantasia Cromática, 1952
 Témpera sobre madera, 29 × 25,5 cm
 Colección particular



Roger Neyrat
Sin título, 1988
 Acrílico sobre tela
 59 × 60 cm



Carmelo Arden Quin
Le chat amovible (El gato extraíble), 1950
 Óleo lijado sobre madera, 50,5 × 35,5 cm
 Colección Jorge Ernesto Lanata



Georges Sallaz
Sin título, 1953
 Esmalte sobre madera
 48,5 × 39,5 cm



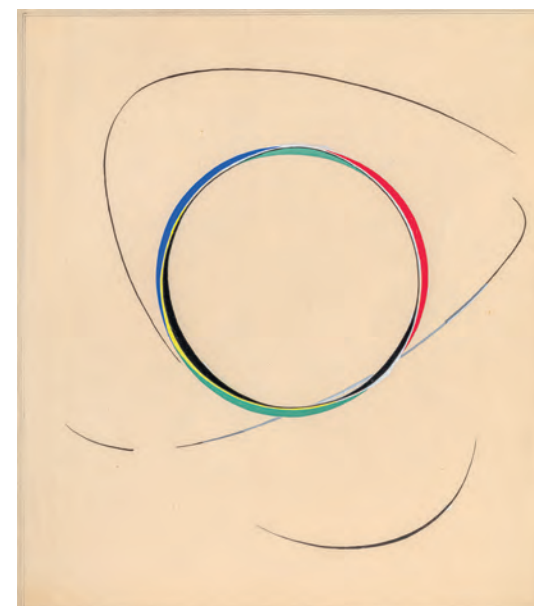
Carmelo Arden Quin
Bleu, blanc, noire (Azul, blanco, negro), 1956
 Óleo sobre cartón, 51,7 × 39,4 cm



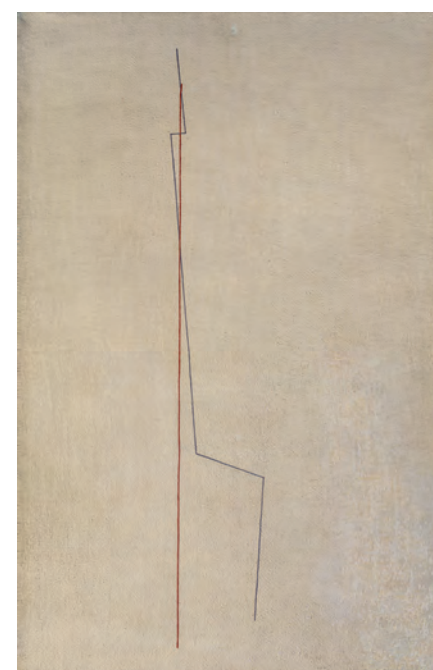
Marcelle Saint-Omer
Sin título, 1952
 Madera, 48 cm de diámetro



Carmelo Arden Quin
Sculpture amovible (Escultura extraíble), 1951
Madera y plástico, 93 × 33,5 × 33,5 cm



Gregorio Vardanega
Bosquejo, 1952
Témpera sobre madera, 29 × 25,5 cm
Colección particular



Martha Boto
Sin título, 1956
Óleo sobre tela, 70 × 50 cm
Colección particular



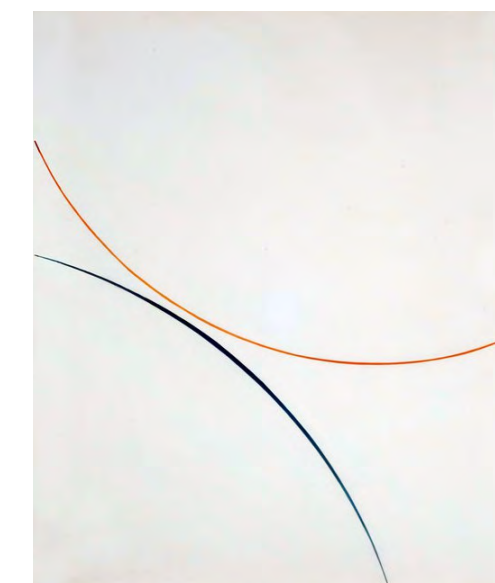
Carmelo Arden Quin
Sin título o Mobile (Móvil), ca. 1948
Metal, madera y nylon
50 × 44 × 20 cm



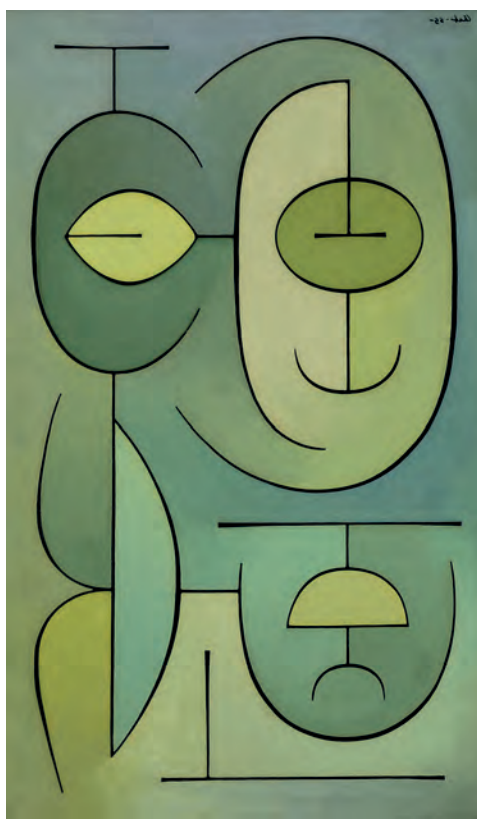
Carmelo Arden Quin
Sin título, s/f
Alambre y madera
74 × 54 × 58 cm



Gregorio Vardanega
Aries o línea melódica del radar, 1950
Óleo sobre madera, 60 × 48 cm
Colección Museo de Artes Plásticas
Eduardo Sívori



Luis Tomasello
Pintura, 1956
Óleo sobre tela, 63,5 × 53,5 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes



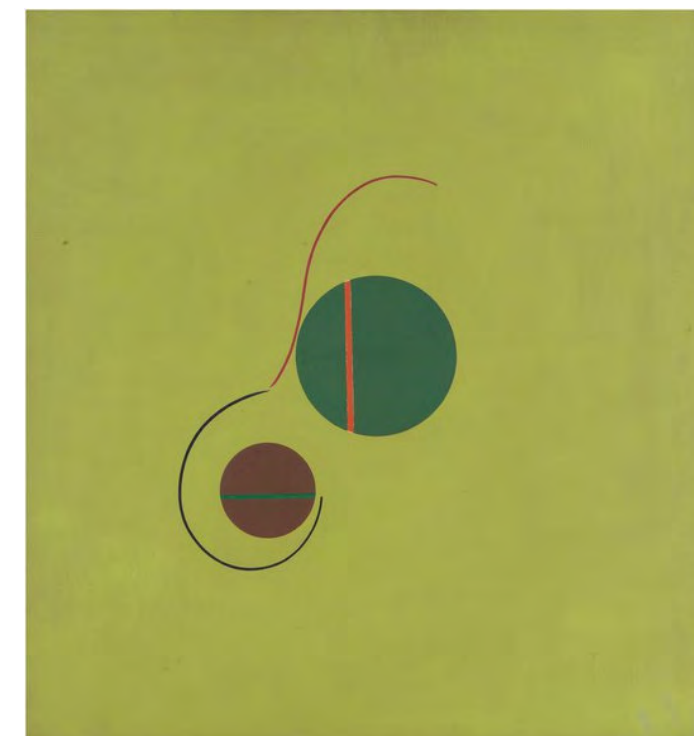
Víctor Chab
Sin título, 1955
 Óleo sobre tela, 100 × 60 cm
 Colección particular



Salvador Presta
Marco recortado Madi, 1952
 Óleo sobre hardboard, 68 × 44 cm
 Colección Museo de Artes Plásticas
 Eduardo Sívori



Carmelo Arden Quin
JAR, 1950
 Óleo sobre cartón, 46,5 × 27,8 cm



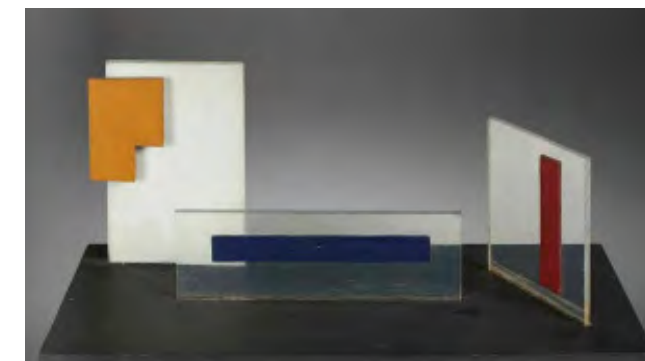
Virgilio Villalba
Pintura, 1956
 Óleo sobre tela, 60 × 55 cm
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes



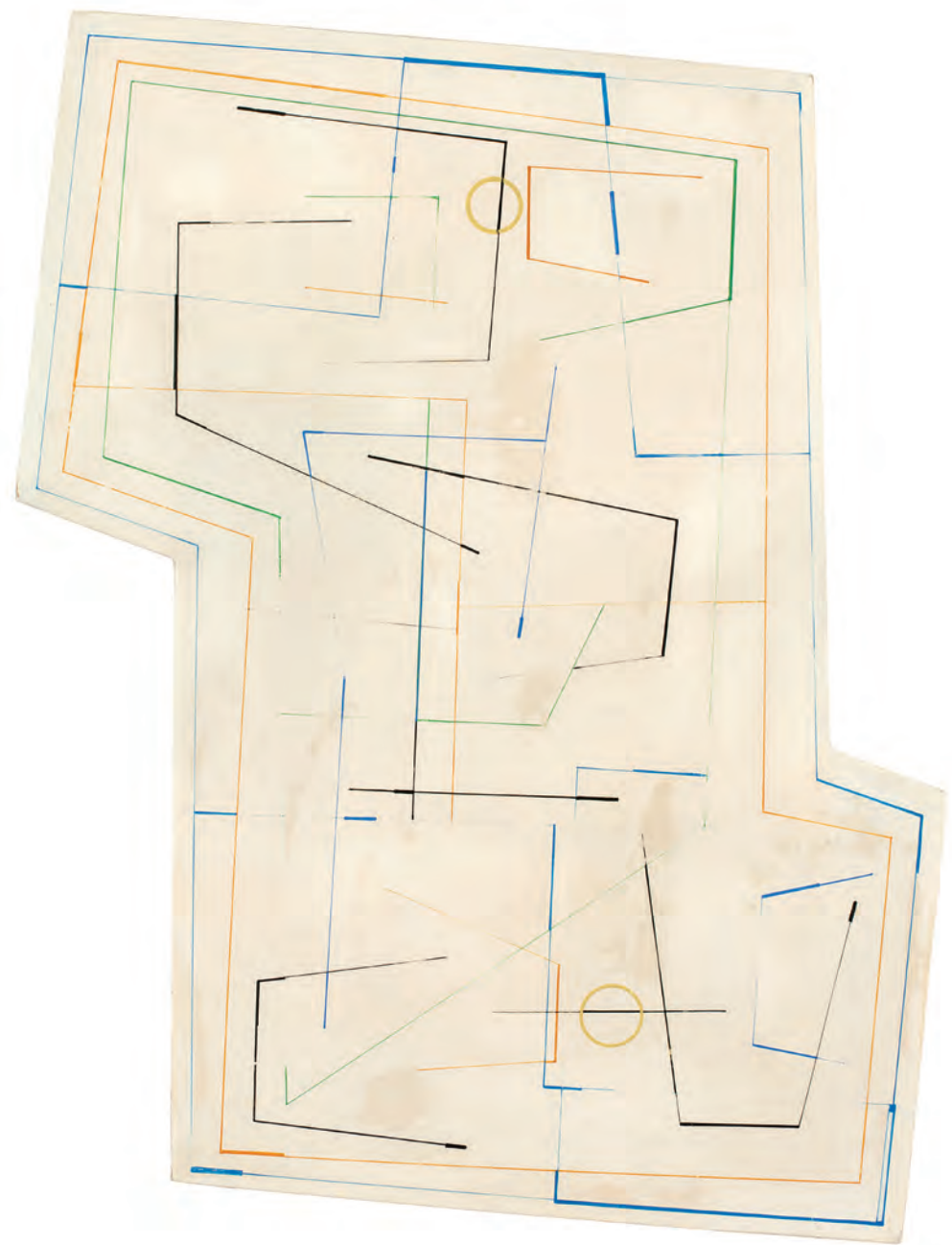
Martín Blaszkó
Fuerza, 1956
 Madera de incienso tallada y lijada con
 recubrimiento de laca, 27 × 43,5 × 10,5 cm
 Malba, Museo de Arte Latinoamericano
 de Buenos Aires



Sameer Makarius
Sin título, ca. 1954
 Gelatina de plata, 24 × 29,5 cm
 Colección particular

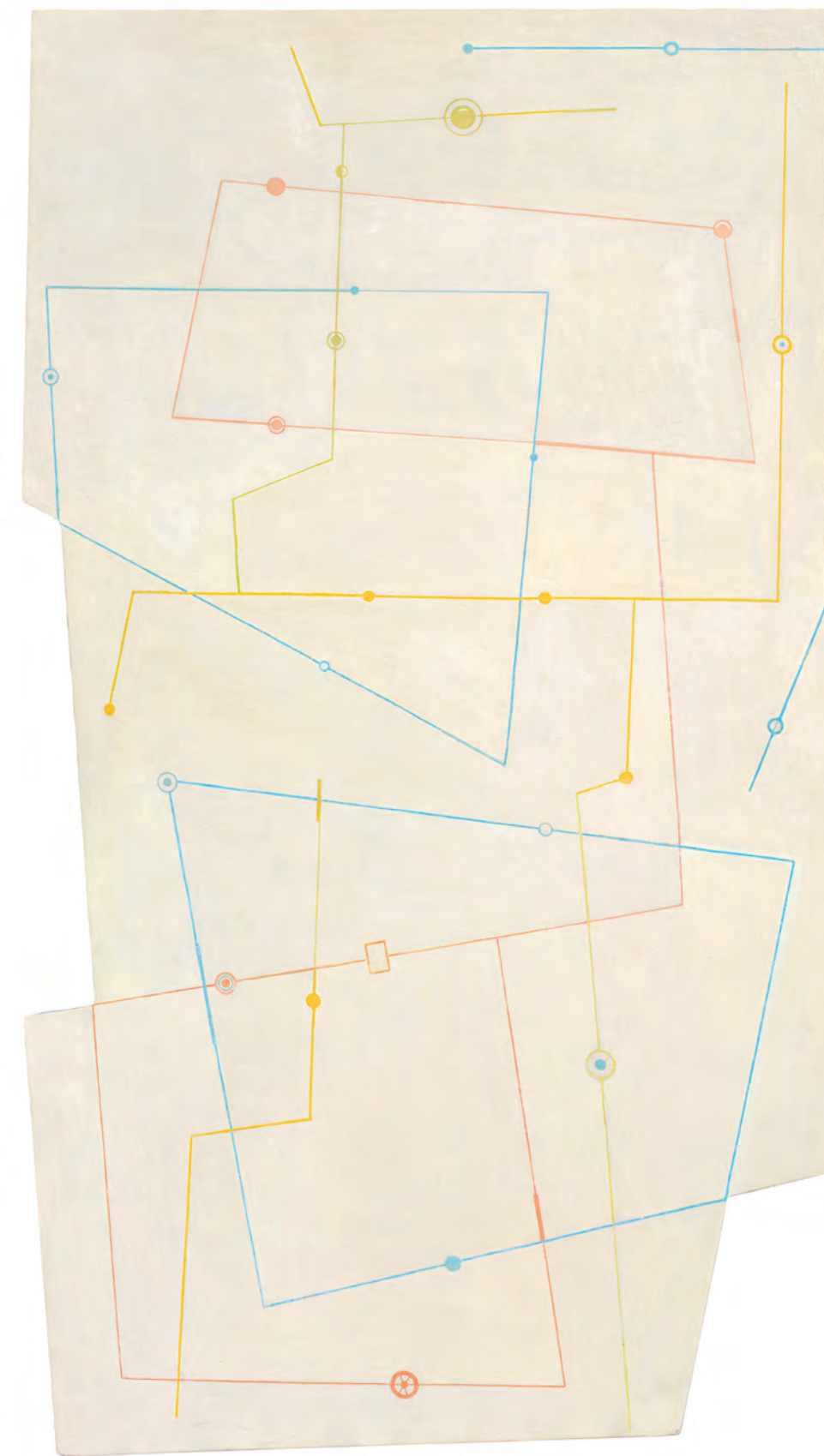


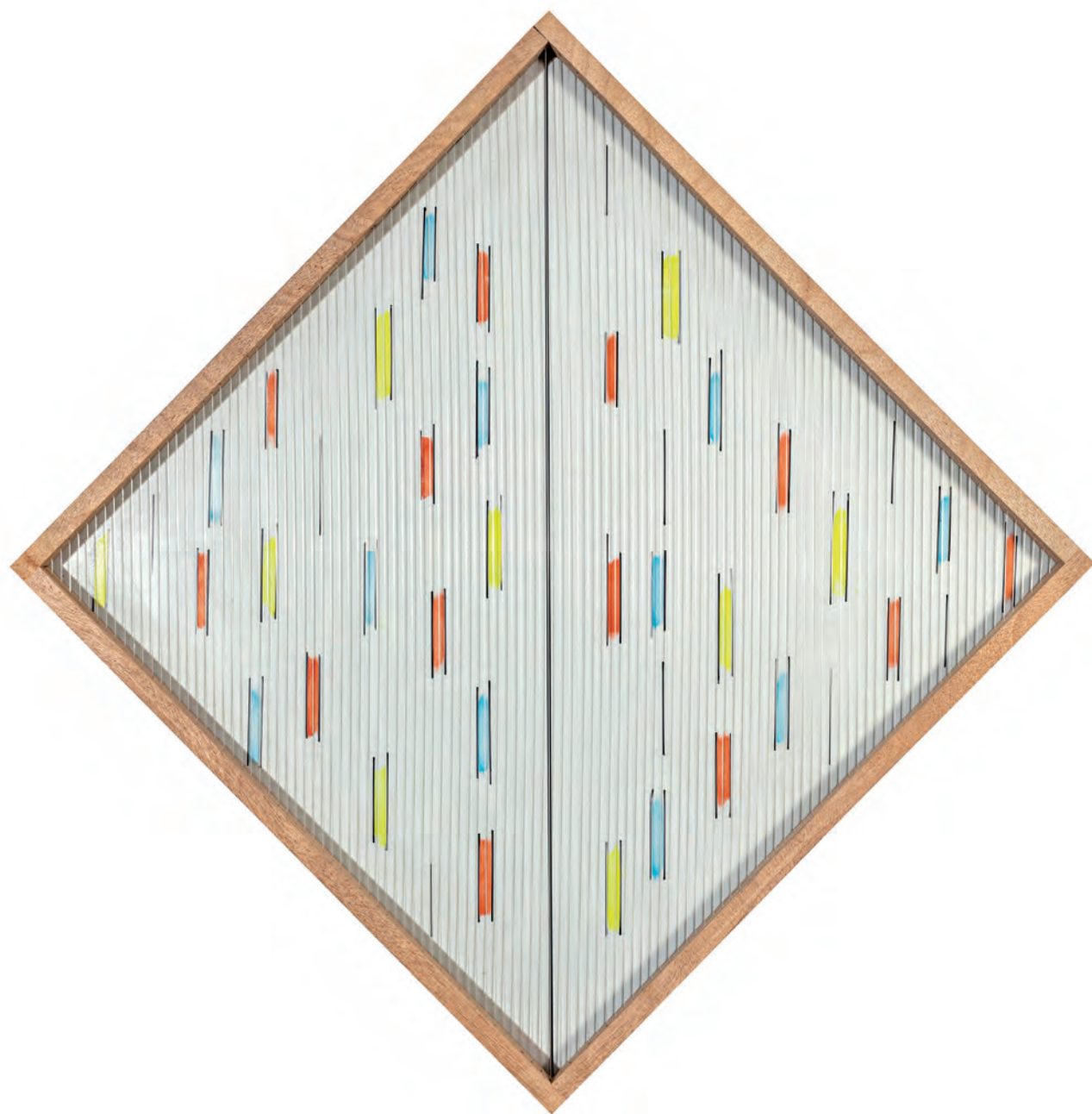
Juan Melé
Colores en el espacio real, 1947
 Madera pintada y plástico, 25 × 47 × 20 cm
 Colección Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori



Carmelo Arden Quin
Lignes (Líneas), 1950
 Óleo lijado sobre madera
 55 × 47 cm

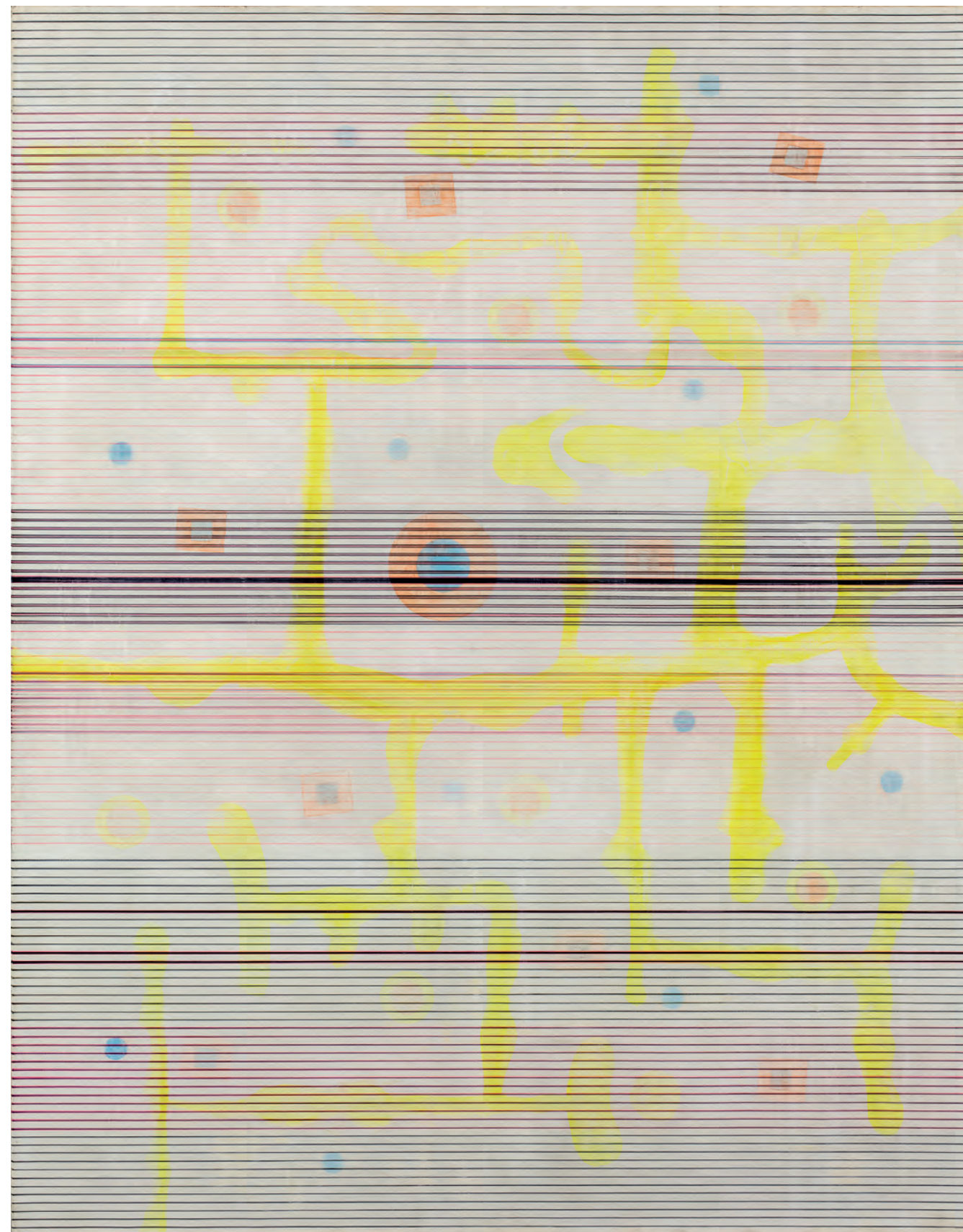
PÁGINA SIGUIENTE
 Carmelo Arden Quin
Lignes 1 (Líneas 1), 1952
 Óleo lijado sobre madera
 127 × 70 cm





Carmelo Arden Quin
Transparencia (Transparencia), 1953-1956
 Tinta y pintura al agua sobre fórmica,
 hilo de nylon, 83 × 83 × 2,4 cm

PÁGINA SIGUIENTE
 Carmelo Arden Quin
Transparencia (Transparencia), 1952
 Óleo sobre tela, 146 × 114 cm

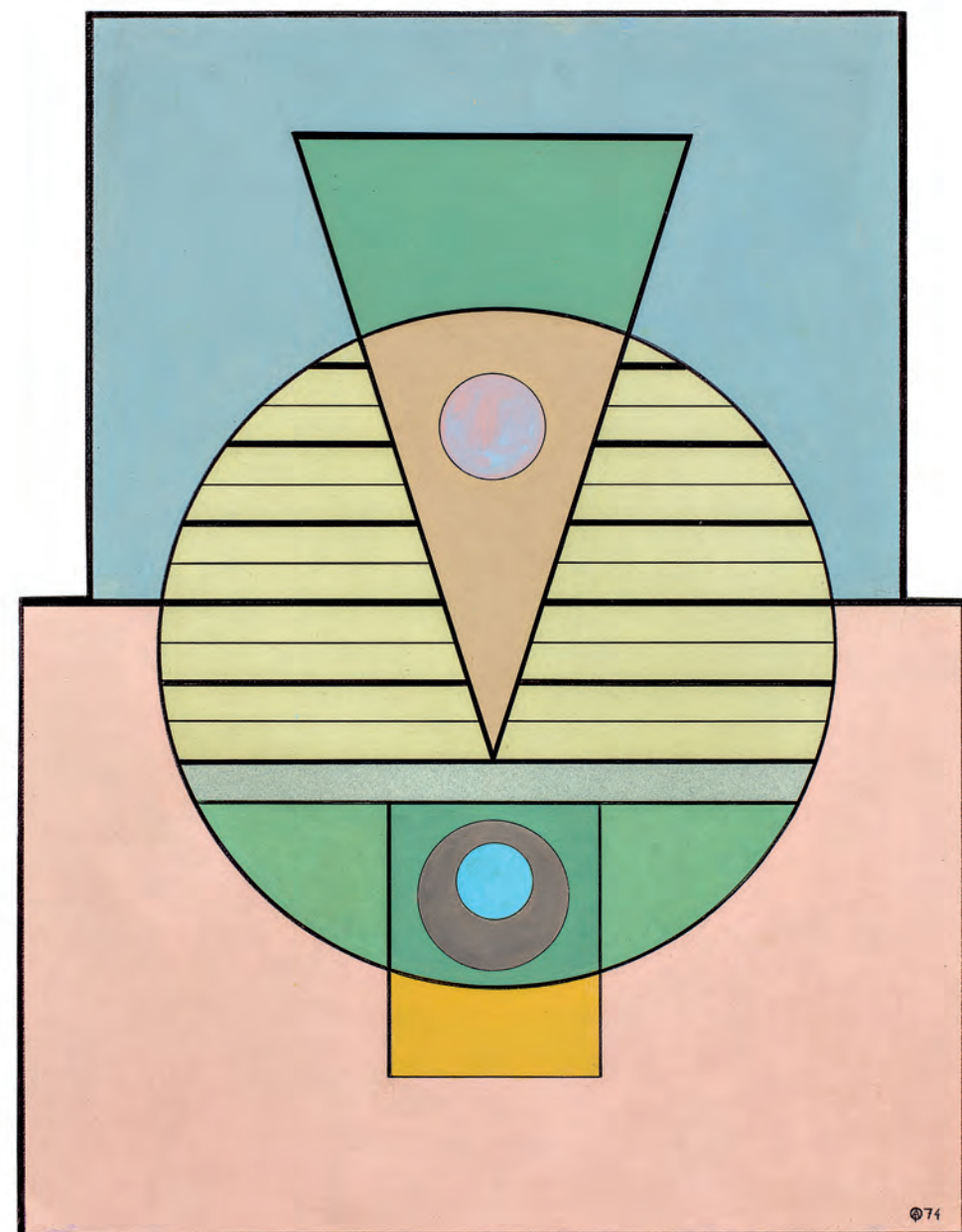




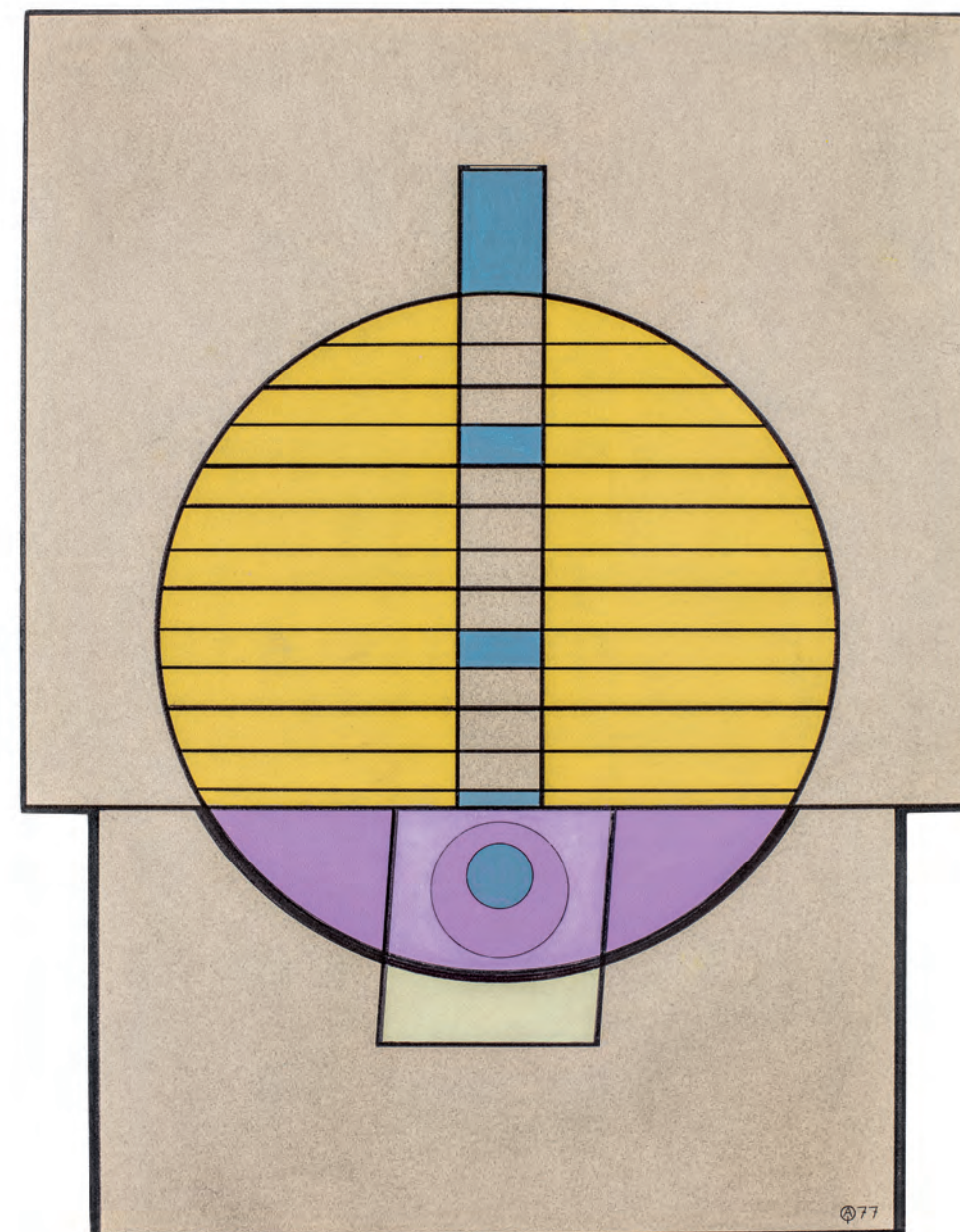
Carmelo Arden Quin
Composition (Composición), 1976
 Acrílico sobre papel, 72 × 58 cm



Carmelo Arden Quin
Damier (Damero), 1956
 Óleo lijado y tinta sobre madera, varilla
 de metal y elementos de madera extraíbles
 87,5 × 87,5 × 7 cm



Carmelo Arden Quin
Circle II (Círculo II), 1974
 Óleo sobre cartón, 65 × 50 cm



Carmelo Arden Quin
Circle II (Círculo II), 1977
 Óleo sobre cartón, 64,5 × 50 cm



Carmelo Arden Quin
Sin título, de la serie *Galbée*, 1971
 Óleo y tinta sobre cartón
 62 × 48,5 × 6 cm



Carmelo Arden Quin
Sin título, 1971
 Óleo y tinta sobre cartón
 62,5 × 48 × 3,5 cm

Carmelo Arden Quin
Sin título, s/f
Madera tallada y torneada
40 × 8 × 7 cm

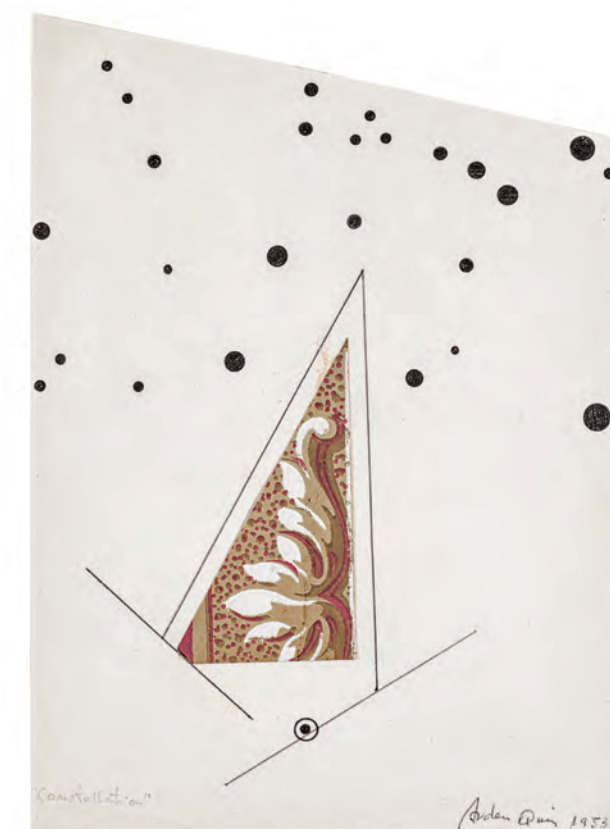
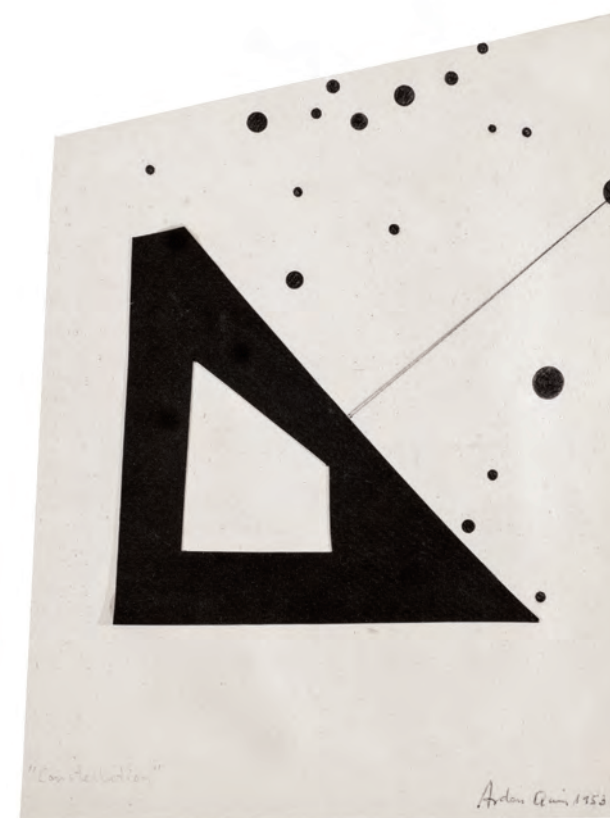




Carmelo Arden Quin
L'automate (El autómata), 1953
Madera articulada, 108 × 22 × 30 cm

PARÍS

Collages
Poemas móviles

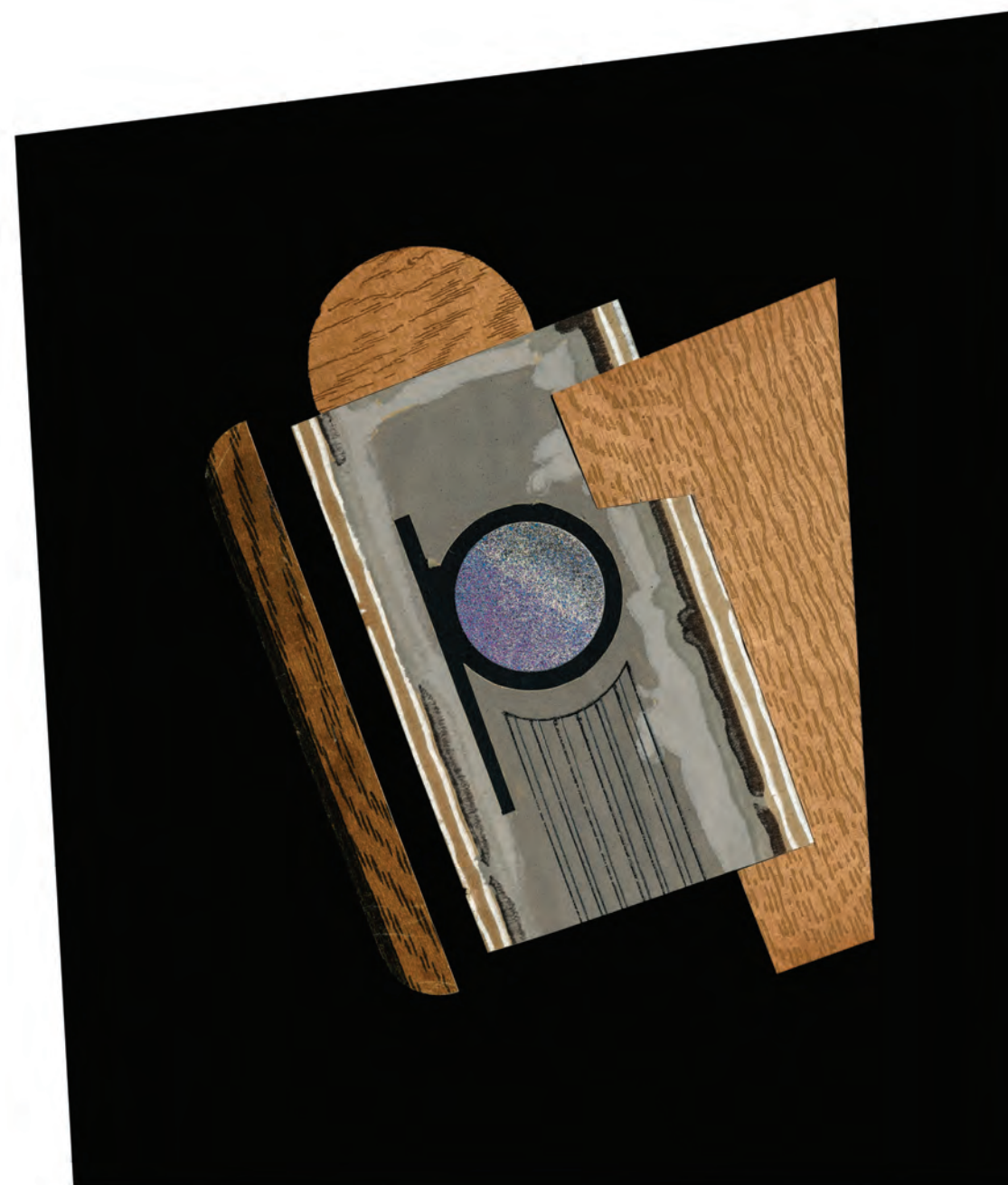


Carmelo Arden Quin
Constellation (Constelación), 1953
Marcador y collage sobre papel
27 × 21 cm

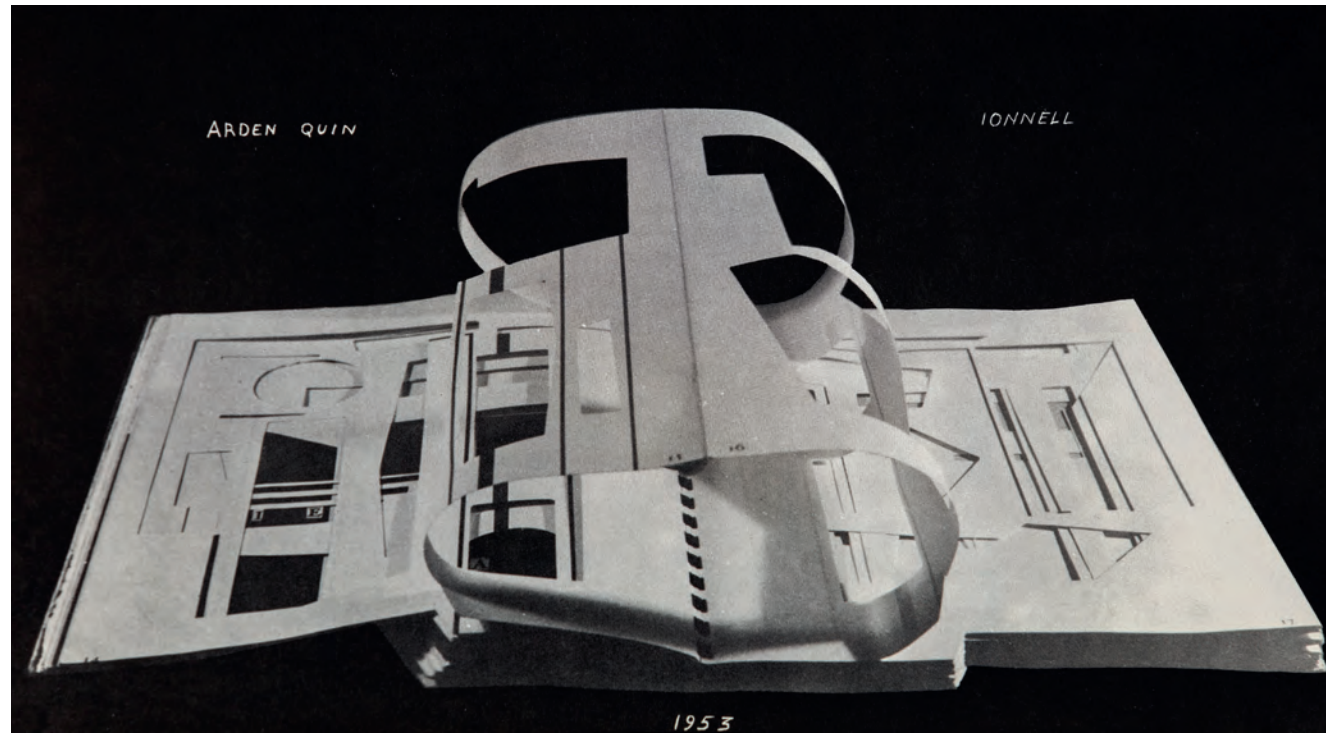
Constellation (Constelación), 1953
Marcador y collage sobre papel
27 × 21 cm



Carmelo Arden Quin
Sin título, 1961
 Collage, 15 × 20,5 cm



Carmelo Arden Quin
Sin título, 1958
 Collage sobre papel, 29 × 24 cm



Carmelo Arden Quin
Ionnell, ca. 1949. Poema móvil dibujado y troquelado sobre un almanaque del vino Nicolas. Ubicación actual desconocida. Imagen reproducida en el n° 8 de *Ailleurs*, París, 1966

PÁGINA SIGUIENTE

Carmelo Arden Quin
Hop-Hop, ca. 1950. Poema móvil con doce piezas de madera en caja de cartón pintada, 5,1 × 14 × 11,4 cm
 Harvard Art Museums

Carmelo Arden Quin
Nature u Hommage à Stéphane Mallarmé, ca. 1950
 Poema móvil con siete piezas de cartón pintado y madera, 7,6 × 7,6 × 7,6 cm
 Harvard Art Museums

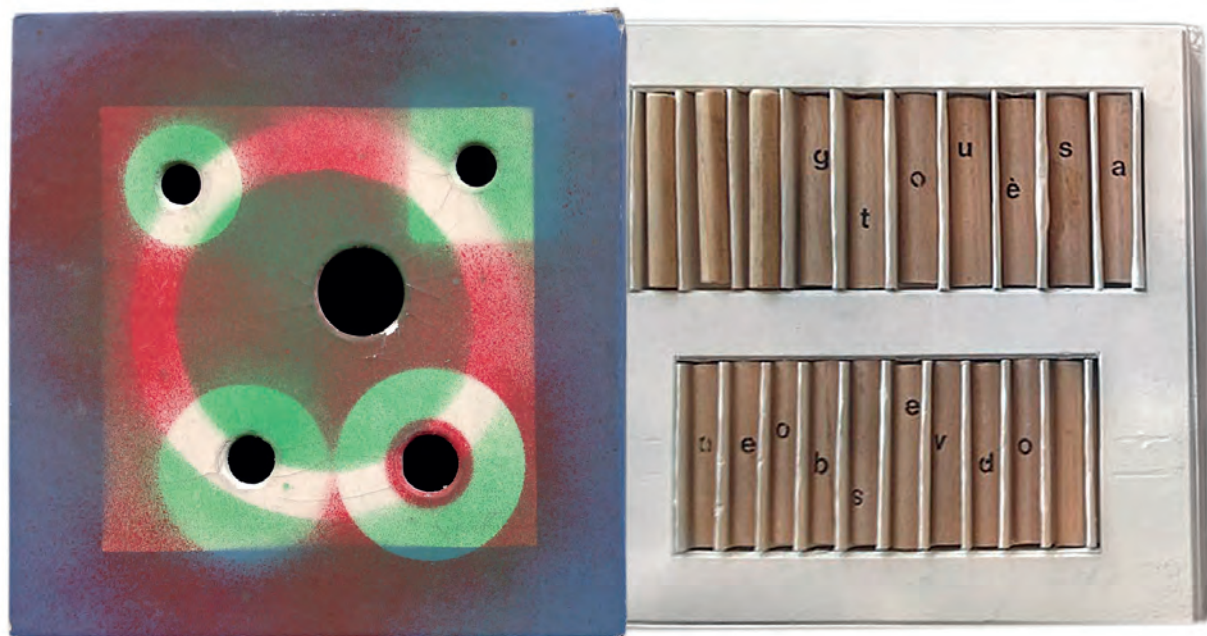




Carmelo Arden Quin
 Madigramme *ONOUOUN*, s/f
 Siete piezas de cartón, collage,
 tinta y grafito, 25 × 17 cm
 Colección particular

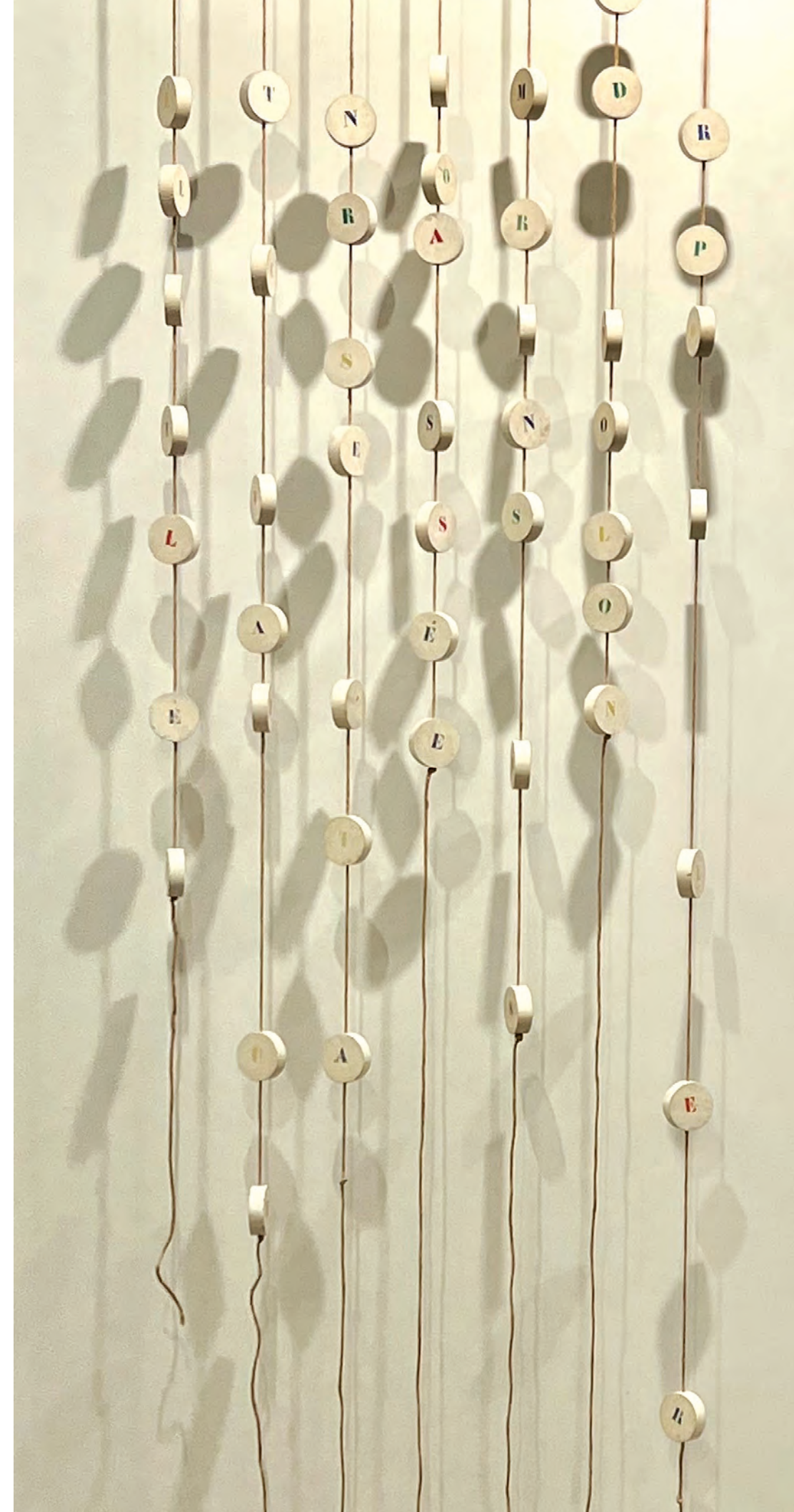
PÁGINA SIGUIENTE
 Pieza 6 de *ONOUOUN*: recto y verso





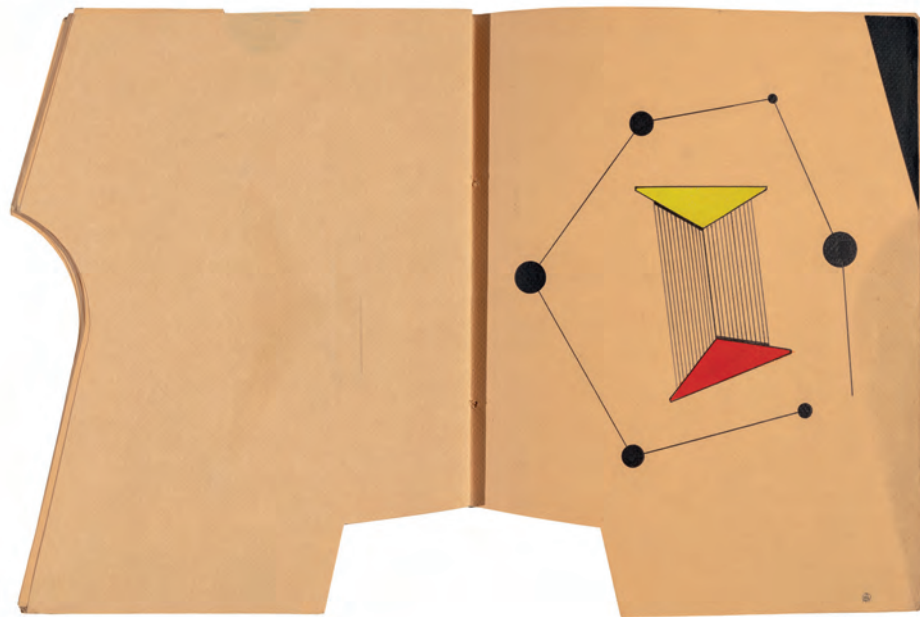
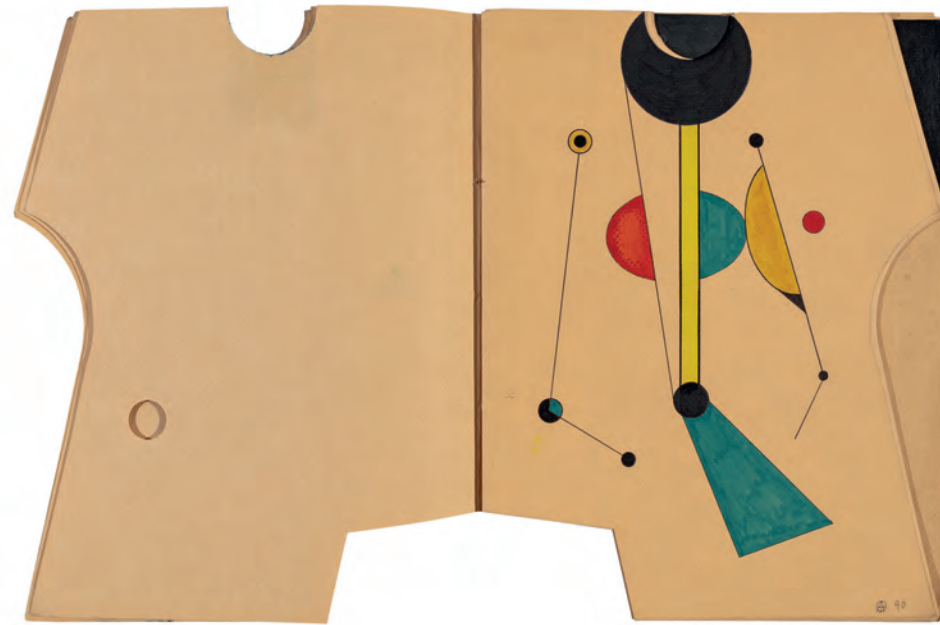
Carmelo Arden Quin
Sin título, ca. 1970
 Poema móvil en caja de cartón con tapa
 troquelada y pintada, con veinte piezas
 cilíndricas de madera con tipografía en negro
 Colección particular

PÁGINA SIGUIENTE
 Carmelo Arden Quin
Sin título, poema móvil, 1975
 Óleo sobre madera y cuerda, 280 × 60 cm.
 Colección particular. Gentileza Galería
 de las Misiones/Sammer Gallery

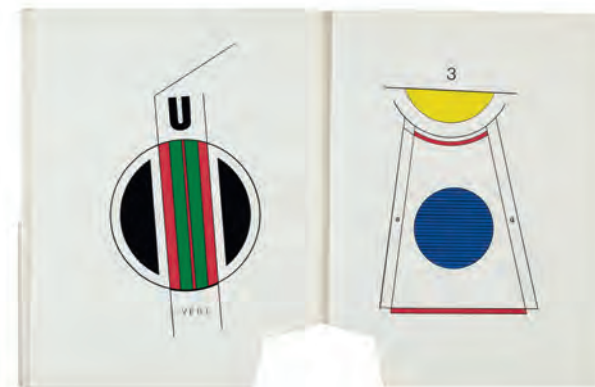
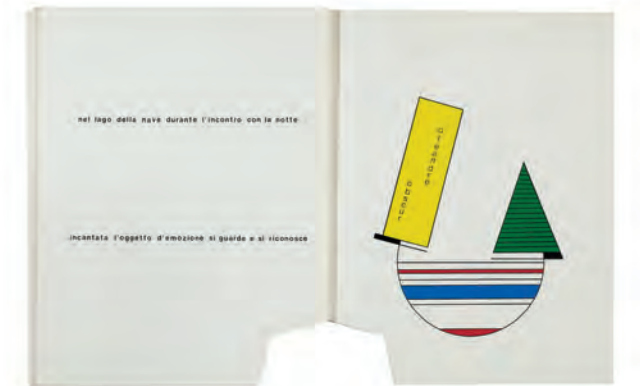
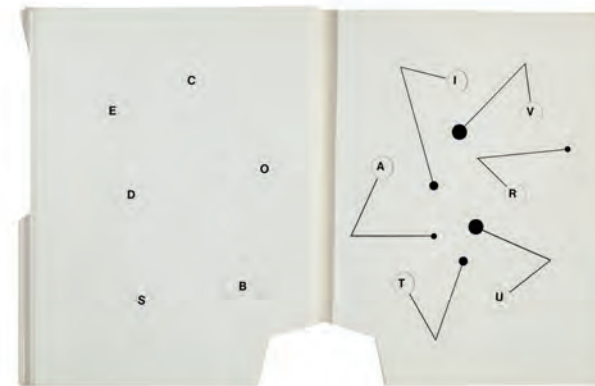
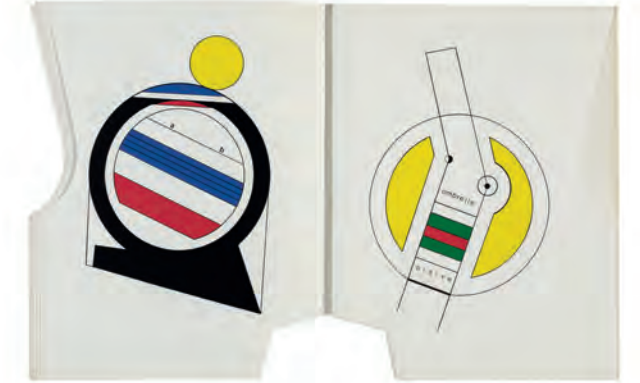
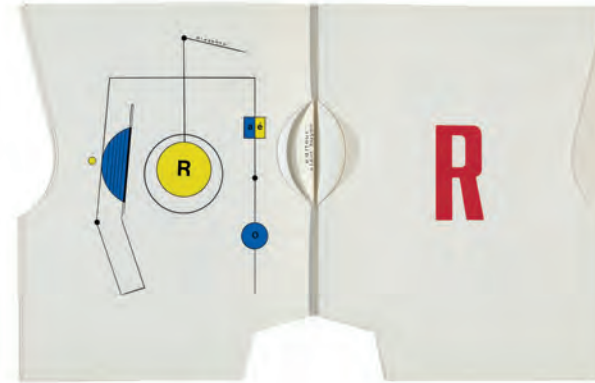




Carmelo Arden Quin
HOUHOUH, poema objeto, 1975
 Estructura de metal pintado con siete letras
 y siete paralelogramos de madera pintada
 138,5 × 41 × 28,8 cm
 Colección Daros Latinamerica, Suiza



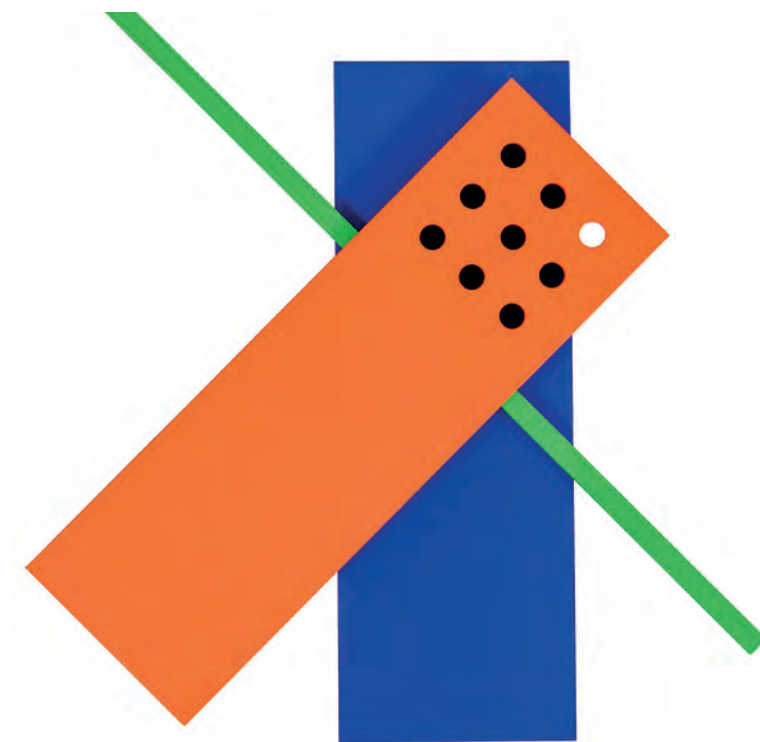
Carmelo Arden Quin
Ilustración y maqueta, 1990
Trabajo inconcluso para
Alain Buyse Editeur, de Lille



Carmelo Arden Quin
Le livre MADI, E.A.
Edición de 60 ejemplares
Lille, Alain Buyse Editeur, 1987



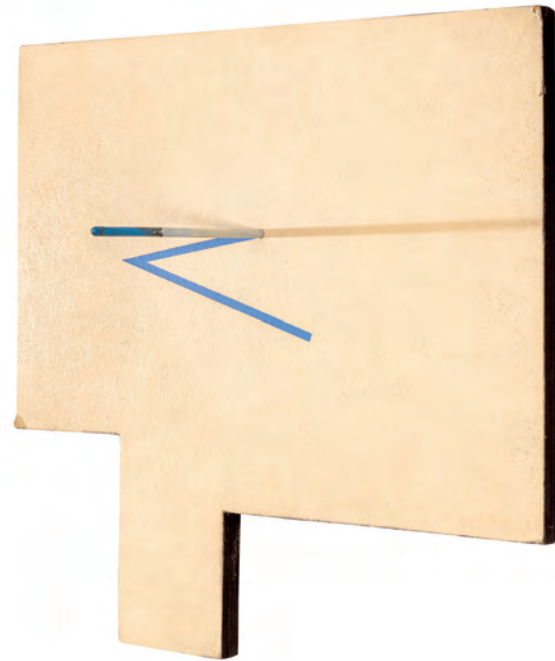
PARÍS
MADI Internacional



Vincenzo Mascia
Struttura 06-02, 2002
Acrílico sobre madera, 65 × 70 cm
Colección MACLA - Museo de Arte
Contemporáneo Latinoamericano de La Plata



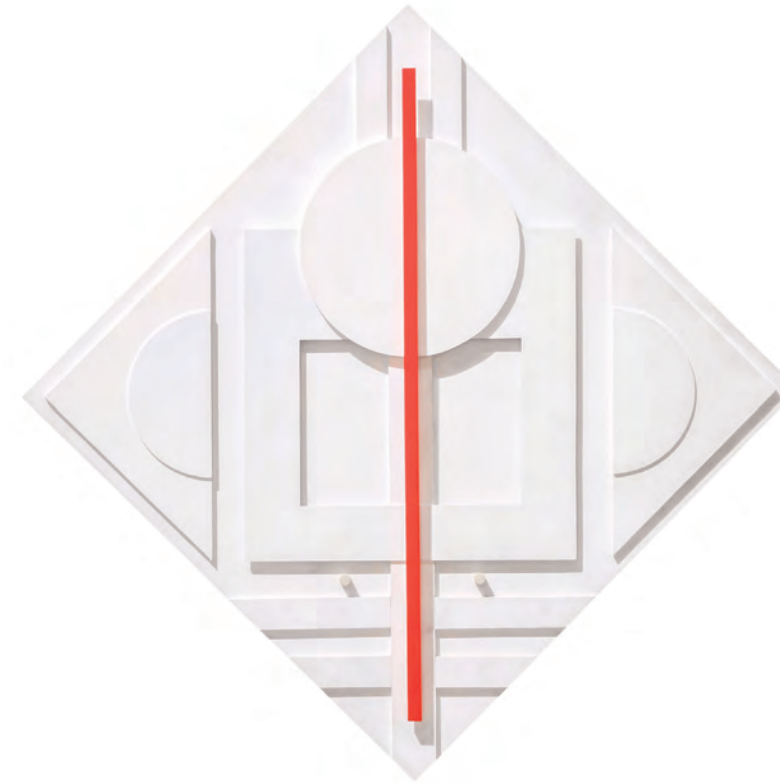
Bolívar Gaudin
Sin título, 1998
Óleo sobre madera
19 × 12 × 2 cm



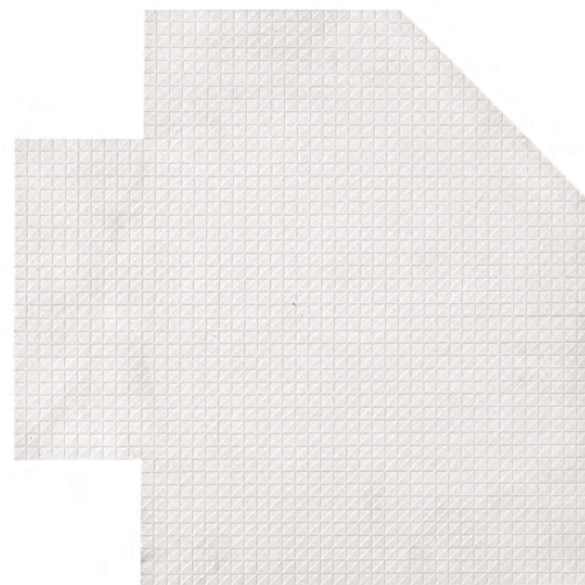
Bolívar Gaudin
IZ, 2002
 Esmalte sobre madera y hierro
 28,5 × 28,4 × 15,3 cm



Jean Charasse
Sin título, 2005
 Acrílico sobre madera
 46,9 × 9,8 × 6 cm



Jean Branchet
Sin título, 2001-2002
 Hydra y acrílico sobre tela, 100 × 100 cm
 Colección MACLA - Museo de Arte Contemporáneo
 Latinoamericano de La Plata



Joël Besse
Sin título, 2007
 Acrílico sobre madera
 45 × 45 cm



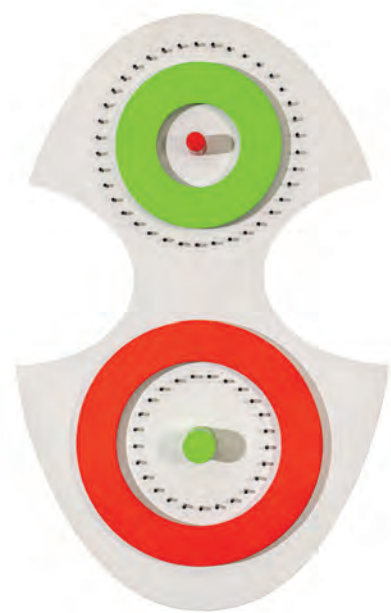
Torsten Ridell
Díptico-1, 1999-2000. Acrílico sobre tela, 105 × 60 cm
 Colección MACLA - Museo de Arte Contemporáneo
 Latinoamericano de La Plata



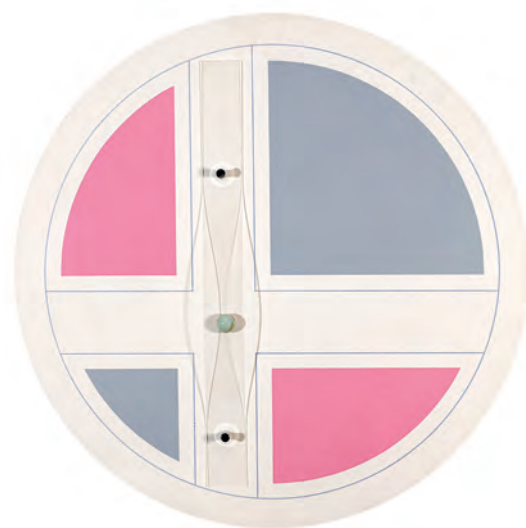
Lorena Faccio
ST 47, 2021
 Acrílico sobre madera, 72 × 55 cm
 Colección de la artista



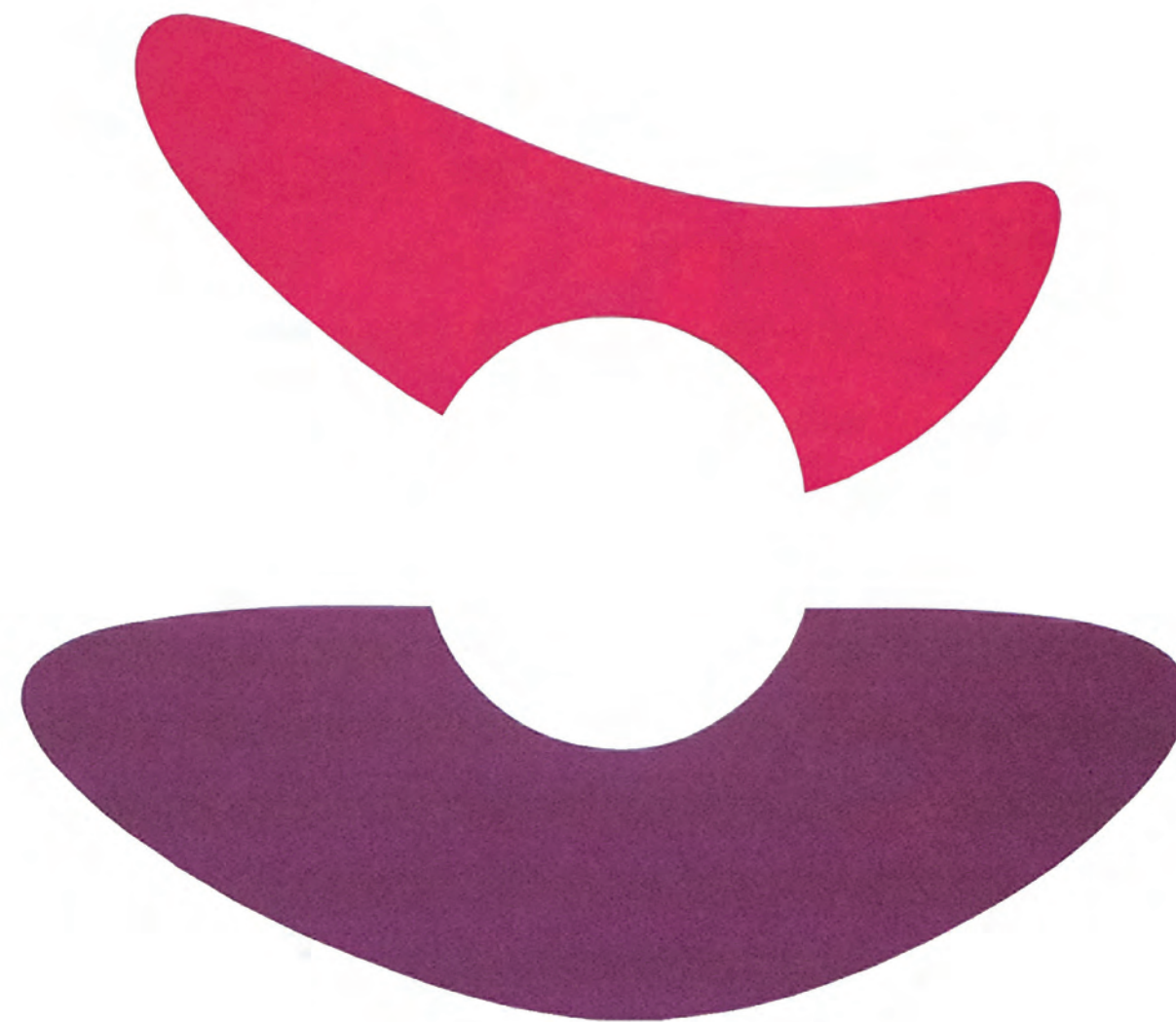
Jöel Froment
Sin título, 1997
 Plancha de acrílico y acrílico
 sobre madera, 48,4 × 36,5 cm



Carmelo Arden Quin
Sin título, de la serie Gesta, 2009
 PVC espumado, madera y plástico
 73 × 47 × 5 cm



Carmelo Arden Quin
P.P., de la serie Plastique, 1985
 Acrílico y plástico sobre madera
 68 cm de diámetro



Éva Bányász
Only nothing is perfect, 2001
 Óleo sobre madera, 100 × 100 cm
 Colección MACLA - Museo de Arte Contemporáneo
 Latinoamericano de La Plata



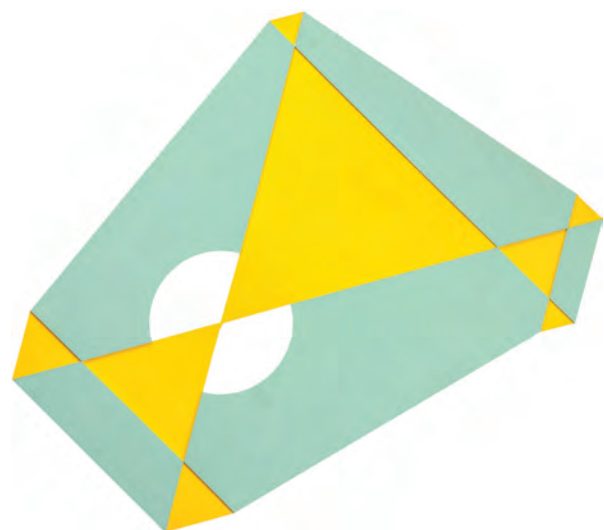
Jöel Froment
Sin título, ca. 2001
Acrílico sobre madera
33 × 30 cm



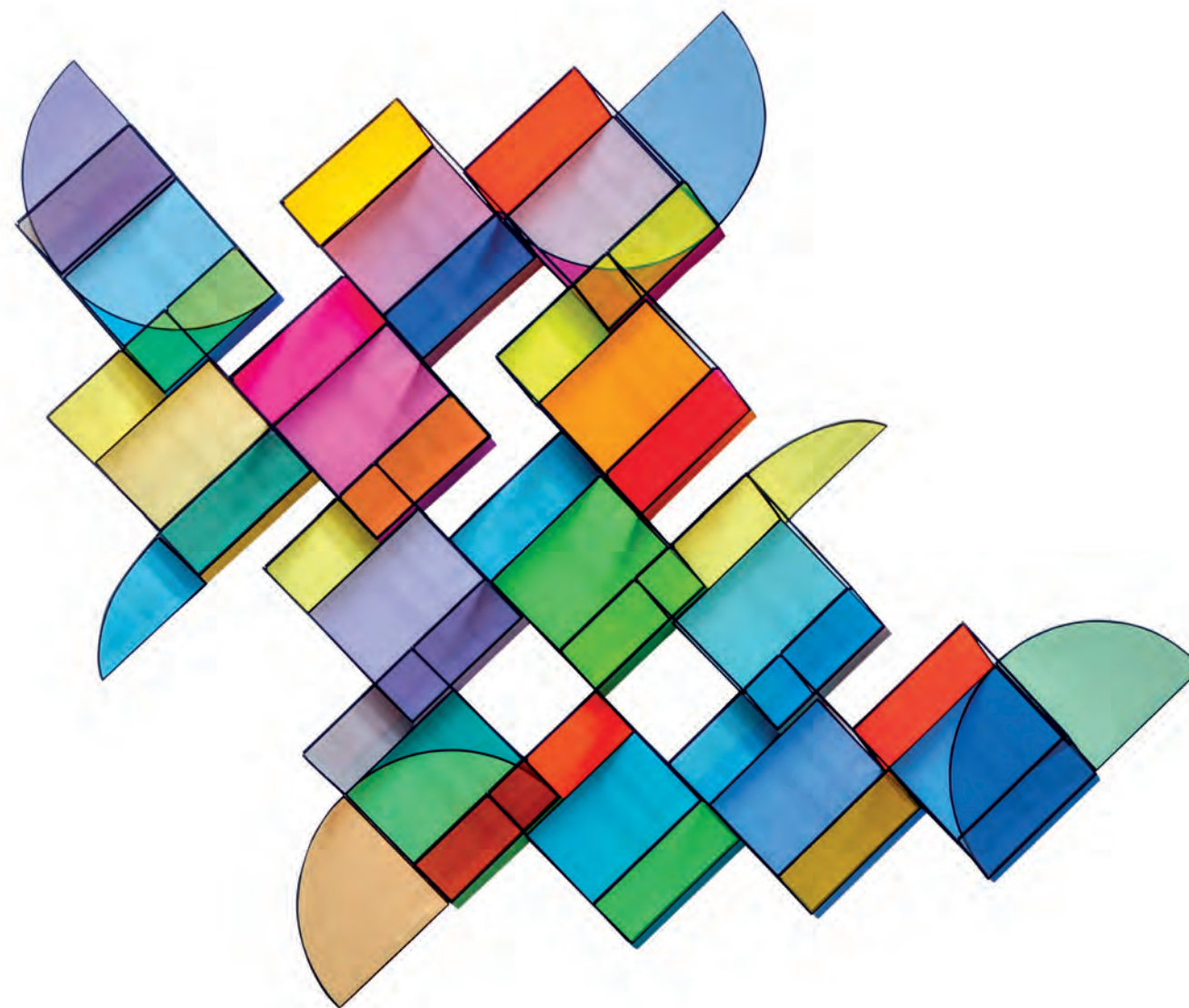
Gino Luggi
TL-RM, 2000
Acrílico sobre madera
33,5 × 28 cm



István Haász
Sin título, 2004
Papel pintado sobre madera
22 × 22,5 × 7 cm



János Saxon-Szász
Champ di dimensionelle, 2001
Óleo sobre madera, 100 × 141 cm
Colección MACLA - Museo de Arte
Contemporáneo Latinoamericano de La Plata



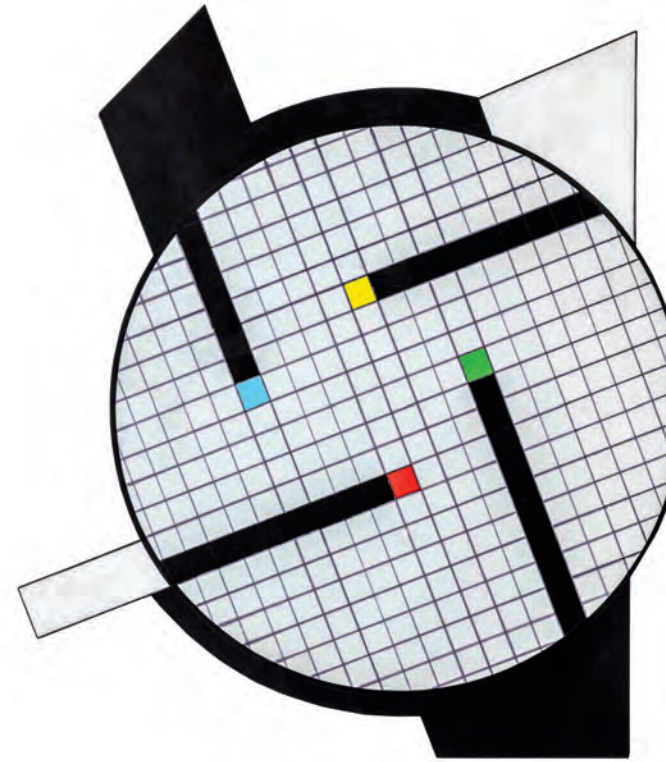
Piergiorgio Zangara
Diagonale scatolare in sequenza n° 2, 2001
Acrílico sobre plexiglás, 110 × 116 cm
Colección MACLA - Museo de Arte
Contemporáneo Latinoamericano de La Plata



Mitsouko Mori
Sin título, 2007
 Acrílico sobre madera
 20 cm de diámetro x 2 cm de espesor



Thierry Thomen
Contour III, 2004
 Metal y madera pintada
 23 x 24 cm



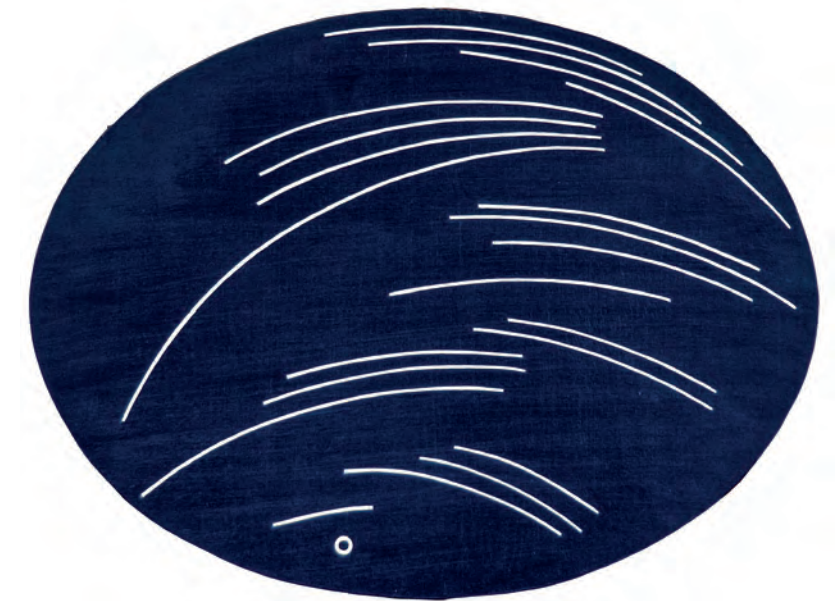
Carmelo Arden Quin
Sin título, de la serie *Gesta*, 2007
 Acrílico y marcador sobre PVC espumado
 56 x 60,5 x 2 cm



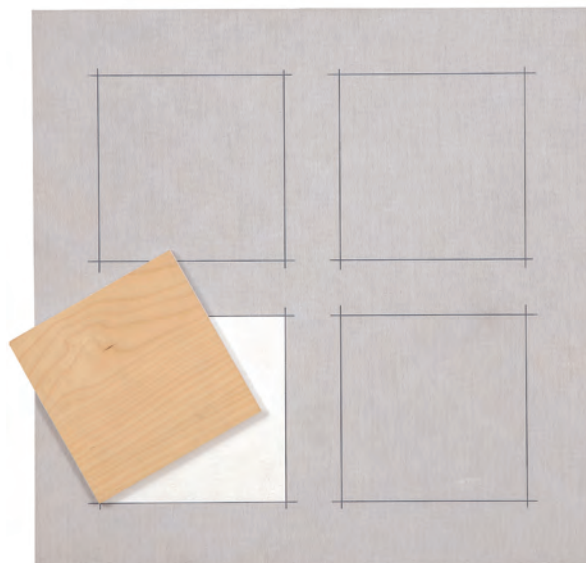
Volf Roitman
Sin título, 1994
 Fibra plástica sobre acrílico
 26 cm de diámetro x 8 cm



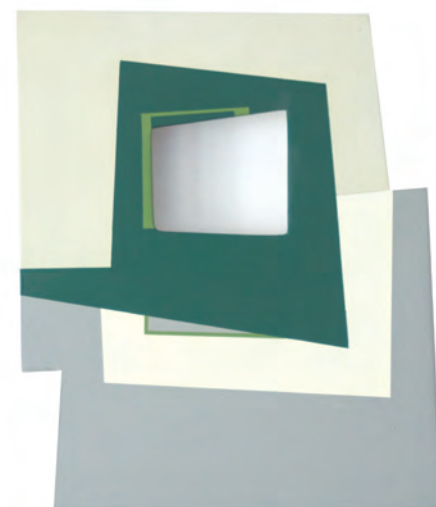
Carmelo Arden Quin
Sin título, de la serie *Gesta*, 2009
 Acrílico, pintura martillada y pintura dorada
 sobre PVC espumado, 75,5 x 37 cm



Roger Neyrat
Sections de cercle en instance, 2000
 Acrílico sobre madera, 74 x 56 cm
 Colección MACLA - Museo de Arte
 Contemporáneo Latinoamericano de La Plata



Sato Satoru
Homage carré, 2001
 Acrílico sobre tela sobre madera, 60 × 60 cm
 Colección MACLA - Museo de Arte
 Contemporáneo Latinoamericano de La Plata



Carolina San Martín
N.º 80, 2016
 Acrílico sobre madera
 33 × 27 × 3,5 cm
 Colección de la artista



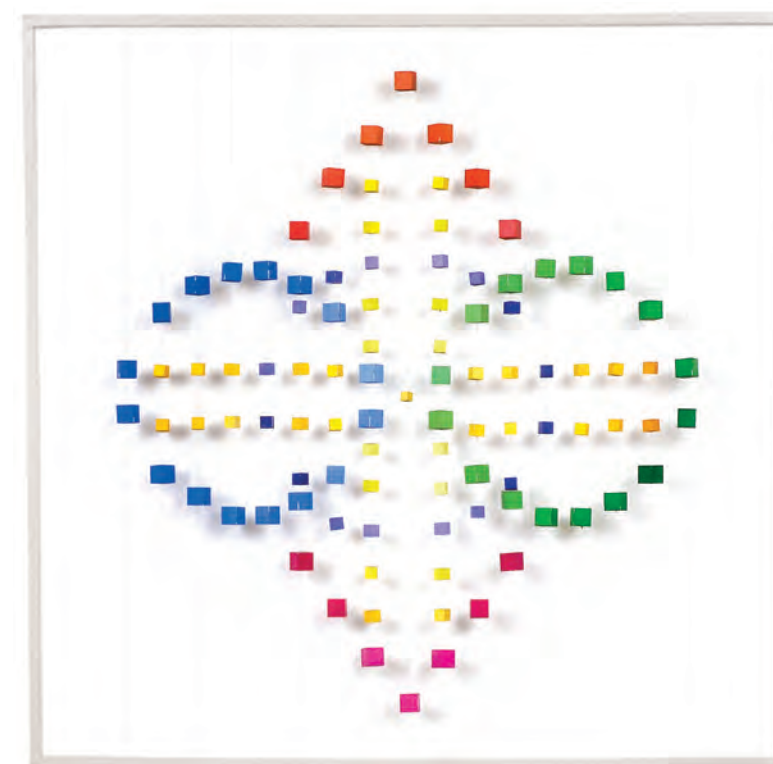
Carmelo Arden Quin
Elan IV, 1989
 Metal y acrílico sobre PVC
 espumado, w110 × 113 × 8,5 cm



Gaël Bourmaud
Minimal degré 9, 2005
 Acrílico sobre tela y madera
 40,5 × 32 × 4 cm



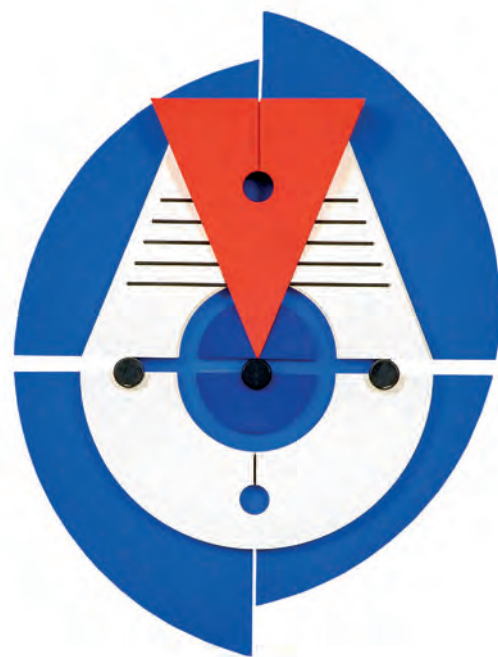
André Stempfél
Mange cube, 1990
 Acrílico sobre madera, 80 × 80 cm
 Colección MACLA - Museo de Arte
 Contemporáneo Latinoamericano de La Plata



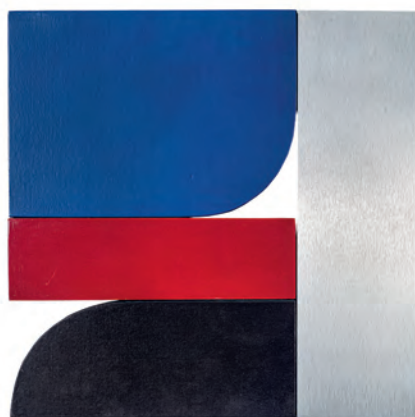
Salvador Presta
El centro del ser, s/f
 Madera y tanza, 130 × 130 cm
 Colección MACLA - Museo de Arte
 Contemporáneo Latinoamericano
 de La Plata



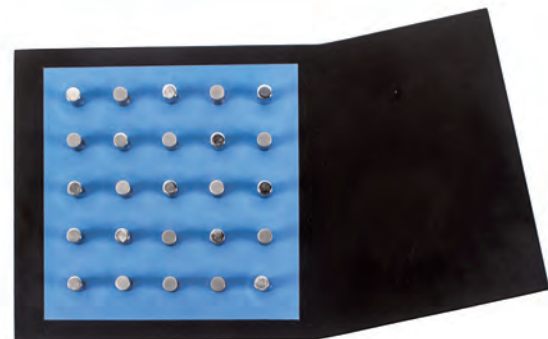
Judith Nem's
Sin título, 2006
Madera pintada, 45 × 5 × 5 cm;
80 × 3,5 × 3,5 cm; 40 × 7 × 7 cm



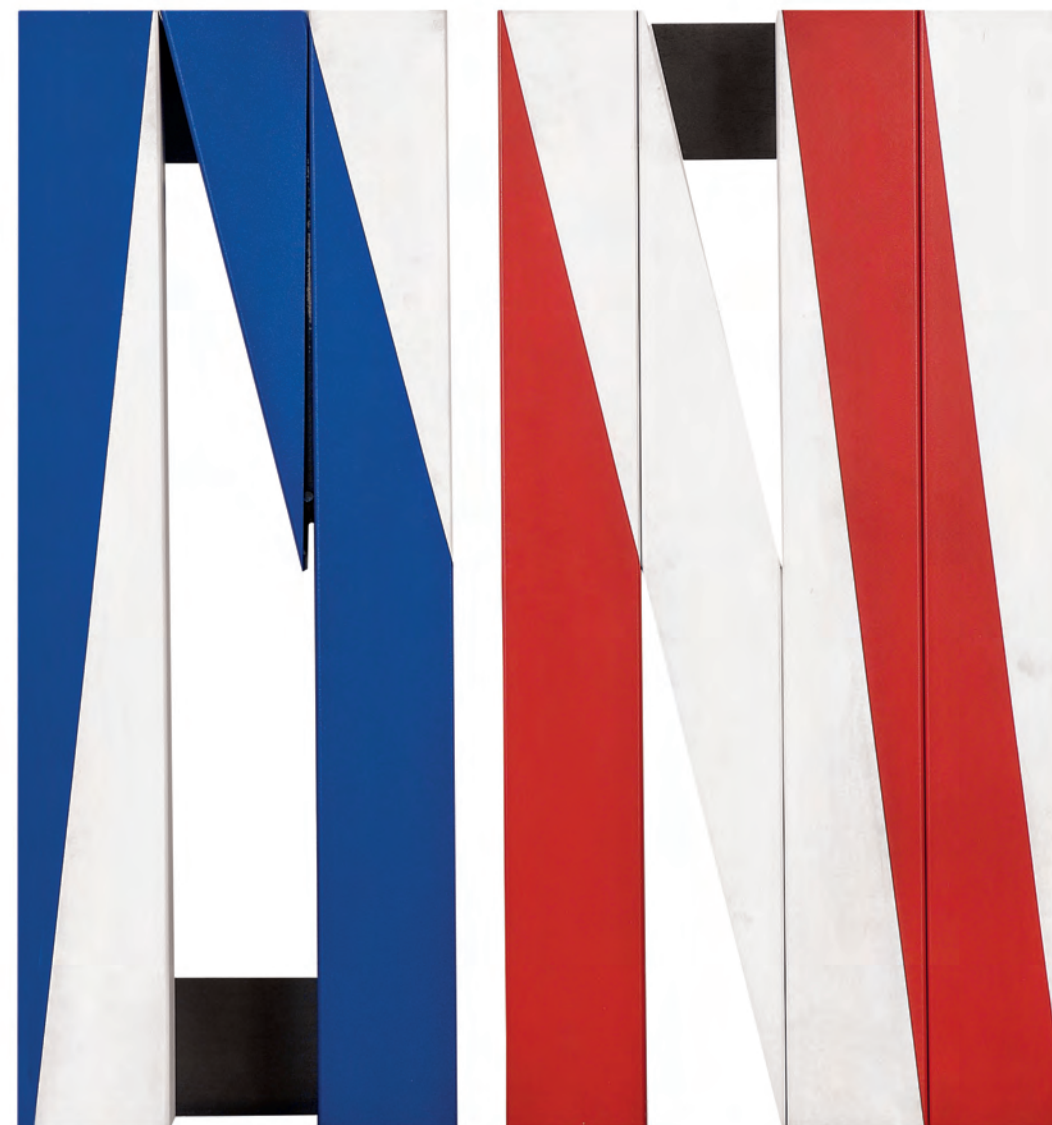
Dominique Trélat
3d-nº 1, 1996
Acrílico sobre madera, 56 × 73 × 7 cm
Colección MACLA - Museo de Arte
Contemporáneo Latinoamericano de La Plata



Antonia Lambelé
Sangala, 2004
Acrílico sobre madera y aluminio
40 × 40 cm



Carmelo Arden Quin
Tableau objet (Cuadro objeto), 1989
Metal y acrílico sobre madera
28 × 46 cm



Philippe Vacher
Bleu blanc rouge, 2002
Díptico. Pintura acrílica sobre plástico, madera
recubierta con grafito, 96 x 96 x 13,5 cm
Colección MACLA - Museo de Arte
Contemporáneo Latinoamericano de La Plata



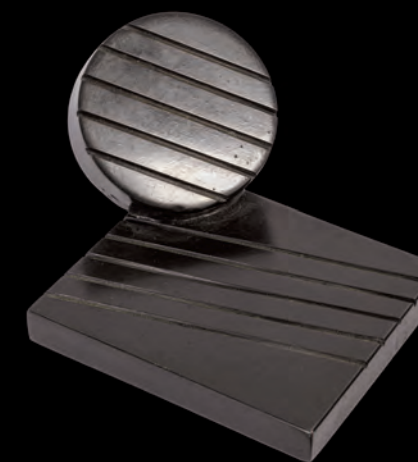
Robert Saint-Cricq
Equilibre, s/f
Madera, 25 × 25 cm



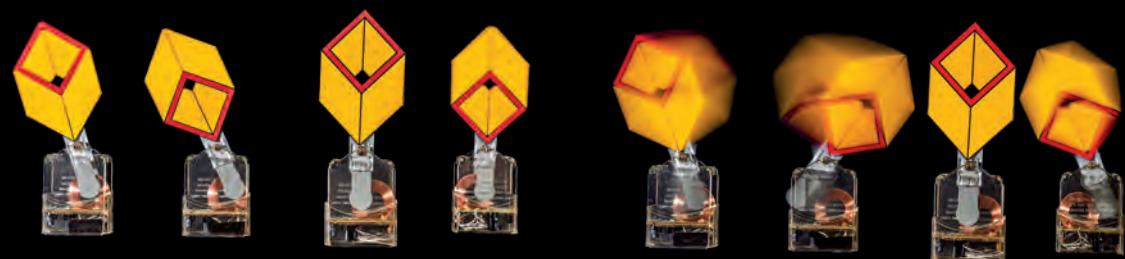
Jöel Froment
Sin título, 2003
Madera, 31,5 × 25 × 8 cm



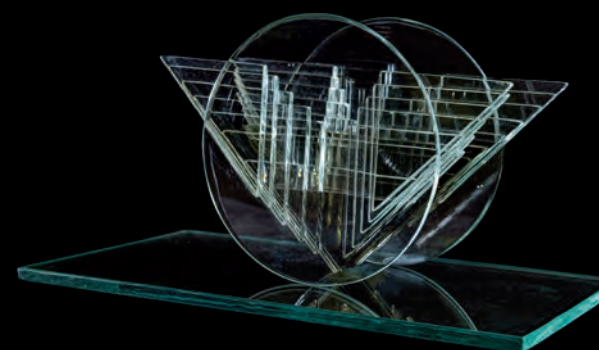
Jöel Froment
Sin título, 2004
Madera y acrílico, 23 × 20,5 cm



Jaido Marinho
Sin título, 2006
Bronce policromado, 12,4 × 11 × 7 cm



Cajsá Holmstrand
Sin título, s/f. Imanes, cobre, acrílico, aluminio
y placa de circuito, 16 × 5 × 3 cm cada pieza



Yumiko Kimura
Sin título, ca. 2007
Vidrio, 14 × 5,4 cm, 19,5 × 10,5 cm,
5,5 cm de diámetro



Marta Pilone
Sin título, 2004
Plexiglás, 45,5 × 38,5 cm



En el cruce

Serge Lemoine

Carmelo Arden Quin, in memoriam



Carmelo Arden Quin
Diagonales, 1945
Óleo sobre cartón, 29,7 × 26 cm

Con sus cuadros de siluetas recortadas, de formas abstractas libres, y compuestos por materiales diversos, Carmelo Arden Quin fue uno de los principales actores del arte argentino de la segunda mitad del siglo XX. Nació en 1913, en Uruguay, y pasó la mayor parte de su vida en París, desde 1948 hasta su fallecimiento, en 2010. Cubista en un primer momento, a partir de 1936 se volcó hacia la abstracción geométrica. En 1935 había conocido en Montevideo a Joaquín Torres García, hecho que sin duda incidiría en gran medida en el resto de su carrera. En 1946, en compañía de algunos otros artistas abstractos geométricos argentinos, fundó en Buenos Aires el movimiento MADI, que luego se expandió por el mundo. El conjunto de su obra es prolífico y, al mismo tiempo, variado y homogéneo. Profundamente original. La influencia que ha ejercido es notoria y su legado, absolutamente destacable.

Vayamos a su arte, a su singularidad, a su riqueza formal, a la continua e inagotable capacidad de

invención de la que ha dado prueba, y veamos también cómo el artista encontró los recursos de su creación dentro del ambiente intelectual y artístico que se constituyó en la década de 1940 a ambas orillas del Río de la Plata.¹

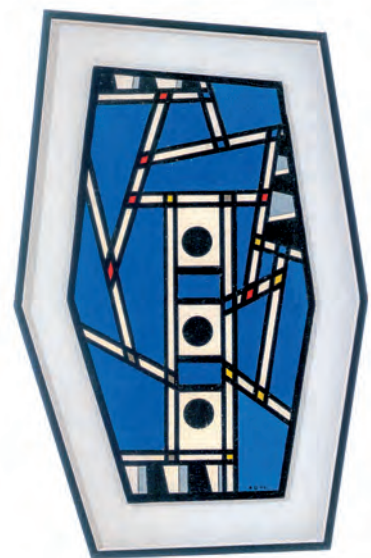
Las filiaciones

Las fuentes de Arden Quin son múltiples, esencialmente europeas, y provienen en su mayoría de Joaquín Torres García. Recordemos que este último, activo en Europa desde fines del siglo XIX, discípulo de Puvis de Chavannes, había creado en París, en 1930, el grupo Cercle et Carré junto a Michel Seuphor, y había editado una revista con igual nombre. En este entonces, Torres García practicaba una pintura abstracta geométrica inspirada en Piet Mondrian, apelando al relieve y a una factura rudimentaria, casi rústica, muy particular. Conocía a todas las figuras parisinas e internacionales de la abstracción, así como sus ideas. De regreso a su país, se instala en 1934 en Montevideo, donde desarrolla el resto de su obra de un modo muy singular,

¹ — Carmelo Arden Quin formó parte de la primera ola de artistas que emigraron de la Argentina hacia París en la inmediata posguerra. Muchos se radicaron en la capital francesa, otros retornarían a su país. Entre los primeros, Juan Melé, Tomás Maldonado, Gregorio Vardanega; seguidos en la década de 1950 por Gyula Kosice, Claudio Girola, Manuel Espinosa, Antonio Asís, Luis Tomasello y Carlos Cairolí, entre otros; por último, a partir de 1959, llegaron Julio Le Parc, Francisco Sobrino, Hugo Demarco, Horacio García Rossi, Horacio García Miranda, Sergio Moyano, Martha Boto, muchos de los cuales se abocarían al arte cinético. Numerosos artistas de Chile, Venezuela, Cuba y Brasil siguieron el mismo derrotero.



Carmelo Arden Quin. *Sin título*, 1945
Óleo sobre hardboard y madera laqueada, 39 × 30 cm
Malba, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires



Carmelo Arden Quin
Trapèzes, 1946
Óleo sobre cartón, 57 × 32,5 cm

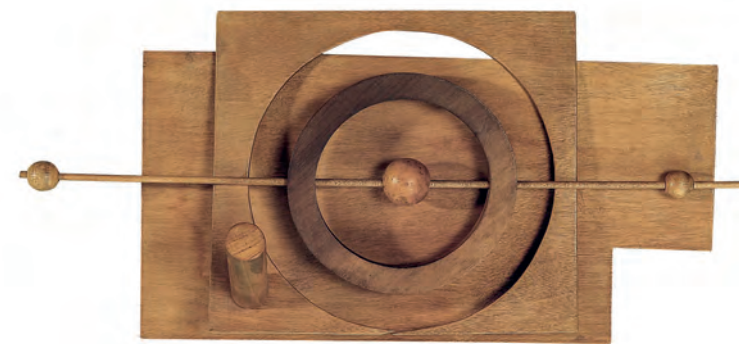
entre la geometría, el simbolismo y el primitivismo. Asimismo, funda un taller que será muy concurrido, crea una revista siguiendo el modelo de la edición parisina, *Círculo* y *Cuadrado*, publica numerosos textos teóricos y organiza conferencias que despiertan gran interés. Su influencia es considerable y se extiende a la totalidad del continente sudamericano.

A él debe precisamente Arden Quin el descubrimiento y el íntimo conocimiento de aquel mundo.² De Piet Mondrian a Wassily Kandinsky, de László Moholy-Nagy a Alexander Calder, de Jean Arp a César Domela, Arden Quin asimilará cada uno de los elementos, principios, osadías y ambiciones. He aquí algunos ejemplos. Partimos desde los comienzos, con una obra de 1945 (*Sin título*, Malba, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires), hasta llegar más adelante, y a lo largo de toda su vida, para observar las formas geométricas, la línea, el punto, el ángulo, el cuadrado, el triángulo, el círculo y el modo de ensamblarlos, de hacer jugar las superficies, utilizar los fondos lisos

de color, crear ritmos, instalar contrapuntos, establecer nexos, a la manera de Mondrian o de Theo van Doesburg, pero de modo más libre, con menos disciplina en el ordenamiento general.

Otra vía lo conduce, en paralelo, por el lado del constructivismo: su cuadro *Monté* [Montaje], de 1938, se inscribe claramente en la línea de El Lissitzky, László Moholy-Nagy y León Tutundjian. Al mismo tiempo, aparecen modos inéditos de agrupar las formas, de crear constelaciones y organizarlas en la superficie: la composición *Almagro* (1947, localización actual desconocida) recuerda los armados de Kandinsky; *Partition* [Partitura], de 1950, hace directa referencia a Paul Klee, con su multitud de elementos coloridos. Por su parte, *Trapèzes* [Trapezios], de 1946, se ofrece como una variación abstracta, en perfecta sintonía con el espíritu de Fernand Léger en *Les constructeurs* (1950, Musée national Fernand Léger, Biot). En efecto, muchos son los puntos comunes en aquella época entre Léger y Arden Quin. Las obras del artista uruguayo

2 — Los regímenes totalitarios de la URSS, Italia, Alemania y la posterior Guerra Mundial engendraron una auténtica amnesia en ese campo dentro del continente europeo. Suiza, especialmente las ciudades de Zúrich y Basilea, serán los reservorios de esa memoria en Europa, al igual que la ciudad de Nueva York y la Argentina. En cambio en París, en 1945, el propio nombre de Mondrian se había convertido en algo ignoto para las jóvenes generaciones.



Carmelo Arden Quin
Relief articulé, 1946
Madera contrachapada, terciada, torneada, encastrada y encolada. 33,5 × 59 × 20,5 cm.
Malba, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires

como *Mécanique* [Mecánica], de 1947, y *Fenêtres* [Ventanas], de 1948, están formadas por un ensamblaje de discos, bielas, tuercas, estructuras mecánicas, elementos de arquitectura estilizados, extraídos directamente del universo de Léger y plasmados a su manera.

Pero el gran atributo de Arden Quin se halla enteramente comprendido en su sistemático empleo de la forma recortada: su arte se funda en el abandono del formato rectangular, lo cual acarrea la adopción de formas libres, como demuestra su cuadro *Structure MADI* [Estructura MADI], de 1946, compuesto de superficies trapezoidales. Salir del marco, estructurar el espacio, generar dinamismo: tales postulados provienen de los cuadros en forma de rombo de Mondrian. Los cuadrados apoyados sobre el vértice del pintor neerlandés constituyen la primera etapa de los cuadros de diversos formatos que les seguirán, en Alemania particularmente, en el seno del grupo dah (Die abstrakten Hannover), integrado, junto con Kurt Schwitters como cabecilla, por Friedrich

3 — Los otros artistas de aquel grupo eran Rudolf Jahns y Hans Nitzschke.

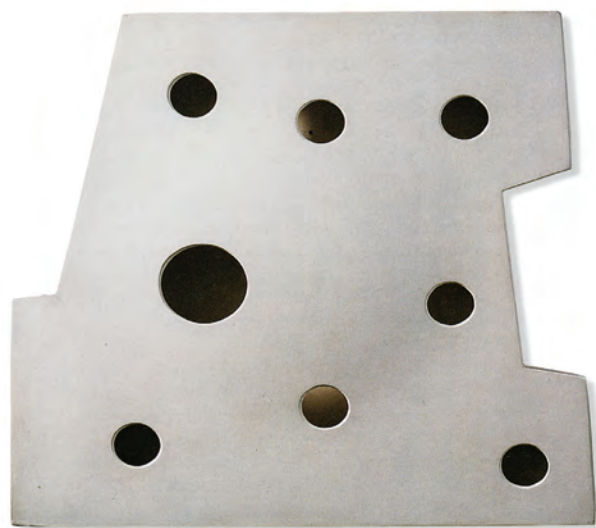
4 — Otra referencia ha de buscarse en la pintura del artista abstracto estadounidense Charles Shaw: su cuadro *Polygon*, de 1936 (Newark Museum, Newark), muestra la influencia directa de Fernand Léger.



Carmelo Arden Quin
Structure MADI, 1946
Óleo sobre cartón, 52 × 42 cm

Vordemberge-Gildewart y Carl Buchheister,³ además de un invitado, César Domela, quien residía entonces en Berlín. Las creaciones de todos ellos, sumamente ocurrentes, constituyen un extraordinario repertorio de formas y disposiciones: rectángulo desplazado y dispuesto sobre un ángulo (Vordemberge-Gildewart, *Composition n° 20*, 1926), elementos en relieve que sobrepasan el marco (Buchheister, *Bild mit Eisenbügel*, 1930, Musée de Grenoble), silueta definida por la naturaleza y la forma de los materiales utilizados (Domela, *Relief n° 12*, 1933, Rijksdienst Beeldende Kunst's Gravenhage, La Haya), por no hablar de los relieves de Schwitters hechos con materiales recuperados, cuyo uso retomará Torres García.⁴

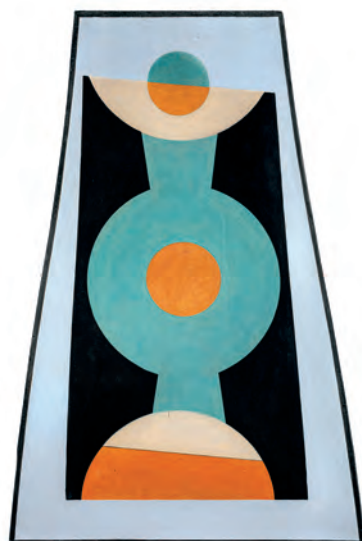
Por su parte, ya desde 1916 Jean Arp había compuesto sus primeros relieves con formas recortadas (*Relief Dada*, Kunstmuseum, Basilea). Las dos obras de Arden Quin del Musée de Grenoble, *Forme blanche* [Forma blanca, 1950], con sus agujeros circulares, e *Instrument plastique* [Instrumento plástico, 1945], con su forma en contrarrelieve, pertenecen en toda



Carmelo Arden Quin
Forme blanche, 1950. Óleo lijado sobre madera
38 × 39,5 × 3,5 cm. Musée de Grenoble

su originalidad y consecución a la familia de los relieves de Jean Arp (*Balcon I*, 1925) y Sophie Taeuber-Arp (*Relief rectangulaire, rectangles découpés, rectangles appliqués, cylindres surgissants*, 1936, Kunstmuseum, Basilea). Por lo demás, *Relieve articulado*, de 1946 (Malba, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires), mucho le debe a Tutundjian: son comunes a ambos el recorte de los elementos, su variedad; aparecen un círculo, una esfera, un cilindro, una vara, una serie de bolas. En otros casos, los elementos de vidrio o plexiglás, las varillas de metal, los volúmenes moldeados de sus esculturas dan cuenta de su interés por la diversidad de formas y materiales que, antes de él, habían mostrado Naum Gabo, Moholy-Nagy y Domela, como sucede con la utilización del plexiglás en las obras tituladas *Transparence* [Transparencia], que a partir de 1952 juegan con los planos y la profundidad.

También hay en la producción de Arden Quin unos pocos cuadros con forma recortada, seis en total, fechados en 1942, conocidos bajo el nombre de *Formes noires* [Formas negras] (*Forme noire n° 4*, 1942). Sin duda, evocan la escultura africana, cuando no algún pictograma precolombino, o quizá los relieves de hormigón policromo de László Péri (*Raumkonstruktion VIII*, 1923, Musée de



Carmelo Arden Quin
Figure, de la serie *Galbée*, 1948. Óleo sobre cartón
58 × 39 × 6 cm. Colección particular

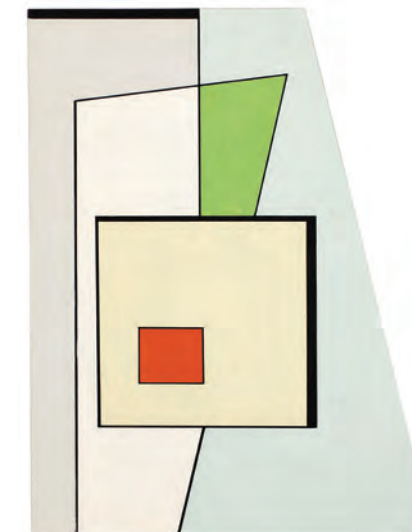
Grenoble), pero con mayor certeza remiten a las figuras de Torres García, a través de ese círculo perforado que se hace presente como un ojo.

De la forma recortada al relieve, al plano y a los volúmenes articulados, de allí a los elementos colgantes, el artista despliega un mismo y único abordaje.

A partir de 1946, se añaden las denominadas "formas galbées", formas curvadas, que se presentan como una evolución del relieve, con una superficie ondulada y resbaladiza (*Forme galbée*, 1951). La movilidad, la manipulación y la transformación entran en el universo de Arden Quin cuando este crea, desde 1945, sus obras tituladas *coplanal*: relieves planos hechos de diversos elementos móviles unidos entre sí mediante varillas articuladas, que pueden moverse para adoptar configuraciones variables al infinito. De allí, el artista empalma con elementos móviles de madera que cuelgan en equilibrio en el espacio, los cuales se emparentan en principio con los juguetes fabricados por Torres García; también con obras de Calder y de Jean Peyrissac, con quien Arden Quin traba amistad en 1949. El año anterior, Peyrissac había exhibido un conjunto de sus esculturas móviles en

la galería Maeght de París, y expuso poco después en el Salon des Réalités Nouvelles su obra *La grande spirale*, hoy en el Musée de Grenoble. Hay más de un denominador común entre sus respectivas producciones.⁵

Durante la primera parte de su carrera, de 1935 a 1948, la pintura de Arden Quin es más bien oscura, los colores son apagados y el acabado es a menudo mate. Lo que allí trasunta es una lección directa del arte de Torres García, derivado del arte del fresco que este practicara como decorador en Barcelona y que continuó plasmando en sus relieves arquitectónicos hasta la década de 1920. En 1949, Arden Quin opta por el "mundo blanco" tras su visita a Vantongerloo, que produjo en él gran conmoción, al igual que en todos los visitantes del atelier que fueron antes o después que él, argentinos principalmente, muy numerosos,⁶ americanos,⁷ suizos,⁸ británicos,⁹ y todos los miembros de las nuevas generaciones francesas o extranjeras afincadas en París, desde Georges Koskas hasta Takis.¹⁰ Mondrian acababa de morir en Nueva York, van Doesburg había fallecido hacía tiempo y su obra era poco accesible, a menos que uno fuera a visitar a la viuda, en su casa de Meudon. Bart Van der Leck vivía retirado en Blaricum, olvidado, aunque continuaba colaborando con la industria. Vantongerloo,¹¹ en cambio, estaba presente y en plena actividad, con todas sus obras en su taller del barrio parisino de Alésia. Todos acudían



Carmelo Arden Quin. *Carré rouge*, 1950
Óleo lijado sobre madera, 55 × 43 cm
Colección MACLA - Museo de Arte Contemporáneo Latinoamericano de La Plata

a visitarlo, iban a conocer a un pionero de la escultura abstracta, uno de los fundadores del movimiento De Stijl, al iniciador, junto con Auguste Herbin, de la Association Abstraction-Création, al teórico de la introducción de las matemáticas en la creación artística: descubrían en él a un artista siempre alegre,

5 — Sobre este punto, véase Domitille d'Orgeval, "Carmelo Arden Quin. L'éternel précurseur", en el catálogo de la exposición *Carmelo Arden Quin*, París, Galerie Drouart, 2007, que recoge un testimonio del artista que resultó ser inexacto. En verdad, la muestra de la galería Maeght se abrió el 9 de marzo. El Salon des Réalités Nouvelles tuvo lugar en julio. Por otra parte, Arden Quin se embarcó hacia Francia el 25 de septiembre de 1948. Personalmente, dediqué mucho tiempo a dar a conocer la obra de Peyrissac, que había ido a la Bauhaus de Dessau en 1927, invitado por Lyonel Feininger. En 1983, organicé con mis estudiantes una muestra del artista en el centro cultural de la Universidad de Borgoña en Dijon, y, siendo conservador jefe del Musée de Grenoble, me ocupé de la adquisición de varias de sus esculturas y bajorrelieves para sus colecciones. Marianne Le Pommeré es autora de su primera monografía: *Peyrissac, Expressions contemporaines*, Angers, 2002, cuyo prefacio es de mi autoría.

6 — Tomás Maldonado, Gregorio Vardanega, Juan Melé, Manuel Espinosa, Víctor Magariños D., Enio Iommi, Virgilio Villalba, Carlos Cairoli, Luis Tomasello, Gyula Kosice.

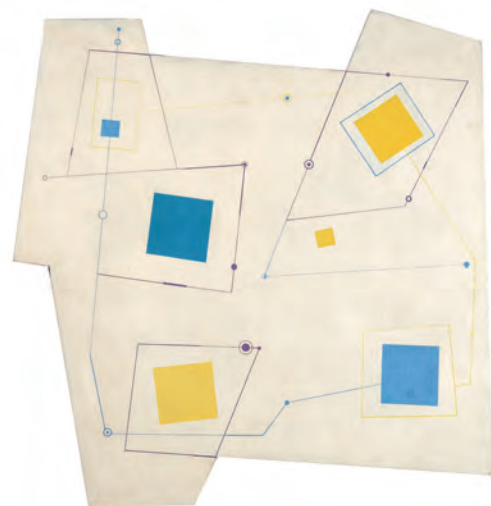
7 — En particular, Ellsworth Kelly, Jack Youngerman, Ralph Coburn.

8 — Karl Gerstner y una mención especial para Jakob Bill, que lo conoció desde su infancia, por ser el hijo de Max Bill.

9 — Anthony Hill, Gillian Wise, Kenneth Gilbert, que también tenía su atelier, como Vantongerloo, sobre el Impasse du Rouet, en París.

10 — Nicolas Ionesco, Albert Bitran, Horia Damian, André Enard, Charles Maussion, Luc Bidoilleau, François y Vera Molnar, François Morellet, Nicolas Schöffer, sin olvidar a Jesús Rafael Soto y Rubén Núñez.

11 — Sobre este punto, véase el notable catálogo de la muestra *Georges Vantongerloo, 1886-1965. Un pionnier de la sculpture moderne*, Musée Matisse de Le Cateau-Cambrésis, París, Gallimard, 2007, bajo la dirección de Jean-Étienne Grislain.



Carmelo Arden Quin
Carrés, 1951
 Óleo lijado sobre madera, 87 × 90 cm
 Tate Gallery Collection

comprometido con la investigación, concentrada toda su persona en expresar el color y el espacio, dejando de lado el ángulo recto en provecho de la curva, adepto de los nuevos materiales, celoso por representar la expansión de la luz y traducir su visión del cosmos, fascinado por las auroras boreales, y que seguía siendo fiel al mundo blanco de los inicios de De Stijl. Para Arden Quin, el cambio es radical. De allí en adelante, el fondo será blanco, los colores serán más vivos, las líneas precisas y, sobre todo, la superficie estará lijada y el acabado será laqueado, siguiendo el ejemplo de los cuadros de Vantongerloo y los relieves de Jean Arp (*Carré rouge* [Cuadrado rojo], 1950). Ya en la década de 1930, los artistas Clara Friedrich-Jezler en Zúrich y Nicolaas Warb en París habían adoptado esas soluciones. En 1950, Arden Quin rendirá un homenaje a Vantongerloo directamente con su cuadro de marco recortado en formas curvadas llamado *Fleurs* [Flores]: allí vemos una superficie blanca y laqueada, recorrida por puntos y líneas de colores que parecen desplazarse en la luz.

12 — La mayor parte de las obras ejecutadas en cartón serán enmarcadas con un ancho paspartú, que reproduce el recorte del soporte, y una varilla de borde plano.

Queda claro que para Arden Quin la forma del soporte y la naturaleza de la superficie son primordiales: ellos por sí mismos constituyen la obra de arte. Así y todo, siempre hay una composición, un arreglo de líneas, figuras, colores dispuestos en el plano, sin superposición. El primer período presenta compartimentos, un mosaico de superficies yuxtapuestas que atestiguan una vez más la influencia preponderante ejercida por el arte de Torres García. Por el contrario, su segundo período, en el cual domina el blanco, hace énfasis en una trama de líneas más o menos densas que se cruzan, y así estructuran y animan el plano, acompañada por figuras geométricas de colores, todo ello relacionado entre sí. Pero hay más: una verdadera oposición entre estos dos períodos. Por un lado, un grupo compacto, un bloque, una forma cerrada, máxime al hallarse acotada por un borde negro, a menudo grueso¹² (*Horizon* [Horizonte], 1944), que imposibilita así todo ingreso, toda salida. Por otro lado, figuras dispersas y dispuestas sobre un fondo blanco: una forma abierta que hace eco y dialoga con el marco recortado. He aquí la fluidez, la difusión, el movimiento (*Lignes et points* [Líneas y puntos], 1950).

A partir de 1946, toda la actividad creativa de Arden Quin en el campo de la plástica se inscribe en el marco del movimiento MADI que creó junto a Gyula Kosice y algunos otros artistas que se congregaron en Buenos Aires. Al igual que los futuristas, los dadaístas, los constructivistas, su acción se acompañó de numerosas proclamas y manifiestos leídos en público y publicados, que pretendían conformar la doctrina de estos artistas. En 1946, el primer manifiesto MADI, al margen de su rechazo al pasado y de su crítica circunstancial al arte concreto, anuncia el programa: se identifica con el materialismo dialéctico, probablemente desconociendo cuál era su aplicación en la URSS. Se coloca el acento en la invención y la creación, y se afirma la realidad de la obra y la presencia del objeto. Por último, el texto enumera las diferentes acepciones del arte MADI:

La pintura MADI: color y bidimensionalidad.
 Forma poligonal. Superficie curva, cóncava y convexa. Planos articulados, móviles,



Carmelo Arden Quin
Lignes noires, de la serie *Formes galbées*, 1952
 Óleo lijado sobre madera, 41 × 18,5 cm
 Harvard Art Museums

con movimientos lineales, giratorios o de traslación. Coplanal. La escultura MADI: tridimensionalidad de valor temporal. Sólidos con espacios vacíos y movimientos de articulación, rotación y traslación. Materia plástica. Cristal. Transparencia. Hilos danzantes.

Siguen la arquitectura, la música, la poesía, la danza, el teatro... El texto culmina con una despedida de espíritu muy futurista: "Hago evento. El pasado no es hoy que ha de ser mañana. Os lego la fórmula de las invenciones futuras".

Sus contemporáneos

Arden Quin fue innegablemente uno de los líderes del movimiento MADI y, en términos más generales, de la abstracción geométrica en la Argentina. Comparte este rol, sobre todo, con Gyula Kosice

13 — También Volf Roitman, un argentino muy cercano a Arden Quin, con el que se reunirá en Francia. Citemos asimismo a Anibal J. Biedma, Juan Pedro Delmonte, Nelly Esquivel, Antonio Llorens en París, a Roger Neyrat, discípulo de la primera hora, y a Roger Desserprit. Por su parte, Tomás Maldonado, Alfredo Hlito, Lidy Prati, Virgilio Villalba permanecerán fieles al formato rectangular, después de algún que otro ensayo contrario.

14 — Señalemos que la artista abstracta Loló Soldevilla, que practica el relieve y cuyo trabajo también se acerca al arte MADI, residió en París en calidad de consejera cultural en la embajada de Cuba en Francia.



Carmelo Arden Quin
Paradigma, 1951
 Óleo lijado sobre madera, 30 × 16,5 cm
 Colección particular

y Tomás Maldonado. Entre los numerosos artistas de los diferentes grupos que se manifestaron en aquella época en paralelo a las dos tendencias rivales de MADI, Arte Concreto Invención y Perceptismo, muchos se acercan a Arden Quin en cuanto a estilo. Citemos algunos nombres junto al de Kosice: Martín Blaszkó, Juan Melé, Manuel Espinosa, Juan Bay, Raúl Lozza, Rhod Rothfuss, Diyi Laañ, Alberto Molenberg,¹³ todos ellos adeptos al marco recortado y la forma libre. La isla de Cuba también constituyó un importante centro de la abstracción geométrica,¹⁴ y uno de sus principales representantes, Sandú Darié, de origen rumano, basó su obra en los mismos preceptos.

Luego vino París, capital de las artes, durante mucho tiempo: la afluencia de extranjeros es importante. Arden Quin se instala en esa ciudad en 1948. Visita a los artistas que admira, Georges Vantongerloo



Carmelo Arden Quin
Escultura articulada, 1952
 Madera torneada, 31 × 41 × 24 cm
 Musée de Grenoble

primero, quien ejercerá una influencia decisiva en su obra, como ya hemos mencionado. Frecuenta las galerías donde pronto expondrá,¹⁵ asiste al Salon des Réalités Nouvelles. Conoce a Jean Peyrissac, a Georges Koskas, discípulo como él de Vantongerloo y cuyo trabajo presenta tantos puntos en común con el suyo, al pintor estadounidense Jack Youngerman, amigo de Ellsworth Kelly y de François Morellet, un abstracto riguroso. Conoce a Marcelle Cahn, con quien tramará una relación de amistad.¹⁶ Sus respectivas obras muestran en ese entonces numerosas similitudes: mundo blanco, composición a base de líneas, uso del relieve. Además, forjará estrechos vínculos con los venezolanos que lo siguieron a París: Alejandro Otero, que llega en 1945;¹⁷ Luis Guevara, en 1948; Rubén Núñez y Jesús Rafael Soto, en 1950. Carlos Cruz Diez se instalará en la capi-

15 — Las galerías Colette Allendy, Suzanne Michel, de l'Odéon, Denise René.

16 — Marcelle Cahn presenció la conferencia de Arden Quin en la Sorbonne el 15 de junio de 1953. Me es grato comentar aquí que fue ella, con la que nos conocíamos desde comienzos de la década del 70, quien me facilitó la dirección del artista uruguayo y me recomendó ante él.

17 — Permanecerá en la capital francesa hasta 1955, donde comenzará a desarrollar la parte más interesante de su obra con sus *Coloritmos*, cuyo eco resuena en los trabajos de Yaacov Agam y Pol Bury.

18 — Aunque había llegado por primera vez en 1955, en la época de la exposición *Le mouvement*, en la galería Denise René.



Carmelo Arden Quin
Ateneo, 1946
 Madera pintada y metal, medidas variables

tal francesa en 1960,¹⁸ pero su relieve *Projet mural*, de 1954 (Museum of Fine Arts, Houston), ya refleja concepciones muy afines a las de Arden Quin.

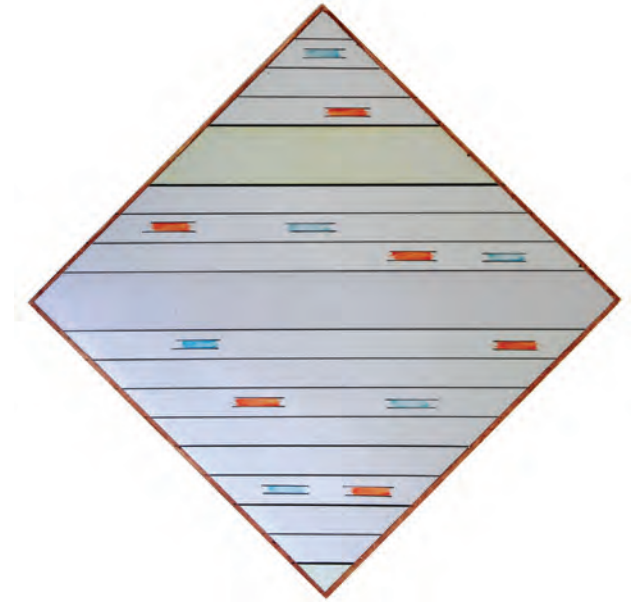
Una exposición internacional que tuvo lugar en Caracas en 1952 resulta significativa tanto de la presencia de Arden Quin en París como de su inserción en una de las nuevas corrientes de abstracción geométrica que surgía por aquel entonces, y del interés que el artista despertaba fuera de Francia: el crítico José Hernán Briceño presenta en la galería Cuatro Muros la *Primera Muestra Internacional de Arte Abstracto*, en la cual participa Arden Quin junto a veintisiete artistas, entre ellos, Soto, Otero, Núñez, Guevara, los americanos Kelly, Youngerman y Coburn, y los franceses o residentes en París Ionesco, Damian, Énard, Maussion, Bitran, Koskas.

Sin embargo, es con los cuatro jóvenes artistas de la exposición *Le mouvement*, presentada en la galería Denise René de París en 1955, con quienes Arden Quin encuentra más correspondencia. Por ejemplo, con Soto, ya citado, que se apresura por quebrar las fórmulas de Mondrian tan pronto como las adopta, luego se adentra en una vía más consecuente, en la cual prevalecen el módulo y la repetición, y a partir de 1954 comienza a experimentar con el movimiento y la profundidad. Para ello, recurre a una placa de plexiglás colocada delante del fondo, a la manera de las *Transparencias* que Arden Quin había empezado a realizar en 1952, preocupado por la idea de traducir visualmente el fenómeno de la vibración, al igual que sus amigos Luis Guevara y Rubén Núñez. Por su parte, Jean Tinguely se apodera desde 1954 de todo un repertorio de formas geométricas libres y planos coloreados con recortes irregulares, que coloca delante de un soporte y pone en movimiento valiéndose de motores (*Meta Kandinsky II*, 1955, Museum of Fine Arts, Houston); allí, cada elemento está en consonancia con el vocabulario de Arden Quin, tanto como con aquel de Raúl Lozza y Juan Melé. Esas formas se hallan asimismo en los cuadros manipulables de Yaacov Agam (*Ambiance*, 1955, Museum Abteiberg, Mönchengladbach). Su relieve *Ouverture forme couleur*, de 1953, presenta un recorte, unas formas, unos colores, una composición que no se desmarca ni más ni menos de los cuadros MADI expuestos en el Salon des Réalités Nouvelles de aquel año. Faltaría añadir la referencia a Pol Bury, el heredero, el continuador, el auténtico discípulo de Arden Quin, con los relieves manipulables denominados "planos móviles" que comienza a realizar en 1953 (*Relief n° 2 / Plan mobile*, 1954). Así pues, la muestra *Le mouvement* es indudablemente la primera manifestación del arte cinético que florecería en el mundo durante la siguiente década; ante todo, es la continuación, por parte de una generación más joven y proveniente de variados horizontes, del espíritu del movimiento MADI, bien conocido en París a partir de las exposiciones grupales de sus miembros tanto en el Salon des Réalités Nouvelles como en galerías.

19 — Con motivo de su viaje a Europa en 1948, Tomás Maldonado visitó en Milán a Bruno Munari. Manuel Espinosa lo siguió en 1951.

20 — Recordemos que George Rickey había sido alumno de André Lhote en París, entre 1929 y 1930.

21 — Muy influenciada por Max Bill, la artista supo desarrollar su obra de manera destacable.



Carmelo Arden Quin
Transparencia, 1953-1956
 Óleo y tinta sobre fórmica y nylon, 83 × 83 cm

Los móviles de Arden Quin, formas libres de madera suspendidas en el espacio, unidas por varillas metálicas y mantenidas en equilibrio, son notables y se inscriben claramente en las búsquedas de fórmulas novedosas del artista. También resultan originales en relación con el modelo postulado por Calder. En Milán, en el mismo período, Bruno Munari¹⁹ realizó por su parte, y con los mismos ánimos exploratorios, unos móviles muy particulares con el título de *Macchina inutile*, distintos de aquellos del autor del *Cirque Calder*. En el mismo momento, George Rickey²⁰ implementaba sus primeras esculturas colgantes, libradas también ellas de la influencia de Calder (*Machine for a Low Ceiling*, 1953). Como vemos, las conexiones de Arden Quin con otros artistas contemporáneos de varios continentes resultan profundas. Se trata de tendencias generales que se van perfilando con el tiempo y dan cuenta de las mismas curiosidades e investigaciones. Por ejemplo, la artista brasileña Mary Vieira,²¹ que llega a Europa en 1951, diseñó esculturas con elementos que uno



Carmelo Arden Quin
Coplanal (móvil), 1946
 Madera, metal y tanza, 20 × 71,2 × 46 cm
 The Museum of Fine Arts, Houston

podía manipular (*Surfaces circulaires mobiles dans leur espace sphérique*, 1958-1963, Wilhelm-Lehmbruck Museum, Duisburg), tal y como proponen los coplanales de Arden Quin y sus esculturas articuladas (*Sculpture mobile* [Escultura móvil], 1952, Musée de Grenoble).

Desde los años 40 hasta finales de los 50, también vemos manifestarse en esa misma línea a numerosos artistas estadounidenses influidos por Domela, Moholy-Nagy, Léger y, desde luego, Mondrian. Tal es el caso de Charles Biederman,²² adepto al relieve, a los materiales diversos e incluso a la iluminación eléctrica (*Nº 7, New York*, 1940, Tweed Museum of Art, Universidad de Minnesota, Duluth). También es el caso de Vaclav Vytlačil, que hizo suya la composición en compartimentos regulares, marca de estilo del propio Torres García (*Sin título*, 1939), o de Theodore Roszak, con sus relieves y esculturas realizados en materiales variados, madera laqueada, metales, plexiglás, y

22 — Él mismo lideró un importante movimiento de arte abstracto geométrico estadounidense-canadiense designado Structurism, que practicaba el uso exclusivo del relieve, exponía colectivamente y publicaba una revista, *The Structurist*, bajo la dirección de Eli Bornstein. Ese grupo estaba muy cerca de Joost Baljeu y Anthony Hill, quienes por su parte editaban la revista *Structure* y tenían a Jean Gorin como uno de sus maestros.

23 — Sobre este punto, véase Serge Lemoine, *Bois polychromes*, en *Georges Folmer. 1895-1977*, Trouville, Librairie des Musées, 2015, p. 145.

cuya estética “aerodinámica” evoca el mundo de la industria mecánica.

En Francia, ya en la década de 1960, el pintor Georges Folmer,²³ uno de los principales representantes de la abstracción geométrica dentro del Salon des Réalités Nouvelles, se abocó con fortuna al concepto de obra transformable y manipulable. Ejecutó entonces relieves en formato recortado y con elementos móviles, bajo el nombre de *Roto-peinture*, en continuidad con los preceptos del movimiento MADI, cuya fuerza persuasiva y formativa continuaba revelándose como una realidad innegable.

La posteridad

Pero eso no es todo. La difusión del arte MADI, directa o indirectamente, contemporánea o ligeramente desfasada, fue, como acabamos de ver, importante, profunda y, considerándolo bien, espectacular. Su legado no es menos sobresaliente. Pero este no se sitúa, empero, en la producción de los discípulos de Arden Quin, por más que él mismo los haya reconocido y alentado, como verdadero jefe de escuela que era. La posteridad ha de buscarse en otra parte, de otra manera, más lejos, para reconocerla como original e incuestionable. Por caso, tenemos la obra del pintor americano Leon Polk Smith. Influenciado por Mondrian, Polk Smith se volcó desde sus comienzos hacia el formato del tondo, cuya silueta alarga en el transcurso de la década de 1950 y presenta, con *Geronimo* (1957, Leon Polk Smith Foundation), un óvalo estirado, vertical e inclinado. Más adelante, organizará grupos compuestos por dos o varios cuadros acoplados, como *Constellation Milky Way* (1970, Brooklyn Museum, Nueva York), cuya disposición recuerda los coplanales de Arden Quin.

También podemos hablar de Frank Stella, a menudo presentado, desde la perspectiva estadounidense tan segura de sí misma, como el creador del *shaped canvas*. Sus primeros cuadros en ese estilo,



Carmelo Arden Quin
Uand, 1949. Óleo sobre cartón sobre madera
 32,7 × 37,5 cm
 Simões de Assis, San Pablo

magistrales dicho sea de paso, datan de 1960-1961. Expuestos en la galería de Leo Castelli, hicieron furor. Diez años más tarde, Stella se dirigió hacia el relieve y la silueta recortada. *Chodorow II*, de 1971 (National Gallery, Washington), ocupa el espacio como las “formas en H” de Arden Quin (*Signe I* [Signo I], 1953, Museo de Arte e Historia, Cholet). En los años 2000, el artista, que desde entonces se emancipó de cualquier tipo de restricción, crea obras barrocas cada vez más libres en cuanto a la variedad de materiales, al modo de composición y al tamaño, a menudo gigantesco. Pero su relieve *Djinat*, de 2007 (Venet Foundation, Le Muy), no difiere en su espíritu y naturaleza del relieve de Arden Quin *Ateneo*, ejecutado en 1946.²⁴

Cabe nombrar además a Robert Mangold, cuyos primeros cuadros con marco fragmentado datan de 1963 (*Red Wall*, 1965, Tate, Londres). Mangold privilegiará los formatos irregulares e imperfectos en cada uno de sus períodos, relacionando la compo-

24 — Para el catálogo de la exposición de Stella en el Whitney Museum of American Art de Nueva York, *Frank Stella. A Retrospective*, en 2016, la tapa fue recortada a la manera de todos los catálogos y folletos publicados por Arden Quin y el movimiento MADI desde los años 40.

25 — Más llamativo aún: el relieve *Sin título* (Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori, Buenos Aires), realizado en 1945 por Manuel Espinosa, presenta exactamente la misma forma y la misma disposición que los dípticos de Robert Mangold.

sición interior con el recorte exterior. Sus dípticos, tales como *Red with Green Ellipse/Grey Frame*, de 1989 (Bonnenfanten Museum, Maastricht), que asocian dos partes disímiles, retoman las combinaciones realizadas por Arden Quin en su primera etapa MADI (*Uand*, 1949).²⁵ Por último, nos resulta sorprendente ver a Lawrence Weiner en sus inicios, aún adepto de la pintura, expresándose por medio de un marco recortado. Su cuadro *Sin título*, de 1966 (Kunstmuseum, Winterthur), de forma seccionada y desfasada, responde así a todos los criterios del arte MADI.

Los años 60 presentan también a varios actores destacados del arte cinético, como Gianni Colombo, Gabriele De Vecchi, Roger Vilder, que se interesarán por la deformación de las figuras geométricas elementales: los medios empleados son diferentes, pero los cuadrados en transformación de sus relieves no redundan en algo distinto de las siluetas irregulares de las pinturas MADI de Arden Quin. En efecto, cuántas novedades trae el conjunto de su obra. Qué riqueza. Qué consecuencias.

Carmelo Arden Quin ocupa un lugar eminente en la historia del arte de mediados del siglo XX. Ha sido un maestro de la abstracción geométrica, y ese lugar se debe claramente a su creatividad, a su formidable capacidad de invención y de producción. También a los encuentros que fueron para él decisivos: Joaquín Torres García en Montevideo, en 1935; Georges Vantongerloo trece años después, en París. Por medio de su arte, Arden Quin expresó las ideas que circulaban en aquel período. Para empezar, los postulados posteriores a Mondrian, a partir del foco que se había constituido en la Argentina. Luego contribuyó a abonar el pasaje entre Europa, léase París, y ese nuevo mundo que provenía de América Latina. Fue también uno de los que favorecieron la transición hacia el período siguiente, a fines de los años 50. El arte de Carmelo Arden Quin ha sido un crisol del cual se pueden extraer, según sus propias palabras, las “fórmulas [...] del porvenir”.



Pluraleidoscopio de lo mínimo manipulable: los experimentos poéticos de Carmelo Arden Quin

Ornela Barisone

Carmelo Arden Quin manipula sus archivos como un archivista encubierto; el participante (antes que lector o espectador)¹ de sus experimentos poéticos también lo hace.² Con Guasch,³ entiendo el archivo como el suplemento mnemotécnico que preserva la memoria y la rescata del olvido, de la destrucción, de la aniquilación. Si bien el archivo exige unificar, identificar, clasificar, no procede de manera amorfa, sino que pretende coordinar un corpus dentro de un sistema o una sincronía de elementos seleccionados previamente, en la que se articulan y relacionan. Así, la tarea se vuelve personal y creativa.⁴

En y con Arden Quin, el archivo es una manipulación creativa; una combinación facetada. Entre las facetas, ensambles y montajes, el artista prefigura un umbral de armados plurales, lúdicos y cinéticos.

De ahí, la idea del artista como archivista, un profanador del poder *arcóntico* del archivo.⁵ El artista gestual hace cortes, saltos, montajes, ensamblajes, “reenmarques” que dan lugar a otros relatos. Arden Quin amerita esta lectura, porque la gestualidad archivística muestra cómo el archivo puede ser usado como “protocolo” de interpelación de las artes.⁶

Entonces: Arden Quin, un artista archivista manipulador de facetas. Para abordar esta propuesta, remitiré al caleidoscopio. Según la definición del diccionario, es un tubo que contiene tres espejos que forman un prisma triangular, con su parte reflectante hacia el interior y en cuyos extremos se encuentran dos láminas translúcidas. Entre ellas se incorporan objetos, de colores y formas diferentes, a fin de que las imágenes provocadas por la combinación de esos elementos se vean multiplicadas simétricamente al girar el tubo, mientras se mira por el extremo opuesto.

Del griego *kalós*, ‘bello’; *eídos*, ‘imagen, relativo al ver’⁷ y *skopein*, ‘observar’, el caleidoscopio ha sido un juguete, un divertimento vinculado a generar efectos ópticos.⁸

1 — Edgardo Antonio Vigo, *De la poesía proceso a la poesía para y/o realizar*, La Plata, Diagonal Cero, 1970.

2 — Ornela Barisone, *Experimentos poéticos. Biopsias malditas: del invencionismo argentino a la poesía visual (1944-1969)*, Buenos Aires, Corregidor, 2017.

3 — Anna María Guasch, *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*, Madrid, Akal, 2011.

4 — Para la realización de este artículo, se han consultado los siguientes archivos institucionales y personales: Archivo Julien Blaine, Ventabren; Archivo Jorge Perednik, Buenos Aires; Archivo Cristina Rossi, Buenos Aires; Bibliothèque Jacques Doucet, París; Bibliothèque Kandinsky, Centre Georges Pompidou, París; Boston College Newspapers, colección digitalizada de *Ailleurs*: <https://newspapers.bc.edu/>; Centro de Arte Experimental Vigo, La Plata; Fondazione Luigi Bonotto, Colceresa: <https://www.fondazionebonotto.org/>; Harvard Art Museums Collection, Cambridge, MA; Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC), Caen, y Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, París.

5 — Mario Cámara, *El archivo como gesto. Tres recorridos en torno a la modernidad brasileña*, Buenos Aires, Prometeo, 2022.

6 — *Ibid.*

7 — Silvana Di Camillo, *Eidos: la teoría platónica de las ideas*, La Plata, Edulp, 2016, p. 17. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.438/pm.438.pdf>

8 — W. J. T. Mitchell, *Teoría de la imagen* [1994], Madrid, Akal, 2009.

Antes que caleidoscopio, la doble manipulación del archivo es con Arden Quin un *pluraleidoscopio*: una observación plural del signo entendido en su combinación de aspectos plásticos y textuales. Ese prisma triangular se multiplica, se pluraliza (aunque de modo irregular, asimétrico) cuando se gira el tubo-punto de vista. Como manipulador de lo mínimo y del fragmento, Arden Quin esparce poco a poco las pistas: es el titiritero de la marioneta-juguete, que hará jugar a los participantes para expandir aún más ese carácter plural.

Me interesa el concepto de manipulación en términos productivos y positivos (antes que su connotación negativa): manipular es modificar táctilmente, trabajar con el objeto con el fin de *transformarlo*. Esos cambios pueden ser intencionados, estratégicos, tienen un fin. Por ello, cabe preguntar: ¿qué da a ver ese gesto de Arden Quin? ¿Qué ofrecen esas transformaciones? ¿Cómo y por qué sus experimentos poéticos están atravesados por lo mínimo, el fragmento, el recorte? Para responder a estos interrogantes, trazaré múltiples *facetas* del universo Arden Quin en torno a la producción de experimentos poéticos,⁹ para proponer un nuevo ensamble de archivos.

Para poner en funcionamiento este *pluraleidoscopio*, el primer apartado se centrará en los poemas móviles y madigramas en los que se incluye el *collage*. El segundo apartado se orientará hacia los *assemblages*, en particular, las *boîtes* y *IONNELL*. El tercer apartado mostrará modos de ensamblaje y montaje del archivo a partir de una zona de contacto inédita: la de Arden Quin y Julien Blaine.¹⁰

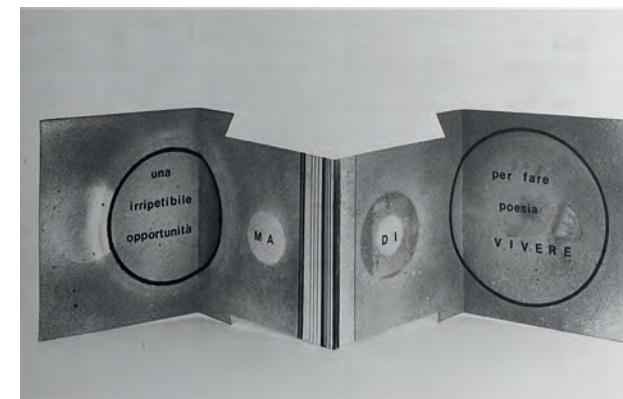
1 — Poèmes mobiles y madigrammes: vivacidad del peso y reducción de la letra

Los poemas móviles y madigramas fueron realizados y/o exhibidos en territorio francés: son objetos, experimentos poéticos producto de una *zona de contacto*.

El madigrama, en su etimología, apunta a la medida/métrica, a la exactitud. El término *grámma* proviene del griego y significa 'escrito' o 'gráfico/letra'; mientras que, para el sistema métrico decimal, se convierte en la unidad básica de medición del peso. Así, en francés *gramme* es 'gramo': lo mínimo, la cantidad reducida. Si con los madigramas Arden Quin pone en tensión la medida de lo poético y de lo mínimo, ¿cómo medir ambos y reflexionar sobre el movimiento de esa medida?

El artista hizo precisiones sobre la creación del poema móvil, como estrategia y direccionalidad que debía tomar MADi desde mediados de los años 40. Por ejemplo, en un manifiesto fechado en 1948,¹¹ Carmelo refería explícitamente a esa modalidad: "*sans aucune doute, le mouvement dans toute son essence*"¹² y caracterizaba la "*ludicité*" (o carácter lúdico) y la "*pluralité*" (pluralidad) en el trabajo con el espacio como "resultados de la función temporal".

Al respecto, la pluralidad es una "cualidad" del proceso artístico a la que el artista va a aferrarse y que definirá poco a poco con sus experimentos poéticos. Un libro-objeto es plural como "una criatura anfibia", diría Octavio Paz en relación con los *objets-trouvés* de Breton:¹³ se mueve entre los medios plásticos y los textuales. Es plural porque su carácter móvil desarrolla, "desenvuelve", distintas facetas y puntos de vista cual pretensión cubista. Es

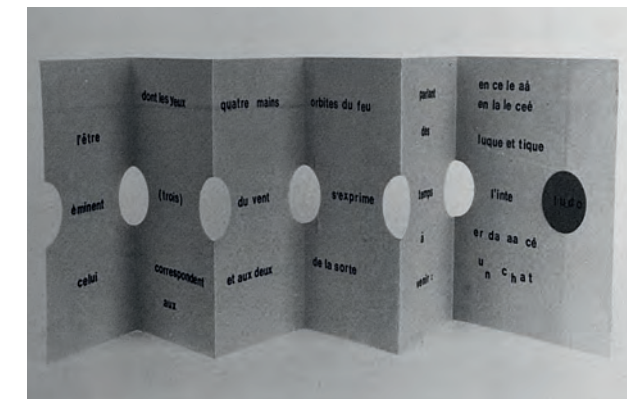


Piezas gráficas diseñadas por Carmelo Arden Quin en formato de "libro", conocido como pliegue oriental, para una experiencia de poesía viva. Archivo Carmelo Arden Quin.

plural porque esa transformación y yuxtaposición de pliegues temporales se realizan en un espacio tridimensional. Es plural porque apuesta a ubicar al participante en un metaanálisis respecto del libro o del poema como objeto y como idea.

En la escultura MADi, el "valor plástico se desprende del contenido espacial del objeto [...] corresponde a su naturaleza móvil". El espacio en las estructuras de 1945 a 1947 "era un sólido primordial, generalmente un cilindro o un paralelepípedo, dividido en tres partes y subdividido en planos. Luego, un corte interior, el volumen se divide en tres formas".¹⁴

Coincidentemente, Blaine afirmaba estos aspectos vinculados a las nuevas transformaciones del libro en "*Aspects d'une oeuvre éditée ou exposée*".¹⁵ En dicho texto, enumeraba "cualidades" del objeto, tales como la movilidad: observable en las perforaciones, en los pliegues como una "aventura cinética"; la presencia: en cuanto al volumen en



el espacio, es decir, el uso del "paralelepípedo" o del "cilindro"; finalmente, el material: la "transformabilidad" del papel, así como la reconsideración del soporte poético. El escrito de Carmelo refería a esas cualidades y, como mencionamos, las asociaba a una función temporal. A continuación mostraré, simultáneamente, un *collage* archivístico y un *collage* en madigramas y poemas móviles que es posible reconstruir enumerando las facetas que planteamos y realizando saltos temporales impulsados por los archivos. Reorganizaremos cuatro facetas del *pluraleidoscopio*. Las dos primeras se centran en imágenes de obras producidas entre 1948 y 1950 que Carmelo reproduce en una revista de 1989. La tercera es una obra de 1952 reproducida en una revista de 1968. Finalmente, la cuarta faceta reconstruye una obra de 1962,¹⁶ que fue reproducida en 1964.

FACETA 1 (1948-1950 en 1989). Para Arden Quin, el uso del *oriental fold* (pliegue oriental) es una manera de alterar el soporte visual del libro convencional. Un pliegue irregular de cuatro caras frontales mantiene el esquema del marco recortado. Los círculos enfocando las letras y descentrados en cada cara exhiben una voluntad de *continuum* en el despliegue del papel.

9 — La noción de experimento poético supone un desvío y una maleabilidad en el tratamiento de los objetos habitualmente considerados en el terreno de la poesía visual-experimental. Véase Ornella Barisone, *Experimentos poéticos...*, op. cit.

10 — Nacido en 1942, en Rognac, Francia. Seudónimo de Christian Poitevin.

11 — Carmelo Arden Quin, "Manifeste Madí", 1948, *Robho*, n° 3, París, 1968, s/p.

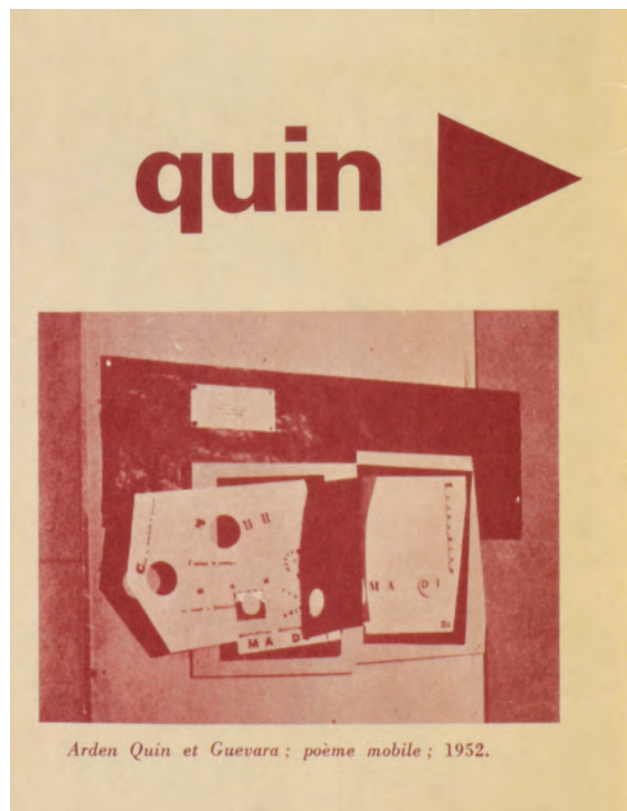
12 — "Sin ninguna duda, el movimiento en toda su esencia". En adelante, salvo que se indique lo contrario, las traducciones del francés son de la autora.

13 — Octavio Paz, "Poèmes muets, objets parlants" [México, le 24 juillet 1990], en Jean-Claude Masson (prefacio y traducción al francés), *André Breton: Je vois, j' imagine. Poèmes-objets*, París, Gallimard, 1991.

14 — Carmelo Arden Quin, "Madí/programme" [1955], *Robho*, n° 5-6, París, 1968.

15 — Julien Blaine, "Aspects d'une oeuvre éditée ou exposée", *Robho*, n° 1, París, junio de 1967.

16 — Si me guió por la observación de Arden Quin en el escrito de 1964, es probable que este madigrama fuese realizado en los años 40 (entre 1948 y 1950), aunque exhiba una superación respecto de los anteriores. Carmelo pretende mostrar tal diferenciación entre antiguos y nuevos madigramas en el texto de 1964. No obstante, si atendemos al catálogo razonado elaborado por el artista, la datación de *ONOUOUN* difiere, y es la que consignamos aquí para la cuarta faceta. Véase al respecto Carmelo Arden Quin, "Dès le Seuil", *Ailleurs*, n° 2, París, invierno de 1964, p. 3.



Carmelo Arden Quin y Luis Guevara Moreno, *Poema móvil*, 1952, reproducido en la revista *Robho*, nº 3, París, 1968. Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes.

FACETA 2 (1948-1950 en 1989). En la revista *KAO. Journal Asiatique*, editada por Carmelo Arden Quin junto a Michel Giroud en 1989, observamos la reproducción de un poema que presenta un desarrollo de seis caras frontales. Allí Arden Quin dispone un papel plegado tipo acordeón, junto a otra reproducción del catálogo MADI. Las perforaciones circulares conviven con poemas que evidencian una tendencia a lo mínimo. Junto a la mayoría de las palabras despojadas de nexos lógicos, un juego sonoro de sílabas acompaña la última parte del pliegue.

En una cara de los objetos desplegados, un fragmento llama la atención: "Una irrepetible oportunidad para hacer poesía viva".¹⁷ ¿Cómo hará

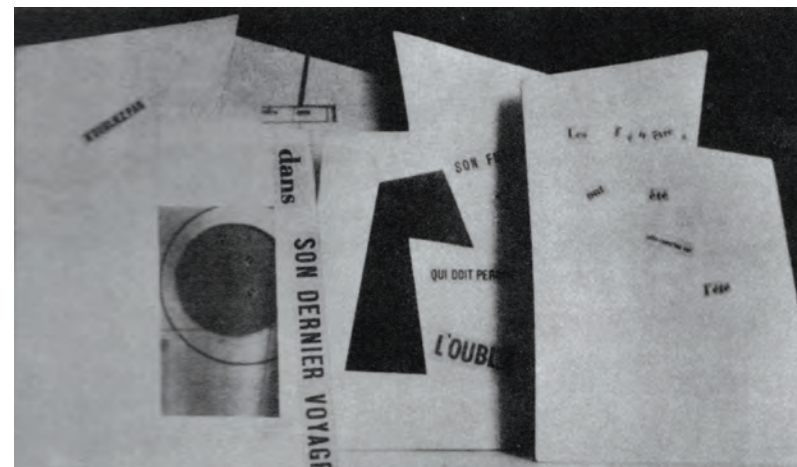
17 — Carmelo Arden Quin, "INterVENTION A", *KAO. Journal Asiatique*, nº 3, 1989, p. 3.

18 — Julien Blaine y Jean Clay (eds.), *Robho*, nº 3, París, 1968, s/p.

Arden Quin desde/a partir de MADI una poesía viva? El *bios* es la vida, el movimiento, la continuidad de energía que fluye. La dirección tomada es la pluralidad vinculada al movimiento y donde se prefigura el cinetismo en el poema. El poema se espacializa, transforma y "desenvuelve" en el tiempo; es acto y acción. Es acto potencial (la potencia de ser un volumen cinético), pero es acción para el participante, quien simultáneamente debe volverse "criatura anfibia" (parafraseando a Paz). Este es el pasaje hacia el poema volumétrico, tridimensional.

FACETA 3 (1952 en 1968). Un registro fotográfico de 1968¹⁸ revela el *poème mobile* realizado por Arden Quin en colaboración con Luis Guevara Moreno (Venezuela, 1926-2010) en 1952. Varios aspectos llaman la atención en esta fotografía en relación con la faceta 2: la perforación en la O de "Pour" marca un corrimiento respecto del uso del círculo como horadación autorreferencial. Es decir, a la vez que Arden Quin y Guevara perforan el espacio en forma vertical o circular, incorporan variaciones de luces y sombras y reemplazan la letra "o" por la horadación. Continúan con la denominación "MADI" y operan con distintos tamaños y tipografías. Otra diferencia notable es que en este poema móvil los pliegues y las superposiciones tienen mayor complejidad y capas.

FACETA 4 (1962 en 1964). En el *madigramme ONOUOUN*, Arden Quin pone en escena un tipo de *collage* singular. Este trae la realidad "exterior" a la obra de arte, y en ese acto, sella el gesto de su autonomía: seleccionar, reubicar materiales como papeles de diario, revistas, palabras y fragmentos de textos. Ya Picasso había dado muestras de manipulación de los materiales en sus variaciones de *Guitarra*. En ellas, el agujero/círculo figurativo está ubicado en el centro del instrumento; es su profundidad y su figura. En estos *madigramas* de Arden Quin, los agujeros son espacios sin vinculación a nada que no sea la forma geométrica (círculo) o la tematización del infinito. Así, Carmelo Arden Quin reivindica una técnica (la del *papier collé*) en un sistema propio y original



El ensamble realizado por Carmelo Arden Quin del *Madigramme ONOUOUN*, reproducido en *Ailleurs*, nº 2, París, 1964.

(el del *marco recortado* invencionista),¹⁹ a la que le incorpora la producción poética. De igual modo, trabaja la disposición de la poesía a nivel visual con claridad: el espacio de la página. El cuadro incluye trozos de realidad y, al mismo tiempo, refiere a su nueva realidad inventada.

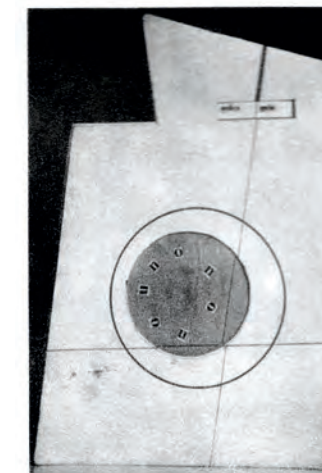
El marco recortado suponía un cambio radical con relación a la "concepción aventanada de la pintura",²⁰ una concepción novedosa.²¹ Las obras MADI liberaban la superficie del cuadro, que había sido bloqueada en el marco dominado, durante siglos, por el cuadrado o el rectángulo. Tanto Arden Quin como MADI proclamaron la idea de que todo fluye, tratando de atrapar el movimiento perpetuo del mundo a través de colores simples y estructuras poligonales, de los huecos, de las formas deconstruidas de las esculturas, de la transposición del marco en la superficie del cuadro. En consecuen-

19 — Rhod Rothfuss, "El marco: un problema de la plástica actual", *Arturo. Revista de artes abstractas*, nº 1, Buenos Aires, verano de 1944, s/p.

20 — Volf Roitman, "Carmelo Arden Quin et le mouvement Madi", *Arden Quin, Rétrospective, 1938-1988* [cat. exp.], París, Galerie Franka Berndt, 1988, s/p.

21 — Véanse Guillermo Gutiérrez, "Madi", *Diagonal Cero*, nº 3, La Plata, 1962, s/p; Ornela Barisone, "Hacia un arte-otro. Edgardo Antonio Vigo y el Grupo Integración", *AACA Digital. Revista de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte*, nº 25, p. 12, 2013. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4723915>, y Ornela Barisone, entrevista con Julien Blaine, Ventabren, 2017, inédita. Desgrabación y traducción de la autora.

22 — Volf Roitman, *op. cit.*, s/p.



cia, en su teoría no hubo ni exterior, ni interior; Arden Quin rechazó cualquier idea de delimitación sobre la base de que la historia del arte nunca había abordado el problema de la poligonalidad.²²

En este orden de ideas y en relación con los madigramas, novedoso es, entonces, que los poemas visuales tengan un marco recortado; seleccionar palabras o letras "recortadas" de periódicos para enunciar otra cosa ya era una estrategia conocida en el contexto de las vanguardias históricas. Sin embargo, instalar la *fórmula marco recortado + palabras recortadas* supone un *despojamiento total*; por tanto, una *doble simplificación* que activa Arden Quin. Así, el artista se mueve desde el gran marco ventana al marco recortado (donde las horadaciones y los paralelepípedos son la muestra palmaria), de las palabras de la realidad a su despojo y a su posterior reconstrucción en un nuevo contexto artístico. Esas palabras, asimismo, son ubicadas sin seguir la linealidad discursiva, y de ese modo se configura un recorte doblemente intencional.

Los madigramas operan, al menos, en dos sentidos. Por un lado, en cuanto al peso. Esto es: en dar “peso” metafórico, a la vez que aligerar el “peso de la tradición aventanada de la pintura”. Por otro lado, en cuanto a la letra: su reducción (debido a su despliegue de significación desprovista o prescindiendo de nexos lógicos), su espesor visual, su carácter de signo y su condición de experimento manipulable. En definitiva, la letra es la materia sobre la que Carmelo realiza una operación de doble simplificación intencional.

En la revista *Ailleurs*,²³ Arden Quin provee instantáneas, flashes, de un diario personal fechado: actividades realizadas entre 1962 y 1963. Allí, se observan dos registros fotográficos con diferentes “posiciones” de *ONOUOUN*.

Las palabras se disponen y pegan sobre marcos recortados que componen otro marco recortado mayor si cada pieza se pliega y superpone (y así al infinito). Precisamente, y debido a la posibilidad del pliegue del papel, se produce la transformación del objeto en diversas alternativas.

Pero ¿qué dice Carmelo en *Ailleurs* sobre estos madigramas? Y, ¿cuáles son las cualidades potentes de este experimento poético? Por un lado, establece con fecha “26 de marzo de 1962” una distinción entre lo que llama “*anciennes madigrammes*” y nuevo madigrama. Como ejemplo de los antiguos, refiere a los expuestos en la galería Colette Allendy en 1950: *Soleil* y *Nature*²⁴ (conocidos como las *boîtes* o cajas). Como ejemplo del nuevo madigrama, menciona a *ONOUOUN*, realizado en 1962, porque “un cambio muy importante ocurrió con el tema y la integración de los dos planos”.²⁵

Cada pieza exhibe su versatilidad: ellas pueden ser combinadas, mezcladas, adoptar diferentes posiciones

y superposiciones; pueden estar colgadas o apoyadas. Algunas son anverso y reverso. No obstante, Arden Quin no aclara esas acciones enumerándolas; por el contrario, las combina, como en la fotografía de *Ailleurs* citada. Las piezas no admiten la encuadernación convencional de libro, como veremos más adelante en *IONNELL*, ni el despliegue a modo de acordeón: ni *western codex* ni *oriental fold book*.²⁶ En su lugar, manipula el *collage*, el marco recortado, las perforaciones, la mención explícita al poema MADI.

A continuación, registro las frases o palabras de estas piezas, siguiendo la enumeración que tuvo con fines expositivos (de 1 a 14). Además, los corchetes incluyen las palabras en francés potentes en su idioma original:

EL UNIVERSO (1 recto) / DONDE ÉL VIVIÓ / CALMA
 LAS OLAS / TODAVÍA NO (2 recto) / SU FUTURO
 (2 verso) / NUEVO / QUE DEBE PERFORAR-
 ATRAVESAR-ROMPER [“*PERCER*”] / EL OLVIDO
 / CONTINUARÁ (3 recto) / EL/LA / [“*ON*”] /
 ROJO (3 verso) / DETRÁS / EXPLOSIÓN-BRILLO-
 FRAGMENTO-CHISPA [“*ÉCLAT*”] / LOS OJOS /
 LAS (4 recto) / VENTANAS ESTUVIERON / FUERON
 [“*ONT ÉTÉ*”] / ANTIGUAMENTE ABIERTAS SOBRE /
 EL VERANO [“*L’ÉTÉ*”] / EN EL ESPACIO DE UNA VIDA
 (4 verso) / VIDA LIBRE / POESÍA / MADI (5 verso)
 / NO OLVIDES (5 recto) / EN SU ÚLTIMO VIAJE /
 EL INFINITO (6 recto) / PERDIÓ / LA TIERRA / EN
 / UN MAPA / ARDEN QUIN (6 verso) / *ONOUOUN*
 / EL OASIS (7 verso) / SU TEMPORADA HOY /
 OLVIDEMOS EL PASADO / TUS SUEÑOS (7 recto) /
 EL ANTRO ES HUECO DETRÁS LA PLAZA UN POCO
 VERDE / LA MÁSCARA ESTÁ AHÍ / Y DETRÁS HACIA
 LA LUZ UNA RIVIERA SALE DE SU CAMA /

23 — Carmelo Arden Quin, “*Dès le Seuil*”, *op. cit.*

24 — *Soleil* fue fechado en 1962, pero también en 1948, según un registro hecho por el propio Carmelo sobre una fotografía de 1967 donde además se ve *ONOUOUN*. Así, se observan imprecisiones respecto de las particularidades y la datación de *Soleil* y de *ONOUOUN*. Según el registro de 1962, parecieran referir a dos experimentos distintos. Aunque las dos fechas diversas del mismo madigrama (1948 y 1962) podrían atribuirse a un olvido o confusión del propio Carmelo. Asimismo, dada la constelación que emula un sol en la última pieza de *ONOUOUN*, podrían referir a lo mismo.

25 — Carmelo Arden Quin, “*Dès le Seuil*”, *op. cit.* El destacado corresponde al original.

26 — Al respecto, véase Keith Smith, *Structure of the visual book* [1984], Nueva York, Keith Smith Books, 2010, p. 49.



1 RECTO



1 VERSO



2 RECTO



2 VERSO



3 RECTO



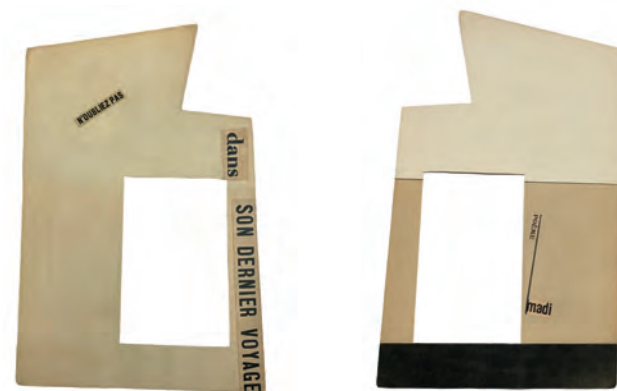
3 VERSO



4 RECTO



4 VERSO



5 RECTO

5 VERSO



6 RECTO

6 VERSO



7 RECTO

7 VERSO

ESTA PÁGINA Y LA ANTERIOR
Carmelo Arden Quin
Madigramme ONOUOUN, s/f. Siete piezas
de cartón, collage tinta y grafito, 25 × 17 cm
Colección particular

El collage de ONOUOUN parte de letras, palabras o fragmentos de diarios y revistas, dibujos y formas geométricas de papel. Cada collage tiene inscripciones de texto escrito. Hay un viaje, un despliegue temporal como lo es la participación con el objeto (su transformabilidad), lo nuevo, el futuro y el olvido; un oasis (oquedades y agua): lo nuevo “debe perforar, atravesar, romper” –como se hace con la idea del libro tradicional–. Perforar el espacio que se atraviesa, con los cortes, con los pliegues: la tarea del archivista y la manipulación del archivo. Hay un *éclat*: es chispa y explosión, es fragmento y multiplicación indefinida.

Pasaré a establecer algunas precisiones. Por una parte, se destacan las piezas número 5 verso, 2 recto, 4 verso, 6 recto y 6 verso, las cuales –a diferencia del resto– tienen mayor presencia de color.

Por otra parte, a nivel de disposición y de inscripción textual, la *pieza 6 recto* (palabra *infinito*) utiliza la letra recortada para componer la palabra como la *pieza 6 verso* (*onououn*, que le da nombre al madigrama); sin embargo, la disposición de las letras es diferencial: en el primer caso, en zigzag, y en el segundo, circular.

Asimismo, en este madigrama se cuelan algunos recursos retóricos propios de la poesía discursiva. Al respecto, en otra investigación,²⁷ distinguía aquellas prácticas de escritura y lectura que se inclinan hacia la yuxtaposición, a la parataxis, a la escritura sintético-ideogramática (como la apropiación de los poetas concretos brasileños de Apollinaire), a diferencia de aquellas prácticas de escritura y lectura que tienden a la linealidad discursiva (inicio-medio-fin), cuya representatividad estaría dada por la poesía en verso y con rima, más convencional y hegemónica en la historia de la poesía. En una rápida observación de las composiciones respetando su ubicación en el espacio, encontramos en la *pieza 4 recto* “ont été / l’été”: un juego semántico y fónico de palabras homónimas. En francés, *été* designa el sustantivo ‘verano’, y *ont été*, el verboide infinitivo *être* (ser/estar) conjugado. Mientras que en la *pieza 4 verso*,

“en l’espace d’une vie / vie liberté” se produce una unión entre palabras duplicadas (se utiliza la misma palabra para finalizar y para iniciar la frase siguiente).

También se observa, en la *pieza 7 recto*, una transcripción manual (a mano alzada) con destacados en tinta de un fragmento (recortado) de diario o libro, modificados respecto del texto impreso. Por su parte, la *pieza 1 verso* es la única que incluye perforaciones y marco recortado sin texto. El silencio verbal predomina, se destaca el vacío (la oquedad) de las horadaciones.

Finalmente, la *pieza 6 verso*, homónima, es formidable por su síntesis verbal visual, por su potencia temática, por los significados que encierra. Si se ensayan fragmentaciones posibles de esta palabra inventada por Arden Quin, a primera vista se observa la estrategia del palíndromo: un juego verbal y visual, una síntesis, de lectura verso y reverso. ONOUOUN puede encerrar variadas “partículas” de “iones”: ¿on? ¿ou? ¿ou? ¿on? ¿no? ¿noun?

Una posibilidad, especulando mudanzas interlingüísticas, permite distinguir diversas clases de palabras, diversas lenguas implicadas y sus combinaciones. Esta hipótesis no es descabellada si se considera el *umbral* lingüístico y geográfico que ha atravesado Arden Quin a lo largo de su vida (Uruguay, Brasil, Argentina, Francia). Escribir y leer en francés, escribir y leer en español, tomar clases de portugués fueron todas tareas por las que Carmelo transitó entre umbrales lingüísticos.

Desplegaré esas opciones a continuación. Por ejemplo, *ou* en francés es disyunción (o), o es pronombre si se le agrega tilde (dónde); *no* es negación en inglés y en español; *noun* es ‘monja’ en francés; también es ‘sustantivo’ en inglés; *nou* es ‘nuevo’ en catalán; *on* es un pronombre personal e indefinido en francés (nosotros/alguien). En inglés, *on* es una preposición que tiene diversos usos. Y *un* es un artículo indefinido en francés y en español.

Entre este abanico de posibilidades lingüísticas, una llama poderosamente la atención por los

28 — Carmelo Arden Quin, “Dès le Seuil”, op. cit.

alcances y por el contexto en relación con el año de composición del experimento. *Nou* tiene significado en inglés (‘No, usted’, del inglés: *No, You*) y en criollo haitiano. Respecto de esta última vinculación realizaré algunos aportes.

A partir de 1961, gracias a los esfuerzos de escritores y lingüistas como Félix Morisseau-Leroy o Pradel Pompilus, el criollo haitiano pasó a tener estatus de lengua oficial de Haití, junto con el francés, que había sido la única lengua literaria del país desde su independencia en 1804. ONOUOUN es de 1962. Veo, por tanto, probable que Arden Quin haya tenido presente este hecho significativo en la historia y en su propio umbral lingüístico. En consecuencia, ¿podría relevarse en su biblioteca la existencia de algunos de estos escritores haitianos o bien consultar esta información en otros medios para corroborar la hipótesis, que aparenta ser bastante plausible?

Entonces, si se considera la posibilidad del criollo haitiano, se incluyen varios pronombres personales en ONOUOUN: TÚ (*ou*) / NOSOTROS (*nou*) / USTEDES (*ou/nou*). Este trabajo “solapado”, “facetado”, con la lengua se relaciona con el análisis realizado por Arden Quin en el registro de 1962, donde exhibe que es necesario ensayar y “encontrar los desvíos adaptados a nuevas estructuras” a propósito de la forma exterior, tipográfica del poema, y el nombre del contenido, como superación de Mallarmé y Breton.²⁸

2 — Assemblages: manipulaciones facetadas

2.1. Boîtes, precarias miniaturas entre juego y homenaje

En las *boîtes*, la poesía se traslada al espacio material, permeable al “exterior”, se enlaza con el aspecto lúdico y manipulable, así como a la miniatura.

Hop! Hop! es una expresión que en inglés se utiliza como arenga y en las actividades lúdicas implica dar saltos pequeños con una pierna, en particular. No es casual que esté presente en el salto con la soga, la rayuela, diversos juegos que remedan ese salir y

27 — Ornella Barisone, *Experimentos poéticos...*, op. cit.

Carmelo Arden Quin
Hop-Hop, ca. 1950
 Poema móvil con doce piezas
 de madera en caja de cartón pintada
 5,1 × 14 × 11,4 cm
 Harvard Art Museums

PÁGINA SIGUIENTE
 Carmelo Arden Quin
Nature u Hommage à Stéphane Mallarmé,
 ca. 1950. Poema móvil de siete piezas
 de cartón pintado y madera
 7,6 × 7,6 × 7,6 cm
 Harvard Art Museums



entrar. Ante todo, es una instrucción, "salta, salta", vinculada a lo orgánico: el movimiento del cuerpo y el retorno de ese cuerpo que "cae por su peso" a razón de la gravedad y toma impulso nuevamente. La *boîte* a la que nos referiremos, que el participante está invitado a abrir y cuya apertura emula una pequeña caja de fósforos transportable, reza justamente "Hop! Hop!" en su tapa, e incluye prismas rectangulares de madera con frases²⁹ en las distintas caras.

Dichas palabras sueltas no presentan un nexo lógico aparente, como en el surrealismo, pero pueden configurar por efecto de la acción del participante una constelación de palabras vinculadas entre sí en una secuencia vertical (que adopta naturalmente las dimensiones de la caja contenedora) y está marcada por la horizontalidad de cada ficha. Así, el salto es ruptura o apertura violenta de

una cosa porque se rompe la linealidad discursiva y opera la parataxis, la yuxtaposición.

Asimismo, se pueden ensayar otras disposiciones en el espacio: apilarlas, rotarlas, disponerlas en diversos "fondos" (sobre una mesa, emular el gesto invencionista del marco recortado). El salto es desprendimiento de algo a lo que estaba unido o fijo: las piezas muestran esa desconexión respecto de su caja contenedora y esa reconexión con otros fondos.

El salto que da Arden Quin también tensiona el juego de luces y sombras (la apuesta de los pliegues y las perforaciones circulares en el papel), así como lo visible y lo no visible/lo oculto cada vez que una cara del volumen es inaccesible desde la perspectiva del participante.

29 — "El grito prismático" / "terminó para funcionar" / "ver una y otra vez" / "la forma me parece no ser" / "su acción de compartir más allá" / "ella llega a ser" / "favorable" / "el yo es un señuelo" / "aunque no tenga sentido" / "ya sea la palabra final" / "enfrente del umbral" / "vuelves a pasar" / "para hacer con" / "incluso en" / "que lo absoluto".

Mientras tanto, el MADÍ francés de Arden Quin anunciaba una *poesía viva* en esos años.³¹

Lo visible/no visible también era una tensión evidente en el poema móvil o en el madigrama en cuanto al uso del marco recortado. ¿Qué se hace visible: el fondo, el fragmento/recorte y/o la variación en el gesto de yuxtaposición/superposición? En el recurso del recorte de palabras/letras extraídas de otros contextos, se oculta el trasfondo útil y se visibiliza la nueva enunciación.

Nature, u Hommage à Stéphane Mallarmé, de 1950, también faceta la cara no mostrada, el interior, o lo visible del azar. Se utiliza la precariedad del cartón pintado y la madera; son siete piezas en total. El grito o "lamen", la temporalidad, lo oculto, el devenir son palabras que se arrojan. ¿Qué se hace con esos cubos? ¿Se los salta, se los saltea? Del *hop* al *skip*.

El ensamble multimodal se realiza en estas *boîtes* con cajas de cartón de diferentes dimensiones, superpuestas con recortes de palabras en sus distintos lados, distintas clases de palabras provenientes de diarios y en diferentes tamaños y tipografías. La manipulación opera sobre el fragmento de realidad. Cada cara, cada tirada de *cubos-abiertos* al azar, cada combinación y cada disposición por parte del participante suponen la materialización de la temporalidad del acto de "lectura-observación" y la disolución de la pretensión de totalidad absoluta respecto de un todo orgánico, así como sobre el objeto mismo. Lo facetado se vuelve orgánico. Una de las sorpresas que nos ofrece es la *idea prismática* de Mallarmé, además del título en su homenaje. Ante las *boîtes*, la tentación frente a sus posibilidades combinatorias es inminente.

Desde las *palabras en libertad* de Marinetti, los *collages* cubistas de Picasso, las cajas tridimensionales de Duchamp (*Boîte Verte*, 1934), pasando por el *objet-trouvé* surrealista, Arden Quin pone



Como se lee en una de las piezas: es el "*cri prismatique*". El grito del poeta supone un salto, un "alzar la voz" vinculado a la estética de la participación, es la superación y la materialización del ideal cubista de totalidad y de movimiento. En Arden Quin el movimiento es lúdico, participativo; es salto espacial y es salto vital, orgánico.

Alberto Greco también hizo referencia a la *pintura vital*, la *pintura grito*, en 1954, durante su estancia en París, para determinar el gesto-dedo que marca-indica espacio y tiempo en los *vivo-dito*; a la vez, es recuerdo que requiere ser retenido en un registro *fotográfico* como *una gran aventura*.³⁰

30 — Alberto Greco, "Manifiesto Vivo-Dito" (manuscrito, 1962), ICAA DOCS. Documents of 20th Century Latin American and Latino Art, Museum of Fine Arts, Houston, Texas. Disponible en: <https://icaa.mfah.org/s/en/item/759619#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1487%2C-228%2C4643%2C2598>. He abordado este manifiesto en diversas oportunidades, v. g.: "Hacia un arte-otro...", *op. cit.*; *Experimentos poéticos...*, *op. cit.*

31 — En tal sentido, para cubrir la totalidad de los fragmentos de *Hop! Hop!*, imagino una propuesta en donde varios participantes lean/griten en simultáneo las frases desde un punto en el espacio en el que ellos estén ubicados (suponiéndolos en distintas zonas alrededor del "gran prisma").

a disposición de los participantes el *assemblage*, pero uno que materializa el juego y el homenaje. Los dados/cajas tridimensionales de cartón y madera, comprados y seleccionados por él, se pueden combinar y manipular. Pero no son cubos cerrados, se devela su interior. Además de la introducción del azar en el resultado del juego como un camino posible, no todas las caras son visibles en simultáneo. Así evidencia el carácter *facetado* del experimento. Los registros fotográficos conservados presentan yuxtaposiciones de facetas (lados visibles), fragmentos visibles del azar (en caso de arrojarlos) o de la voluntad (intencionada y sin arrojado) de ordenamiento del participante. Las palabras extraídas de realidades mediadas (revistas o diarios) con distintas tipografías y cierta imprecisión en el pegado de esas etiquetas en las cajas exhiben el gesto de autonomía de la obra de arte en las nuevas significaciones y contextos en los que esas palabras son incorporadas para el diálogo. El homenaje es triple: instalar una producción en una línea donde lo poético es el uso del espacio (el signo espacial de tradición mallarmeana), instalar lo lúdico, así como lo dinámico con relación a los experimentos poéticos.

El juego también es una vuelta al elemento primigenio; el cartón, un material maleable precario, de bajo costo. La propuesta de Arden Quin admite la posibilidad de alterar las facetas, de moverlas, así como la materialización de la temporalidad implicada en cada acto de relectura. En la tensión dinámica de lo visible y lo no visible (del fondo y la profundidad en la caja que no cierra como un cubo), está también el gesto del coplanal: los puntos de inicio y fin en momentos distantes.

El juego circula desde la miniatura transportable (*Hop! Hop!*) a la caja hipérbole (*Nature*), mostrando la ampliación de la experiencia a la que Arden Quin conduce.

2.2. IONNELL: doble movimiento y reunión de fragmentos

En 1950, en la galería Colette Allendy de París se organizó una *Exposición MADI*.³² Arden Quin exhibió un poema-objeto llamado *IONNELL*, realizado durante 1949 en Ivry con cartón blanco de entre dos y tres milímetros de espesor y papel bristol.³³ El objeto simulaba un libro con páginas de 35 × 30 cm, e incluía *découpages*, pinturas, marcos recortados, relieves, madigramas, así como poemas en su interior.

Este experimento poético no solo conectaba las exploraciones geométricas y constructivas, sino que agregaba un elemento novedoso en su vínculo con el invencionismo: la tridimensionalidad del libro como objeto manipulable, táctil, con pliegues y con horadaciones en las hojas.

Arden Quin, mediante “entregas” parciales, “miniaturas” de su contenido, se encargó de darlo a conocer en diversas publicaciones a lo largo de, como mínimo, dieciséis años. Un archivista encubierdo. Entiendo que *IONNELL* puede ser estudiado como una *biopsia*,³⁴ esa noción tan particular que Edgardo Vigo acuñó para ordenar sus archivos en cajas de madera. Una vinculación entre la vida y la observación, entre el registro (contra el tiempo) que actualiza el pasado en un presente y el examen de una microhistoria futura que ese fragmento va a anidar.

Entonces, ¿lo fragmentario es una situación casual?, ¿es posterior y apunta a una estrategia de manipulación de lo oculto/visible, sobre la que se le adhieren capas que complejizan el objeto y su “lectura”? ¿Cómo verlo frente a la distancia y pérdida del objeto y no sentir el ineludible gesto de conocer el tema-contenido? *IONNELL* nos enfrenta a desvincular la idea de interior y exterior del objeto; ubicado en un espacio reactualizable como el acto mismo de la lectura.

El contenido pormenorizado, fragmentario en diversos espacios de difusión abona a la idea de misterio. ¿Qué enseñan/advierten esas acciones, aun cuando no hayan formado parte de una estrategia?

La necesidad del registro fotográfico le otorga un valor de archivo: como acontecimiento, como clave de lectura o pista que envía, reactualiza un momento. Ante la no conservación del objeto, Arden Quin recurre a las fotografías y lo reaviva cual artista archivista de la manipulación.

FACETA IONNELL en *Ailleurs*, 1963: trece años después. *Ailleurs* fue una revista dedicada a la escritura experimental que editó Arden Quin en París de 1963 a 1966, con ocho números publicados. Funcionó como plataforma y nudo, zona de contacto, entre artistas visuales y poetas sudamericanos y europeos interesados en la escritura y las artes visuales.³⁵

IONNELL (como *ONOUOUN*) es una palabra inventada. En ese recurso, sorprende la composición del título con *-ion*, una partícula cargada eléctricamente. La invención del título y de una palabra (posible en francés, aunque inexistente) *hace posible* aquello que la convención no admitiría.

Así, el objeto sería en sí mismo una partícula; es decir, una referencia a lo mínimo, a la reducción del tamaño hacia lo imperceptible, cargada eléctricamente. La asociación con lo eléctrico opera en la dirección del libro como máquina, un experimento que contiene energía para funcionar. Si el archivo puede ser modulador de temporalidades, máquinas de los tiempos para transformar lo por venir,³⁶ habría, en Arden Quin, una máquina moduladora de los tiempos que el archivo (y el mismo artista, con su montaje y desmontaje) pone a funcionar, y que se amplifica y expande con la idea del experimento poético como máquina de energía: las facetas de lo maquínico arden-quiniano.

El fragmento inicial de *IONNELL* aparece en el primer número de *Ailleurs* (1963) escondido entre páginas bajo el título de “*L'Aurore des Ages*”.³⁷ El alba-amanecer de las edades: es la primera luz del día antes de la salida del sol y suele asociarse al color blanco (lo mínimo, el despojamiento, una contemplación de lo sublime); además, esos rayos luminosos son refractados por la atmósfera. Un caso de refracción lumínica: otra lente sobre el *pluraleidoscopio*.

La selección de Arden Quin, que se extiende a lo largo de diez páginas, inicia con una fotografía del templo de Apolo en Delfos y finaliza con un jeroglífico azteca del tiempo. La luz y el sol, la verdad, las artes (en el dios Apolo-Febo de las mitologías griega y romana), y el tiempo, expresado en un ideograma (jeroglífico), que representa a través de lo mínimo, esto es, la síntesis visual-verbal.

Un fragmento destacado en imprenta minúscula dice antes, en cursiva: “el círculo estalla súbitamente / me levanté desde las ventanas / el agua penetra la superficie del Juego / la lluvia rasgó los muros / cubiertos de prodigios”.³⁸ La única palabra que comienza en imprenta mayúscula es *Jeu* [‘Juego’]. Siguiendo la pronunciación francesa, “*Jeu*” es “*Je*”: yo soy juego o el juego del yo. También ese juego manifiesta el *estallido súbito del círculo*.

Dos páginas³⁹ incorporan un poema visual concreto y fotografías del experimento en cuestión. Varias letras “R” presentan una distribución espacial sobre la página en blanco. Cada “R” deja un suspenso, una estela. De este modo, fragmentos desvinculados en tema se yuxtaponen. Palabras que comienzan con “R” proveen una secuencia sin nexos lógicos (al modo surrealista) y, en la oralidad, invaden el ritmo sonoro: “*rumeurs reflet ravin rameaux refus rafale ruisseau*” (rumores reflejo barranco ramas rechazo ráfaga arroyo). Una escena sensorial

32 — Ornella Barisone, “Experimentos poéticos entre Buenos Aires y París: las tácticas móviles de Carmelo Arden Quin de Madí a Robho”, *Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo REGIAC*, vol. 5, nº 1, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2017-2018, pp. 201-235. Disponible en: <https://revistes.ub.edu/index.php/REGIAC/article/view/regac2018.1.08/28370>

33 — Cotejado en conversación con Blaine, Ventabren, Francia, agosto de 2017. Con respecto al título del poema-objeto, como su grafía ha sido diversa por parte del propio artista, unificaremos en general su mención como *IONNELL*.

34 — Ornella Barisone, *Experimentos poéticos...*, op. cit., y “Registros biópsicos de la poesía visual en Argentina: el punto ciego en Gyula Kosice y Edgardo Vigo”, *Actas de I Jornada Internacional de Poesía Visual: Pesquisa e Criação*, San Pablo, Casa das Rosas e UNESP, 2021. En prensa.

35 — Por ejemplo, en el primer número, junto a Arden Quin integraron el comité de redacción Jean Thiercelin, Volf Roitman y Jacques Sélénier.

36 — Mario Cámara, op. cit.

37 — Carmelo Arden Quin, “*L'Aurore des Ages*”, *Ailleurs*, nº 1, París, verano de 1963, pp. 86-96.

38 — *Ibid.*, p. 93.

39 — *Ibid.*, pp. 90-91.



del barranco sobre un arroyo o correntada (el sonido-ráfaga del agua, los rumores de la naturaleza).

Arden Quin presenta los fragmentos como los "rumores", un torbellino de sonidos que confunden el "origen"; quizás, el discurrir de la conciencia murmurante. El fragmento está vinculado a lo mínimo. Con este gesto, el artista confirma la búsqueda del elemento o lo poético *elemental*: prescindir de los ornamentos de la discursividad, elegir palabras sueltas, contundentes, disponerlas y evidenciar la imposibilidad del acceso a la totalidad, seleccionar con un criterio para generar el "aparente sinsentido".

También en Arden Quin el fragmento es un gesto vinculado a su período de la *plastique blanche* en relación con la poesía visual experimental y que coincide con el diseño de *IONNELL*. La tendencia a lo blanco supone el despojo pero, a la vez, la carga energética imperceptible. Las perforaciones sobre la página "blanca" respondían a las búsquedas en torno al problema de la luz, una reinterpretación del monocromo blanco a partir de la poligonalidad abierta.⁴⁰

Lo blanco, lo mínimo, ahora se experimenta elemental en la reducción en distintos niveles: en la presentación de los materiales (las pistas que deja,

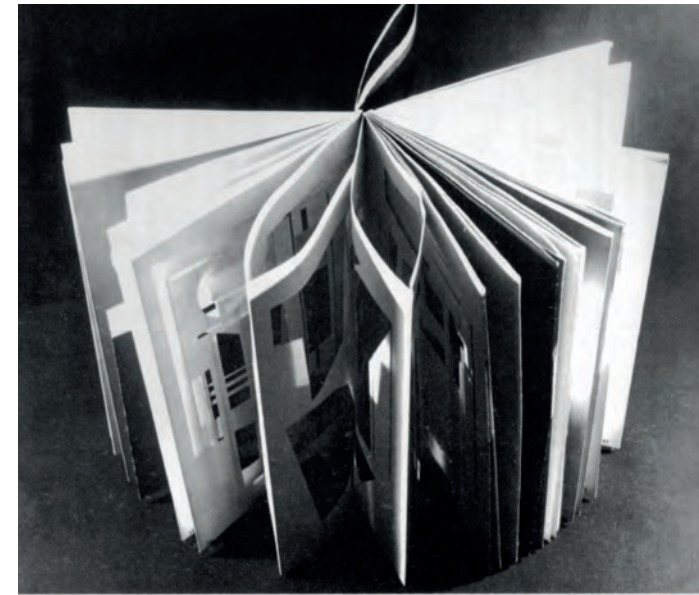


en la condensación, en los recortes, en los pliegues, y todos estos recursos juegan con la dinámica de lo oculto/visible. Lo que se hace visible es el vacío (o su nueva constitución): el vacío del útil; por ejemplo, un periódico o una revista de donde se extraen fragmentos (letras, palabras) para componer una nueva realidad poética.

MADI era eso: la relación con la dinámica interior/exterior, que *IONNELL* ponía en el tapete. Hay estructuras poligonales, hay espacios vacíos: al crear la forma, MADI abrió para la plástica una libertad absoluta. Alcanzar el movimiento perpetuo a través de la utilización de colores simples, estructuras poligonales y espacios vacíos. Esta poligonalidad abierta y móvil, además, aparece en las figuras trazadas al interior de *IONNELL* y en los madigramas.

Siguiendo esta línea, en la misma revista encontramos *Paphos*, un *collage* de poema y fotomontaje realizado por Arden Quin en 1963, en el que reaparece la circularidad: el lago, el agua sobre la cual el niño/a pesca, y la proyección de su reflejo. Está vinculado temáticamente a un *collage* en papel sin título de 1956 que incluye perforaciones, planeta, estrellas y marco recortado.

40 — Patricia Avena Navarro (cur.), *Arden Quin. La invención lúdica* [cat. exp.], San Juan, Museo Provincial de Bellas Artes Franklin Rawson, 2013.



Carmelo Arden Quin
Ionnell, ca. 1949. Poema móvil dibujado
y troquelado sobre papel
Ubicación actual desconocida

PÁGINA ANTERIOR
Carmelo Arden Quin
Paphos, reproducido en *Ailleurs*, n° 1
París, 1963

Carmelo Arden Quin
Sin título, 1956
Collage sobre papel
21,5 × 24 cm

"Desnudez etérea" / "rueda en el aire" / "los soles desaparecen en sus órbitas" / "Círculos que giran" / "la tarde agonizante"... Es una descripción de un paisaje sublime de movimiento y circularidad, explicitación de la temporalidad. Aunque *Paphos* está inmediatamente antes que *IONNELL*, podría formar parte de él, dada su configuración visual y verbal, y por la vinculación temática y proximidad en la revista.

FACETA IONNELL 1966: dieciséis años después. En el último número de *Ailleurs*, Arden Quin corona el cierre de la publicación con "*Parties occultes d'Ionnell*".⁴¹ En una fotografía fechada en 1953, el poema-objeto se observa abierto como *pop-up*. Uno de sus pliegues deja plasmar un cilindro con perforaciones de formas geométricas: trapecios, rectángulos, círculos. Además, se distingue la enumeración al interior, con más de diecisiete páginas de producción creativa.

Otra fotografía en *Ailleurs*⁴² describe "*IONNELL* (1943)". Así, resulta tentador especular con una hipótesis de creación temprana que voluntaria-

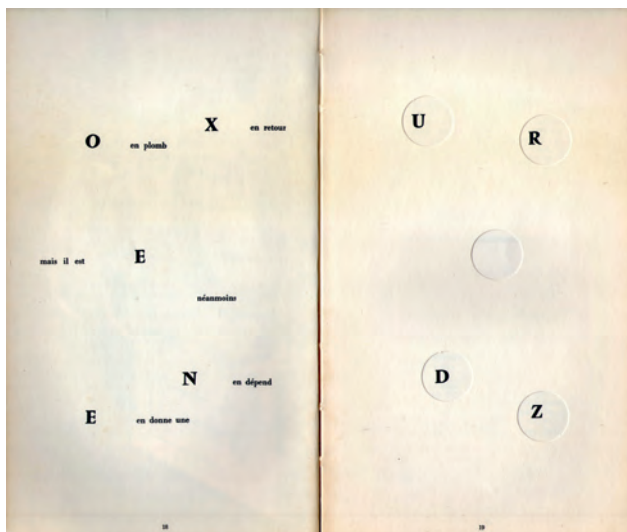
mente Arden Quin hubiese querido dar a conocer, y que lo ubicaría como pionero en relación con las experiencias del grupo invencionista a partir de 1944. Indudablemente, es seductor imaginar la posibilidad de que *IONNELL* se haya hecho en Buenos Aires un año antes que *Arturo*. ¿Cabe la posibilidad de que *IONNELL* se haya realizado en 1943? ¿O es solo un error de tipeo respecto de la fotografía previa que señala 1953, fecha en la que el fotógrafo capturó el momento y que aquí se transcribe como 1943? Es una pregunta que, de corroborarse con relación a otros datos, podría modificar el curso de los relatos construidos hasta el momento en los ámbitos de la historia del arte y de la poesía visual experimental.

Esta faceta de *IONNELL* de 1966 y que Arden Quin deja ver-desoculta a lo largo de diez páginas de la revista contiene —desde la página 18 a la 21— una experiencia temporal vinculada a la transformación del experimento y sus posibilidades combinatorias. La experiencia *pluraleidoscópica* que ofrece supone el libro como forma visual y como exploración verbal.⁴³

41 — Carmelo Arden Quin, "*Parties occultes d'Ionnell*", *Ailleurs*, n° 8, París, enero de 1966, pp. 17-27.

42 — *Ibid.*, p. 27.

43 — Johanna Drucker, *The Century of Artists' Books* [1994], Nueva York, Granary Books, 2004.



Transcribo a continuación las frases/palabras visibles:

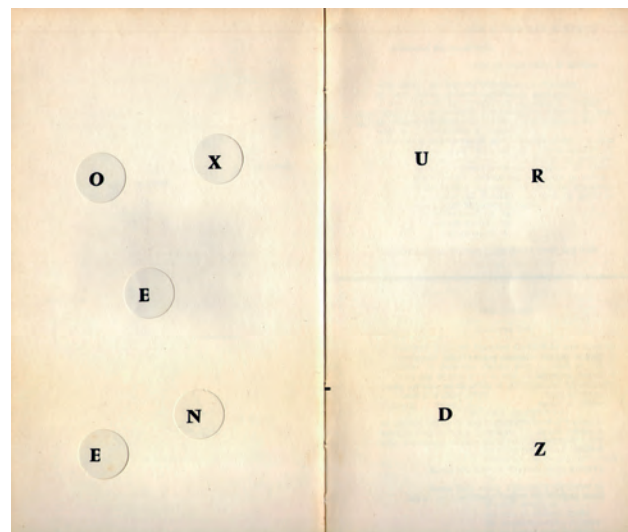
X en retour (de vuelta/a cambio) / *O en plomb* (de plomo/en plomo) / *mais il est* (pero él es) / *néanmoins* (sin embargo/no obstante) / *N en dépend* (depende de ello) / *E en donne une* (te daré una)

Todas ellas están en imprenta minúscula, a excepción de las letras sueltas destacadas en mayúsculas y en negrita, así como aumentadas en tamaño. En la primera página se observa un paralelismo sintáctico de locuciones que comienzan con "en..." (*en plomb*, *en donne*, *en dépend*). En dos construcciones habría una coincidencia de sonidos, si nos basamos en la fonética francesa: "il est" / "E" [e], "N" [an] / "en". Lo cierto es que cada página muestra superposiciones; son temporalidades: hay una cuestión performática en mostrar esas opciones de lectura/combinaciones y superposiciones.

Luego de estas páginas, se incluye una exploración verbal con variada distribución de versos sin rima a nivel de la página y mayormente discursiva.

44 — "...ya ha actuado / aquí del mérito / y del conjunto / de las afirmaciones / del nacimiento / más que nada un emblema, ojos o lluvia de Ionnell [...] entre el círculo / y el mirador / entre la hoja / (el viento ya no sopla) / entre el pie / entre el fuego / entre la nieve / entre la muralla...". *Ailleurs*, n° 8, op. cit., p. 22.

45 — "...finge / (de) / ver todo, / observando el / más mínimo intersticio, a partir de / ti / este momento - momento lógico / - tu deberías poder ponerte / en los silencios y en los destellos de / fingir / tu infancia...". *Ibid.*



Destaco algunas frases:

*déjà il s'agit / ici du mérite / et de l'ensemble / des affirmations / de la naissance / plus que tout emblème, yeux ou pluie d'Ionnell [...] entre le cercle / et le guet / entre la feuille / (le vent ne souffle plus) / entre le pied / entre le feu / entre la neige / entre la muraille.*⁴⁴

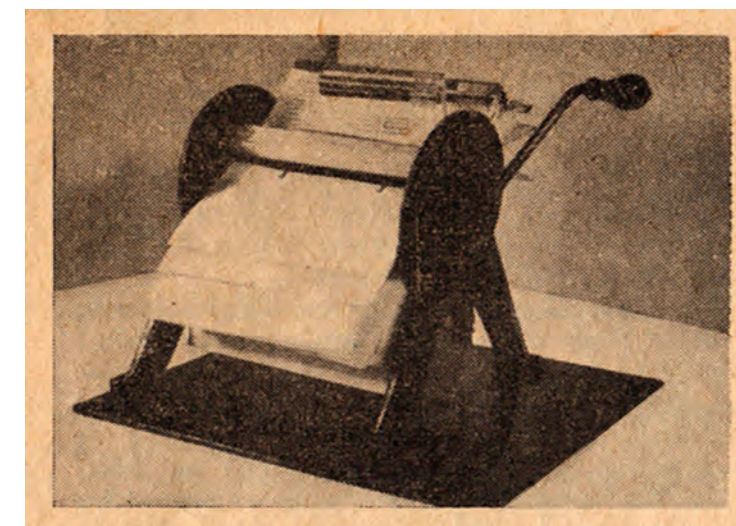
La mediación, el espacio entre el círculo y la hoja. La mención morosa, al utilizar "entre", de los elementos *fuego* y *nieve* (opuestos y necesarios); el vacío, lo sublime.

*Fait semblant / (de) / tout voir, / observant le / moindre interstice, à partir de / toi / ce moment - moment logique / -tu dois pouvoir te remettre / des silences et des éclairs de / fait semblant / ton enfance.*⁴⁵

Otra expresión bisagra en la reconstrucción de este discurrir es: "Fingir ver todo, observar el más mínimo intersticio". Es otro modo de nombrar la manipulación del fragmento y la ficción (como en un montaje fílmico de secuencias): el intersticio, el

Máquina para leer *Nouvelles impressions d'Afrique*, de Raymond Roussel, reproducida en *Letra y Línea*, n° 4, Buenos Aires, 1954.

PÁGINA ANTERIOR
Páginas del artículo de Carmelo Arden Quin "Parties occultes d'Ionnell", publicado en *Ailleurs*, n° 8, París, 1966.



entre, el umbral ("*dès le seuil*", dirá Arden Quin en otro texto de *Ailleurs* de 1964). "El conjunto" y la multiplicación de los intersticios: "más que todo emblema, ojo o lluvia de IONNELL".

Como ya mencioné, en un registro anecdótico, fragmentario y organizado cronológicamente Arden Quin hacía uso del recurso del diario para echar luz sobre el proceso creativo de la revista y de algunos de sus experimentos poéticos. Ese registro de lo mínimo también se encuentra en *Ailleurs*.⁴⁶ Con fecha 2 de junio de 1962, el artista relata una escena vinculada a IONNELL.

Profundas excursiones en el espacio, también. La idea está después de mucho tiempo delante de nosotros. Hay que sistematizarla ahora [...] Un souvenir. 1954. Buenos Aires. Él venía de visita, mostré a Juan Esteban Fassio IONNELL. Él tomó el libro, hizo gestos de disculpas con la mano derecha y con su modestia habitual él se

queja de su negligencia-olvido-descuido: hace tiempo que él pensaba en componer un libro similar [...] sobre una mesa de noche, un extraño pequeño objeto él se acerca y lo hace girar de repente/golpe de palanca angular/doblado. Yo me acerco por mi parte y leo en las hojas que girando se mueven/desplazan e intercambian como el agua de una rueda de molino, las IMPRESIONES DE ÁFRICA, de Raymond Roussel. Era su máquina para leer Roussel que él había inventado algunos años antes.⁴⁷

La mención a Fassio no es casual ni solo anecdótica.⁴⁸ Vinculado a la difusión del surrealismo en la Argentina, publicó, por ejemplo, en la revista *Letra y línea*.⁴⁹ En el *libro-máquina* de Arden Quin, las hojas "se mueven [o desplazan] e intercambian como el agua de una rueda de molino".⁵⁰ Precisamente, en 1954 Fassio inventó una nueva máquina, más compleja que las precedentes, para leer *Nuevas impresiones de África*, de Roussel,⁵¹ cuyos esquemas

46 — Carmelo Arden Quin, "*Dès le Seuil*", op. cit.

47 — *Ibid.*, pp. 6-7.

48 — Cfr. Julio Cortázar, *Rayuela*, Buenos Aires, Sudamericana, 1963, y *La vuelta al día en ochenta mundos*, México, Siglo XXI, 1967.

49 — Aldo Pellegrini (dir.), *Letra y Línea*, n° 4, Buenos Aires, 1954, p. 70; véase la edición facsimilar *Letra y Línea*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2014, p. 70.

50 — Carmelo Arden Quin, "*Dès le Seuil*", op. cit., p. 7.

51 — François Piron (dir.), *Locus Solus. Impresiones de Raymond Roussel* [cat. exp.], Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011, p. 235.



fueron publicados en el número 34 de la revista *Bizarre*; "une véritable adaptation des quatre chants à un autre support, qui en exploite les virtualités".⁵²

FACETA IONNELL en *Approches*, 1966. Dieciséis años después –desde *IONNELL* en Colette Allendy– y tres más tarde de lo que denominé "FACETA *Ailleurs*" (1963 y 1966), Arden Quin reseña las "Parties occultes d'lonnel" (sic) en la revista *Approches*, editada por Julien Blaine y Jean François Bory.⁵³ Con este complemento, escrito

52 — "...una verdadera adaptación de cuatro cantos en otro soporte, que aprovecha las potencialidades...". Hermes Salceda, Philippe Bootz e Inés Laitano, "Nouvelles impressions d'Afrique, les virtualités de la machine textuelle", en Pierre Bazantay et ál., *Roussel: Hier, aujourd'hui*, Rennes, PUR, pp. 285-310. Disponible en: <https://books.openedition.org/pur/52685?lang=es>. Véase también la reseña de Salceda sobre Raymond Roussel publicada en <http://eldiletante.net/trabajos/nuevas-impressiones-de-afrika>

53 — Carmelo Arden Quin, "Parties occultes d'lonnel" [sic], *Approches*, n° 1, París, 1966, pp. 26-29.

54 — *KAO. Journal Asiatique*, n° 3, op. cit., p. 4.

55 — *Ibid.*

Tapa de *Les carnets de l'Octéor*,
Approches 1, 1966

PÁGINAS SIGUIENTES

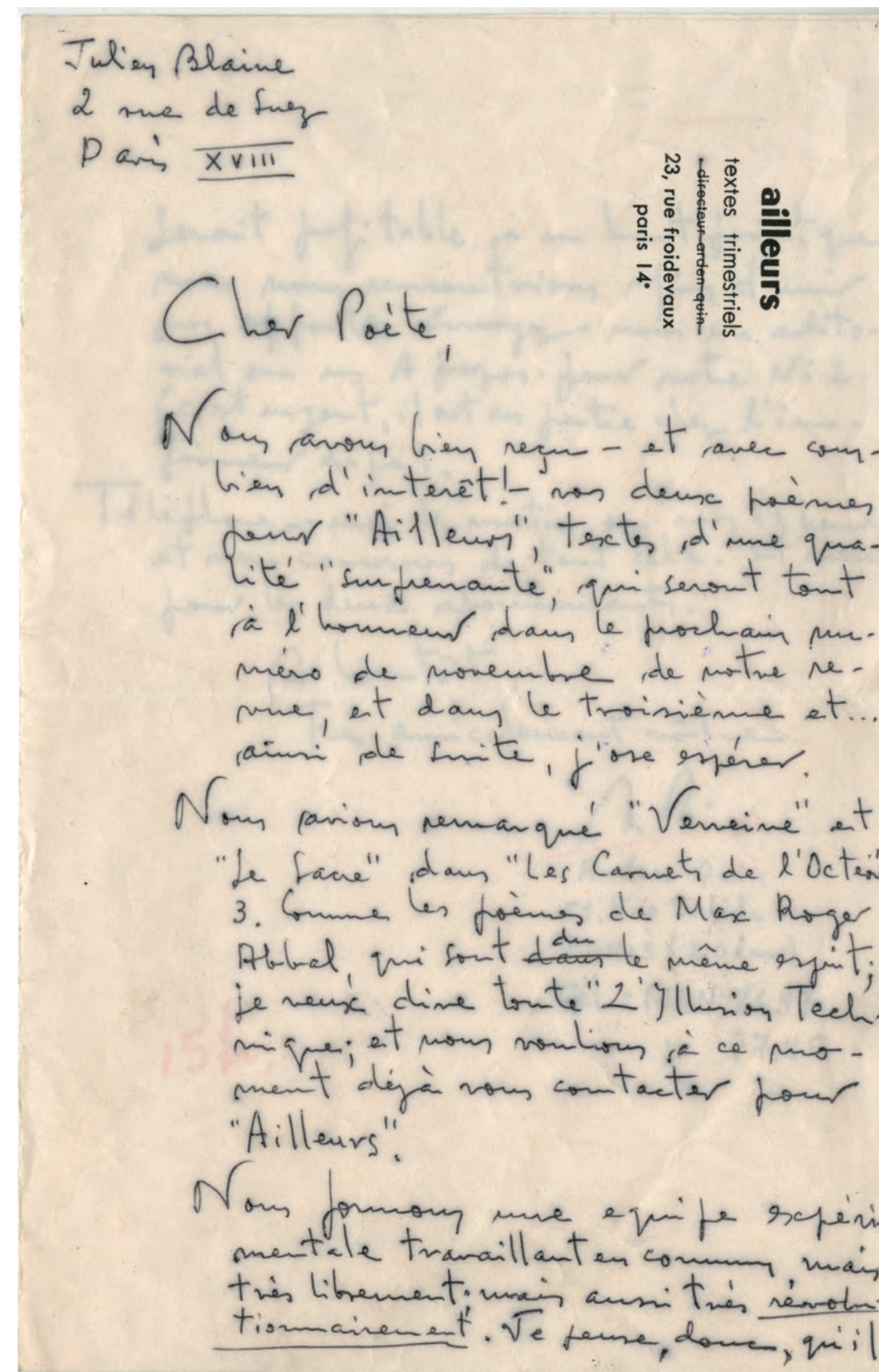
Carta manuscrita de Carmelo Arden Quin
a Julien Blaine con membrete de la
revista *Ailleurs*, 1963. Documento inédito.
Archives Julien Blaine / IMEC

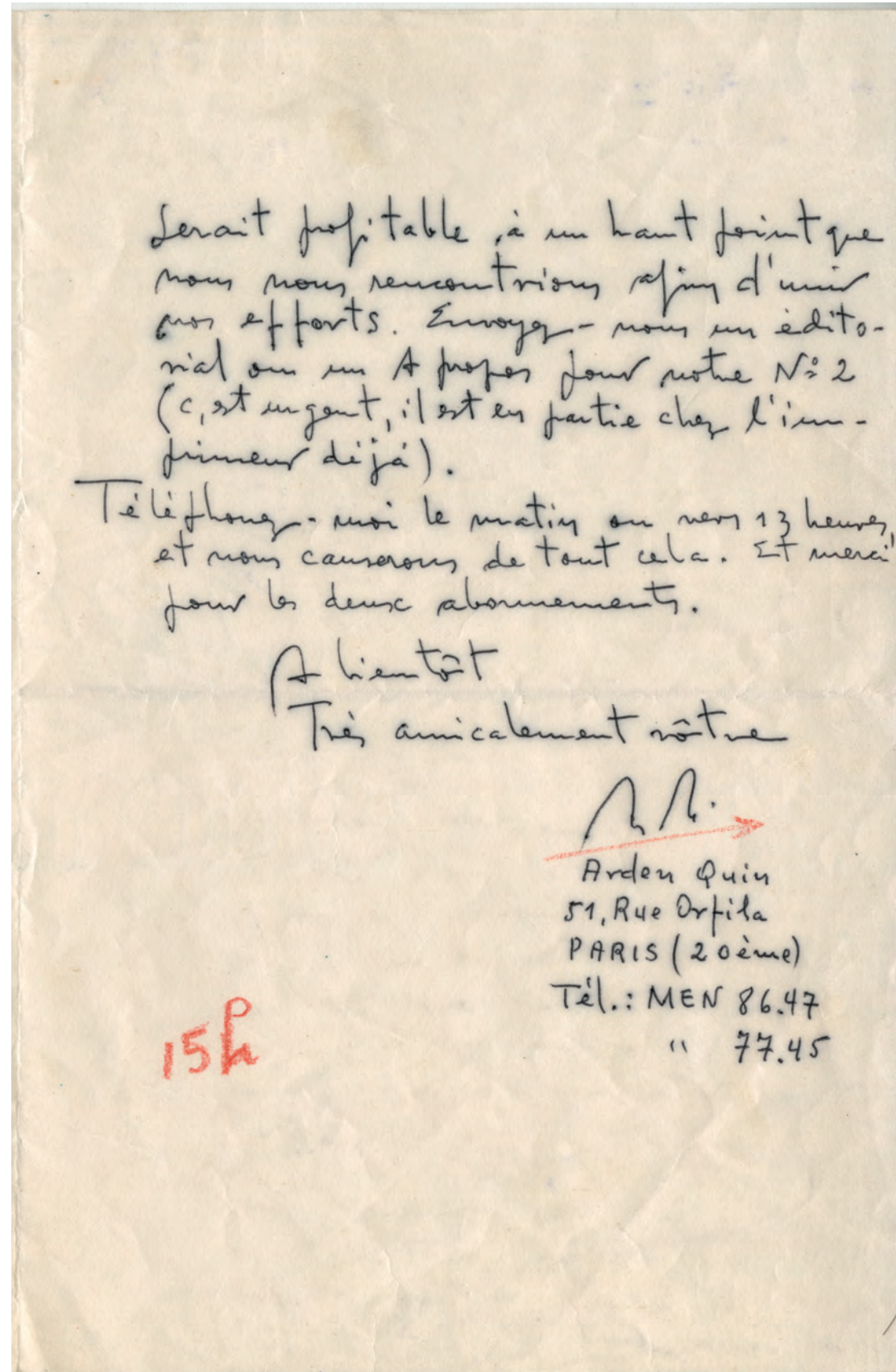
varios años después, se develan piezas de puzles que alternan mayúsculas y minúsculas, repeticiones. Escasos fragmentos que se dan a conocer parcialmente en una revista experimental.

FACETA IONNELL en 1989. Una fotografía conservada del experimento, tomada por Anne Galliard, se publica en *KAO. Journal Asiatique*. En ella es posible advertir un número de página 45 en la parte inferior derecha de la imagen y una exhibición del poema-objeto en posición vertical y semidesplegada, con el pie de foto que reza: "Livre unique, 'lonnel' (sic), 1950".⁵⁴ Además, se destaca una cronología, ubicada a la izquierda de la página, en la que, en 1950, describe "Premier MADI con découpages: IONNELL" (sic).⁵⁵

Este número de *KAO* fue editado por Arden Quin y Michel Giroud en París y maquetado por Philippe Camus/Ductus. Ello confirma que, tanto en la selección de las imágenes-facetitas-fragmentos para mostrar así como en las descripciones de esas imágenes, Arden Quin participó. Esta afirmación se valida, además, porque en la diagramación de la página se incluyen dibujos de formas geométricas y la perforación en la letra "O", un recurso ya utilizado por él.

IONNELL de Arden Quin, además de exhibir diversos modos de relación con la palabra (en fragmentos más o menos discursivos, más o menos ideogramáticos), pierde progresivamente sus letras y se vincula con el libro como idea y como objeto.





Imágenes de "Le Sacre. Conte".
Archivo Julien Blaine, Ventabren.

A diferencia de la lectura lineal del libro impreso, *IONNELL* priorizará los aspectos hápticos y ópticos –aunque todo libro sea en sí mismo una experiencia visual, mental y táctil⁵⁶ al trasladar la experimentación visual al objeto tridimensional y al proponer capas yuxtapuestas (epidérmicas), así como cortes tangenciales, fragmentarios, biópsicos de esas capas ("libérer la épiderme"⁵⁷) para materializar el *pluraleidoscopio*.

3 — Ensamblajes y montajes: Carmelo Arden Quin con Julien Blaine, umbrales elementales

Como se puede observar hasta este punto, para el *pluraleidoscopio* que propone Arden Quin y que tomo como categoría de análisis –un efecto de lectura y de reivindicación del archivo–, remití a los *collages*, a los madigramas, a los *assemblages* y a los montajes. Respecto de esto último, la imagen mental del ensamble y el montaje resulta productiva para referir a una *zona de contacto*⁵⁸ inexplorada: los vínculos entre Blaine y Arden Quin. Así, intentaré demostrar tangencialmente cómo una exposición, una carta, una revista pueden ser zonas de contacto. Son espacios de realización cultural: *zonas*, umbrales, desvíos que tienen que ver con las relaciones materiales, concretas, que las obras posibilitan, y con los acercamientos o colaboraciones entre artistas, así como con los espacios de difusión que comparten.

3.1. A partir de *Ailleurs*: la "lettre", 1963

Sobre *Ailleurs* ya he mencionado una faceta vinculada a las operaciones de des-montaje de Arden Quin respecto a *IONNELL*. Ahora me inte-



resa indagar cómo se trama el vínculo entre Blaine y Arden Quin, y explicitar por qué resulta de vital importancia para nuestro análisis.

Francia es para Arden Quin un espacio de apertura, continuidad y revisión de sus ideas; un espacio donde canalizarlas y donde él mismo es descubridor por otros, como ocurre con Blaine. En este sentido, una de mis hipótesis es que Arden Quin "descubre" a Blaine y viceversa; un mutuo descubrimiento.

En 1963, Julien Blaine –que había estudiado Letras– estaba en París y recibió una carta de Arden Quin en la que le decía que su revista le había parecido "fantástica": "J'ai vu ton revue a La Hune, c'était fantastique [...] Nous allons créer une revue qui s'appelle *Ailleurs*, vous devez venir absolument avec nous".⁵⁹

56 — Johanna Drucker, *op. cit.*

57 — Carmelo Arden Quin, "Parties occultes d'lonnel" [sic], *op. cit.*, p. 26.

58 — James Clifford, *Itinerarios transculturales*, Barcelona, Gedisa, 1999, p. 20.

59 — "Vi tu revista en La Hune [una galería-librería de esos años, ubicada en Boulevard Saint Germain 170], era excelente [...] Vamos a crear una revista llamada *Ailleurs*. Sin duda, tenés que venir con nosotros". Ornela Barisone, entrevista con Julien Blaine citada.

Arden Quin había leído el número 3 de *Les carnets de l'Octéor*, editada por Blaine junto a otros poetas jóvenes de Aix-en-Provence,⁶⁰ particularmente el poema visual "Le Sacre. Conte"; sobre este, el autor comenta: "et notamment la page Ti/cuivre".⁶¹

En 1962 ese grupo de poetas pensaba que "el vocabulario debía ir más allá del propio vocabulario, y que debía incluir necesariamente signos diversos, un conjunto de elementos semióticos propios de un segundo vocabulario, o la variación de gestos tipográficos llevados a cabo ya por Mallarmé, Dadá y el Futurismo".⁶² Esto los ubicaba en sus raíces, sin pretensión de continuidad; un "punto de arranque en una dirección todavía desconocida".⁶³

Cada página de "Le Sacre..." ofrece dos o tres letras del abecedario aumentadas y en negrita, una frase en francés de menor tamaño en cursiva y un diseño. ¿El cuento/historia sagrada o la cuenta ("compte") sagrada? ¿Contar como sinónimo de narrar el cuento (le conte, sustantivo) o contar números? Al respecto, en la Fondazione Bonotto aparecen algunas intervenciones posteriores sobre este poema que confirman la complejidad involucrada en las combinaciones. Cada pieza puede ser leída como un puzle, una ficha, según el orden elegido.

¿Qué llamó la atención de Carmelo Arden Quin en este poema visual y, por ende, en el mismo Blaine? En primer lugar, es evidente que la perspectiva del

artista francés, en ese entonces, más ligada a la "séméiotique",⁶⁴ daba cuenta de las búsquedas de poesía visual-experimental que ponía en el centro la actividad del lector, el juego (practicado por Arden Quin en las *boîtes*), así como la materialidad precaria.

Blaine explica que "de abstracción en abstracción podemos llegar a una figuración y a una nueva concepción caligráfica". Es necesario "encontrar un grafismo que incluya no solamente el juego de nuestro alfabeto, sino también una cierta ideografía propia a cada poeta".⁶⁵ Para facilitar la comprensión de este texto, el poeta incluye "simples croquis que explican el juego de los signos en la lucha o unión con las letras". Así, en las páginas siguientes exhibe mecanografiadas muestras del trabajo con las palabras mar-aire-tierra y "éléments", que generan diversos poemas visuales. Esto es llevado en el mismo año al poema visual "Élément", que la Fundación Bonotto conserva y en el que Blaine utiliza una técnica mixta.

En segundo lugar Blaine, por su formación en Letras, era un candidato ideal para darse a conocer y, al mismo tiempo, reivindicar las búsquedas poéticas de Arden Quin hacia la poesía visual-experimental; además, como argumenté, este venía trabajando la idea de poema móvil desde MADI. Así, Blaine cuenta que Arden Quin lo invita a sumarse al equipo de *Ailleurs*. Cuando recibe la carta y se contacta finalmente con Carmelo, el número 1 estaba por publicarse. Por dicho motivo,

60 — Cuatro números publicados entre 1962 y 1965 en Aix-en-Provence, Francia.

61 — "...Y especialmente la página [aludiendo al libro] 'Ti/cuivre'". *Ti* alude a un elemento de la tabla periódica: el titanio. *Cuivre* puede aludir al metal en general o al cobre. Ornella Barisone, entrevista con Julien Blaine citada.

62 — Bartolomé Ferrando, "La travesía de lo poético. Una conversación con Julien Blaine", *De la poesía visual al arte de acción*, Bizkaia, L.U.P.I., 2014. Disponible en: https://issuu.com/launicapuertaalaizquierda/docs/bartolome_ferrando_definitivo_2

63 — *Ibid.* Las negritas corresponden al original.

64 — Julien Blaine, "Pour en commencer avec la séméiotique", marzo de 1963. Mecanografiado. Archivo IMEC, Caen. Aclara el autor que elige el término *séméiotique* antes que *sémiotique*, *séméiologie* o *significs*, ya que "el primer término ha sido menos utilizado y, en consecuencia, podremos darle la significación que nos interesa". Al respecto, véase Ornella Barisone, "Contactos culturales en torno a la poesía visual: Edgardo Antonio Vigo y Julien Blaine. Activación, estallido y perforación", *Actas del XII Encuentro de Arte, Creación e Identidad Cultural en América Latina "América Latina desde América Latina"*, Rosario, Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario, 2014. Disponible en: <https://rephip.unr.edu.ar/bitstream/handle/2133/20172/America-Latina-Desde-America-Latina.pdf?sequence=2&isAllowed=y>. Y también de la autora, *Experimentos poéticos...*, *op. cit.*

65 — Julien Blaine, "Pour en commencer avec la séméiotique", *op. cit.*, p. 1.

Julien Blaine, de frente. Sobre la mesa, *lonnell*, y en la pared, una fotografía del madigrama *ONOUOUN*, de Carmelo Arden Quin. Fotografía: Daniel Grémi. Archivo Julien Blaine, Ventabren.

Blaine aparece en la edición de 1964, la segunda, con 22 años de edad. En ella se lee la transcripción de unas palabras de Arden Quin sobre cómo lo conoció:

6 junio 1962

I. me dio algunas hojas dispersas de una revista que P.R. me envió con una carta sobre los buscadores de tesoros [...] Yo muestro a I. una publicación de Aix en Provence. Los découpages! Nosotros tenemos el tercer <carnet>; nosotros encontramos un texto extraordinario de J. Blaine: *Le sacre, conte*. Hay que adquirir los otros números y escribir a B. Cada vez más abstraer.⁶⁶

A partir de este contacto, Arden Quin también conoce a otros jóvenes poetas franceses que expandirán las posibilidades de la revista *Ailleurs*, desde las experimentaciones con la letra hasta la *performance*. Blaine "se encuentra repentinamente en contacto con obras y poetas implicados en la trama internacional y la poesía experimental".⁶⁷ Arden Quin motiva a Blaine a "perseguir el camino donde aquel se había iniciado"; de ello se desprende la importancia de la materialidad de la escritura, el lector-participante, "la construcción del objeto y en la transformación de la lectura en acto".⁶⁸

3.2. Blaine sobre el "livre éclaté" de Arden Quin: *Prémier Inventaire de la Poésie Élémentaire de 1967*

Del 21 de junio al 13 de julio de 1967, la Galerie Denise Davy, ubicada en el número 24 de la *rue Saint Sulpice* (Distrito VI de París), anunciaba el evento sobre *poésie*



élémentaire (organizado por Blaine) y la presentación de *Essai sur la sculpturale ou à la recherche de l'intégralité du "o"* (1965), editado por la galería. Este poema-objeto incluía un distintivo diseño gráfico en sus páginas, con perforaciones circulares; un libro de artista ilustrado con papel multicolor y configuraciones ideogramáticas. Con el sugestivo título elegido por Blaine se juega una idea de vinculación con la poesía escultórica o escultura poética, la misma que se pone de relieve en los dados de *Nature* de Arden Quin. Esa serie de *boîtes* (1950) son poemas-escultura, porque admiten la verticalidad (superposición) e interrumpen la idea del pedestal que en la misma época el minimalismo estadounidense pregonaba en sus textos.

66 — Carmelo Arden Quin et ál. (eds.), *Ailleurs*, n° 2, *op. cit.*, p. 8. El destacado corresponde al original.

67 — Philippe Castellin, "Le fondateur", en Suzanne Gilles, *La poésie à outrance. À propos de la poésie élémentaire de Julien Blaine*, Dijon, Les presses du réel, 2014, p. 144.

68 — *Ibid.*, pp. 144-145.



Davy, M. Davy, Catherine Poitevin, Julien Blaine, Carmelo Arden Quin y Jean Clay, en la muestra *Premier Inventaire de la Poésie Élémentaire*, París, 1967.

Arden Quin y Antonio Asis en la *Galerie Denise Davy*, París, 1967. Documento inédito. Fotografías: Daniel Grémi. Archivo Julien Blaine, Ventabren.

a razón de los *découpages* y *pliages*. En la recensión que hace Blaine de la muestra, y que pasaré a comentar, no solo refiere a Arden Quin, sino que lo ubica en la tradición del experimentalismo con una claridad sorprendente.

De la muestra referida, Blaine destacó que organizaba diferentes líneas o modalidades poéticas. En primer lugar, señaló, dentro de la línea concretista de la letra y la palabra, su materia tipográfica o dactilográfica como el "elemento". En segundo lugar, el estudio de una nueva poesía vinculada a la fragmentación lingüística y a la fotografía. En tercer lugar, el objeto como elemento:

*les travaux qui apparaissent les plus remarquables dans cette exposition sont bien ceux des poètes qui ont choisi comme élément l'objet [...] (la bouteille de L. Pazos), la machine (L. Lijn [...]) ou plus simplement le livre éclaté, éclatement produit par des découpages et des pliages (C. Arden Quin, E. A. Vigo [...]).*⁷⁰

La cuarta línea detectada por Blaine en la exposición era la participativa del público, y la quinta, las búsquedas del lenguaje puro. Arden Quin recorrió algunas de estas experiencias en distintos momentos de su producción artística o las condensó en un mismo poema-objeto: la relación del concretismo con MAD1, la exploración del *collage*, la *plastique blanche*, la participación, la reunión del *assemblage*.

Según el catálogo de 1967, donde consta la lista de expositores, presentaron obra más de 135 artistas europeos y sudamericanos; entre ellos, Arden Quin.⁶⁹

Dos ideas centrales se van a reactivar en este ensamble archivístico. Por un lado, la lectura lúcida de Blaine sobre Arden Quin, contemporánea de sus producciones, la cual reivindica en relación con la poesía visual-experimental el término *poésie élémentaire*: del sustantivo francés *élément*, se orienta a la vuelta a lo mínimo. Por otro lado, el objeto como elemento, libro "éclaté", explotado, expandido

69 — Julien Blaine (cur.), *Premier Inventaire de la Poésie Élémentaire* [cat. exp.], París, Galerie Denise Davy, 20 de junio-13 de julio de 1967. Cfr. Ornela Barisone, *Experimentos poéticos...*, op. cit.

70 — "...los trabajos más destacables en esta exposición son de aquellos poetas que han elegido como elemento el objeto [...] (la botella de L. Pazos), la máquina (L. Lijn [...]) o simplemente el libro explotado, explosión producida por los recortes y los pliegues (C. Arden Quin, E. A. Vigo [...])." Julien Blaine (cur.), *Premier Inventaire de la Poésie Élémentaire*, op. cit. El destacado es de la autora.

El "estallido" real, el "grito incisivo y personal" semejante a la *pintura-grito* de Greco que destaca Blaine y que aparecía en el número 2 de *Ailleurs* es "el estallido súbito del círculo", el cual se alinea en la arenga madista de "hacer la poesía viva"⁷¹ y en la "expansión", el "estallido" de la experiencia ("*faire éclater l'expérience*").⁷² Así, en Arden Quin había, según Blaine, un estallido del libro: "*le livre éclaté, éclatement produit par des découpages et des pliages*".

Si se trata de, como dice Blaine, "*une poésie évidente devient changeante*" (una poesía obvia que se vuelve cambiante), es una poesía móvil transformable como la de Arden Quin. Es una búsqueda, una investigación, el hecho de que una "superficie simple devenga cambiante" y una lectura simple se transforme en una compleja.⁷³ En Arden Quin también la superficie-prisma se multiplica y complejiza cuando "la escritura deviene total", así como lo es la poesía.

3.3. Entre 1968 y 1976, Arden Quin en *Robho* y *Dock(s)*: Blaine intérprete experimental

¿Qué ensamble y qué montaje habilitan estos archivos, escasamente conocidos en Sudamérica, algunos de ellos inéditos? El efecto prismático del fragmento permite ensayar una lectura a la luz de una *zona de contacto* efectiva.

Hasta el momento, hemos visto que diversos datos nuclea a Blaine con Arden Quin. Si las publicaciones de *Ailleurs* y la carta de Arden Quin de 1963 significaron una apertura (un prisma de entrada) para el conocimiento mutuo de estos artistas, si la exposición de poesía elemental organizada por Blaine en

1967 consolidó esa zona de contacto en términos de participaciones (la multiplicación del prisma), si *Approches* revisita IONNELL en una red-prisma de poetas fónicos y visuales, *Robho* y *Dock(s)*, dos de las revistas posteriormente editadas por Blaine,⁷⁴ y la aparición de Arden Quin en ellas en la línea de la poesía experimental exhiben algo más. Me refiero a la sistematización operada por Blaine en terreno francés respecto de —fundamentalmente— artistas sudamericanos radicados en ese país, a la expansión a la que arriba Arden Quin en ese entorno, así como a la urgente y necesaria revisión de estos aportes a la historia del arte, de la literatura al campo de lo visual-experimental, al campo de la crítica de arte. Los experimentos poéticos de Arden Quin fueron olvidados en pos de la construcción de un relato vinculado a la historia del arte constructivo, también necesaria, pero que eclipsó estas (otras) facetas del prisma. Aquí la deuda es con esa articulación y costado que aporta a la *pluraleidoscopia* a la que nos enfrenta Arden Quin, la reunión de los fragmentos y archivos desde la actualidad: un *éclat* multidimensional.

En *Robho* —revista de arte, editada y dirigida en París por Jean Clay y Julien Blaine—⁷⁵ se publicaron durante seis números (entre 1967 y 1971) los aportes provenientes de la investigación experimental junto a los problemas más diversos del arte, la poesía, la arquitectura. América Central y América del Sur aparecían en *Robho* porque sus representantes estaban en París, principalmente los de Venezuela, Argentina y Uruguay; en menor medida, Brasil.⁷⁶

El primer número se presentó el martes 6 de junio de 1967 en la *Galerie Librairie Expérimentale Le compas*, ubicada en ese entonces en la *rue Saint Sulpice* (aparentemente, en la misma dirección funcionaba la *Galerie Denise Davy*).

71 — Carmelo Arden Quin, "INterVENTION A", *KAO. Journal Asiatique*, nº 3, 1989, p. 3.

72 — Carmelo Arden Quin, "*Dès le Seuil*", op. cit., p. 6.

73 — Ornela Barisone, entrevista con Julien Blaine citada.

74 — Anysia Troin-Guis, "*Politique et poétique des revues*", en Suzanne Gilles, op. cit., pp. 105-122.

75 — Contribuyeron con ellos, además, Christiane Duparc, esposa de Clay y periodista, y Alain Schiffrès.

76 — Ornela Barisone, entrevista con Julien Blaine citada, y Julien Blaine, *Afiche de présentation de la revista*. Documento inédito. Archivo Julien Blaine, Ventabren.

El número 2 de *Robho* (noviembre de 1967) destinaba sus dos primeras páginas a la reseña de Blaine –ya referida– sobre el *Prémier Inventaire* y a imágenes de los experimentos de los diversos artistas colaboradores. Esta zona se desplaza desde instrucciones para dividir una página, poemas visuales-concretos en distintos soportes, poemas matemáticos con pliegues, montajes tipográficos, hasta los poemas-objeto.

En el número 3 de *Robho* (1968), Blaine presenta en cuatro páginas a Arden Quin y al manifiesto MADI de 1948. La primera de ellas distribuye reproducciones de fotografías de revistas, catálogos de exposiciones, presentaciones del grupo MADI en Buenos Aires y en París y de los experimentos poéticos realizados por Arden Quin. Vemos, por ejemplo: el índice de la revista *Arturo*, 1944; *Exposición invención*, 1946; génesis de la palabra MADI (carMelo Alves arDen quin); *Matinée MADI*, 1948; *Programme d' action*, Lucio Fontana-Consuelo Losada, 1946; *Deuxième Exposition "Invention"*, Buenos Aires, 1945; *Exposition "Invention"*, 1946; *Réunion MADI*, Buenos Aires, 1946; *Manifeste MADI* 1946; *Conférence Arden Quin*, 1946; *Salle Madi*, *Réalités Nouvelles*, 1950; *Arden Quin et Guevara, poème mobile*, 1952; *Première Exposition Madi à Paris*, 1953; *Vernissage MADI*, París, 1953; *Oeuvres cinétiques et transformables. Salle MADI, n. 2. Réalités Nouvelles*, 1953. Este gesto confirma la presencia otorgada a Carmelo en una revista de un tamaño de 41 x 28 cm: el principal representante madista, transformado en poeta experimental.

En el manifiesto MADI en francés, Arden Quin proveyó las claves para la "transformation totale de toute forme, de toute règle, de toute pensée" (transformación total de toda forma, de toda regla, de todo pensamiento).⁷⁷ Afirmaba que era necesario "refaire la littérature" organizando "formes multiples". El *pluraleidoscopio* enfatiza el movimiento, al aludir explícitamente a las limitaciones simbolistas, cubistas, existencialistas, dadaístas, letristas:

77 — "[...] la dernière poésie qui puisse être lue, la dernière plastique qui puisse être regardée, la dernière musique qui puisse être écoutée, la dernière maison qui puisse être habitée, la dernière et définitive connaissance" ("la última poesía que pueda ser leída, la última plástica que pueda ser mirada, la última música que pueda ser escuchada, la última casa que pueda ser habitada, la última y definitiva comprensión").

78 — Carmelo Arden Quin, "Manifiesto MADI" [1948], *Robho*, n° 3, op. cit., s/p. Las mayúsculas corresponden al original.

79 — Ornela Barisone, "Experimentos poéticos...", op. cit.

Carmelo Arden Quin con el catálogo *Prémier Inventaire de la Poésie Élémentaire* y sus experimentos poéticos presentados en la Galerie Denise Davy, París, 1967. Fotografía publicada en *Robho*, n° 3, 1968.

"¿Qué es la poesía para ustedes, plenos 'airistas' de la palabra, si esto no es aún un juego floral, con hojas de corazón sin tiempo ni medida? La luz no hace otra cosa que alargar el espacio [...] ¿Ellas se mueven? SIN NINGUNA DUDA, EL MOVIMIENTO, SIN DUDA SU ESENCIA, VA INVADIENDO, COMO UN RÍO PRODIGIOSO Y ELÉCTRICO, TODO EL ARTE POR LA PUERTA GIRATORIA DE MADI".⁷⁸

Como afirmé en otra ocasión,⁷⁹ en *Robho* vemos la importancia que tuvo MADI en el contexto francés, la visibilidad de los experimentos de Arden Quin producidos en los años 50 y la transformación de este a partir del contacto con Blaine, pero sobre todo cómo Blaine supo leer ese contexto coetáneo: un intérprete experimental que ligó la historia del arte constructiva (madista) a la poesía visual-experimental, porque esos aportes *deben* pensarse hoy en un *continuum* (como los *oriental fold book*), más que como formas insulares, blancos insulsos o desprovistos de energía en la producción del artista.

Arden Quin: "un precursor". Así lo caracteriza Blaine en el tercer número de *Robho*. MADI es una "puerta giratoria", como las "ruedas de un molino" (el poema-objeto transformable), un "río prodigioso y eléctrico". Sin tiempo, peso ni medida (como los madigramas), las producciones de Arden Quin suscriben a la yuxtaposición y posibilidad paratáctica de la letra, a la suspensión de la linealidad discursiva y a la del tiempo cronológico, porque introducen un desarrollo (*desen-rollo*) o diversos prismas y producen el despliegue temporal operado por el participante. Asimismo, varias de las reproducciones



de Arden Quin forman parte hoy del archivo Blaine, como un registro fragmentario de los experimentos poéticos que todavía es posible observar.

Aun cuando hubiese algunas imprecisiones respecto de las fechas, en una de las fotografías reproducidas en ese tercer número de *Robho* se lee como epígrafe: “Carmelo Arden Quin delante de sus poemas transformables: al fondo a la izquierda: *Boîtes* (1950), primer plano a la izquierda: *Madigram* (1948) y primer plano a la derecha: *IONNELL* (1950)”. También se observa, al costado a la derecha sobre un escritorio, *Essai sur la sculpturale*, de Blaine. La escena es en sí misma una multiplicidad de facetas exhibidas simultáneamente: una convergencia del pluraleidoscopia.

Unos años después, *Robho* publica un texto firmado por Blaine y titulado “La poesía fuera del libro, fuera del espectáculo, fuera del objeto”.⁸⁰ Sobre la base del término *élémentaire*, vuelve a advertir sobre la poesía en todas sus formas y la necesidad de suspender las distinciones entre poesía visual, sonora, concreta, etc.: “el primer criterio de esta poesía, de hecho, es que finalmente lanzamos la poesía fuera del libro”.⁸¹

Con la idea de Arden Quin como “precursor”, Blaine lo asume poeta experimental y traza la “arqueología del cinetismo” que “falta escribir”: porque Arden Quin “planteó con claridad el problema del movimiento en el arte”.⁸² Esta afirmación debe entenderse dentro del gran impacto que tuvo el arte cinético y la participación del espectador en Francia en la investigación de fines de los años 60.⁸³ Castellin señala la transición entre las búsquedas cinéticas y la poesía experimental:

80 — Julien Blaine, “*La poésie hors du livre, hors du spectacle, hors de l’objet*”, *Robho*, n° 5-6, op. cit.

81 — Éric Létourneau, *Entretien avec Julien Blaine*, 1998. Radio Canadá. Disponible en: http://ici.radio-canada.ca/radio/navire/rencontres_blaine.html.

82 — Julien Blaine, “*La poésie hors du livre...*”, op. cit.

83 — De Frank Popper, véanse *Naissance de l’art cinétique*, París, Gauthier-Villars, 1967; *Lumière et mouvement. Art Cinétique a Paris*, París, Musée d’Art Moderne de la Ville de París, 1967; *Cinétisme, spectacle, environnement*, Grenoble, Maison de la culture, 1968. También véanse Isabel Plante, *Argentinos de París. Arte y viajes culturales durante los años sesenta*, Buenos Aires, Edhasa, 2013, y Ornella Barisone, “Experimentos poéticos...”, op. cit.

84 — Philippe Castellin, op. cit., p. 146.

85 — Damián Bayón, “*La machine positive*”, en Bayón et ál. (curs.), *Face à la machine* [cat. exp.], París, Maison de l’Amérique latine, 7 de diciembre de 1984-11 de enero de 1985, p. 9.

86 — Ornella Barisone, entrevista con Julien Blaine citada.

existe una “línea directa” en *Robho* “entre los defensores del arte concreto de mediados de los años 1950 y el desarrollo de las investigaciones cinéticas”.⁸⁴ En el contexto francés acuerdan en que con *Les carnets de l’Octéor* hay una mayor tendencia a la poesía *semeiótica*, a partir de *Approches* se torna más material, y con *Robho*, Blaine prefigura el “*art vivant*”: ese camino explicaría por qué Carmelo manipuló coincidentemente sus propios archivos a lo largo de esos años en relación con los intercambios con Blaine.

Además de la claridad con respecto a la idea de movimiento y de manipulación, los madistas abrieron la vía del cinetismo: hicieron resurgir las posibilidades de un arte fundado en la desmaterialización de la forma estática, la puesta en cuestión de los volúmenes fijos, y este es el punto de anclaje en la interpretación de Blaine. Entonces, “el cinetismo constituyó sin dudas el aporte artístico más importante que América Latina ha hecho a Francia y a Europa en general”.⁸⁵

Hace algunos años, Blaine afirmó que “tanto el estilo poético de Arden Quin como el estilo de arte plástico de Soto” eran los que más le interesaban. Para él, aquellos artistas eran “dos pilares”. Entonces: Blaine explica que retoma esos dos caminos como pilares en *Robho*.⁸⁶ Esta afirmación permite ajustar la lectura que Blaine tenía respecto de ese escenario artístico y de lo que relata haber hecho posteriormente.

En los años 70, Julien viaja a la Argentina y recorre algunos países de América del Sur, porque “quería comprobar de primera mano que lo que veía era justo en cuanto a las producciones sudamericanas y

centroamericanas”. Es decir, quería cotejar si su punto de vista coincidía con el territorio, ya que principalmente se habían producido “*reencontres épistolaires*”; necesitaba hacer el contacto “*physique*”. Sin embargo, las referencias a los dos pilares “Soto y Arden Quin” eran de primera mano, porque se conocían personalmente.

Como corolario de los fragmentos reunidos en el umbral, en *Dock(s). Poésies et expressions d’Avant-garde en Amérique Latine*, Blaine encarga a Dámaso Ogaz⁸⁷ el prólogo titulado “*Made in Amérique Latine*”.⁸⁸ Allí se hace referencia nuevamente a MADI y a Carmelo (porque este continúa ligado a MADI para los coetáneos), a la vez que se confirma la posición insular de los autores y experimentos poéticos. Una forma de lo fragmentario y lo efímero como “suspiros momentáneos” respecto de las prácticas experimentales:

*L’isolement ne permet pas à la nouvelle expérience d’avoir des conséquences plus totalisatrices, plus collectivisantes et celle-ci reste coupée, fragmentairement exposée et vulnérable. Cela peut être le cas de <Créationnisme> (Chili), <MADI> (Argentine), <L’expérimentalisme>: poésie concrète, poésie praxis et <poème processus> (Brésil), <les Dos de la baleine> (Venezuela) et beaucoup d’autres mouvements d’existence éphémère.*⁸⁹

87 — Chileno (1924-1990) radicado en Venezuela. En 1961, crea en Trujillo el Museo de Arte Contemporáneo Latinoamericano.

88 — Dámaso Ogaz, “*Made in Amérique Latine*”, *Doc(k)s. Poésies et expresions d’Avant-garde en Amérique Latine*, n° 1-4, julio de 1976, pp. 272-273.

89 — “El aislamiento no permite a la nueva experiencia tener las consecuencias más totalizadoras, más colectivas y resta cortada, fragmentariamente expuesta y vulnerable. Ese puede ser el caso del Creacionismo (Chile), MADI (Argentina), el experimentalismo: poesía concreta, poesía praxis y poema proceso (Brasil), los Dos de la Ballena (Venezuela) y muchos otros movimientos de existencia efímera”. Dámaso Ogaz, op. cit., p. 272.

90 — “Las experiencias-islas, que, si bien rompen los hábitos culturales y abren suspiros momentáneos, no están menos diluidas en la multitud de militantes de la cultura oficial”. *Ibid.*

91 — “La pequeña historia de la poesía experimental vivida entonces en América Central y en América del Sur, tal como ‘llegaba’ a Europa”. *Doc(k)s. Poésies et expresions d’Avant-garde en Amérique Latine*, n° 1-4, op. cit., cap. VI.

92 — Andrea Giunta, *Contra el canon. El arte latinoamericano en un mundo sin centro*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2020.

93 — Carmelo Arden Quin, “*Dès le Seuil*”, op. cit.

94 — Cfr. Lola Hinojosa (cur.), Gómez de Liaño: *abandonar la escritura* [cat. exp.], Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2019, p. 10, y Ornella Barisone, “Archivos-archipiélagos: la red Edgardo A. Vigo-Ignacio Gómez de Liaño”, *Actas VII Congreso Internacional CELEHIS de Literatura argentina, española y latinoamericana*, Mar del Plata, Facultad de Humanidades, Universidad de Mar del Plata, 16 al 20 de mayo de 2022. En prensa.

Ogaz resume: “*des expériences-iles, qui, bien qu’elles rompent les habitudes culturelles et ouvrent des soupiraux momentanés, ne s’en diluent pas moins dans la multitude des militants de la culture officielle*”.⁹⁰

Reproducciones de *IONNELL* y del *Hommage à Stéphane Mallarmé* presentan a Arden Quin, y representan las experimentaciones sudamericanas. Cada capítulo de este número de *Doc(k)s* conforma una somera –pero necesaria y novedosa en el contexto de producción– reseña de poesía visual experimental realizada en Sudamérica. Así, se trata de la “*petite histoire de la poésie expérimentale puis expérimentée en Amérique Centrale et en Amérique du Sud, telle qu’elle est ‘parvenue’ en Europe*”.⁹¹ La palabra *parvenue*... la poesía “que llega” a Europa entre comillas. Claramente un gesto irónico respecto de la historicidad, que estos prismas mostraron a partir del armado de micro (*petites*) historias.⁹²

Pluraleidoscopia de combinaciones y transformaciones sobre el archivo, sobre los archivos: del propio artista, del participante y de los efectos de lectura que organiza el crítico o el investigador. Es una expansión de la experiencia:⁹³ estos ensambles de experimentos poéticos y de desocultamientos permiten “*faire éclater l’expérience*” en *ailleurs* (algún otro lugar) que sea menos insular, que transforme el archivo-isla⁹⁴ en archipiélago.

MARCOS RECORTADOS / COPLANALES
 RELIEVES ARTICULADOS / ESCULTURAS TRANSFORMABLES
 MÓVILES / FORMES GALBÉES / COLLAGES / PLASTIQUE BLANCHE
 DÉCOUPAGES-COLLAGES / ALEATOIRES / DOMAINE / GESTA
 FLECHE DU TEMP / PLASTIQUES / JOIE / SIMETRIE



Carmelo Arden Quin
Sin título, de la serie *Galbée*, 1971
 Óleo y tinta sobre cartón, 61 × 48,5 × 5 cm

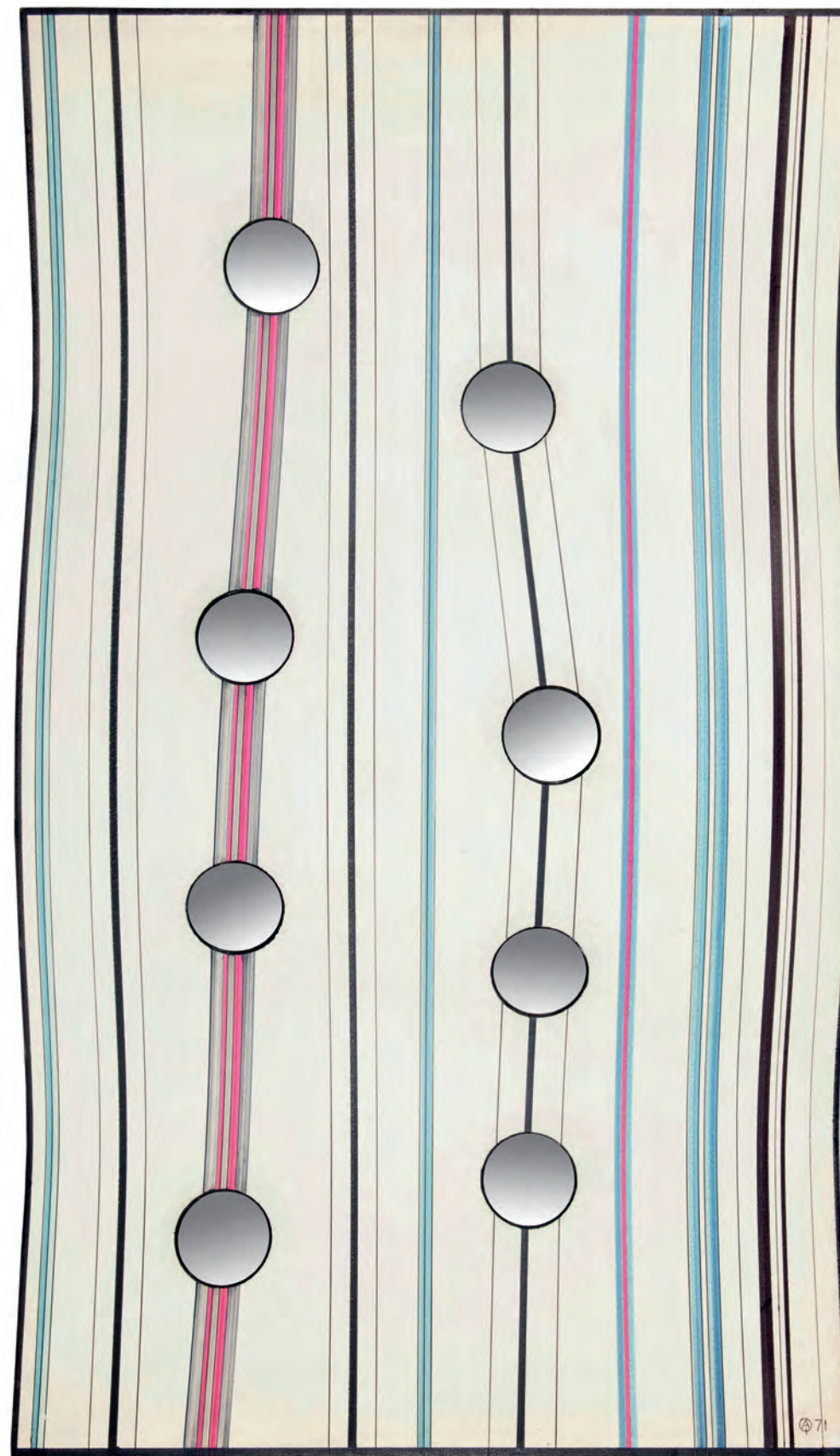


Carmelo Arden Quin
Sin título, de la serie *Galbée*, 1971
 Óleo y tinta sobre cartón
 64 × 38,5 × 7 cm



Carmelo Arden Quin
Sin título, de la serie *Galbée*, 1971
 Óleo, tinta y lápiz de color sobre cartón
 62 × 49,5 cm

Carmelo Arden Quin
Sin título, de la serie *Galbée*, 1971
Óleo y tinta sobre cartón, 62 × 36 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes



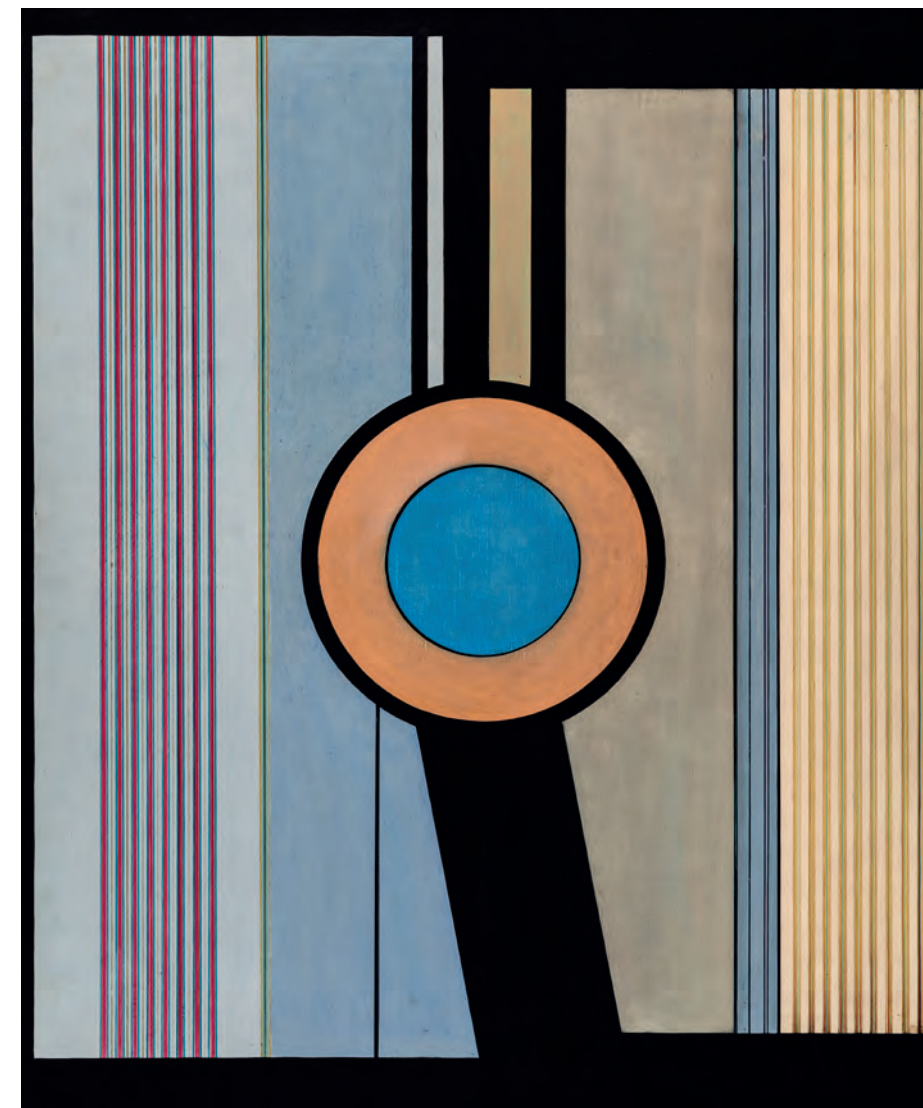


Carmelo Arden Quin
Sin título, ca. 1956
Marcador y lápiz de color sobre
cartón, esferas móviles de madera
66 × 25,5 × 10 cm

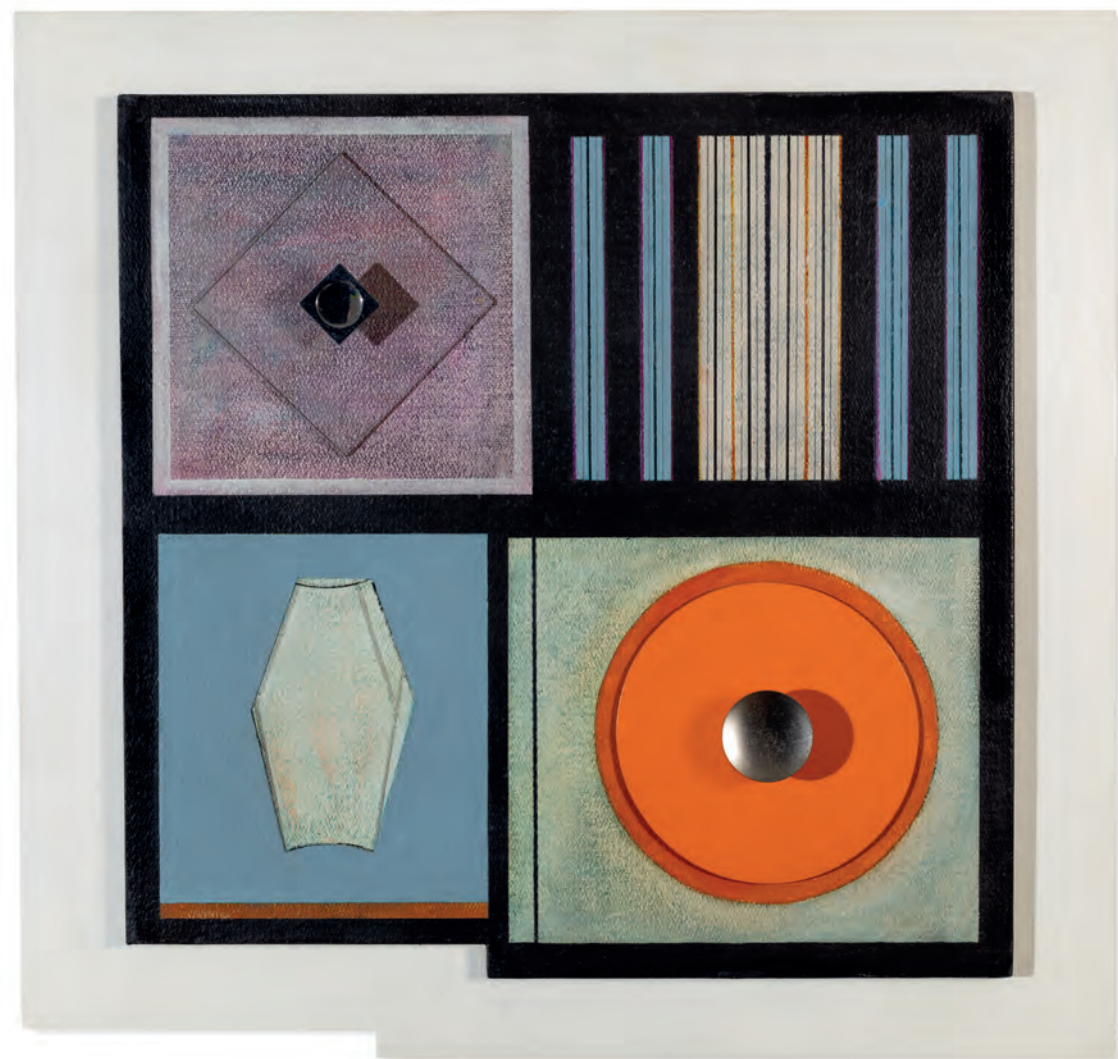




Carmelo Arden Quin
Rexos nº 1, 1977
 Collage, metal, plástico
 39 × 63,5 × 5 cm



Carmelo Arden Quin
Sin título, 1972
 Acrílico sobre tela, 60 × 72 cm
 Colección particular



Carmelo Arden Quin
Carrés móviles (Cuadrados móviles), 1976
 Collage, piezas metálicas, vidrio, madera
 y pintura sobre madera, 49,8 × 49,8 cm
 Colección particular



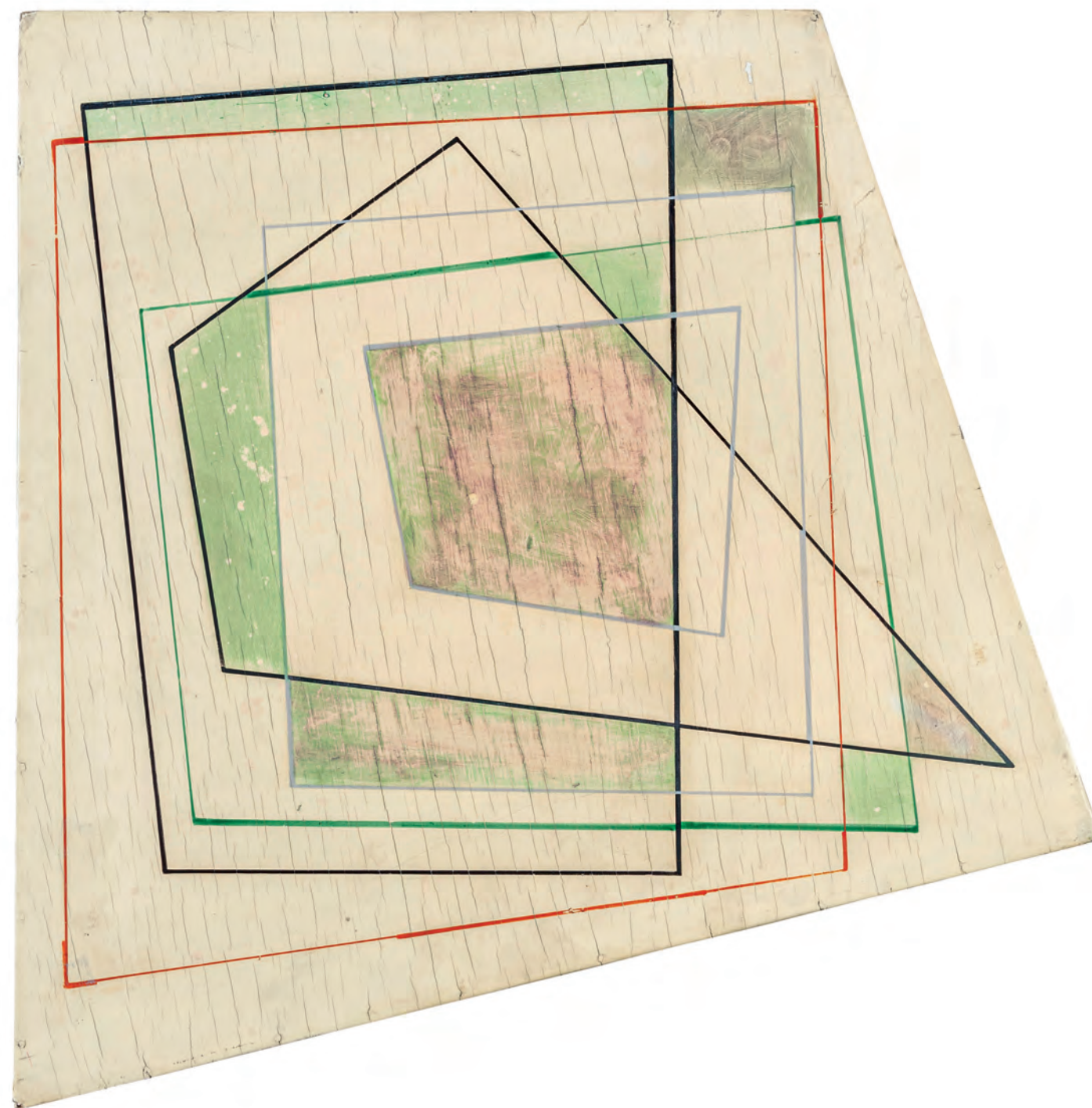
Carmelo Arden Quin
Tableaux objet (Cuadros objeto), 1976
 Collage, piezas metálicas, vidrio, madera
 y pintura sobre madera, 60 × 62 × 4,5 cm



Carmelo Arden Quin
Triangle gris (Triángulo gris), 1998
 Acrílico y collage sobre papel
 79,4 × 58,5 cm



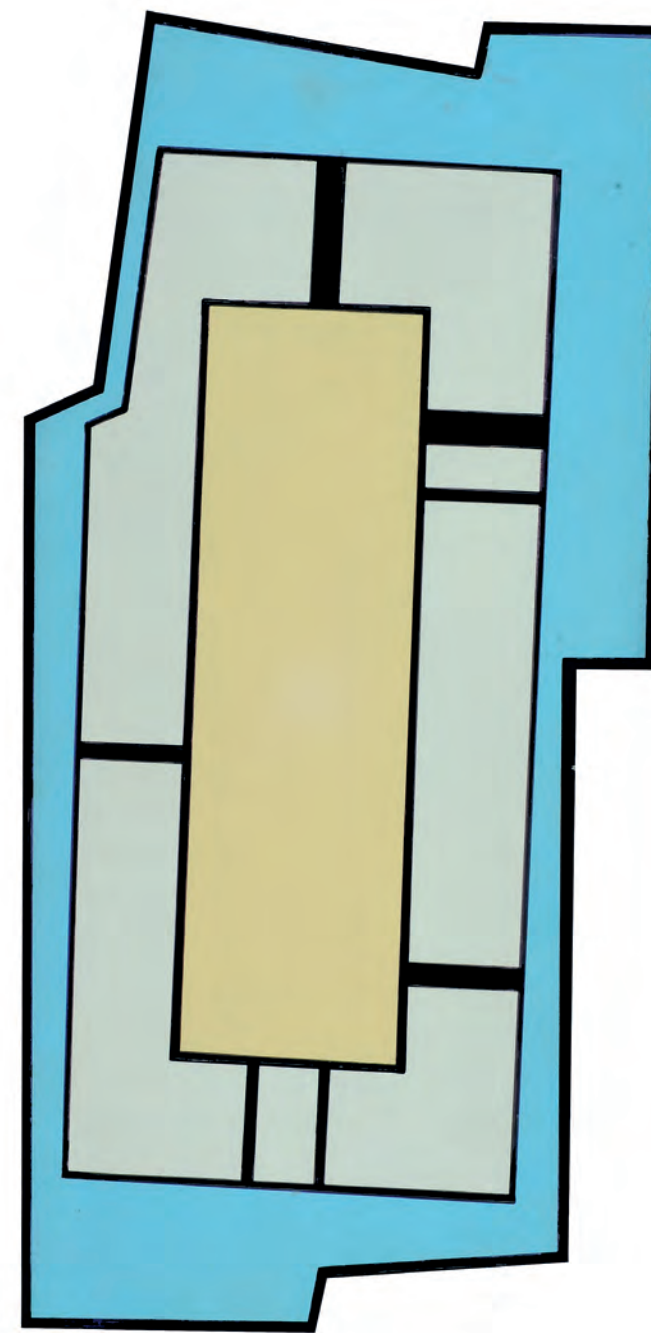
Carmelo Arden Quin
Miroir XXXIII (Espejo XXXIII), 1998
 Acrílico y collage sobre papel
 73 × 58 cm



Carmelo Arden Quin
Plans (Planos), 1948-1949
Óleo lijado sobre madera
34,5 × 35,5 cm



Carmelo Arden Quin
Visage (Rostro), 1951
 Óleo lijado sobre madera
 55 × 47 cm



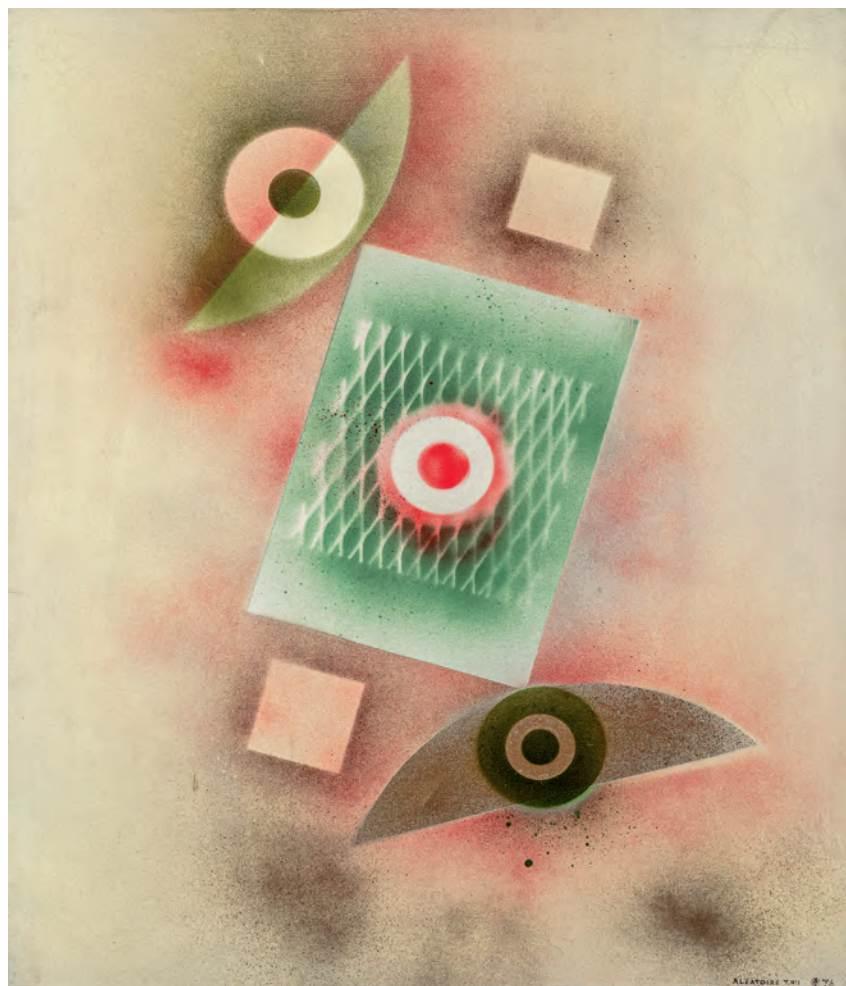
Carmelo Arden Quin
Sin título, 1980
 Óleo laqueado sobre madera, 60 × 29 cm
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes



Carmelo Arden Quin
Sin título, 2003
 Pintura laqueada sobre madera
 y metal, 70 × 49 cm
 Colección particular



Carmelo Arden Quin
Sin título, 2007
 Pintura laqueada sobre madera
 y piezas de madera, 47 × 51,5 cm
 Colección particular



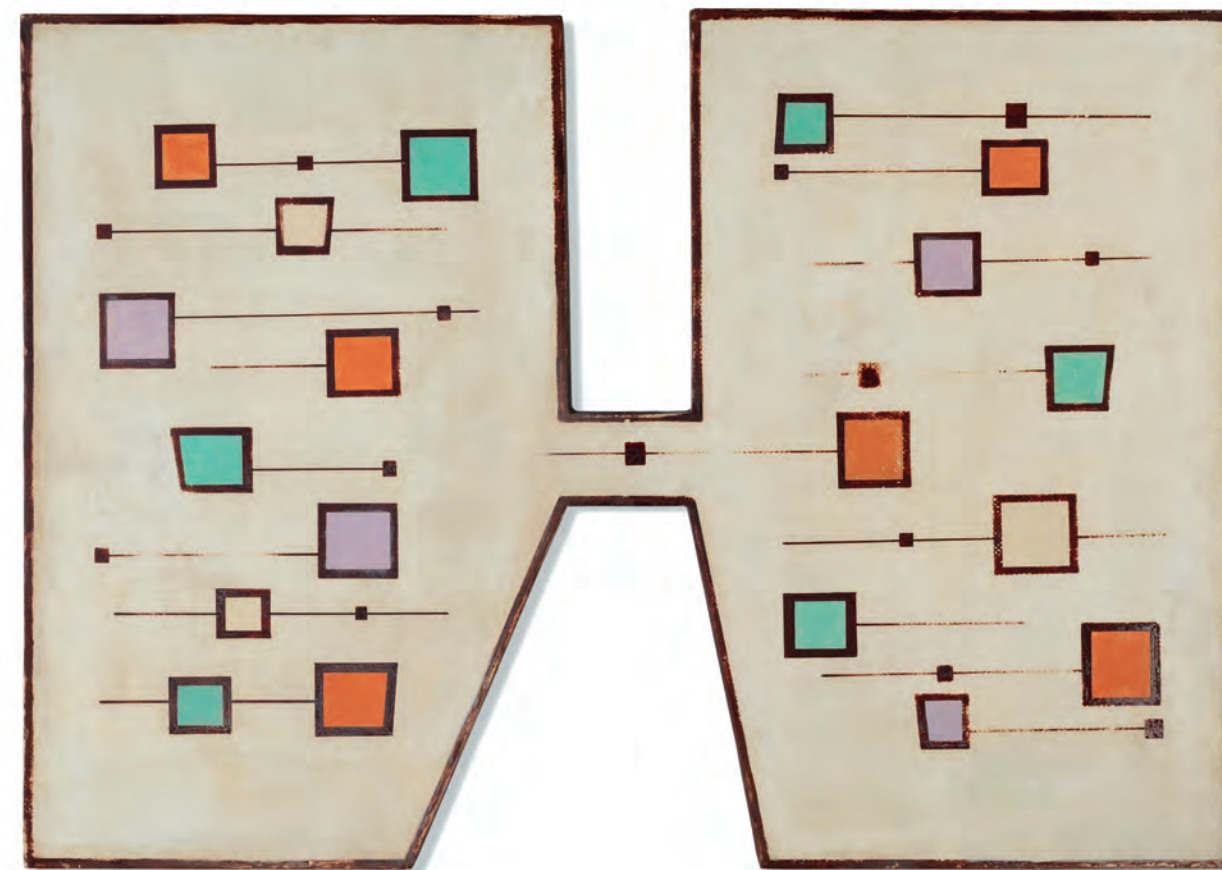
Carmelo Arden Quin
Al. T. N.º 1, 1976
 Acrílico en aerosol sobre tela, 67 × 56 cm



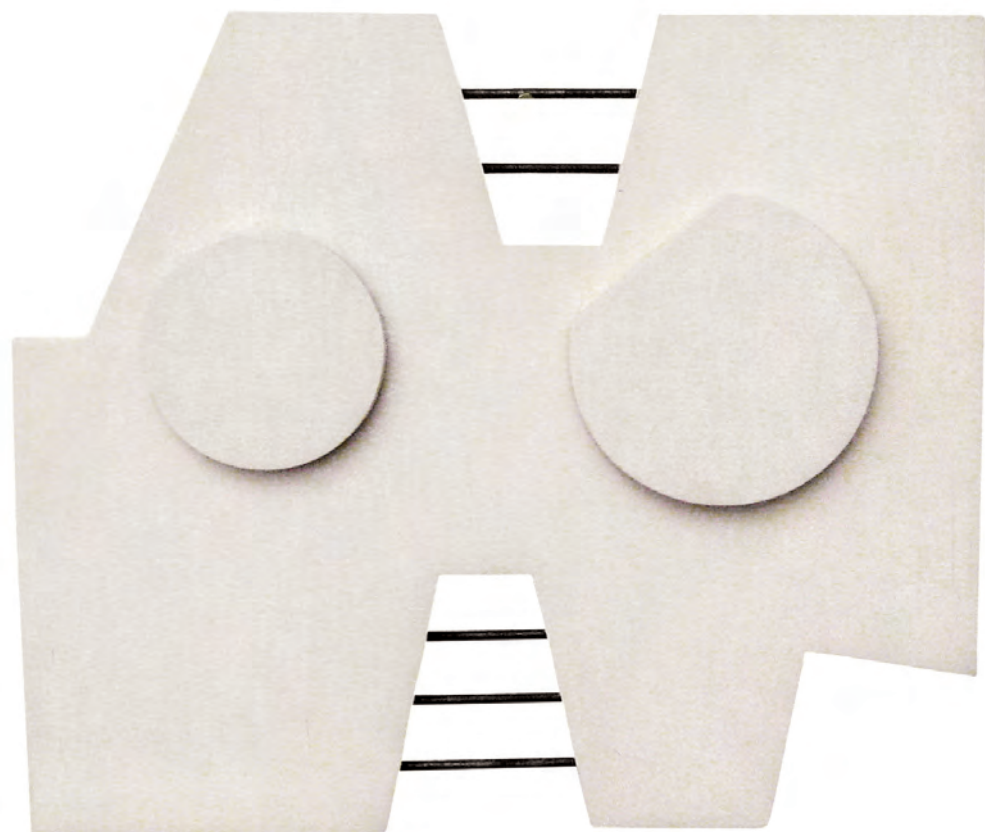
Carmelo Arden Quin
Aleatoire n° 14 (Aleatorio n° 14), 1972
 Acrílico en aerosol sobre papel, 63 × 37 cm



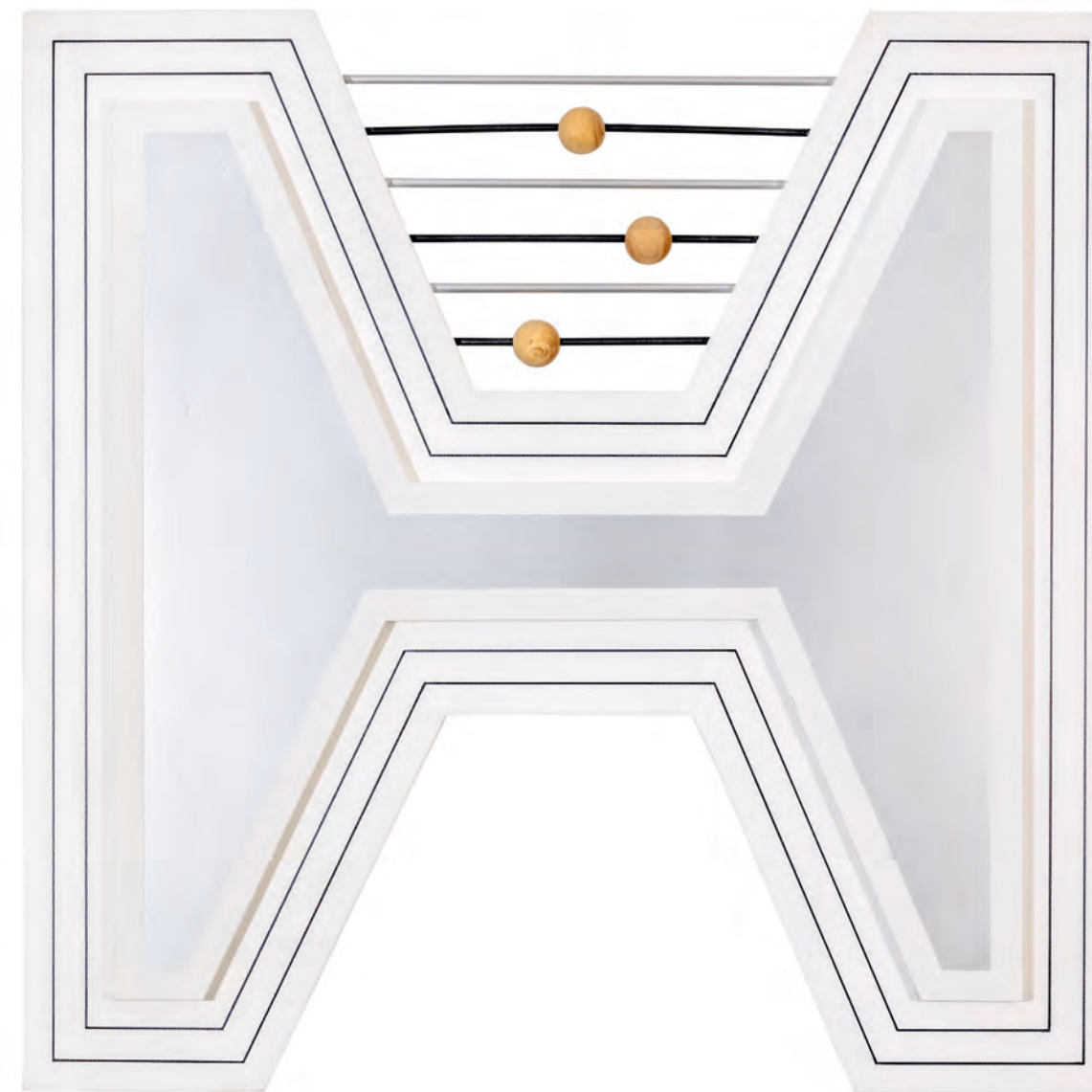
Carmelo Arden Quin
Sin título, ca. 1972
 Acrílico en aerosol sobre papel, 63 × 37 cm



Carmelo Arden Quin
Forme H 2, 1952-1956
Óleo lijado sobre madera, 51,5 × 73,5 cm



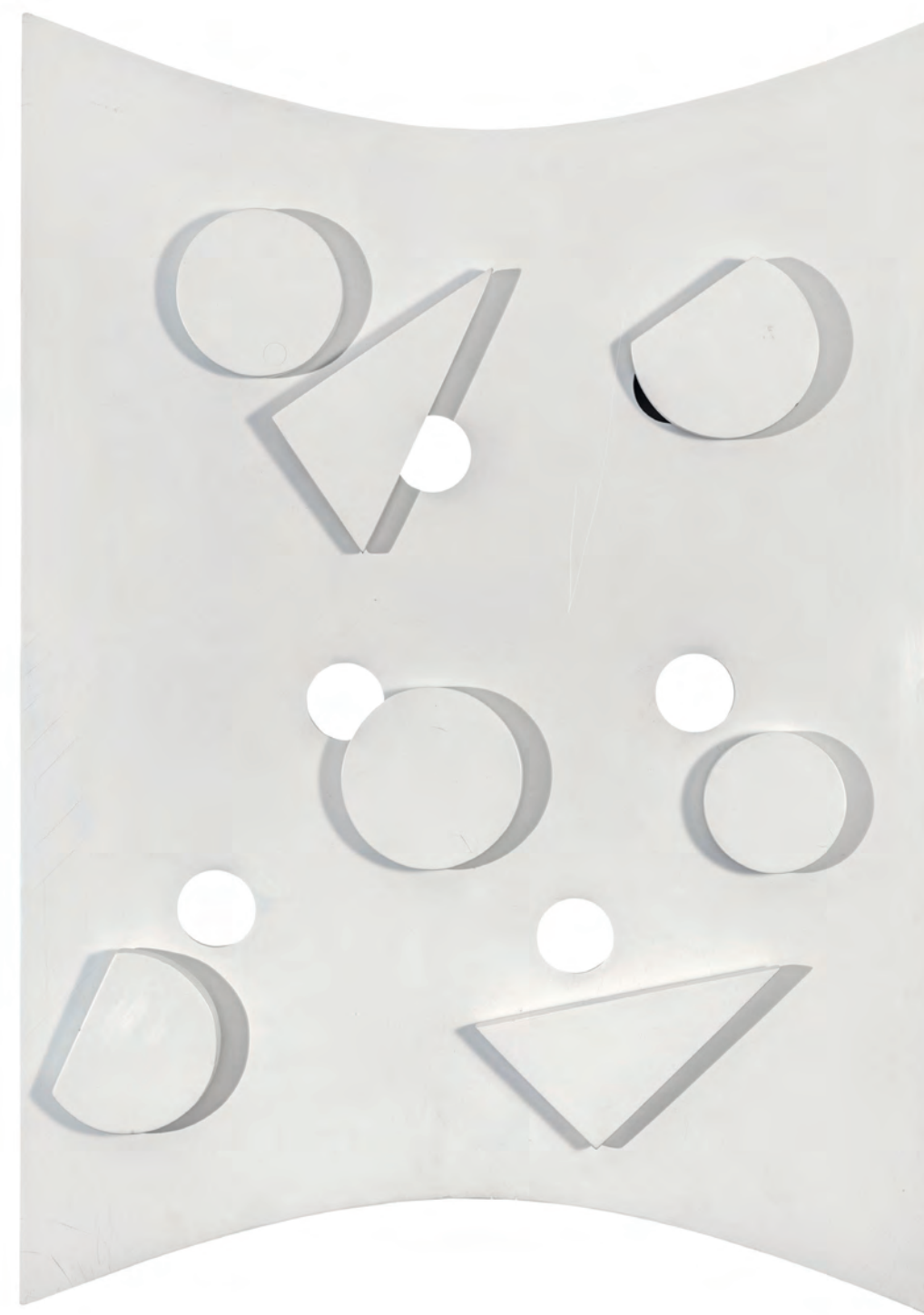
Carmelo Arden Quin
Le chat (El gato), 1950
 Óleo lijado sobre madera, barras de metal
 y elementos móviles de madera, 39,5 × 47 × 5 cm



Carmelo Arden Quin
Sin título, de la serie *Gesta*, 2008
 Acrílico sobre PVC espumado, 67 × 68 × 4,5 cm



Carmelo Arden Quin
Forme blanche N° 2 (Forma blanca N° 2), 1949
 Óleo lijado sobre madera, 66 × 30,5 cm



Carmelo Arden Quin
Blanc de blanc (Blanco de blanco), s/f
 Acrílico sobre madera, 79 × 56 × 3,8 cm



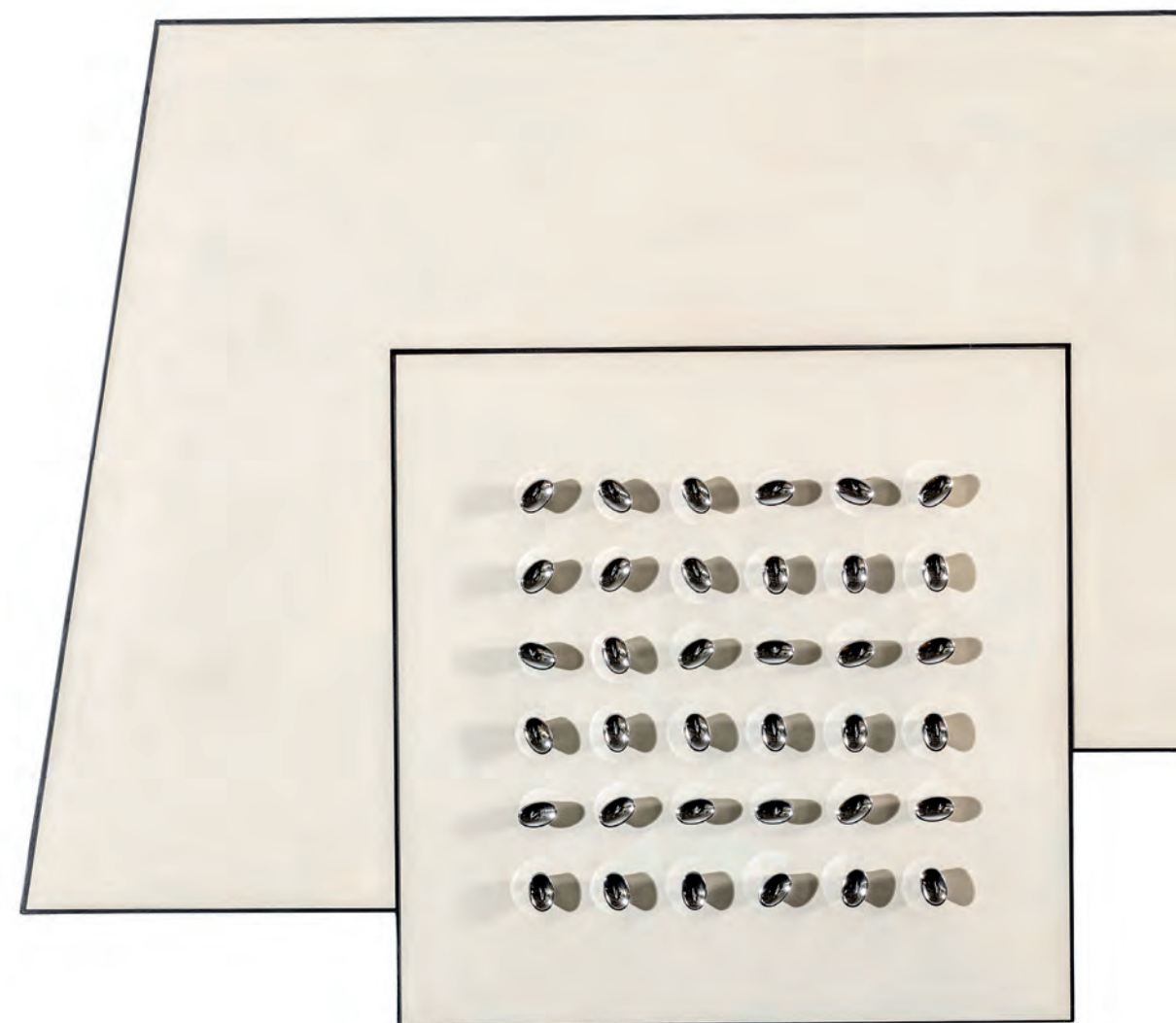
Carmelo Arden Quin
Relief monochrome blanc
 (Relieve monocromo blanco), 2001
 Acrílico sobre madera, PVC espumado
 y metal, 58 × 47 cm



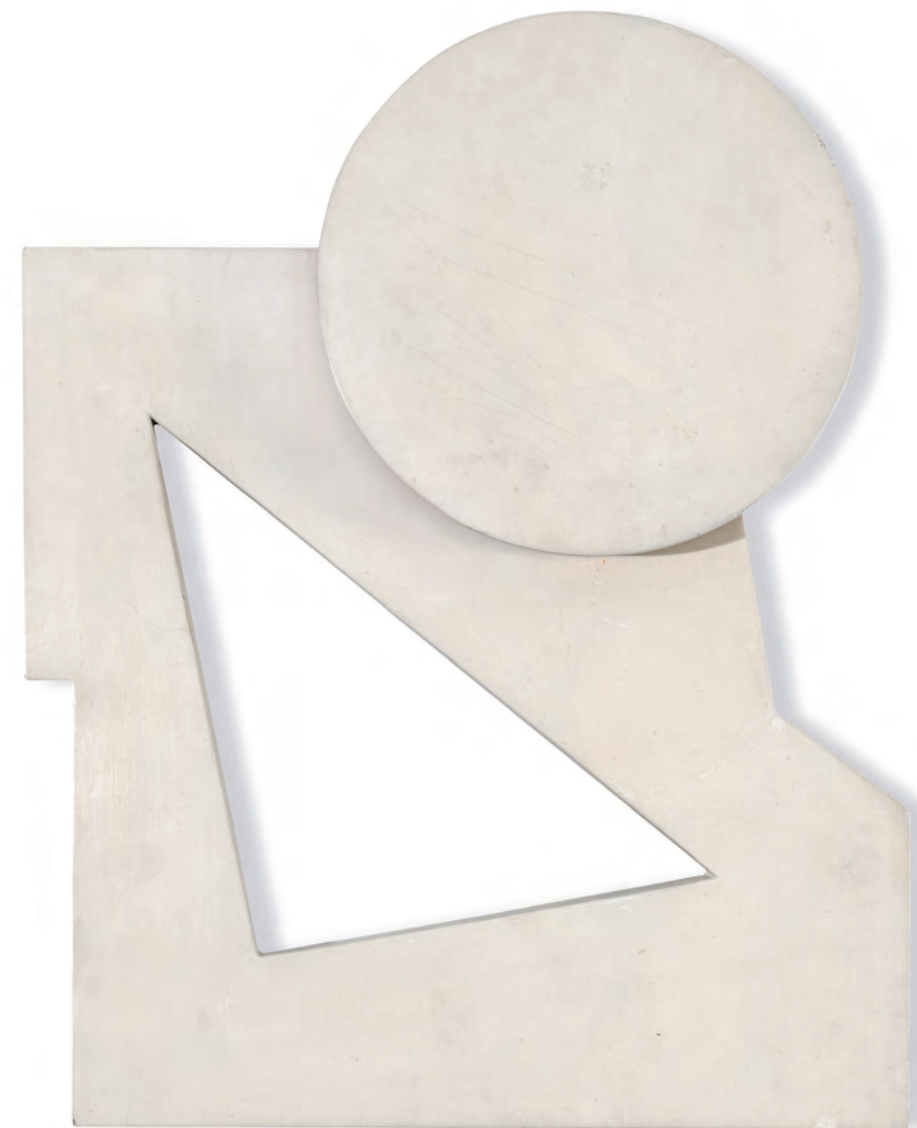
Carmelo Arden Quin
Le chien (El perro), 1950
 Óleo lijado sobre madera y metal
 57 × 52 × 5,5 cm



Carmelo Arden Quin
Sin título, de la serie *Gesta*, 2007
 Acrílico y metal sobre soporte
 de PVC espumado, 46 × 46,5 cm



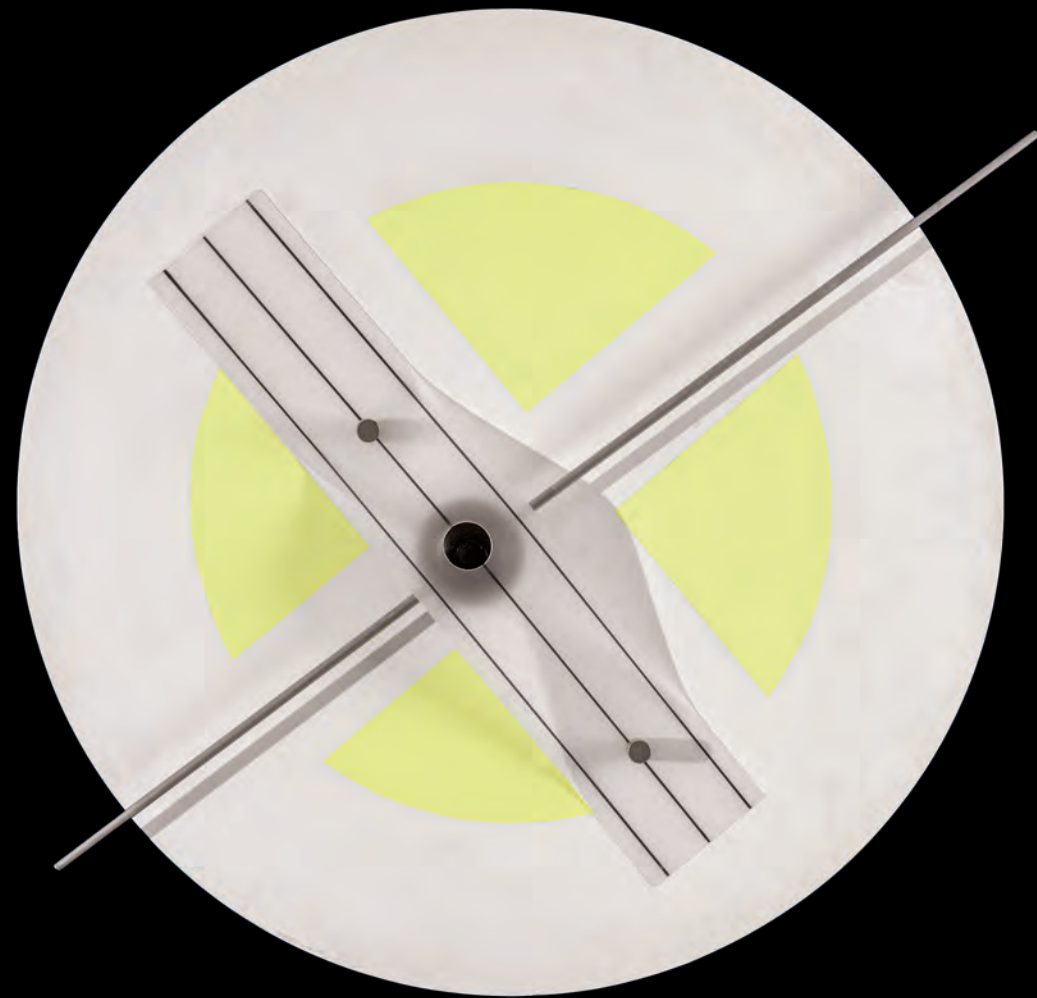
Carmelo Arden Quin
Tableau objet amovible
 (*Cuadro objeto extraible*), 1978
 Acrílico lijado sobre madera y metal
 68 × 75 cm



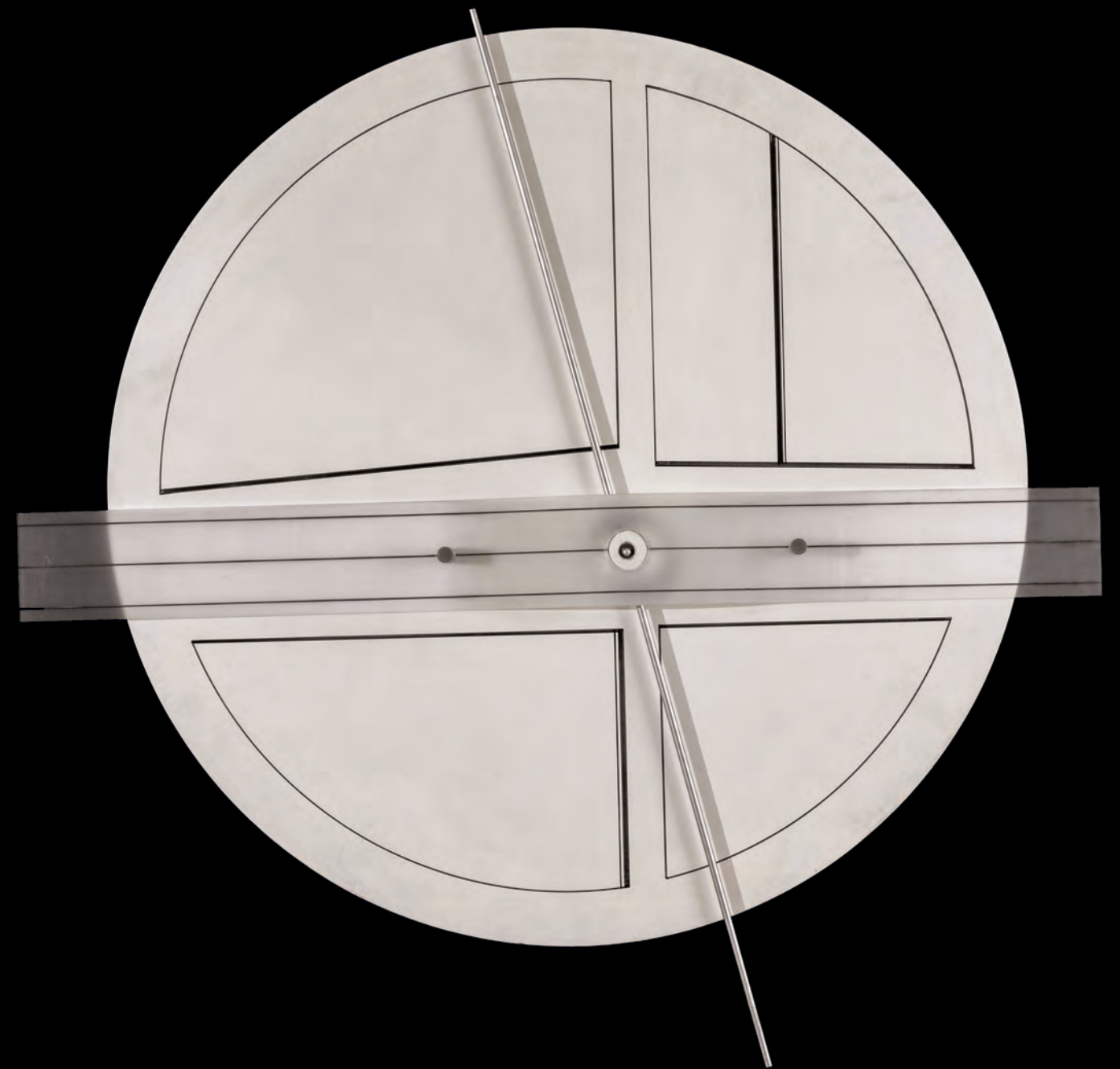
Carmelo Arden Quin
Relief mobile (Relieve móvil), 1950
Óleo lijado sobre madera, 37 × 35,5 × 8 cm



Carmelo Arden Quin
Sin título, de la serie *Gesta*, 2007
Acrílico sobre madera y metal
56 × 60,5 × 2 cm



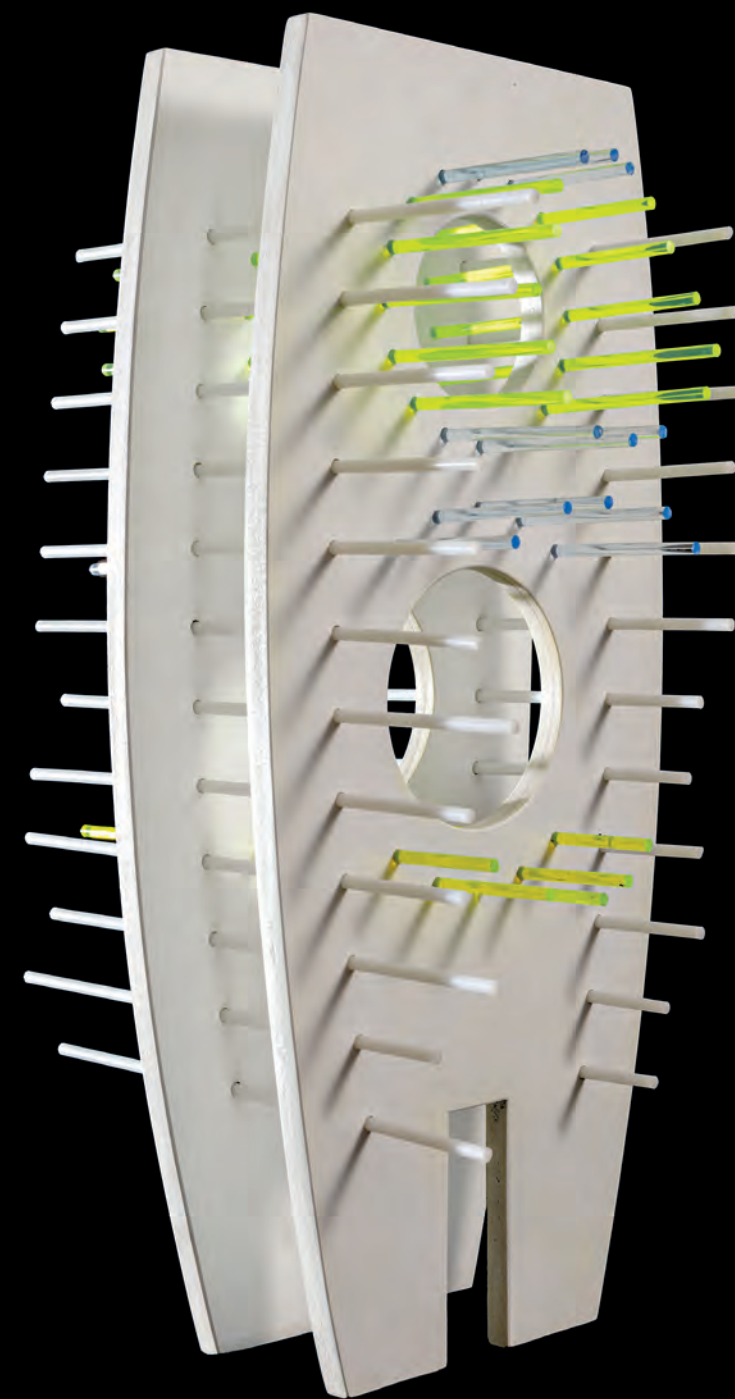
Carmelo Arden Quin
Plastique D Círculo 1, de la serie *Plastique*, 1985
Acrílico sobre madera lijada, metal y plástico
55 cm de diámetro, varilla: 68,5 cm



Carmelo Arden Quin
Amovible (Extraíble), 1980
Acrílico sobre madera, metal y plástico
81 cm de diámetro, varilla: 81 cm



Carmelo Arden Quin
Structure étendue, de la serie *Estructuras extensas*, 1946
 Madera pintada, vidrio, metal y baquelita, 45 × 24 × 26,7 cm
 Malba, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires



Carmelo Arden Quin
Sin título, 2007
 Acrílico y plástico, 38,5 × 24,5 cm

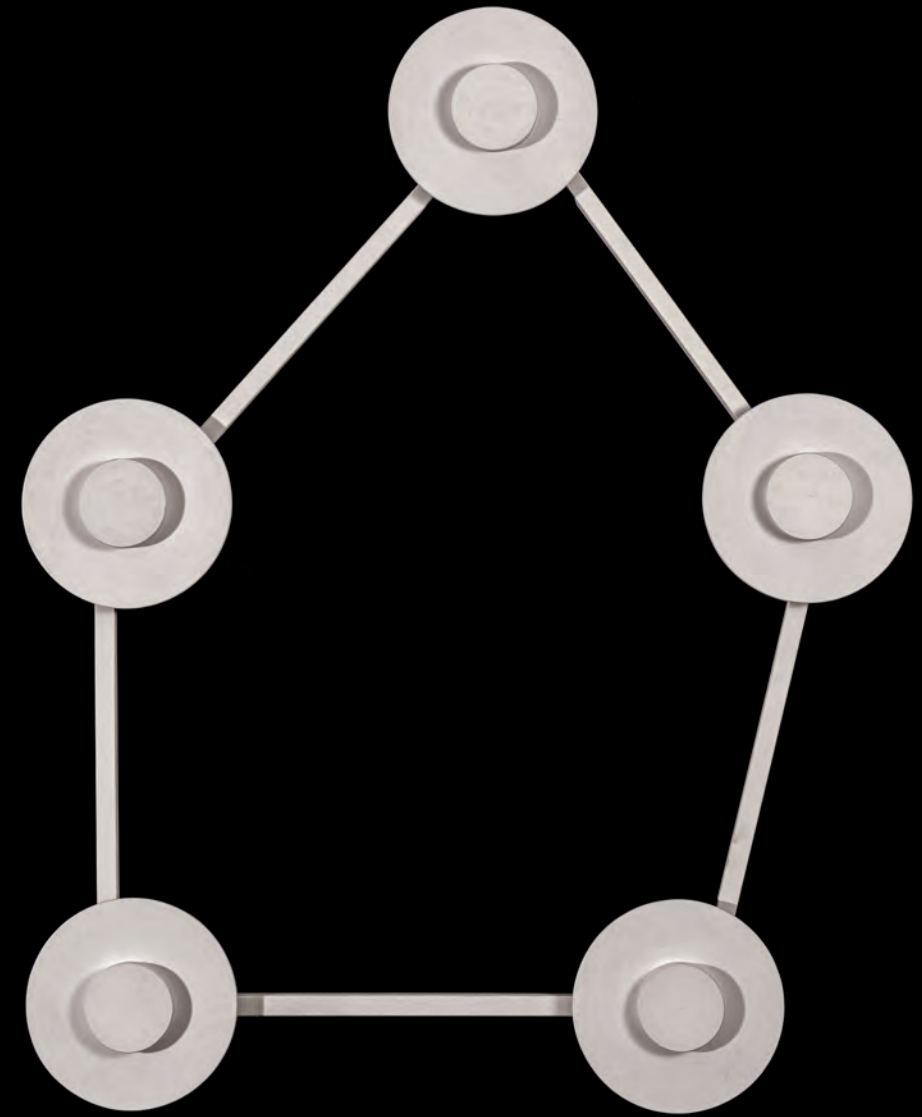
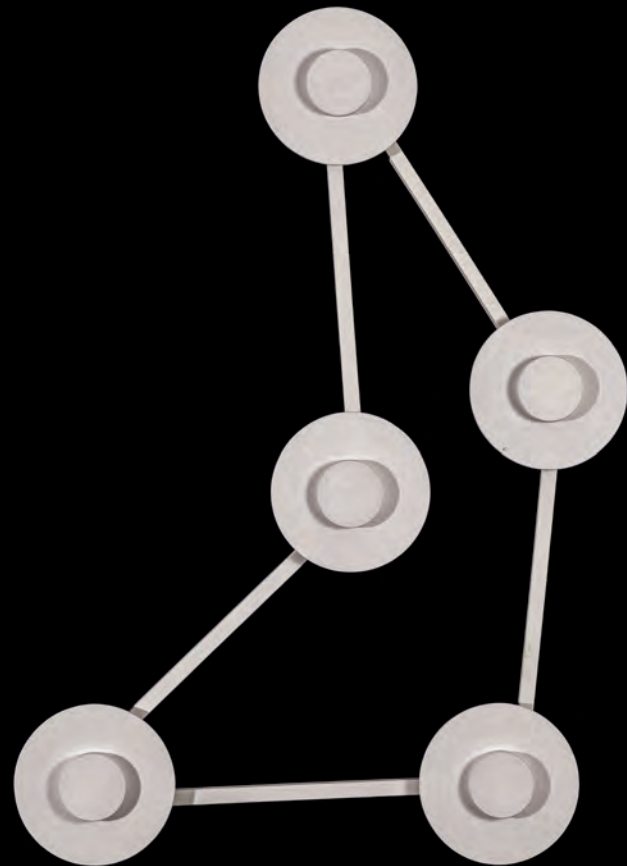
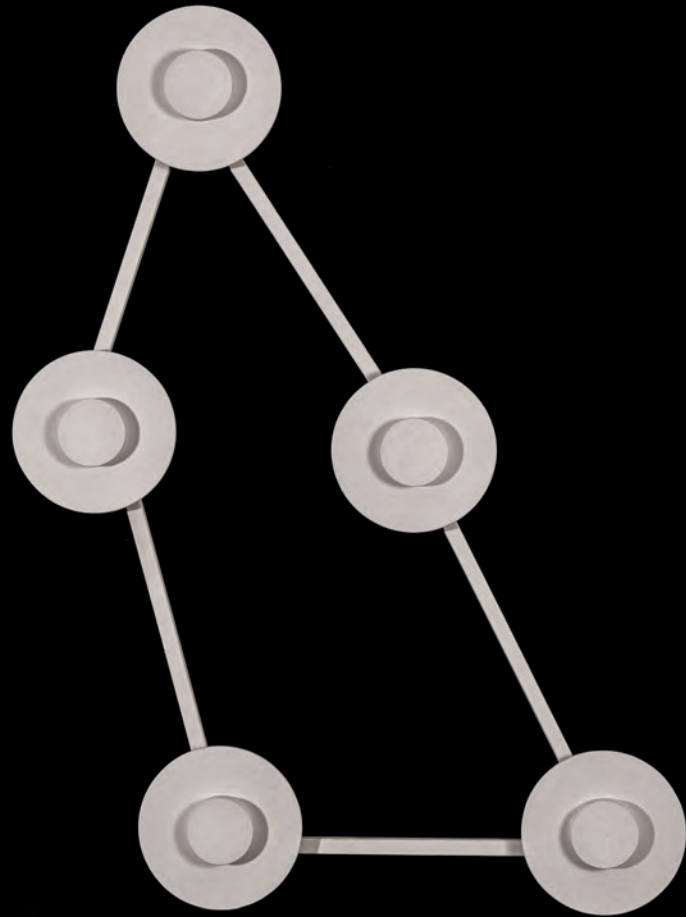


Carmelo Arden Quin
Sin título, 2007
 PVC espumado, madera y tanza
 30 × 30 × 4 cm

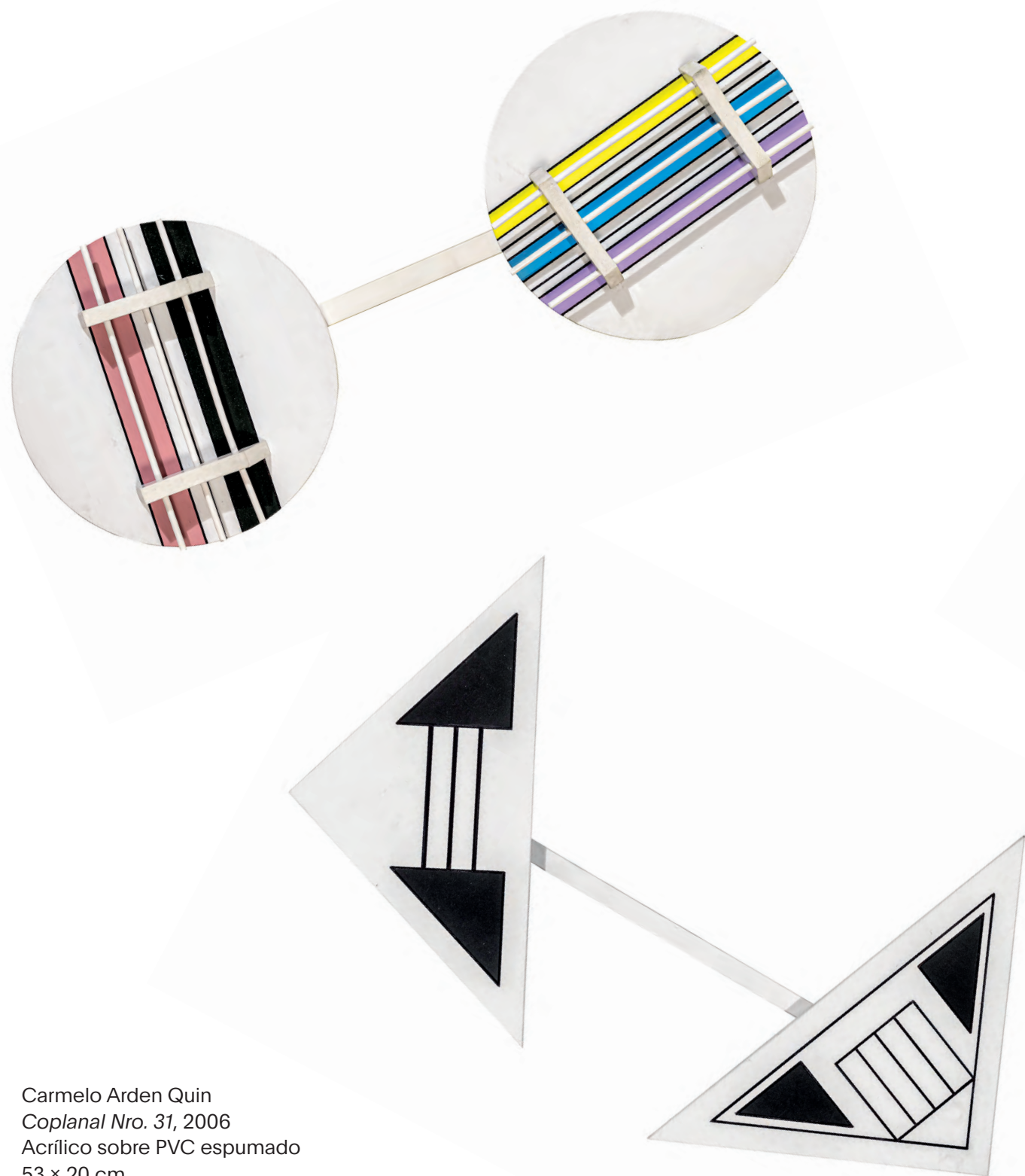


Carmelo Arden Quin
Sin título, 2006
 PVC espumado, madera y tanza
 34,5 × 34,5 × 5 cm



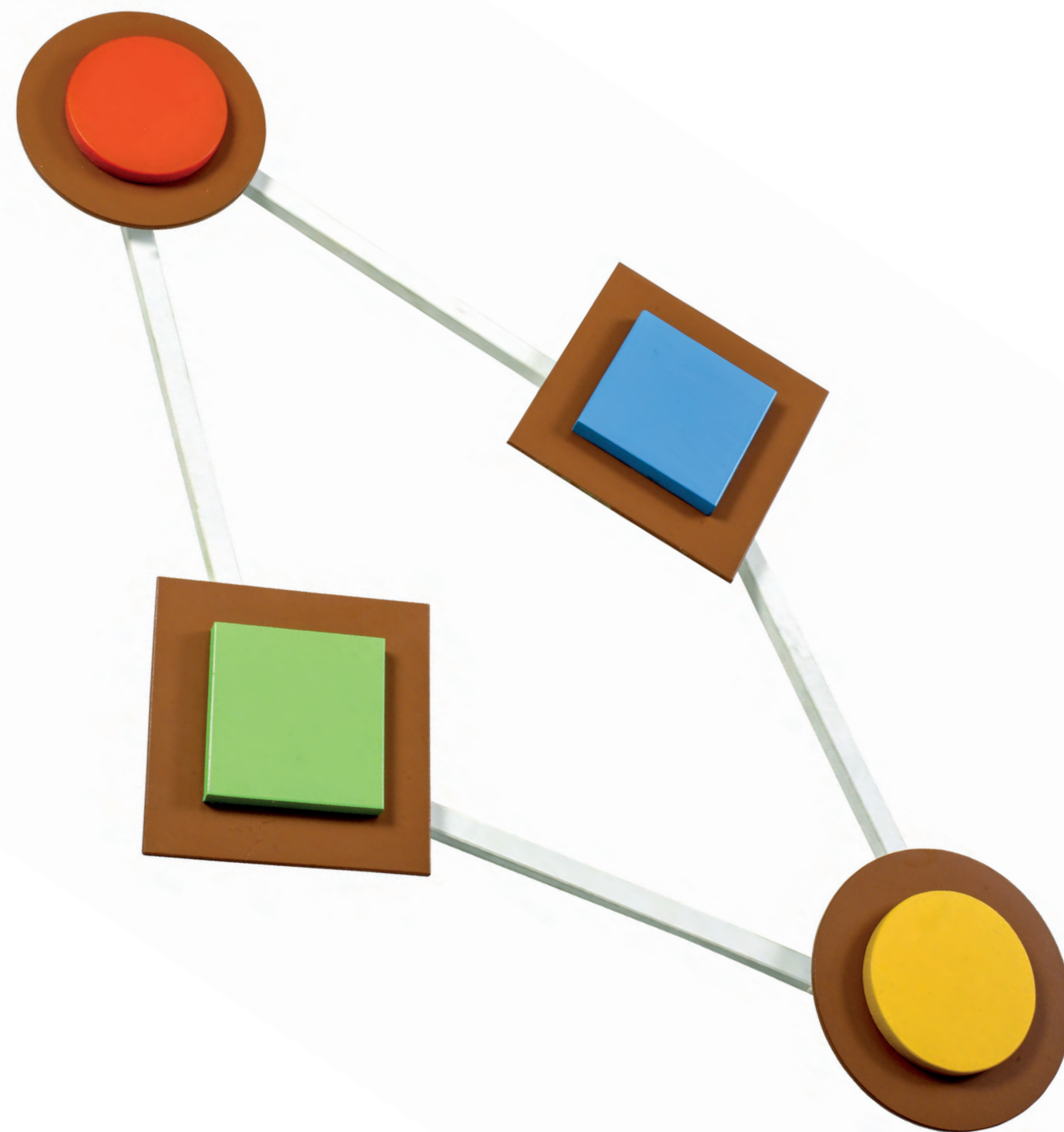


Carmelo Arden Quin
Coplanal, 2006
Acrílico sobre madera, 58 × 15 cm

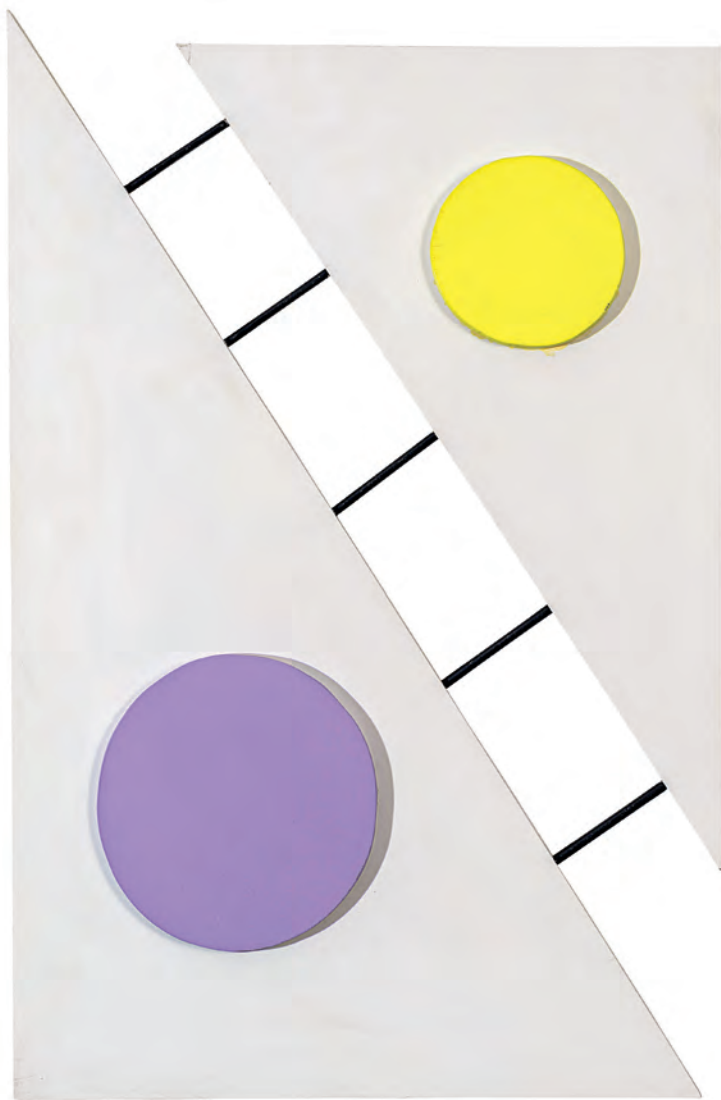


Carmelo Arden Quin
Coplanal Nro. 31, 2006
 Acrílico sobre PVC espumado
 53 × 20 cm

Carmelo Arden Quin
Coplanal, 2006
 Acrílico sobre madera
 58 × 15 cm

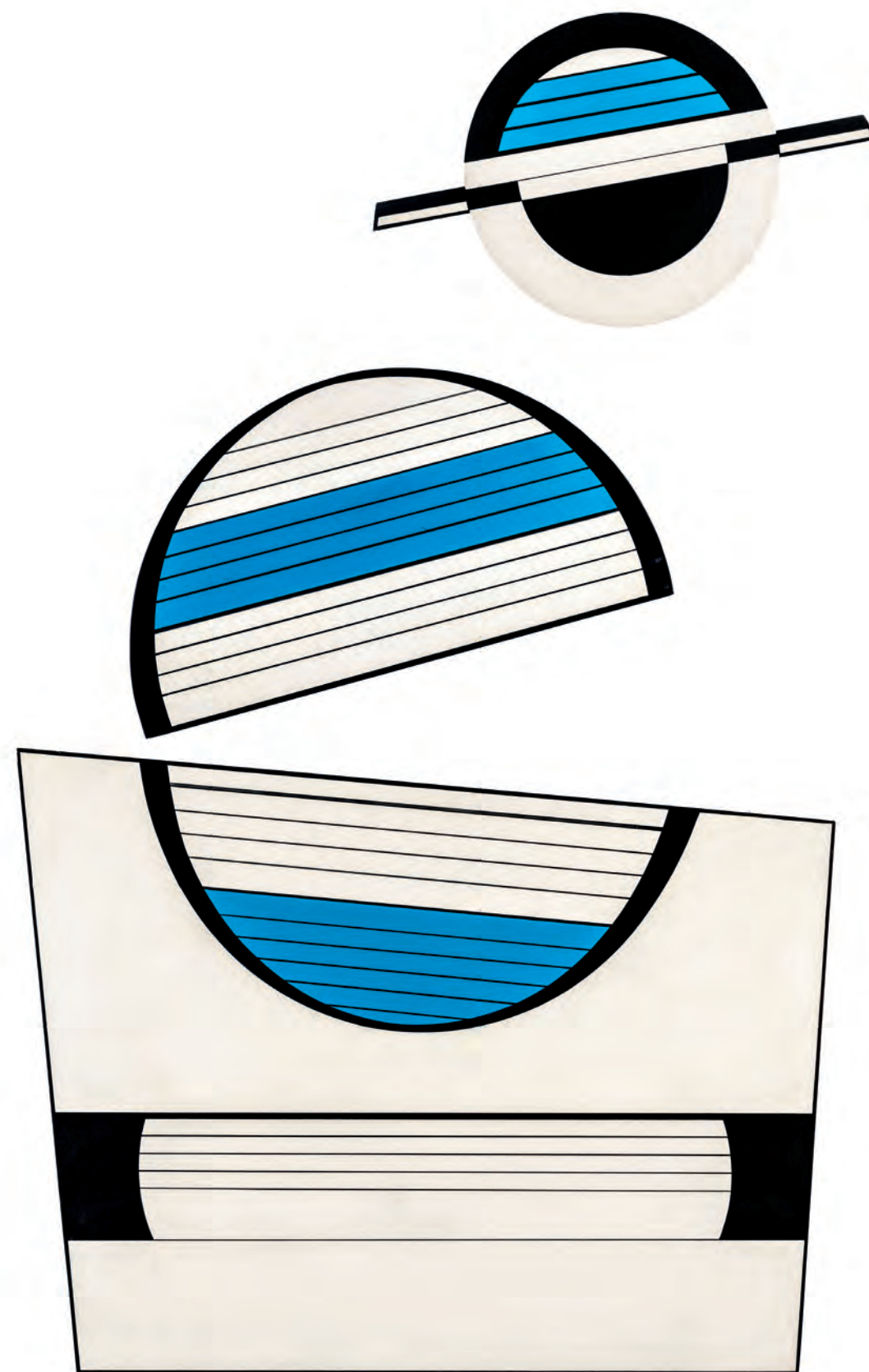


Carmelo Arden Quin
Coplanal Nro. 66, 2007
 Acrílico sobre PVC espumado
 65 × 55 × 5 cm

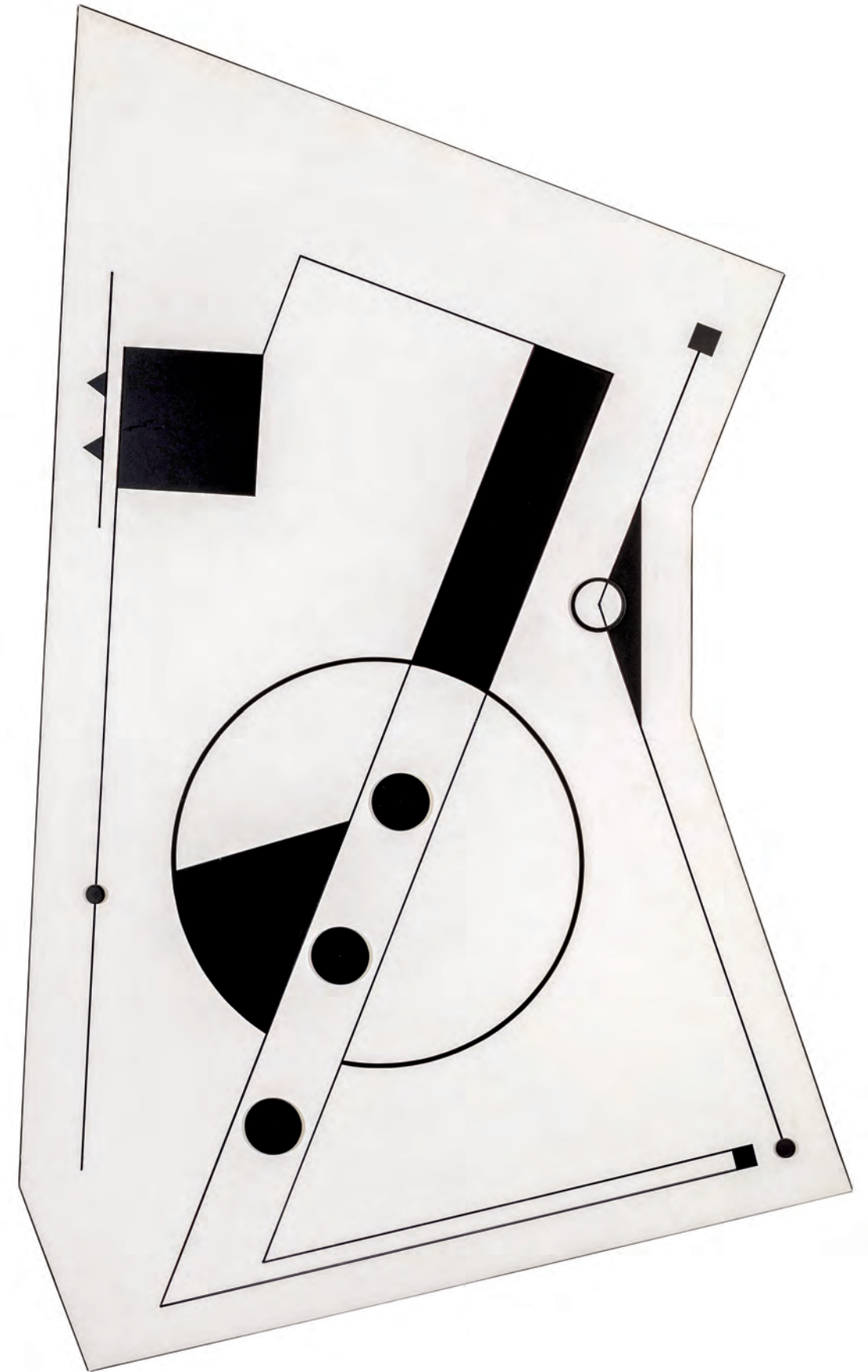


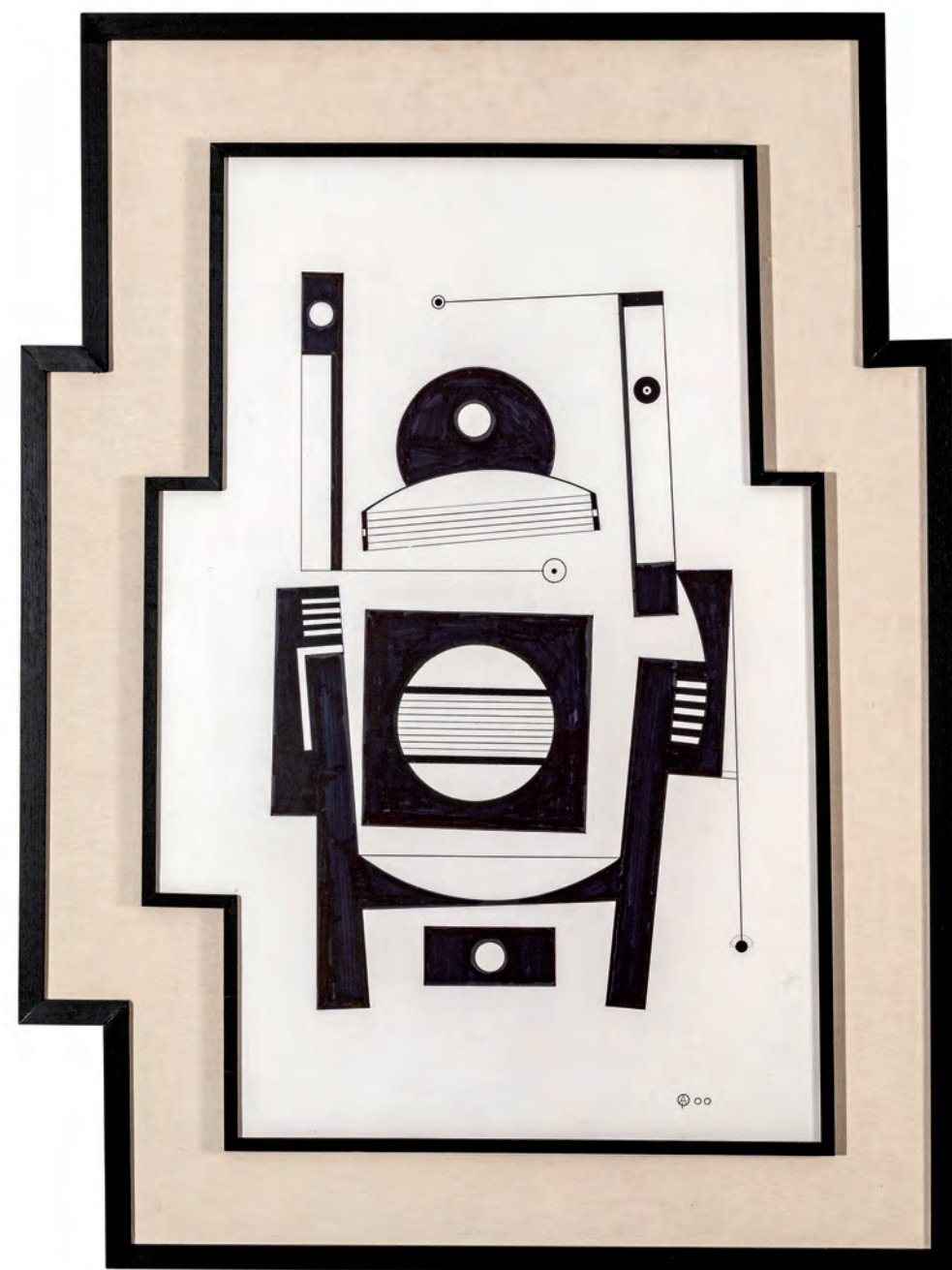
Carmelo Arden Quin
Sin título, de la serie *Gesta*, 2003
 Metal y acrílico sobre PVC espumado
 34 × 55,5 × 2 cm

PÁGINA SIGUIENTE
 Carmelo Arden Quin
Triptyque (Triptico), 1977-1979
 Acrílico sobre madera
 189,5 × 70 cm y 60 × 32,5 cm (parte mayor)
 30,5 × 57 cm (parte menor)

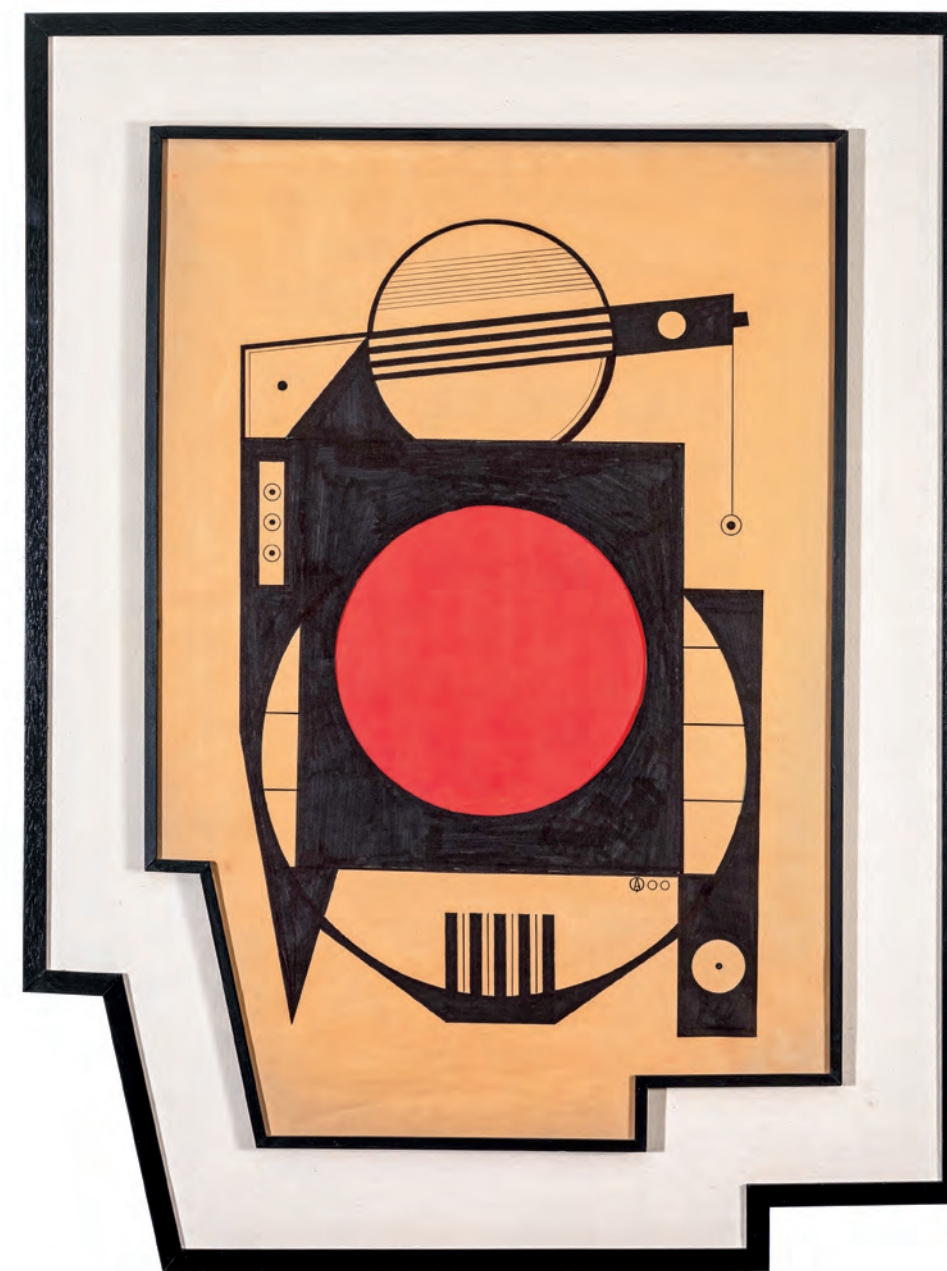


Carmelo Arden Quin
Domaine 4 (Dominio 4), 2004
Acrílico y marcador sobre PVC
espumado, 106 × 76 × 4 cm





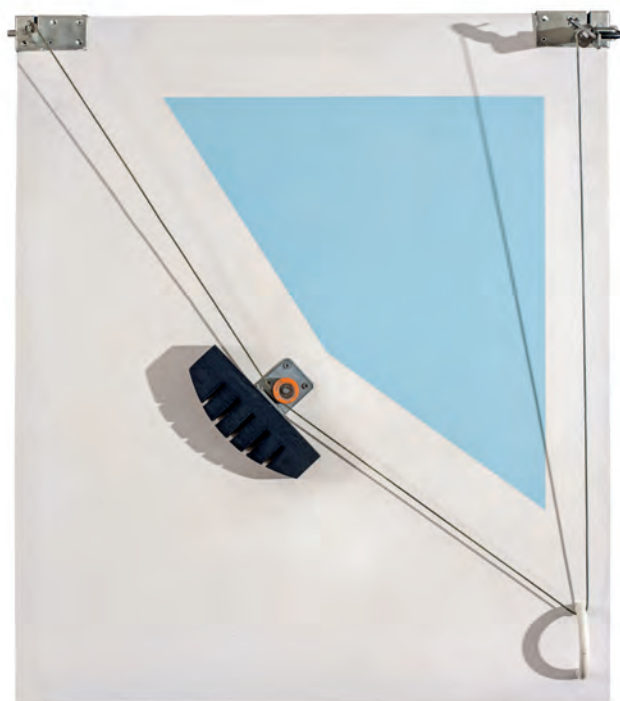
Carmelo Arden Quin
Euritmia 14, 2000
 Tinta sobre papel
 67 × 53 cm



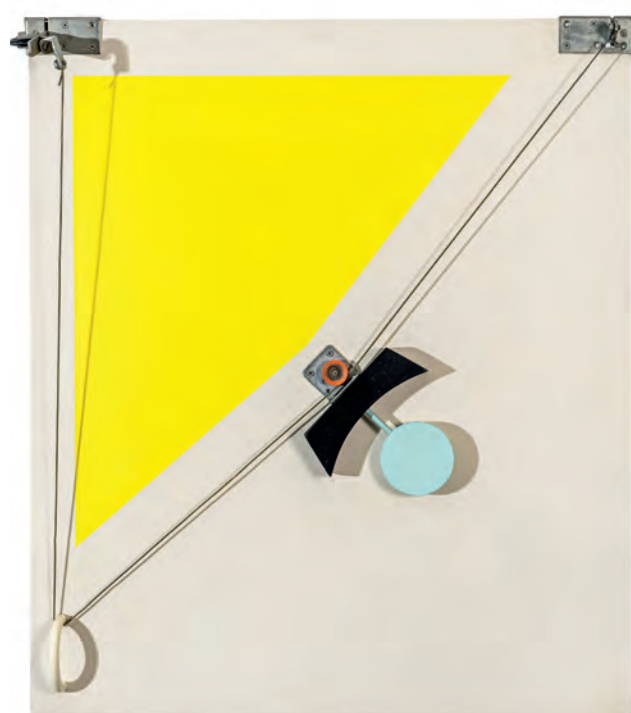
Carmelo Arden Quin
Euritmia, 2000
 Tinta, papel y marcador
 sobre papel, 84,5 × 57 cm



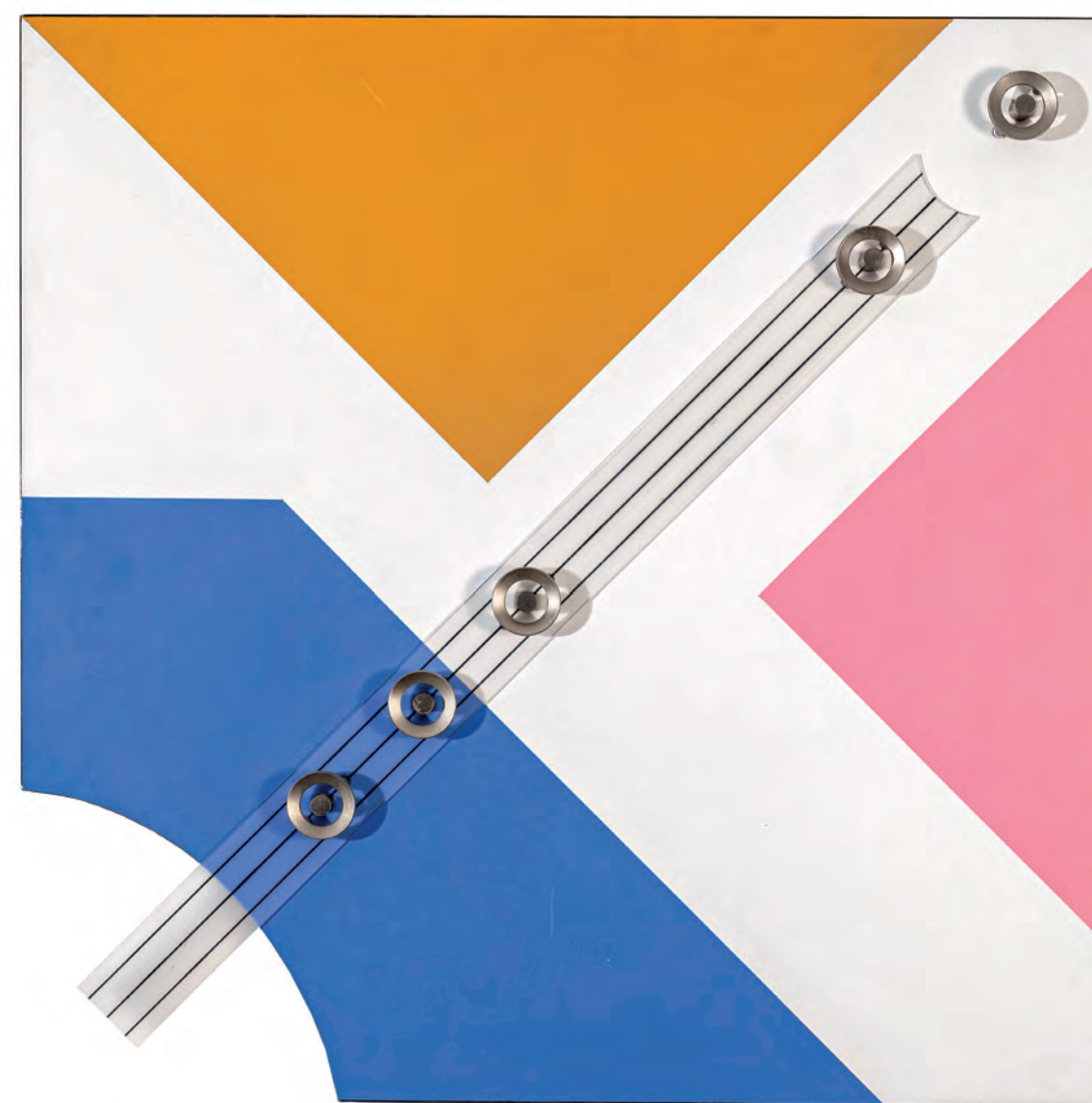
Carmelo Arden Quin
C.9, de la serie *Plastique*, 1986
Acrílico y plástico sobre madera
85 × 80 cm



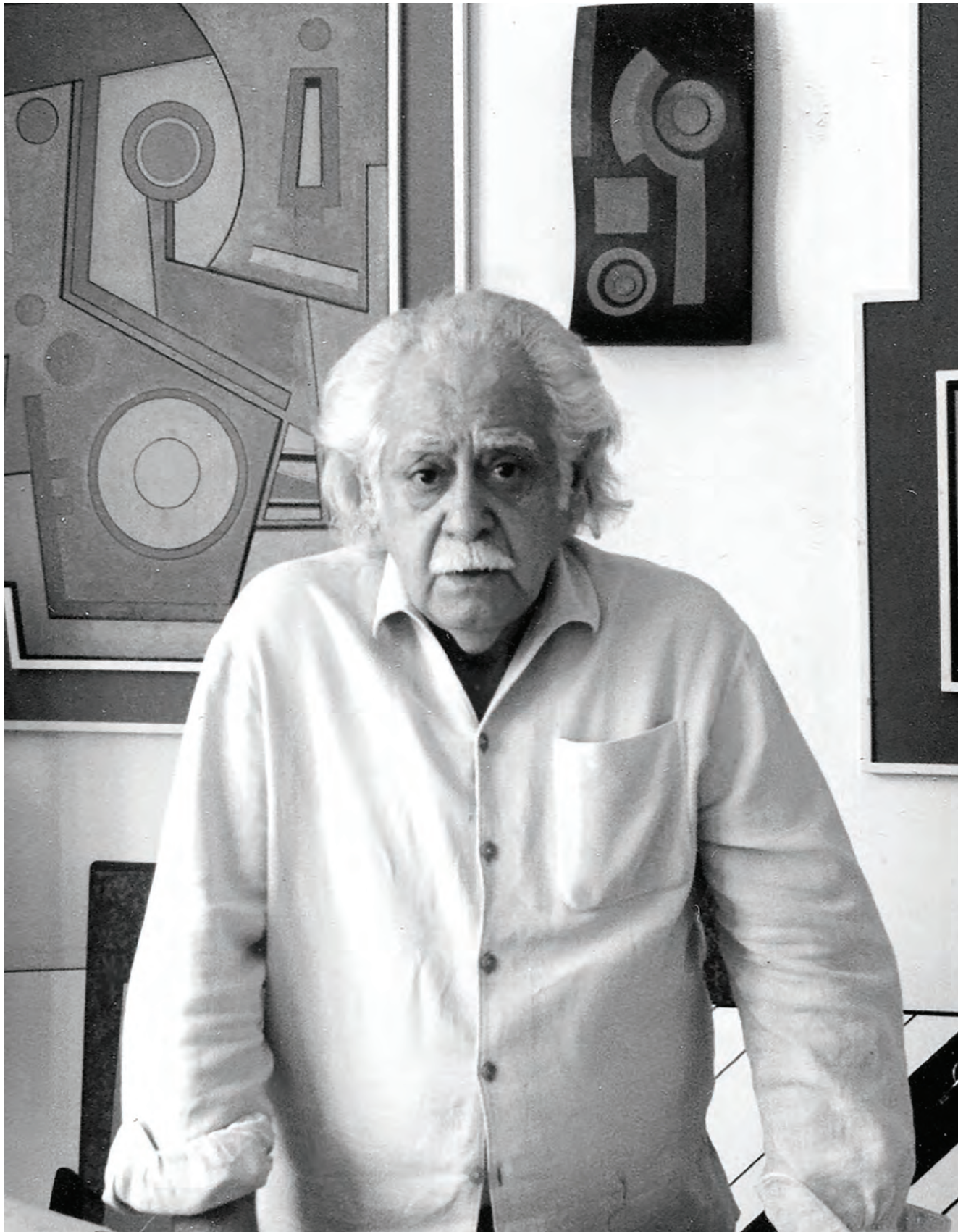
Carmelo Arden Quin
Hommage à Dadá (Homenaje a Dadá), ca. 1992
 Acrílico sobre madera plastificada, piezas
 metálicas y goma, 68 × 59 × 13 cm



Carmelo Arden Quin
Hommage à Dadá (Homenaje a Dadá), 1992
 Acrílico sobre madera plastificada, piezas
 metálicas y goma, 68 × 59 × 12 cm



Carmelo Arden Quin
Sin título, de la serie *Plastique*, 1985
 Acrílico sobre madera plastificada, piezas
 metálicas, 63 × 56,2 × 8,7 cm



CRONOLOGÍA

1913 Hijo de Carmelo Alves y Juana Francisca Oyarzún, ambos uruguayos, nació el 16 de marzo en Rivera, Uruguay.

Después de la prematura muerte de su padre, su madre decidió inscribirlo como Carmelo Heriberto Alves en Sant'Ana do Livramento, ciudad brasileña separada de Rivera por solo una calle.

1929 Culminó sus estudios secundarios en el colegio de los Hermanos Maristas de Sant'Ana do Livramento.

1930 Viajó por primera vez a Buenos Aires.

1934 Se trasladó a Montevideo.

1935 Al llegar a la mayoría de edad, solicitó el restablecimiento de la ciudadanía uruguaya bajo el nombre legal de Carmelo Arden Quin Alves Oyarzún.

Asistió a la conferencia "Geometría, creación y proporción", dictada por Joaquín Torres García en la Sociedad Teosófica Uruguaya. Desde ese momento, comenzó un vínculo con el maestro del arte constructivo, que mantuvo a través del tiempo.

1936 NOVIEMBRE / Participó en una exposición organizada en el marco de una manifestación de solidaridad con la República Española y contra el fascismo español, que se presentó en el Ateneo de Montevideo el 11 de noviembre.

1938 Se radicó en Buenos Aires, donde conoció al tenor chileno Miguel Martínez, con quien compartió taller y habitación en una pensión de la calle Camarones.

Asistió a la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, donde tomó clases como oyente.

1939 Comenzó su vínculo con Carlos María Rothfuss (Rhod Rothfuss), estudiante en el Círculo de Bellas Artes de Montevideo, a quien conoció en la muestra de Emilio Pettoruti realizada en esa institución.

Compartió amistad con los integrantes de la publicación *Sínesis*, conformada en su grupo editorial por Eduardo Holt Maldonado y Amaury Sarmiento, y en la que también escribieron Pablo Becker y Guy Ponce de León. En el primer número de esa revista publicada en Buenos Aires, se incluyó el editorial titulado "Mensaje", de Arden Quin, y un poema sin título de su autoría.

1940 Por intermedio de Miguel Martínez conoció a Fernando Fallik, quien luego adoptaría el seudónimo de Gyula Kosice.

1941 Enviado por la compañía Sorocobana, viajó por Paraguay durante un año para instalar sucursales de las Maisons du Café.

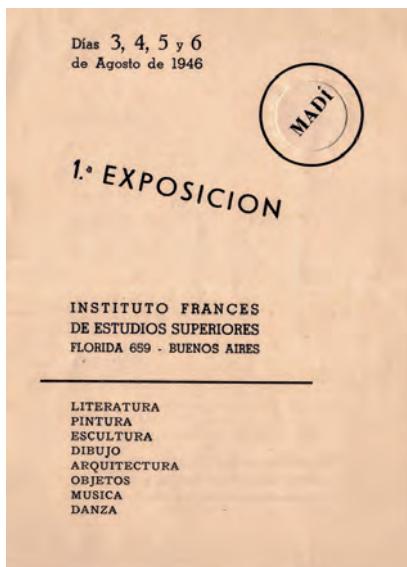
Publicó artículos en la página dedicada a la cultura de *Universitario. Voz estudiantil*, periódico bimestral de los



Carmelo Arden Quin, a los trece años, con su tío y tutor, Miguel Oyarzún, 1926.

El artista y su primo Remigio Oyarzún, en Montevideo, 1935.

PÁGINA ANTERIOR
Carmelo Arden Quin, en su atelier de Savigny-sur-Orge.



estudiantes de la Universidad de Buenos Aires dirigido por Eduardo Holt Maldonado.

1942 Junto con Edgar Bayley, se reunió en Río de Janeiro con los poetas brasileños Murilo Mendes y Fedor Ganz y con los artistas Maria Helena Vieira da Silva y Árpád Szenes. Al regresar a Uruguay, le llevó a Torres García una carta de Szenes y algunas reproducciones de obras de Vieira da Silva.

1943 SEPTIEMBRE / Se contactó por correspondencia con el poeta chileno Vicente Huidobro para pedirle su colaboración en la futura revista *Arturo*, en ese momento mencionada con el nombre de "Arturo X₂".

1944 ABRIL / Se publicó *Arturo*, que contó con un único número. La redacción de la revista estaba integrada por Arden Quin, Rhod Rothfuss, Gyula Kosice y el poeta Edgar Bayley; la cubierta estuvo a cargo de Tomás Maldonado y el trabajo de las viñetas correspondió a Lidy Prati. Además, se publicaron poemas de Murilo Mendes, Vicente Huidobro y Joaquín Torres García. Se reprodujeron obras de Vieira da Silva, Torres García, Augusto Torres, Maldonado, Wassily Kandinsky, Piet Mondrian, Prati y Rothfuss. Arden Quin publicó un texto en el que trazaba los lineamientos estéticos del grupo y el poema "Pegaso come hierba en el caos".

La Galería Comte, de Ignacio Pirovano, anunció una exhibición con los miembros del grupo Invención: Arden Quin, Maldonado, Manuel Espinosa, Prati, Kosice y Rothfuss.

1945 OCTUBRE / Se organizó la primera velada del Movimiento de Arte Concreto Invención (MACI) en la casa de los psicoanalistas Enrique Pichon-Rivière y Arminda Aberastury, donde Arden Quin leyó "El móvil. Introducción al Manifiesto" y su poema en prosa "Pedro Subjetivo", 08/10.

DICIEMBRE / *Segunda Muestra Arte Concreto Invención*, casa de Grete Stern, Buenos Aires, 02/12.

1946 El grupo nucleado alrededor de *Arturo* continuó los desarrollos del arte concreto, pero dividido en dos agrupaciones: Asociación Arte Concreto Invención (AACI) y MADI. Esta última estuvo integrada por Arden Quin, Kosice, Rothfuss, Martín Blaszkó, Diyi Laañ, Elisabeth Steiner, el músico y plástico Esteban Eitler, Ricardo Humbert, Alejandro Navas, Dieudonné Costes, Raymundo Rasas Pét, Sylwan-Joffe Lemme, Valdo W. Longo y Paulina Ossona.

AGOSTO / *1ª Exposición MADI*, Instituto Francés de Estudios Superiores, Buenos Aires, 03/08-06/08.

OCTUBRE / *Arte MADI 2ª Exposición*, Altamira Escuela Libre de Artes Plásticas, Buenos Aires, 14/10-31/10.

NOVIEMBRE / *3ª Exposición MADI*, Bohemian Club, Galerías Pacífico, Buenos Aires, 02/11-18/11.

DICIEMBRE / *1ª Exposición Internacional de Arte MADI*, Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores (AIAPE), Montevideo, 09/12-24/12.

1947 El grupo MADI se desmembró: Arden Quin continuó con los hermanos Blaszkó, mientras que Kosice, Rothfuss y Diyi Laañ, entre otros, llamaron a su grupo MADI-Nemsor. Eitler siguió vinculado con ambas agrupaciones.

OCTUBRE / *Arte Nuevo*, Salón Kraft, Buenos Aires, 30/10-01/11. Su catálogo incluyó un texto titulado "Declaración".

NOVIEMBRE / *Exposición de Arte Nuevo*, Galería Payer, Buenos Aires, 27/11-05/12.

1948 MARZO / *Exposición de Pintura Argentina*, Centro Cultural y Deportivo Israelita, Ramos Mejía, 04/03-25/03.

Exposición Arte MADI, estudio de Martín Blaszkó, Buenos Aires, 06/03-15/03. El catálogo incluyó un texto conocido como "Manifiesto Madi 1948" o "Manifiesto de la poesía".

ABRIL / *Un acte essentiel! Matinée Madiste*, casa del Dr. Elías Piterbarg, Ramos Mejía, 04/04.

AGOSTO / En Buenos Aires se publicó el primer ejemplar de la revista *Contemporánea*. *La revolución en el arte*, dirigida por Juan Jacobo Bajaría. En él figuraron obras y un poema de Arden Quin, "Obstinación de la propia imagen".

SEPTIEMBRE / *Nuevas Realidades, Arte Abstracto Concreto, no figurativo*, Galería Van Riel, Buenos Aires, 12/09-25/09.

El 25 de septiembre, junto con Gregorio Vardanega y Juan Melé, se embarcó rumbo a Europa. Allí pudo relacionarse con Jean Herbin, Jean Arp, Félix Del Marle y Michel Seuphor, amigos de Torres García.

Tres encuentros, no obstante, tuvieron especial relevancia para su producción plástica: conoció a Georges Vantongerloo, a Francis Picabia y, en la exposición retrospectiva que este último artista realizó en la Galerie René Drouin, se contactó con Marcelle Saint-Omer.

1949 MAYO / *1ère Exposition des Artistes d'Amérique Latine à Paris*, Maison de l'Amérique Latine, París.

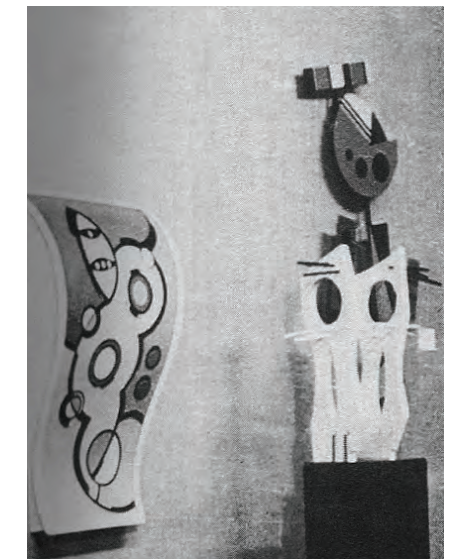
JULIO / *4ème Salon des Réalités Nouvelles*, Palais des Beaux-Arts de la Ville de Paris, 22/07-30/08.

AGOSTO / Se encontró en París con el artista y crítico Michel Seuphor.

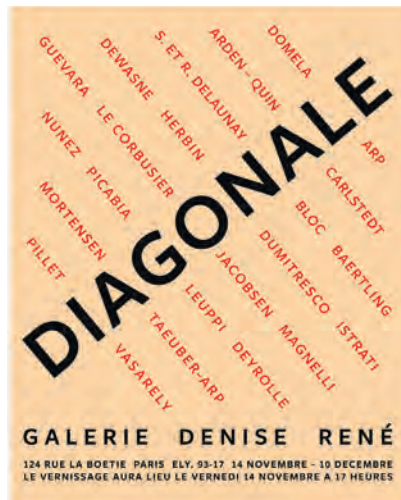
OCTUBRE / *2º Salón Argentino de arte no-figurativo. Abstracto, Concreto, MADI-Nemsor*, Galería Van Riel, Buenos Aires, 23/10-31/10.

1950 MAYO / *Exposición MADI*, Galerie Colette Allendy, París, 6/05-31/05. Arden Quin participó con tres poemas-objetos: *Ionnell*, *Nature* y *Soleil*.

JUNIO / *5ème Salon des Réalités Nouvelles*, París, 10/06-05/07.



Obras de Arden Quin presentadas en la exposición *Nuevas Realidades. Arte Abstracto, Concreto, No figurativo*, Galería Van Riel, 1948.



1951 Junto con Volf Roitman, creó el Centre de Recherches et d'Études MADI (Centro de Investigaciones y de Estudios MADI) en el *atelier* que compartía con Marcelle Saint-Omer. Allí se organizaron conferencias y exhibiciones. Funcionó hasta 1958.

JUNIO / 6^{ème} Salon des Réalités Nouvelles, Palais de Beaux-Arts de la Ville de Paris, 10/06-05/07.

OCTUBRE / En Brasil, Eitler dictó la conferencia "Pintura de vanguardia na Argentina" en la Escola de Belas Artes de Pernambuco, con proyección de obras MADI.

DICIEMBRE / *Espace-Lumière*, Galerie Suzanne Michel, París, 19/12-12/01/1952.

Accrochage, Galerie Miromesnil, París, s/d.

1952 JULIO / 7^{ème} Salon des Réalités Nouvelles, Palais de Beaux-Arts de la Ville de Paris, 18/07-17/08.

AGOSTO / *Primera Exposición Internacional de Arte Abstracto*, Galería Cuatro Muros, Caracas.

NOVIEMBRE / 1^{ère} *Exposition d'Art Abstrait*, Châlons-sur-Marne, 8/11-10/11.

Diagonale, Galerie Denise René, París, 14/11-10/12.

1^{ère} *Exposition d'Art Abstrait*, Epernay-sur-Marne, 22/11-07/12.

1953 JUNIO / El 15 de junio, en el Cercle Paul Valéry de la Sorbonne, se realizó una exposición MADI, y Arden Quin dictó una conferencia que incluyó la lectura de un manifiesto por Georges Sallaz.

JULIO / 8^{ème} Salon des Réalités Nouvelles, París, 10/07-09/08.

SEPTIEMBRE / El 25 llegó a San Pablo, donde se encontró con los concretos brasileños; entre otros, con el artista plástico Kazmer Fejér y con los poetas Décio Pignatari y Augusto de Campos. En la revista *Poesía de Buenos Aires* (nº 13-14) se incluyó el poema de Arden Quin "Obstinación de la propia imagen" (ya publicado en la revista *Contemporánea*).

OCTUBRE / Brindó la conferencia "Movimiento MADI" en el Museu de Arte Moderna de San Pablo, 21/10.

DICIEMBRE / Regresó a Buenos Aires y se alojó en la casa de Martín Blaszkó, en la calle Cabrera.

1954 FEBRERO / *MADI*, Galerie de l'Odéon, París, 19/02-04/03.

JULIO / 9^{ème} Salon des Réalités Nouvelles, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 08/07-08/08.

1955 Impulsó la fundación de la Asociación Arte Nuevo en Buenos Aires, como un movimiento abierto a todas las personas de intención moderna y de producción abstracta.

Diseñó las portadas de los libros de Juan José Ceselli: *Los poderes melancólicos* (Buenos Aires, Editorial Americalee) y *De los mitos celestes y de fuego* (Buenos Aires, Ediciones Letra y Línea).

JULIO / 10^{ème} Salon des Réalités Nouvelles, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 08/07-07/08.

NOVIEMBRE / 1^{er} *Salón de Arte Nuevo No Figurativo*, Galería Van Riel, Buenos Aires, 21/11-03/12.

Publicó *Hessegor (Primer cuaderno)*, Buenos Aires, Editorial Americalee.

S/D / [Arden Quin, Neyrat, Roitman, et ál.], Galerie L'anti-Poète/Josephine Aynard, París.

1956 ABRIL / 11^{ème} Salon des Réalités Nouvelles, París.

Obras de Arden Quin, Herbin, Cahn, Folmer y Del Marle participaron, en Nantes, de una exhibición organizada por el Salon des Réalités Nouvelles.

AGOSTO / *Pintura y escultura no figurativa*, Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori, Buenos Aires, 09/08-31/08.

1957 MAYO / *Séance de Plastique d'Animation*, Centre de Recherches et d'Études MADI, París, 04/05.

1958 JUNIO / *Panorama de la escultura no figurativa argentina*, Asociación Estímulo de Bellas Artes, Buenos Aires, 09/06-30/06.

OCTUBRE / El 4 de octubre contrajo matrimonio con Marcelle Saint-Omer. El artista Luis Tomasello fue el testigo de casamiento.

1959 MAYO / *Peintres et Sculpteurs Argentins en France*, Centre Culturel Artistique du Comité France-Amérique, París, 19/05-s/d.

1961 Publicó el libro *Opplimos*, París, Editorial José Corti.

DICIEMBRE / *150 años de arte argentino*, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

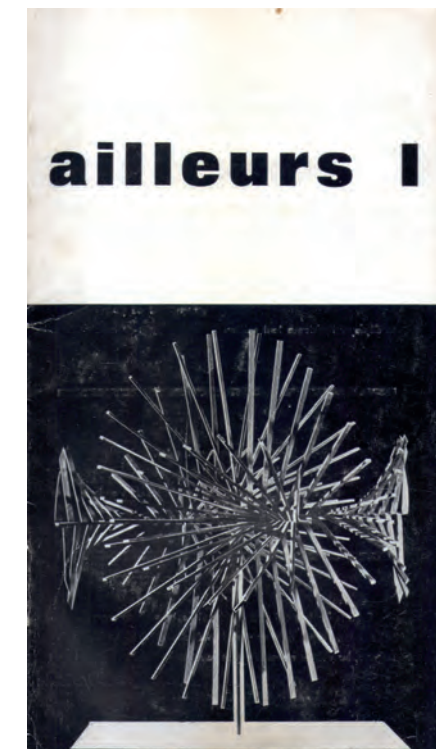
1962 *30 Argentins de la nouvelle génération*, Galerie Creuze, París, 09/02-01/03.

1963 Con otro grupo de colegas fundó la revista *Ailleurs* en París. La publicación circuló entre el verano de 1963 y el invierno de 1966. En sus ocho números, tuvieron una marcada presencia la poesía visual y la *performance*; también contó con reproducciones de arte no figurativo (como objetos cinéticos de Antonio Asís, Gregorio Vardanega, María Helena Vieira da Silva y los integrantes del Groupe de Recherche d'Art Visuel). Participaron Pichon-Rivière, Fedor Ganz, Guy Ponce de León, Macedonio Fernández, Julien Blaine, Volf Roitman y Jacques Sénélier, entre otros.

Publicó el texto poético "L'Aurore des Ages" en el nº 1 de *Ailleurs*, pp. 86-96, s/d.

Del arte concreto a la nueva tendencia, Museo de Arte Moderno, Buenos Aires, s/d.

1964 En este período, y hasta los primeros años 70, se inclinó hacia la producción literaria y realizó *collages* y *découpages*.



Marcelle Saint-Omer y Arden Quin por las calles de París, ca. 1960.



ENERO / Publicó la crónica poética "Dès le seuil" en el n° 2 de *Ailleurs*, pp. 3-10.

ABRIL / Publicó el texto literario "Torme Arlé" en el n° 3 de *Ailleurs*, pp. 3, 43, 50-51.

JUNIO / *Cinquante ans de "collages": Papiers collés, assemblages, collages, du cubisme à nos jours*, Musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne, 24/06-13/09.

SEPTIEMBRE / Publicó el poema en prosa "Torme Arlé II" y realizó el fotomontaje que compone la portada en el n° 4 de *Ailleurs*, pp. 2-6.

DICIEMBRE / Realizó la ilustración de la cubierta junto con Antonio Asis para el n° 5 de *Ailleurs*.

1965 MARZO / Realizó con Antonio Asis el diseño de portada del n° 6 de *Ailleurs*, donde publicó el texto "Castor et Pollux", pp. 47-61.

JUNIO / Diseñó con Antonio Asis la portada del n° 7 de *Ailleurs* y publicó el poema "Des Éclairs dans d'Autres Mains", p. 49.

1966 OCTUBRE / En París, falleció Marcelle Saint-Omer, su primera esposa.

Publicó el texto "Pages de journal" y una reproducción del libro-objeto "Parties occultes d'Ionnell" en el n° 8 de *Ailleurs*, pp. 2-3, 17.

Publicó "Parties occultes d'Ionnell" en *Les carnets de l'Octéor, nouvelle série Approches 1*, pp. 26-29.

1967 Organizó la exhibición *MADI poemas y libros*, Librairie David, l'Odéon, París.

AGOSTO / *Arte Concreto-Invención. Retrospectiva*, Sociedad Hebraica Argentina, 09/08-09/09. Catálogo con texto de Ignacio Pirovano.

1968 Publicó "Manifeste Madi, 1948" y "Madi/programme 1955", en *Robho*, n° 3, primavera, s/p.

OCTUBRE / Junto a Marcel Alocco y Raphaël Monticelli, escribió el manifiesto "INTERVENTION A", también firmado por Amanda, Philippe Chartron, Noël Dolla, Henri Giordan, Patrick Saytour y Claude Viallat.

1969 Hacia el final de la década recopiló ciento cuarenta y cuatro poesías para el libro inédito *Nilde*.

1973 Revitalizó el trabajo en dibujos, pinturas, esculturas y objetos MADI. Continuó elaborando las tipologías creadas en su juventud bajo una nueva mirada.

Ingresó en el grupo de artistas de la galería de Alexandre de la Salle con sede en Saint-Paul-de-Vence.

ABRIL / *Arden Quin. Collages, Découpages*, Gallerie Charley Chevalier, París, 20/04-07/05.

1976 JUNIO / *Homenaje a la vanguardia argentina década del 40*, Galería Arte Nuevo, Buenos Aires, 15/06-03/07. Catálogo con una presentación de Nelly Perazzo.

S/D / *Arden Quin*, Casa Françoise Tournée, Carennac, Lot, Francia.

1977 MARZO / *Arden Quin: œuvre 1942-1977*, Galerie Quincampoix, París, 30/03-28/05.

1978 JUNIO / *Arden Quin*, Galerie Alexandre de la Salle, Saint-Paul-de-Vence, 15/06-20/07.

OCTUBRE / La exposición *Arden Quin*, presentada por la Galerie Alexandre de la Salle, se realizó en la Foire internationale d'art contemporain (FIAC), París.

1979 MARZO / *Coplanals*, Galerie 30, París, 17/03-11/04. El catálogo incluyó "Coplanals: entre désir du mouvement et plaisir de la permanence", escrito por Raphaël Monticelli.

MAYO / *Carmelo Arden Quin*, Galerie-Association Lieu 5, Vieux Nice. Expuso obras y poemas. Catálogo prologado por Volf Roitman.

OCTUBRE / Participó en FIAC 79, stand Galerie Alexandre de la Salle, Grand Palais, París, 19/10-28/10.

1980 OCTUBRE / *Vanguardias del 40: Arte concreto-invención, arte MADI y perceptismo*, Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori, Buenos Aires. Prólogo, estudio crítico y cronología realizados por Nelly Perazzo.

Formes Galbées, FIAC, stand Galerie François Palluel, París, 23/10-29/10.

1981 MAYO / *Petits Formats D'Artistes Latino Américains à Paris*, L'Espace Latino-Américain, París, 26/05-13/06.



Paris-Paris, 1937-1957, Centre Georges Pompidou, París, 28/05-02/11.

OCTUBRE / *20 Artistes Latino-Américains*, Hotel de Ville, Arcueil, 06/10-20/10.

S/D / [Arden Quin], Galerie Alexandre de la Salle, Saint-Paul-de-Vence.

1982 FEBRERO / *Mouvance MADI*, Lieu 5, Galerie Donguy, París, 12/02-10/03.

DICIEMBRE / *Les Fruits de L'Exil. L'Amérique Latine à Paris*, Grand-Palais, 8/12-15/12.

Participó en una exposición de la Galerie Alexandre de la Salle, Saint-Paul-de-Vence, 21/12-31/01/1983.

1983 FEBRERO / *Arden Quin*, L'Espace Latino-Américain, en colaboración con la Galerie Alexandre de la Salle, París. El catálogo incluyó el texto "Arden Quin ou la passion d'inventer", de Alexandre de la Salle.





MARZO / *Carmelo Arden Quin à l'occasion de son 70.^e anniversaire*, L'Espace Latino-Américain, París, 01/03-26/03.

JULIO / *Latino-Américaine*, APDAI-Françoise Tournié, Château de Saint-Cirq-Lapopie, Lot, 10/07-s/d.

Arden Quin, Découpages et Collages: 1949-1958, Galerie Alexandre de la Salle, Saint-Paul-de-Vence, 15/07-15/08. Presentó poemas móviles y realizó junto a France Delville la *performance Hommage au Dynamisme Futuriste*.

[MADI], Espace Donguy, París.

AGOSTO / En el marco de la exposición *Latino-Américaine* en el Château de Saint-Cirq-Lapopie, se realizó un homenaje MADI a F.T. Marinetti y Jean Peryssac presentado por Arden Quin, Nicole Pecheaux y Babeth Zographos, con obras y actos poéticos.

1984 Surgió el movimiento MADI Internacional, con proyección hacia Bélgica, Suiza, Italia, Francia, Japón, Venezuela.

Luego de un encuentro con el artista uruguayo Bolívar Gaudin en una exhibición presentada en la UNESCO en París, decidió invitarlo a vivir en su casa de Savigny-sur-Orge.

FEBRERO / *Espacio Latinoamericano (Artistas Latinoamericanos Residentes en París)*, Galería Latinoamericana, La Habana, 15/02-s/d.

MAYO / Participó en la I Bienal de La Habana, donde recibió el Premio "Joaquín Torres García" por su pintura *Formes Galbées*, mayo-junio.

Exposición colectiva, Galerie Franka Berndt, París.

SEPTIEMBRE / *MADI Maintenant*, Galerie Alexandre de la Salle, Saint-Paul-de-Vence; Galleria d'arte Il Salotto, Como; Galleria Luisella D'Alessandro, Turín; Espace Donguy, París, 28/09-30/10. El catálogo fue prologado por José Lapeyrère (julio, 1984), e incluyó "Arte MADI, ieri e oggi", de Salvador Presta, y "L'evento MADI", de Salomón Resnik, además de los textos de Carmelo Arden Quin, Susana Sulic y Arnoldo Rivkin.

NOVIEMBRE / *Arte MADI 1946-1984. Attualità di un movimento*, Galleria d'arte Il Salotto, Como, 04/11-30/11.

DICIEMBRE / *Face à la Machine*, Maison de l'Amérique Latine, París, 07/12-11/01/1985.

MADI, Storia di un movimento, Luisella d'Alessandro Arte Contemporanea e Fotografia, Turín, 19/12.

1985 ENERO / *MADI*, Espace Donguy, París, 08/01-02/02. Carmelo Arden Quin escribió el prólogo del catálogo.

MARZO / *Arden Quin, Bolívar y Faif*, Espace Bonvin, UNESCO, París, 12/03-22/03.

Artistas Latino-Americanos de París, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, San Pablo, marzo-abril.

ABRIL / *Carmelo Arden Quin. Programmation du plastique*, Galerie 30, París, 20/04-25/05. Catálogo presentado por un texto de Patrick Rousseau.

MAYO / *Rétrospective 1936-1985*, Musée des Ponchettes, Niza, 11/05-23/06.

Carmelo Arden Quin. Programmation du plastique N°2, Galerie Alexandre de la Salle, Saint-Paul-de-Vence, 17/05-13/06. Se presentó un acto poético de Carmelo Arden Quin y France Delville.

SEPTIEMBRE / *Noir et Blanc*, Musée Tavet, Pontoise, París, 11/09-20/02/1986.

OCTUBRE / *Abstracción en el siglo 20*, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 10/10-10/11.

S/D / *Arden Quin*, Galerie Alexandre de la Salle, Saint-Paul-de-Vence.

S/D / *Retrospectiva*, Istituto Italo-Latino Americano, Roma.

1986 En Turín se creó la Asociación Internacional MADI, se publicó el "Manifiesto de Brescia" y ese año Arden Quin realizó su primera muestra individual en esa ciudad.

ABRIL / *Arte Contemporanea Latino Americana*, Istituto Italo-Latino Americano, Roma, abril-mayo.

JUNIO / *Movimento MADI*, Sincron Centro Culturale Arte Contemporanea, Brescia, 07/06-s/d. Catálogo prologado por Salvador Presta con el texto "1946 Arte MADI 1986".

OCTUBRE / *Arden Quin*, Sincron Centro Culturale Arte Contemporanea, Brescia, 11/10-s/d.

NOVIEMBRE / Segunda Bienal de La Habana, 26/11-31/12.

DICIEMBRE / *Misure di qualità*, Sincron Centro Culturale Arte Contemporanea, Brescia, 13/12-s/d.

1987 Publicó *Le livre MADI*, editado por Alain Buyse en Lille, en sesenta ejemplares firmados y numerados.

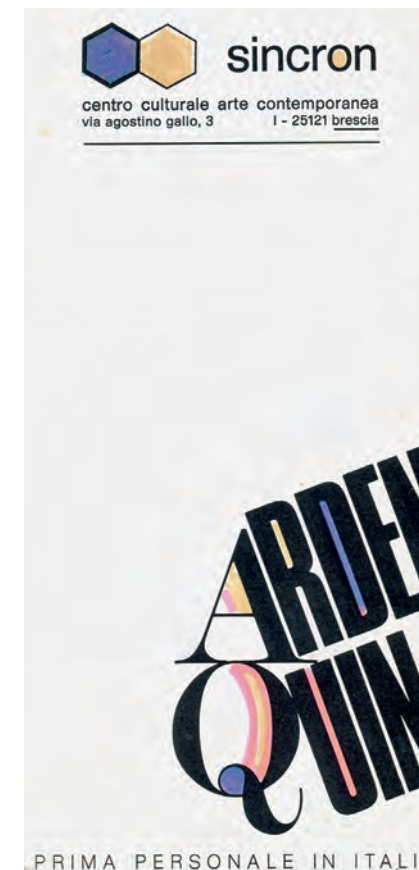
MAYO / *Arden Quin*, Galerie Alexandre de la Salle, Saint-Paul-de-Vence, 23/05-02/07.

JUNIO / *Arden Quin. Œuvres 1943/1956*, Galerie Down Town, París, 04/06-15/07.

JULIO / *9 artistas del Espacio Latinoamericano de París*, Del Retiro Galería de Arte, Buenos Aires, 30/07-29/08. Catálogo prologado por Carlos Espartaco (julio, 1987).

Eugenio Darnet y Carmelo Arden Quin, Unión Latina, París.

SEPTIEMBRE / *Du construit à la lettre*, Galerie Trente 1975-1987, Noroît-Arras, Arras, 26/09-08/11; Galerie Art et Essai, Hall de la Bibliothèque Interuniversitaire section lettres, Rennes, 01/12-10/02/1988. El catálogo contiene





los textos "Le travail d'un lieu", de Michel Giroud, y "Le bilan d'activité d'un lieu ouvert", de Jean-François Dubreuil.

OCTUBRE / 19ª Bienal de São Paulo, San Pablo, 02/10-13/12.

DICIEMBRE / *Abstraction géométrique*, Galerie Alexandre de la Salle, Saint-Paul-de-Vence, 26/12-31/07/1988.

1988 ABRIL / *Exposición de obras Espacio Latinoamericano*, El Patio Galerie, Bremen.

AGOSTO / *Arden Quin. Formes Galbées*, Galerie Alexandre de la Salle, Saint-Paul-de-Vence, 05/08-07/09.

SEPTIEMBRE / *Selección de obras de Arden Quin*, Olympic Park, Seúl, 17/09-02/10.

Arden Quin. 1938-1988 Retrospective, Galerie Franka Berndt, París, 21/09-05/11. El catálogo incluyó un prólogo de Volf Roitman titulado "Carmelo Arden Quin et le mouvement MADI" (París, junio, 1988).

OCTUBRE / 2^{ème} Forum d'Arts Plastiques en Ile-de-France, Centre Culturel Boris Vian, Ullis, 15/10-13/11.

1989 FEBRERO / *Carmelo Arden Quin. Collages 1950-1960*, Galerie Down Town, París, 07/02-07/03.

MARZO / *Carmelo Arden Quin*, Musée de Pontoise, Pontoise, 11/03-21/05. Catálogo prologado por Edda Mailliet.

MAYO / *Art in Latin America. The Modern Era (1820-1990)*, Hayward Gallery, Southbank Centre, Londres, 18/05-06/08; Moderna Muséet, Estocolmo, 16/09-19/11; Palacio de Velázquez, Parque del Retiro, Madrid, 14/12-04/03/1990.

OCTUBRE / *Arden Quin. One man show 1945-1965*, FIAC, stand Krief Galerie d'Art Contemporain, París, 07/10-15/10. Catálogo presentado por el texto "Arden Quin: un inventeur de constructions", de Michel Giroud (junio, 1989).

Arden Quin. Œuvres récentes, Krief Galerie d'Art Contemporain, París, 26/10-26/11.

Junto a Michel Giroud editó *Kao Journal asiatique*, que incluyó el manifiesto "INterVENTION A", de 1968, y reprodujo sus poemas móviles.

NOVIEMBRE / *Les quatre quarts de la peinture: Marcel Alocço, Carmelo Arden Quin, Jean-François Dubreuil, Henri Maccheroni*, Galerie Alain Oudin, París, 04/11-30/11.

Art Expo 89, Salle des Fêtes, Ballancourt-sur-Essonnes, Francia, 25/11-03/12. El catálogo incluyó

el texto de Michel Giroud "Arden Quin: un inventeur de constructions" (junio, 1989).

1990 MARZO / 90 MADI. *Arden Quin. Œuvres récentes*, Galerie Keller, París, 16/03-24/03. Catálogo presentado con un texto escrito por Arden Quin (París, marzo, 1990).

MADI. Arden Quin. Peintures-reliefs, Gallerie St-Charles de Rose, París, 16/03-05/04. El catálogo fue prologado por Arden Quin (París, marzo, 1990).

Arden Quin, Tokyo Art Expo, stand Galerie St. Charles de Rose, Tokio, 29/03-02/04.

ABRIL / *Arden Quin*, Galerie Duras-Martine Queval, París. Catálogo presentado por el texto "L'abstraction ludique d'Arden Quin", de Alain Bosquet.

JUNIO / Participó en Basel. Switzerland Art Fair, stand Miklos von Bartha, Basel, junio.

JULIO / *Exposición inaugural*, Galerie Métaphore, París, 03/07-11/09.

OCTUBRE / *Ambivalences*, Galerie Alexandre de la Salle, Saint-Paul-de-Vence, 13/10-20/11.

MADI, Galerie Métaphore, París, 30/10-01/12.

NOVIEMBRE / *Argentina Arte Concreto-Invencción 1945, Grupo MADI 1946*, Rachel Adler Gallery, Nueva York, 17/11-29/12. Catálogo presentado por el texto "Arte Concreto-Invencción. The awakening of the avant-garde. MADI", de Mario H. Gradowczyk.

23 MADI artists at MADI, *Madisme, Madistes*, Centre d'Art Contemporain y Galerie G, Besanzón, 22/11-05/12.

Participó en el libro *MADI, Madisme, Madistes*, edición limitada de sesenta ejemplares.

DICIEMBRE / *Art Construit, Convergences 90*, Galerie Convergences, París, 13/12-s/d.

S/D / Participó en la Frankfurt Art Fair, stand Galerie Krief, Frankfurt.

S/D / Participó en la Stockholm Art Fair, stand Galerie Krief, Estocolmo.

1991 ABRIL / *Piccolo Formato 20 x 20*, Galeria Lidija Jametti, Bachenbülach, 12/04-15/05.

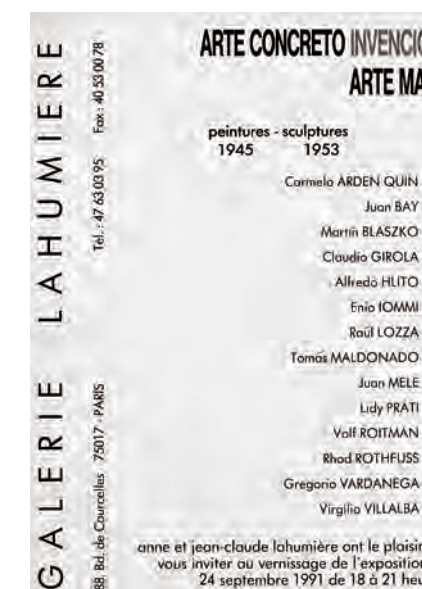
Arte Concreto Invencción-Arte MADI, Museum Haus Konstruktiv, Zúrich, 26/04-14/07. Muestra organizada por Miklos von Bartha.

MAYO / *Piccolo Formato*, Centro Culturale Rondottante, Sesto, San Giovanni, 24/05-29/06.

Abstrait Concret, Les Grands Moulins de Villancourt, Le Pont-de-Claix, 25/05-08/06.

JUNIO / *MADI Nell'Arte Oggi, Italia-Francia*, Arte Struktura Centro d'arte contemporanea, Milán, 12/06-20/10. Catálogo presentado por un texto de Arden Quin.

La Escuela del Sur: El Taller Torres García y su legado, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 18/06-12/08. El catálogo incluyó investigaciones de Mari Carmen Ramírez, "La Escuela





del Sur: el taller Torres-García y su legado”, y de Cecilia Buzio de Torres, “La Escuela del Sur: la asociación de arte constructivo 1934-1942”.

SEPTIEMBRE / *Arte Concreto Invención-Arte MADI. Peintures-Sculptures 1945-1953*, Galerie Lahumière, París, 24/09-25/10.

La Escuela del Sur: El Taller Torres García y su legado, Archer M. Huntington Art Gallery, Austin, septiembre-diciembre.

OCTUBRE / *MADI Nell'Arte Oggi, Italia-Francia*, Villa Casati, Comune di Cologno Monzese, 30/10-30/11.

NOVIEMBRE / *Art construit à la carte*, Skoglund. Restaurant Suedois, París, 25/11-05/01.

1992 ENERO / *Costruttivismo, Concretismo, Cinevisualismo Internazionale*, Associazione culturale Arte Struktura, Milán, 10/01-10/03.

Confluencias. Primera Exposición de Artistas Iberoamericanos en Europa, Museo Camón Aznar, Zaragoza; Centro de Arte Moderno, Oviedo; Centro Cultural Tecla, L'Hospitalet de Llobregat; Ayuntamiento de Logroño; Sala Rekalde, Bilbao, 15/01-15/02. Catálogo presentado por un texto de Saúl Yurkievich.

La Escuela del Sur: El Taller Torres García y su legado, Museo de Monterrey, México, enero-marzo.

FEBRERO / *Arte Concreto Invención-Arte MADI*, Galerie Michael, Darmstadt, 01/02-29/02.

MARZO / Exposición individual *Parcours 1989-1992*, Galerie Alessandro Vivas, París, 31/03-09/05.

Arte Struktura, 21 anni di una galleria in via mercato a Milan, Associazione culturale Arte Struktura, Milán, 24/03-24/03/1993.

ABRIL / *Mouvement MADI*, Galerie Hélios, Calais, 04/04-30/04.

MAYO / *Arte MADI Italia-Francia*, Centro Cultural del Palacio Cisternino del Poccianti, Livorno, 09/05-31/05.

JUNIO / Participó en Art Basel, stand Miklos von Bartha, Basel.

Suite Olympic Centennial, Museo y Centro de Estudios del Deporte Doctor Melcior Colet, Barcelona, 29/06.

JULIO / *La Escuela del Sur: El Taller Torres García y su legado*, Art Museum of the Americas, OAS, Washington D.C., 26/07-23/08.

AGOSTO / *Artistas Latinoamericanos del siglo XX*, Plaza de Armas, Sevilla, 11/08-12/10. Catálogo editado por Waldo Rasmussen.

Abstraction géométrique, Galerie Alexandre de la Salle, Saint-Paul-de-Vence, 14/08-15/10.

SEPTIEMBRE / *Noir et blanc*, Galerie Franka Berndt, París, 10/09-31/10.

La Escuela del Sur: El Taller Torres García y su legado, The Bronx Museum of the Arts, Nueva York, 17/09-10/01/1993.

NOVIEMBRE / *Art d'Amérique Latine 1911-1968*, Musée National d'Art Moderne, París, 12/11-11/01/1993.

Diversités Abstraites, Galerie G, Besanzón, 13/11-09/01/1993.

Art Construit Actuel. Amérique Latine à Paris, Galerie St. Charles de Rose, París, 17/11-31/12; Le Comité d'Entreprise de la Compagnie Française d'Assurance, París, 16/11-31/12; Galerie Art Mouvement, París, 17/11-31/12.

S/D / *Arden Quin et MADI*, Galerie Alexandre de la Salle, Saint-Paul-de-Vence.

1993 FEBRERO / *Lateinamerikanische Kunst im 20 Jahrhundert*, Ludwig Museum, Kunsthalle, Colonia, 08/02-25/04.

La Escuela del Sur: El Taller Torres García y su legado, Museo Rufino Tamayo, México, febrero-mayo.

MARZO / *Arden Quin*, Galerie Franka Berndt, París.

ABRIL / 1^{ère} Triennale des Amériques, Espace Sculfort, Maubeuge, 24/04-04/07.

MAYO / *Costruttivismo, Concretismo, Cinevisualismo Internazionale*, Mostra Mercato d'Arte Contemporanea, Montichiari, Brescia, 07/05-28/05.

Mostra Internazionale d'Arte Contemporanea: Dia + Logos 93, Academia di Romania, Valle Giulia, 07/05-28/05.

JUNIO / *Latin American Artists of the 20th Century*, Museum of Modern Art, Nueva York, 02/06-07/09.

Participó en Art Basel, stand Miklos von Bartha, junio.

JULIO / *MADI*, Château de Saint-Cirq-Lapopie, Lot, 10/07-15/09.

SEPTIEMBRE / *Dia + Logos*, Santa Margherita Nuova, Procida, Italia, 01/09-15/09.

Mouvement MADI. Carmelo Arden Quin, Galerie Alexandre de la Salle, Saint-Paul-de-Vence, 14/09-12/10.

Juan Melé: al cumplir sus 70 años, su generación y continuadores, concretos, MADI, geométricos, Galería Centoira, Buenos Aires, 29/09-16/10.

OCTUBRE / *MADI*, Lycée d'Hôtellerie et de Tourisme, Saint-Quentin-en-Yvelines, París, 06/10-16/12.

NOVIEMBRE / *Peintres de la Galerie I*, Galerie Alessandro Vivas, París, 04/11-04/12.

Arden Quin. Noir et blanc. Peinture-Dessin 1980-1993, Galerie St. Charles de Rose, París, 09/11-11/12. El catálogo fue prologado por Serge Lemoine, e incluyó el texto de Agnès de Maistre titulado “Le Mouvement MADI”.





DICIEMBRE / *Petits Formats*, Galerie Claude Dorval, París, 14/12-08/01/1994.

1994 ENERO / *Dia + Logos*, Istituto Romeno di Cultura, Palazzo Correr, Venecia, 14/01-31/01.

FEBRERO / *Costruttivismo, Concretismo, Cinevisualismo Internazionale*, Arte Struktura Centro d'arte contemporanea, 03/02-15/03.

MADI, Galería Seijo, Tokio, 16/02-21/02.

ABRIL / *Dia + Logos*, Muzeul Colectiilor de Artă, Bucarest, 08/04-10/05.

Volf Roitman. *Obras MADI*, Centre d'Art La Rectoria, San Pedro de Vilamajor, Barcelona, 09/04.

Piccolo Formato 20 x 20, Centro di Studi Italiani, Zúrich, 21/04-20/04.

MAYO / *Arden Quin. Œuvres MADI récentes*, Galerie St. Charles de Rose, París, 17/05-28/05.

JUNIO / *Miscellanea*, Centro Culturale l'Approdo, Municipalidad de Avellino, 02/06-22/06.

D'Art et d'Essonne, Salle des Expositions Parc de l'Hôtel de Ville-Médiathèque Municipale Albert Camus, París, 04/06-18/06. Catálogo prologado por el texto "*D'art et d'essonne*", de Gérard Funès (alcalde de Chilly-Mazarin).

JULIO / *Carmelo Arden Quin. Œuvres de 1934-1994*, Galerie de l'Esplanade-École des Beaux-Arts, Metz, 01/07-03/09. Catálogo prologado por Susana Sulic.

AGOSTO / *MADI*, Salon d'Honneur de la Mairie de Maubeuge, 10/08-27/09; Hall of the Maubeuge Manège Theater, Maubeuge, 10/09-23/10.

SEPTIEMBRE / *Dia + Logos*, Palazzo della Corna in Pieve, Perugia, 10/09-30/09.

OCTUBRE / *Art from Argentina 1920-1994*, Museum of Modern Art, Oxford, 02/10-31/12. El catálogo incluyó una presentación de David Elliot y ensayos de varios autores, entre ellos, "La negación de toda melancolía. Arte MADI / Concreto-Invención 1944-1950", de Gabriel Pérez-Barreiro.

NOVIEMBRE / *Arden Quin*, Galerie Convergences, Nantes, 25/11-21/12.

Le Mouvement MADI, Galerie d'Art de l'Hôtel Astra, París, 22/11-15/02/1995. Catálogo prologado por Arden Quin.

DICIEMBRE / *99 Ideas per l'Arte*, Galleria Arte Struktura, Milán.

Petits formats, Galerie Claude Dorval, París, 20/12-12/01/1995.

1995 ENERO / *Arden Quin. Visions actuelles*, Galerie Claude Dorval, París, 17/01-25/02.

MADI, Lycée Jacques Prévert de Longjumeau, 31/01-04/02.

MARZO / *Mouvement MADI, SIAC 95*, stand Galerie Claude Dorval, Estrasburgo, 03/03-06/03.

Art from Argentina 1920-1994, Südwestdeutsche Landesbank, 07/03-30/03; Royal College of Art, Londres, 13/04-23/04; Fundação das Descobertas, Centro Cultural de Belém, Lisboa, 17/07-17/09; Centro Cultural Borges, Buenos Aires, 18/10-22/12.

Reliefs et Découpés, Galerie Lahumière, París, 08/03-29/04.

ABRIL / *MADI Internacional*, Arte Struktura Gallery, Albuquerque, 28/04-31/05.

MAYO / *Art sur La Ville*, Espace Aragon, Longjumeau, 15/05-03/06.

JUNIO / *Carmelo Arden Quin-Volf Roitman 44 ans après*, Galerie Claude Dorval, París, 08/06-09/07. El catálogo fue prologado por el texto "*Carmelo Arden Quin-Volf Roitman 44 ans après. De la création, en 1951, à Paris, du Centre d'Études et de Recherches MADI à nos jours*", escrito por Roger Neyrat.

MADI Festival Győr '95, Galerie Vár Art, Győr, Hungría, 24/06-20/08.

JULIO / *Incontri e Scontri alle Soglie del 3° Millennio*, Museo storico e Forum Artis Museum, Montese, Italia.

AGOSTO / *Costruttivismo, Concretismo, Cinevisualismo Internazionale per l'Unificazione Europea*. Muestra organizada por Arte Struktura, Lonato del Garda, 10/08-30/09.

SEPTIEMBRE / *MADI*, High Tech University of Mining and Engineering, Socorro, Nueva México. Organizada por Arte Struktura Gallery, 15/09-15/11.

Carmelo Arden Quin. Obras MADI 1942/1995, Centoira Galería de Arte, Buenos Aires, 27/09-14/10.

OCTUBRE / *Les figures de la liberté: Mille neuf cent quarante cinq*, Musée Rath, Ginebra, 27/10-07/01/1996.

Continuidad MADI: artistas de la Asociación Internacional MADI, Arden Quin, Blaszkó, Bolívar, Lapeyrère, Roitman, Centoira Galería de Arte, Buenos Aires, 06/10-14/10. Catálogo prologado por Volf Roitman.

MADI, anterioridad y continuidad, Fundación Torres García, Montevideo, 30/10-15/12. El catálogo fue presentado por "Anterioridad y continuidad MADI", de Volf Roitman, y otro texto escrito por Nelson Di Maggio.

DICIEMBRE / *Cinquanta Artisti di Frontiera*, Centro Culturale l'Approdo, Avellino, 20/12-15/01/1996.

1996 A partir de la muestra *MADI Internacional 50 años después 1946-1996*, presentada en marzo en Zaragoza, se generó una revitalización del Movimiento MADI Internacional en distintos países de Europa, como Francia, Italia, Bélgica y España.

FEBRERO / *Arden Quin-Spinoza*, Galerie Alexandre de la Salle, Saint-Paul-de-Vence, 07/02-s/d. La exhibición fue acompañada de una conferencia y el acto





poético protagonizado por Arden Quin y France Delville, *L'objet selon Spinoza*, 07/02.

Miscellanea, Il Piccolo Formato, Centro Culturale d'Arte l' Arte Il Punto, Molfetta, 24/02-8/03.

MARZO / Se exhibió en el Musée d' Art Moderne et Contemporain el film *Niza*, que registró la entrevista realizada a Arden Quin, escrito y dirigido por France Delville, 8/03.

MADI Internacional 50 años después 1946-1996, Centro de Exposiciones y Congresos (organizada por IBERCAJA), Zaragoza, 07/03-03/04.

MADI Kiállítás, Budapest Art Expo '96, Budapest, 21/03-24/03.

MADI: Dopo Il Rettangolo, Arte Struktura Centro d'arte contemporanea, Milán, 28/03-10/05. Catálogo prologado por Jole De Sanna con el texto "*Dopo il rettangolo*" (febrero, 1996).

Fue invitado de honor al Salon d'Art Contemporain, Château des Bouillants, Dammarie-lès-Lys, 31/03-21/04.

MAYO / *La colección Costantini en el Museo Nacional de Bellas Artes*, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

Costruttivismo, Concretismo, Cinevisualismo Internazionale, Sala del Cerrobbio, Omegna, 18/05-9/06.

JUNIO / *Art Construita e MADI: operatori Francesi a Milano*, Arte Struktura Gallery, Milán, 13/06-30/10.

SEPTIEMBRE / *Costruttivismo, Concretismo, Cinevisualismo Internazionale*, Palazzo della Soprintendenza ai beni artistica, Trieste, 12/09-31/10.

OCTUBRE / *Off art 1996, Un Œil Américain*, Lille, 12/10-12/11.

NOVIEMBRE / *MADI International artists*, 17^{ème} Salon, Salle des Fêtes, Ballancourt-sur-Essonne, 23/11-1/12.

DICIEMBRE / *MADI*, Associazione culturale Arte Struktura, Milán, 16/12-31/01/1997. El catálogo incluyó los textos: "*MADI*", de Giorgio Segato (julio, 1996); "*Ragione d'essere*", de Carmelo Arden Quin (1995), y "*La geometrizzazione dell'acentrico*", de Gaetano delli Santi (septiembre, 1996).

S/D / *Exposición MADI*, Museo Iberoamericano, Cáceres.

1997 FEBRERO / *Work of A.Q.*, ARCO, stand Claude Dorval, Madrid, 13/02-18/02.

MARZO / *Arden Quin*, Fundación Arte y Tecnología-Telefónica, Madrid, 12/03-04/05. El catálogo incluyó un prólogo de L. Ishi-Kawa titulado "Arden Quin" y el texto de María Lluïsa Borràs "A propósito de Carmelo Arden Quin".

Realizó un acto poético en la Association Freudienne Internationale. El evento fue organizado por Josée Lapeyrère y Martine Lerude, 22/03.

ABRIL / *MADI (géométrié libre)*, Institut Français, Budapest, 15/04-16/05.

Participó en arteBA 97, stand ADCA (Catherine Topall), Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, 25/04-04/05.

Participó en SAGA, stand Claude Dorval, París.

JULIO / *Arte MADI*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 01/07-20/10. Catálogo con textos de María Lluïsa Borràs, Jorge Glusberg, Nelson Di Maggio, Mario Sagradini, entre otros.

Costruttivismo, Concretismo, Cinevisualismo + Nuova Visualità Internazionale, Villa Ormond, San Remo, 18/07-30/08.

SEPTIEMBRE / *Abstraction-Intégration*, Médiathèque George Sand, Palaiseau, 2/09-6/09.

Hors Cadre, Galerie Alexandre Mottier, Ginebra, 26/09-31/10. Muestra patrocinada por la Embajada de Uruguay en Suiza y las Naciones Unidas en Ginebra.

OCTUBRE / Participó en la I Bienal de Artes Visuais do Mercosul, Porto Alegre, 2/10-20/11.

L'Art MADI, Lycée du "Parc des Loges", Evry, 06/10-24/10. El catálogo fue presentado por el texto "*Qu'est-que cela veut dire?*", de Bolívar Gaudin, y "*L'art La cité L'école*", de Michel Loirette y Georges Grulois.

Contacts, Médiathèque Valéry Larbaud, Vichy, 10/10-08/11.

NOVIEMBRE / *Arte MADI*, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Badajoz, 7/11-11/06/1998.

S/D / *Abstraction-Intégration, l' Art Abstrait Construit Contemporain*, Brétigny-sur-Orge, Bures-sur-Yvette, Egly, Evry, Gif-sur-Yvette, Juvisy-Athis-Mons, Massy, Orsay, Ris-Orangis, Les Ulis, Villebon-sur Yvette.

S/D / [Arte MADI], Fondazione Antonio Mazzotta, Milán.

1998 ENERO / *Arden Quin*, Galerie Convergence, Nantes, 10/01-05/02.

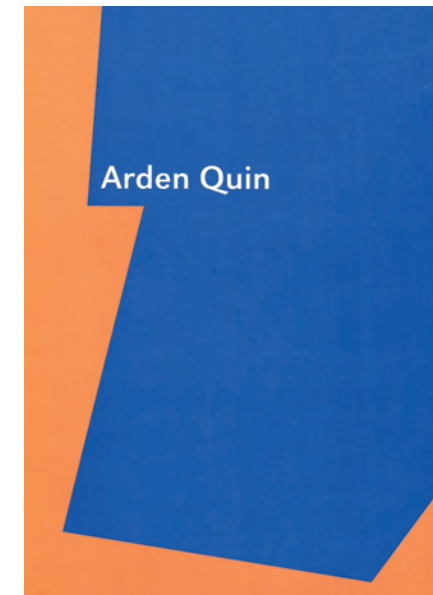
FEBRERO / Participó en ST'ART 98, stand Galerie Richard Delh, Estrasburgo, 06/02-09/02.

MARZO / [Neyrat, Viard, Satoru, Arden Quin, et ál.], Galerie Claude Dorval, París, 14/03-28/03.

JUNIO / *Carmelo Arden Quin*, Galería Ruth Benzacar, Buenos Aires, 03/06-04/07. Catálogo prologado por el texto "La abstracción lúdica de Arden Quin", de Alain Bosquet.

SEPTIEMBRE / Festival Euro-MADI, Musée d'Art Contemporain, Palais Esterhazy, Győr, Hungría, 11/09-12/09.

Arden Quin, Repères retrospective, Galerie d'Art Contemporain Krief, París, 17/09-8/11.





Raúl Lozza, Sofía Kunst
y Arden Quin en la galería
Del Infinito, Buenos Aires, 2001.

OCTUBRE / *International MADI*,
Espace Sculfort, Maubeuge,
29/10-29/11.

NOVIEMBRE / *Movimento Arte
MADI*, Villa Campolieto, Ercolano,
Nápoles, 15/11-12/12. El catálogo
incluyó el texto de presentación
"Perché Arte MADI", suscripto
por Salvador Presta, Arden
Quin, Alexandre de la Salle, Volf
Roitman y Arnaldo Espósito.

DICIEMBRE / *Movimento Arte
MADI*, Palazzo Foglia, Mantua,
20/12-06/02/1999.

1999 FEBRERO / *MADI in
Perspective*, Franco Maria Ricci
Library, Nápoles, 7/02-21/02.

MAYO / *Movimento Arte MADI*,
Associazione Culturale Il Pilastro
in Santa Maria Capua Vetere,
Caserta, 16/05-12/06.

JUNIO / *MADI*, Centro Culturale
Il Pilastro, Caserta, 06/06-27/06.
Catálogo prologado por Saverio
Cecere, con "Le Avanguardie ieri",
"MADI oggi e MADI domani",
y por Giorgio Agnisola, con
"L'irrazionale razionale".

JULIO / *Hommage de MADI
à Gorin (1899-1981)*, *MADI
Internacional*, Château de la
Groulais, Blain, 03/07-03/10.

OCTUBRE / *Da MADI a MADI
(1946-1999)*, Civica Galleria d'Arte
Moderna, Gallarate, 17/10-14/11.
El catálogo fue prologado por los
textos "Da MADI a MADI (1946-
1999)", de Tiziano Briata y Emma
Zanella Manara, y "Laboratorio
di creatività", de Anna Canali
(agosto, 1999). Incluyó una
entrevista de Emma Zanella
Manara a Arden Quin (París,
1993) y los textos "Movimento
internazionale MADI Italia", de
Salvador Presta, "Movimento
internazionale MADI Francia",
de Arden Quin, "Movimento
internazionale MADI Ungheria",
de Zsuzsa Dárdai, "Movimento
internazionale MADI Stati Uniti",
de Oskar D'Amico, y "Movimento
internazionale MADI Belgio", de
Jean-Claude Faucon.

Art Construit International,
Galería Durban Segnini,
Caracas, 31/10-s/d.

NOVIEMBRE / *Costruttivismo,
Concretismo, Cinevisualismo +
Nuova Visualità Internazionale*,
Young Museum, Palazzo Ducale,
Revere, 18/11-10/01/2000.

2000 ENERO / *Movimento MADI
all'alba del terzo millennio*, Reggia
di Portici, Portici, 23/01-05/02.

JULIO / *Art Concret, historical
exhibition*, Espace de l'Art
Concret, Mouans-Sartoux,
2/07-29/10.

OCTUBRE / *Mouvement MADI
International*, Château de
Morsang-sur-Orge,

Morsang-sur-Orge, 06/10-22/10.
Catálogo prologado por Jean
Froment con el texto "L'archipel
MADI et le troisième millénaire"
(julio, 2000).

DICIEMBRE / *Italia-Argentina/
Argentina-Italia, l'Arte Costruttiva:
un Ponte per la Cultura*, Arte
Struktura Gallery, Milán, 13/12-s/d.

*Heterotopías. Medio siglo sin
lugar: 1918-1968*, Museo Nacional
Centro de Arte Reina Sofía,
12/12-27/11/2001.

Arden Quin en Argentina,
Museo de Arte Contemporáneo
Latinoamericano (MACLA), La
Plata. El catálogo fue prologado
por César López Osornio, e
incluyó los textos "Arden Quin:
rasgos definitorios", de Romualdo
Brughetti, y "Arden Quin y el topos
de las formas", de Raúl Santana.

2001 MARZO / *Geometric
Abstraction: Latin American
Art from the Patricia Phelps de
Cisneros Collection*, Fogg Art
Museum, Harvard University,
03/03-4/11.

Arden Quin, Objets MADIques,
Claude Dorval, París, 03/03-s/d.

ABRIL / *Arte MADI Freie
Geometrie*, Galerie Emilia Suciú,
Ettlingen, 7/04-s/d.

Movimiento MADI, Villa Bruno,
Nápoles, 27/04-20/05. El catálogo
fue prologado por César López
Osornio, e incluyó los textos
"Pre-manifesto di Napoli" y, de
Saverio Cecere, "Ma-di che cosa
stiamo parlando".

MADI, Båtsmanskasernen,
Stumholmen, 28/04-27/05.

MAYO / *Costruttivismo,
Concretismo, Cinevisualismo,
MADI + Nuova Visualità
Internazionale*, Forum Omegna,
Fondazione Museo Arti e Industria
di Omegna, Italia, 12/05-17/06.

AGOSTO / *MADI Outside the Box:
Eleven International MADI Artists.
Featuring Carmelo Arden and Volf
Roitman, from the Masterson and
Lenherr Collections*, Polk Museum of
Art, Lakeland, Florida, 18/08-21/10.

SEPTIEMBRE / *Abstract Art from
the Río de la Plata: Buenos Aires and
Montevideo, 1933-1935*, Americas
Society, Nueva York, 11/9-9/12.

OCTUBRE / *Confrontaciones.
Carmelo Arden Quin/Enio Iommi*,
Del Infinito Arte Gallery, Buenos
Aires, 03/10-s/d.

NOVIEMBRE / *MADI Outside the
Box*, Gulf Coast Museum of Art,
Largo, Florida, 30/11-27/01/2002.

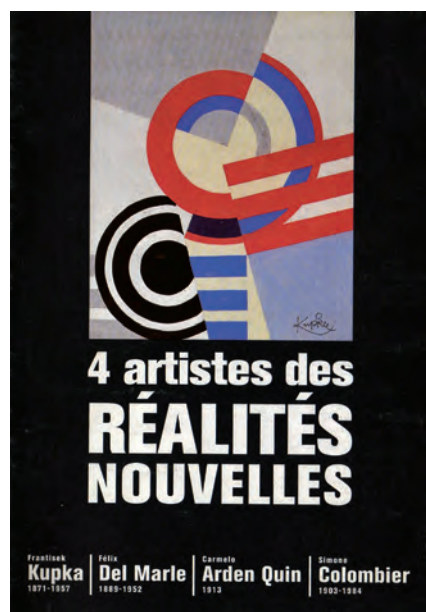
2002 MARZO / *Festival
Kassak et MADI aujourd'hui*,
Galéria Z, Mesaké Múzeum y
Umenia Gallery, Bratislava,
22/03-24/03.

JUNIO / *MADI L'art sud-américain
dans les collections du Musée de
Grenoble*, Grenoble 01/06-25/08.

AGOSTO / *Esteban Lisa de Arturo
al Di Tella 1944-1963*,
Ruth Benzacar Galería de Arte,
Buenos Aires, 07/08-14/09.

SEPTIEMBRE / *MADI pequeño
formato*, Galería Palatina, Buenos
Aires, 4/09-23/09. Catálogo





prologado por César López Osornio con el texto "Movimiento MADI".

NOVIEMBRE / *Arden Quin. MADI. Peintures et dessins*, Galerie Claude Dorval, París, 04/11-30/11.

DICIEMBRE / *Hommage à Arden Quin. Apologie polygonale*, Galerie Claude Dorval, París, 10/12-30/12.

Arte Abstracto Argentino: Arte Concreto Invención. MADI. Perceptismo, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, Bérgamo, 12/2002-03/2003.

2003 FEBRERO / Participó en ARCO, stand Ruth Benzacar Galería de Arte, Madrid, 12/02-18/02.

Opening Exhibition, MADI Museum and Gallery, Kilgore Law Center, Dallas, 22/02.

MARZO / *Geometrías: Abstracción Geométrica Latinoamericana en la Fundación Cisneros*, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), Buenos Aires, 14/03-19/05; Museo Nacional de Artes Visuales de Montevideo, 04/07-25/08. El catálogo contó con prólogo de Ariel Jiménez e incluyó una entrevista de Luis Pérez-Oramas a Patricia Phelps de Cisneros.

MAYO / *Arte Abstracto Argentino: Arte Concreto Invención. MADI. Perceptismo*, Fundación Proa, Buenos Aires, 24/05-julio.

JULIO / *Colección Cisneros*, Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo, 03/07-25/10.

Arden Quin, L' Association APDAI, Château de Saint-Cirq-Lapopie, Lot, 12/07-15/09.

AGOSTO / *Movimiento MADI Internacional*, Museo de Arte Contemporáneo Latinoamericano (MACLA), La Plata, 15/08-19/10. Catálogo prologado por César López Osornio con el texto "MADI internacional".

Desde el orden. Artistas del MACLA, Hoy en el Arte Galería, Buenos Aires, 22/09-18/10.

MADI: Movement-Abstraction-Dimension-Invention, Ars (Dis) Symmetrica '03, Millenaris Park, Budapest, 15/08-12/09.

OCTUBRE / *Œuvres MADI*, Galerie Claude Dorval, París, 15/10-07/11.

NOVIEMBRE / *Arden Quin*, Loreto Arenas Galería de Arte, Buenos Aires, 13/11-13/12. Catálogo con prólogos de Raúl Santana y César López Osornio.

Homenaje al círculo, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, 20/11-14/12.

2004 ENERO / *7 International MADI Artists*, Durban Segnini Gallery, Miami, 24/01-31/03.

Out of Frame, Durban Segnini Gallery, Miami, enero-marzo. Catálogo prologado por Carlos M. Luis.

MARZO / *Exposición inaugural*, Centre d'Art Géométrique MADI, Orion, París, 19/03.

ABRIL / *4 artistes des réalités nouvelles*, Galerie des Wantiers,

Valenciennes, 03/04-03/06. Catálogo con prólogo de Patricia Belbachir.

Mouvement MADI International, Immeuble le Grand Pavois, Montigny-le-Bretonneux, 26/04-06/05.

MAYO / *Universo esprit de géométrie*, Piazza Municipio, San Nicola la Strada, Caserta, 25/05-12/06.

JUNIO / *Desde la geometría 2 + 10*, Salas Nacionales de Exposición, Palais de Glace, Buenos Aires, 04/06-29/06. Catálogo prologado por Raúl Santana con el texto "Tantas geometrías como artistas".

Beyond Geometry: Experiments in Form 1940-70s, Los Angeles County Museum of Art (LACMA), 13/06-3/10. El catálogo contiene ensayos de Lynn Zelevansky, Inés Katzenstein, Valerie Hillings, Miklos Peternak, Peter Frank y Brandon LaBelle.

Inverted Utopias, International Center for the Arts of the Americas, Museum of Fine Arts, Houston, 20/06-12/09. El catálogo fue editado por Mari Carmen Ramírez y Héctor Olea con textos de varios autores. Mari Carmen Ramírez escribió "Vital Structures: The Constructive nexus in South America", y Ana Maria Belluzzo, "The ruptura Group and Concrete Art".

JULIO / Ediciones Malvario, de Buenos Aires, publicó el libro *Eclimón*, en el que Arden Quin relata la existencia de una comunidad filosófica en una nación imaginada y altamente desarrollada.

Movimiento MADI Internacional, Centro Cultural Borges, Buenos Aires, 07/07-05/08. El catálogo incluyó los textos de Nelly Perazzo "MADI Internacional en Buenos Aires", y de César López Osornio "MADI Internacional".

NOVIEMBRE / *Constelaciones*, Museo Histórico Cornelio de Saavedra, Buenos Aires, 06/11-28/11. Catálogo prologado por Dalmiro Sirabo.

Beyond Geometry, Miami Art Museum, 18/11-01/05/2005.

2005 En Francia, publicó el libro de poesías *Rituel des cartes de jeu*, editorial Amonel.

FEBRERO / *Celebration of Geometric Art: Homage of Carmelo Arden Quin*, Madi Museum and Gallery, Dallas, Texas, 25/02-23/05.

MAYO / *L'Œil Moteur. Art Optique et Cinétique. 1950-1975*, Musée d'Art moderne et contemporain de Strasbourg, Estrasburgo, 13/05-25/09.

"Experiencia abierta" (visitas para jóvenes y adultos ciegos y disminuidos visuales), Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires.

JUNIO / *Carmelo Arden Quin. MADI: pinturas y objetos*, Museo de Arte Contemporáneo, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 02/06-17/07. Catálogo prologado por Stella Arber, con un texto de Raúl Santana, "Arden Quin: una invitación a lo lúdico", y otro de Carmelo Arden Quin.

Geometría sensible, Hoy en el arte, Buenos Aires, 22/06-08/07.





Sofía Kunst y Arden Quin, ca. 2007.

JULIO / *Arte MADI Venezuela*, Centro Cultural Eladio Alemán Sucre, Valencia, Venezuela, 03/07-14/08. El catálogo incluyó los textos "MADI, vertiente viva de la abstracción", de Perán Erminy, y "Del arte concreto al MADI: un nuevo continente para el arte", de Giorgio Di Genova.

Arte MADI, Multiarte, Fortaleza, Ceará, 07/07-27/08. El catálogo fue prologado por Max Perlingeiro con el texto "Apresentação", e incluyó "A poligonalidade como norma", de Carmelo Arden Quin, y "O que é a arte MADI", de Bolívar.

NOVIEMBRE / *MADI Art, Optic and Kinetic Exhibition*, Durban Segnini Gallery, Miami, 11/2005-01/2006. El catálogo incluyó el texto "MADI, optic and kinetic art", de Carlos M. Luis.

S/D / *Mobil 1-2-3*, Centre d'Art Géométrique MADI Orion, París; MTA MADI, Győr Gallery, Budapest; Galéria Z, Bratislava.

2006 FEBRERO / *MADI Mobil 3*, Galéria Z, Bratislava, 16/02-19/03.

ABRIL / *Certain Encounters. Daros-Latinamerica Collection*, Morris and Helen Belkin Art Gallery, The University of British Columbia, Vancouver, 07/04-04/06.

MAYO / *SupreMadism*, Museum of Contemporary Art, Hungarian Cultural Centre, Moscú, 10/05-22/06. Catálogo con prólogo de Zsuzsa Dárdai, titulado "From Suprematism to supreMADism".

Feira internacional de arte moderna e contemporânea de São Paulo, Parque do Ibirapuera, San Pablo, 04/05-07/05.

Arden Quin. Now, Durban Segnini Gallery, Miami, mayo-julio. Catálogo presentado por un texto de Carlos M. Luis titulado "Carmelo Arden Quin".

SEPTIEMBRE / *Arte MADI Internazionale*, Spazio Lattuada, Milán, 28/09-s/d. El catálogo incluyó un prólogo de Giorgio Seveso, titulado "MADI, il gioco della libertà e dell'utopia".

NOVIEMBRE / *Réalités nouvelles, 1946-1955: Exposition*, Galerie Drouart, París, 9/11-12/01/2007.

La fiesta de la geometría. Homenaje al artista concreto Raúl Lozza, Galería Hoy en el Arte, 20/11-25/11.

MADI-Monochrom, Hungarian Academy of Sciences-Centre for Regional Studies, Győr, Hungría, 17/11-17/01/2007.

DICIEMBRE / *Neue Künstler, neue Werke...*, Galerie Emilia Suci, Ettlingen, 02/12-30/01/2007.

Monochrome MADI, Centre d'Art Géométrique MADI Orion, París, 15/12-16/01/2007.

2007 FEBRERO / *The Geometry of Hope: Latin American Abstract Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection*, Blanton Museum of Art, Austin, 20/02-22/04; Grey Art Gallery, New York University, Nueva York, 12/09-08/12. Muestra presentada por textos de Gabriel Pérez-Barreiro: "Buenos Aires: breaking the frame"; Cecilia de Torres: "Urban geometries: Montevideo: constructive universalism"; Erin Aldana: "Mechanism of the individual and the social: arte

concreta and São Paulo"; Paulo Herkenhoff: "Rio de Janeiro: a necessary city"; Serge Guilbaut: "Squares and stains: the impossible mix in cold-war Paris"; Luis Pérez Oramas: "Caracas: a constructive stage".

ABRIL / 1º Bial de Arte Geométrico, Dharma Fine Arts, Buenos Aires, 27/04-06/05. Catálogo prologado por Eduardo Díaz Hermelo con el texto "Primera Bial de Arte Geométrico 2007".

MAYO / *Permanence de l'abstraction géométrique aux réalités nouvelles. Collection Jean et Colette Cherqui*, Château de Tours, 12/05-01/07. El catálogo incluyó los escritos de Alain Irlandes, "Art géométrique/art optique", y de Domitille d'Orgeval, "L'abstraction géométrique au salon des réalités nouvelles de 1946 aux années 2000".

JUNIO / *L'espace MADI*, Galerie des Wantiers, Valenciennes, 12/06-13/07.

SEPTIEMBRE / *Coplanales 1946-2007*, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, 25/09-21/10. Catálogo con prólogo de Raúl Santana titulado "Los coplanales de Arden Quin".

"Encuentro MADI", *La Argentina + el mundo*, Loreto Arenas Galería de Arte, Buenos Aires, 26/09-20/10.

DICIEMBRE / El 21 de este mes contrajo matrimonio con Sofía Kunst.

Carmelo Arden Quin: exposition rétrospective, Galerie Drouart, París, 06/12-31/01/2008. El catálogo incluyó un prólogo de Artur Cavanna, "Avant-propos", y textos de Daniel Schidlower, "De l'Europe aux Amériques, un parcours obligé des avant-gardes", y Domitille d'Orgeval, "Carmelo Arden Quin, l'éternel précurseur".

MADI Noir et Blanc, Orion, París, 18/12-07/01/2008.

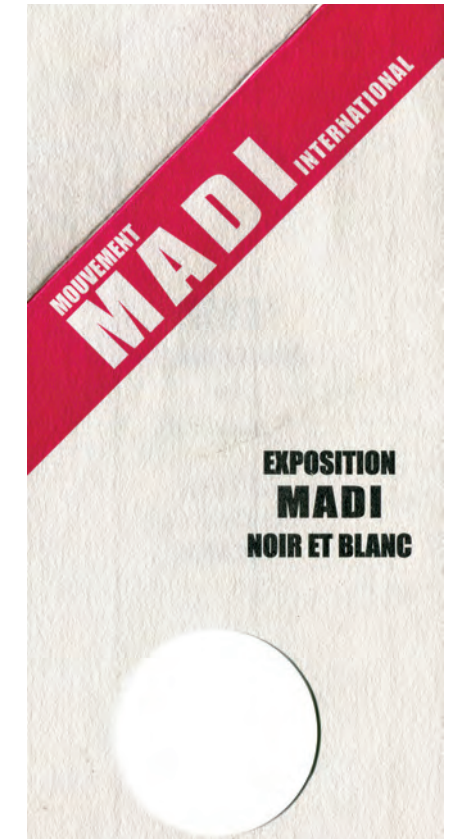
2008 ENERO / *Abstrait Géométrique*, Gallery Frances Kamien, Bruselas, 15/01-15/02.

Mouvement MADI International Buenos Aires 1946-París 2008, Maison de l'Amérique Latine y Centre d'Art Géométrique MADI, Orion, París, 16/01-02/04. Catálogo con prólogo de Jean Branchet y texto de Bolívar Gaudin.

FEBRERO / *Internazionale MADI a Verona*, Associazione Arte MADI Italia Movimento Internazionale, Nápoles, 22/02-09/03. Catálogo prologado por María Lucia Ferraguti con el texto "Se esisto è per creare disse l'anima di Plotino".

MARZO / *L'Arte Costruisce l'Europa*, Galleria Civica Gian Battista Bosio, Brescia, 01/03-30/03. El catálogo fue presentado con textos de Emanuele Giustacchini, "Prefazione Catalogo Mostra Costruttivismo", y Fausto Lorenzi, "L'Arte Costruisce l'Europa. Le Regole e la cura delle differenze".

ABRIL / *Œuvres MADI*, Galerie François Federle, Barbizon, 04/04-04/05.





MAYO / *Le teorie del MADI*, Galleria Scoglio di Quarto, Milán, 05/05-30/05. Catálogo prologado por Matteo Galbiati con el texto titulado "MADI: un'esperienza oltre il limite".

JUNIO / *Carmelo Arden Quin, MADI 2000-2008*, Galería de Arte Laura Haber, Buenos Aires, 12/06-07/07. El catálogo incluyó un prólogo de Raúl Santana, "Los coplanales de Arden Quin" (2007), y un texto de Carlos M. Luis.

AGOSTO / *MADI Internacional*, Museo de Arte Contemporáneo Latinoamericano (MACLA), La Plata, 15/08-07/09. Catálogo prologado por Bolívar Gaudin con el escrito "La obra MADI".

SEPTIEMBRE / *La geometría en el arte*, Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Caraffa, Córdoba, 24/09-12/10. El catálogo incluyó los textos "Idealizaciones del espacio", de Daniel Capardi; "Fundación Rosalía Soneiro", de Ana María Galíndez Soneiro; "Congreso Iberoamericano de Cabri 2008", de Alicia Noemí Fayó; "La geometría en el arte y el Arte Concreto en Argentina", de Gabriel F. Gutnisky, y "Ernesto Soneiro, pionero del arte concreto en Córdoba", de María Cristina Rocca.

NOVIEMBRE / *Exposition abstraction, création, art concret, art non figuratif, réalités nouvelles 1946-1965*, Galerie Drouart, París, 13/11-10/01/2009. Catálogo con prólogo de Domitille d'Orgeval.

DICIEMBRE / *La Intuición y la Estructura. De Torres-García a Vieira da Silva 1929-1949*, Museu Coleção Berardo, Lisboa, 04/12-

15/02. Catálogo con textos de José Berardo, Eric Corne, Marina Birrão, Nicolas Arocena y Domitille d'Orgeval.

2009 FEBRERO / *Bolívar Arden Quin Arden Quin Bolívar*, Hungarian Academy of Sciences-Centre for Regional Studies y Mobile MADI Museum, Budapest, 19/02-20/04. Catálogo con prólogo de Michel Laugier y Georges Dreyse.

MARZO / *La Intuición y la Estructura. De Torres-García a Vieira da Silva 1929-1949*, Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), Valencia, 05/03-03/05. Catálogo con textos de José Berardo, Eric Corne, Marina Birrão, Nicolas Arocena y Domitille d'Orgeval.

JUNIO / Arden Quin fue declarado Ciudadano Ilustre de la ciudad de Montevideo.

Bichrome MADI, Conservatoire des Arts de Montigny-le-Bretonneux, 12/06-28/11.

JULIO / *Symmetry Festival Budapest*, B55 Contemporary Art Gallery, Budapest, 31/07-30/09.

SEPTIEMBRE / *La Geometría en el Arte: 3ra edición*, Consejo Federal de Inversiones, Buenos Aires, septiembre-octubre. Catálogo con prólogo de Juan José Ciáccera y presentación de Raúl Santana.

NOVIEMBRE / *MADI Internacional. Arden Quin | Jöel Froment | Bolívar*, Galería de Arte Laura Haber, Buenos Aires, 17/11-28/12. Catálogo con recopilación de textos a cargo de Julio Sapollnik.

S/D / *MADI Internazionale*, Valmore studio d'arte, Vicenza.

S/D / *MADI group show*, Stadhuis Gorinchem Museum, Países Bajos.

2010 Arden Quin es nombrado Embajador Cultural de la ciudad de Buenos Aires, 08/03.

ENERO / *Carmelo Arden Quin/Geometría en mutación*, Galería de las Misiones, José Ignacio. Catálogo prologado por Manuel Neves con el texto "Una geometría en mutación. Apuntes sobre la obra de Carmelo Arden Quin".

FEBRERO / *Géométrie hors limites*, Maison de l'Amérique Latine, París, 11/02-26/03.

MARZO / *Invenzione MADI-Arden Quin, Bolivar e il movimento*, Museo Nazionale Villa Pisani, Stra, Venecia, 20/03-28/04. Catálogo con textos de Michael Biasi, "La collezione Colette et Jean Cherqui", y Jean Branchet, "MADI e l'arte geometrica".

Noir et Blanc MADI, Galleria Marelia, Bérgamo, 31/03-20/05. Catálogo prologado por Paola Silvia Ubiali, "Storia dell'esposizione", y Matteo Galbiati, "Il nero e il bianco del MADI".

ABRIL / *Subespecies. Abstracción*, Museo Castagnino + macro, Rosario, 16/04-06/06.

MAYO / *MADI Collezione Permanente*, Museo delle eccellenze Artistiche e Storiche, Pieve Di Cento, 22/05-s/d. Catálogo con introducción de Giulio Bargellini y prólogo de Vittoria Coen titulado "MADI al magi".

JUNIO / Participó en Pinta Art Fair, stand Durban Segnini Gallery, Londres, 03/06-06/06.

Cinétique Optique Numérique, Galerie Lavignes Bastille, París, 08/06-24/07.

SEPTIEMBRE / El 27 de este mes Arden Quin falleció en su casa-taller en Savigny-sur-Orge, Francia.

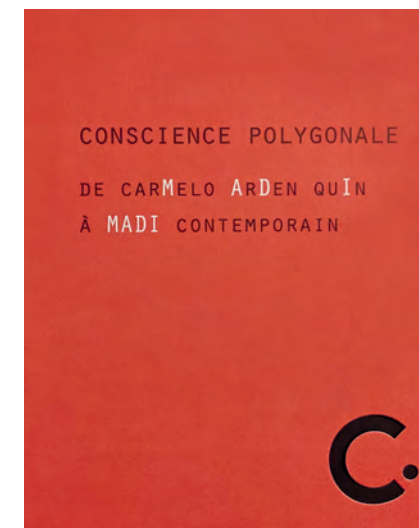
Buenos Aires MADI Internacional, Galería de Arte Laura Haber, Buenos Aires, 14/09-30/09. Catálogo con prólogo de Bolívar Gaudin y Julio Sapollnik titulado "La obra MADI".

Galaxie des Artistes MADI, Galerie Akié Arichi, París, 10/09-16/10.

MADI Buenos Aires Internacional, Centro Cultural Borges, Buenos Aires, septiembre-octubre. El catálogo incluyó textos de Bolívar Gaudin: "La obra MADI"; César López Osornio: "Concepto MADI"; Carmelo Arden Quin: "MADI", y Pepe Cáceres.

OCTUBRE / *MADI Movimento Internazionale Complementarità*, Castel dell'Ovo - Sale I e II livello, Nápoles, 06/10-26/10. Catálogo con prólogo de Giorgio Di Genova titulado "La vitale complementarità dell'ARTE MADI".

NOVIEMBRE / *Carmelo Arden Quin/La vanguardia rioplatense*, Centro Cultural de España en Montevideo, 11/11-29/01/2011.





Bolívar Gaudin, Silvina Noto, Juan Melé, Eduardo Costantini y Sofía Kunst en el homenaje a Carmelo Arden Quin, 2011.

2011 FEBRERO / América fría. *La abstracción geométrica en Latinoamérica (1934-1973)*, Fundación Juan March, Madrid, 11/02-15/05.

Su obra participó en ARCO, *stand* Jorge Mara La Ruche, Madrid, 15/02-22/02.

MARZO / Conscience polygonale. *De Carmelo Arden Quin à MADI Contemporain*, Château de Carros, Niza, 12/03-29/05. Catálogo prologado por Frédéric Brandi, Alexandre de la Salle y Catherine Topall.

ABRIL / MADI internacional. *Carmelo Arden Quin y artistas de Argentina, Brasil y Uruguay*, Palais de Glace, Palacio Nacional de las Artes, Buenos Aires, 20/04-25/05. Catálogo prologado por Raúl Santana (marzo, 2011).

MAYO / Arden Quin & Bolívar, due protagonisti del Movimento MADI Internazionale, curada por Paola Ubiali en colaboración con Chiara Rottoli, Galleria Marelia, Bérgamo, 14/05-16/07. Catálogo con

prólogo de Veronica Riva titulado "L'esplosione del rettangolo".

La geometría en el arte. 4ta edición, Centro Cultural E. F. Virla, Universidad Nacional de Tucumán, 23/05-21/06. El catálogo incluyó los textos "La geometría en el arte", de Jerónimo Sáenz Landaburu, e "Idealizaciones del espacio", de Daniel Capardi.

JUNIO / MADI, Carmelo Arden Quin & Co, Musée d'art et d'histoire, Ville de Cholet, 17/06-06/11.

El catálogo fue prologado por Roger Massé y Gilles Bourdouloux, e incluyó textos de Eric Morin y Jacques Sauvageot: "MADI, Carmelo Arden Quin & Co"; Domitille d'Orgeval: "Carmelo Arden Quin et la scène parisienne artistique des années 1950"; Mateo Galbani: "MADI: une expérience repoussant toute limite", y Jacques Sauvageot: "Un art qui cesse d'être un modèle pour devenir un projet".

SEPTIEMBRE / Geometrie di luce, Palazzo della Vicaria, Trapani, 03/09-23/09. Catálogo prologado por Laura Bica con el texto "Geometrie di luce".

OCTUBRE / Jóvenes y modernos de los años '50: en diálogo con la colección Ignacio Pirovano, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 13/10-31/03/2012. Catálogo con prólogo de Laura Buccellato y textos de María Cristina Rossi.

NOVIEMBRE / Transformaciones Transgresiones Arte Argentino 1940-1980, Casa Municipal de Arte Museo López Claro, Azul, 03/11-27/11. Catálogo prologado por Mariela Alonso con el texto "Transformaciones/Transgresiones. Arte Argentino 1940-1980".

En el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires se realizó un encuentro en homenaje a Arden Quin a cargo de los artistas Enio Iommi, César López Osornio, Juan Melé, Bolívar Gaudin; los críticos de arte Nelson Di Maggio y Nelly Perazzo, y el poeta y crítico de arte Raúl Santana. Fue coordinado por Florencia Braga Menéndez y contó con la presencia de Sofía Kunst Arden Quin para las palabras finales, 21/11.

DICIEMBRE / Su obra participó en Art Basel, stand Jorge Mara La Ruche, Miami, 1/12-4/12.

Carmelo Arden Quin, Braga Menéndez Arte Contemporáneo, Buenos Aires, 06/12-03/03/2012.

2012 ENERO / Arden Quin, peintre abstrait (1913- 2010), Maison des Jeunes et de la Culture, Savigny-sur-Orge, 17/01-28/02. Catálogo prologado por Georges Grulois con el texto "Arden Quin et le mouvement MADI".

FEBRERO / Su obra participó en ARCO, stand Jorge Mara La Ruche, Madrid, 15/02-19/02.

MARZO / MADI oltre lo spazio, Galleria Monteleone, Palermo, 23/03-21/04. El catálogo contó con textos de Daniela Brignone: "Oltre Spazio"; Laura Bica: "Antologia critica"; Emma Zanella Manara: "Da MADI a MADI (1946-1999)"; Matteo Galbani: "MADI un'esperienza oltre il limite", y Paola Silvia Ubiali: "Arte como invenzione".

Arte Latinoamericano. Colección permanente. 1945-1990, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, 18/03-24/09.

MAYO / Cor e Forma III, Simões de Assis, Curitiba, 22/05-30/06.

JUNIO / Mensaje geométrico. Concreto-óptico-MADI-geométrico, Sociedad Argentina de Artistas Plásticos, Buenos Aires, 18/06-31/06.

Movimento MADI. Una geometria oltre le regole, Atelier del Tadini. Accademia di Belle Arti Tadini, Bérgamo, 24/06-26/08. El catálogo incluyó textos de Angelo Piazzoli: "Promissimità vera" (Bérgamo, mayo 2012), y de Paola Silvia Ubiali: "Movimento MADI. Geometria oltre le regole".

AGOSTO / Hommage à Vantongerloo av MADI, Nattavaara-Akademien, Centre Culturel International, Sarvisvaara, Suecia, 11/08-19/08.

OCTUBRE / Passion Création, Abbaye de Saint-Florent-le-Vieil, 13/10-11/11.

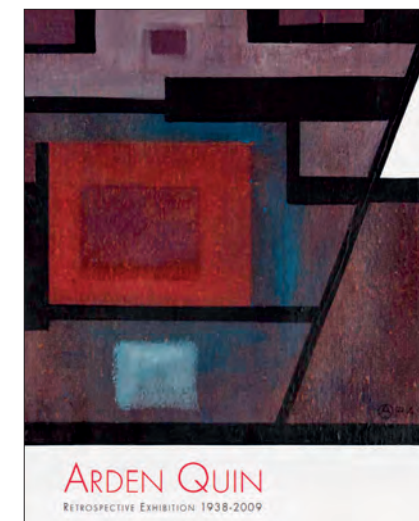
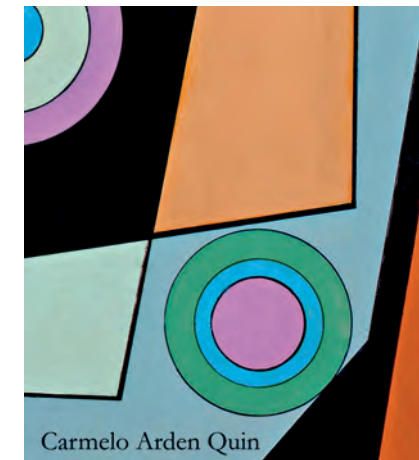
NOVIEMBRE / Su obra participó en Eggo. Feria de arte, stand Centoira Galería de arte, Centro Cultural Recoleta, 08/11-11/11.

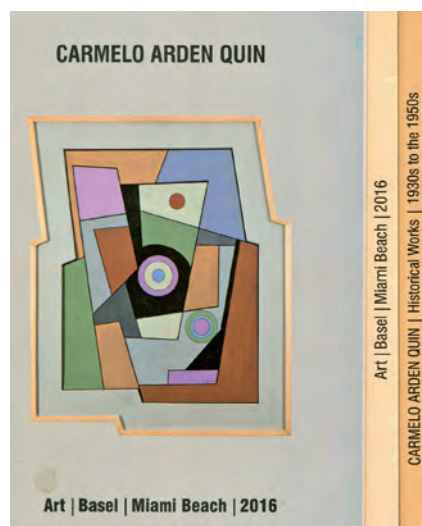
Le otorgaron el premio Konex de Honor (Artes Visuales), 13/11.

DICIEMBRE / Carmelo Arden Quin, Galería del Paseo, Punta del Este, 28/12-03/01/2013.

S/D / MADI Exhibition, Abigail Gallery, Budapest.

2013 ABRIL / Carmelo Arden Quin: Paintings, Collages, Mobiles, 1930s to 1970s, Sicardi Gallery, Houston, 04/04-11/05.





JULIO / *Arden Quin. La invención lúdica*, Museo Provincial de Bellas Artes Franklin Rawson, San Juan, 07/07-14/07; Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Caraffa, Córdoba, 01/08-19/09. El catálogo fue prologado por Virginia Agote con el texto "El arte como construcción del mundo", e incluyó el ensayo "Arden Quin. La invención lúdica", de Patricia Avena Navarro.

SEPTIEMBRE / *Segmento complementarità*, Gallerie Art & Co., Caserta, 27/09-09/10.

Carmelo Arden Quin / 1913 2010 & MADI Blanc et Noir, Galerie Aller Simple, Champlan, 29/09-15/10. Catálogo prologado por Domitille d'Orgeval.

OCTUBRE / *Sortir du cadre?*, Abbaye de Saint-Florent-le-Vieil, 13/10-11/11. El catálogo incluyó un prólogo de Pierre Giquel titulado "Convergence: une exigence soutenue", y textos de Hervé de Charette, Michele Pellé, Jean-Pierre Arnaud.

Modernités Plurielles 1905-1970, Centre Georges Pompidou, París, 23/10/2013-26/01/2015.

2014 MARZO / *Arden Quin. Retrospective Exhibition 1938-2009*, Durban Segnini, Miami, 21/03-21/06. Catálogo prologado por Raúl Santana con el texto "Carmelo Arden Quin" (enero, 2014).

ABRIL / *Carmelo Arden Quin. Domaine: su legado en blanco y negro*, Van Eyck Galería de Arte, Buenos Aires, 22/04-24/05. Catálogo prologado por Raúl Santana con el escrito "Domaine: su legado en blanco y negro".

Carmelo Arden Quin. A Invenção Lúdica: Décadas de 1940-2000, Simões de Assis Galeria, Curitiba, 30/04-31/05. Catálogo con prólogo de Raúl Santana (enero, 2014).

JUNIO / *Simultáneo. Movimiento MADI Buenos Aires*, Vallmitjana Espacio de Arte, Buenos Aires, 02/06-20/06.

MADI Simultáneo, Arcimboldo, Buenos Aires, 04/06-27/06.

JULIO / *Radical Geometry. Modern Art in South America*, Royal Academy, Londres, 05/07-28/09.

2015 ABRIL / *MADI Buenos Aires*, Auditorio Asociación Cultural Pestalozzi, Buenos Aires, 08/04-30/04

Mensaje geométrico. Concreto-óptico-MADI-geométrico, Universidad del CEMA, Buenos Aires, 15/04-12/06.

JULIO / *Abstracto. Concreto geométrico óptico MADI*, Central Newbery Galería de Arte, Buenos Aires, 29/07-22/08.

Abstracción y Constructivismo: continuidad y ruptura de la modernidad latinoamericana, Durban Segnini Gallery, Miami, 10/07-s/d.

OCTUBRE / *Arte Geo-MADI*, Buenos Aires Fine Arts, Buenos Aires, 08/10-31/10.

2016 ABRIL / *30 maestros del arte argentino*, Alejandro Faggioni-Estudio de Arte, Buenos Aires.

JULIO / *70 años de MADI*, Vermeer Galería de Arte, Buenos Aires, 05/07-29/07. El catálogo incluyó

el texto "70 años de la fundación del movimiento MADI", de Raúl Santana, y otro de Sofía Arden Quin.

SEPTIEMBRE / *Movimientos*, Galerie Mitterrand, París, 09/09-15/10.

DICIEMBRE / *Carmelo Arden Quin. Historical Works / 1930s to the 1950s*, Art Basel (Simões de Assis), Miami Beach, 01/12-04/12.

2017 AGOSTO / *MADI en el Banco Ciudad*, Banco Ciudad, Buenos Aires, 03/08-30/08.

NOVIEMBRE / *Carmelo Arden Quin. Obras 1940-2010*, Vermeer Galería de Arte, Buenos Aires, 02/11-30/11. Catálogo con prólogo de Raúl Santana titulado "Una grata evocación" (octubre, 2017).

2018 FEBRERO / Su obra participó en ARCO, stand Leon Tovar Gallery, Madrid, 21/02-25/03.

MARZO / Su obra participó en *Tefaf Maastricht*, stand Leon Tovar Gallery, Países Bajos, 10/03-18/03.

ABRIL / *Carmelo Arden Quin*, MAAB Gallery, Milán, 06/04-11/05.

Carmelo Arden Quin-La Utopía Modernista, Simões de Assis, San Pablo, 07/04-19/05.

Carmelo Arden Quin: Invention, Leon Tovar Gallery, Nueva York, 26/04-13/07. Catálogo presentado por el texto "Carmelo Arden Quin: Under the Sign of Invention", de María Cristina Rossi.

JULIO / *Historia de dos mundos*, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Buenos Aires, 12/07-14/10.

Summer Show 2018, Leon Tovar Gallery, Nueva York, 26/07-31/08.

2019 MARZO / *Carmelo Arden Quin*, Galería de Arte Palermo H, Buenos Aires, 1/03-28/03.

Su obra participó en *Tefaf Maastricht*, stand Leon Tovar Gallery, Países Bajos, 16/03-24/03.

MAYO / *Outlines*, Leon Tovar Gallery, Nueva York, 04/05-30/08.

SEPTIEMBRE / *Carmelo Arden Quin*, Alejandro Faggioni-Estudio de Arte, Buenos Aires, 04/09-26/09.

OCTUBRE / *Sur moderno: Journeys of Abstraction. The Patricia Phelps de Cisneros Gift*, Museum of Modern Art (MoMA), Nueva York, 21/10-12/09/2020.

2021 MAYO / *Resonancias*, Galería Palatina, Buenos Aires, 31/05-11/08. El catálogo contó con una presentación escrita por María Cristina Rossi.

NOVIEMBRE / Su obra participó en ArteBA, stand Alejandro Faggioni-Estudio de Arte, Buenos Aires, 03/11-07/11.

DICIEMBRE / Su obra participó en Art Basel, stand Simões de Assis, Miami Beach, 02/12-04/12.

2022 AGOSTO / *Carmelo Arden Quin, en la trama del arte constructivo*, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 23/08-20/11. El catálogo contó con el texto curatorial de María Cristina Rossi, y los ensayos de Serge Lemoine y Ornela Barisone.



Esta cronología fue elaborada por Milena Yolis, Paola Vega y Martina Guevara, a partir de los materiales existentes en el Archivo Carmelo Arden Quin.

BIBLIOGRAFÍA

AA. VV., *Carmelo Arden Quin*.

A Invenção Lúdica: Décadas de 1940-2000 [cat. exp.], Curitiba, Simões de Assis, 2014.

—, *La invención concreta*. Colección *Patricia Phelps de Cisneros* [cat. exp.], Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Turner, 2013

—, *Carmelo Arden Quin* [cat. exp.], París, Galerie Drouart, 2007.

—, *Celebration of Geometric Art: Homage of Carmelo Arden Quin* [cat. exp.], Dallas, Madi Museum and Gallery, 2005.

—, *Arte latinoamericano. Siglo XX*. Colección *Malba*, Buenos Aires, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, 2004.

—, *Geometric abstraction. Latin American art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection*, Cambridge, Harvard University Art Museums, 2001.

Alocco, Marcel, "Arden Quin", en Alexandre de la Salle, *Arden Quin* [cat. exp.], Saint-Paul-de-Vence, Galerie Alexandre de la Salle, 1978.

Amaral, Aracy (cur.), *Artistas Latino-Americanos de París* [cat. exp.], San Pablo, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, marzo-abril de 1985.

Avena Navarro, Patricia (cur.), *Arden Quin, la invención lúdica* [cat. exp.], San Juan, Museo Provincial de Bellas Artes Franklin Rawson, 2013.

Bajarlía, Juan Jacobo, *Literatura de vanguardia*, Buenos Aires, Ediciones Araujo, 1946.

Barisone, Ornella, "Experimentos poéticos entre Buenos Aires y París: las tácticas móviles de Carmelo Arden Quin de Madí a Robho", *Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo REGIAC*, vol. 5, nº 1, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2017-2018, pp. 201-235.

—, *Experimentos poéticos opacos. Biopsias malditas: del invencionismo argentino a la poesía visual (1944-1969)*, Buenos Aires, Corregidor, 2017.

Bénézit, Emmanuel, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs: de tous les temps et de tous les pays*, París, Ernest Gründ, 1957.

Blaine, Julien y Jean Clay (eds.), "Arden Quin précurseur", *Robho*, nº 3, París, 1968.

Borràs, María Luísa (cur.), *Arte MADÍ* [cat. exp.], Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1997.

—, *Arden Quin* [cat. exp.], Madrid, Fundación Telefónica Arte y Tecnología, 1997.

Bosquet, Alain, "L'abstraction ludique d'Arden Quin", *Arden Quin* [cat. exp.], París, Galerie Duras-Martine Queval, 1990.

Branchet, Jean, "MADI e l'arte geométrica", *Invenzione Madí, Arden Quin, Bolívar e il movimento* [cat. exp.], Venecia, Museo Nazionale Villa Pisani, 2010.

Breuille, Jean-Philippe (ed.), *L'Art du XX Siècle. Dictionnaire de peinture et de sculpture*, París, Éditions Larousse, 1991.

Brughetti, Romualdo, *Nueva historia de la pintura y la escultura en la Argentina: de los orígenes a nuestros días*, Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1991.

—, *Historia del arte en Argentina*, México, Editorial Pormaca, 1965.

Campodónico, Miguel Ángel, *Uruguayos por su nombre* [1996], Montevideo, Fin de Siglo, 2007.

Cecere, Saverio y Michela, *Nervo Vago. An Anthology of Madí 1996-2007*, Roma, Gutenberg Edizione, 2007.

Córdova Iturburu, Cayetano, *80 años de pintura argentina: del Preimpresionismo a la Novísima Figuración*, Buenos Aires, Ediciones Librería La Ciudad, 1978.

Crispiani, Alejandro, *Objetos para transformar el mundo: trayectorias del arte concreto-invencción, Argentina y Chile, 1940-1970*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes-Prometeo, 2011.

De la Salle, Alexandre, *Arden Quin*, Niza, L'Image et la Parole, 2008.

—, "Arden Quin ou la passion d'inventer", *Arden Quin* [cat. exp.], París, L'Espace Latino-Américain, 1983.

De Maistre, Agnès, *Carmelo Arden Quin*, Niza, Édition Demaistre, 1996.

Di Maggio, Nelson, *Artes visuales en Uruguay: diccionario crítico*, Montevideo, Gussi Libros, 2013.

— (cur.), *Carmelo Arden Quin* [cat. exp.], Montevideo, Centro Cultural de España en Montevideo, 2010.

D'Orgeval, Domitille, "Le Salon des Réalités Nouvelles 1946-1955", *Réalités Nouvelles 1946-1955* [cat. exp.], París, Galerie Drouart, 2006.

Elliott, David (cur.), *Arte de Argentina 1920-1994* [cat. exp.], Oxford, Museum of Modern Art, Buenos Aires, Fundación para las Artes - Centro Cultural Borges, 1994-1995.

García, María Amalia, "La revista *Arturo* y la potencia múltiple de la vanguardia", en María Amalia García (coord.), *Edición facsimilar de la revista Arturo: ensayos y traducciones*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2018.

—, "La revista *Arturo* y la conexión carioca", *Pós*, vol. 2, Belo Horizonte, 2012, p. 58.

—, *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2011.

García Martínez, José A., *Arte y enseñanza artística en la Argentina*, Buenos Aires, Fundación Banco de Boston, 1985.

Giroud, Michel, "MADI", *Groupes, mouvements, tendances de l'art contemporain depuis 1945*, París, École Nationale Supérieure des Beaux Arts, 1989.

Giunta, Andrea, *Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, Paidós, 2001.

Glusberg, Jorge, *Del constructivismo a la geometría sensible*, Buenos Aires, Ediciones CAYC, 1992.

Goodman, Shelley, *Carmelo Arden Quin: When Art Jumped Out of its Cage*, Dallas, MADI Museum and Gallery, 2004.

Gradowczyk, Mario H. (cur.), *Argentina. Arte Concreto-Invencción 1945. Grupo Madí 1946* [cat. exp.], Nueva York, Rachel Adler Gallery, 1990.

—, *Arte abstracto, cruzando líneas desde el Sur*, Caseros, Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2006.

— y **Nelly Perazzo** (curs.), *Abstract Art from the Río de la Plata. Buenos Aires and Montevideo 1933-1953* [cat. exp.], Nueva York, Americas Society, 2001.

Guigon, Emmanuel y Pierre Arnauld (dirs.), *L'œil moteur. Art optique et cinétique, 1950-1975*, Estrasburgo, Éditions des Musées de Strasbourg, 2005.

Jiménez, Ariel (cur.), *Geometrías: abstracción geométrica latinoamericana en la Colección Cisneros* [cat. exp.], Buenos Aires, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires-Colección Costantini, 2003.

Kordon, Bernardo, *A punto de reventar*, Buenos Aires, Losada, 1971.

Laclotte, Michel y Jean Pierre Cuzin (eds.), "Arden Quin", "Madí", en *Dictionnaire de la Peinture*, París, Éditions Larousse-Bordas, 2003.

Leenhardt, Jacques y Pierre Kalfon, *Les Amériques latines en France*, París, Gallimard, 1992.

Lemoine, Serge y Agnès de Maistre, *reConnaître. Madí. L'Art sud-américain* [cat. exp.], Grenoble, Réunion des Musées Nationaux/Musée de Grenoble, 2002.

López Anaya, Jorge, *Historia del arte argentino*, Buenos Aires, Emecé, 1997.

López Osornio, César, *MADÍ Internacional 50 años después* [cat. exp.], Zaragoza, Centro de Exposiciones y Congresos, 1996.

Lucie-Smith, Edward, *Latin American Art of the 20th Century*, Londres, Thames and Hudson, 1993.

Luis, Carlos M., "Carmelo Arden Quin", *Arden Quin. Now* [cat. exp.], Miami, Durban Segnini Gallery, 2006.

—, "MADI", *MADI out of frame* [cat. exp.], Miami, Durban Segnini Gallery, 2004.

Melé, Juan N., *La vanguardia del 40. Memorias de un artista concreto*, Buenos Aires, Ediciones Cinco, 1999.

Monticelli, Raphaël, "'Coplanals': entre désir du mouvement et plaisir de la permanence", *Coplanals* [cat. exp.], París, Galerie 30, 1979.

Neves, Manuel, "Una geometría en mutación. Apuntes sobre la obra de Carmelo Arden Quin", *Carmelo Arden Quin. Geometría en mutación* [cat. exp.], José Ignacio, Galería de las Misiones, 2010.

Neyrat, Roger, "Carmelo Arden Quin-Volf Roitman 44 ans après. De la création, en 1951, à Paris, du Centre d'Études et de Recherches MADI à nos jours", *Carmelo Arden Quin-Volf Roitman 44 ans après* [cat. exp.], París, Galerie Claude Dorval, 1995.

Pacheco, Marcelo (cur.), *Arte abstracto argentino* [cat. exp.], Buenos Aires, Fundación Proa, 2002.

—, *Colección Costantini. MALBA-Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires*, México, Landucci Editores, 2001.

—, *Claves del arte latinoamericano. Colección Costantini*, Madrid, Fundación "la Caixa", 1999.

—, *A Coleção Costantini no MAM São Paulo*, San Pablo, Museu de Arte Moderna, 1998.

Páez Barruezo, Martín y César López Osornio (eds.), *Arte MADI Internacional. Fin de milenio*, Murcia, Editorial Godoy, 2000.

Pellegrini, Aldo, *Artistas abstractos. Argentina*, París-Buenos Aires, Éditions Cercle International d'Art, 1955.

—, *Panorama de la pintura argentina contemporánea*, Buenos Aires, Ediciones Paidós, 1967.

Peluffo Linari, Gabriel, *Historia de la pintura uruguaya*, vol. 2, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1999.

Perazzo, Nelly, *El arte concreto en Argentina*, Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1983.

—, *Vanguardias de la década del 40. Arte Concreto-Inventión, Arte Madí, Perceptismo* [cat. exp.], Buenos Aires, Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori, 1980.

Pérez-Barreiro, Gabriel (cur.), *The Geometry of Hope. Latin American Abstract Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection* [cat. exp.], Austin, The Blanton Museum-University of Texas at Austin, 2007.

—, *The Argentine Avant-Garde 1944-1950*. Tesis de Doctorado, Department of Art History and Theory, University of Essex, 1996.

Plante, Isabel, *Argentinos de París. Arte y viajes culturales durante los años sesenta*, Buenos Aires, Edhasa, 2013.

Pontual, Robert, *Dictionnaire de l'art moderne et contemporain*, París, Hazan, 1992.

Presta, Salvador, *Arte argentino actual*, Buenos Aires, Editorial Lacio, 1960.

Ramírez, Mari Carmen y Héctor Olea, *Inverted Utopias: Avant-Garde Art in Latin America* [cat. exp.], Houston, Yale University Press y The Museum of Fine Arts, 2004.

Ramírez, Mari Carmen (cur.), *La Escuela del Sur. El Taller Torres García y su legado* [cat. exp.], Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1991.

Rassmusen, Waldo (comp.), *Latin American Artists of the 20th Century*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1993.

Resnik, Salomón, *Lo fantástico en lo cotidiano*, Madrid, Julián Yébenes Editores, 1996.

—, "Au-delà de la fenêtre", *Carmelo Arden Quin. Oeuvres de 1934-1994* [cat. exp.], Metz, Galerie de l'Esplanade-École des Beaux-Arts, 1994.

Rivera, Jorge B., *MADI y la vanguardia argentina*, Buenos Aires, Paidós, 1976.

Roitman, Volf, *Memoria MADI. Síntesis compilativa. Orígenes*, Cuaderno n° 1, París, Éditions de l'Association MADI Internacional, 1995.

—, "Carmelo Arden Quin et le mouvement Madi", *Arden Quin, Rétrospective, 1938-1988* [cat. exp.], París, Galerie Franka Berndt, 1988.

—, en *Carmelo Arden Quin* [cat. exp.], Niza, Galerie-Association Lieu 5, 1979.

Rossi, María Cristina, "Pintores húngaros contemporáneos en la escena argentina de los años 50", en Mari Árvai (cur.), *Travelling graphic sheets from the European School, the Makarius-Müller Folder* [cat. exp.], Budapest, Budapesti Történeti Múzeum, 2021.

—, *La revista Arturo en su tiempo inaugural*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2018.

—, "Carmelo Arden Quin: Under the Sign of Invention", *Invention* [cat. exp.], Nueva York, Leon Tovar Gallery, 2018.

Santana, Raúl, "Domaine: su legado en blanco y negro", *Carmelo Arden Quin. Domaine: su legado en blanco y negro* [cat. exp.], Buenos Aires, Van Eyck Galería de Arte, 2014.

—, "Carmelo Arden Quin", *Arden Quin. Retrospective Exhibition 1938-2009* [cat. exp.], Miami, Durban Segnini Gallery, 2014.

—, (cur.), *Coplanales 1946-2007* [cat. exp.], Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2007.

—, "Arden Quin y el topos de las formas", *Arden Quin en Argentina* [cat. exp.], La Plata, Museo de Arte Contemporáneo Latinoamericano (MACLA), 2000.

Sayag, Alain y Claude Schweisguth (curs.), *Art d'Amérique latine 1911-1968* [cat. exp.], París, Centre Georges Pompidou, 1992.

Seuphor, Michel, *Dictionnaire de la peinture abstraite*, París, Hazan, 1957.

—, *L'art abstrait*, París, Hazan, 1980.

Topall, Catherine (cur.), *Galaxie des artistes MADI* [cat. exp.], París, Galerie Akié Arichi, 2010.

Viéville, Dominique, "Vous-avez dit géométrique", *Paris-Paris, 1937-1957* [cat. exp.], París, Centre Georges Pompidou, 1981.

Weinberg Staber, Margit et ál., *Arte Concreto Inventión. Arte Madí* [cat. exp.], Basel, Galerie Von Bartha, 1991.

Wilson, Adolfo, *Consonancia. La abstracción geométrica en Argentina y Venezuela. Años 40 y 50*, Artesanogroup Editores, Caracas, 2007.

Zanella Manara, Emma y Anna Canali (curs.), *Da Madí a Madí (1946-1999)* [cat. exp.], Gallarate, Civica Galleria d'Arte Moderna di Gallarate, 1999.

Zelevansky, Lynn (cur.), *Beyond Geometry: Experiments in Form 1940-70s* [cat. exp.], Los Ángeles, Los Angeles County Museum of Art, 2004.

OBRAS, PUBLICACIONES, FOTOGRAFÍAS Y DOCUMENTOS EXHIBIDOS

Joaquín Torres García
Gente graciosa, ca. 1922
Óleo sobre madera
Dimensiones variables
Colección particular

Joaquín Torres García
Gente graciosa, ca. 1922
Óleo sobre madera
Dimensiones variables
Colección particular

Joaquín Torres García
El hombre, 1932
Óleo sobre tela, 44 × 34 cm
Inventario n° 7537. Colección
Museo Nacional de Bellas Artes

Carmelo Arden Quin
Forme noire 6 (Forma negra 6), 1942
Óleo sobre cartón, 46,5 × 35 cm
Legado Carmelo Arden Quin

Carmelo Arden Quin
MADI IV, 1945
Óleo sobre cartón, 30,3 × 24,5 cm
Colección Eduardo F. Costantini

Carmelo Arden Quin
Oto, 1944
Óleo sobre cartón, 49,7 × 39,7 cm
Legado Carmelo Arden Quin

Carmelo Arden Quin
Uand, 1949
Óleo sobre cartón sobre madera
32,7 × 37,5 cm
Simões de Assis, San Pablo

Carmelo Arden Quin
Cercle rouge (Círculo rojo), 1944
Óleo sobre cartón, 35 × 44,5 cm
Legado Carmelo Arden Quin

Carmelo Arden Quin
Peinture MADI (Pintura MADI), 1946
Óleo sobre cartón, 51 × 32 cm
Colección particular

Carmelo Arden Quin
Cercle hexagone (Círculo hexágono), 1946
Óleo sobre cartón, 51 × 34,5 cm
Colección Jorge Ernesto Lanata

Carmelo Arden Quin
Brume (Bruma), 1945
Laca sobre madera
Medidas variables
Legado Carmelo Arden Quin

Carmelo Arden Quin
Relief articulé (Relieve articulado), 1946. Madera contrachapada, terciada, torneada, encastrada y encolada, 33,5 × 59 × 20,5 cm
Malba, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires

Carmelo Arden Quin
Mobile (Móvil), 1945
Madera terciada, tanza y elementos de madera, 21,5 × 43,5 × 28,5 cm
Malba, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires

Gyula Kosice
Pintura MADI A-3, 1946
Esmalte sobre madera, 64 × 39 cm
Inventario n° 9405
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Carmelo Arden Quin
Décor (Decorado), 1947
Óleo sobre cartón, 22 × 20 cm
Legado Carmelo Arden Quin

Rhod Rothfuss
Pintura MADI, 1948
Esmalte sobre madera, 81,5 × 47 cm
Malba, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires

Carmelo Arden Quin
Couronnes V (Coronas V), 1948
Óleo sobre cartón, 54,5 × 33 cm
Legado Carmelo Arden Quin

Esteban Eitler
Sin título, 1950
Témpera sobre papel, 49 × 31,5 cm
Colección particular

Martín Blaszkó
Composición, 1948
Óleo sobre hardboard, 73,7 × 61 cm
Colección Eduardo F. Costantini

Carmelo Arden Quin
Mad II, 1945
Óleo sobre cartón, 34,5 × 59 cm
Simões de Assis, San Pablo

Carmelo Arden Quin
Cosmópolis I, 1946
Óleo sobre cartón, 34,5 × 49 cm
Simões de Assis, San Pablo

Carmelo Arden Quin
Cubismería, 1947
Óleo sobre cartón, 79,5 × 66 cm
Simões de Assis, San Pablo

Carmelo Arden Quin
Dyn, 1947
Óleo sobre cartón, 75 × 54,5 cm
Colección particular

Carmelo Arden Quin
La fleche du temp (La flecha del tiempo) u *Orna*, 1947
Óleo sobre cartón
77 × 54,5 cm
Colección Pampa

Carmelo Arden Quin
Palmer, de la serie *Galbée*, 1948
Óleo sobre cartón
59,5 × 40 × 6 cm
Legado Carmelo Arden Quin

Carmelo Arden Quin
Figure (Figura), de la serie *Galbée*, 1948. Óleo sobre cartón
58 × 39 × 6 cm. Colección particular

Carmelo Arden Quin
Contrainte (Tensión), 1951-1952
Óleo lijado sobre madera
57 × 44 cm
Legado Carmelo Arden Quin

Georges Sallaz
Sin título, 1952
Pintura sobre madera, 72 × 50 cm
Legado Carmelo Arden Quin

Carmelo Arden Quin
Bleu, blanc, noire (Azul, blanco, negro), 1956
Óleo sobre cartón, 51,7 × 39,4 cm
Legado Carmelo Arden Quin

Georges Sallaz
Sin título, 1953
Esmalte sobre madera
48,5 × 39,5 cm
Legado Carmelo Arden Quin

Roger Neyrat
Sin título, 1988
Acrílico sobre tela, 59 × 60 cm
Legado Carmelo Arden Quin

Carmelo Arden Quin
Le chat amovible (El gato extraíble), 1950. Óleo lijado sobre madera
50,5 × 35,5 cm
Colección Jorge Ernesto Lanata

Gregorio Vardanega
Bosquejo para Constelación Fantasia Cromática, 1952
Témpera sobre madera
29 × 25,5 cm
Colección particular

Marcelle Saint-Omer
Sin título, 1952
Madera, 48 cm de diámetro
Legado Carmelo Arden Quin

Carmelo Arden Quin
Sculpture amovible (Escultura extraíble), 1951
Madera y plástico
93 × 33,5 × 33,5 cm
Legado Carmelo Arden Quin

Martha Boto
Sin título, 1956
Óleo sobre tela, 70 × 50 cm
Colección particular

Gregorio Vardanega
Bosquejo, 1952
Témpera sobre madera
29 × 25,5 cm
Colección particular

Gregorio Vardanega
Aries o línea melódica del radar, 1950. Óleo sobre madera
60 × 48 cm
Colección Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori

Luis Tomasello
Pintura, 1956
Óleo sobre tela, 63,5 × 53,5 cm
Inventario n° 9414
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Carmelo Arden Quin
Sin título o Mobile (Móvil), ca. 1948
Metal, madera y nylon
50 × 44 × 20 cm
Legado Carmelo Arden Quin

Carmelo Arden Quin
Sin título, s/f
Alambre y madera, 74 × 54 × 58 cm
Legado Carmelo Arden Quin

Víctor Chab
Sin título, 1955
Óleo sobre tela, 100 × 60 cm
Colección particular

Salvador Presta
Marco recortado Madí, 1952
Óleo sobre hardboard, 68 × 44 cm
Colección Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori

Martín Blaszkó
Fuerza, 1956
Madera de incienso tallada y lijada con recubrimiento de laca
27 × 43,5 × 10,5 cm
Malba, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires

Sameer Makarius
Sin título, ca. 1954
Gelatina de plata, 24 × 29,5 cm
Colección particular

Carmelo Arden Quin
JAR, 1950
Óleo sobre cartón, 46,5 × 27,8 cm
Legado Carmelo Arden Quin

Virgilio Villalba
Pintura, 1956
Óleo sobre tela, 60 × 55 cm
Inventario n° 9415
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Juan Melé
Colores en el espacio real, 1947
Madera pintada y plástico
25 × 47 × 20 cm
Colección Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori

Carmelo Arden Quin
Lignes (Líneas), 1950
Óleo lijado sobre madera
55 × 47 cm
Legado Carmelo Arden Quin

Carmelo Arden Quin
Lignes 1 (Líneas 1), 1952
Óleo lijado sobre madera
127 × 70 cm
Legado Carmelo Arden Quin

Carmelo Arden Quin
Transparence (Transparencia), 1953-1956. Tinta y pintura al agua sobre fórmica, hilo de nylon
83 × 83 × 2,4 cm
Legado Carmelo Arden Quin

Carmelo Arden Quin
Transparence (Transparencia), 1952
Óleo sobre tela, 146 × 114 cm
Legado Carmelo Arden Quin

Carmelo Arden Quin
Composition (Composición), 1976
Acrílico sobre papel, 72 × 58 cm
Legado Carmelo Arden Quin

Carmelo Arden Quin
Damier (Damero), 1956
Óleo lijado y tinta sobre madera, varilla de metal y elementos de madera extraíbles
87,5 × 87,5 × 7 cm
Legado Carmelo Arden Quin

Carmelo Arden Quin
Circle II (Círculo II), 1974
Óleo sobre cartón, 65 × 50 cm
Legado Carmelo Arden Quin

Carmelo Arden Quin
Circle II (Círculo II), 1977
Óleo sobre cartón, 64,5 × 50 cm
Legado Carmelo Arden Quin

Carmelo Arden Quin
Sin título, de la serie *Galbée*, 1971
Óleo y tinta sobre cartón
64 × 38,5 × 7 cm
Legado Carmelo Arden Quin

Carmelo Arden Quin
Sin título, 1971
Óleo y tinta sobre cartón
62,5 × 48 × 3,5 cm
Legado Carmelo Arden Quin

Carmelo Arden Quin
Sin título, s/f
Madera tallada y torneada
40 × 8 × 7 cm
Legado Carmelo Arden Quin

Carmelo Arden Quin
L'automate (El autómata), 1953
Madera articulada, 108 × 22 × 30 cm
Legado Carmelo Arden Quin

Carmelo Arden Quin
Constellation (Constelación), 1953
Marcador y collage sobre papel
27 × 21 cm
Legado Carmelo Arden Quin

Carmelo Arden Quin
Constellation (Constelación), 1953
Marcador y collage sobre papel
27 × 21 cm
Legado Carmelo Arden Quin

Carmelo Arden Quin
Sin título, 1961
Collage, 15 × 20,5 cm
Legado Carmelo Arden Quin
Obra no exhibida

Carmelo Arden Quin
Sin título, 1958
Collage sobre papel
29 × 24 cm
Legado Carmelo Arden Quin

Carmelo Arden Quin
Ionnell, ca. 1949. Poema móvil
dibujado y troquelado sobre un
almanaque del vino Nicolás
Ubicación actual desconocida
Registro fotográfico documentado
en video

Carmelo Arden Quin
Hop-Hop, ca. 1950.
Poema móvil con doce piezas
de madera en caja de cartón
pintada, 5,1 × 14 × 11,4 cm
Harvard Art Museums
Registro fotográfico documentado
en video

Carmelo Arden Quin
*Nature u Hommage à Stéphane
Mallarmé*, ca. 1950. Poema móvil
con siete piezas de cartón pintado
y madera, 7,6 × 7,6 × 7,6 cm
Harvard Art Museums

Registro fotográfico documentado
en video

Carmelo Arden Quin
Madigramme ONOUOUN, s/f
Siete piezas de cartón, collage,
tinta y grafito, 25 × 17 cm
Copia de exhibición
Colección particular

Carmelo Arden Quin
Sin título, ca. 1970
Poema móvil en caja de cartón
con tapa troquelada y pintada,
con veinte piezas cilíndricas de
madera con tipografía en negro
Colección particular

Registro fotográfico
documentado en video

Carmelo Arden Quin
Sin título, poema móvil, 1975
Óleo sobre madera y cuerda,
280 × 60 cm. Colección particular
Gentileza Galería de las Misiones/
Sammer Gallery

Carmelo Arden Quin
HOUHOUH, poema objeto, 1975
Estructura de metal pintado
con siete letras y siete
paralelogramos de madera
pintada, 138,5 × 41 × 28,8 cm
Colección Daros Latinamerica,
Suiza. Registro fotográfico
documentado en video

Carmelo Arden Quin
Ilustración y maqueta, 1990
Trabajo inconcluso para Alain Buyse
Editeur, de Lille
Legado Carmelo Arden Quin

Carmelo Arden Quin
Le livre MADI, E.A.
Edición de 60 ejemplares
Lille, Alain Buyse Editeur, 1987
Legado Carmelo Arden Quin

Vincenzo Mascia
Struttura 06-02, 2002
Acrílico sobre madera, 65 × 70 cm
Colección MACLA - Museo
de Arte Contemporáneo
Latinoamericano de La Plata

Bolívar Gaudin
Sin título, 1998
Óleo sobre madera, 19 × 12 × 2 cm
Legado Carmelo Arden Quin

Bolívar Gaudin
IZ, 2002. Esmalte sobre madera
y hierro, 28,5 × 28,4 × 15,3 cm
Legado Carmelo Arden Quin

Jean Charasse
Sin título, 2005
Acrílico sobre madera
46,9 × 9,8 × 6 cm
Legado Carmelo Arden Quin

Jean Branchet
Sin título, 2001-2002
Hydra y acrílico sobre tela
100 × 100 cm
Colección MACLA - Museo
de Arte Contemporáneo
Latinoamericano de La Plata

Torsten Ridell
Díptico-1, 1999-2000
Acrílico sobre tela
105 × 60 cm
Colección MACLA - Museo
de Arte Contemporáneo
Latinoamericano de La Plata

Lorena Faccio
ST 47, 2021
Acrílico sobre madera, 72 × 55 cm
Colección de la artista

Jöel Froment
Sin título, 1997
Plancha de acrílico y acrílico sobre
madera, 48,4 × 36,5 cm
Legado Carmelo Arden Quin

Carmelo Arden Quin
P.P., de la serie *Plastique*, 1985
Acrílico y plástico sobre madera
68 cm de diámetro
Legado Carmelo Arden Quin

Éva Bányász
Only nothing is perfect, 2001
Óleo sobre madera, 100 × 100 cm
Colección MACLA - Museo
de Arte Contemporáneo
Latinoamericano de La Plata

Jöel Froment
Sin título, ca. 2001
Acrílico sobre madera, 33 × 30 cm
Legado Carmelo Arden Quin

István Haász
Sin título, 2004
Papel pintado sobre madera
22 × 22,5 × 7 cm
Legado Carmelo Arden Quin

Gino Luggi
TL-RM, 2000
Acrílico sobre madera, 33,5 × 28 cm
Legado Carmelo Arden Quin

János Saxon-Szász
Champ di dimensionelle, 2001
Óleo sobre madera, 100 × 141 cm
Colección MACLA - Museo
de Arte Contemporáneo
Latinoamericano de La Plata

Piergiorgio Zangara
*Diagonale scatolare in sequenza
nº 2*, 2001. Acrílico sobre plexiglás
110 × 116 cm
Colección MACLA - Museo
de Arte Contemporáneo
Latinoamericano de La Plata

Mitsouko Mori
Sin título, 2007. Acrílico sobre
madera, 20 cm de diámetro
x 2 cm de espesor
Legado Carmelo Arden Quin

Thierry Thomen
Contour III, 2004
Metal y madera pintada
23 × 24 cm
Legado Carmelo Arden Quin

Volf Roitman
Sin título, 1994
Fibra plástica y acrílico
26 cm de diámetro x 8 cm
Legado Carmelo Arden Quin

Roger Neyrat
Sections de cercle en instance,
2000. Acrílico sobre madera
74 × 56 cm. Colección MACLA -
Museo de Arte Contemporáneo
Latinoamericano de La Plata

Carmelo Arden Quin
Sin título, de la serie *Gesta*, 2007
Acrílico y marcador sobre PVC
espumado, 56 × 60,5 × 2 cm
Legado Carmelo Arden Quin

Carmelo Arden Quin
Sin título, de la serie *Gesta*, 2009
Acrílico, pintura martillada y pintura
dorada sobre PVC espumado
75,5 × 37 cm
Legado Carmelo Arden Quin

Sato Satoru
Hommage carré, 2001
Acrílico sobre tela sobre madera
60 × 60 cm. Colección MACLA -
Museo de Arte Contemporáneo
Latinoamericano de La Plata

Carolina San Martín
N.º 80, 2016
Acrílico sobre madera
33 × 27 × 3,5 cm
Colección de la artista

Gaël Bourmaud
Minimal degré 9, 2005
Acrílico sobre tela y madera
40,5 × 32 × 4 cm
Legado Carmelo Arden Quin

André Stempfél
Mange cube, 1990
Acrílico sobre madera, 80 × 80 cm
Colección MACLA - Museo
de Arte Contemporáneo
Latinoamericano de La Plata

Carmelo Arden Quin
Elan IV, 1989
Metal y acrílico sobre PVC
espumado, 110 × 113 × 8,5 cm
Legado Carmelo Arden Quin

Salvador Presta
El centro del ser, s/f
Madera y tanza, 130 × 130 cm
Colección MACLA - Museo
de Arte Contemporáneo
Latinoamericano de La Plata

Judith Nem's
Sin título, 2006
Madera pintada, 45 × 5 × 5 cm;
80 × 3,5 × 3,5 cm; 40 × 7 × 7 cm
Legado Carmelo Arden Quin

Philippe Vacher
Bleu blanc rouge, 2002
Díptico. Pintura acrílica sobre
plástico, madera recubierta con
grafito, 96 × 96 × 13,5 cm
Colección MACLA - Museo
de Arte Contemporáneo
Latinoamericano de La Plata

Carmelo Arden Quin
Tableau objet (Cuadro objeto), 1989
Metal y acrílico sobre madera
28 × 46 cm
Legado Carmelo Arden Quin

Antonia Lambelé
Sangala, 2004
Acrílico sobre madera y aluminio
40 × 40 cm
Legado Carmelo Arden Quin

Dominique Trélat
3d-nº 1, 1996. Acrílico sobre madera
56 × 73 × 7 cm. Colección MACLA
- Museo de Arte Contemporáneo
Latinoamericano de La Plata

Robert Saint-Cricq
Equilibre, s/f. Madera, 25 × 25 cm
Legado Carmelo Arden Quin

Yumiko Kimura
Sin título, ca. 2007
Vidrio, 14 × 5,4 cm, 19,5 × 10,5 cm,
5,5 cm de diámetro
Legado Carmelo Arden Quin

Jöel Froment
Sin título, 2003
Madera, 31,5 × 25 × 8 cm
Legado Carmelo Arden Quin

Jöel Froment
Sin título, 2004
Madera y acrílico, 23 × 20,5 cm
Legado Carmelo Arden Quin

Cajsa Holmstrand
Sin título, s/f
Imanes, cobre, acrílico, aluminio
y placa de circuito
16 × 5 × 3 cm cada pieza
Legado Carmelo Arden Quin

Marta Pilone
Sin título, 2004
Plexiglás, 45,5 × 38,5 cm
Legado Carmelo Arden Quin

Jaildo Marinho
Sin título, 2006
Bronce policromado
12,4 × 11 × 7 cm
Legado Carmelo Arden Quin

Carmelo Arden Quin
Sin título, de la serie *Galbée*, 1971
Óleo y tinta sobre cartón
62 × 48,5 × 6 cm
Legado Carmelo Arden Quin

Carmelo Arden Quin
Sin título, de la serie *Galbée*, 1971
Óleo y tinta sobre cartón
61 × 48,5 × 5 cm
Legado Carmelo Arden Quin

Carmelo Arden Quin
Sin título, de la serie *Galbée*, 1971
Óleo, tinta y lápiz de color sobre
cartón, 62 × 49,5 cm
Legado Carmelo Arden Quin

Carmelo Arden Quin
Sin título, de la serie *Galbée*, 1971
Óleo y tinta sobre cartón
62 × 36 cm. Inventario nº 12177
Colección Museo Nacional de
Bellas Artes

Carmelo Arden Quin
Sin título, ca. 1956
Marcador y lápiz de color sobre
cartón, esferas móviles de madera
66 × 25,5 × 10 cm
Legado Carmelo Arden Quin

Carmelo Arden Quin
Rexos nº 1, 1977
Collage, metal, plástico
39 × 63,5 × 5 cm
Legado Carmelo Arden Quin

Carmelo Arden Quin
Sin título, 1972
Acrílico sobre tela, 60 × 72 cm
Colección particular

Carmelo Arden Quin
*Carrés mobiles (Cuadrados
móviles)*, 1976. Collage, piezas
metálicas, vidrio, madera y pintura
sobre madera, 49,8 × 49,8 cm
Colección particular

Carmelo Arden Quin
Tableaux objet (Cuadros objeto),
1976. Collage, piezas metálicas,
vidrio, madera y pintura sobre
madera, 60 × 62 × 4,5 cm
Legado Carmelo Arden Quin

Carmelo Arden Quin
Triangle gris (Triángulo gris), 1998
Acrílico y collage sobre papel
79,4 × 58,5 cm
Legado Carmelo Arden Quin

Carmelo Arden Quin
Mirroir XXXIII (Espejo XXXIII), 1998
Acrílico y collage sobre papel
73 × 58 cm
Legado Carmelo Arden Quin

Carmelo Arden Quin
Plans (Planos), 1948-1949
Óleo lijado sobre madera
34,5 × 35,5 cm
Legado Carmelo Arden Quin

Carmelo Arden Quin
Visage (Rostro), 1951
Óleo lijado sobre madera
55 × 47 cm
Legado Carmelo Arden Quin

Carmelo Arden Quin
Sin título, 1980
Óleo laqueado sobre madera
60 × 29 cm
Inventario nº 12178
Colección Museo Nacional
de Bellas Artes

Carmelo Arden Quin
Sin título, 2003
Pintura laqueada sobre madera,
metal, 70 × 49 cm
Colección particular

Carmelo Arden Quin
Sin título, 2007
Pintura laqueada sobre madera
y piezas de madera, 47 × 51,5 cm
Colección particular

Carmelo Arden Quin
Al. T. N.º 1, 1976
Acrílico en aerosol sobre tela
67 × 56 cm
Legado Carmelo Arden Quin

Carmelo Arden Quin
Aleatoire nº 14 (Aleatorio nº 14), 1972
Acrílico en aerosol sobre papel
63 × 37 cm
Legado Carmelo Arden Quin

Carmelo Arden Quin
Sin título, ca. 1972
Acrílico en aerosol sobre papel
63 × 37 cm
Legado Carmelo Arden Quin

Carmelo Arden Quin
Forme H 2, 1952-1956
Óleo lijado sobre madera
51,5 × 73,5 cm
Legado Carmelo Arden Quin

Carmelo Arden Quin
Le chat (El gato), 1950
Óleo lijado sobre madera, barras
de metal y elementos móviles de
madera, 39,5 × 47 × 5 cm
Legado Carmelo Arden Quin

Carmelo Arden Quin
Sin título, de la serie *Gesta*, 2008
Acrílico sobre PVC espumado
67 × 68 × 4,5 cm
Legado Carmelo Arden Quin

Carmelo Arden Quin
*Forme blanche Nº 2 (Forma blanca
Nº 2)*, 1949. Óleo lijado sobre
madera, 66 × 30,5 cm
Legado Carmelo Arden Quin

Carmelo Arden Quin
Blanc de blanc (Blanco de blanco),
s/f. Acrílico sobre madera
79 × 56 × 3,8 cm
Legado Carmelo Arden Quin

Carmelo Arden Quin
Le chien (El perro), 1950
Óleo lijado sobre madera y metal
57 × 52 × 5,5 cm
Legado Carmelo Arden Quin

Carmelo Arden Quin
*Relief monochrome blanc (Relieve
monocromo blanco)*, 2001
Acrílico sobre madera, PVC
espumado y metal, 58 × 47 cm
Legado Carmelo Arden Quin

Carmelo Arden Quin
Sin título, de la serie *Gesta*, 2007
Acrílico y metal sobre soporte de
PVC espumado, 46 × 46,5 cm
Legado Carmelo Arden Quin

Carmelo Arden Quin
*Tableau objet amovible (Cuadro
objeto extraíble)*, 1978
Acrílico lijado sobre madera y metal
68 × 75 cm
Legado Carmelo Arden Quin

Carmelo Arden Quin
Relief mobile (Relieve móvil), 1950
Óleo lijado sobre madera
37 × 35,5 × 8 cm
Legado Carmelo Arden Quin

Carmelo Arden Quin
Sin título, de la serie *Gesta*, 2007
Acrílico sobre madera y metal
56 × 60,5 × 2 cm
Legado Carmelo Arden Quin

Carmelo Arden Quin
Amovible (Extraíble), 1980
Acrílico sobre madera, metal y
plástico, 81 cm de diámetro,
varilla: 81 cm
Legado Carmelo Arden Quin

Carmelo Arden Quin
Plastique D Círculo 1, de la
serie *Plastique*, 1985
Acrílico sobre madera lijada, metal
y plástico, 55 cm de diámetro,
varilla: 68,5 cm
Legado Carmelo Arden Quin

Carmelo Arden Quin
Structure étendue, de la serie
Estructuras extensas, 1946
Madera pintada, vidrio, metal y
baquelita, 45 × 24 × 26,7 cm
Malba, Museo de Arte
Latinoamericano de Buenos Aires

Carmelo Arden Quin
Sin título, 2007
Acrílico y plástico, 38,5 × 24,5 cm
Legado Carmelo Arden Quin

Carmelo Arden Quin
Sin título, 2007
PVC espumado, madera y tanza
30 × 30 × 4 cm
Legado Carmelo Arden Quin

Carmelo Arden Quin
Sin título, 2006
PVC espumado, madera y tanza
34,5 × 34,5 × 5 cm
Legado Carmelo Arden Quin

Carmelo Arden Quin
Coplanal, 2006
Acrílico sobre madera, 58 × 15 cm
Legado Carmelo Arden Quin

Carmelo Arden Quin
Coplanal, 2006
Acrílico sobre madera, 58 × 15 cm
Legado Carmelo Arden Quin

Carmelo Arden Quin
Coplanal Nro. 66, 2007
Acrílico sobre PVC espumado
65 × 55 × 5 cm
Legado Carmelo Arden Quin

Carmelo Arden Quin
Coplanal Nro. 31, 2006
Acrílico sobre PVC espumado
53 × 20 cm
Legado Carmelo Arden Quin

Carmelo Arden Quin
Sin título, de la serie *Gesta*, 2003
Metal y acrílico sobre PVC
espumado, 34 × 55,5 × 2 cm
Legado Carmelo Arden Quin

Carmelo Arden Quin
Triptyque (Triptico), 1977-1979
Acrílico sobre madera
189,5 × 70 cm y 60 × 32,5 cm (parte
mayor), 30,5 × 57 cm (parte menor)
Legado Carmelo Arden Quin

Carmelo Arden Quin
Domaine 4 (Dominio 4), 2004
Acrílico y marcador sobre PVC
espumado, 106 × 76 × 4 cm
Legado Carmelo Arden Quin

Carmelo Arden Quin
Euritmia 14, 2000
Tinta sobre papel
67 × 53 cm
Legado Carmelo Arden Quin

Carmelo Arden Quin
Euritmia, 2000
Tinta, papel y marcador sobre
papel, 84,5 × 57 cm
Legado Carmelo Arden Quin

Carmelo Arden Quin
C.9, de la serie *Plastique*, 1986
Acrílico y plástico sobre madera
85 × 80 cm
Legado Carmelo Arden Quin

Carmelo Arden Quin
*Hommage à Dadá (Homenaje
a Dadá)*, ca. 1992
Acrílico sobre madera plastificada,
piezas metálicas y goma
68 × 59 × 13 cm
Legado Carmelo Arden Quin

Carmelo Arden Quin
*Hommage à Dadá (Homenaje
a Dadá)*, 1992
Acrílico sobre madera plastificada,
piezas metálicas y goma
68 × 59 × 12 cm
Legado Carmelo Arden Quin

Carmelo Arden Quin
Sin título, de la serie *Plastique*, 1985
Acrílico sobre madera plastificada,
piezas metálicas, 63 × 56,2 × 8,7 cm
Legado Carmelo Arden Quin

Gustavo Poblete
Elemento integración plástica n.º 7,
1994. Madera pintada, 100 × 100 cm
Fundación Gustavo Poblete-arte
constructivo

Lothar Charoux
*Composição-elementos
perpendiculares*, 1956
Tinta sobre papel, 35 × 50 cm
Colección MACBA, Fundación
Aldo Rubino

João Carlos Galvão
Relieve, 2006
Acrílico sobre madera, 30 × 27 cm
Legado Carmelo Arden Quin

Hélio Oiticica
Metaesquema, 1958
Gouache sobre cartón
39,3 × 57,3 cm
Malba, Museo de Arte
Latinoamericano de Buenos Aires

Rubén Núñez
FD: La línea roja, 1950
Collage sobre papel, 51 × 46 × 5 cm
Colección particular
Obra no exhibida

Joël Besse
Sin título, 2007
Acrílico sobre madera, 45 × 45 cm
Legado Carmelo Arden Quin

Fotografías y documentos

Arden Quin, Juan Melé y Gregorio
Vardanega zarpan del puerto de
Buenos Aires hacia Europa, el 25
de septiembre de 1948. Fotografía:
Sofía Kunst Arden Quin.

Gregorio Vardanega, Aldo Prior,
Martín Blaszkó, Ed. Levin, Virgilio
Villalba, Juan Melé y Arden Quin,
en el estudio de Blaszkó ubicado
en Cabrera 4033, ciudad de
Buenos Aires, 1948.
Archivo Carmelo Arden Quin.

Arden Quin, Luis Guevara Moreno,
Ángela Marzac, Georges Sallaz,
Pierre Alexandre y Marcelle Saint-
Omer, en el Centre de Recherches
et d'Études MADI, 1953.
Archivo Carmelo Arden Quin.

Marcelle Saint-Omer, Arden Quin,
Luis Guevara Moreno, Volf Roitman,
Guy-Claude Lerein, Georges Sallaz
y Rubén Núñez, 1953.
Archivo Carmelo Arden Quin.

Facsimilar del folleto *Un acte
essentiel! Matinée Madiste, chez
Elías Piterberg*, 1948, con
inscripciones manuscritas de
Carmelo Arden Quin dirigidas
a Virgilio Villalba, Gregorio
Vardanega y Juan Melé.

Folleto que testimonia la reunión
*Art Concret Invention, chez
Aberastury-Pichon-Rivière*,
Buenos Aires, 8 de octubre de
1945, y la reunión del Movimiento
de Arte Concreto *Invencción*
en la casa de Grete Stern,
Ramos Mejía, diciembre de 1945.

Volantes MADI, 1946.

Publicaciones

*Arturo. Revista de artes
abstractas*, Buenos Aires,
verano de 1944. Biblioteca del
Museo Nacional de Bellas Artes.

Carmelo Arden Quin, *Hessegor
(Primer cuaderno)*, Buenos Aires,
Editorial Americalee, 1955.

Juan José Ceselli, *Los poderes
melancólicos*, Editorial Americalee,
1956. Diseño de tapa y contratapa
de Carmelo Arden Quin.

Carmelo Arden Quin, *Opplimos*,
París, José Corti, 1961.

Carmelo Arden Quin, *Eclimón*,
Buenos Aires, Ediciones Malvario,
2004.

Carmelo Arden Quin, *Rituel des
cartes de jeu*, París, Amonel, 2005.

Carmelo Arden Quin, *Textes*, 2008,
edición del autor.

Catálogo de la *1ª Exposición MADI*,
Instituto Francés de Estudios
Superiores, 1946.

Catálogo del 1º Salón Arte Nuevo,
1955. Diseño de tapa y composición
gráfica de Carmelo Arden Quin.

Selección de catálogos de
exposiciones individuales de
Carmelo Arden Quin y muestras
colectivas del movimiento MADI
Internacional.

Ejemplares de la revista *Ailleurs*,
editada por Carmelo Arden Quin
en París, entre 1963 y 1966.

Ilustraciones

Rhod Rothfuss
Plástica en madera
Ilustración para *Arturo*, 1944
Edición facsimilar, 2018
Colección Centro de Estudios
Espigas - Fundación Espigas
Biblioteca del Museo Nacional
de Bellas Artes

Lidy Prati, *Sin título*
Ilustración para *Arturo*, 1944
Edición facsimilar, 2018
Colección Centro de Estudios
Espigas - Fundación Espigas
Biblioteca del Museo Nacional
de Bellas Artes

Rhod Rothfuss
El caballero invisible. Anónimo
español del siglo XVII. Buenos Aires,
Editorial Ubu, 1944. Ejemplar nº 42
Archivo waldengallery

Rhod Rothfuss
Ilustraciones para el texto anónimo
del siglo XVII *El caballero invisible*,
Buenos Aires, Editorial Ubu, 1944
Copias de exhibición
34,5 × 25 cm cada una
Archivo waldengallery

Lidy Prati, *Objeto estético*
Tapa del cuaderno *Invencción 2*,
de Edgar Bayley, 1945
Colección Tomás Martín Grondona

Tomás Maldonado, *Sin título*
Ilustración para *Arturo*, 1944
Edición facsimilar, 2018
Colección Centro de Estudios
Espigas - Fundación Espigas
Archivo Mariana Marchesi

Tomás Maldonado, *Invencción nº 2*
Ilustración para *Arturo*, 1944
Edición facsimilar, 2018
Colección Centro de Estudios
Espigas - Fundación Espigas
Archivo María Cristina Rossi

Tomás Maldonado
Ilustraciones para el libro *Tratado
del amor*, de Elías Piterberg, 1944
Colección Tomás Martín Grondona

Gyula Kosice, *Royí*, 1944
Tapa del cuaderno *Invencción 1*, 1945
Biblioteca del Museo Nacional
de Bellas Artes

MARÍA CRISTINA ROSSI

Doctora en Historia y Teoría del Arte por la Universidad de Buenos Aires (UBA) y Licenciada en Artes por la misma institución. Es Profesora Titular de Relatos Curatoriales II en la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF) y Profesora Adjunta de Historia del Arte Americano II (UBA), en las que dirige proyectos de investigación grupales. Participó en los equipos de investigación de ICAA-Museum of Fines Arts Houston y en varios proyectos con apoyo de Getty Foundation.

Publica libros y artículos sobre arte latinoamericano. Es autora de *Alberto Delmonte, en la huella constructiva* (2022), *La revista Arturo en su tiempo inaugural* (2018), *Cristina Rochaix. Derivas de la creación* (2018), *Eduardo Mac Entyre* (2017), *Raúl Mazzoni, Experiencias bi-espaciales* (2015), *Avatares de la forma. Anselmo Piccoli entre la figuración y la abstracción* (2016), *Nikolai Kasak. Confluentia Physical Art & MADl* (2016), *Jóvenes y modernos de los años 50* (2012). También es autora y coordinadora de *Grupo Joven, arte nuevo de los años 50* (2021), *Antonio Pezzino* (2019), *Museo Gurvich. Colección Permanente* (2019), *Víctor Magariños D. Presencias reales* (2011) y *Antonio Berni. Lecturas en tiempo presente* (2010). Es coautora de *Aldo Paparella. Dibujos y esculturas* (2018), *Manuel Aguiar. Memoria y vigencia* (2015), *Luis Gowland Moreno. Una constante búsqueda de lo expresivo* (2014) y *La abstracción en la Argentina siglos XX y XXI* (2011).

Dicta seminarios y conferencias sobre su especialidad y se desempeña como curadora independiente de exposiciones de arte argentino y latinoamericano. Integra el consejo editorial de *Latin American and Latinx Visual Culture*, University of California Press, y es miembro del Centro Argentino de Investigadores de Arte y de la Asociación Argentina e Internacional de Críticos de Arte.

SERGE LEMOINE

Profesor de Historia del Arte en la Université de Bourgogne de Dijon desde 1969, en la École du Louvre de París entre 1981 y 1986, y en la Sorbonne Université desde 1989 hasta 2010. Se desempeñó como director del Musée de Grenoble entre 1986 y 2001, y desde 2001 hasta 2008 fue director y luego presidente del Musée d'Orsay de París.

Especialista en arte abstracto, constructivo y cinético, así como en dadaísmo y purismo, áreas en las que ha dirigido numerosas investigaciones y exposiciones que también incluyeron la fotografía y el diseño. Como curador ha organizado exposiciones sobre el nacimiento del arte moderno entre los siglos XIX y XX, entre ellas: *Kurt Schwitters* (1994), *Signac et le Néo-impressionnisme* (1997), *Le sentiment de la montagne* (1998), *L'Esprit nouveau-Le Purisme à Paris 1918-1925* (2001), *Vers l'art moderne. De Puvis de Chavannes à Matisse et Picasso* (2002), *Aux origines de l'abstraction (1800-1914)* (2003), *Le néo-impressionnisme. De Seurat à Paul Klee* (2005), *Maurice Denis* (2006), *Ferdinand Hodler* (2007), *Lovis Corinth* (2008), *Vienna 1900* (2005), *Klimt, Schiele, Moser et Kokoschka* (2005), *Renoir Renoir* (2005), *L'art de Monet et sa postérité* (2007) y *Dans l'intimité des frères Caillebotte: Peintre et photographe* (2011). En 2011 organizó una retrospectiva de *François Morellet*, en 2013 presentó *Dynamo Un siècle de lumière et de mouvement dans l'art 1913-2013*, y en 2018 realizó la curaduría de *Actie-Reactie. 100 jaar kinetische kunst*.

Es autor de numerosos trabajos, en particular sobre Piet Mondrian, François Morellet y Aurelie Nemours, de los cuales publicó el catálogo razonado en 2018. En 2022 publicó *Nicolas Ionesco. Du spirituel dans l'art*. Dirige la colección dedicada a los escritos de Jacques Thuillier, de la que ya han aparecido seis volúmenes.

ORNELA BARISONE

Doctora en Humanidades y Artes por la Universidad Nacional de Rosario, posgraduada en Artes Mediales de la Universidad Nacional de Córdoba y Profesora y Licenciada en Letras por la Universidad Nacional del Litoral. Especialista Docente de Nivel Superior en Alfabetización Inicial y en Escritura y Literatura para Escuela Secundaria (Ministerio de Educación, 2018). Fue Becaria Doctoral (2011-2016) y Becaria Posdoctoral (2016-2018) del CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina).

Realiza la Actualización académica en Primeras Infancias (INFD, 2022).

Imparte clases en el nivel de grado universitario y posgrado en la Universidad Católica de Santa Fe (carreras de Letras, Filosofía y Doctorado en Educación) y en la Universidad Autónoma de Entre Ríos (en Artes visuales y Profesorado de Primaria e Inicial). Entre 2019 y 2021, coordinó el trayecto de Formación en investigación del Doctorado en Educación (UCSF) y dirigió un proyecto sobre investigación educativa. En la misma institución, dirigió *Experimentos poéticos: marginalidad y participación. Proyecciones para el estudio de la literatura y las artes visuales (1949-1969)* (2017-2019). Ha sido profesora visitante en la Universidad de California (Beca Fulbright-Ministerio de Educación Argentina para Investigación Posdoctoral) y en la École des Hautes Études en Sciences Sociales durante 2017.

Producto de su investigación doctoral, es el libro *Experimentos poéticos: biopsias malditas del invencionismo argentino a la poesía visual (1944-1969)*, publicado en 2017. Sus áreas de interés son las poéticas experimentales, redes transnacionales de artistas y archivos, enseñanza de las formas breves, literatura, artes y enseñanza.

English texts

- 286 Introduction
Andrés Duprat
- 287 Carmelo Arden Quin, in the Overall Framework of Constructive Art
María Cristina Rossi
- 317 At the Crossroads
Serge Lemoine
- 324 *Pluraleidoscope of the Manipulable Minimal: Carmelo Arden Quin's Poetic Experiments*
Ornela Barisone

With this exhibition the Museo Nacional de Bellas Artes dedicates its attention to a long-awaited study of the Uruguayan artist Carmelo Arden Quin, a central cultural figure in the Río de la Plata area. This retrospective spans his visual work as well as his poetry, in addition to situating his production within a framework that explores the different artistic groups he formed part of over the years. In 1935, Arden Quin engaged with the ideas professed by painter Joaquín Torres García, and in 1938, he settled in Buenos Aires, where he attended classes in the Philosophy and Letters department of the Universidad de Buenos Aires, forming ties with students there. The group dynamic he had become familiar with in Torres García's circle underwent further development by way of texts he read in the University environment—especially regarding Marxist ideas, which he embraced at the time—emphasizing the tendency toward collective work that would characterize his entire career.

Arden Quin played a significant role within the milieu of young poets and visual artists from which the editorial committee for the emblematic magazine *Arturo* took shape. In the summer of 1944, it provided the initial spark for the creation of an art based on invention that attempted to unseat the figurative art that was dominant at that time. In 1945, he was part of the inventionist group that presented the first shaped canvas paintings, transformable sculptures and articulated works they denominated “*coplanales*”. The following year, along with Rhod Rothfuss, Gyula Kosice, Diyi Laań, Martín Blaszkó and Esteban Eitler, among others, he founded the MADI movement. He channeled his interest in working collectively into all these groups.

After his separation from the MADI group, he traveled to Paris, where he re-established it again together with Latin American and European colleagues. Arden Quin maintained his MADI ideas to the very end of his lengthy career, extending their reach beyond the boundaries of France with the creation of the MADI International Movement, which was joined by artists from Italy, Belgium, Hungary, the United States, Brazil, and Venezuela, among other countries.

Argentinean art history has held the period of concrete art from the 1940s in high esteem, and recognized contributions from artists pertaining to the MADI group—as well as from members of the Asociación Arte Concreto Invención and Perceptismo—among whom Arden Quin was an outstanding figure and a key part of that avant-garde. Nevertheless, little is known as yet about the impetus he gave to the MADI group in the French cultural context during the 1950s, and about the developments of the MADI International group from the mid-1980s onward.

The exhibition *Carmelo Arden Quin, en la trama del arte constructivo* [Carmelo Arden Quin, in the Overall Framework of Constructive Art] displays all the variations of his visual work and mobile poems, while at the same time establishing dialogs between these and the production of other artists, some from his work on *Arturo* magazine, the MADI group, the Centre de Recherches et d'Études MADI on *rue Froidevaux* in Paris, the Asociación Arte Nuevo in Buenos Aires and the MADI International movement. The exhibition proposes a route that will enable viewers to discover the enormous vitality of this creator, who redoubled his commitment to an art that was both plural and playful.

Andrés Duprat
Director
Museo Nacional de Bellas Artes

Translation: Tamara Stuby

Carmelo Arden Quin, in the Overall Framework of Constructive Art

María Cristina Rossi

Carmelo Arden Quin was one of those young people who avidly devoured texts on political and cultural topics, affected by the impact of different forms of Fascism that expanded during the '30s and the destruction generated by the Second World War. Not only did he feel prepared to defend his political ideals and to engage in ideological debates, he also understood the need to form part of groups that would be capable of confronting the *status quo* in order to lay the foundations for his own utopias.

His profile, then, was that of a young entrepreneur who promoted working collectively on artistic and literary projects. These cultural formats were structured on the basis of intellectual and political practices that were interpreting not only the time frame of the Spanish Civil War, the international conflict and the post-War period, but also the radical transformations of the late '60s and their projection in a globalized world. Born in 1913, this young man would embrace the paradigm of invention early on and continue to be inclined toward creating new, sensitive forms to intervene in the reality of his times, even during the first decade of the 21st century, gradually forging a poetics with ever-greater aperture to playfulness and plurality.

The curatorial hypothesis for *Carmelo Arden Quin, en la trama del arte constructivo* (Carmelo Arden Quin, in the Overall Framework of Constructive Art) sustains that this artist's integrative vision was the driving force that propelled the construction of a network that also enabled him to maintain the vitality of his own proposal. In order to reinsert his visual and literary works into the dynamic weave of exchange in this configuration-shaping network—which, above and beyond territorial limitations, advanced creating links between transnational contacts—I propose to reestablish the framework

that gave this art its particular character in addition to originating the artist's ideas.

The exhibition's point of departure is his early connection with Joaquín Torres García, a relationship that underscored the mark that the era's collective work mode made on Arden Quin. The master of Constructive Art had brought his experience with the Cercle et Carré in Paris to Uruguay in his creation of the Asociación de Arte Constructivo and later, the Taller Torres García, groups that operated under his guidance, but were also open to exchanges of opinion, compiled in editorial projects. Beginning in 1935, then, Arden Quin broadened his horizons to embrace avant-garde ideas, with a comprehension of the importance of working in groups and the creation of independent magazines in order to circulate ideas and aesthetic proposals.

From this preliminary standpoint, the curatorial script goes on to span from his participation on the editorial board for the magazine *Arturo*. *Revista de artes abstractas* [Arturo. Abstract Arts Magazine] to his founding of the literary publication *Ailleurs* [Elsewhere], from the incipient group that led to the presentations of the Movimiento Arte Concreto Invención (MACI) [Concrete Invention Art Movement] to the MADI group, from the Centre de Recherches et d'Études MADI at *rue Froidevaux* to the Asociación de Arte Nuevo in Buenos Aires, from his definitive return to Paris to his visibility by way of the extended MADI International movement. In all of these spaces, Arden Quin acted as a catalyst for collaborative relationships.

In order to present Arden Quin's work and the path of his career, the curatorial narrative appropriates the play of words and visual elements outlined in 1984,¹ which, similar to the dynamic in his mobile poems, combine geometric shapes, flat, perforated or *galbée* [curved] surfaces, shaped canvases, articulated, transformable and coplanar works (“*coplanales*”) that unfolded within the playful universe of his MADI art. The artist's movements between Montevideo, Buenos Aires and Paris, which would later expand further into Europe and Latin America, delineate the underpinnings of a complex cartography that also informs the route laid out in the *Carmelo Arden Quin, en la trama del arte constructivo*.

From the Uruguayan Border to Its Capital

It could be thought that Arden Quin's birth at a border location left a significant mark on the course of his artistic career. Retracing that path supposes recognition of the fact that although he was born in Rivera, a city in Uruguay, it was only one street away from Sant'Ana do Livramento, on the side of Brazil, where he spent the first years of his life. Once his school days were over, he decided to relocate to Montevideo—Uruguay's capital—a city that shares the Río de la Plata with Buenos Aires, the capital of Argentina. Once again, he found himself in the face of permeability between neighboring areas.

Change was in the air on the cultural scene in Montevideo at that time, because David Alfaro Siqueiros had arrived in 1933, along with the Uruguayan poet Blanca Luz Brum. The combative Mexican painter had come with the conviction that he would find support for promoting the school of muralism he desired to create, given that Baltasar Brum, his partner's uncle, was governing at the time. However, Gabriel Terra led a *coup d'état* shortly afterward, and the president, unwilling to deliver power into the hands of those leading the coup, instead committed suicide. This led Siqueiros to change plans and move to Buenos Aires a short time later. The following year, Joaquín Torres García arrived in Montevideo after forty-three years of absence. Not only was he returning with the experiences lived in Spain's cultural setting under his belt and having later settled in New York, Italy and Paris—where he worked alongside the most radical avant-garde artists and played a leading role in the Parisian group Cercle et Carré—, he had also arrived firmly decided to stimulate a modern and universal art that would recover the role it had previously fulfilled in everyday practice in Indo-American cultures. In his aesthetic program, constructive art would be based on a "structure" in which a "symbol"—an idea's synthesis—might attain a higher order through the application of the golden ratio.

Therefore, upon moving to Montevideo, Arden Quin encountered a cultural scene permeated by debates hinging on resistance or adherence to the new ideas that had arrived by way of Siqueiros and Torres García. In 1935, he attended a conference by Torres García titled "Geometría, creación y proporción" [Geometry,

Creation and Proportion], presented at the Sociedad Teosófica Uruguaya, and afterwards he showed the speaker one of his early works, which was cubist in nature. As the artist himself often told, the master pointed out: "Ah... Picasso, always Picasso." Arden Quin's access to Cubism and Futurism had come by way of books loaned to him by family friend Emilio Sans, a Catalanian writer. While not many of his visual works from this period have been conserved, among the paintings that do survive, *Retrato de Betty Kravetz-Brown* [Portrait of Betty Kravetz-Brown]² is a notable example, in which the faceted handling of the sitter's facial features reveals a still hesitant interpretation. In works from a later date, however, such as *Cubiste* from 1938 (p. 67), where he places a Picasso-like harlequin on a fragmented plane in the composition, a more measured chromatic handling can be observed, closer to Torres García's palette.

Following that first visit, Arden Quin remains interested in Torres García's paintings, objects, and wooden toys, paying close attention to his advice. Though he was not one of his direct disciples, the two maintained a lasting relationship, as demonstrated by the warm note he received in late 1938, where Torres García writes: "To my dear friend Arden, this small homage and token, wishing you a great 1939!". In turn, Torres García's ideas on constructive art left an indelible mark on the young Uruguayan: whether in terms of visual values exalted rather than imitation and anecdote, or the search for tonal unity and the use of the golden ratio in works, the importance of cut-out and articulated wooden objects, an appreciation for collective working or the habit of defending aesthetic ideas by writing manifestos and publishing magazines.

Between Montevideo and Buenos Aires

In 1938 Arden Quin decided to settle in Buenos Aires, where friendships expanded by way of soirees in local cafes and also through university circles, while he attended single classes as a non-matriculated student in the Philosophy and Letters department at the Universidad de Buenos Aires. In that setting, Arden Quin meets Eduardo Holt Maldonado and Amaury Sarmiento, and with them he participates in *Sinesis*, a publication that also included other collaborators³ and he also came into contact with Edgar Maldonado Bayley and Godofredo Iommi.

The network of relationships that gradually evolved among these early contacts is significant when it comes to understanding the complex weave of regional exchange linked with the advent of an art of invention during the immediate post-War period, which would achieve the disruptive nature of an avant-garde movement. The initial spark was the publication of *Arturo* magazine.

In this sense I would like to take up the line of connections that appear beginning with the trip Iommi made in December of 1940 together with Efraín Tomás Bo and Juan Raúl Young. Although they left on the Japanese ship Arabia Maru with the intention of reaching Europe, when it stopped in Rio de Janeiro, they understood that the events of war would prevent them from doing so. In that city, they met the Brazilian poets Gerardo Mello Mourão, Abdías do Nascimento, and Napoleón Lopes Filho, with whom they decided to found the Santa Hermandad de la Orquídea [Holy Sisterhood of the Orchid]—half seriously and half in jest—which, as Young wrote, took its name from the title of a frivolous comic film from that era.⁴ The group's interest in the work of Vicente Huidobro led Iommi and Young to take advantage of a stop in Chile during their return flight to meet the creationist poet. The stop turned into a longer stay, and they would frequent his house to engage in long conversations regarding his theories.⁵ Although Arden Quin was not part of this brotherhood of sorts, he did keep in touch with them over the years.⁶

Holt Maldonado,⁷ on the other hand, was the director of *Universitario. Voz estudiantil*, a periodical dedicated to disseminating students' politics, exchanges and activities at the Universidad de Buenos Aires. This publication contained a page focused on culture, in which Arden Quin participated,⁸ and there, in February of 1942, the short story "El teléfono" [The Telephone] was presented, written by Edgar Maldonado Bayley and illustrated by his brother Tomás, who was still studying at the Fine Arts school.

In 1939, when Arden Quin visited the Emilio Pettoruti show at the Círculo de Bellas Artes in Montevideo, he met Uruguayan Carlos María Rothfuss—later Rhod Rothfuss—and among his closest circle, Chilean Miguel Martínez—with whom he would share the room at the pension on Camarones Street where he lived—had introduced him to young Fernando Fallik, who was dedicated

to leather goods and would soon change his name to Gyula Kosice.

The Arturo Group

While the Second World War covered Europe in a mantle of destruction and ruin, in the Río de la Plata area, several young people who were prepared to move the reconstruction period ahead had gradually given shape to the idea of founding an avant-garde magazine. Arden Quin was a key player in the makeup of the editing group for *Arturo* magazine, because his relationship with Torres García not only allowed him to obtain a contribution from him, but also ties enabling access to other intellectuals. In addition, when it came to setting up contacts in Brazil, Iommi's friends from the Hermandad de la Orquídea, who admired Murilo Mendes' poetry, were a platform from which both Arden Quin and Bayley managed to announce their desire to launch an avant-garde publication, and from there to bring six poems by the Brazilian poet to the magazine.⁹ On that occasion, Carmelo was in charge of delivering a letter addressed to Torres García from Hungarian artist Árpád Szenes, which contained photographs of works by his wife, Portuguese painter Maria Helena Vieira da Silva; the works were included among the illustrations in *Arturo*.

Accordingly, when Arden Quin wrote to Huidobro the following year, he explained that they had already received a contribution from their friend Torres García and that a collaboration from surrealist poet Murilo Mendes was confirmed. In that letter he also referred to the participation of French-Uruguayan poet Jules Supervielle, and that of the writers Carlos Rodríguez Pintos and Carlos Denis Molina, also Uruguayans, as well as Chilean Braulio Arenas. In the end these collaborations did not wind up being published, but they confirm the open approach they had toward modern literary production, as Arden Quin explains:

Part of our group is surrealist and part is constructivist. The selection of material for Arturo and its literary orientation are rigorous. Arturo X₂ accepts Surrealism, Creacionism and Torres García's Constructivism.¹⁰

Huidobro participated with the poem "Una mujer baila sus sueños" [A Woman Dances Her Dreams], which

as Alejandro Crispiani has pointed out, had not been previously published.¹¹ This was not the case, however, for the text by Torres García, “Con respecto a una futura creación literaria” [Regarding a Future Literary Creation] and the first of his two long poems published in *Arturo*, because at a moment of opening circles of interlocutors to young people, he had also made them available to *Apex* magazine, ceding them to the group of Uruguayan writers—most of whom had only recently finished high school—who founded said periodical in July of 1942.

With the precedents of Torres García’s invocation of INTI—the sun for Indo-American cultures—the name of the constellation of Orion chosen by the Buenos Aires group of surrealists during the late ‘30s, and the young people from Montevideo having adopted the term *apex*—star or point of light—the inventionists selected *Arturo*, the red star from the Bootes constellation, for their publication. Bayley, Arden Quin, Gyula Kosice, and Rothfuss made up the editorial committee, while Lidy Prati collaborated with illustrations, as did Tomás Maldonado, in addition to undertaking the cover design.

The editors’ texts outlined the main features of the magazine’s program: the preeminence of invention, Marxist orientation and breaking with the tradition of the orthogonal support through the notion of the shaped canvas.

Making reference to outer space and to scientific advancements was a recurring theme in the poems by Kosice, Bayley and Arden Quin included in the magazine. Rockets, helicopters, telescopes, vaccines and thermometers appeared in succession with no pretense of signification in Kosice’s verses; the poems by Bayley allude to Mars within astronomical terminology, although his poetry was more successful delving into the phonetic play in word connections or accentuating the value of endings, as in the case of “Primer Poema en Cion” [First Poem in Tion] and “Segundo Poema en Cion” [Second Poem in Tion]. In “Pegaso come hierba en el caos” [Pegasus Eats Grass in Chaos], Arden Quin’s inventionist craft introduces the element of the unexpected, while also taking images from the Pegasus constellation and the Andromeda nebula; some verses make reference to the mythic tale in which Perseus and the Gorgon intervene.

On the other hand, while Marxist discourse was already present in the “jubilation and negation of all melancholy” motto, proclaimed among the phrases highlighted in *Arturo*’s design, the text by Arden Quin¹² was the one that explained this orientation by underlining that art, an ideological superstructure, is born and develops on the basis of society’s economic movements, while the proposal of adopting shaped canvases to delineate forms and to give the canvas edge an active role was by Rothfuss. In a program that postulated establishing the invention paradigm, the text “El marco. Un problema de la plástica actual” [The Frame. A Problem for Today’s Plastic Arts] promoted moving away from representation—by eluding to the tradition marked by the Renaissance window—and reorienting a resolution of these forms, which would no longer be presented in illusionary space, but would be “real” elements in “real” space. This article was, then, a central part of the visual proposals for the groups that derived from there.

Beside the work by Mondrian, the reproduction of Rothfuss’ *Trabajo en estudio* [Study] shows certain indebtedness to Cubism and an abstract shape that maintains some relationship with a possible reference (perhaps a wineglass); however, this center is surrounded by geometric forms whose polygonal edges are cut-out, breaking away from the idea of the orthogonal frame used by Pettoruti, who is labeled an “autumn cubist” in the text. In order to analyze this position regarding the Argentinean artist’s work, it must be kept in mind that early on, Pettoruti’s work circulated in Montevideo without the benefit of approval from Torres García. After having seen his 1939 show, the master wrote in *Marcha* magazine that the Argentinean artist had not understood Cubism, and that his work was descriptive, with both artists and public of the opinion that his painting was cold and mechanical.¹³ In February of the following year, however—and having received a visit from Jorge Romero Brest and from Pettoruti himself—he published another article, this time full of praise, in *El Debate*,¹⁴ which had profuse circulation in Argentina.

Both the expressionist print by Tomás Maldonado on the cover and the images, texts and poems assembled inside express contradictions that have been observed by many of the authors who have studied *Arturo* magazine.¹⁵ While Arden Quin had advised Huidobro in advance that one part of the group was surrealist and another part was

constructivist, I believe this ambivalence should be understood to be an expression of the stage of transition its authors found themselves in, given that fluctuations can also be verified in these artists’ visual production during brief lapses.

It suffices to compare the straight segments that predominate in Arden Quin’s *Formas negras* [Black Shapes] series (p. 69), with the undulating lines used to paint *Roi* [King] that same year; or the spontaneous nature of the symbol drawn by Lidy Prati that was included in *Arturo* with the rigorous structure of the aesthetic object that illustrates the cover of *Cuaderno Invención 2. Bayley* [Invention Leaflet 2. Bayley]; the oil painting by Maldonado with irregular interlocking shapes in the manner of an Indo-American quarry published in *Arturo* with the geometric organization of his drawings that illustrate the book *Tratado del Amor*, by Elías Piterberg; or the anthropomorphic air of Rhod Rothfuss’ wood construction that also appeared in *Arturo* with the tempera pieces with which he illustrated the anonymous leaflet titled “El caballero invisible” [The Invisible Knight] that same year, in 1944.

Even with all these ambiguities, for Arden Quin the appearance of *Arturo* represented the achievement of a long-aspired goal. Correspondence provides testimony that he soon sent two copies to Murilo Mendes. He also wrote to Torres García to advise him that he was preparing a monograph about him, with which he would be able to sustain the supremacy of the constructive schools as opposed to Magic Realism (or Expressionism) and Surrealism, in addition to explaining the importance of his concept of structure.¹⁶

While he was taking notes from the recently published *Universalismo Constructivo* [Constructive Universalism], he wrote to him again to ask for a copy of his autobiographical book, *Historia de mi vida* [Story of My Life], and he elaborated on the plans he had for the second issue of *Arturo*. In much the same way that Torres García and his Parisian friends had attempted to unify different lines of abstraction against Surrealism by creating *Cercle et Carré*, Arden Quin explained to him that, just as sectors of the left had accomplished unity without partisan flags in order to triumph over Nazi and petit bourgeoisie ideology, so the abstract schools should come together to win the world over for Constructivism, pointing out that:

Even you, Professor Torres, will be surprised by the concepts we will lay out there. I am completely convinced that a solution for artistic essentiality has been reached, and in painting, for its essentiality with the postulated form-painting (being-painting) as opposed to the “painting”-painting that has reigned until our time. Painting has been freed from naturalism forever by breaking up the painting, by exceeding rectangular, naturalist limits and by “creating itself” on its own, as an aesthetic being. The structure of its integral form therefore does not permit strange shapes to perturb its function, which arises exclusively from geometrically ordered planes, and its rhythm is sagittal in nature, and its equilibrium is one that does not obey earthly gravitation, which I think must be resolved in light of the new theories of modern physics.

As you can see, my ideas differ almost radically from yours, in terms of composition and style.¹⁷

In this letter, Arden Quin distances himself from both Surrealism and the symbolic order inherent in Torres García’s constructivist art, in a commitment to pure geometric forms and modern science.

This was a time when critics in Montevideo were attacking the master for his constant fluctuations between Naturalism and Constructivism,¹⁸ and also because of the work that had garnered a prize at the Salón Nacional. They also reacted negatively to the murals at the Hospital Saint Bois, in which he had achieved planes of color and harmonic measures to create a synthesis with the architecture, just as he had wished. Therefore, it was a moment when Torres García was in greater need of strengthening alliances than of opening new battlefronts, and so in his response to the letter, he celebrated *Arturo*’s spirit of change, and likened his well-known wooden pieces to modern “shaped canvas” paintings, explaining that:

The idea of the object-painting comes to light in many chapters of U.C. [*Universalismo Constructivo*]. I therefore agree with it completely. There are numerous works that I have done along the lines of this theory.¹⁹

In the dynamics of the negotiations he was involved in, he also valued the importance of publishing the monograph on his work, and he added:

We are at war because of the pain. (sic) at Saint Bois, which must be defended daily. How I wish that you could see them! Something should be written about this nave. Would it be possible to say something in *Arturo II*? Cuadrado²⁰ has good photographs and he could leave you a few of them.²¹

Consequently, for Torres García it was a period of opening spaces to interlocutors, in which the young people producing *Arturo*—although they were not entirely in agreement with his aesthetic tenets—represented a significant connection. Although support for Torres García did not arrive by way of the monograph nor in *Arturo II*, Arden Quin did uphold his defense of the master when the incipient inventionist group confronted his ideas from the other shore of the Río de la Plata in a hard-hitting article written by Maldonado.²²

The Movimiento Arte Concreto Invención (MACI)

In its subtitle, *Arturo. Revista de artes abstractas* inaugurated a moment of rupture with representative language in art, and its appearance initiated a phase of expansion for the group behind the magazine. Its members disseminated their inventionist tenets while exploring its creative possibilities, but at the same time they had to face reactions from the figurative artists who were dominant on the cultural scene.

In June of 1945, Comte, the Pirovano brothers' showroom for the sale of high-end decorative objects, advertised an exhibition of concrete art including works by Maldonado, Prati, Manuel Espinosa, Kosice, Arden Quin, and Rothfuss. The announcement said that the works to be presented had been proposed "not only to reaffirm the material reality of the plane, its two-dimensionality, but also to invent paintings in their entirety, including the frame, in such a way as to achieve an integral structure."²³ Different versions exist regarding its actually being carried out;²⁴ however, the advertisement's publication alone

testifies to the fact that in mid-1945, the original nucleus of *Arturo* had not yet been disassembled, and was even adding works by Espinosa.

On October 8, the couple comprising psychoanalyst Arminda Aberastury and psychiatrist Enrique Pichon-Rivière organized an "Art Concret Invention" soiree, at which paintings, drawings, sculpture, poems and inventionist music were presented. Among the artists were musicians Hermann Erhardt and Daniel Devoto, dancer Renate Schottelius, and visual artists Arden Quin, Kosice and Elisabeth Steiner. Friends of the house included doctors and psychoanalysts Arnaldo Rascovsky, Marie Glas de Langer, Guillermo Ferrari Hardoy, Alberto Tagliaferro, and Ramón Melgar, Director of the La Chapelle clinic. According to the photographic records, they shared Erhardt's music alongside the shaped canvas pieces and articulated sculptures by the young visual artists, among which Arden Quin showed a rustic canvas from 1942 and a cardboard piece with planes separated with strings from 1944. Among the works by Rothfuss was *La llave* [The Key]; Kosice showed wood and metal objects, and Eitler and Steiner presented drawings.²⁵

After this first event, Arden Quin and Kosice launched a mimeographed document in 1945 with a stamp reading "Invención" [Invention] on the cover and the title *Boletín de Invención N° 1* [Invention Bulletin No. 1] on the first page. While in Spring of 1943 the group behind *Arturo* had presented themselves as half surrealist and half constructivist, by the end of 1945, in a dark and fragmentary text, articles questioned Surrealism's romantic consciousness. Although the editors of *Arturo* had embraced creative jubilation and, on the cover flap Kosice highlighted the motto "Negación de toda melancolía" [Negation of all melancholy], during the second fortnight of November 1945, this jubilatory reference was interlaced with Marxist ideas at the end of the bulletin, with the statement "En el comunismo se unen el hombre y la posibilidad de júbilo más ilimitado" [Under Communism, man and the possibility of the most unlimited jubilation are united].²⁶

That same year, the booklets *Invención 1* and *2*—dedicated to Kosice and Bayley—were edited, with the same "Invención" stamp on the cover, but printed in a way that allowed for more detailed design, both in terms of the blocks of text and the reproductions.

A third was also planned, with Maldonado in charge, titled "Sobre arte concreto" [About Concrete Art]. However, *Invención 3* did not appear and Maldonado was not present at the second social event that brought them together on December 2, organized by photographer Grete Stern at her house in Ramos Mejía. The interest aroused by the encounter that had been held "chez Pichon-Rivière" seems to have stimulated greater efforts in the organization of the second affair organized by the "Movimiento Arte Concreto Invención" (MACI), as the invitation card read, where the multidisciplinary nature of the group was emphasized, given that diverse expressions such as drawings, shaped paintings and *coplanales*, mobile sculpture, music, photography, poems and "elementarist" dance were presented.²⁷

Bayley's presence was announced as featuring among the participating poets, while Raúl Lozza, Matilde Werbin, Arturo—their young son—and Alfredo Hlito attended as part of the public; the absence of both Maldonado and Prati can be considered as a foreshadowing of the decision to dismantle the original *Arturo* group. Some studies interpret these two social events as the first presentations of the MADI group. However, I consider that the inclusive formula that presents it as a "movement" shows that it was tending toward an integration that was never finally achieved. In fact, one of the flyers from that time, dated September 24, 1945, had an invitation to unify all of concrete art, pointing out that:

With this aim the B-AVIOR invites all constructive artists and also architects, engineers, physicists, psychoanalysts, geometers, mathematicians, archaeologists, sociologists, historians, inventors, workers or sages, man or woman, to join this movement in order to wage battle against BOURGEOIS IDEALISM [...].²⁸

In this sense, I consider this phase to have been one of the making of a conglomerate in which new contributions converged, such as Stern's avant-garde experience, who composed the MADI photomontage (p. 10), or exchanges between disciplines, like the active dialog with psychoanalysts, pertaining to a cultural formation in the midst of fighting for the profession's legitimacy within the intellectual field. The Asociación Psicoanalítica Argentina [APA, Argentinean Psychoanalytic Association] had taken on this

dispute since December 15, 1942,²⁹ and from the pages of *Revista de Psicoanálisis* magazine they focused on interdisciplinary relationships and expressed the intention of working with contributions from other fields. The participative attitude of this latter group should be interpreted not only as part of the professional class' cultural consumption, but also on the basis of a search to integrate knowledge coming from science and art. If the term "B-Avior" alludes to "behavior" as Gabriel Pérez-Barreiro has interpreted,³⁰ at these meetings artists and psychoanalysts shared a zone of cultural interests and political stances regarding the war.

Once having given up the "Renaissance window" orthogonal support as Rothfuss proposed, the works presented at Stern's home had frames that followed the shapes that were painted with flat areas of color, generating novel irregular formats, while the poems, atonal music and dance atmosphere acted as catalysts for these non-conforming young people, who managed to be the protagonists of an era that would turn the page on the Second World War.

In order to think about these processes of conglomeration, the following testimony by Martín Blaszkó is of interest:

Klaus Erhardt invited me to a meeting at Grete Stern's house, where works from the *arte concreto invención* movement were presented, where I met Kosice and Arden Quin. At that time I frequented Cecilia Marcovich's Studio. She was teaching Lhote techniques, but for me relating form with emotion was essential [...] and I decided to leave. Gessiot brought me to the Juan B. Justo studio, where I met Vardanega, Villalba, Rodríguez—who was a pianist—Esther Pilone, Berta Nun, and Raúl Puig, Melé, Feldman—who was also attending Marcovich's studio—and many other young people who shared that work space. The division between figurative and non-figurative wasn't present. There was a lot of political discussion because they were all Communists.³¹

This is how Blaszkó recalled the impression they made on him, and later, his account recovered two aspects of the Torres García tradition that had left their mark on Arden Quin; the use of the golden section and the importance of exchange in collective working:

Arden Quin's work made an impression on me due to the control, the proportions and the low gamut of color that he employed. These works touched me emotionally. When I contacted him, he transmitted his admiration for Torres García and Mondrian to me. He showed me how to work with the golden section and we got into the habit of discussing the work that I was doing. One day he asked if I wanted to participate in a movement that was going to be called MADI, and I accepted, presenting "Cuadro Madi."³²

Blaszko's first MADI work is in some way related to the cubist still life that he was painting at that moment, because it maintains the palette and the rhythm of the composition, although the references are lost in its reinterpretation in an inventionist key, and the forms of a new, invented reality are adjusted to a shaped canvas. Between one work and the other, there was the encounter with Arden Quin and his guidance, which Blaszko recognized in the dedication for his first solo show: "A Carmelo Arden Quin, quien me enseñó a manejar el compás y la regla" [To Carmelo Arden Quin, who showed me how to handle the compass and the ruler].³³

The MADI Group

Between the end of 1945 and the beginning of 1946, the two concrete art groups that would take up diametrically opposed positions in the cultural field in the Río de la Plata area had taken shape: the Asociación Arte Concreto Invención (AACI)³⁴ and the Movimiento MADI.³⁵ Both groups aspired to situating themselves in the transformative space of the avant-garde, appealing to the familiar *mise en scène* that included presenting manifestos and flyers, promoting all the exhibitions possible in order to disseminate the novelty of their inventionist proposals.

From August 3 to 6 in 1946, the *1a exposición MADI* was shown at the Instituto Francés de Estudios Superiores' exhibition space, where works from different disciplines were presented. Some, such as Arden Quin, Gyula Kosice, Rhod Rothfuss, Diyi Laañ, Elisabeth Steiner or Esteban Eitler, had already shared the social gatherings held at the Aberastury-Pichon-Rivière and Stern homes, while others, such as Martín Blaszko, Valdo W. Longo, Ricardo Humbert, Alejandro

Havas, Dieudonné Costes, Raymundo Rasas Pét, Sylwan-Joffe Lemme, and Paulina Ossona, now joined them.³⁶

The MADI artists explored the possibilities of irregular formats in the broadest sense: Arden Quin curved the supports for works he denominated *galbéés*, and he introduced holes and grooves so that they would penetrate space as real elements; Kosice combined wire with painted surfaces and created articulated metal mobiles and transformable wood sculptures (like *Royí*); Diyi Laañ preferred to paint on irregular or structured frames that delimit a central void; Rothfuss developed the idea of the shaped canvas in paintings with powerfully contrasting geometric shapes, separated by a black partition; Blaszko tended to organize his works by means of juxtaposed forces marked by rhythms and oppositions in the composition, and the linear repetitions in the tempera or ink pieces by Eitler registered rhythms that could be assimilated with the vibrations of the dodecaphonic music he would compose and perform at the group's presentations.

Articulated MADI sculptures and paintings always allowed for changes in their configuration by way of viewers' interventions, movements that were not contemplated in the case of *coplanales* being made simultaneously by the artists of the AACI, for whom the bars articulating the different shapes on the plane had the sole function of fixing them in predetermined places. For MADI, on the other hand, the possibility of transformation was part of their program. While the MADI artists experimented with the formats of their paintings with no restrictions, creating shaped, structured, oval-shaped or perforated frames and *galbéé* forms, toward the end of 1947 the members of the AACI abandoned the use of irregular formats in order to take up the orthogonal support once again.

From the cover of the catalog for this *1a exposición MADI*, the integration of "literature, painting, drawing, sculpture, architecture, objects, music and dance" was announced, and ties with science, industrial development and dialectic interpretation were reinforced:

MADI appears to establish a universal art movement that will be the aesthetic correspondence to our industrial civilization and contemporary dialectic thought.³⁷

This movement from the Movimiento Arte Concreto Invención (MACI) to the Movimiento MADI seems to have generated internal tensions, worked out—at least at that moment—through an express recognition placed on the catalog's back cover: "Líderes de MADI: Arden Quin, Gyula Kosice y Rhod Rothfuss" [Leaders of MADI: Arden Quin, Gyula Kosice, and Rhod Rothfuss].

In October, the Movimiento MADI's second show took place, this time in the Altamira space at the Escuela Libre de Artes Plásticas, with Eitler in charge of a modern music performance and a dance session organized by Paulina Ossona.³⁸ For the third MADI exhibition, held in November at the Bohemien Club, located in the Galerías Pacífico complex,³⁹ the pamphlet not only mentioned the diversity of disciplines, but also visual arts of a pluralistic, playful nature.

Before the year 1946 drew to a close, the *4a Exposición Madista: Literatura, pintura, dibujo, escultura, música, arquitectura* [4th MADI Exhibition: Literature, Painting, Drawing, Sculpture, Music, and Architecture] was held at the exhibition space of the Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores (AIAPE) [Intellectuals, Artists, Journalists, and Writers Group], in Montevideo. As a result, this fourth show, the *1a Exposición Internacional de Arte MADI* [1st International Exhibition of MADI Art], constituted the first to be held in the Río de la Plata's other top city, and, as was described in the catalog, it was also the first international instance. For this occasion, participants were grouped into two sections: the Uruguayan, comprising Rothfuss, Uricchio, Ricardo Pereyra and Dieudonné Costes, and the Argentinean, where Arden Quin, Kosice, Martín and Ignacio Blasko (sic), Eitler, Juan Esteban Fassio, Diyi Laañ, Elisabeth Steiner, Ricardo Humbert, Lemme and Aldo Prior all figured.⁴⁰

Although MADI's statements had already expressed their political orientation, in the framework of an anti-fascist institution such as the AIAPE these stances were reinforced in the introduction in the catalog: "After having crushed Nazi fascism, the peoples liberated march unfettered toward Socialism." The introductory text therefore presented a synthesis of its three signatories' views: the Marxist thinking of Arden Quin, Kosice's imaginative projection, and Rothfuss' aesthetic focus:

MADI begins a new era.
Man will travel in a vehicle in flames: light.
Pay attention. We will continually insist
with regard to inventions.⁴¹

The first exhibitions of the "new realities" proposed by this avant-garde provoked fiery debates among artists.⁴² With the loss of any narrative mooring, the public expressed surprise and unease; critics, on the other hand, tended to keep their distance at the outset. Among the few who did write, Romualdo Brughetti was one of the first to observe the AACI artists' preference for spatial and static elements, as opposed to the playful and mobile aspect of their MADI counterparts.⁴³ Others, in contrast, opted for an ironic tone in their comments. Félix Molina Téllez published two pages on MADI with a highlighted phrase meant to attract readers' attention with a suggestive synthesis: "this postwar also wants to have its own new art—invention one, invention two—verses without verse, paintings without frames, sculpture without sculpture... nothing... nothing..."⁴⁴ Using the same tone, *Clarín* newspaper published a photograph of the exhibition space with Kosice's sculpture *Royí* in the foreground,⁴⁵ while the review of the exhibition at Altamira detailed: "you will see poems, drawings, short stories, painting, music, cucumbers in vinegar, etc., the product of fantasies from these inoffensive boys, who are reinventing the wheel during the era of the atomic bomb." He illustrated these words with a humorous drawing showing a viewer worried about comprehending the content of one of the works, expressing their chagrin by saying: "Not even standing on my head can I discover what there is in this painting."⁴⁶ The magazine *Times*, which reviewed the "El Madismo y su relación con el arte moderno" [MADISM and its Relationship to Modern Art], conference that Arden Quin presented after the show had opened in Montevideo, also used a sarcastic tone to refer to the works made by "Pedro and his friends."⁴⁷

In the shaped canvas works from his earliest period, Arden Quin painted geometric shapes: circles, squares or triangles arranged on a flat background with irregular edges (*Círculo rojo* [Red Circle], p. 73); soon these shapes would gradually become juxtaposed until occupying the entire pictorial surface, with borders emphasized with either linear accents (*MADI IV*, p. 70), dotted bands, lines or circles (*Peinture MADI* [MADI Painting], p. 74). On the basis of this simple vocabulary, he would compose variants where shapes would be highlighted, as in

Cercle hexagone [Hexagon Circle], p. 75), where the two geometric figures that give the work its title are inscribed in the center of the four rectangles that make up the shape of the canvas. The handling of the surface would also vary, by articulating flat planes of color and patterned areas (*Mad II*, p. 84), where the compositions became progressively more complex (*Décor* [Decoration], p. 81, and *Cubismería* [Cubismery], p. 86).

In some works, he multiplied small interlocking forms, painted using a high contrast palette, brought together in areas delineated by black bands that set up internal paths. This weave of irregular shapes would trace an intricate network similar to the layout of a large city, and it materialized in a series that he called *Cosmópolis* (*Cosmopolis I*, p. 85), without eschewing the referential character of the title. Circular shapes predominate in another variation that gave rise to a group of compositions that can be associated with models coming from industry, such as systems composed of mechanical devices, electrical circuits, etc. (*Dyn*, p. 87, and *Orna* or *La fleche du temps* [Time's Arrow], p. 89).

Form and format were essential in the process of invention, and in this sense not only did the frame edges of Arden Quin's paintings adjust to the polygons he painted, they also stood apart due to the introduction of a void, produced by perforating the support, or due to the undulating nature of the surface. The cuts and circular or rectangular shaped grooves (*Oto*, p. 71) constituted one of his poetics' distinguishing traits, and he applied it to his drawings and paintings as well as to his graphic design and his small mobiles. The concave-convex movements he practiced on some of his irregular canvas supports led to an early typology he called *Galbée*, where the painted surface has pronounced concave-convex curvatures that give them the characteristics of relief pieces (*Palmer*, p. 90, and *Figure*, p. 91).

The inventionists' interest in having their two-dimensional pieces intervene in space led them to separate geometric shapes from compositions, yet not to the point of abandoning their coplanar placement. The preeminence given to movement and parts that could be articulated and extracted as a central part of MADI sculptures' aesthetic program was observed by Arden Quin early on, and he stated:

In sculpture, the elements, that is, the volumes and the voids that unite in diverse manners, are articulated to make up a rich, playful variety of plastic positions. All this is within geometry and the non-figurative [...] We know the history of Mobilism [...] we first quote Futurism with its contribution to the concept of movement, and its dynamic creations, and then eminent artists like Moholy-Nagy and Calder.⁴⁸

The mobile pieces in the paintings and sculpture that could be articulated were made available, then, to the public, to be manipulated, and in accordance with a dialectic concept that Arden Quin sustained, it was in this very act that the viewer took on an active role that completed the work. The first *coplanal* experiences (*Brume* [Mist], pp. 76-77) reveal the effort put into designing articulation of a type that would allow shapes to be moved in a linear manner by moving a screw that fastens the rod by way of a groove in a small box; at the same time, this screw enables the shape itself to be rotated, and by manipulating the group of shapes, movement to alter the position can also be achieved.

In the hanging mobiles with wood pieces, the program was based on random movements coming from the surroundings (pp. 79, 97, 154) or on intervention on the part of the viewer to vary its makeup (*Relief articulé* [Articulated Relief], p. 78). In any case, the possibility of it being manipulated put into play the humanist dimension of MADI's proposal, which attempted to raise people's consciousness regarding their ability to create, to make, to construct or to invent. The universe of prototypes, urban factories, machines and electrical circuits that were present in MADI visual configurations, texts and poems were proposing limitless imagination that would express the desire of establishing a new relationship between man and his surroundings.

With respect to the dialectic process between revolutionary imagination and material forms, the Russian constructivists had already shifted their utopian ideas to forms perceived by the senses. Susan Buck-Morss has pointed out that the aspiration for transformation must be shown with examples, fomenting change from the vantage point of mimesis, as a preview of the socialist future. This principle of mimesis was operating by way of analogy before it did through instrumental domination.⁴⁹

MADI's groundbreaking vision was tied to an anticipatory imagination, where freedom at the moment of creation and the participatory activity of the viewer are both in operation in possible combinations and the finishing of the work, as was stated in the flyer from the *3ª Exposición*, presented at the Bohemien Club, by pointing out that what was being proposed was a "Plástica Plural y Lúdica" [Plural and Playful Visual Arts].

In much the same way as the Russian constructivists considered that they could foment social transformations postulated by means of analogies through the use of prototypes,⁵⁰ MADI works included urban templates, industrial schemes or monumental plans for their sculptures as projections into the future of these invented mechanisms and spaces. In fact, this avant-garde's aesthetic program included a sort of anticipatory imagination that would be capable of giving shape to the era's new realities; this course of action was important not only in Arden Quin's visual work, but also in his literary explorations.

In spite of the enthusiasm and effort dedicated to bringing the exhibition presented at the AIAPE to fruition in December of 1946, the group began to lose cohesion, relationships within the group became tense and before too long, they split up. In April of 1947, a pamphlet dated and signed by the Movimiento Madi-Nemisor announced their dissolution, after which Kosice launched the first issue of *Madi-Nemisor* magazine, pertaining to the Movimiento MADI Universal, in which the following text appears:

Mr. A. Quin, one of the primary initiators of our movement, "seems" to have left MADI due to personal reasons. His discoveries and theories (dialectics applied to art) consolidated and provided a new direction to non-figurative art in general.⁵¹

Although there were surely some attempts made to improve relations,⁵² what is certain is that during 1947, no group exhibitions of the MADI movement took place. On the basis of correspondence between the artists, however, it can be deduced that from the very beginning, it was Kosice who kept Rothfuss and Arden Quin linked with Blaszkó.⁵³ It is interesting to point out that Eitler's name was still present in the activities developed by the faction led by Kosice, although he also continued to be associated with Arden Quin.⁵⁴ In fact, he gave a conference on

concrete and MADI art at the Escola de Belas Artes de Pernambuco in 1951, in which he projected works by both artists during the presentation.

Within this atmosphere of dispute, on the one hand individual projects and strategies by AACI and MADI members began to work their way in; and on the other, many other artists who were working with abstraction were convoked for group exhibitions being presented. In 1947, Galería Kraft brought together fifty-five artists over the course of three days, and several members of MADI and of the ACCI were also included. Along these same lines, Galería Payer inaugurated another show with thirty-one participants the following month. The former was presented with a collective statement that expressed the intention of achieving a broader movement, of organizing a cooperative of young people and of establishing a *Salón Independiente*,⁵⁵ which was accompanied by the distribution of flyers bearing challenging mottos.

Just one year after the first shows, then, the concrete art avant-garde groups had lost cohesion. Nevertheless, the number of names that they had added during the Arte Nuevo exhibitions presaged the possibilities for expansion that the field of abstraction had encountered in Buenos Aires' cultural context.

A few months later, Arden Quin and Blaszkó organized the *MADI, Música, pintura, escultura y literatura* [MADI, Music, Painting, Sculpture and Literature] exhibition, held at the small studio that Martín Blaszkó was sharing with his brother Ignacio on Cabrera Street.⁵⁶ For that occasion, Arden Quin wrote a text that can be understood as a prolongation of the one he had published in *Arturo*, because it reaffirmed faith in the principles of dialectic materialism, and he emphasizes: "non-figurative art [...] is a NEW BEGINNING that signals the historic appearance of socialist society."⁵⁷

In March of 1948, the three members of the now disbanded AACI-Vardanega, Villalba, and Melé-held an exhibition of paintings in the workspace they were sharing with other artists, known as the Taller de Juan B. Justo, which Martín Blaszkó had previously frequented. During a visit to the studio space, Arden Quin left them a message, written on the pamphlet designed as the invitation to the *Matinée Madiste* they had planned for the following 4th of April "chez Elias Piterbarg."⁵⁸ In that text he said to them:

I was here to see the works. Everything is very good, but I would like to converse with you all regarding problems for our non-figurative art that I consider impossible to put off any longer. We see objects (e.g. automobiles, machines, etc., that move, go from one place to another and shine) and we, what are we doing in the mean time? Static forms, aren't we lagging behind, and as I say this, I say it in a sense of appreciation for the Europeans and Americans like Calder, Nagy, etc. who have already been constructing with Movement for some time now? [...]

It's alright, before you did not have the means to, let's say, move color continually. But now, yes, and even more; these means are within our reach. Any simple fan motor is sufficient to make a start. Ultimately, I write to you all because of an unavoidable need to communicate and express solidarity with your work: Vardanega, Mele, Villalba and the other comrades. Greetings from [signature] I look forward to seeing you in Ramos Mejía. We have to do a group exhibition together, all of us. A.Q.⁵⁹

The invitation to this matinee not only documents the continuity of the relationship with Elías Piterberg—which extended to the psychoanalysts' circle—but also announces the decision to make the encounters in Cabrera ongoing, convoking the "Galería Madista" every Saturday from 2pm to 9pm. From the month of August onward, the members of Madi-Nemisor also undertook such an initiative, inaugurating a permanent exhibition space at 41 Sadi Carnot Street, 2nd Floor, Apt. D—at the Laañ-Kosice residence—which could be visited on Saturdays from 3pm to 8pm.

The written message is significant because it anticipates Arden Quin's experimentation—albeit very brief—with mechanical movement. It also demonstrates his willingness to open up his spheres of interlocutors, which will favor regroupings, and it is a concern that he will take further during the '50s, in the formation of the studio in Paris on *rue Froidevaux*, and in the Asociación Arte Nuevo as well.

Paris-Buenos Aires-Paris

In 1948, post-War reconstruction had begun to make contact with the European modern art scene possible again, and Tomás Maldonado was the first 1940s avant-garde artist from the Río de la Plata area to set out in that direction, departing in March of that same year. Arden Quin, Vardanega and Melé followed afterward; they set sail on September 25 aboard the *Ravello*, an Italian ship on which José Bresciani was also traveling. The latter was a Peruvian painter, and he and Arden Quin headed to Paris together, where they settled in the Porte-Molitor area. Vardanega and Melé, on the other hand, arrived in Naples and then traveled throughout Italy before going to Paris.

Arden Quin's eagerness to visit museums where he could see the production of avant-garde artists such as Kazimir Malévich or Piet Mondrian in person for the first time only increased with his first visits—enabled by way of contacts made by Torres García—to the studios of Jean Herbin, Jean Arp, Félix Del Marle, Vantongerloo, and Michel Seuphor. Before the year was out, his exchange with Seuphor, an artist and critic, would lead to them sharing not only a passion for constructive art, but also an interest in experimentation with poetry. As early as 1926, Seuphor had distinguished sonority-based poetry as "verbal music," and he recited some of his poems that had been published in 1928 at the *Cercle et Carré* exhibition in 1930, wearing a mask by Germán Cueto and with musical accompaniment by Luigi Russolo. The critic gave a poem to Arden Quin as a gift in December of 1948, with a dedication addressed to him and to the poet Juan Jacobo Bajaría, and it provides testimony to the fact that shortly after having arrived, a lasting friendship had begun.⁶⁰

Arden Quin began to establish a new network of artistic relationships with a view to developing MADI art as soon as he arrived in France. While he was sharing a modest room with Bresciani at 39 *rue Michel-Ange*, he was joined there by Jorge Eielson, another young Peruvian, who had received a grant from the French government, and Enrique Pinilla, a musician. In 1949, Eielson presented his first mobiles and playful constructions in a solo exhibition at the Colette Allendy gallery, while also creating experimental poems. Mid-way through that year, André Bloc invited him and Arden Quin to participate in the 4^{ème} Salon des Réalités Nouvelles, and on this occasion they met Frenchman Jean Peyrissac and saw his spiral metal mobiles.

His circle continued to expand that year: at an exhibition organized at the *Maison de l'Amérique Latine*,⁶¹ he met Mateo Manaure and Narciso Debourg. These artists were part of a group of young Venezuelans who were arriving in Paris with the intention of exploring the language of abstraction, and their meetings revolved around the figure of Aimée Battistini, a Venezuelan artist educated in Paris who had settled in the city in 1945. This group included Alejandro Otero, Carlos González Bogen, Luis Guevara Moreno, Rubén Núñez, Pascual Navarro, Perán Erminy, and Dora Hersen, and between March and September of 1950, they published *Los Disidentes* magazine. Some of these artists were already familiar with *Arte Concreto Invención* by way of works that the Catalan José Mimó Mena had brought from Buenos Aires, and who had exhibited in 1948 at the *Taller Libre de Pintura*,⁶² a space that had been founded by students rebelling against the art education being offered at that time by the school in Caracas. In Paris, they also became familiar with the MADI works that Kosice sent to the 1948 Salon des Réalités Nouvelles from Buenos Aires, and later, they came into contact with Arden Quin's work and thinking.

In a description of the non-figurative panorama in Paris at that time, Narciso Debourg identified a romantic tendency, along with another rationalist trend, giving examples:

the romantic, associated with contributions from Matisse, Bonnard [...] Hartung, Soulages, Dewasne, Vasarely (sic), Cícero Dias. The other, more intellectualized tendency, with cubist and neo-plastic origins, includes: Magnelli, Herbin, Arden Quin, Lohse, and Bolotowsky.⁶³

While Arden Quin was attempting to gain entry into the French cultural scene, other meetings that would have consequences for his career took place: he met Georges Vantongerloo and Francis Picabia and, at the retrospective exhibition that Galerie Droin dedicated to the latter artist, he met with Marcelle Saint-Omer for the first time.

Vantongerloo's universe was of supreme importance for the change in direction that took place in his immediate production; Arden Quin stated as much and Seuphor later repeated this in the dictionary he published in 1957, where the following text appears:

Prior to my arrival in Paris, I hadn't understood either Mondrian or Malevich, and even less so, the Malevich of "White on White." Vantongerloo's work would be the starting point from which, for the first time, I would become aware of this problem. Now, with the creation of scientific madism, I have white as the plastic foundation for this new experience. For me, white is neither a relationship, as it is in Mondrian, nor the void, as it is in Vantongerloo, but rather plastic essence, function and creation.⁶⁴

His discovery of the Belgian artist led him to work on a series of lacquered paintings, using a procedure that consisted of preparing a base with various layers of white sanded between each one until achieving a polished surface.⁶⁵ Arden Quin adopted this technique, applying Case Arti, a manufactured product that replaced other preparations that employed casein, glue or other ingredients that had been transmitted to him by Torres García. After sanding this material, it had to be covered with enamel paint, and after waiting seven days—in order to insure perfect drying—it would be sanded once again. This technique enabled the achievement of a resistant, luminous base, although it was slow because the operation had to be carefully repeated until a surface with the quality of fine porcelain was obtained.⁶⁶ This is how the period known as *plastique blanche* began, in which the polished pictorial surface is presented with curved or straight graphic elements scored into the surface, which make up linear networks with dots in some cases (*Fleurs* [Flowers] or *Hommage à Vantongerloo* [Homage to Vantongerloo]), and in others, the straight lines accompany small circles with planes of color at the intersections (*Hommage à Picabia* [Homage to Picabia]).

On the other hand, the possibility of exchange with Picabia in Paris reactivated his inclination toward Dada sources and the anticipatory strain in arts and literature—which he had never abandoned—and before long the results materialized in the *collages* he made with intriguing invented forms. Many combine working with cut-out forms and glued papers, cardboard or laminated sheets, so that the support's perforated surface allows the materials placed underneath, with their colors and textures to be seen, an operation that adds a mysterious dimension to these *découpages-collages*. Economic difficulties

during his early days in Paris permit one to surmise that this technique offered him the opportunity to take advantage of found or low-cost papers, in the same sense suggested by his earliest wire constructions, based on this recovered material, as Arden Quin explained in the first letter he sent to Blaszkó:

In my room I found some perfect pieces of wire. I have already made three sculptures; now I am applying the same material to the wall, and in the structure projected by the electric light, I paint planes of color, already delineated by the shadows cast by the wires.⁶⁷

In May of 1950, the Colette Allendy gallery brought together works by Arden Quin, Peruvian artists Bresciani and Eielson, and Frenchman Roger Desserprit in a show that functioned to relaunch MADi in Paris. The circle cut into the cover of the small catalog was a reproduction of the design of the graphic piece that accompanied the first MADi exhibition in Buenos Aires, and when the catalog was opened, the phrase “*vers des nouvelles altitudes dans les arts MADi*” [toward new heights in MADi arts] appeared, completing the ideas being postulated in a graphic operation where higher priority was given to the slogan than to recording the works and actions presented.⁶⁸ Arden Quin showed three mobile poems, or *madigramas*: *lonnell*, *Nature*,⁶⁹ and *Soleil* [Sun], conceived as objects which offer a different dimension of discourse. According to several photographs, he also exhibited shaped canvas paintings and wood mobiles.

Although *lonnell* was presented as a book in a shaped binding format, it proposed to break away from a traditional reading by combining drawings, paintings and words on its pages, which interacted by way of cut-outs and manipulation of its pages. It was made using a calendar from Nicolas wine⁷⁰ as its base, promotional material historically designed by Cassandre (Adolphe Jean-Marie Mouron) on *cartonné* type paper, whose fragile nature may well be the reason that it has not been conserved. *Nature*—also titled *Hommage à Stéphane Mallarmé* [Homage to Stéphane Mallarmé]—is a poem where the format of plastic object merges with that of verbal discourse, consisting of a series of different-sized hollow cubes that fit inside one another. The discourse is arranged at random, following Mallarmé’s idea of *un coup de dés* [a roll of the dice

(will never abolish chance)]. The *madigrama Soleil*, on the other hand, is not clearly identified.⁷¹

The exhibition elicited auspicious commentaries; one of these was from Julien Alvard—the critic from *Art d’Aujourd’hui*—who emphasized that while working within neo-plastic logic, the MADi paintings presented rationalist and geometric compositions on shaped wood supports lacquered with an artisan’s delicate hand.⁷² Following this success, the MADi group received an invitation to collectively present at the Salon des Réalités Nouvelles, which was in the midst of a phase of expansion. Strictly speaking, the *salon* had been founded in 1946 as the continuation of the Abstraction-Création competitive exhibition, and as dictated by its statutes, it was organized by a committee that administrated members’ fees with the aim of organizing exhibitions, conferences, publications and any other event that would enable greater dissemination of abstract, concrete or non-figurative art. Employing a policy of attracting foreign artists working in these tendencies, the *salon* went from having 89 participants to 366 between 1946 and 1948. This broader aperture had been attained with contributions from *Art d’Aujourd’hui* and *Cimaise* magazines, along with the galleries who were defending the tendency, such as Denise René, Arnaud or Colette Allendy. In this sense, the MADi exhibition that had just concluded in the latter gallery was presented at the 5^{ème} Salon des Réalités Nouvelles, along with several works by Georges Koskas, Chaloub, and Guy-Claude Lerein.⁷³

Before the end of the year, Arden Quin would meet with Marcelle Saint-Omer again, a fine arts student with whom he began a friendship that would soon turn into a romance and an artistic relationship; the ties between them would lead to them sharing a work space that would come to be known as the Atelier at 23 *rue Froidevaux*.

From the Atelier to the Centre de Recherches et d’Études MADi

Located on the fifth floor of a building with a view of the Montparnasse cemetery, the Atelier had six ample, very luminous studios. Frequented by artists and intellectuals, this work space transformed to become a sounding board for the plural and playful aesthetics being proposed by the MADi movement launched by Arden Quin. The people who visited

the space encountered a poem-object at the entrance that read: “*Tout visiteur naît d’un éclat*” [All visitors are born of splendor], a phrase of welcome that Roger Neyrat described as a hermetic play of words situated on a plexiglas cube:

As soon as they cross the threshold, visitors want to know more immediately. The magic begins, as happens whenever art fully plays its role as an emotional catalyst.⁷⁴

During this period, the concept of *plastique blanche* took center stage, and for Arden Quin this meant using the luminous effects of the surface and liberating space in order to activate the plane with a relatively dense pattern of graphic marks, whose very subtle tones tended to merge with the background. In some cases, however, linear accents or areas of color were added (*Ligne* [Line], p. 100, and *Lignes 1* [Lines 1], p. 101). In his search to attain maximum intensity with a minimum of resources, he also applied the minimalist device of monochrome with a lacquered finish in other typologies, such as in shaped canvases with perforations (*Forme blanche N° 2* [White Shape N° 2], p. 212), relief pieces with mobile and removable parts that embodied the luminous qualities of the assembled forms in space (*Le chien* [The Dog], p. 215; *Le chat* [The Cat], p. 210; *Le chat amovible* [The Movable Cat], p. 94, *Relief mobile* [Mobile Relief], pp. 218-219, *Forme blanche N° 2*, or the works from the *H* series (*Forme H 2* [H 2 Shape], p. 209), in which the repetition of small colored shapes was brought into play, incorporating a serial principle that was infrequent in his visual vocabulary during those years. In addition, the Venezuelan group’s interest in the optical effects that permeated conversations at the Froidevaux Atelier also had an impact on the works that the artist denominated *Transparences* [Transparencies]. In some cases, Arden Quin employed sequential repetition of very fine lines on top of the painted background, which generates certain visual instability (p. 103), while in others, he opted for the vibration achieved by a pattern of fine nylon threads in front of the painting in sequences of small forms (pp. 102, 153).

During this time, he also revitalized the line of work using wood that he had begun in the 1940s, based on the Torres García tradition. Now, he was stimulated by incorporating an ample variety of forms and accessories from the marquetry and *boiserie* factory

pertaining to Marcelle’s family. The panels, rods, spheres and all manner of prefabricated pieces of wood facilitated the development of sculptures with articulations and mobile parts capable of movements and oscillations. One of these is *L’automate* [The Automaton, pp. 112-113], a work with two lathe-turned wood pieces that can be moved into various positions, and another is *Sin título* [Untitled, p. 111],⁷⁵ also made of turned wood, with a suspended sphere that allows it to sway. On the other hand, the wide diversity of forms in the articulated wooden parts of the mobiles have joints made of covered wire thread, and the transformable sculptures are made out of varied wood forms that permit changes to their configuration.

In 1951, the MADi group⁷⁶ participated in the 6^{ème} Salon des Réalités Nouvelles, where the artists were hosted in the Sala Espacio, which had been created by Del Marle in 1949 to include architects with the aim of promoting a synthesis of the arts. Meanwhile, Arden Quin was participating in other group shows as well, such as *Espace-Lumière*, organized by the Suzanne Michel gallery in December, where other exhibitors included Koskas, Pardo, and the North Americans Jeanne Kosnik-Kloss and Jack Youngerman, whom he had met upon his arrival, through Cecilio Madanes.⁷⁷ The exhibition also brought together works by several Latin Americans: Jesús Rafael Soto, Núñez, Guevara, Alejandro Otero, Edgar Negret and Volf Roitman. The last of these was a Uruguayan poet and architect—although educated and with experience in Argentina—who had arrived in Paris only recently, and had just joined the MADi group project.

Following Roitman’s arrival, the idea of generating a platform for the Atelier de Froidevaux studio and the group’s work began to take shape; this project finally led to the founding of the Centre de Recherches et d’Études MADi,⁷⁸ where artists had space and the necessary elements available to paint or produce other types of work, in addition to a kitchen and dining room for moments of rest. Books and magazines ranging from classical to contemporary subject matter were also in circulation, reading material that favored exchange and motivated no small number of discussions; in this way, the Atelier functioned as a laboratory of avant-garde ideas.

Although numerous artists used to frequent Froidevaux,⁷⁹ those who can be named as stable

members of the Centre were Arden Quin, Saint-Omer, Roitman, Guevara, Núñez, the Europeans Neyrat, Pierre Alexandre, Lerein, Claude de Seynes, and Georges Sallaz. The Froidevaux space soon became an alternative setting for disseminating the proposal, in the same sense that the Blaszkos' studio had turned into the Galería Madista in Buenos Aires. In addition to spontaneous visitors and invited guests,⁸⁰ people attending conferences and courses were gradually added, and these activities were greatly appreciated by *amateurs, marchands* [art dealers] and critics, who were surprised by the works they encountered occupying the space or hanging on the walls at the Centre.

In a text that offers testimony to the atmosphere of work and cooperation prevalent at the Centre, Neyrat singled out the fact that many gallery owners would visit it, gratefully recalling:

We will never forget the visits by Suzanne Michel, the other great lady of Montmartre whose gallery on Norvins Street allowed revolutionary works to be presented within the tradition of the avant-garde [...] Another of these great ladies who used to frequent the Centre MADI and contributed to making it known by facilitating that its works be hung in her gallery in the Latin Quarter [...] and whose name evokes a non-conformist attitude: the Anti-poet [...] her name still resonates in a strange sense, like that of a heroine of modern thought: Joséphine Rose Aynard.⁸¹

The 7^{ème} Salon des Réalités Nouvelles was the first instance where the organizers prepared a space especially for the MADI group, which was represented by shaped canvas pieces by Arden Quin and Roitman, transformable sculptures by Saint-Omer and Guevara, and the work *Variaciones n° 2* [Variations N° 2] by Núñez, which received numerous comments due to its optical effects. Later, this group of works was exhibited with the title *1ère Exposition d'art abstrait* in Châlons-sur-Marne and also in Épernay-sur-Marne, shows respectively organized by the art groups Art Vivant and Créé.⁸²

When the young “dissidents” returned to Venezuela, González Bogen and Manaure founded Galería Cuatro Muros in Caracas, where José Briceno organized the *Primera muestra internacional*

de arte abstracto, inviting Arden Quin, Kelly and Youngerman to participate, showing alongside Soto, Omar Carreño and other Latin American artists. In the meantime, Quin's shaped canvases from the *plastique blanche* period were shown in the same space side by side with works by Picabia, Le Corbusier, Vasarely, Arp, Herbin, Sonia and Robert Delaunay, and Dewasne, among others, when the Denise René gallery organized the *Diagonale* exhibition.

The minutes of the 1953 assembly of the Centre de Recherches et d'Études MADI reveal that the members had formalized their internal organization by designating a president—that year it was Núñez—and by distributing responsibilities, which were assigned weekly.⁸³ During this period, those present were Ángela Marzac, Arden Quin, Saint-Omer, Guevara, Sallaz, Roitman, and Núñez. Listed on the agenda for each assembly were: organizing the envoys to the Salon des Réalités Nouvelles, the Bienal de São Paulo or some gallery; arrangements for presenting a conference at the Sorbonne; sending correspondence and following up with replies; and the topics for conferences they would offer and the related publicity. In all the sessions, a final item was taken into consideration to debate financial questions and new or unforeseen issues.

Mid-way through 1953, Arden Quin was preparing to travel to South America; nevertheless, opportunities to realize group projects that were already in preparation delayed his departure. On the one hand, the proximity of Eristov Gengis Khan, who was Secretary of the Círculo Paul Valéry and an assiduous visitor to the Centre due to his love for constructive art, made it possible to present MADI art's tenets and generate debate involving them in the sessions that said Circle would hold every Monday at the Sorbonne. Accordingly, on June 15th, Arden Quin gave a conference in which he explained that “there is a dialectic zone” in which revolution and invention come in contact, giving rise to the advent of “the new.” From this point of departure, then, he proposed to demolish in order to construct, to abandon the rectangle, liberating both shapes and words, and to achieve a new dynamism.⁸⁴ His dissertation was accompanied by works on exhibit and a manifesto that was read by Georges Sallaz.

On the other hand, for the 8^{ème} Salon des Réalités Nouvelles that year, the Centre's members

had asked for their own space and for greater presence in the magazine, with photos and texts. In the space assigned to MADI, the sculptures by Arden Quin and Núñez were particularly notable, both of which included movement produced by electronic mechanisms. This work represented the materialization of the desire the Uruguayan artist had expressed prior to leaving Buenos Aires, when he pointed out that any simple fan motor is sufficient to make a start regarding real movement.⁸⁵ Works by Sallaz, Lerein, Blaszkos, Saint-Omer, Eric Lennarth, Roitman, Desserprit, Alexandre, Guevara, and Núñez completed the group of MADI works. In the case of the final two artists, the vibratory effects of their compositions also generated surprise.

Finally, during the first week of September of 1953, Arden Quin was able to leave for South America in order to resolve several family matters and also to reinforce his contacts in Rio de Janeiro, San Pablo and Buenos Aires.

The Centre had moved forward with preparations to submit their works to the II Bienal de São Paulo, set to take place that year: they had an interview with Mário Pedrosa—the critic focused on Rio's concrete artists, who was in Paris at that time—and they also sent a dossier to Ciccillo Matarazzo to request a group invitation which would enable them to avoid paperwork and be reviewed by the jury.⁸⁶ In spite of having undertaken these steps with anticipation,⁸⁷ the entry forms arrived in Brazil after forty-three days of delay, and so they were unable to be included.⁸⁸

At any rate, Arden Quin had set out to achieve some presence at the Bienal in 1953, and to make contact with artists on the Brazilian scene at the same time. In correspondence he sent to Paris—to Marcelle and also to other fellow artists from the Centre—he told of having produced five works in a studio in Rio de Janeiro, lent to him by concrete artists, and once in San Pablo, that he had offered to present a talk at the Museu de Arte Moderna, similar to the one he had given at the Sorbonne. Although in one letter he indicated that it was planned for October 14th—including projection of works, a dodecaphonic concert performed by the pianist Viotti and the exhibition of non-figurative works by young local artists—institutional records show that the “Movimiento MADI” conference was held on October 21. Given that the city was in the midst of organizing celebrations for the IV Centennial of its foundation, they proposed that he also organize an

exhibition of Latin American abstract art that would include artists from Brazil, Venezuela and Argentina. His greatest expectations, however, hinged on speaking with Matarazzo after giving the conference in order to put together a large exhibition of the Paris MADI group there in San Pablo.⁸⁹

On the cultural scene in San Pablo, he made contact with non-figurative artists, among which he identified one group of abstract artists and another group of concrete artists, who in his opinion were more interesting. Arden Quin managed to insert himself more successfully with the latter, among members of the Ruptura group—who had launched their Manifesto in December of 1952 in the framework of their first exhibition—to the point where Kazmer Fejér, one of its artists, gave him a place to stay. Of Hungarian origin, Fejér had arrived in the Americas in 1948 by way of an invitation from Waldemar Cordeiro—Ruptura's leading figure—and he had first settled in Montevideo, where he made contact with Torres García and his circle, something which may have created an immediate connection between him and Arden Quin. Fejér wound up sharing his apartment with Quin⁹⁰ and with Ignacio Blaszkos, a member of the first Río de la Plata MADI group.⁹¹

Although he had received his education at the Fine Arts Academy in Budapest, Fejér had simultaneously studied industrial chemistry. When the time came to implement an aesthetic program such as that proposed by concrete art, his skills in the area of chemistry became relevant. At that time, he was interested in analyzing the formulas of different paints for their application to ceramics, and Arden Quin began to make arrangements to send him paint colors from Europe in the context of this experience.⁹²

According to the impressions Arden Quin transmitted in his letters, he was able to present his conference and advance in several projects, but he encountered an obstacle to his expectations in terms of positioning MADI art in San Pablo: in an art scene where—according to his perception of it—an “old” line of abstraction coexisted with the advent of concrete art, he wrote: “The two groups are divided and for me managing to make a joint manifestation is very difficult.”⁹³ He eventually concluded this brief stay and set out with the objective of resolving the paperwork related to a family inheritance, leading to his arrival in Argentina as his final destination.

The Asociación Arte Nuevo

Arden Quin arrived in Buenos Aires during the first days of 1954, ready to reincorporate himself into a cultural scene with which he had always remained in contact. In conversations with friends, he quickly returned to being enthused by the possibility of a movement that would include everyone who was looking for ways to interpret the post-War era's "new realities." Ten years had passed since he had been an essential part of the moment of rupture provoked by the inventionist avant-garde, and even the most adamant resistance had been overcome by modern expressions. Now it was time to achieve integral and lasting developments. Encouraged by some of his friends,⁹⁴ Arden Quin promoted the creation of a movement that would be open to everyone who had modern intentions and abstract production.

The open call issued by Arden Quin for the first show notifies the availability of the Van Riel gallery space from October 3 to 5, 1955.⁹⁵ The communication similarly documents the formation of a new commission in charge of the Asociación Arte Nuevo's [New Art Association] organizational phase, comprising representatives from different disciplines. They were: the musician Juan Carlos Paz, architects Ferrari Hardoy, Hans Fischer, Horacio Martínez Carreras and Henri Tronquoy, poets and critics Aldo Pellegrini and Juan Jacobo Bajaría, as well as the photographer Alex Klein, and visual artists Gregorio Vardanega and Martín Blaszkó.⁹⁶ While the organization was taking shape, they also planned soirees where they would exhibit photographs or project films in order to raise money to cover the group's expenses.⁹⁷

From the standpoint of their objectives, the Association returned to the collective spirit that the participants had espoused in the *Arte Nuevo* [New Art] exhibition that was held in the Kraft gallery in 1947. With tenets similar to those of the group that had previously organized the Salon des Réalités Nouvelles—which Arden Quin knew well—the Salón Arte Nuevo was based on the principle of non-exclusion: rather than a jury to decide admission, an inscription fee was charged, which would be used to pay the costs related to the show venue and the preparation and printing of a catalog. Although since its inception, the Parisian show had convoked abstract, concrete and non-figurative artists, at the outset of the 1950s, and in a context permeated by the dispute between "*chaud*

et froid" [hot and cold]—as the debates between lyrical abstraction and its geometric counterpart were called⁹⁸—the Association Réalités Nouvelles' authorities steered toward a synthesis in the arts by creating Salle Espace, where the MADI artists in Paris would participate. Arden Quin had followed this process of renovation closely, and this same multidisciplinary character was present in the platform for the inventionist groups based in the Río de la Plata area. Accordingly, he did not hesitate to integrate modern painters, sculptors, photographers, musicians, and architects when contemplating Arte Nuevo's orientation.

The open call for the first show resulted in forty-eight exhibitors, with two or three works presented by each. There were numerous and varied proposals from the painters, and the sculptors—though fewer in number—offered surprises in their use of diverse materials (such as the thread constructions by Julián Althabe, Vardanega, and Towas). Building models by Fischer, Martínez Carreras and Raúl Ocampo Landa, and photographs by Alex Klein, Juan Bechis, Sameer Makarius and Fred Schiffer were also novelties. There was a multitudinous aspect to the open call for the first Salón Arte Nuevo, as well as its subsequent editions; the manifestations found there ranged from emerging artists—whose authors had not yet reached the point of exhibiting in other spaces—to widely recognized artists who sometimes took advantage of the opportunity to submit their most experimental production.

For a critic like Cayetano Córdoba Iturburu, who had closely followed the process of abstract art's appearance in Argentina, the fifty-odd artists who participated in the event's first edition clearly indicated the strength the movement had acquired.⁹⁹ The response to the open call presented a challenge for the organizers, who had only three rooms of the Van Riel gallery at their disposal for a large number of works. Nevertheless, they did manage a harmonious hanging, due to the fact that works were grouped together on the basis of affinities, as was pointed out in an article in *La Nación*.¹⁰⁰

Arden Quin presented paintings from the *plastique blanche* period and an articulated object made of wood, celluloid and chromed metal. He also handled the catalog's graphic layout and designed the cover, using shapes he had worked with in various collages done in Paris, into which a rectangle was cut, much like the ones he used on

different planes of his works or in mobile poems. This perforated window on the cover allowed the words "*arte nuevo*," printed on the first page underneath, to be read.

This design was the focus of an article in the press that compared the cut-out rectangle on the cover of the catalog to the red flag on taxi meters' clocks, with which the author held that it seemed to announce a "come one, come all" exhibition, on a trip that was "too collective." Aside from the sarcastic tone of the text, the critic did not find examples of novel abstraction in the show, except in the case of a few photographers.¹⁰¹ Photography's inclusion in the exhibition had been a particularly important objective for Arden Quin. In March of 1956, he had given *Hessegor* (*Primer cuaderno*) [Hessegor (First Notebook)]—his first book of poetry—to photographer Sameer Makarius as a gift, with a dedication that read: "For Makarius, in the hope that he would give up artistic politics and organize a group of photographers."¹⁰²

Hessegor had been published through Americalee, the publishing house that produced *Los poderes melancólicos* [The Melancholy Powers], by Arte Nuevo poet Juan José Ceselli, for which Arden Quin had designed the cover. As had been the case for *De los mitos celestes y de fuego* [Regarding Myths of Sky Blue and Fire]—the other book of poems by the same author, with cover design by Arden Quin, published this time by Letra y Línea—, the front and back covers bore a formal relationship to the collages that were, in turn, the basis for the design of the catalog for the I Salón de Arte Nuevo.

In terms of the multidisciplinary aspirations that guided the Association, over the years photography would encounter a better response than the architectural projects, and the proposals based on Constructivism would have greatest preponderance until the advent of Informalism. On the other hand, the Association's space was often a target in the era's controversies, from the pamphlets distributed by the Movimiento MADI led by Kosice—who criticized the "awards for false advances" being handed out by Pellegrini—¹⁰³ to the discussion generated in 1958 regarding the works Kenneth Kemble had made out of frayed old rags.¹⁰⁴

The *Boletín de la Asociación Arte Nuevo* began to be published in 1956. Its underlying editorial project sustained that non-figurative visual work—

like any movement of renovation—should be established, albeit in a context that was hostile toward the unfamiliar; it consequently proposed to disseminate artists' works and theory which they considered to have scant visibility, along with works by their members. Arden Quin formed part of the commission in charge of editing four of this bulletin's six issues, which circulated between 1956 and 1958. The "Actualidad argentina" [Argentina News] section of the first issue related: "Arden Quin, founder of the Asociación Arte Nuevo and an active part of the modern art field, has left for France."

During the first months of 1956, Arden Quin decided to return to Paris, and so the task of organizing the Arte Nuevo competitive shows fell upon the commission, and Pellegrini was left in charge of writing the introductions in the catalogs from that point on. Perhaps due to this sequence of events, Argentina's art history has been written attributing the creation of the Asociación Arte Nuevo to Arden Quin and Aldo Pellegrini. While the idea had matured in the local context, several sources testify that it was the visual artist who first set the initiative into motion. In this sense, in his commentary on the VI Salón, Hugo Parpagnoli made an overall assessment in which he referred back to its beginnings, indicating:

In Arte Nuevo, its founder, Arden Quin, [...] proposed to inaugurate an open movement instead of a plastic arts group, similar to the Réalités Nouvelles in Paris, dedicated to bringing together and giving encouragement to everyone who had "modern intentions" and "abstract" production.¹⁰⁵

What is certain is that during his short lapse of residence in Buenos Aires, Arden Quin's inclination toward collective work left its mark on this Association, which accompanied modern art's process of expansion and consolidation in Argentina from the mid-1950s to the early 1960s and until the first manifestations of contemporary art.

Ailleurs magazine and experimental poetry

The MADI group was represented in the Salon des Réalités Nouvelles while Arden Quin was in Buenos Aires. In spite of the artist's absence, then, his

works were shown just the same in its 9th, 10th and 11th editions. The 11th edition, held in 1956, was the last time the group participated in the event, and it would only return to have a presence in these encounters after the movement regrouped as MADI International during the 1980s.¹⁰⁶

Following Arden Quin's return to Paris, on Saturday nights the Centre de Recherches et d'Études MADI would organize visual arts soirees further animated with films and debates, similar to those that had been held with the objective of raising funds for the Arte Nuevo group in Buenos Aires.¹⁰⁷ Appearing on an invitation for Saturday, May 4th, designed with a cut-out circle and the word MADI, is the announcement for the film *Espace-lumière*, by Rubén Núñez, shown along with others by Calder and Norman McLaren, and slides and compositions on glass by Arden Quin, Neyrat, Núñez, and Tomasello.

Nevertheless, the collective work activity carried out at the Center was in decline. In the context of personal difficulties being faced by Marcelle Saint-Omer due to her father's illness and subsequent death, Arden Quin decided to take charge of the administration of the family business, related to marquetry and *boiserie* in the ateliers in Amiens, Versailles and Paris, meaning he had to alternate these responsibilities with his artistic production. In 1958, Carmelo and Marcelle got married and lived alternating between Paris and Nice, where they also had a small apartment.

During the decade of the 1960s, a predominant portion of Arden Quin's creative time is dedicated to literature, and in his free time, he elaborated pieces on paper that went on to make up an important body of work. On the one hand, there are collages combining diverse types of material, from cardboard to leather, printed papers or clippings from print media with wood laminates in disuse, which in many cases were completed with subtle drawing (pp. 116, 117). On the other hand, there were *découpage-collages* with cuts made on the support that allowed the outside space or the colors and textures of elements inserted underneath to penetrate the piece, in compositions affiliated with Dada, in which he challenged the boundaries of invention.

In 1961, he achieved the publication of a book of aphorisms titled *Opplimos*¹⁰⁸ with José Corti publishers, and in 1963, he founded *Ailleurs* magazine with another group of colleagues who

shared his same aesthetic propensities. The editorial committee was made up by Arden Quin, Jean Thiercelin, Roitman, and Jacques Sénélier, with Tronquoy as the Director; after the second issue, Julien Blaine joined the staff. From the beginning, Antonio Asis was in charge of photography and layout for some of the covers, while the illustrations included reproductions of works and kinetic objects by Vieira da Silva, Marcelle Cahn, Julio Le Parc, François Morellet, Francisco Sobrino, Asis, and Vardanega. A total of eight issues of *Ailleurs* were produced, from summer of 1963 to winter of 1966; in this same time frame, the premature death of Marcelle Saint-Omer also occurred.

An analysis of contributions to the publication—whether poems, narrative, essays, visual arts or performance proposals—would exceed the scope of this text; nevertheless, I find it compelling to think of the pages of *Ailleurs* as a reservoir where the interests and personal ties traced by Arden Quin's movements during the 1960s all converge: from the relationship with Godofredo lommi and Guy Ponce de Léon—which dates back to the early period of *Sinesis* and *Universitario. Voz estudiantil* magazines—to his ties with Fedor Ganz and Ponce de León—whom he met in Rio de Janeiro while *Arturo* magazine was in its planning stages—to the link with Pichon-Rivière—member of the group of psychoanalysts associated with MADI and host of the first inventionist gathering—to Roitman—who played an active role at the Centre de Recherches et d'Études MADI—to the architect Tronquoy—who was part of the Asociación Arte Nuevo committee—and as far as Macedonio Fernández—one of his literary passions, as can be perceived by way of his personal papers—¹⁰⁹ in addition to new relationships that arose in association with the figure of young poet Blaine.

Poetic acts became a focal point in Arden Quin's proposals during this stage of his production, and this is emphasized by Godofredo lommi's presence in the first issue of *Ailleurs*, where his "*Lettre de l'Errant*" [The Wanderer's Letter] was published. lommi was more interested in oral poetry than written poetry, and proposed actions in which public space was activated by the poet, inviting people to engage in a game where the participants would listen to their own language, "illuminated" by poetic language. Beginning with an image of a moth that is burned by the very light it is attracted to, lommi called these poetic acts *phalènes* [moths].¹¹⁰

During his stay in Paris, he carried out a series of actions that were recorded on video by Asis and documented in the magazine.

Arden Quin and Josée Lapeyrière participated in some of these actions, which took Lautréamont's idea that poetry should be made by all as its point of departure. Lapeyrière joined MADI, interested in *phalènes* and mobile poems and because she understood that breaking away from the orthogonal format proposed a change in angle that also meant change in the point of view, introducing the dimension of time, "a dimension—as she pointed out—that is essentially relative and variable, out of which events may arise."¹¹¹

Experimental poetry had a preferential space in *Ailleurs*. In fact, in the second issue, Arden Quin published "*Dès le seuil*" [From the Threshold], with reproductions of some of the pages from the *madigrama* *ONOUOUN* (pp. 120-121, 163-164). This irregular format poem related words and cut and pasted fragments to linear, flat or cut-out geometric shapes, proposing a non-conventional reading. Later, in its final issue, the magazine took the proposal even further, publishing Blaine's "*L'automate*" and "*Parties occultes d'Ionnell*" [Hidden Parts of Ionnell] by Arden Quin, the latter with hand-drawn typography and cut-out pages that either hid or revealed parts of the poem as the reader turned the pages.¹¹²

Arden Quin's work with experimental poetry continued during the 1970s. In one of these compositions, wood pieces with black typography allow letters to be played with in the same way that could be done with the words in the mobile poem *Hop-Hop* (ca. 1950, p. 119). Said composition is a poem presented in a box with a cut-out on the lid, painted using aerosol and stencils (*Sin título* [Untitled], 1970-1973, p. 122), along the same lines as his paintings from the *Aleatoires* [Random] series. Diverse supports played host to this typography, like the circular tesserae on which he painted multicolored letters delineated with stencils, which were strung together at intervals on long parallel lines of thread, and therefore open to being combined at random (p. 123).¹¹³

In other cases, this playful attitude focused on letters' embodiment, where their manipulation involves an action, as is the case in *Poema objeto* [Object Poem] from 1975, made up of seven parallelograms and seven letters (HOUHOUH), contained within a metal

structure (pp. 124-125). This type of work activates a series of mediations between the visual, the verbal and the performative, derived from an operation carried out on the objects' material substance. From the flat plane in his *découpage-collages* to the progressively corporal nature of this mobile poem, play with letters is part of an open poetics that enables interpretations that range from phonetics to graphic expressions—in a manner that can be assimilated to Duchamp's ready-made *L.H.O.O.Q.*—but also alludes to the performative nature of objects that can be freely manipulated.¹¹⁴

Without his poetry straying from the path of playfulness and plurality, Arden Quin edited MADI books, one of which was published in 1987, *Le livre MADI* [The MADI Book, p. 127], in which some pages had letters and circular cut-outs like those in *Ionnell*,¹¹⁵ in addition to MADI paintings, painted letters, phrases and single words. Published by Alain Buyse in Lille, the edition was limited to sixty numbered copies.¹¹⁶

The viewer's experience with his mobile poems—similar to that with his transformable paintings or sculptures—activates participation on the part of the person who must articulate form/content in the dialectic type of relationship that occurs in the act of perception/reading. Therefore, these articulations cannot be foreseen because—as in a throw of the dice—their order will always depend on chance, derived from a spontaneous action. In this way, MADI's plural and playful character also reigned in the artist's poetic acts. In terms of improvised actions, Arden Quin made use of the written or suggested word by way of object-poems or signs shown to the public that were interpreted by a *partenaire*, as was the case with France Delville and *L'objet selon Spinoza* [The Object According to Spinoza], carried out in 1996.¹¹⁷ Along these same lines, in a conversation with artist Zsuzsa Dárdai in the late 1990s, Arden Quin explained: "for example, I show the public a vase of flowers with the text: the flower has a thirst for truth. Water is the metaphor, water is the truth that this flower needs in order to live."¹¹⁸ As Agnès de Maistre has pointed out, these actions were "gratuitous acts, in search of everyday wonders and objective chance."¹¹⁹

MADI International

After having returned to his visual arts production full-time during the early 1970s, by the mid-1980s Arden Quin's projects were heading in a new direction, toward collective work, this time through the foundation of the MADI International movement.

But first, it is interesting to point out that on the one hand, although he had begun to exhibit his most recent collage and mobile poem production in France during the late 1960s,¹²⁰ and *Robho* magazine had dedicated a four-page article to him in recognition of his pioneering work in 1968, a decisive event in having his work re-enter the French cultural scene was his encounter with Alexandre de la Salle. From the mid-1970s onward, this gallery director organized various monographic shows—of *découpage-collages*, mobile paintings, *coplanales* and mobile poems—and a retrospective covering the 1934-1978 period, in addition to launching his work in international circuits via participation in the most recognized art fairs.

On the other hand, it is equally important to point out that during the 1960s, certain glimmers of recognition for the 1940's avant-garde had begun to appear in the Río de la Plata area, by way of exhibitions being organized by different figures, including Ignacio Pirovano.¹²¹ Nevertheless, the recovery of documentary memory was achieved by Nelly Perazzo in her historical revisions, on the basis of which an homage to this avant-garde was presented at Álvaro Castagnino's Arte Nuevo gallery in 1976. These efforts were crowned in 1980 with an exhibition at the Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori, which in turn inaugurated the entry of an important body of work from the collection of the Argentinean Blaquier family. Interest on the part of international collectors, however, only increased after Miklos von Bartha understood the importance of this avant-garde movement while visiting an exhibition of Latin American art presented in London in 1989,¹²² after which he paid a visit to Arden Quin. The artist put him in contact with Maldonado in Italy and with many other Argentinean creators in Buenos Aires, whom the Swiss gallery director finally visited, adding to his collection and disseminating the works through shows and publications.

After the retrospective show in 1978, Arden Quin and several artists he was associated with began to

think about forming a group again. The *Mouvance MADI* exhibition, organized by the Galerie Donguy in Paris in 1982 was a first attempt, given that it brought together members from the 1950s—such as Núñez and Roitman—in addition to Julien Blaine from the *Ailleurs* group, Fejér, a member of the Brazilian group Ruptura, and Vardanega and Asis, from Argentina (all of whom were in Paris at the time), along with some artists from Nice, like Marcel Allocco, Claude Belleudy, and Raphaël Monticelli, among others.

In an exhibition put together by UNESCO during the early 1980s, Arden Quin met with Bolívar Gaudin, an Uruguayan artist based in Paris since 1963 who had joined MADI during the 1980s, after having first become familiar with the movement in Montevideo by way of his ties with Rothfuss. They became friends straight away; Arden Quin offered Bolívar space in his studio-house in Savigny-sur-Orge, and they both shared living quarters and working time until Carmelo's death.

Following some planning undertaken by Arden Quin, Roitman and Neyrat with artists from Italy, Hungary and other countries,¹²³ *MADI Maintenant* [MADI Now] was organized, an exhibition that originated in Saint-Paul-de-Vence and traveled throughout Paris and to the Italian cities of Como and Turin.¹²⁴ In the latter city, the "Manifiesto de Brescia" was written, and it would be presented at the show organized by the Sincron gallery in 1986, in the city cited in the document's title. So, while art history was showing some signs of recognition, Arden Quin managed to relaunch the postulates of a plural and playful MADI art which was able to receive contributions from the diverse cultures of the artists who adhered to its tenets without abandoning geometry and irregular formats.

On the occasion of presenting *MADI Maintenant*, Alexandre de la Salle drew a diagram in which he stated: "With MADI, geometry organizes the world. Play + Invention = Creation." The underpinning for these tenets was to be found in the route its leader had followed from Montevideo, Buenos Aires, Paris, Saint-Paul-de-Vence (where the exhibition was held), the Americas, and Europe, now made available to the constellation of artists who expanded the international movement from that moment on.

Although Bolívar had taken charge of administrative tasks in addition to organizing activities to increase

visibility such as exhibitions, conferences and publications, after the first shows, the groups pertaining to each country began to formalize their internal organizations. Following Salvador Presta's initiative, MADI Italy was formed in 1990, headquartered at the Galleria Arte Struktura in Milan. MADI Hungary took shape in 1991, which has the Mobile MADI Museum in Vác, a city located on the shores of the Danube near Budapest, since 2014. In addition to an organization of its own, MADI France formulated the statutes of the MADI Movement International Association in 1992, to which groups from different countries adhered, and the Galerie Orion was active in Paris from 2003 to 2008 with financing from Arden Quin, presenting thirty-nine exhibitions—between personal and group shows—of works by artists pertaining to the movement. MADI Belgium, in turn, took shape around the figures of Jean-Claude Faucon and Nacha Timer, and was also open to Dutch artists.¹²⁵

In the Americas, the MADI United States group was established in 1993 by Oskar D'Amico and Arden Quin. This group had support from the Arte Struktura Internazionale gallery and the Museum of Geometric and MADI Art in Dallas. An initiative by Roitman and Octavio Herrera, MADI Venezuela was formed in 2003, although this organization was not recognized by Arden Quin.¹²⁶

In 2007, Carmelo married Sofía Kunst, who decided to found the Grupo MADI Buenos Aires, coinciding with the opening of the Bienal de Arte Geométrico in Buenos Aires. She organized various group exhibitions, and after the artist's death in 2010, she promoted the recovery of his personal archive and several projects to exhibit his work in Argentina, Brazil and the United States. To commemorate the third anniversary of his death and based on a proposal by Jean Branchet—then acting President of the MADI Movement International Association—the decision was made to conclude the centralization of different countries' groups in the MADI Movement International, and to remain connected by way of updates to the MADI International Archive, registering the production and exhibitions by artists who continued to create in accordance with the postulates of MADI art.¹²⁷

Widespread Repercussions of Plural and Playful Visual Arts

The Americas had always represented a powerful beacon for the construction of networks that Arden Quin had in mind: from his contacts with Murilo Mendes, Huidobro and Torres García when establishing the coordinates for *Arturo* magazine, to the Peruvian artists Bresciani and Eielson, and Venezuelans Núñez and Guevara Moreno, who joined the first MADI exhibitions, a circle that expanded further—as mentioned earlier—following the exhibitions they shared with the Disidentes group (Soto, Manaure, Debourg, Omar Carreño, Pascual Navarro, and Perán Erminy) and with Kelly, Youngerman, and Kosnik-Kloss from North America.

As previously explained, after his meeting with Mário Pedrosa in Paris, his trip to Brazil brought him into contact with concrete artists in Rio and those of the Ruptura group, including Waldemar Cordeiro, Kazmer Fejér, Lothar Charoux, and the poets Décio Pignatari and Augusto de Campos. This period of exchange enabled him to calibrate the interests of Brazilian artists who were clearly breaking away from old painting, although retaining interest in visual aspects and dynamism—informed by Gestalt theory—and did not yet include viewer participation in transforming their objects as Arden Quin proposed in his conference on MADI art, presented at the Museum in San Pablo. He reunited with Fejér in Paris during the 1980s, when the chemical research that the Hungarian artist had undertaken during the 1950s had already led to him patenting a coloration system for plastics. At that moment, his sculptures participated in the relaunching of MADI at the Galerie Donguy.¹²⁸ Later, the Brazilians João Carlos Galvão and Jaido Marinho, who resided in Europe, also joined the MADI International. The former had works on wood, both in relief and ensemble structures, and the latter produced sculptural works in addition to actively participating in the creation of the Museu MADI in the city of Sobral, in the Brazilian state of Ceará.

During the course of these comings and goings between continents, the Argentineans Godofredo Iommi and Claudio Girola (who had settled in Chile) arrived in Paris in the early 1960s. This re-encounter revitalized the friendship that saw its beginnings during the era when *Arturo* magazine was just emerging, and the interchange between them reinforced Arden Quin's project to found

Ailleurs, and the *phalènes* on the part of Iommi. At the same time, following the relationship initiated in Paris, Gustavo Poblete was one of the artists from the groups Rectángulo and Forma y Espacio who recovered ties between Chile's constructivist movement (a topic he studied for his thesis), and the artists in the AACI and MADI groups.¹²⁹ As his correspondence with Arden Quin reveals, he was planning to hold a show of constructive art that would cover its developments in Chile along with those in Uruguay, Argentina and Brazil.¹³⁰ The consensus between both artists' aesthetic and political thinking materialized in the prologue the MADI artist wrote for an exhibition of Poblete's work, which reads as follows:

In my opinion, Gustavo Poblete is one of the most distinguished representatives of constructive art in the Americas. He is an artist who always takes strides toward the future, laying the foundations for pictorial art in a genre that transcends the classical rectangular surface and its attachment to the wall, to emerge into space in plastic terms [...] Poblete's art is essential, it is an art that gives the gift of joy and shows the way to keep on constructing.¹³¹

In spite of having settled early in Paris, the expansion of Arden Quin's ideas in Europe was just as important as his interest in exchange with the Americas, chords that an attentive ear can detect as a continual bass line throughout his entire career. After the MADI movement's regrouping, Arden Quin's raised the stakes in his own work, re-elaborating the "invented" typologies employed during its founding moment from a different viewpoint, now nourished by the exchange with new members' traditional cultures and by innovations coming out of industry.

From the outset of the 1970s, Arden Quin returned to painting, and during this phase he preferred to use acrylic paints, which adapted to any kind of support, while its ability to be dissolved offered him the possibility of working with airbrush or aerosols to achieve transparencies or uniform planes of color. He approached shaped paintings in this manner, employing geometric forms with precise edges painted on cardboard (*Circle II*, 1974, p. 106; *Composition*, 1976, p. 104, and *Circle II*, 1977, p. 107), taking advantage of its fast drying time to develop the *Aleatoires* series, done using stencils on canvas (*Al. T. N.º 1*, 1976, p. 206) or on the back side of

posters from the Caffé-Théâtre de Neuilly (*Aleatoire n.º 14*, 1972, p. 207, and *Sin título* [Untitled], ca. 1972, p. 207), an appropriation that facilitated the creation of countless variations based on superimposed shapes and colors.

He had thoroughly explored the terrain of collage during the 1960s, and yet there were still new avenues to investigate in terms of materials and textures. In the mid 1970s, Arden Quin substituted the paper support with wood, which resisted the weight and solidity of metal accessories, materials in disuse and all manner of *objet trouvés* [found objects], with which he transformed these works into veritable object-paintings (*Carrés mobiles* [Mobile Squares], 1976, p. 196; *Tableaux objet* [Object Tableau], 1976, p. 197; *Rexos n.º 1*, 1977, p. 194, y *Tableau objet*, 1989, p. 140).

His early *galbée* forms, with pronounced curves and painted using a vibrant palette, gradually softened from the 1970s onward, receiving linear patterns on light backgrounds, reflecting his search at that time for luminosity and spatial openness. These patterns present rhythmic variations, accentuated by the color or width of the verticals, including, in some cases, circles and holes (pp. 108-109, 151, 187, 188-189, 191).

The central role that *plastique blanche*—obtained by means of the sanded oil paint procedure—had acquired during Arden Quin's initial period in Paris was replaced by new, industrially produced materials like PVC foam or veneered panels in his mature work, given that they provided him with a luminous support and at the same time, allowed him to carry out precise cutting or to activate the surface with areas of color, mobile parts or cut-outs that would allow the void to penetrate. The *Plastique* series, on the other hand, put the accent on the transparency of sheets of acrylic placed over the volume of metallic accessories with industrial origin or colored knobs. Pieces from this series were elaborated in circular format (*Amovable* [Removable], 1980, p. 223; *Plastique D Círculo 1* [D Plastic Circle 1], 1985, p. 222, and *P.P.*, 1985, p. 132) or rhomboid forms with incisions that alter their regular edges (*Elan IV* [Enthusiasm IV], 1989, p. 139; *Sin título* [Untitled], 1985, p. 241, and *C.9.*, 1986, p. 239).

Once he began to incorporate novel industrial elements, Arden Quin accomplished giving a different character to the typologies produced in succession since his days in the Río de la Plata avant-garde. In

this sense, the transformable sculptures from the *Serie de estructuras extensas* [Extensive Structures Series] from the 1940s (p. 224), which play with the empty space generated between solid blocks separated by thin black Bakelite rods, continued this search in a long series of more recent sculptures, where he employed brightly colored rods of acrylic positioned at regular intervals, generating vibratory effects (p. 225).

Several coplanar works—with a function similar to those he made during the 1940s—saw their makeup modified by means of mobile articulations joining small cut pieces on laminated and painted panels with relief or applied material (*Coplanal* [Coplanar], 2006, pp. 228-229; *Coplanal Nro. 66*, 2007, p. 231, and *Coplanal Nro. 31*, 2006, p. 230), while others are composed of large geometric shapes that allow the order between the larger figures and their satellites to be interchanged (*Triptyque* [Triptych], 1977-1979, p. 233).

He used the white surfaces of melamine or PVC foam panels as the base for composing both manipulable reliefs with steel wire and metal accessories (*Relief monochrome blanc* [Monochrome White Relief], 2001, p. 214, and *Hommage à Dadá* [Homage to Dada], ca. 1992, p. 240) and his new series *Gesta* [Feat] and *Joie* [Joy], which tended to accentuate highlights and color contrast (*Gesta*, 2003, p. 232; *Sin título* [Untitled], 2007, p. 137, and *Sin título*, 2009, p. 132), as opposed to *Domaine* [Domain, 2004], where rigorous geometry is the point of departure, with minimalist guidelines and a reduction to black and white.

Ultimately, thinking about the body of work Arden Quin left behind implies taking a wide diversity of forms within the MADI repertoire into consideration, spanning the works created before leaving Buenos Aires and those which were recreated over time, with the same vigor—rooted in his Marxist convictions—that he brought time and again to his collective projects. The layout of this exhibition proposes a dialog between his works and those by artists in the Centre de Recherches et d'Études MADI, the Asociación Arte Nuevo and the MADI International movement that demonstrates the vitality of these exchanges. In this sense, focusing on his career entails contemplating this double dimension of creation-action that feeds back into his own poetics.

As a witness to the immediate post-War era in the Río de la Plata region, the reconstruction in Europe

and the events of May 1968 in France, he upheld liberty during the creative act and in viewers' participation when it came to constructing meaning. After having traversed the century redoubling his convictions regarding the importance of collective work, he continued to create until the final days of his life. His work cannot be inscribed in the overall framework of constructive art, then, without clearly recognizing him as a modern artist who conquered humanity's inalienable desire for invention.

Notes

1. The scheme reproduced here emulates that which was expressed in 1984 for the *MADI Maintenant* exhibition, held at the Galerie Alexandre de la Salle, Saint-Paul-de-Vence; Galleria d'arte Il Salotto, Como; Galleria Luisella D'Alessandro, Turin and Espace Donguy, Paris, from September 28 to October 30, 1984.

2. Of Polish-Jewish descent, Betty Kravetz-Brown and her husband Henry had gone to Montevideo in exile due to the Fascist regime. In 1935, they invited the young Arden Quin to attend a conference given by Torres García at the Sociedad Teosófica Uruguaya. Henry asked him to do a portrait of his wife, and later, encouraged him to visit Torres García's studio.

3. In addition to Holt Maldonado and Amaury Sarmiento (also Amaury de Léa) the others who would meet there were Pablo Becker, Guy Ponce de León, Luis Lloret-Castels, and Virgilio Bastera.

4. Juan Raúl Young, "Un abrazo para Godo," n/d. Gerardo Mello Mourão archive.

5. En 1999, Young wrote: "We went to visit Huidobro and then, as if it had become a custom, we would go there for dinner at his house every day. We would uncork a bottle of elixir from the Santa Rita cellar, which pertained to his family, and we would discuss theories." Cf. Juan Raúl Young, 1999. Gerardo Mello Mourão archive.

6. A small note from Elisa and Abdias do Nascimento dated November 4, 2004 testifies to the continuation of that early friendship. Archivo Carmelo Arden Quin (hereafter ACAQ).

7. In early 1942, he was the Secretary-General for the Agrupación Independiente del Centro de Estudiantes de la Facultad de Derecho [Independent Group at the Law School's Student Center]. It is important to point out that Holt Maldonado is in no way related to the Maldonado Bayley brothers.

8. As Alexandre de la Salle has indicated, the artist published a review of Jan Lodeizen's work and an interview with George Balanchine. Cf. Alexandre de la Salle, *Arden Quin*, Paris, Editions L'Image et la Parole, 2008.

9. These were "Novísimo Orfeo," "Homenaje a Mozart," "La libertad," "Momentos puros," "La operación plástica" and "La vida cotidiana," poems which, according to research by María Amalia García, pertain to his 1944 book, *As Metamorfoses*, with the exception of "Homenaje a Mozart," which does not figure in the compilation in his *Poesía completa e prosa*, either. Cf. María Amalia García, "La revista *Arturo* y la conexión carioca," *Pós*, vol. 2, Belo Horizonte, 2012, p. 58.

10. Letter from Carmelo Arden Quin to Vicente Huidobro, dated: "Buenos Aires, August 10, 1943." Archivo Vicente Huidobro. In the letter he sent to M. Helena Vieira da Silva on November 6, 1943, Arden Quin also expressed this orientation, and after having sent two copies of *Arturo* for Murilo Mendes on April 28, 1944, he indicated that he had to return to the Río de la Plata area in order to continue developing the inventionist movement, to which ends he was making progress with his manifesto. Archivo Fundación Árpád Szenes-Viera da Silva. Reproduced in M. Amalia García, "La revista *Arturo* y la potencia múltiple de la vanguardia," in M. Amalia García (coord.), *Edición facsimilar de la revista Arturo: ensayos y traducciones*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2018, p. 9. It is worthwhile to clarify

that at that time, the name of the magazine being considered was "Arturo X₂."

11. Alejandro Crispiani, *Objetos para transformar el mundo: trayectorias del arte concreto invención, Argentina y Chile, 1940-1970*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes-Prometeo, 2011, pp. 61-62.

12. Carmelo Arden Quin, [Son las condiciones materiales de la sociedad (They are Society's Material Conditions)], *Arturo*, Buenos Aires, nº 1, summer 1944, n.p.

13. Joaquín Torres García, "La pintura en 1939 regresa a la Academia, Torres García hace el balance del año," *Marcha*, Montevideo, December 30, 1939.

14. Joaquín Torres García, "Pettoruti, el pionner de la nueva plástica," *El Debate*, Montevideo, February 11, 1940.

15. Among these: Gabriel Pérez-Barreiro, *The Argentine Avant-Garde 1944-1950*, Department of Art History and Theory, University of Essex, 1996 (doctoral thesis); Alejandro Crispiani, op. cit.; M. Amalia García, op. cit., 2018, pp. 7-20 and M. Cristina Rossi, *La revista Arturo en su tiempo inaugural*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2018, available at <http://publicaciones.espigas.org.ar/index.php/espigas/catalog/download/36/41/219-1?inline=1>

16. Letter from Arden Quin to Torres García, dated: "Buenos Aires, August 1, 1944." ACAQ.

17. Letter from Arden Quin to Torres García, dated: "Buenos Aires, August 22, 1944." ACAQ. The underlining corresponds to the original.

18. C. A. Herrera Mac Lean pointed out that he accommodated himself according to how the wind blew. Cf. "La aparición de un tercer Torres García," *Marcha*, Montevideo, March 11, 1944.

19. Letter from Torres García to Arden Quin, dated: "Montevideo, August 28, 1944," published in José A. García Martínez, *Arte y enseñanza artística en la Argentina*, Buenos Aires, Fundación Banco de Boston, 1985, p. 32.

20. Arturo Cuadrado was one of the Spaniards exiled in Argentina who ran *Correo Literario*, which in those days had published a mural on the cover, and had made mention of a conference transmitted by way of radio SODRE on the topic, a network of connections that demonstrates the efforts made by Torres García to defend the Saint Bois murals.

21. Ibid.

22. This is "Torres García contra el arte moderno," published by Maldonado in *Arte Concreto Invención* magazine in 1946. The reply by Uruguayan Sarandy Cabrera was mistakenly credited with having authored the article on the MADI group, a situation which Arden Quin clarified in successive letters addressed to Torres García.

23. Edgar Bayley, "En esta Galería se realizará en breve una exposición de arte concreto," *Boletín de la Galería Comte*, Year 1, nº 1, Buenos Aires, 1944.

24. No announcements or reviews have been found in the press. In an interview from September 25, 2003 with the author, Espinosa recalled that the show never managed to be held, nor is there any record of it in Laura Escot's detailed chronology of Maldonado in *Tomás Maldonado. Itinerario de un intelectual técnico*, Buenos Aires, Banco Finansur, 2007. Nevertheless, in some chronologies on Arden Quin, it is stated that Maldonado,

Prati, Quin and Oscar Núñez exhibited: María Luisa Borràs (curator), *Arte MADI* [exh. cat.], Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1997, p. 21.

25. These details emerge from the presentation read by Arden Quin on October 8, 1945. Cf. "El móvil," in Alexandre de la Salle, op. cit., pp. 31-32.

26. The texts published are: "Poemas Diametrales," by Kosice, a fragment of "Dialéctica Materialista," by Lenin, and the texts "Surrealismo," by Lemme, and "El arte concreto frente a la reacción romántica," by Arden Quin. My thanks to Gustavo Breitfell for having facilitated access to this document for me.

27. According to the presentation card, they were: Painting: Steiner, R. Rasas Pét, Arden Quin, Rothfuss, and Klaus Erhardt; Sculpture: Kosice and Rothfuss; Drawing: Rothfuss, Arden Quin, Alexandre Havas, R. Rasas Pét, and Steiner; Architecture and Urbanism: Ricardo Humbert; Photography: Grete Stern and Eitler; Children's Drawings: Julio Rodzin and Silvia Cóppola; Literature: Valdo Wellington, Dieudonné Costes, Sylwan-Joffe Lemme, Bayley, Arden Quin, and Kosice; Music: Karel Hába, Karl Wiener, Paul Hindemith, Ruth Crawford, Rodolfo Arizaga, and Eitler performed by Lily Saslavsky de Litvin, Darío Daniel Sorin, Martín Fuchs, and Rodolfo Arizaga (piano), German Erhardt (oboe), Simón Zlótnik (viola), Eitler (flute) and Alejandro Barletta (bandoneón); Dance: Renate Schottelius.

28. Cf. "El B-Avior tiende," printed flyer, September 24, 1945.

29. The founding charter for the APA was signed by Ángel Garma, Celes Cárcano, A. Rascovsky, M. Langer, G. Ferrari Hardoy, and E. Pichon-Rivière.

30. Gabriel Pérez-Barreiro, op. cit.

31. Author's interview with Martín Blaszkó, December 30, 2005.

32. Ibid.

33. Cf. *Obras Madi. Martín Blaszkó, Retrospectiva*, Atelier de Fausto, Buenos Aires, July 1 to 4, 1949.

34. The members of the AACI were: Maldonado, Hlito, Claudio Girola, Bayley, Prati, Espinosa, Enio Iommi, Juan Melé, Gregorio Vardanega, Antonio Caraduje, Simón Contreras, Obdulio Landi, Raúl Lozza and Rembrandt van Dyck Lozza, Alberto Molenberg, Primaldo Mónaco, Oscar Núñez, and Jorge Souza.

35. MADI is an invented word, whose authorship and provenance have been endlessly disputed. Regarding the controversy surrounding this issue and the authorship of the MADI manifesto, texts by the protagonists themselves can be consulted, in addition to studies carried out by Pérez-Barreiro, op. cit.; Agnès de Maistre, *Carmelo Arden Quin*, Nice, Demaistre, 1996, and Shelley Goodman, *Carmelo Arden Quin when art jumped out of its cage*, Dallas, MADI Museum and Gallery, 2004, among many others.

36. Some names correspond to pseudonyms used by stable members.

37. Cf. *1ª exposición MADI*, Instituto Francés de Estudios Superiores, Buenos Aires, August 3 to 6, 1946.

38. The invitation to these performances was signed by Lucio Fontana and Gonzalo Losada, in their respective roles of Secretary and President of Altamira. Those who participated in the exhibition were: Arden Quin, Kósice (sic), Rothfuss, Martín Blasko (sic), Valdo W. Longo, Laañ, Ignacio Blasco (sic), Steiner,

Dieudonné Costes, Raymundo Rasas Pét, Aldo Prior, Sylwan-Joffe Lemme, Esteban Eitler, and Paulina Ossona.

39. With the presence of Esteban Eitler, Gyula Kosice, Valdo Wellington, Martín and Ignacio Blasko (sic), Diyi Laañ, Dieudonné Costes, S. Joffe Lemme, J. E. Fassio, E. Steiner, Rhod Rothfuss, and Arden Quin.

40. It is likely that some works by Arden Quin may have adopted the pseudonym of the "oriental" (easterner, alluding to Uruguay) Dieudonné Costes. It is paradoxical that the name he is known by does not appear in the list of Uruguayans.

41. *1ª Exposición Internacional de Arte MADI*, AIAPE, Montevideo, December 9 to 24, 1946.

42. A synthesis of these debates can be consulted in M. Cristina Rossi, "En clave de polémica. Discusiones por la abstracción en los tiempos del peronismo," *Separata*, Year VI, nº 11, Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano, Universidad Nacional de Rosario, November 2006, pp. 35-55.

43. Romualdo Brughetti, "Un mundo más puro y sencillo. El arte abstracto en la Argentina," *Cabalgata*, Year 1, nº 4, Buenos Aires, November 19, 1946, p. 6.

44. Félix Molina Tellez, "Madi, la capilla artística de los nuevos iluminados," *Aquí está*, Buenos Aires, August 1946.

45. ["En el Salón"], *Clarín*, Buenos Aires, October 16, 1946.

46. "Los madistas reinciden," *Clarín*, Buenos Aires, October 1946.

47. "Latin America. The Madís," *Times*, New York, December 16, 1946, p. 22.

48. Arden Quin, "El móvil," op. cit.

49. Susan Buck-Morss, *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste*, Madrid, La balsa de la Medusa, 2004, p. 84.

50. Buck-Morss points out that even when the avant-garde's projects never reached fruition, the fact that they were designed alone demonstrates the environment's transformation, and this reconstruction of daily life was an anticipation of a socialist future. Cf. Buck-Morss, op. cit., p. 85.

51. Cf. *Madi-Nemisor*, n. 0, Buenos Aires, 1947, n.p. The quotation marks correspond to the original.

52. In the Gyula Kosice fund, there is a brief anonymous letter from June 2, 1948 in which the author claims a neutral stance and proposes to intervene to the ends of achieving a reconciliation. Archivo IIAC-UNTREF.

53. In the Gyula Kosice fund, there is a citation to discuss the imputations with regard to the Movimiento MADI, processed on March 31, 1948 by the legal offices of Dr. Juan J. Bajarlía, in representation of Arden Quin and Blaszkó, in addition to the duplicate of a telegram collated on April 1st by Fernando Fallik, in which he denies the charges. Archivo IIAC-UNTREF.

54. Regarding Eitler's participation, cf. M. Cristina Rossi, "Vanguardia concreta rioplatense. Acerca del arte concreto y la música," *ICAA Document Project Working Papers*, nº 1, International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston, September 2007, pp. 11-24.

55. Cf. "Declaración," *Arte Nuevo*, Salón Kraft, October 30 to November 1, 1947.

56. It included participation by “Eitler, Martín and Ignacio Blasko (sic), Levin, Arden Quin, Fassio, Rojas, Reiner and Macareus (sic).” Regarding the participation of Peter Reiner and Sameer Makarius, cf. M. Cristina Rossi, “Pintores húngaros contemporáneos en la escena argentina de los años 50,” in Mari Árvai (curator), *Travelling graphic sheets from the European School, the Makarius-Müller Folder* [exh. cat.], Budapest, Budapesti Történeti Múzeum, 2021.

57. *Exposición Madí en el estudio Blasko* (sic). *Música, pintura, escultura y literatura*, March 6 to 15, 1948. The emphasis corresponds to the original.

58. This is *Un acte essentiel! Matinée Madiste, chez E. Piterberg*, Sunday, April 4, 1948. Exhibition of painting, sculpture and literature by Martín Blasco (sic), Ed. Levin, S. Rojas, Ignacio Blasco (sic) and Arden Quin.

59. Manuscript by Arden Quin, written on the pamphlet: *Un acte essentiel!...*, *ibid.*, item consulted in the Martín Blaszko archive.

60. Their correspondence bears witness to the fact that Arden Quin maintained his friendship with Seuphor and his wife Suzanne for several years. See Milena Yolis, “Conexiones desde París. Vinculaciones con Michel Seuphor,” in María Cristina Rossi (comp.), *Carmelo Arden Quin. Huellas de una aventura* (in print).

61. Arden Quin participated in the *1ère Exposition des Artistes d’Amérique-Latine à Paris* along with Vardanega, Melé, Manaure, and Narciso Debourg, among others, according to these artists’ biographical chronologies.

62. Cf. *José Mimó Mena y el grupo concreto invención de Buenos Aires*, Caracas, Taller Libre de Pintura, October 24, 1948.

63. Narciso Debourg, “En torno a la pintura de hoy,” *Los Disidentes*, nº 4, Paris, June 1950, pp. 1-3.

64. Statement by Arden Quin in Michel Seuphor, *Dictionnaire de la peinture abstraite*, Paris, Hazan, 1957.

65. Vardanega and Melé also practiced it after having visited his studio.

66. In the testimony recorded by Sheeley Goodman during an interview held in 1998, Arden Quin detailed that he would use Ripolin o Valentine glycerophthalic resins as synthetic paint. See Goodman, *op. cit.*, p. 208.

67. Letter from Carmelo Arden Quin to Martín Blaszko, dated: “Paris, November 4, 1948.”

68. Although his name does not figure in the catalog, work by Vardanega was included at the last minute.

69. The whereabouts of *Ionnell* is unknown at present, whereas *Nature* pertains to the Harvard University Museum collection.

70. Agnès de Maistre has stated as much, *op. cit.*, p. 64, and separately Ernesto Livon-Grosman (whom I thank for the conversation regarding these poems) has recorded this after having interviewed the artist.

71. Ornela Barisone considers that it may be the *madigrana ONOUOUN*. A thorough discussion of these poems can be found in the text by Barisone published in this volume. In this sense, Alexandre de la Salle records that he exhibited *ONOUNOUN* (sic), *Ionnell*, and *Soleil*. See Alexandre de la Salle, *op. cit.*, p. 45.

72. According to what Julien Alvard expressed in *Art d’Aujourd’hui*, nº 10-11, May-June 1950, quoted by Domitille

d’Orgeval, “Carmelo Arden Quin, l’éternel précurseur,” *Carmelo Arden Quin* [exh. cat.], Paris, Galerie Drouart, 2007, p. 43.

73. Cf. Domitille d’Orgeval, “*Le Salon des Réalités Nouvelles 1946-1955*,” *Réalités Nouvelles 1946-1955* [exh. cat.], Paris, Galerie Drouart, 2006, pp. 10-25.

74. Cf. Roger Neyrat, “*Carmelo Arden Quin-Volf Roitman 44 ans après. De la création, en 1951, à Paris, du Centre d’Études et de Recherches MADI à nos jours*,” [exh. cat.], Paris, Galerie Claude Dorval, June 8 to July 9, 1995.

75. These two first wood sculptures were later cast in bronze.

76. Arden Quin, Volf Roitman, Desserprit, and the Venezuelans Guevara, Omar Carreño, Debourg, Erminy and Navarro all participated.

77. Upon his arrival in the French capital, he went to the Cité internationale universitaire de Paris to deliver a package to Madanes that had been sent by his family, and there he introduced him to Ellsworth Kelly and to Youngerman, his roommate.

78. Regarding the center’s denomination, it figures as either the “Centre de Recherches et d’Études” or as the “Centre d’Études et des Recherches”; they alternated between using one form and the other themselves.

79. Such as Vardanega, Ceselli, Alicia Penalba, Carlos Cairoli, Antonio Asis, Soto, Tomasello, Lidy Prati, Jean Deyrolle, Roger Desserprit, Eugène Ionesco, Georges Koskas, and many others.

80. Outstanding among the visitors were André Bloc, Murilo Mendes, Mário Pedrosa, Jean Herbin, Marcelle Cahn, Michel Seuphor, Marie Webb, Nicolas Schöffer, Vieira da Silva, Árpád Szenes, César Domela, Calder, and Fedor Ganz.

81. Royer Neyrat, *op. cit.*, 1995.

82. Paintings by Jean Messagier and Koskas, and sculptures by Nicolas Alba were also added in these two exhibitions.

83. These records are the only ones found to date, and they register the meetings held between March and May of 1953. Regarding documentation from this period, see Milena Yolis, “Primeros tiempos en París”, en María Cristina Rossi (comp.), *Carmelo Arden Quin. Huellas de una aventura*, *op. cit.*

84. Carmelo Arden Quin, [Il y a un “zone dialectique”], typewritten text. ACAQ. See Milena Yolis, “Primeros tiempos en París”, en María Cristina Rossi (comp.), *Carmelo Arden Quin. Huellas de una aventura*, *ibid.*

85. See: manuscript by Arden Quin written on the pamphlet: *Un acte essentiel!...*, *op. cit.* It is important to point out that after these initial explorations, Arden Quin dismissed experiences of this type.

86. Letter from Luis Guevara to Francisco Matarazzo, dated: “Paris, March 10, 1953.” ACAQ.

87. Arden Quin enthusiastically explained these efforts to Blaszko, and added: “... one thing is decided: MADI works should be present in San Pablo before August 20, 5 works for each participant, making a total of 45. All sent to the Bienal de San Pablo. Without exception. [...] *Débrouille-toi, mon vieux*.” See letter from Carmelo Arden Quin to Martín Blaszko, dated: “Paris, March 28, 1953.” ACAQ.

88. Letter from Arturo Profili to Arden Quin, dated: “San Pablo, July 13, 1953.” ACAQ.

89. Letter from Carmelo Arden Quin to *Chers camarades*, dated: “San Pablo, October 6, 1953.” ACAQ.

90. Arden Quin recognizes Kazmer’s generosity, and he advises Marcelle that he had in mind to reciprocate when he visited Paris. Letter from Carmelo Arden Quin to Marcelle Saint-Omer, dated: “San Pablo, November 7, 1953.”

91. Martín Blaszko was unable to travel to San Pablo, although the works he sent from Buenos Aires did arrive in time, and he managed to participate with the wood sculpture titled *Arco* [Arch, 1952] and the painting *Gran ritmo* [Great Rhythm, 1953].

92. In several letters written to Marcelle, Arden Quin asks about the paint colors he was expecting for Kazmer. Letter from Carmelo Arden Quin to Marcelle Saint-Omer, dated: “San Pablo, November 21, 1953.”

93. “*Les groupes son divisés et c’est très difficile pour moi d’arriver à faire une manifestation ensemble*.” *Ibid.*

94. Biographical accounts indicate that he received encouragement from Juan Carlos Paz, Salomón Resnik and Aldo Pellegrini.

95. In the end, the exhibition took place from November 21 to December 3.

96. See Arden Quin, [Estimado amigo], typewritten text, n/d. My thanks to Raúl Naón for making me aware of this document.

97. Eduardo Jonquières contributed his camera, with which they created and projected films, among which were works by the Canadian abstract animator Norman McLaren.

98. Cf. Domitille d’Orgeval, “*Le Salon des Réalités Nouvelles 1946-1955*,” *op. cit.*, pp. 22-23.

99. Cayetano Córdova Iturburu, “Las artes al día. Arte Nuevo,” *Clarín*, Buenos Aires, n/d.

100. “Bellas Artes, Arte Nuevo,” *La Nación*, Buenos Aires, November 29, 1955.

101. Notas de arte section, n/d, 1955. The commentary also assessed Pellegrini’s presentation as arguable, although worthy of respect.

102. Cf. the copy of *Hessegor* belongs to the Sameer Makarius archive. In 1956, Makarius was the motivator for the Forum group of photographers, comprising himself along with Max Jacoby, Juan Enrique Bechis, Pinérides Fusco, and Rodolfo A. Ostermann; for their second exhibition, Lisl Steiner joined the group.

103. See “A propósito de dos exposiciones,” Movimiento MADI, Buenos Aires, November 1955.

104. The controversy broke out because in a *salón* of this type, with neither jurors nor restrictions, the organizers asked Kemble if he might not have “other things” to exhibit, and, faced with his negative response, accepted only his piece titled *Tregua* [Truce] to be shown.

105. H.A.P. [Hugo Parpagnoli], “VI Salón Anual de Arte Nuevo y datos sobre su fundación,” *La Prensa*, Buenos Aires, September 20, 1960.

106. In 1956, even, the Association Réalités Nouvelles organized a special show in Nantes which included works by Arden Quin in addition to others by Félix Del Marle, Auguste Herbin, Georges Folmer, and Marcelle Cahn.

107. In Buenos Aires Rodolfo Bardi and José Arcuri had produced abstract films using drawings by Víctor Magariños D. and Diana Chalukian. See María Cristina Rossi (coord.), *Grupo Joven. Arte Nuevo de los años 50*, Buenos Aires, Federico Towpyha, 2021. Films by Martín Blaszko, Sameer Makarius, and Tomás Monteleone also exist.

108. Regarding the books by Arden Quin, see Martina Guevara, “‘Un personaje más’: el discurso literario de Carmelo Arden Quin,” in María Cristina Rossi (comp.), *Carmelo Arden Quin. Huellas de una aventura*, *op. cit.*

109. See Martina Guevara, “Promover la vanguardia macedónica: *Ailleurs*-Eudeba-Galerna-*Cahiers de L’Herne* y el problema de la traducción,” in María Cristina Rossi (comp.), *Carmelo Arden Quin. Huellas de una aventura*, *op. cit.*

110. These *phalènes* (“moths”) had an impact on lommi’s work in the School of Architecture at the Universidad Católica del Valparaíso, and produced “Travesías por América,” as a result, conceived of as actions of poetic recognition all across the continent.

111. See Josée Lapeyrère, [MADI, al comienzo], in María Luisa Borràs (curator), *op. cit.*

112. See the text by Ornela Barisone published in this catalog.

113. Although deprived of its performative character, this mobile poem was exhibited in the *Carmelo Arden Quin & Co.* exhibition at the Musée d’Art et d’Histoire Cholet, Paris, 2011.

114. A hand-written note offers clues to the poetic actions Arden Quin was proposing in this work, given that it provides a series of words for HUOHUOH: Herbe, Universel, Origine, Humain, Unique, Onomatopée, Habile [Grass, Universal, Origin, Human, Unique, Onomatopoeia, Skillful] and for HOUHOUH: Hauteur, Omission, Unanime, Hommage, Ordre, Ultérieure, Habitable [Height, Omission, Unanimous, Homage, Order, Later, Habitable], as well as suggesting the metaphors “chant nocturne/chant de l’aube” [night song/dawn song]. The only time this piece was exhibited, however, it was considered to be a mobile sculpture that included language—by way of its letters, constructed on a large scale—but with no contemplation of the performative-poetic dimension typical of MADI poems. See: *Certain Encounters. Daros-Latin America Collection*, Morris and Helen Belkin Art Gallery, University of British Columbia, Vancouver, 2006.

115. These had been re-edited in the article “*Parties occultes d’Ionnell*,” in *Ailleurs*. See the text by Ornela Barisone in this catalog.

116. In 1990 he planned another book with the same publisher, for which the draft version remained incomplete.

117. Nicole Pecheaux and Babette Zographos participated in the homage to Marinetti and Jean Peyrissac that the artist carried out in 1983; in 1985, Delville also intervened in *Programmation du plastique N°2*, and Josée Lapeyrère organized and accompanied Arden Quin in many other poetic acts.

118. Interview on August 8, 1998, in Zsuzsa Dárdai, “*L’Univers MADI*,” *Művészeti Folyóirat. Art periodical*, nº 1, Győr, p. 14.

119. Cf. Agnès de Maistre, *op. cit.*, p. 61.

120. Here I refer to the *MADI poemas y libros* show held at Librairie David, l'Odéon, Paris, 1967. At this time Arden Quin also signed the INTERVENCION manifesto, along with Marcel Alocco, Amanda, Philippe Charton, Noël Dolla, Henri Giordan, Raphaël Monticelli, Patrick Saytour, and Claude Viallat.

121. This is the case for *Del arte concreto a la nueva tendencia* (1963) and *Arte Concreto-Invención. Retrospectiva* (1967).

122. This was *Art in Latin America. The Modern Era (1820-1990)*, Hayward Gallery, Southbank Centre, London, from May 18 to August 6, 1989.

123. Cf. Roger Neyrat, "La aventura francesa de MADI," in María Luísa Borrás, op. cit., pp. 131-135.

124. It was presented at the Alexandre de la Salle, Il Salotto and Luisella Alessandro galleries and at Espace Duguay.

125. Regarding this topic, see Cristina Costanzo, "El movimiento MADI Internacional," in María Cristina Rossi (comp.), *Carmelo Arden Quin. Huellas de una aventura*, op. cit.

126. Ibid.

127. Piergiorgio Zangara was in charge of the archive, with Dr. Cristina Costanzo as academic curator. Zangara compiled the material for this archive beginning in 1999, and it was digitalized during 2018 and 2019 by Valentina Conigliaro as part of her Master's thesis in Art History at L'Università degli Studi di Palermo in Italy, titled *Il Movimento Madi Internazionale e suo Archivio Storico*, with Costanzo as thesis director.

128. As stated by Aracy Amaral, to whom I give thanks for the conversation on this topic. See *Artistas Latino-Americanos de París* [exh. cat.], São Paulo, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, March-April 1985. Similarly, my thanks to the artist's son, Peter Fejér, for the exchange and the materials sent.

129. After visiting Arden Quin, he published "A 41 años de la aparición en Buenos Aires de la revista Arturo," *APECH. Boletín de la Asociación de Pintores y Escultores de Chile*, n° 1, April-June 1985.

130. Letter from Gustavo Poblete to Carmelo Arden Quin, dated: "Santiago de Chile, February 20, 1995." ACAQ.

131. Letter from Carmelo Arden Quin to Gustavo Poblete, dated: "Buenos Aires, December 1999." Fundación Gustavo Poblete archive.

Translation: Tamara Stuby

At the Crossroads

Serge Lemoine

Carmelo Arden Quin, *in memoriam*

With his cut-frame paintings of free abstract forms composed using an array of materials, Carmelo Arden Quin was a major player in Argentine art from the second half of the twentieth century. He was born in Uruguay in 1913, but he lived in Paris from 1948 until the time of his death in 2010. A cubist early on, he veered toward geometric abstraction starting in 1936. He had met Joaquín Torres García in Montevideo in 1935—indisputably a watershed in his career. In Buenos Aires in 1946, he was one of the geometric abstract artists from the Río de la Plata who founded the MADI movement, which would then spread around the world. At once varied and homogenous, his prolific work was profoundly original. His influence is impressive, and his legacy, essential.

Let us take a look at his art—singular, formally rich, and unquestionably capable of endless and constant invention. What we see is how the artist found the resources for his creation within the intellectual and artistic milieu that took shape in the forties on both banks of the Río de la Plata.¹

Affinities

A great many artists, most of them European and tied to Joaquín Torres García, were important to Arden Quin's artistic development. Bear in mind that Torres García, a disciple of Puvis de Chavannes, was active in the European scene starting at the end of the nineteenth century. Along with Michel Seuphor, he founded, in Paris in 1930, the group Cercle et Carré and edited a magazine of the same name. At that time, Torres García was producing geometric abstract painting that drew inspiration from Piet Mondrian; rudimentary—indeed, almost rustic—and peculiar, this work was largely in relief. Torres García knew personally all the Parisian and international figures active in abstraction, and he was versed in their ideas. He returned to Uruguay—to Montevideo—in 1934, where he developed a unique body of

work somewhere between geometry, symbolism, and primitivism. He founded a studio where many would take classes, edited a magazine—*Círculo y Cuadrado*—modeled after the Parisian *Cercle et Carré*, published a great many theoretical texts, and organized conferences that sparked great interest. His considerable influence made itself felt throughout South America.

It is thanks to Torres García that Arden Quin discovered and came to know so well that world of European abstraction.² Arden Quin would take in the thinking, as well as the audacity and ambition, of Piet Mondrian and Wassily Kandinsky, of László Moholy-Nagy and Alexander Calder, of Jean Arp and César Domela. Examples abound. From an early work (*Sin título* [Untitled], 1945, Malba, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires) onward, Arden Quin's production was marked by the use of the line, the point, the angle, and geometric shapes (the square, the triangle, the circle) assembled to set off interplays on the surface (often smooth color-plane backgrounds color). He would create rhythms and counterpoints and establish nexuses in a way akin to Mondrian and Theo van Doesburg, but freer, that is, with a less disciplined overall layout.

A parallel path led Arden Quin to constructivism: his 1938 painting *Monté* [Montage] places him squarely in line with El Lissitzky, László Moholy-Nagy, and Léon Tutundjian. At the same time, novel ways of grouping forms and of creating and organizing constellations on the surface were emerging in, for instance, the composition *Almagro* (1947, current whereabouts unknown), which is reminiscent of the layouts of Kandinsky's work, and in *Partition* [Musical Score, 1950], which makes direct reference to Paul Klee in its proliferation of colorful elements.

Trapèzes [Trapezes, 1946] is an abstract variation in perfect harmony with the spirit of Fernand Léger in his *Les constructeurs* (1950, Musée national Fernand Léger, Biot). There were many points connecting Léger and Arden Quin in that period. The Uruguayan artist's works *Mécanique* [Mechanics, 1947] and *Fenêtres* [Windows, 1948] consist of an assemblage of discs, cranks, screws, mechanical structures, and stylized architectural elements taken directly from the universe of Léger and expressed in a way specific to Arden Quin.

But Arden Quin's greatest trait was his systematic use of the shaped frame. Indeed, his art is grounded in the abandonment of the rectangular format and the subsequent adoption of free forms as evidenced in his *Structure MADI*, 1946, a composition of trapezoidal surfaces. Leaving behind the frame, structuring space, generating dynamism—those tenets originate in Mondrian's paintings in the shape of the rhombus. That Dutch painter's groundbreaking works that rest on the vertex would be followed by others in diverse formats, most of them produced in Germany by the *Die abstrakten Hannover* (dah) group (its leader was Kurt Schwitters, and its members Friedrich Vordemberge-Gildewart and Carl Buchheister,³ as well as—occasionally—César Domela, who lived in Berlin at the time). The ingenious creations by all those artists constitute a remarkable repertoire of forms and layouts: rectangles skewed onto a corner (Vordemberge-Gildewart, *Composition n° 20*, 1926); elements in relief that jut out from the frame (Buchheister, *Bild mit Eisenbügel*, 1930, Musée de Grenoble); a shape determined by the form of the materials used (Domela, *Relief n° 12*, 1933, Rijksdienst Beeldende Kunst's Gravenhage, The Hague); not to mention Schwitters's reliefs made from salvaged materials of the sort Torres García would later use as well.⁴

As early as 1916, Jean Arp had made his first reliefs with cut-out forms (*Relief Dada*, Kunstmuseum, Basel). In their conception and execution, the two works by Arden Quin at the Musée de Grenoble—*Forme blanche* [White Form, 1950], with its circular holes, and *Instrument plastique* [Visual Instrument, 1945], with its counter-relief shape—are akin to reliefs by Jean Arp (*Balcon I*, 1925, private collection, Hamburg) and Sophie Taeuber-Arp (*Relief rectangulaire, rectangles découpés, rectangles appliqués, cylindres surgissants*, 1936, Kunstmuseum, Basel). His low-relief *Relieve articulado* [Articulated Relief] (1946, Malba, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires) is indebted to Tutundjian. Cut-outs with a variety of elements are found in the work of both artists, as are circles, spheres, cylinders, sticks, and balls. The use of glass and plexiglass, metal rods, and—in the sculptures—cast volumes attest to an interest in a diversity of forms and materials shared by Arden Quin's predecessors Naum Gabo, Moholy-Nagy, and Domela, as evidenced in the works titled *Transparence* [Transparency], a series he started 1952 that makes use of plexiglass and engages planes and depths.

Formes noires [Black Forms] is the title of the few—just six—works produced by Arden Quin in 1942 with shaped frame (*Forme noire n° 4*, 1942). As I have pointed out elsewhere, these works are suggestive of African sculpture, as well as of pre-Columbian pictograms and polychrome concrete reliefs by László Péri (*Raumkonstruktion VIII*, 1923, Musée de Grenoble). But the overwhelming reference—thanks to the eye-like perforated circle—is to figures by Torres García.

Whether to the cut-out form or the relief, to the plane or the articulated volume, as well as, later, to hanging elements, the artist's approach never varies.

His *formes galbées*—curved shapes with wavy and slippery surface that grow out of the reliefs—were added to the list in 1946 (*Forme galbée* [Curved Form], 1951). Mobility, manipulation, and transformation became part of Arden Quin's universe when, in 1945, he began producing what he called his *coplanales* [coplanar works]: flat relieves made using an array of mobile elements joined together by articulated rods that can be moved into an endless variety of configurations. From there, the artist began working with mobile wooden elements that balance in space—objects not unlike the toys manufactured by Torres García or works by Calder or Jean Peyrissac. Arden Quin and Peyrissac would become friends in 1949, the year after Peyrissac had exhibited a group of mobile sculptures at Maegh gallery in Paris. Not long after, his work *La grande spirale* was exhibited at the Salon des Réalités Nouvelles (it is now at the Musée de Grenoble). There are a number of common features in their respective bodies of work.⁵

From 1935 to 1948, that is, early in his career, Arden Quin's painting was rather dark, with matte and dim colors—a direct legacy of the frescos Torres García made as a decorator in Barcelona and of the architectonic reliefs he produced into the twenties. In 1949, a visit to Vantongerloo caused great upheaval in his production. And he was no exception. The response was similar among the many artists, largely Argentines,⁶ but also Americans,⁷ Swiss,⁸ and British,⁹ who visited Vantongerloo's studio before and after him, to say nothing of all the members of the new generations of French or foreign artists living in Paris, from Georges Koskas to Takis.¹⁰ It was after that visit that Arden Quin opted for the “white world.” Mondrian had just died in New York, and Van Doesburg had died some time before. The latter's

work was not easily accessible (one had to visit his widow at their home in Meudon). A forgotten Bart van der Leck had withdrawn to Blaricum, though he still produced art. Vantongerloo,¹¹ on the other hand, was at the height of his career; all of his works were in his studio in the Parisian neighborhood of Alésia. Everyone went to meet the pioneer of abstract sculpture, one of the founders of the De Stijl movement, the instigator—along with Auguste Herbin—of the Association Abstraction-Création, the theorist who brought mathematics to bear on artistic creation. In Vantongerloo, they found an always cheerful artist, a man committed to research and to expressing color and space, leaving aside the right angle to venture into the curve; they found someone adept in the use of new materials, eager to represent the expansion of light and to translate his vision of the cosmos out of in his fascination with the northern lights, one ever true to the white world of his De Stijl beginnings. For Arden Quin, the change was radical. From then on, the background would be white, the colors vivid, the lines precise, and—above all—the surface sanded and polished to follow the example of Vantongerloo's paintings and Jean Arp's reliefs (*Carré rouge* [Red Painting], 1950). In the thirties, artists Clara Friedrich-Jezler in Zurich and Nicolaas Warb in Paris had adopted those techniques. In 1950, Arden Quin would pay tribute to Vantongerloo in *Fleurs* [Flowers], a shaped painting with curved lines. In it, we see a white polished surface with colored points and lines that seem to move in the light.

It is undeniable that, for Arden Quin, the shape of the support and the nature of the surface are primordial. Indeed, they are what constitute the work of art. Be that as it may, there is always a composition, an arrangement of lines, figures, and colors on the plane with no superimposition. The compartments in a sort of mosaic of juxtaposed surfaces in the work from his first period further attest to the overpowering influence of Torres García. In his second period, however, the color white predominates; emphasis is placed on a grid of lines of varying thickness that structure and animate the plane along with geometric shapes of color. No component of the work is not related to the rest. It is no exaggeration to say that the relationship between the two periods is one of contrast. On the one hand, a compact group, a block, a closed form, underscored by an often thick black edge¹² (*Horizon*, 1944, current whereabouts unknown) that bars anything from coming in or out of the work. On the other, figures scattered on a white

background; an open form that resonates in and dialogues with the shaped frame. At stake here is fluidity, diffusion, movement (*Lignes et points* [Lines and Points], 1950).

Starting in 1946, all of Arden Quin's creative work in the visual arts took place in the framework of the MADI movement that he had created along with Kosice and some other artists gathered in Buenos Aires. Like the futurists, the dadaist, and the constructivists, MADI issued statements and manifestos that were published and read in public in an attempt to forge a doctrine. Written in 1946, the first MADI manifesto not only rejected the past and critiqued, albeit incidentally, concrete art, but also announced the group's agenda: it identified with dialectical materialism, even though it probably did not know how it was being applied in the USSR. Emphasis was placed on invention and creation; the reality of the work and the presence of the object were affirmed. The text enumerated all the definitions of MADI Art:

MADI painting: color and two-dimensionality. Polygonal form. Curved, concave, and convex surface. Articulated, mobile planes with linear, rotating motion that, on occasion, effect displacement. *Coplanal*.

MADI sculpture: three-dimensionality of temporal value. Solids with hollow spaces and movements of articulation, rotation, or displacement. Visual matter. Crystal. Transparency. Dancing threads.

The definitions of MADI architecture, music, poetry, dance, theater, and so forth follow. The text signs off in very futurist fashion: “I make event. Today's past need not be tomorrow's. I leave to you the formula of future inventions.”

His Contemporaries

Arden Quin—along with Gyula Kosice and Tomás Maldonado—was indisputably one of the leaders of the MADI movement and, more generally, of geometric abstraction in Argentina. Many of the artists involved in the different groups that took shape at the same time, among them the two groups rivaling MADI—Arte Concreto Invención and Perceptismo—were, stylistically, akin to Arden Quin: Martín Blaszkó, Juan Melé, Manuel Espinosa, Juan Bay, Raúl Lozza, Rhod Rothfuss, Diyi Laañ, Alberto Molenberg,¹³

as well as Kosice, all of whom made use of the shaped canvas and the free form. Cuba was also an important center of geometric abstraction.¹⁴ Sandú Darié, a Romanian-born Cuban abstract geometric artist, based his work on the same tenets.

Then came Paris, the capital of the arts for many years and a major gathering point of foreigners. Arden Quin moved there in 1948. He visited the artists he admired, first Georges Vantongerloo, who—as mentioned above—exercised decisive influence on his work. He frequented the galleries where he would soon exhibit¹⁵ and visited the Salon des Réalités Nouvelles. He met Jean Peyrissac and Georges Koskas—the latter a fellow disciple of Vantongerloo’s and an artist whose work has much in common with Arden Quin’s—and North American painter Jack Youngerman—a friend of Ellsworth Kelly’s and of rigorous abstract artist François Morellet’s. He also met Marcelle Cahn, with whom he would become close friends.¹⁶ Indeed, their works from that time bear a number of similarities: white world, line-based composition, use of relief. Arden Quin would also forge close ties with the Venezuelans who followed him to Paris: Alejandro Otero, who arrived in 1945;¹⁷ Luis Guevara, in 1948; Rubén Núñez and Jesús Rafael Soto, in 1950. Carlos Cruz Diez would not move to the French capital until 1960,¹⁸ but his 1954 relief *Projet mural* (Museum of Fine Arts, Houston) reflects ideas akin to Arden Quin’s.

An international exhibition that took place in Caracas in 1952 was important not only because of the participation of Arden Quin, based in Paris by then, but also because of its role in introducing one of the strains of geometric abstraction that was emerging at that time. Also significant was the interest that Arden Quin sparked beyond France. Critic José Hernán Briceño presented *Primera Muestra Internacional de Arte Abstracto* at the Cuatro Muros gallery. The exhibition included twenty-seven artists in addition to Arden Quin, among them Venezuelans Soto, Otero, Núñez, Guevara; North Americans Kelly, Youngerman, and Coburn; and French artists or foreign artists residing in Paris Ionesco, Damian, Énard, Maussion, Bitran, and Koskas.

The four young artists featured in the exhibition *Le mouvement*, held at the Denise René gallery in Paris in 1955, though, were the ones with whom Arden Quin had the most affinity. One of them was the aforementioned Soto, who shattered

Mondrian’s formulas almost as soon as he had adopted them only to then delve into even more significant experimentation in which the module and repetition prevail. When, starting in 1954, he began experimenting with motion and depth, he placed a sheet of plexiglass in front of the background just as Arden Quin had in the *Transparencias* [Transparencies] he started producing in 1952. Like his friends Luis Guevara and Rubén Núñez, Arden Quin was interested in the idea of generating a visual translation of the phenomenon of vibration. Another of those artists was Jean Tinguely who, starting in 1954, grappled with a whole range of free geometric forms and color planes cut into irregular shapes that he would place in front of a support and put in motion with motors (*Meta Kandinsky II*, 1955, Museum of Fine Arts, Houston). Each of the elements in those work is in keeping with the vocabulary not only of Arden Quin, but also of Raúl Lozza and Juan Melé. These forms are also found in Yaacov Agam’s manipulatable paintings (*Ambiance*, 1955, Mönchengladbach, Museum Abteiberg). His 1953 relief *Ouverture forme couleur* [Gap Form Color] is a cut-out composition of shapes and colors, a work that does not stray at all from the MADI paintings exhibited at the Salon des Réalités Nouvelles that year. Crucial to this list is Pol Bury, the heir to and authentic disciple of Arden Quin, and the manipulable reliefs he called “mobile planes” he started producing in 1953 (*Relief n° 2/ Plan mobile*, 1954). The show *Le mouvement* was unquestionably the first expression of the kinetic art that would blossom around the world in the coming decade. It was, first and foremost, the expansion and furtherance of the MADI spirit by a new generation of artists with varying background, a generation that had come into contact with that spirit in Paris thanks to the group shows of MADI artists at the Salon des Réalités Nouvelles and in local galleries.

Free wooden forms hanging in space and joined by metal rods, Arden Quin’s striking mobiles, with their careful balance, clearly partake of the artist’s pursuit of novel formulas. They are original even as they look to the Calder model. In Milan during the same period—and with the same spirit of exploration—Bruno Munari¹⁹ produced some odd mobiles titled *Macchina inutile* that were quite different from the ones by the author of *Cirque Calder*. George Rickey²⁰ was, at this time, making his first hanging sculptures, works similarly devoid of Calder’s influence (*Machine for a Low*

Ceiling, 1953). The connections between Arden Quin and his contemporaries from different continents were, then, profuse. Far-reaching tendencies that take shape over time attest to the same concerns and topics of research. Akin to Arden Quin’s coplanar works and articulated sculptures (*Sculpture mobile* [Mobile Structure], 1952, Musée de Grenoble) was the work of Brazilian artist Mary Vieira.²¹ She arrived in Europe in 1951, where she designed sculptures with manipulatable elements (*Surfaces circulaires mobiles dans leur espace sphérique*, 1958-1963, Wilhelm-Lehmbruck Museum, Duisburg).

In the forties and through the late fifties, a number of artists from the United States influenced by Domela, Moholy-Nagy, Léger, and—of course—Mondrian began making work along these same lines. Charles Biederman,²² for instance, was committed to the relief and the use of an array of materials, as well as electric lighting (*N° 7, New York*, 1940, Tweed Museum of Art, University of Minnesota, Duluth). Vaclav Vytlačil, meanwhile, made compositions with compartments à la Torres García (*Untitled*, 1939), and Theodore Roszak made reliefs and sculptures in a variety of materials, such as varnished wood, metal, and plexiglass; his “aerodynamic” style is suggestive of the world of the mechanical industry.

In France in the sixties, painter Georges Folmer,²³ one of the primary exponents of geometric abstraction at the Salon des Réalités Nouvelles, ventured felicitously into transformable and manipulable work; *Roto-peinture*, his reliefs in shaped format that make use of mobile elements, furthered the tenets of the MADI movement, whose power of persuasion and influence continued unabated.

Posterity

But that is not all. The dissemination of MADI art, whether directly or indirectly, whether during its era or slightly later, was considerable, stunning even. Its legacy is impressive. But that legacy is not located in the production of Arden Quin’s disciples, even though he himself recognized and encouraged those disciples, as befits the true leader of the MADI movement. Posterity must be sought elsewhere, farther afield, and in another way, and it must be recognized in all its originality. Think, for instance, of North American painter Leon Polk Smith. Influenced

by Mondrian, that artist worked in the tondo format from early on, though that shape would stretch out over the course of the fifties. The format of *Geronimo* (1957, Leon Polk Smith Foundation) is a leaning vertical oval. Later works like *Constellation Milky Way* (1970, Brooklyn Museum, New York) consist of groups of two or more paintings in arrangements reminiscent of Arden Quin’s coplanar works.

Think as well of Frank Stella, an artist often seen, from the cocky North American perspective, as the creator of the “shaped canvas.” But his first shaped paintings (masterful works, by the way) were produced in 1960 and 1961. They made quite a splash when exhibited at the Leo Castelli gallery. Ten years later, Stella started making reliefs with cut-out form. *Chodorow II*, from 1971 (The National Gallery, Washington), occupies the space as Arden Quin’s “H shapes” (*Signe I* [Sign I], 1953, Musée d’Art et d’Histoire, Cholet) did. In the 2000s, Stella, now released from any restriction whatsoever, created baroque works freer and freer in terms of the materials used (a great variety), composition, and size (they are often gigantic). Be that as it may, Stella’s relief *Djinat*, from 2007 (Venet Foundation, Le Muy), is not all that different in spirit and nature from Arden Quin’s relief *Ateneo* [Atheneum], produced in 1946.²⁴

Also worth mentioning is Robert Mangold, whose first paintings with fragmented frame are from 1963 (*Red Wall*, 1965, Tate, London). In all the periods of his production, Mangold would privilege irregular and imperfect formats where the interior composition is related to the shape of the frame. In diptychs like *Red with Green Ellipse/Gray Frame*, from 1989 (Bonnetanten Museum, Maastricht), two dissimilar parts are associated, a return to the combinations pursued by Arden Quin in his early MADI period (*Uand*, 1949, current whereabouts unknown).²⁵ Finally—and surprisingly—the early work of Lawrence Weiner, when he was still an adamant painter, makes use of the shaped frame. With its fragmented and skewed form, his *Untitled*, from 1966 (Kunstmuseum, Winterthur), adheres to all the criteria of MADI art.

Active during the sixties were a number of kinetic artists (Gianni Colombo, Gabriele De Vecchi, and Roger Vilder, for instance) interested in distorting basic geometric shapes. The media they used may vary, but the squares undergoing transformation in their reliefs end up looking a great deal like the

irregular shapes of Arden Quin's MAD1 paintings. His art brought so many novelties and so much innovation. It was so rich and its consequence so far-reaching.

Carmelo Arden Quin is a major figure in mid-twentieth-century art history. He was a master of geometric abstraction, thanks to his creativity as well as his great capacity for invention and production. His encounters with other artists were decisive, first with Joaquín Torres García in Montevideo in 1935 and then with Georges Vantongerloo in Paris thirteen years later. Through his art, Arden Quin expressed the ideas in circulation at that time, starting with post-Mondrian formulations as seen from Argentina. He later helped fertilize the terrain between Europe—that is, Paris—and the new world of Latin America. He paved the way into next period, which began in the late fifties. Carmelo Arden Quin's art is a melting pot from which to take, as he himself put it, the "formulas [...] of the future."

Notes

1. Carmelo Arden Quin formed part of the first wave of Argentine artists who emigrated to Paris immediately after the war. Many stayed on in the French capital, while others returned to their country. The first of these artists included Juan Melé, Tomás Maldonado, Gregorio Vardanega; they were followed, in the fifties, by Gyula Kosice, Claudio Girola, Manuel Espinosa, Antonio Asís, Luis Tomasello, Carlos Cairoli, and others; finally, from 1959 onward, Julio Le Parc, Francisco Sobrino, Hugo Demarco, Horacio García Rossi, Horacio García Miranda, Sergio Moyano, and Martha Boto—many of whom were involved in kinetic art—arrived. This path was followed by artists from Chile, Venezuela, Cuba, and Brazil as well.

2. The totalitarian regimes in the USSR, Italy, Germany, and then the World War generated genuine amnesia in the art field on the European continent. Switzerland, and the cities of Zurich and of Basel in particular, would be the reservoirs of that memory in Europe, as would the city of New York and the country of Argentina. In Paris in 1945, meanwhile, the name Mondrian was unknown to younger generations of artists.

3. Fellow members of that group were Rudolf Jahns and Hans Nitzschke.

4. The list could also include North American abstract painter Charles Shaw, whose *Polygon*, 1936 (Newark Museum, Newark), bears the direct influence of Fernand Léger.

5. On this point, see Domitille d'Orgeval, "Carmelo Arden Quin. L'éternel précurseur", in the catalogue to the exhibition *Carmelo Arden Quin*, Paris, Galerie Drouart, 2007. The text contains statements by Arden Quin that are not accurate. The show at the Maeght gallery opened on March 9, and the Salon des Réalités Nouvelles took place in July. Furthermore, Arden Quin set sail for France on September 25, 1948. I have dedicated a great deal of time to making Peyrissac's work known (the artist had been at the Bauhaus in Dessau in 1927 at the invitation of Lyonel Feininger). In 1983, my students and I organized a Peyrissac show at the cultural center of the Université de Bourgogne, Dijon. As chief conservationist at the Musée de Grenoble, I was responsible for the acquisition of a number of his sculptures and low-reliefs for the museum's collection. Marianne Le Pommeré is the author of the first monograph on his work, *Peyrissac, Expressions contemporaines*, Angers, 2002, for which I wrote the foreword.

6. Tomás Maldonado, Gregorio Vardanega, Juan Melé, Manuel Espinosa, Víctor Magariños D., Enio Iommi, Virgilio Villalba, Carlos Cairoli, Luis Tomasello, and Gyula Kosice.

7. Ellsworth Kelly, Jack Youngerman, and Ralph Coburn in particular.

8. Karl Gerstner as well as Jakob Bill, who—as Max Bill's son—had known him since he was a child.

9. Anthony Hill, Gillian Wise, and Kenneth Gilbert who, like Vantongerloo, had his studio in Impasse du Rouet in Paris.

10. Nicolas Ionesco, Albert Bitran, Horia Damian, André Enard, Charles Maussion, Luc Bidoilleau, François and Vera Molnar, François Morellet, Nicolas Schöffer, as well as Jesús Rafael Soto and Rubén Núñez.

11. On this point, see the impressive catalogue to the show *Georges Vantongerloo, 1886-1965. Un pionnier de la sculpture*

moderne, Musée Matisse de Le Cateau-Cambrésis, Paris, Gallimard, 2007, under the direction of Jean-Étienne Grislain.

12. Most of the works on cardboard would be framed with broad passepartout that reproduces the cut-out shape of the support and a flat-edged rod.

13. As well as Volf Roitman, an Argentine very close to Arden Quin with whom he would spend time in France; Aníbal J. Biedma, Juan Pedro Delmonte, Nelly Esquivel, Antonio Llorens in Paris; Roger Neyrat, a disciple from early on; and Roger Desserprit. Tomás Maldonado, Alfredo Hlito, Lidy Prati, and Virgilio Villalba, meanwhile, remained faithful to the rectangular format despite the odd work with shaped frame.

14. Abstract artist Loló Soldevilla, who also made reliefs and whose work is akin to MAD1, lived in Paris as the cultural attaché at the Cuban Embassy in France.

15. The Colette Allendy, Suzanne Michel, de l'Odéon, and Denise René galleries.

16. Marcelle Cahn attended a lecture Arden Quin gave at the Sorbonne on June 15, 1953. I am pleased to report that, after meeting her in the early seventies, she gave me the address of the Uruguayan artist and facilitated our encounter.

17. He would remain in Paris until 1955. Indeed, it was there that he began work on his *Coloritmos*—his most interesting body of work and one that resonates in Yaacov Agam's and Pol Bury's art.

18. His first visit was in 1955, when the *Le mouvement* exhibition was up at Denise René gallery.

19. When in Europe in 1948, Tomás Maldonado traveled to Milan to visit Bruno Munari. Manuel Espinosa did the same in 1951.

20. Bear in mind that George Rickey had studied with André Lhote in Paris in 1929 and 1930.

21. Her remarkable work bore the influence of Max Bill.

22. Biederman was the leader of structurism, a major movement of geometric abstraction based in the United States and Canada whose sole medium was the relief. The movement held group shows and published a magazine, *The Structurist*, directed by Eli Bornstein. The group was very close to Joost Baljeu and Anthony Hill, who also published a magazine, titled *Structure*. Baljeu and Hill's mentors included Jean Gorin.

23. See Serge Lemoine, "Bois polychromes", in *Georges Folmer. 1895-1977*, Trouville, Librairie des Musées press, 2015, p. 145.

24. The cover of the catalogue to *Frank Stella: A Retrospective* held at the Whitney Museum of American Art in New York in 2016 was cut out just as all the catalogues and pamphlets published by Arden Quin and the MAD1 movement had been starting in the forties.

25. More striking still is that the relief *Sin título* [Untitled] (Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori, Buenos Aires) that Manuel Espinosa made in 1945 has almost the exact same shape and layout as Robert Mangold's diptychs.

Translation: Jane Brodie

Pluraleidoscope of the Manipulable Minimal: Carmelo Arden Quin's Poetic Experiments

Ornela Barisone

Like an undercover archivist, Carmelo Arden Quin manipulated his archives, as does the participant—a wider concept than reader or viewer¹—of his poetic experiments.² Following Guasch,³ I understand the archive to be a mnemonic supplement that preserves memory or salvages it from oblivion, from destruction, from annihilation. While the archive requires acts of unification, identification, and classification, it does not proceed amorphously, but rather aims to coordinate a corpus within a system or to synchronize, and then articulate and relate, previously selected elements. The archival task is, thus, personal and creative.⁴

In Arden Quin and with Arden Quin, the archive is a creative manipulation, a faceted combination. Between the facets, the assemblages, and the montages, the artist envisions plural, playful, and kinetic conglomerations.

Hence, the idea of the artist as archivist, as defiler of the *archontic* power of the archive.⁵ The gestural artist effects cuts, leaps, montages, assemblages, and “reframings” that give rise to other narratives. That reading befits Arden Quin, because archivist gestuality shows how the archive can be used as “protocol” to interpret the arts.⁶

Arden Quin is, then—I propose—an archivist-artist who manipulates facets. To develop that proposal, I look to the kaleidoscope. According to the dictionary, the kaleidoscope is a tube with three mirrors that form a triangular prism; each mirror's reflecting side faces inward and at their ends are two translucent plates. Between those plates, objects of varying color and form materialize; the images resulting from the combination of those elements are seen as

symmetrically multiplied when the tube is turned and one looks in through its other end.

Derived from the Greek words *kalós* (beautiful), *eídos* (shape)⁷ and *skopein* (see), the kaleidoscope has been a toy, a source of amusement that generates optical effects.⁸

Rather than a kaleidoscope, the two fold manipulation of the archive becomes, in Arden Quin, a *pluraleidoscope*: a plural observation of the sign understood as combination of visual and textual elements. This triangular prism is multiplied and pluralized, albeit irregularly and asymmetrically, when the tube-point of view is turned. As manipulator of the minimal and of the fragment, Arden Quin scatters the clues. He is the puppet master of the marionette-toy who will make participants play to further expand that plural nature.

The notion of manipulation that interests me here is not negative, but rather productive and positive. To manipulate is to modify tactilely, to work with the object in order to *transform it*. Those changes might be intentioned and strategic; they have an aim. That is why I ask what that *gesture* of Arden Quin shows, what those transformations have to offer, and why and how his poetic experiments are steeped in the minimal, in the fragment, in the cutout. To answer those questions, I will draw multiple *facets* of Arden Quin's universe around the production of poetic experiments⁹ to propose a new assemblage of archives.

To make this *pluraleidoscope* work, the first section will address Arden Quin's mobile poems and *madigramas*¹⁰ that include collage. The second will discuss his assemblages, mostly his *boîtes* and *IONNELL*. The third section will demonstrate modes of archival assemblage and montage on the basis of the previously unexplored zone of contact between Arden Quin and Julien Blaine.¹¹

1. Poèmes Mobiles and Madigrammes: the Liveliness of Weight and the Reduction of the Letter

The mobile poems and *madigramas* were produced and/or exhibited in France. They are, then, objects or poetic experiments from a *zone of contact*.

The term *madigrama* is tied to the notions of measurement and metric, to exactitude. The Greek word *grámma* means written, graphic, or letter; in the metric system, the gram (*gramme* in French) is the basic unit to measure weight. In the *madigramas*, Arden Quin strains the measurement of the poetic and the minimum: how to measure them? How to reflect on the movement at stake in that measurement?

The artist viewed the mobile poem as a strategy to be employed by MADI and as the direction that the movement should take starting in the mid-forties. Regarding the mobile poem, in a manifesto issued in 1948,¹² he stated “*sans aucune doute, le mouvement dans toute son essence*”¹³ and described the “*ludicité*” (playfulness) and the “*pluralité*” (plurality) of work with the space as “results of the time function.”

Indeed, plurality is a “quality” of the process that the artist would adhere to to the point that it would gradually define his poetic experiments. A book-object is no less plural than Breton's *objets-trouvés*, which Octavio Paz described as “an amphibian creature”¹⁴ insofar as it moves between visual and textual media. It is plural because, in cubist fashion, its mobility develops or “unfolds” in different facets and points of view. It is plural because that transformation and juxtaposition of folds in time ensues in a three-dimensional space. It is plural because it boldly engages the participant in a meta-analysis of the book and of the poem as object and as idea.

In MADI sculpture, “the visual value derived from the object's spatial content [...] pertains to its mobile nature.” The space in the structures produced from 1945 to 1947 “was a primordial solid, generally a cylinder or a parallelepiped, divided into three parts and subdivided into planes. A cut in the interior means that the volume is perceived as three forms.”¹⁵

At the same time, Blaine affirmed those aspects of the transformation of the book in “*Aspects d'une oeuvre éditée ou exposée*.”¹⁶ The “qualities” of the object he enumerated in that text include mobility, which is observable in the holes and in the folds as a “kinetic adventure”; presence as volume in the space, that is, the use of the “parallelepiped” or the “cylinder”; and material, meaning the “transformability” of the paper and the

reconsideration of the poetic support. Carmelo's text referred to those qualities and, as mentioned above, associated them with a time function. Below, I will show simultaneously an archival collage and a collage in *madigramas* and mobile poems that can be reconstructed by listing the facets defined above and by taking temporal leaps in response to the archives. Let us then reorganize four facets of the *pluraleidoscope*: The first two are in images of works produced from 1948 to 1950 that, in 1989, Carmelo reproduced in a magazine; the third is a work produced in 1952 and reproduced in a magazine in 1968; and the fourth reconstructs a work from 1962¹⁷ that was reproduced in 1964.

FACET 1 (1948–1950 in 1989). The “Oriental fold” is a way to alter the visual support of the conventional book. An irregular fold with four front-facing flaps results in the same scheme as in the shaped canvas. The off-center circles around the letters on each sheet show an intention to render a continuum in the fold in the paper.

FACET 2 (1948–1950 in 1989). *KAO. Journal Asiatique*, a magazine that Carmelo Arden Quin and Michel Giroud co-edited in 1989, contains reproductions of a poem by Arden Quin and of a MADI catalogue. The poem's six front-facing sheets takes the form of an accordion folder. The circular holes alongside the poems evidence a tendency to the minimal. An interplay of sounds takes shape in the final fold where there are no logical connections between most of the words.

Something written on one sheet of the unfolded objects is striking: “A unique opportunity to make living poetry.”¹⁸ How would Arden Quin make “living poetry” on the basis of MADI? *Bio* means life, and implies movement, the continuity of flowing energy. The plural direction tied to movement anticipates the motion in the poem, which is spatialized and transformed; it “unfolds” in time. It is act and action. It is potential act (the potential to be a kinetic volume), but it is also action for the participant, who must turn into an “amphibian creature,” to use Paz's term. That is the passage toward a volumetric, three-dimensional poem.

FACET 3 (1952 in 1968). A photograph from 1968¹⁹ shows the *poème mobile* Arden Quin made with Luis Guevara Moreno (Venezuela, 1926–2010) in 1952. A number of aspects of this photograph are pertinent to facet 2, first among them the hole in

the letter O in the word "Pour"; it marks a shift away from the use of the circle as self-referential probe. That is, while Arden Quin and Guevara perforate the space vertically or circularly, they also introduce variations in lights and shadows and replace the letter O with the hole. They continue to use the term "MADI," however, and to make use of different sizes of letters and typographies. Another striking difference is that in this mobile poem the folds and superimpositions, with their multiple layers, are more complex.

FACET 4 (1962 in 1964). In the *madigramme ONOUOUN*, Arden Quin stages a singular sort of collage by bringing "external" reality into the work of art. In that gesture, he seals the work's autonomy. Here, he selects and relocates materials like clippings—often bits of text—from newspapers and magazine. Picasso had, by this time, manipulated materials in his various works titled *Guitarra* [Guitar]. In them, the figurative hole/circle is located in the middle of the instrument—that is where the image's depth and figuration lie. In these *madigramas* by Arden Quin, the holes are space with no relationship whatsoever to anything but the geometric shape (the circle) and the theme of the infinite. Thus, Carmelo Arden Quin upholds a technique (*papier collé*) in an original system of his own (the inventionist *shaped canvas*)²⁰ to which he brings to bear poetic production. Likewise, his engagement with the poem's visual layout is clear as he tackles the space of the page. The painting includes *pieces* of reality and, at the same time, makes reference to his new *invented* reality.

A novel formulation,²¹ the shaped canvas was a radical departure from the "conception of painting as window."²² MADI works set the surface of the painting free after centuries of confinement in the square or rectangular frame. Both Arden Quin and the MADI movement declared that everything flows. They tried to capture the perpetual movement of the world in simple colors and polygonal structures, in hollows and the deconstructed forms of sculptures, in the movement of the frame to the surface of the painting. As a result, in their theory there was neither exterior nor interior; Arden Quin rejected any idea of delimitation because, he argued, art history had never tackled the problem of the polygon.²³

What was novel in that order of ideas and in relation to the *madigramas* was that the visual poems were

on shaped pages. The strategy of selecting words and letters from newspapers and cutting them out to say something else had been used by the historic avant-gardes. Be that as it may, the *formula of the cutout frame and cutout words* meant a *total expungement*. Arden Quin effected a *twofold simplification*. The artist went from the frame as great window to the cutout frame (the perforations and parallelepipeds are the patent example), from the words of reality to their expungement and later reconstruction in a new artistic context. Those words, meanwhile, are not positioned in a linear discourse, which evidences the two intentions at play in the cutout.

The *madigramas* operate in at least two ways. First, as weight, that is, they give metaphorical "weight" even as they lighten the "weight of the painting-as-window tradition." Second, the letter is reduced insofar as displayed as without meaning or logic nexuses. As sign, as manipulable experiment, it is visually dense. The letter is without question the material on which Carmelo performed a double operation of intentional simplification.

In the magazine *Ailleurs*,²⁴ Arden Quin showed snapshots, fleeting images from his diary from 1962 and 1963. In them are two photographic registers showing the *ONOUOUN* in different "positions."

The words are arranged and stuck to shaped pages that compose a second, larger shaped page frame if each piece is folded and layered (and so on endlessly). By folding the paper, the object is transformed to yield various alternatives.

But what does Carmelo say in *Ailleurs* about the *madigramas*? What aspects of this poetic experiment proved powerful? He dates the distinction between what he calls "*anciennes madigrammes*" and the new *madigrama* to March 26, 1962—a date he provides in the text. He cites *Soleil* and *Nature*²⁵ (known as *boîtes* or boxes)—the *madigramas* exhibited at Colette Allendy gallery in 1950—as examples of the old *madigramas*. He mentions *ONOUOUN*, produced in 1962, as an example of the *new madigrama*, because of "a very important change [...] in the theme and in the integration of the two **planes**."²⁶

The versatility of each piece is displayed: they can be combined and mixed; they can take on different positions and bear superimpositions; they can be

hung up or rested on a surface. Some can be seen from the front and the back at the same time. But Arden Quin does not clarify by listing these different possibilities. On the contrary, like in the photograph in *Ailleurs*, he combines them. As we will see later with *IONNELL*, the pieces cannot be bound like pages in a book or unfolded accordion style. They are neither Western codex nor "Oriental" fold book.²⁷ At stake, rather, is the manipulation of the collage, the cutout frame, the perforation, the explicit mention of the MADI poem.

Below are the phrases and words in these works in the order they were envisioned for exhibition (they are numbered one to fourteen). Between brackets are the words in the powerful French original:

THE UNIVERSE (1 recto) / WHERE HE LIVED / CALM THE WAVES / NOT YET (2 recto) / HIS FUTURE (2 verso) / NEW / THAT MUST PERFORATE-CROSS-BREAK [PERCER] / FORGETTING / WILL CONTINUE (3 recto) / S/HE/ [ON] / RED (3 verso) / BEHIND / EXPLOSION-SHINE-FRAGMENT-SPARK [ÉCLAT] / EYES / THE (4 recto) / THERE WERE WINDOWS / WERE [ONT ÉTÉ] / FORMERLY OPEN ON / THE SUMMER [L'ÉTÉ] / IN THE SPACE OF A LIFE (4 verso) / LIFE FREE / POETRY / MADI (5 verso) / DON'T FORGET (5 recto) / ON ITS LAST TRIP / THE INFINITE (6 recto) / LOST / THE EARTH / IN / A MAP / ARDEN QUIN (6 verso) / ONOUOUN / THE OASIS (7 verso) / THEIR SEASON TODAY / LET US FORGET THE PAST / YOUR DREAMS (7 recto) / THE DEN IS HOLLOW BEHIND THE PLAZA A LITTLE GREEN / THE MASK IS THERE / AND BEHIND TOWARD THE LIGHT A RIVIERA GETS OUT OF BED /

The *ONOUOUN* collage makes use of letters, words, and bits of newspapers and magazines, drawings and pieces of paper in geometric shapes. Text is written on each part of the collage. There is a journey, an unfolding in time at stake as well in the participation with the object (its transformability), in the new, future, and forgetting. An oasis (cavities and water)—the new "must perforate, cross, break," as occurs in relation to the idea of the traditional book. Perforate the space that is crossed with the cuts and the folds—the task of the archivist and the manipulation of the archive. There is an *éclat*—spark and explosion, fragment and indefinite multiplication.

What follows are some observations. Pieces number 5 verso, 2 recto, 4 verso, 6 recto, and 6 verso stand out because the presence of color is greater in them than in the others.

Regarding the layout and text, *piece 6 recto* (the word *infinite*) uses the cutout letter to compose the word, as does *piece 6 verso* (*onououn*, which gives the *madigrama* its name). The layout of the letters varies, however: in the first case, it is zigzag; in the second, circular.

At the same time, some rhetorical resources from the "discursive poetry" make their way into this *madigrama*. Elsewhere²⁸ I have pointed out those writing and reading exercises that tend toward juxtaposition, parataxis, and synthetic-ideogrammatic writing of the sort used by Brazilian concrete poets in their appropriation of Apollinaire as opposed to those writing and reading practices that tend toward linear discourse (beginning-middle-end). In the latter case, the representativity takes the shape of poetry in verse and rhythm, that is, historically conventional and hegemonic poetry. A quick look at the compositions without altering their location in space shows a semantic and phonetic play of homonyms in *piece 4 recto* "*ont été* / *l'été*": in French, *été*, a noun, means summer, and *ont été* is the conjugation of the nonfinite form of the verb *être* (to be). In *piece ten*, meanwhile, "*en l'espace d'une vie / vie liberté*" joins duplicated words (the same word ends the first sentence and begins the next one).

Piece 7 recto contains a freehand transcription in ink of modifications to a (cutout) fragment of a newspaper or a book where the original printed text is altered. *Piece 1 verso* is the only one without text that makes use of perforations and a shaped frame. Silence prevails, as does the emptiness and hollow of the perforations.

Finally, *piece 6 verso*, also titled *ONOUOUN*, is formidable because of its visual-verbal synthesis, the power of its theme, and the meanings it holds. Possible fragmentations of that word invented by Arden Quin that stand out immediately evidence the strategy of the palindrome—verbal and visual play, synthesis that can be read forward or backward. *ONOUOUN* might hold a number of "particles" of "ions": *on? ou? ou? on? no? noun?*

It is possible, pursuant to speculations on interlinguistic transitions, to distinguish different classes of words, as well as different languages and combinations of them. That hypothesis is not outlandish considering the linguistic and geographic *thresholds* Arden Quin crossed over the course of his life (Uruguay, Brazil, Argentina, France). Writing and reading in French, writing and reading in Spanish, taking Portuguese classes—these were all experiences that took Carmelo over linguistic thresholds.

Some possibilities: **ou** is a disjunction in French (it means or) but, if an accent mark is added, it is the adverb where; **no** expresses negation in Spanish as well as in English; in addition to its meaning in English, **noun** means nun in French; **nou** means new in Catalan; in addition to its meaning in English, **on** is an indefinite personal pronoun in French (**we/ someone**). And **un** is an indefinite article in French and in Spanish.

Of all these linguistic possibilities, one is particularly striking because of its scope, all the larger because of the year when the experiment was performed. If a space is added between the o and the u, **Nou** has a phonetic meaning in English (*No, You*) and in **Haitian Creole**. Significantly, in 1961, thanks to the efforts of writers and linguistics like Félix Morisseau-Leroy and Pradel Pompilus, Creole became the second official language in Haiti (along with French, which had been the sole language for literature in Haiti since the time of its independence in 1804). *ONOUOUN* was produced in 1962. It is, in my view, likely that Arden Quin had that historical fact in mind and on his own linguistic threshold. Were there any books by Haitian writers in Creole in his library? Is there any other way to corroborate what seems like a plausible hypothesis?

If Haitian Creole is also considered in our reading, a number of personal pronouns appear in *ONOUOUN*: you (*ou*) / we (*nou*) / and the plural form of you (*ou/ nou*). This “folded over,” even covered up, “faceted” work with language is tied to Arden Quin’s analysis in the register from 1962, where he shows that it is necessary to test out and “find deviations adapted to new structures” regarding specifically the exterior and typographical form of the poem, and the name of the content as means to go beyond Mallarmé and Breton.²⁹

2. Assemblages: Faceted Manipulations

2.1. Boîtes: Precarious Miniatures and an Interplay of Tributes

In the *boîtes*, poetry is moved into material space permeable to the “exterior.” It is playful and manipulable, and tied to the miniature.

The word hop, in English, found twice on the cover of the box (*Hop! Hop!*) is associated, of course, with limping as well as games that involve jumping on one foot. The word is associated with jump rope, hopscotch, and other games where players jump—actually, hop—in and out. What seem like instructions on the box are linked to the organic: the movement of the body and then its return as it falls by force of gravity and its own weight only to then be set back into motion. The participant is invited to open a small *boîte* that slides out of its cover like a box of matches. Inside are rectangular wooden prisms with phrases³⁰ on each side.

Like in certain surrealist exercises, there is no apparent logical connection between these words. A constellation of linked words can be formed by the participant, however, in a vertical sequence that, due to the horizontal layout of each piece, naturally takes the dimensions of the outer box. The hop is, then, a breakage or the violent opening of a thing because linear discourse is shattered and parataxis and juxtaposition set off.

The pieces can be arranged in many ways: they can be stacked, rotated, placed on different “backgrounds” (on a table, they might imitate the inventionist gesture of the shaped frame). The pieces are disconnected from their box and reconnected on other backgrounds.

The hop Arden Quin performs through by folding and making circular holes in the paper also strains the interplay of lights and shadows and of the visible and the non-visible/hidden whenever a side of the volume cannot be seen from the participant’s perspective.

One of the pieces reads “*cri prismatique*”—the scream of the poet entails hopping, “raising the voice” in an act bound to the aesthetic of participation. At stake is the materialization, indeed the supersession, of the cubist ideal of totality and movement. In Arden Quin, the movement is playful, participative: spatial hop and vital, organic hop.

In 1954, during his time in Paris, Alberto Greco also spoke of “vital painting, the painting scream” in reference to the finger-gesture that marks—indicates space and time in his *vivo-dito*—at once gesture and memory in what, to paraphrase Greco, must be captured in “a photographic register as a great adventure.”³¹

Meanwhile, Arden Quin’s French MADI was launching “living poetry.”³²

The tension between the visible and the non-visible was also evident in the mobile poem and the *madigrama* with its use of the cutout frame. What is made visible? The background? The fragment/cutout? The variation in the gesture of the juxtaposition/superposition? In the resource of cutting out words and letters, of removing them from one context and placing them in others, the useful background is hidden and a new statement made visible.

The seven pieces in rough painted cardboard and wood that make up *Nature or Hommage à Stéphane Mallarmé* (1950) also give facets to the side not seen, the interior, or what is visible by chance. The words and phrases that appear in the tosses are “scream,” “they lick,” “temporality,” “the hidden,” and “becoming.” What to do with those cubes? Skip them?

At stake in the multimodal assemblage of these *boîtes* are cardboard boxes of different sizes superimposed with cutout words on the various sides, words of different types and typographies that come from newspapers. A bit of reality is thus manipulated. Each side, each toss of the *open-to-chance* cubes, each combination or arrangement made by the participant entails the materialization of the temporality of the act of “reading-observation” and the dissolution of any attempt at absolute totality with respect to an organic whole or with respect to the object itself. The faceted becomes organic. One of the surprises here is coming upon Mallarmé’s “prismatic idea,” as well as the title in his honor. The temptation that the *boîtes*’ possible combinations hold is imminent.

From Marinetti’s “words-in-freedom” to Picasso’s cubist collages, from Duchamp’s three-dimensional boxes (*Boîte Verte*, 1934) to the surrealist *objet-trouvé*, Arden Quin puts before participants an assemblage that materializes interplay and tribute.

The three-dimensional dice/boxes of cardboard and wood that he bought and selected can be combined and manipulated. They are not closed cubes, however: they show their interior. Chance is introduced as a possible path to the outcome of the game, and not all the sides can be seen at once—evidence of the *faceted* nature of the experiment. In the photographs of these works, we see juxtaposed facets (visible sides), fragments visible by chance (when they are tossed) or intentionally (when arranged by the participant). The words in different typographies taken from the reality of the media (magazines and newspapers) and stuck somewhat clumsily onto the boxes’ labels attest to the gesture of autonomy of the work of art. These works are brought into dialogue with new meanings and in new contexts. The tribute is threefold: production where the poetic lies in the use of the space (the Mallarmé tradition); playfulness; and the dynamic relationship to poetic experiments.

Play and the game entail a return to a basic *element*, namely cardboard, a malleable and precarious low-cost material. In Arden Quin’s project, facets can be altered and moved; and the temporality at play in each act of rereading, materialized. The dynamic tension between the visible and the non-visible (the bottom and the depth of a box that does not close as a cube) holds as well the *coplanal*³³ gesture: starting points and endpoints at distant moments.

The interplay that circulates from the transportable miniature (*Hop! Hop!*) to the hyperbolic box (*Nature*) attests to how Arden Quin leads to the expansion of experience.

2.2. IONNELL: Double Movement and Juncture of Fragments

In 1950, the Colette Allendy gallery in Paris held the *Exposición MADI*,³⁴ at which Arden Quin exhibited a poem-object titled *IONNELL*. The artist had produced the piece in Bristol paper and white cardboard (two to three millimeters thick) in Ivry, France in 1949.³⁵ The pages of the book-like object measured thirty-five by thirty centimeters; the piece included *découpages*, paintings, cutouts, reliefs, *madigramas*, and poems.

This poetic experiment not only brought together geometric and constructivist experiments, but also added a novel component vis-à-vis its tie to

inventionism, namely the three-dimensionality of the book as manipulable and tactile object with folds and holes in the pages.

In partial “installments” that were “miniatures” of the work’s contents, Arden Quin—an undercover archivist—released *IONNELL* in a number of publications over the course of at least sixteen years. I believe *IONNELL* can be studied as a *biopsy*,³⁶ in the peculiar way Edgardo Vigo used that term in relation to his archives and their organization in wooden crates. At stake is a tie between life and observation, between the register (against the clock) that animates the past in a certain present and the examination of a future micro-history that that fragment will hold.

Is, then, the fragmentary a chance occurrence? Does it arise later as a strategy to manipulate the hidden/visible, a manipulation onto which layers adhere, nuancing and complicating the object and its “reading”? How to see the fragmentary given the distance and loss of the object and not be drawn into the inevitable act of attempting to grasp the theme-content? Insofar as located in a re-realizable space like the very act of reading, *IONNELL* challenges us to unweave the idea of the object’s interior and its exterior.

The fragmentary content broken down in different communicational spaces furthers the idea of mystery. What do those actions have to teach us? What do they show us and tell us about, even if they were not part of a strategy?

The photographic register gives them the status of an archive insofar as event, as key to reading or as clue that sends out or re-realizes a moment, that brings it into the present. Recognizing that the object itself is not enduring, Arden Quin looked to photographs to reignite it as the archivist artist of manipulation that he was.

FACET *IONNELL* in *Ailleurs*, 1963. Thirteen years later, from 1963 to 1966, Arden Quin edited the eight issues of *Ailleurs*, a magazine of experimental writing out of Paris. The publication acted as a platform and a knot, a zone of contact between visual artists and poets from South America and Europe interested in the juncture of writing and the visual arts.³⁷

IONNELL, like *ONOUOUN*, is an invented word. The use of *-ion*—an electrically charged particle—is

startling. The invention of the title and of a word that is feasible, if nonexistent, in French makes possible what convention would not.

The object itself would, thus, be a particle, that is, a reference to the minimal, to shrinkage to the point of electrically charged imperceptibility. The association with the electric veers toward the vision of the book as machine, an experiment that needs energy to work. If archives can shape temporalities, if they are *times* machines that transform what the future holds,³⁸ Arden Quin proposes a time-shaping machine that the archive—and the artist himself, in his acts of assemblage and dismantlement—sets off, one that broadens and expands with the idea of the poetic experiment as energy-machine: the facets of the Arden-Quin machinic.

The opening fragment of *IONNELL* was hidden in the first issue of *Ailleurs* (1963) under the title “*L’Aurore des Ages*”.³⁹ The daybreak of ages, the first light of day before the sun rises. It is often associated with the color white (the minimal, bareness, contemplation of the sublime). Those rays of light are refracted by the atmosphere—another lens on the *pluraleidoscope*.

Arden Quin’s ten-page work in the magazine begins with a photograph of the Temple of Apollo in Delphi and ends with an Aztec hieroglyphic for time. Light and sun, truth, the arts (the Apollo-Febo god in Greek and Roman mythologies), and time expressed in an ideogram (hieroglyphic) that represents through the minimum, that is, through synthesis of the visual and the verbal.

A fragment in lower-case letters says before, in cursive: “the circle explodes suddenly / I got up from the windows / the water seeps into the surface of the Game / the rain tore the walls / covered with wonders”.⁴⁰ The only word with an upper-case letter is *Jeu* [“Game”]. The French words “*Jeu*” and “*Je*” are pronounced the same: I am Game, and the Game of the myself. That game is also manifested in the *sudden explosion of the circle*.

Two of the ten pages⁴¹ feature a concrete visual poem and photographs of the experiment in question. A number of letters R, each one with a tail that gives a sense of suspense, are distributed over the blank page. Thus, fragments with no thematic commonality are layered: words that begin with the letter R lay out, in surrealist fashion, a sequence of words with

no logical connections; when spoken, a rhythm breaks out: “*rumeurs reflet ravin rameaux refus rafale ruisseau*,” which translates as murmurs reflex ravine branches rejection gust stream. A sensorial scene of a ravine over a stream or rapids (the sound-gust of water, the murmurs of nature).

Arden Quin presents the fragments as “murmurs,” a whirlwind of sounds where the “origin” is muddled (perhaps it is the flow of murmuring consciousness). The fragment is tied to the minimal. With that gesture, the artist affirms his search for the element or the elemental in poetry, that is, he foregoes the ornaments of discursivity and chooses powerful and disconnected words that he arranges to evidence the impossibility of reaching totality. He selects with a criterion to generate “apparent nonsense.”

The fragment in Arden Quin is a gesture tied to his *plastique blanche* period in the sphere of experimental visual poetry, the same period in which he designed *IONNELL*. At stake in whiteness is bareness as well as an imperceptible energetic charge, and in the perforations of the white or blank page, investigations into the problem of light, a reinterpretation of the white monochrome on the basis of the open polygon.⁴²

The white, the minimal is experienced as elemental by dint of reduction at different levels: at the level of the presentation of the materials (the clues left), of condensation, of the cutouts, of the folds—all of them resources at play in the dynamic back-and-forth between the hidden/visible. What is made visible is the emptiness, the void, the hollow, or its new constitution: the emptiness of utility in the case, for example, of a newspaper or magazine from which fragments (letters, words) are removed to compose a new poetic reality.

MADI was that: the relationship with the interior/exterior dynamic that *IONNELL* brought to the table. With polygonal structures and empty spaces, MADI created form and brought absolute freedom to visual art. Perpetual motion through simple colors, polygonal structures, and empty spaces. Those open and mobile polygons also appear in the figures drawn on the inside of the *IONNELL* and in the *madigramas*.

Along these lines, also featured in that magazine is *Paphos*, a poem-collage and photomontage Arden

Quin made in 1963. Here, circularity once again appears in the lake, that is, the water in which the child fishes and its projected reflection. It is tied, on thematic level, to an untitled collage on paper from 1956 with perforations, planets, stars, and cutout frame. “Ethereal bareness” / “wheel in the air” / “the suns vanish in their orbits” / “Circles that turn” / “the dying evening”...—a description of a sublime landscape of motion and circularity where temporality is spelled out. Though *Paphos* was produced immediately before *IONNELL*, it could easily form part of it on the basis of its visual and verbal configuration as well as the two works’ common themes and proximity in the magazine itself.

FACET *IONNELL* 1966: Sixteen years later. Arden Quin crowned the final issue of *Ailleurs* with “*Parties occultes d’Ionnell*”.⁴³ A photograph from 1953 shows the poem-object opened up like a pop-up. One of its spreads folds out as a cylinder with perforations in geometric shapes (trapezoids, rectangles, circles). The photo also shows an enumeration of over seventeen pages of creative work.

Another photograph in *Ailleurs*⁴⁴ shows “*IONNELL* (1943),” which ushers in speculation that there was work by Arden Quin that he would have wanted to show, work produced as early as 1944 that would have made him a pioneer in the experimentation of the inventionist group. It is unquestionably appealing to imagine that *IONNELL* was made in Buenos Aires the year before the publication of *Arturo*. Could *IONNELL* have been made in 1943? Or is the year 1943 just a typo, and the earlier photograph that says 1953 correct? If proven correct, the 1943 hypothesis could alter the narratives of art history and the history of experimental visual poetry.

This 1966 facet of *IONNELL* that Arden Quin lets be seen—that is, that he *unhides*—over the course of ten pages of the magazine contains, from pages eighteen to twenty-one, a temporal experience tied to the transformation of the experiment and its possible combinations. At stake in the *pluraleidoscope* experience is the book as visual form and as verbal exploration.⁴⁵

These are the visible phrases/words:

X en retour (again/in exchange) / *O en plomb* (leaden/in lead) / *mais il est* (but he is) / *néanmoins* (nonetheless/

however) / *N en dépend* (depends on that) / *E en donne une* (I'll give you one)

All of the letters are lower case except the bold upper-case letters that are also oversized. On the first page is a syntactic parallelism of phrases that begin with the word "en..." (*en plomb, en donne, en dépend*). The sounds according to the pronunciation of the French are the same in two of the constructions: "il est" / "E" [e], "N" [an] / "en." In any case, each page contains superimpositions in temporalities. There is something performatic about showing these reading/combination options and superimpositions.

After those pages comes a verbal exploration with unrhyming, largely discursive verses distributed around the page. Those phrases include:

déjà il s'agit / ici du mérite / et de l'ensemble / des affirmations / de la naissance / plus que tout emblème, yeux ou pluie d'ionnell [...] entre le cercle / et le guet / entre la feuille / (le vent ne souffle plus) / entre le pied / entre le feu / entre la neige / entre la muraille.⁴⁶

Mediation, the space between the *circle* and the *page*. The delayed mention, through the use of "between," of the elements of "fire" and "snow" (opposites, both of them necessary); the *emptiness*, the sublime.

Fait semblant / (de) / tout voir, / observant le / moindre interstice, à partir de / toi / ce moment – moment logique / -tu dois pouvoir te remettre / des silences et des éclairs de / fait semblant / ton enfance.⁴⁷

Another turning point in the reconstruction of that path is "Pretend to see everything, observe the tiniest interstice"—the interstice, the *between*, the "threshold" (*dès le seuil* is how Arden Quin would put it in another text in an issue of *Ailleurs* from 1964) is another way to name the manipulation of the fragment and fiction, like in a cinematographic montage of sequences. "The ensemble" and the manipulation of interstices: "more than any emblem, eye, or rain of IONNELL."

As I mentioned above, Arden Quin had a diary, a resource in which to keep an anecdotal and fragmentary record organized chronologically

to shed light, in his case, on the creative process at stake in the magazine and some of his poetic experiments. That record of the minimal is also found in *Ailleurs*.⁴⁸ In an entry dated June 2, 1962, the artist recounts a scene tied to IONNELL:

Excursions deep into space as well. After a long time, the idea is finally before us. Now it has to be systematized [...] A souvenir. 1954. Buenos Aires. He came to visit. I showed Juan Esteban Fassio IONNELL. He picked up the book and, with his right hand, gestured his apology, with characteristic modesty regretting his negligence-forgetfulness-carelessness: for some time, he had been thinking about putting together a similar book [...] on a night table, he brings over an odd small object and turns it suddenly / a stroke of an angle level / folded. I go over and read the pages that are moved by turning, passing something on like water in a waterwheel: the IMPRESSIONS OF AFRICA by Raymond Roussel. It was a machine to read Roussel that he had invented some years earlier.⁴⁹

The mention of Fassio is neither incidental nor anecdotal.⁵⁰ He was involved in the spread of surrealism in Argentina, and he published in, among other places, the magazine *Letra y línea*.⁵¹ In Arden Quin's *book-machine*, the pages "are moved [...] passing something on like water in a waterwheel."⁵² And in the very year 1954, Fassio invented a new machine, one more complex than the earlier ones, to read Roussel's *New Impressions of Africa*.⁵³ The machine's mechanisms were published in issue thirty-four of the magazine *Bizarre*, "une véritable adaptation des quatre chants à un autre support, qui en exploite les virtualités."⁵⁴

FACET IONNELL in Approches, 1966. Sixteen years later—after IONNELL in Colette Allendy gallery, that is—and three years after what I have called the "FACET *Ailleurs*" (1963 and 1966), Arden Quin reviewed the "*Parties occultes d'Ionnel*" (sic) in the magazine *Approches*, edited by Julien Blaine and Jean François Bory.⁵⁵ This complement written a number of years later reveals pieces of puzzles with repetitions where upper-case and lower-case letters alternate. Just a few fragments were published, and only in part, in an experimental magazine.

FACET IONNELL in 1989. A photograph by Anne Galliard of the experiment was published in *KAO. Journal Asiatique*. In it, we can make out the page number (forty-five) on the lower right-hand side of the photograph and the poem-object partly unfolded and laid out vertically. The caption reads, "*Livre unique, 'Ionnel' (sic), 1950.*"⁵⁶ There is also a timeline on the left-hand side of the page that, under the year 1950, records "*MADI Premiere with découpages: IONNEL (sic)*"⁵⁷

This issue of *KAO* was edited by Arden Quin and Michel Giroud in Paris and designed by Philippe Camus/Ductus, which means that Arden Quin was involved in both the selection of the images-facets-fragments to be featured and their descriptions. Furthermore, the drawings of geometric shapes and the perforation in the letter O are telltale signs of Arden Quin.

Arden Quin's IONNELL not only features the word in different ways (in more or less discursive or ideogrammatic fragments), but also gradually sheds its letters to engage the book as idea and object. Unlike a printed book that is read linearly, IONNELL prioritizes haptic and optical aspects—that said, all books are at once a visual, mental, and tactile experience⁵⁸—by bring visual experimentation to bear on the three-dimensional object and formulating almost epidermic layers as well as tangential and fragmentary cuts, as if in a biopsy, in those layers: "*libérer la épiderme*"⁵⁹ to materialize the *pluraleidoscope*.

3. Assemblages and Montages: Carmelo Arden Quin with Julien Blaine, Elemental Thresholds

So far, I have looked to the collages, *madigramas*, assemblages, and montages for the *pluraleidoscope* formulated by Arden Quin that I use as category of analysis, an effect of reading and of vindication of the archive. The mental image of the assemblage and the montage is useful in relation to an unexplored *zone of contact*:⁶⁰ the ties between Blaine and Arden Quin. I will thus try to show tangentially how an exhibition, a letter, or a magazine can be a zone of contact, that is, a space of cultural realization. A *zone*, a threshold, a detour that has to do with concrete material relations that the works enable and with the affinities and collaborations between

artists as well as the spaces of communication they share.

3.1. After *Ailleurs*: the "lettre," 1963

Regarding *Ailleurs*, I have mentioned a facet tied to Arden Quin's operations of dis-assemblage of IONNELL. I will now explore how the tie between Blaine and Arden Quin is drawn and explain why it is so crucial to this analysis.

France was, for Arden Quin, a space of openness in which to further and to reexamine his ideas, a space to channel them where he was discovered by others, among them Blaine. In fact, one of my hypotheses is that Arden Quin "discovers" Blaine, and vice versa: the discovery was mutual.

Julien Blaine, who had studied letters, was in Paris in 1963 when he received a letter from Arden Quin saying that he had found his revue "*fantastique*": "*J'ai vu ton revue a La Hune, c'était fantastique [...] Nous allons créer une revue qui s'appelle Ailleurs, vous devez venir absolument avec nous.*"⁶¹

Arden Quin had read issue three of *Les Carnets de l'Octéor*,⁶² edited by Blaine and other young poets from Aix-en-Provence. He was particularly struck by the visual poem "*Le Sacre. Conte.*" About that poem, Blaine remarked, "*et notamment la page Ti/cuire*"⁶³

In 1962, that group of poets held that "vocabulary should go beyond one's own vocabulary to include an array of signs, a set of semiotic elements from a second vocabulary, and the typographic gestures performed by Mallarmé, Dada, and futurism."⁶⁴ That stance held that group of poets firm to those aesthetic roots, with no attempt at continuity. It was, rather, "**a starting point from whence to head in a still-unknown direction.**"⁶⁵

Each page of "*Le Sacre...*" features two or three oversized letters from the alphabet in bold, a smaller phrase in cursive in French, and a pattern. The holy account or the holy count ("*compte*")?⁶⁶ To offer an account in the sense of to tell a story (the noun *le conte*) or to count numbers? The Fondazione Bonotto houses some later writings on this poem that confirm the complexity at play in its combinations: each piece can be read as a puzzle, a part, depending on the order chosen.

What about this visual poem—and, thereby, about Blaine himself—caught Carmelo Arden Quin's attention? First off, the French poet was, at that time, interested in "sémiotique",⁶⁷ as evidenced by the centrality of the reader and interplay (of the sort practiced by Arden Quin in his *boîtes*) and by the material precarity of his visual-experimental poetry.

Blaine explained that "one abstraction at a time we can get to figuration and a new calligraphic conception." It was necessary, he argued, "to find a graphism that includes not only our alphabet and its interplays, but also a certain ideography specific to each poet."⁶⁸ To facilitate understanding of this text, the poet includes "simple sketches that explain the interplay of the signs in their struggle or union with the letters." The next pages (three to five) feature typewritten samples of the work with the words sea-air-earth and "éléments" to generate different visual poems. Blaine's visual poem "Élément", produced that same year and housed at Fondazione Bonotto, engages in like experimentation in mixed media.

Second, Blaine, thanks to his background in Letters, was an ideal candidate not only to make Arden Quin's ventures into visual-experimental poetry known but also to champion them. Indeed, Arden Quin had, as I have argued, been working with the idea of the visual poem since the MADI movement. Blaine recounts that Arden Quin invited him to join the *Ailleurs* team. When he received the letter mentioned above and finally got in touch with Carmelo, the first issue of *Ailleurs* was about to be published. That is why Blaine was not featured until the second issue, released in 1964. He was just twenty-two years old at the time. That issue contains a transcription of parts of Arden Quin's account of how they met:

June 6, 1962

I. gave me some loose pages from a magazine that P.R. sent me along with a letter about treasure hunters [...] I show I. a publication from Aix-en-Provence. The découpages! We have the third "card-carrying member": we came upon **Le sacre, conte**, a remarkable text by J. Blaine. We must get our hands on the other issues and write to B. More and more abstracting.⁶⁹

After coming into contact with Blaine, Arden Quin met other young French poets who would expand

the scope of *Ailleurs* from experimentation with letters to performance. Blaine "suddenly found himself in contact with works and poets involved in the international scene and experimental poetry."⁷⁰ Arden Quin goaded Blaine "to follow the path where that had gotten started." Therein lies the incipient importance of materiality in writing, of the reader-participant, of "the construction of the object and, with it, the transformation of reading into act."⁷¹

3.2. Blaine on Arden Quin's "livre éclaté": *Prémier Inventaire de la Poésie Élémentaire* in 1967

The Galerie Denise Davy, located at 24 Rue Saint Sulpice (District VI, Paris), announced that it would hold an event on *poésie élémentaire*, organized by Blaine, from June 21 to July 13, and present the *Essai sur la sculpturale ou à la recherche de l'intégralité du "o"* (1965), published by the gallery. The graphic design of that poem-object, which included circular perforations, was distinctive; it was an artist's books illustrated with multicolored paper and ideogrammatic configurations. At play in the publication's suggestive title, which was chosen by Blaine, is a tie with sculptural poetry or poetic sculpture also key to Arden Quin's dice in *Nature*. That series of *boîtes* (1950) consists of poem-sculptures because they enable verticality (superimposition) and interrupt the idea of the pedestal that, during those same years, was advocated in the texts associated with minimalism in the United States.

The catalogue, published in 1967, contains a list of over one hundred and thirty-five artists from Europe and South America; Arden Quin was among them.⁷²

Two central ideas would reignite in this archivist assemblage. First, Blaine's lucid reading of Arden Quin, developed at the same time as the works themselves, suggests that the term *poésie élémentaire* was, in fact, connected to visual-experimental poetry: from the French noun *élément* comes the return to the minimal. Second, the object as element, "éclaté," or exploded book, expanded by dint of the *découpages* and *pliages*. In Blaine's 1967 review of the show, which I will discuss shortly, he not only mentions Arden Quin, but also locates him, with startling clarity, in the experimentalist tradition.

Regarding the show, Blaine emphasizes that it was organized around different lines or poetic modalities. First, he calls the typographic or typed letter or word in the concretist line an "element." Second, he points out a new poetry tied to linguistic fragmentation and photography. Third, he sees the object as element:

*les travaux qui apparaissent les plus remarquables dans cette exposition sont bien ceux des poètes qui ont choisi comme élément l'objet [...] (la bouteille de L. Pazos), la machine (L. Lijn [...]) ou plus simplement le livre éclaté, éclatement produit par des découpages et des pliages (C. Arden Quin, E. A. Vigo [...]).*⁷³

Blaine's fourth observation has to do with audience participation, and his fifth with searches for pure language. Different phases of Arden Quin's production explored some of those questions (namely, the relationship between concretism and MADI, the collage, the *plastique blanche*, participation, and assemblage); he joined them in the poem-object.

The "explosion" of the real, the "incisive and personal scream" not unlike Greco's "painting-scream" published in issue 2 of *Ailleurs*, a work that caught Blaine's interest, is "the sudden bursting of the circle," which in turn is tied to the MADI rallying cry of "making living poetry"⁷⁴ and the "expansion" or "bursting" of experience ("*faire éclater l'expérience*").⁷⁵ In Arden Quin, Blaine argues, the book exploded: "*le livre éclaté, éclatement produit par des découpages et des pliages.*"

Mobile transformable poetry like Arden Quin's is itself what Blaine calls "*une poésie évidente devient changeante*" (an obvious poetry that becomes changing). At stake is searching and researching, "making a simple surface changeable," and a simple reading complex.⁷⁶ In Arden Quin as well, the surface-prism multiplies and grows more complex when "writing becomes total," just as it is in poetry.

3.3. From 1968 to 1976: Arden Quin in *Robho* and *Dock(s)* and Blaine as Experimental Interpreter

What assemblage and montage do these archives—some of them little known and others entirely unknown in South America—enable? The prismatic

effect of the fragment facilitates a reading in light of an actual *zone of contact*.

I have shown the information that joins Blaine and Arden Quin. If the various issues of *Ailleurs* and Arden Quin's letter from 1963 meant an opening (a first prism) for those artists to meet and learn about one another, if the exhibition of elemental poetry organized by Blaine in 1967 consolidated that zone of contact in terms of participation (the multiplication of the prism), if *Approches* reexamines IONNELL in a network-prism of sound and visual poets, then *Robho* and *Dock(s)*, two of the magazines later edited by Blaine⁷⁷ and the publication in them of experimental poetry by Arden Quin demonstrate something else, namely how Blaine systemized in France the South American artists who lived there and how the figure of Arden Quin expanded in that milieu. No less important is the pressing need to reexamine those contributions to art history and of that literature to the visual-experimental field and the field of art criticism. In other words, Arden Quin's experimentations in poetry were forgotten in order to construct a narrative tied to the history of constructivist art. It was necessary to build that history, but doing so eclipsed these other facets of that prism. The debt I attempt to settle here is the failure to articulate and to recognize this dimension and its contribution to the *pluraleidoscope* that Arden Quin puts before us. What I aim to do is, from the place of the present, bring together fragments and archives of a multidimensional *éclat*.

Six issues of *Robho*, a Paris-based art magazine edited and directed by Jean Clay and Julien Blaine,⁷⁸ were published from 1967 to 1971. It focused on experimental research in art and letters as well as a wide range of issues in art, poetry, and architecture. Central and South America were featured in *Robho*, mostly because representatives (from Venezuela, Argentina, Uruguay, and—to a lesser extent—Brazil) of the fields the magazine covered were living in Paris.⁷⁹

The first issue was presented on Tuesday, June 6, 1967 in Galerie Librairie Expérimentale Le compas, located at that time on Rue Saint Sulpice (apparently, the Galerie Denise Davy operated on the same premises).

The first two pages of the second issue of *Robho* (November 1967) were dedicated to Blaine's aforementioned review of *Prémier Inventaire* and images of the experiments of the participating

artists, a zone that spans from instructions on how to divide a page to visual-concrete poems in an array of supports by way of mathematical poems with folds, typographic montages, and even poem-objects.

In issue three of *Robho* (1968), Blaine spends four pages introducing Arden Quin and the 1948 MADI manifesto. On the first page are reproductions of photographs of magazines, exhibition catalogues, and MADI events in Buenos Aires and Paris, and of poetic experiments by Arden Quin. We see, for instance, the table of content for the magazine *Arturo*, 1944; the *Exposición invención*, 1946; the *Gènese du mot MADI* [the Genesis of the word MADI] (carMelo Alves arDen quin); *Matinée MADI*, 1948; *Programme d' action*, Lucio Fontana-Consuelo Losada, 1946; *Deuxième Exposition "Invention"*, Buenos Aires, 1945; *Exposition "Invention"*, 1946; *Réunion MADI*, Buenos Aires, 1946; *Manifeste MADI* 1946; *Conférence Arden Quin*, 1946; *Salle Madi*, *Réalités Nouvelles*, 1950; *Arden Quin et Guevara*, *poème mobile*, 1952; *Première Exposition Madi à Paris*, 1953; *Vernissage MADI*, Paris, 1953; and *Oeuvres cinétiques et transformables*. *Salle MADI*, n. 2. *Réalités Nouvelles*, 1953. Carmelo was, then, given considerable importance in a large magazine (41 × 28 cm), a gesture that turned the prime representative of MADI into an experimental poet.

In the French version of the MADI manifesto, Arden Quin provided the keys to the “*transformation totale de toute forme, de toute règle, de toute pensée*” [total transformation of any form, of any rule, of any thought].⁸⁰ He stated that it was necessary to “*refaire la littérature*” [remake literature] by organizing “*formes multiples*” [multiple forms]. The *pluraleidoscope* emphasizes movement by making explicit reference to the limitations of symbolism, cubism, existentialism, Dada, and lettrism: “What, if not yet floral play with the pages of the heart outside of time and beyond measure, is poetry to you, ‘*plein air*-ists’ of the word? All light does is stretch out space [...] Do they move? WITHOUT QUESTION, MOVEMENT, WITHOUT QUESTION, ITS ESSENCE, INVADES ALL ART THROUGH THE REVOLVING DOOR OF MADI LIKE A PRODIGIOUS AND ELECTRIC RIVER.”⁸¹

As I have argued elsewhere,⁸² *Robho* shows the importance of MADI in the French context as well as the visibility of Arden Quin’s experiments from the nineteen-fifties and his transformation after coming into contact with Blaine. But above all the magazine

shows Blaine’s ability to read that context as it was developing. He was an experimental interpreter who tied the history of constructivist art (MADI) to visual-experimental poetry. And with good reason, since today those contributions must be envisioned as a continuum, like in an Oriental fold book, rather than as discrete and insipid phenomena lacking energy in Arden Quin’s production.

“A pioneer” is how Blaine describes Arden Quin in the third issue of *Robho*; and MADI, a “revolving door,” like the “wheels of a waterwheel” (the transformable poem-object), a “prodigious and electric river.” Insofar as outside of time and without weight or measure, Arden Quin’s productions, including his *Madigramas*, subscribe to juxtaposition and the possible parataxis of the letter, to the suspension of linear discourse and chronological time because they develop (de-envelop) as an array of prisms, producing folds in time set off by the participant. A number of images of Arden Quin’s work form part of the Blaine Archive, as a still patent, if fragmentary, record of poetic experiments.

Despite the lack of precision about the dates, the caption to one of the photographs reproduced in that third issue of *Robho* reads: “Carmelo Arden Quin before some of his transformable poems: in the back to the left, *Boîtes* (1950); in the front to the left, *Madigram* (1948); and in the front to the right, *IONNELL* (1950).” Resting on a desk in the back right is Blaine’s *Essai sur la sculpturale*. The scene itself is a multiplicity of facets on display at once: a convergence of the *pluraleidoscope*.

Some years later, *Robho*⁸³ published a text signed by Blaine titled “Poetry outside the book, outside spectacle, outside the object.” Looking to the word *élémentaire*, he addresses poetry in all its forms and the need to do away with distinctions between visual, sound, concrete, and other types of poetry: “The first premise of this poetry is that we have finally launched poetry outside the book.”⁸⁴

Blaine, as stated above, saw Arden Quin as a “pioneer,” but now also as an experimental poet. On that basis, he composed the “archeology of kinetic art” that “had yet to be written.” After all, Arden Quin “clearly formulated the problem of movement in art.”⁸⁵ That affirmation must be understood in relation to the great impact of kinetic art and viewer participation on research

in France in the late sixties.⁸⁶ Castellin points out the transition between kinetic searches and experimental poetry. *Robho* draws a “direct line” “between the advocates of concrete art in the mid-fifties and the development of kinetic research.”⁸⁷ With *Les carnets de l’Octéor*, there was, in France, a greater tendency toward *semeiótica* poetry; starting with *Approches* came a veer toward the material; and with *Robho*, Blaine anticipated “art vivant.” That explains why—and when—Carmelo manipulated his archives over the course of those years pursuant to his exchanges with Blaine.

Not only did the Madis have a clear notion of movement and manipulation, they also paved the way for kinetic art. They refloated the possibilities of an art grounded in the dematerialization of the static form, the questioning of fixed volumes—and that is the bedrock of Blaine’s interpretation. That is why “kinetic art was unquestionably Latin America’s most important artistic contribution to France and Europe in general.”⁸⁸

Some years ago, Blaine stated that “Arden Quin’s poetic style and Soto’s style of art” were what most interested him. Those artists were, for him, “two pillars” that he looked to, as he himself explained in *Robho*.⁸⁹ That statement alters Blaine’s reading of that art scene and what he recounts having done later.

In the nineteen-seventies, Julien traveled to Argentina on a trip that took him to a number of countries in South America. “I wanted to confirm firsthand that what I was seeing in South and Central American art was true,” he explained. In other words, he wanted to compare his point of view with the situation on the ground, since what he had experienced before were “*reencontres épistolaires*”: He needed to make “*physique*” contact. He did know “the two pillars,” Soto and Arden Quin, personally, though.

As a corollary to the fragments joined at the threshold, for one issue of *Dock(s)*. *Poésies et expressions d’Avant-garde en Amérique Latine*, Blaine commissioned Dámaso Ogaz⁹⁰ to write the prologue. “*Made in Amérique Latine*”⁹¹ once again makes reference to MADI and Carmelo—he was, for the art world of the time, still linked to that movement—but it also confirms the insularity of the authors and poetic experiments, the fragmentary and the ephemeral as “momentary sighs” in experimental practices:

L’isolement ne permet pas à la nouvelle expérience d’avoir des conséquences plus totalisatrices, plus collectivisantes et celle-ci reste coupée, fragmentairement exposée et vulnérable. Cela peut être le cas de <Créationnisme> (Chili), <MADI> (Argentine), <L’expérimentalisme>: poésie concrète, poésie praxis et <poème processus> (Brésil), <les Dos de la baleine> (Venezuela) et beaucoup d’autres mouvements d’existence éphémère.”⁹²

Ogaz sums up: “*des expériences-îles, qui, bien qu’elles rompent les habitudes culturelles et ouvrent des soupirax momentanés, ne s’en diluent pas moins dans la multitude des militants de la culture officielle*.”⁹³

Reproductions of IONNELL and *Hommage à Stéphane Mallarmé* present Arden Quin and represent South American experimentations. Each chapter in this issue of *Doc(k)s* constituted a summary—but also necessary and novel in the context of its publication—review of experimental visual poetry produced in South America. It is, then, a “*petite histoire de la poésie expérimentale puis expérimentée en Amérique Centrale et en Amérique du Sud, telle qu’elle est ‘parvenue’ en Europe*.”⁹⁴ The word *parvenue*—poetry that “reaches” Europe, so to speak—is a clearly ironic gesture regarding historicity that these prisms demonstrated through the assembly of micro (*petites*) histories.⁹⁵

Pluraleidoscope of combinations and transformations of and around the archive and archives, whether those belonging to the artist, the participant, or the effects of reading organized by the critic or the researcher. At stake is an expansion of experience.⁹⁶ These assemblages of poetic experiments and of *un-hidings* make it possible to “*faire éclater l’expérience*” in *ailleurs*, that is, somewhere else, somewhere less insular—and that changes the archive-island⁹⁷ into an archipelago.

Notes

1. Edgardo Antonio Vigo, *De la poesía proceso a la poesía para y/o realizar*, La Plata, Diagonal Cero, 1970.
2. Ornella Barisone, *Experimentos poéticos. Biopsias malditas: del invencionismo argentino a la poesía visual (1944-1969)*, Buenos Aires, Corregidor, 2017.
3. Anna María Guasch, *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*, Madrid, Akal, 2011.
4. For this article, the following institutional and personal archives were consulted: the Julien Blaine archive, Ventabren; the Jorge Perednik archive, Buenos Aires; the Cristina Rossi archive, Buenos Aires; the Bibliothèque Jacques Doucet, Paris; the Bibliothèque Kandinsky, Centre Georges Pompidou, Paris; Boston College Newspapers, digitalized collection of *Ailleurs*: <https://newspapers.bc.edu/>; Centro de Arte Experimental Vigo, La Plata, Argentina; Fondazione Luigi Bonotto, Colceresa: <https://www.fondazionebonotto.org/>; Harvard Art Museums Collection, Cambridge, MA; Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC), Caen, and Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris.
5. Mario Cámara, *El archivo como gesto. Tres recorridos en torno a la modernidad brasileña*, Buenos Aires, Prometeo, 2022.
6. Ibid.
7. Silvana Di Camillo, *Eidos: la teoría platónica de las ideas*, La Plata, Edulp, 2016, p. 17. Available at: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.438/pm.438.pdf>
8. W. J. T. Mitchell, *Teoría de la imagen* [1994], Madrid, Akal, 2009. (English title: *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*).
9. At stake in the notion of poetic experiment is a deviation from objects and a malleability in their treatment usually considered in the terms of visual-experimental poetry. See Ornella Barisone, *Experimentos poéticos...*, op. cit.
10. This term, like the French *madigrammes* found below, refers to a diverse body of works by Arden Quin that include text, mostly composed from cutout letters and words.
11. Pseudonym of Christian Poitevin, born in Rognac, France, in 1942.
12. Carmelo Arden Quin, *"Manifieste Madi, 1948," Robho*, n° 3, Paris, 1968, n.p.
13. "Unquestionably the entire essence of the movement." Unless otherwise indicated, here and below the translation into the English is based on the author's translation from the French.
14. Octavio Paz, *"Poèmes muets, objets parlants"* [Mexico, July 24, 1990], in Jean-Claude Masson (preface and translation into French), *André Breton: Je vois, j' imagine. Poèmes-objets*, Paris, Gallimard, 1991.
15. Carmelo Arden Quin, *"Madi/programme"* [1955], *Robho*, n° 5-6, Paris, 1968.
16. Julien Blaine, *"Aspects d'une oeuvre éditée ou exposée," Robho*, n° 1, Paris, June 1967.
17. While I look to Arden Quin's observation in the text from 1964, this *madígrama* was probably made in the forties (sometime between 1948 and 1950). It surpasses the earlier one. In that 1964 text, Carmelo sets out to show the difference between old and new *madígramas*. Notwithstanding, if we heed the catalogue raisonné that the artist himself produced, the date of the production of *ONOUOUN* is different. It is the date assigned here to the fourth facet. See Carmelo Arden Quin, *"Dès le Seuil," Ailleurs*, n° 2, Paris, winter 1964, p. 3.
18. Carmelo Arden Quin, *"INterVENTION A," KAO. Journal Asiatique*, n° 3, 1989, p. 3.
19. Julien Blaine and Jean Clay (eds.), *Robho*, n° 3, Paris, 1968, n.p.
20. Rhod Rothfuss, *"El marco: un problema de la plástica actual," Arturo. Revista de artes abstractas*, Buenos Aires, n° 1, summer 1944, n.p.
21. See Guillermo Gutiérrez, *"Madi," Diagonal Cero*, n° 3, La Plata, 1962, n.p.; Ornella Barisone, "Hacia un arte-otro. Edgardo Antonio Vigo y el Grupo Integración," *AACA Digital. Revista de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte*, n° 25, 2013, p. 12. Available at: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4723915>, and Ornella Barisone, interview with Julien Blaine, Ventabren, 2017, unpublished. Transcription and translation into Spanish by the author.
22. Volf Roitman, *"Carmelo Arden Quin et le mouvement Madi," Arden Quin, Rétrospective, 1938-1988* [exh. cat.], Paris, Galerie Franka Berndt, 1988, n.p.
23. Volf Roitman, op. cit., n.p.
24. Carmelo Arden Quin, *"Dès le Seuil,"* op. cit.
25. There are two different dates given for *Soleil's* production, 1962 and 1948—that according to Carmelo himself regarding a photograph from 1967 that also shows the work *ONOUOUN*. Similar inconsistencies surround the date and other details of *ONOUOUN*. Documentation from 1962 suggests two distinct experiments, though the different dates for the same *madígrama* could also be due to confusion or forgetfulness on the part of Carmelo. The sun-like constellation in the last piece in *ONOUOUN* means they might refer to the same work.
26. Carmelo Arden Quin, *"Dès le Seuil,"* op. cit. Emphasis in the original.
27. Regarding this, see Keith Smith, *Structure of the Visual Book* [1984], New York, Keith Smith Books, 2010, p. 49.
28. Ornella Barisone, *Experimentos poéticos...*, op. cit.
29. Carmelo Arden Quin, *"Dès le Seuil,"* op. cit.
30. "The prismatic shout"/ "it ended to work"/ "to see again and again"/ "the form seems I think not to be"/ "its action of sharing beyond"/ "she comes to be"/ "favorable"/ "the self is a decoy"/ "even if it does not make sense"/ "let it be the final word" / "before the threshold"/ "you come by again"/ "to make with"/ "even in"/ "that the absolute."
31. Alberto Greco, "Manifiesto Vivo-Dito" (manuscript, 1962), in *ICAADOCS. Documents of 20th Century Latin American and Latino Art*, Museum of Fine Arts, Houston, Texas. Available at: <https://icaa.mfah.org/s/en/item/759619#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1487%2C-228%2C4643%2C2598>
I have discussed that manifesto on many occasions, for example, in "Hacia un arte-otro...", op. cit.; *Experimentos poéticos...*, op. cit.
32. To encompass all the fragments of *Hop! Hop!*, I imagine a situation where a number of participants read/shout the phrases at the same time from wherever they may be, that is, from different spots around the "great prism."
33. See the text by Cristina Rossi, published in this catalog.
34. Ornella Barisone, "Experimentos poéticos entre Buenos Aires y París: las tácticas móviles de Carmelo Arden Quin de Madí a *Robho*," *Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo REGIAC*, vol. 5, n° 1, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2017-2018, pp. 201-235. Available at: <https://revistes.ub.edu/index.php/REGAC/article/view/regac2018.1.08/28370>
35. This information was confirmed in a conversation with Blaine in Ventabren, France in August 2017. The title of the poem-object was written in a number of different ways by the artist himself. I always write it as *IONNELL*, except in transcriptions of quotes where it is written differently.
36. Ornella Barisone, *Experimentos poéticos...*, op. cit., and "Registros biópsicos de la poesía visual en Argentina: el punto ciego en Gyula Kosice y Edgardo Vigo," *Actas de I Jornada Internacional de Poesía Visual: Pesquisa e Criação*, São Paulo, Casa das Rosas and UNESP, 2021 (forthcoming).
37. In addition to Arden Quin, the other members of the editorial board of the first issue included Jean Thiercelin, Volf Roitman, and Jacques Sénélier.
38. Mario Cámara, op. cit.
39. Carmelo Arden Quin, *"L'Aurore des Ages," Ailleurs*, n° 1, Paris, summer 1963, pp. 86-96.
40. Ibid., p. 93.
41. Ibid., pp. 90-91.
42. Patricia Avena Navarro (curator), *Arden Quin. La invención lúdica* [exh. cat.], San Juan, Museo Provincial de Bellas Artes Franklin Rawson, 2013.
43. Carmelo Arden Quin, *"Parties occultes d'Ionnell," Ailleurs*, n° 8, Paris, January 1966, pp. 17-27.
44. Ibid., p. 27.
45. Johanna Drucker, *The Century of Artists' Books* [1994], New York, Granary Books, 2004.
46. "...has already acted / here on merit / and of the ensemble / of the statements / of birth / more than any emblem, eyes, or rain of Ionnell [...] between the circle / and the lookout / between the page / (the wind no longer blows) between the foot / between the fire / between the snow / between the wall...". *Ailleurs*, n° 8, op. cit., p. 22.
47. "...Pretend / (to) / see everything, / observing the / tiniest interstice, on the basis of / you / this moment – logical moment / - you ought to be able to put yourself / in the silences and in the twinkles of / forgetting / your childhood...". Ibid.
48. Carmelo Arden Quin, *"Dès le Seuil,"* op. cit.
49. Ibid., pp. 6-7.
50. See Julio Cortázar, *Rayuela*, Buenos Aires, Sudamericana, 1963, and *La vuelta al día en ochenta mundos*, Mexico, Siglo XXI, 1967. (English titles: *Hopscotch*; *Around the Day in Eighty Worlds*).
51. Aldo Pellegrini (dir.), *Letra y Línea*, n° 4, Buenos Aires, 1954, p. 70; see the facsimile edition *Letra y Línea*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2014, p. 70.
52. Carmelo Arden Quin, *"Dès le Seuil,"* op. cit., p. 7.
53. François Piron (curator), *Locus Solus. Impresiones de Raymond Rousset* [exh. cat.], Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011, p. 235.
54. "...a true adaptation with four edges on another support, to make the most of the potential...". Hermes Salceda, Philippe Bootz, and Inés Laitano, *"Nouvelles impressions d'Afrique, les virtualités de la machine textuelle,"* in Pierre Bazantay et ál., *Rousset: Hier, aujourd'hui*, Rennes, PUR, n/d, pp. 285-310. Available at: <https://books.openedition.org/pur/52685?lang=es>. See as well Salceda's review of Raymond Rousset's book: <http://eldiletante.net/trabajos/nuevas-impresiones-de-africa>
55. Carmelo Arden Quin, *"Parties occultes d' Ionnell"* [sic], *Approches*, n° 1, Paris, 1966, pp. 26-29.
56. *KAO. Journal Asiatique*, n° 3, op. cit., p. 4.
57. Ibid.
58. Johanna Drucker, op. cit.
59. Carmelo Arden Quin, *"Parties occultes d' Ionnell"* [sic], op. cit., p. 26.
60. James Clifford, *Itinerarios transculturales*, Barcelona, Gedisa, 1999, p. 20.
61. "I saw your magazine in La Hune [a gallery-bookstore located at 170 Boulevard Saint Germain]. It was excellent [...] We are going to start a magazine called *Ailleurs*. You have to join us." Ornella Barisone, interview with Julien Blaine.
62. Four issues were published from 1962–1965 in Aix-en-Provence, France.
63. "...And especially the page [in reference to the book] 'Ti/ cuivre.'" *Ti* is Titanium on the periodic table; *Cuivre* could make reference to metal in general or to copper specifically. Ornella Barisone, interview with Julien Blaine.
64. Bartolomé Ferrando, "La travesía de lo poético. Una conversación con Julien Blaine," in *De la poesía visual al arte de acción*, Bizkaia, L.U.P.I., 2014. Available at: https://issuu.com/launicapuertaalaizquierda/docs/bartolome_ferrando_definitivo_2
65. Ibid. Bold in the original.
66. Translator's note: The French word for account in the sense of story is conte and for count or sum is compte.
67. Julien Blaine, *"Pour en commencer avec la sémiotique,"* March 1963. Typewritten. IMEC Archive, Caen. Blaine explains that he chooses the word *sémiotique* rather than *sémiotique*, *sémiologie* or *significs* because "it has been used less, and hence we can give it the meaning we are interested in." Regarding this, see Ornella Barisone, "Contactos culturales en torno a la poesía visual: Edgardo Antonio Vigo y Julien Blaine. Activación, estallido y perforación," *Actas del XII Encuentro de Arte, Creación e Identidad Cultural en América Latina "América Latina desde América Latina,"* Rosario, Universidad Nacional de Rosario School

of Humanities and the Arts, 2014. Available at: <https://rephip.unr.edu.ar/bitstream/handle/2133/20172/America-Latina-Desde-America-Latina.pdf?sequence=2&isAllowed=y>. And also by the author, *Experimentos poéticos...*, op. cit.

68. Julien Blaine, “*Pour en commencer avec la séméiotique*,” op. cit., p. 1.

69. Carmelo Arden Quin et ál. (eds.), *Ailleurs*, n° 2, op. cit., p. 8. Emphasis in the original.

70. Philippe Castellin, “*Le fondateur*,” in Suzanne Gilles, *La poésie à outrance. À propos de la poésie élémentaire de Julien Blaine*, Dijon, Les preeses du réel, 2014, p. 144.

71. Ibid., pp. 144-145.

72. Julien Blaine (curator), *Premier Inventaire de la Poésie Élémentaire* [exh. cat.], Paris, Galerie Denise Davy, June 20–July 13, 1967. See Ornela Barisone, *Experimentos poéticos...*, op. cit.

73. “...the most remarkable works in the exhibitions are the ones by poets who have chosen the object as element [...] (the bottle by L. Pazos), the machine (L. Lijn [...]), or the exploded book, where the explosion is produced by cutouts and folds (C. Arden Quin, E. A. Vigo [...]).” Julien Blaine (ed.), *Premier Inventaire de la Poésie Élémentaire*, op. cit. Emphasis mine.

74. Carmelo Arden Quin, “*INTERVENTION A*,” *KAO. Journal Asiatique*, n° 3, 1989, p. 3.

75. Carmelo Arden Quin, “*Dès le Seuil*,” op. cit., p. 6.

76. Ornela Barisone, interview with Julien Blaine.

77. Anysia Troin-Guis, “*Politique et poétique des revues*,” in Suzanne Gilles, op. cit., pp. 105-122.

78. Fellow contributors included journalist Christiane Duparc, who was Clay’s wife, and Alain Schiffrès.

79. Ornela Barisone, interview with Julien Blaine, and Julien Blaine, *Afiche de presentación de la revista*. Unpublished document. Julien Blaine’s private archive.

80. “[...] *la dernière poésie qui puisse être lue, la dernière plastique qui puisse être regardée, la dernière musique qui puisse être écoutée, la dernière maison qui puisse être habitée, la dernière et définitive connaissance*.” [the last poetry that can be read, the last artwork that can be looked at, the last musical composition that can be heard, the last house that can be inhabited, the last and definitive understanding].

81. Carmelo Arden Quin, “*Manifiesto MADI*” [1948], *Robho*, n° 3, op. cit., n.p. Capital letters in the original.

82. Ornela Barisone, “*Experimentos poéticos...*,” op. cit.

83. Julien Blaine, “*La poésie hors du livre, hors du spectacle, hors de l’objet*,” *Robho*, n° 5-6, op. cit.

84. Éric Létourneau, *Entretien avec Julien Blaine*, 1998. Radio Canadá. Available at: http://ici.radio-canada.ca/radio/navire/rencontres_blaine.html

85. Julien Blaine, “*La poésie hors du livre...*,” op. cit.

86. By Frank Popper, see *Naissance de l’art cinétique*, Paris, Gauthier-Villars, 1967; *Lumière et mouvement. Art Cinétique à Paris*, Paris, Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, 1967; *Cinétisme, spectacle, environnement*, Grenoble, Maison de la culture, 1968. See as well Isabel Plante, *Argentinos de Paris*.

Arte y viajes culturales durante los años sesenta, Buenos Aires, Edhasa, 2013, and Ornela Barisone, “*Experimentos poéticos...*,” op. cit.

87. Philippe Castellin, op. cit., p. 146.

88. Damián Bayón, “*La machine positive*,” in Bayón et ál. (curators), *Face à la machine* [exh. cat.], Paris, Maison de l’Amérique latine, December 7, 1984–January 11, 1985, p. 9.

89. Ornela Barisone, interview with Julien Blaine.

90. Ogaz (1924-1990) was Chilean, though he lived in Venezuela. In 1961, he created the Museo de Arte Contemporáneo Latinoamericano in Trujillo.

91. Dámaso Ogaz, “*Made in Amérique Latine*,” *Doc(k)s. Poésies et expresions d’Avant-garde en Amérique Latine*, n° 1-4, July 1976, pp. 272-273.

92. “Isolation does not allow new experiences to have the more totalizing and collective consequences [they would otherwise]; they are exposed and vulnerable, curtailed and fragmented. That is arguably the case of Creacionismo (Chile), MADI (Argentina), and experimentalism, that is, concrete poetry, praxis poetry, and the process poem (Brazil), the Dos de la Ballena (Venezuela), and many other fleeting movements.” Dámaso Ogaz, op. cit., p. 272.

93. “While island-experiences might shake up cultural habits and let out momentary sighs, they are no less diluted in the multitude of militants of official culture.” Ibid.

94. “The brief history of experimental poetry experienced in Central American and South America at that time just as it ‘reached’ Europe.” *Doc(k)s. Poésies et expresions d’Avant-garde en Amérique Latine*, n° 1-4, op. cit., Ch. VI.

95. Andrea Giunta, *Contra el canon. El arte latinoamericano en un mundo sin centro*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2020.

96. Carmelo Arden Quin, “*Dès le Seuil*,” op. cit.

97. See Lola Hinojosa (curator), *Gómez de Liaño: abandonar la escritura* [exh. cat.], Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2019, p. 10, and Ornela Barisone, “Archivos-archipiélagos: la red Edgardo A. Vigo-Ignacio Gómez de Liaño,” *Actas VII Congreso Internacional CELEHIS de Literatura argentina, española y latinoamericana*, Mar del Plata, School of Humanities, Universidad de Mar del Plata, May 16 to 20, 2022 (forthcoming).

Translation: Jane Brodie

AGRADECIMIENTOS

Agradecemos especialmente la pasión y el entusiasmo con los que Tencha de Sagastizábal lideró este proyecto.

Belén y Matías Tavolaro
Matías Umpierrez
Chema Tena
Mario Córdoba
Ignacio y Pablo Pedronzo
Andrea Arditi y Adrián Schwartz
Milena Yolis
Paola Vega
Martina Guevara
Martín Roig
Alicia Romero
Alejandro Caraduje
Gonzalo y Zulay Segnini
Francisco de Sagastizábal
Tulio de Sagastizábal
Leandro de Sagastizábal
Patricia Sagastizábal
Tomás Martín Grondona
Ariel Aisiks
Lucy Hunter
Pedro y Matías Roth
Laura Batkis
Eduardo Müller
Andrés Müller
Antonella Laspina
Laura Castro
Maruja Bustamante
David Zakin
Karime García
Ricardo Ocampo Feris
Gustavo Breitfell
Leila Makarius
Cristina Costanzo
Piergiorgio Zangara
Susana Blaszkó
Ramón Castillo
Carlos Serra
Alejandro Díaz
Agustín Díez Fischer
Federico Towpyha
Mercedes Reitano
Oribe Cardozo

Joaquín Almeida
Norah Hojman
Irene Banchemo
Hernán Zavaleta
Gonzalo Vidal
Debora Frydman
Alejandro Faggioni
Norma Quarrato
Leon Tovar
Marina Pellegrini
Marius Riveiro Villar
Carlos Caturini
Darío Vatemberg
Yvonne Martín de Kook Weskott
Flavia y Waldir Simões de Assis Filho
Eduardo Costantini
Erica Roberts
Jorge Lanata
Gustavo Teller
Darío Werthein
Jorge Mara
Lorena Faccio
Carolina San Martín
Aura Trejo
Eduardo y Ernesto Núñez Trejo
Fundación Gustavo Poblete
Eduardo Grüneisen
Galería de las Misiones /
Sammer Gallery
Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA)
Museo de Arte Contemporáneo Latinoamericano de La Plata (MACLA)
Museo de Artes Plásticas
Eduardo Sívori
Colección MACBA, Fundación
Aldo Rubino
Archivo Carmelo Arden Quin
Archivo Martín Blaszkó
Archivo MADI Internacional
Archivo Fundación Espigas
Archivo IIAAC-UNTREF
Archivo ICAA-Museum of Fine Arts Houston
Archivo Museo Torres García
Archivo Emilio Ellena
División Técnico-científica de Acervo MAC-USP

EXPOSICIÓN	CATÁLOGO	Gustavo Cantoni / P. 156	MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES	Administración, contabilidad y presupuesto Gustavo Gramis, Gabriela Raña, Eugenia Bignone	Recursos Humanos María Florencia Martínez D'Agostino Elena Sanchez, Mariana Folchi, Horacio Eizayaga, Elizabeth Fleitas, Daniel Oscanio, Marcelino Medina, Nadia del Valle Romero
Carmelo Arden Quin en la trama del arte constructivo	Textos Andrés Duprat María Cristina Rossi Serge Lemoine Ornela Barisone	Catalina Romero / P. 89: <i>La fleche du temp</i> , de Carmelo Arden Quin	Dirección Ejecutiva Andrés Duprat	Asuntos Legales Ornella Costabile	
Curadora María Cristina Rossi		Otilio Moralejo / P. 98: <i>Marco recortado Madí</i> , de Salvador Presta P. 99: <i>Colores en el espacio real</i> , de Juan Melé	Dirección Artística Mariana Marchesi	Relaciones Institucionales Soledad Obeid Guillermina Biaggio	Capacitación Lucía Buchar, Paulina Alonso
Del 23 de agosto al 20 de noviembre de 2022	Equipo del Archivo Carmelo Arden Quin y Cronología ilustrada Milena Yolis Paola Vega Martina Guevara	Lorena Faccio / P. 132: <i>ST 47</i> , de Lorena Faccio	Delegación Administrativa y Jurídica Mariano D'Andrea	Relaciones Públicas Ana Ruvira	Gestión y estudio de visitantes Natalia Chagra
Muestra producida y organizada por el Museo Nacional de Bellas Artes		Carolina San Martín / P. 138: <i>N.º 80</i> de Carolina San Martín	Coordinación Ejecutiva Ricardo Visentini	Prensa y Comunicación Bettina Barbieri, Diego Jara, Agustina Fornasier, Esteban Benhabib, Mariana Lagos	Producción Samira Raed Úrsula Gómez
	Corrección en español Ana Hib María José Verna	Michel Desjardins / P. 183	Coordinación Artística Ana Schwartzman		Ciclo de Cine Bellas Artes Leonardo D'Espósito
	Diseño gráfico Alejandro de Ilzarbe	Pp. 119, 166: <i>Hop-Hop</i> , de Carmelo Arden Quin- Harvard Art Museums/Fogg Museum, Transfer from the David Rockefeller Center for Latin American Studies, Harvard University, Estrellita Bograd Brodsky Fund for Latin American Art and Culture and Gustavo E. Brillembourg Memorial Fund. Photo ©President and Fellows of Harvard College	Documentación y Registro Paula Casajús María Rosa Espinoza, Florencia Vallarino, Victoria Gaeta, Cecilia García Gásquez, Dora Isabel Brucas, Laura González, Matías Iesari, Gustavo Cantoni	Diseño gráfico Susana Prieto, Alejandro de Ilzarbe	Infraestructura Matías Román, Fernando Goldberg
	Traducción al inglés Jane Brodie Tamara Stuby	Pp. 119, 167: <i>Nature u Hommage à Stéphane Mallarmé</i> , de Carmelo Arden Quin. Harvard Art Museums/Fogg Museum, Transfer from the David Rockefeller Center for Latin American Studies, Harvard University, Estrellita Bograd Brodsky Fund for Latin American Art and Culture and Gustavo E. Brillembourg Memorial Fund. Photo ©President and Fellows of Harvard College	Gestión de Colecciones Mercedes de las Carreras Jimena Velasco, Natalia Novaro, Fernando Franco, Bibiana D'Osvaldo, Catalina Leichner, Constanza Di Leo, Carolina Bordón, Alejandra Sogolo, Luz Corina Braga	Edición y corrección de textos María Verna	Sistemas Pablo Engel, Walter D. Pirola
	Corrección en inglés Ana Hib		Investigación María Florencia Galesio Pablo De Monte, Paola Melgarejo, Patricia V. Corsani, Ana Giese, Verónica Tell, Lucía Acosta, Jorge Manzoni, Natalia Pineau, Gabriela Naso	Educación Mabel Mayol Silvana Varela, Gisela Witten, Pablo Hofman, Roxana Pruzan, Marcela Reich, Cecilia Arthagnan, María Inés Alvarado, Ana Lobeto, Jeanette Gómez Jolis, Lucía Ivorra, Germán Warszatska, Alicia Gabrielli, Gabriela Canteros, Carlos Vera Flores	Técnica y mantenimiento Julio Martín Herrera Diego Herrera, Diego Lonne, Jonathan Villagra, Santiago Morazzo, Dahil Sanchez Vallesterios, Dario Noguera, Néstor Noguera, Gabriel Dieguez
	Gestión documental Alejandra Hunter Carolina Jozami		Museografía Silvina Echave Mariana Rodríguez, Pedro Osorio, Francisco Amatriain, Federico Fernández Sanders, Fabián Belmonte, Leonardo Teruggi, Alberto Álvarez, Gustavo Vázquez Ocampo (exposiciones itinerantes)	Biblioteca Agustina Grinberg Carolina Moreno, Mónica Alem, Víctor Páez, Pablo Pizzamiglio	Supervisión de salas Omar Guateck, Karina Mansilla
	Fotografías Estudio Roth			Asistencia de Dirección Ejecutiva Maru Venanzi Mónica Gali	Asistentes de sala Mónica Cortes, María Rosa Egaña Curutchet
	Posproducción de imágenes Francisco Frontalini (Relato visual) Matías Roth			Asistencia de Dirección Artística Alejandra Hunter, Carolina Jozami	Atención al público Lorena Gorosito, Mabel Benítez, Irma Echagüe, Daniel Galán, Verónica Galán, Marina Gorosito, Patricia Maidana, Oscar Oviedo, Carlos Pérez, Oscar Ramírez, Camila Malinovsky, Miriam Castillo, Cristina Mazza, Ana de Ilzarbe, Solange Echagüe
	Impresión Talleres Trama	El Museo Nacional de Bellas Artes declara de buena fe que ha agotado los recursos para localizar a los derechohabientes de las obras reproducidas, no habiendo sido posible en algunos casos. Solicitamos comunicarse en el supuesto de que estos sean identificados.		Asistencia de Coordinación Ejecutiva Matías Roth Melina Gómez	
	Créditos fotográficos Mariana Lagos / Pp. 2-3, 4-5, 6-7				
	Matías Iesari / P. 74, p. 97: <i>Aries o línea melódica</i> del radar, de Gregorio Vardanega				

AMIGOS DEL BELLAS ARTES

COMISIÓN DIRECTIVA

Presidente

Dr. Julio César Crivelli

Vicepresidente 1ro.

Lic. Eduardo José Escasany

Vicepresidente 2do.

Sra. María Irene Herrero

Secretario

Lic. Josefina María Carlés de Blaquier

Secretario de Relaciones Institucionales e Internacionales

Dra. Cecilia Remiro Valcárcel

Prosecretario

Sra. María Ximena de Elizalde de Lechère

Tesorero

Dr. Ángel Schindel

Protesorero

Sra. Sofía Weil Speroni

Vocales

Sra. Susana María T. de Bary Pereda

Dr. Juan Ernesto Cambiaso

Sra. Magdalena Cordero

Dra. María Inés Justo

Sra. Nuria Kehayoglu

Dr. Eduardo Mallea

Sra. Daniela Marcuzzi de Saguier

Sr. Carlos José Miguens

Dr. Santiago María Juan Antonio

Nicholson

Sra. Verónica Zoani de Nutting

Revisores de cuentas

Cdora. Valeria Bueno

Cdor. Fabián Pablo Graña

Dr. Jorge Daniel Ortiz

EQUIPO

Director Ejecutivo

Andrés Gribnicow

Educación y Comunidad

Coordinador de Educación y Comunidad
Mariano Gilmore

Directora de la Carrera Corta de Historia del Arte y cursos complementarios
Susana Smulevici

Coordinadora del Programa de Historia de la Literatura y cursos complementarios
Lucía Vogelfang

Coordinadoras de LAV: Laboratorio de Artes Vivas
Silvia Gómez Giusto y Aliana Alvarez Pacheco

Asistente de Educación y Comunidad
Luz Arriaga

Socios y Alianzas

Coordinadora de Socios y Alianzas
Elena Bruchez

Producción
Marlene Binder Meli
María José Fariña

Desarrollo de fondos
Belén Arroyo

Comunicación

Coordinadora de Comunicación
Luz Rodríguez Penas

Prensa

Carmen María Ramos

Diseño gráfico y digital

Pablo H. Barbieri

Auditorio y producción audiovisual

Jefe técnico de Auditorio
Daniel Caccia

Operador técnico y fotografía audiovisual
Juan José Peralta

Realizador audiovisual
Federico Braum

Tienda Bellas Artes

Coordinación
Gustavo Merino

Contenido
Clara España

Ventas

Marcelo Arzamendia, Tatiana Filipic

Administración

Tesorería y administración general
Jorge Mastromarino

Administración y RR. HH.
Nadia Kettmayer

Pago a proveedores
Carolina Mastromarino

Recepción e Informes

Natalia Lemos, Laura Mastromarino
Belén Schenfeld

Mantenimiento

Edgar Gustavo Fernández
Héctor Monzón, Oscar Rindel

Rossi, María Cristina - Carmelo Arden Quin, en la trama del arte constructivo / María Cristina Rossi ; Serge Lemoine ; Ornela Barisone ; Dirigido por Andrés Duprat ; prólogo de Andrés Duprat.- 1a ed.- Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Ministerio de Cultura de la Nación, 2022. 344 p. ; 28 x 23 cm. - ISBN 978-987-8915-54-8

I. Artes Plásticas. I. Lemoine, Serge. II. Barisone, Ornela. III. Duprat, Andrés, dir. IV. Título.CDD 730.92

Se imprimió en octubre de 2022 en Talleres Trama, Pasaje Garro 3160-70 Ciudad Autónoma de Buenos Aires

Fundación
Medifé

 **Éminent**

Tersuave



Amigos del Bellas Artes