

LOS CORDONES DE MADÍ

Ángela Viglietti

FUNDAMENTACIÓN DEL TRABAJO

El presente trabajo se propone hacer un aporte a la historia del arte nacional a partir del estudio del movimiento artístico rioplatense Madí. La atención prestada a este movimiento se debe a que sus principios se hicieron sentir en todas las áreas del arte por su estilo innovador y fecundo.

Entre los distintos aspectos de este movimiento, el estudio se centrará en la vida y obra de Rhod Rothfuss, un exponente de dicha corriente que generó aportes al propio movimiento y a la plástica en general.

El presupuesto del que se parte respecto a la noción de comunicador no se restringe sino que abarca varios lenguajes de expresión como el lenguaje plástico. A partir de estos postulados se plantea la necesidad de elaborar una teoría que abarque las importantes reflexiones que surgen del estudio del artista. La misma será abordada a través de las nociones que brindan diferentes teorías vinculadas a la estética y al plano (en particular Teoría de la Pantalla).

De esta manera se entabla una relación entre nociones vinculadas a la pantalla por un lado, y al lienzo pictórico, por el otro. Estos conceptos estarán sustentados por nociones pertenecientes a las distintas teorías sobre experiencia estética.

Es importante advertir que en el presente trabajo el marco teórico y el análisis fueron planteados y desarrollados separadamente. De todas maneras fue el objeto de análisis que suscitó las teorías y no inversamente.

| MARCO TEÓRICO |

1. NOCIONES SOBRE EXPERIENCIA ESTÉTICA

Según la teoría adorniana toda experiencia estética se define y comienza por actos de aprehensión que no son en sí mismos genuinamente estéticos¹. Así a diferencia de otras experiencias, la experiencia estética, solo puede entenderse como resultado de un proceso que en primer término se establece como una experiencia no estética y la transforma negativamente. Al cumplimiento de tal proceso Adorno le llama “experiencia estética”. La experiencia estética está determinada por la negatividad, del mismo modo lo está su objeto: el espíritu estético.

El genio o espíritu estético es la facultad de representar, de expresar ideas estéticas en un material apropiado. Concibe al espíritu estético como un movimiento que se excede a sí mismo, como “irrupción del espíritu a través de la forma”².

En la teoría adorniana se procede a una distinción entre las formas de comprensión no estéticas y las de actitud específicamente artística. Este agregado determina la oposición entre dos formas de comprensión (estética y la no estética) no en función de la estructura de sus objetos respectivos, sino en función de la modalidad del cumplimiento del acto mismo de comprensión.

Los objetos estéticos son aquellos cuya comprensión implica un reconocimiento no automático. Los objetos estéticos adquieren tal carácter no porque el modo de comprensión que originan se aparte de las normas habituales de utilización de los signos, sino porque suscitan un modo de comprensión que desautomatiza los procesos ordinarios de identificación. Un objeto se constituye en objeto estético cuando su comprensión no pone en juego mecanismos simples de

¹ Christoph Menke, *La Soberanía del Arte. La Experiencia Estética según Adorno y Derrida*, España, 1997.

² Idem (1997, p. 44).

identificación. La comprensión automática no queda solo transformada, es negada de modo determinado por la comprensión estética³.

2. LAS VERDADES INCIERTAS

Para el posterior análisis será pertinente introducir la noción de *cordón* utilizada por Lisa Block de Behar. La misma hace referencia a las marcas, límites y artificios que hacen de frontera entre realidad y representación. Esta distinción de la representación “pone a salvo” la realidad, pero estratégicamente compromete en forma inmediata la participación contemplativa.

Lisa Block propone en el plano de la comunicación artística la denominación de *cordones* para designar a aquellas marcas que oponen el plano de la ficción a todo lo que no se considera tal. Esto abarcaba a todo procedimiento que hiciera de intermediario en las tensiones entre el *universo virtual* y el *universo de quien observa*, la situación histórica en la que esa comunicación se realiza⁴.

La justificación de esta denominación es que, según la autora, corrientemente designa una dualidad muy particular y contradictoria: se le atribuye a objetos que unen y separan. Unión y separación, los cordones concilian en una misma instancia dos funciones opuestas. Establecen así una limitación que vale más como extensión que como restricción; “queda a mitad de camino entre el fresco y la pared, de manera que ha sido necesario romper el friso de mármol, quebrar el mármol para no dañar la pintura aun cuando, por esa fractura, penetra otra realidad”⁵.

El cine propone una ficción, a pesar de eso el espectador prefiere cada vez más la verosimilitud. “Por eso es necesario recurrir nuevamente a las marcas, tratar de descubrir el juego ambivalente de los cordones y atender a esos “desbordes”

³ Christoph Menke, (1997, p. 55)

⁴ Lisa Block de Behar, *Al Margen de Borges*, “Estrategias de la representación”, Argentina, 1987. P.126

⁵ Idem, (1987, p. 127)

por medio de las cuales se fracturan los marcos, las fronteras se vuelven susceptibles, las verdades inciertas”⁶.

“Nuevamente, por un juego de cordones se consolida el universo estético donde la exhibición de la falsedad resulta la forma más directa de no ocultar la verdad”⁷.

3. CONTINUIDADES IDEOLÓGICAS

Históricamente el modo de representar la realidad estuvo ligado indisolublemente a la concepción filosófica de la época.

El “encuadre” perspectivista que tanto influirá en la filmación cinematográfica cumple la función de intensificar, de acrecentar, la densidad del espectáculo. Ninguna desviación tiene que hacerle mella⁸.

El mundo ya no es solo “horizonte abierto e indeterminado”, tomado en el interior del encuadre, apuntado puesto a la distancia adecuada, entrega un objeto dotado de sentido, un objeto intencional, implicado por e implicando la acción del “sujeto” que lo apunta.

Cuando el uso de la pintura al óleo se generalizó se produjo como un síntoma y un medio poderoso. Con ella se había traducido el movimiento, la luz, las materias: se había descubierto el escorzo de la misma manera que el claroscuro o el arte de pintar el terciopelo, y esos descubrimientos se habían convertido inmediatamente en patrimonio común, como ha ocurrido ante nuestros ojos con el *travelling* y el montaje rápido del cine⁹.

De esta manera, la discontinuidad borrada en el nivel de la imagen podía resurgir en el nivel de la secuencia narrativa provocando efectos de ruptura perturbadores para el espectador. Cuestión que la ideología debe conquistar y

⁶ Idem, (1987, p. 132).

⁷ Idem, (1987, p. 135).

⁸ Jean-Louis Baudry en LENGUAJES, “Cine: los efectos ideológicos producidos por el aparato de base”, 1974.

⁹ André Malraux, *Las Voces del Silencio. Visión del Arte*, Primera parte “El Museo imaginario”, Bs. As., (1956, p. 103).

brindar al espectador la impresión de un movimiento continuo. La búsqueda de tal continuidad narrativa –tan difícil de obtener a partir de la base material- solo puede explicarse por el hecho de que aquí se juega algo ideológicamente esencial: se trata de salvaguardar a toda costa la unidad sintética del lugar originario del sentido, la función trascendental constitutiva a la que la continuidad narrativa remite como su secreción natural.

4. EL MARCO DE LO PRIVADO

Para el posterior análisis ha resultado pertinente agregar a las anteriores nociones adornianas nociones que el autor expone en el artículo “La televisión en la industria de la cultura”¹⁰. En este escrito trata los aspectos sociales, técnicos y artísticos de la televisión; y enfoca la nueva realidad que plantea el aparato. Según el teórico se ha alcanzado la meta “la de poder repetir en una imagen suficiente, captable, por todos los órganos, la totalidad del mundo sensible, este sueño insomne, se ha aproximado mediante la televisión y permite, de consuno, introducir en este duplicado del mundo, y sin que se lo advierta, lo que se considere adecuado para reemplazar lo real”¹¹. Agrega que con la televisión se ha eliminado la laguna de la existencia privada que padecía la industria de la cultura, la nueva técnica difiere de la cinematográfica en que, a semejanza de la radio, lleva el producto a la casa de los consumidores. Una vez fuera de su casa, el consumidor, apenas pasa tiempo sin toparse con la industria de la cultura y por lo tanto no hay tiempo para reflexionar, sin advertir que el mundo que refleja no es el real. En el público crece la sospecha de que la realidad, a cuyo servicio se está, no coincide con lo que se exhibe. “Pero tal situación no lleva a la rebelión sino que se adora, apretando los dientes...”¹². Las imágenes están allí para conferir brillo a la vida gris del empleado/consumidor sin conferirle algo distinto. “Lo distinto es

¹⁰ Theodor Adorno, *La ventana electrónica. Televisión y comunicación*, “La televisión en la industria de la cultura”, Eufesa, 1983.

¹¹ Idem. (1983, p.56).

¹² Idem (1983, p. 58).

insuportable, pues sirve para recordar lo que le está prohibido. Todo parece pertenecerle, justamente porque no se pertenece a sí mismo”¹³.

Sugiere que es impensable que la experiencia con el aparato pueda constituirse en una experiencia independiente. “Los límites entre la realidad e imagen son borrados de la conciencia. La imagen es tomada con un trozo de la realidad, como una especie de habitación suplementaria que se compra junto con el aparato...”¹⁴.

Al final de este artículo expone: “la imagen o cuadro pretende suscitar en el observador lo que en ellos está enterrado y con lo cual ofrecen analogías, los cuadros del cine o la televisión, breves como un centelleo y fluidos, se parecen más a una escritura. Son leídos y no observados”. “Una magia sin encanto no comunica ningún enigma, sino que corresponde a modelos de comportamiento conformes no solo al peso del sistema total, sino también a la voluntad de quienes lo controlan”¹⁵.

| CONTEXTO HISTÓRICO |

Avanzada la década del cuarenta –a partir de su segunda mitad- se advierte un clima esperanzador gracias a la reapertura democrática en el año 1938 y el fin de la contienda bélica mundial en el año 1945.

En lo cultural los organismos estatales patrocinan, en un intento de restauración simbólica, el concepto de “cultura nacional”. Desde el poder político se propone un paradigma cultural hegemónico y se articula un marco institucional centralizado para las actividades artísticas; es así que el concepto de “cultura nacional” aparecía como sinónimo de “cultura oficial”¹⁶.

¹³ *Ibíd.*

¹⁴ *Ibíd.*

¹⁵ *Idem* (1983, p. 61).

¹⁶ Gabriel Peluffo Linari, *Historia de la Pintura Uruguaya. Tomo 2: Representaciones de la Modernidad*, 1999, Uruguay. P. 90.

De todos modos, la reivindicación de ciertos paradigmas culturales como “valores nacionales” hegemónicos, va acompañada de una apertura al campo estético diverso y heterogéneo. La misma no fue suficiente para algunos artistas que, ya cansados de la disciplina social, expresarían en su pintura, en la década del cincuenta, la conflictiva convivencia.

A este clima se agrega la presencia en Montevideo desde 1934 de Joaquín Torres García. Después de una larga e intensa trayectoria como artista vinculado a los movimientos de vanguardia en Europa, llega a nuestro país constituyendo un acontecimiento que puede valorarse desde una mirada histórica del arte y quizás no tanto en aquel momento.

Desde su arraigo, y a pesar de la resistencia en primera instancia de algunos de sus colegas, comenzó una serie de conferencias en distintas partes de Montevideo. Estas tentativas de difusión y formación de Torres García son el primer acercamiento del Uruguay al arte abstracto, aunque desde una única perspectiva, la del Universalismo Constructivo.

Torres García buscaba crear las condiciones para producir un arte que no estuviera limitado a la pintura. Se vincula con arquitectos a quienes quería asociarse para integrar lo plástico con la existencia edilicia, con los espacios de la ciudad. Una ecuación artística que incluyera a la unidad arquitectónica¹⁷.

El ascendiente que tuvo no se debe tanto a su pintura y la de sus alumnos, sino a las repercusiones que produjeron sus ideas de tono analítico, crítico y polémico; y por alcanzar las vanguardias europeas que para muchos artistas eran casi desconocidas.

A nivel rioplatense, el surgimiento en Buenos Aires del grupo Madí responde, entre múltiples razones, a la prédica de Torre García como protagonista de las vanguardias europeas¹⁸. Hacia la década del cincuenta en Montevideo surgen tímidamente algunas propuestas de arte abstracto que, aunque nutridas inevitablemente de las propuesta ideológica torresgarciana, se vincula más con la

¹⁷ Fernando García Esteban, *Panorama de la Pintura Uruguaya*, Montevideo, 1965. P. 56.

¹⁸ Gabriel Peluffo Linari, (1999, p.91).

aparición del grupo Madí; en un contexto social de prosperidad de las industrias nacionales, de fortalecimiento de sectores como la clase media y de afianzamiento democrático.

| EL MOVIMIENTO MADÍ |

A comienzos de la década del cuarenta Buenos Aires se convirtió en el centro de un movimiento artístico abstraccionista. Mientras que Montevideo esperaba algunos años más para vivir las primeras experiencias grupales de arte abstracto; en Buenos Aires un grupo vanguardista gestaba la búsqueda de una “nueva realidad” a través del arte.

En esos años estaban latentes los nombres de Kandinsky, Mondrian, Malevitch, el constructivismo ruso, Moholy-Nagy, van Doesburg, el grupo Stijl, la Bauhaus, los cuales sirvieron de alimento para esta vanguardia argentina. El movimiento centraba su interés en el equilibrio entre libertad individual, utopía tecnológica y razón social de la producción artística¹⁹.

Si bien el movimiento nace en la capital argentina son varios los uruguayos que fueron partícipes de la vanguardia, dando algunos de ellos, grandes aportes a la técnica y a la ideología, convirtiéndolo así en un movimiento rioplatense.

Los manifiestos y las publicaciones acompañaron los movimientos artísticos de vanguardia que encontraron en ellos modos de clarificar, difundir y justificarse. Esto explica las declaraciones escritas de la vanguardia y la publicación de la revista ARTURO. Sale por primera y única vez en 1944, conteniendo manifiestos programáticos y teoría del arte; poemas, prosa, y alguna reproducción. Solo un artículo trataba estrictamente temas correspondientes a la plástica: “El marco: un problema de plástica actual”, por Rhod Rothfuss. Pero “lo que hace a *Arturo* un icono es su violento quiebre con todo lo que le precedía, su sed de innovación, su deseo de confrontar las vanguardias internacionales, la necesidad de sus artistas de

¹⁹ Gyula Kosice, *Arte Madí*, Bs. As., Argentina, 1983. P. 11.

convertirse en los intérpretes de su tiempo permeando sus obras de arte de un contenido ideológico que los apartaba de las vanguardias de los años '20 y '30"²⁰.

Discrepancias internas del grupo determinarán en el año 1946 la separación: la asociación de "Arte Concreto Invención" por un lado, y el movimiento Madí, por otro. La Asociación de "Arte Concreto Invención" lo lideró Tomás Maldonado y Madí quedó con los primeros fundadores de aquel movimiento: Gyula Kosice, Arden Quin y Rhod Rothfuss. También cabe señalar otros personajes insoslayables del movimiento como María Freire, Horacio Faedo y Bolívar Gaudin²¹.

Tanto Carmelo Arden Quin como Carlos María Rothfuss provenían de Uruguay y cultivaron el intercambio artístico entre ambas orillas. Pero no se trató solo de un intercambio, sino de aportes teóricos sustanciales al pensamiento madista, así lo atestigua el artículo que escribiera Rothfuss en ARTURO.

Madí abogaba a través de sus declaraciones, volantes y manifiestos, por una reflexión y una acción profunda sobre el hecho estético, pero también sobre la condición de ser y estar del hombre en el mundo.

La concepción teórica que manifestaba el movimiento Madí implicaba un cambio más allá de la plástica. Madí versaba sobre el arte en su sentido más amplio, no reducido a las artes personales de la pintura y la escultura, incluye también la arquitectura, el trazado de ciudades y la faz industrial. Esta visión integral proponía disolver todas las disciplinas estéticas, en un intento de colaboración y nivelación, para que las más activas tengan una realidad y una utilidad comunitaria²².

Este afán por dar respuesta a las necesidades del hombre, integrando todas las disciplinas, tuvo expresión en dos de sus características: por un lado, que la producción de la obra supone una reflexión teórica que procura integrar diversos planos y problemas; por otro, la idea de la "zona artística abierta" en la que se

²⁰ Mario H. Gradowczyk, Nelly Perrazo, "Abstract Art from the Río de la Plata: Buenos Aires and Montevideo, 1933-1953", en *Abstract Art from the Río de la Plata. Buenos Aires and Montevideo (1933 - 1953)*, Nueva York, EEUU, 2001. P. 39.

²¹ Nelson di Maggio, "Una visión fraudulenta del Arte Madí", 4 de setiembre 2006, www.larepublica.com.uy

²² G. Kosice, (1983, p.13).

movilizan el concepto, la poesía, la pintura, la escultura, el dibujo, el teatro, la música, la arquitectura, la danza, etc., extendiéndose también al cine y a la televisión.

Este punto del movimiento es un primer acercamiento al análisis del presente trabajo. El movimiento explica su interés por integrar nuevas y más disciplinas en una “zona artística abierta” y hace preguntarnos ¿dónde quedan los límites de la experiencia estética en esta nueva realidad? Parece un intento de teñir el concepto de acto no estético²³ de aquellas experiencias que pudieran transformarlo. El arte ya no es el arte personal de la pintura y la escultura, la nueva realidad atravesaba otros ámbitos.

Por otro lado, Madí enfatizaba los mecanismos netamente lúdicos e inventivos en el arte y, por lo tanto, preconizaba como producto un objeto en sí, capaz de designarse a sí mismo con total independencia de cualquier otro referente figurativo²⁴.

En este sentido Madí tuvo un aporte teórico sustancial del uruguayo Carlos María Rothfuss quien proponía romper con la morfología convencional del rectángulo y del marco octogonal en la pintura, por considerarla resabio de un antiguo concepto del cuadro como “ventana”, vinculado a la tradición de la pintura figurativa. Como lo observa André Malraux la pintura también quería “...no sugerir el espacio como un infinito, a manera de la pintura Song, sino limitarlo por medio del cuadro que lo encierra y sumergir en él los objetos como los peces de un acuario están sumergidos en su agua...”²⁵.

El artista madí presentaba otras intenciones y tentaciones en la problemática del arte contemporáneo. Con su pintura -primero con el marco estructurado y luego con los planos y colores liberados, el espacio y la articulación como elementos de la composición- intentaba transformar “el muro que ha sido el intermediario obligado a lo largo de toda la historia de la pintura. A un paso de

²³ Christoph Menke, (1997, p. 55).

²⁴ Gabriel Peluffo Linari, (1999, p. 104).

²⁵ André Malraux, *Las Voces del Silencio. Visión del Arte*, Primera parte “El Museo imaginario”, Bs. As., Argentina, 1956. P. 102.

dicha integración la vivienda se transformará desde su base, hasta fundamentarse en cambios sociológicos insospechados”²⁶.

Este movimiento tiene singular importancia por sus grandes invenciones en el arte, que serán luego influencia en distintos movimientos, y por el flujo de contactos que surgieron entre Buenos Aires y Montevideo a través del eje Rothfuss-Kosice. Pero también por el círculo de artistas que se inclinan en esa dirección dando lugar en al año 1952 a la primera muestra en Montevideo de artistas agrupados bajo el nombre de “Arte No Figurativo”²⁷.

| BIOGRAFÍA DE CARLOS MARÍA ROTHFUSS |

Nace en Montevideo en 1936. Su verdadero nombre es Carlos María Rothfuss aunque firmaba sus obras como Rhod Rothfuss.

Quienes lo conocieron lo describen como alguien que leía mucho, era una persona tranquila y algo bohemia.

A los dieciocho años ingresa en el Círculo de Bellas Artes donde estudió con Guillermo Laborde, a quien siguió hasta su muerte en 1940. Formar parte de ese ámbito lo ubica junto a los grandes artistas de su época y lo diferencia de quienes luego serán líderes del grupo Madí.

La versatilidad en su obra tiene mucho del magisterio de Laborde. “En diseño, tipografía y -típico de este maestro fiestero en las antípoda del ascetismo misionero torresgarciano- la inmersión en fiestas, bailes populares; en el carnaval montevideano, donde Rothfuss ganó premios municipales de decoración, emulando en esa producción-pasión al profesor”²⁸.

Cuando Joaquín Torres García llega al Uruguay renueva y pone en discusión el rol del artista. Muchos de quienes habían sido sus compañeros en el Círculo de Bellas Artes pasan al Taller Torres-García. Pero Rothfuss se mantuvo

²⁶ G. Kosice, (1983, p. 149).

²⁷ Gabriel Peluffo Linari, (1999, p. 104).

²⁸ Mario Sagradini, fragmento de un texto publicado en el Catálogo de Arte Madí Reina Sofía, Madrid, 1997.

distante de sus enseñanzas, no fue alumno ni seguidor de Torres. Sacaba algunos elementos de él como de otros artistas. Se puede sospechar algunas coincidencias entre Torres García y Rothfuss pero no hay lazos estrechos. En cuanto a sus influencias, Piet Mondrian podría ser otro referente así como Antonio Pettoruti.

Los grandes cambios en la obra de Rothfuss se hacen notar cuando forma parte del grupo MADÍ, en donde los cambios son transformaciones derivadas de la apropiación de nuevos conceptos teorizados. Encuentra allí un lugar en donde encauzar su potencial y participar de las actividades artísticas.

Algunas fotos atestiguan sus estadías en Buenos Aires durante períodos de exposiciones en los años 43 y 44. Pero sobre el conocimiento de Rothfuss con Kosice (artista argentino y cofundador del movimiento Madí) existen varias versiones, las cuales no concuerdan sobre este punto. Algunos creen que se puede haber dado a través de Arden Quin y otras afirman que fue por su propia cuenta en Montevideo.

Si bien también existen incongruencias por parte de quienes todavía están vivos, sobre el origen y los documentos del movimiento Madí (manifiesto), no existen dudas sobre los aportes de Rothfuss en “El marco: un problema de la plástica actual”, artículo publicado en ARTURO en el año 1944.

Cuando quiso trasladar el movimiento Madí a Montevideo, no tuvo éxito y militó por la aparición del movimiento de arte No-Figurativo, dando como resultado la muestra llamada *19 Artistas de Hoy*, en 1955²⁹.

Sus últimas obras las hizo con sus alumnos en la Universidad del Trabajo junto a colegas y alumnos.

Muere en 1969 a los 49 años.

²⁹ Mario Sagradini, fragmento de un texto publicado en el Catálogo de Arte Madí Reina Sofía, Madrid, 1997.

| “EL MARCO: UN PROBLEMA DE PLÁSTICA ACTUAL” |

“Motivada por la revolución burguesa del 79 en Francia, una fuerte corriente naturalista invade las artes, especialmente la pintura, a la que por largos años relegará a una condición de máquina fotográfica”.

Será necesario que surja un Cézanne, en el panorama plástico, con un concepto tan pictórico que le permitió decir: “he descubierto que el sol es una cosa que no se puede reproducir, pero que se puede representar”; o un Gauguin que escribió: “el arte primitivo procede del espíritu y amplía la naturaleza. El arte que se hace llamar refinado, procede de la sensualidad y sirve a la naturaleza. La naturaleza es la servidora del primero y el amo del segundo. Convirtiéndolo en un servidor, haciéndose adoptar por el artista, lo envilece. Así es como hemos caído en el abominable error del naturalismo que comenzó con los griegos de Pericles...” (1). Para que, lentamente, la pintura vuelva a sus viejas leyes, por tanto tiempo olvidadas. Esto se concretará en 1907 (2), con la aparición del cubismo, con el cual cobrarán nuevamente todo su valor en la creación del cuadro, las leyes de proporción, de colorido, la composición, y todo lo relativo a la técnica.

El cubismo será definido sucintamente por Guillaume Apollinaire en “Le Temps” del 14 de octubre de 1914, refiriéndose al “Aspecto geométrico de esas pinturas, donde los artistas habían querido restituir, con una gran pureza, la realidad esencial”. Y será este deseo de expresar la realidad de las cosas, lo que llevará la pintura a una plástica cada vez más abstracta, pasando por el futurismo, hasta culminar en las últimas épocas del cubismo, no-objetivismo, plasticismo y también, en su modo abstracto, el constructivismo. En este momento, cuanto más lejos parece que está el artista de la naturaleza, Vicente Huidobro dirá: “nunca el hombre ha estado más cerca de la naturaleza, que ahora que no trata de imitarla en sus apariencias, sino haciendo como ella, imitándola en lo profundo de sus leyes constructivas, en la realización de un todo dentro del mecanismo de la producción de formas nuevas”.

Pero, mientras se solucionaba el problema de la creación plástica pura, la misma solución (por un principio dialéctico inquebrantable) creaba otro, que se siente menos en el Neoplasticismo y en el constructivismo, por su composición ortogonal que en el cubismo o en el no-objetivismo, y fue: el marco.

El cubismo y el no-objetivismo, por sus composiciones basadas ya en ritmos de líneas oblicuas ya en figuras triangulares o poligonales, se crearon en sí mismos el problema de que un marco rectangular, cortaba el desarrollo plástico del tema. El cuadro inevitablemente quedaba reducido a un fragmento.

Pronto se intuye esto y los cuadros muestran las soluciones buscadas. Por ejemplo Man Ray, Leger, Braque y, más cerca nuestro, el cubista de otoño Pettoruti, entre otros, componen algunas de sus obras en círculos, elipses o polígonos, que inscriben en el cuadrilongo del marco. Pero esto no es tampoco una solución. Porque, precisamente, es lo regular de esas figuras, el contorno ininterrumpido, simétrico lo que domina la composición, cortándola.

Es por esto que la generalidad de estos cuadros siguieron en aquel concepto de ventana de los cuadros naturalistas, dándonos una parte del tema pero no la totalidad de él. Una pintura con un marco regular hace presentir una continuidad de tema, que solo desaparece, cuando el marco está rigurosamente estructurado de acuerdo a la composición de la pintura.

Vale decir, cuando se hace jugar al borde de la tela, un papel activo en la creación plástica. Papel que debe tenerlo siempre. Una pintura debe ser algo que empiece y termine en ella misma. Sin solución de continuidad”

Rhod Rothfuss

- (1) Paul Gauguin – Notes Eparses.
- (2) Dado por Guillermo Janneau en Art Cubiste.

| ANÁLISIS DEL ARTÍCULO |

“El marco: un problema de Plástica actual”³⁰

Rothfuss plantea en su artículo que la búsqueda de soluciones que tienen que ver con la Creación en la plástica ha relegado, en las corrientes antecesoras, el problema del marco. Ya no se trata de reproducción de la naturaleza ni de la captación de sus leyes más intrínsecas. Un problema inexorable se presentaba ante la plástica: el cuadro queda limitado por el marco.

“Una pintura con un marco regular hace presentir una continuidad del tema, que solo desaparece, cuando el marco está rigurosamente estructurado de acuerdo a la composición de la pintura.

Vale decir, cuando se hace jugar al borde de la tela, un papel activo en la creación plástica. Papel que debe tenerlo siempre. Una pintura debe ser algo que empiece y termine en ella misma. Sin solución de continuidad”.

Este punto nos recuerda lo analizado por Jean-Louis Baudry en su artículo “Cine: los efectos ideológicos producidos por el aparato de base”³¹ donde trata, entre otras cosas, las posibilidades del cine, a través de la edición y sus efectos, que

³⁰ Rhod Rothfuss en ARTURO, “El marco: un problema de la plástica actual”, Bs. As., Argentina, 1944.

³¹ Jean-Louis Baudry en LENGUAJES, “Cine: los efectos ideológicos producidos por el aparato de base”, 1974.

le permiten dar una visión continua al espectador. Dentro de la problemática planteada por Rothfuss en su artículo, la sensación de continuidad, la estaría brindado el marco regular.

También recuerda al tratamiento sobre la televisión que hace Adorno en su escrito “La televisión en la industria de la cultura”³², en donde expone que el hombre adopta tal cual la realidad que le es brindada y con satisfacción no permite la trasgresión entre realidad e imagen.

Lo mismo ocurre en el caso de la obra pictórica cuando ese límite entre realidad y ficción es infringido. El receptor percibe una alarma un “rechinamiento del código”³³ que lo absorba y lo hace replantear su realidad precedente.

En definitiva lo que se está procurando es replantear la base ideológica que sustenta nuestro concepto de realidad y por ende la realidad misma. Vemos como esa puesta “a salvo” de la realidad, brindada por la demarcación tradicional sobre la representación, se diluye en este caso, generando así una reformulación de la realidad.

[ANÁLISIS DE LA OBRA |

La noción de cordón responde a la idea de un separador, del límite entre realidad y representación³⁴.

La obra presenta un *cordón* periférico que contiene una serie de pequeños marcos que se relacionan entre sí.

Vale subrayar que el único *cordón* interno que no presenta forma ortogonal está circunscribiendo un espacio vacío. A diferencia de los demás *cordones* internos que presentan aisladamente una forma tradicional. Además de encerrar cada uno de ellos un color, que en este caso podría representar metafóricamente a una pintura tradicional (por los valores de abstracción matérico-cromáticos).

³² Theodor Adorno, *La ventana electrónica, televisión y comunicación*, “La televisión en la industria de la cultura”, Eufesa, 1983.

³³ Lisa Block de Behar, (1987. p. 135).

³⁴ Idem, (1987, p. 128).

Es decir, el único *cordón* que presenta forma “no tradicional” es el que delimita un espacio no pictórico. Pero a su vez este lugar, este contorno que no contiene nada, forma parte de la obra. Es un espacio pictórico no-pictórico, presenta una dualidad impensable. Esto nos recuerda nuevamente el atributo que justifica la denominación de cordón: la dualidad. El cordón también, en esta obra, actúa de manera contradictoria, replantea la relación entre realidad y representación, une y separa. Los límites se distorsionan.

El vacío y su forma, desdibujan el límite de la obra y por lo tanto su contexto. La estructura de la obra se explaya por la pared, tratando de extenderse más allá de la misma gracias a un marco estructurado según su contenido. Podemos ver aplicado en el ejemplo la idea de cordón, en el sentido de que implica un debilitamiento de límites de realidad/representación, dada la particular forma que presenta el marco.

Son marcas que debilitan las fronteras entre lo “real” y lo “representado”, tanto la flexibilidad de los marcos y de la obra en sí misma, como los espacios no pictóricos que a su vez dialogan con los marcos y proponen reflexiones unívocas.

Encontramos entonces diversas marcas que hacen a nuevas discontinuidades en la experiencia estética que se genera en el receptor.

En la medida que esta marca delimita los espacios de realidad y de representación, se flexibiliza o debilita perdiendo los receptores la noción de realidad y la noción de representación. Con el desdibujamiento de los límites de la representación se desdibujan así también los límites de la propia realidad quedando comprometida la noción de la misma. ¿Qué realidad es la que estamos transgrediendo?

Cambiar el corte, el límite de la representación con la realidad, significa trastocar aquello que determina, que es realidad y que es representación. O sea, un cambio doblemente significativo. Los límites de la representación se distorsionan y con ellos los de la realidad.

El cordón, límite que ahora se diluye entre realidad y ficción, se atenúa, se pierde en la frontera realidad/representación.

El hecho de “desmarcar” la representación produce la pérdida del límite. Este hecho estaría determinando un cambio en la realidad, que al mismo tiempo es representación, entonces queda cuestionada la realidad misma.

¿Qué ocurre cuando sometemos a una obra de arte de Madí al análisis de la experiencia estética?

Este marco nos invita a cuestionar la idea misma de representación, lo cual presenta o introduce variantes sobre la noción misma de experiencia estética. Si perdemos los límites de lo que es la representación, la experiencia estética presenta conflictos territoriales, por un lado la negación del intento de comprensión se ve problematizada porque ya no hay un límite en el que esa experiencia se vea contemplada. Es decir, si ante la representación de una obra aparecen valores relacionados (de forma negada) a todo lo que está por fuera de esa representación (realidad), ahora se le agrega la variante de no poder definir ese “por fuera”, nos encontramos frente a una nueva experiencia que, por un lado, presenta las características de cualquier experiencia estética pero al mismo tiempo se compone de otras experiencias simultáneas que no dejan de lado valores racionales.

El espíritu estético como “irrupción del espíritu a través de la forma”³⁵ se hace en este caso, más que un proceso natural factible de análisis, un postulado disparador de toda la concepción. Como ya se exponía anteriormente el espíritu estético es la facultad de representar, de expresar ideas estéticas en un material apropiado. Entonces, advertimos en nuestro ejemplo como la manipulación de la forma en función del contenido, se inscribe en esta concepción. Es decir hay una toma de conciencia del trasfondo conceptual en Madí. Una conciencia que se traduce en los postulados teóricos que presenta el movimiento.

“[...] queremos destacar que nuestra pintura-primero con el marco estructurado y luego con los planos y color liberados, el espacio y la articulación como elemento en la composición- transformarán el muro que ha sido el intermediario obligado a lo largo de toda la historia de la pintura. A un paso de

³⁵ Christoph Menke, (1997).

dicha integración la vivienda se modificará desde su base, hasta fundamentarse en cambios sociológicos insospechados”³⁶.

³⁶ Gyula Kosice, (1983, p. 149).

| BIBLIOGRAFÍA |

Adorno, Theodor.

“La Televisión en la industria de la cultura”, en *La ventana electrónica. Televisión y Comunicación*, Ediciones Eufesa, 1983.

Baudry, Jean-Louis.

LENGUAJES, “Cine: los efectos ideológicos producidos por el aparato de base”, 1974, Ediciones Nueva Visión, año 1, N°2.

Block de Behar, Lisa.

Al Margen de Borges, 1987, Siglo Veintiuno Editores, Bs. As., Argentina.

Block de Behar, Lisa; Gradowczyk, Mario; Perrazo, Nelly; Sullivan, Edward.

The Abstract Art from the Río de la Plata, Buenos Aires and Montevideo (1933 - 1953), 2001, Nueva York, The Americas Society.

di Maggio, Nelson.

“Una visión fraudulenta del Arte Madí”, 4 de setiembre 06,
www.larepublica.com.uy

García Esteban, Fernando.

Artes Plásticas del Uruguay en el Siglo Veinte, 1970, Universidad de la República, Departamento de publicaciones, Montevideo, 1970.

Panorama de la Pintura Uruguaya Contemporánea, 1965, Editorial Alfa, Montevideo, Uruguay.

Kandinsky, Wassily.

De lo Espiritual en el Arte y la Pintura en Particular, 1960, Ediciones Galatea Nueva Visión S.R.L., Bs. As., Argentina.

Kosice, Gyula.

Arte Madí, 1983, Ediciones de Arte Gaglianone, Bs. As., Argentina.

Menke, Christoph.

La Soberanía del Arte, La experiencia estética según Adorno y Derrida, 1997, Visor, España.

Peluffo Linari, Gabriel.

Historia de la Pintura Uruguaya. Tomo 2: Representaciones de la Modernidad, 1999, Ediciones de Banda Oriental, Uruguay.

Plásticos Uruguayos, Poder Legislativo, 1975, Montevideo, Uruguay.

Revista ARTE MADÍ UNIVERSAL, N°5, Argentina, octubre 1951.

Revista ARTE MADÍ UNIVERSAL, N°6, Argentina, octubre 1952.

| ÍNDICE |

| | |
|--|----|
| FUNDAMENTACIÓN DEL TRABAJO..... | 2 |
| MARCO TEÓRICO..... | 3 |
| CONTEXTO HISTÓRICO..... | 7 |
| EL MOVIMIENTO MADÍ..... | 9 |
| BIOGRAFÍA DE CARLOS MARÍA ROTHFUSS..... | 12 |
| “EL MARCO: UN PROBLEMA DE PLÁSTICA ACTUAL” | 14 |
| ANÁLISIS DEL ARTÍCULO..... | 15 |
| ANÁLISIS DE LA OBRA..... | 16 |
| BIBLIOGRAFÍA..... | 20 |