



GYULA KOSICE

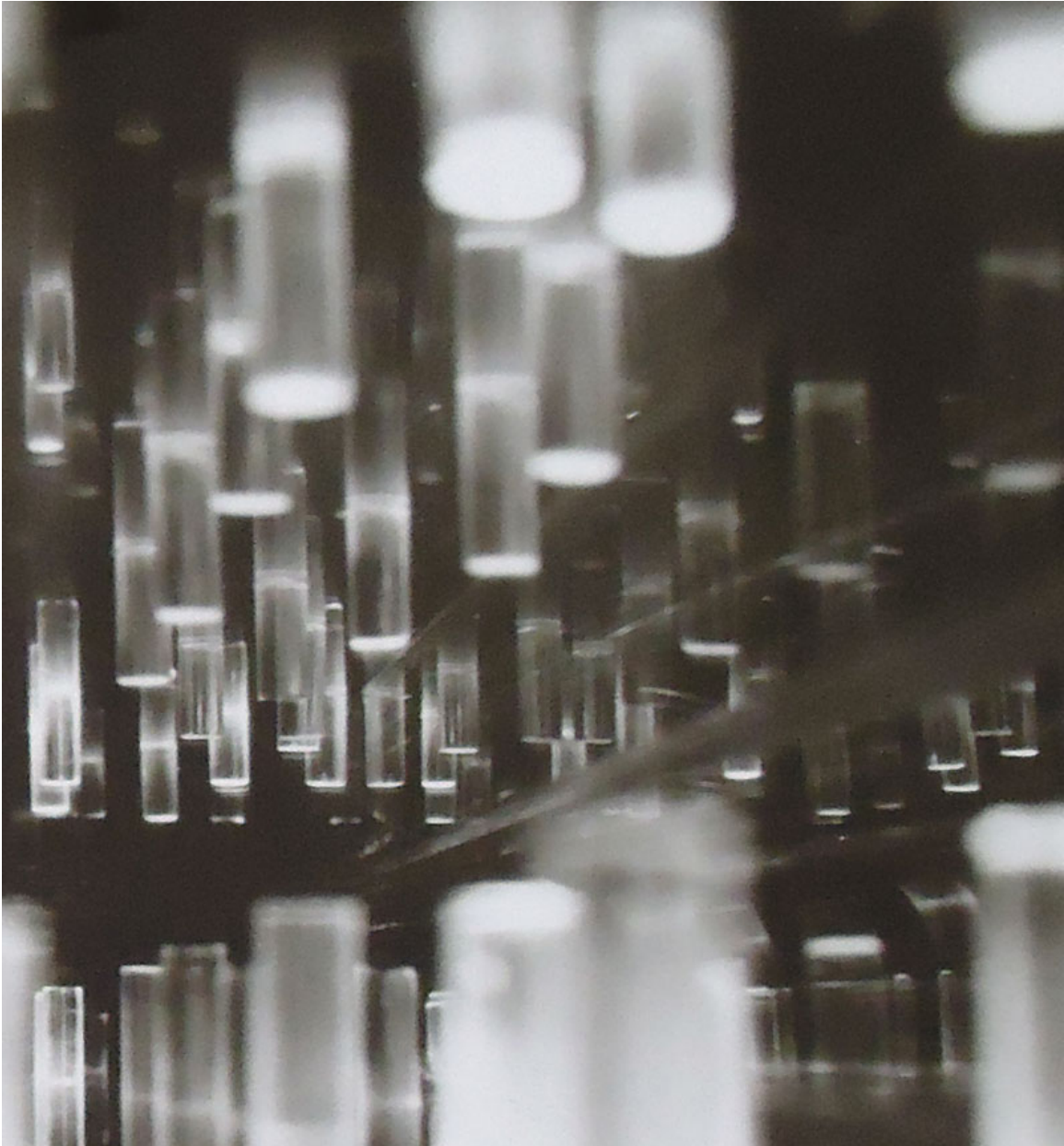
IN CONVERSATION WITH / EN CONVERSACIÓN CON

GABRIEL PÉREZ-BARREIRO

introductory essay by / ensayo Introdutorio de
Andrea Giunta







ENGLISH

ESPAÑOL

CONTENTS

[Foreword to this Digital Edition](#)

[Introduction by Patricia Phelps de Cisneros](#)

["Tales of the Avant-Garde in Postwar Argentine Art." Introductory essay by Andrea Giunta](#)

[Gyula Kosice in conversation with Gabriel Pérez-Barreiro](#)

[1. Childhood](#)

[2. Literature and the Visual arts](#)

[3. *Arturo* and *Invención*](#)

[4. Röyi](#)

[5. Arte Concreto-Invención](#)

[6. Madí](#)

[7. Art-Science-Technology](#)

[8. The Hydrospatial City](#)

[Navigation Help](#)

[Media Index](#)

[About the Authors](#)

[Colophon](#)

[Appendix 1: Andrea Giunta discusses Kosice](#)

Appendix 2: Arte Madí Universal

Foreword to this Digital Edition

The Fundación Cisneros' Conversaciones/Conversations series is dedicated to preserving firsthand testimonies of leading artists and intellectuals from Latin America. We are proud to present this e-book version of *Gyula Kosice in conversation with/en conversación con Gabriel Pérez-Barreiro*. The e-book format not only allows us to reach the widest audience possible, but also provides the opportunity to share a variety of primary source materials that enhance the conversations themselves.

In this edition, we are pleased to include a number of original videos filmed specifically for this project. In one video, readers are taken on a visual tour of Kosice's *Ciudad hidroespacial [Hydrospatial City]*, a project that envisions a radically different way of living for humans in a utopian environment suspended in space. Another video captures Gabriel Pérez-Barreiro and Gyula Kosice discussing Grete Stern's photomontage that became the iconic trademark for the Arte Madí movement in Buenos Aires. Archival materials include a rare audio recording that documents Kosice and his wife Diyi Laañ reading the Madí Manifesto in the 1940s and full-text reproductions of a couple of issues of the magazine *Arte Madí Universal* that provide readers the opportunity to closely examine the publication that was so important in disseminating the ideas and intentions of the Arte Madí movement.

A tutorial guide that explains the navigation of the various exciting features of the e-book can be found here and also in the table of contents. We have chosen to launch the series on E-PUB 3 not only because it is the most universal of e-book platforms, but because it offers such practical features such as highlighting in different colors, writing

notes which can always link you back to a specific passage, searching the book in lieu of an index, and a built-in dictionary.

We hope that the selection of resources available in this edition, accessible as you read and in a comprehensive media index, will allow for a rich experience of this conversation between Gyula Kosice and Gabriel Pérez-Barreiro.

INTRODUCTION

Gyula Kosice's life story is extraordinary and yet in one respect is not atypical: like Kosice, a number of Latin American artists had arrived as exiles from Europe in the first half of the twentieth century to embrace new identities as Latin Americans. As a young boy, Kosice moved to Argentina from Hungary, a country whose shifting geopolitical borders traced a history of instability felt throughout Europe. Perhaps this early lesson in adaptation to transient circumstances allowed Kosice the freedom of self-invention and reinvention so brilliantly evident in this remarkable exchange with the author, Gabriel Pérez-Barreiro, Director of the Colección Patricia Phelps de Cisneros (CPPC). For Kosice, history—his own; the world's—has been another material to be manipulated in the service of art, and the artist has been a full participant in society, not merely as a creator of aesthetic objects but as an instigator, an actor, and a collaborator, tirelessly defending his artistic position.

Gabriel Pérez-Barreiro first encountered the work of Gyula Kosice in a retrospective of the artist's work at the National Museum of Fine Arts in Buenos Aires in 1991. The experience was formative to Pérez-Barreiro's development as a curator, and, in his words, he "devoured" the catalogue, which revealed the interconnections between visual art and literature so important to modernist Latin American artists. He had known, of course, of European geometric abstraction, but there was a clear difference in the works Pérez-Barreiro saw in Buenos Aires: they were not reductive; instead, their effect was cumulative. The work was playful, yet also felt compelling and even melancholic (though Kosice

would disagree). Although clearly connected to an international community, it seemed peculiarly Argentine.

Shortly after seeing the retrospective, Pérez-Barreiro met Kosice and began a practice of recorded interviews and written correspondence with the artist that have now spanned twenty-two years. In that time, he has gathered not only a wealth of insight into the thought and work of an artist who has described himself as “[inevitable] for the history of art” but the very important realization that it is impossible to study art without artists.

That belief has guided the development of the series in which this book is the sixth to appear. It is part of the core mission of the Fundación Cisneros (FC), founded by my husband, Gustavo Cisneros, and myself, to share and promote the legacy of Latin American art and culture. To this end, the FC and the CPPC decided that it was vitally important to record the voices of key individual artists from Latin America through the in-depth *Conversaciones/Conversations* series, making those voices available to the public.

It’s fitting, too, that this is the first title in the series to be simultaneously published in print and as an enhanced e-book. Kosice’s endlessly inventive imagination has at times conjured up a vision of the future whose utopian, social features are clear, but whose technical execution is not yet evident — much as e-books might have seemed at the dawn of the digital age. It is also apropos given the importance within the Cisneros Group of Companies of connecting people across the Americas through digital media. To be able to use new formats that allow unprecedented access to an expansive array of cultural materials is perfectly in tune with our mission within the FC/CPPC as well.

I am very grateful to Gabriel Pérez-Barreiro for undertaking a labor of love and fulfilling its promise with this publication, and to Gyula Kosice for his time and brilliance. I would also like to express my deep

appreciation for Raúl Naón's critically important contribution of access to an unparalleled archive. Mauro Herlitzka and the Fundación Espigas were also very generous with making archival material available, and are greatly valued fellow travelers in the journey to create greater awareness of Latin America's contribution to the cultural climate. Since the beginning of the series, Donna Wingate and Ileen Kohn have been marvels of editorial supervision, and I would like to thank them for their excellent work.

Finally, I would like to thank my family for their support, especially my husband, Gustavo Cisneros, for his encouragement and extraordinary vision; and our daughter, Adriana, for carrying on the family's mission into the next generation.

Patricia Phelps de Cisneros

TALES OF THE AVANT-GARDE IN POSTWAR ARGENTINE ART

Andrea Giunta

“What I wanted was to be unlike anyone else,” Gyula Kosice explains in the interviews compiled in this book. That desire, which in hindsight he sees as having been fulfilled, imprints his memories and appraisal of his own interventions as well as those of the other local abstract art collectives with whom he was competing to establish a unique artistic language. Kosice wanted his works to be “different from what had come before.” He sought to create an aesthetic recognizable as unique to Río de la Plata, universal, yet with an “Argentine perspective.” Like the groups with which he participated in Buenos Aires, he wanted to be strictly original, local yet at the same time able to create an impact on an international level. In this process of constructing new ideas, the traditional referents of the European avant-gardes represented not borrowed debts but rather platforms for the development of innovative proposals.

A measure of Socialist ideology pervaded (and pervades) his intentions. Time and again Kosice underscores his distance from party politics, yet he also highlights the social concerns that motivated his vision of the future, not only during the emblematic moment of Argentine abstraction in the 1940s but also in the projects he developed starting in the 1960s involving a hydrosatial city in outer space, conceived as a response to the planet’s overpopulation problem. He imagined an urbanism in space, habitats suspended over a thousand meters high. Kosice created his city with acrylic models full of details,

semispherical shapes hanging in the exhibition space through which he foretold the routine and domestic lifestyles that would, by future necessity, become indispensable. His desire, in other words, was to meld art with life.

Predicting the future: this is one of the primary objectives of all avant-garde art. Kosice, unlike other abstract artists of his generation, did not abandon art itself, nor did he move toward realism or intellectualize his geometry, turning it into a decorative cliché. In his quest to uphold a futuristic drive, he converted water into shape by setting it in motion within his acrylic structures. The *Ciudad hidroespacial* [*Hydrospatial City*] is a dream-like model seeking to unify art, science, and technology.

Kosice maintains that he wanted to be “completely original” and that he succeeded in doing so. His memories, the way he describes that instant in which visual art attempts to take control of time and space, imprint every moment of his story. He materializes fantasies through recollections of art and technology, just as he did in collaboration with the Instituto Di Tella when he made it rain along 150 meters of Calle Florida, the nerve center of downtown Buenos Aires. With regard to his personal history, it is beside the point to verify whether his prophecies came true. His interviews enable us to access representations of the past through a voice registering the desires that motivated his decisions. The artist, Kosice states, must “move forward.” The way in which he recounts his story exposes the reasons and ways in which he imagined that art was not only a question of representation, it was also a way to change the world.

Kosice laid the groundwork for the general definition of the avant-garde imagination, inscribing it into his own specific experience, his contacts, his affiliations, and his utopian projects. By way of lived experience, the artist’s word captures events and facts that can be

archivally documented to some extent, but not in their entirety. The contours of his account allow us to go back and feel the moments he is narrating through memory's shades of gray. His narration does not offer transparent access to these occurrences but rather a vision replete with the expectations that motivated his actions. Times merge together, sometimes messily, because evocations do not always correspond to true chronology.¹ The trademark of avant-garde discourse—the idea of venturing into unexplored territory—runs throughout his account of the epic moment of the Río de la Plata's abstract revolution. The timeline of this radical and intense period could commence at different junctures. It might start with Torres-García's return to Montevideo in 1934; with the production of the first inverted map in 1936; or with the launch of the magazine *Arturo* in 1944, which in its first and only issue established a regional platform among Argentina, Brazil, Chile, and Uruguay. The dates merely emphasize moments visualized as points of departure for a foundational design that would be intensely developed over the course of several years.

Let us pause for a moment to examine the particularities of this voice that fleshes out the texture of the past. Artists occupy a peculiar space. They are groundbreaking by definition and therefore misunderstood, but at the same time, once ordained by art history, they become figures whose role is equal to that of the hero. *Heroes of Color* is precisely the title that Julio E. Payró used in a book dedicated to Cézanne, van Gogh, Seurat, and Gauguin,² artists who pursued an ideal of creative freedom. They are creators, heroic characters whose weapons are not lethal, who express themselves through the paint on their brushes, marks deposited on canvas, and urban actions that interrupt established meaning. Their works place common, accepted values in a

state of crisis in order to establish a new society, even if only through the power of the imaginary. Artists are key actors in the saga of historical transformation of a given period's culture.

What is the place of their testimony in the interpretation of art? Is the original claim of oral history, that of giving voice to the voiceless, legitimate when we are interviewing these singular individuals, these protagonists of epic undertakings? Why is it important to recover their message if it is their works that are essential? Why listen, rather than simply look?

A discourse of images that incorporates artists' voices adds to our understanding of why they organize events in a particular order and not another, how they situate themselves within the culture of a certain era and various other issues, with whom they debated and their reasons for disagreeing with the culture of their own time. This site of enunciation also allows us to "cut out" or "pull apart" the ways in which their memories are constituted. The notion of the avant-garde runs through Kosice's recollections, his construction of the way events occurred, and the early reception of his work.

A voice brings us closer to the porousness of time. The manual does not suffice for comprehending concrete experience, nor does it tell us how the system of cultural production is organized. It is often articulated as beginning with a chance encounter between two or more people who converse, who begin to think together, who put together a magazine or an exhibition, or even establish institutions.³ What the filter of Kosice's words allows us to begin to perceive is that artists' biographies are not constituted exclusively of the schools they attended or the teachers with whom they studied. Their training also took place in the bars where they met up with other artists, and their education was pushed forward thanks to the conversations that took place therein. In Buenos Aires, bars and cafés are sites of advancement and transmission of traditions, of

renewal, where informal culture is processed. The news in the press mixes together with information from books in exchanges that take place at the table, accompanied by wine or coffee. The avant-garde movements, which the history books would eventually ordain as erudite culture, came about in those spaces as well.

Take, for example, the Café Rubí, at the intersection of Jujuy and Rivadavia streets.⁴ Kosice delineates an urban geography structured by the names of those who, in his recollection, lived near the Rubí (such as Tomás Maldonado or Edgar Bayley) as well as on the nearby side streets he would take on his way there. He tells us that it was there where he found himself among the avant-garde of the Boedo neighborhood, at times meeting the poet Alberto Hidalgo or members of the Orión Surrealist group. It was at the Rubí where he met Elías Piterbarg, who in turn introduced him to Grete Stern. The artistic culture of Buenos Aires was not organized according to certain books or through the customary trip to Europe, it came about through the friction produced between protagonists. In that bar, as well as others, a cultural formation materialized through each new interaction—prismatic moments of contact, intersections with diverse consequences. According to Kosice's recollection, it was at the Rubí that he had his first meeting with Rhod Rothfuss, the author of the key text on the irregular, cutout frame that was included in the first and only edition of *Arturo*. Rothfuss also acted as a link to Torres-García's Constructivist movement. These connections demonstrate a network of relationships that rewrote the classic tale of modern art. No longer did the story of Latin American avant-gardes consist of the repeated echoes of European avant-gardes. Analyzed within their own cultural and historical context, the Latin American avant-gardes came together through powerful regional and local realities, a material culture of voices in dialogue and bodies in contact.

The European avant-gardes functioned as the repertoire, or toolbox, of the Latin American avant-gardes. In the case of Madí, the selections made are significant: the poetic realm of Surrealism (though lacking its melancholic disposition), the support of Peruvian poet Alberto Hidalgo, Constructivism, Suprematism, Bauhaus, De Stijl, Kandinsky, Kupka, Mondrian, Moholy-Nagy, van Doesburg, Gabo, Pevsner, Futurism, Boccioni, the Russian Constructivists over the abstract lyricism of Kandinsky, Juan Gris over Picasso. Effectively, the Latin American avant-gardes were capricious in relation to the normativity of the historical European avant-gardes. They interpreted this legacy, selecting those elements that fit in with the configuration of their own imaginaries and assembling their own genealogies. They transformed the limitations of these models into a critical historical consciousness. At the same time, they linked together situated artistic practices, in which tension with a political context—in the Argentine case, the postwar context and Peronism—gave them specificity. A place, a conversation, particular selections: all this produced a singular amalgamation that could also be analyzed through the concept of “selective tradition” proposed by Raymond Williams.⁵

How can we establish the specificity of the postwar Latin American avant-gardes? Why do we call them avant-gardes? As his words emphasize, Kosice’s work, and the imaginary it encapsulates, supply the materials for developing some observations. Kosice wanted to produce art that was completely original, but at the same time entered into dialogue with certain European artistic traditions from which he made significant selections. The postwar Latin American avant-gardes, like those throughout the rest of the world, returned to the accumulated capital of prewar times, while identifying themselves through powerful

narratives of utopia, inauguration, and projection. Therefore it is necessary to examine the extent to which the Latin American avant-gardes share tendencies common to all postwar avant-gardes and in what sense their articulations were unique.

From the vantage point of European modernity, the postwar Latin American avant-gardes could be understood as its immediate extensions or as logical developments, much as Benjamin Buchloh considers them in his characterization of the paintings of the New York School of the 1940s and early 1950s.⁶ Buchloh introduces this denomination in order to establish the specificity of the US avant-garde with respect to Peter Bürger's division between the avant-garde and the neo-avant-garde. The problem with Bürger's model is that it emphasizes the impossibility of recreating the avant-garde spirit of renewal.⁷ The postwar avant-gardes (or neo-avant-gardes), especially beginning in the 1960s, would thus be fundamentally inauthentic, a repetition misappropriated in the name of fashion.

Hal Foster offers a way of conceptualizing this tension from an alternate perspective, particularly in his questioning of the residual evolutionism he perceives in Bürger's critique of the avant-garde as being merely repetitive. Foster proposes an approach that inverts the traditional relationship between the avant-garde and its imitative dispersion: "In postwar art, to pose the question of repetition is to pose the question of the *neo-avant-garde*, a loose grouping of North American and Western European [I would add Latin American] artists of the 1950s and 1960s who reprised such avant-garde devices of the 1910s and 1920s as collage and assemblage, the readymade and the grid, monochrome painting and constructed sculpture."⁸ What is particularly stimulating about his argument is that rather than seeing the postwar avant-gardes as symptoms of debilitation, as from a European perspective, Foster emphasizes their traits of vitality. He makes visible the temporal

exchange between the historical avant-gardes and the neo-avant-gardes, the complex analogy between advancement and reconstruction.⁹ Moreover, he says that it is only with the return of the neo-avant-gardes that the avant-gardes themselves become legible. This is a reflexive return, not an affected pastiche; it involves a social critique, a dispute over cultural meaning and the representation of new audiences.

Let us pause to reflect upon some distinctive articulations. In Latin America, European artistic modernity circulated through texts that explained its structure, its characteristics, and its complex genealogies—books and catalogues whose indexes and synoptic charts revealed the order underlying the forms and organization of modern art. These pedagogical guidebooks (which are also unquestionably civilizing tales), which supplied the idea that modern art came about in Paris, but was valid for the rest of the world (this was their colonial project), could be put to use in another way. These dispersed figures, images, and explanations of modern art were seen as segments of a past that was both imported and local and that could be assembled differently within new contexts. If, as Foster asserts, the neo-avant-gardes had made the project of the avant-gardes comprehensible and complete rather than canceling it out, the deepening and continuation of this movement was possible everywhere at the same time because at that point an international historiographical moment had taken place: the heroic deeds of the historical avant-gardes—the key points of their ideologies—had been ordered and codified by a bibliography that reiterated once and again the order of the -isms and movements of modern art. The heroic era of manifestos offered postulates and principles that could be reelaborated in any region of the globe. At the same time, artists analyzed that accumulated tradition critically, transformed it into other terms, reorganized it, and put it into dialogue with local authors (like Huidobro or Alberto Hidalgo). The repertoire of artistic modernity was

the point of departure for saying new things imbued with meaning for a particular place, allowing certain problems to be linked together. Such constructions were not completely marginal to the language in which they were configured but they rewrote that language, and in so doing transformed it, making it distinct. From this perspective, modernity was born anew in every inscription of the Latin American avant-garde.

Why do we prefer the term *avant-garde*, rather than *neo-avant-garde*, to refer to breakthrough groups in Latin American art from the postwar period through the 1970s? Seeing the problem from Foster's perspective, we could logically consider Latin America's abstract movement of the immediate postwar period a neo-avant-garde because it fundamentally takes up the paradigms of the historical avant-gardes (such as the structure of the geometrical grid and all that was derived from it). Our choice aims to emphasize certain traits over others: rather than repetition, it is the drive for the advanced projection of a world not yet in existence, one that is about to be born, a plan through which artists represent themselves in a prophetic role, as "those who help their contemporaries to invent the future."¹⁰ In the postwar imaginary, America was the place for the realization of that which could not be undertaken in the devastated context of Europe. Seen from the perspective of the European avant-gardes, it was the setting in which utopian thought could still be represented. It offered a forward-projecting avant-garde that, while perhaps not breaking with the past, nonetheless rewrote it based on the concept of the future. This discourse is evident in the case of Kosice.

In the specific period in question, the abstract avant-garde of postwar Argentina fit within this general model. Years of massive worldwide turmoil had interrupted the dynamic of Europe's enlightened voyage as well as the rhythm that up to that point had defined the flows of information. One of the many effects produced by the hiatus of the

war's end was an intensification of reading that came about on two levels: first, the rereading of books and images that had remained in circulation in Buenos Aires; and second, in the search for new information, which could only be accessed with great difficulty.¹¹ Artists in Buenos Aires were aware of what was occurring in abstract art in France—books and magazines were essential to that. However, they were also aware of Constructivism, through their contact with Torres-García, and the Bauhaus by way of Grete Stern, who had studied in that school with Peterhans. They chose their materials from the traditions set in place by Suprematism, Constructivism, Bauhaus, or De Stijl, but not due to any direct contact with these artists (as Buchloh argues was the case in the nexus between European Surrealism and the New York School as a consequence of wartime exiles); rather, through a contact mediated through narrations, texts, and reproductions of works. Their work began with the notion of universal continuity driven by their research into readings of modern art, which they sought both to carry on and to supersede. Traditional painting had been put into question by the extreme limit set forth in Malevich's *White on White*; for these artists the next step was the irregular, cut-out frame. The European abstract avant-garde arrived to them through these materials, against which groups of abstract artists in Buenos Aires established their departure toward a new aesthetic. It was a logical development that was not based on personal contacts with either the major figures of the European avant-gardes or their works but rather a form of knowledge processed and amalgamated by a bookish culture.

Unlike Paris, where postwar debates centered on realism,¹² for the Argentine, avant-garde abstraction proved to be the language that best served the purposes of complete renewal. They sought to redefine the idea of the future. It was a totalizing manner of thinking in which abstraction, utopia, the avant-garde, and youth were key terms. These

ideals represented shared projects for the new artistic collectives that grappled with their representation. In this sense symbolic capital was in dispute, around which they designed strategies for intervention and visualization. The magazines, manifestos, and scores of followers (whom Kosice invented at times) represented strategies for becoming visible, platforms for the enunciation of programs and principles.¹³ The meaning and orientation of the avant-garde was at stake. Thus, what began as a heterogeneous regional program centered on the notion of invention as it had been formulated in the magazine *Arturo* quickly shattered into separate shards, multiple manifestations of abstract art (Concrete Invention, Madí, Perceptualism) and controversies between the Argentine groups and those being developed in Montevideo under the leadership of Torres-García and his adherents. In the pages of *Removedor*, debates were forged against the Argentine groups with the same force with which they themselves had challenged the formation of Uruguayan Constructivism. Acting like an avant-garde artist was a tactic for being recognized as such.

The powerful discourse of rupture that fed into an aesthetic project whose objective was to redesign the future determined Kosice's method for explaining his place in the Argentine avant-garde in the 1940s, as well as the development of his plan over time. His position in Argentine art history is characterized by questions of advancement, originality, and heroism: the irregular, cut-out frame, *Röyi* (his first kinetic, mobile, and participatory sculpture, through which he emphasized the centrality of the spectator who could manipulate its structure), neon gas sculpture, hydro-kineticism, the hydrospatial city (and its nomadic, interplanetary forms), and the concept of hydro-citizens. It was a new urbanism. Kosice ordered his ideas into a progressive, liberating path capable of

responding to the problems that a water shortage would bring to light in the future. It was art as a material and poetic solution.

Kosice's testimony, the way in which his words unfold events through recollection, is replete with brilliant phrases. His tale does not offer a single or true meaning for his works; the works remain open, available to novel interpretations that are not exhausted or closed off by the artist's words. But that voice—bursting with anecdotes and discursive devices such as those referring to the imaginary of advancement and originality that distinguishes avant-garde interventions—enables us to understand how a particular perception of what has occurred becomes ordained. Kosice embodies the characteristics of a man who has performed a heroic deed, the protagonist of a proposal in friction with others. What is relevant is not arguing over what is said in documents but rather accessing, through the structures of memory, the horizon of expectations that organized his interventions. The act of remembrance is a performance of the past in the present. It allows for going back and acting things out. It reveals aspects that neither manifestos, nor academic texts, nor the works themselves let us perceive. It allows us, in this case, to access a value that issues forth from the idea of treading for the first time on new ground where others will later advance. It is an architecture of the philosophy of advancement, of the potential the artistic imagination has for formulating a distinct world order.

For example, Kosice recalls his first encounter with Calder, which actually occurred after the time he is recalling in these texts.

Julio E. Payró, *Héroes del color* (Buenos Aires: Librería El Ateneo Editorial, 1951).

Gramsci's concept of cultural formation, as it is reconstructed in the writings of Raymond Williams, is useful for conceiving of these articulations as effective among cultural agents. See Raymond Williams,

The Sociology of Culture (Chicago: University of Chicago Press, 1985), chaps. 2 and 3.

Gyula Kosice, *Autobiografía* (Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones, 2010), 15 and 21.

“An intentionally selective version of a shaping past and a preshaped present, which is then . . . powerfully operative in the process of social and cultural definition and identification.” Raymond Williams, *Marxismo y literatura* (Barcelona: Península, 1980), 137. Published in English as *Marxism and Literature* (Oxford: Oxford University Press, 1977).

Although in the introduction to his book Buchloh initially establishes the historical period of the avant-garde between 1915 and 1925 and that of the neo-avant-garde between 1945 and 1975, a page later he proposes a different period in order to characterize the historical specificity of the New York School. The latter would not qualify as a “neo-avant-garde” because it is a development that proceeds directly from the transferral of Surrealist painting to US territory. Benjamin H. D. Buchloh, *Neo-Avantgarde and Culture Industry: Essays on European and American Art from 1955 to 1975* (Cambridge, Mass., and London: MIT Press, 2000), xxii–xxiii.

For example, when he considers the neo-avant-garde’s attitude of protest to be inauthentic, which is the reason for his impression of the art industry that, in his view, was sparked by neo-avant-garde work. See Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia* (Barcelona: Península, 1987), 107. Published in English as *Theory of the Avant-Garde* (Manchester: Manchester University Press, 1984).

Hal Foster, *El retorno de lo real: La vanguardia a finales de siglo* (Madrid: Akal, 2001), 3. Published in English as *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1996).

Ibid., 13.

Roger Garaudy, *60 oeuvres qui annoncent le futur* (Geneva: Albert Skira, 1974), 292.

Buchloh also emphasizes this particular relationship to the information coming from Europe. Departing from an observation written by Clement Greenberg in 1961, Buchloh asserts: “Immediate postwar art history, namely that of the Paris and New York [we would add Buenos Aires] Schools of painting, seems to have been formed as much through misunderstandings, omissions, and ignorance of history as through the artistic information that was available at the time. . . .” Benjamin H. D. Buchloh, *Formalismo e historicidad: Modelos y métodos en el arte del siglo XX* (Madrid: Akal, 2004), 10. Published in English as *Formalism and Historicity: Essays on American and European Art Since 1945* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1999).

See Serge Guilbaut, “Poder de la decrepitud y ruptura de compromisos en el París de la segunda posguerra mundial,” in *Sobre la desaparición de ciertas obras de arte* (Cuernavaca: Curare-Fonca, 1995), 87–145.

Renato Poggioli describes the traits of the avant-garde: the use of new denominations, collective actions, self-representation as a movement, activism and antagonism, oppositional rhetoric (boundary breaking, differentiation from others) or the rhetoric of innovation (new art), the idea of dynamism, exaltation, eccentricity, and exhibitionism. See Renato Poggioli, *Teoría del arte de vanguardia* (Madrid: Revista de Occidente, 1964), 32–55. Published in English as *The Theory of the Avant-Garde* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1968).

CHILDHOOD

This story starts, perhaps unexpectedly, with a mysterious and romantic image: a four-year-old Hungarian boy, Ferdinand Falk, crossing the Atlantic with his two brothers: three orphans fleeing a troubled Europe to live with an uncle who had emigrated to Argentina. On arrival Ferdinand's name is registered in the Buenos Aires customs office as Fernando Fallik, a name he will keep until the age of twenty, when he adopts Gyula Kosice after his birthplace, the city of Kosice, in present-day Slovakia. Little in his origins or early life would seem to foreshadow his future career as an artist.

GABRIEL PÉREZ-BARREIRO Tell me, where were you born, how did you come to live in Argentina, and what are your memories of childhood?

GYULA KOSICE I am Hungarian by birth. I was born in 1924 and at the age of four I arrived in Buenos Aires after crossing the Atlantic by boat, a voyage that lasted thirty-two days. What I most recall from that trip is, in fact, water. Day after day after day, all I saw was water and the foam in its wake, water and foam . . .

GPB It's interesting that your most vivid memory of the journey is that element in particular: water, which would later become so central to your work.

GK Yes, I was very affected by the horizon and the water. The planet Water has been an obsession my entire artistic life. We call it planet Earth, but in reality the Earth, when seen from outer space, is a blue sphere, not brown. And just like the human body, it is seventy percent water.



Kosice on the theme of water

^{GPB}

That is true, but the idea of this voyage is intriguing to me in the sense of leaving one context for another, of a transcultural process that, in the end, is the history of Argentina itself, and of large parts of the Americas: a place filled with people who fled Europe in search of a new home with new expectations and hopes. How did you experience that process?

^{GK}

I was raised here and have completely forgotten my Hungarian. My two brothers and I lived with our uncle, who was a dentist. I feel Argentine: this is my home and this is where my family lives. In the 1960s I had the chance to live in Paris, which is the dream of most artists—or at least it was at that time—but I decided to return to my country. I know that this decision brought with it a series of consequences and that I might have become more famous had I lived elsewhere, or maybe my art would sell at higher prices, but it was my decision and I don't regret it.



Kosice at age four, 1928.



Horacio Coppola, *Sunset, the City Seen from the River*, 1936. More info
Horacio Coppola, *Sunset, the City Seen from the River*, 1936
Black-and-white photograph
© Horacio Coppola Estate

^{GPB} When and how did you begin to discover your curiosity about and interest in culture?

^{GK} I don't know if it is really possible to pinpoint a specific beginning, but probably since childhood. When I was a child I always had a slightly exaggerated sense of ambition because I did not have a paternalistic upbringing; I was not raised in a conventional family with a father and a mother. This was very painful for me, but at the same time I think it might have been what made me push myself beyond my personal limitations. I started by writing. At school I would write love poems, the first of which were for my teacher, Miss Azucena. I remember it all perfectly: my childhood is something I will never forget. Some of these poems were published in the República de Paraguay school newsletter. That was how I began to express myself. Then, sometime around the 1940s, I became friendly with a librarian from the Argentine Socialist Party library on Calle Rivadavia, and he encouraged me to read about Greek culture and ancient history, as well as many other things. I had quite a classic, scholastic education through literature. Right around then I came across a large volume on Leonardo da Vinci, and from then on I decided to follow in his footsteps as far as a possible vocation was concerned. I never thought of it as a career, or that you could make a living at such a thing. It was something I had to pursue, I believed that I had to dedicate my life to it. That was the point when I discovered what you might call an "impassioned vocation." I also studied briefly in the academic world. For two years I was a student at the [Escuela Nacional de Bellas Artes] Manuel Belgrano and I also studied sculpting and drawing at the free academies. These free academies were ground floor workshops in *conventillos*² facing the street. To supplement their teaching salaries, art professors would rent these spaces and give classes. I definitely learned a bit more there, but ultimately I found them terribly boring.

^{GPB} Later I'd like to revisit the question of literature, but right now I'd like to know about the first steps you took in the field of visual art.

^{GK} In 1942 I started to create small pieces; projects would be a better term for them, approximations of artworks. I had the great fortune of working in a leathersgoods workshop, a pocketbook workshop, run by my older brother, where I had access to tools and could make work freely.

^{GPB} What were they like, those early works, those early efforts?

^{GK} They were experiments. I played with materials in order to bring elements together, to unify them, but in a certain sense I was already searching for a kind of nonfiguration, a ludic object. They were just “little things” of relative insignificance. What I most remember is the sensation of freedom that I got from working that way.

The city of Kosice belonged to Hungary until 1945, when it became part of Czechoslovakia. Since 1993 it has been part of Slovakia.

A *conventillo* (the diminutive of *convento*, or convent) is a type of collective urban dwelling. In Argentina, Bolivia, and Uruguay they are also known as *inquilinos*: buildings in which individual rooms are rented out.

LITERATURE AND THE VISUAL ARTS

Literature was of prime importance in the birth of geometric abstraction in 1940s Buenos Aires. Kosice, like many of his contemporaries, engaged with literature before the visual arts and his readings would be essential to the development of his artistic ideas. Kosice's first texts and magazines were influenced strongly by literary traditions, particularly Surrealist poetry and Vicente Huidobro's Creacionismo.³ We can certainly find contextual reasons for this: following the Spanish Civil War many important Spanish publishers moved to Buenos Aires and the city became a hub of Spanish-language publishing. At the same time, while much of the world's literature as well as a lively group of polemical small magazines were widely available there, relatively little was known of international modern visual art. The local art scene of the 1930s and early 1940s was dominated by Postimpressionist realism, with few exceptions, and certainly none in Kosice's circle. During World War II this situation started to change with the arrival of numerous European émigrés who brought news and information of the international artistic avant-garde. This scenario could have led one to predict that the young Kosice would become a writer rather than a visual artist.

^{GPB}

Would it be correct to say that you entered the visual arts through literature?

^{GK} Literature was always very important to me, and in fact I have published over thirteen books and received awards for them as well. All my life I have written and read with great passion.

^{GPB} What were the first texts you read?

^{GK} Things I read on the advice of the librarian I mentioned before. I was particularly impressed by the work of the Surrealists. My early poems clearly had baggage that was not entirely Surrealist, but they were most certainly influenced by the poetry of those days. What I did not agree with was the idea that my unconscious was determining my conscious being. The majority of a person's life is conscious. We are even being conscious when we take references from the imagination and the unconscious. That is what makes us who we are: consciousness and a certain degree of reasoning. So instinctively I became very anti-Surrealist, but before that I went through periods of reading that influenced me quite a bit—books such as César Vallejo's *Trilce* and the work of Vicente Huidobro, to mention some contemporary writers. In those days I also went often to the French Embassy where I met the cultural attaché and began to gather information firsthand. I was able to read the books and magazines they had there in the original French—it was a kind of baptism by fire. I read authors like Rimbaud in the original, and I loved it!

^{GPB} Are you saying, then, that despite your pro-reason and anti-Surrealism stance, there is some kind of influence or echo of Surrealism in your poetic vision? Could you clarify that?

^{GK} Yes, to a certain extent I was seduced by the poetic world of Surrealism and French poetry, that potential for creating suggestive images directly from the imagination. But from a philosophical, ethical, and aesthetic stance I was completely against it. I felt that art had to look ahead, aim for the future, not stay mired in melancholy.

^{GPB} In addition to poetry, you have written a considerable amount of reportage and many essays over the course of your life.⁴ How do you manage such divergent literary genres?

^{GK} I have been quite influenced by essay writers, which after poetry was the genre that captivated me the most. What interests me is the degree to which essays taught me a way of defending arguments with text instead of simply justifying myself. I had a real need to express myself, to diversify, and I found that the only way to do this was through articulation: thought and spoken–written language.

^{GPB} Yet your first books are poetry, or about poetry.

^{GK} I wrote my first formal poems in 1942. In 1952 I published a book titled *Golsé-se*, a selection of poetry written between 1942 and 1952.⁵ *Golsé-se* is an invented word, and these poems play with language and meaning.

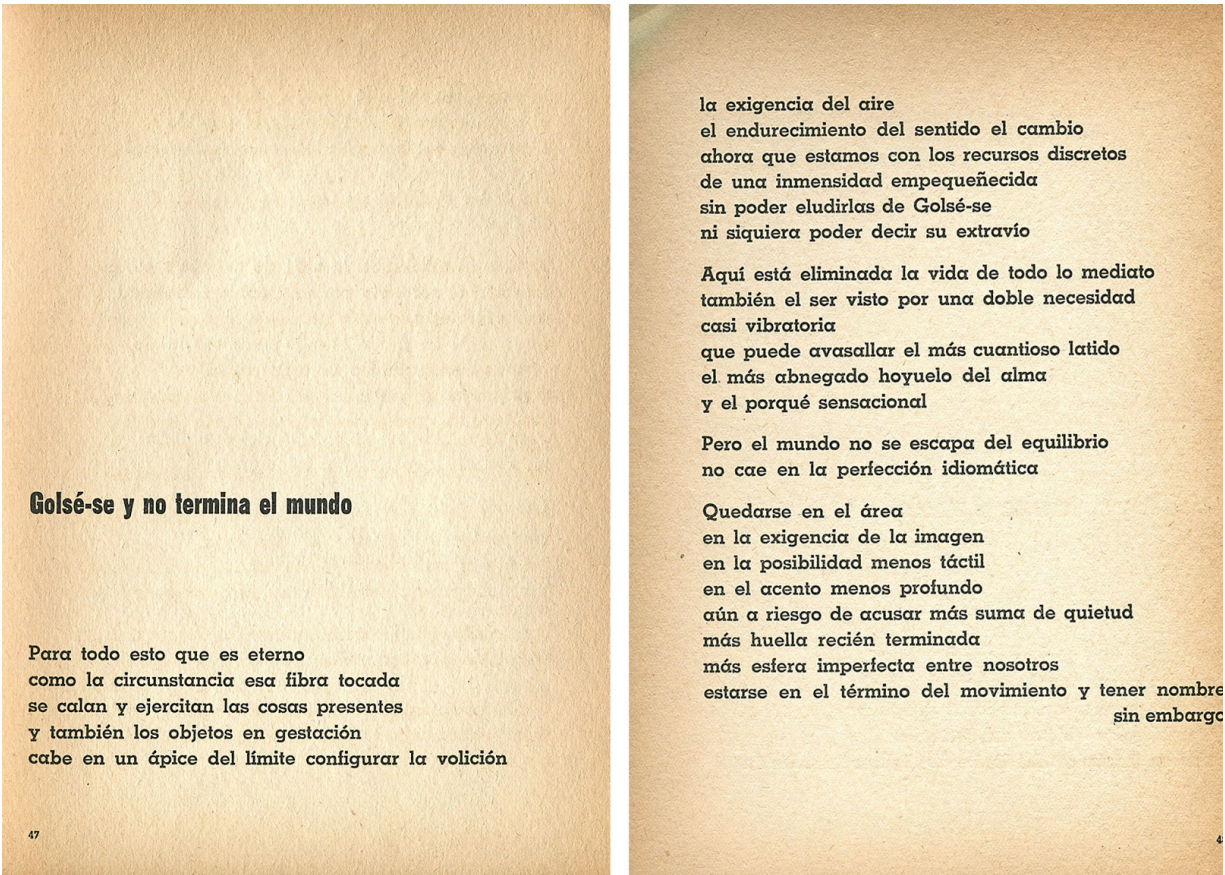
kosice

golsé-se

poemas madí

kosice

Cover of *Golsé-se: poemas Madí* (Buenos Aires: Ediciones Madinemsor, 1952)



“Golsé-se y no termina el mundo,” from *Golsé-se: poemas Madí* (Buenos Aires: Ediciones Madinemsor, 1952)

GPB

I’ve always been struck by the last line of the title poem: “estarse en el término del movimiento y tener nombre sin embargo” (to be at the terminus of the movement and to have a name, nonetheless). I read that idea of “a name, nonetheless” as your penchant for naming things, for connecting the word and the object, and obviously for the invention of vocabulary. It’s very revealing that in the preface Alberto Hidalgo says, “A bit beyond all boundaries lies the country of Gyula Kosice . . . from this day forward maps will have the

obligation to concede it to him.”⁶ In some way we can already begin imagining the 1972 *Ciudad hidroespacial* [*Hydrospatial City*].

^{GK} Precisely. Hidalgo, a Peruvian poet, played a role in my life that few have understood. He gave me tremendous support; not influence, but support, a great deal. . . . He didn't even know me, and he wrote the preface to my book. And I, in turn, wrote a book about him in 1953, *Peso y medida de Alberto Hidalgo* [*Weight and Measure of Alberto Hidalgo*].⁷

kosice

**peso
y
medida**

**de
alberto
hidalgo**

ediciones s.i.g.l.a.

Cover of *Peso y medida de Alberto Hidalgo* (Buenos Aires: S.I.G.L.A., 1953)

Creacionismo [creationism] was a literary movement headed by the Chilean poet Vicente Huidobro (1893– 1948) in the early decades of the 20th century, in which he proposed that art should be independent of mimesis, and should create its own realities. As such it was in part a precursor to the ideas of Concrete art developed later.

For a selection of Kosice's theoretical texts, see Gyula Kosice, *Teoría sobre el arte y otros escritos* (Buenos Aires: EUDEBA, 1986).

Gyula Kosice, *Golsé-se: poemas Madí 1942–1952* (Buenos Aires: Madinensor, 1952). For additional poetry by Kosice, see *Obra poética, selección 1940–1982* (Buenos Aires: Sudamericana, 1984).

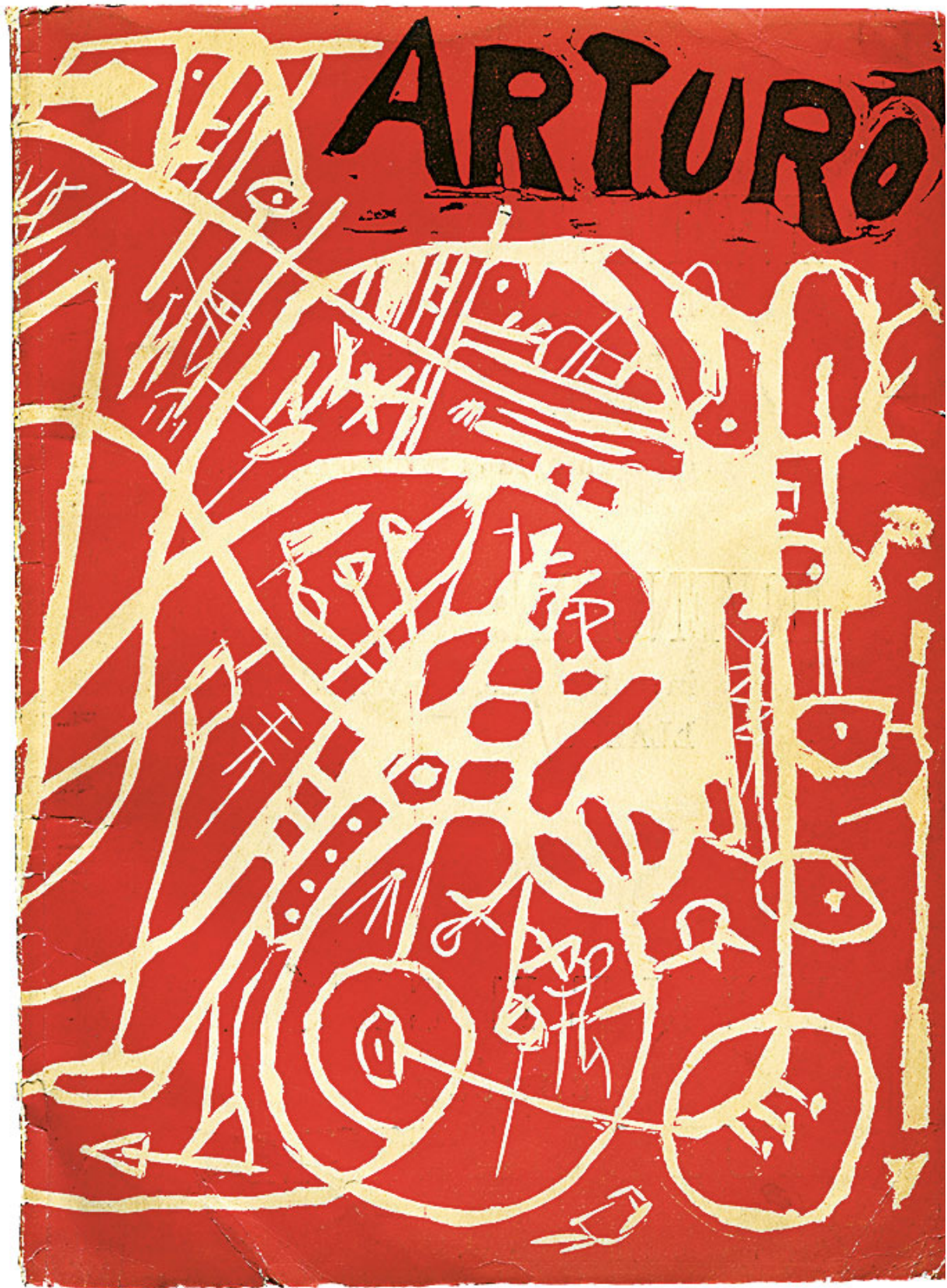
Kosice, *Golsé-se*, 48.

Gyula Kosice, *Peso y medida de Alberto Hidalgo* (Buenos Aires: S.I.G.L.A., 1953).

ARTURO AND INVENCIÓN

*The battle for recognition and responsibility for the birth of the mythical magazine Arturo—of which only a single issue was published, in 1944—has become a notorious example of the intense infighting among the original members of the Madí group.⁸ As a result, it is virtually impossible today to establish exactly how and when this issue was published, and the precise roles of each of its founders. What we do know is that Kosice was one of its four editors, together with Carmelo Arden Quin, Edgar Bayley, and Rhod Rothfuss. As Kosice acknowledges several times in this conversation, the magazine is contradictory and presents a jumble of seemingly opposed aesthetic proposals. Nonetheless, Arturo represents a milestone in the consolidation of a new generation, especially with regard to a new attitude toward art making and its relationship to history and society. Among the various proposals it contains, several common threads may be observed: a sympathy for left-wing politics, a love-hate relationship with Surrealism, and the frequent use of the term invention. In retrospect, aside from the act of bringing together the core protagonists of this generation for the first (and last) time, the magazine represents the birth of an aesthetic, *invencionismo*, which was to guide their artistic efforts of the next few years. *Invencionismo* can be defined as a hybrid between Vicente Huidobro's *Creacionismo*, with its emphasis on creation over mimesis, a Dadaist sense of subversion, and the communist desire to create a form of art at the service of social revolution. These three motivations appear regularly*

throughout Arturo, but it was only a year or two later that they were given visual form. By this time, however, the original group had fractured into two opposing movements: Arte Madi, which included Arden Quin, Kosice, and Rothfuss; and the Asociación de Arte Concreto-Invención [Concrete-Invention Art Association], with Bayley, Tomás Maldonado, Lidy Prati, and others.



Cover of *Arturo*, 1944, with linocut by Tomás Maldonado

^{GPB} What were the circumstances surrounding the formation of the editorial board of *Arturo*?

^{GK} There was a café, the Rubí, that was a gathering place for a whole lot of people, among them those of the Boedo avant-garde.⁹ There were all kinds of people there. I would always end up there; I lived nearby on Calle Sarmiento. It was only four blocks to the Rubí. Maldonado lived nearby, too—this was before he married Lidy Prati—along with his brother, the poet Edgar Bayley, who became a close friend of mine—more than Maldonado, who I felt was a little authoritarian. Other people would show up too, like Hidalgo and visual artists of the time. Sometimes people from the Grupo Orión, who were Surrealists,¹⁰ would show up; I would attack them viciously because I found them so uninteresting. By that time I was already toying with the idea of doing a magazine.

^{GPB} In 1942?

^{GK} Yes, in 1942. And then [Rhod] Rothfuss appeared.¹¹

^{GPB} How did the two of you meet?

^{GK} Rothfuss had an uncle here, a jeweler; he would come and stay with this uncle for two weeks and then return to Montevideo for another two weeks. He lived with his mother; his father, a painter, had died very young, not long before we met. Rhod taught painting, which was how he made his living. We met when he was staying with his uncle. I was still a minor at the time, and the only way I could travel

to Uruguay to visit him was with the authorization of a judge. I was permitted to go to Uruguay in 1942 or 1943. He talked a great deal about [Joaquín] Torres-García and his students, who were inconsistent in terms of Constructivist philosophy. Rhod showed me his earliest works, which were still a little figurative because they had traces of things, for example a violin in one, or a guitar in another, and other musical instruments as well.



Gyula Kosice and Rhod Rothfuss, Montevideo, c. 1943.

GPB

What else did you and Rothfuss talk about?

^{GK} Well, he was very well informed about a lot of issues and he was a real bibliophile, a guy who bought books. Every week he would go to the street fair in Montevideo and buy a ton of things. He had a decent income, considering the times. His father had also been a great bibliophile; his relationship to books was fundamental to his work because it meant he was familiar with absolutely everything that came from Europe.

^{GPB} We talked about how Bayley, Maldonado, and Rothfuss came together at the Café Rubí. What is your recollection of how Arden Quin joined the group?

^{GK} Rothfuss got in touch and told me that Arden Quin had visited him in Montevideo, and Rothfuss wanted me to more or less show Arden Quin how to paint. “He’s a poet who wants to be a painter,” he said. Rothfuss, who was a teacher, gave him some classes, taught him the basics. He told me that he was going to send Arden Quin to visit me because he was very intelligent; he said that I would like him. This man turned up, older than I was, with a big moustache and everything, and we became friends and started to spend time together regularly—I’m talking about at the Rubí. At the same time my idea for a proposition came to me—just like that, it seemed to be something in the air. “What do you think,” I asked him, “about doing something just like the people who are making such a fuss about the avant-garde, about *Martín Fierro* and Macedonio Fernández and [Jorge Luis] Borges and all the rest?”¹² It was a natural thing. The fact that we didn’t know where we were going with it was the seed that later took root as a publication. We started with that concept, debated over the name, and began to gather material. The first material we received was something that Arden

Quin got Torres-García to contribute: a poem and a drawing, and another drawing by his son Augusto Torres. We said to Maldonado, “Listen, why don’t you write a piece?” because he was a good writer. But he said no.

GPB

Was Tomás Maldonado already part of the group?

GK

Not entirely, he was very oneiric at that time, very automatic, and time proved us right because he scarcely managed to do that cover and a few things inside.

GPB

Why, exactly, did you give Maldonado the cover to do?

GK

Because he was studying how to make prints with Antonio Berni,¹³ and he was interested in a way of making an original printing plate by hand: we thought he was going to do something else, because until it was printed we didn’t know what it would look like. We said, “All right, he has visual arts training, we’ll give it to him.” That was the reason we gave him the cover. He never wanted to become part of the editorial board, though we will never know why. He said, “I’m going to do the cover, Lidy [Prati] will do the illustrations, and I will take care of some things on the inside pages.” He wasn’t on the editorial committee.

GPB

Nevertheless, you were united by a general interest in nonfiguration.

GK

Our idea was to begin with nonfiguration, though it was still a very broad concept. To give an example: I wrote to Murilo Mendes to see if he could get us a piece by Vieira da Silva, not her husband

Arpad Szenes, because he was figurative.¹⁴ We had no idea what was going to be sent. We received something that was completely figurative, not abstract at all. In the case of Huidobro I went to the Chilean Embassy to ask for his address, which they gave to me. He sent me the poem “Una mujer baila sus sueños.” You see how it was? We didn’t have much money, so everyone did what they could. Maldonado’s parents were pharmacists and they had some money and gave a little. I did too. Hidalgo also contributed something, but it was never enough. We tried to get advertisers but nobody was interested—people didn’t understand what the magazine was about. In the end the guy from the printing press did the work on credit.¹⁵ When, after a great many sacrifices, *Arturo* finally saw the light of day two years later, we still had to find money to keep working and doing things. By then I was already deeply involved in another plan to create new conditions for subversion. So *Arturo* was born with no fanfare whatsoever. I said to myself, “This place is a wasteland, nobody is going to give us the time of day.”

^{GPB} What is the story behind the name?

^{GK} *Arturo* comes from *Arcturus*, the name of a very bright first-magnitude star in the Boötes or Boyero constellation, a boreal constellation close to Ursa Major. This title would come to be an icon for Latin American art in general. Behind the name there was a feeling that what was happening was more than just a rupture, there was a sense that what was being created was a new vision of the world: abstraction. Through the French Embassy we had already gotten access to certain art publications, we knew what was happening in France with *Réalités Nouvelles*, in Italy with

Futurism, we knew what was going on with [Theo] van Doesburg's Concrete art manifestos. We were familiar with almost all the manifestos—by that point we had all but memorized them, we had digested all that material already. What we were aiming for now was something else. In the magazine there is a very important article by Rothfuss, “El marco: un problema de la plástica actual” [The Frame: A Problem in Contemporary Visual Art], and from there we began to structure the frame in our work. In other words, where the painting ended, the frame began, not the other way around. There are artists who start with the frame and introduce a painting—no, no, that was truly an insult to Madí. We came to realize that after [Kazimir] Malevich's *White on White* (1918), making traditional painting was just not possible, we had to find a path that broke away from the wall, the little nail and the kind of carpentry that makes regular paintings and frames.

^{GPB}

Another contradiction is that the publication presented itself as a magazine for abstract art, though in reality there were few works of visual art, and of the editors only Rothfuss contributed, with two pieces, one of which was figurative. In the magazine there are no works by you or Arden Quin.

^{GK}

The problem was that even though it took a while to publish the magazine, we had finalized the layout long before. I was working on a number of different projects, including *Röyi*, and I wasn't able to contribute anything because Arturo had been finalized a few months earlier. In fact, the first photograph of *Röyi* appeared in January 1945 in the booklet *Invención*; but I didn't make it in time for *Arturo*.

^{GPB} When did *Arturo* come out, exactly?

^{GK} In late November 1944. It was printed by Domingo Rocco, who did the magazine of the Association of Leather Goods Makers.

^{GPB} The declarations that appear in the publication are so eloquent: “Invention against automatism” and “joy: the negation of all melancholy”. What is the genesis of this idea of joy, which would later become so relevant to your trajectory as an artist?

Ninguna Expresión

Representación

Significación

*El hombre conquistará el espacio
multidimensional.*

Júbilo. Negación de toda melancolía.

Voluntad constructiva. Comunión.

Poesía del contrato social.

Inside back cover of *Arturo*, 1944.

^{GK} In those days the tango was very much in vogue. Everyone was singing and whistling tangos and I was so fed up with the lyrics that were so melancholy, so fatalistic—against women, against the friend who turns out to be a traitor, the woman who has an affair with someone else, until the only one left standing is the poor adoring mother—the lyrics were just a miserable load of shit. That’s why I said no. I said no, let’s talk about life. And life is joy.

^{GPB} I wonder to what point this attitude of aggressively confronting history had something to do with a desire to not feel trapped by the kind of European art that had been accepted up until then. In other words, for the previous generation the trip to Europe was absolutely required, whereas for your group it wasn’t because Europe was at war. Do you think that during this period, in some way, Argentine art broke away from its Eurocentrism?

^{GK} No, we had a comparable history until Impressionism. That’s as far as we got, but afterwards we fell completely behind. The really revolutionary movements of our century, like Dada and Cubism, didn’t touch Argentina or the southern hemisphere. Here there wasn’t a single group, with the exception of Orión, that came close, but in the end even they were too influenced by reproductions of [Salvador] Dalí’s work. There were barely even the most basic attempts to do anything. I made a very conscious effort to not fall into what, historically speaking, one was supposed to do through the application of a dialectic, as Arden Quin proposed. I said, “We are going to leap into a dialectic situation because I am not at all interested in Surrealist painting, not even as a subversive attitude.”

In any event, I was much more drawn to Dada as a tool for wreaking havoc on the values of those days. What really interested me was something else, and from there we focused directly on the constructivist schools, Suprematism, Constructivism, Bauhaus, De Stijl. . . .

^{GPB} When did you begin to hone that intention and that history?

^{GK} Starting in January 1945 with the publication *Invención*, which was already a sort of manifesto. In other words, the real school of *Arturo* was *Invención*, which in and of itself constituted a manifesto.

^{GPB} How did the shift from *Arturo* to *Invención* occur?

^{GK} When *Arturo* came out I proposed a small booklet that would be by all of us, but they said no, nobody accepted it. So I said, “Fine, I’ll do it myself.” It was not going to be a second issue of what had already been done, but something that was more pointed. I took some statements from *Arturo*, like “No representation, no expression, no signification . . . joy, negation of all melancholy,” and I repeated them in *Invención*, only now I did it also in English and I added a lot of ideas in French to make some noise outside Argentina, since nobody paid any attention to us here. I did the first issue of *Invención* and on the last page I announced that the second issue would be edited by Bayley, who was in agreement and published his issue shortly thereafter and in the same format. The only one who did not agree with all this was Arden Quin, because he had doubts, not with regard to the exposure we could achieve in the aesthetic sense but in terms of politics. My response was, “Here, now, we are not going to use politics.”

^{GPB} He was very involved in politics.

^{GK} Totally. And I wasn't—no, never, absolutely not—because I knew exactly what was going to happen. When the Surrealists at that time went to see [Leon] Trotsky, they ultimately had to break away from the Communist Party, and Trotsky didn't receive them very enthusiastically.

^{GPB} Some statements made during this time are marked by socialist or communist politics, but it seems to me that this was less your concern and more Arden Quin's. You seem to have been more focused on the science, the knowledge.

^{GK} I cannot overstate the contradictions. Arden Quin and I had a kind of perfect friendship for two years because of our common interests, with the exception of politics, which was an area I didn't get involved in. For me, if our work had value, it was political. When you talk about artists, you're talking about people who are trying to be ahead of their time, forerunners to something. If this isn't the creator's role, then who else is going to have the vision to make sense of those things that are still unknown? Because science takes the creation of an artist and corroborates it? Science does not push art forward, it's the other way around. People mocked me, they called me an *enfant terrible*, they insulted me because I was just a kid, and the atmosphere became very tense. So I said to myself, "All right, if that's how they are going to be, you have to stick to examples, but not to justify yourself, maybe just to be better prepared to defend yourself." That was when I talked about Rimbaud and others in order to justify myself better in my youth.

The most comprehensive and reliable account of the history of Arturo can be found in María Amalia García, *El arte abstracto: intercambios culturales entre Argentina y Brasil* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2011). Readers will note significant discrepancies between Kosice's account in these pages and the results of García's exhaustive documentary analysis.

The Grupo Boedo, or Grupo de Boedo, was an informal and diverse association of avant-garde artists, established in 1922, that was characterized by an interest in social themes. They often met at the offices of the magazine *Claridad*, located in the Buenos Aires neighborhood of Boedo, from whence the group acquired its name. Some of the visual artists associated with this group were José Arato, Adolfo Bellocq, Guillermo Hebecquer, and Abraham Vigo. Along with and to some degree in opposition to the Grupo Florida, the Grupo Boedo has been considered the first artistic group to oppose the academicism that dominated the local art world at that time.

Of Surrealist orientation, the Grupo Orión (founded 1939) comprised the painters Luis Barragán, Vicente Forte, and Bruno Venier (who were the founders); Alberto Altaf, Juan Fuentes, Antonio Miceli, Orlando Pierri, Leopoldo Presas, and Ideal Sánchez; and the writers Rodolfo Alegre, Juan F. Aschero, and Ernesto B. Rodríguez.

Rhod Rothfuss (Montevideo, 1920–69) continues to be a great historical enigma. Even after his death in 1969, little would come to be known of his life and work. The most complete source is the magazine *Arte Madí Universal*, to which he contributed somewhat regularly. For more information, see Mario Sagradini, "Rhod Rothfuss (1920–1969): Vida y producción del artista uruguayo cofundador y teórico de Madí," unpublished manuscript (Archives of the Blanton Museum of Art, University of Texas at Austin, 1999).

Martin Fierro was a magazine published from 1924 to 1927 in Buenos Aires that became the center of an avant-garde movement that

encompassed figures like the poets Jorge Luis Borges, Macedonio Fernandez, and the visual artist Xul Solar. The magazine proposed a renovation of artistic languages inspired by European movements like Futurism or Ultraism.

Antonio Berni (1905–81) was one of the key figures of 20th-century Argentine art. His long career explored social and political subjects, and he is especially known as an innovative printmaker.

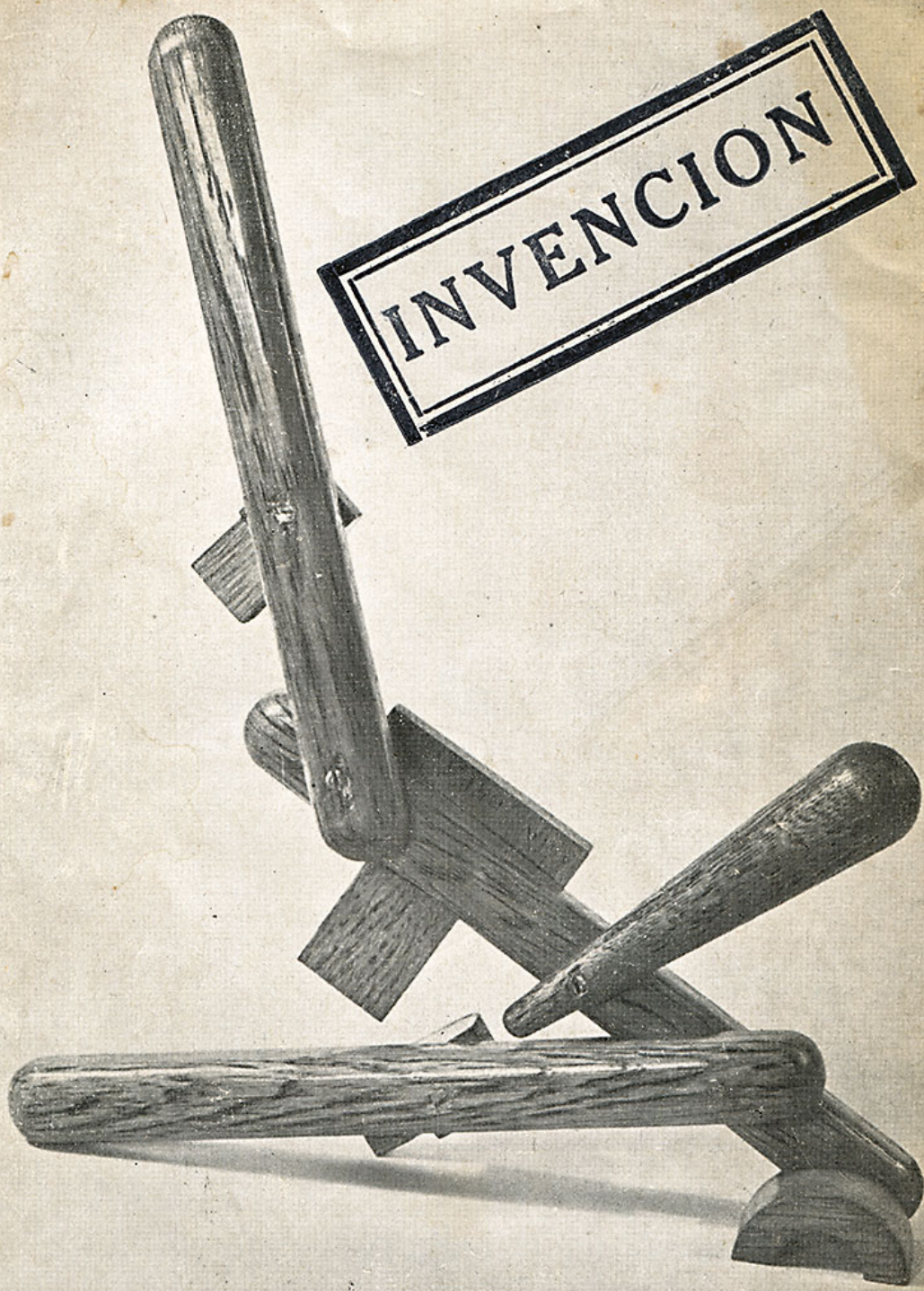
Murilo Mendes (1901–75) was a Brazilian poet who experimented with fragmentation and symbolism in his work. Maria Helena Vieira da Silva (1908–92) was a Portuguese painter known for her semi-abstract mosaic-like paintings; her husband Arpad Szenes (1897–1985) was a Hungarian painter. In the 1940s the couple lived in Rio de Janeiro, escaping persecution in Europe.

See García, *El arte abstracto*, 25–44, for another version of this sequence of events.

RÖYI

While Arturo allowed a group of young artists to come together ideologically, and created a context in which they were able to establish themselves, the visual works are far from coherent and do not necessarily correspond to the many theoretical declarations in the magazine. It was only in the months following the publication of Arturo that the artists began to refine and develop their ideas and produce artworks that could in some way be in dialogue with the ideals of invencionismo. In 1945 Kosice published a small booklet, Invención, featuring poetry and photographs of his first sculptures. The cover image is the maquette of what would become one of his most important works, Röyi. From its nonsense name to its construction as an interactive structure, inviting the viewer to manipulate the forms, Röyi contains the seeds of a process of increasing ambition in Kosice's desire to create works that push against the limits of our traditional expectations of what an artwork is and how it exists in the world.

INVENCION



kósice

Röyi (maquette), 1945, reproduced on the cover of *Invención*. More info

Röyi (maquette), 1945

Wood

39 × 31.5 × 6 cm (15 3/8 × 12 3/8 × 2 3/8 inches)

Reproduced on the cover of *Invención*



Gyula Kosice with *Röyi* (full size) at the first Madí exhibition, Instituto Francés de Estudios Superiores, Buenos Aires, 1946 [More info](#)

Gyula Kosice with *Röyi* (full size)

Wood

120 × 80 × 25 cm (47 1/4 × 31 1/2 × 9 13/16 inches)

First Madí exhibition, Instituto Francés de Estudios Superiores, Buenos Aires, 1946

^{GK} What pushed everything forward and clarified the situation for Madí was *Röyi*. We had a concept of painting that fell completely within the notion of classic Concrete art and had a stable geometry, but some time later a really new concept came into being. In 1944 I showed this work to Torres-García, who told me that it had no future, that it wasn't in the golden section, it wasn't in the Fibonacci sequence.¹⁶

^{GPB} Did that comment mark the beginning of a significant dispute with Torres-García?

^{GK} Yes. In fact, from Montevideo Rothfuss told me that he was already annoyed with Torres-García. He accused Torres-García of believing himself to be avant-garde when he arrived in Uruguay, because if anyone was avant-garde it was us.

^{GPB} And that idea of inscribing geometry within a classic structure, were you drawn to that?

^{GK} No! No! I already knew what the golden section was. Of course I knew the famous golden rule!

^{GPB} But it didn't interest you?

^{GK} No, not at all, not at all. Quite the opposite, in fact—I was totally against it. I also got angry with Torres-García. Later on he got something written about us through a follower of his, Sarandy Cabrera, a smear piece in the magazine *Removedor* saying we called ourselves the avant-garde, but we weren't anything at all, that the avant-garde was Constructivism.¹⁷ Nevertheless, we saw that he

[Torres-García] had made a considerable number of portraits, like that of Stalin; in addition, he had done scenes at dawn, the port of Montevideo, landscapes, buildings . . . meaning that we perceived him to be a great contradiction.

^{GPB}

And yet Arden Quin has spoken of his great admiration for Torres-García.

^{GK}

Yes, he was always closer to Torres-García, who he met with Rothfuss in Montevideo, but for us Torres-García and his workshop represented something extremely archaic.

^{GPB}

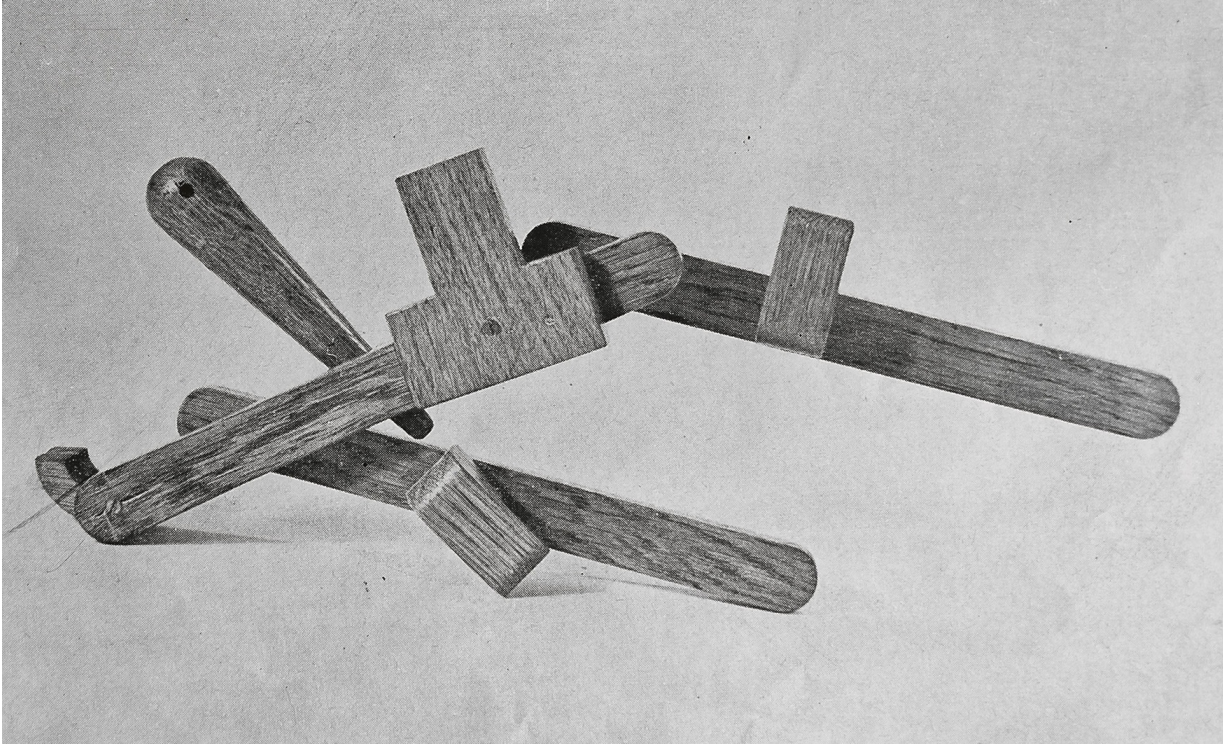
Returning to *Röyi*, what was its origin?

^{GK}

I had been cultivating the idea of doing a sculpture in movement for some time, even before writing the Madí manifesto.

^{GPB}

Where did you get the idea for these sculptures, for the articulated object?



Röyi (maquette), 1945, reproduced in *Invención*. More info

Röyi (maquette), 1945

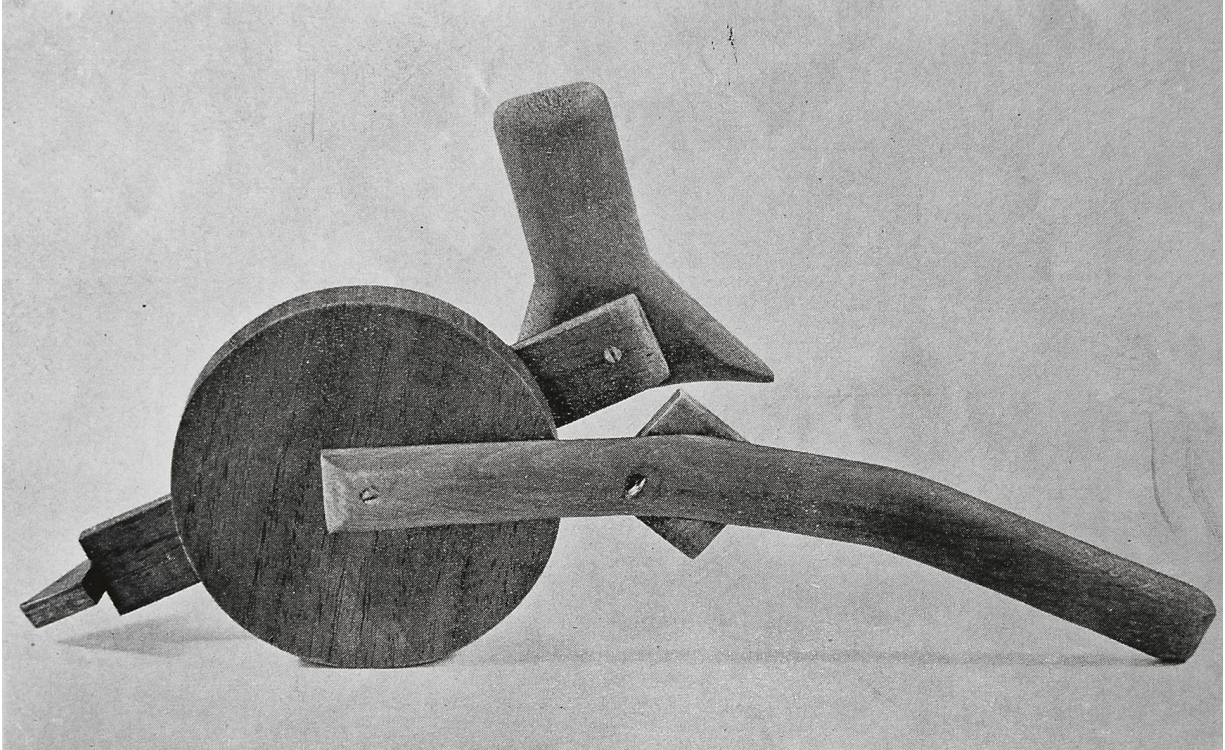
Wood

39 × 31.5 × 6 cm (15 3/8 × 12 3/8 × 2 3/8 inches)

Reproduced in *Invención*

GK

I had a small space next to the workshop where my brothers made pocketbooks and where I kept all sorts of wood and metal elements. It seemed to me that sculpture needed mobility, so I played with several designs. I wondered, “What can I do with those scraps of wood?” and began to try things—that’s how it came about. I worked a bit in a vacuum, just seeing what I came up with. After some false starts some of my efforts came out better and ended up in *Invención*. They are attempts to create mobility, an improved kinetic structure.



Móvil en madera [*Wooden Mobile*], 1945, reproduced in *Invención*. More
info

Móvil en madera [*Wooden Mobile*], 1945

Wood

Reproduced in *Invención*

© Grete Stern Estate

GPB

What did you know about Kinetic art?

GK

[Alexander] Calder, that's all.

GPB

How did you become familiar with Calder?

GK

Well, I had the good fortune to meet him.

GPB

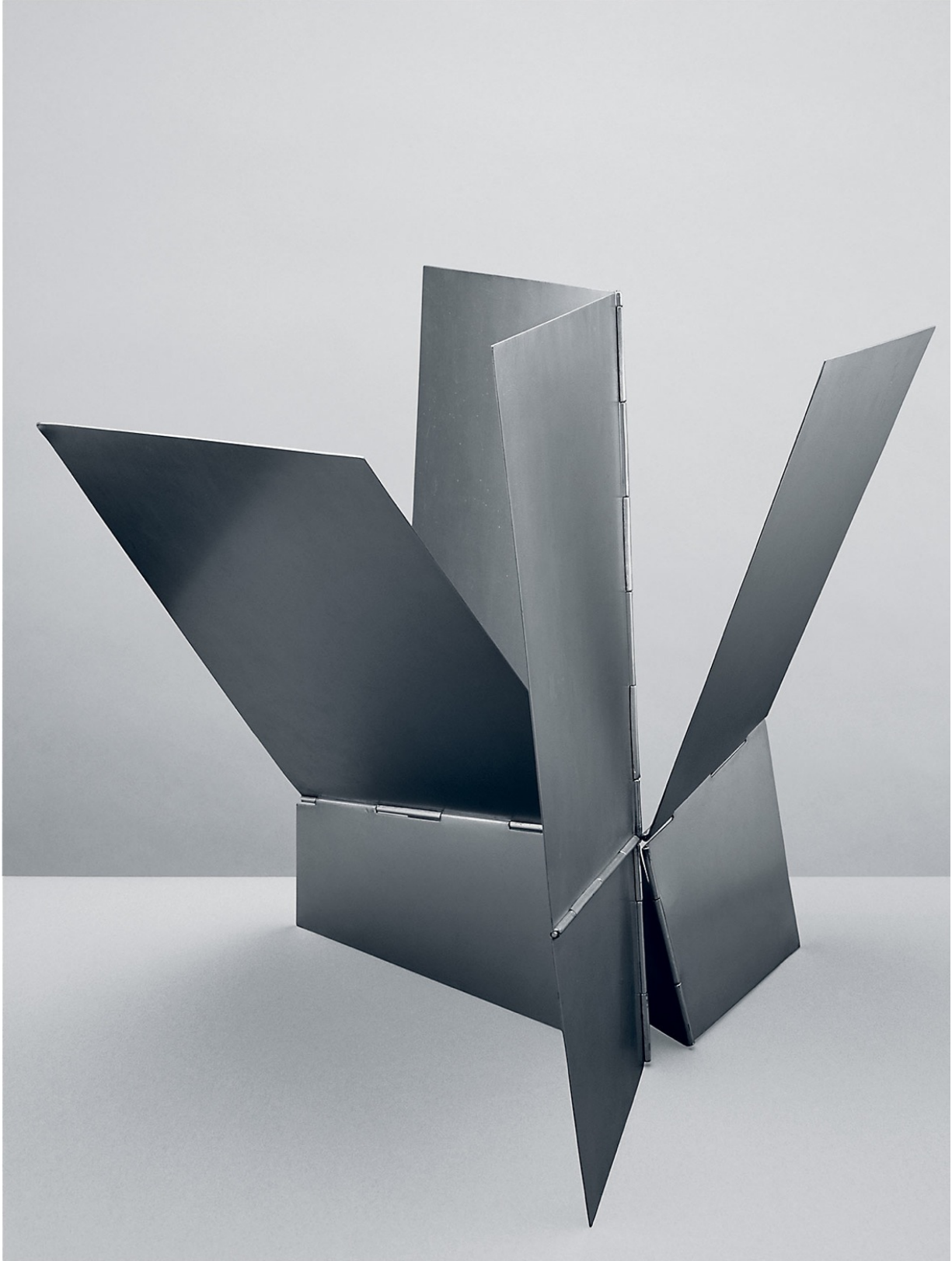
But afterward.

^{GK} Yes, of course, afterward. Because when I had my exhibition at the Galerie Denise René in Paris [1960] he still hadn't exhibited there. What I mean to say is that I knew the wind could move forms and create certain opportunities, but as an aeolian, random thing, and I wasn't interested in that. I was fascinated by directly involving participation, the idea that one could mobilize things directly.

^{GPB} Your approach differed greatly from that of the Concrete artists of that period, for whom stable, calculated values predominated.

^{GK} It was a very different attitude in principle. I had an outrageous idea, because while neither Neoplasticism nor Constructivism nor the Bauhaus touched mobility, I certainly flirted with it. Why? I wanted to destroy the very word "statue." I hated that word, "statue," just as I hated the carpentry industry for its frames, for its paintings with stretchers. In some way I would say that I was trying to assess myself, to test myself with pieces that looked as if they were already fabricated or digested or made or confronted in some kind of parallel with the history of art. Reading all the manifestos and everything else gave me the feeling that I had to be categorically original and I was . . . that is what I set out to be.

^{GPB} In *Röyi* I see the beginning of a tendency that would later evolve in the work of Lygia Clark and others, works with great interactivity, with the active participation of the viewer. It was a radical idea. When you made those pieces were you aware of that potential?



Lygia Clark, *Monumento a todas as situações* [*Monument for All Situations*], 1962. More info

Lygia Clark, *Monumento a todas as situações* [*Monument for All Situations*], 1962

Aluminum

Dimensions variable, approximately: 41 × 66 × 54 cm (16 1/8 × 26 × 21 1/4 inches)

Colección Patricia Phelps de Cisneros

© Associação Cultural “O Mundo de Lygia Clark”

^{GK} No, what I wanted was to be unlike anyone else. That’s all.

The golden section is a harmonic proportion that was discovered by Euclid (2nd century BCE). It states that “for a given space divided into unequal parts to seem amenable and aesthetic, the smallest part must have the same relationship to the largest part as the largest part to the whole.” This golden section may be observed in certain natural forms, such as the shell of a snail or the distribution of seeds in a sunflower. It has also been attributed mystical qualities. In the same way, the Fibonacci sequence, which dates to the twelfth century, is a numerical sequence in which each number is the sum of the two previous numbers (1, 1, 2, 3, 5, 8 . . .). Among other applications, both proportions were used in art to structure compositions, and in geometric abstraction both frequently served as a metaphor for absolute value.

Sarandy Cabrera, “Originalidad e invención,” *Removedor*, no. 14 (August 1946). There is no documentation to prove that Torres-García attacked them directly.

ARTE CONCRETO-INVENCIÓN

Following the intense activity around Arturo and Invención, in 1945 the artists started to organize their first exhibitions. Rather than seeking a gallery or institutional space, they chose to exhibit in two private houses: that of the psychoanalyst Enrique Pichon-Rivière in downtown Buenos Aires, on October 8, and the home of the German photographer Grete Stern in Ramos Mejía on the outskirts of the city, on December 2. The decision to show in private houses reflects the art system's rejection of these artists, who were making objects that bore no resemblance to anything else on the local scene, but it also reflects the artists' rejection of the system through what was a typical gesture of avant-garde self-exclusion. The format of the events was also innovative, more like soirées than exhibitions, with the second exhibition conceived as a multidisciplinary event with music, dance, and poetry readings. Although there was relatively little actual artwork, judging from the few extant photographs, these events show a clear desire to bring together a select audience and further define an antagonistic position vis-à-vis the local artistic context.

^{GPB}

How did you organize the two shows held at private homes in 1945?

^{GK}

After *Invención*, preparations began for the two exhibitions. Dr. Ramón Melgar, who was the chief physician at the El Borda

[Hospital Nacional José T. Borda] mental institution, got in touch with me. This doctor, a psychiatrist, was very good friends with Enrique Pichon-Rivière and also a very good friend of Hidalgo's. In October Pichon-Rivière agreed to hold the first exhibition at his home. That was when we came up with the idea of adding the word *invención*, and from that point onward we began to call our movement *Arte Concreto-Invención*. We put it in French: *Art Concret-Invention*. That idea was collective, it came from all of us.



Group photograph at the first *Arte Concreto-Invención* exhibition, house of Pichon-Rivière, Buenos Aires, October 1945.

^{GPB}

All of you, but only to a certain point, because by now Maldonado's group, the Concrete group, did not participate.

^{GK} No, they weren't involved anymore. We distanced ourselves: they formed the Asociación de Arte Concreto-Invención, and we formed the Movimiento Arte Concreto-Invención. Well, this is clear from the photographs—in the photographs you can see which of us remained.

^{GPB} But that was later. The Movimiento Arte Concreto-Invención began to call itself Arte Madí in 1946, so in this sense would it be correct to say that this is already a kind of proto-Madí group?

^{GK} In a way, yes, the original nucleus was there by then, and [Raúl] Lozza and [Alfredo] Hlito were part of the audience.

^{GPB} In the photograph taken by Pichon-Rivière, very few artworks can be seen in the background, but one of the clearest is a semifigurative painting that I understand is by Rothfuss.

^{GK} Yes, and it was still representative because it is an abstraction of a key. In 1945 there was still confusion regarding abstraction. If he had painted it, for example, in 1943, there would have been no exhibition, there would have been no opportunity to exhibit it. He exhibited it because it was Concrete art, not Madí, even though it had an irregular frame like other works of his from this period.



Rhod Rothfuss, *Sin título* [untitled], 1944. [More info](#)

Rhod Rothfuss
Sin título [untitled], 1944
175.9 × 83.8 cm (69 1/4 × 33 inches)
Colección Patricia Phelps de Cisneros

^{GPB}

Another aspect that is noteworthy is the format of the second exhibition, which included music and dance, just as subsequent Madí exhibitions would.



Program for the second *Arte Concreto-Invención* exhibition, Ramos Mejía, 1945

^{GK} There was a music recital with [Germán] Erhardt, a poetry reading, and a story read by Arden Quin, and I read a number of excerpts that I had written, including a post-*Arturo* essay with the idea of essentiality, of essentialism in art; and there were a number of other artistic expressions along those same lines.

^{GPB} It's quite telling that for your first exhibition you would choose the home of a reputed psychoanalyst. Given that you had announced your opposition to Surrealism in *Arturo*, it seems contradictory that you would exhibit in a strong psychoanalytic context.¹⁸ Tell me, what was your relationship with the psychoanalysts like?

^{GK} What we accepted was the venue.

^{GPB} There wasn't an interesting dialogue with that group?

^{GK} No, not particularly. There were several psychoanalysts in the group: Marie Langer, [Arnaldo] Rascovsky, and some others. The conversation flowed easily. One of them, [Arminda] Aberastury, tried to analyze me, but I told her she was crazy. "Why would you want to analyze me to find out even more about my crap?" It's very cruel, but the artist can be very ruthless at times. The only thing an artist should worry about is his work.

^{GPB} Going back to the Pichon-Rivière event, on the table we see one of your first sculptures articulated in metal. It is these same simple assembled pieces that are reproduced in *Invención*. In a way, these pieces are more radical than *Röyi*, in that one might still say that *Röyi* has a sculptural presence because it stands alone and tends to assume a stable position. These sculptures, particularly the largest of them, do not stand on their own, nor do they have a specific shape; when you manipulate them they are physically transformed.



Group photograph at the first *Art Concret-Invention* exhibition, house of
Pichon-Rivière, Buenos Aires, October 1945, detail



Escultura móvil articulada [*Mobile Articulated Sculpture*], 1948. More info

Escultura móvil articulada [*Mobile Articulated Sculpture*], 1948

Brass

Dimensions variable, approximately: 165.1 × 30.5 × 1.3 cm (65 × 12 × 1/2 inches)

The Museum of Modern Art, New York

Gift of Patricia Phelps de Cisneros in honor of Jay Levenson

^{GK}

They are articulated *Madí* sculptures that require the viewer's participation, because if there is no viewer to lend them movement, they are pointless.

^{GPB}

Let's keep moving forward a bit with the chronology of events: in December 1945 the second exhibition took place at Grete Stern's house in Ramos Mejía.



Group photograph at the second *Arte Concreto-Invención* exhibition,
house of Grete Stern, Ramos Mejía, December 1945. More info

Group photograph at the second *Arte Concreto-Invención* exhibition,
house of Grete Stern, Ramos Mejía, December 1945

Taken by Grete Stern

© Grete Stern Estate

^{GK}

At the Café Rubí I met Elias Piterbarg, who told me about a German photographer who had fled the Nazi regime and come [to Argentina]. She had studied, I was told, with [Walter] Peterhans in the Bauhaus. So I went looking for her, and she ended up giving me material from the Bauhaus that taught us a great deal. At the very least we refined what we were doing; by then we knew that we had to be different from what had come before.

^{GPB} How did you come to that realization?

^{GK} Precisely because in the publications she brought with her we became aware of the fact that we had no bibliography. The second exhibition was well received in the sense that it awakened curiosity among intellectual circles in Buenos Aires. People even attempted to unfairly associate us with the Bauhaus, saying that we were trying to cover too many genres, too many disciplines: children's drawings, photography, poetry reading, painting, who knows what else. But we did it all unconsciously. There was no defined objective to do that. Each one of us produced in our respective disciplines.

^{GPB} So it wasn't an interdisciplinary movement in the strict sense of the term—you were joining forces that happened to tend toward the interdisciplinary. In the meantime, what was going on with the group from the *Asociación de Arte Concreto-Invención*?¹⁹

^{GK} There had been a fight with Maldonado because he also wanted to be director of the movement. As a result, he created his own group with Edgar Bayley: the *Asociación de Arte Concreto-Invención*. It drew together a number of people who responded to a more traditional concept of the concrete, which was static and based on the idea of the ninety-degree right angle.

^{GPB} But in reality you had all already been working with the irregular frame and coplanars in 1945.

^{GK} Yes, but they didn't want to acknowledge that. Around that time they published a magazine that was called *Arte Concreto-Invención*.

The people who collaborated, the most important ones, were included. Like in any group, the essential ones stayed and continued to hang on to the idea of Concrete art. Our response was, “This is not original, this cannot belong to the Río de la Plata, this has to have a specific style that can be recognizable in the world, it should be recognizable anywhere, but as something that came from here, from Argentina, that was made in Buenos Aires.” Those were my criteria. It was very clear to me that I wasn’t going to go to the poles of the earth and make Eskimo art without any idea of what Eskimo art was—in other words, we had to search for what was appropriate to a country that was culturally very well prepared but politically a disaster at that time.

INVENCIÓN

arte

CONCRETO

BVENOS AIRES

Cover of *Arte Concreto-Invención* (Buenos Aires), no. 1, 1946.

GPB

It's interesting that you defend this point, because the abstract art tradition in general refuses to acknowledge the local in favor of the international.

GK

When I published issue zero/one of *Arte Madí Universal*, why did I call it “universal?” I wanted our theory to be universal but with an Argentine perspective, which is very different from being universal with an African perspective, for instance. I had a very entrenched notion of the Argentine perspective because I lived for some time in Abasto, the neighborhood where [the tango singer] Carlos Gardel had also lived. It was a very marginal place, filled with rather unsavory characters, proud people hauling bags of fruit about, people who lived very difficult lives. And of course there was a latent poverty there as well. So we knew we had to really garner our strength if we were to overcome the local. In order to do that we turned to artists doing nonfigurative work internationally and asked them for contributions to *Arte Madí Universal*, and we even proposed hosting a large-scale conference on abstract art here. The first to refuse was Max Bill. He said we were too far away, and he was right; but maybe he wasn't so right, because if we could have convinced an airline to pay for their plane tickets, meals here or there would have cost more or less the same. What we wanted was to have the same strength, the same imaginative possibilities as *Abstraction-Création* had had in Paris in its day.²⁰ After all, in the end what remains is the quality of the work—what have you added that's new, that's different, that cannot be mistaken for something by another artist? Yet they [artists of the *Asociación de Arte Concreto-Invención*] often did things that were indistinguishable

from works by artists such as [Georges] Vantongerloo or [Richard Paul] Lohse. They totally lacked originality.²¹

In December 1942 the Asociación Psicoanalítica Argentina [Argentine Psychoanalytic Association] was founded by Celes Cárcamo, Enrique Ferrari Hardoy, Ángel Garma, Marie Langer, Enrique Pichon-Rivière, and Arnaldo Rascovsky. Most of the founders were present at the *Art Concret-Invention* exhibition.

The Asociación de Arte Concreto-Invencción held its first exhibition in August 1946 at the Galería Peuser in Buenos Aires. Its main members were Manuel Espinosa, Claudio Girola, Alfredo Hlito, Enio Iommi, Raúl Lozza, Tomás Maldonado, Juan Melé, Alberto Molenberg, and Lidy Prati. Of a more collectivist philosophy and centered in the visual arts, the group created works of art with irregular framing and coplanars until late 1947, when it adopted a language that was closer in spirit to the Swiss Concretism of Max Bill and others.

Abstraction-Création was an association founded in Paris in 1931 to offer general support for nonfiguration. Its founders included Auguste Herbin, Theo van Doesburg, and Georges Vantongerloo.

Regarding this topic, see Gabriel Pérez-Barreiro, “Invention and Reinvention: The Transatlantic Dialogue in Geometric Abstraction,” in *Cold America: Geometric Abstraction in Latin America (1934–1973)* (Madrid: Fundación Juan March, 2011), 67–75.

MADÍ

While every shred of reliable evidence demonstrates that Arden Quin, Kosice, and Rothfuss founded the Madí movement together, the fact is that within a very short period Kosice became its de facto leader and principal organizer. The fascination that the Madí name continues to inspire today is in part due to Kosice's skill as a promoter and his ability to create both factual and fictional accounts of the movement, its origins, and significance. If we just compare the name of the movement, Madí, with the competing and cumbersome Asociación de Arte Concreto-Invención, or look at the various announcements and flyers put out by Madí in its first year of existence, we can see that Kosice was a master at communicating the mystique of a movement that, ironically, had very little unity or shared values, and whose manifesto was anything but a coherent declaration of aims. But Kosice was able to use its name and ambiguity as a way of bringing people together, declaring loyalties and betrayals, and crafting wars and alliances with an international network of contacts that he cultivated with tireless passion. Madí today represents a web of historiographical problems, due in large part to the lack of actual work produced at the time, a paucity of reliable third-party contemporary documentation, and the long period of obscurity it suffered from its origins until the 1990s. Madí was "rediscovered" on the international stage following the 1989 exhibition Art in Latin America at the Hayward Gallery in London, which presented a selection of its works for the first time.²² Within a few years the market began to seek works directly from the artists. At this point, multiple problems began to arise with regard to authenticity, dating, editioning, and even tampering with documentation to provide "evidence" of a work's origin or date. Aside from the difficulties this has generated in terms of the circulation and exhibition of artworks, it has created an even more serious problem for historians trying to separate fact from fiction to reconstruct what actually happened during this period. The original Madí interest in fiction, pseudonyms, and mythologizing its own importance only adds another layer of complexity to the phenomenon. The following discussion presents Kosice's view of the movement.



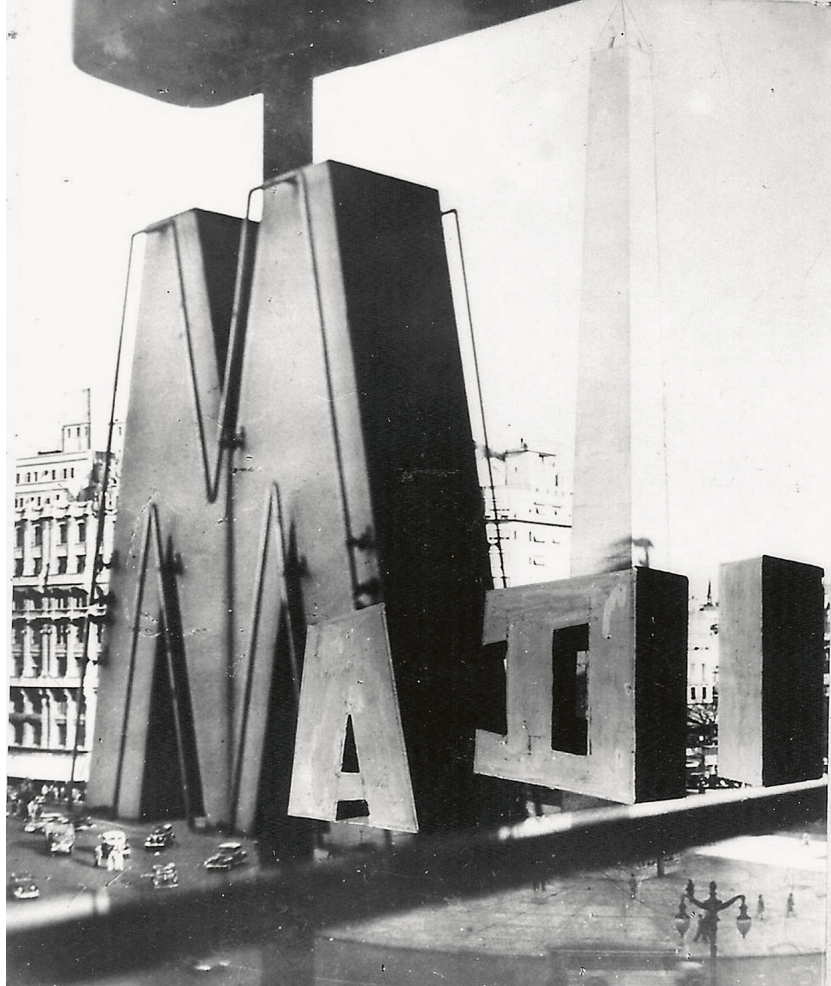
Arte Madí newsreel footage, Buenos Aires, ca. 1948 (no audio)

^{GPB}

What is the genesis of Madí?

^{GK} I have always insisted that the name comes from “Madrid, Madrid, no pasarán,” the slogan chanted by the Republicans in Spain; it is the contraction of “Madrid.” Edgar Bayley and Rothfuss pressed me on the designation of a name, which in reality was Movimiento de Arte Madí [Madí Art Movement], which reflected the boastfulness of our young age and a certain degree of audacity.

^{GPB} What is the origin of the iconic Grete Stern photograph, which came to be something of a Madí trademark?



Grete Stern, *Madí*, 1946–47. [More info](#)

Grete Stern, *Madí*, 1946–47

Gelatin silver print

59.8 × 49.4 cm (239/16 × 197/16 inches)

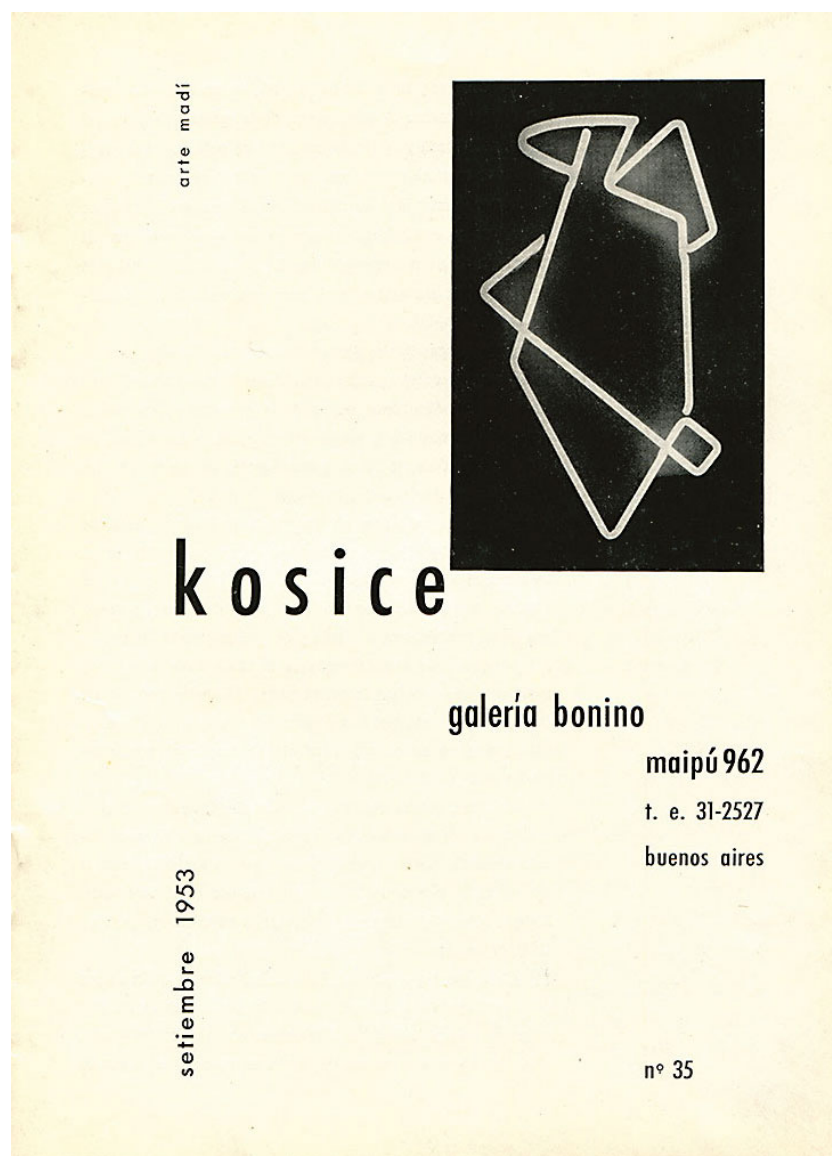
The Museum of Modern Art, New York

Latin American and Caribbean Fund and partial gift of Mauro Herlitzka

© Grete Stern Estate

^{GK} The Stern photograph is interesting. There used to be an illuminated billboard with a giant M advertising Movado watches in front of the Obelisk in central Buenos Aires. Grete went to take the

photographs at night and she couldn't, because back then negatives were glass, and they came out bad, blurry. So she went back and took the picture in the daytime. The M in Madí is the M from Movado; I added the A, D, and I, and that's how we got Madí. It's funny the way things happen: an illuminated billboard led me to use neon gas in my illuminated structures. Nobody realized it, but in those days I had begun to create artwork with neon gas, which is something that nobody else had ever done, not in North America or anywhere else. Paradoxically, the people that used [neon] later on in the United States became rich, but I didn't. That was my final conclusion. I can tell you, there have been some very interesting journeys with the Madí group, and some of them help the movement subsist to this day . . . but sequels, as we all know, are never as good as the originals. In one way or another I have written poetry and art theory, and while I might be working with neon gas on one hand, I am also working with water, and I relate that idea to the influence of Leonardo da Vinci and his diversification.



Title page of catalogue for Kosice's exhibition at Galería Bonino, 1953, featuring the first reproduction of his neon work

^{GPB}

I am very interested in these ideas of diversity and inclusion. In the magazine *Arte Madí Universal*, which you edited from 1947 to 1954, there is a tremendous push for inclusion and collaboration, at least on the international scene. How demanding was the movement? To join, to become part of the group, what did you require of an artist? What would cause an artist not to be accepted?



Arte Madí Universal (Buenos Aires) (clockwise from top left): no. 0–1, 1947; no. 3, October 1949; no. 4, October 1950; no. 5, October 1951; no. 6, October 1952; no. 2, October 1948; no. 7–8, June 1954

^{GK}

In the first place, [an artist would have] to feel the most essential thing in painting, that color had to be autonomous, and use an irregular, structural frame; in the second place, insofar as this was possible, one had to find the way to make a sculpture dynamic; in the third place, one had to be open to the confirmation that life is more important than any one object and that life exists in parallel with the joyful impulse to live—and to consider that indestructible.

^{GPB}

How did you evaluate that? The first two conditions are evident from photographs, but how did you judge that third quality, the idea of joy?

^{GK}

It's so hard to say . . . for starters, we did not accept pessimism, we did not accept anything that could be destructive in a work of art. Let's assume you could make a Madí artwork but with a depressive criterion; we wouldn't accept it.

^{GPB}

You frequently use the word *optimism*. I wonder if you could describe what optimism means for you?

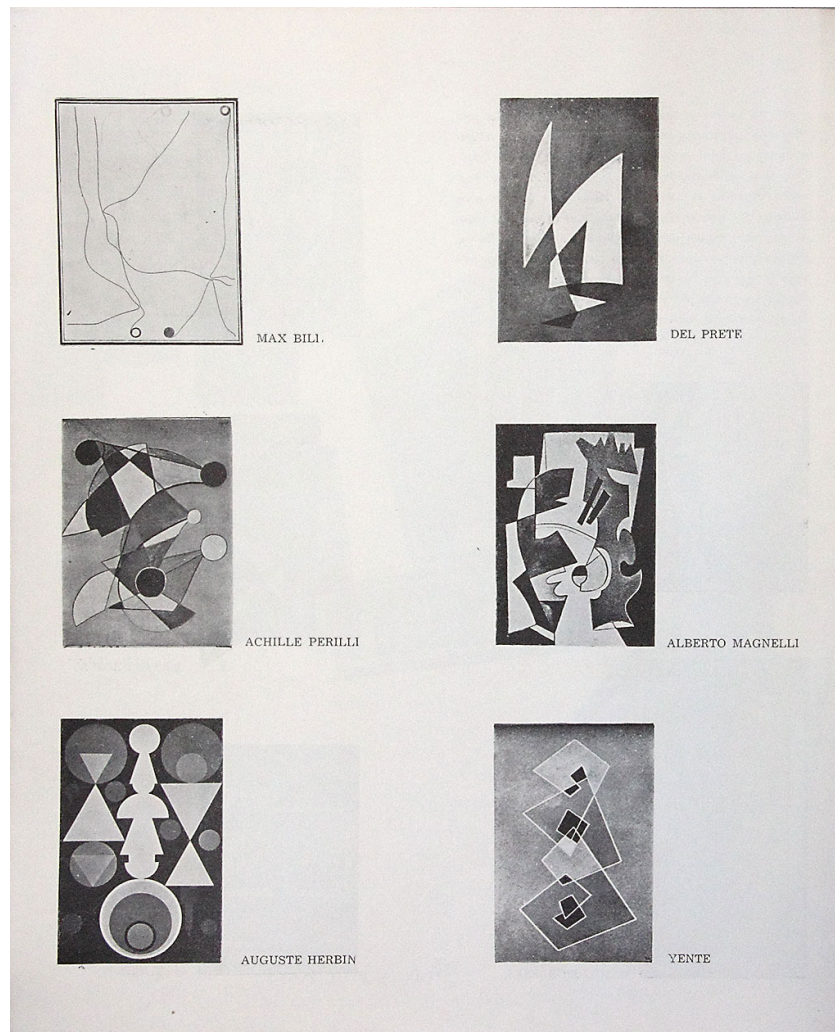
^{GK}

Optimism is a play on words. To arrive at what is optimal you have to help yourself—you can't hope for it to come from the outside, it has to come from within. The origin is very personal.

^{GPB}

Another very interesting aspect of all this is the scope that the Madí phenomenon achieved internationally. Over the course of the eight issues of the magazine its very broad, open, all-encompassing geographic diversity is quite evident. And yet in Argentina you articulated a much more incisive opposition to, for example, the Concrete artists, the artists associated with Maldonado, Hlito, and

Prati. Was this a response to the fact that you were in the same geographic space, a need for group identification? On one hand Madí was not as open as *Réalités Nouvelles*,²³ but it was not as closed as *De Stijl*²⁴—it was rather a kind of middle ground, simultaneously open and closed depending on the situation.



International artists featured in *Arte Madí Universal* (Buenos Aires), no. 3, October 1949.

^{GK} I don't know what the basis is for your question because I don't understand what kind of relationship can exist between a shift toward the concrete and the concrete in and of itself. The concrete was something we always accepted, whether or not it was by Maldonado. After all, Maldonado came out of Madí—that is a fact, an absolute fact—he came out of *Arturo*.

^{GPB} Let's go back to the question of the difference between Dadaism and Surrealism. From the start you declared your opposition to Surrealism, but the real enemy seemed to be Dalí's dreamworld images rather than [André] Breton's automatic writing. Moreover, there are several aspects of Madí that resemble Dadaism in the sense of provocation. But before going any further, do you think there is a significant

difference between the Dadaist and Surrealist notions of chance? As early as *Arturo* the back cover proposed the term *hallazgo* [discovery] as a synonym for *invención* [invention].²⁵

^{GK} Well, my personal position was to try and correct chance. The Dadaists wanted to break with everything, throw everything out the window, and they achieved that—in *Cabaret Voltaire* they achieved it. Even when it meant destroying objects that belonged to the realm of art, they did so with that intention. But they were nothing more than a total negation of what had already been done before, including Surrealism. In other words, it was about airing out the house of the artist, and this was achieved with Dada, but Surrealism certainly created new spaces. To a certain degree we had a Surrealist reading through poetry, through great poets, even those who were not as intimately aligned with Surrealism, like Michel Seuphor, Louis Aragón, and Jacques Prévert. There were many poets that Bréton summarily categorized within that term, though he didn't really do this intentionally; they all came together, simply, because it was their only way of remaining united.

^{GPB} That is exactly what I was wondering about. There is always a tension that exists between the rigid principles of a given group and the individual activities of its various members.

^{GK} Yes, there were people who did not last very long in Madí, like María Bresler. Some people lasted two or three years, or even less, but I couldn't be worried about them because I had to get on with my own work and that of the group. We didn't always agree, we had our differences. On one occasion I proposed the reading of a manifesto and Arden Quin said, "No, what I am going to read are the proposals for a future manifesto because I think that several [manifestos] should be drafted." To which I replied, "No, if you don't read it after my talk, I am going to read the manifesto myself, and if you don't want to sign it because you want a lot of manifestos and these are preambles to a manifesto, then do what you want."

^{GPB} Speaking of the group, let's talk about the question of the manifestos and the Madí manifesto.²⁶ One part of the Madí manifesto speaks of history and theory, and then it goes on to discuss its application to different languages of art, whether painting, sculpture, or music. There is clearly a desire to cross disciplines, but in some cases—such as those of painting or sculpture—the direction of those aspirations is very well defined, while in other cases—such as those of architecture or music—the purpose is not quite so clear.

On reconstruit comme ART MADI (MADINEMSOR) l'organisation de tous les éléments propres à chaque art dans son contenu.

Cela comprend la présence, l'arrangement dynamique mobile, le développement du thème propre, la ludicité et la pluralité comme valeurs objectives; toute intervention des phénomènes d'expression, représentation et signification est par conséquent supprimée.

Le dessin madi est une disposition de points et de lignes sur une surface.

La peinture madi couleur et bidimensionnalité. Cadre découpé et irrégulier, surface plane et surface courbe ou concave. Des plans articulés, avec mouvement linéaire, rotatif et de translation.

La sculpture, tridimensionnalité, sans couleur, forme totale et des solides avec contour, avec des mouvements d'articulation, rotation, translation, etc.

L'architecture madi, contour et formes mobiles et déplaçable.

La musique madi, inscription de sons dans la section d'or.

La poésie madi, proposition inventée, des concepts et des images non traduisibles par un moyen différent du langage. Devenir conceptuel pur.

Théâtre madi, scénographie mobile, dialogue inventé.

Roman et nouvelles madiques, personnages et action sans lieu ni temps déterminés ou dans des lieux et des temps tout à fait inventés.

La danse madi, corps et mouvements circonscrits à un contour mesuré, sans musique.

Dans le pays qui ont atteint le point culminant de leur développement industriel, le vieux réalisme bourgeois disparaît presque entièrement; le naturalisme ne s'y déprend que faiblement et se retire.

C'est alors que l'abstraction, essentiellement expressive, du romantisme, en occupe la place. Dans ce terme sont renfermées toutes les écoles d'art figuratif, depuis le cubisme jusqu'au surréalisme. Ces écoles ont répondu à des besoins idéologiques de leur époque et leurs réalisations sont des contributions inestimables à la solution des problèmes posés à la culture de nos jours. Néanmoins il faut les considérer comme surannés. D'ailleurs leur insistance sur le thème extérieur à leurs qualités propres est une rétrogradation au service du naturalisme contre le véritable esprit constructif qui s'élevait dans tous les pays et dans toutes les cultures sous les formes d'expressionnisme, du surréalisme, de constructivisme, etc.

Avec le concret —qui est en réalité la rejection le plus jeune de l'esprit abstractionniste— commence la grande période de l'art non figuratif, où l'artiste en se servant de l'élément et de son respectif contenu crée l'œuvre dans toute sa pureté sans des mélanges hybrides et objets étrangers à sa nature. Mais dans le "concret" il y a eu un manque d'universalité et de conséquence d'organisation. On est tombé dans de profondes et insurmontables contradictions. On a retenu les grands vices et tabous de l'art ancien, par exemple dans la peinture, la sculpture, la poésie, etc., respectivement la superposition, le cadre rectangulaire, l'orthométrie plastique; l'instabilité, l'interférence entre le volume et le contour; des propositions et des images gnoseologiques et traduisibles graphiquement. Cela a eu pour conséquence que l'art concret n'a pu s'opposer sérieusement, au moyen d'une théorie organique et une pratique disciplinée, aux mouvements intuitionnistes qui, comme le surréalisme, ont conquis pour eux tout l'univers. De là le triomphe, malgré toutes les conditions adverses, des élans instinctifs contre la réflexion; de l'intuition contre la conscience; de la révélation de la subconscience contre l'analyse froide, l'étude rigoureuse par le créateur de l'objet à construire; du symbolisme, de l'hermétisme, de la magie contre la réalité; de la métaphysique contre l'expérience.

Quant à la théorie et à la connaissance de l'art est en eux la description subjective, idéoliste, réactionnaire y dominent.

Bref, l'art avant Madi:

Un historicisme scolastique, idéoliste.

Une conception irrationnelle.

Une technique académique.

Une composition unilatérale, atonique, faussée.

Une œuvre qui manque de vraie essentialité.

Une conscience paralysée par ses contradictions sans solution; imperméabilisée au renouvellement de la technique et du style.

Contre tout cela se lève Madi, confirmant le désir constant, absorbant de l'homme d'inventer et construire des objets en dedans des valeurs absolues éternelles; auprès de l'humanité luttant pour une société sans classes qui libère l'énergie et domine l'espace et le temps dans tous leurs sens et la matière jusqu'à ses dernières conséquences.

Sans descriptions fondamentales relatives à la totalité de l'organisation. Il n'est point possible de construire l'objet ni de le faire pénétrer dans l'ordre constant de la création. C'est ainsi que le concept d'invention est défini dans le champ de la technique, et celui de la création comme une essence tout à fait définie.

Pour le madisme l'invention est une méthode interne, surmontable, et la création une totalité invariable. Madi par conséquent invente et crée.

DU MANIFESTE DE L'ÉCOLE
(Traduit de l'espagnol)
1946-47

GYULA KOSICE

RHOD ROTHFUSS

DIYI LAAN

RODOLFO URICCHIO

RAYMUNDO RASAS PET

RICARDO PEREYRA

JACQUELINE LORIN-KALDOR

ANIBAL J. BIEDMA

JUAN PEDRO DELMONTE

MARIA BRESLER

ALEJANDRO HAVAS

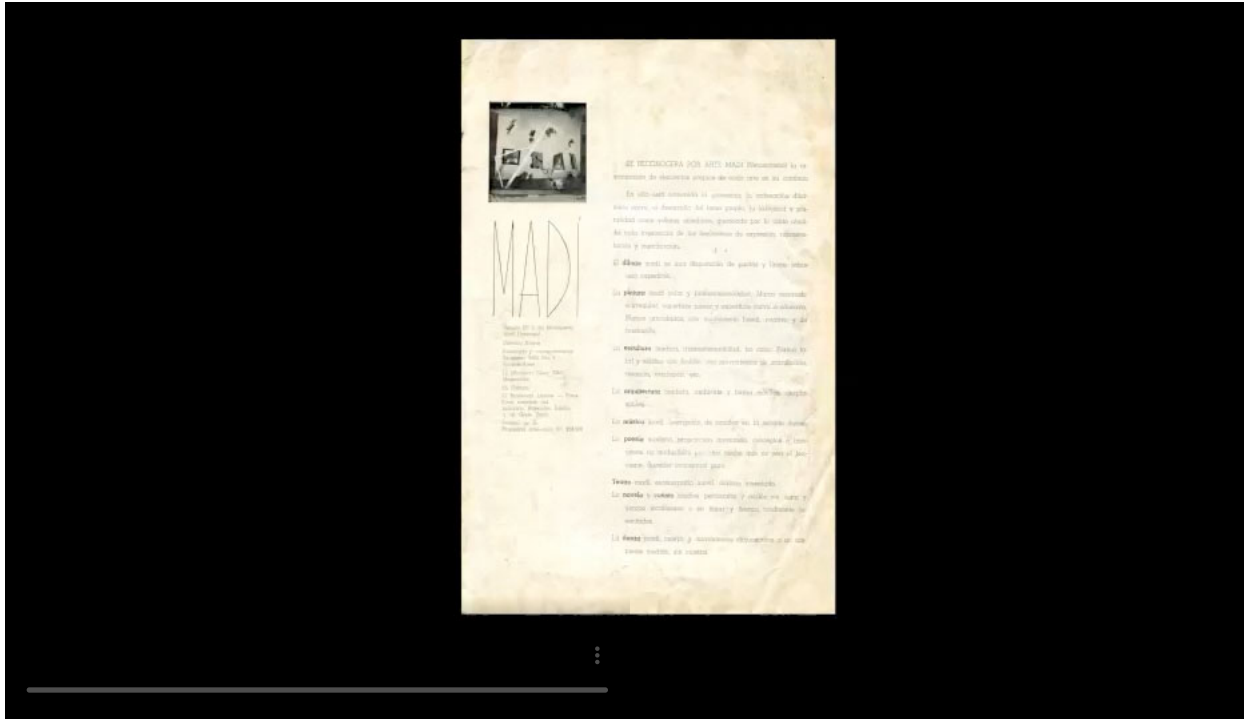


KOSICE



ROTHFUSS

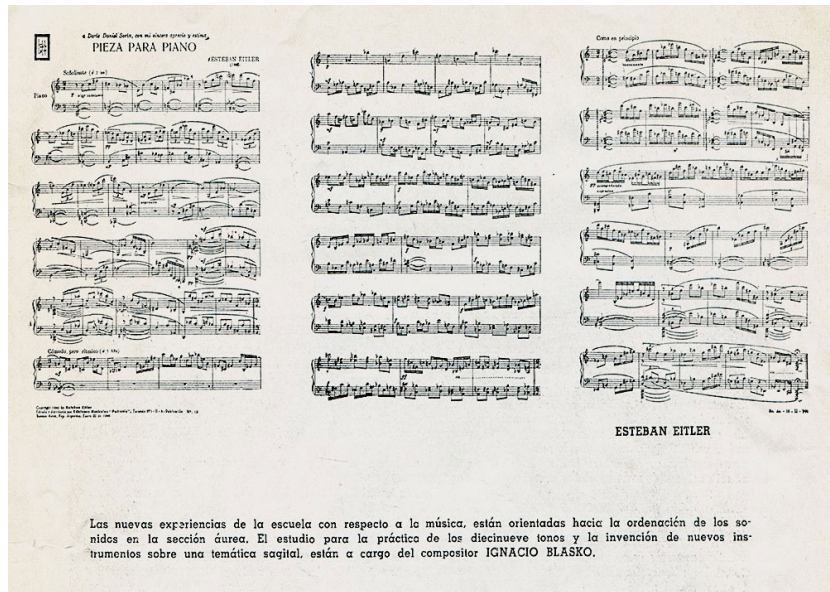
Manifesto Madi flyer, 1946-47



Gyula Kosice and Diyi Laañ reading an excerpt from the Madí Manifesto, ca. 1947

^{GK}

Look, Madí was a proposal for all branches of art. Juan Carlos Paz, a musician, was the first to join us; he was followed by Esteban Eitler, a great flautist from Austria. Later on, from Brazil, [Hans-Joachim] Koellreutter joined, but since I don't read music I didn't understand him entirely. In architecture [Richard] Humbert aligned himself with us with the proposal of the hexagonal city—this was before the *Ciudad hidroespacial* was among my great ambitions. I can tell you that in poetry there were a great many connections, starting with [Jorge B.] Rivera, who died a few years ago, [Jorge] Núñez, and others; sculptors like Eduardo Sabelli—around twenty people. There were so many of us, but the trouble is that we didn't make as much noise as the Futurists. We made history very silently, we didn't have a big blowout with the press or the media.



Esteban Eitler, “Pieza para piano” [Piece for Piano], in *Arte Madí Universal* (Buenos Aires), no. 0–1, 1947.

el movimiento madinemsor

PROYECTO OBJETO HORACIO CAZENAVE

TRES POEMAS

PROPICIA EL 1er. CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTE NO - FIGURATIVO

MADIES de Esteban Eitler

Sobre los poemas de Kostas
1° — Alimento por amigos
2° — Luchó en el guerra
3° — Contacto de almas

DIBUJO E. EITLER

Esteban Eitler, “Tres poemas Madies” [Three Madí Poems], in *Arte Madí Universal* (Buenos Aires), no. 0–1, 1947

GPB

Yet you used very advanced strategies for communication—I am thinking of the flyers you distributed in June 1946. In those days you didn’t necessarily have an established body of work as a group, yet you didn’t feel this was an impediment to going out on the streets.

Por una invención mádica
de objetos en el espacio
sin ingerencias extrañas a sus propiedades esenciales.
MADÍ crea un nuevo género plástico !
Movimiento MADI — Buenos Aires — Junio de 1946

LA PINTURA MADÍ
Al articular planos de color, estrictamente proporcionados y combinados, Madi proyecta la Pintura más allá de la fórmula antigua donde se encerraba el pretendido planismo del neoplasticismo, no-objetivismo, constructivismo, y otras escuelas de arte concreto en general.
Movimiento MADI — Buenos Aires — Junio de 1946

MADÍ
Aparece para fundar un movimiento universal de arte que sea la correspondencia estética de nuestra civilización industrial y del pensamiento dialéctico contemporáneo
Movimiento MADI — Buenos Aires — Junio de 1946

Por un arte ESENCIAL
abolida toda figuración
romántico - naturalista
Por una invención REAL !
Movimiento MADI — Buenos Aires — Junio de 1946

Madí flyers, June 1946

^{GK} No, my statements in the Madí manifesto had established the ideas, but logically they hadn't yet materialized in our work. We saw that we were not accepted, not even among the artists of the Asociación de Artistas Plásticos Argentinos [Association of Argentine Visual Artists]—there was no acceptance, nothing, and I am not talking about rejection but the most minimal kind of acceptance. They would not accept us, we never had anything to do with other artists.

^{GPB} That's why I ask if those early manifestations, the "incognito" flyers that appeared on public buses and on the streets, were pre-artwork attempts at communication, in the sense that you thought that what you were doing might create a noise, a situation, an alteration in a sphere that was broader, more general, beyond the professional art world?

^{GK} Yes, it was that—but without the noise, it was a message that slid into the consciousness of the majority of the people who knew that Madí was a rigorous organization, with artists who were kind of strange, with strange forms of expression. That strangeness remained as a kind of question mark: what are these people trying to say? Then, when we held an exhibition, certain critics approached us and really defended our work.

^{GPB} Acceptance came later, isn't that right? At the time there was little resonance.

^{GK} Yes, that's right. I mean, just think of the risk Romero Brest²⁷ took in 1968 when he called me “Kosice: un precursor” [Kosice: A Precursor] at the Di Tella exhibition.²⁸ When we showed our work at the second Madí show at the Academia Altamira [1946]²⁹ he was impressed, but he reserved judgment. Only later, after the Paris event [Salon des Réalités Nouvelles, 1948], did he say that we were “doing something”. This is a critic who merits attention despite the fact that he had many, many enemies. He was known for a declaration that was somewhat complicated—unfortunate if you will—in which he said that painting had completed its cycle, painting no longer existed. But color was still color, and if it was on one plane or two, who cared? Yet without a doubt, during the Di Tella period he was an important catalyst.



VISTA DEL STAND DE MADI EN PARIS

En ocasión del tercer Salón de "Réalités Nouvelles" que organiza anualmente dicha institución, el movimiento Madinemor representó a las corrientes de arte no-figurativo de la república Argentina y el Uruguay.

17 países y 260 expositores intervinieron en dicha muestra que reflejó la extraordinaria vitalidad del arte abstracto-concreto internacional.

Obras de calidad de auténticos pintores y escultores no-figurativos, una organización perfecta y una dedicación a toda prueba, hicieron de esta exposición de París un gran suceso.

La comisión del Salón de "Réalités Nouvelles" se compone de los siguientes colegas:

Presidente Fundador: FREDO SIDES

Vicepresidente: A. HERBIN

Secretario general: A. F. DEL MARLE

Tesorero: H. M. BERARD

Miembros: J. ARP, DEWASNE, A. GLEIZES, GORIN A. PEVSNER

Installation view of the Salon des Réalités Nouvelles, Paris, 1948, showing the Arte Madí works selected by Kosice, in *Arte Madí universal* (Buenos Aires), no. 2, 1948. More info

Installation view of the Salon des Réalités Nouvelles, Paris, 1948, showing the Arte Madí works selected by Kosice, in *Arte Madí universal* (Buenos Aires), no. 2, 1948

Exhibitors: Anibal J. Biedma, María Bresler, Juan Delmonte, Diyi Laañ, Gyula Kosice, Lorin Kaldor, Ricardo Pereyra, Rasas Pet, Rhod Rothfuss, Rodolfo Uriccio

^{GPB} That's right. But I don't want to overlook the fact that during that early period when Brest was with the magazine *Ver y Estimar* [1948–55], the first article to mention local abstract art came out in 1948.³⁰ In other words, this was four years after the publication of *Arturo*, which means there was a considerable period of silence. So I wonder, to what point did you as a group care about receiving or not receiving that recognition? Did you seek that recognition or did you already realize that you had exceeded the possibilities of the critics in some way?

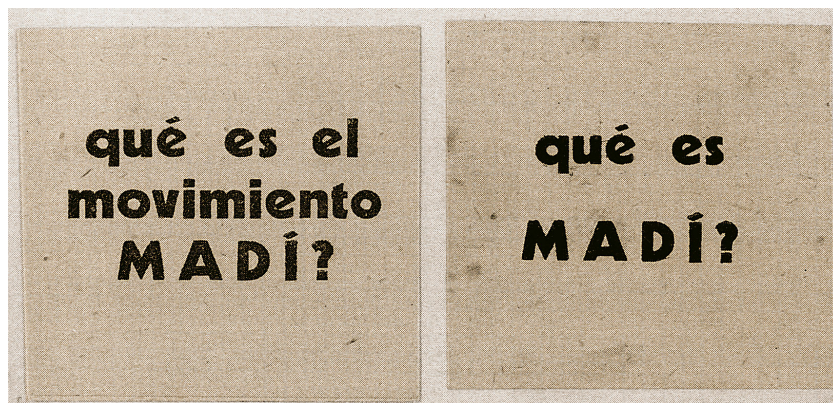
^{GK} In *Ver y Estimar* there was a woman named Blanca Stabile who wrote a very important piece, and Guillermo de Torre himself wrote another one in the magazine *Sur*.³¹ He was coming out of Ultraísmo and understood what groups were all about—he himself belonged to a group. But he didn't want to be known exclusively as an Ultraísta. "Firstly," he declared, "I am Guillermo de Torre, and then I am an Ultraísta."

^{GPB} All of this coincides with the early years of Peronism. What was that experience like?

^{GK} In fact, we got a lot of attention from the mass media, the movies, the radio. They gave us the time of day because it was an unexpected illusion, but nothing more. It wasn't like we could go around saying, "Now we have the protection of the government." On the contrary, they put us in jail—I was jailed for 48 hours because I was caught leaving a printer's that was deemed suspicious. Those were the days of Ivanissevich, who said—imitating another bastard, Hitler—that our art was degenerate art. We didn't know it at the time, but that's what he called it and that's why they went after me.³² But despite everything we had to keep on doing our work.

^{GPB} That's why I wonder: to what point was provocation important as a strategy in the context of the flyers?

^{GK} No, it wasn't as provocative as one might think. We walked around sticking these little square pieces of paper, with adhesive on the back, on elevators and in all different places. All they said was: "What is Madí?". A question, but it didn't generate any wall of silence. In little groups people talked and said things, but nobody made a big deal out of it. Once we put our work out on the street, on Calle Florida, between our knees, on the advice of Rothfuss. On the busiest street in Buenos Aires, four or five of us did that—on each block we would stop with the artwork on the ground. Standing there with our paintings, nothing more.



Madí flyers, June 1946.

^{GPB} Going back to the topic of how the group came together, I'd like to talk a bit about pseudonyms. In the Madí magazines, as in the exhibitions, there are a number of invented characters, fictitious book reviews, names of groups, etc. I wonder if this was an attempt to make fun of the notion of authorship, which is so important in our art system, or if it was just a tactic to make the group seem larger than it really was.

^{GK} My pseudonym is Raymundo Rasas Pet.³³ We wanted there to be more of us, that's the reality of it. In the end there were around twenty members. Clearly a group that fills out its ranks will make a louder noise, but it doesn't mean that it will possess more truth. There are some very small groups that have created entire schools with just four or five members.

^{GPB} But that's a reflection you make now, because in those days your goal was to reflect more quantity, occupy more space.

^{GK} Yes, that's right—more acceptance. We wanted to accumulate more people, with other names, in order to create a larger context. It was, quite simply, a movement in which certain things had to be organized, and that organization was my job. But the difference between us and other movements or associations or collectives was that we had what you might call a style.

^{GPB} As the director of the group, to what degree did you feel it important that the members follow the objectives of the manifesto?

^{GK} Let's see, how can I put it . . . let's take the case of the Futurist [Filippo Tommaso] Marinetti. First he started to put together a manifesto in favor of dynamics. Then came [Umberto] Boccioni, [Giacomo] Balla, and the others, and Marinetti ended up somewhat relegated to the myth of memory. The artists, on the other hand, created works that were not myths but realities. Futurism is an important movement—I bring it up because it influenced me in different ways. But Marinetti's proclamations are not as important as the work of the artists themselves, just as the literature of certain critics is less important than the specific visions of certain artists.

^{GPB} As you yourself put it very well, in the end the work is what matters. At what moment did the creation of the group become necessary for you? Meaning, you could have been an individual artist like so many others throughout history, but it seems very clear that from early on you were interested in being part of a group, being surrounded by people. You wanted to articulate a group spirit. Where did that impulse come from?

^{GK} Well, I always sought to teach what I had learned to someone who was a peer. A peer is a person who is like you; you both learn from each other. I had that awareness and I also had the precondition that evidently in this sense Leonardo was right when he said that theory came first, then practice.

^{GPB} Tell me, now that we are talking about groups, one of the topics that intersects both Surrealism and Constructivism is politics, or utopia. How would you assess your position and then the position the Madí group took with regard to politics? Where were you politically during those years?

^{GK} As I mentioned before, when I was twelve I came into contact with a Socialist librarian who would become a key figure in my education. With him I also learned that the Socialist Party had a platform that tried, if not to socialize the world, then certainly to come close to doing so, and that seemed like a good idea to me. In the end there are left-wing parties and right-wing parties. When I met [Julio] Cortázar he said to me, "I'm with the Cubans," to which I responded, "I'm not with anyone." He got angry with me because I hadn't followed that line of politicized behaviorism. I repeat: what matters is the work, and if what matters is a politicized work, well all right. In those days, in our group, one person after another

self-labeled. I never accepted the use of the term but I do have to admit that there was a socialist consensus among us.

^{GPB} Here, obviously, a tension is created with Soviet history starting in the 1920s when abstraction was violently rejected, yet your group, from the Left if not the Far Left, championed the language of abstraction as a social tool.

^{GK} Suffice it to say that [Naum] Gabo and his brother [Antoine] Pevsner, like many others, fled Russia for Norway because they were being persecuted for their nonfigurative art. We were on their side. And I'll tell you something else, I learned a few things from Sartre, too. He said to me, "Ne pas choisir, c'est encore choisir," which means, "not choosing is a form of choosing."

^{GPB} Talking about Europe, in 1948 Madí participated in the Salon Réalités Nouvelles in Paris. From that moment onward your contacts in postwar Europe grew, and you ultimately ended up living in Paris for several years. How did this affect your evolution as an artist?

^{GK} In Paris I discovered water. In the Madí manifesto I talked about how each art form has a continuum, just as each life has a continuum. In *Arturo* I had already said that man shall not end on the Earth. If you really think about it, beyond the idea of absorbing and making a hierarchy out of the wall, what Madí wanted was to dissolve the wall in space. Geometric art had also reached a dead end, unfortunately, but you have to admit it. To ensure knowledge is, from the outset, a way of paralyzing it, while the dynamic of the world is unstoppable. Nothing is static, so an art form that aspires to dissolve the intermediate plane—the wall—implies that there will be different walls and windows to come. That's just not so, that didn't happen. There, we saw that the imagination could revert the traditional form of an urbanism that is manifested through the valorization of land rather than that of imagination. It was at that point that I began to make sculptures out of water, in all possible dimensions, as a way of pushing past limits.

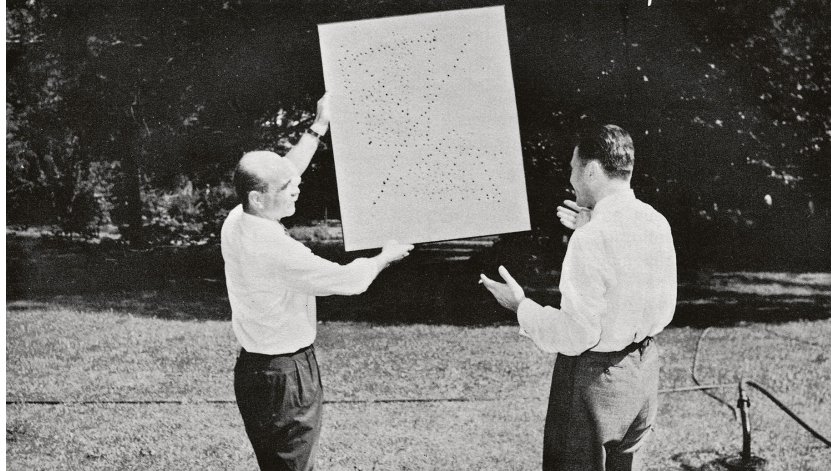


Gota de agua móvil [Mobile Drop of Water], 2000. More info
Gota de agua móvil [Mobile Drop of Water], 2000
Plexiglas, water, electric motor, and light
65 × 50 × 20 cm (265/8 × 1911/16 × 77/8 inches)

^{GPB} How were your first hydraulic works received in Paris?

^{GK} In 1958 the Galerie Denise René held the first exhibition of Madí art with support from [Victor] Vasarely; my exhibition came after, in 1960. There was a tremendous level of acceptance among the people because everything that signified nonfiguration was enjoying a moment of real effervescence. Just making something abstract was enough because people were so fed up with figuration.

^{GPB} During those years, in the 1960s, you began what became a relatively consistent practice of interviewing important artists and thinkers. Was this a systematic activity?³⁴



Gyula Kosice with Lucio Fontana



Gyula Kosice with Jesús Soto



Gyula Kosice with Victor Vasarely



Gyula Kosice with Max Bill

^{GK} No, it wasn't systematic.

^{GPB} Did you do it on assignment from the newspaper *La Nación*?

^{GK} Yes, it was for the newspaper, but it was also a way of communicating with people who had affected history in a meaningful way: [Tristan] Tzara, Le Corbusier, [Jean-Paul] Sartre, [André] Malraux, so many people. It was a time when you had to test yourself against others. In those days I was selling a lot abroad, particularly in France, so I was able to set up a workshop in Paris and meet these people. I did the interviews, a lot of them, and then I would send them by mail to Buenos Aires.

^{GPB} During your time in Paris, how did you relate to the other Latin American artists there? I am thinking in particular of the Venezuelan Kinetic artists or the Brazilian Neoconcrete artists who shared spaces and avant-garde ideas. How did you see them and how did they see you?

^{GK} First of all, you have to be clear on something: the Venezuelan Kinetic artists are not kinetic. As the result of the viewer's own movement "one sees" that something moves, but they are not really kinetic works. Someone who copied me quite a bit in Brazil was Lygia Clark.

^{GPB}

Did you meet her in Paris?

^{GK}

Yes, she was in the same building as I was. It was a place called the Cité des Arts, where different countries would send one or two artists to live in Paris. I ended up living there for a very short time and I showed her what I was doing.³⁵

Dawn Ades, *Art in Latin America: The Modern Era* (New Haven, Conn., and London: Yale University Press, 1989).

The Salon des Réalités Nouvelles was created in Paris in 1946 as the continuation of Abstraction-Création. This annual salon, over time, became an important meeting place for abstract artists of the postwar period. In 1948 the Argentine work sent to the salon was organized by Kosice, with works from the Madí movement.

De Stijl was an organization dedicated to abstraction that was founded in Holland in 1917 by a number of artists, among them Piet Mondrian and Theo van Doesburg. The organization and its magazine championed an extreme form of geometric abstraction.

The text on the back cover of *Arturo* says: “TO INVENT: to find or discover, through ingenuity or meditation, or mere chance, a new or unknown thing / when the poet or artist finds, imagines, creates his work / INVENTION: Action and effect of inventing / invented thing / FINDING.”

There is a great deal of controversy surrounding the authorship of the Madí manifesto. As Kosice points out, Arden Quin wanted a series of premanifestos, though with no supporting reasoning (none, to date, has documentary evidence to its credit). The *Manifiesto Madí*, as we know it, was originally published in *Arte Madí Universal*, no. 0–1 (1947), with the attribution “manifesto of the school.” Shortly thereafter it was attributed to Kosice. For a detailed analysis of this issue, see Gabriel Pérez-Barreiro, “The Argentine Avant-Garde 1944–1950” (Ph.D. diss., University of Essex, 1996).

Jorge Romero Brest (Buenos Aires, 1905–89) was one of the most polemic and influential figures in the development of modern criticism in Latin America, linked to the promotion of the Argentine avant-garde of the 1960s and 1970s. He was director of the Museo Nacional de Bellas Artes (1955–63) and the Centro de Artes Visuales, Instituto Torcuato Di Tella (1963–69), and in 1948 he established and managed the magazine *Ver y Estimar*.

The Di Tella exhibition was titled *Cien obras de Kosice: Un precursor* [*One Hundred Works by Kosice: A Precursor*] and held at the Centro de Artes Visuales, Instituto Torcuato Di Tella, Buenos Aires, August 6 to 30, 1968.

The Academia Altamira exhibition was titled *Arte Madí* and held at the Salón Altamira, Buenos Aires, October 14 to 31, 1946. The Academia Altamira was an art school in which Lucio Fontana, Jorge Romero Brest, and others were involved.

Damián Carlos Bayón, “Arte abstracto concreto no figurativo,” *Ver y Estimar* 6 (1948): 60–62.

See Blanca Stabile, “Artistas no figurativos,” *Ver y Estimar* 14/15 (1949): n.p.; “Arte Concreto argentino,” *Ver y Estimar* 21/22 (March 1951): 67–71; “Kosice,” *Ver y Estimar* 33/34 (December 1953): 106–9; “Para la historia del Arte Concreto en la Argentina: Cronología 1944–1952,” *Ver y Estimar* 2 (December 1954): 15. Julio E. Payró and Guillermo de Torre, “¿Arte abstracto o arte no objetivo?,” *Sur*, no. 202 (August 1951): 87–96.

Oscar Ivanissevich was Education Minister (1948–50) during the government of Juan Domingo Perón. He was known for having delivered a very controversial speech in which he criticized Argentine abstract artists for being “abnormal” and “pathological.” Cited in *La Nación*, September 22, 1949.

Other Madí pseudonyms include Sylwan Joffé-Lemme and Diedounes Costés, both used by Carmelo Arden Quin. It seems that works by “Raymundo Rasas Pet” have, rather incredibly, been reproduced and collected without people realizing their true author.

See Gyula Kosice, *Entrevisiones* (Buenos Aires: Sudamericana, 1985).

An in-depth study regarding the possible relationship between Madí and Brazilian Neoconcrete art has yet to be undertaken. While Kosice states here that Clark “copied” him, a more nuanced discussion of the relationship between Argentina and Brazil can be found in García, *El arte abstracto*.

ART-SCIENCE-TECHNOLOGY

One of the most important differences between Kosice and his colleagues is his ability to keep moving forward and in dialogue with contemporary issues. While many other artists (such as Maldonado and Juan Molenberg) either abandoned art making altogether or continued to make works that were essentially still within a 1940s aesthetic (as did Juan Melé, Raúl Lozza, and Martín Blaszko), Kosice was perhaps the only one to continue to reinvent himself as a contemporary artist, responding to developments in science and technology and aggressively claiming a place in contemporary artistic discourse. Through the 1960s and 1970s he was a visible and successful figure in the international field of Kinetic art, maintaining a strong European presence, but he was also a fixture in the avant-garde scene of 1960s Buenos Aires, a role that was confirmed by a solo exhibition at the Instituto Di Tella when this cultural center was at the height of its prominence at the cutting edge of the arts. Kosice's early interest in science and technology and his rejection of orthodox geometry provided him with a way out of the crisis that emerged among his colleagues as their political and aesthetic positions lost relevance in the increasingly complex and interconnected Argentine and international context. His early interest in Utopia provided a natural bridge to the 1960s generation and he was able to discuss his work in terms of a broader social agenda, even bringing in ideas of sustainability and ecology before they became part of the wider discourse. The Ciudad hidroespacial, in many ways his most important project of these decades, was in fact one of the more unconventional projects of its time, as it posited a radically utopian shift in our relationship to society and the natural environment.

^{GPB} Your process is very coherent on the one hand, but on the other hand some of its phases seem like achievements through experimentation with material. How have you addressed the relationship between theory and practice?

^{GK} Once again I have to refer back to Leonardo, who said that the artist who practices without theory is like the sailor without a rudder or compass. Without theory I cannot move forward. I have to concentrate on diction, on knowing what it is that I am going to say. Of course, there are works that I destroy when I am halfway through because I am not happy with them—that is another problem. Another quote of Leonardo's is that art is mental (*cosa mentale*). There I contradict him somewhat and I add: art is sentimental, it is feeling and thinking. When I touch you, you continue thinking, but you felt something, someone touched you. You cannot make a distinction between mind and body—that is something else I learned. What the artist wants is to communicate, the artist wants communication, and that is a fundamental aspect that artists themselves don't understand very well. Art is the concrete, it is not the copy of reality. What the true artist possesses is a form of transmitting through passion, sensibility, and most of all imagination. I could have made a thousand Madí pieces of which, honestly, ten would stand out. In this case, what I undertake is a radical immersion within the imagination and other possibilities of the knowledge of creation.

^{GPB} One remarkable aspect to be observed in the evolution of your oeuvre is your relationship with the element of chance, whether through the intervention of the viewer or the random and unpredictable nature of materials like water.

GK

Well, the artist has the freedom to contradict himself. That is the only answer I can give you. I try to correct that element of chance and I try to give it new dimensions, if you will. It is in those dimensions that you will find my poems that are all wildly different from one another and that reflect a determination to poeticize the world, even if the world doesn't really have any need for me. For the history of art, of contemporary art, on the other hand, I am inevitable. People who hear me say that laugh, but then after they've weighed things a little they say, "Well, it seems that that's true because we haven't found any other guy who has been so ahead of his time as he was with the *Ciudad hidroespacial*, trying to create habitats at twelve hundred or fourteen hundred meters above ground." There, you have a differentiated vision because the real thing that interests me is improving life on our planet. As it turns out, they aren't going to stop us because within thirty years, demographically speaking, we are going to see a thirty percent increase in [the world's] inhabitants. It is a demographic fact. So where are all these people going to go? To the *Ciudad hidroespacial* . . . they won't have any other choice but to occupy space, everyone has to occupy space.

GPB

In general, when we talk about science or mathematics we talk about systems of rules, norms, and measurements. Yet a characteristic quality of your work is a kind of reaction, which I would almost describe as biological, to the notion of limits, to the idea of rules, control, whether we're talking about the golden section or the planet Earth. This is dramatically different from the orthodox spirit of Concrete art, for example, that celebrates and accepts mathematical laws, adheres to a series of rules that it accepts fully and even happily.

GK

I am going to tell you a story, to go back to the topic of names. I created the "Diccionario portátil Madí" [Portable Madí Dictionary] in 1948³⁶ with totally invented terms and a logical and referential designation for each word. But in reality it's a lie, it's a trap, it's the same as when I did my first piece with water in 1948, called *Una gota de agua acunada* [A Rocked Droplet of Water], which I injected with water and moved with a pendulum. Well, it turns out that the pendulum is, precisely, a lie because what is moving there is the air, the air that contains, the air that leaves the water free. My point is that they are no longer lies, because what matters is the total creation of a work of art.

no.	función se agrega la de organizar la materia para este fin... y dispararla!	
gado-	GUGS. Sonorizar los rótulos. Obra artística (objeto) que ha pasado a través del sujeto.	I
	GUISEB. Plaga de estío. Es necesario combatir el Guiseb con mangueras de oxígeno inflamable.	I
	H	
e uti-	HARPIR. v. Dar vivas.	I
s col-	HEPICIOLO. Obstinación en la reducción, a los tamaños normales. Pequeñez.	I
os el	HISTA. Guardianía de cuños y barbarismos que la Academia tiene de rehenes vitalicios.	I
l que	HOGRLA. Designación de diptongos.	L
globa	HUNOZIETRO. Salivar de una manera particular. Ensayo de comportamiento para los reflejos condicionados.	M
ue se	I	
n in-	IDERBA. Fam. Pasión por los estambres. En botánica se le representa con un filón alusivo.	M

“Diccionario portátil Madí” [Portable Madí Dictionary], in *Arte Madí Universal* (Buenos Aires), no. 2, October 1948, detail



Una gota de agua acunada [A Rocked Droplet of Water], 1948. More info
Una gota de agua acunada [A Rocked Droplet of Water], 1948
Iron, acrylic, battery, motor, and water
13 × 11 × 7 cm (5 1/8 × 4 5/16 × 2 3/16 inches)

^{GPB} That makes me think of your 1968 project of making it rain on the Calle Florida, an event that was also, to some degree, a lie.



150 metros de lluvia de la calle Florida [150 Meters of Rain on Calle Florida], Buenos Aires, 1968

^{GK} What I wanted to do was correct the element of chance, to make it rain on a sunny day. Between Di Tella and Harrods there were 150 meters of rain. Cars went down Calle Paraguay and had to turn on their windshield wipers. Of course, you're going to say that I am half out of my mind, but I did correct the element of chance.



Kosice describing *150 metros de lluvia de la calle Florida* [*150 Meters of Rain on Calle Florida*], 1968 in his studio, Buenos Aires, 2012

^{GPB} In other words, your proposal is to replace the notion of absolute truth with the concept of created, invented truth, which is different from scientific or logical truth.

^{GK} Exactly. Those are the words: the created truth. But this truth emerges not just through the eyes but through feeling, through sensibility and imagination as well.

^{GPB} Let's consider this premise vis-à-vis the history of art, for example when in 1944 you and a group of artists observed the developments taking place in European Concrete art. What conclusions did you come to from this notion of originality, this idea of invention, of language? If we think that abstract and Concrete art are an attempt to establish a universal language, would this be a principle that you would criticize, accept, elaborate? What was your relationship to that?

^{GK} There wasn't a criticism, it was more a great learning process. Don't forget about the tremendous significance, direct or indirect, of Futurism, which was already an attempt at mobility, convulsion. What I mean is that while we did have the manifestos that reached us one by one, what happened was that afterward other things arrived on the scene and instead of defiguring what came before, they affirmed them in a world of relationships. But let's think about the *Ciudad hidroespacial*, which continues to be a concrete project because the proposal exists and the theory exists, too. The only thing missing is the person to do the technical part. Everything else is there—meaning that the moment will arrive when the art-science-technology trilogy is inevitably going to come together.

^{GPB} What you mean is that, for you, the concrete resides in the proposal and its theoretical support, and its realization is simply a minor technological question.

^{GK} Yes, the artist has to become a seer, the artist has to jump ahead in time. Let me give you a very clear example. I called this thing here *Irvé*, which stems from the words *ir* [to go] and *ver* [to see]. *Irvé* is a machine that is an antimachine. If I have this pencil in Buenos Aires and I want to send it to Hong Kong, the machine does it, through the dissolution of its molecules and their subsequent resettlement in another place. Careful, though, this is not tele-transportation: tele-transportation is still a projection into the clouds, into wherever. This is different, this is about sending the object itself.



Irvé, c. 2007. More info

Irvé, c. 2007

Mixed media

^{GPB} Like sending a fax in three dimensions?

^{GK} Yes, it sends it, but it sends a volume. I don't have it anymore here with me, it's disappeared and it's there in the specific place you decided it should go. Now, do you think this is possible, or is it just a fantasy of mine?

^{GPB} Obviously for now it isn't possible.

^{GK} For now, but the now doesn't exist. It's as impossible as this voice recorder that is barely 10 centimeters long—before, it didn't exist. Before, they were huge! Nobody can stop technology and it isn't going to stop—a formula that I cannot define because I am not a scientist is going to come into existence. But I know that an object such as this, any object, can be sent to a hydrospace habitat with this antimachine. . . I don't want to call it a machine any more, it's an antimachine.

^{GPB} Why an antimachine?

^{GK} Because it doesn't resemble a machine.

^{GPB} And you articulate that within an artistic oeuvre or within some other kind of speculation?

^{GK} No, no, this is something I work on as a kind of proposal, nothing more. I didn't do any kind of research, nor do I care to, because I am not going to discover anything. The absolute is not given by any philosophy, technique, or need beyond the biological need, which is about moving toward knowledge, always. We dominate neither the Earth nor the elements, we don't know how to make it rain, we can't stop an earthquake, and yet there is a condition inherent to man that makes us always go a little beyond what we know.

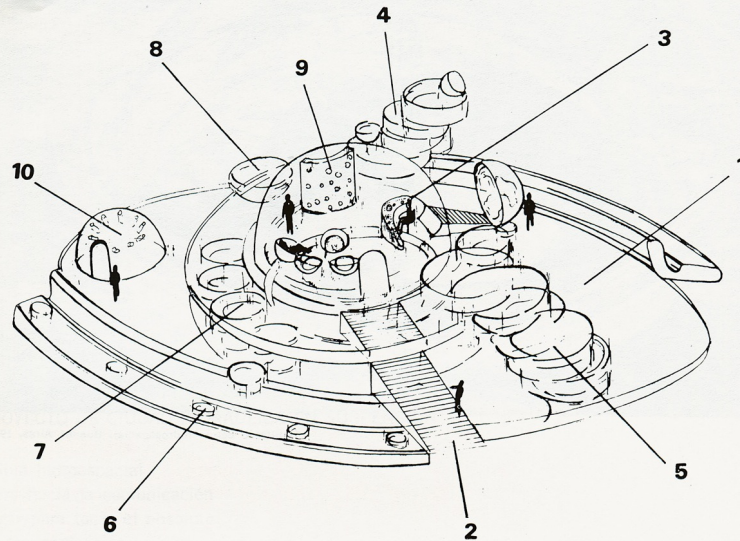
“Suplemento para el diccionario Madí,” in *Arte Madí Universal* (Buenos Aires), no. 2 (1948): n.p.

THE HYDROSPATIAL CITY

The Ciudad hidroespacial is perhaps Kosice's most complete and ambitious project. As is often the case in his work, the project resists definition in terms of the traditional vocabulary of art history. It is essentially a proposal: a utopian projection of how we might live in habitats suspended in the sky. But this intention is expressed concretely through a number of vehicles: a manifesto (1972), an ongoing series of models, poetic descriptions of places to live, and a conviction that science will provide the necessary technology.³⁷ In this sense, it is intended to be a real project in the near future rather than science fiction, and Kosice insists on this distinction. There are several important points to note here: one is its rejection of the principles of rationalist architecture, in that it does not start by trying to resolve the practicalities of life but rather its creative essence. Rather than proposing pragmatic spaces such as bathrooms or kitchens, the proposals are for areas "to make you feel like it" [para tener ganas] or to offer "storage for spatial intentions and energetic propulsions" [depósito de intenciones espaciales y propulsores energéticos], for example. The impulse behind the Ciudad hidroespacial is the need to free mankind from the limitations of its immediate environment so that people may live in a permanent state of creative freedom. Water is, once again, a central idea in this project as both its (quasi) scientific basis and as a metaphor for the fluidity of this new environment.



Gabriel Pérez-Barreiro describing the Hydrospatial City project



Maqueta A

Lugares:

- 1 Plataforma ovoide en suspensión, traslación, desplazamiento aéreo.
- 2 Rampa deslizante de acceso.
- 3 Comando-control remoto y direccional. Pluralismo móvil e interante. Aterrizaje y despligue, suspensión indefinida.
- 4 Anti-torre girable para captar los límites imprecisos de la distancia.
- 5 Anti-torre para materializar la materia. Nave con observatorio de tiempo paralelo y circular.

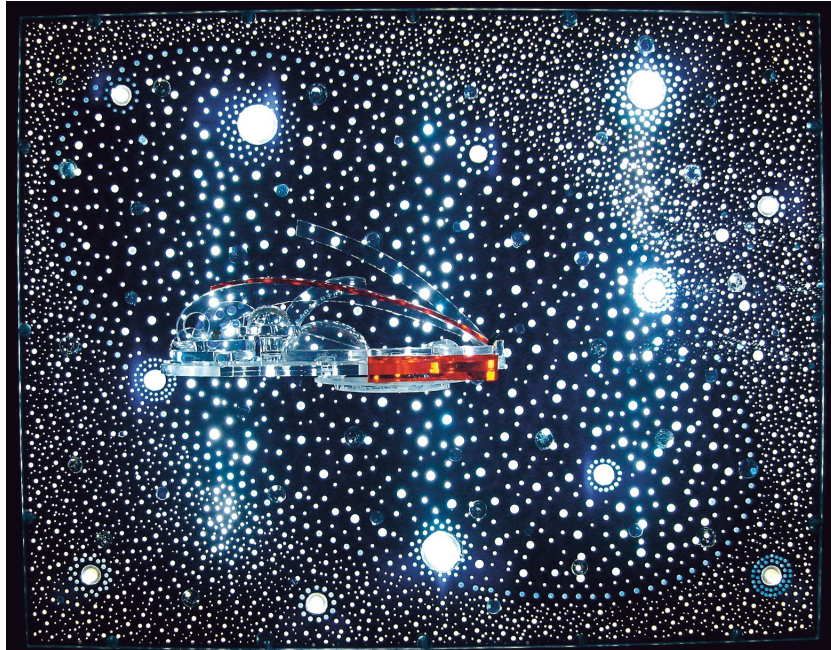
- 6 Energía hidronuclear de sustentación.
- 7 Depósito de intenciones espaciales y propulsores energéticos.
- 8 Lugar para la conmoción hidrocósmica y de contacto con el tráfico hidrourbano.
- 9 Corrección y adiestramiento atmosférico por interferencias de baja, mediana y alta tensión. Clima por thermostat.
- 10 Lugar hidrocreativo fuera de órbita. Presencia de infra-sonidos y simultánea proyección holográfica.

140

Descriptive diagrams of Ciudad hidroespacial [Hydrospatial City], 1972

^{GPB} Let's go back to the topic of the *Ciudad hidroespacial*. How and when did this proposal come into existence?

^{GK} Well, it came about as a response to the quote that everyone knows from *Arturo* that man shall not end on the Earth. What is this supposed to mean? What is the feeling that prompted me to write it? A bit further on I stated: "Man shall not end on the Earth; he will conquer the multioptional space." In other words, he will go to space. Space is infinite. So if this is possible, why not build little houses? I began by constructing maquettes, making them out of celluloid. There was a place, "The Celluloid House," where they could fold the material easily without having to rely on temperature. I made some very silly things that had no consistency at all because what really works are things that have completely differentiated places to live. Little by little I made a number of these and organized them alphabetically. In numbers, I would say I must have made over thirty maquettes over the course of forty years, and I am still making them.



Constelación y hábitat de la Ciudad hidroespacial [Constellation and Habitat from the Hydrospatial City], 1973.

More info

Constelación y hábitat de la Ciudad hidroespacial [Constellation and Habitat from the Hydrospatial City], 1973

Acrylic and light

110 × 70 × 10 cm (435/16 × 275/8 × 37/8 inches)

^{GPB} I think it significant that while on one hand this is a project with origins in abstract art, it carries with it a strong rejection of rationalist architecture as we know it from the Bauhaus, the International Style, or Le Corbusier's functionalism.

^{GK} I met Le Corbusier in person. By then he was committed to so-called functional architecture. Necessarily he had to adopt this in order to build an entire city of apartments in Marseille [1947–52] and for that to be viable he had to consider architecture as a “machine for living.” To live you don't need a machine, it's better to live in space, in a spatial, hydrospatial habitat.



Hydrospatial City exhibition at the Planetarium, Buenos Aires, 1979

^{GPB} The *Ciudad hidroespacial* is a proposition that brings together a number of your interests: sculpture, water, air, science, poetry, manifesto, space.

^{GK} The integration of the arts is very important here. Why create walls if I already have the color projected with holograms, or why create a sculpture if the habitat itself already is a sculpture? Why not truly integrate all the arts? That way we would be just left with thought, the poetic sensibility of the world—a form of living without limits. It becomes part of a totalizing vision. If you can't manage to achieve unity through that vision, then you've failed, it becomes pointless.

^{GPB} What is the difference between totalizing and totalitarian? I ask this in the sense of imagining the inhabitants of the *Ciudad hidroespacial*. Who are they? Who decides what everything is like? When you design a prototype, it is for the moment a sculpture. But how would the individual ultimately relate within the structure?

^{GK} Well, societal relations will continue to be, directly, the family cell, because families will be living in the habitats. It will not be some kind of new human race, the human race itself will exercise that condition

that is the freedom to live in a hydrospatial habitat.

^{GPB} In other words, you don't necessarily envision a reformation of the social structure?

^{GK} Yes, I do envision that, I absolutely envision that. I told you before that my early years were marked by Socialism. I imagine that in the end there will be a socialization, an improved distribution of the world's wealth, and instead of society as it exists now—for example, the society of the United Nations that is not at all united—we will witness a society of nations that fundamentally respect one another, respecting the languages of each country, its customs, those things.

^{GPB} Tell me something, how have you developed this proposal? Because I know you went to NASA and that you have sought to cultivate a dialogue with scientists.

^{GK} I went to Washington, DC, to NASA, and I took a photograph there, very much on purpose. I went with the cultural attaché, who helped me with my English, and I presented the project to a number of NASA officials. They were interested in knowing the exact details of this initiative, which was so far out there, so new—in other words, so far beyond imagination. But right there I said to them, “No, no, this is not imagination, it's possible to make it happen.” And that was when they started saying that there wasn't money for that kind of thing. Of course if your only criteria are financial then there's nothing to say, though I will say that if we halted the arms industry for twenty-four hours I am sure we could get the money, plenty of it. I wanted to see at least a prototype with these dwellings. Meaning, instead of a kitchen or a dining room, they would be places that you could choose, that you, emotionally, could decide on for living: for leisure, for sleeping, for fucking, for whatever you want. I am trying to liberate the occupation of space so that there isn't an *a priori* knowledge, so that things are built as things evolve. These forms might seem to have been imagined rather off the cuff, but they have a purpose here.



Gyula Kosice in front of the National Aeronautics and Space Administration Headquarters (NASA), 1982

^{GPB} I can just imagine how skeptical those scientists might have been.

^{GK} Brutal. But if a scientist tells you, “this isn't possible for this reason” and you take the precaution of saying to him, “why isn't it possible?” and they say, “for this reason, that reason, etc.,” it means that we

are already learning to make this next millennium a productive one. I am very optimistic. I don't believe in the end of history. On the contrary, if I repeat what I learned from Leonardo, it's for a reason, because I respect him, I respect his decision to connect to various stages of knowledge, to many stages of creativity. In the end there is no progress. What you have to consider is the degree to which there is a new entity of knowledge that can help us connect with aspects that, until now, have been relatively little known or unknown to us, but that we can and will develop in the twenty-first century. I look at the world's great civilizations and they all created works that were unsellable: the pyramids are unsellable, the Parthenon is unsellable, Machu Picchu is unsellable, the Incan and Mayan statues are unsellable, but all these things marked their civilizations. I wanted to go all out, I wanted our work to be something that couldn't be sold, but that would mark a civilization.

^{GPB} That connection between technology, imagination, and civilization is very interesting.

^{GK} I can tell you that you don't have to go very far. I have seen a ton of "unimaginable" scenes in the movies. Not long ago I saw a movie with two spies, and what one spy said to the other was reproduced textually. One of the spies had a device that controlled the other spy, whose voice was registered as he spoke and then sent instantly to a computer where it appeared in text form. How is it possible that this exists in the movies and not in real life?

^{GPB} We are edging toward the realm of science fiction.

^{GK} No, I hate that word.

^{GPB} Why?

^{GK} Because what I am talking about is not fiction.

^{GPB} Well, what would you call it then?

^{GK} It is a new reality—nothing more and nothing less than that, absolutely.

^{GPB} You once said that art is the currency of the absolute. What did you mean by that?

^{GK} There are times when you look at a work of art and you see that you could write something else: you could twist it, add another quality to it, and that works against the direct transmission of the work. The absolute, on the other hand, has no response. The absolute is what, in and of itself, lends the work its value, not because of any kind of internal or external assistance. Total creation is knowing that that absolute has to have correspondence with other entities, logically, but that fundamentally it is a way of growing. The absolute is when it just turns out as it does and there is nothing to add to it or take away from it, nothing.

^{GPB} And how do you know when you've gotten there?

^{GK} Because you have a very strong sense of self-criticism. The artist has to be critical of himself—every artist is, and every artist knows that when a piece is bad and he doesn't destroy it, he's an idiot.

^{GPB} Finally, we are here in your workshop/museum, which has been open since 2005, and I can see that you receive a great many visits from small children. How does this activity work?

^{GK} I created this small museum so that the works might be cared for and made accessible to the public and so that I could have weekly visits with students. Every Friday they come from schools, universities . . . we can have twenty people in here, and even the five-year-old preschool children that come are amazed. They always ask the same thing: what is all this for?

^{GPB} And what do you tell them?

^{GK} I tell them: all of this is here to make you feel better.



Slogans hanging in Kosice's studio, 2012.



Walkthrough of Taller Museo Gyula Kosice [Gyula Kosice Studio Museum], Buenos Aires
As such, the project resists circulation on the art market, despite attempts to “collect” it. The models are ongoing and there is no definitive version of the city or of its presentation.

Media Index

A link with this icon will take you to a single image.

A link with this icon will take you to a multiple image slideshow.

A link with this icon will take you to a short film.

- [Kosice on the theme of water](#)
- [Kosice at age four, 1928](#)
- [Horacio Coppola, *Sunset, the City Seen from the River*, 1936](#)
- [Cover of *Golsé-se: poemas Madí* \(Buenos Aires: Ediciones Madinemsor, 1952\)](#)
- [“Golsé-se y no termina el mundo” from *Golsé-se: poemas Madí*](#)
- [Kosice reading his poem “Golsé-se y no termina el mundo” \[*Golsé-se and the World Continues*\]](#)
- [Cover of *Peso y medida de Alberto Hidalgo* \(Buenos Aires: S.I.G.L.A., 1953\)](#)
- [Cover of *Arturo*, 1944, with linocut by Tomás Maldonado](#)
- [Photograph of Gyula Kosice and Rhod Rothfuss, Montevideo, c. 1943](#)
- [Inside back cover of *Arturo*, 1944](#)
- [*Röyi* \(maquette\), 1945, reproduced on the cover of *Invención*](#)
- [Gyula Kosice with *Röyi* \(full size\)](#)
- [*Röyi* \(maquette\), 1945, reproduced in *Invención*](#)
- [*Móvil en madera* \[*Wooden Mobile*\], 1945, reproduced in *Invención*](#)
- [*Kosice* exhibition, Galerie Denise René, Paris, 1960](#)
- [Lygia Clark, *Monumento a todas as situações* \[*Monument for All Situations*\], 1962](#)

- [Group photograph at the first *Art Concret-Invention* exhibition, house of Pichon-Rivière, Buenos Aires, October 1945](#)
- [Rhod Rothfuss, *Sin título* \[Untitled\], 1944](#)
- [Program for the second *Arte Concreto-Invencción* exhibition, Ramos Mejía, 1945](#)
- [Group photograph at the first *Art Concret-Invention* exhibition, house of Pichon-Rivière, Buenos Aires, October 1945, detail](#)
- [*Escultura móvil articulada* \[Mobile Articulated Sculpture\], 1948](#)
- [Kosice manipulating *Escultura móvil articulada* \[Mobile Articulated Sculpture\], ca. 1948](#)
- [Group photograph at the second *Arte Concreto-Invencción* exhibition, house of Grete Stern, Ramos Mejía, December 1945](#)
- [Cover of *Arte Concreto-Invencción* \(Buenos Aires\), no. 1, 1946](#)
- [Arte Madí newsreel footage, Buenos Aires, ca. 1948](#)
- [Grete Stern, *Madí*, 1946–47](#)
- [Gyula Kosice and Gabriel Pérez-Barreiro discussing Grete Stern's *Madí* photomontage](#)
- [Title page of catalogue for Kosice's exhibition at Galería Bonino, 1953, featuring the first reproduction of his neon work](#)
- [*Arte Madí Universal* \(Buenos Aires\)](#)
- [International artists featured in *Arte Madí Universal* \(Buenos Aires\), no. 3, October 1949](#)
- [*Manifiesto Madí* flyer, 1946–47](#)
- [Gyula Kosice and Diyi Laañ reading an excerpt from the *Madí* Manifesto, ca. 1947](#)
- [Esteban Eitler, "Pieza para piano" \[Piece for Piano\], in *Arte Madí Universal* \(Buenos Aires\), no. 0–1, 1947](#)
- [Esteban Eitler, "Tres poemas Madies" \[Three Madí Poems\], in *Arte Madí Universal* \(Buenos Aires\), no. 0–1, 1947](#)

- [Gyula Kosice reading his poem *Conducto de aliners* \[*Aliners' Path*\] with Esteban Eitler on piano playing his piece *Tres poemas madies* \[*Three Madí Poems*\], ca. 1940s](#)
- [Madí flyers, June 1946](#)
- [100 obras de Kosice, un precursor \[*100 Works by Kosice: A Precursor*\] exhibition, Instituto Torcuato di Tella, Buenos Aires, 1968](#)
- [Installation view of the Salon des Réalités Nouvelles, Paris, 1948, showing the Arte Madí works selected by Kosice in *Arte Madí Universal* \(Buenos Aires\), no. 2 1948](#)
- [Madí flyers, June 1946](#)
- [*Gota de agua móvil* \[*Mobile Drop of Water*\], 2000](#)
- [*Gota de agua móvil* \[*Mobile Drop of Water*\], 2000](#)
- [Interviews conducted by Kosice and compiled and published in the book *Geocultura de la Europa de hoy* by Ediciones Losange in Buenos Aires, 1959](#)
- [Gyula Kosice with Lucio Fontana](#)
- [Gyula Kosice with Jesús Soto](#)
- [Gyula Kosice with Victor Vasarely](#)
- [Gyula Kosice with Max Bill](#)
- [“Diccionario portátil Madí” \[*Portable Madí Dictionary*\], in *Arte Madí Universal* \(Buenos Aires\), no.2, October 1948, detail](#)
- [*Una gota de agua acunada* \[*A Rocked Droplet of Water*\], 1948](#)
- [*Una gota de agua acunada* \[*A Rocked Droplet of Water*\], 1948](#)
- [*150 metros de lluvia de la calle Florida* \[*150 Meters of Rain on Calle Florida*\], Buenos Aires, 1968](#)
- [Kosice describing *150 metros de lluvia de la calle Florida* \[*150 Meters of Rain on Calle Florida*\], 1968 in his studio, Buenos Aires, 2012](#)
- [*Irvé*, c. 2007](#)
- [Gabriel Pérez-Barreiro describing the *Hydrospatial City* project](#)

- [Descriptive diagrams of Ciudad hidroespacial \[Hydrospatial City\], 1972](#)
- [Constelación y hábitat de la Ciudad hidroespacial \[Constellation and Habitat from the Hydrospatial City\], 1973](#)
- [Walkthrough of Ciudad hidroespacial \[Hydrospatial City\]](#)
- [Hydrospatial City exhibition at the Planetarium, Buenos Aires, 1979](#)
- [Gyula Kosice in front of the National Aeronautics and Space Administration Headquarters \(NASA\), 1982](#)
- [Slogans hanging in Kosice's studio, 2012](#)
- [Walkthrough of Taller Museo Gyula Kosice \[Gyula Kosice Studio Museum\], Buenos Aires](#)
- [Appendix 1: Andrea Giunta discusses Kosice](#)
- [Appendix 2: Facsimiles of Arte Madi Universal, N°s 0-1 and 7-8](#)

Navigation Help

At any time during reading you can tap once on the screen for simple access to the basic features of this digital book: the Table of Contents, font adjustments, a search engine, note-making and bookmarking.

Tapping once on the image of an artwork will take you to an enlarged version of that image which you can then zoom into.

Tapping on "More" next to an image caption gives you access to more details about the artwork, such as its dimensions and the medium.

A link with this icon will take you to a multiple image slideshow. When it appears next to a caption, it means that there are multiple views available for the same artwork.

A link with this icon will take you to a short film.

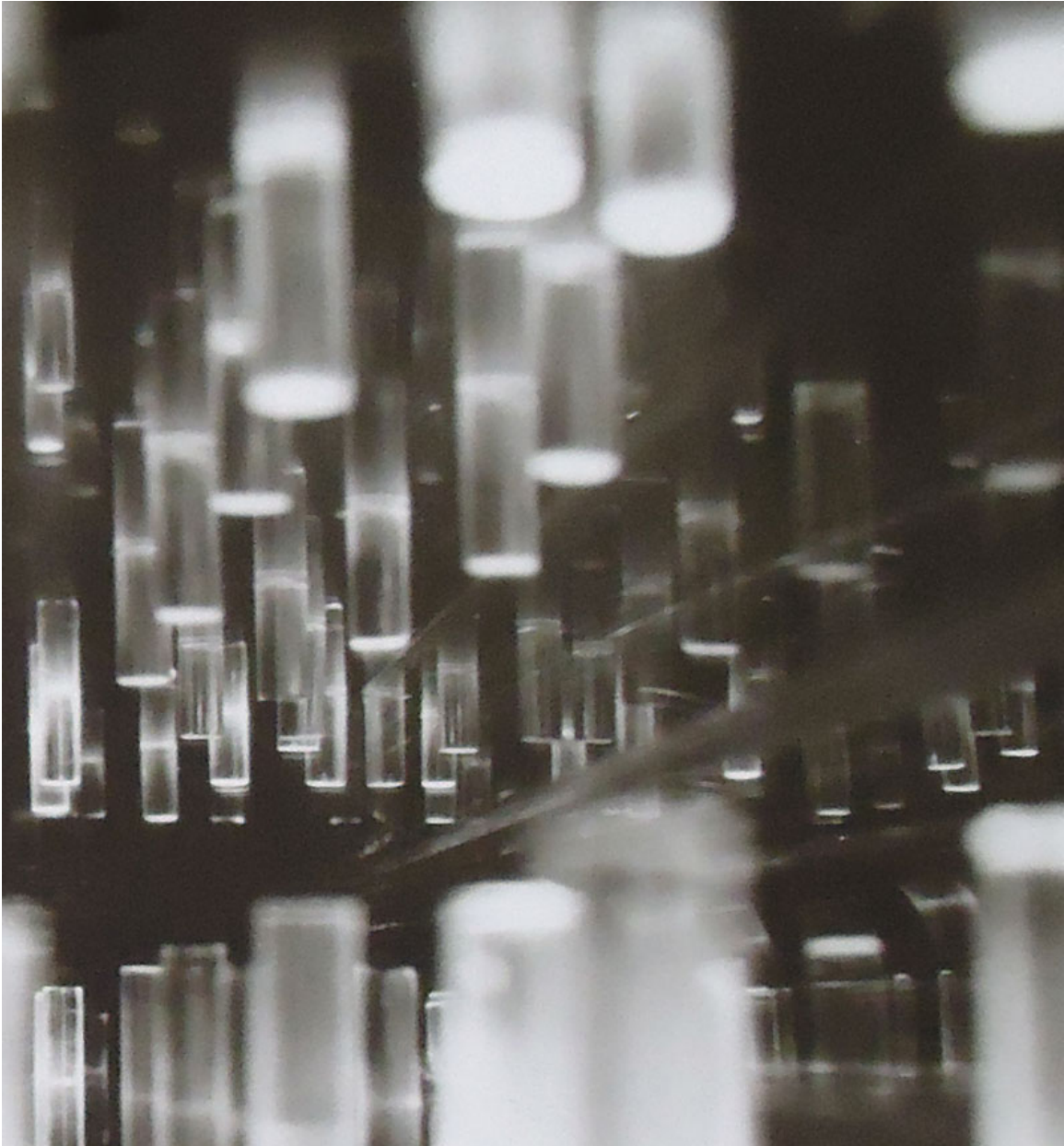
ABOUT THE AUTHORS

Gabriel Pérez-Barreiro has been Director of the Colección Patricia Phelps de Cisneros, New York and Caracas, since 2007. From 2002 to 2007 he was Curator of Latin American Art at the Blanton Museum of Art, the University of Texas at Austin. Prior to that he was Director of Visual Arts at the Americas Society, New York, Exhibitions and Projects Coordinator at the Casa de América, Madrid, and Founding Curator of the University of Essex Collection of Latin American Art in Colchester, England. He holds a PhD in Art History and Theory from the University of Essex, and an MA in Latin American Studies and Art History from the University of Aberdeen. In 2007 he was chief curator of the 6th Mercosul Biennial in Porto Alegre, Brazil. His 2007 exhibition *The Geometry of Hope* was awarded “Best Thematic Museum Show Nationally” by the US Chapter of the International Association of Art Critics.

Dr. Pérez-Barreiro has published extensively on modern and contemporary art from Latin America, including *María Freire* (São Paulo: Cosac and Naify, 2001); “The Accidental Tourist: American Collections of Latin American Art,” in Bruce Altshuler, ed., *Collecting the New: Museums and Contemporary Art* (Princeton: Princeton University Press, 2005); editor and contributor, *The Geometry of Hope: Latin American Abstract Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection* (Austin: Blanton Museum of Art, 2007); and co-editor with Ursula Davila-Villa and Gina Tarver, *The New York Graphic Workshop, 1964–1970* (Austin: Blanton Museum of Art, 2009).

Andrea Giunta is an art historian, curator, and professor of Latin American Art at the University of Texas at Austin, where she is Endowed Chair in Latin American Art History and Criticism and the Director of the Center for Latin American Visual Studies. She received her PhD from the University of Buenos Aires, Argentina. The recipient of several fellowships, including a Guggenheim, Dr. Giunta was the founder and Director of the Center of Documentation, Research and Publications (CeDIP) of the Centro Cultural Recoleta in Buenos Aires.

Her articles have been published in numerous journals and exhibition catalogues, and she has authored and edited a number of books on Latin American art. Giunta's latest book, *Escribir las imágenes. Ensayos sobre arte argentino y latinoamericano* was published in 2011 by Siglo XXI Editores. Her book *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, translated as *Avant-Garde, Internationalism and Politics: Argentinean Art in the Sixties* (Durham and London: Duke University Press, 2007) was named Best Scholarly Book on the Art of Latin America from the Precolumbian Era to the Present by the Association of Latin American Art, an affiliate of the College Art Association, and was also lauded by the Argentinean Association of Art Critics as the best book of the year.



ENGLISH

ESPAÑOL

CONTENTS

[Prólogo de la edición digital](#)

[Introducción por Patricia Phelps de Cisneros](#)

["Narraciones de la vanguardia en el arte argentino de la posguerra."](#)
[Ensayo introductorio de Andrea Giunta](#)

[Gyula Kosice en conversación con Gabriel Pérez-Barreiro](#)

- [1. La mirada de la infancia](#)
- [2. Literatura y plástica](#)
- [3. Las revistas *Arturo* e *Invención*](#)
- [4. Röyi](#)
- [5. Arte Concreto-Invención](#)
- [6. Madí](#)
- [7. Arte-ciencia-tecnología](#)
- [8. La Ciudad Hidroespacial](#)

[Guía de Navegación](#)

[Índice de materiales](#)

[Sobre los autores](#)

[Colophon](#)

[Apéndice 1: Andrea Giunta discutiendo a Kosice](#)

Apéndice 2: Arte Madí Universal

PRÓLOGO DE LA EDICIÓN DIGITAL

La serie Conversaciones/Conversations de la Fundación Cisneros es un esfuerzo por preservar los testimonios directos de destacados artistas e intelectuales latinoamericanos. Pero queríamos ir más lejos y por ello nos complace presentar esta versión electrónica del libro *Gyula Kosice in conversation with/en conversación con Gabriel Pérez-Barreiro*. El formato digital no solo permite llegar a un público más numeroso, sino además ofrece la oportunidad de compartir gran variedad de materiales de fuentes primarias que enriquecen estas conversaciones de manera considerable.

En esta edición, incluimos una serie de videos originales filmados especialmente para este proyecto. En uno de ellos, los lectores podrán disfrutar de un recorrido visual por la *Ciudad hidroespacial* de Kosice, un proyecto que contempla una forma de vida radicalmente distinta para los seres humanos, en un entorno utópico suspendido en el espacio. Otro video captura a Gabriel Pérez-Barreiro y Gyula Kosice discutiendo el *fotomontaje de Grete Stern*, que se convertiría en la marca emblemática del movimiento Arte Madí en Buenos Aires. Además, los materiales de archivo incluyen una grabación de audio única que documenta a *Kosice* y a su esposa *Diyi Laañ* leyendo el *Manifiesto Madí* en los años 1940, así como reproducciones de textos completos de un par de ejemplares de la revista *Arte Madí Universal* que proporcionan a los lectores la oportunidad de examinar de cerca una publicación tan importante en la difusión de las ideas y las intenciones del movimiento Arte Madí.

La guía introductoria explica cómo navegar las distintas aplicaciones que aporta esta versión electrónica y se puede acceder aquí, así como en el índice. Hemos decidido publicar la serie en la plataforma

E-PUB 3 por ser el formato de digitalización de contenidos más universal en el mercado hoy en día y porque proporciona herramientas prácticas como los marcadores de colores, notas virtuales que redireccionan al lector a la sección del libro a la cual se refieren, un buscador que permite navegar más allá del índice tradicional y un diccionario dentro del texto.

Esperamos que la selección de recursos disponibles en esta edición brinde una experiencia nutritiva y dinámica, similar a la que se disfruta en la conversación entre Gyula Kosice y Gabriel Pérez-Barreiro.

INTRODUCCIÓN

La vida de Gyula Kosice es extraordinaria y por otro lado no es atípica: al igual que él, un gran número de artistas latinoamericanos llegaron exiliados de Europa en la primera mitad del siglo veinte para adoptar una nueva identidad como latinoamericanos. Kosice era un niño cuando llegó a la Argentina desde Hungría, un país cuyas cambiantes fronteras geopolíticas trazaron una historia de inestabilidad que se sintió por toda Europa. Quizás esta temprana lección de adaptación a circunstancias temporales brindó a Kosice la libertad para auto-inventarse y re-inventarse, lo cual se evidencia de manera brillante en este notable intercambio con Gabriel Pérez-Barreiro, director de la Colección Patricia Phelps de Cisneros (CPPC). Para Kosice, la historia –tanto la suya como la del mundo– es otro material para ser manipulado al servicio del arte. Este artista ha sido –y lo es aun a sus 88 años– un participante activo en la sociedad, no solamente como un creador de objetos estéticos sino también como un instigador, actor y colaborador, defendiendo su posición artística sin tregua.

Gabriel Pérez-Barreiro se topó por primera vez con la obra de Gyula Kosice en una retrospectiva del artista en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires en 1991. La experiencia fue formativa para el desarrollo de Pérez-Barreiro como curador, quien en sus propias palabras “devoró” el catálogo, ya que le reveló las interconexiones entre las artes visuales y la literatura, tan importantes para los artistas modernos de América Latina. Por supuesto, conocía la abstracción geométrica europea, pero había una clara diferencia con los trabajos vistos por Pérez-Barreiro en Buenos Aires: no eran reduccionistas; por el contrario, su efecto era acumulativo. La obra era lúdica pero a su vez tenía algo que

la hacía irresistible e incluso melancólica (aunque Kosice no estaría de acuerdo). Si bien se relacionaba claramente con una comunidad internacional, parecía particularmente argentina.

Poco después de dicha retrospectiva, Pérez-Barreiro conoció a Kosice y comenzó así una práctica de entrevistas grabadas e intercambio de correspondencia con el artista, a lo largo de los últimos veintidós años. Durante ese tiempo no solo tuvo oportunidad de recopilar valiosa información sobre el pensamiento y la obra de un artista que se ha descrito a sí mismo como “inevitable para la historia del arte”, sino que además llegó a la importante conclusión de que es imposible estudiar arte sin los artistas.

Esa convicción orienta el desarrollo de esta serie de publicaciones, de la cual este libro es el sexto en aparecer. Forma parte esencial de la misión de la Fundación Cisneros (FC) –fundada por mi esposo, Gustavo Cisneros y por mí– para compartir y promover el legado del arte y la cultura de América Latina. Es con este fin que la FC y la CPPC decidieron que era de vital importancia registrar el testimonio de artistas claves de América Latina a través de la serie Conversaciones/Conversations que de manera exhaustiva recoge e introduce dichas voces al público en general.

Es apropiado agregar que este es el primer título de la serie que será simultáneamente publicado de manera impresa y en formato electrónico [e-book]. Por momentos, la infinitamente creativa imaginación de Kosice ha conjurado una visión del futuro cuyas utópicas características sociales son claras pero cuyas ejecuciones técnicas no son evidentes aún –tal como los libros electrónicos pudieron haber parecido al comienzo de la era digital. Es además pertinente dada la importancia que el Grupo Cisneros acuerda al hecho de conectar al continente americano a través de los medios digitales. Brindar la posibilidad de intercambiar con nuevos formatos que permitan un acceso sin precedentes a una variedad

en expansión de materiales culturales, está en armonía con los objetivos de la FC/CPPC.

Le estoy muy agradecida a Gabriel Pérez-Barreiro por haber asumido este trabajo con amor y cumplido con la promesa de su publicación, y a Gyula Kosice por su tiempo y genialidad. También quisiera expresar mi profundo reconocimiento a Raúl Naón por su contribución al darnos entrada a un incomparable archivo; y a Mauro Herlitzka y la Fundación Espigas, valiosos colegas y compañeros de viaje en esta gran aventura de crear una mayor concientización de las contribuciones de América Latina al mundo cultural, quienes fueron muy generosos poniendo a disposición un provechoso material de archivo. Desde el comienzo de esta serie, Donna Wingate y Ileen Kohn han sido prodigiosas en materia de supervisión editorial, y quisiera darles las gracias por su excelente labor.

Finalmente, agradezco a mi familia por su apoyo y especialmente a mi marido, Gustavo Cisneros, por su estímulo y extraordinaria visión; y a nuestra hija, Adriana, por llevar adelante la misión de la familia a las próximas generaciones.

Patricia Phelps de Cisneros

NARRACIONES DE LA VANGUARDIA EN EL ARTE ARGENTINO DE LA POSGUERRA

Andrea Giunta

“Lo que quería era no parecerme a nadie”, señala Gyula Kosice en las entrevistas reunidas en este libro. Este deseo, que desde el presente enuncia como cumplido, marca sus recuerdos y la valoración de sus intervenciones y las de otras agrupaciones locales del arte abstracto con las cuales competía en la definición de un lenguaje original. Kosice quería que sus obras fuesen “diferentes de lo que se había hecho”. Buscaba crear una estética que pudiese reconocerse como propia del Río de la Plata. Universal y al mismo tiempo local, con “mirada argentina”. Él y los grupos en los que participaba y que lideraba desde Buenos Aires, querían ser terminantemente originales y lograr un impacto internacional. En ese diseño de ideas nuevas, los referentes de la tradición de las vanguardias europeas no eran deudas sino plataformas para imaginar propuestas innovadoras.

Un ligero ideario socialista impregnaba (e impregna) sus propósitos. Reiteradas veces Kosice advierte su distancia con la política partidaria, pero subraya también la preocupación social que activa su imaginario de futuro, no solo en el momento emblemático de la abstracción argentina, durante los años cuarenta, sino también en los proyectos que desarrolló desde los años sesenta en torno a una ciudad hidroespacial, suspendida en el espacio, cuyo objetivo último radica en dar respuesta al problema de la superpoblación del planeta. Imagina un urbanismo en el espacio proyectando hábitats suspendidos a más de mil metros de altura. Kosice forja su ciudad con maquetas de acrílico, formas

semiesféricas suspendidas en el espacio de la sala, llenas de detalles modelados en plástico, desde las cuales anticipa estilos de vida doméstica, cotidiana, en esa ciudad que las necesidades del mañana volverán, augura, imprescindibles. El anhelo, en otras palabras, de fundir el arte con la vida.

Anticipar el porvenir. Tal es una de las metas centrales de todo arte de vanguardia. Kosice, a diferencia de otros artistas abstractos de su generación, no abandonó el arte ni lo acercó al realismo ni academizó su geometría convirtiéndola en un cliché decorativo. En su exploración por mantener la pulsión de futuro, convirtió el agua en forma al ponerla en movimiento en sus estructuras de acrílico. La *Ciudad hidroespacial* es la maqueta de un sueño que aspira a unir el arte con la tecnología y la ciencia.

Kosice sostiene que quiso ser “completamente original” y que lo logró. Sus recuerdos, el modo como nos describe ese momento en el cual las artes visuales pretendían controlar el tiempo y el espacio marcan cada instante de su relato. Materializar fantasías con los recursos del arte y la tecnología. Tal como lo hizo cuando en coordinación con el Instituto Di Tella hizo llover en Buenos Aires, a lo largo de 150 metros de la calle Florida, en el punto neurálgico del centro de la ciudad. No importa, en relación con su historia, verificar el cumplimiento de sus profecías. Esta entrevista nos deja acceder a la representación del pasado desde una voz que registra los deseos que activaban sus decisiones. El artista, dice Kosice, “se tiene que adelantar”. Las inflexiones de su narración exponen las razones y las maneras desde las que imaginó que el arte no solo era una cuestión de representaciones: con el arte también podía cambiar el mundo.

Kosice activa la descripción general de la imaginación vanguardista y la inscribe en su experiencia específica, sus contactos, sus filiaciones, sus proyectos utópicos. La palabra del artista capta desde la vivencia

hechos que podemos, hasta cierto punto, documentar en los archivos; mas no por completo. La ondulación de su verbo permite volver a sentir los momentos que narra. La grisalla del recuerdo. No el acceso transparente a lo sucedido, sino aquel surcado por las expectativas que ponían en movimiento sus acciones. Tiempos fundidos, a veces desordenados, porque al evocar no siempre se respeta la cronología.¹ La marca del discurso de la vanguardia, la idea de pisar un territorio no transitado, atraviesa su relato: el momento épico de la revolución abstracta en el Río de la Plata. La cronología de este período intenso y radical puede comenzar en distintos momentos. Puede iniciarse con el regreso de Torres-García a Montevideo en 1934; con la realización de su primer mapa invertido, en 1936; o con el lanzamiento de la revista *Arturo*, en 1944, que en su primer y único número concertó una plataforma regional entre Argentina, Brasil, Chile y Uruguay. Las fechas solo destacan un tiempo que se visualiza como punto de partida para un plan fundacional que se extendió, con intensidad, durante varios años.

Detengámonos en las peculiaridades de esa voz que nos desgrana la textura del pasado. Los artistas están en un lugar extraño. Son, por un lado, por definición, anticipados y, por ende, incomprendidos. Pero al mismo tiempo, en tanto son ordenados por la historia del arte, pasan a ser figuras cuyo papel es equivalente al de los héroes. *Héroes del color* es, precisamente, el título que Julio E. Payró utiliza en un libro dedicado a Cezanne, van Gogh, Seurat y Gauguin.² Artistas que perseguían un ideal de libertad expresiva. Creadores, personajes heroicos cuyas armas no son letales, que se expresan desde el pigmento en el cuerpo del pincel, la mancha que se deposita en la tela, la acción urbana que interviene los sentidos instituidos, la obra que pone en crisis los valores comunes, socialmente aceptados, para fundar, aunque tan solo sea desde el poder

de lo imaginario, una sociedad nueva. Los artistas son socialmente representados como piezas medulares en la saga de la transformación histórica de la cultura de un periodo.

¿Cuál es el lugar de su testimonio en la lectura del arte? ¿Es legítimo el reclamo original de la historia oral, de dar voz a quienes no tienen voz, cuando entrevistamos a estos seres singulares, protagonistas de acciones épicas? ¿Por qué es importante recuperar su mensaje si lo central son sus obras? ¿Por qué oír en lugar de, simplemente, mirar?

Un discurso de las imágenes que incorpora las voces. Cuando registramos la palabra de un artista buscamos entender por qué organiza el orden de los hechos de ese modo y no de otro, cómo halla su lugar en la cultura de una época, y tantas otras interrogantes. A través de sus declaraciones podemos conocer mejor con quiénes discutía, cuáles eran las razones de su desacuerdo con la cultura de su propio tiempo. Este lugar de enunciación también nos lleva a “recortar” la forma en la que se constituye su memoria. La noción de vanguardia atraviesa los recuerdos de Kosice, su construcción del suceso ocurrido, la representación anticipadora de su obra.

La voz nos acerca a la porosidad del tiempo. El manual no sirve para comprender la experiencia concreta, no nos cuenta cómo se organiza el sistema de producción de la cultura, muchas veces articulado a partir del encuentro azaroso entre dos o más personas que conversan, que comienzan a pensar juntas, que organizan una revista, una exposición e incluso fundan instituciones.³ Lo que el tamiz del verbo de Kosice deja entrever es que la biografía de los artistas no se ordena exclusivamente por las escuelas a las que asistieron o los maestros con los que estudiaron. Su formación también transcurrió en los bares en los cuales coincidió con otros artistas, se tramó gracias a las conversaciones que allí sostuvieron. En Buenos Aires, bares y cafés son espacios de formación, de transmisión de tradiciones, de renovación. Allí se procesa una cultura

informal. La noticia del periódico se mezcla con la información del libro en el intercambio que se produce en la mesa, frente al vino o al café. En esos espacios también se ha gestado lo que luego el manual ordena como cultura erudita, los movimientos de vanguardia.

Por ejemplo, el café Rubí, en el cruce de las calles Jujuy y Rivadavia.⁴ Kosice traza una geografía urbana organizada por los nombres de aquellos que en su memoria vivían cerca del Rubí (como Tomás Maldonado o Edgar Bayley) y por las travesías, las calles por las que caminaba para llegar. Allí, nos cuenta, se encontraba la vanguardia de Boedo, a veces aparecía el poeta Alberto Hidalgo o integrantes del surrealista grupo Orión. Allí conoció a Elias Piterbarg, quien, a su vez, lo acercó a Grete Stern. La cultura artística de Buenos Aires no se organizó tan solo a partir de la lectura de ciertos libros o del tradicional viaje a Europa. Fue central la fricción que se producía en la ciudad entre los protagonistas. En ese bar, como en otros, en cada convivencia se materializaba una formación cultural. Contactos prismáticos, cruces con diversas consecuencias. Allí se produce, según lo recuerda Kosice, su encuentro con Rhod Rothfuss, autor del texto clave sobre el marco recortado incluido en el primer y único número de *Arturo*. Rothfuss también actuó como nexo con el movimiento constructivista de Torres-García. Todos estos vínculos dan cuenta de una trama de relaciones que reescriben la clásica historia del arte moderno, aquella que narra a las vanguardias latinoamericanas como el eco repetido de las irrupciones de la vanguardia europea que se dispersa, siempre después, por las distintas partes del mundo y también de América Latina. Analizadas en su textura cultural y factual, las vanguardias latinoamericanas se tejieron desde fuertes tramas regionales, situadas, locales. Una cultura material, de voces en diálogo, de cuerpos en contacto.

Las vanguardias europeas funcionaron como repertorio o como caja de herramientas para las vanguardias latinoamericanas. En el caso de Madí sus selecciones son significativas: el mundo poético del Surrealismo (pero desprovisto de su melancolía), el apoyo del poeta peruano Alberto Hidalgo, el Constructivismo, el Suprematismo, la Bauhaus, De Stijl, Kandinsky, Kupka, Mondrian, Moholy-Nagy, Van Doesburg, Gabo, Pevsner, el Futurismo, Boccioni, los Constructivistas rusos más que el lirismo abstracto de Kandinsky, Juan Gris más que Picasso. Las vanguardias latinoamericanas fueron, en cierto sentido, caprichosas respecto de la normatividad de las vanguardias históricas europeas. Leyeron su legado seleccionando aquello que convenía a la configuración de sus imaginarios, armaron sus propias genealogías. Convirtieron las limitaciones de estos modelos en una conciencia crítica de la historia. Al mismo tiempo, enlazaron prácticas artísticas situadas, en las que la tensión con el contexto político –en el caso argentino: el de la posguerra y también el del peronismo– les imprimía una especificidad. Un lugar, una conversación, selecciones particulares. Todo esto produce una amalgama singular que también podría analizarse desde la noción de “tradición selectiva” tal como la propone Raymond Williams.⁵

¿Cómo establecemos lo específico de las vanguardias latinoamericanas de posguerra? ¿Por qué las llamamos vanguardias? La obra de Kosice, el imaginario que ésta condensa, enfatizado por sus palabras, proporciona materiales para puntualizar algunas observaciones.

Kosice quería realizar un arte completamente original pero al mismo tiempo dialogaba con ciertas tradiciones del arte europeo en las que hacía selecciones significativas. Las vanguardias latinoamericanas de posguerra, tanto como las del resto del mundo, volvían al capital acumulado en los momentos prebélicos. Al mismo tiempo se inscribían con la fuerza de los relatos utópicos, inaugurales, proyectuales. En

consecuencia es necesario examinar hasta qué punto las vanguardias latinoamericanas comparten dispositivos con todas las vanguardias de posguerra y en qué sentido sus articulaciones fueron exclusivas.

Avistadas desde la modernidad europea, las vanguardias latinoamericanas de posguerra podrían entenderse como su extensión inmediata o desarrollo lógico, tal como las considera Benjamin Buchloh cuando caracteriza la pintura de la Escuela de Nueva York en los años 40 y primeros 50.⁶ Buchloh introduce esta denominación para establecer la especificidad de la vanguardia estadounidense respecto de la división que Peter Bürger establece entre vanguardia y neovanguardia. El problema con el modelo de Bürger es que éste enfatiza la imposibilidad de retomar el impulso renovador de las vanguardias.⁷ Las vanguardias de posguerra (o neovanguardias), sobre todo a partir de los años sesenta, serían así una repetición malversada por la moda, básicamente inauténticas. Su discurso está marcado por la melancolía que produce la pérdida.

Hal Foster proporciona materiales para pensar esta tensión desde otra perspectiva. Particularmente cuando cuestiona el evolucionismo residual que percibe en Bürger o su crítica a la neovanguardia como meramente repetitiva. Foster propone una aproximación que invierte la relación tradicional entre la vanguardia y su dispersión imitativa: “En el arte de posguerra, plantear la cuestión de la repetición es plantear la cuestión de la *neovanguardia*, un agrupamiento no muy compacto de artistas norteamericanos y europeos occidentales [agregaría aquí a los latinoamericanos] de los años cincuenta y sesenta que retomaron los procedimientos vanguardistas de los años diez y veinte como el *collage* y el ensamblaje, el *readymade* y la retícula, la pintura monocroma y la escultura construida”.⁸ Lo que resulta estimulante en su argumento es que en lugar de los síntomas del desgaste que desde la perspectiva europea pueden describirse en las vanguardias de posguerra, Foster

enfatisa los rasgos de vitalidad. De visibilidad al intercambio temporal entre las vanguardias históricas y las neovanguardias, a la compleja analogía entre anticipación y reconstrucción.⁹ Dice, incluso, algo más: es en el retorno de la neovanguardia que las vanguardias se hacen legibles. Es este un retorno reflexivo, no un relamido pastiche; involucra una crítica a la sociedad, una disputa por el significado cultural y por la representación de nuevas audiencias.

Hagamos un alto en algunas articulaciones distintivas. En América Latina la modernidad artística europea circuló en textos que explicaban su estructura, sus características, sus complejas genealogías. Libros y catálogos cuyos índices y cuadros sinópticos revelaban el orden de las formas, la organización del arte moderno. Estas guías pedagógicas (que no dejan de ser relatos civilizatorios), que propiciaban la idea de que el arte moderno se gestaba en París pero era válido para el resto del mundo (éste era el eje de su proyecto colonial), podían ser usadas de otro modo. Las figuras, imágenes y explicaciones del arte moderno se asumieron en su dispersión como una porción de un pasado que era tan importado como propio, y que podía armarse en los nuevos contextos de una manera diferente. Si, como señala Foster, las neovanguardias más que cancelar el proyecto de las vanguardias lo habían entendido y completado, la profundización de este movimiento, su continuidad, fue posible en todas partes y al mismo tiempo porque a esta altura se había cumplido un momento historiográfico internacional: la gesta de las vanguardias históricas –los puntos centrales de sus idearios– había sido ordenada y codificada por una bibliografía que dilucidaba, una y otra vez, cuál era el orden de los ismos y movimientos del arte moderno. El tiempo heroico de los manifiestos proporcionaba postulados y principios que podían ser reelaborados en cualquier región del planeta. Al mismo tiempo, los artistas analizaban críticamente esa tradición acumulada, la convertían en otras palabras, la reorganizaban, la ponían en diálogo con

autores locales (como Huidobro o Alberto Hidalgo). El repertorio de la modernidad artística era el punto de partida para decir cosas nuevas, significativas para un lugar preciso, que permitía vincular problemas particulares. Construcciones que no estaban completamente al margen del lenguaje desde el cual se configuraban, pero al que reescribían y en este acto lo transformaban, lo volvían distinto. Desde esta perspectiva, la modernidad nació otra vez en cada inscripción de la vanguardia latinoamericana.

¿Por qué preferimos el término vanguardia para referirnos a los grupos de avanzada del arte latinoamericano desde la posguerra hasta los años setenta en lugar de neovanguardia? Visto el problema desde la perspectiva de Foster, perfectamente podríamos considerar el movimiento abstracto de la inmediata posguerra en Latinoamérica como neovanguardia. Fundamentalmente, porque retoma paradigmas de las vanguardias históricas (como la estructura ortogonal y todo lo que se derivó de ella). Nuestra opción pretende enfatizar algunos rasgos en lugar de otros. Más que la repetición, la voluntad de proyección anticipadora de un mundo que no existe todavía, que está en vías de nacer, designio ante el cual el artista se autorepresenta con un rol profético, como “quien ayuda a sus contemporáneos a inventar el futuro”.¹⁰ En el imaginario de la posguerra, América era el lugar en el cual podía realizarse aquello que ya no podía hacerse en la Europa devastada. Observada desde las vanguardias europeas, era el escenario en el que aún era representable un pensamiento utópico. Una vanguardia proyectual que, al mismo tiempo, si bien no rompía con el pasado, lo reescribía en función de la noción de porvenir. Esto es discursivamente evidente en el caso de Kosice.

En este modelo general se inscribe, en el tiempo específico que nos ocupa, la vanguardia abstracta en la Argentina de posguerra. Los años de la gran conflagración mundial habían interrumpido la dinámica del viaje

ilustrado a Europa y el ritmo que hasta ese momento había marcado los flujos de información. Uno de los tantos efectos que produjo el hiato, el corte de la guerra, fue el de una intensificación de la lectura que se expresó de dos modos: como relectura de libros e imágenes que habían quedado circulando en Buenos Aires y como búsqueda de información nueva, a la cual se accedía con extrema dificultad.¹¹ Los artistas de Buenos Aires sabían lo que sucedía en Francia en relación con el arte abstracto. Los libros y las revistas eran fundamentales; pero también conocían del Constructivismo a partir del contacto con Torres-García o de la Bauhaus por medio de Grete Stern, quien había estudiado en esta escuela con Peterhans. Seleccionaban sus materiales de la tradición señalada por el Suprematismo, el Constructivismo, la Bauhaus o De Stijl, pero no gracias al trato directo con sus artistas (tal como el que indica Buchloh respecto del nexo entre el Surrealismo europeo y la Escuela de Nueva York como consecuencia de los exilios de la guerra), sino mediados por las narraciones, textos y reproducciones de obras. Trabajaban desde la idea de continuidad universal de la investigación impulsada por la lectura del arte moderno a fin de establecer su continuidad y su superación. La pintura tradicional había sido cuestionada por el límite extremo que planteaba el blanco sobre blanco de Malevich; para ellos el siguiente paso fue el “marco recortado”. Estos materiales fueron los puntos de llegada de la vanguardia abstracta europea desde los cuales los grupos artísticos abstractos de Buenos Aires establecieron su señal de partida para proponer una estética nueva. Un desarrollo lógico que no se basaba en contactos personales ni con los personajes principales de las vanguardias europeas ni con sus obras, sino en un saber procesado y amalgamado por una cultura libresca.

A diferencia de París, que durante la posguerra debate, sobre todo, en términos de realismo,¹² para los vanguardistas argentinos la abstracción era el lenguaje que mejor servía a sus propósitos de

renovación absoluta. Se buscaba refundar la idea de lo venidero. Un pensamiento totalizador. Abstracción, utopía, vanguardia y juventud eran palabras claves. Representaban programas que las nuevas agrupaciones artísticas compartían y por cuya representación pugnaban. Existió, en tal sentido, un capital simbólico en disputa en torno al cual se diseñaron estrategias de intervención y visualización. Las revistas, los manifiestos, la suma de adherentes (Kosice, incluso, los inventaba), constituían estrategias para volverse visibles, plataformas de enunciación de programas y de principios.¹³ Lo que estaba en juego era la significación de la vanguardia y su orientación. Por eso, lo que comenzó con un programa heterogéneo y regional en torno a la noción de invención, tal como se formuló en la revista *Arturo*, pronto estalló en separaciones, en la multiplicación de manifestaciones del arte abstracto (Arte Concreto-Invención, Madí, Perceptismo) y en polémicas entre los grupos argentinos y los que se desarrollaban en Montevideo liderados por Torres-García y sus discípulos. Desde las páginas de *Removedor*, se discutía con los grupos argentinos con la misma fuerza con la que estos habían impugnado a la formación constructivista uruguaya. Comportarse como artista de vanguardia era la táctica para ser reconocido como tal.

La fuerza del discurso de ruptura que alimenta un proyecto estético cuyo objetivo es rediseñar el mañana determina el método de Kosice para explicar su lugar en la vanguardia argentina de los años cuarenta y la continuidad de su plan a través del tiempo. Su lugar en la historia del arte argentino está signado por las premisas de anticipación, originalidad, heroísmo . . . El marco recortado, *Röyi* (su primera escultura cinética, aleatoria y participativa, en la que destaca la centralidad del espectador quien manipula la estructura), la escultura con

gas de neón, el hidrocinetismo, la ciudad hidroespacial (y sus formas nomádicas e interplanetarias), la noción de hidrociudadanos. Un nuevo urbanismo. Kosice ordena sus ideas como un camino progresivo, liberador, capaz de dar respuesta a los problemas que la carencia de agua planteará en el futuro. El arte como solución material y poética.

El testimonio de Kosice, cómo la palabra desgrana eventos desde el recuerdo, está plagado de frases luminosas. Su narración no traduce un significado único o verdadero de sus obras. Éstas quedan abiertas, disponibles para renovadas interpretaciones que lo dicho por el artista no agota, no cierra. Pero esa voz, atravesada por anécdotas y dispositivos discursivos –como aquellos que remiten al imaginario de anticipación y originalidad que distingue a una intervención de vanguardia– permite comprender cómo se configura esa percepción particular de lo ya acontecido. Kosice se nos presenta con las características de un hombre que llevó adelante una gesta, como el protagonista de una propuesta que está en fricción con otras. Lo relevante no radica en discutir lo que dice desde los documentos, sino en acceder, a partir de las tramas de la memoria, al horizonte de expectativas que organizó sus intervenciones. El recuerdo es una *performance* del pasado en el presente. Admite volver a actuarlo. Revela aspectos que ni los manifiestos, ni los textos académicos, ni tampoco las obras, nos dejan observar. Permite, en este caso, acceder al valor que se desprende de la idea de pisar por primera vez un terreno sobre el que otros avanzarán luego. Una arquitectura del pensamiento de la anticipación, de la posibilidad que tiene la imaginación artística de formular un orden distinto del mundo.

Por ejemplo, cuando explica su contacto con Calder, a quien conoció después del momento que recuerda en estos textos.

Julio E. Payró, *Héroes del color* (Buenos Aires: Librería El Ateneo Editorial, 1951).

Es útil para pensar estas articulaciones el concepto gramsciano de formación cultural, tal como lo reorganizan los escritos de Raymond Williams, como articulaciones efectivas entre agentes de la cultura. Ver: Raymond Williams, *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte* (Barcelona-Buenos Aires: Ediciones Paidós, 1981), 53–79.

Gyula Kosice, *Autobiografía* (Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones, 2010), 15 y 21.

“... una versión intencionalmente selectiva de un pasado configurativo y de un presente preconfigurado, que resulta [. . .] poderosamente operativa dentro del proceso de definición e identificación cultural y social”. Raymond Willams, *Marxismo y literatura* (Barcelona: Península, 1980), 137.

Aunque inicialmente, en la introducción de su libro, Buchloh establece el periodo histórico de la vanguardia entre 1915 y 1925 y el de la neovanguardia entre 1945 y 1975, una página después propone una diferencia para caracterizar la especificidad histórica de la Escuela de Nueva York. Esta no calificaría como “neovanguardia” porque es un desarrollo que proviene directamente de la transferencia de la pintura surrealista al territorio de los Estados Unidos. Benjamin H. D. Buchloh, *Neo-Avantgarde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975* (Cambridge, Mass., y Londres: MIT Press, 2000), xxii–xxiii.

Por ejemplo, cuando considera la actitud de protesta de la neovanguardia como inauténtica, razón por la cual la impresión de industria del arte que a su juicio provocan las obras neovanguardistas. Ver: Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia* (Barcelona: Península, 1987), 107.

Hal Foster, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo* (Madrid: Akal, 2001), 3.

Ibid., 15.

Roger Garaudy, *60 oeuvres qui annoncent le futur* (Ginebra: Albert Skira, 1974), 292.

También Buchloh destaca esta peculiar relación con la información que provenía de Europa. Partiendo de una observación de Clement Greenberg escrita en 1961, Buchloh señala: “. . . la historia del arte de la inmediata posguerra, es decir, la de las escuelas pictóricas de París y Nueva York [nosotros agregamos Buenos Aires], parece haberse desarrollado tanto a base de omisiones e ignorancia histórica como de la información artística disponible en aquel momento . . .”. Benjamin H. D. Buchloh, *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX* (Madrid: Akal, 2004), 10.

Ver: Serge Guilbaut, “Poder de la decrepitud y ruptura de compromisos en el París de la segunda posguerra mundial”, en *Sobre la desaparición de ciertas obras de arte* (Cuernavaca: Curare-Fonca, 1995), 87–145.

Renato Poggioli describe los rasgos de la vanguardia: el uso de denominaciones nuevas, las acciones grupales, la autorepresentación como movimiento, el activismo y el antagonismo, la retórica oposicional (derribar barreras, diferenciarse de los otros) o innovadora (arte nuevo), la idea de dinamismo, de exaltación, la excentricidad y el exhibicionismo. Ver: Renato Poggioli, *Teoría del arte de vanguardia* (Madrid: Revista de Occidente, 1964), 32–55.

LA MIRADA DE LA INFANCIA

Esta historia comienza, tal vez inesperadamente, con una imagen misteriosa y romántica: un niño húngaro de cuatro años de edad, Ferdinand Falk, cruzando el Atlántico con sus dos hermanos. Tres huérfanos huyendo de una Europa turbulenta para vivir con un tío que ya había emigrado a la Argentina. Ferdinand queda registrado en la oficina de inmigración de Buenos Aires como Fernando Fallik, un nombre que mantendrá hasta los veinte años de edad cuando decide adoptar Gyula Kosice, por su pueblo natal: Kosice, hoy Eslovaquia.¹ Sus orígenes o temprana historia de vida poco sugerían una eventual carrera artística.

^{GPB}

Cuéntame, ¿dónde naciste, cómo llegaste a la Argentina y qué recuerdos de infancia tienes?

^{GK}

Soy de origen húngaro, nací en 1924 y a los cuatro años llegué a la ciudad de Buenos Aires atravesando el Atlántico durante treinta y dos días en barco y lo que recuerdo de allí es justamente el agua. Durante tantos días lo que veía era agua y estela, estela y agua . . .



Kosice a los cuatro años, 1928.

^{GPB} Llama la atención que tu recuerdo más vívido de esa travesía sea justamente ese elemento, el agua, que después será central en tu obra.

^{GK} Sí, me impresionó mucho ese horizonte con agua. El planeta Agua ha sido una obsesión durante mi trayectoria como artista. Se habla del planeta Tierra, cuando en realidad la Tierra vista desde el espacio es una esfera azul y no marrón, y al igual que el cuerpo del hombre es setenta por ciento agua.



Kosice y el agua

^{GPB}

Así es, pero también me parece muy sugerente la idea de este viaje en el sentido de salir de un contexto hacia otro, un proceso transcultural, que al final es la historia de la Argentina y de casi todo el continente americano: personas que huyen de Europa en busca de un lugar nuevo con otras esperanzas. ¿Cómo viviste ese proceso?

^{GK}

Me criaron aquí y me olvidé completamente del idioma húngaro. Me fui a vivir con mi tío, que era dentista, y con mis dos hermanos. Me siento argentino, este es mi lugar y aquí tengo a mi familia. Por los sesenta, tuve la opción de vivir en París, que es el sueño de cualquier artista, o era en ese momento; pero decidí regresar y quedarme en mi país. Sé que eso trajo una serie de consecuencias, quizá hubiera sido más famoso en otro lado, o mis obras serían más caras, pero fue una decisión de vida y no me arrepiento.



Horacio Coppola, *Atardecer, la ciudad vista desde el río*, 1936. Más
Horacio Coppola, *Sunset, the City Seen from the River* [*Atardecer, la ciudad vista desde el río*], 1936.
Fotografía en blanco y negro
© Horacio Coppola Estate

^{GPB} ¿Cuándo y cómo fuiste descubriendo tus inquietudes culturales?

^{GK} Hay que pensar en qué medida es posible fijar un comienzo. Posiblemente desde niño. Tenía una ambición desde la niñez quizás un poco exacerbada porque no tuve una educación paternalista, no tuve una familia convencional, de padre y madre, eso a mí me dolió mucho y al mismo tiempo, acaso me hizo llegar más allá de mis posibilidades personales. Empecé por escribir. En mi escuela hice poemas de amor, los primeros poemas de amor dirigidos a mi maestra. Se llamaba la maestra Azucena, me acuerdo patente porque de mi niñez no me voy a olvidar nunca. Algunos de estos poemas fueron publicados en el boletín de la Escuela República del Paraguay. Así empecé a expresarme. Luego, allá por los cuarenta, ya estaba metido con un bibliotecario de la calle Rivadavia, del Partido Socialista Argentino, y ese bibliotecario me indujo a leer, entre otras cosas, la cultura griega, la historia de los antiguos. Entonces, tuve una preparación clásica, muy escolástica si se quiere en cuanto a lectura. Resulta que en ese momento me encontré con un gran libro de Leonardo da Vinci y quise seguir los pasos de ese artista en cuanto se refería a una probable vocación. No creía que eso pudiera ser una carrera o vivir de ella. Era un problema que me atañía y supuse que era lo que tenía que hacer de mi propia vida. Ahí ya hubo lo que se llama una vocación apasionada. Por otra parte, realicé estudios académicos muy breves, dos años, en la [Escuela Nacional de Bellas Artes] Manuel Belgrano, y modelado y dibujo en academias libres. Las academias libres eran unas salas que daban a la calle, un conventillo,² que unos profesores alquilaban para dar clases porque no les alcanzaba el sueldo. Ahí sí aprendí algo más pero me aburría terriblemente.

^{GPB} Después volveremos al tema de la literatura, pero quisiera saber ¿cuáles fueron tus primeros pasos en la plástica?

^{GK} Empecé a hacer algunas pequeñas piezas en 1942, eran proyectos, mejor dicho, aproximaciones de obras. Tuve la ventaja de que trabajaba en un taller de carteras, de marroquinería, lo dirigía mi hermano mayor

y ahí pude tener herramientas y trabajar libremente.

^{GPB} ¿Cómo eran esas primeras obras, esos primeros intentos?

^{GK} Eran experimentos. Jugaba con los materiales para juntar elementos, unirlos, aunque ya buscaba de cierta forma la no figuración y el objeto lúdico. Eran “cositas”, sin demasiada importancia . . . De lo que más me acuerdo es de la sensación de libertad que me generaba trabajar así.

La ciudad de Kosice fue parte de Hungría hasta 1945, cuando se incorpora a Checoslovaquia. Desde 1993 es parte de Eslovaquia.

Conventillo (diminutivo de convento), es un tipo de vivienda urbana colectiva, también conocida como inquilinato, en Argentina, Uruguay y Bolivia, donde cada cuarto es alquilado.

LITERATURA Y PLÁSTICA

La literatura es de gran importancia en el nacimiento de la abstracción geométrica en la década de 1940 en Buenos Aires. Kosice, como muchos de sus contemporáneos, se involucra con la literatura antes de incursionar en las artes visuales y sus lecturas son de gran relevancia en el desarrollo de sus ideas artísticas. Los primeros textos de Kosice cuentan con una fuerte influencia de tradiciones literarias, primando entre ellas la poesía surrealista y el Creacionismo de Vicente Huidobro.³ Podemos encontrar claras razones contextuales por este interés: luego de la Guerra Civil Española, Buenos Aires se convirtió en el hogar de numerosos e importantes editores españoles y la ciudad se volvió un centro de editoriales de lengua española. Paradójicamente, mientras que gran parte de la literatura mundial estaba al alcance de todos, junto con un bullicioso grupo de pequeñas revistas polémicas, se sabía relativamente poco acerca del arte visual moderno internacional. Los movimientos de arte local de la década de los años 1930 y 1940 estaban dominados por el realismo postimpresionista –con ciertas excepciones– y tampoco pertenecían al círculo social de Kosice. Durante la Segunda Guerra Mundial esta situación comenzó a cambiar con la presencia de varios inmigrantes europeos que trajeron noticias e información del avant-garde internacional. Este escenario puede llevar a la conclusión de que durante sus años formativos, cualquiera podría haber vaticinado que el joven Kosice se convertiría en escritor en vez de artista visual.

^{GPB} ¿Sería correcto decir que entras a la plástica a través de la literatura?

^{GK} La literatura fue siempre muy importante para mí, y de hecho tengo más de trece libros publicados y he recibido premios por ellos. Escribí y leí toda mi vida con mucha intensidad.

^{GPB} ¿Cuáles fueron tus primeras lecturas?

^{GK} Fueron por consejo de este bibliotecario que te nombré antes. Me impactaron particularmente las producciones del Surrealismo. Mis primeros poemas, sí, evidentemente tenían una carga, si no surrealista del todo, por lo menos con una influencia de lo que era la poesía del momento. Pero en lo que no estaba de acuerdo era en la noción de que el inconsciente dirigiera mi consciencia. La mayor parte de la vida es consciente. Incluso somos conscientes cuando tomamos referencias de imaginación y del inconsciente. De eso estamos hechos: de consciencia y de cierto raciocinio. Entonces, por instinto me hice muy antisurrealista pero antes pasé por periodos de lectura que me han marcado como Trilce de César Vallejo y los textos de Vicente Huidobro, si se trata de los contemporáneos. Por esa época también iba a la Embajada de Francia, y conocí al agregado cultural y ahí fue donde empecé a tener información de primer agua, leí lo que tenían de revistas y libros y comencé a foguearme un poco en francés porque quería leer, por ejemplo, a Rimbaud en su idioma original. ¡Me apasionaba!

^{GPB} Lo que estás diciendo es que a pesar de tu postura pro-raciocinio y anti-surrealismo, ¿hay algún tipo de influencia o eco del Surrealismo en tu poética? ¿Me lo podrías aclarar?

^{GK} Sí, me seducía hasta cierto punto el mundo poético del Surrealismo y de la poesía francesa, esa posibilidad de crear imágenes sugerentes a partir de la imaginación; pero como postura filosófica, ética y estética estaba completamente en contra. Me parecía que el arte tenía que apuntar hacia delante, hacia el futuro y no quedarse en la melancolía.

^{GPB} Además de poesía, has escrito considerables ensayos y reportajes durante tu vida.⁴ ¿Cómo relacionas géneros literarios tan diferentes?

^{GK} Me ha marcado mucho la gente que escribe ensayos, y después de la poesía me cautivó este género. Me interesa en qué medida los ensayos me enseñaron una manera de fundamentar las ideas mediante argumentos en vez de simplemente justificarme. Tenía una gran necesidad de expresarme y diversificarme, y encontré que la única forma era a través de la articulación del pensamiento y el lenguaje hablado y escrito.

^{GPB} Sin embargo, tus primeros libros son de poesía, o sobre poesía.

^{GK} Mis primeros poemas formales fueron de 1942. En 1952 publiqué un libro que se llama *Golsé-se* que es una selección de poesías realizadas entre 1942 y 1952.⁵ *Golsé-se* es una palabra inventada y esos poemas juegan con el lenguaje y el significado.

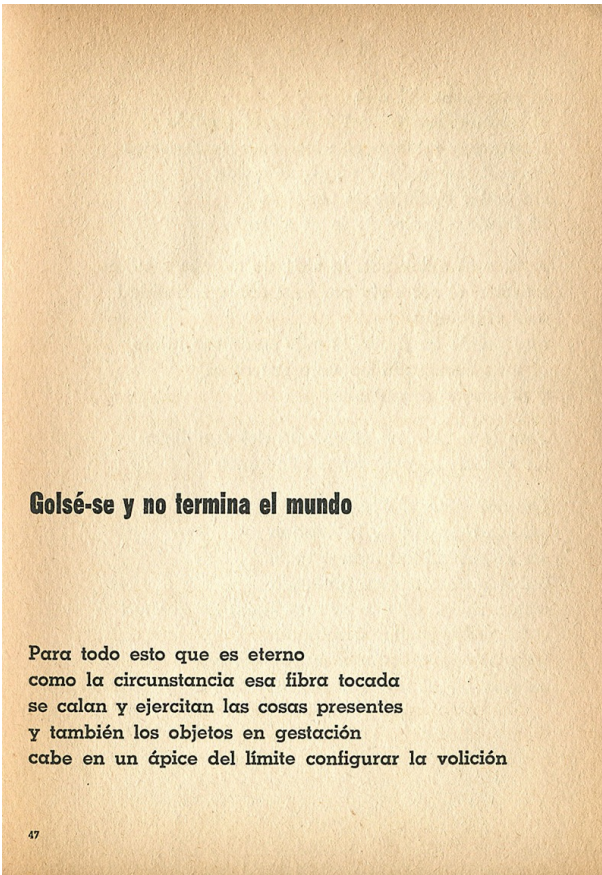
kosice

golsé-se

poemas madí

kosice

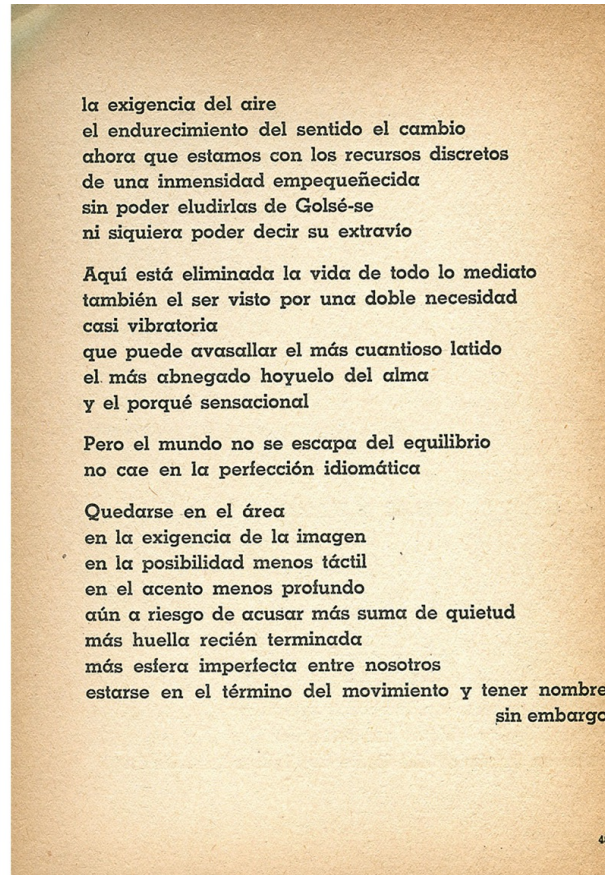
Portada de *Golsé-se: poemas Madí* (Buenos Aires: Ediciones Madinemsor, 1952)



Golsé-se y no termina el mundo

Para todo esto que es eterno
como la circunstancia esa fibra tocada
se calan y ejercitan las cosas presentes
y también los objetos en gestación
cabe en un ápice del límite configurar la volición

47



la exigencia del aire
el endurecimiento del sentido el cambio
ahora que estamos con los recursos discretos
de una inmensidad empequeñecida
sin poder eludirlas de Golsé-se
ni siquiera poder decir su extravío

Aquí está eliminada la vida de todo lo mediato
también el ser visto por una doble necesidad
casi vibratoria
que puede avasallar el más cuantioso latido
el más abnegado hoyuelo del alma
y el porqué sensacional

Pero el mundo no se escapa del equilibrio
no cae en la perfección idiomática

Quedarse en el área
en la exigencia de la imagen
en la posibilidad menos táctil
en el acento menos profundo
aún a riesgo de acusar más suma de quietud
más huella recién terminada
más esfera imperfecta entre nosotros
estarse en el término del movimiento y tener nombre
sin embargo

48

“Golsé-se y no termina el mundo,” en *Golsé-se: poemas Madí* (Buenos Aires: Ediciones Madinemsor, 1952), 47–48

GPB

Siempre me llamó la atención la última línea del poema que le da título al libro: “. . . estarse en el término del movimiento y tener nombre sin embargo”. Esa idea de “nombre sin embargo” lo leí como tu interés por nombrar las cosas, por juntar la palabra con el objeto, y obviamente por la invención del vocabulario. Es curioso que en el prólogo, Alberto Hidalgo dice: “Un poco más allá de todo límite está el país de Gyula Kosice [. . .] desde hoy los mapas

tienen la obligación de consignarlo”.⁶ De alguna manera podríamos pensar ya en la *Ciudad hidroespacial* de 1972.

^{GK} Justamente Alberto Hidalgo, un poeta peruano, ha jugado un rol en mi vida que muy pocos han señalado, un gran apoyo, no influencia pero sí apoyo . . . Él me hizo el prólogo del libro y no me conocía y yo a mi vez hice un libro sobre él en 1953, *Peso y medida de Alberto Hidalgo*.⁷

kosice

**peso
y
medida**

**de
alberto
hidalgo**

ediciones s.i.g.l.a.

Fig. 5. Portada de *Peso y medida de Alberto Hidalgo* (Buenos Aires: S.I.G.L.A., 1953)

El Creacionismo fue un movimiento literario dirigido por el poeta chileno Vicente Huidobro (1893–1948) en las primeras décadas del siglo XX. Su propuesta era que el arte debería liberarse de la mimesis para crear sus propias realidades. Como tal fue precursor de algunas ideas desarrolladas luego por los artistas concretos.

Ver por ejemplo: Gyula Kosice, *Teoría sobre el arte y otros escritos* (Buenos Aires: EUDEBA, 1986).

Gyula Kosice, *Golsé-se: poemas Madí 1942–1952* (Buenos Aires: Madinensor, 1952). Ver también: Gyula Kosice, *Obra poética, selección 1940–1982* (Buenos Aires: Sudamericana, 1984).

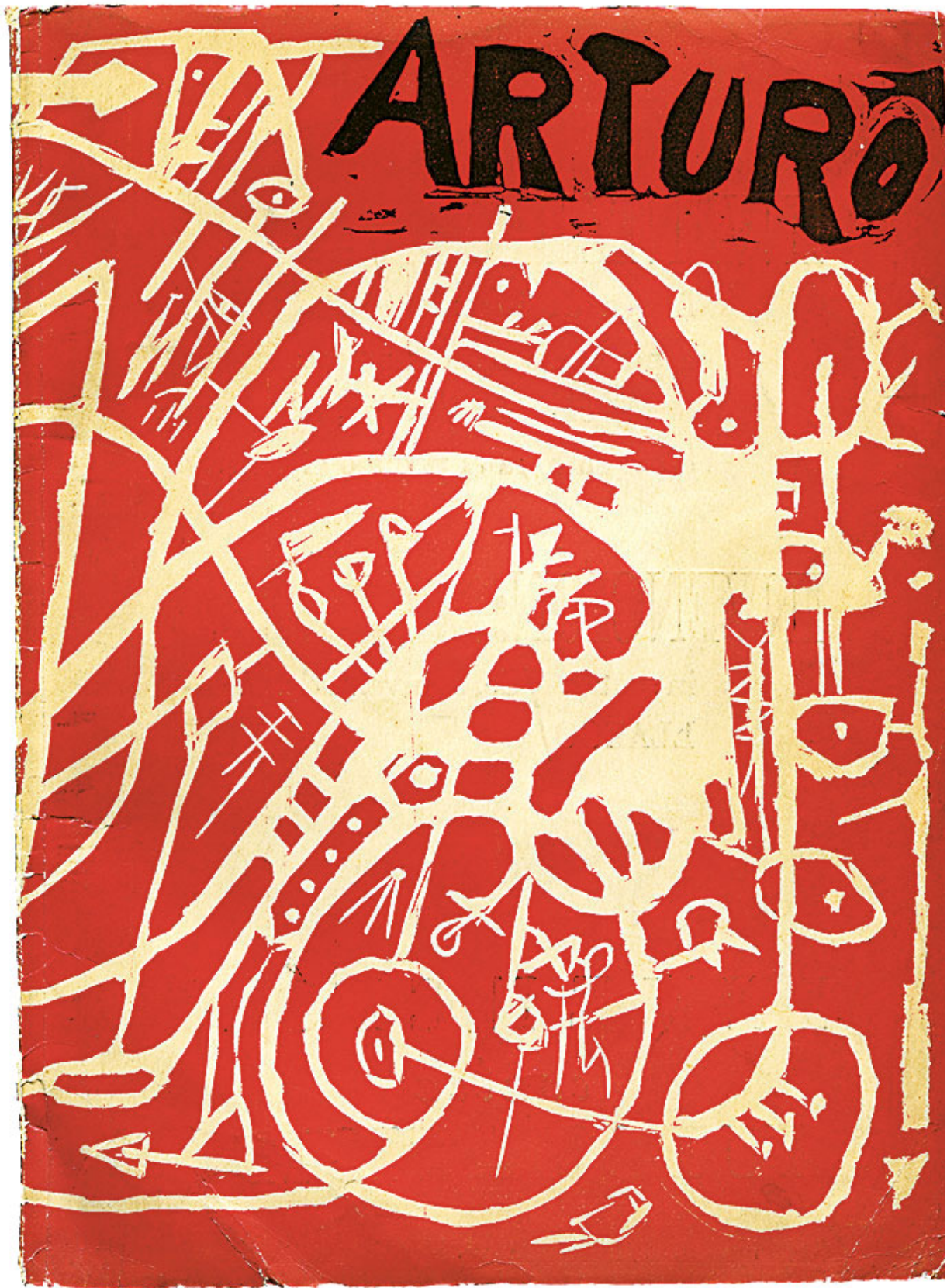
Kosice, *Golsé-se*, 48.

Gyula Kosice, *Peso y medida de Alberto Hidalgo* (Buenos Aires: S.I.G.L.A., 1953).

LAS REVISTAS *ARTURO* E *INVENCIÓN*

La lucha por el reconocimiento y responsabilidad del nacimiento de la revista mítica Arturo, de la cual solo una edición fue publicada en 1944, se ha convertido en un notable ejemplo de la intensa disputa interna que había entre los miembros originarios del grupo Madí.⁸ Como resultado de dichas pujas, es virtualmente imposible hoy establecer claramente cómo y cuándo fue publicada, como también es difícil precisar los papeles que jugaron cada uno de sus fundadores. Lo que sí sabemos, es que Kosice fue uno de sus cuatro editores junto a Carmelo Arden Quin, Edgar Bayley y Rhod Rothfuss. Kosice admite varias veces en esta conversación que la publicación es contradictoria y que reúne una serie de propuestas estéticas aparentemente opuestas. Sin embargo, la revista representa una piedra fundamental en la consolidación de una nueva generación, en especial en relación a una nueva actitud hacia la producción artística y su vínculo con la historia y la sociedad. Analizando las variadas propuestas podemos identificar algunos puntos en común: una simpatía hacia las políticas de izquierda, una relación de amor-odio hacia el Surrealismo y el uso frecuente del término “invención”. Mirando hacia atrás y dejando de lado el hecho de que convocara a los protagonistas principales de esa generación por primera y última vez, la revista proclama el nacimiento de una estética: el invencionismo, que fue una guía de los esfuerzos artísticos de los años siguientes. El invencionismo puede ser descrito como un híbrido entre el Creacionismo de Huidobro –con su énfasis en, “creación en

lugar de imitación”–, un sentido dadaísta de subversión y el deseo comunista de producir un arte al servicio de la revolución social. Estas tres motivaciones aparecen con frecuencia a lo largo de la publicación, pero no será hasta uno o dos años más tarde, cuando los artistas le darán forma visual. Hacia 1946, el grupo original se habrá cristalizado en dos movimientos opuestos: Arte Madí (Kosice, Arden Quin, Rothfuss) y la Asociación de Arte Concreto-Invención (Maldonado, Bayley, Prati y otros).



Portada de *Arturo*, 1944, con linografía de Tomás Maldonado.

GPB

¿En cuáles circunstancias se va formando el grupo de editores de *Arturo*?

GK

Había un café, el Rubí, donde se reunía una cantidad de gente, y entre ellos los de la vanguardia de Boedo.⁹ ¡De todo pelaje había! Siempre paraba ahí porque vivía en la calle Sarmiento, caminaba cuatro cuadras y el Rubí estaba en una esquina. Cerca vivía Maldonado, aún no estaba casado con Lidy Prati, y su hermano el poeta Edgar Bayley, con quien hice una buena amistad, mejor que con el hermano a quien yo sentía un poco caudillista. Estaban ellos, pero también aparecían Alberto Hidalgo y gente de la plástica de ese momento, a veces venían algunos del Grupo Orión que eran surrealistas,¹⁰ a los cuales después atacaba a muerte porque no me interesaban para nada. Ya andaba con la idea de hacer una revista.

GPB

¿En 1942?

GK

Sí, en 1942, y allí aparece justamente [Rhod] Rothfuss.¹¹

GPB

¿Cómo se conocieron?

GK

Rothfuss tenía un tío acá que era joyero, él venía cada mes, se quedaba quince días y se iba a Montevideo quince días. Vivía con la madre porque no tenía padre; su padre, que era pintor, había muerto muy joven. Rhod era profesor, era profesor de pintura, él vivía de eso; pasaba largas temporadas acá, después se iba y luego volvía y ahí nos conocimos. Yo era menor de edad y no me permitían viajar al Uruguay sin la autorización de un juez. Al final

consigo visitarlo en Uruguay por el 42 o 43. Me habló mucho de [Joaquín] Torres-García, me habló de los alumnos que estaban podridos, estaban en contradicción con la línea constructivista. Rhod me mostró sus primeras obras que todavía eran un poco figurativas porque tenían resabios, por ejemplo, de un violín, otros con una guitarra o con diferentes instrumentos musicales.



Gyula Kosice y Rhod Rothfuss, Montevideo, c. 1943.

^{GPB}

¿Cuáles eran los temas de conversación entre ustedes?

^{GK} Bueno, él estaba al tanto de muchas cuestiones y era un gran bibliófilo, un tipo que tenía muchos libros, cada semana iba al mercado de pulgas que hay en Montevideo y compraba multitud de cosas porque tenía la facilidad de que ganaba bien, dentro de todo. El padre había sido un gran bibliófilo también, y su relación con los libros fue fundamental porque conocía todo, todo lo que venía de Europa.

^{GPB} Hablamos de cómo se juntaron Maldonado, Bayley y Rothfuss en el café Rubí. ¿Cómo recuerdas la aparición de Carmelo Arden Quin?

^{GK} Me contacta Rothfuss y me dice que Arden Quin estuvo un tiempo en Montevideo, quería que le mostrara más o menos cómo se pinta porque pretendía ser pintor: “El es un poeta que quiere ser pintor”. Entonces Rothfuss, que era profesor, le dio algunas clases, le enseñó lo elemental. Me dice que me lo va a mandar porque es una persona muy inteligente y me va a agradar. Efectivamente, aparece él, mayor que yo, con bigotes, nos hicimos amigos y nos veíamos seguido. Te estoy hablando del Rubí. En medio de todo esto salió la propuesta de la revista, una propuesta así un poco en el aire: –Qué te parece –le digo–, si nosotros hacemos como ellos que están haciendo tanto barullo con la vanguardia, con *Martín Fierro*¹² y Macedonio Fernández y [Jorge Luis] Borges y los demás. Era una cosa natural. El hecho de no saber a dónde ir, evidentemente, era la semilla que después floreció en nuestra publicación. Comenzamos con eso y barajamos nombres y empezamos a conseguir material, el primer material lo pidió Arden Quin a Torres-García: un poema, un dibujo y otro de su hijo Augusto Torres. A Maldonado le

dijimos: –Mira, por qué no escribes una nota– porque él sabía escribir, pero me dijo que no.

^{GPB} ¿Tomás Maldonado ya estaba en el grupo?

^{GK} No estaba del todo, él estaba muy “onírico”, estaba muy automático, tan es así que la realidad lo comprobó: él apenas hizo la tapa y otras cosas de adentro.

^{GPB} ¿Por qué se le dio la tapa a Maldonado precisamente?

^{GK} Porque estaba estudiando con Antonio Berni¹³ para hacer grabados y le interesó la forma de hacer un taco original en grabado. Nos mostró un cliché hecho a mano. Creímos que iba a hacer otra cosa, pero solo supimos lo que era una vez que estuvo impreso. Dijimos: –Bueno, tiene formación plástica, se lo vamos a dar a él. Esa fue la razón, pero nunca quiso entrar en la dirección de la revista, el porqué nunca lo vamos a saber. Él dijo: “–Voy a hacer la tapa, Lidy [Prati] hará las viñetas y yo me encargo de hacer algunas cosas en el interior”, pero en el comité de redacción no está.

^{GPB} Sin embargo les unía un interés general por la no figuración.

^{GK} Nuestra idea era empezar por la no figuración, aunque era todavía un concepto muy amplio que no todos entendían. Para dar un ejemplo: le escribo a Murilo Mendes para ver si puede conseguir una pieza de Vieira da Silva, no de su marido Arpad Szenes porque era figurativo.¹⁴ Nosotros no sabíamos lo que iba a mandar y resulta que nos envía algo que no era abstracto sino completamente figurativo. En el caso de Vicente Huidobro, voy a la Embajada de

Chile y me proporcionan su dirección, le escribo y él me manda ese poema llamado “Una mujer baila sus sueños”. ¿Te das cuenta? Por otro lado, nos hacía falta plata, y cada uno dio lo que pudo. Los padres de Maldonado eran farmacéuticos, tenían un poco de plata y dieron algo, yo otro tanto, pero no alcanzaba. Hidalgo también apoyó un poco, pero seguía sin alcanzar. Buscamos avisos de publicidad pero no nos daban porque no sabían de qué se trataba, y al final nos dio crédito el tipo de la imprenta.¹⁵ Cuando después aparece, recién a los dos años, *Arturo* con mucho sacrificio, había que conseguir más plata y había que seguir trabajando, yo ya estaba abanderado directamente con un plan, ese plan era crear nuevas condiciones de subversión acá. *Arturo* surge sin pena ni gloria, entonces me dije: –Esto acá es un desierto, nadie nos da bolilla.

^{GPB} ¿Y el título de la revista?

^{GK} *Arturo* viene de *Arcturus*, el nombre de una estrella brillante de primera magnitud de la constelación Boötes o Boyero, constelación boreal próxima a la Osa Mayor. Resulta que detrás de ese título, que luego significó tanto para el arte latinoamericano en general, se tenía la sensación de que más que una ruptura se estaba creando una nueva visión del mundo: la abstracción. Nosotros ya teníamos ciertas publicaciones de arte conseguidas a través de la Embajada de Francia, sabíamos qué pasaba con *Réalités Nouvelles*, qué sucedía en Francia, en Italia con el Futurismo, conocíamos lo que pasaba con los manifiestos de Arte Concreto de van Doesburg, y de otros . . . Conocíamos prácticamente la mayoría de los manifiestos, los teníamos ya consignados; ya eran para nosotros algo digerido y apuntábamos hacia otra dirección. La revista tiene una nota muy importante de Rhod Rothfuss, “El marco: un problema de la plástica

actual” y a partir de eso empezamos a estructurar el marco en nuestras obras. Es decir, donde terminaba la pintura venía el marco no al revés. Hay artistas que empiezan por el marco e introducen una pintura. No, eso no es. Eso realmente es un insulto a Madí. Te das cuenta que después del *Blanco sobre blanco* (1918) de Malevich no se puede hacer más pintura tradicional, había que buscar un camino que rompiera con el muro, el clavito y una carpintería que hace cuadros y marcos y telas a la medida.

GPB

Otra contradicción es que la publicación se anuncia como revista de artes abstractas, pero sin embargo hay poca obra plástica, y de los editores solo participa Rothfuss con dos piezas, una de las cuales es figurativa. En la revista no hay imágenes de obras ni de Arden Quin ni tuyas.

GK

Lo que pasa es que aun cuando la revista tardó en salir, ya estaba diagramada hacía tiempo. Yo estaba trabajando en varios proyectos, incluyendo *Röyi*, y no logré entregar nada porque Arturo se editó unos meses antes. De hecho, la primera foto de *Röyi* aparece en enero del 1945 en el folleto *Invención*; pero a Arturo no llegué.

GPB

¿Cuándo sale Arturo exactamente?

GK

A fines de noviembre de 1944. Lo imprime Domingo Rocco que es quien hacía la revista de la Asociación de Marroquinos.

GPB

Me parecen muy elocuentes estas declaraciones que aparecen en la publicación: “Invención contra automatismo” y “Júbilo: la negación

de toda melancolía”. ¿A qué se debe la idea de júbilo, una noción que luego será significativa en tu trayectoria?

Ninguna Expresión

Representación

Significación

*El hombre conquistará el espacio
multidimensional.*

Júbilo. Negación de toda melancolía.

Voluntad constructiva. Comunión.

Poesía del contrato social.

Interior de la contraportada de *Arturo*, 1944.

^{GK} Por esa época estaba muy de moda el tango, todo el mundo cantaba y silbaba tangos, y yo estaba repodrido de que las letras del tango eran totalmente melancólicas, fatalistas: contra la mujer, el amigo que lo traicionó, la mujer que se acuesta con otro y la única que quedaba en pie era la pobre madre querida, lo demás era una mierda de letras asquerosas. Por eso digo: —No, nosotros vamos a hablar de vida y la vida es júbilo.

^{GPB} Me pregunto hasta qué punto esta actitud de lanzarse agresivamente a la historia tiene que ver con un deseo de no sentirse apresados por la versión del arte europeo aceptada a la fecha. Es decir, para la generación anterior, el viaje a Europa era obligatorio mientras que para ustedes no, porque en estos años Europa estaba en guerra. ¿Te parece que en esta etapa se rompe de alguna manera el eurocentrismo en el arte argentino?

^{GK} No, podemos decir que nosotros tuvimos historia comparada hasta el Impresionismo. Hasta allí llegamos, pero después nos quedamos totalmente atrás. Ni siquiera cubre la Argentina como país, como hemisferio sur, los movimientos realmente revolucionarios de nuestro siglo como son el Dadaísmo y el Cubismo. La cosa es que acá no hubo ni siquiera un grupo, salvo el Orión, que se le acercara a esas vanguardias, incluso ellos, al final estaban demasiado influenciados por las reproducciones de Dalí. Apenas hubo simplemente intentonas de realizar algo. Hice un esfuerzo muy grande por no caer en lo que había históricamente, lo que se tenía que hacer comportaba la aplicación de una dialéctica, como lo planteaba Arden Quin. Yo decía: —Acá vamos a saltar a una historia

dialéctica porque a mí no me interesa para nada la pintura surrealista, ni siquiera como una actitud de subversión, en todo caso me atrae más el Dadaísmo en cuanto a trastocar los valores. A mí lo que realmente me interesa es lo otro, entonces partamos directamente de las escuelas constructivistas: el Suprematismo, el Constructivismo, la Bauhaus, De Stijl, . . .

GPB

¿Cuándo se empieza a depurar esa intención y esa historia?

GK

A partir de enero 1945, con la publicación de *Invencción*, que ya es una forma de manifiesto. Es decir, la escuela real de *Arturo* es *Invencción*, que ya de por sí constituye un manifiesto.

GPB

¿Cómo fue el paso de *Arturo* a *Invencción*?

GK

Cuando sale *Arturo*, les propongo un pequeño boletín y me dicen que no, que nadie lo acepta. Entonces les dije: –Bueno, voy a sacarlo solo. No un número dos de lo que se había hecho, sino algo depurado. De *Arturo* tomo ciertas declaraciones: “Ninguna representación, ninguna expresión, ninguna significación [. . .], júbilo, negación de toda melancolía”, y las repito en *Invencción*, pero ahora también en inglés y agrego muchas frases en francés para buscar eco afuera, ya que aquí no nos hacían caso. Así hago el número 1 de *Invencción* y en la última página anuncio el número 2 de Bayley, quien sí estaba conforme y sacó el suyo al poco tiempo en el mismo formato. En cambio Arden Quin no estaba conforme porque estaba dubitativo, no con respecto a la proyección que se le podía dar en el sentido estético, pero sí en el sentido político. A esto le respondía: –Acá no vamos a usar ahora la política.

^{GPB} Él estaba muy metido en la política.

^{GK} Totalmente, yo no, nunca, jamás, no; porque yo sabía muy bien lo que iba a pasar, por ejemplo si en ese momento los surrealistas iban a ver a [León] Trotsky . . . Ya ves, al final se tuvieron que separar del Partido Comunista, y Trotsky tampoco los recibió con mucha alegría.

^{GPB} Algunas declaraciones de esta época están cargadas de política socialista o comunista; pero veo que era una inquietud más de Arden Quin que tuya, mientras tú te concentras más en la ciencia, en el conocimiento.

^{GK} Insisto en las contradicciones. Arden Quin y yo mantuvimos un idilio perfecto durante dos años porque teníamos intereses comunes, menos en la política donde yo no entraba. Para mí, si nuestra obra vale, está haciendo política. Si de artistas hablamos, se trataba de ser un adelantado, un precursor. Si este rol no es el del creador, ¿quién va a tener visión para desentrañar lo que todavía no se conoce? ¿Por qué la ciencia toma una creación de un artista verdadero y la corrobora? No es la ciencia la que adelanta al arte sino al revés. A mí me cargaban, me decían *enfant terrible*, me tiraban insultos, que era un chiquilín. Esta situación creó un clima tenso en torno a mí, y me dije: —Bueno, ya que están así, me tengo que aferrar a los ejemplos, no para justificar, acaso para estar mejor preparado en la defensa. Fue cuando seguí a Arthur Rimbaud y otros para poder justificarme mejor en mi juventud.

El recuento más completo y fiable de la historia de *Arturo* se encuentra en María Amalia García, *El arte abstracto: intercambios culturales entre*

Argentina y Brasil (Buenos Aires: Siglo XXI, 2011). Los lectores notarán considerables discrepancias entre la narración de Kosice en estas páginas y los resultados de la investigación exhaustiva de García.

El Grupo Boedo o Grupo de Boedo fue un agrupamiento informal y plural de artistas de vanguardia, formado en 1922, caracterizado por abordar temáticas sociales. Se reunían con frecuencia en la editorial de la revista *Claridad*, ubicada en el barrio Boedo (Buenos Aires), de allí el nombre. Algunos integrantes en el área de artes plásticas fueron: José Arato, Adolfo Bellocq, Guillermo Hebecquer y Abraham Vigo, quienes tratan con su pintura de representar la vida de las clases más bajas de la sociedad porteña. Conforman, junto al Grupo Florida, lo que se ha denominado la primera vanguardia artística en contra del academicismo imperante en el momento.

De tendencia surrealista, el Grupo Orión (1939) estaba integrado por nueve pintores: Luis Barragán, Bruno Venier, Vicente Forte (fundadores), Leopoldo Presas, Ideal Sánchez, Orlando Pierri, Antonio Miceli, Alberto Altalef y Juan Fuentes; y por tres escritores: Ernesto B. Rodríguez, Juan F. Aschero y Rodolfo Alegre.

Rhod Rothfuss (Montevideo, 1920–69), artista uruguayo, cofundador del Movimiento Madí. Después de su muerte en 1969, poco se conoce de su vida y obra. La fuente más completa es la revista *Arte Madí Universal* donde contribuía con cierta frecuencia. Ver también: Mario Sagradini, “Rhod Rothfuss (1920–1969): Vida y producción del artista uruguayo cofundador y teórico de Madí”, manuscrito inédito (Archivos del Blanton, Museum of Art, University of Texas, Austin, 1999).

Martín Fierro, revista literaria, publicada entre 1924 y 1927 en Buenos Aires que se convirtió en el centro de un movimiento de vanguardia, conformado por figuras como el poeta Jorge Luis Borges, Macedonio Fernández y el artista Xul Solar, entre otros. La revista proponía la

renovación del lenguaje artístico inspirado en movimientos europeos como el Futurismo o el Ultraísmo.

Antonio Berni (1905–81), figura clave del siglo XX en el arte argentino. En su larga trayectoria exploró temas políticos y sociales y fue especialmente conocido como un innovador de las técnicas del grabado.

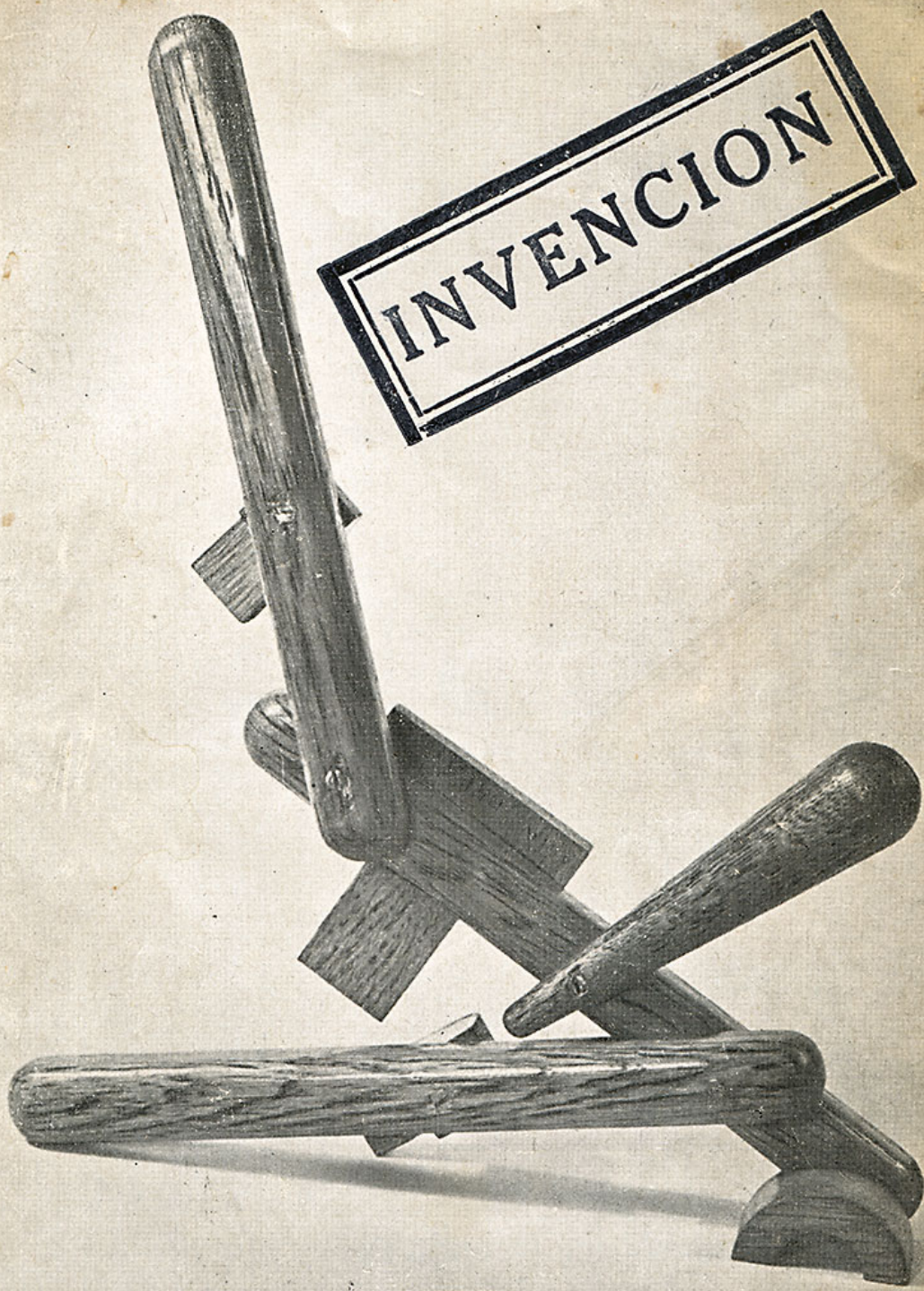
Murilo Mendes (1901–75), poeta brasileiro quien experimentó con el Cubismo y el Simbolismo en sus trabajos. Maria Helena Vieira da Silva (1908–92), artista portuguesa, conocida por sus pinturas semi abstractas estructuradas en mosaicos. Su esposo fue el pintor húngaro Arpad Szenes (1897–1985). En 1940, huyendo de la persecución en Europa, la pareja vivió en Río de Janeiro.

Para otra versión de esta secuencia de hechos, ver: García, *El arte abstracto*, 25–44.

RÖYI

Mientras que Arturo era un lugar de encuentro importante y un factor generador para un grupo de artistas jóvenes que intentaba establecerse en sus contextos, los trabajos visuales de la revista estaban lejos de tener coherencia entre ellos y ni siquiera correspondían a ninguna de las declaraciones teóricas de la misma. Es recién en los meses subsiguientes a Arturo, cuando empezamos a ver ideas refinadas y desarrolladas de los artistas, quienes comienzan a producir trabajos que de alguna manera entablan un diálogo con los fundamentos del invencionismo. En 1945 Kosice publicó un pequeño folleto titulado Invención, que contenía poesía y fotografías de sus primeras esculturas. La imagen de la tapa era una maqueta de lo que luego se convertiría en una de sus obras más importantes: Röyi. Desde su nombre sin sentido hasta su construcción como una estructura interactiva que invitaba al espectador a manipular las formas, Röyi contiene las semillas de un proceso ambicioso que incrementa los deseos de Kosice para crear piezas que confronten los límites de nuestras expectativas tradicionales en relación a lo que se considera una obra de arte, cómo la percibimos y cómo nos relacionamos con ella.

INVENCION



kósice

Röyi (maqueta), 1945 Más

Röyi (maqueta), 1945

Madera

39 × 31.5 × 6 cm (153/8 × 123/8 × 23/8 inches)

Reproducida en la portada de *Invención*



Gyula Kosice y *Röyi* (tamaño real) Más
Gyula Kosice y *Röyi* (tamaño real)
Madera

120 × 80 × 25 cm (47¹/₄ × 31¹/₂ × 9¹³/₁₆ inches)

Primera exhibición Madí, Instituto Francés de Estudios Superiores,
Buenos Aires, 1946

^{GK} Lo que empuja todo y clarifica la situación para Madí fue justamente *Röyi*. Teníamos un concepto de la pintura totalmente tipo arte concreto clásico, con geometría estable, pero después aparece realmente una concepción nueva. En 1944, le presento esta obra a Torres-García, quien me dice que eso no tiene porvenir, que no está en la sección áurea, no está en la serie Fibonacci.¹⁶

^{GPB} ¿Así que ese comentario origina una diferencia importante con Torres-García?

^{GK} Sí. De hecho Rothfuss me cuenta, desde Montevideo, que él ya está enojado con Torres-García, a quien acusa de creerse la vanguardia cuando llega al Uruguay, mientras que la vanguardia deberíamos ser nosotros.

^{GPB} Y ese asunto de inscribir la geometría dentro de una estructura clásica, ¿llamaba tu atención?

^{GK} ¡No, no! Yo sabía lo que era la selección áurea. ¡Por supuesto que conocía la famosa regla de oro!

^{GPB} Pero no te interesaba.

^{GK} No, para nada, para nada. Al contrario estaba en contra total. También yo me enojé con Torres-García. Después nos sacó una nota a través de un discípulo Sarandy Cabrera, un brulote en la revista *Removedor*, diciendo que nosotros nos prendíamos de la vanguardia y no éramos nada, que la vanguardia era el Constructivismo.¹⁷ Sin embargo, veíamos que él [Torres-García] había hecho bastantes retratos como el de Stalin; aparte de eso,

había hecho amaneceres, el puerto de Montevideo, paisajes, edificios . . . Es decir, lo percibíamos como una gran contradicción.

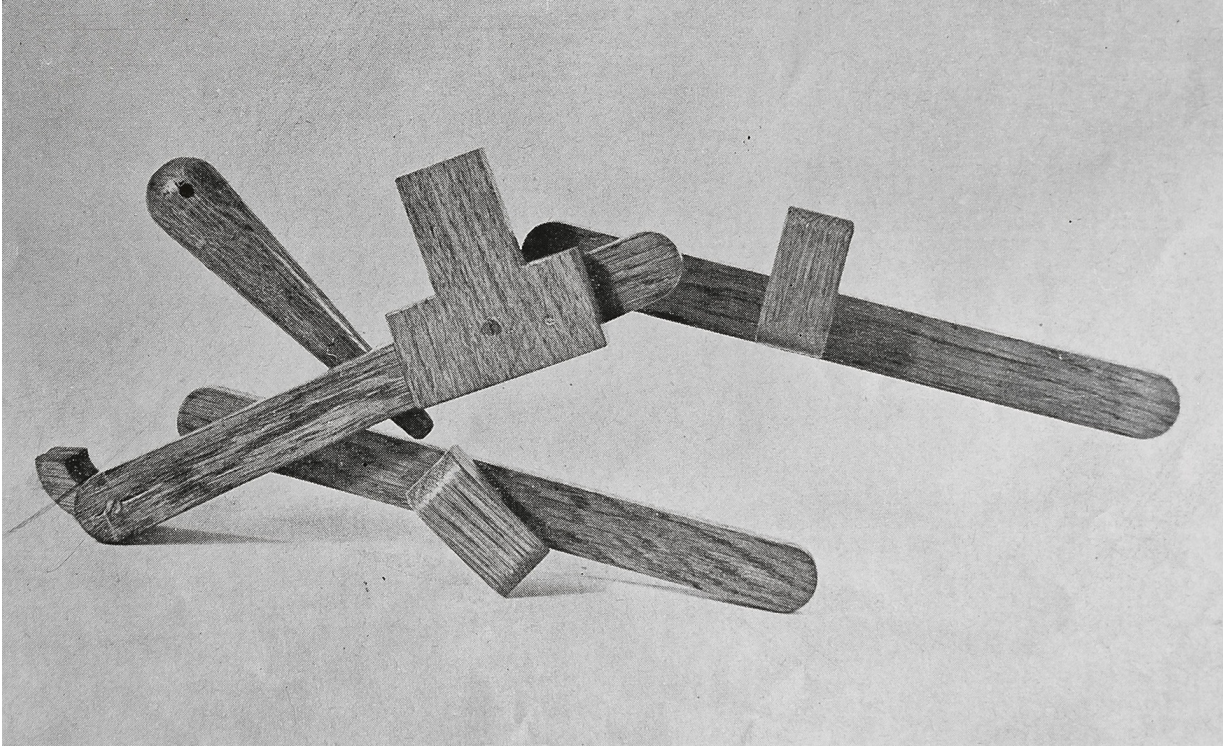
^{GPB} Sin embargo Arden Quin habla de su admiración por Torres-García.

^{GK} Sí, él siempre estuvo más cerca de él, lo conoció con Rothfuss en Montevideo; pero para nosotros Torres-García y su Taller representaban un gran arcaísmo.

^{GPB} Volviendo a *Röyi*, ¿cuál fue el origen de esta pieza?

^{GK} Me fue surgiendo esta idea de la escultura en movimiento, aun antes de escribir el manifiesto Madí.

^{GPB} ¿De dónde nace tu concepción de estas esculturas o del objeto articulado?



Röyi (maqueta), 1945. Más

Röyi (maqueta), 1945

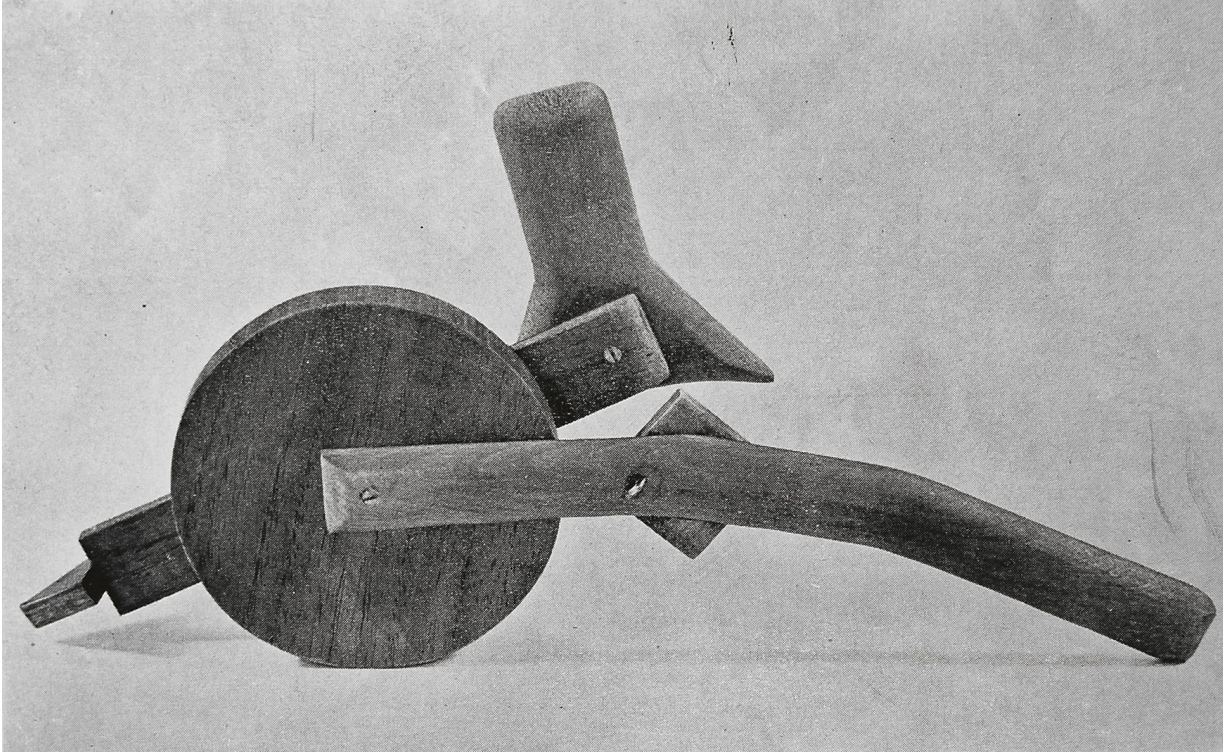
Madera

39 × 31.5 × 6 cm (153/8 × 123/8 × 23/8 inches)

Reproducida en *Invención*

GK

Tenía un pequeño espacio anexo al taller de carteras de mis hermanos donde tenía todos los elementos de madera, todos los elementos de metales. Hice varios diseños y me pareció que había que darle movilidad a la escultura y ahí surgió. Me pregunté: ¿Qué puedo hacer con trozos de palos?, y empecé a tantear, un poco en el vacío a ver qué me salía. Tuve intentos fallidos, pero algunos salieron mejor y están reproducidos en *Invención*. Son intentos de crear la movilidad, una estructura cinética mejorada.



*Móvil en madera, 1945. Más
Móvil en madera, 1945
Madera
Reproducida en *Invención*
© Grete Stern Estate*

^{GPB} ¿Y qué conocías tú del arte cinético?

^{GK} [Alexander] Calder, nadie más.

^{GPB} ¿Cómo conocías a Calder?

^{GK} Bueno, tuve la suerte de conocerlo a él.

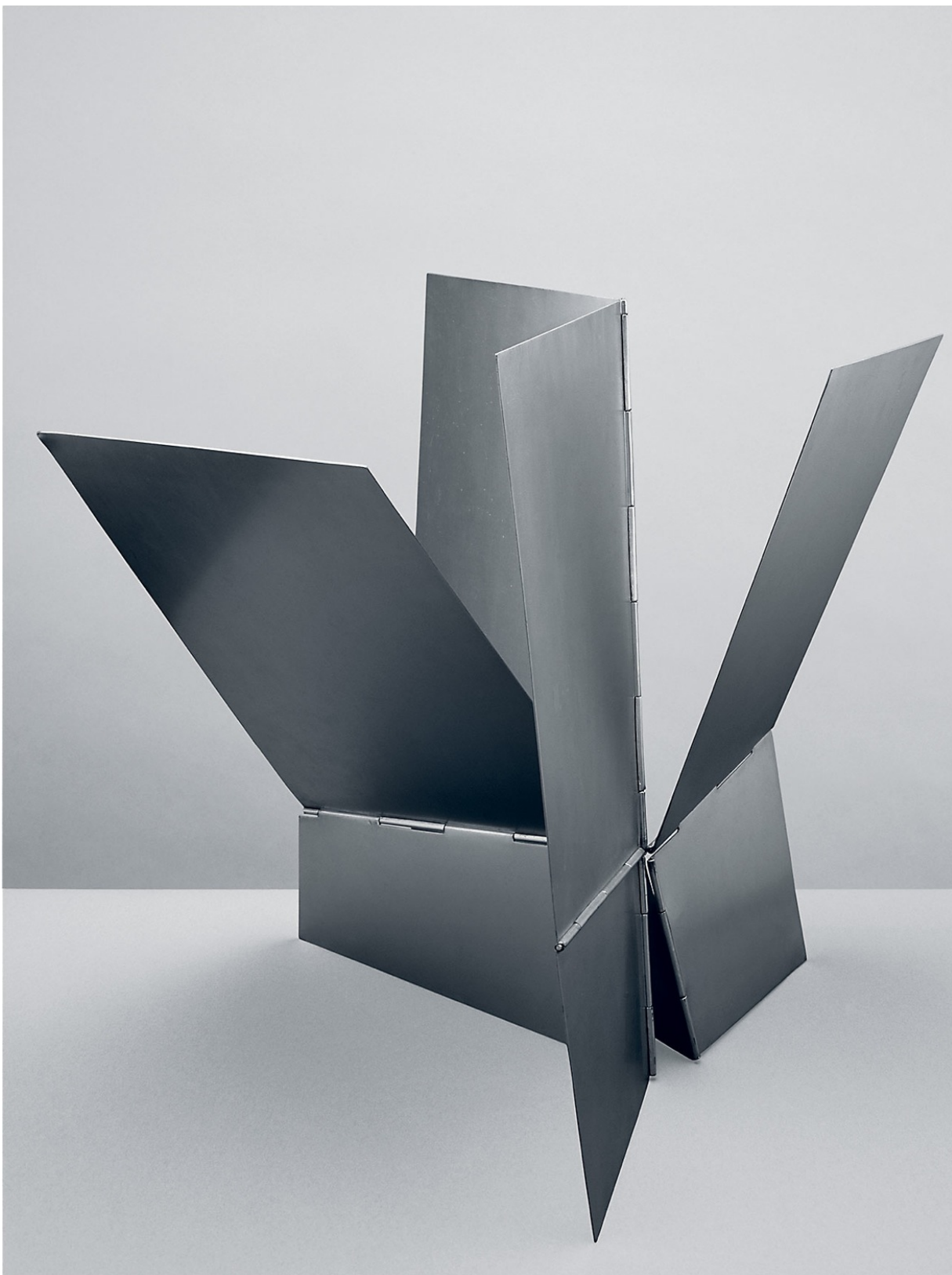
^{GPB} Pero después.

^{GK} Sí, claro, después; porque en la galería Denise René en París [1960], él aún no había expuesto cuando tengo mi exposición. Lo que quería decirte es que, sí, sabía que el viento podía mover aspas y crear ciertas oportunidades, pero como un factor eólico y aleatorio y no me interesó eso. Me cautivó el hecho de involucrar directamente la participación. Que uno pudiera movilizar las cosas directamente.

^{GPB} Es una actitud muy distinta a la de los concretos de ese momento, donde predominan valores estables y calculados.

^{GK} Muy distinta la actitud en principio. Tuve una idea desorbitada, porque si bien es cierto que ni el Neoplasticismo ni el Constructivismo ni la Bauhaus tocaron la movilidad, yo sí coqueteé con ella. ¿Por qué no hacerlo? Yo quise destruir la palabra misma de “estatua”, la palabra estatua la odiaba como odiaba la industria carpintera de los marcos, de las pinturas con bastidor. De algún modo, diría que trataba de cotejarme a mí mismo, de ponerme a prueba con piezas que se veían ya fabricadas o ya digeridas o ya hechas o ya confrontadas con cierto paralelismo con la historia del arte. Leyendo los manifiestos y todo lo demás me dio la sensación de que tenía que ser terminantemente original y lo fui . . . Me lo propuse.

^{GPB} Veo en *Röyi* el inicio de una corriente que después se desarrolla en la obra de Lygia Clark y otros, con gran interactividad y con participación activa del espectador. Es una noción radical. ¿Cuando la hiciste te diste cuenta de ese potencial?



Lygia Clark, *Monumento a todas as situações*, 1962. Más

Lygia Clark, *Monumento a todas as situações*, 1962

Aluminio

Dimensiones variables, aproximadamente: 41 × 66 × 54 cm (16 1/8 × 26 × 21 1/4 inches)

Colección Patricia Phelps de Cisneros

© Associação Cultural “O Mundo de Lygia Clark”

^{GK} No, lo que quería era no parecerme a nadie, nada más.

La sección áurea es una proporción armónica descubierta por Euclides (siglo II a.C.), “para que un espacio dado, el cual es dividido en partes desiguales, resulte agradable y a la vez sea estético, deberá haber entre la parte más pequeña y la mayor la misma relación que entre dicha parte mayor y el todo”. Esta sección áurea se presenta en ciertas formas naturales (como en el caparazón de un caracol o la distribución de semillas en un girasol). Se le atribuyen también valores místicos. De igual manera, la serie Fibonacci (siglo XII) es una secuencia numérica en la que cada número es la suma de los dos anteriores (1, 1, 2, 3, 5, 8, . . .). Entre otras aplicaciones, ambas proporciones fueron utilizadas en el arte para estructurar composiciones, en la abstracción geométrica sirvieron muchas veces como metáfora de valor absoluto.

Sarandy Cabrera, “Originalidad e invención”, *Removedor*, No. 14 (agosto 1946). No queda registro de que Torres-García los hubiera atacado directamente.

ARTE CONCRETO-INVENCION

Después de la intensa actividad que prosiguió alrededor de Arturo e Invención, en 1945 los artistas comenzaron a organizar sus primeras exhibiciones. En lugar de buscar una galería o espacio institucional, decidieron mostrar sus trabajos en dos casas particulares: la del psicoanalista Enrique Pichon-Rivière en el centro de Buenos Aires, el 8 de octubre, y la casa de la fotógrafa alemana Grete Stern en Ramos Mejía en las afueras de la ciudad, el 2 de diciembre. La decisión de exponer en casas particulares representa un rechazo del sistema del arte hacia estos artistas que estaban haciendo objetos que no tenían ninguna semejanza con otras expresiones del arte local aceptado. Por otro lado, esto manifestaba también un rechazo de los artistas hacia el sistema, en un típico gesto de auto exclusión avant-garde. El formato de estos eventos era igualmente innovador, parecido más a un soiré que a una exhibición. La segunda muestra fue concebida como un evento multidisciplinario con música, baile y lectura de poesía. Si bien a juzgar por las escasas fotografías, había relativamente pocas obras de arte expuestas, estos eventos muestran un claro deseo de unir a un grupo de artistas, aunar una audiencia selectiva y seguir definiendo una posición antagónica en relación al contexto artístico local.

^{GPB}

¿Cómo se preparan las dos muestras en casas particulares en 1945?

^{GK} Después de *Invencción* vienen los preparativos para las dos exposiciones. Quien se comunica conmigo es el doctor Ramón Melgar que era el médico director del hospicio de los locos acá de El Borda [Hospital Nacional José T. Borda]. Este médico era un psiquiatra muy amigo de Enrique Pichon-Rivière y al mismo tiempo muy amigo de Hidalgo. Así que, en octubre, Pichon-Rivière acepta hacer en su casa la primera exposición. En ese instante surge la idea de añadir la palabra “invencción” y a partir de allí, lo empezamos a denominar Movimiento Arte Concreto-Invencción. Lo pusimos en francés, *Art Concret-Invention*. Esa idea fue conjunta, de todos.



Fotografía del grupo en la primera exhibición *Arte Concret-Invencción*, casa de Pichon-Rivière, Buenos Aires, octubre 1945.

^{GPB} De todos hasta cierto punto, porque aquí ya no participó el grupo de Maldonado, el de Arte Concreto.

^{GK} No, no estaban. Nos distanciamos: ellos formaron la Asociación, nosotros el Movimiento de Arte Concreto-Invención. Bueno, esto está claro a través de las fotos. Allí puedes ver quiénes quedamos.

^{GPB} Pero la separación vino después. El Movimiento Arte Concreto-Invención pasa a llamarse Arte Madí en 1946, por lo cual ¿se podría decir que este ya es el grupo proto-Madí?

^{GK} De alguna forma sí, el núcleo original ya está en esa foto, aunque estaban también [Raúl] Lozza y [Alfredo] Hlito entre el público.

^{GPB} En esta fotografía de Pichon-Rivière se ven pocas obras de arte al fondo, pero una de las más claras es un pintura semifigurativa que entiendo es de Rothfuss.

^{GK} Sí, es todavía representación porque es la abstracción de una llave, es decir que en 1945 aún existía la confusión. Si esto lo pintó, por ejemplo, en el 43, no hubo producción, entonces lo expuso porque era arte concreto y no era Madí, aun cuando ya estaba con lo del marco recortado como otras de sus obras de este periodo.



Rhod Rothfuss, *Sin título*, 1944. Más

Rhod Rothfuss
Sin título, 1944
Óleo sobre lienzo

Dimensiones variables, aproximadamente: 175.9 × 83.8 cm (69 1/4 × 33 inches)

Colección Patricia Phelps de Cisneros

^{GPB}

Otro aspecto que nos llama la atención hoy es el formato del segundo evento, que incluía música, danza, tal como se haría después en las exposiciones Madí.



Programa de la segunda exhibición *Arte Concreto-Invención*, Ramos Mejía, 1945.

^{GK} Hubo una audición de música con [Germán] Erhardt, una lectura de poemas, un cuento de Arden Quin, y yo leí varios fragmentos que tenía escritos como un ensayo pos-*Arturo* con la idea de la esencialidad, del esencialismo en el arte; y así se presentaron otras expresiones artísticas.

^{GPB} Es muy significativo que para su primera exposición hayan elegido justamente la casa de un importante psicoanalista. Dado que ustedes ya se habían declarado en contra del Surrealismo en *Arturo*, parece una contradicción que estén exponiendo en un contexto fuerte del psicoanálisis.¹⁸ Cuéntame, ¿cómo fue esa relación?

^{GK} Pues allí está, nosotros lo que aceptamos fue el lugar.

^{GPB} ¿O sea, no había un diálogo interesante con ese grupo?

^{GK} No, no particularmente. Había varios psicoanalistas en el grupo: Marie Langer, [Arnaldo] Rascovsky y unos cuantos más, había un diálogo fluido. Incluso una, [Arminda] Aberastury, trató de analizarme: –Tú estás loca, –le digo– ¿para qué me vas a analizar, para conocer más mis porquerías? Es muy cruel, pero el artista a veces es un poco impiadoso, lo único que tiene que preocuparle a un artista es su obra.

^{GPB} Volviendo a las fotos del evento de Pichon-Rivière, sobre la mesa vemos una de tus primeras esculturas articuladas en metal. Son estas mismas piezas simples y ensambladas que estaban reproducidas fotográficamente en *Invención*. De cierto modo estas obras son más radicales que *Röyi*, en el sentido de que todavía se puede decir que *Röyi* tiene una presencia escultórica tradicional porque se mantiene sola y tiende a una postura fija. Estas estructuras, sobre todo las más grandes, no se sostienen por sí solas, no tienen una forma específica, al manipularlas se transforman físicamente.



Fotografía del grupo en la primera exhibición *Art Concret-Invention*, casa de Pichon-Rivière, Buenos Aires, octubre de 1945, detalle



Escultura móvil articulada, 1948. Más
Escultura móvil articulada, 1948

Latón

Dimensiones variables, aproximadamente: 165.1 × 30.5 × 1.3 cm (65 × 12
× 1/2 inches)

The Museum of Modern Art, New York

Gift of Patricia Phelps de Cisneros in honor of Jay Levenson

^{GK} Estas son esculturas articuladas Madí que requieren la participación del público, porque si no hay un espectador y no les dan movimiento, no tienen sentido.

^{GPB} Continuemos un poco con la cronología, en diciembre de 1945, tiene lugar la segunda exposición, en la casa de Grete Stern en Ramos Mejía.



Fotografía del grupo en la segunda exhibición *Arte Concreto-Invención exhibition*, casa de Grete Stern, Ramos Mejía, diciembre 1945. Más
Fotografía del grupo en la segunda exhibición *Arte Concreto-Invención exhibition*, casa de Grete Stern, Ramos Mejía, diciembre 1945
Fotografiada por Grete Stern
© Grete Stern Estate

^{GK} En el café Rubí conocí a Elias Piterbarg, quien me habló de una fotógrafa alemana que venía huyendo del nazismo y que estudió con [Walter] Peterhans en la Bauhaus. La fui a buscar y resulta que me dio materiales de la Bauhaus con los cuales aprendimos bastante. Por lo menos nos depuramos, ya en ese momento sabíamos que teníamos que ser diferentes de lo que se había hecho.

^{GPB} ¿Y cómo se enteraban?

^{GK} Nos enterábamos justamente porque en las publicaciones que ella trajo nos dimos cuenta, por ejemplo, de que aquí no había bibliografía. La segunda exposición tuvo muy buena repercusión en el sentido de que hubo curiosidad entre la intelectualidad de Buenos Aires. Inclusive pretendían asociarnos injustamente con la Bauhaus, diciendo que nosotros queríamos abarcar muchos géneros, tantas disciplinas: dibujo infantil, fotografía, lectura de poemas, pintura, qué sé yo; pero lo hacíamos inconscientemente. No había una meta definida para hacer eso, no. Cada uno producía en su disciplina.

^{GPB} Entonces no era justamente un movimiento interdisciplinario en un sentido estricto, sino que estaban uniendo esfuerzos que tendían hacia la interdisciplinariedad. ¿Mientras tanto, qué pasaba con el grupo de la Asociación de Arte Concreto-Invención?¹⁹

^{GK} Ya hubo una pelea con Maldonado porque él quiso ser también el director del movimiento. A raíz del altercado, forma su grupo con Edgar Bayley: la Asociación de Arte Concreto-Invención. Reúne una cantidad de gente que respondía a un concepto más tradicional de lo concreto donde se creaba una cierta estética y estaba en los noventa grados del ángulo recto.

^{GPB} Pero en realidad ustedes todos ya hacían marco recortado y coplanares en 1945.

^{GK} Sí, pero no querían reconocerlo. Por esa época ellos sacan una revista que se llama *Arte Concreto-Invención* y allí están los que colaboraron con ese grupo, pero no estaban todos, quedaron los más importantes. Como en cualquier grupo quedan los fundamentales. Seguían agarrados al Arte Concreto y nosotros

decíamos: –Esto no es original, esto no puede pertenecer al Río de la Plata, esto debe tener un estilo determinado que sea reconocible en el mundo, que sea reconocible en cualquier parte pero que provenga de aquí de la Argentina, que se haya hecho en Buenos Aires. Ese era mi criterio. Tenía claro que no iba a ingresar en las antípodas y hacer un arte esquimal sin tener noción de lo que es el arte esquimal; es decir, había que buscar lo adecuado para un país que estaba culturalmente muy bien preparado pero que políticamente era un desastre en ese momento.

INVENCIÓN

arte

CONCRETO

BVENOS AIRES

Portada de *Arte Concreto-Invención* (Buenos Aires), no. 1, 1946.

^{GPB}

Es curioso que reclames este aspecto, pues la tradición de arte abstracto generalmente niega lo local a favor del internacionalismo.

^{GK}

Cuando saco el número cero-uno de la revista *Arte Madi Universal*, ¿por qué lo llamo “universal”? Buscaba que nuestra teoría fuera universal pero con mirada argentina, que es muy distinto de ser universal con mirada africana. Esa mirada argentina, la tenía bien entronizada porque yo viví un buen rato en el Abasto que es un barrio en el que vivía [el famoso cantante de tangos] Carlos Gardel. Era un medio muy orillero, lleno de gente que no era muy santa, gente prepotente, que cargaba bolsas con frutas, que llevaba una vida dura, y donde había, como siempre, una miseria latente. Entonces teníamos que, inclusive, hacernos fuertes contra los de aquí y para hacer eso empezamos a pedir colaboración a los artistas que estaban en el arte no figurativo internacional para *Arte Madi Universal*. El primero que protestó fue Max Bill cuando le propusimos un gran congreso de arte abstracto, diciendo que estábamos muy lejos, y tenía razón; pero no tanto, porque si nosotros hubiésemos podido insistir en que una aerolínea le pagara el pasaje, que comer allá o comer acá era lo mismo y que lo importante era lo que podía decirse, a lo mejor hubiera aceptado. Nosotros queríamos tener el mismo vigor, las mismas posibilidades de imaginación que tuvo en su momento *Abstraction-Création* en París.²⁰ Al final lo que queda realmente es la calidad de la obra, qué has agregado de nuevo, de distinto, algo que no puedas confundir con otro artista. Sin embargo, ellos como Asociación a veces no hacían distinción con algunas cosas de [Georges] Vantongerloo, con algunas cosas de [Richard Paul] Lohse. Son totalmente

confundibles con lo que la Asociación hacía, les faltaba originalidad por completo.²¹

En diciembre 1942 se funda la Asociación Psicoanalítica Argentina con Angel Garma, Celes Cárcamo, Arnaldo Rascovsky, Enrique Pichon-Rivière, Marie Langer y Enrique Ferrari Hardoy. La mayoría de ellos estuvieron presentes en la primera exposición *Art Concret-Invention*.

La Asociación de Arte Concreto-Invención tuvo su primera exposición en agosto 1946 en la Galería Peuser, Buenos Aires. Sus principales miembros fueron Manuel Espinosa, Claudio Girola, Alfredo Hlito, Enio Iommi, Raúl Lozza, Tomás Maldonado, Juan Melé, Alberto Molenberg, Lidy Prati. De filosofía más colectivista y centrada en las artes plásticas, el grupo realizó obras de marco irregular y coplanares hasta finales de 1947, cuando adoptan un lenguaje más afín al concretismo suizo de Max Bill y otros.

Abstraction-Création fue una asociación fundada en 1931 en París para apoyar la no figuración de forma. Entre sus fundadores se encuentran Theo van Doesburg, Georges Vantongerloo y Auguste Herbin.

Sobre este tema ver: Gabriel Pérez-Barreiro, “Invención y reinención: el diálogo transatlántico en la abstracción geométrica”, en el catálogo América fría (Madrid: Fundación Juan March, 2011), 67–75.

MADÍ

Mientras que cada retazo de evidencia verídica demuestra que Arden Quin, Rothfuss y Kosice co-fundaron el movimiento Madí en 1946, el hecho es que en un lapso muy corto de tiempo, Kosice se convirtió en el líder de facto y principal organizador. La fascinación que Madí aún sigue conjurando hoy, se debe en parte a las habilidades de Kosice como promotor y creador de recuentos reales y ficticiales del movimiento, como así también de sus orígenes y significancia. Si solamente comparamos la designación del movimiento, Madí, con su competencia Asociación de Arte Concreto-Invención, o si observamos los variados anuncios o folletos distribuidos por Madí en el primer año, podemos notar que Kosice era un maestro para comunicar el misterio de un movimiento que irónicamente tenía poca unidad o valores en común, y cuyo manifiesto estaba lejos de ser una coherente declaración de objetivos. Pero Kosice fue capaz de usar su nombre y su ambigüedad para aunar gente, declarar lealtades o traiciones y articular guerras o alianzas con una red de contactos internacionales que fue cultivando con pasión inagotable. Madí hoy, representa una red de problemas historiográficos, debido en gran parte a la falta de trabajos consistentes realizados en su momento, insuficiencia de documentación independiente y el largo periodo de oscuridad desde sus orígenes hasta la década de 1990. Madí fue “re-descubierto” en el ámbito internacional después de la exhibición Art in Latin America en la galería Hayward de Londres en 1989, donde se presentó por primera vez una selección de estos trabajos.²² En pocos años, el mercado comenzó a buscar obras directamente en los talleres de artistas y como consecuencia surgieron múltiples problemas de autenticidad, fechas, ediciones, e incluso alteración de documentos para proveer “evidencia” sobre el origen y datación de una pieza. Al margen de las dificultades que esta situación ha creado en términos de circulación y exhibición de trabajos, ha forjado un problema más serio para los historiadores que intentan discernir los hechos de la ficción y así poder reconstruir lo que verdaderamente ocurrió. El interés originario de Madí por la ficción, los pseudónimos y la creación y difusión de un halo de mitología sobre su propia existencia e importancia, simplemente añade otra capa de complejidad al fenómeno. La siguiente discusión presenta el punto de vista de Kosice sobre el movimiento.

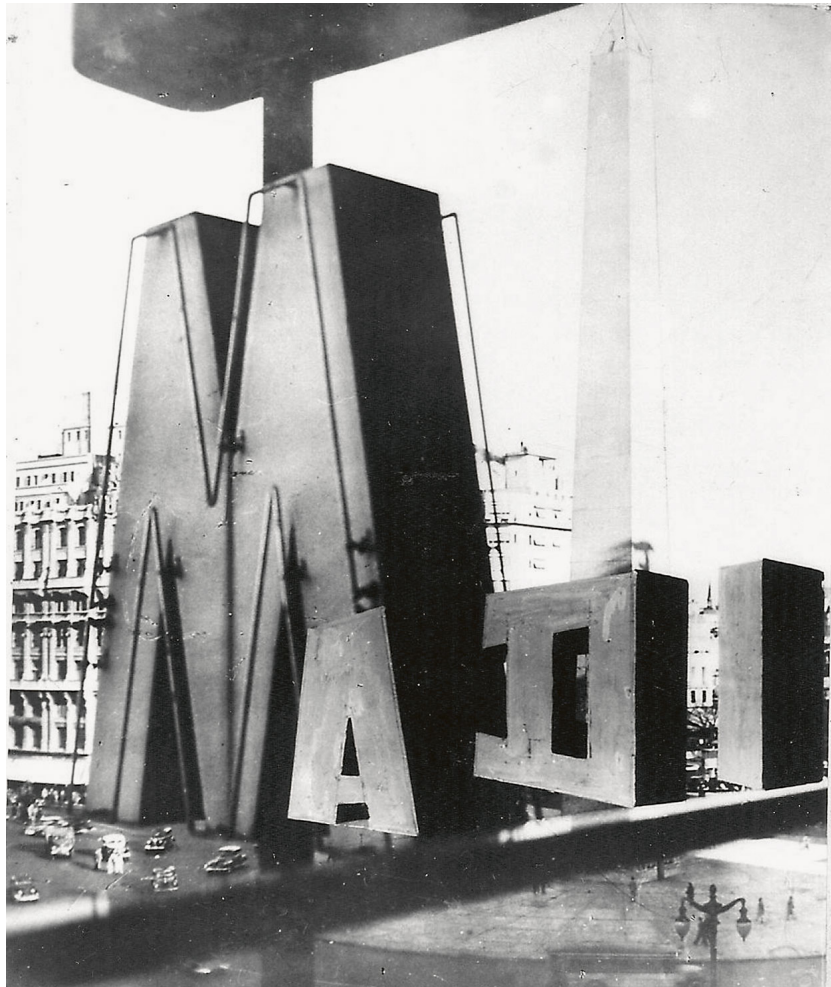


Noticiero cinematográfico sobre Arte Madí, Buenos Aires, ca. 1948 (sin audio)

^{GPB} ¿Cuál es el origen de Madí?

^{GK} Siempre insisto en que el nombre viene de “Madrid, Madrid, no pasarán”, el lema usado por los republicanos españoles, es la contracción de Madrid. Quienes me apuraron a mí fueron Edgar Bayley y Rothfuss para la designación del nombre, y en realidad se llamó Movimiento de Arte Madí, por cierta jactancia de la edad y cierta audacia.

^{GPB} ¿Cuál es el origen de esta foto icónica de Grete Stern que llegó a ser como una marca de Madí?



Grete Stern, *Madí*, 1946–47. Más

Grete Stern, *Madí*, 1946–47

Copia en gelatina de plata

59.8 × 49.4 cm (23 9/16 × 19 7/16 inches)

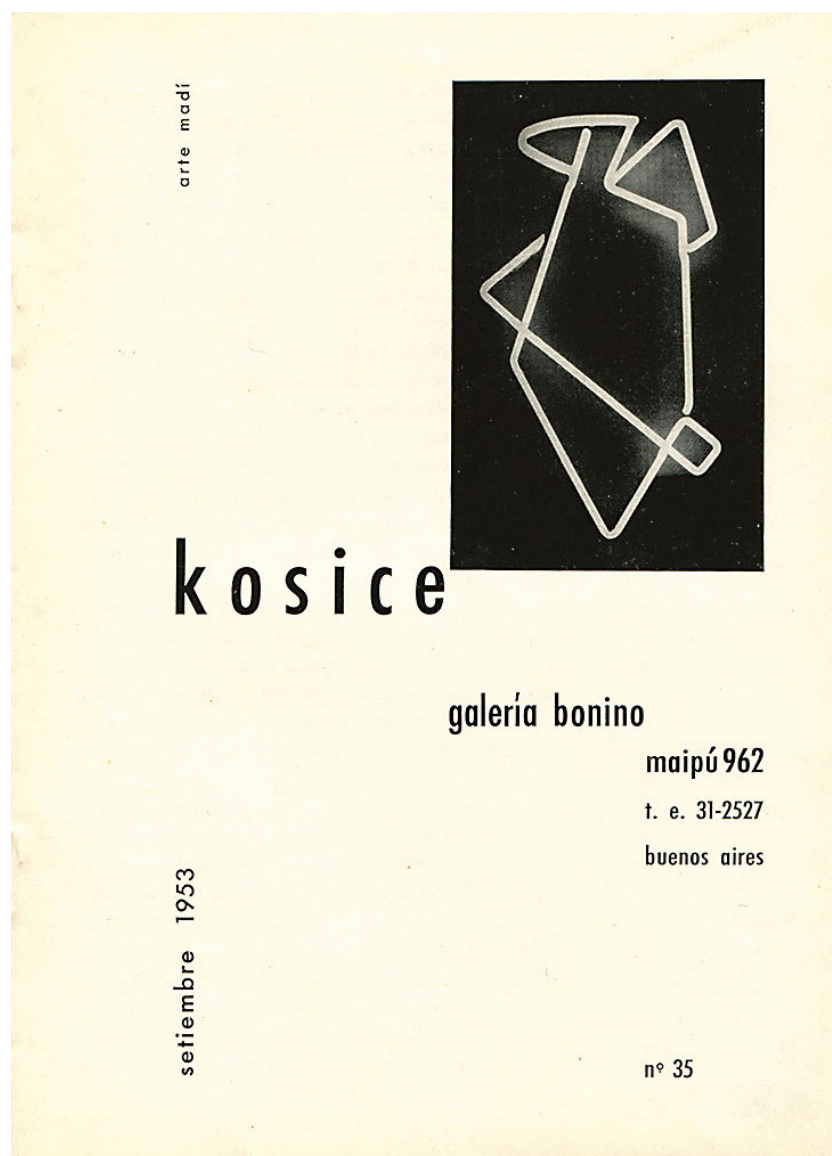
The Museum of Modern Art, New York

Latin American and Caribbean Fund and partial gift of Mauro Herlitzka

© Grete Stern Estate

^{GK} Lo de Grete Stern es interesante. Fue con el aviso lumínico de relojes Movado que estaba frente al Obelisco con una M gigante. Grete fue a sacar las fotos de noche y no pudo, porque antes los negativos eran de vidrio, le salió mal, le salió borroso. Entonces volvió y las sacó de día. La “M” de MADÍ es la de

Movado, le agregué la A, D y la I y quedó “Madí”. Algunos hechos son curiosos: Un aviso luminoso publicitario me llevó a utilizar el gas neón en mis estructuras lumínicas. Nadie se dio cuenta que empecé a hacer para esa misma época obras con gas neón, algo que no se había hecho ni en Norteamérica ni en ningún otro lado. Paradójicamente, los que lo hicieron posteriormente en Norteamérica se hicieron ricos y yo no, esa fue mi conclusión final. Te cuento que hubo travesías muy azarosas con el grupo Madí, y algunos todavía lo hacen subsistir; pero las segundas partes, ya sabemos, no son tan buenas. De algún modo he tocado la poesía y la teoría del arte, y si estoy trabajando por un lado el gas neón, por otro lado estoy trabajando con agua. Esa idea la relaciono con la influencia de Leonardo da Vinci y su fórmula de la diversificación.



Portada del catálogo de la muestra de Kosice en la Galería Bonino, 1953, con la primera reproducción de su obra en neón.

^{GPB} Ese asunto me interesa mucho, el tema de la diversidad y de la inclusión. En la revista *Arte Madí Universal*, que editas entre 1947 y 1954, hay un gran esfuerzo por la inclusión y por la colaboración, por lo menos en el plano internacional. ¿Hasta qué punto era riguroso el movimiento? ¿Qué le exigían ustedes a un artista para que se adhiriera, para que fuera parte de este grupo y cómo quedaba fuera?



Arte Madí Universal (Buenos Aires) (en el sentido del reloj comenzando de la esquina superior izquierda): No. 0-1, 1947; No. 3, octubre 1949; No. 4, octubre 1950; No. 5, octubre 1951; No. 6, octubre 1952; No. 2, octubre 1948; No. 7-8, junio 1954.

^{GK} En primer lugar, que sintiera lo más elemental en la pintura, que el color fuera autónomo y que usara un marco irregular y estructural; en segundo lugar, de ser posible, que encontrara la manera de dinamizar una escultura; en tercer lugar, que estuviera abierto a la confirmación de que la vida es más importante que un objeto y que la vida va paralela al júbilo de la necesidad de vivir y que eso es indestructible.

^{GPB} ¿Y eso cómo lo sabían? Las primeras dos condiciones se evidencian en las obras mismas, pero ese tercer aspecto, el del “júbilo”, ¿cómo lo juzgaban?

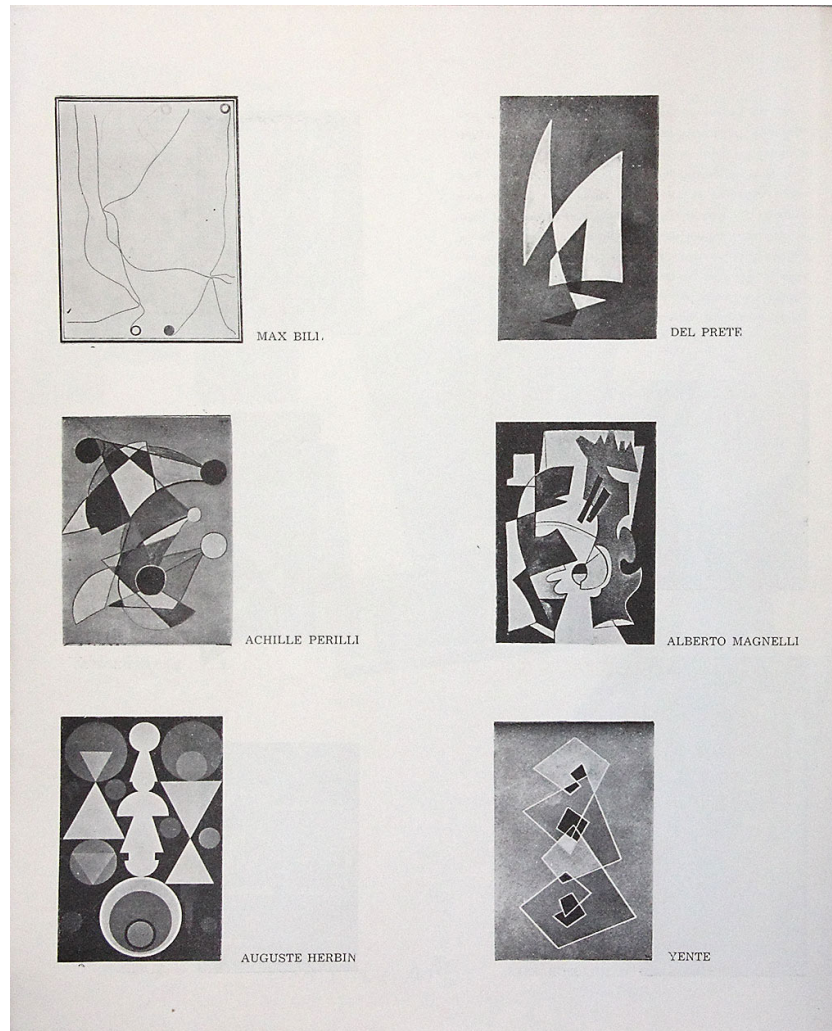
^{GK} Cómo te podría decir . . . No admitíamos el pesimismo así directamente, no admitíamos lo que podría ser destructivo en una obra. Podía hacerse una obra Madí pero con un criterio miserabilista, digamos. Eso no lo aceptábamos.

^{GPB} Tú usas con frecuencia la palabra optimismo, quisiera saber ¿qué significa el optimismo para ti?

^{GK} El optimismo, para mí, es un juego de palabras. Para llegar a lo óptimo te tenés que ayudar vos, no podés esperar de afuera, te tiene que nacer de adentro, el origen es muy personal.

^{GPB} Además hay un aspecto interesante que es por un lado la amplitud que alcanza el fenómeno Madí internacionalmente. En los ocho números de la revista se aprecia realmente una diversidad geográfica muy grande y muy abarcadora. Sin embargo en la Argentina, ustedes articulan una oposición más puntiaguda hacia, por ejemplo, los artistas concretos, los artistas asociados con Maldonado, Hlito y Prati.

¿Obedece a que estaban en un mismo espacio geográfico, a la necesidad de identificación de grupo? El Madí no era por una parte tan abierto como Réalités Nouvelles²³ ni tan cerrado como De Stijl,²⁴ era más una especie de intermedio, simultáneamente amplio y cerrado según el caso.



Artistas internacionales reproducidos en *Arte Madí Universal* No. 3, octubre 1949.

^{GK} Mira, no sé cuál es el fundamento de tu pregunta porque no entiendo qué relación puede haber entre un concreto y un deslizamiento hacia lo concreto y lo concreto en sí. Lo concreto, sí, lo admitíamos siempre, siendo o no de Maldonado. Además Maldonado sale de Madí, ese es un hecho, es un hecho concreto, sale de *Arturo*.

^{GPB} Vamos a volver al tema de la diferencia entre Dadaísmo y Surrealismo. Si bien ustedes se declaran desde temprano en contra del Surrealismo, el enemigo parece ser las imágenes oníricas de Dalí más que la escritura automática de André Breton. Además hay varios aspectos de Madí que se acercan al Dadaísmo en su provocación. Pero sin ir más allá, ¿te parece que hay una diferencia importante entre el azar dadaísta y el azar surrealista? Ya en *Arturo*, la contraportada propone “Hallazgo” como un sinónimo de “Invención”.²⁵

^{GK} Bueno, mi posición personal era tratar de corregir el azar. Los dadaístas esperaban romper y tirar todo por la ventana y lo lograron, en *Cabaret Voltaire* lo consiguieron, inclusive destruyendo objetos que supuestamente eran de arte, lo hacían con esa intención. Pero no eran más que una reverenda negación de lo que se había hecho, incluyendo al Surrealismo. Es decir, era ventilar la casa del artista y se logró con el Dada, aunque también se ganaron espacios nuevos con el Surrealismo. Nosotros de alguna manera tuvimos una lectura surrealista a través de la poesía, por ejemplo los grandes poetas, aunque no se hayan afiliado al Surrealismo como Michel Seuphor, Louis Aragón, Jacques Prévert, había muchos que insensiblemente Breton los iba encuadrando en esa denominación pero no lo hacía a propósito, simplemente se acercaban porque no había otra forma de quedar unidos.

^{GPB} Justamente por eso preguntaba. Siempre existe tensión entre los principios rígidos de un grupo y las actividades de cada uno de sus participantes.

^{GK} Sí, hay gente que duró poco en Madí como María Bresler. Unos duraron dos o tres años o menos, y yo no podía estar preocupado por ellos porque tenía que ocuparme también de mi obra y de la del grupo. No siempre estábamos de acuerdo. Teníamos nuestras diferencias. En una ocasión propuse leer un manifiesto y Arden Quin dice: –No, yo lo que voy a leer van a ser las propuestas de un próximo manifiesto porque creo que deben hacerse varios. A lo cual le respondí: –No, si vos no lo leés des- pués de mi conferencia, voy a leer yo el manifiesto y si vos no querés firmar porque vos querés varios manifiestos y estos son prolegómenos de un manifiesto, hacés lo que querés.

^{GPB} Pasemos al punto de los manifiestos en Arte Madí y del Manifiesto Madí en particular.²⁶ Una parte del Manifiesto Madí habla de la historia y de la teoría y luego trata sobre la aplicación a los distintos lenguajes de arte, bien sean pintura, escultura o música. Existe el deseo de cruzar disciplinas, pero en algunos casos como en pintura o escultura queda bastante definido hacia dónde van sus aspiraciones, mientras que en otros, como arquitectura o música, no está tan claro el propósito.

On reconnaîtra comme ART MADI (MADINEMSOR) l'organisation de tous les éléments propres à chaque art dans son contenu.

Cela comprend la présence, l'arrangement dynamique mobile, le développement du thème propre, la ludicité et la pluralité comme valeurs objectives; toute intervention des phénomènes d'expression, représentation et signification est par conséquent supprimée.

Le dessin madi est une disposition de points et de lignes sur une surface.

La peinture madi couleur et bidimensionnalité. Cadre découpé et irrégulier, surface plane et surface courbe ou concave. Des plans articulés, avec mouvement linéaire, rotatif et de translation.

La sculpture, tridimensionnalité, sans couleur, forme totale et des solides avec contour, avec des mouvements d'articulation, rotation, translation, etc.

L'architecture madi, contour et formes mobiles et déplaçables.

La musique madi, inscription de sons dans la section d'or.

La poésie madi, proposition inventée, des concepts et des images non traduisibles par un moyen différent du langage. Devenir conceptuel pur.

Théâtre madi, scénographie mobile, dialogue inventé.

Roman et nouvelle madiques, personnages et action sans lieu ni temps déterminés ou dans des lieux et des temps tout à fait inventés.

La danse madi, corps et mouvements circonscrits à un contour mesuré, sans musique.

Dans le pays qui ont atteint le point culminant de leur développement industriel, le vieux réalisme bourgeois disparaît presque entièrement; le naturalisme ne s'y déprend que faiblement et se retire.

C'est alors que l'abstraction, essentiellement expressive, du romantisme, en occupe la place. Dans ce terme sont renfermées toutes les écoles d'art figuratif, depuis le cubisme jusqu'au surréalisme. Ces écoles ont répondu à des besoins idéologiques de leur époque et leurs réalisations sont des contributions inestimables à la solution des problèmes posés à la culture de nos jours. Néanmoins il faut les considérer comme surannés. D'ailleurs leur insistance sur le thème extérieur à leurs qualités propres est une rétrogradation au service du naturalisme contre le véritable esprit constructif qui s'élevait dans tous les pays et dans toutes les cultures sous les formes d'expressionnisme, du surréalisme, de constructivisme, etc.

Avec le concret —qui est en réalité la rejection le plus jeune de l'esprit abstractionniste— commence la grande période de l'art non figuratif, où l'artiste en se servant de l'élément et de son respectif contenu crée l'œuvre dans toute sa pureté sans des mélanges hybrides et objets étrangers à sa nature. Mais dans le "concret" il y a eu un manque d'universalité et de conséquence d'organisation. On est tombé dans de profondes et insurmontables contradictions. On a retenu les grands vices et tabous de l'art ancien, par exemple dans la peinture, la sculpture, la poésie, etc., respectivement la superposition, le cadre rectangulaire, l'orthométrie plastique; l'instabilité, l'interférence entre le volume et le contour; des propositions et des images gnacologiques et traduisibles graphiquement. Cela a eu pour conséquence que l'art concret n'a pu s'opposer sérieusement, au moyen d'une théorie organique et une pratique disciplinée, aux mouvements intuitionnistes qui, comme le surréalisme, ont conquis pour eux tout l'univers. De là le triomphe, malgré toutes les conditions adverses, des élans instinctifs contre la réflexion; de l'intuition contre la conscience; de la révélation de la subconscience contre l'analyse froide, l'étude rigoureuse par le créateur de l'objet à construire; du symbolisme, de l'hermétisme, de la magie contre la réalité; de la métaphysique contre l'expérience.

Quant à la théorie et à la connaissance de l'art est en eux la description subjective, idéoliste, réactionnaire y dominent.

Bref, l'art avant Madi:

Un historicisme scolastique, idéoliste.

Une conception irrationnelle.

Une technique académique.

Une composition unilatérale, atonique, fausse.

Une œuvre qui manque de vraie essentialité.

Une conscience paralysée par ses contradictions sans solution; imperméabilisée au renouvellement de la technique et du style.

Contre tout cela se lève Madi, confirmant le désir constant, absorbant de l'homme d'inventer et construire des objets en dedans des valeurs absolues éternelles; auprès de l'humanité luttant pour une société sans classes qui libère l'énergie et domine l'espace et le temps dans tous leurs sens et la matière jusqu'à ses dernières conséquences.

Sans descriptions fondamentales relatives à la totalité de l'organisation. Il n'est point possible de construire l'objet ni de le faire pénétrer dans l'ordre constant de la création. C'est ainsi que le concept d'invention est défini dans le champ de la technique, et celui de la création comme une essence tout à fait définie.

Pour le madisme l'invention est une méthode interne, surmontable, et la création une totalité invariable. Madi par conséquent invente et crée.

DU MANIFESTE DE L'ÉCOLE
(Traduit de l'espagnol)
1946-47

GYULA KOSICE

RHOD ROTHFUSS

DIYI LAAN

RODOLFO URICCHIO

RAYMUNDO RASAS PET

RICARDO PEREYRA

JACQUELINE LORIN-KALDOR

ANIBAL J. BIEDMA

JUAN PEDRO DELMONTE

MARIA BRESLER

ALEJANDRO HAVAS

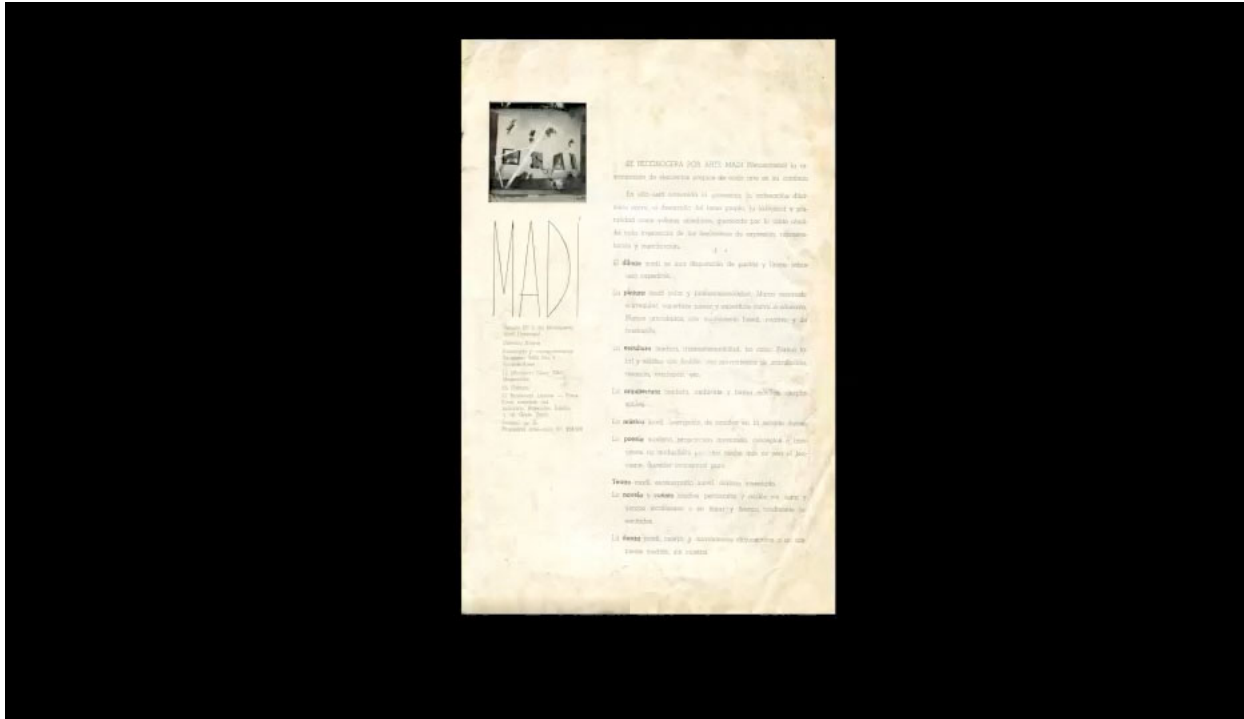


KOSICE



ROTHFUSS

Volante del *Manifiesto Madi*, 1946-47.



Gyula Kosice y Diyi Laañ leyendo un extracto del Manifiesto Madí, ca. 1947

^{GK}

Mira, Madí era una propuesta para todas las ramas del arte. Juan Carlos Paz, un músico, el primero que se alió a nosotros, lo siguió Esteban Eitler, un gran flautista que venía de Austria. Más tarde, desde Brasil se unió [Hans-Joachim] Koellreutter; pero, como no sé leer música, no lo entendía del todo. En arquitectura [Richard] Humbert se afilió proponiendo la ciudad hexagonal, cuando aún no estaba la *Ciudad hidroespacial* dentro de mi ambición mayor. Te puedo decir que en poesía hubo una cantidad enorme de vínculos, empezando por [Jorge B.] Rivera, quien murió hace unos años, [Jorge] Núñez y otros; escultores como Eduardo Sabelli, hay una veintena. Éramos tantos, lo que pasa es que no hacíamos mucho ruido como hacían los futuristas. Nosotros hicimos historia calladamente, no tuvimos un encontronazo con la prensa ni con los medios.

«Cada Unidad Gráfica, con sus valores armónicos y rítmicos»
PIEZA PARA PIANO
 ESTEBAN EITLER

ESTEBAN EITLER

Las nuevas experiencias de la escuela con respecto a la música, están orientadas hacia la ordenación de los sonidos en la sección aurea. El estudio para la práctica de los diecinueve tonos y la invención de nuevos instrumentos sobre una temática sagital, están a cargo del compositor **IGNACIO BLASKO**.

Esteban Eitler, “Pieza para piano”, en *Arte Madí Universal* (Buenos Aires), No. 0-1, 1947.

el movimiento madinemsor

PROYECTO OBJETO HORACIO CAZENAVE

TRES POEMAS

MADIES

de Esteban Eitler

Sobre los poemas de Kostas

1° - Alimento por amor
 2° - Luchó en el guerra
 3° - Contacto de almas

DISEÑO E. EITLER

Esteban Eitler, “Tres poemas Madies”, en *Arte Madí Universal* (Buenos Aires), No. 0-1, 1947.

GPB

Sin embargo usaban estrategias de comunicación bien avanzadas. Estoy pensando en los volantes que distribuyen en junio de 1946, en esa época ustedes no tenían necesariamente un cuerpo de obra consolidado como grupo, pero no lo sintieron como impedimento para salir a la calle.

Por una invención mádica

de objetos en el espacio
sin ingerencias extrañas a sus propiedades esenciales.

MADÍ crea un nuevo género plástico !

Movimiento MADÍ — Buenos Aires — Junio de 1946

LA PINTURA MADÍ

Al articular planos de color, estrictamente proporcionados y combinados, Madi proyecta la Pintura más allá de la fórmula antigua donde se encerraba el pretendido planismo del neoplasticismo, no-objetivismo, constructivismo, y otras escuelas de arte concreto en general.

Movimiento MADÍ — Buenos Aires — Junio de 1946

MADÍ

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

Movimiento MADÍ — Buenos Aires — Junio de 1946

Por un arte ESENCIAL

abolida toda figuración

romántico - naturalista

Por una invención REAL !

Movimiento MADÍ — Buenos Aires — Junio de 1946

Volantes Madí, junio 1946.

^{GK} No, la idea ya estaba consolidada a través de mis declaraciones en el Manifiesto Madí pero lógicamente no se corporizaba aún en nuestras producciones. Vimos que no había aceptación siquiera entre los artistas mismos de la Asociación de Artistas Plásticos Argentinos, no hubo ninguna aceptación, nada, no digo rechazo sino la mínima aceptación. No nos aceptaron, nunca tuvimos nada que ver con otros artistas.

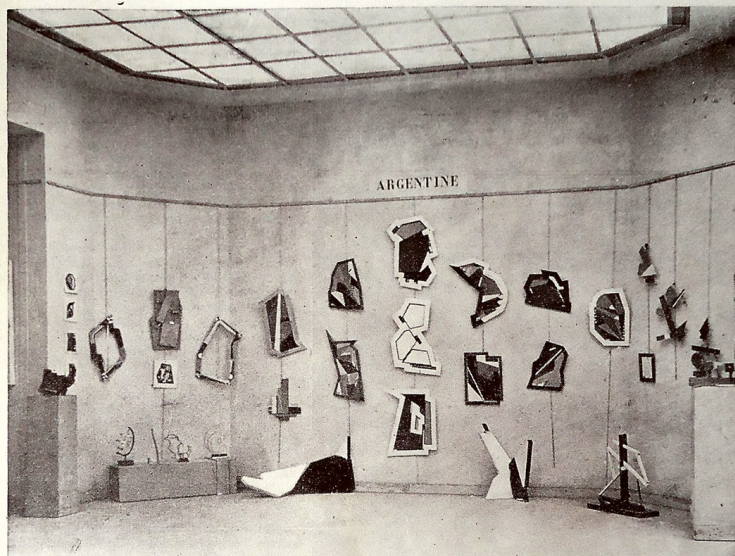
^{GPB} Es por eso que me pregunto, si esas primeras manifestaciones, los volantes “de incógnito” que aparecieron adheridos en los transportes públicos y en las calles, eran intentos de comunicación pre-obras, en el sentido de que ustedes pensaban que lo que hacían producía un ruido, una situación, una alteración en un ámbito más amplio, más general, fuera del circuito artístico profesional.

^{GK} Sí, era eso pero no con ruido, era un mensaje que se deslizaba en la conciencia de la mayoría de la gente que sabía que Madí era una organización rigurosa, con artistas medio raros, con expresiones raras y lo

raro permanecía como una pregunta: ¿qué querrán decir? Luego, cuando hacíamos una exposición había críticos que se acercaron y nos defendieron bien.

^{GPB} La aceptación vino después, ¿no? En su momento hubo muy poca resonancia.

^{GK} Tienes razón. Imagínate que Romero Brest²⁷ llega a correr el riesgo de llamarme “Kosice: un precursor”, en la muestra del Di Tella de 1968.²⁸ Cuando expusimos en la segunda muestra del grupo Madí en la Academia Altamira [1946],²⁹ resulta que se asombró pero no emitió juicio alguno; y después cuando hubo lo de París [Salon des Réalités Nouvelles, 1948], dijo que estábamos “en algo”. A este crítico hay que tenerlo en cuenta a pesar de que tuvo muchos, muchos, muchos enemigos. Tuvo una frase bastante complicada, desafortunada si se quiere, en la que decía que la pintura ha terminado su ciclo, no existe más la pintura. Pero el color sigue siendo el color, y si está en un plano o está en dos, qué importa; sin embargo, no cabe duda de que en el periodo del Di Tella, él fue un gran convocante.



VISTA DEL STAND DE MADI EN PARIS

En ocasión del tercer Salón de "Réalités Nouvelles" que organiza anualmente dicha institución, el movimiento Madí-nemisor representó a las corrientes de arte no-figurativo de la república Argentina y el Uruguay.

17 - países y 260 expositores intervinieron en dicha muestra que reflejó la extraordinaria vitalidad del arte abstracto-concreto internacional.

Obras de calidad de auténticos pintores y escultores no-figurativos, una organización perfecta y una dedicación a toda prueba, hicieron de esta exposición de París un gran suceso.

La comisión del Salón de "Réalités Nouvelles" se compone de los siguientes colegas:

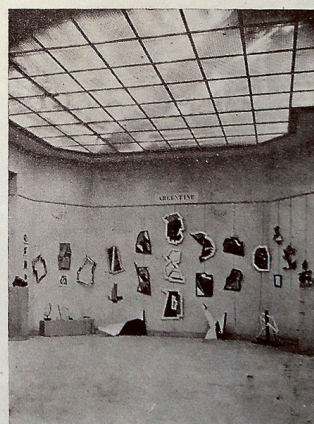
Presidente Fundador: FREDO SIDES

Vicepresidente: A. HERBIN

Secretario general: A. F. DEL MARLE

Tesorero: H. M. BERARD

Miembros: J. ARP, DEWASNE, A. GLEIZES, GORIN
A. PEVSNER



Vista de exhibición de Salon des Réalités Nouvelles, París, 1948, con obras Madí seleccionadas por Kosice, en *Arte Madí Universal* (Buenos Aires), No. 2, 1948. Más

Vista de exhibición de Salon des Réalités Nouvelles, París, 1948, con obras Madí seleccionadas por Kosice, en *Arte Madí Universal* (Buenos Aires), No. 2, 1948

Expositores: Anibal J. Biedma, Maria Bresler, Juan Delmonte, Diyi Laañ, Gyula Kosice, Lorin Kaldor, Ricardo Pereyra, Rasas Pet, Rhod Rothfuss, Rodolfo Uriccio

^{GPB}

Está bien, pero insisto que en esa primera época que está Romero Brest con la revista *Ver y Estimar* [1948-55], el primer artículo que menciona el arte abstracto local sale recién en 1948,³⁰ es decir que pasaron cuatro años después de Arturo, lo cual significa que hay un considerable lapso de silencio. Me pregunto, ¿hasta qué punto, para ustedes, era importante o no tener ese reconocimiento? ¿Buscaban ese reconocimiento o sabían ya que habían sobrepasado las posibilidades de la crítica de alguna manera?

^{GK}

En *Ver y Estimar* había una tal Blanca Stabile que hizo una nota muy importante y otra nota salió nada menos que de Guillermo de Torre en la revista *Sur*, él venía del Ultraísmo y sabía lo que era un grupo,

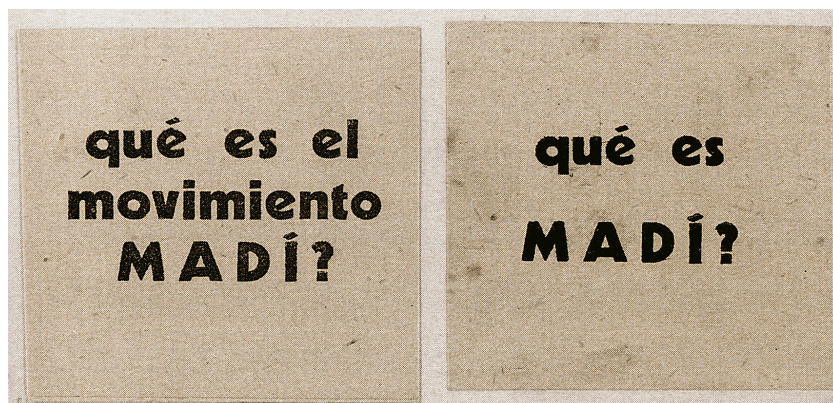
era integrante de un grupo. No quería que le dijeran solamente ultraísta: “Primero soy Guillermo de Torre y después ultraísta”, decía.³¹

^{GPB} Lo que cuentas coincide con los primeros años del peronismo. ¿Cómo vivían esa etapa?

^{GK} En realidad nos hacían caso los medios masivos, el cine, la radio. Nos daban bolilla porque era una ilusión no esperada, pero nada más. No era la gran cosa decir: “Ahora hay protección de estado” . . . Al contrario, nos metían presos, yo estuve cuarenta y ocho horas preso porque venía saliendo de una imprenta que consideraban sospechosa. Era el periodo de Ivanissevich,³² quien decía, copiando a otro maldito que fue Hitler, que el arte nuestro era arte degenerado. Nosotros no lo sabíamos pero él lo llamaba así y por eso fui perseguido. Sin embargo teníamos que seguir a pesar de todo con la tarea.

^{GPB} Por eso pregunto, ¿hasta qué punto era importante la provocación como estrategia en el contexto de los volantes?

^{GK} No, la provocación fue no tanta como uno piensa. Íbamos pegando unos papelitos cuadrados engomados, los pegábamos en los ascensores y en otros sitios. Decían simplemente: ¿Qué es Madí?, una pregunta, pero eso no generó ninguna pared de silencio, en los corrillos se hablaba y se decía pero nadie hacía un escándalo. Una vez nos tocó poner las obras, en la calle Florida, entre las rodillas siguiendo el consejo de Rothfuss. En la calle más transitada de Buenos Aires, hicimos eso cuatro o cinco personas, en cada cuadra nos parábamos con la obra en el suelo. Ahí parados y las pinturas, nada más.



Volantes Madí, junio 1946.

^{GPB} Regresando al tema de la formación de grupo, me gustaría tratar el asunto de los seudónimos. En las revistas Madí, así como en las exposiciones, hay una serie de personajes inventados, nombres de grupos, reseñas de libros ficticios, etc. Me pregunto si esto era un intento de burlarse de la idea de autoría que es tan importante en nuestro sistema del arte o se trataba simplemente de aparentar un grupo más numeroso.

^{GK} Queríamos ser más, simplemente. Yo tengo mi seudónimo Raymundo Rasas Pet.³³ Queríamos ser más, esa es la realidad. Llegamos a ser una veintena de participantes. Es evidente que un grupo que engrosa sus filas tiene una mayor estridencia, si se quiere; pero no significa que tenga más verdad. Hay grupos muy chiquitos que se han hecho de cuatro o cinco sujetos y han creado escuela.

^{GPB} Pero esa es una reflexión que haces ahora, porque en la época lo que querías era reflejar más cantidad, ocupar más espacio.

^{GK} Sí, es así, más aceptación. Había que acumular gente, inclusive con otros nombres, para poder crear mayor contexto. Simplemente era un movimiento en el cual había que ordenar algunas cosas y estaba a mi cargo ese ordenamiento. Pero se diferenciaba de otros movimientos o asociaciones o agrupaciones: tenía lo que se llama un estilo.

^{GPB} Como director del grupo, ¿hasta qué punto era importante que los participantes siguieran los propósitos del manifiesto?

^{GK} A ver, cómo te podría decir, toma al futurista [Filippo Tommaso] Marinetti, él empieza a crear un manifiesto a favor de la dinámica. Luego vienen [Umberto] Boccioni, [Giacomo] Balla y los demás y Marinetti queda un poco relegado, como en el mito del recuerdo. En cambio los artistas crean una obra que en lugar de ser un mito es una realidad. El Futurismo es un movimiento importante, lo menciono porque ha dejado huellas en mí, pero las proclamas de Marinetti no son tan importantes como la obra de los artistas. La literatura de algunos críticos no es tan importante como la visión determinada de ciertos artistas.

^{GPB} Como bien dices, al final es la obra la que vale. Y ese es el punto, ¿en qué momento para ti se hace necesaria la formación del movimiento? O sea, tú puedes haber sido un artista individual como los hubo en la historia; pero se ve que desde muy temprano te interesaba estar en grupo, rodeado de gente y articular un espíritu de grupo, ¿a qué se debe esa disposición?

^{GK} Bueno, siempre busqué enseñar lo aprendido a otro par, un par es una persona que es igual que vos y los dos aprenden el uno del otro. Tuve esa conciencia y también tuve la precondition de que, evidentemente, en ese caso tenía razón Leonardo cuando decía que primero estaba la teoría y luego la práctica.

^{GPB} Cuéntame, ya que estamos hablando de los grupos, uno de los temas que atraviesa el Surrealismo y el Constructivismo, es el contenido político y utópico. ¿Cómo resumirías tu postura y la de Madí acerca de la política? ¿Dónde estaban ustedes políticamente en esos años?

^{GK} Como te conté antes, hubo un bibliotecario socialista que fue fundamental en mi formación cuando tuve doce años. Con él también aprendí que el Partido Socialista tenía una plataforma que trataba si no de socializar al mundo al menos lo intentaba y me pareció buena la idea. En última instancia, hay partidos de izquierda y partidos de derecha. Cuando me encontré con [Julio] Cortázar me dijo: –Yo estoy con los cubanos. A lo cual le respondí: –No, yo no estoy con nadie. Y se enojó conmigo porque no entraba en la línea del conductismo politizado. Insisto: lo que vale es la obra y si lo que vale es una obra politizada, bueno. En ese tiempo, en nuestro grupo, uno que otro se auto calificaba. Nunca acepté usar el término; mas debo reconocerlo, sí hubo un consenso socialista entre nosotros.

^{GPB} Y aquí obviamente se produce una tensión con la historia soviética a partir de los veinte cuando rechazan la abstracción, y sin embargo ustedes, desde la izquierda aunque no sea la extrema izquierda, reivindican el lenguaje abstracto como una herramienta social.

^{GK} Con decirte que [Naum] Gabo y su hermano [Antoine] Pevsner, al igual que otros, huyeron de Rusia a Noruega porque eran perseguidos por su arte no figurativo. Nosotros estábamos de su lado. Te voy a decir algo más, de [Jean-Paul] Sartre aprendí algunas cosas, me decía: “Ne pas choisir, c’est encore choisir”, es decir: “Si vos no elegís, es una manera de elegir”.

^{GPB} Hablando de Europa, en 1948, Madí participa en el Salón Réalités Nouvelles en París. A partir de ese momento aumentan tus contactos con la Europa de la posguerra y eventualmente te estableces en París por varios años. ¿Cómo afectó eso tu desarrollo como artista?

^{GK} En París descubro el agua. En el Manifiesto Madí digo que hay un continuo de cada arte, así como hay un continuo de cada vida. En *Arturo* ya decía que el hombre no ha de terminar en la tierra; y si te das cuenta, lo que buscaba Madí, más que absorber y jerarquizar el muro, era disolverlo en el espacio. El arte geométrico también llegó a un punto muerto, hay que reconocerlo desgraciadamente. Asegurar un conocimiento es desde el comienzo inmovilizarlo, en tanto la dinámica del mundo es imparable. No hay nada estático, con lo cual un arte que aspira a disolver el plano intermediario –la pared– implica que habrá paredes y ventanas diferentes y no es así. Eso no pasó. Allí vimos que la imaginación podría revertir la fórmula tradicional de un urbanismo que se manifiesta a través de la valorización del terreno y no de la valorización de la imaginación. Entonces empiezo a hacer esculturas con agua, en todas las dimensiones, como una manera de sobrepasar límites.

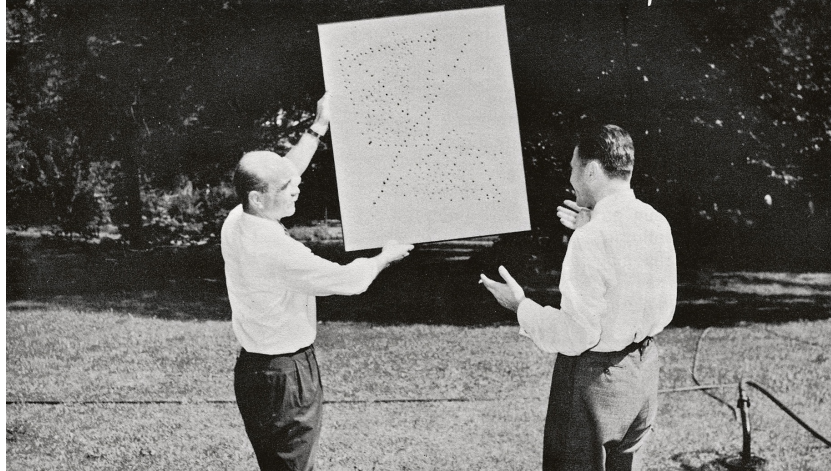


Gota de agua móvil, 2000. Más
Gota de agua móvil, 2000
Plexiglas, agua, motor eléctrico y luz
65 × 50 × 20 cm (26 5/8 × 19 11/16 × 7 7/8 inches)

^{GPB} ¿Y cómo fue la aceptación de tus primeras obras hidráulicas en París?

^{GK} Fíjate que en 1958 ya se hizo la primera exposición de arte *Madí* en la Galería Denise René, de París, con el apoyo de [Victor] Vasarely y después vino la mía en 1960. Hubo una gran aceptación entre la gente porque estaba realmente en efervescencia todo lo que significó la no figuración, simplemente bastaba que hicieras algo abstracto y lo consideraban porque estaban repodridos con la figuración.

^{GPB} En estos años, en los sesenta, inicias una actividad bastante regular de entrevistarte con artistas y pensadores importantes. ¿Fue una práctica sistemática?³⁴



Gyula Kosice con Lucio Fontana, 1957



Gyula Kosice con Jesús Soto



Gyula Kosice con Victor Vasarely



Gyula Kosice con Max Bill

^{GK} No, no fue sistemática.

^{GPB} ¿Y lo hacías por encargo para el diario *La Nación*?

^{GK} Sí, para el diario; pero también era una forma de comunicarme con gente que marcó la historia de manera contundente: [Tristan] Tzara, Le Corbusier, Sartre, [André] Malraux, tanta gente. Era un momento en que uno tenía que ponerse a prueba con respecto a los demás. En esos años vendía mucho afuera y particularmente en Francia, de modo que pude montar un taller en el mismo París y conocer a esas personalidades. Hacía las entrevistas, muchas, y las enviaba por correo a Buenos Aires.

^{GPB} Estando en París, ¿cómo fue tu contacto con otros artistas latinoamericanos? Pienso sobre todo en los cinéticos venezolanos o los neoconcretos brasileiros que compartían espacios e ideas de avanzada. ¿Cómo los veías y cómo te veían a ti?

^{GK} Primero hay que esclarecer que los cinéticos venezolanos no son cinéticos, sino que a través del desplazamiento del espectador “se ve” que algo se mueve; pero no eran obras cinéticas realmente. Quien me copió bastante en Brasil fue Lygia Clark.

GPB

¿La conociste en París?

GK

Sí, estaba en el mismo edificio que yo. Era algo que se llamaba Ciudad de las Artes, una residencia para artistas, donde cada país mandaba uno o dos artistas para vivir en París. Me tocó estar allí por muy corto tiempo y allí le mostré lo mío.³⁵

Dawn Ades, *Art in Latin America: The Modern Era* (New Haven, Conn., y Londres: Yale University Press, 1989).

El Salon des Réalités Nouvelles fue creado en París en 1946 como la continuación de Abstraction-Creation. Su salón anual pasó a ser un lugar de encuentro importante para artistas abstractos de la posguerra. En 1948 el envío argentino es organizado por Kosice con obras del Movimiento Madí.

De Stijl fue una organización dedicada a la abstracción, fundada en Holanda en 1917 por varios artistas, entre ellos Piet Mondrian y Theo van Doesburg. La organización y su revista abogaban por una abstracción geométrica extrema.

El texto de la contraportada de *Arturo* dice: “INVENTAR: Hallar o descubrir a fuerza de ingenio o meditación, o por mero acaso, una cosa nueva o no conocida/ Hallar, imaginar, crear su obra el poeta o el artista/ INVENCION: Acción y efecto de inventar/ Cosa inventada/ HALLAZGO”.

Existe mucha controversia sobre la autoría del *Manifiesto Madí*. Como lo señala Kosice, Arden Quin reclama una serie de pre-manifiestos, aunque sin fundamentación (ninguno hasta la fecha tiene soporte documental). El Manifiesto Madí tal como lo conocemos fue publicado originalmente en *Arte Madí Universal*, No. 0–1 (1947), bajo el título *Del manifiesto de la escuela*. Al poco tiempo se le atribuye a Kosice. Para un análisis detallado de esta cuestión ver: Gabriel Pérez-Barreiro, “The Argentine Avant-Garde 1944–1950” (Tesis de doctorado), University of Essex, 1996.

Jorge Romero Brest (Buenos Aires, 1905–89), una de las figuras más polémicas e influyentes en la formación de la crítica moderna en Latinoamérica, vinculado a la promoción de la vanguardia artística argentina de las décadas del sesenta y setenta. Dirigió el Museo Nacional de Bellas Artes (1955–63) y el Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella (1963–69), en 1948 fundó y dirigió la revista de arte *Ver y Estimar*.

La exposición a la que se refiere se tituló *Cien obras de Kosice: un precursor*, Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella, Buenos Aires, 6 al 30 de agosto, 1968.

Arte Madí, 2a Exposición en el Salón Altamira, Buenos Aires, 14 al 31 de octubre, 1946. La Academia Altamira era una escuela de arte en la que participaban Lucio Fontana y Jorge Romero Brest, entre otros.

Damián Carlos Bayón, “Arte abstracto concreto no figurativo”, en *Ver y Estimar*, 6 (1948): 60–62.

Ver: Blanca Stabile, “Artistas no figurativos”, *Ver y Estimar*, 14/15 (1949): s.p.; “Arte Concreto argentino”, *Ver y Estimar*, 21/22 (marzo 1951): 67–71; “Kosice”, *Ver y Estimar*, 33/34 (diciembre 1953): 106–9; “Para la historia del Arte Concreto en la Argentina: cronología 1944–1952”, *Ver y Estimar*, 2 (diciembre 1954): 15. Julio E. Payró y Guillermo de Torre, “¿Arte abstracto o arte no objetivo?”, *Sur*, No. 202 (agosto 1951): 87–96.

Oscar Ivanissevich fue Ministro de Educación (1948–50) en el gobierno de Juan Domingo Perón. Pronunció un discurso muy polémico en el que criticaba a los artistas abstractos argentinos por “anormales” y “patológicos”. Citado en *La Nación*, 22 de septiembre, 1949.

Otros pseudónimos en Madí son Sylwan Joffe-Lemme y Diedoune Costés, ambos utilizados por Carmelo Arden Quin. Es curioso notar que obras de “Raymundo Rasas Pet” han sido reproducidas y coleccionadas sin que nadie aparentemente se diera cuenta de que se trataba de Kosice.

Ver: Gyula Kosice, *Entrevisiones* (Buenos Aires: Sudamericana, 1985).

Queda pendiente un estudio a fondo sobre la posible relación entre Madí y el Neoconcretismo brasileño. Aunque en esta entrevista Kosice dice que Clark lo “copió”, una discusión con interesantes matices sobre la relación entre Argentina y Brasil se consigue en García, *El arte abstracto*.

ARTE-CIENCIA-TECNOLOGÍA

Una de las diferencias más importantes entre Kosice y sus colegas, es la habilidad de seguir en marcha y hacia adelante en un diálogo con la contemporaneidad. Mientras que un considerable grupo de artistas abandona la tarea de hacer arte (Maldonado, Juan Molenberg) o continúa realizando trabajos que en esencia se mantienen estables dentro de una estética de los años 1940 (Juan Melé, Raúl Lozza, Martín Blaszkó), Kosice quizás sea el único que insistió en reinventarse como artista, respondiendo a avances científicos y tecnológicos y prosiguió reclamando de forma agresiva un puesto en el discurso artístico contemporáneo. Durante las décadas de 1960 y 1970, fue una figura visible y exitosa en el campo internacional del arte cinético con una fuerte presencia en el medio europeo. Pero fue también una figura relevante en la escena de vanguardia en el Buenos Aires de los sesenta –hecho confirmado por una muestra individual en el Instituto Di Tella en la cúspide de su momento cutting edge. La precoz atracción de Kosice por la ciencia y la tecnología y su rechazo por la geometría ortodoxa le han provisto de un camino alejado de la crisis que surgió entre sus colegas, cuando sus posturas políticas y estéticas perdían relevancia en una Argentina compleja e interconectada con un contexto internacional. Su originario interés en el pensamiento utópico le brindó un puente natural con la generación de los sesenta y pudo así discutir su trabajo dentro de un marco más amplio, enarbolando ideas de sustentabilidad y ecología antes de que formasen parte de un discurso más amplio. La Ciudad hidroespacial, en muchos aspectos su propuesta más importante de estas décadas, fue y sigue siendo de hecho uno de los proyectos urbanísticos más radicales de su tiempo al proponer un cambio utópico sustancial en nuestra relación con la sociedad y el entorno natural.

GPB

Tu proceso por una parte es muy coherente, pero por otra ostenta etapas que parecen logros a través de la experimentación con la materia. ¿Cómo has abarcado la relación entre teoría y práctica?

GK

De nuevo me remito a Leonardo quien decía que el artista que practica sin teoría es como el navegante sin timón ni brújula. Sin teoría no puedo avanzar, me tengo que concentrar en una dicción, en saber qué es lo que voy a decir. Claro que hay obras que destruyo a la mitad del camino porque no estoy conforme, pero ese es otro problema. Otra frase de Leonardo es que el arte es *cosa mentale*. Ahí lo contradigo relativamente y añado: el arte es senti-mental: sentir y pensar. Cuando yo te toco, sigues pensando; pero sentiste algo, te tocaron. No puedes hacer una separación de mente y cuerpo, eso lo aprendí también. Lo que el artista busca es comunicar, es la comunicación y eso es un aspecto fundamental que ni los artistas todavía lo entienden bien. El arte es lo concreto, no es la copia de la realidad. Lo que tiene el verdadero artista es una manera de transmitir a través de su pasión, su sensibilidad y sobre todo su imaginación. Podría haber hecho mil piezas Madí de las cuales, honestamente, hubieran resaltado diez. En este caso, lo que hago es una inmersión radical dentro de la imaginación y de otras posibilidades del conocimiento de la creación.

GPB

Llama la atención la relación con el azar en tu trayectoria, sea a través de la intervención del espectador, o de la naturaleza aleatoria e imprevisible de materiales como el agua.

GK

Es que el artista, además, tiene la libertad de contradecirse a sí mismo, es la única respuesta que te doy. Trato de corregir el azar y trato de crearle nuevas dimensiones, si se quiere. En esas dimensiones están,

por ejemplo, mis poemas que son completamente distintos unos de otros, que reflejan una actitud de poetizar el mundo. Aunque en realidad el mundo no me necesite, para la historia del arte, del arte contemporáneo, soy inevitable. La gente que escucha eso se ríe y después hace un cálculo y dice: “Pues, parece que es cierto porque no encontramos otro tipo que haya vislumbrado adelantarse a su tiempo como lo hace él con la *Ciudad hidroespacial*, tratando de crear hábitats suspendidos a mil doscientos o mil cuatrocientos metros de altura”. Allí hay una visión diferenciada porque en realidad lo que me interesa es mejorar la vida en nuestro planeta. Resulta que no nos van a parar, porque dentro de treinta años, demográficamente hablando, va a aumentar el treinta por ciento de los habitantes. Es un hecho demográfico, y ¿dónde van a ir todas esas personas? A la *Ciudad hidroespacial* . . . No van a tener más remedio que ocupar el espacio, hay que ocupar el espacio.

^{GPB} Generalmente cuando hablamos de ciencia o de matemática, hablamos de sistemas de reglas, normas y medidas. Sin embargo una característica en tu obra es una especie de reacción, yo diría casi biológica a la noción de límite, a la idea de regla, de control, sea a la sección áurea o al planeta Tierra. Esto constituye una diferencia mayor con el espíritu ortodoxo del Arte Concreto, por ejemplo, que celebra y admite leyes matemáticas, suscribe una serie de reglas las cuales acepta plenamente y hasta con alegría.

^{GK} Te voy a contar una anécdota, volviendo a los nombres, yo ideé el *Diccionario portátil Madí* en 1947,³⁶ con términos completamente inventados y una designación lógica y referencial para cada palabra. Pero en realidad es mentira, es una trampa, es igual cuando hice la primera obra con agua del año 1948 que se llamó *Una gota acunada*, a la cual le inyecté agua y la hice mover con un péndulo. Bueno, resulta que ese péndulo es, igualmente, una mentira porque lo que se mueve allí es el aire, el aire que contiene, deja el agua libre. Mi punto es que ya dejaron de ser mentiras, porque lo que vale es la creación total de una obra de arte.

no.	función se agrega la de organizar la materia para este fin... y dispararla!	
gado-	GUGS. Sonorizar los rótulos. Obra artística (objeto) que ha pasado a través del sujeto.	I
	GUISEB. Plaga de estío. Es necesario combatir el Guiseb con mangueras de oxígeno inflamable.	I
	H	
e uti-	HARPIR. v. Dar vivas.	I
s col-	HEPICIOLO. Obstinación en la reducción, a los tamaños normales. Pequeñez.	I
os el	HISTA. Guardianía de cuños y barbarismos que la Academia tiene de rehenes vitalicios.	I
l que	HOGRLA. Designación de diptongos.	L
globa	HUNOZIETRO. Salivar de una manera particular. Ensayo de comportamiento para los reflejos condicionados.	M
ue se	I	
in in-	IDERBA. Fam. Pasión por los estambres. En botánica se le representa con un filón alusivo.	M

“Diccionario portátil Madí”, en *Arte Madí Universal* (Buenos Aires), No. 2, octubre 1948, detalle



*Una gota de agua acunada, 1948. Más
Una gota de agua acunada, 1948
Hierro, acrílico, pila, motor y agua
13 × 11 × 7 cm (5 1/8 × 4 5/16 × 2 3/16 inches)*

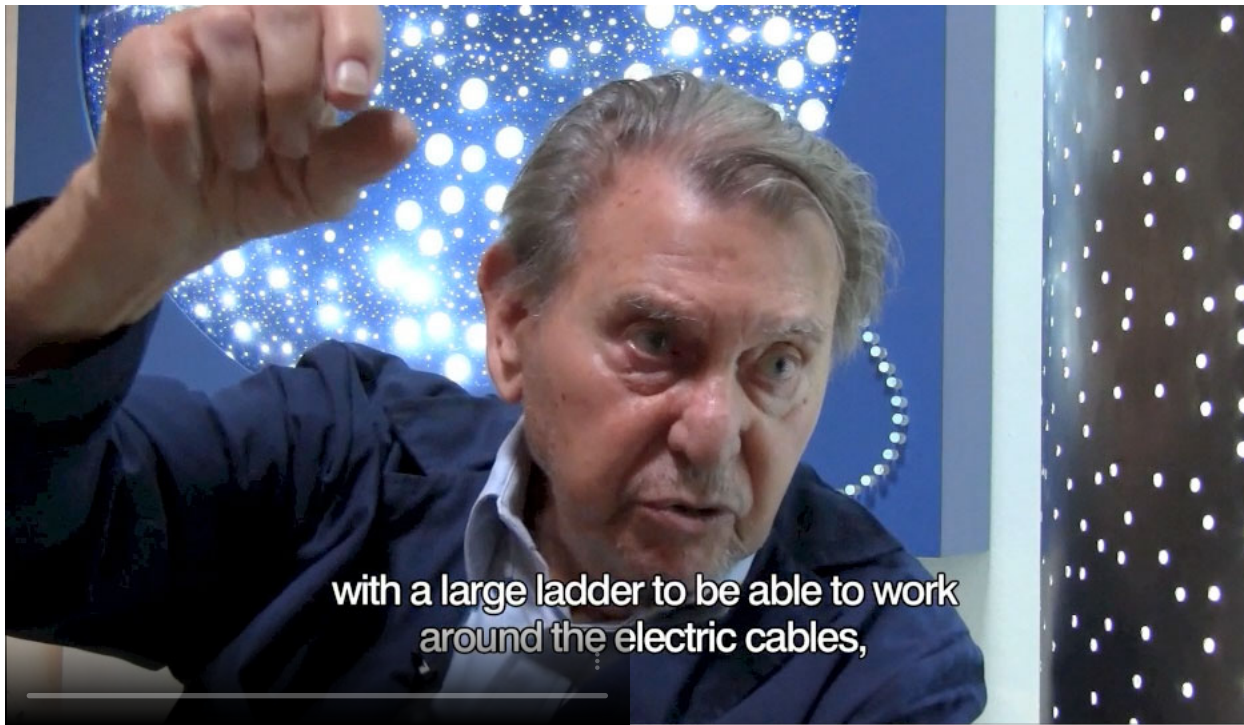
^{GPB}

Me recuerda tu proyecto de 1968 de hacer llover en la calle Florida, un evento que también de alguna manera era una mentira.



150 metros de lluvia de la calle Florida, Buenos Aires, 1968

^{GK} Lo que quise fue corregir el azar, hacer llover en un día soleado. Desde el Di Tella hasta Harrods había ciento cincuenta metros de lluvia. Los autos cruzaban la calle Paraguay y los parabrisas empezaban a moverse. Claro, vos dirás que estoy medio chiflado, pero corregí el azar.



Kosice describiendo *150 metros de lluvia de la calle Florida*, 1968 en su taller, Buenos Aires, 2012

GPB

O sea, que lo que propones es reemplazar el precepto de verdad absoluta por el concepto de la verdad creada, inventada, que es diferente a la realidad científica o lógica.

GK

Exactamente, esas son las palabras: la verdad creada; pero es una verdad no solamente a través de los ojos sino a través del sentimiento, a través de la sensibilidad y la imaginación.

GPB

Pensemos esta premisa en relación a la historia del arte, por ejemplo cuando en el año 1944, tú, y un grupo de artistas, miraban el desarrollo del Arte Concreto europeo, ¿qué conclusiones sacaste de esta noción de originalidad, de esta idea de invención, de lenguaje? Si asumimos que el arte abstracto y concreto son un intento por establecer un lenguaje universal, ¿este era un principio que tú criticabas, aceptabas, elaborabas? ¿Cuál era tu relación con este criterio?

GK

No hubo una crítica sino más bien un gran aprendizaje. No te olvides de cuánto significó, directa o indirectamente, el Futurismo que ya era un intento de movilidad, convulsión. Es decir, sí, teníamos los manifiestos que recibíamos a cuenta gota, pero sucede que después vinieron otras cosas que en vez de desfigurar lo anterior lo afirmaban en un mundo de relaciones. Pensemos en la *Ciudad hidroespacial* que no deja de ser un proyecto concreto porque existe la propuesta y existe la teoría. Lo único que falta es quién haga la técnica. Todo lo demás está, es decir que va a llegar un momento que la trilogía arte-ciencia-tecnología se va a dar indefectiblemente.

GPB

Quieres decir que para ti lo concreto reside en la propuesta y su soporte teórico, y su realización es simplemente una cuestión menor de tecnología.

GK

Sí, el artista se tiene que hacer vidente, se tiene que adelantar. Aquí tengo un ejemplo claro. A esto yo le puse el nombre *Irvé*, que tiene su origen en las palabras “ir” y “ver”. *Irvé* es una máquina que es una anti-máquina. Si tengo este lápiz en Buenos Aires y lo quiero enviar a Hong Kong, la máquina lo hace, por disolución de sus moléculas y su posterior reacomodo en el otro lugar. Ojo, que esto no es teletransportación, la teletransportación es todavía proyección en las nubes, en cualquier lado. Esto es diferente, esto es enviar el objeto en sí.



Irvé, c. 2007. Más
Irvé, c. 2007
Multimedia

^{GPB} ¿Como si se tratara de enviar un fax en tres dimensiones?

^{GK} Sí, lo envía, pero envía un volumen, ya no lo tengo más acá. Desapareció y está allí en el lugar determinado que vos decidás. Ahora, ¿vos crees que es posible o es una fantasía mía?

^{GPB} Obviamente, por ahora no es posible.

^{GK} Por ahora, pero el ahora no existe. Es tan imposible como este grabador que apenas alcanza los diez centímetros, y antes no existía. ¡Antes eran enormes! A la tecnología no la para nadie y no se va a detener y va a empezar a aparecer una fórmula que no la puedo definir porque yo no soy un científico. Pero sé que un objeto como éste, o cualquiera, puede ser enviado hasta un hábitat hidroespacial con esta anti-máquina . . . Ya no la quiero llamar más máquina, es una anti-máquina.

^{GPB} ¿Por qué anti-máquina?

^{GK} Porque no se parece a una máquina.

^{GPB} ¿Y esta anti-máquina tú la articulas dentro de una producción artística o dentro de otro tipo de especulación?

^{GK} No, esto lo tengo como una propuesta nada más, no hice ninguna investigación ni me interesa porque no voy a descubrir nada. Lo absoluto no lo da ninguna filosofía, ninguna técnica, ninguna necesidad más que la biológica que es ir siempre hacia el conocimiento. No dominamos la tierra ni los elementos, no sabemos hacer llover, no paramos un terremoto, y sin embargo hay una condición del hombre de ir un poco más allá de lo que conoce.

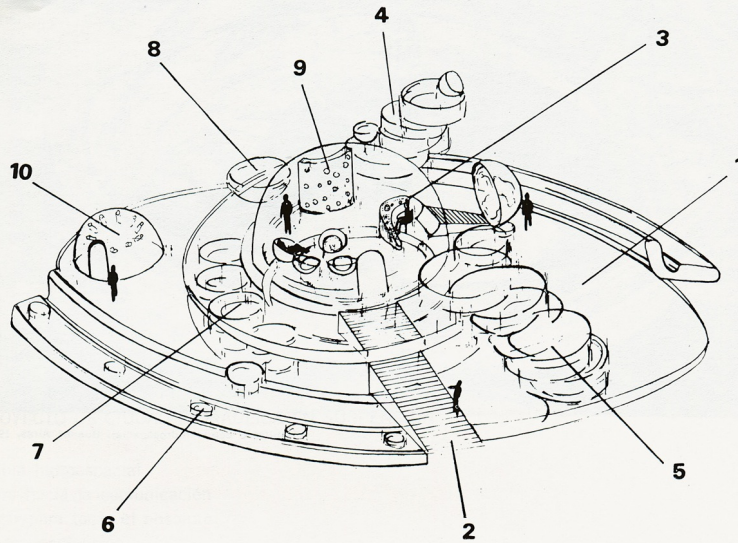
“Suplemento para el diccionario Madí”, en *Arte Madí Universal*, No. 2 (1948): s.p.

LA CIUDAD HIDROESPACIAL

La Ciudad hidroespacial es tal vez el proyecto más completo y ambicioso de Kosice. Como suele suceder en su trabajo, el proyecto resiste definiciones en términos tradicionales del vocabulario de la historia del arte. Es en esencia una propuesta: una proyección utópica de cómo podemos vivir en hábitats suspendidos en el cielo. Pero esta intención se expresa concretamente a través de un número de vehículos: un manifiesto (1972), la continua producción de una serie de maquetas (desde 1972), descripciones poéticas de lugares dónde vivir y la convicción de que la ciencia proveerá la tecnología necesaria.³⁷ En este sentido, intenta ser una opción real en un futuro cercano, en vez de ciencia ficción, Kosice insiste con frecuencia en esta distinción. Existen varios e importantes puntos a considerar. Uno, es su rechazo hacia los principios racionalistas de la arquitectura, basándose en que no comienza tratando de resolver las practicidades de la vida sino su esencia creativa. En vez de proponer un espacio pragmático (baños, cocinas, etc.), inventa espacios “para tener ganas” o “depósitos de intenciones espaciales y propulsores energéticos”, por ejemplo. El impulso detrás de la Ciudad hidroespacial es la necesidad de liberar al hombre de las limitaciones de su entorno inmediato para así vivir en un permanente estado de libertad creativa o creadora. El agua es, una vez más, una idea central en este proyecto como su (cuasi) base científica y a su vez como metáfora de la fluidez de este nuevo medio ambiente o escenario.



Gabriel Pérez-Barreiro describiendo el proyecto Ciudad hidroespacial



Maqueta A

Lugares:

- 1 Plataforma ovoide en suspensión, traslación, desplazamiento aéreo.
- 2 Rampa deslizante de acceso.
- 3 Comando-control remoto y direccional. Pluralismo móvil e interante. Aterrizaje y despligue, suspensión indefinida.
- 4 Anti-torre girable para captar los límites imprecisos de la distancia.
- 5 Anti-torre para materializar la materia. Nave con observatorio de tiempo paralelo y circular.

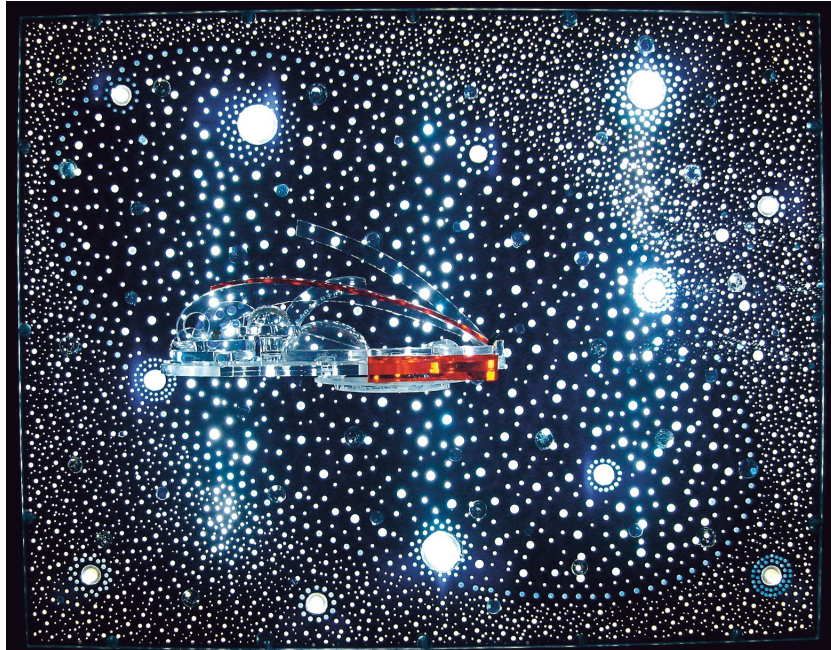
- 6 Energía hidronuclear de sustentación.
- 7 Depósito de intenciones espaciales y propulsores energéticos.
- 8 Lugar para la conmoción hidrocósmica y de contacto con el tráfico hidrourbano.
- 9 Corrección y adiestramiento atmosférico por interferencias de baja, mediana y alta tensión. Clima por thermostat.
- 10 Lugar hidrocreativo fuera de órbita. Presencia de infra-sonidos y simultánea proyección holográfica.

140

Diagramas descriptivos para la *Ciudad hidroespacial*, 1972

^{GPB} Volvamos al tema de la *Ciudad hidroespacial*. ¿Cómo y cuándo nace esta propuesta?

^{GK} Bueno, surge a partir de una frase que ya todos conocen de la revista *Arturo*: “El hombre no ha de terminar en la tierra”. ¿Qué querrá decir? ¿Cuál es el sentimiento que me llevó a escribirla? Después afirmé: –El hombre no terminará en la tierra y conquistará el espacio multi-opcional. Lo cual quiere decir: irá al espacio. El espacio es infinito. Entonces, si eso es posible ¿por qué no hacer casitas? Empecé fabricando maquetas, las hacía de celuloide. Había un lugar “la casa del celuloide”, donde podía doblar bien el material sin necesidad de usar temperatura. Hacía bobadas que no tenían ninguna consistencia. Para mí, las propuestas que sirven realmente son las que tienen lugares completamente diferenciados para vivir. Paulatinamente hice una cantidad y las organicé por el abecedario. En cifras habrán unas treinta y pico de maquetas en el curso de cuarenta años y todavía las hago.



Constelación y hábitat de la *Ciudad hidroespacial*, 1973. Más
Constelación y hábitat de la *Ciudad hidroespacial*, 1973
Acrílico y luz
110 × 70 × 10 cm (43 5/16 × 27 5/8 × 3 7/8 inches)

^{GPB} Me parece significativo que siendo un proyecto originado en el arte abstracto, sin embargo supone un rechazo muy fuerte a la arquitectura racionalista tal como la conocemos a través de la Bauhaus, el *International Style* o el funcionalismo de Le Corbusier.

^{GK} A Le Corbusier lo conocí en persona. Resulta que él ya estaba comprometido con la arquitectura funcional, la llamada funcional, y necesariamente tuvo que apelar a ella para poder hacer en Marsella [1947–52] una ciudad entera, prácticamente con departamentos, para lo que se llamó “la máquina para vivir”. Para vivir no hay necesidad de una máquina, es mejor vivir en el espacio, en un hábitat espacial, hidroespacial.



Exhibición de la *Ciudad hidroespacial* en el Planetario, Buenos Aires, 1979.

^{GPB}

La *Ciudad hidroespacial* es una propuesta que une muchos de tus intereses: la escultura, el agua, el aire, la ciencia, la poesía, el manifiesto, el espacio.

^{GK}

Es muy importante aquí la integración de las artes. ¿Por qué crear paredes si ya tengo el color proyectado por holografía, o por qué crear una escultura si ya el hábitat en sí es una escultura? ¿Por qué no integrar realmente todas las artes? Solo así nos quedaría el pensamiento, la poeticidad del mundo, una condición de vida que no tiene límites. Se integra a una visión totalizadora. Si vos no lográs que esa visión tenga una unidad, entonces fallás, no tiene sentido.

^{GPB}

¿Cuál es la diferencia entre totalizadora y totalitaria? Mi pregunta va por el sentido de que imaginando a los habitantes de la *Ciudad hidroespacial*: ¿quiénes son?, ¿quién decide cómo es eso? Cuando tú diseñas un prototipo, es por ahora una escultura; pero ¿cómo se relacionaría eventualmente el individuo dentro de la estructura?

^{GK}

Bueno, la relación societaria va a seguir siendo directamente la célula familiar, son familias las que van a vivir en los hábitats. No va a ser una humanidad nueva: va a ser la misma humanidad quien ejercerá esa

condición que es la libertad para poder vivir en un hábitat hidroespacial.

^{GPB} O sea, que no te imaginas una reforma de la estructura social necesariamente.

^{GK} Sí me imagino, sí me imagino. Te dije que tuve unos comienzos cercanos al socialismo y pienso que al final va a haber una socialización, una distribución mejor de la riqueza del mundo. Y en lugar de una sociedad como ahora es, por ejemplo, la sociedad de las Naciones Unidas que está desunida, veremos una sociedad de naciones que se respetará fundamentalmente, respetará la lengua de cada país, sus costumbres y esas cosas.

^{GPB} Y cuéntame un poco ¿cómo has gestionado esta propuesta?, porque sé que fuiste a la NASA y que has sostenido un diálogo o buscado un diálogo con científicos.

^{GK} Fui a Washington, a la NASA y ahí me saqué una foto con premeditación. Fui con el agregado cultural quien me ayudó con el inglés y presenté el proyecto a varios funcionarios. Ellos tenían interés en saber exactamente en qué consistía esta iniciativa que se salía de las órbitas, que parecía nueva; en una palabra: que salía de la imaginación. Pero allí les dije: –No, no, no es imaginación, es posible concretarlo. Entonces me salieron con que no había plata para eso. Claro, si su criterio es únicamente financiero no tengo nada que decir, mas que si detuviéramos la industria de armamentos por veinticuatro horas estoy seguro de que se podría conseguir muchísimo dinero. Yo quería ver por lo menos construido a escala un prototipo con los habitáculos. Es decir, en vez de una cocina o un comedor, serían lugares que vos elegís, que vos sentimentalmente elegís para poder vivir: para el juego, para dormir, para coger, para lo que quieras. Trato de liberar la ocupación del espacio para que no haya un conocimiento *a priori* sino que se construya sobre la marcha. Formas que uno puede pensar que son un poco imaginadas al garete pero tienen un sentido.



Gyula Kosice frente a la sede de la National Aeronautics and Space Administration (NASA), 1982.

^{GPB} Me imagino el escepticismo de los científicos.

^{GK} Brutal . . . Pero si un científico te dice: –Esto no es posible por esta razón– y vos tomás la precaución de decirle: –¿Por qué no es posible? Si ellos responden:– Por esto, esto y esto . . . Pues, en este caso yo sí

podría argumentar. Eso significa que ya estamos aprendiendo a tener en las manos un milenio muy fructífero. Soy muy optimista. No creo en el fin de las historias, al contrario si repito lo que me enseñó Leonardo es por algo, porque lo respeto, respeto su decisión de vincularse a diversos estadios de conocimiento, a muchos estadios de creatividad. En el fondo no hay progreso. Esa no es la palabra, lo que hay que tener en cuenta es en qué medida hay una nueva entidad del conocimiento para llegar a vincularnos hacia aspectos que hasta ahora conocemos muy poco o nada, pero que podemos desarrollar y los vamos a desarrollar en el siglo veintiuno. Miro a las grandes civilizaciones y todas hicieron obras invendibles: las pirámides son invendibles, el Partenón es invendible, el Machu Picchu es invendible, la estatuaria de los Mayas y los Incas es invendible, pero marcaron esas civilizaciones. Yo quería ir a lo grande, que nuestra obra fuera invendible pero que marcara una civilización.

^{GPB} Es interesante ese vínculo entre tecnología, imaginación y civilización.

^{GK} Sin ir más allá, te puedo decir que he visto un montón de escenas “inimaginables” en el cine. Hace poco vi una película donde lo que le hablaba un espía a otro se reproducía en un texto. Uno tenía un aparato que controlaba al otro espía y la voz que éste emitía era registrada y pasada directamente a la computadora y aparecía en forma de texto. ¿Cómo puede ser que en el cine exista eso y en la realidad no?

^{GPB} Estamos bordeando el terreno de la ciencia ficción.

^{GK} No, odio la palabra esa.

^{GPB} ¿Por qué?

^{GK} Porque lo que digo no es una ficción.

^{GPB} Entonces, ¿cómo lo llamarías?

^{GK} Es una nueva realidad, nada más y nada menos, absolutamente.

^{GPB} Alguna vez has declarado que el arte es la moneda de lo absoluto, ¿qué significa esta afirmación?

^{GK} A veces ves una obra de arte y ves que podés escribir algo más: la podés deformar o darle otro carácter y eso va en contra de la transmisión directa de la obra. En cambio, el absoluto no tiene respuesta, el absoluto es lo que en sí misma tiene de valor la obra, no por una ayuda externa ni interna, es así. La creación total es saber que ese absoluto tiene que tener correspondencia lógica con otras entidades; pero que fundamentalmente es una forma de crecer. El absoluto es cuando se da así y no se puede agregar ni quitar nada, nada.

^{GPB} ¿Y cómo sabes cuándo llegaste allí?

^{GK} Porque tenés una autocrítica muy grande. El artista tiene autocrítica y cualquier artista la tiene, y sabe que cuando una obra está mal y no la destruye, es un boludo.

^{GPB} Por último, estamos en tu taller/museo, abierto desde 2005, y veo que recibes numerosas visitas de niños pequeños. ¿Cómo funciona esta actividad?

^{GK} Hice este pequeño museo para que las obras puedan permanecer cuidadas y al alcance del público y para poder tener una visita semanal con estudiantes. Cada viernes vienen de los colegios, las universidades . . . Se ocupa esto por veinte personas, hasta los chiquitos preescolares de cinco años vienen y se quedan maravillados, siempre preguntan ¿para qué sirve esto?

^{GPB} ¿Y qué les contestas?

^{GK} Y yo les digo: Esto sirve para que te sientas mejor.



Frases montadas en el taller de Kosice, 2012.



Recorrido por Taller Museo Gyula Kosice, Buenos Aires

Como tal, dicho proyecto no circula por el mercado del arte, aunque hay quienes lo quieren “coleccionar”. Los modelos siguen evolucionando y no hay una versión definitiva de la ciudad ni de su presentación.

Índice de materiales

Un vínculo con este ícono lo redireccionará a una imagen individual.

Un vínculo con este ícono lo redireccionará a una galería con múltiples imágenes.

Este ícono permite acceso a un cortometraje.

- [Kosice y el agua](#)
- [Kosice a los cuatro años, 1928](#)
- [Horacio Coppola, *Sunset, the City Seen from the River* \[*Atardecer, la ciudad vista desde el río*\], 1936](#)
- [Portada de *Golsé-se: poemas Madí* \(Buenos Aires: Ediciones Madinemsor, 1952\)](#)
- [“Golsé-se y no termina el mundo” en *Golsé-se: poemas Madí*](#)
- [Kosice leyendo su poema “Golsé-se y no termina el mundo.”](#)
- [Portada de *Peso y medida de Alberto Hidalgo* \(Buenos Aires: S.I.G.L.A., 1953\)](#)
- [Portada de *Arturo*, 1944, con linografía de Tomás Maldonado](#)
- [Fotografía de Gyula Kosice y Rhod Rothfuss, *Montevideo*, c. 1943](#)
- [Interior de la contraportada de *Arturo*, 1944](#)
- [*Röyi* \(maqueta\), 1945, reproducida en la portada de *Invención*](#)
- [Gyula Kosice y *Röyi* \(tamaño real\)](#)
- [*Röyi* \(maqueta\), 1945, reproducida en *Invención*](#)
- [*Móvil en madera*, 1945, reproducida en *Invención*](#)
- [La exhibición *Kosice*, *Galerie Denise René*, París, 1960](#)
- [Lygia Clark, *Monumento a todas as situações* \[*Monumento a todas las situaciones*\], 1962](#)

- [Fotografía del grupo en la primera exhibición *Art Concret-Invention*, casa de Pichon-Rivière, Buenos Aires, octubre de 1945](#)
- [Rhod Rothfuss, *Sin título*, 1944](#)
- [Programa de la segunda exhibición *Arte Concreto-Invención*, Ramos Mejía, 1945](#)
- [Fotografía del grupo en la primera exhibición *Art Concret-Invention*, casa de Pichon-Rivière, Buenos Aires, octubre de 1945, detalle](#)
- [*Escultura móvil articulada*, 1948](#)
- [Kosice manipulando *Escultura móvil articulada*, ca. 1948](#)
- [Fotografía del grupo en la segunda exhibición *Arte Concreto-Invención* casa de Grete Stern, Ramos Mejía, diciembre 1945](#)
- [Portada de *Arte Concreto-Invención* \(Buenos Aires\), no. 1, 1946](#)
- [Noticiero cinematográfico sobre Arte Madí, Buenos Aires, ca. 1948](#)
- [Grete Stern, *Madí*, 1946-47](#)
- [Gyula Kosice y Gabriel Pérez-Barreiro discutiendo el fotomontaje Madí de Grete Stern](#)
- [Portada del catálogo de la muestra de Kosice en la Galería Bonino, 1953, con la primera reproducción de su obra en neón](#)
- [*Arte Madí Universal* \(Buenos Aires\)](#)
- [Artistas internacionales reproducidos en *Arte Madí Universal* \(Buenos Aires\), no. 3, octubre 1949](#)
- [Volante del *Manifiesto Madí*, 1946-47](#)
- [Gyula Kosice y Diyi Laañ leyendo un extracto del Manifiesto Madí, ca. 1947](#)
- [Esteban Eitler, “Pieza para piano” en *Arte Madí Universal* \(Buenos Aires\), no. 0-1, 1947](#)
- [Esteban Eitler, “Tres poemas Madies” en *Arte Madí Universal* \(Buenos Aires\), no. 0-1, 1947](#)

- [Gyula Kosice leyendo su poema *Conducto de aliners* con Esteban Eitler en piano tocando su pieza *Tres poemas madies*, ca. 1940s](#)
- [Volantes Madí, junio 1946](#)
- [La exhibición *100 obras de Kosice, un precursor*, Instituto Torcuato di Tella, Buenos Aires, 1968](#)
- [Vista de exhibición de Salon des Réalités Nouvelles, Paris, 1948, con obras Madí seleccionadas por Kosice en *Arte Madí Universal* \(Buenos Aires\), N° 2, 1948](#)
- [Volantes Madí, junio 1946](#)
- [*Gota de agua móvil*, 2000](#)
- [*Gota de agua móvil*, 2000](#)
- [Entrevistas realizadas por Kosice compiladas y publicadas en el libro *Geocultura de la Europa de hoy* de Ediciones Losange, Buenos Aires, 1959](#)
- [Gyula Kosice con Lucio Fontana](#)
- [Gyula Kosice con Jesús Soto](#)
- [Gyula Kosice con Victor Vasarely](#)
- [Gyula Kosice con Max Bill](#)
- [“Diccionario portátil Madí”, en *Arte Madí Universal* \(Buenos Aires\), no.2, October 1948, detail](#)
- [*Una gota de agua acunada*, 1948](#)
- [*Una gota de agua acunada*, 1948](#)
- [*150 metros de lluvia de la calle Florida*, Buenos Aires, 1968](#)
- [Kosice describiendo *150 metros de lluvia de la calle Florida*, 1968 en su taller, Buenos Aires, 2012](#)
- [*Irvé*, c. 2007](#)
- [Gabriel Pérez-Barreiro describiendo el proyecto *Ciudad hidroespacial*](#)
- [Diagramas descriptivos para *Ciudad hidroespacial*, 1972](#)
- [*Constelación y hábitat de la Ciudad hidroespacial*, 1973](#)

- [Recorrido por Ciudad hidroespacial](#)
- [Exposición de la *Hydrospatial City*, Buenos Aires, 1979](#)
- [Gyula Kosice frente a la sede de la National Aeronautics and Space Administration Headquarters \(NASA\), 1982](#)
- [Frases montadas en el taller de Kosice, 2012](#)
- [Recorrido por Taller Museo Gyula Kosice, Buenos Aires](#)
- [Apéndice 1: Andrea Giunta discutiendo a Kosice](#)
- [Apéndice 2: *Arte Madí Universal*, N°s 0-1 and 7-8](#)

Guía de navegación

En cualquier momento durante la lectura, pulse brevemente sobre el centro de la pantalla para acceder al menú de funciones de este libro digital: Índice de contenidos, ajustes en tamaño y tipos de fuente, realizar búsquedas, tomar notas, y resaltar.

Al pulsar sobre la imagen de una obra de arte será redireccionado a una versión ampliada de esa misma imagen, que podrá luego mirar más a detalle.

Al pulsar "Más" sobre la leyenda de una imagen tendrá acceso a información adicional sobre la obra, tal como dimensión y técnica.

Un vínculo con este ícono lo redireccionará a una galería con múltiples imágenes. Cuando el ícono aparece al lado de una leyenda, indica que varias vistas de la misma obra están disponibles.

Este ícono permite acceso a un cortometraje.

SOBRE LOS AUTORES

Gabriel Pérez-Barreiro desde el año 2007 es director de la Colección Patricia Phelps de Cisneros, de Nueva York y Caracas. Entre 2002 y 2007 fue curador de arte latinoamericano del Blanton Museum of Art, Universidad de Texas en Austin. Previamente, se desempeñó como director de artes visuales en la Americas Society de Nueva York; coordinador de exposiciones y proyectos en Casa de América, Madrid y curador fundador de la colección de arte latinoamericano de la Universidad de Essex en Colchester, Inglaterra. Cuenta con un doctorado en historia y teoría del arte por la Universidad de Essex y una maestría en estudios latinoamericanos e historia del arte por la Universidad de Aberdeen. En 2007 ejerció como curador jefe de la 6ª Bienal de Mercosur en Porto Alegre, Brasil. Su exposición, *The Geometry of Hope* de 2007 fue galardonada como “La mejor muestra temática de museo nacional” por la Asociación Internacional de Críticos de Arte—sección EE. UU.

El Dr. Pérez-Barreiro ha publicado copiosamente acerca del arte moderno y contemporáneo de América Latina, destacándose *María Freire* (São Paulo: Cosac y Naify, 2001); destacándose “The Accidental Tourist: American Collections of Latin American Art”, en Bruce Altshuler, ed., *Collecting the New: Museums and Contemporary Art* (Princeton: Princeton University Press, 2005); editor general y colaborador, *The Geometry of Hope: Latin American Abstract Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection* (Austin: Blanton Museum of Art, 2007); y co-editor con Ursula Davila-Villa y Gina Tarver, *The New York Graphic Workshop, 1964–1970* (Austin: Blanton Museum of Art, 2009).

Andrea Giunta es historiadora del arte, curadora y profesora de arte latinoamericano de la Universidad de Texas en Austin, donde se desempeña como titular de la cátedra en crítica e historia del arte de América Latina y directora del Centro Latinoamericano de Estudios Visuales. Recibió su doctorado en la Universidad de Buenos Aires, Argentina. Galardonada con varias becas, incluyendo la Guggenheim, la Dra. Giunta fue fundadora y directora del Centro de Documentación, Investigación y Publicaciones (CeDIP) del Centro Cultural Recoleta en Buenos Aires.

Sus artículos han sido publicados en numerosas publicaciones y catálogos de exhibiciones, y además ha sido autora y editora de varios libros sobre arte latinoamericano. El último libro de Giunta, *Escribir las imágenes. Ensayos sobre arte argentino y latinoamericano* fue publicado en 2011 por Siglo XX Editores. Su libro *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, fue designado como “el mejor libro académico sobre arte latinoamericano de la era precolombina al presente”, por la Asociación de Arte Latinoamericano, organismo afiliado al College Art Association, y elogiado por la Asociación Argentina de Críticos de Arte como “el mejor libro del año”.

COLOPHON / CREDITS

Print edition published in 2012 by Fundación Cisneros
Digital publication, 2013 by Fundación Cisneros and MAPP
ISBN 9780988205567

Copyright © 2013 Fundación Cisneros

All rights reserved. No portion of this publication may be reproduced without the written permission of the publisher.

We have made every effort to contact copyright holders for images and other assets. Please address any inquiries to the publisher.



2 East 78th Street
New York, NY 10075
www.coleccioncisneros.org



25 Denmark Street
London WC2H 8NJ
www.mappeditions.com

Credits:

Fundación Cisneros

Series editor: Gabriel Pérez-Barreiro

Selection of artworks: Gabriel Pérez-Barreiro

Managing editors: Ileen Kohn Sosa and Donna Wingate

Project manager: Satoshi Tabuchi

Researcher: Sara Meadows

Copyeditors: Audrey Walen [English], Carrie Cooperider [English],
María Esther Pino [Spanish], Amelia Sosa-Zimmerman [Spanish] and
Mariana Barrera Pieck [Spanish]

Translator: Kristina Cordero

Translator introduction: Phillip Penix-Tasden

Additional translation: Cristian Pietrapiana

Proofreader: Elizabeth Chapple

MAPP Editions

Michael Mack, Jean-Michel Dentand, Grégoire Pujade-Lauraine, Ed
Millington, Izabella Scott

Acknowledgments

The extensive scope of digital assets in this e-book would not have been possible without the contributions of Raúl Naon and Andrea Giunta. We would also like to thank the Biblioteca di Tella in Buenos Aires for their help in providing us with digital material for this e-book.

Our thanks also go to Patricia Duany, Camila Maroja and Milena Sosa for their invaluable assistance on this project.

Photo credit: Horacio Coppola, Estudio Gyula Kosice, Ileen Kohn, Mark Morosse, Gabriel Pérez-Barreiro, Carlos Germán Rojas, Grete Stern

Cover: *Gota de agua móvil* [*Mobile Drop of Water*] G17, 2000, detail [detalle]

Portrait: Gyula Kosice in his studio in [en su taller de] Buenos Aires, 2012 © Ileen Kohn.

Title page: *Horizon d'eau* [*Water Horizon/Horizonte de agua*], 1963, detail [detalle]

Print edition:

Gyula Kosice in conversation with/en conversación con Gabriel Pérez-Barreiro

Copyright © 2012 Fundación Cisneros

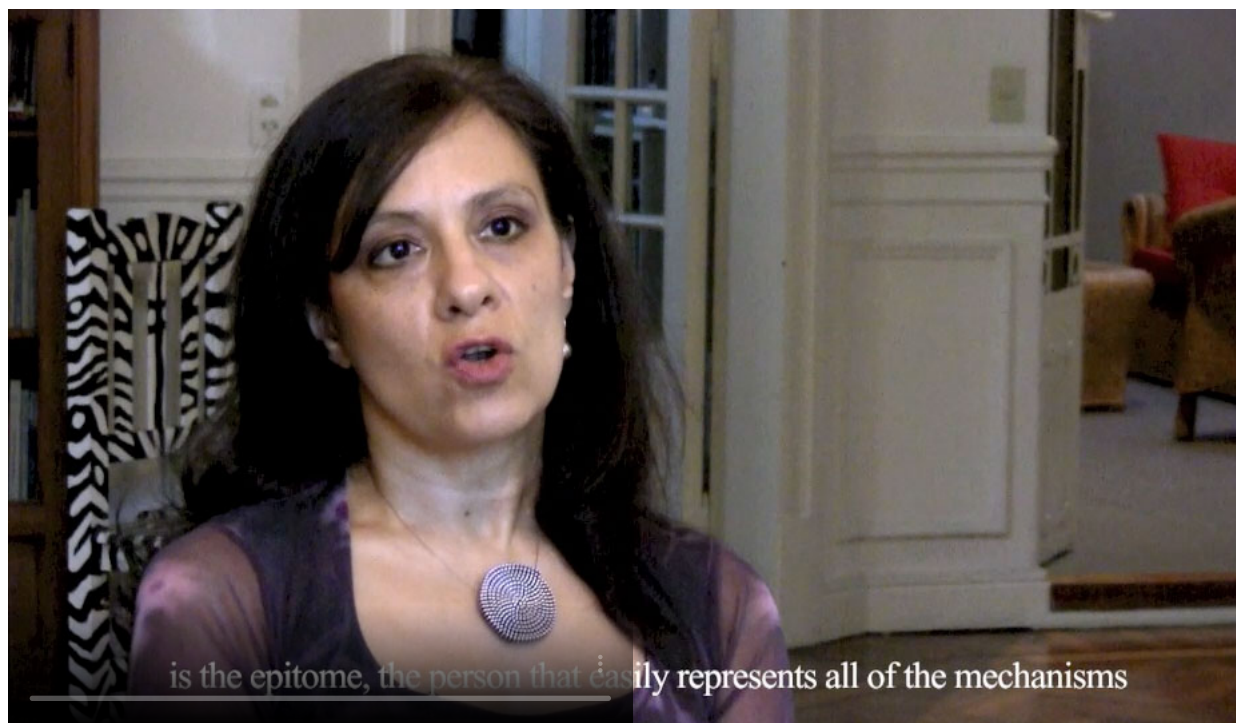
ISBN 9780982354483

Produced by Marquand Books, Inc., Seattle

Distributed by D.A.P. and Editorial RM

APPENDIX 1:
ANDREA GIUNTA DISCUSSES KOSICE

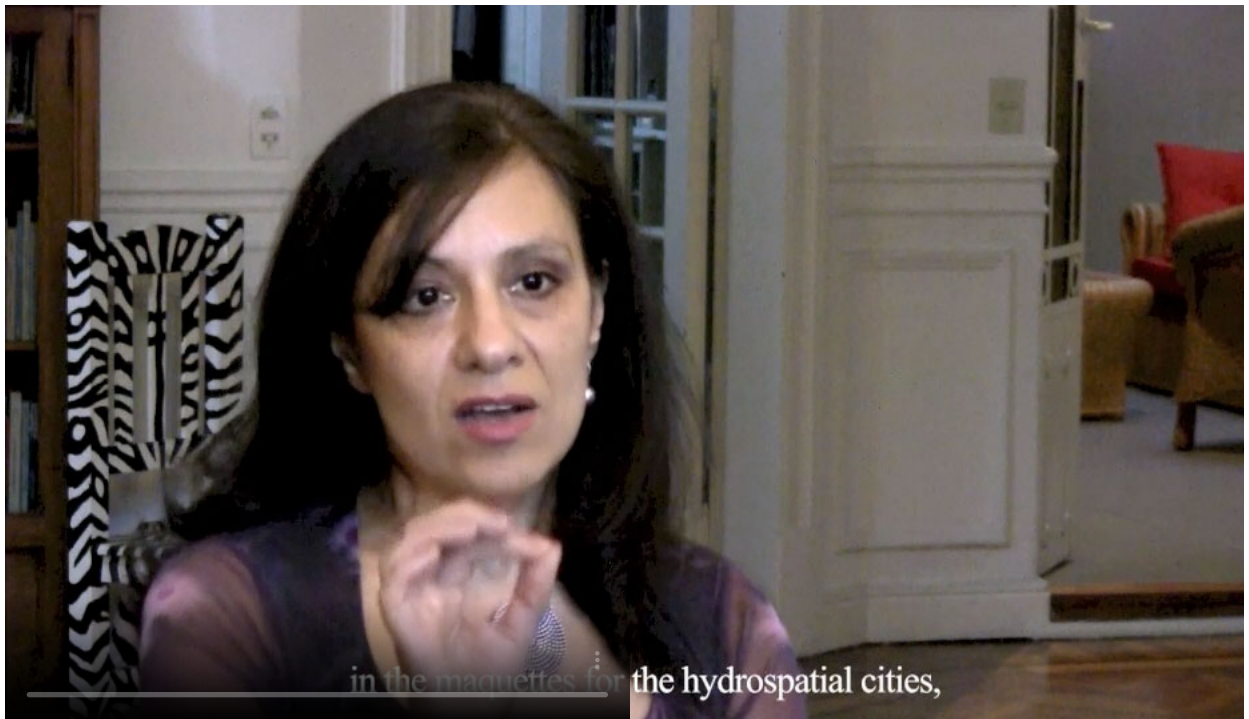
Andrea Giunta discussing Kosice and the avant-garde



Andrea Giunta discussing Kosice and the art of the 1960s

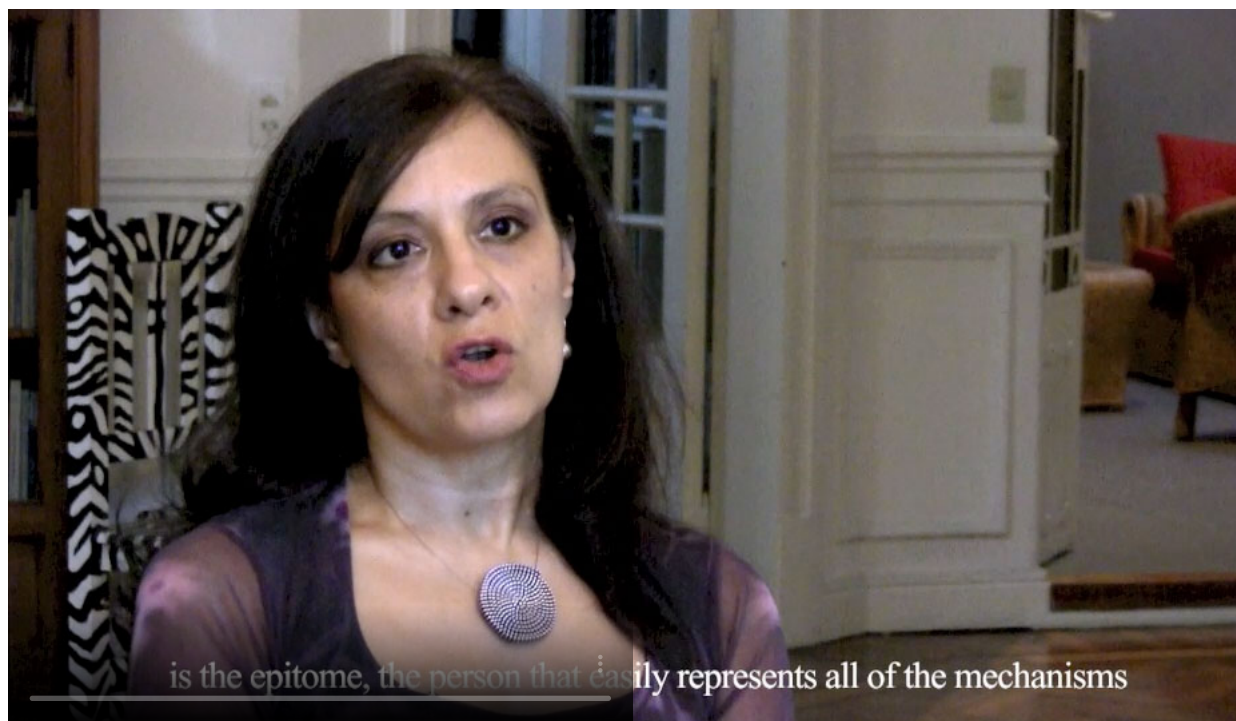


Andrea Giunta discussing Kosice and contemporary art



APPENDIX 1:
ANDREA GIUNTA DISCUTIENDO A KOSICE

Andrea Giunta discutiendo a Kosice y la vanguardia



Andrea Giunta discutiendo a Kosice y el arte de los años 60



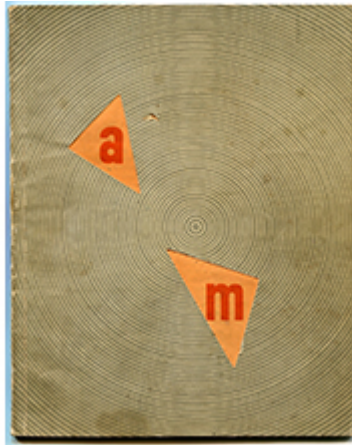
Andrea Giunta discutiendo a Kosice y el arte contemporáneo



APPENDIX 2: ARTE MADÍ UNIVERSAL



Arte Madí Universal N° 0-1, 1947



Arte Madí Universal N° 7-8, June 1954

APPENDIX 2: ARTE MADÍ UNIVERSAL



Arte Madí Universal N° 0-1, 1947



Arte Madí Universal N° 7-8, junio 1954

THE HYDROSPATIAL CITY MANIFESTO

In accordance with its impulses and vital responses, mankind has not advanced at an even pace concerning its own habitat. Architecture comprises very different basic needs and it is not advisable to remain oppressed by the magnitude of its dead weight.

So far, we have only made minimal use of our mental faculties, and this by adjusting them to modules which in a way derive from the so-called modern or "functional" architecture. That is, the small constraining flat which a society imposes upon us through its compulsory economy. Not to mention the sad fact

that this is so with the full support of those architects and engineers who will not admit that the whole vocabulary concerning building construction may someday be replaced by a different, markedly revolutionary architectonic language and that this may shake rigid convictions and purely logical notions resulting from academic teaching, which are already becoming obsolete. But social structures and the mechanisms of behavior—rupture, protest—are symptoms of a change towards the elimination of the state's omnipotent role and its replacement by an efficient administration. In 1944, I asserted in *Arturo* that "Man is not to end his days on Earth" and, in the *Madí Manifesto* of 1946 I stated that architecture should be "habitat and displaceable forms in space". Although these concepts had their origin in an intuitive insight, they are also

marked by an impending and inexorable rationality.

Throughout the various stages I have gone through in the field of the visual arts, my basic orientation has remained the same, and the proposal of The Hydrospatial City is an uninterrupted continuum, although I acknowledge my own contradictions in that I create hydrosculptures, "hydroluminical" and hydrokinetic reliefs for an architecture which I am attacking at its very roots. The aim is to free human beings from each and every tie. This transformation, anticipated by science and technology, supports our belief that it is not too bold to penetrate and investigate the absolute, through the possible, on the basis of a deliberate imaginative and chain-like interaction: a trans-individual imagination, without goals set in advance. Thus, the first project or

formulation of a city suspended in space published in *Arturo* and in the Madí Manifesto were not hypotheses or support theories but rather derivations from the vision of a continuum and of another dimension. The adventure of mankind does not stop before the unpredictable. On the contrary, our road leads to what is original and unknown, and when a change becomes a need, this course is accelerated.

To have our roots on Earth or, to be more accurate, on the water planet—even though its atmosphere, its food and its waters are contaminated—to witness, helpless, the persistent geographical and geological depredation, to watch how the ecological balance is slowly destroyed, to verify the constant demographic growth—all these are so many incentives for the radical changes we are already anticipating as a biological need. What

we are in fact suggesting here is the construction of the human habitat, actually using space at a height of a thousand or a thousand and five hundred meters, in cities conceived of ad-hoc with a previous feeling of co-existence and a differentiated "modus vivendi".

Architecture has always depended on the soil and the laws of gravity. Such laws can be scientifically used so that the hydrospatial dwelling may become a reality, that is, viable from the technological point of view: to try and build a few dwellings as a preliminary test in order to gradually come to the "Hydrospatial City" proper.

The views of some astrophysicists and spatial engineers coincide in that, by taking water from the clouds and decomposing it by electrolysis, it would be possible to use oxygen to breathe, while hydrogen introduced into a nuclear

reactor would provide enough energy to keep the habitat suspended, even when it displaces itself. Other views concern the possibility of crystallizing water and through its polymerization, endowing it with energy.

Thus, it is not a question of overcoming the laws of gravity but of creating the support energy. That is why I am addressing all the scientists working for NASA to learn their own views.

The cost is indeed very high, but the carrying out of this project would become possible if we could only stop the world's gun production for 24 hours and invested on the project the money thus saved. Hydrosatial architecture is designed so as to be indefinitely suspended in space. The hydrosatial nomadic dwelling will deteriorate present-day economy, which is based on

the value of the soil, and raise sociological questions which cannot be anticipated.

Similarly, it will open up new avenues in the world of art, since our civilization is entering the post-industrial period. Thus, the proposal set forth here is an art belonging to everybody and not an art for everybody. By eliminating every type of go-betweens, art becomes tacitly integrated into the habitat, it dissolves into it and into life, it is its presentation, its "modus vivendi."

Places created with a sense of synthesis and community life are art's natural extensions. What then is the use of painting, sculpture, indeed, of the "object", if all that is already contained in the dwelling that occupies space, the internal sense of that space, volume, color, movement?

There are more than four billion inhabitants on the Earth but only 30,000

of them experience this shock caused by the future. There is no civilization through spontaneous generation. The Mayans, the Incas, the Chinese and other Eastern civilizations, Gothic art, the Mediterranean Greco-Roman art, the Renaissance, they all had their cultural cycles and their parabola has been completed. Our civilization is the best one because it is the one we live in, but let us for an instant imagine the world crash that would ensue if we stopped making cars: the shock of a possible immediate future.

Art as a "Song to History", "the currency of the absolute", "the direct apprehension of reality," "ideological superstructure" or "individual transcendence" are all definitions that will be left behind by the visionary splendor of a new way of thinking and feeling, of

an irreversible cultural flowering reaching the infinite and not confined to Earth.

We must replace the rooms that have become an architectonic and peripheral ritual—living-room, dining-room, bedroom, bathroom, kitchen, furniture—by serene and intense but fully differentiated proposals concerning places to live in.

Yes, within a space, but occupying space-time with all its attributes; not as an alteration of the human adventure but as an understandable need deriving from our human condition.

Other conditionings are likely to appear but in the hydrosatial city we are determined to do away with anxiety and sickness, to rediscover the value of love, and recreations of intelligence, humor, play, sports, indefinite joys, mental possibilities yet unexplored, the abolition of geographical boundaries and of the

limits imposed on thinking. Is this a utopian idealism? Not at all. Those who do not believe in its feasibility are still clinging to the cave, to war and deluge. Therefore, to dissolve art into the dwelling-place and into life itself is to herald synthesis and integration.

Gyula Kosice

Buenos Aires, 1971

LA CIUDAD HIDROESPACIAL. MANIFIESTO

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

Hasta ahora sólo utilizamos una mínima proporción de nuestras facultades mentales, adaptadas a módulos que de alguna manera derivan de la arquitectura llamada moderna o “funcional”. Es decir, el departamento o celdilla para habitar, que una sociedad nos impone con su economía compulsiva. Sin contar con la

decidida repulsa de los arquitectos e ingenieros que no admiten que toda la nomenclatura en la construcción de edificios pueda, algún día, ser suplantada por otro lenguaje arquitectónico, marcadamente revolucionario, y que ello haga tambalear convicciones rígidas e ideas lógicas de la enseñanza académica, que ya tienden a derrumbarse.

Pero las estructuras sociales y los mecanismos de comportamiento –ruptura, contestación– son síntomas de un cambio hacia la desaparición del rol omnipotente del estado y su reemplazo por una administración eficiente.

En la revista *Arturo*, 1944, expresaba: “El hombre no ha de terminar en la Tierra ” y en el Manifiesto Madí de 1946 se afirmó que la arquitectura debería ser: “ambiente y formas desplazables en el espacio” y si bien estos conceptos estuvieron originados por una visión

intuitiva, están marcados por una racionalidad inminente e implacable.

Mis diferentes etapas en las artes visuales nunca cambiaron de orientación y la propuesta de La Ciudad Hidroespacial es un continuo sin tregua. Aunque asumo mis propias contradicciones al crear hidroesculturas, relieves “hidrolumínicos” e hidrocinéticos para una arquitectura que estoy atacando desde sus bases. La premisa es liberar al ser humano de toda atadura, de todas las ataduras. Esta transformación adelantada por la ciencia y la tecnología, nos hace pensar que no es una audacia infiltrarse e investigar lo absoluto, a través de lo posible, a partir de una deliberada interacción imaginativa y en cadena. Una imaginación transindividual y sin metas prefijadas de antemano. De ahí que el primer proyecto o enunciado de una ciudad suspendida en el espacio, publicados en *Arturo* y el Manifiesto

“Madí”, no fueron hipótesis o teorías de apoyo, sino más bien originados por una visión de un continuo y otra dimensión.

La aventura de la humanidad no se detiene ante lo imprevisible. Al contrario, vamos dirigidos hacia lo desconocido e inédito, y cuando un cambio se convierte en una necesidad, se acelera esta disposición.

Estar arraigados en la Tierra , o para ser exactos, en el planeta agua, aunque su atmósfera, su alimento y sus aguas estén contaminados, asistir indefensos ante la persistente depredación geográfica y geológica, contemplar cómo el equilibrio ecológico es destruido lentamente, verificar el aumento constante de la población, son otros tantos incentivos para los cambios rotundos que anunciamos ya, como necesidad biológica.

Proponemos concretamente la construcción del hábitat humano, ocupando realmente el espacio a mil o mil quinientos metros de altura, en ciudades concebidas ah-hoc, con un previo sentimiento de coexistir y otro diferenciado "modus vivendi".

La arquitectura ha dependido del suelo y las leyes gravídicas. Dichas leyes pueden ser utilizadas científicamente para que la vivienda hidroespacial pueda ser una realidad, es decir viable desde el punto de vista tecnológico. Intentar la construcción de algunas viviendas, como un ensayo previo para llegar paulatinamente a la "Ciudad Hidroespacial" propiamente dicha. La opinión de algunos astrofísicos e ingenieros espaciales coinciden en que tomando agua de las nubes y descomponiéndola por electrólisis, es posible utilizar el oxígeno para respirar y

el hidrógeno introducido en una máquina de fisión nuclear proporcionaría energía más que suficiente. Energía capaz de mantener suspendido el hábitat incluido su desplazamiento, mientras otras opiniones se refieren a la posibilidad de cristalización del agua y derivarla hacia una polimerización que la cualifique energéticamente. Así pues, no se trata de vencer las leyes gravíticas sino crear la energía de sustentación. Por ello me dirijo a todos los científicos de la NASA para recabar sus opiniones.

El costo desde luego, es muy alto, pero con sólo detener la producción bélica del mundo por veinticuatro horas e invertir dichas sumas en este proyecto, su realización es posible. La arquitectura hidroespacial está condicionada para estar suspendida en el espacio indefinidamente.

La vivienda nómada hidroespacial deteriora el curso de la economía actual

en base a la valoración del terreno y abre interrogantes sociológicos imprevisibles. Apunta asimismo a una apertura del arte, pues nuestra civilización entra en la etapa postindustrial. Se propone pues, un arte de todos y no un arte para todos. Al superar todo intermediarismo, el arte se integra tácitamente al hábitat, se disuelve en él y en la vida, es su presentación, su "modus vivendi".

Los lugares creados con sentido de síntesis y vida comunitaria son su extensión. ¿Para qué, entonces, la pintura, la escultura, en definitiva el "objeto", si todo ello ya está contenido en la vivienda ocupando el espacio, el recorrido interno de ese espacio, el volumen, el color, el movimiento?

Más de 4.000 millones de habitantes de la Tierra y este shock de futuro lo viven apenas 30.000 personas. No hay civilización por generación espontánea.

Los Mayas, los Incas, la cultura China y de todo el Oriente, el arte gótico, el greco-latino del Mediterráneo, el Renacimiento, han tenido sus ciclos culturales y su parábola se ha cumplido. Nuestra civilización es la mejor porque la estamos viviendo, pero imaginemos por un instante el crash mundial si dejaran de fabricar automóviles; shock de un posible futuro inmediato.

El arte como "Canto de la Historia ", "Moneda de lo Absoluto", "Aprehensión directa de la realidad", "superestructura ideológica" o "trascendencia individual" son definiciones que serán rebasadas por los resplandores visionarios de un nuevo pensar y sentir, de una eclosión cultural irreversible, con acceso al infinito, y no solamente terráqueo.

Debemos reemplazar a las habitaciones que se han convertido en ritual arquitectónico y periférico: Living,

comedor, dormitorio, baño, cocina, muebles, por serenas o intensas pero en todo diferenciadas, propuestas de lugares para vivir.

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

Probablemente aparecerán otros condicionamientos pero en la ciudad hidroespacial nos proponemos destruir la angustia y las enfermedades, revalorizar el amor, los recreos de la inteligencia, el humor, el esparcimiento lúdico, los deportes, los júbilos indefinidos, las posibilidades mentales hasta ahora no exploradas, la abolición de los límites geográficos y del pensamiento. ¿Idealismo utópico? En absoluto. Los que no creen en su factibilidad es porque siguen

aferrados a la caverna, a las guerras y diluvios. Por lo tanto disolver el arte en la vivienda y en la vida misma es preanunciar síntesis e integración.

Los centros de poder y de decisión económica y política, lo más que pueden hacer es retardar ociosamente esta tendencia que transforma al hombre, a partir del momento en que su cuerpo y su mente se ocuparán de proyectos universales y será así más universo. Contará con nuevos lenguajes no solamente para comunicar un mensaje, sino la forma completa de un espíritu. Un lenguaje enriquecido por puras tensiones y nuevas presencias empapadas de poesía. Desde luego ser habitante hidroespacial tendrá al comienzo sus desventajas, hasta llegar al ejercicio continuo para desarrollar todas las posibilidades, condición humana, y no como un trabajo obligado. Finalmente la vida cotidiana no

estará solamente centrada en la supuesta conquista del espacio, sino en la conquista de su tiempo, su activación, su levadura. El ser humano en definitiva no quiere morir.

En la célula hidroespacial el hidrociudadano en su pluralidad inventa no solamente su arquitectura, nombra y elige sitios y lugares para vivir, que podrán o no acoplarse a miles de viviendas, plataformas y accesos suspendidos en el espacio.

Hidroespacializar, aterrizar, amerizar, alunizar, venusizar, tender posteriormente conexiones galácticas e interplanetarias atravesando los años luz, serán alternativas multiopcionales. Habrá lugares para tener ganas, para no merecer los trabajos del día y la noche, para alargar la vida y corregir la improvisación, para olvidar el olvido, para disolver el estupor del por qué y para qué y tantos otros lugares como nuestra

inagotable imaginación amplifique y
conciba.

Gyula Kosice
Buenos Aires, 1971





kosice

golsé-se

poemas madí

kosice



kosice

**peso
y
medida**

**de
alberto
hidalgo**

ediciones s.i.g.l.a.

ARTURO





Ninguna Expresión

Representación

Significación

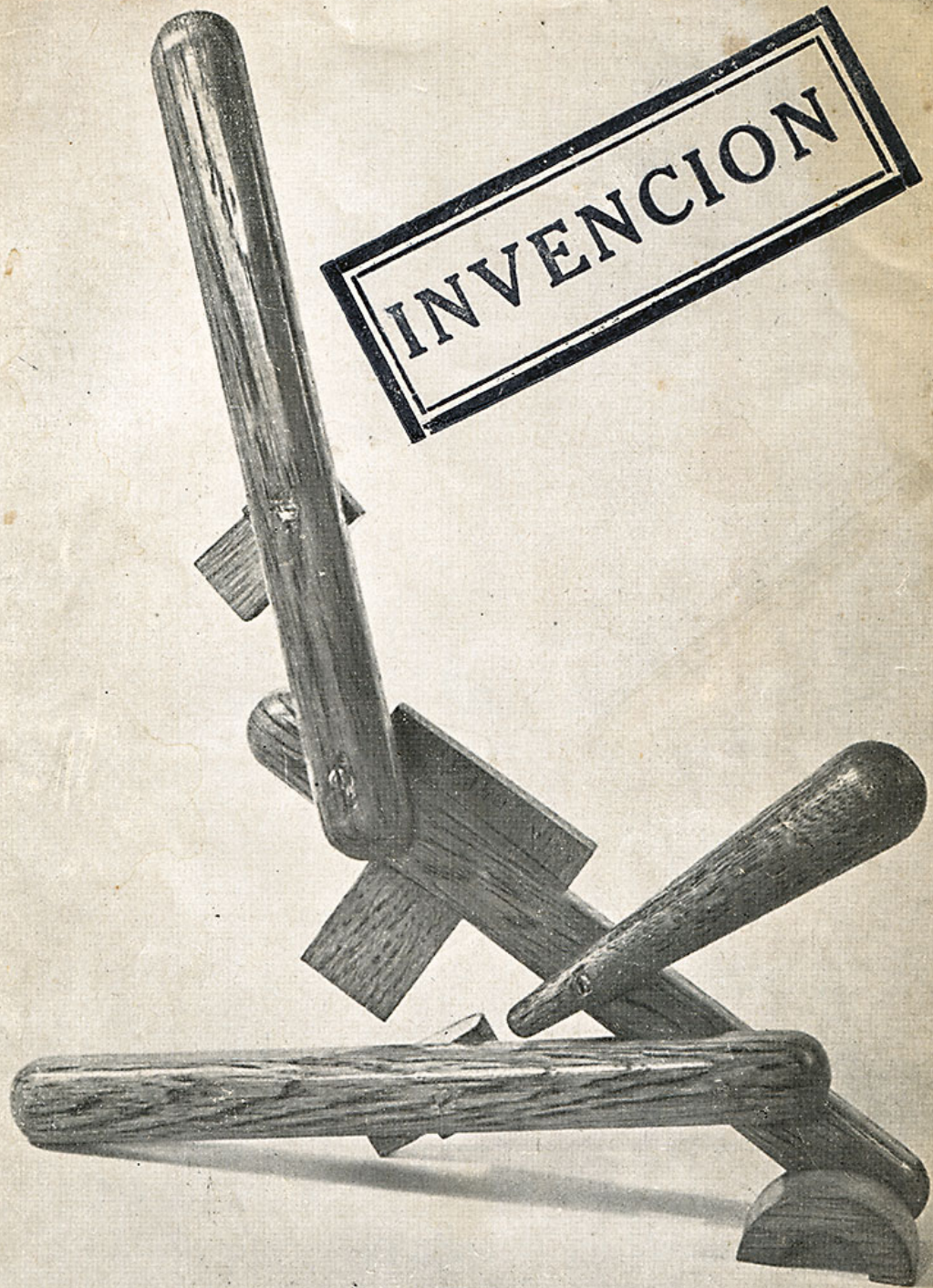
*El hombre conquistará el espacio
multidimensional.*

Júbilo. Negación de toda melancolía.

Voluntad constructiva. Comunión.

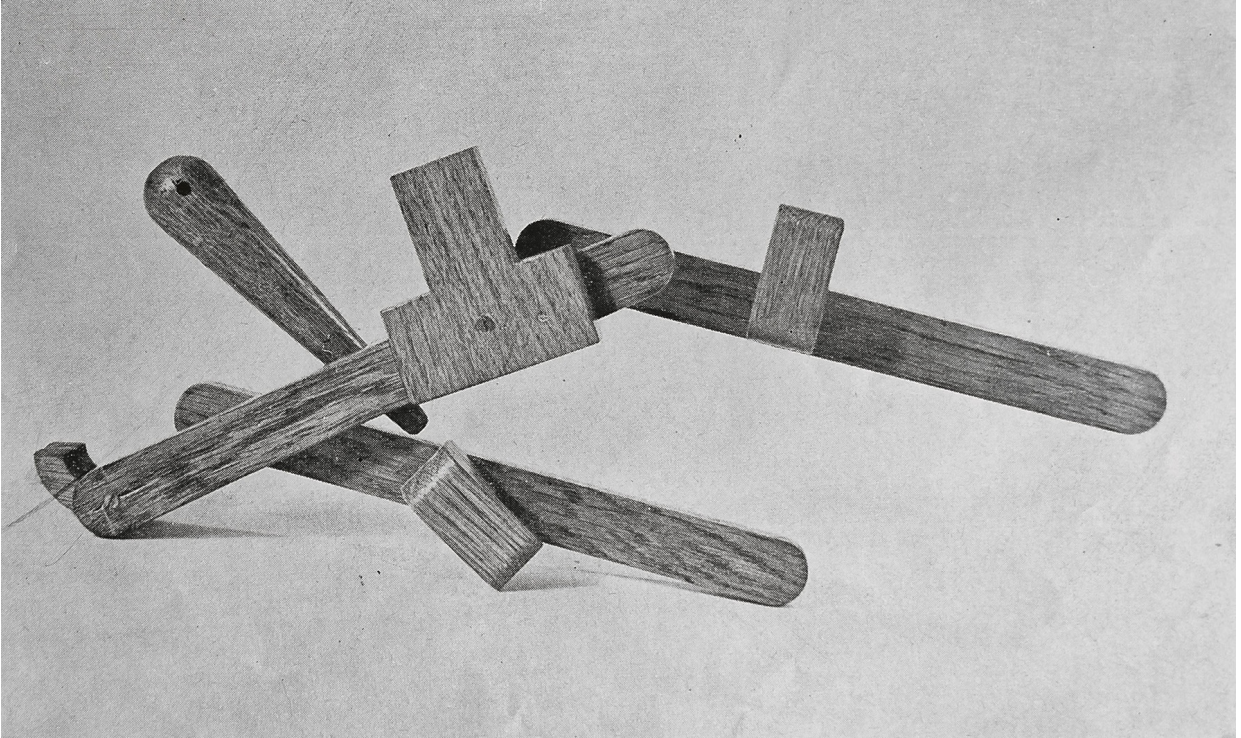
Poesía del contrato social.

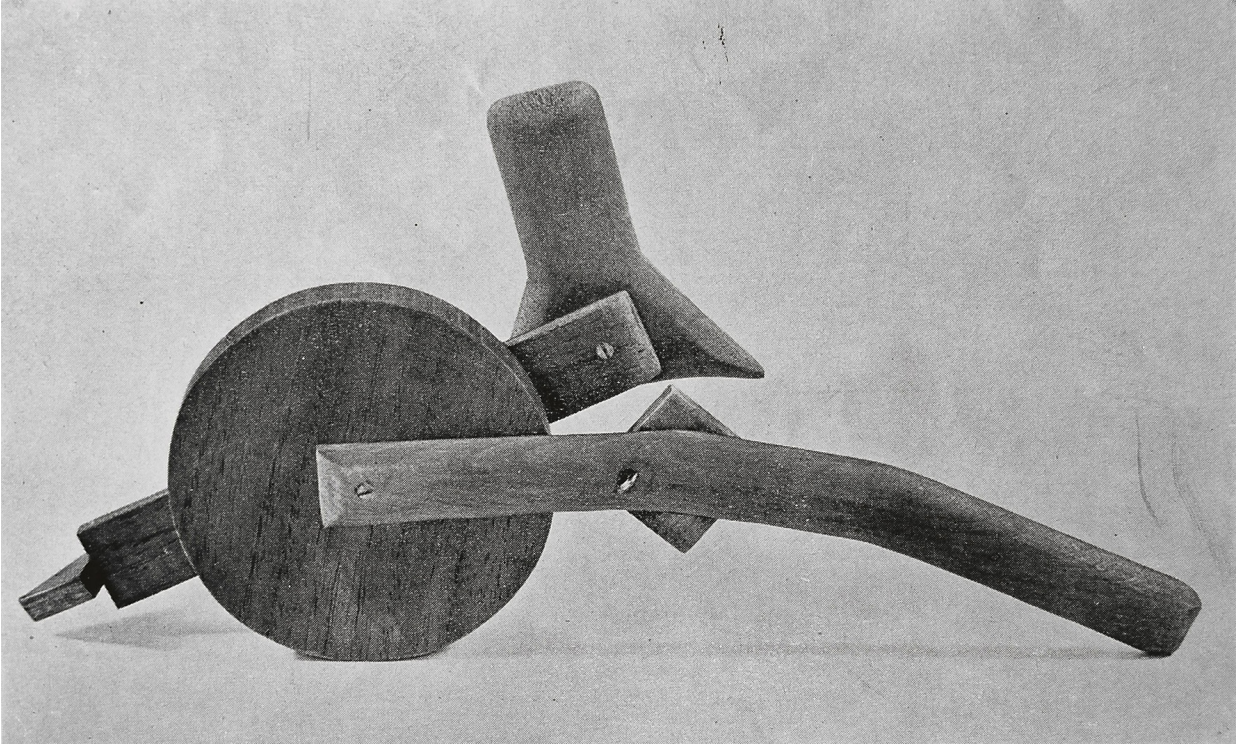
INVENCION



kósice















2^a. MUESTRA

Arte Concreto
EN BUENOS AIRES
1 9 4 5







INVENCIÓN

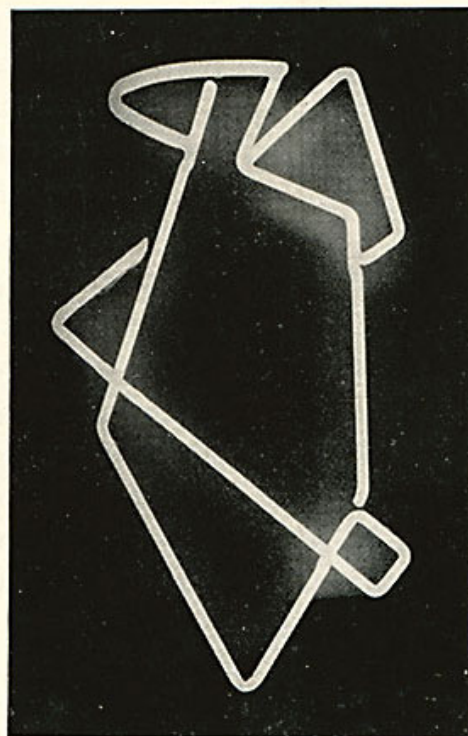
arte

CONCRETO

BVENOS AIRES



arte madí



kosice

galería bonino

maipú 962

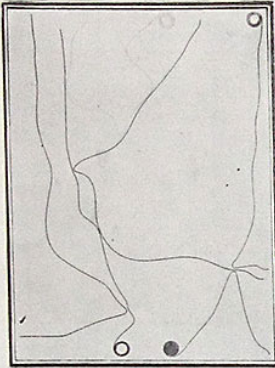
t. e. 31-2527

buenos aires

setiembre 1953

nº 35

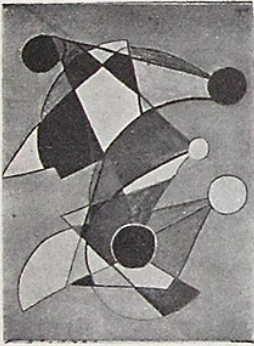




MAX BILL.



DEL PRETE



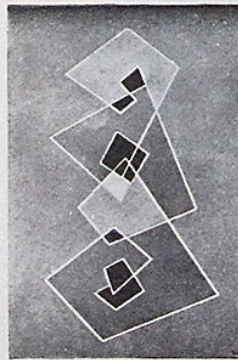
ACHILLE PERILLI



ALBERTO MAGNELLI



AUGUSTE HERBIN



YENTE

On reconnaîtra comme ART MADI (MADINEMSOR) l'organisation de tous les éléments propres à chaque art dans son continu.

Cela comprend la présence, l'arrangement dynamique mobile, le développement du thème propre, la ludicité et la pluralité comme valeurs absolues: toute intervention des phénomènes d'expression, représentation et signification est par conséquent supprimée.

Le dessin madi est une disposition de points et de lignes sur une surface.

La peinture madi couleur et bidimensionnalité. Cadre découpé et irrégulier, surface plane et surface courbe ou concave. Des plans articulés, avec mouvement linéaire, rotatif et de translation.

La sculpture, tridimensionnalité, sans couleur, forme totale et des solides avec contour, avec des mouvements d'articulation, rotation, translation, etc.

L'architecture madi, contour et formes mobiles et déplaçable.

La musique madi, inscription de sons dans la section d'or.

La poésie madi, proposition inventée, des concepts et des images non traduisibles par un moyen différent du langage. Devenir conceptuel pur.

Théâtre madi, scénographie mobile, dialogue inventé.

Roman et nouvelle madiques, personnages et action sans lieu ni temps déterminés ou dans des lieux et des temps tout à fait inventés.

La danse madi, corps et mouvements circonscrits à un contour mesuré, sans musique.

Dans le pays qui ont atteint le point culminant de leur développement industriel, le vieux réalisme bourgeois disparaît presque entièrement; le naturalisme ne s'y délent que faiblement et se retire.

C'est alors que l'abstraction, essentiellement expressive, du romantisme, en occupe la place. Dans ce terme sont renfermées toutes les écoles d'art figuratif, depuis le cubisme jusqu'au surréalisme. Ces écoles ont répondu à des besoins idéologiques de leur époque et leurs réalisations sont des contributions inestimables à la solution des problèmes posés à la culture de nos jours. Néanmoins il faut les considérer comme surannés. D'ailleurs leur insistance sur le thème extérieur à leurs qualités propres est une rétrogradation au service du naturalisme contre le véritable esprit constructif qui s'étend dans tous les pays et dans toutes les cultures sous les formes d'expressionnisme, du surréalisme, de constructivisme, etc.

Avec le concret —qui est en réalité le rejeton le plus jeune de l'esprit abstractionniste— commence la grande période de l'art non figuratif, où l'artiste en se servant de l'élément et de son respectif continu crée l'œuvre dans toute sa pureté sans des mélanges hybrides et objets étrangers à sa nature. Mais dans le "concret" il y a eu un manque d'universalité et de conséquence d'organisation. On est tombé dans de profondes et insurmontables contradictions. On a retenu les grands vices et tabous de l'art ancien, par exemple dans la peinture, la sculpture, la poésie, etc., respectivement la superposition, le cadre rectangulaire, l'athématisme plastique; l'atavisme, l'interférence entre le volume et le contour; des propositions et des images gnoscologiques et traduisibles graphiquement. Cela a eu pour conséquence que l'art concret n'a pu s'opposer sérieusement, au moyen d'une théorie organique et une pratique disciplinée, aux mouvements intuitionnistes qui, comme le surréalisme, ont conquis pour eux tout l'univers. De là le triomphe, malgré toutes les conditions adverses, des élans instinctifs contre la réflexion; de l'intuition contre la conscience; de la révélation de la subconscience contra l'analyse froide, l'étude rigoureux par le créateur de l'objet à construire; du symbolisme, de l'hérmetisme, de la magie contre la réalité; de la métaphysique contre l'expérience.

Quant à la théorie et à la connaissance de l'art est en eux la description subjective, idéaliste, réactionnaire y dominant.

Bref, l'art avant Madi:

Un historicisme scolastique, idéaliste.

Une conception irrationnelle.

Une technique académique.

Une composition unilatérale, statique, fausse.

Une œuvre qui manque de vraie essentialité.

Une conscience paralysée par ses contradictions sans solution; imperméabilisée au renouvellement de la technique et du style.

Contre tout cela se lève Madi, confirmant le désir constant, absorbant de l'homme d'inventer et construire des objets en dedans des valeurs absolues éternelles; auprès de l'humanité luttant pour une société sans classes qui libère l'énergie et domine l'espace et le temps dans tous leurs sens et la matière jusqu'à ses dernières conséquences.

Sans descriptions fondamentales relatives à la totalité de l'organisation, il n'est point possible de construire l'objet ni de le faire pénétrer dans l'ordre constant de la création. C'est ainsi que le concept d'invention est défini dans le champ de la technique, et celui de la création comme une essence tout à fait définie.

Pour le madisme l'invention est une méthode interne, surmontable, et la création une totalité invariable. Madi par conséquent invente et crée.

DU MANIFESTE DE L'ÉCOLE

(Traduit de l'espagnol)

1946-47

GYULA KOSICE

RHOD ROTHFUSS

DIYI LAAN

RODOLFO URICCHIO

RAYMUNDO RASAS PET

RICARDO PEREYRA

JACQUELINE LORIN-KALDOR

ANIBAL J. BIEDMA

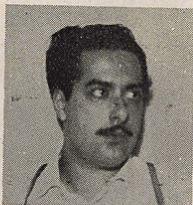
JUAN PEDRO DELMONTE

MARIA BRESLER

ALEJANDRO HAVAS



KOSICE



ROTHFUSS



a Dedicado David Seris, en mi sincero aprecio y cariño,
PIEZA PARA PIANO

ESTEBAN EITLER

Schizante (4/4 m)
 Piano

Quando para flautas (4/4 m)

Copyright © 1968 by Esteban Eitler
 Escuela Conservatorio de Música y Artes - Pinar del Río, Tercera Edición - 1968 - Pinar del Río, P.R.
 Todos los derechos reservados. No se permite la explotación económica ni la transformación de esta obra. Queda permitida la cita en libros.

Como en principio

ESTEBAN EITLER

Las nuevas experiencias de la escuela con respecto a la música, están orientadas hacia la ordenación de los sonidos en la sección áurea. El estudio para la práctica de los diecinueve tonos y la invención de nuevos instrumentos sobre una temática sagital, están a cargo del compositor IGNACIO BLASKO.



Por una invención mádica

de objetos en el espacio
sin ingerencias extrañas a sus propiedades esenciales.

MADÍ crea un nuevo género plástico !

Movimiento MADI — Buenos Aires — Junio de 1946

LA PINTURA MADÍ

Al articular planos de color, estrictamente proporcionados y combinados, Madi proyecta la Pintura más allá de la fórmula antigua donde se encerraba el pretendido planismo del neoplasticismo, no-objetivismo, constructivismo, y otras escuelas de arte concreto en general.

Movimiento MADI — Buenos Aires — Junio de 1946

MADÍ

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

Movimiento MADI — Buenos Aires — Junio de 1946

Por un arte ESENCIAL

abolida toda figuración

romántico - naturalista

Por una invención REAL !

Movimiento MADI — Buenos Aires — Junio de 1946



VISTA DEL STAND DE MADI EN PARIS

En ocasión del tercer Salón de "Réalités Nouvelles" que organiza anualmente dicha institución, el movimiento Madimensor representó a las corrientes de arte no-figurativo de la república Argentina y el Uruguay.

17 - países y 260 expositores intervinieron en dicha muestra que reflejó la extraordinaria vitalidad del arte abstracto-concreto internacional.

Obras de calidad de auténticos pintores y escultores no-figurativos, una organización perfecta y una dedicación a toda prueba, hicieron de esta exposición de París un gran suceso.

La comisión del Salón de "Réalités Nouvelles" se compone de los siguientes colegas:

Presidente Fundador: FREDO SIDES

Vicepresidente: A. HERBIN

Secretario general: A. F. DEL MARLE

Tesorero: H. M. BERARD

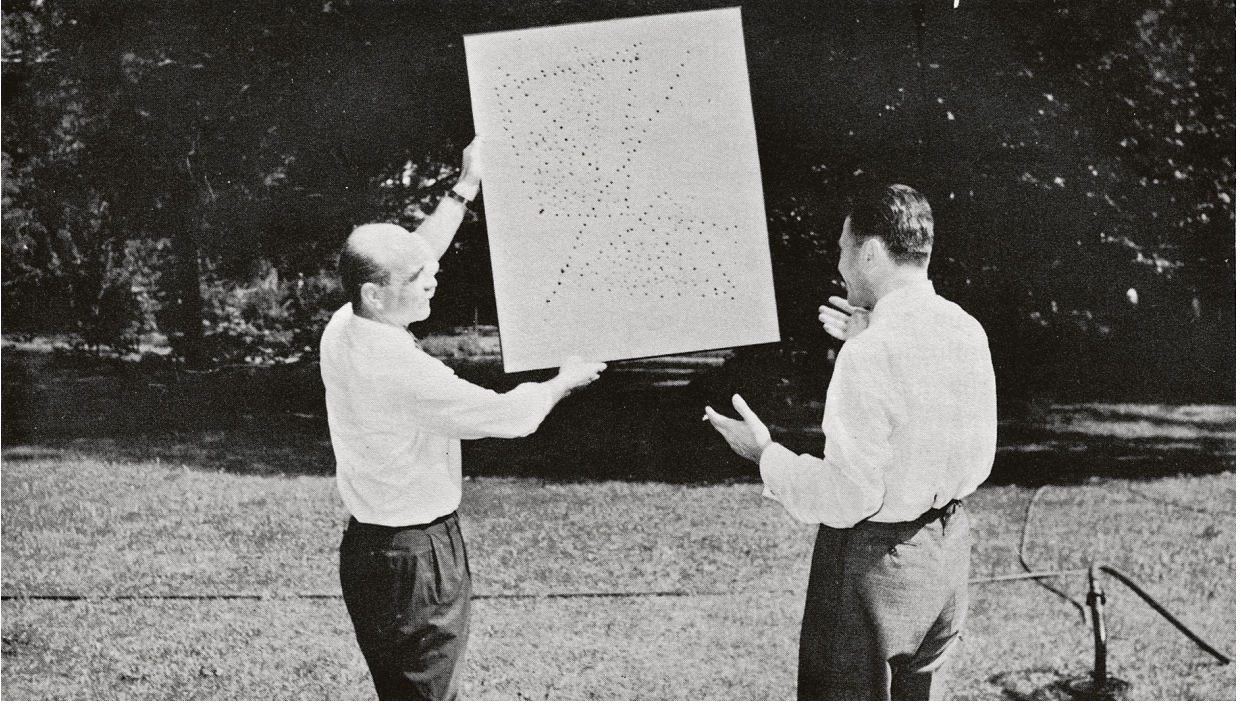
Miembros: J. ARP, DEWASNE, A. GLEIZES, GORIN
A. PEVSNER



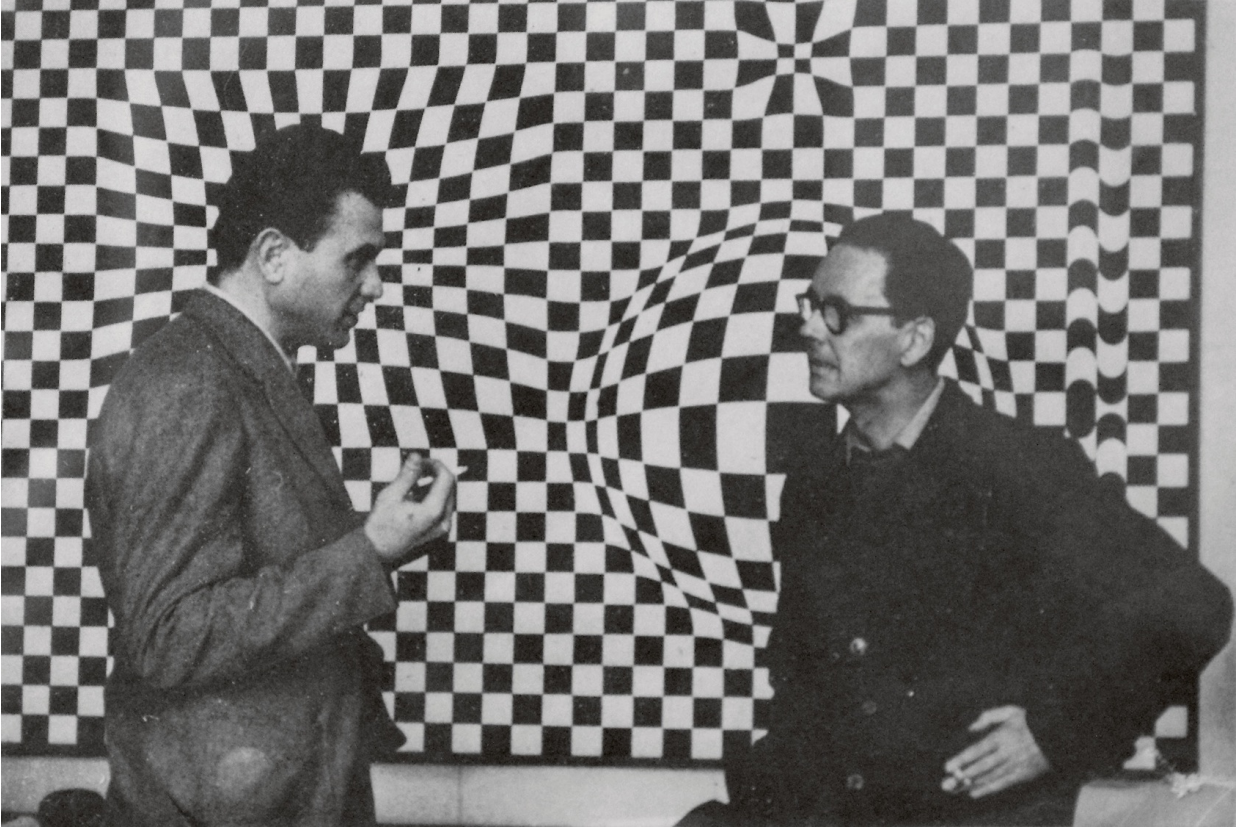
**qué es el
movimiento
MADÍ?**

**qué es
MADÍ?**











no.

función se agrega la de organizar la materia para este fin... y dispararla!

gado-

GUGS. Sonorizar los rótulos. Obra artística (objeto) que ha pasado a través del sujeto.

GUISEB. Plaga de estío. | Es necesario combatir el Guiseb con mangueras de oxígeno inflamable.

e uti-

H

s col-

HARPIR. v. Dar vivas.

os el

HEPICIOLO. Obstinación en la reducción, a los tamaños normales. | Pequeñez.

l que

HISTA. Guardianía de cuños y barbarismos que la Academia tiene de rehenes vitalicios.

globa

HOGRLA. Designación de diptongos.

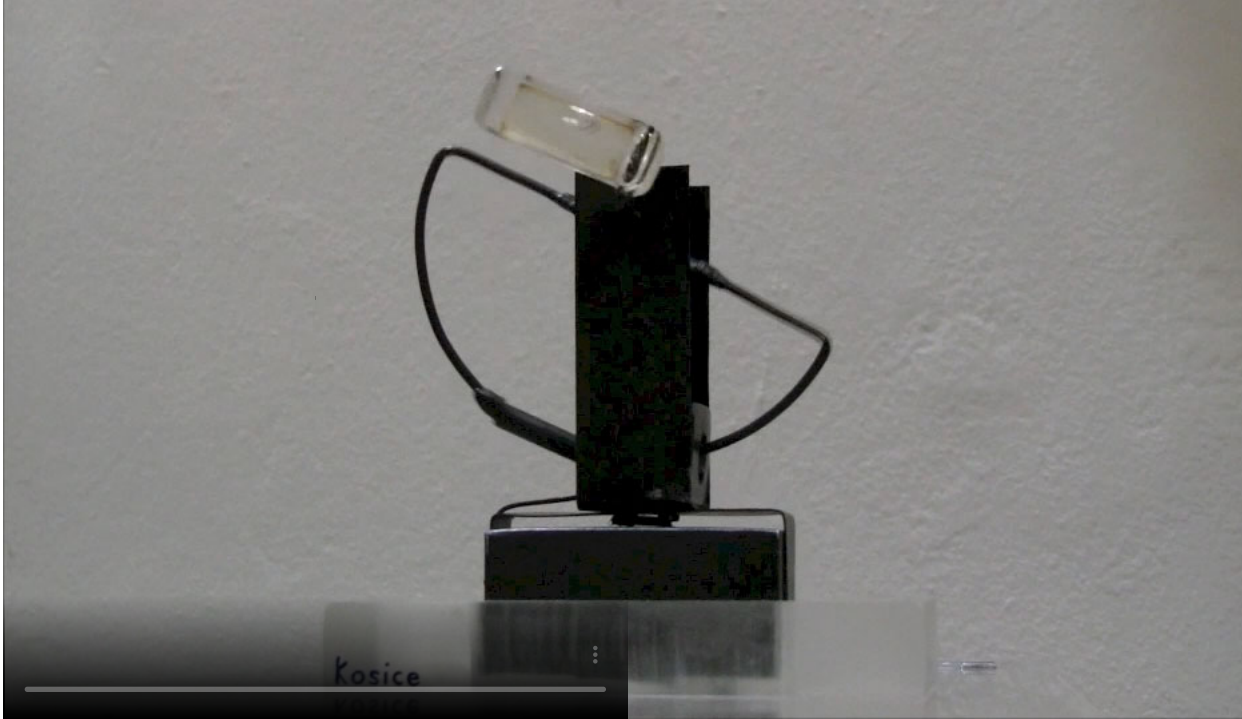
ue se

HUNOZIETRO. Salivar de una manera particular. | Ensayo de comportamiento para los reflejos condicionados.

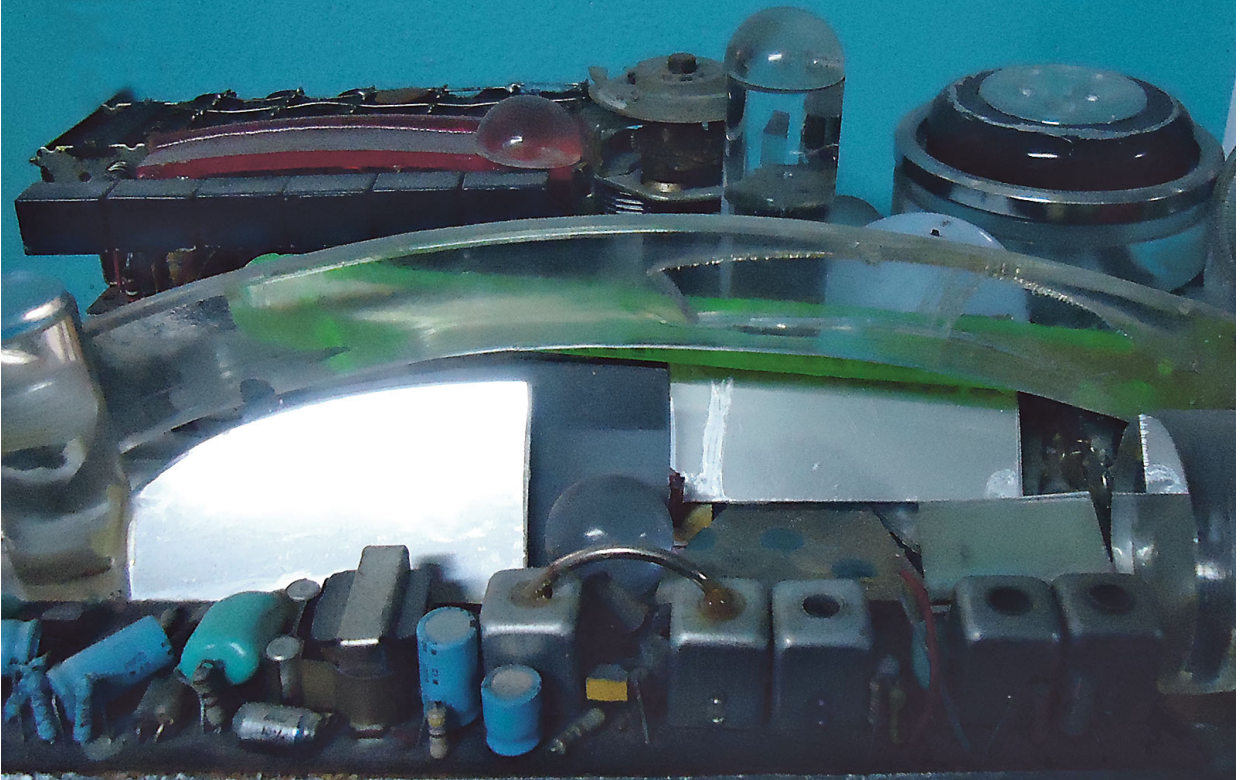
I

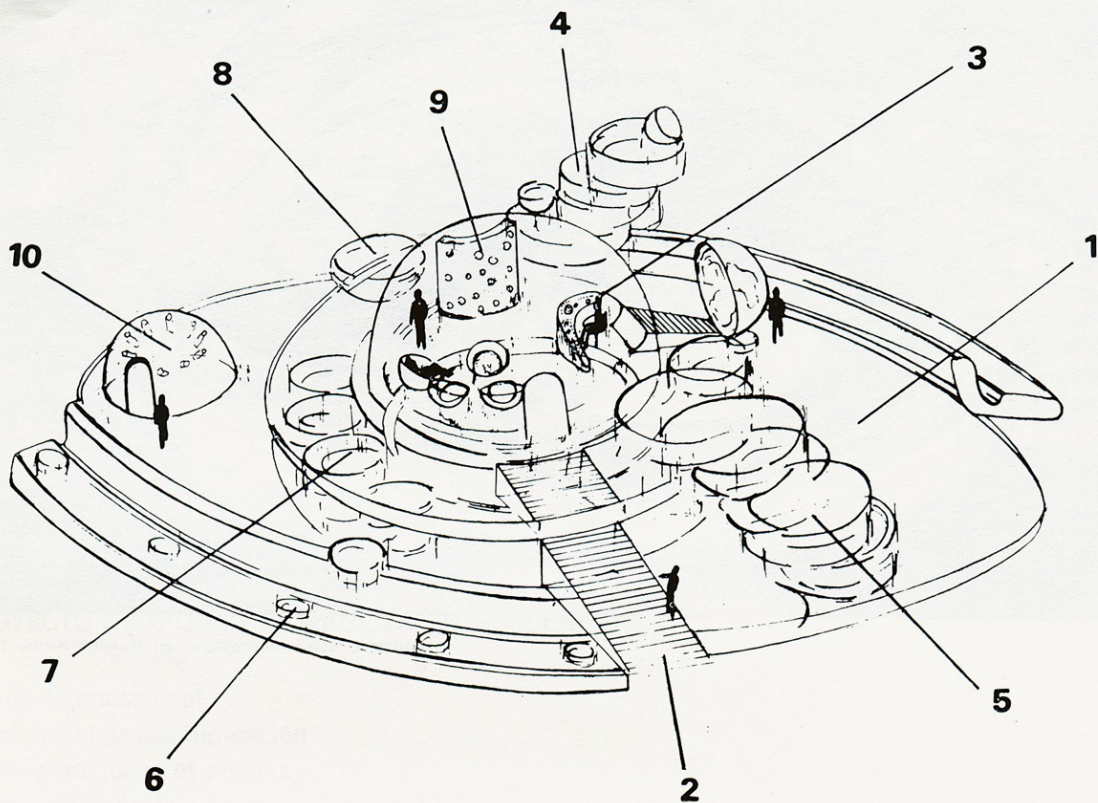
n in-

IDERBA. Fam. Pasión por los estambres. | En botánica se le representa con un filón alusivo.









Maqueta A

Lugares:

1 Plataforma ovoide en suspensión, traslación, desplazamiento aéreo.

2 Rampa deslizante de acceso.

3 Comando-control remoto y direccional. Pluralismo móvil e interante. Aterrizaje y despliegue, suspensión indefinida.

4 Anti-torre girable para captar los límites imprecisos de la distancia.

5 Anti-torre para materializar la materia. Nave con observatorio de tiempo paralelo y circular.

6 Energía hidronuclear de sustentación.

7 Depósito de intenciones espaciales y propulsores energéticos.

8 Lugar para la conmovición hidrocósmica y de contacto con el tráfico hidrourbano.

9 Corrección y adiestramiento atmosférico por interferencias de baja, mediana y alta tensión. Clima por thermostat.

10 Lugar hidrocreativo fuera de órbita. Presencia de infra-sonidos y simultánea proyección holográfica.

Maqueta B

Lugares:

1 Espejo retrovisor del pasado. Colchón de agua sensible que hace identificar a la ilusión.

2 Lugar de ejercicio interdisciplinario para conjugar nuevos lenguajes del universo real y conceptual. Las palabras y el pensamiento en auxilio del caos. Distribución de lo indecible.

3 Balsa del espacio. Lugar de recepción y emisión de ondas lúdicas. De misión de obligaciones ante la idea. Fenómeno de la apariencia.

4 Sitio para albergar los sueños de la mujer y los deseos puntuales y abstractos.

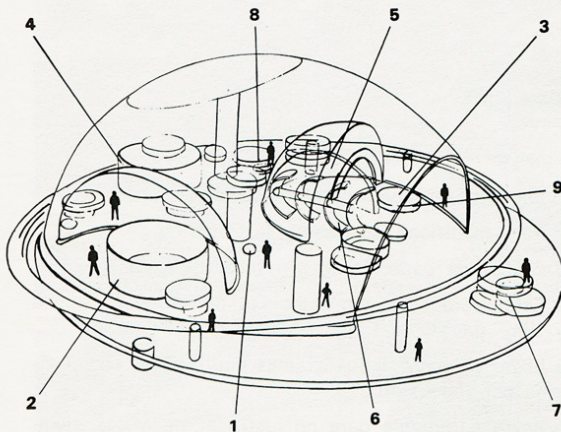
5 Lugar para establecer coordenadas sentimentales, corporales, copulativas, sexuales y eróticas en levitación sublimada.

6 Continuo para empaparse de poesía por simple impresión digital de años luz.

7 Sitio para inventar deportes y juegos ambiguos y para no merecer los trabajos del día y la noche.

8 Lugar para olvidar el olvido. Anexo para memorias libres.

9 Lugar de lo inimaginable a través del júbilo personal y colectivo.



Maqueta C

Lugares:

1 Exposiciones de júbilo contenido.

2 Para tener ganas.

3 Para entrever el cosmos tal cual, miniaturizado.

4 Para intensificar la vida láctea con sentimientos biselados.

5 Para crear antimateria de la nada, instantáneamente.

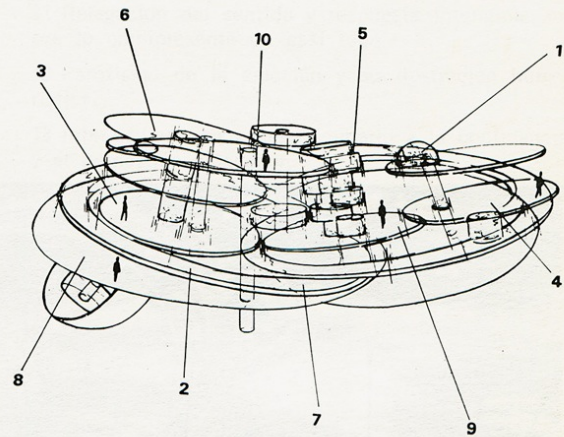
6 Para hidroespaciar las huellas de la memoria.

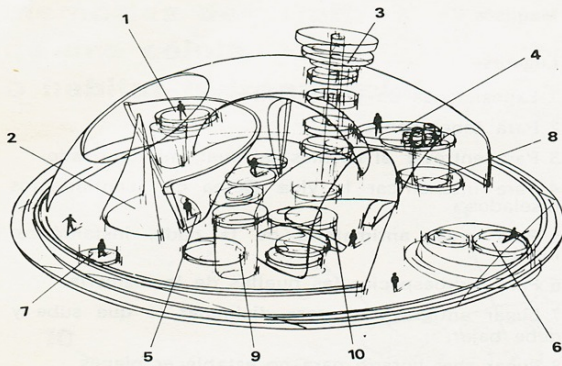
7 Lugar antigravídico para disimular lo que sube y debe bajar.

8 Lugar casi horario para no establecer planes.

9 Para contestar el derrumbe de la experiencia.

10 Para que el nivel de las nubes alcance contenido humano.

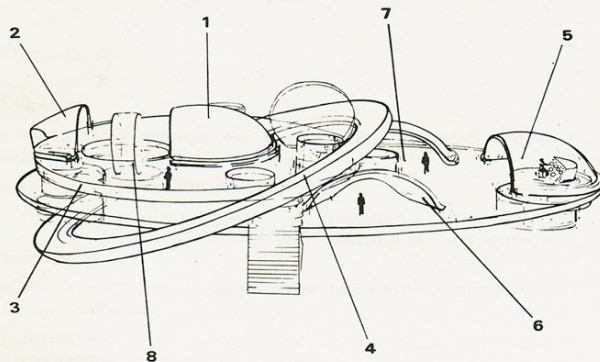




Maqueta D

Lugares:

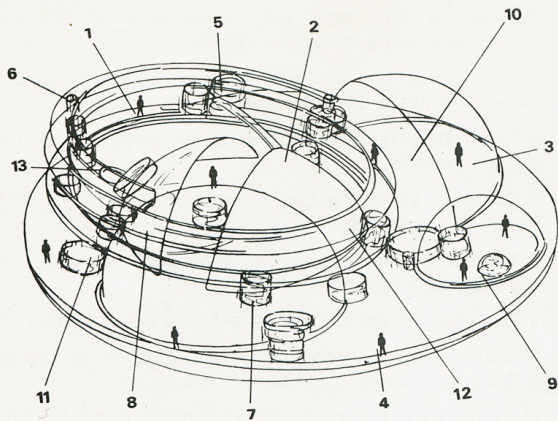
- 1 Energía generadora de circuitos abiertos al mismo pensamiento.
- 2 Lugar abarcador y reducción del infinito.
- 3 Estrategia de excavación de espejismos, puramente aérea.
- 4 Para incursionar en aventuras hidrocineáticas promovidas desde el quid hasta acentuar los medios.
- 5 Para vislumbrar los cambios físicos y orgánicos. Transformación biológica y cerebral.
- 6 Lugares de disipación del fenómeno y su justificación objetiva.
- 7 Disolución química de residuos.
- 8 Alimentación, gestión pre-vitamínica.
- 9 Para canjear la oportunidad por el control del azar.
- 10 Lugar para una connotación y teoría universal del habla, como acción.



Maqueta E

Lugares:

- 1 Lugar de vacaciones intermitentes.
- 2 Para modificar los fines y la flotación.
- 3 Cilindrada para amarrar sin tocar el agua.
- 4 Estar para estar sin velocidad pensante, en ancha y libre pausa.
- 5 Lugar para dirigir ideogramas multicolores visualizables por inmersión.
- 6 Sexto paradigma para no justificar nada con ejemplos.
- 7 Lugar para destituir la angustia.
- 8 Para disolver el estupor del porqué y para qué: vivir con vida multiopcional.



Maqueta F

Lugares:

- 1 Para decidir la ensoñación y la soñación enfática de irrealidades.
- 2 Autosugestión para la serenidad y el espejismo.
- 3 Para analizar los lugares for living, a vivre, sin epílogos.
- 4 Lugar de pasos perdidos y de ausencias que se reciclan.
- 5 Para elogiar la vida en años-luz itinerantes.
- 6 Para prevenir la proliferación antiorbital.
- 7 Crear obstáculos para definir al astro improvisado.
- 8 Puente para transitar del azar a la administración del azar.
- 9 Lugar de ternura y su vecindad.
- 10 Plataforma argentina de la amistad y la gau-chada.
- 11 Relegación del sentido y respuesta inteligible sobre lo omnipresente de casi todo.
- 12 Paroxismo de la emoción y su ilustración humorística.
- 13 Inter-código con acceso solidario a la confidencia y el pronóstico halagador.







L'EAU C'EST MOI

THE WATER IS ME

TIEMPOS DE HIDROESPACIO

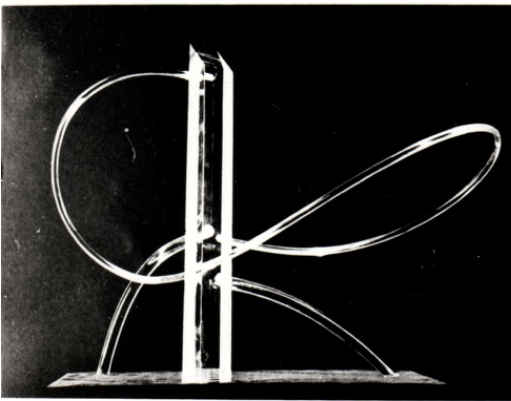
HIDROREVOLUCION!

**HIDRAULIZAR
LA POLITICA Y CHAU**

KOSICE EXHIBITION, GALERIE DENISE RENÉ, PARIS, 1960

Galerie Denise René

KOSICE



Sculptures hydrauliques



Reliefs

Sculptures

124 rue La Boétie Paris 8
du 5 au 30 avril 1960



© Galerie Denise René, Paris



© Galerie Denise René, Paris

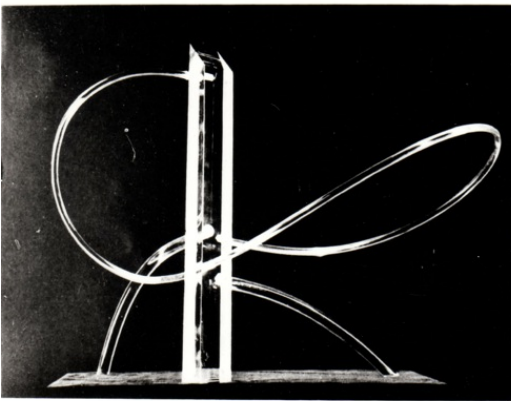


© Galerie Denise René, Paris

LA EXHIBICIÓN *KOSICE*, GALERIE DENISE RENÉ, PARIS, 1960

Galerie Denise René

KOSICE



Sculptures hydrauliques



Reliefs

Sculptures

124 rue La Boétie Paris 8
du 5 au 30 avril 1960



© Galerie Denise René, Paris



© Galerie Denise René, Paris



© Galerie Denise René, Paris

100 OBRAS DE KOSICE, UN PRECURSOR [*100 WORKS BY
KOSICE: A PRECURSOR*] EXHIBITION, INSTITUTO
TORCUATO DI TELLA, BUENOS AIRES, 1968



Contact sheet of installation shots of the exhibition



Courtesy of Archivos Di Tella, Universidad Torcuato Di Tella



430 × 185 cm (169 1/2 × 72 3/4 inches). Wood, plexiglass, water, light.
Courtesy of Archivos Di Tella, Universidad Torcuato Di Tella

LA EXHIBICIÓN *100 OBRAS DE KOSICE, UN PRECURSOR*,
INSTITUTO TORCUATO DI TELLA, BUENOS AIRES, 1968



Hoja de contactos de fotos de montaje de la exhibición



Cortesía de Archivos Di Tella, Universidad Torcuato Di Tella



430 × 185 cm (169 1/4 × 72 3/4 inches). Madera, Plexiglas, agua, luz.
Cortesía de Archivos Di Tella, Universidad Torcuato Di Tella

150 METROS DE LLUVIA DE LA CALLE FLORIDA [150 METERS OF RAIN ON CALLE FLORIDA], 1968.



Urban intervention, Buenos Aires







© Courtesy of Archivos Di Tella, Universidad Torcuato Di Tella

150 METROS DE LLUVIA DE LA CALLE FLORIDA, 1968.



Intervención urbana, Buenos Aires

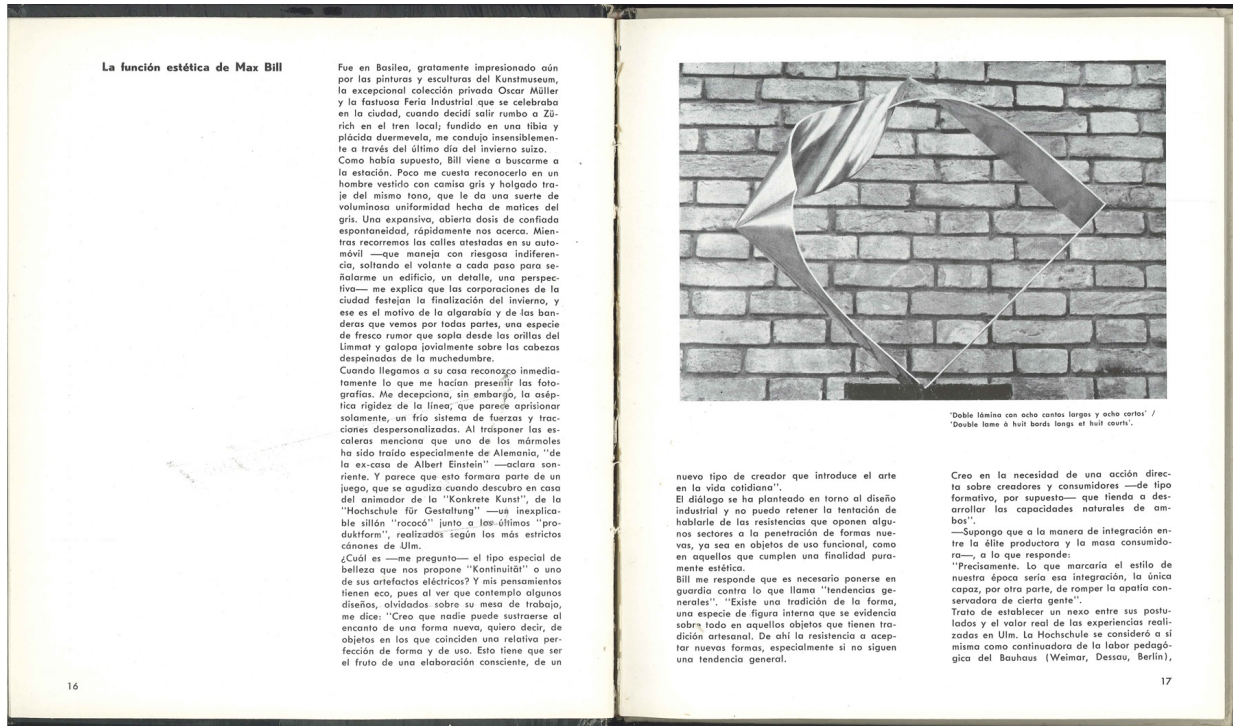






© Courtesy of Archivos Di Tella, Universidad Torcuato Di Tella

INTERVIEWS CONDUCTED BY KOSICE AND COMPILED AND PUBLISHED IN THE BOOK *GEOCULTURA DE LA EUROPA DE HOY* BY EDICIONES LOSANGE IN BUENOS AIRES, 1959.



Interview with Max Bill





© Ediciones Losange, Buenos Aires



© Ediciones Losange, Buenos Aires



© Ediciones Losange, Buenos Aires



© Ediciones Losange, Buenos Aires



© Ediciones Losange, Buenos Aires



© Ediciones Losange, Buenos Aires



© Ediciones Losange, Buenos Aires



© Ediciones Losange, Buenos Aires



© Ediciones Losange, Buenos Aires



© Ediciones Losange, Buenos Aires



© Ediciones Losange, Buenos Aires

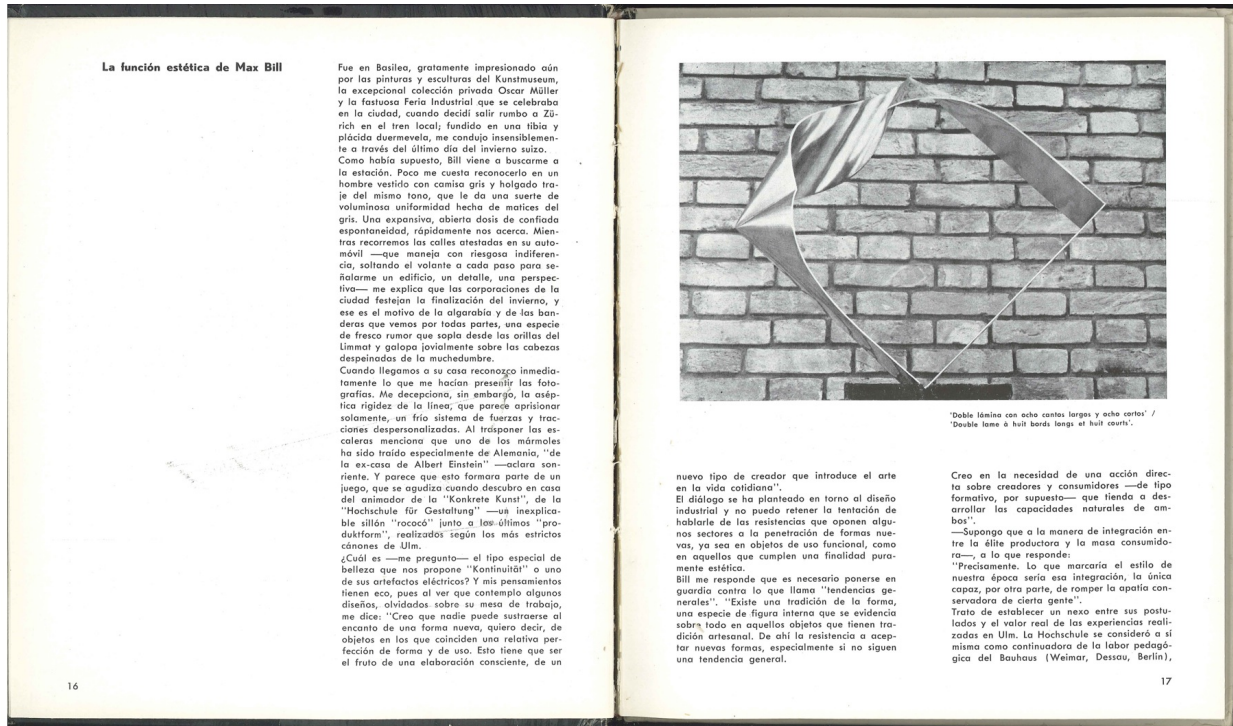


© Ediciones Losange, Buenos Aires



© Ediciones Losange, Buenos Aires

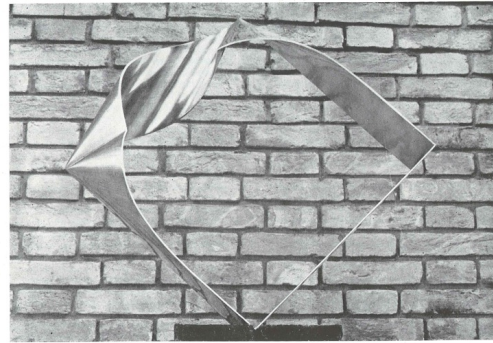
ENTREVISTAS REALIZADAS POR KOSICE COMPILADAS Y PUBLICADAS EN EL LIBRO GEOCULTURA DE LA EUROPA DE HOY DE EDICIONES LOSANGE, BUENOS AIRES, 1959



La función estética de Max Bill

Fue en Basilea, gratamente impresionado aún por las pinturas y esculturas del Kunstmuseum, la excepcional colección privada Oscar Müller y la fastuosa Feria Industrial que se celebraba en la ciudad, cuando decidí salir rumbo a Zürich en el tren local, fundido en una tibia y plácida duermevela, me condujo insensiblemente a través del último día del invierno suizo. Como había supuesto, Bill viene a buscarme a la estación. Poco me cuesta reconocerlo en un hombre vestido con camisa gris y holgado traje del mismo tono, que le da una suerte de voluminosa uniformidad hecha de matices del gris. Una expansiva, abierta dosis de confiada espontaneidad, rápidamente nos acerca. Mientras recorremos las calles atestadas en su automóvil —que maneja con riesgosa indiferencia, saltando el volante a cada paso para señalarme un edificio, un detalle, una perspectiva— me explica que las corporaciones de la ciudad festejan la finalización del invierno, y ese es el motivo de la algarabía y de las banderas que vemos por todas partes, una especie de fresco rumor que sopla desde los orillos del Limmat y galopa jovialmente sobre las cabezas despeinadas de la muchedumbre. Cuando llegamos a su casa reconozco inmediatamente lo que me habían presentado las fotografías. Me decepciona, sin embargo, la aspéctica rigidez de la línea, que parece aprisionar solamente, un frío sistema de fuerzas y tracciones despersonalizadas. Al traspasar las escaleras menciona que uno de los mármoles ha sido traído especialmente de Alemania, "de la ex-casa de Albert Einstein" —aclara sonriente. Y parece que esto formara parte de un juego, que se agudiza cuando descubro en casa del animador de la "Konkrete Kunst", de la "Hochschule für Gestaltung" —a la inesplicable sillón "roccó" junto a los últimos "produktform", realizados según los más estrictos cánones de Ulm.

¿Cuál es —me pregunto— el tipo especial de belleza que nos propone "Konstruktivität" o uno de sus artefactos eléctricos? Y mis pensamientos tienen eco, pues al ver que contemplo algunos diseños, olvidados sobre su mesa de trabajo, me dice: "Creo que nadie puede sustraerse al encanto de una forma nueva, quiero decir, de objetos en los que coinciden una relativa perfección de forma y de uso. Esto tiene que ser el fruto de una elaboración consciente, de un



"Doble línea con ocho puntos largos y ocho cortos" / "Double line with eight long and eight short points".

nuevo tipo de creador que introduce el arte en la vida cotidiana". El diálogo se ha planteado en torno al diseño industrial y no puedo reterner la tentación de hablarle de las resistencias que oponen algunos sectores a la penetración de formas nuevas, ya sea en objetos de uso funcional, como en aquellos que cumplen una finalidad puramente estética. Bill me responde que es necesario ponerse en guardia contra lo que llama "tendencias generales". "Existe una tradición de la forma, una especie de figura interna que se evidencia sobre todo en aquellos objetos que tienen tradición artesanal. De ahí la resistencia a aceptar nuevas formas, especialmente si no siguen una tendencia general.

Creo en la necesidad de una acción directa sobre creadores y consumidores —de tipo formativo, por supuesto— que tienda a desarrollar las capacidades naturales de ambos". —Supongo que a la manera de integración entre la élite productora y la masa consumidora—, a lo que responde: "Precisamente. Lo que marcaría el estilo de nuestra época sería esa integración, la única capaz, por otra parte, de romper la apatía conservadora de cierta gente". Trato de establecer un nexo entre sus postulados y el valor real de las experiencias realizadas en Ulm. La Hochschule se consideró a sí misma como continuadora de la labor pedagógica del Bauhaus (Weimar, Dessau, Berlín),

Entrevista con Max Bill





© Ediciones Losange, Buenos Aires



© Ediciones Losange, Buenos Aires



© Ediciones Losange, Buenos Aires



© Ediciones Losange, Buenos Aires



© Ediciones Losange, Buenos Aires



© Ediciones Losange, Buenos Aires



© Ediciones Losange, Buenos Aires



© Ediciones Losange, Buenos Aires



© Ediciones Losange, Buenos Aires



© Ediciones Losange, Buenos Aires



© Ediciones Losange, Buenos Aires

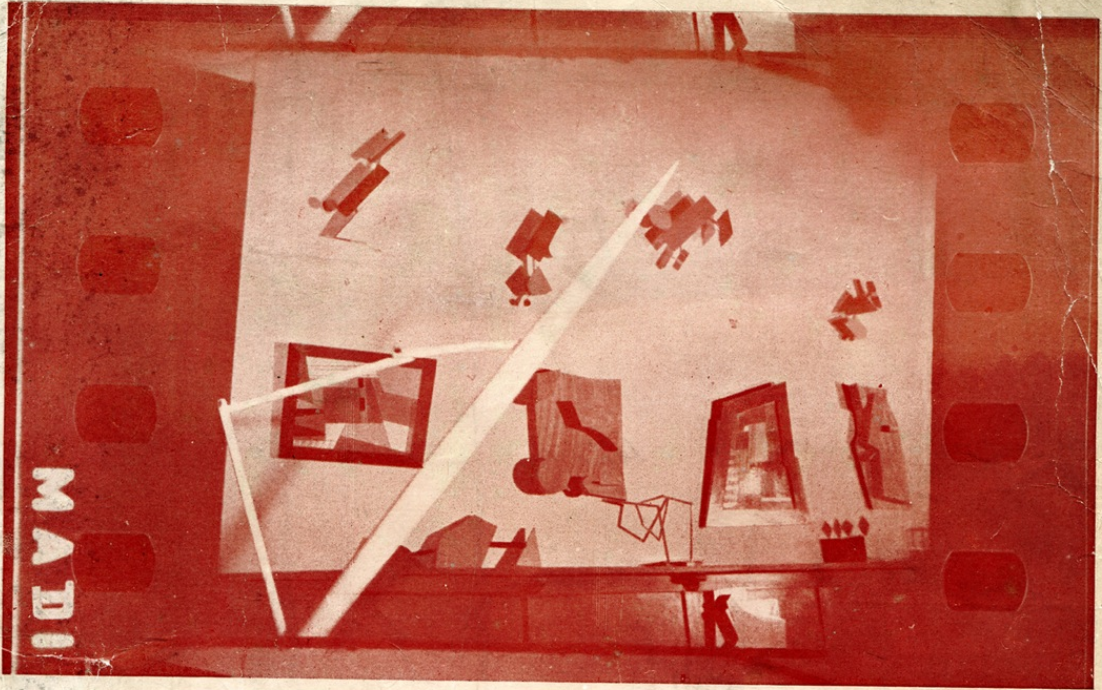


© Ediciones Losange, Buenos Aires



© Ediciones Losange, Buenos Aires

ARTE MADÍ UNIVERSAL N° 0-1, 1947



ARTE

MADI

























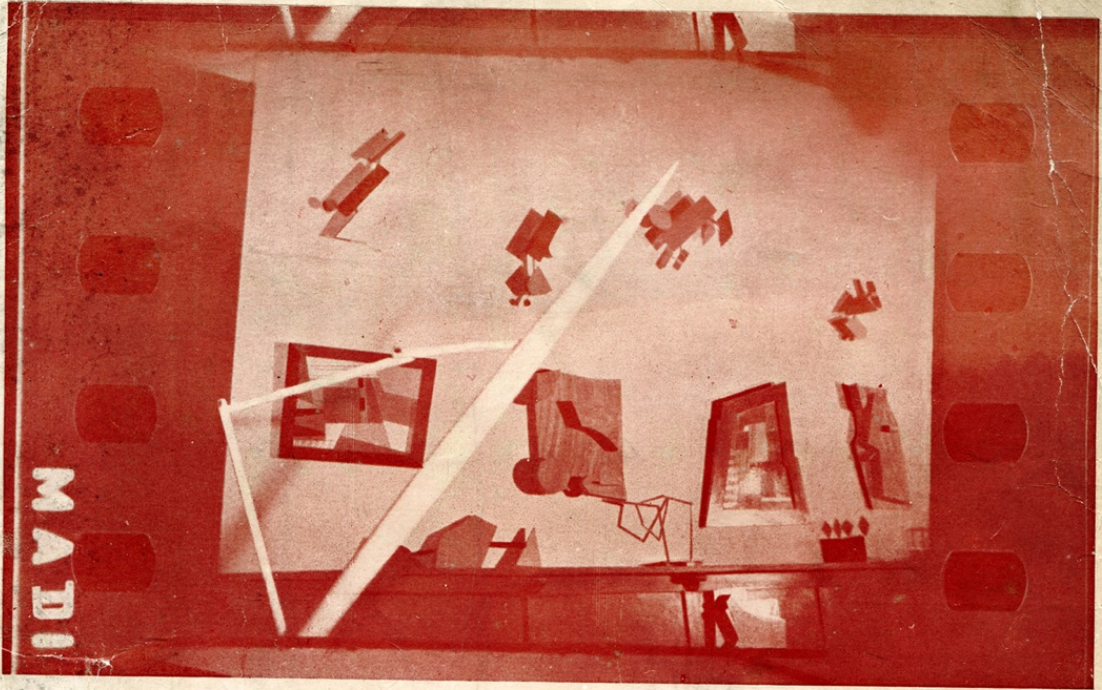








ARTE MADÍ UNIVERSAL N° 0-1, 1947



ARTE

MADI

























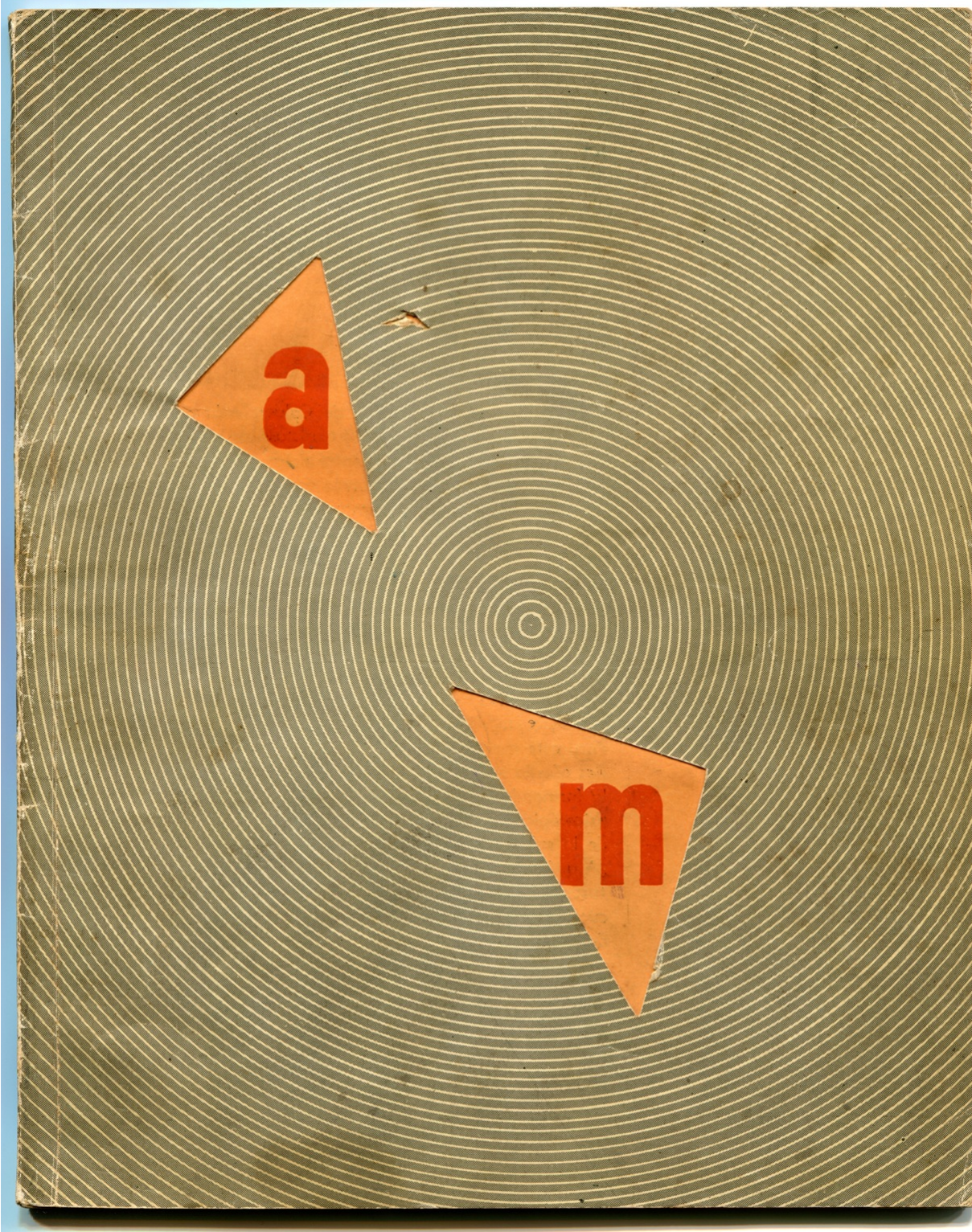








ARTE MADÍ UNIVERSAL Nº 7-8, JUNE 1954



© Gyula Kosice



























































































































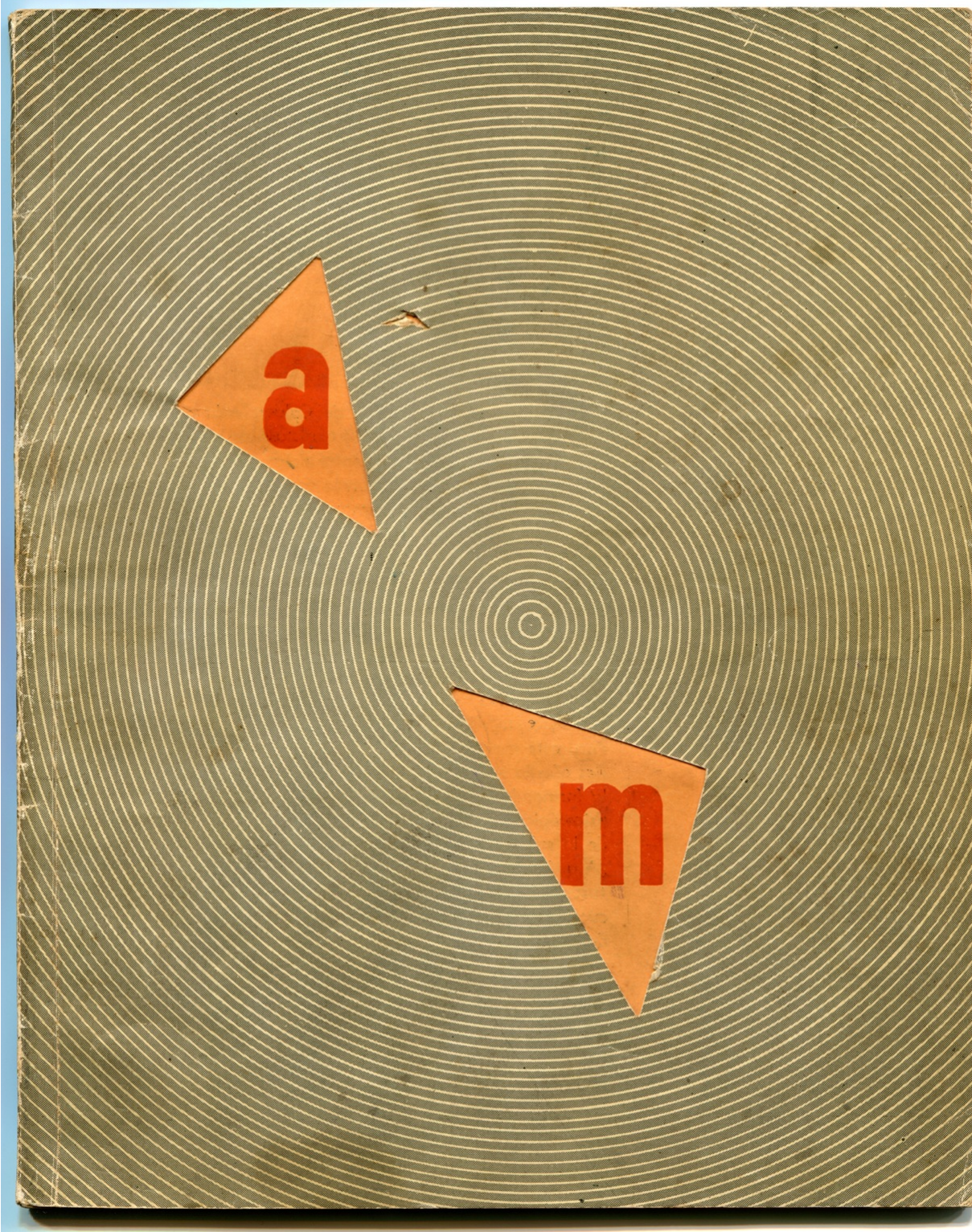








ARTE MADÍ UNIVERSAL Nº 7-8, JUNIO 1954



© Gyula Kosice



























































































































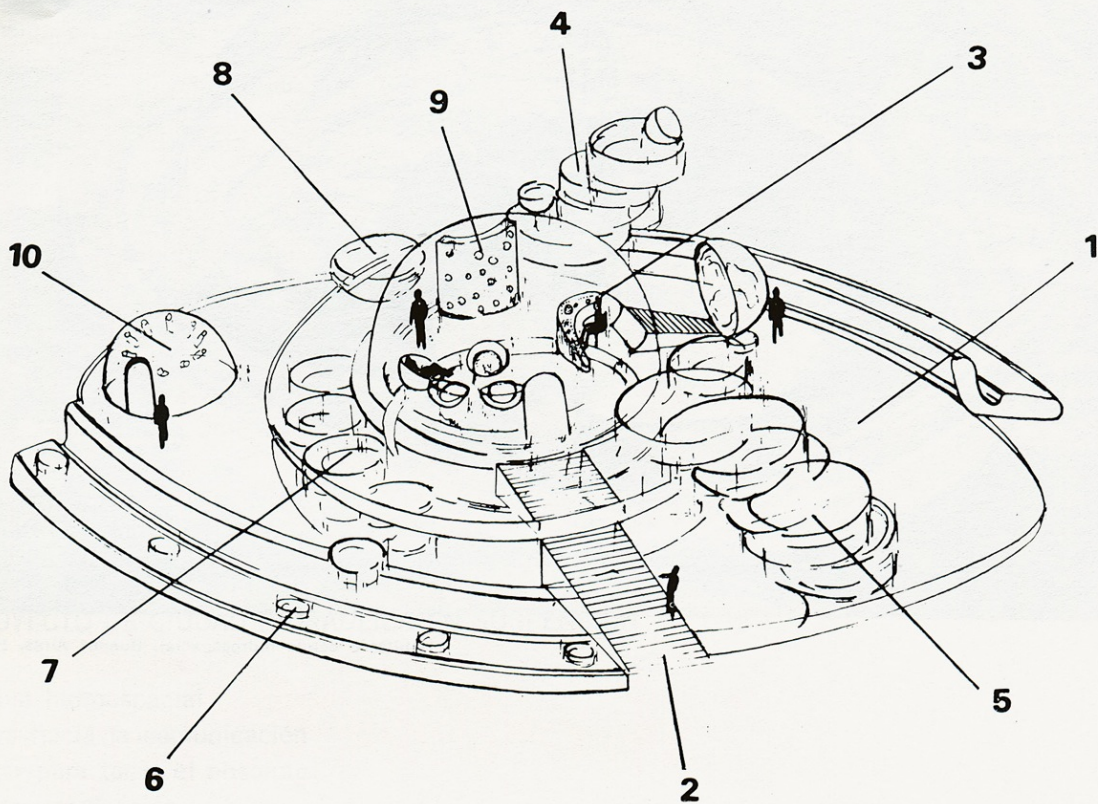








DESCRIPTIVE DIAGRAMS OF *CIUDAD HIDROESPACIAL*
 [HYDROSPATIAL CITY], 1972



Maqueta A

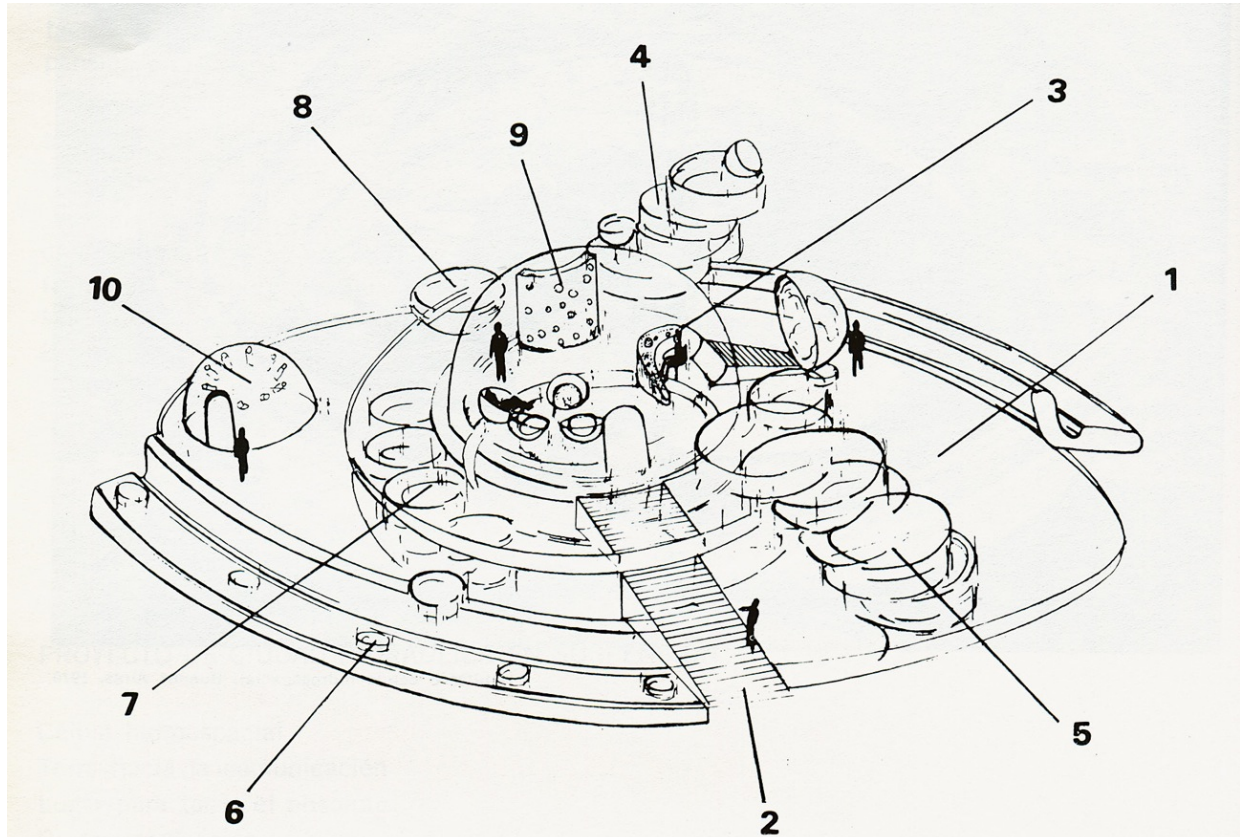
Lugares:

- 1 Plataforma ovoide en suspensión, traslación, desplazamiento aéreo.
- 2 Rampa deslizante de acceso.
- 3 Comando-control remoto y direccional. Pluralismo móvil e interante. Aterrizaje y despligue, suspensión indefinida.
- 4 Anti-torre girable para captar los límites imprecisos de la distancia.
- 5 Anti-torre para materializar la materia. Nave con observatorio de tiempo paralelo y circular.

- 6 Energía hidronuclear de sustentación.
- 7 Depósito de intenciones espaciales y propulsores energéticos.
- 8 Lugar para la conmoción hidrocósmica y de contacto con el tráfico hidrourbano.
- 9 Corrección y adiestramiento atmosférico por interferencias de baja, mediana y alta tensión. Clima por thermostat.
- 10 Lugar hidrocreativo fuera de órbita. Presencia de infra-sonidos y simultánea proyección holográfica.



DIAGRAMAS DESCRIPTIVOS PARA *CIUDAD HIDROESPACIAL*, 1972



Maqueta A

Lugares:

- 1 Plataforma ovoide en suspensión, traslación, desplazamiento aéreo.
- 2 Rampa deslizante de acceso.
- 3 Comando-control remoto y direccional. Pluralismo móvil e interante. Aterrizaje y despligue, suspensión indefinida.
- 4 Anti-torre girable para captar los límites imprecisos de la distancia.
- 5 Anti-torre para materializar la materia. Nave con observatorio de tiempo paralelo y circular.

- 6 Energía hidronuclear de sustentación.
- 7 Depósito de intenciones espaciales y propulsores energéticos.
- 8 Lugar para la conmoción hidrocósmica y de contacto con el tráfico hidrourbano.
- 9 Corrección y adiestramiento atmosférico por interferencias de baja, mediana y alta tensión. Clima por thermostat.
- 10 Lugar hidrocreativo fuera de órbita. Presencia de infra-sonidos y simultánea proyección holográfica.

















