



BOA

3

K.O. Coit

BOA

Cuadernos internacionales de documentación sobre la poesía y el arte de vanguardia

Nº 3, Buenos Aires, julio de 1960

Director: JULIO LLINAS

Redacción y Administración: Cuba 3109 - Buenos Aires - Argentina

CORRESPONSALES:

Alemania: K. O. Götz; Bélgica: J. Lacomblez; Canadá: R. Giguère; Dinamarca: S. Colding; Egipto: G. Henein; Francia: E. Jaquer; Italia: E. Baj; México: M. Goeritz; Polonia: J. Bogucky; Portugal: J. A. França; Suecia: I. Gustafson.

TEXTOS

1. Julio Llinás: *La Gran Mentira*
6. Edouard Jaquer: *La Faz Desconocida de la Tierra*
12. José Pierre: *El Último Cuadrado*
17. Oliverio Girondo: *Porque me cree su perro*
18. Georges Henein: *Hermínia*
Yo te hablo
20. *La bendición de uno vale tanto como la autopsia del otro*
24. Ghérasim Luca: *La Llave*
27. Jacques Lacomblez: *A Wifredo Lam*
28. Jean-Clarence Lambert: *Solsticio de Verano*
29. Raúl G. Aguirre: *Rehén*
Alberto Vansco: *El habitante verdadero*
30. Edgar Bayley: *Otros verán el mar*
31. Milton de Lima Sousa: *En procura de rastro*
Rodolfo Alonso: *La calle es de todos*
32. Carlos Latorre: *La inconquistable*
33. Aldo Pellegrini: *Wolfgang Paulen*

Las versiones al español de los textos de Edouard Jaquer, José Pierre, Georges Henein, Ghérasim Luca, Jacques Lacomblez, así como la del texto titulado "La bendición de uno vale tanto como la autopsia del otro", son de Julio Llinás.

La del texto de Jean-Clarence Lambert, es de Helena Garro.
La del texto de Milton de Lima Sousa, de Rodolfo Alonso.

REPRODUCCIONES

- Portada: Karl-Otto Götz (Alemania), "JYL", 1958
3. Gianni Bertini
 4. Cornelle
 5. Yasse Tabuchi
 - Oswaldo Borda
 7. Jacques Lacomblez
 9. Juan Langlois
 10. Gianni Dova
 11. César Baldaccini
 13. Emil Schumacher
 14. Christian D'Orgeix
 15. Lucio Del Pezzo
 16. Jerzy Tchórzewski
 17. Fred Thieler
 19. Marian Bogusz
 - Tytus Dzieduszycki
 22. Rómulo Macció
 - Enrico Baj
 23. Kazuya Sakai
 - Martha Pe'uffo
 26. Hans Platschek
 27. Hans-Meyer Petersen
 28. Aldo Paparella
 29. Clorindo Testa
 30. Guido Biasi
 32. Aldo Paparella
 - Juan Carlos Badaracco
 33. Victor Chab
- Contratapa: Juan Langlois, Dibujo, 1960

LA GRAN MENTIRA

JULIO LLINAS

Que el Sr. Malraux, en su reciente jira oficial por Sudamérica, haya "descubierto" la pintura argentina y que ese hecho haya sido motivo de regocijo entre los panegiristas incondicionales de la nacionalidad pictórica, no puede menos que reiterar a nuestros ojos, esa especie de "infantilismo senil" que contribuye notablemente a deformar la óptica de algunos de nuestros "observadores". Parece ser entonces que, merced al espaldarazo del "ilustre francés", "esa pintura que está a la vanguardia de la plástica sudamericana, tiene que asomarse al mundo, tiene que ser mostrada para que salga a desafiar a la gran crítica" ... (1)

De ahora en adelante, pues, nuestro objetivo principal residiría en la conquista de esa vaca sagrada y prodigiosa que (para entendernos o no), llamaremos "la gran crítica".

(Pero ¿conoce realmente el Sr. Malraux "la pintura argentina"? ¿O será más bien que, frente a ciertas telas desordenadamente percibidas, lo que produjo su sorpresa fue simplemente el nivel aparente o real de las tentativas? Aunque, seguramente, nos equivocamos. Fue necesario que un "ilustre francés" nos descubriera, así como un "ilustre español" descubrió nuestro estuario y como varias "ilustres" empresas norteamericanas "descubren" diariamente nuestro petróleo).

Una vez más, nuestros animosos propulsores artísticos contribuyen a fomentar esa psicología de *niña bonita*, ligeramente menoscabada, injustamente relegada, pero siempre dispuesta a ser "descubierta" por alguno de esos príncipes lejanos que son los artifices de todo fulgor en este mundo.

Pero atención señores, la "pintura argentina" puede llegar a ser demasiado seria como para permitirse esos coqueteos provincianos, esas deshonrosas manifestaciones masivas cuyo color esteticista y colonial contribuye a dibujar la desoladora versión que de nuestro paisaje artístico se tiene en el "extranjero".

Porque es preciso dividir la cuestión en dos campos nitidamente separados entre sí: el del valor puramente revelador de la obra de creación, y el del valor puramente comercial de una pintura con "reputación", provenza ésta de la trayectoria más o menos esforzada o brillante de su autor, o de su filiación formal (o informal) con la estética de moda.

Las crecientes posibilidades comerciales de nuestra pintura de "vanguardia" son la consecuencia de un despertar que tiende a generalizarse entre ciertos sectores "evolucionados" de la alta burguesía, pero de un despertar esteticista a un nuevo concepto de lo decorativo. Y, preciso es admitirlo, es éste un mérito bien pobre.

Sin poner en tela de juicio el "interés" que demuestra en nuestro medio cierto público "culto" frente a las distintas formas del "arte moderno", ni su propensión a frecuentar los diversos "seminarios" o asistir a "cursos" (que en la mayoría de los casos sólo presentan brumosos panoramas del complejo problema del arte actual), es imperioso señalar que tales manifestaciones corresponden exclusivamente al plano de la divulgación y que son abusivamente acompañadas por dudosas leyes estéticas de perimida vigencia, cuya principal virtud consiste en generar el espejismo de la posibilidad del juicio. Cuando

(1) In diario "Clarín", 3-4-60.

en realidad, ningún sistema analítico del fenómeno estético ha permitido jamás penetrar más allá de la epidermis del cuadro, vale decir, de sus atributos decorativos (composición, color, etc.). Pero lo fundamental, la brasa latente en lo más profundo de toda obra verdadera, su transfiguración poética y mítica, su esencia o su "mensaje", sólo puede ser percibido mediante una erosión constante del espíritu, una superación descarnada, una iluminación progresiva.

Estamos habituados a la frecuencia creciente con que un cúmulo cuantioso de "profesores" fomenta el engaño de ese prójimo bien intencionado que acude a sus palabras como a una fuente, mediante la improvisación de sistemas didácticos que, en la mayoría de los casos, no logran ocultar ni su propia incultura ni su propia incompreensión. No se trata aquí de flagelar la actividad de los divulgadores (que en cierto sentido puede arrojar saldos positivos) sino de un llamado de alerta a su público incauto y a su propia inocencia.

Cotidianamente, asistimos a una carrera mercantilista por parte de nuestros pintores, a una inconducta desenfrenada que los lleva a generar diversos métodos de propaganda, o a la adoración incondicional de un "marchand" exitoso. De ahí, a la manufactura de obras puramente retóricas, destinadas a la satisfacción de "ciertas exigencias", ya sean éstas "lo que todavía no se ha hecho aquí" o las que cifran su poder en la reputación menos ruidosa, pero probablemente más sólida de un concepto geometrizable o parageometrizable del cuadro, no hay más que un paso. De ahí al sometimiento, no hay más que un paso.

(Es necesario —varios síntomas lo hacen evidente— formular ciertas aclaraciones relacionadas con nuestra posición frente a la pintura "geométrica". Algunas interpretaciones apresuradas o tendenciosas de esa posición (2) —en la mayoría de los casos animadas por un deseo confusionista— pretenden adjudicarnos frente a ella una aberrante e indiscriminada combatividad, cuando en realidad, nuestra actitud es perfectamente discriminatoria y se basa sobre el mismo rechazo que nos lleva, por ejemplo, a denunciar el libertinaje "informal", o toda sustitución de la aventura creadora por la mera repostería,

(2) En lo que a interpretaciones se refiere, en un texto bilingüe que sirviera de prólogo al documento titulado: "PINTURA ARGENTINA", el Director del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Dr. Rafael Squirru, menciona al "grupo Phases", que capitanea el crítico Llinás, con los ojos puestos en una Europa refinada.

Al respecto, y sin cuestionar la buena voluntad del prefacista, consideramos necesario formular ciertas precisiones:

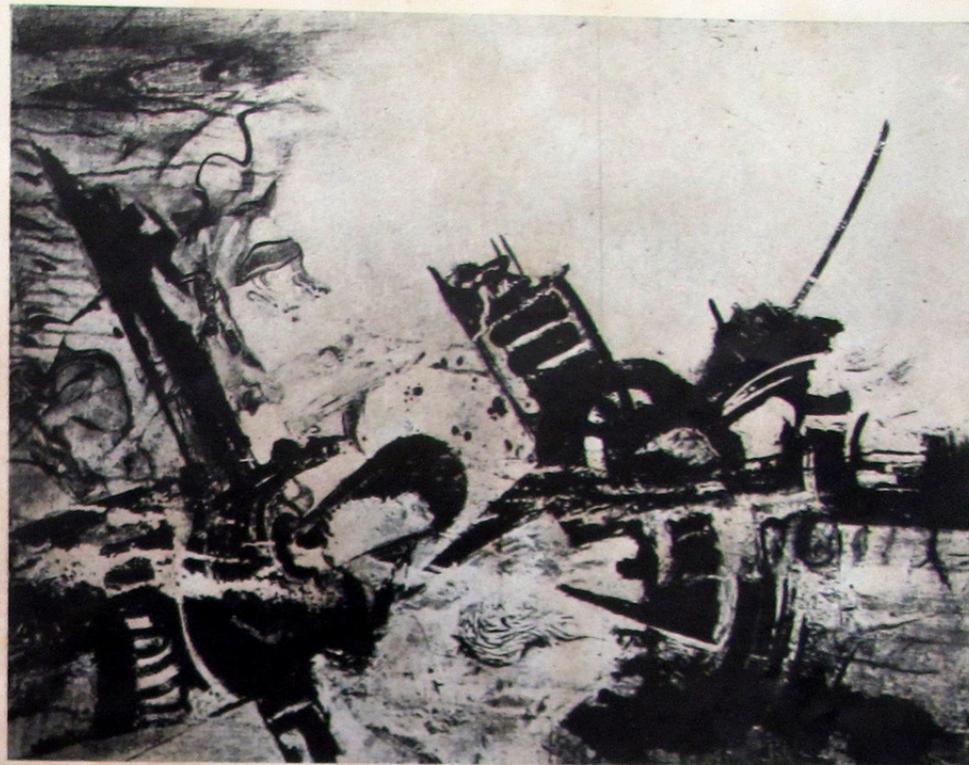
1º) Sería difícil asimilar nuestra actividad a ningún tipo de "crítica de arte", salvo que se disimulen mediante un notable pantallazo de distracción tanto nuestras consideraciones sobre la arbitrariedad del juicio como nuestras severas objeciones frente a la actividad considerablemente nula de los "críticos".

2º) El Dr. Squirru parece haber considerado oportuno incorporar la terminología castreña a su medular definición del Movimiento Phases. Prescindiendo de ese recurso a un orden de cosas difícilmente conciliable con el tema tratado, es imperioso señalar que PHASES es un movimiento internacional, cuyas actividades se centralizan en la ciudad de París; que esas actividades son dirigidas por el poeta Edouard Jaguer, y que las publicaciones que con él se identifican son: "Phases" (París); "Edda" (Bruselas); "Il Gesto" (Milán) y "Boa" (Buenos Aires).

3º) En lo que se refiere a la definición propiamente dicha de las actividades de "Boa", no se nos hace aconsejable ningún tipo de transigencia.

¿Esos "ojos puestos en una Europa refinada" son los nuestros o los de quien confunde la aventura, el riesgo y la dignidad con una meliflua gama de "exquisitas sensibilidades" convertidas en panacea de salón o en poderosas piezas comerciales?

Es bien evidente que sólo una mirada superficial sobre nuestras actividades puede dar por resultado esa fórmula irrisoria, afinada en una profunda incompreensión. El parentesco del "refinamiento" incriminado, con la retórica que "Boa" ha denunciado desde el primer momento, es flagrante. Y pretender definir la admirable y peligrosa actividad investigadora de los pintores de "Phases" mediante una genérica y apresurada alusión al mito burgués del "refinamiento europeo", resulta ingenuo y sintomático. Nuestros ojos están puestos en el mundo, en un mundo sin fronteras cuyo destino es el nuestro. Un mundo enfermo de cinismo y de demencia, que nos pasea por las diversas "grutas de la muerte" de la guerra fría y de la destrucción. Nuestros ojos están puestos en las posibilidades de rechazo y de denuncia que sólo vemos encarnadas en la Poesía. Nuestros ojos están puestos en la Libertad.



Gianni Bertini (Italia), Pintura, 1955 (Colección Schettini-Milán)

provenza ésta del compás o de la cuchara de argamasa. Es imperioso situar el problema en dos estadios diferentes; el de nuestra dimensión con respecto a un concepto "constructivista" del cuadro, admitiendo el gran interés que ofrece la obra de verdaderos creadores como Fernández Muro, Ocampo y Hlito, y el de nuestro rechazo frente al decorativismo relamido y gratuito de la retórica geométrica. En consecuencia, la presente mención, de ninguna manera atañe a esos tres pintores ni a aquellos otros pocos, cuyo trabajo es el fruto de una confrontación constante entre su universo psíquico y emotivo y las posibilidades expresivas de una geometrización que honran.

Es hora ya de admitir que, a esas grandes conquistas que jalonan la trayectoria del arte desde principios de siglo hasta la fecha, la "pintura argentina" no ha contribuido en lo más mínimo. El análisis de las causas a las cuales podría obedecer este hecho, es del dominio de sociólogos y psicólogos. Pero el hecho en sí, es innegable. Tan innegable como lo es, por ejemplo, el papel descolante que ha desempeñado en esas mismas conquistas (sobre todo en los últimos años) la pintura norteamericana.

La pretensión de reivindicar universalmente los supuestos valores de nuestra pintura, ¿no sería más bien un síntoma de claudicación frente a la gran empresa? ¿O es que en nuestro enfoque del arte, puramente esteticista y



Corneille (Holanda), Oleo, 1957

artesanal, trataremos de ubicarnos en algún puesto descollante dentro de lo subalterno, con la *buena aplicación por estandarte*? ¿No pretenderemos acaso el monopolio del *buen gusto*?

Frente a los lacerantes problemas que se plantean al arte en nuestros días, ¿qué significado podría tener ese enfrentamiento masivo con "la gran crítica"? En definitiva, ¿no será acaso más importante abocarse a una *elevación del nivel*, a una *comprensión profunda* y trascendente de lo que, en pleno año 1960, debe significar la actividad de un pintor o de un poeta?

Más importante que el análisis destinado a discriminar si existe o no una presunta "pintura rioplatense" mediante la confrontación de gamas de color y su relación con la luz de este sector del continente, sería, a nuestros ojos, la puesta en marcha de un *sentimiento profundo* del momento actual y de un mecanismo creador que lo expresara sin traiciones, independientemente de las miserables conquistas que condicionan e implantan una "quimera del éxito". Una participación *activa* en la corriente central del arte actual, debe estar avalada no por la brillante asimilación de lo que se ha hecho *ayer*, sino por una *entrega apasionada* a esa prodigiosa aventura del psiquismo creador, mediante un lenguaje sin fronteras que convulsione y trastrueque los valores letales de este planeta que llamamos Tierra.

Yasse Tabuchi (Japón), Pintura, 1959, Foto Yves Hervochon.



Osvaldo Borda (Argentina), Oleo, 1959.

LA FAZ DESCONOCIDA DE LA TIERRA

EDOUARD JAGUER

Todo corría hacia el desorden y hacia la provocación, durante el tiempo en que duró el escándalo: la Naturaleza —de quien se dice sin embargo, que tiene horror del vacío— se obstinaba en cercar este valle de lágrimas con una franja de apariencias diversas según las estaciones, pero en todo caso, más apta que cualquier otro elemento para dar la impresión de ese vacío que el hombre bien nacido detesta con más fuerza todavía que la Naturaleza, su madrastra. De tiempo en tiempo, algún fulgor mezuquino y parpadeante, señalaba esa ineficaz y detestable vastedad, pero el poder lenificante de los pábilos, rápida y congruentemente advertidos, nombrados e invocados, se había debilitado velozmente ante los ojos enrojecidos de los hombres de observatorio. Y como por otra parte, todo parecía andar muy bien en este mejor de los mundos en el que los sabios, para convertirse en legión, sólo debían admitir que *para ellos*, nada quedaba por descubrir, había llegado la hora de coronar la obra emprendida por medio del gran salto, colmando así la inmensa laguna y dando al ser humano el pleno dominio de ese interminable margen de nada, de ese último feudo de un infinito insuperable...

Hubo múltiples ensayos, otros tantos abortos y una mala voluntad evidente por parte de algunos retardados pensativos que pretendían *"quedarse en la tierra, que es tan linda"*, ensalzando con una insistencia de mal gusto sus *"misterios de París"* y otros lugares. Pero finalmente, los créditos indispensables fueron acordados simultáneamente un poco en todas partes: hasta se llegó a anunciar que "Ghana lanzaría un satélite artificial en 1970" y todo volvió al orden —o más bien, fué el vacío quien hizo su entrada solemne en esa capital del orden: la Ciencia— en el preciso instante en que un complejo proyectil, puesto en movimiento por el genio inventivo del homo sapiens, abandonaba la órbita terrestre para entrar en la zona de atracción de su primera etapa —Selene— en esa carrera grandiosa a través del vacío. De la barquilla de la astronave, como un signo de apaciguamiento y una promesa a los testigos eventuales, se desprendió un trapo escarlata; según se anunció, ese emblema había sido sometido a un tratamiento especial que le permitiría resistir el insidioso trabajo de los siglos y, en consecuencia, permanecer intacto hasta la llegada del primer explorador lunar. En realidad, ese mismo estandarte había sufrido ya diversas tribulaciones y deterioros: especialmente en 1956, en Budapest, rodando sobre la sangre y el polvo... En 1959, su nueva caída —esta vez sobre la Luna— sellaba la traición definitiva del ideal socialista por parte de aquellos mismos que pretendían retener su monopolio. En sus soberbios laboratorios, los sabios americanos podían frotarse las manos: una vez más, los bolcheviques no habían comprendido. Pero los sabios americanos estaban consternados, porque ellos tampoco habían comprendido.

"Hablad del cielo el cielo se vacía"

PAUL ELUARD

En cuanto a nosotros, ¿qué más pedir? ¿No estamos acaso tan adelantados? Desde hace algunos meses, todos podemos permitirnos el lujo de agregar una nueva viñeta a nuestro álbum de imágenes mentales; de ahora en adelante, sabremos a qué atenernos con el espacio, poseemos la ficha antropométrica —valga la expresión— de la faz desconocida de nuestro satélite. ¿Quién cantará la luminosa fantasía, la sed insaciable de nuevos horizontes que anima a nuestros sabios? ¡Y con qué negra ingratitud nos atrevemos a pagar a esos intrépidos devoradores del espacio por interpositos monos! ¿Qué se puede decir? ¡He aquí que esos pretendidos revolucionarios, esos poetas libertarios, se muestran reacios a la incorporación de una nueva cuerda a su lira! (y en verdad, el gran círculo de la familia humana no parece apresurarse mucho a aplaudir las proezas del cohete prodigioso y de su escolta de calabazas movilizadas...) Más impertinentes todavía, los pintores se burlan de ese inestimable progreso; ayer aún, en pleno siglo del automóvil y del avión a reacción, la más bella conquista del hombre seguía siendo el caballo. *De ahora en adelante, será el Vacío.*

Volvamos a la Tierra. No es que consideremos el dominio de la creación artística como especialmente privilegiado. Por el contrario, hoy más que nunca, lo que debe atormentar al poeta y al pintor, es la preocupación de *experimentar* en diversos estadios la reacción de lo imaginario que descubre, sobre la penosa realidad, que fue súbitamente ensanchada a las proporciones de un cosmos de bazar. Lo que vale a nuestros ojos no es tan sólo la vibración de tal o cual color en el campo del cuadro, ni su poder de revelación propia (puesto que ciertos colores de Miró o de Matta tuvieron esa característica) ni tampoco la manera barroca en que se propaga una "emulsión" a través de ese espacio (no hace mucho que Claude Georges, Dova, Viseux, hicieron maravillas en ese sentido). Lo que cuenta para nosotros de ahora en adelante, es el *poder de corrosión* que el fantasma disolvente de la imagen, ponga al muro opaco de una realidad uniforme. Porque la meta soberana, la misión esencial de la experiencia pictórica, ha variado considerablemente y hasta ha *cambiado de signo* desde la insurrección romántica (pero, ¿qué habría pensado Lichtenberg de esos enjambres de proyectiles a los cuales no les falta nada más que la razón de ser?). Tanto los espectadores como los creadores, estiman a menudo preferible ignorar ese vuelco decisivo de las relaciones entre la *función* (social, decorativa, etc.), que por rutina se asigna todavía a la obra de arte y su crítica situación real, en un equilibrio precario entre el espacio formal tradicional y un espacio revolucionario de filiación onírica en el cual la recreación de la realidad procede de un movimiento dialéctico, en el que contemplación y acción ("contemplación" diría Matta) forman la cresta de una misma ola, ya que el espectador puede a su vez con-

Jacques Lacomblez (Bélgica), "La gran cosecha", Oleo, 1958



vertirse en creador, mediante la infinidad de interpretaciones que lo solicitan —aún cuando, idealmente, esas interpretaciones no lo arrastren al suntuoso naufragio de las nociones ordinarias.

Así pues, para el pintor, no se trata ya de complacer el ojo mediante un "saber hacer" fuera de temporada y menos aún de comentar servilmente un acontecimiento o una situación dada de la realidad exterior. Identificándose íntegramente con el poeta, será en lo sucesivo también él, "aquel que inspira". Es fácilmente concebible que sensible instrumento podía y puede aportar todavía a la instauración de esa *poesía recíproca* la exploración de los nuevos "espacios abstractos", de Bryen a Bertini, de Paalen a K. O. Götz, de Hultberg a Reuterswärd y a Duprey; ese instrumento es el único que podemos retener todavía con *toda libertad*, mientras que por encima de nosotros, consumando juntos una traición iniciada separadamente, políticos y físicos se apresuran a desmantelar lo que aún que-

daba en pie de la Revolución y de la ciencia. Durante la ocupación, uno de mis viejos amigos acostumbraba a hacer esta pregunta: ¿existen todavía cruces que no sean gamadas? Actualmente, tendríamos derecho a preguntar: ¿existen todavía banderas que sean rojas? El hombre, tal cual lo concebimos en nuestros días, no tiene por cierto gran posibilidad de salir indemne de semejante juego de ingenios; pero esforcémosnos por lo menos por conservar intacta esa posibilidad, simultáneamente encarnada en algunos poemas, en algunos cuadros, realizados en diferentes puntos de ese globo que se nos quiere hacer ver como anticuado: inmaterial, pero ligada estrechamente a la materialidad del mundo en que vivimos; irreductible, pero reduciendo a la frágil verdad del enigma las contradicciones mejor establecidas... El poema, hoy más que nunca, exige ser "escrito sobre una bandera en llamas" (1).

(1) Título de un libro de poemas de Achille Chavé.

Quando son los "artistas" quienes gritan "¡al loco!", no tienen ninguna posibilidad de ser escuchados. Y sin embargo... ¿De qué lado están situadas la voluntad, la lucidez, la audacia, a lo largo de estos últimos treinta años: del lado de René Magritte que, hacia 1930, pintó "casabeles rosados" aparentemente absurdos sobre un cielo proféticamente "en jirones", dando así a los astutos la oportunidad de embelesarse, o del lado del Profesor Khloviski, astrónomo soviético, con cuyo reciente descubrimiento, un siglo de materialismo revolucionario desemboca en esta enorme negación: Phobos y Deimos, las dos lunas de Marte, el planeta rojo (!), no serían más que satélites artificiales —perfectamente huecos— lanzados, según se afirma, hace millones de años, por sabios marcianos dotados de prodigiosos conocimientos balísticos? Lacerado por los comos de los proyectiles, el cielo de los hombres que se asemeja a la tierra de los hombres como dos gotas de aguardiente, se venga infligiendo a los futuros simposios astronómicos el enigma grotesco de los dos cascabeles metálicos perdidos en la noche de los tiempos, no habiendo hallado aquí más que una imagen y un eco: una imagen que guarda intactos, al cabo de treinta años, su potencial de sorpresa y su valor emocional; un eco miserable de lo que fue cierta *esperanza* en la que las nociones de ciencia, de poesía y de revolución, estaban asociadas todavía en una perspectiva única...

Quando los soñadores homologados, vale decir, los poetas, los pintores, gritan "¡al loco!", no tienen ninguna posibilidad de ser creídos. Y sin embargo, ¿se debe acaso a su malsana intervención, el que la ciencia haya dejado de lado sus objetivos inmediatos (que consisten en asegurar una vida menos precaria para la especie humana, menos precaria y no falsamente acolchada de pantallas de televisión), para cabalgar por esas extensiones galácticas desde tanto tiempo desiertas por la gracia mitológica? ¿Es posible aún usar sin irrisión la palabra "progreso" para calificar un movimiento que se niega a sí mismo, retrasando indefinidamente las conquistas posibles en provecho de inútiles y dispendiosos extravíos, fuentes de una puja en la cual los adversarios de ayer, en el marco de una así llamada "coexistencia pacífica" agotarán sus fuerzas, como lo hicieron en la "bella época" de la carrera hacia el átomo y de la "guerra fría"? ¿O, por el contrario, es necesario estigmatizar, denunciar despiadadamente ese pretendido progreso como la peor traición que la historia humana haya registrado?

No veo quién sino los poetas y los pintores podrían convertirse en los artífices de esa denuncia, pues si bien la cuestión se impone a todo hombre, golpea con mayor agudeza a aquellos que, para descubrir y descifrar, sólo cuentan con una herramienta espiritual. ¿De qué lado deben alinearse? Nuestra elección es ya conocida y es a partir de ella que hay que buscar las incidencias precisas que esa nueva situación puede y debe tener sobre la creación artística.

Todo parece indicar que la tarea más urgente consiste en activar la aparición de un *contra-delirio* (en el sentido en que se levanta un contra-fuego para salvar el bosque del incendio que se extiende). Pero es preciso entenderse: hay quienes simulan el delirio en provecho de los más dudosos imperativos comerciales, cuando no ponen sus rúbricas coléricas o sus montones copromórficos al servicio de la peor reacción política. Los años transcurridos entre 1945 y 1960 fueron, para la vida intelectual en general y para el arte de vanguardia en especial, años de crisis. Pero de ninguna manera a esa crisis correspondió un *determinismo* en las técnicas del descubrimiento artístico. Por el contrario: en sus comienzos, esa crisis provoca y favorece la irrupción de nuevas fórmulas de creación, fór-

mulas que en función de su novedad, de su aspecto inédito que trastorna todas las convenciones ópticas previamente admitidas, se muestran generalmente capaces de bastarse a sí mismas, más allá de toda preocupación estética o moral. Lo mismo sucedió a principios de siglo con el fauvismo, en el cual la exaltación del color a través de lo que entonces parecía un paroxismo, hacía olvidar o perdonar la total carencia imaginativa que caracterizaba a esa escuela. No obstante, toda rebelión en el plano de los medios que carezca de poder imaginativo, resulta incapaz de transformarse en revolución verdadera y degenera rápidamente en sistema. Acabamos de asistir a un fenómeno semejante con la eclosión, el crecimiento, la inflación y, finalmente, la hipertrofia y el disecamiento en un nuevo formalismo de las investigaciones cuya amalgama fué calificada con diversos nombres: "arte otro", "informalismo" o "tachismo". A la distancia, esas tentativas aparecen tan indigentes como el fauvismo con relación a las facultades de exaltación poética del pensamiento y de la investigación de territorios psíquicos todavía nuevos. Pueden establecerse aun otras comparaciones: en los fauves, se trataba al principio de una reacción contra las tendencias llamadas "literarias" o "místicas" del simbolismo y del grupo de Pont-Aven (no digo que esa relación fuese forzosamente consciente). En los informales, de una reacción contra el carácter "literario" de la imagen surrealista, o "formalista" de la abstracción constructivista. (Este último reproche, es necesario precisarlo, parece mejor fundado, y nuestro amigo José Pierre expresa por otra parte la desconfianza que se puede llegar a experimentar frente a cierto retorno ofensivo de lo que se ha convenido en llamar "la abstracción fría"). Sin embargo, los fauves no hicieron más que retomar y exacerbar las conquistas formales del impresionismo, y los "tachistas" (por lo menos los de la segunda ola), sólo tomaron, apartándolas de su meta de revelación psíquica y poética las conquistas del automatismo explotado por el surrealismo y ciertos creadores de la abstracción lírica (Hartung, Wols, Bryen, Schneider, Soulages, Jorn, Corneille y los pintores de "Cobra" en Europa; Gorky, Pollock, Still, Riopelle, de Kooning, en América). También ahí la desviación es flagrante: un medio revolucionario por excelencia en tanto que tal, el automatismo, se ve desviado por su utilización como fin en sí, sistema formal cerrado a toda veledad de interpretación poética, de intercambio con el espectador, porque esas manchas, esos charcos o esas ráfagas de color no están en ningún momento *puestas en situación* y no deben su brillo eventual ni a una fructuosa interiorización (como con Wols, Gorky, Bryen o Dax) ni a la expresión de una auténtica "furia de vivir" (Pollock, ciertas telas de Hans Hoffmann, las primeras de Riopelle).

Peligrosamente zamarreado entre los fastos apaciguantes del recuerdo y los señuelos de la anticipación, el hombre actual escapa a esa evidencia (¿pero la evidencia es acaso otra cosa que un disfraz más engañoso que los otros en el baile de lo incognoscible?): lo imaginario es la realidad que *permanece* frente a nosotros y sobrepasa ampliamente toda moraleja novelesca respecto a los vehículos cinco, diez o x... veces más rápidos que el sonido o que la luz. El poeta, escriba o pinte, es actualmente aquel que *no* le busca cinco pies al gato, aquel que cristaliza el tiempo y el espacio en imágenes cuyo absoluto sólo puede ser valuado al margen de toda medida racional, a la luz de una sensibilidad que deberá someter, tarde o temprano, el dominio impartido a la solemne "razón", salvo que zozobren tanto la una como la otra y que todas las construcciones artificiales concebidas para propulsar al hombre fuera de sí mismo, se desplomen al unisono en un último grito.

Está muy bien vaticinar, se nos dirá, ¿pero dónde estáis vosotros mismos? Ciertamente. Por ejemplo, será fácil



Juan Langlois (Argentina), "Afinidades espectrales", Oleo, 1958

admitir con Lasse Söderberg (2) que "la nueva pintura en España no es una aventura puramente estética" (sino)... "la expresión misma de las formas creadoras reprimidas en el hombre durante demasiado tiempo... una pintura de resistencia", aunque en la Bienal de Venecia de 1958 "un patronazgo oficial y no solicitado" le fue acordado por parte de los organismos administrativos de ese país. Pero, ¿qué pensar si el equivoco de ese sostén no solicitado, deja de ser ocasional y si en París, entre otras ciudades, un conjunto de obras de jóvenes pintores españoles, es presentado por un emisario oficial del gobierno falangista como una prueba de liberalismo político? En ese terreno, resulta imposible tolerar ninguna coquetería con el "siglo" y es preciso aplaudir el hecho de que por lo menos dos de los participantes habituales en las exposiciones españolas en el extranjero, hayan tomado la valiente iniciativa de *desinteresarse* de la suerte de tales manifestaciones. La adhesión a las últimas y precarias posibilidades de la libertad, implica por parte de aquellos que consienten en su aceptación concordante, la necesidad ineludible de ciertos rechazos: es por esa razón que, una vez pasado cierto período de acostumbramiento, sería imposible sus-

cribir la tesis según la cual, en esos países que son hoy España o Polonia (ayer era Alemania, mañana Checoslovaquia o Egipto), la defensa de la vanguardia deba ser considerada como un todo —pudiendo así ser convertida en coartada por aquellos mismos hacia quienes iban dirigidas su reprobación y su denuncia! Yo le escribiría recientemente a un amigo español que, al revés de lo que sucede en nuestra quinta República (y a su respecto no sabemos qué nos reserva en ese terreno, después de las declaraciones edificantes mediante las cuales el Sr. Malraux preparó la jira por Sudamérica del Sr. Mathieu), lo que se llama corrientemente "arte otro", puede constituir todavía un valor revolucionario y un medio de emancipación del conformismo ambiente, en aquellos países que permanecieron durante mucho tiempo separados intelectualmente del resto del mundo. El famoso adagio que dice "lo que es mentira de este lado de los Pirineos, del otro lado es verdad", podría encontrar en este caso una aplicación justificada. Pero esa distinción tiende día a día a perder su razón de ser en la precisa medida en que el aislamiento de esos países se atenúa, en que bajo la presión de imperativos económicos se instauran en ellos condiciones de vida más liberales y en que, por tal razón, las obras hasta entonces apenas toleradas, pueden ser reveladas al público extranjero y llegar a convertirse en una especie de moneda de cambio.

(2) "En Barcelona y en Madrid: pintura y verdad", in "Cahiers du Musée de Poche", N° 2, junio de 1959.



Gianni Dova (Italia), "La acechanza",
Oleo, 1956

No creemos en la posibilidad de abogo de una forma pictórica mediante la extensión progresiva de una toxina que le sea propia. Pero no puede ser valientemente excluida la posibilidad de que, ubicada bajo una luz equívoca, una forma pictórica se marchite y se corrompa, del mismo modo en que se pudre un trozo de carne en una atmósfera viciada. Así, a partir del momento en que tal o cual obra de apariencia "informal" (3), que es aún, "detrás de los montes", la expresión innegable de cierta rebelión de incontestable valentía, es expuesta en París, se convierte insólitamente en punto de apoyo de las investigaciones formalmente superadas de aquellos que son aquí los aliados políticos (Mathieu, Hantaï) de todo aquello a lo cual se oponía —y se opone aún objetivamente— la acción de el grupo "El Paso". En el extremo opuesto de lo que se ha dado en llamar el tablero político, no sería difícil que mañana se trate de utilizar con fines diversamente oportunistas la actividad admirable de ciertos pintores polacos. Cuando en realidad, lo que esperábamos, lo que esperamos siempre de un Tadeusz Kantor, de un Antoni Tapies, de un Modest Cuiart, de un Jan Lebnstejn, como de todos los otros creadores cualquiera que sea su tierra de origen, es la implantación de una poética orgánica que reconcilie y trastruque las exigencias de la creación y de la meditación, el movimiento del mundo y la conciencia de su inmensidad.

Lo esencial reside en la frecuencia de auxilio de una obra, en el cemento que aporte al muro de la sensibilidad; lo esencial consiste en que una obra no obligue a participar en los espasmos que modelan su arquitectura subyacente. Lo demás es sólo cuestión de moda, que nos concierne solamente en la medida en que debemos defendernos de ella: los mismos que hace poco "informalizaban" laboriosamente sus abstracciones frías desmonetizadas, son muy

(3) Son bien conocidas las graves reservas que expresé sobre esa palabra y la de "tachismo", desde el momento mismo de su aparición.

capaces de "surrealizar" mañana sus tostadas excrementales, si se vieran en la necesidad táctica de hacerlo. ¿Pero esa amenaza de una surrealización totalmente arbitraria, puede acaso afectar al surrealismo auténtico en otra proporción que no sea aquella tan banal de la confusión con sus subproductos más o menos anecdóticos? Para convencerse de ello habría que suscribir la pavorosa noción de un surrealismo *reductible*, lo que equivale a negar la evidencia: en efecto, toda la historia del surrealismo, prueba que ese movimiento no es reductible, ni a las dimensiones de una agenda histórica por más lujosamente ilustrada que se la presente, ni a ese "juego de entradas y salidas individuales" que André Breton evocaba recientemente (4) con la desenvoltura que lo caracteriza; ni aún al valor puramente indicativo de un tema de exposición.

Lo esencial reside en la potencia de explorabilidad de una obra, independientemente de los ornamentos que adornen la puerta que ella nos abra; y en ese sentido, para mí, no ha sido alterada en lo más mínimo la primera y punzante emoción experimentada frente a ciertas obras abstractas (de Kupka y de Freundlich) y, al mismo tiempo, frente a una reproducción de "La Durmiente" de Toyen. Desde entonces, la oleada de maravilla no ha hecho más que extenderse llevándome consigo; de Matta y Brauner a Corneille y Alechinsky, de Hérolld y Freddie a Baj y Lacomblez.

Por nuevas y "abstractas" que sean las formas en las cuales parecen querer encarnarse ahora, los principios de acción definidos por el surrealismo desde 1924, siguen siendo hoy como ayer, los que más nos ofrecen una posibilidad de rechazo, frente al "viento de cretinización" que sopla al unísono, un poco de todas partes. A la espera —contra toda probabilidad— de que de la extrema izquier-

(4) "A los expositores, a los visitantes", in "Exposition Internationale du Surréalisme 1959-1960".

da política se eleven nuevas voces ¿el arte debe capitular, fundirse en la muralla color de fango y de tedio que los industrioses excavadores de guardapolvo blanco pretenden elevar a las estrellas —o, por el contrario, debe extraer de ese rechazo de lo inmediato la magia eruptiva que hará surgir nuevas estrellas de la nada de la visión ordinaria? En ese dominio todo es posible, mientras que ningún matemático logrará jamás enumerar las caras del dado del conocimiento —salvo que emplee esos dados cargados que vemos rodar con consternante monotonía de un "vencimiento" al otro en los garitos de las conferencias de todo tipo.

Ciertamente, el arte también tiene sus tramposos, y resulta edificante comprobar qué estrecha complicidad liga en ese terreno fórmulas comercialmente diferentes como los comedones anamórficos de Salvador Dalí y las rúbricas estereotipadas de un Mathieu. Pero que un pintor o un poeta se nieguen a abdicar y todo un aspecto del mundo quedará comprometido para siempre. Así, Benjamin Péret nos ha dejado. Pero aquellas palabras que él ha liberado de sus tabúes, no volverán jamás a la miserable pocilga en la cual el "sentido común" las tenía aprisionadas. Sin él, como escribía recientemente Alain Jouffroy, "nuestras relaciones con lo imposible, serían más difíciles". Llamando "tabaco a lo que es oreja", nombrando como por primera vez el distribuidor automático o la lata de sardinas, confiándonos el secreto de ese inmenso almacén de farsas y de trampas que es el mundo del objeto, Péret ha desenmascarado, a los ojos de numerosos hombres nacidos entre 1895 y 1940, la impostura mayor de la llamada realidad, abriendo una vía para la más consciente de las rebeliones contra una "realidad" que nos rechaza con semejante carcajada.

De una pulsación semejante, amalgamando todos los objetos en su gran respiración, manchas, triángulos y emblemas salvados del fuego central de otras épocas y otras civilizaciones (Lam, Brauner, Baumeister), debe proceder el gesto pictórico —ya sea éste fulgurante o largamente concertado, pues aquí volvemos a caer en las cuestiones formales y la de la rapidez de ejecución del poema o del cuadro, me parece ociosa entre todas. Los juegos o los duelos de todas las formas cuya vista tiene un grueso interior desde la edad de las cavernas, comparados con ese rechazo de abdicar, terminarán por hacer intolerables las supercherías de todo tipo, no por su cínica transparencia menos nocivas: a fuerza de vivir en una cárcel de vidrio, el ser llegó a tener la certeza de que era libre. Pero sólo podrá serlo verdaderamente, cuando vuelva a la tierra, una de cuyas facies, constantemente cambiante, queda aún por descubrir, y en la que los montes y las maravillas no están fijos en un tranquilizador embotamiento, sino que pasan de un estado al otro con un frenesí que es la mejor justificación de la escritura automática —sí admitimos que "la tierra es un hombre" y que en la búsqueda de esa identificación el artista no hará jamás otra cosa que reencontrarse a sí mismo.

Nombrando la espiral loca, la estructura ortogonal, o la explosión demoníaca en la que ninguna figura ha encontrado aún su semejanza, o esa rodaja livida arrancada de la Y de Tanguy, o esa armónica luminosa en la que se toca "La ciudad entera" de Max Ernst, el artista, irremisiblemente y sin fiorituras místicas, inicia la conquista material y total de esa faz desconocida de la tierra, que es el único lugar en donde podemos pensar que reside la salvación.

Hace ya varios años, Maurice Heine —uno de los organizadores en 1920 del Congreso de Tours que asistió a la fundación de la S.F.I.C., futuro P.C.F., pero sobre todo, el descubridor y exaltador de Sade— escribía: "Verdaderamente, si sólo queda sobre la tierra una extensión limitada des-

conocida, se abre en el hombre, ese insaciable conquistador de espacio y de tiempo, un mundo moviente y sin límites, cuya exploración apenas comienza y probablemente, para su gran alegría, recomience cada día".

Afirmada en las magistrales conquistas realizadas entre los años 1900 y 1950, la pintura de algunos, la poesía de otros, tienen cierta tendencia a dormirse en los laureles, a la manera de una marmota que hubiera oído hablar de hibernación y quisiera probar que ella puede hacerlo mejor. Los valores revolucionarios en política parecen congelados, ¿no es verdad? Entonces, ¿por qué no hacer lo mismo?

Pues bien señores, ¡adelante! Sin el menor remordimiento, os dejaremos en vuestras bulliciosas cárceles de vidrio y proseguiremos el exaltante descubrimiento de esa faz desconocida de la tierra, donde nunca nada se repite, porque en ella reina la sorpresa a cada instante. Resignaos: la fiesta continúa y vosotros no sabéis nada.

César Baldaccini (Francia), "La Tortuga", Hierro, 1957



JOSE PIERRE

Todo arte se vuelve decorativo, cuando le falta la profundidad de expresión.

PIET MONDRIAN

Durante estos últimos años, creíamos habernos desembarazado demasiado fácilmente de esas relamidas figuras geométricas que ciertos literatos masoquistas pretendían (no sabemos bien por qué) convertir en la cúspide de la pintura moderna. ¡Qué engeñucamiento!: no se trataba más que de una ocultación, que hoy, a favor de las circunstancias, encuentra su salida. En efecto, a fines de 1959, la bella e inofensiva revista "L'Œil", se convierte en el campeón del Renacimiento (del cuadrado).

No se trata de un accidente: los tres números aparecidos entre los meses de septiembre y noviembre de ese año, desarrollan conscientemente una campaña sistemática y de largo aliento que se prolongará —con toda seguridad— en 1960. El señor Guy Habasque desempeña en ella el papel de batidor y el señor Michel Seuphor, el de primer fusilero. Sus registros y sus intenciones difieren hábilmente: el primero invoca el eclecticismo y la imparcialidad, mientras que el segundo, juega al profeta inspirado e inexorable (1). Pero en todo caso, su objetivo no es otro que el de promover el resurgimiento de la pitura "constructiva". Resulta interesante analizar sobre qué bases se funda ese resurgimiento y sopesar sus posibilidades de éxito, diez o doce años después de la primera gran ofensiva de los "constructores".

La tesis que se nos propone, tiene la ventaja de encajarse, con gran sentido lógico, dos proposiciones que se nos quiere hacer pasar por corolarios: en primer lugar, la abstracción no geométrica, está "finita"; en segundo término, la abstracción geométrica debe retomar su puesto de "vedette". Es conveniente examinar el valor de estas afirmaciones, antes de suscribir (o no) la "re-construcción" de nuestro patrimonio pictórico.

Resulta sorprendente esa adhesión ingenua a las leyes de una fatalidad histórica concebida mecánicamente, mediante la cual un momento de concentración sería regularmente sucedido por un momento de efusión. Desde el punto de vista de Sirius, esto podría tener cierta verosimilitud, pero es preciso recordar, por ejemplo, que la pintura surrealista y la pintura abstracta se desarrollaron simultáneamente y a partir de estímulos contemporáneos y a veces comunes (Duchamp, Picabia). 1947 ha sido el año de la victoria de los abstractos geométricos y del reagrupamiento de las fuerzas surrealistas, pero es también el de la cristalización de la abstracción lírica en la en-

crucijada de esos dos movimientos precedentes. Los hechos son menos simples que los teorizadores apresurados. A Guy Habasque, esto nada le importa. Su opinión es concluyente: "La etapa Pollock-automatismo está concluida". En cuanto a Michel Seuphor, sólo se expresa al respecto mediante un lujo de despectivas alusiones a la "facilidad" al "bluff", a la "relajación", a los "desórdenes", a las "náuseas", a los "gritos uniformes de los incendiarios" y otras reflexiones igualmente caracterizadas por su sana objetividad crítica. Es así como habla de "la danza de pieles rojas (sic), de aquellos que se encontraron solos bajo la luz de los proyectores, de aquellos favorecidos por una impúdica publicidad", para concluir en que: "Jamás hubo nada en común entre aquellos que buscaron por todos los medios el éxito inmediato y los que sólo son movidos por el amor a la obra". Podríamos llegar a emocionarnos frente a ese virtuoso lenguaje de eclesiástico si no fuera porque su único objetivo consiste en llevar a la multitud —por fin convertida— de los coleccionistas hacia el altar en que se celebra la misa constructiva. Lo mismo sucede cuando leemos: "La anarquía vuelve todas las cosas idénticas a su propio desorden, a su propia violencia; la voluntad de construir diferencia las cosas, elevando edificios como poemas, según el genio de cada arquitecto", en cuyo caso es mejor no recordar los "Salones de Nuevas Realidades" de hace algunos años, invadidos por las tribus de herbinícolas, de magnellistas y de dewasadores, marea de espantosa monotonía, que estuvo a punto de sumergir a la pintura moderna.

Pienso que no será difícil percibir que es ésta —en nombre del orden y de la claridad— una tentativa perfectamente reaccionaria, idéntica a todas aquellas que han debido afrontar las corrientes románticas e innovadoras. Esa manera de mezclar las cartas en lo que se refiere a la abstracción lírica, pone en tela de juicio su resorte esencial, vale decir, el automatismo. Sería demasiado largo explicar (hasta tal punto semejantes interlocutores nos llevan al nivel del analfabetismo) por qué el automatismo, tal cual lo definió en 1924 el primer "Manifiesto surrealista", no podría bajo ningún concepto ser asimilado ni a un "relajamiento" ni a un "procedimiento fácil" ni a ningún tipo de "catarsis". Digamos simplemente que se trata, mediante el recurso sincero del automatismo y al margen de todo cálculo, limitación o ley estética preexistente, de lograr una convergencia completa del gesto, del ojo y del pensamiento.

Es aquí, en efecto, donde comienzan los malentendidos. El primero de ellos consiste en confundir el automatismo con el mamarracho, etapa en la cual, según las apariencias, se ha quedado el señor Seuphor. ¿Acaso no le he oído yo decir a un "abstracto-lírico" que él, para hacer

Emil Schumacher (Alemania),
"Para Lissone", Oleo, 1957



automatismo, cerraba los ojos? Otra de las fuentes de confusión consiste en tomar los procedimientos de "adivinación", tales como el "frottage", la "calcomanía", etc., simples auxiliares del automatismo, por el automatismo mismo. Sin embargo, tomando el medio como fin, un Pollock, por ejemplo, ha encontrado su camino; con él, llegamos al extremo límite del automatismo, si bien la "action-painting" de ningún modo excluye cierta premeditación estética.

El ejemplo de Hantai bastaría para demostrar lo destructivo que puede llegar a ser el automatismo cuando se lo limita a un simple gesto. Después de haber extraído de él los acentos más vertiginosos y más ricos, traduciendo un universo personal de conmovedora presencia, Hantai, siguiendo el ejemplo de Mathieu, reduce su trayectoria a un libertinaje de prestigiosas espirales que habrían de convertirse, poco tiempo después, en flacas comas autoritarias. De una revelación de primer orden a la obra "informal" perdida entre tantas otras, el empobrecimiento expresivo corrió paralelo al empobrecimiento moral: puesto que su "gesto" no expresaba más que una vaga afirmación de poder y no ya su mundo interior, Hantai buscó ciertas compensaciones en ese vacío que crecía en él. Y encontró... la Iglesia católica y romana, el mito fascista de la autoridad y el culto de los valores más retrógrados.

Tan sólo una estimación precisa del automatismo permite sopesar el juicio de los críticos de L'Œil respecto al porvenir de la abstracción lírica. Lo que ha muerto o, por lo menos, lo que ha llegado a una saturación total de sus posibilidades expresivas, es lo "informal", para remitirnos al pegajoso vocabulario de Michel Tapié. Lo informal, vale decir, un sector tan sólo, el más excesivo, el más adulterado de la abstracción lírica: hipertrofia publicitaria, alboroto de febrilidad superficial, caricatura del verdadero automatismo, el cual, igual que la poesía,

se valora por el sabor del fruto. La puja pedante, apuntalada por argumentos científicos, matemáticos, filosóficos y aun políticos, mediante la cual Tapié pretendía imponer el "arte otro", se ha abogado en sus propias aguas. No solamente no aportó esas "nuevas estructuras" tan prometidas sino que, no pudiendo apoyarse en una relación válida entre el artista y su método creador, muy pronto se halló frente a la evidencia de no poder alcanzar una auténtica estructuración. Apartado de su necesidad profunda, vale decir el encuentro entre el ser interior y el gesto expresivo, el automatismo se volvió contra el pintor, castigándolo con la esterilidad. Concebido primero por Mathieu y luego por Hantai y otros, como el agente de una megalomanía espectacular, se convirtió en una herramienta stakhanovista, castrado de toda posibilidad de sorpresa y renovación; utilizado como auxiliar decorativo por Riopelle, Arnal o Sam Francis, condujo a estos últimos, después de suntuosos juegos de artificio, al extremo de plagiarse o renunciar.

La muerte de Pollock, significativamente, marcó el Kamchatka de esa empresa: más allá sólo había la nada. Al mismo tiempo, el automatismo, que Pollock había llevado a la más extrema exteriorización, inició a partir de entonces, un movimiento de reflujo. Pero ello significó todo lo contrario a una derrota: el retorno dialéctico a una exploración profunda, interior, de los recursos automáticos, con menor brío algunas veces pero, en revancha, con mayor sinceridad. Nuevamente, se trató de interrogar el espejo mágico del subconsciente y del azar, sin dejarse deslumbrar por falsas apariencias. Ello no significó la "racionalización" de la abstracción lírica, sino su interiorización. La mayoría de los jóvenes pintores aparecidos hacia 1954-55 (Claude Georges, Viseux, Sönderborg, Reuterswärd, Cuixart, y otros ya conocidos como Dova o Bertini) podían proponer "nuevas estructuras", puesto

(1) Guy Habasque "Confrontación internacional", septiembre 1959.
Michel Seuphor: "Pinturas construidas", octubre 1959.
Guy Habasque: "Más allá de lo informal", noviembre 1959.

que las extraían de sí mismos, a idéntica distancia entre las consignas para geométricas y los desbordamientos fan-
gosos.

La abstracción lírica no se ve menoscabada por ese enfrentamiento de lo informal con el suicidio. Ni tampoco sufre menoscabo alguno el surrealismo, al que tan a menudo se quería ver abdicar en favor de uno u otro de sus sobrinos. Probablemente algún día tenga ocasión de exponer por qué razón, según mi criterio, el surrealismo, fundado sobre la base del automatismo, es también a veces lo que "compone" junto con el automatismo. Y por qué, en consecuencia, a riesgo de parecer confusionista frente a ciertos espíritus plenos de lógica, se interesa tanto por la imaginaria escabrosa de Clovis Trouille como por el erotismo cósmico de Matta.

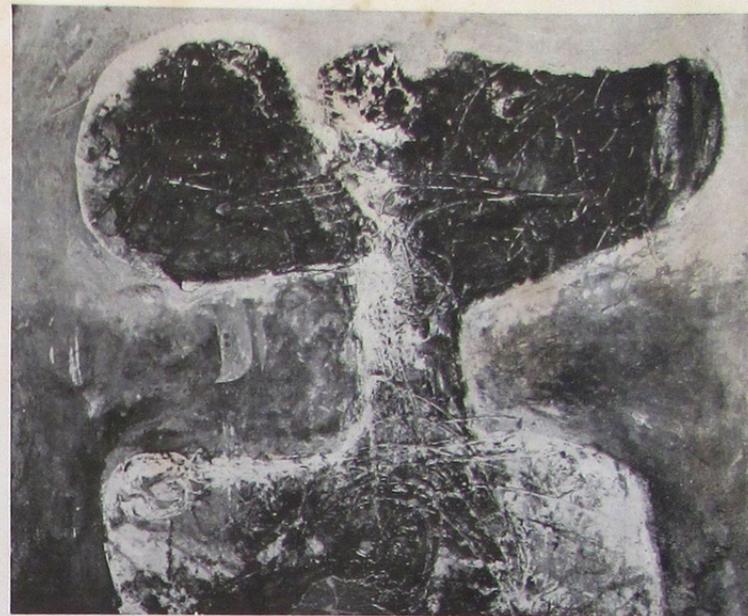
Pero volvamos a nuestros cuadrados. ¿Es el hundimiento del "informalismo" causa suficiente como para suscitar

una reparación de la pintura "construida"? Nos permitimos dudarle, aun admitiendo la alternancia en el desarrollo artístico de lo "caliente" con lo "frío"... "Después de tanta relajación, la gran frescura será regla", afirma Michel Seuphor. A su semejanza, aunque con menor desazón, yo he experimentado frente a las toneladas de pasta pendientes de los muros de la Galería Stadler, la suficiente fatiga como para admitir el deseo generalizado de un reencuentro con la pureza. ¿Pero es acaso Vasarély quien nos dará esa pureza? ¿Qué ventaja habría en desechar las pomadas de unos para volver a los azulejos de los otros? Seguiríamos estando en el cuarto de baño. El Sr. Habasque, que no cree que la abstracción geométrica pueda subsistir, considera sin embargo que Schöffer y Vasarély nos aportan la solución. A sus ojos, el objetivo consiste en "crear un lenguaje positivo y coherente, un arte que no sea un refugio o una confesión romántica, sino una actividad francamente instaurada, de acuerdo, por fin, con nuestra experiencia del mundo."



Christian D'Orgeix (Francia), "Empédocles", Oleo, 1954, Foto Yves Hervochon

Lucio Del Pezzo (Italia), "Personaje", Técnico Mixto, 1958



A pesar de mostrarse más tolerante que el Sr. Seuphor, el Sr. Habasque nos adelanta el argumento que ambos tenían reservado. El arte debe ser —o volver a ser— constructivo, porque esa es su única posibilidad de estar de acuerdo con el espíritu de la época. El Sr. Habasque parece estar convencido de que el nuestro es un "siglo de constructores": "Vivimos en una época apasionante (...) ¿no es acaso más grandioso y en definitiva, más provechoso, el dominar un mundo en plena evolución, que el adoptar una posición de hostilidad puramente negativa o el refugiarse en un romanticismo mórbido?" ¡Vivan, pues, la electrónica, los satélites artificiales, la soda y los materiales plásticos! "Un automóvil de carrera es más bello que la Victoria de Samotracia". Es lástima que semejante fórmula haya sido desperdiciada hace cuarenta y cinco años. En aquella época era futurista; hoy, resulta un poco atrasada. Si nuestro amigo Baj recurre a adjetivos tales como "nuclear" o "interplanetario", lo hace —por lo menos me parece— con todo el humor que lo caracteriza. Sólo una cabeza sin cerebro podría inclinarse ante el tecnicismo maniaco de nuestro tiempo. Sabemos perfectamente hasta qué punto la pintura de los abstractos constructores estaba ligada a lo que Dalí llamó la "arquitectura de auto-castigo", hecho que condujo por ejemplo a un pintor como Dewasne, que se dice marxista, a convertirse en cómplice de la explotación capitalista del trabajador, decorando los muros interiores de las fábricas con frescos geométricos. ¿Un arte en armonía con nuestra "civilización tecnicista", consistiría pues en acentuar o en subrayar el peso inhumano de las violencias de todo tipo que nos impone nuestro tiempo? Me doy cuenta perfectamente de que se trasluce en mí una gran dosis de "romanticismo mórbido", pero tiemblo al pensar que un gobierno autoritario podría encargar a los amigos de los Sres. Seuphor y Habasque, la decoración de escuelas, cuarteles y cárceles, lugares todos ellos en los cuales se organiza la "adaptación" a nuestra "civilización tecnicista".

En las declaraciones llenas de nobleza del Sr. Seuphor, podemos descubrir sin embargo el fruto de sus reflexiones filosóficas sobre la complejidad del mundo moderno, el misterio de la creación artística y la ambigüedad del porvenir: "Se volverá a descubrir la poesía en la regla, la salud en la medida, todo un nuevo humanismo en el método. Un método sin discurso, sin sistema, que será la simple adaptación del arte a los ritmos naturales del hombre —el hombre de siempre— en un medio transformado, disponiendo de los nuevos medios de producción y con los medios intelectuales infinitamente extendidos, menos tensos, liberados de los antiguos herrojos y de las modernas simulaciones". Sospechamos que, desde Platón —a quien cita— el Sr. Seuphor no tiene otra fuente de información sobre la vida contemporánea que la lectura de *Tintin*. Hasta los discursos de comicios agrícolas o de distribución de premios, manifiestan una comprensión más seria del mundo moderno.

La relación orgánica entre el arte "constructor" y esa arquitectura que mencioné más arriba, podrían ser objeto de una revisión. En efecto, la arquitectura actual, sin renunciar en principio al funcionalismo, al respeto del material ni a la racionalización, se encuentra en una etapa de barroquismo exacerbado (cosa que se hizo evidente en la exposición de Bruselas de 1958) que la aproxima por su andacia mucho más a las intuiciones geniales de Gaudí que a la rigurosidad mezquina de Auguste Perret. Nuestros pintores "constructores" corren grave riesgo de palidecer en conjuntos de tan acabada libertad formal. Además, la búsqueda de

una solución cinética por parte de Vasarély y Schöffer, no constituye ninguna innovación. El "Manifiesto realista" publicado en 1920 en Moscú por Pevsner y Gabo, afirmaba: "Para expresar la naturaleza real del tiempo, deben ser empleados elementos cinéticos y dinámicos; los ritmos estáticos no bastan". De Boccioni a Calder, de Duchamp a Tinguely, se trata de una constante del arte del siglo XX.

Por otra parte, el interés que un Paalen o un Matta han experimentado siempre frente a los descubrimientos científicos más espectaculares, convierte la pretensión de los abstractos constructivos de asumir el espíritu de nuestro tiempo, en algo muy aventurado. Además de su incapacidad de ofrecernos esperanzas válidas en cuanto a la renovación que desea, el Sr. Seuphor comete



Jerzy Tchorzewski (Polonia), Oleo, 1957

res" que hoy nos propone el Sr. Seuphor, no son más que los retoños degenerados de esa ambiciosa empresa (2).

Por el contrario, aquellos que no han renunciado al automatismo, saben que tienen en él un arma cuyo poder detonante no le faltó al Kandinsky de 1911, al Hartung de 1922, al Matta de 1938... y que no les faltará a aquellos para quienes el "lirismo" no es reducible a la elegancia de una rúbrica o a las bellezas de una salpicadura. ¿Qué pintor que presente algún interés ignora todavía ese tesoro escondido, aunque no se atreva a servirse de él abiertamente? Tan sólo los observadores superficiales, engañados por la marcha oculta de la inspiración, no comprenden que una misma fuente pueda alimentar el período "dramático" de Kandinsky y las "junglas" de Max Ernst, las alegres tem-

una serie de abusos de confianza al presentarse como defensor del arte abstracto desde sus orígenes. ¿Qué pueden tener en común la "regla, el método y la medida" con la audaz decisión que lanzó a Kandinsky, a Malévitch y a Mondrian hacia lo desconocido? No se trata de regla sino de aventura, no de método sino de coraje, no de medida sino de pasión. "El que construye sabe adónde va, hasta dónde va; organiza, mide, compone". Afirmando que esto no concierne ni al animador del "Blauer Reiter" ni al fundador del Suprematismo ni al inventor del neoplasticismo. Salvo probablemente más tarde, cuando fue necesario codificar la invención, ordenar la tempestad, teorizar el delirio. Boileau de la abstracción, el Sr. Seuphor confirma su incomprensión total de ciertas motivaciones determinantes del arte moderno. El arte abstracto fue un desafío lanzado al rostro del mundo y del arte tradicional; en ello reside su gloria. Los "constructo-artistas de Miró y los relámpagos de calor de Hartung. Yo

declaro que a casi todos aquellos que cuentan —o que podrían contar— en la "pintura actual" —¿no es cierto Sr. Michel Ragon?— de Atlan a Bazaine, de Poliakov a de Kooning, de Tappes a Koenig, de Schneider a Bertini, les concierne ahora la advertencia que Breton, en 1941, dirigía a los surrealistas: "Si el automatismo cesa de marchar por lo menos subterráneamente, se corre el grave riesgo de salir del surrealismo". ¿Con qué término convendría substituir la palabra "surrealismo"? Dejo a cada uno la libertad de decidirlo.

(2) Esto no concierne de ninguna manera a los auténticos creadores como Vasarély, Schöffer, Marcelle Cahn... (y muy pocos más) los cuales, sin embargo, no pueden ser considerados más que como casos aislados.

Fred Thieler (Alemania), "I. H. 58", Oleo, 1958



PORQUE ME CREE SU PERRO

OLIVERIO GIRONDO

Y sacaré la niebla
 el turbio zumo oscuro del traspieso
 la pulpa
 la soborra de mente
 toda su gris resaca me sacaré hasta el meollo
 antes de que se asiente
 la áspera espera arena que taté teté yo y lamí
 y tragué yo en la sed
 a trago tardó largo
 lo hueco
 lo plenamente hueco y que no es más que hueco
 pero crece
 sin fin ni sino o causa o pausa o pauta me sacaré yo el
 lastre que no lastra
 por no saber a piedra
 por no saber saber
 ni saber no saber
 los decesos del seso y sus desechos me sacaré yo de pie
 junto con tanta sombra sórdida que sobra de cuanto fué y no fué
 o fué fué
 y no se fué
 aunque retorne al árbol del primo primo simio me sacaré yo
 sin tino la maraña
 demasiadisimo humana
 y mil y miles vueltas y revueltas y contras y recontras
 y sus colas
 y sus entelequitas y emocioncitas nómadas
 y más y más
 de cuajo me sacaré el obtuso yo zurdo burdo absurdo que aun
 busca ser herido aunque sonría
 entre otros obvios sordos escombros naturales
 y restos casi muertos de algún yo otro propio que todavía ulula
 porque me cree su perro

HERMINIA

a Charles Dufré

Hay un barco en la rada
con un nombre de planta
y todo anuncia que no dejará nunca
esas aguas alusivas
Tanto peor
para el rostro de Herminia
tanto peor para sus grandes ojos inquietos
desmentidos por la luz

La meseta de la vida está desierta
las visperas de la erosión
dejan al hombre en el torrente malo
pero las flores del exilio velarán una vez más
sobre el despertar de Herminia
su despertar en alta mar
allí donde se arruinan
las soberanas ultrajadas.

YO TE HABLO

te hablo porque la noche
no cae nunca sola
te hablo porque la noche
es un objeto encontrado
una moneda de estrella
el trapecio que pierde
el acróbata de traje florido
un objeto loco a tus pies razonables
el atavío de esa pasajera que la policía apresa
una boca que nutrir
una boca que atravesar de un grito
el cristal negro donde se sublevan los colores del pintor
¿pero quién es esa pasajera que se llevan presa
y que calma su sed en la desgracia
primer arroyo después de la sequía?
te hablo porque la noche
ha sido creada a fuerza de sueños
y no tan sólo para soñar
te hablo de una cabina sorda a todos los mensajes
el receptor entre la hierba se cubre de rocío
se cubre de una existencia más hermosamente inútil que la palabra
te hablo porque la noche
es a la vez
el cristal negro de las conjuraciones
y el rostro de esa mujer que en vano llevan presa
y esa cabina-fantasma encallada en la selva
y algo más
que el tiempo que se engaña
y el silencio que se vende.

Marian Bogusz (Polonia), "Lo que vemos", Oleo, 1959



Tytus Dzieduszycki (Polonia), Pintura, 1957

(*) El 7 de marzo de 1960, el diario "Combat" de París, en su suplemento mensual de arte titulado "Combat Art", publicaba dos largos textos pertenecientes a los dos "grandes polos" del arte actual: los Sres. Bernard Lorjou y Georges Mathieu. Los títulos eran: "Abstractos, os bendigo" y "Autopsia del arte figurativo", respectivamente. Según las edificantes declaraciones del Sr. Georges Isarlo, director de la página, dicha confrontación obedeció al deseo de que "se hiciera la luz" sobre las disputas entre pintores figurativos y pintores abstractos.

Los conceptos vertidos por ambos "grandes", originaron la respuesta que transcribimos y que fue publicada en la siguiente edición de "Combat Art", el 4 de abril de 1960.

Las "entrevistas cumbres" están de moda y es cosa corriente el admitir que, a semejanza de los parásitos caros a Benjamín Péret, los "grandes" de este mundo viajen, ante la imposibilidad de dar mejor justificación a su existencia —y a su grandeza— que esa actividad deambuladora. Con esa perspectiva sería imposible sorprenderse de que la reciente jira del Sr. Mathieu alrededor del mundo, haya dado como resultado esa doble página de "COMBAT-ART" en la cual "enfrenta" a ese otro "grande" que, para algunos, parece ser Lorjou.

Ello no obstante, hay, a nuestro parecer, ciertos puntos que reclaman una verificación. A ello nos anima el tono de objetividad que COMBAT-ART pretende conservar en este debate sobre las tendencias actuales de la pintura, si nos remitimos a las consideraciones preliminares de la doble página incriminada.

¿No hay algo de engañoso en esa presentación simultánea de dos artistas conocidos por su inclinación a aparecer en todas partes bajo una luz y un aparato publicitario que recuerdan en más de un sentido los juegos de circo? Corremos el riesgo de frustrarnos al comprobar que ambos pintores son simultáneamente calificados de "hermanos en la persecución", cuando las tribunas —y las plazas públicas, ya se trate de la de los Inválidos o de la plaza Central de Brasilia— no les han faltado nunca, así como les han faltado siempre a ese Klee, a ese Mondrian, a ese Kandinsky y a ese Hartung que uno de los "beligerantes" vituperaba y que el otro, el "vanguardista", "diseca" friamente.

Observemos de pasada que, en nombre de esa fraternidad tan nueva, nuestros dos polos de atracción de la pintura moderna, evitan cuidadosamente el arañarse con demasiada vivacidad. Es así como Mathieu resulta gentilmente calificado de "catartizante" por Lorjou, mientras que Klee, Kandinsky, Hartung, Hunderwasser, Riopelle, Réquichot y otros

tantos, son sumergidos por él en una oleada de sarcasmos obscenos. Por su parte Mathieu, que ataca a un cierto número de "neo-realistas" olvida como por azar en su nomenclatura los nombres de Buffet y Lorjou, que no tienen —tanto en lo que respecta a su argumentación, como en lo que se refiere al espíritu moderno tal cual se define desde los albores de este siglo— otra superioridad sobre Segonzac y Boussingault que la de su "standing". Esto nos da que pensar: ¿fraternidad de perseguidos o fraternidad de armas, del tipo de la que une a los Estados Unidos con Rusia, Inglaterra y la Vª República Francesa en el seno del "club atómico" —no uno frente al otro, sino juntos frente "a los demás"?

¿Esta entrevista cumbre no irá acaso más allá de lo que imaginamos y bajo el excedente visible de armamento, bajo el intercambio de golpes previamente arreglado, no se ocultará una invisible Yalta pictórica, una repartición del mundo del arte en zonas de influencia?

La cuestión podría plantearse, pero estamos persuadidos de que no es ese el objetivo perseguido en COMBAT-ART, que quería por el contrario, mediante ese duelo de extremos, indicar a sus lectores la inmensa y punzante diversidad de ese arte moderno tan desacreditado. En esa misma preocupación, afinamos nosotros la razón más válida de nuestra intervención: en ese fantástico despliegue del arte contemporáneo, cuyas órdenes secretas siguen maravillando tanto desde los primeros Chirico (1) como desde Mondrian, desde Miró como desde Hartung, desde Matta como desde Wols, lo esencial —sino todo— sucede de tal manera, que ni el nombre de Lorjou ni el de Mathieu podrían estar afectados de ningún tipo de representatividad.

No es posible extenderse sobre el caso Lorjou: su tendencia recientemente manifestada a confundir las armas, cortesos o no, de la réplica polémica con la movilización del aparato judicial y hasta con la formación de grupos de asalto, nos impide tomar a su respecto toda otra posición que no sea la puramente laudatoria. Pero nos queda el derecho —y el deber— de proceder al rasqueteo, por lo menos parcial, del segundo postigo del díptico, personificado por el Sr. Mathieu.

Sabemos que no somos los únicos en creer que, con este último, asistimos desde hace varios años, a una de las más miserables retractaciones que haya sufrido el arte de nuestro tiempo, con el jaque largamente preparado a una "abstracción lírica" cuidadosamente esterilizada y arbitrariamente separada de sus fuentes, las cuales, no por haber sido abundantemente traicionadas durante ese mismo tiempo, residen menos en ciertas improvisaciones del Kandinsky de 1910, como en el automatismo surrealista, gráfico o mecánico.

(1) A nuestros ojos, y más allá de todo "parti pris" modernista, la transfiguración de lo real, sigue siendo la única voz de orden admisible. No vemos ninguna razón valedera para rechazar a priori una expresión "figurativa" de esos misterios; el lenguaje de la revelación, no soporta restricción alguna.

al cual un Miró, un Max Ernst, un Matta, un Paalen, un Gorky —y aun un Hantañ— dieron sus cartas de nobleza; una nobleza que no tiene evidentemente nada que ver con los apetitos nobiliarios de Mathieu (ni de Montmorency ni de Vendôme, sino simplemente, de Boulogne-sur-mer).

Que Mathieu ridiculice con su actitud, tanto la idea monárquica como aquellas que en mayor o menor grado se le avecinan, sería para nosotros simple motivo de regocijo si no fuera porque ciertos índices recientes nos hacen pensar que, en la certidumbre de encontrar siempre un estrado para reunir a sus parroquianos, nuestro juglar considera llegado el momento de cambiar de batería.

De qué otro modo explicar —explíquese Ud. Sr. Mathieu— que en el transcurso de su viaje circular y semiformal por América Latina, "a pedido del director de la Escuela de Bellas Artes, Mathieu aceptó realizar una tela importante en homenaje al héroe nacional: el General San Martín, muerto, como es sabido, en Boulogne, donde nació Mathieu"! Porque es preciso recordar que, hace muy poco tiempo todavía, en compañía de su acólito Hantañ, nuestro apóstol de la "caligrafía occidental", organizaba en una galería parisina una serie de manifestaciones de corte fascista y racista (discreto elogio de Drieu la Rochelle, de Maurras, etc.) una de las cuales se presentaba como un "Homenaje a la España Colonizadora", fechas y citas "integristas", todo ello apoyado sobre un fondo de Inquisición.

Y, para que nadie lo ignore, si San Martín es considerado como "héroe nacional" de la República Argentina, es precisamente por haber sido el instrumento principal de la liberación de ese país, de Chile y del Perú, de la tutela de ese mismo ocupante español colonizador. Hay quienes están de acuerdo en ver en los años de la emancipación de América Latina, el primer jalón en el proceso de "descolonización" cuyos últimos instantes vivimos actualmente. ¿Cómo concilia Mathieu ese homenaje al libertador San Martín y su presencia en Brasilia al lado del presidente radical de vieja estirpe, Kubitschek, con su integrista de hace poco?

¿Se trata de una burla o bien Mathieu, a quien preferimos más arrogante, se habría acomodado tan bien a su nueva condición de viajante de comercio que, mediante un simple cambio de traje, sería samurai en Tokio, "libertador" en Buenos Aires, y mañana —¿por qué no?— stakhanovista de la abstracción en Moscú? Entre el neo-realismo de Lorjou y esa desvergonzada mascarada dictada únicamente por la circunstancia, nada puede situarse como no sea el equívoco.

Pero en cuanto a libertades, Mathieu sólo conoce aquellas que toma con la Historia, aunque sólo fuera por omisión. En su "autopsia" del arte figurativo, nuestro médico legista de ocasión declara por ejemplo que "el carácter dominante del período de entreguerras consiste en un alejamiento de las investigaciones revolucionarias de la pintura pura", cuando en realidad, durante esos años se producen fenómenos tan esenciales en ese terreno como la aparición, en una gama de colores jamás vista, de las primeras telas de Hans Hartung que, entre 1932 y 1938, exploraba una reali-

dad conjetural basada en relámpagos de calor, reflejos solares en el cristal del recuerdo y vertiginosos arrebatos del sísmógrafo de la escritura automática.

En el momento de su llegada a París, Mathieu fue el primero en proclamar la importancia de esas fiestas gráficas que resurgieron con gran ímpetu una vez terminada la guerra. Hoy, parece haber olvidado todo esto.

Sucede que uno de los firmantes de la presente declaración, fue testigo ocular del comienzo trastabillante y tímido de nuestro actual matasiete. Mathieu fue, entre 1946 y 1951, autor de algunas telas inquietas y es a esa inquietud, a esa febrilidad no convertida todavía en espectáculo, que debe el haber desempeñado un papel en las tentativas preliminares al "tachismo" "informalismo" o "arte otro".

Así pues que, en tanto que continuador de experiencias preexistentes y no como iniciador de una revolución, habiendo sido siempre comparsa, un poco ruidoso y bastante al margen de los verdaderos problemas, Mathieu, disecando el arte actual en el cual no ha podido insertarse (de ahí tal vez su delirio reaccionario) sea una farsa siniestra. ¿A dónde vamos, si los cadáveres hacen la autopsia de los vivos?

En suma, COMBAT-ART, queriendo hacer obra objetiva, presentó a Lorjou y a Mathieu frente a frente. En lo que respecta a los surrealistas y a sus amigos —puestos en tela de juicio en varias ocasiones— nuestros pleiteantes se encuentran el uno de espaldas al otro. Para nosotros, los extravíos verbales y la gesticulación a los cuales se entregan estos extraños antagonistas, no representan más que el irrisorio "camouflage" de una secreta semejanza.

No se trata pues, aquí, de dar respuesta a los Sres. Mathieu-Lorjou, sino de una toma de posición tendiente a ubicar las actuales escaramuzas entre pintores abstractos y figurativos bajo su verdadera luz y en su verdadera escala.

Firmado:

Pierre ALECHINSKY; Enrico BAJ, director de la revista "Il Gesto", Milán; Jean-Louis BEDOUIN; André BRETON; CORNEILLE; Edouard JAGUER, director de la revista "Phases", París; Jacques LACOMBLEZ, director de la revista "Edda", Bruselas; Jean-Clarence LAMBERT, redactor en jefe de los "Cahiers du Musée de Poche", París; Gérard LEGRAND, director de la revista "Bief", París; Julio LLINAS, director de la revista "Boa", Buenos Aires; E. L. T. MESENS; José PIERRE; Jean SCHUSTER.



Rómulo Macció (Argentina), Pintura, 1960

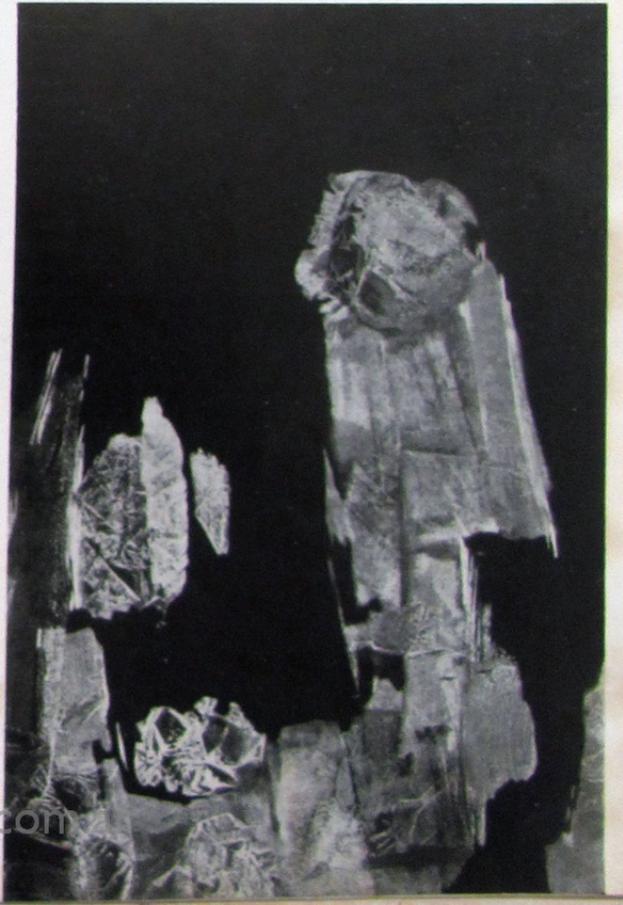


Kazuyo Sakai (Argentina), Pintura, 1960. (Colección Golova, Buenos Aires)



Enrico Baj (Italia), "En el fondo del monte nos hallamos como en el centro de todas las cosas", 1958

Martha Peluffo (Argentina), Oleo, 1960



LA LLAVE

GHÉRASIM LUCA

Con la sed del remedio universal
el desafío inimitable de la bomba
y el mito
—como un poco de sal sobre una mesa—
se vuelca: la sal filosofal
sobre la mesa vacía de esmeraldas

Pero de pronto ese amuleto para el mal
convierte la desgracia en puerta
y en la ofrenda de vivir en la frontera
de un bien y de un mal
—al acecho perpetuo de una muerte vil—
un golpe de ala mata al padre funesto
la hiena-cerda
el ángel ebrio y morbosos

Por una vez
y al resplandor de un cuerpo desollado
en una pocilga de águilas
el ladrón de fuego comerá
su propio hígado

Como una astro lejana
cuyo altura llegara a las estrellas
él encierra en sus entrañas
la centella de una carne de incendio
cuyo hogar es el hígado
—y no el querido corazón
como lo piensan los pálidos cráneos—
el hígado astral y estratega
donde el metal en fusión
la confusión de lo mental
y los dos anillos de Saturno
se asientan con astucia y se fusionan
—y por forma y fórmula
un ocho alargado: la ley densa y altiva
que sellaba los mundos hasta entonces
no fue más que un incidente sin consecuencia ni color

Un tiro
un gesto apenas loco
y peor que sabio
y hémos aquí convertidos en un trompo que
fuera del látigo y más acá de todo
hace girar la rosa sin tallo
en el hueco del espacio:
¿la especie que fuimos? un fuego sin humo
que atrapa el vértigo al pasar y lo respira

Y si el fuego fue el secreto sin peso
que el hombre robó a los dioses
jamás el ojo seco del Odioso
el ojo primario y espeso
fijo y como acribillado de gordas pestañas
en la emanación de su triángulo
penetrará
en el misterio del puñado de tierra ignea
que él modeló

Pero yo anticipo...
se trata primero de ponerle precio
de agitar la balsa —¡que salpique!—
de dejar la piel y
en su principio mismo
el ser
el ser del jaque y el jaque del ser
doble escala
que sólo sirve para izar a un pedestal
un ataúd

Oráculo y duda de extremo a extremo
dejemos danzar con prisa
de la trailla y en fraude
al ser cerrado

La verdadera llave cierra el cierre
mientras que la cerradura
la rodea de un golpe
y sólo sirve para desnudar
la herida

¡No hay cerraduras que se abran!
pero que salten sí
y es así como se anulan

La verdadera llave será desnuda
eunuco y nuclear
o no será

Cebo-presa
trampa-lobo
una centella en el viento del bosque
y huir huir ¿pero hacia dónde
como no sea fuera de sí mismo?

Estar fuera de la ley
es esa la cuestión
y el único camino de la búsqueda

Tras los barrotes de la materia
innata e inerte
un montón de piedras vivas
se engaña con el sueño y la rebelión

En el infinito
una orgía de energías
se amantona...
en una cabeza cortada
de alfiler

Extraño calabozo
esa morada de la fuerza
donde la farsa de la salvación
acecha al presidiario: es la pequeña
adivinanza
llamada puerta de salida

Y llamamos a las puertas
condenadas
mientras la puerta de entrada
queda ignorada y abierta

¿La pérdida? a nadie le interesa
sólo a nadie le interesa
la nada que la tienta desde parte alguna

Partida tener ciclo ser...

Uno no lucha ni se inquieta
sino para salvar lo que es
y la misma idea de la libertad
sólo se enuncia en términos esclavos

En cuanto a la revolución
vale tanto como aquello que su contrario imita:
se truecan tesis por antítesis
los dos polos de una pila
en la que uno electrocuta al otro
no siendo el 3 famoso sino una falsa escala
sobre un asiento
cifra oculta
ahogada en el estanque sin orillas de una cábala
que ningún sueño podrá ya calentar

Y uno se pregunta por qué
ese columpio de uno mismo
arrasa todavía
con las barricadas negras
escarlatas...

Y paciencia si da tiempo en tiempo
un agujero en la sien
enturbia la fiesta
no por eso el suicidado está menos presente
así como esos monjes iniciados
que tan sólo iluminan una isla

Sin embargo
para un ser que vive descuartizado
desde su nacimiento
es de ese duelo individual
de donde baja y emana
la idea-límite de un suicidio colectivo
del cual depende su verdadera vida
la "ausente"

Tentar la carta de la pérdida
descender el fuego a la ceniza
apartarse del sentido del destino
cometer el ebrio delito del rechazo de ser
que la materia liberada ahora experimenta
como el eco intenso de aquello que hemos sido
y que seremos tal vez

Un bombardeo de rápidos átomos de helio
contra el aluminio
—y lo anota aquí
como quien guía una flexible fecha
ardientemente límpida
en la lucha del hombre
por la libertad—
es una agresión gigantesca
que un monstruo de otra dimensión
ejerce sobre un pueblo
que vive en la frontera de la energía
y de la materia

¿Qué debe hacer el metal
para conjurar ese juego de fuerzas
al que lo expone su falsa entidad?

Explota
transgrede las leyes del "yo"
por el mito del "otro"
y fuera de su viejo esqueleto
allí donde "el cobre se hace clarín"
el aluminio se ilumina
... y se hace fósforo

La verdadera libertad será transmutación
y si no sólo agitación
de jaula en jaula

¿Será debilidad de mi parte
el querer insertar el humor
en esta necesidad de herir
cierta inclinación del hombre
por los cantos de amor los cuentos de hadas
los castillos de naipes?

Si puesto que el eco litigioso
pincha la piel

Me contentaré pues con afirmar
que el mito poético
político y religioso
de los paraísos celestes y terrestres
cuece sus residuos
en la salsa de un útero lisiado
donde la idea cobarde de sociedad ideal
socialista o no
no hace más que lustrar la cadena del ser
hasta la sociedad

Que el planeta salte que el
planeta salte que el planeta salte...
¿Sobre qué tambor
de piel de animal de antes del concepto
habría que atacar
el tam-tam que anima a esas cuatro palabras
en un desierto en el que aquél que debería oírlos
con el timpano hecho trizas
suda
se mata
se entremata
construyendo pirámides de felicidad?

Sucede que en el centro de los moles
que nos desgarran
nada podría ser peor
que el bálsamo mezquino
del cual el obrero es el tierno fetiche
que vela sobre nuestra buena conciencia

Quiérase o no
en el repugnante encuentro entre las altas ciencias
y finanzas
en el corazón y en el sexo del enigma
no es ya la esfinge quien pregunta

Y por ultrajante que sea
a los ojos de los estetas de la historia
el encuentro de los sabios con los generales
en una fiesta cuyo medio
es el horror de ser
—bello como—
es seguro que una rabia gigantesca
contra la suerte
nos conduce
y que sólo se sale del absurdo
por el absurdo mismo

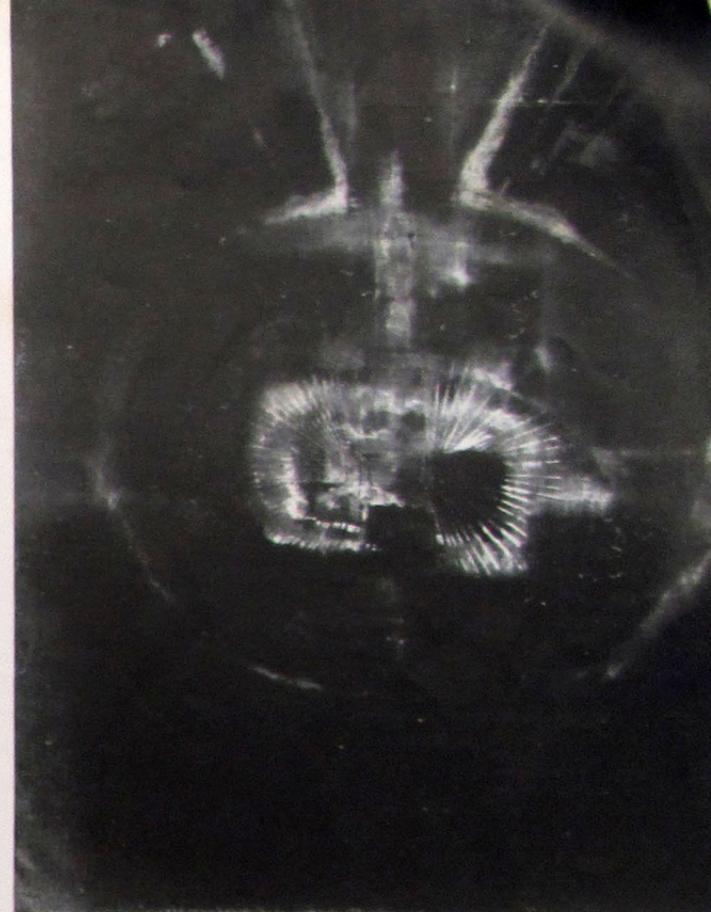
Y la guerra no es absurda
ni lo es la paz que la incita
su lógica demográfica puede nutrir
al ogro del equivoco
pero jamás al demonio de la rabia
y del absurdo

El día en que la risa loca
—la tumba atómica—
estalle en el mundo
en unas nupcias sin nombre
en las que se rompan los anillos
inocente y de pie y de más
y casi nadie
un personaje anónimo
se equivocará de botón



Hans Platschek (Alemania),
"La vida breve". Oleo, 1958

Hans Meyer Petersen (Suecia), Pintura,
1958



A WIFREDO LAM

JACQUES LACOMBLEZ

Riberas de olores trenzados en la lenta surrección
de los colores del mar, el gran banco de guano
se despliega con los sexos al aire.

Una mujer desvestida se modela en él, rememoran
una consagración, arrojando el alto vela-
men de su vientre a los cangrejos que meditan,
encogidos, en el horizonte de su sueño.

Bajo sombrillas de avispas, los sacerdotes em-
plumados se cubren de miel para la comida del
esclavo. Han venido de las iluminaciones del
viento en festiva estima de los grandes pájaros.
Su verbo es de escotilla y la tormenta profeta
se enmohece bajo el rizo de su axila. De pronto,
la mujer que parecía de ónix, se hace holocausto
en el festín de sangre. Abierta al pico de obsi-
diana, puede ser enganchada por la ojiva más
blanda con el mimbre de punta de dardo.

Puede ser molida viva en los engranajes del sol.
Pero el tiempo se amarra a la espuma de las
anunciaciones, el tiempo bebido como un om-
bligo de pimienta por los príncipes paráliticos.
Los de pestañas blancas, los de jade, saben que
el sueño de cenizas será el pez volcánico, tri-
turador de templos, pero cómplice de los dioses.

SOLSTICIO DE VERANO

JEAN-CLARENCE LAMBERT

I
¡Rey! Tuve una fuente infinitamente alegre.
Desde el amanecer le acercaba mis labios, mi imagen,
que apresaba su infancia llena de preguntas.

¡Rey! Tuve un jardín de silencio fiel
donde crecían las palabras que reflejan
nuestra noche más íntima.

Vino entonces la noche de la jauría,
su duro trabajo, la cacería arturiana,
larga fatiga de perros y caballos,

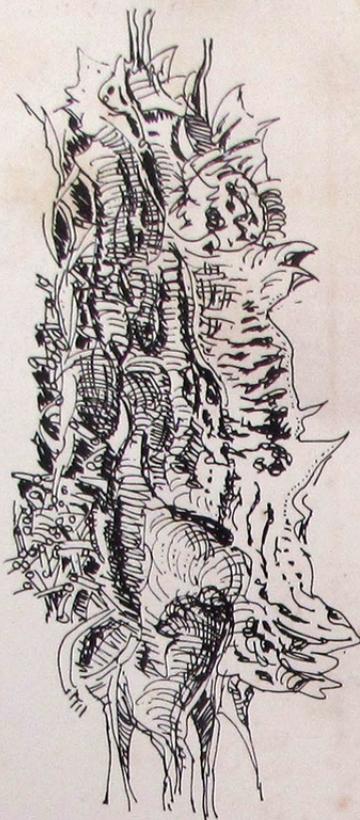
asesinando las palabras de mi jardín,
palabras que guardaba para consagrar una aurora,
una esperanza, oh rey de hojas...

Escucho, pero hoy sólo mi corazón me responde.
Rey, ¿qué silencio es éste en el que me siento envejecer,
y esta siega temprana bajo el sol?

II

Dejo mi cuerpo, desencantado de su sombra vencida,
andrajos de un amor muerto,
a la gleba olvidadiza,
y avanzo, ahuyentando a los pájaros del surco,
al encuentro del verano:
yo le pediré armas inocentes.

Mi cuerpo nativo, nuevo, de pie ante el dintel de los árboles,
se lanzará al verano,
cantará el himno a la Enemiga
en busca de la imagen donde duerme,
todavía inaccesible y sin nombre,
una fuente muy rubia.



Aldo Paparella (Argentina), Dibujo,
1959

REHEN

RAUL GUSTAVO AGUIRRE

Han comenzado ya las tareas de la desaparición,
de la sal en la tierra, de las sombras que vienen
a ocuparse de ti.

Vuelve hacia ellas tu rostro de cenizas, nada se
llevarán, intacto está el misterio que se abrió a
tu mirada: abierto queda para siempre.

Rehén: por ti no cesará el derrumbe ni el viento
que nivela los rastros del derrumbe.

No cesarán, entre las pruebas de la vida, las
pruebas de la muerte.

Pero la muerte cambiará.

EL INHABITANTE VERDADERO

ALBERTO VANASCO

A veces lo veo cuando sale de sí mismo y se
pasea por la realidad como un león en su jaula.

Es él, el violento desaparecido, el sigiloso habi-
tante del recinto donde acecha en espera del
amanecer y prepara su salto.

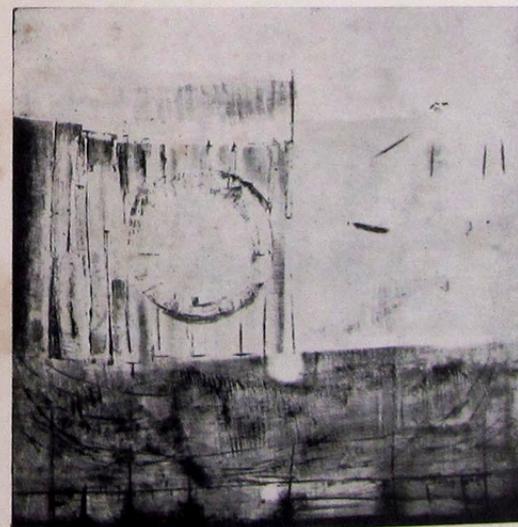
Lo desesperan el tiempo que no pasa, las cosas
que no fueron, las vidas que no vive y los recuer-
dos que no tuvo.

Y como cada paisaje lo devora y toda semana lo
repite, sabe que solamente una mordaza o un
desafío podrían ayudarlo.

Por eso se pasea los domingos escrutando su
jaula mientras espera de los demás una disculpa,
una mano tendida o una acusación que lo con-
viertan.

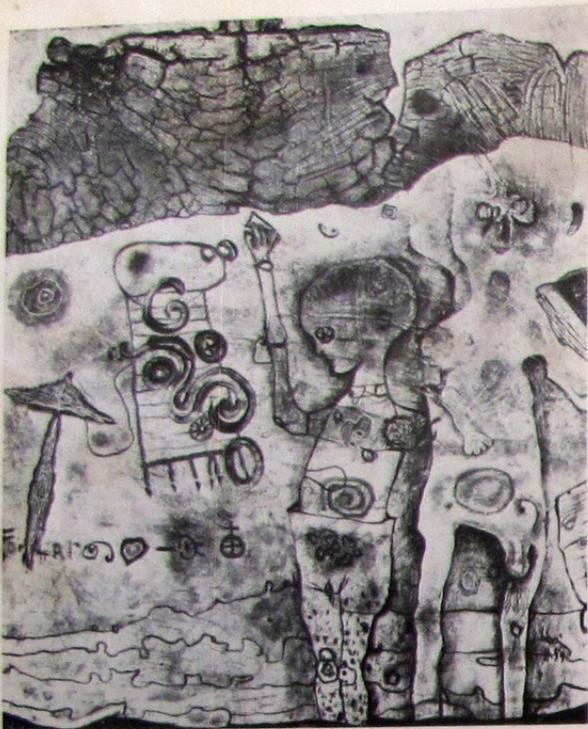
Así, delegando en los demás el compromiso de su
existencia, dejándose llevar por esa blanda e in-
flexible palidez que ostentan los desaparecidos,
espera durante años y en vano el momento oportuno.

Pero hay un error en su actitud: rechazó siste-
máticamente los días y las noches y sólo le queda
ese reducto del tiempo donde la eternidad no
existe.



Clorindo Testa (Argentina), Oleo, 1959

G. Biasi (Italia), "El niño grafómano", Oleo, 1



OTROS VERAN EL MAR

EDGAR BAYLEY

otros verán el mar
la soledad del sueño
encenderán nuevos nombres
viajes felices al extremo de la mañana
otros tendrán secretos
olvido tolerancia
otra voz otras luces
un juego diferente

¿qué vida retendrás mientras tanto?
¿qué esperanza dirás todavía?
¿en la calle o el bosque renacido
en qué rostro o amor revivirás tu viaje?

otros tendrán la isla
conquistarán la inocencia
refundirán la noche la vigilia
el amo y el esclavo
entonces no habrá sido en vano
tanto descenso y tempestad y absurdo
tanto desprecio y lagos de sombra y brujas
tanto perdón y puerta sin llamado
entonces se amarán de nuevo de verdad
un hombre una mujer
al principio al fin del mundo
otros verán sin pausas
sin fronteras
inventarán el fuego y la confianza

¿qué día albergará tu nombre?
¿en qué vena o qué metal
tendrá destino tu silencio?

EN PROCURA DE RASTRO

MILTON DE LIMA SOUSA

Apenas la memoria
Simplemente la memoria
Sin cenizas o párpados de recuerdo
Apenas la memoria
Como un campo indefenso
Una herencia impaciente, un beso devuelto
Tumultuosamente, una bofetada deshecha
En áspero alimento; apenas la memoria
Pero ya despedida de todo adorno
Cruda en su incidencia ardiente
Apenas ella — como un brillo natural
Una palabra pronta a estallar en amor
Una cicatriz que sangra todavía
Desprovista de sentimientos asociativos
De emociones arrastradas para el amago de la alegría
De música deshilada en fin de fiesta,
Último reducto de vida; apenas la memoria
Bólido rasgado de un cielo antiquísimo
Un todo sin principio ni fin
Sin paisaje autobiográfico manchando su diseño
Una presencia maciza, repentina, sin delicadezas
Vanias; más allá de lunas y detritus, apenas la memoria
Posada como luz martirizante y gérmenes de redención
Tal vez configuración esquiva sustraída al caos
Como un objeto inconsútil, inverosímil,
En un instante absurdo mal nacido
Del sudor de mis manos.

LA CALLE ES DE TODOS

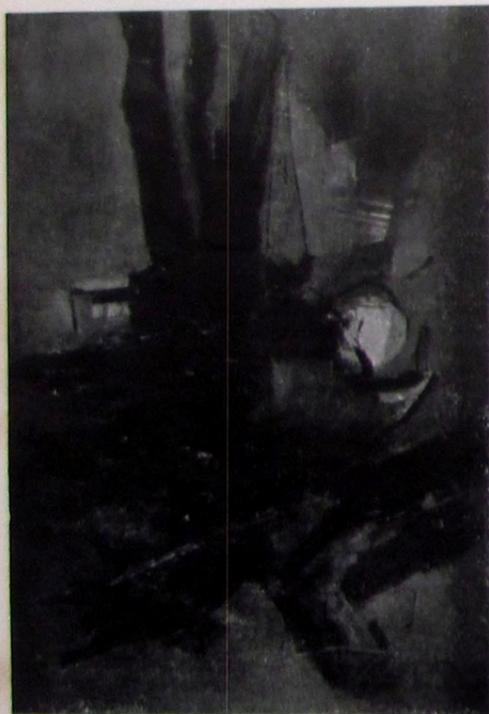
RODOLFO ALONSO

Por la desesperada luz, la noche blanca
de los niños enfermos, por el cantor alquilado,
por el silencio y los parientes pobres,
por la lógica del amor y la razón de vida,
por el sueño, por los sobreentendidos
que nos unen y a veces nos separan,
por la muerte legítima,
por la tenaza, el pincel y la tijera,
por el vaso y el mar,
por el hierro pero no por las cadenas,
por la perra del ciego y los ojos que vendrán,
por la mano y la memoria,
por la risa de la lluvia y la tibieza
de algún sol sobre una espalda miserable,
por el vuelo y la pesca,
por todas las palabras que nos faltan,
yo digo ahora tembloroso
no sin cierta desconfianza también una palabra pequeña
PAZ

Aldo Paporella (Argentina), "Sugerencia N° 24", Aluminio, 1959



Juan Carlos Badaracco (Argentina), Oleo, 1960



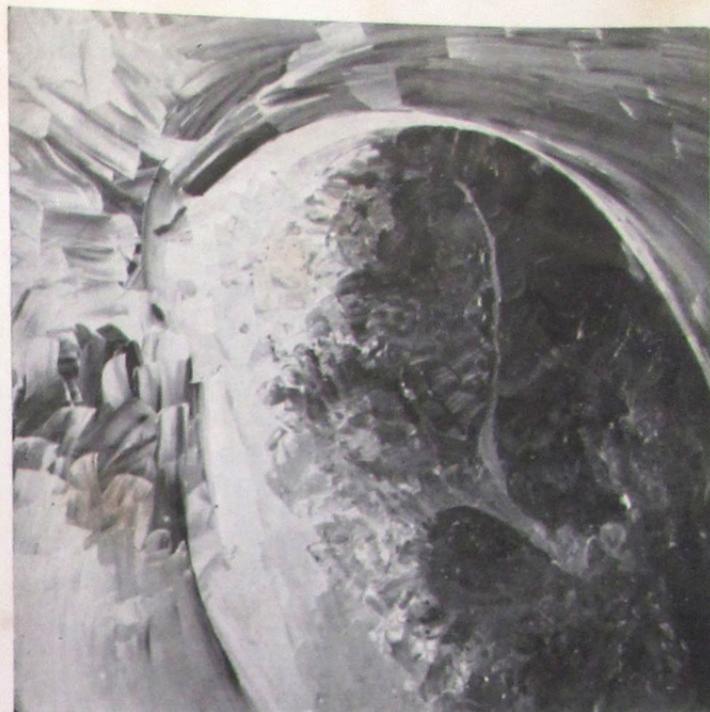
LA INCONQUISTABLE

CARLOS LATORRE

Solamente piel, si,
piel de ráfaga y providencia;
pero también piel de serpiente,
de idolo,
de pájaro funerario.
Sobre ella fundó América su casa sin gobierno,
su fiesta de tigres y desvarios:
pantano para la rueda de la realidad,
escalera para no llegar jamás.

En América vive y clama todo lo que atruena,
desde el grito de vejamen
hasta el grito de extinción,
y en medio,
la lluvia torrencial ahogando las voces
y los chisporroteos de sus sexos de volcán.
Envuelta en su atavío de follaje y adulterio,
ella ofrece su fuego central para el resto
de la tierra,
mientras el alacrán del ocio envenena
su secreta voluntad,
y sobre su indestructible poder se corta
el nudo de la Historia.

Victor Chab (Argentina), "Una imagen", Oleo, 1960



WOLFGANG PAALEN

ALDO PELLEGRINI

Wolfgang Paalen se suicidó en Méjico en septiembre de 1959. Una escueta necrología aparecida en alguna revista. Un impacto conmovedor para todos los que lo conocimos y estimamos su obra. Esa obra, demasiado poco conocida en el maremagno de la pintura contemporánea colmada de arribistas, oportunistas, mistificadores y exhibicionistas, apoyados por críticos irresponsables e incapaces y desgraciadamente a veces por escritores serios con daltonismo estético o ceguera plástica, justifica que hoy más que en cualquier momento de la historia pasen inadvertidos aquellos que como Paalen no practican la politiquería artística.
La obra de Paalen extraña y secreta exige el silencio y no la bulla (hay un arte que se vuelve opaco en ambiente de griterío y resplandece sólo en la luz del silencio); es una obra en la que buscó su comunión con el mundo por el camino de la iluminación. En su período europeo, su pintura es el canto y la revelación de los seres secretos que nos rodean y nos habitan, que están en el mundo y en nosotros. Es el canto de seres secretos que parecen surgir de la nada, de seres nocturnos iluminados por dentro. En su primer período mejicano, trata de expresar el palpitante corazón arrancado de la esencia de la materia, corazón que es ener-

gia pura a la cual mezcla la vida misma del artista para obtener el cuadro. Para lograrlo hizo de los medios pictóricos un lenguaje de la más alta calidad visual, un lenguaje de pintor puro con la materia prima del color y de la luz. En este viaje hacia una comunicación con las cosas, hacia la más honda comunicación, aquella que revela los secretos, Paalen se ha sentido de pronto en la soledad. Y así para él la soledad ha sido (y lo es siempre) una sed devoradora de comunicación. ¿No es la soledad misma el modo esencial de comunicación con el misterio?

¿Supo alguna vez Paalen en qué medida su obra había alcanzado a comunicarlo con otros solitarios, con otros buceadores en lo desconocido? Demasiada distancia nos separa a todos (aun estando juntos) para que esa voz que se dirige a la más extrema lejanía encuentre un eco, una respuesta, que retorne al artista mismo. La respuesta que provoca la obra de un verdadero creador es siempre lenta en aparecer y se dirige a los otros, a los que nada han preguntado. Son respuestas para crear interrogantes y esa es la fundamental función del artista.

¿Supo alguna vez Paalen cuánto admiramos no sólo su obra de artista sino su actitud humana? Todo lo que es demasiado denso no puede ser confiado a las palabras. Sólo el gran gesto sin gesto, el gran silencio sin silencio, pueden recoger ese mensaje. Y ese gran gesto y ese gran silencio son el desafío al mundo alborotador y hueco que nos rodea. En ese viaje por la soledad en busca de la comunicación esencial Paalen debía encontrarse con la muerte. Para un hombre como él sólo la muerte tiene sentido cuando es libremente elegida, cuando se tiene el definitivo orgullo de poner límite al propio destino. ¿Y no es acaso la muerte la exaltación del misterio de la vida, la comunicación final y completa con el todo?

GALERIA VAN RIEL

Florida 659, Buenos Aires

Arte Argentino de Vanguardia

Borda

Chab

Langlois

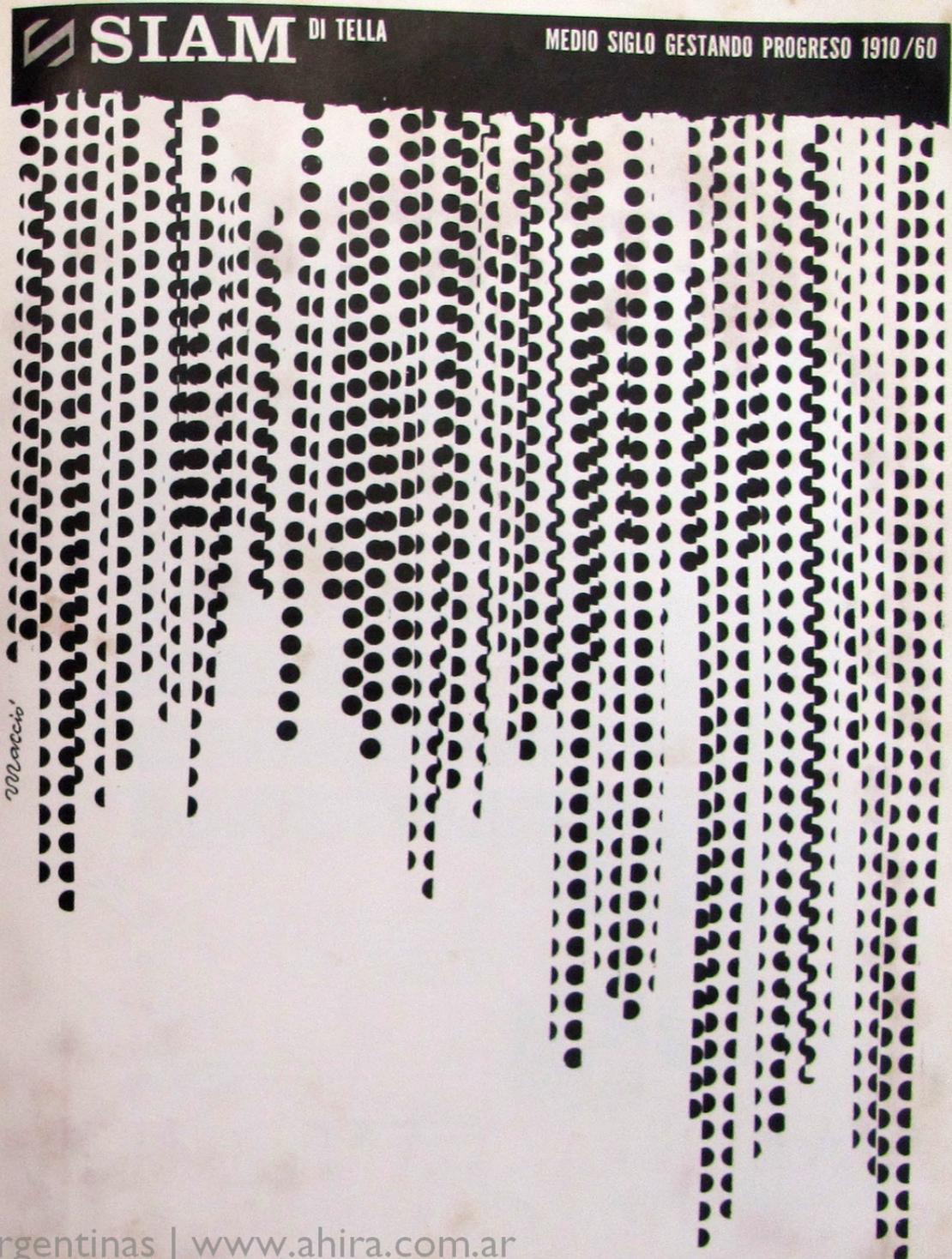
Macció

Paparella

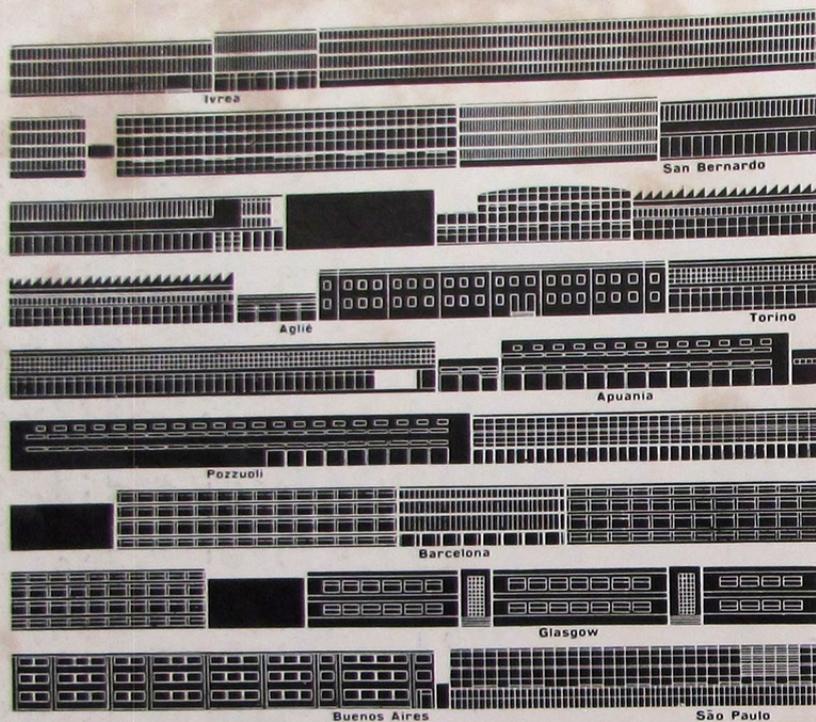
Peluffo

GALERIA VAN RIEL

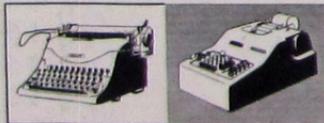
Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



 **olivetti**



En tres continentes y desde hace decenas de años, los establecimientos Olivetti, intercambian sus experiencias. En cualquier lugar donde se escriba o calcule, el nombre Olivetti significa un conjunto industrial internacional que al volumen siempre en aumento de su producción y venta, agrega un progreso igualmente creciente en la calidad y variedad de sus productos.



Lexikon

Divisumma

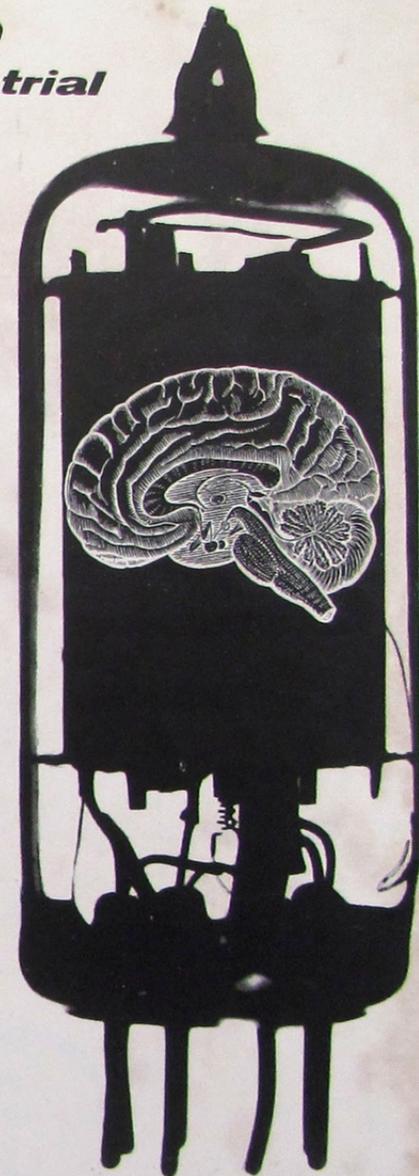
olivetti

Olivetti Argentina S. A.
Buenos Aires - S. Martín 550

energía industrial

es una revista de aparición bimestral concebida y realizada para directores de industrias. Su finalidad es servir de medio difusor de conceptos y técnicas vinculados al quehacer industrial en el nivel empresario, ya sea el tratamiento automático de procesos continuos, la conversión de instalaciones de combustión o estudios económicos referidos a determinadas perspectivas nacionales que afectarán su desenvolvimiento.

El contenido de la revista está compuesto por artículos originales firmados por profesionales de prestigio y por varias secciones fijas que tratan temas tan diversos como la energía atómica, los negocios y tendencias, el panorama de las realizaciones mundiales o las reseñas bibliográficas. La presentación gráfica coloca a ENERGIA INDUSTRIAL al nivel de las mejores revistas especializadas del mundo. Primero, Tomás Gonda y actualmente Rómulo Macció, han sobresalido en su función de diagramadores, creando una línea y un diseño que hacen de la revista un objeto gráfico de jerarquía internacional. ENERGIA INDUSTRIAL, circula entre directores de industrias únicamente por suscripción, enviándose a pedido ejemplares de muestra.



EDITORIAL GOLOVA S. R. L. Avda. de Mayo 963 T. E. 37-9031/2/3 Buenos Aires

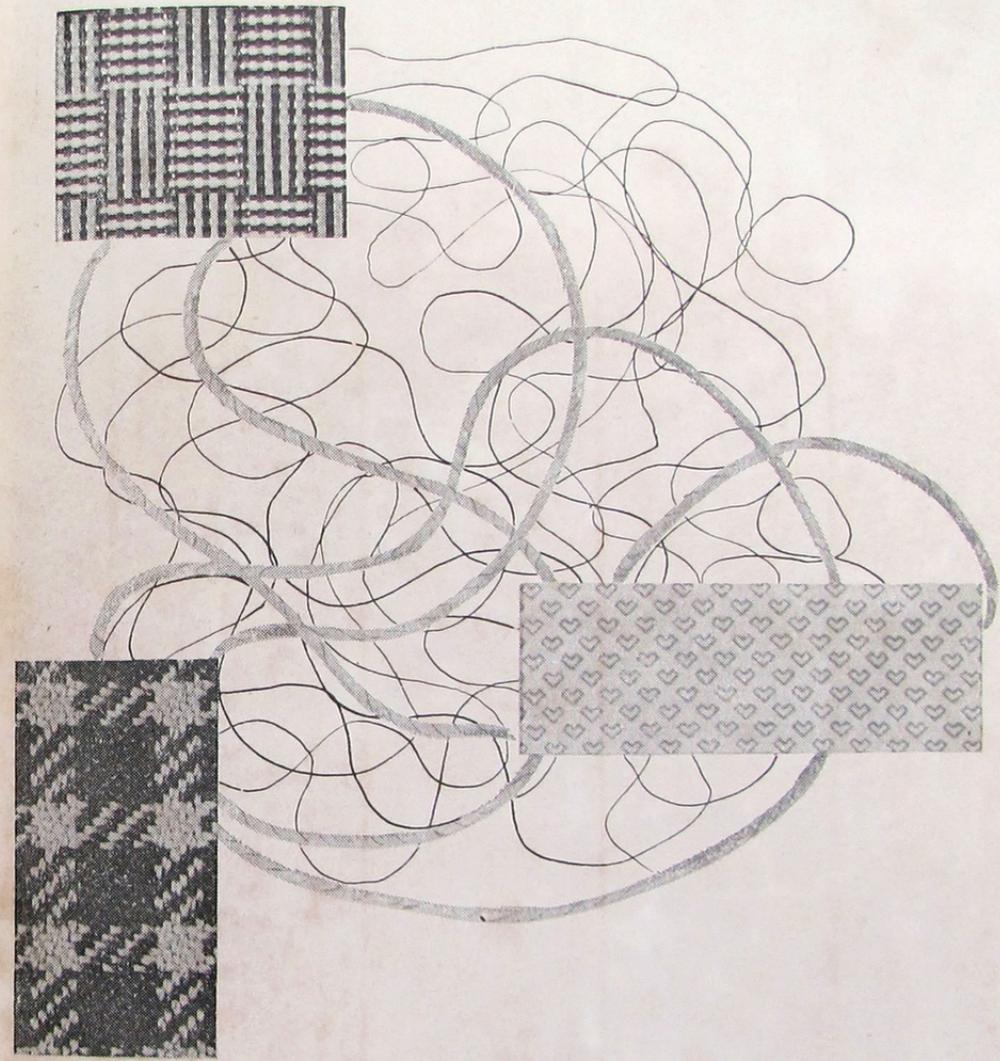
Dos muestras de una vasta colección de floreros de cristal sueco Orrefors, diseñados por Nils Landberg.

En Buenos Aires, únicamente los tiene * ROSENTHAL Bmé. Mitre 744



CASTIGNANI BURRO

Directa



TEXTIL OESTE

empresa de avanzada en hilados y tejidos

muebles diseño de interiores

harpa harpa



Rodríguez Peña 1320 42-6826/44-0227

cícero publicidad

Publicidad integral contemporánea Gráfica-radio-T.V.
Lavalle 534 9º piso t.e. 40 8637-8391-8309 Buenos Aires

N

próximamente

colección Losange estudios cinematográficos

Georges Sadoul: Historia del cine

Jean Epstein: La inteligencia de una máquina

colección arte y estética

Lionello Venturi: Cuatro pasos hacia el arte moderno

colección historia de la arquitectura

Giulio Carlo Argan: La arquitectura barroca en Italia

Reediciones

Max Bense: Estética (2ª edición)

ediciones nueva visión

cerrito 1371 T. E. 42-4266

BOA EDICIONES

de poesía contemporánea

Títulos publicados:

Julio Llinás:

LA CIENCIA NATURAL
con 5 dibujos de Wifredo Lam

Rodolfo Alonso:

EL JARDIN DE ACLIMATACIÓN
con 3 dibujos de Corindo Testa

Próximamente:

Raúl G. Aguirre:

SEÑALES DE VIDA
con dibujos de Martha Peluffo

EN VENTA EN LAS BUENAS LIBRERIAS

4 patas

n° 4

dedicado

a los

animales

aparece el jueves 28 de julio



Juan Langlois (Argentina), Dibujo, 1960