

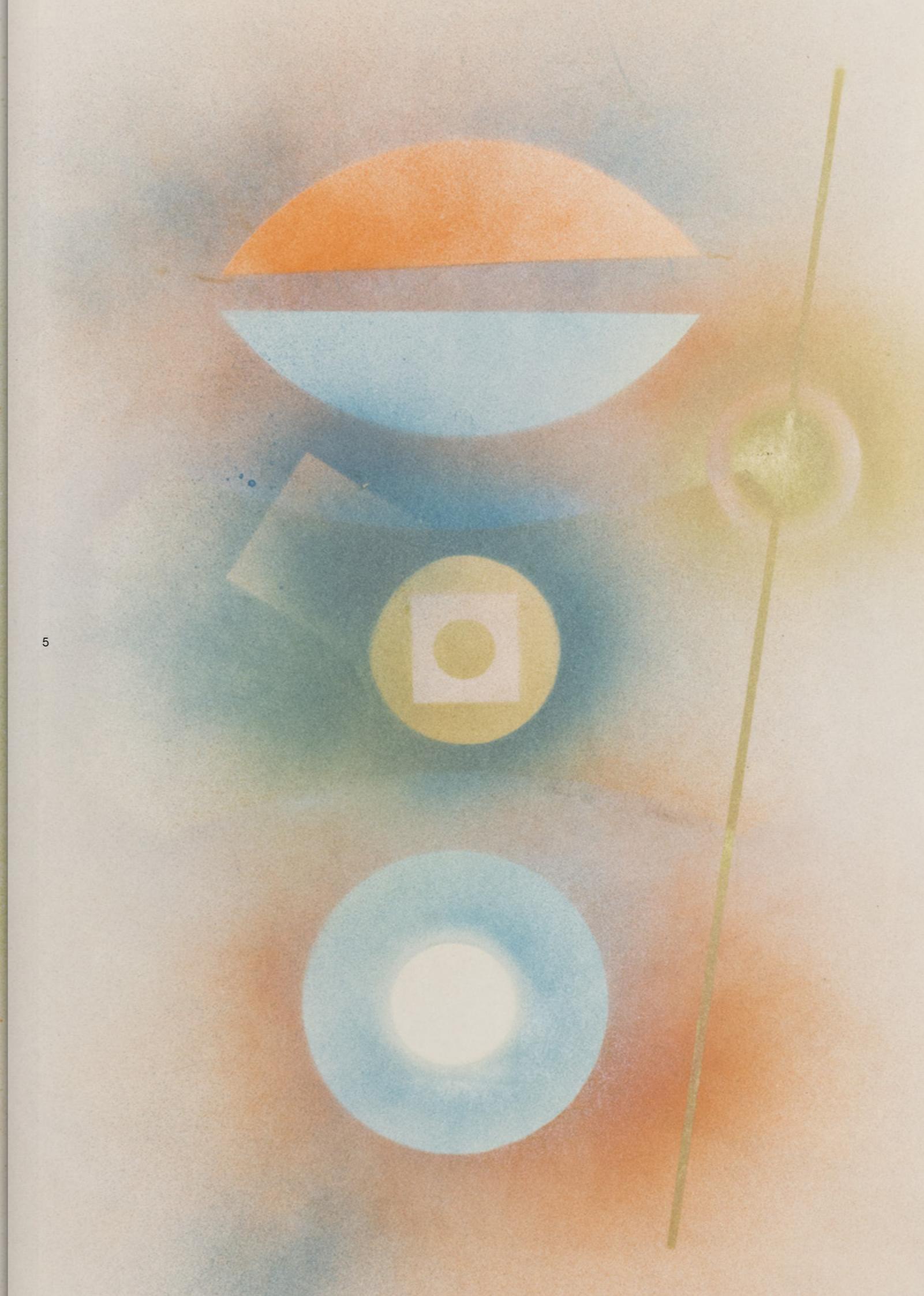
Carmelo Arden Quin  
*Fragmentos de misterio*

Texto [Text]  
Maria Cristina Rossi

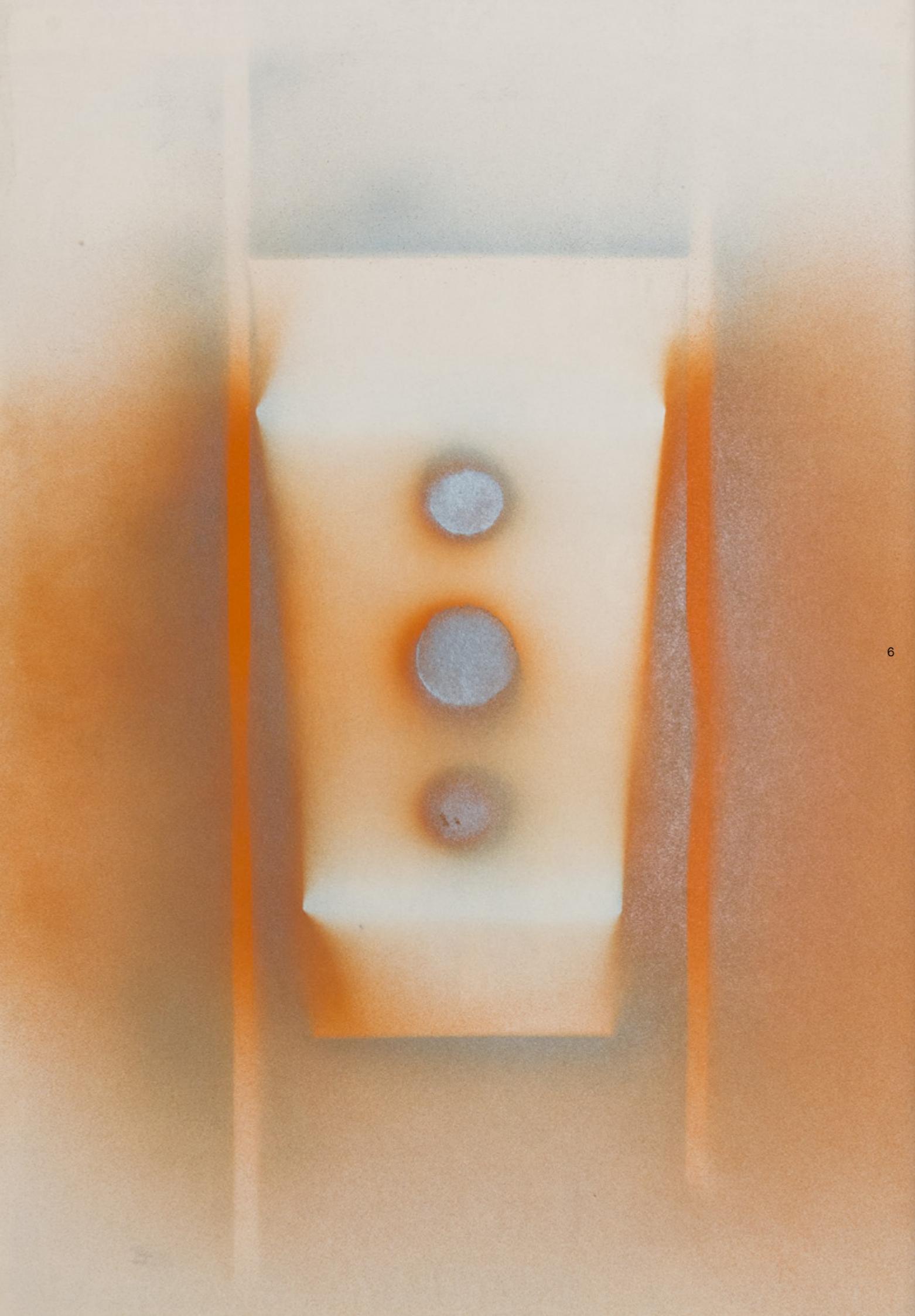
Walden Naturae  
Pueblo Garzón  
Uruguay, 2023



4



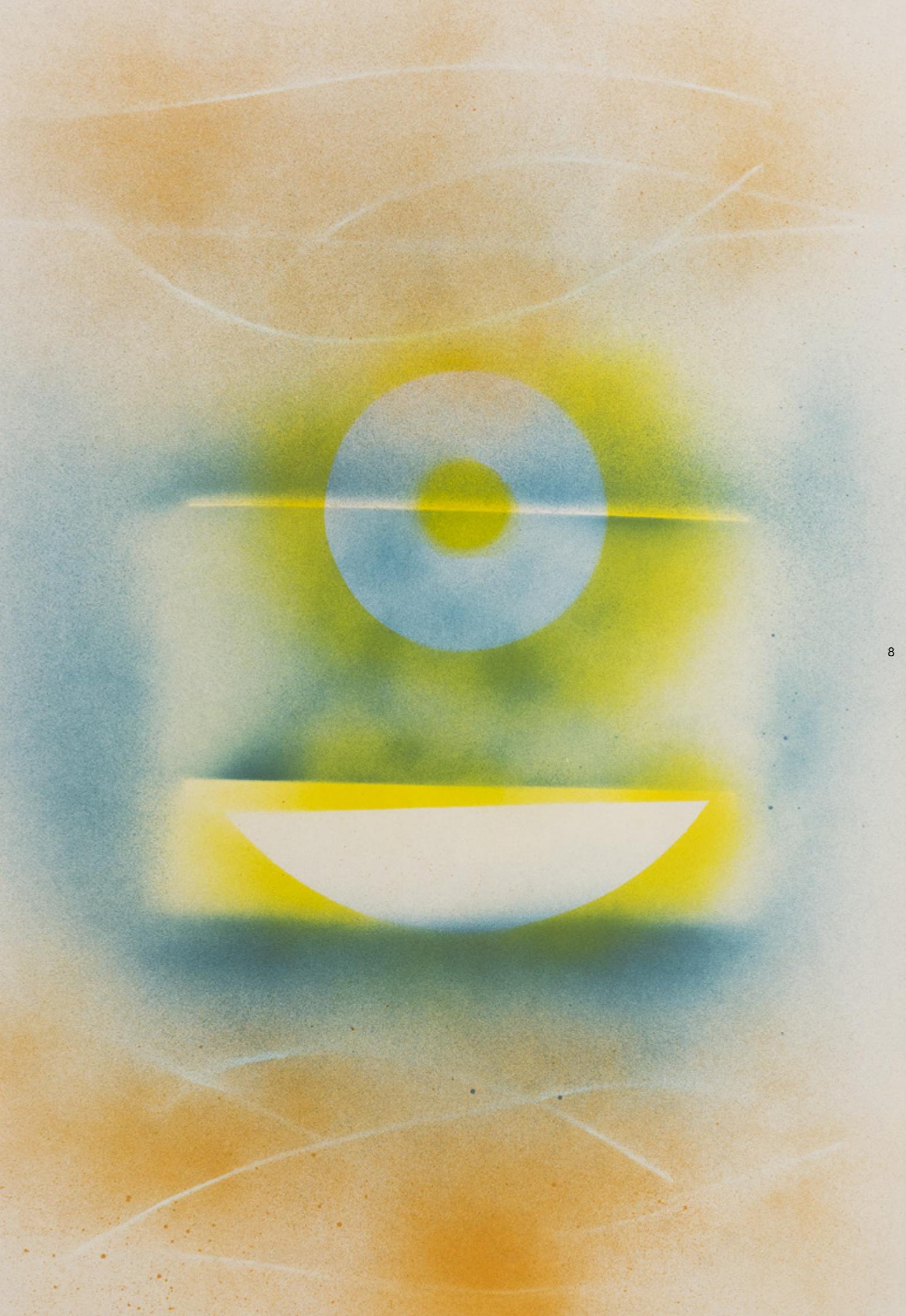
5



6



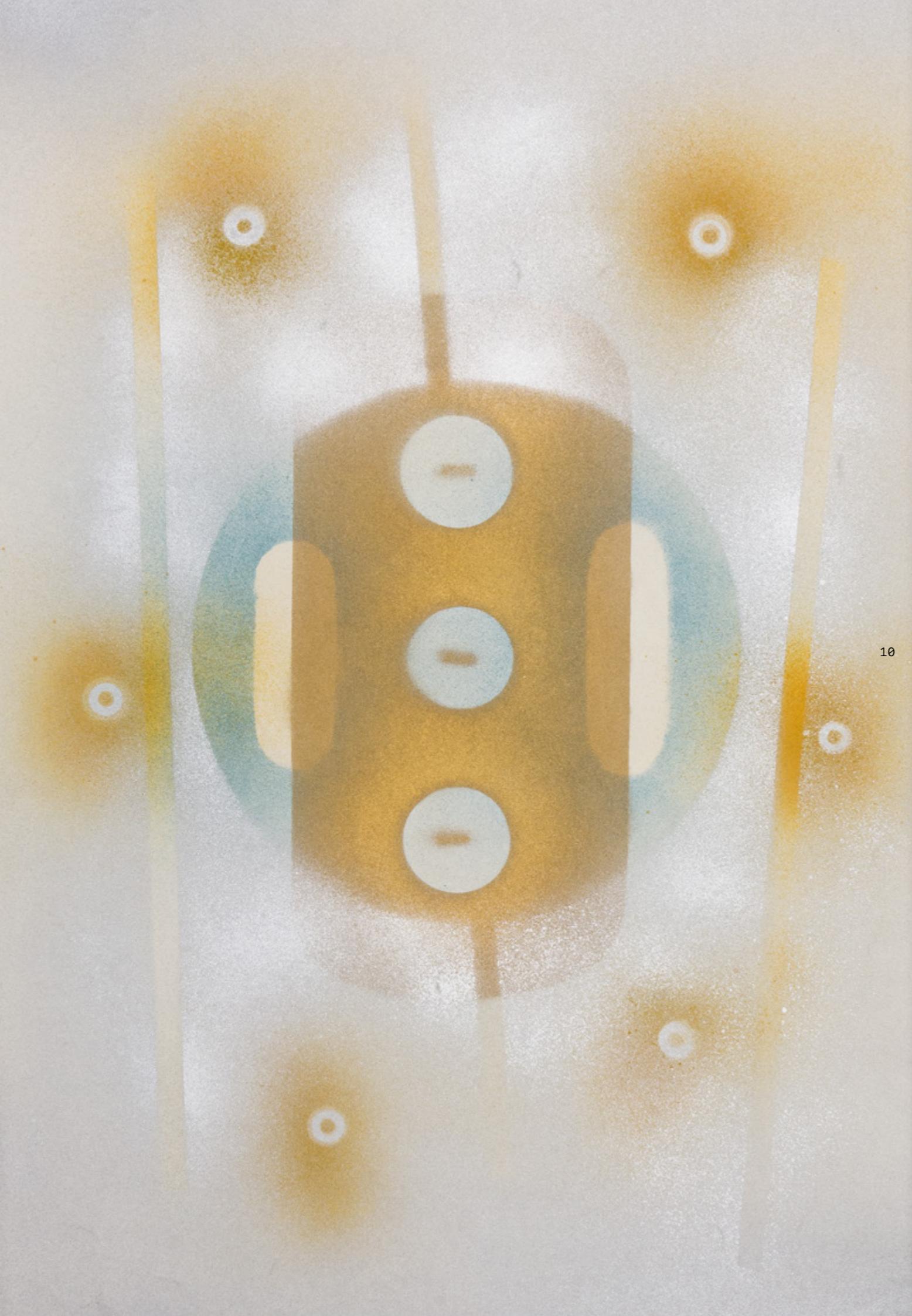
7



8



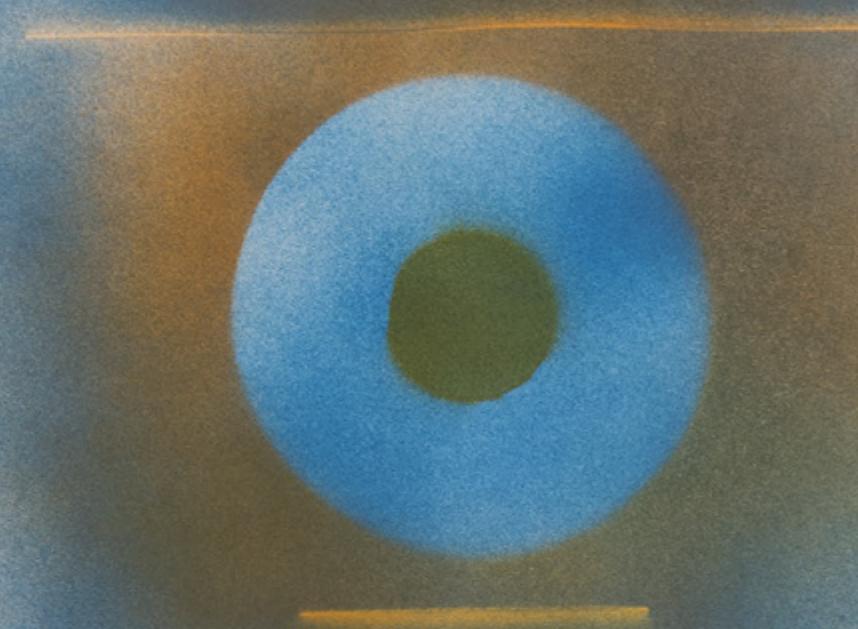
9



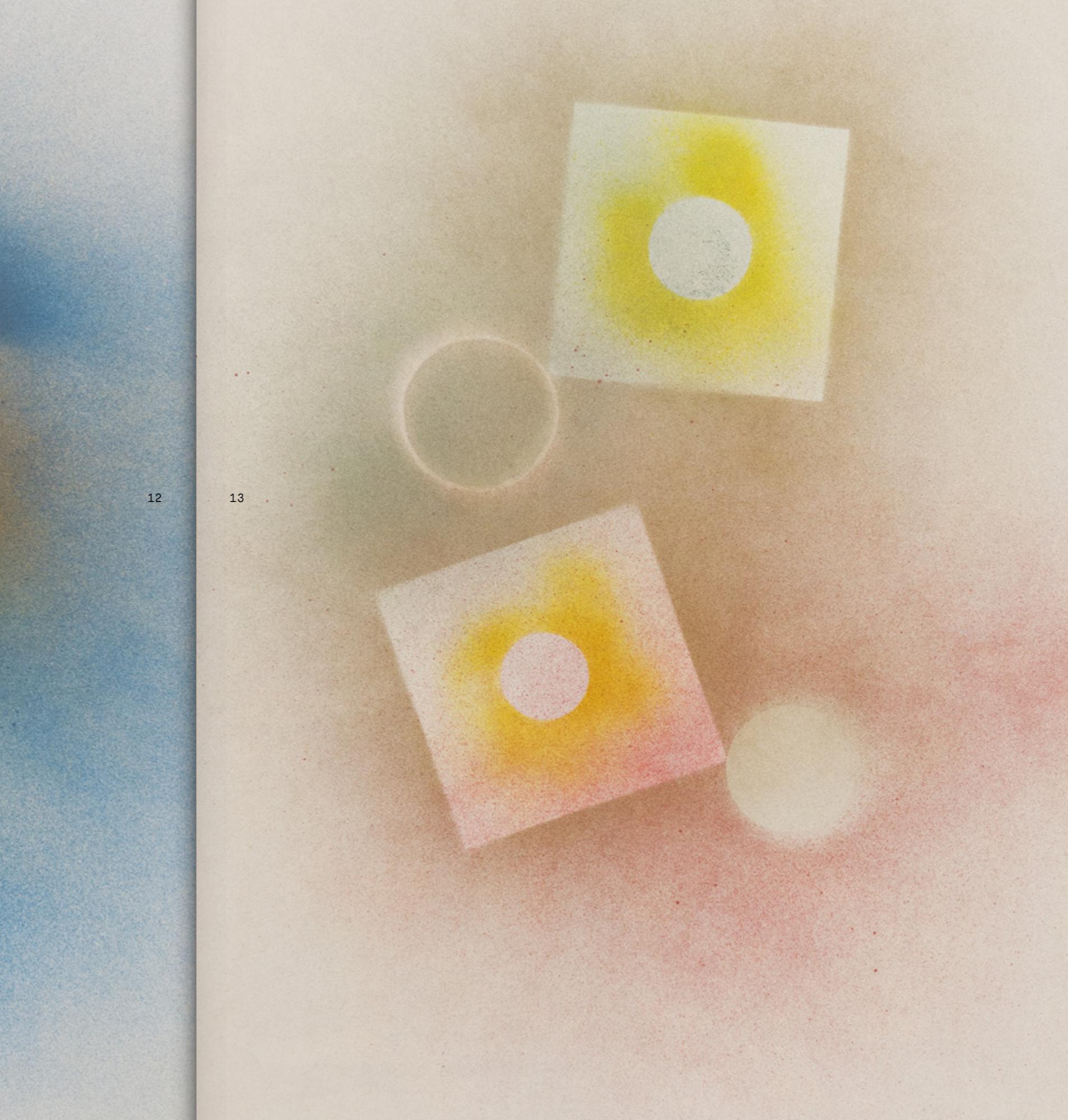
10



11



12

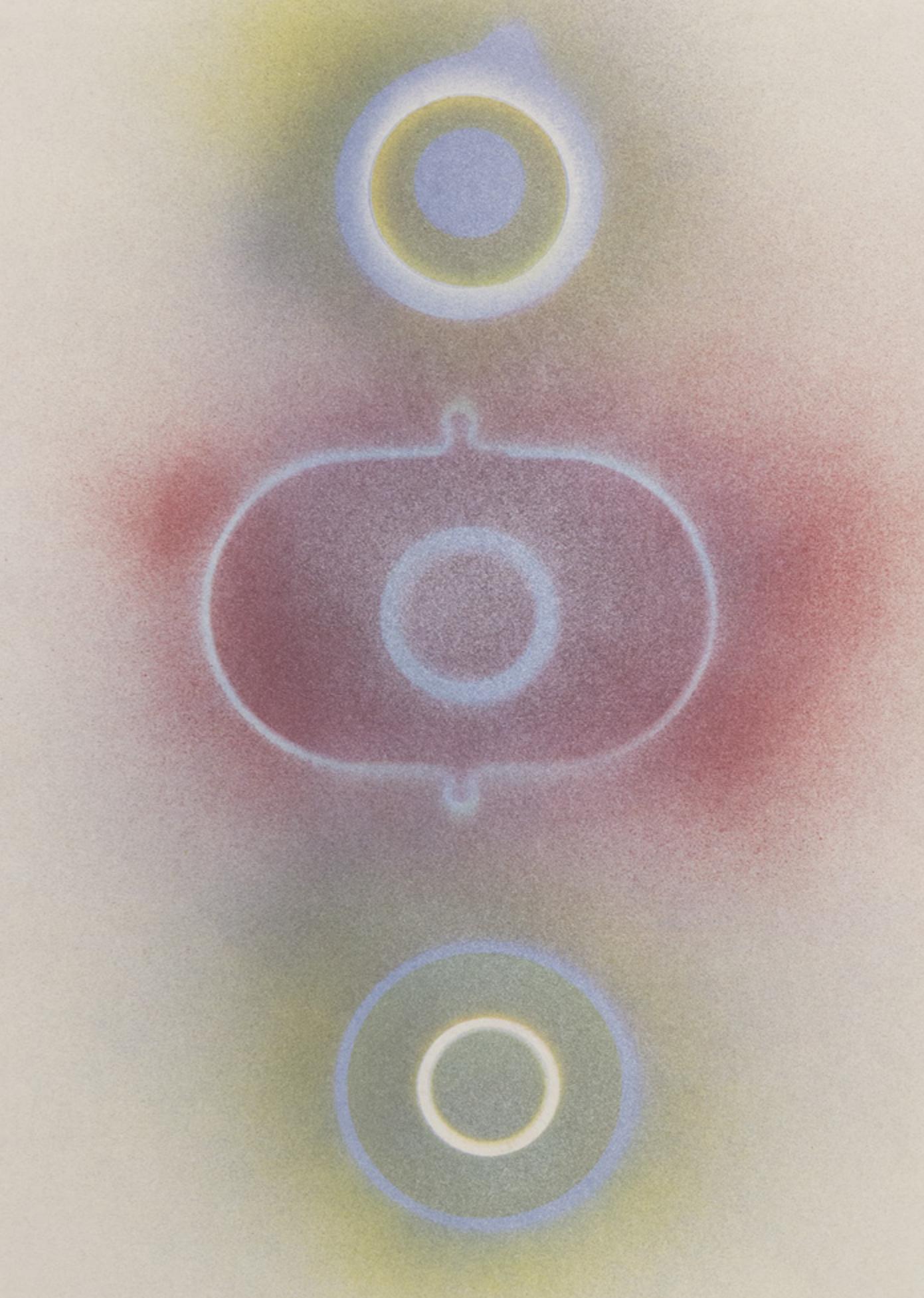


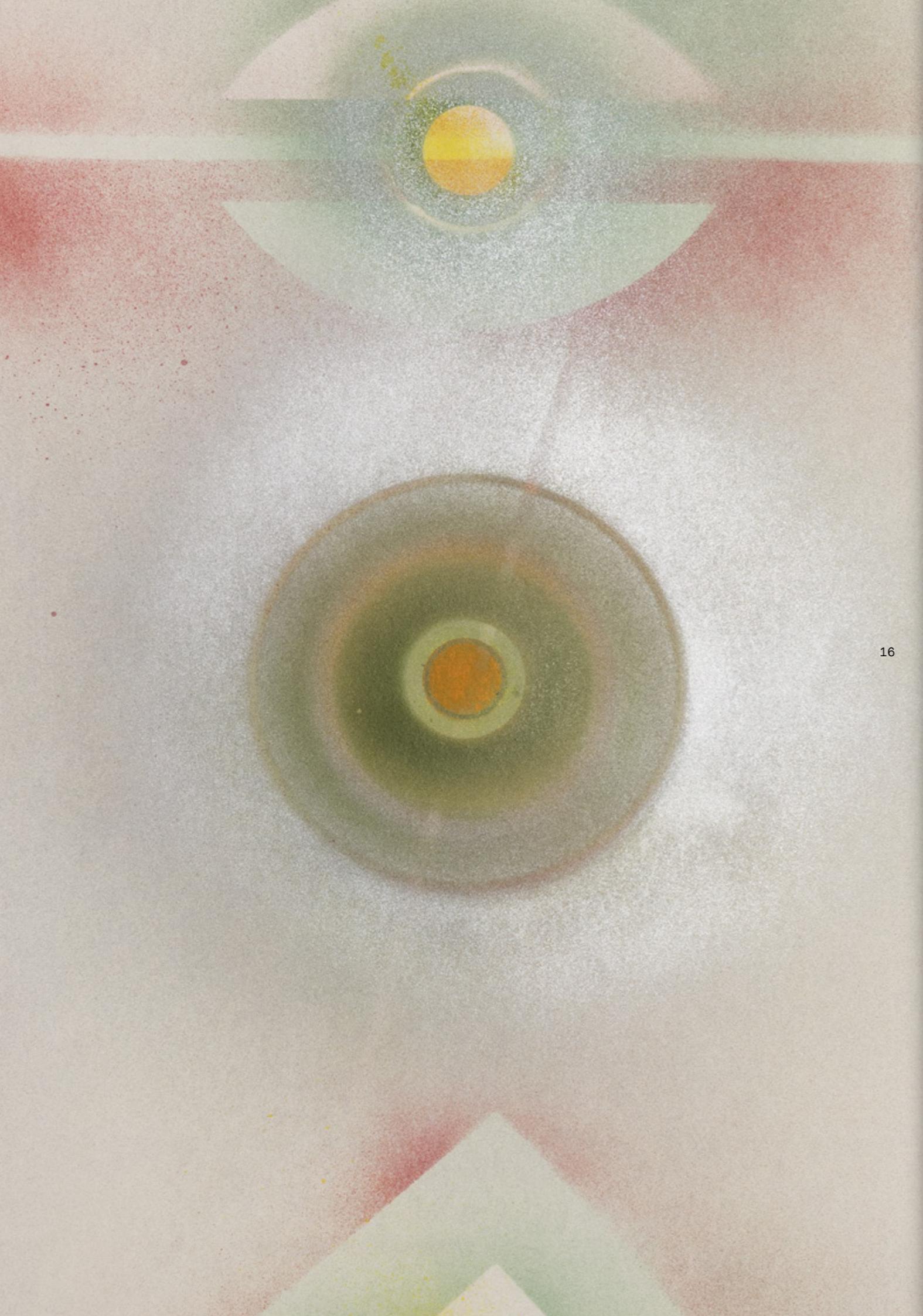
13



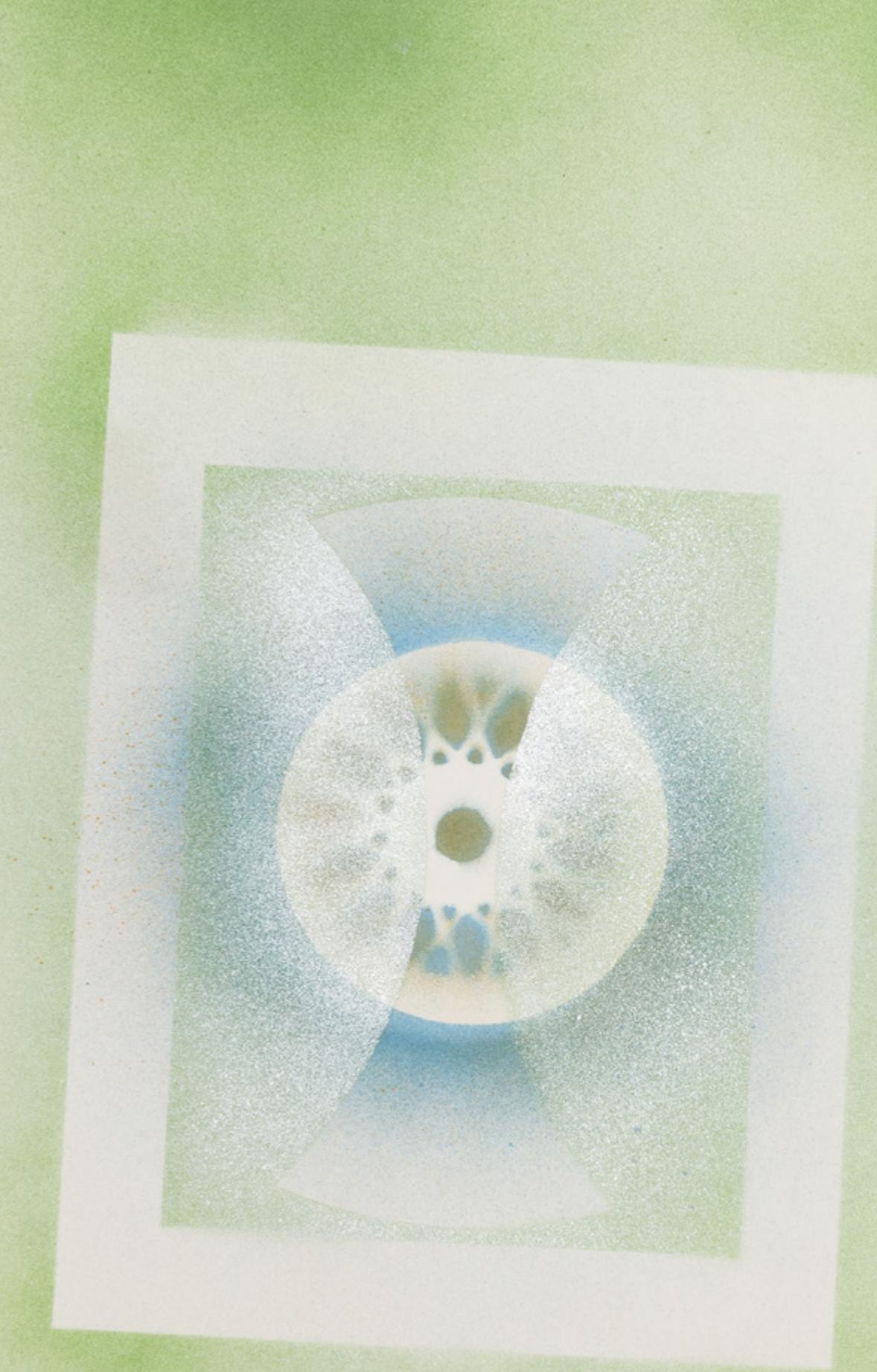
14

15

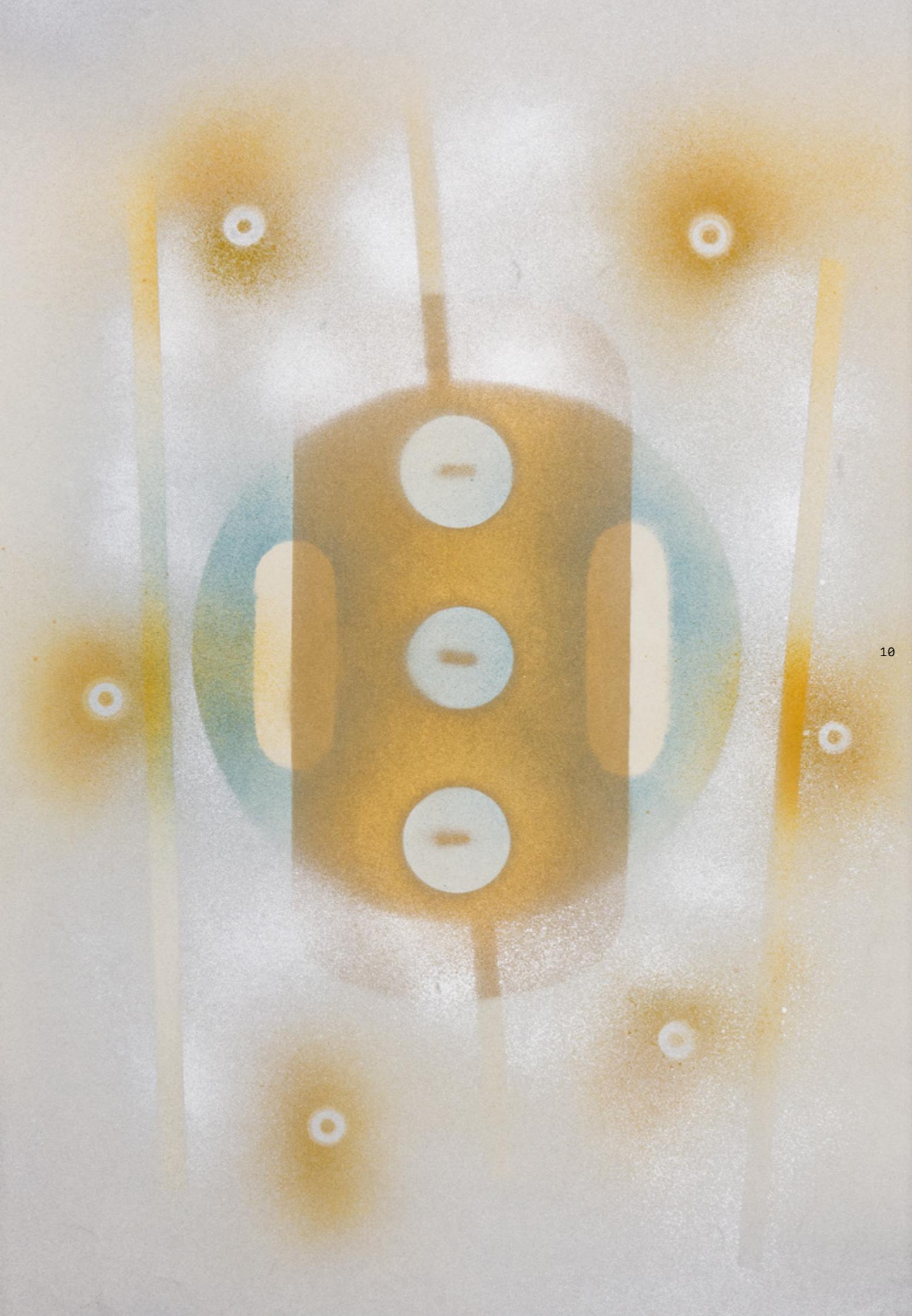




16



17



*FRAGMENTOS DE MISTERIO*

Pinturas de la serie *Aléatoires* de Arden Quin  
por María Cristina Rossi

*Me gusta crear cosas muy simples. [...] Yo creo mucho en los juegos, que son una especie de espejo de la vida, de la lucha. En la vida, hay ataque y defensa. El juego es un conflicto, con el otro, o con uno mismo.*  
—Carmelo Arden Quin, 1988<sup>(1)</sup>

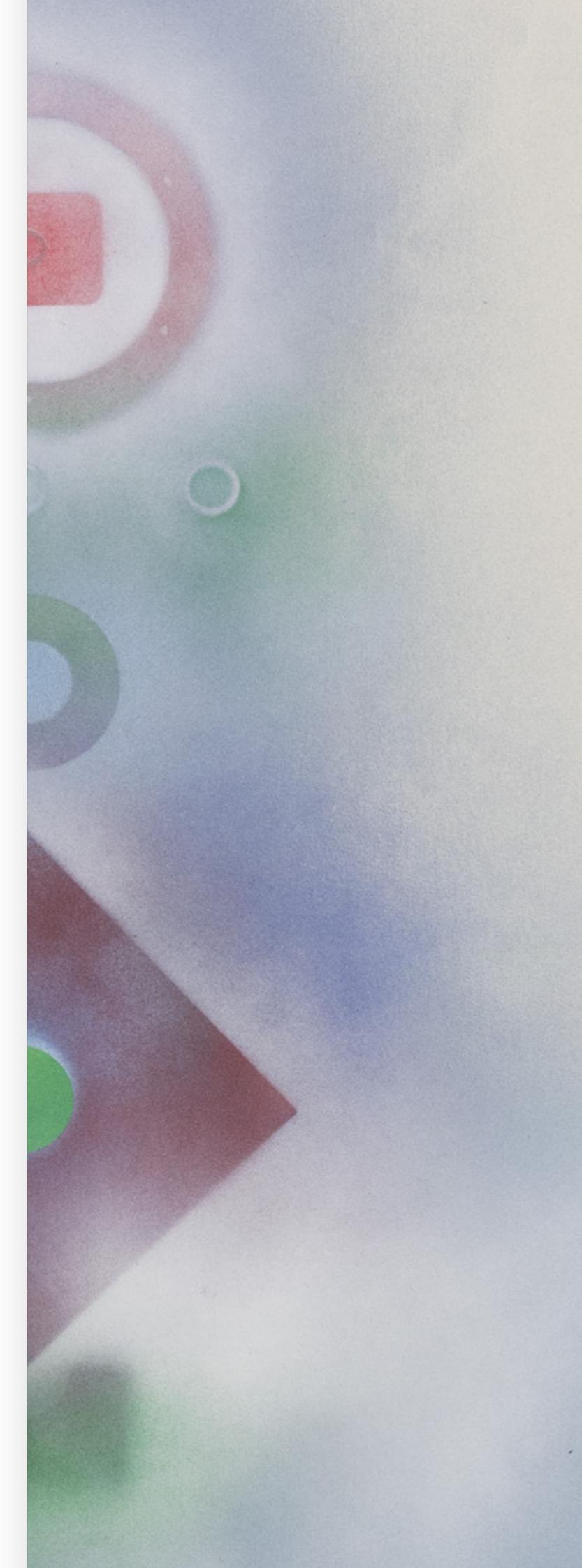
La obra de Carmelo Arden Quin se alojó alternativamente en las artes visuales y en la literatura. En los años 70, y mientras vivía entre Niza y París, comenzó una serie de pinturas sobre papel, deudora de ambas vertientes, a las que llamó *Aléatoires*.

**Entre París y Niza**

Radicado en París, en 1958 Carmelo contrajo matrimonio con Marcelle Saint-Omer, y ambos decidieron adquirir un departamento en Niza, que lograron habitar en 1960. Aunque en esa década Francia transitaba una época de cierta prosperidad económica, en el período la sociedad estaba atravesada por reclamos que repercutían en el área de la cultura: desde las normas impuestas por el sistema, el consumismo o las exigencias del mercado, hasta los sucesos encadenados de las guerras de Indochina y Argelia e, incluso, la posición frente a la "guerra fría". Estos cuestionamientos impactaron en las artes que, a partir de propuestas gestuales, conceptuales, minimal, pop, acciones espontáneas y performáticas objetaron las técnicas tradicionales, tendieron a derribar las fronteras entre las disciplinas y pusieron en crisis el rol del arte.

Ubicada casi a 1000 kilómetros de París, en los 60 Niza comenzaba a ofrecer una vida cultural en plena transformación y se preparaba para disputar la centralidad que ejercía la capital. Conocida como *l'École de Nice*, se desarrollaba una corriente de renovación formada por los artistas de grupo *Nouveaux Réalistes* (Yves Klein, Martial Raysse, Arman y César), el movimiento Fluxus (Ben Vautier, Robert Filliou, George Brecht, Serge III, Erebo, Erik Dietman y Marcel Alocco) y los que prefirieron una vuelta crítica hacia la pintura bajo al propuesta conocida como *Supports-Surfaces*, que en Niza también dio lugar a la formación del Grupo 70. Todos ellos contaban con el apoyo de varias revistas culturales<sup>2</sup>, galerías<sup>3</sup>, desde 1964 la Fundación Maeght, que difundió el arte moderno y contemporáneo y, desde 1965,





contaron con la creación de la Universidad de Niza Sophia Antipolis, cuyo alumnado no solo contribuyó al rejuvenecimiento demográfico de esta ciudad, sino también al surgimiento de un público que encarnara los debates más radicalizados.

Instalados en el séptimo piso del edificio de 4, rue du Dr. Richelmi, el matrimonio fue conociendo a los artistas que animaban esa escena. Para Carmelo, esta época constituyó una etapa de cambio porque debía alternar su producción artística con la administración del negocio de *boiserie* y *marqueterie* de la familia Saint-Omer, responsabilidad que había asumido tras el fallecimiento del padre de Marcelle. Fue un período, entonces, en el que dedicó un espacio preponderante de su tiempo creativo a la literatura –en 1961 publicó el libro de aforismos *Opplimos* a través de la editorial parisina José Corti–, mientras que su producción plástica MADI, en línea con su admiración hacia la obra de Francis Picabia, se volcó hacia el trabajo sobre papel que, en general, adoptó formatos poligonales. Por un lado, en algunos casos se trataba de *découpages-collages* que combinaron el tradicional pegado de papeles con un trabajo de recortes practicados sobre el papel de fondo, de modo tal que la superficie horadada de ese soporte permitía la penetración del vacío o de los materiales colocados debajo, y por otro lado, de *collages* realizados con papeles de colores planos o decorados, que podían sumar la textura de cartones laminados o corrugados y, eventualmente, dibujos en tinta.

#### En la tradición grupal

Muy tempranamente, el vínculo que Arden Quin estableció con Joaquín Torres García en 1935 le había permitido valorar el trabajo grupal y comprender la importancia de escribir sus ideas estéticas y de fundar sus propias revistas para difundirlas, tal como ese maestro uruguayo practicaba con la Asociación de Arte Constructivo primero y, luego, con el Taller Torres García.

En línea con este interés por el trabajo colectivo, al establecerse en Buenos Aires en 1938 integró el grupo editor de *Arturo. Revista de artes abstractas*<sup>(4)</sup>, que en el verano del 44 propuso un arte de invención contra el automatismo surrealista, el simbolismo y la representación figurativa, donde Rhod Rothfuss también postuló su idea de quebrar la ortogonalidad del cuadro a partir del empleo del "marco recortado".

A finales de 1945, fue parte del Movimiento de Arte Concreto Invención (MACI) que exhibió los primeros cuadros, esculturas, danza y música

concebidos desde esa propuesta invencionista en las dos veladas organizadas en residencias particulares<sup>(5)</sup>. Luego, en agosto de 1946 también participó en el Movimiento MADI que presentó su primera exposición en las salas del Instituto Francés de Estudios Superiores<sup>(6)</sup>. Si bien desde principios de 1947 ese movimiento se escindió, Arden Quin se reagrupó con los hermanos Blaszko y otros jóvenes en el taller de la calle Cabrera, al que llamaban *Galerie Madiste*<sup>(7)</sup>. A partir del programa estético MADI, creó pinturas de marco recortado, formas coplanales y *galbées*, esculturas, relieves y móviles que, en general, incluyeron el movimiento, la posibilidad de transformación y el vacío, por medio de orificios practicados sobre el soporte.

Tras su instalación en París, desde 1948 comenzó a pensar en la refundación del grupo MADI en Francia, objetivo que logró en la exhibición presentada en 1950 en la galería Colette Allendy, junto al artista francés Roger Desserprit y a los peruanos José Bresciani y Jorge Eielson; y, desde 1951, formó el *Centre de Recherches et d'Études MADI*, concebido como una plataforma para el estudio, trabajo y exhibición grupal<sup>(8)</sup>.

#### De los poemas móviles

##### a la serie *Aléatoires*

Desde finales de los años 50, su voluntad de trabajo colectivo no cesó, porque mientras realizaba *collages*, desde el área de la literatura, creó poemas móviles y, grupalmente, impulsó la fundación de la revista *Ailleurs. Littérature, arts plastiques, anticipation, poésie*, que circuló entre 1963 y 1966. Integró su comité de redacción junto a Jean Thiercelin, Roitman, Jacques Sénelier que, desde el segundo número, sumó a Julien Blaine<sup>(9)</sup>; además, los ocho números publicados contaron con la dirección de Henri Tronquoy. Sus poemas móviles fusionan el lenguaje verbal y el plástico en un discurso que rehusa la lectura convencional, porque –como en una tirada de dados– depende del azar derivado de una acción espontánea.

Progresivamente, también se insertó en la neovanguardia que había surgido en Niza y, especialmente, a través de su amistad con Marcel Alocco se acercó al grupo INterVENTION fundado por Raphaël Monticelli y el mismo Alocco. Con esta agrupación –que incluyó a pintores, escritores y universitarios activos en la agrupación hasta 1973– Arden Quin firmó en 1968 el manifiesto "INterVENTION A"<sup>(10)</sup>. En este entramado, su nombre encarnaba al artista maduro (entre 25 y 35 años mayor que los otros integrantes)



representante de la vanguardia sudamericana y entusiasta defensor del trabajo colectivo. La historia de l'École ha reconocido ese rol para Carmelo<sup>(11)</sup>, tal como el mismo Alocco le expresó en una carta de 1994:

Para "l'École de Nice", que escribí en su mayor parte y dirigiré el resto, es un importante trabajo de biblioteca. Apareces en la sección de "visitantes", como aquellos que tienen un impacto en Niza, una presencia, sin ser parte de su estructura<sup>(12)</sup>.

Alocco había actuado dentro del movimiento Fluxus, y desde 1966 se sumó a *Support-Surfaces*, agrupación que puso el foco en el cuestionamiento a la materialidad de la pintura: la tela, el bastidor, los pinceles, los pigmentos, etc. A partir de la vinculación entre texto e imagen realizó la serie *Ideogrammarie*, y en 1973 trabajó la serie *Patchwork* con sábanas pintadas con pinceles, huellas, rodillos o aerosoles, cortadas en cuadrados y unidas azarosamente en una composición de formato irregular, que en algunos casos se presentaban con fragmentos libres, ubicados a la manera de satélites de la forma mayor.

A comienzos de los años 70, cuando Arden Quin retomó la pintura no solo había dejado atrás la paleta torresgarciana, también había tomado distancia de la pintura luminosa, que había incorporado cuando conoció a Georges Vantongerloo a principios de los 50. Al iniciar la etapa de los *Aléatoires*, entonces, en lugar de dedicar el tiempo de secado y pulido de varias capas de óleo como exigía la *plastique blanche vantongerliana*–, adoptó las pinturas acrílicas esparcidas con aerosoles que le ofrecían un secado rápido y adecuado para trabajar sobre la invención espontánea. De hecho, en esos días tanto los graffitis callejeros y los provocativos textos de Fluxus como las críticas a la tradición pictórica de *Support-Surface* empleaban la pintura celulósica aplicada con spray, como los *Patchwork* de Alocco. Realizadas con esténcil y una técnica de pulverización que permite graduar la aplicación de la pintura hasta saturar la superficie en los planos de color uniforme, o apenas rociar para lograr transparencias o fundidos entre los pigmentos, las composiciones de la serie *Aléatoires* suman o restan las capas de color mediante la superposición de las plantillas.

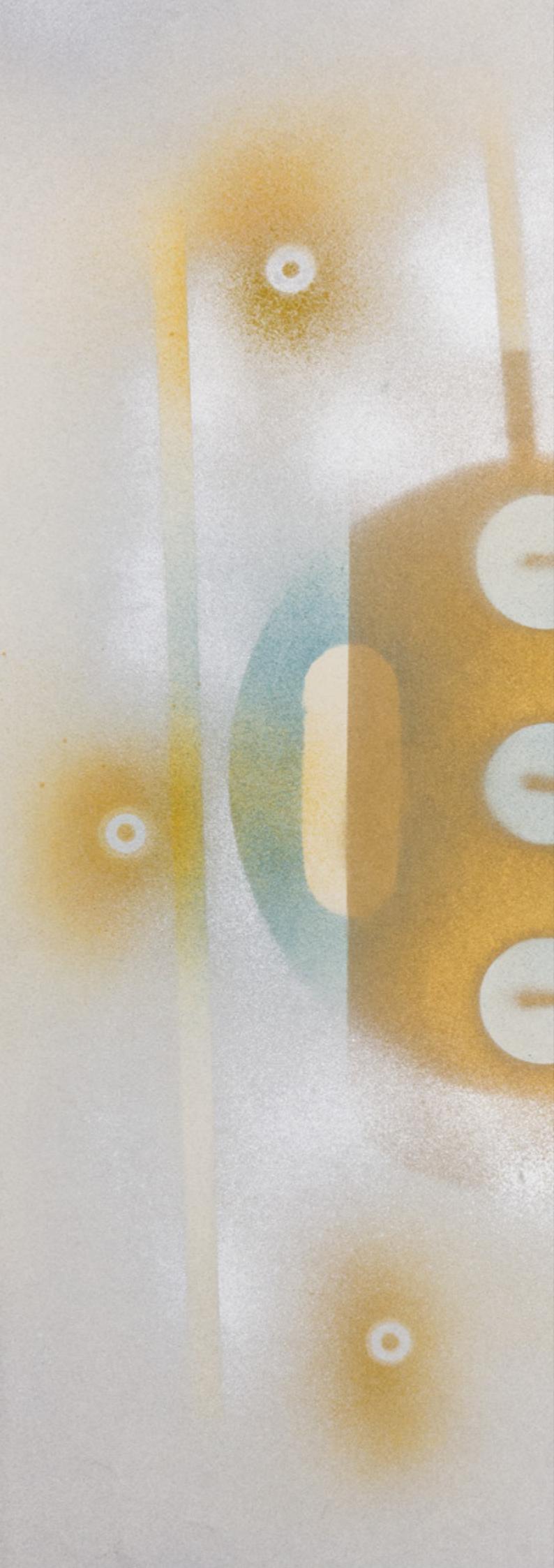
Una recorrida a través de la serie *Aléatoires* permite identificar un conjunto de plantillas

cuyas formas se repiten en las composiciones, mientras que en otros casos, se puede reconocer que recurrió a la aplicación de elementos de fabricación industrial, como mallas de alambres o arandelas; aunque las composiciones resultantes siempre son diversas.

Arden Quin realizó esta serie sobre papeles grandes (aproximadamente de 60 ó 70 x 40 cm) y, en algunos casos, sobre papeles reutilizados. Comenzada en los años 70, la serie continuó hasta los 80 y fue pintada tanto en Niza como en París. Un primer conjunto está enumerado y firmado en Niza, 1972; mientras que, en otro grupo fechado en 1976, muchas pinturas fueron realizadas en el reverso del afiche de la obra *La Palata*, de Michel Calonne, que se puso en escena en el Café-Théâtre de Neuilly en noviembre de 1974. Precisamente, los café-théâtres también habían sido parte de la vanguardia teatral de los años 60, porque su formato intimista proponía una renovación del género que incorporaba piezas humorísticas, improvisaciones, obras breves, poesía y canciones que se podían representar en el espacio reducido de una cafetería, donde sólo unos pocos actores tomaban contacto directo con el público que asistía a la función mientras tomaba un café o un trago. Como en ocasiones, Arden Quin prefirió presentar algunas de estas pinturas en formatos poligonales, recortó entonces los papeles y los montó sobre bastidores de contornos irregulares para evitar, según su propuesta MADI, el estatismo de la ortogonalidad clásica.

Pintadas con aerosoles y plantillas, las obras de esta serie con sus infinitas posibilidades de variación retienen el tiempo del hacer, ese lugar del acto creativo que, –por las vías menos convencionales y mediante la introducción de la noción de azar– descubre un nuevo objeto. La literatura de esa época también apostaba por una narrativa experimental que eludía los caminos convencionales; incluso Julio Cortázar en *Rayuela* ofrecía direcciones alternativas de lectura, que permitían quebrar el orden esperado y percibir la fragmentación de una totalidad aparente.

Para Arden Quin la creación era un acontecimiento, una experiencia en la que se establecía un diálogo con la materia, situado entre el rigor y la experiencia lúdica<sup>(13)</sup>. Las formas aleatorias de esta serie, las composiciones, sus matices escondidos, sus luces y sombras condensan esa espontánea acción creadora de la que surge una invención inesperada que no se agota en una única vía de desciframiento, porque en ese momento de juego –según su concepción– la creación logra captar fragmentos de misterio.



## NOTAS

- (1) Véase: Marie-Odile Andrade. "Arden Quin. *La Poétique et la Rigueur*", en *Artension*, n.º 6, Rouen, octubre de 1988.
- (2) Entre los proyectos editoriales se destacan las revistas: *Profil littéraire de la France*, *Abordages*, *Septembre*, *Espaces du Club des jeunes*, *les Rencontres Poétiques de Provence*, *Identités*, *Open*, *Le Spirographe*, *Lolita*, *les Cahiers de l'atelier*, *Des Viscères et des abats*, *Vice de forme*, *Poésie d'ici*, *Le Guép'art*, *Poésie de la photocopie*, *L'Antiégouttoir*, *Contre*, *Reg'art*, *Cahiers de travail du Lieu* 5, etc.
- (3) Las principales galerías fueron: Alexandre de la Salle fundada en 1960 en Vence (luego en Saint-Paul-de-Vence, espacio que jugó un rol central en la difusión de la obra de Arden Quin), la librería-galería de Jacques Matarasso y la galería del fotógrafo Ferrero, así como Chave, de Vence e Issert en Saint-Paul-de-Vence o las galerías de Niza: Muratore, Hervieu, Sapone, Anne Roger, Boudin y Lieu 5, espacio fundado por Martin Miguel, Max Charvolen y Raphaël Monticelli también vinculado a la obra de Arden Quin.
- (4) Carmelo Arden Quin compartió el comité de redacción de la revista con Edgar Bayley, Gyula Kosice y Rhod Rothfuss, la cubierta estuvo a cargo de Tomás Maldonado y las viñetas fueron de Lidy Prati.
- (5) La primera tuvo lugar en la casa de los Aberastury-Pichón Rivière y en el grupo estaba formado por: Klaus Erhardt y Daniel Devoto, la bailarina Renata Schottelius, y los plásticos Arden Quin, Rothfuss, Kosice, Diyi Laañ y Elisabeth Steiner; mientras que en el encuentro realizado en la residencia de Grete Stern presentaron obras: Steiner, R. Rasas Pét, Arden Quin, Rothfuss, Erhardt, Kosice, Alexandre Havas, Ricardo Humbert, Grete Stern, Eitler Julio Rodzin, Silvia Còppola, Valdo Wellington, Dieudonné Costes, Sylwan-Joffe Lemme, y la música de: Karel Hába, Karl Wiener, Paul Hindemith, Ruth Crawford, Rodolfo Arizaga, Eitler, Lily Saslavsky de Litvin, Darío Daniel Sorin, Martín Fuchs y Rodolfo Arizaga, German Erhardt, Simón Zlótnik, y Alejandro Barletta junto a la danza de Renate Schottelius.
- (6) Integraron este grupo MADI: Arden Quin, Gyula Kosice, Rhod Rothfuss, Diyi Laañ, Elisabeth Steiner o Esteban Eitler, Martín Blaszko, Valdo W Longo, Ricardo Humbert, Alejandro Havas, Dieudonné Costes, Raymundo Rasas Pét, Sylwan Joffe Lemme y Paulina Ossona.
- (7) En marzo de 1948 organizaron una exposición con Esteban Eitler, Martín e Ignacio Blaszko, Ed. Levin, Arden Quin, Esteban Fassio, S. Rojas, Peter Reiner y Sameer Macareus (sic) y en abril de ese año una Matinée Madiste chez Elías Piterbarg con Martín e Ignacio Blaszko, Ed. Levin, Arden Quin y S. Rojas.
- (8) Entre los miembros estables del Centre se pueden mencionar a los artistas uruguayos Arden Quin y Wolf Roitman, los venezolanos Luis Guevara Moreno y Rubén Núñez, y los europeos Saint-Omer, Roger Neyrat, Pierre Alexandre, Guy-Claude Lerein, Claude de Seynes y Georges Sallaz.
- (9) A partir del número 4 el comité de redacción incorporó a Michel Unia y registró la salida de Jean Thiercelin. Sobre los poemas móviles de los años 50 y la relación de Arden Quin con Julien Blaine, véase: Ornella Barisone, "Pluraleidoscopio de lo mínimo manipulable: los experimentos poéticos de Carmelo Arden Quin", en María Cristina Rossi (cur.), *Arden Quin en la trama del arte constructivo [cat. exp.]*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2022, pp. 157-185.
- (10) Firmado por Arden Quin junto a Alocco (1937), Monticelli (1948), Amanda, los pintores Patrick Saytour (1935), Claude Viallat (1936) y Noël Dolla (1945), el sociólogo Philippe Chartron (1948) y el antropólogo Henri Giordan (1937).
- (11) Véase: Marcel Alocco, *L'École de Nice*, París, Demaistre, 1996; Raphaël Monticelli, "Le groupe INterVENTION, 1968-1973", en *Colloque international l'Art Contemporain et la Côte d'Azur, Un territoire pour l'expérimentation*, 1951-2011, 29 y 30 septiembre de 2011, Nice y R. Monticelli, *À propos du mouvement artistique niçois*, en *Patriote Côte d'Azur*, n.º 200-201, 11 al 24 de agosto de 2017.
- (12) Carta de Alocco a Arden Quin, Nice, 27 de diciembre de 1994 (traducción de la autora), Archivo Carmelo Arden Quin. El epistolario testimonia un vínculo activo hasta finales de los años 90.
- (13) Véase: Marie-Odile Andrade. "Arden Quin. *La Poétique et la Rigueur*", en *Artension*, n.º 6, Rouen, octubre de 1988.

## CARMELO ARDEN QUIN

Fue un artista plástico y poeta uruguayo que nació el 16 de marzo de 1913 en Rivera. Se acercó a las artes plásticas a través del escritor catalán Emilio Sans, amigo de su familia. En 1935 conoció a Joaquín Torres García en una conferencia dictada en la Sede de la Sociedad Teosófica. Después de sus planteos en clave cubista se fue inclinando hacia sus primeras pinturas no ortogonales, transgrediendo los límites tradicionales del rectángulo.

En 1938 se instaló en Buenos Aires, frecuentó a los artistas de vanguardia y tomó clases de filosofía y literatura en la Universidad de Buenos Aires. En 1941 participó en el periódico bimestral *El Universitario. Voz estudiantil*, donde publicaba sus ideas políticas y estéticas. Participó en el grupo editor de *Arturo. Revista de Artes Abstractas* junto a Gyula Kosice, Rhod Rothfuss, Edgar Bayley, Tomás Maldonado y Lidy Prati, quienes en 1944 editaron el único número de esa publicación, en la que también colaboraron Murilo Mendes, Vicente Huidobro y Torres García.

En 1945 participó en el Movimiento de Arte Concreto Invención (MACI) que presentó sus obras de las residencias particulares de Aberastury-Pichón Rivière y de Grete Stern. En 1946 integró el Movimiento MADI y participó en todas las exposiciones organizadas durante ese año. En este período realizó obras de marco poligonal, estructuras móviles, coplanales, cuadros objeto y obras cóncavas, que denominó *formes galbées*. Hacia 1948 se trasladó a París, donde frecuentó a Georges Vantongerloo, Michel Seuphor, Marcelle Cahn, Auguste Herbin, Jean Arp y Francis Picabia, entre otros artistas de vanguardia.

En 1950 realizó la primera exposición del Grupo MADI-Francia, participó en el *Salon des Réalités Nouvelles* e integró el *Centre de Recherche et d'Etudes MADI*. En este período introdujo en su obra el *collage* y el *découpage*. En Buenos Aires, asumió la iniciativa de impulsar la agrupación *Arte Nuevo*, idea madurada entre artistas de diferentes tendencias no figurativas, que realizó su primera exhibición en la Galería Van Riel (1955). En París fundó la revista *Ailleurs* y, durante los años '60, profundizó su trabajo sobre los poemas móviles. Luego de quince años, en 1971, retornó a la pintura y en 1984 fundó el grupo MADI Internacional. Continuó trabajando en su casa de Savigny sur-Orge hasta su muerte, ocurrida el 27 de septiembre de 2010.

## MARIA CRISTINA ROSSI

Es Doctora en Historia y Teoría del Arte por la Universidad de Buenos Aires (UBA) y Licenciada en Artes por la misma Universidad. Se desempeña como Profesora Adjunta de la cátedra de "Historia de las Artes Visuales. América Latina y el Caribe siglos XIX y XXI" (UBA) y como Profesora Titular de "Relatos Curatoriales II. Arte Latinoamericano" en la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF). Dirige proyectos grupales de investigación en ambas instituciones, participó en los equipos de investigación de ICAA-Museum of Fines Arts Houston y en varios proyectos con apoyo de Getty Foundation.

Se desempeña como curadora independiente de exposiciones de artistas argentinos y latinoamericanos, entre ellos: Carmelo Arden Quin, Alberto Delmonte, Pedro Tyler, Anselmo Piccoli, Antonio Pezzino, Miguel Ángel Vidal, Eduardo Mac Entyre, Alejandro Puente, José Gurvich, Victor Magariños, Julio Le Parc, José Clemente Orozco, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y Manuel Espinosa.

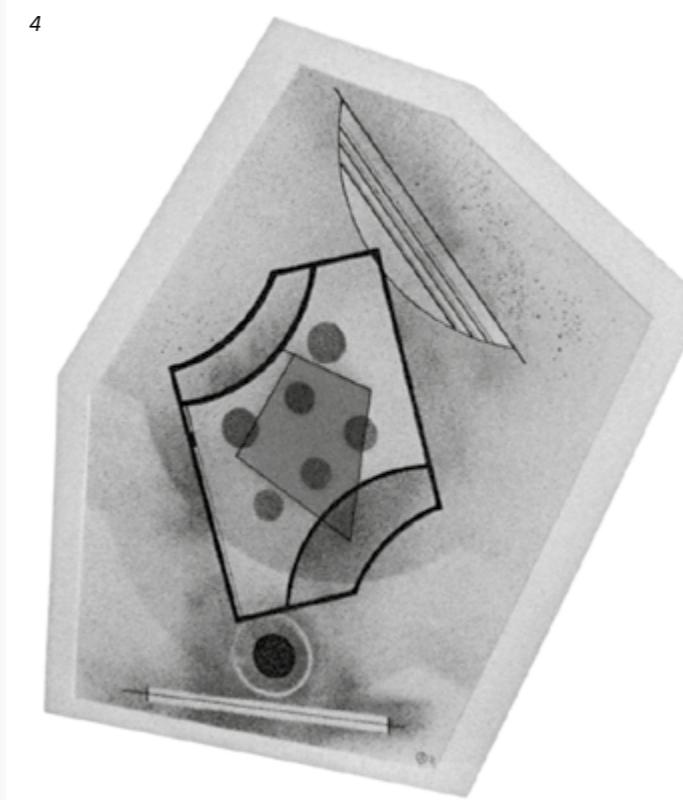
Actualmente integra el Consejo editorial de *Latin American and Latinx Visual Culture*, University of California Press, es miembro del Centro Argentino de Investigadores de Arte y de la Asociación Argentina e Internacional de Críticos de Arte. Dicta seminarios y conferencias, publica artículos y libros entre ellos: *Grupo Joven, arte nuevo de los años 50* (2021); *La revista Arturo en su tiempo inaugural* (2018), Carmelo Arden Quin (2018), Nikolai Kasak. *Confluencia Physical Art & MADI* (2016), *Manuel Aguiar. Memoria y vigencia* (2015); *La abstracción en la argentina siglos XX y XXI* (2011); *Antonio Berni. Lecturas en tiempo presente* (2010) y *Arte Argentino y Latinoamericano del siglo XX, sus interrelaciones* (2004).

IMÁGENES [IMAGES]

1. Encuentro organizado por el Movimiento Arte Concreto Invención en la casa de Ramos Mejía de Grete Stern, 1945. [Event organized by the Movimiento Arte Concreto Invención at Grete Stern's home in Ramos Mejía, 1945].  
Ph: Grete Stern
2. Reunión del Centre de Recherche et d'Étude MADI en el atelier de la rue Froidevaux [Meeting at the Centre de Recherche et d'Étude MADI at the studio on rue Froidevaux] 1953.  
De izquierda a derecha [From left to right]: Arden Quin, Roitman, Marzac, Sallaz, Alexandre, Núñez y Saint Omer.  
Ph: Archivo Carmelo Arden Quin
3. Arden Quin, Michel Butor, Marcel Alocco, Henri Maccheroni y Jean-François Dubreuil.  
Ph: Archivo Carmelo Arden Quin.



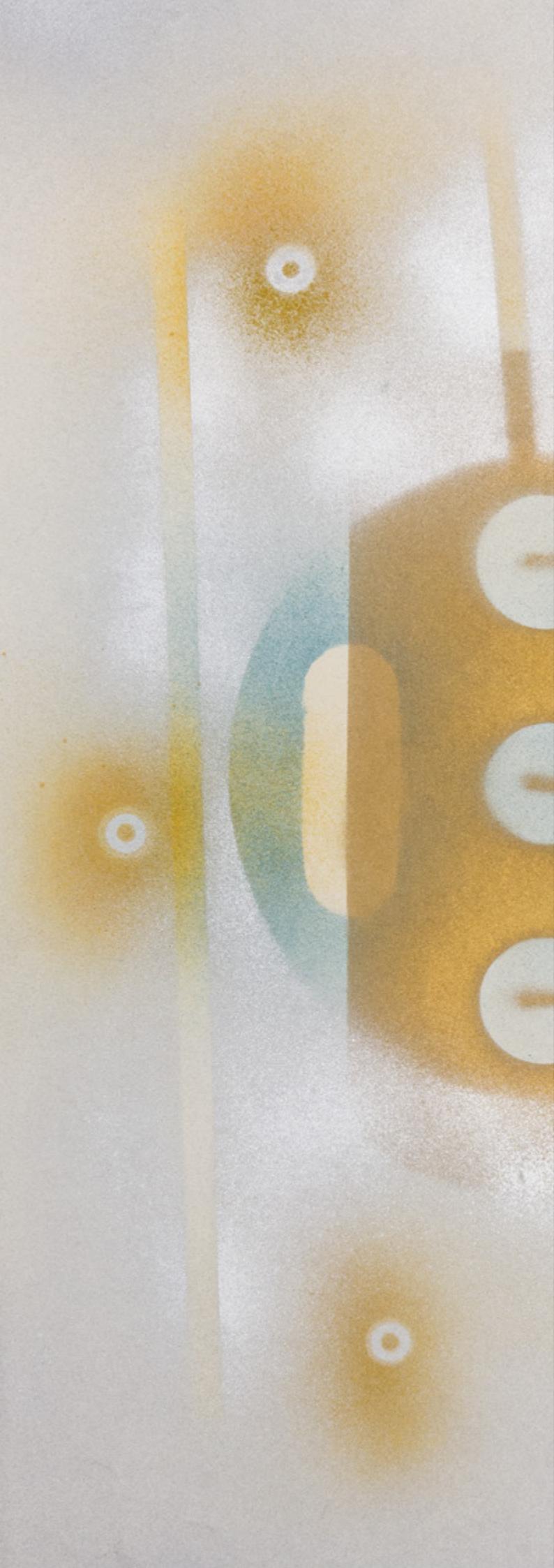
8



4. Composición [Composition], 1976.  
Acrílico sobre papel  
[Acrylic on paper]  
72 x 58 cm
5. Afiche del Café-théâtre de Neuilly,  
*La Palata*, de Michel Calonne.  
[Poster for the play *La Palata*, by Michel Calonne at the Café-théâtre in Neuilly]  
1974.
6. Aleatoire n°2, Nice, 1976.  
Acrílico en aerosol sobre papel  
[Acrylic spray paint on paper]  
62,7 x 38,9 cm  
24.7 x 15.3 in

9





## FRAGMENTS OF MYSTERY

Paintings by Arden Quin from the *Aléatoires* Series  
by María Cristina Rossi

*I like to create very simple things. [...] I have a great belief in games, which are somehow a mirror of life, of struggle. In life, there is offense and defense. A game is a conflict, with someone else or with yourself.*  
—Carmelo Arden Quin, 1988<sup>(1)</sup>

Carmelo Arden Quin's work alternatively resided in the visual arts and in literature. While living between Nice and Paris during the 1970s, he began a series of paintings on paper that draw upon both areas, which he called *Aléatoires* (Random).

**Between Paris and Nice**  
Carmelo married Marcelle Saint-Omer in 1958 while he was based in Paris, and together they decided to acquire an apartment in Nice, which they managed to move into in 1960. Although that decade was an era of relative economic prosperity for France, it was also a time when society was permeated by demands with cultural repercussions: from norms imposed by the system to consumerism, the exigency of the market, or the events set into motion by the wars in Indochina and Algeria and even positioning with regard to the "cold war". These questions had an impact on the arts, which raised objections to traditional techniques by way of gestural, conceptual, minimal and Pop proposals, spontaneous actions and performance, with a tendency toward dissolving the boundaries between disciplines and putting the role of art in crisis.

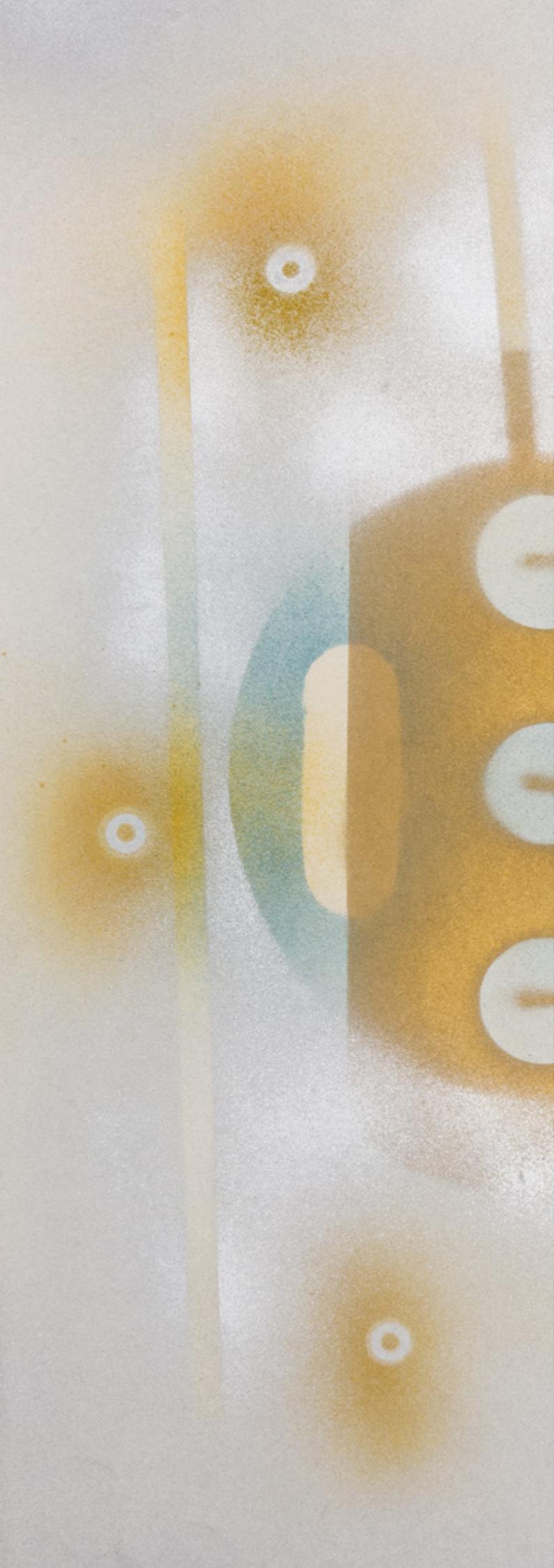
Located some 1,000 kilometers from Paris, Nice offered a cultural life just in the midst of transformation in the 1960s, almost ready to dispute the capital's central role. A trend of renovation known as the *l'École de Nice* (Nice School) was being developed by artists from the Nouveaux Réalistes group (Yves Klein, Martial Raysse, Arman and César), the Fluxus movement (Ben Vautier, Robert Filliou, George Brecht, Serge III, Erebo, Erik Dietman and Marcel Alocco) and others who preferred a critical turn in painting, in what was known as the *Supports-Surfaces* proposal, which also led to the formation of Groupe 70 in Nice. They all counted on support from several cultural magazines<sup>(2)</sup>, galleries<sup>(3)</sup>, the Fundación Maeght—which disseminated modern and contemporary art—from 1964 onward, and, with the creation of the Université Nice Sophia Antipolis

in 1965, not only were the city's demographics rejuvenated by its students, they also formed part of an emerging public engaged in the most radical debates.

Once they had moved into the seventh floor of the building at 4 rue du Dr. Richelmi, the couple began getting to know the most active artists on the local scene. For Carmelo, this period was one of change, given that he had to alternate his art production with the administration of the Saint-Omer family business in *boiserie* and marquetry, a responsibility that had fallen to him after Marcelle's father passed away. It was therefore a time when he dedicated a preponderant portion of his creative time to literature; in 1961 he published *Opplimos*, a book of aphorisms, with the Parisian publisher José Corti. Meanwhile, his visual MADI production, in accordance with his admiration for Francis Picabia's work, focused on works on paper, which generally made use of polygonal formats. On the one hand, there were some instances of decoupage-collage that combined traditional adhesion of papers with cut-out work carried out on the background paper in such a way that the pierced surface allowed seeing through the empty space or visualizing materials placed beneath. On the other hand, the collages were made with papers in flat colors or with decoration, at times with added textures in laminated or corrugated cardboard and eventually, ink drawings.

**In the Tradition of Group Work**  
The relationship that Arden Quin had established with Joaquín Torres García in 1935 permitted him an early recognition of the value of working as a group and comprehension of the importance of exhibiting his aesthetic ideas and founding his own magazines in order to communicate them, just as the Uruguayan master had done, first with the Asociación de Arte Constructivo and later with the Taller Torres García. In accordance with this interest in collective work, when he settled in Buenos Aires in 1938 he formed part of the editorial group that produced *Arturo. Revista de artes abstractas*<sup>(4)</sup>'s magazine, which in Summer of 1944 proposed invention art in opposition to Surrealism's automatism, Symbolism and figurative representation, where Rhod Rothfuss also postulated his idea of breaking away from the orthogonal painting support by employing "shaped canvases".

Toward the end of 1945, he was part of the Movimiento de Arte Concreto Invención (MACI), which exhibited the first paintings, sculptures, dance and music conceived in the framework of



the inventionist proposal, in two events organized in private homes<sup>(5)</sup>. He also participated when the Movimiento MADI presented its first exhibition in the halls of the Institut d'Études Supérieures de Arts<sup>(6)</sup> in August of 1946. Although the movement split up in early 1947, Arden Quin regrouped with the Blaszko brothers and other young people from the studio on Cabrera Street, which they used to call Galerie Madiste<sup>(7)</sup>. Working on the basis of MADI aesthetics, he made paintings with shaped canvases, *galbées* (curved) and *coplanaires* (coplanar works), reliefs and mobiles which generally included movement, the possibility of making changes and empty spaces by way of orifices in the support.

After settling in Paris in 1948, he began to think about re-founding the MADI group in France, an aim he achieved with the exhibition at the Colette Allendy gallery in 1950, where he presented along with French artist Roger Desserprit and Peruvians José Bresciani and Jorge Eielson. In 1951, he established the Centre de Recherches et d'Études MADI, conceived of as a platform for group study, work and exhibition<sup>(8)</sup>.

#### From Mobile Poems to the Aléatoires Series

From the late 1950s onward, his desire for collective work never ceased; while he was making collages within the area of literature, he created mobile poems and was part of the group responsible for founding *Ailleurs. Littérature, arts plastiques, anticipation, poésie* magazine, which circulated between 1963 and 1966. He was on the editorial board along with Jean Thiercelin, Roitman and Jacques Sénelier, while Julien Blaine joined them after the second issue<sup>(9)</sup>; the Director was Henri Tronquoy for all eight of the issues published. Verbal language and plastic language fused together in his mobile poems in a discourse that defies conventional readings because it depends—like a throw of the dice—on chance, derived from spontaneous action.

He also became progressively involved in the neo-avant garde that had emerged in Nice, and especially through his friendship with Marcel Alocco, he approached the INterVENCION group, founded by Alocco and Raphaël Monticelli. In 1968, Arden Quin signed the "InterVENTION A" manifesto with the group, which included painters, writers and academics who were active in it until 1973<sup>(10)</sup>. In this setting, his name embodied that of a mature artist (between 25 and 35 years older than the other members), a representative of South America's avant garde and an enthusiastic

defender of collective work. The history of *l'École* recognizes this role on Carmelo's part<sup>(11)</sup>, just as Alocco himself expressed in a letter from 1994:

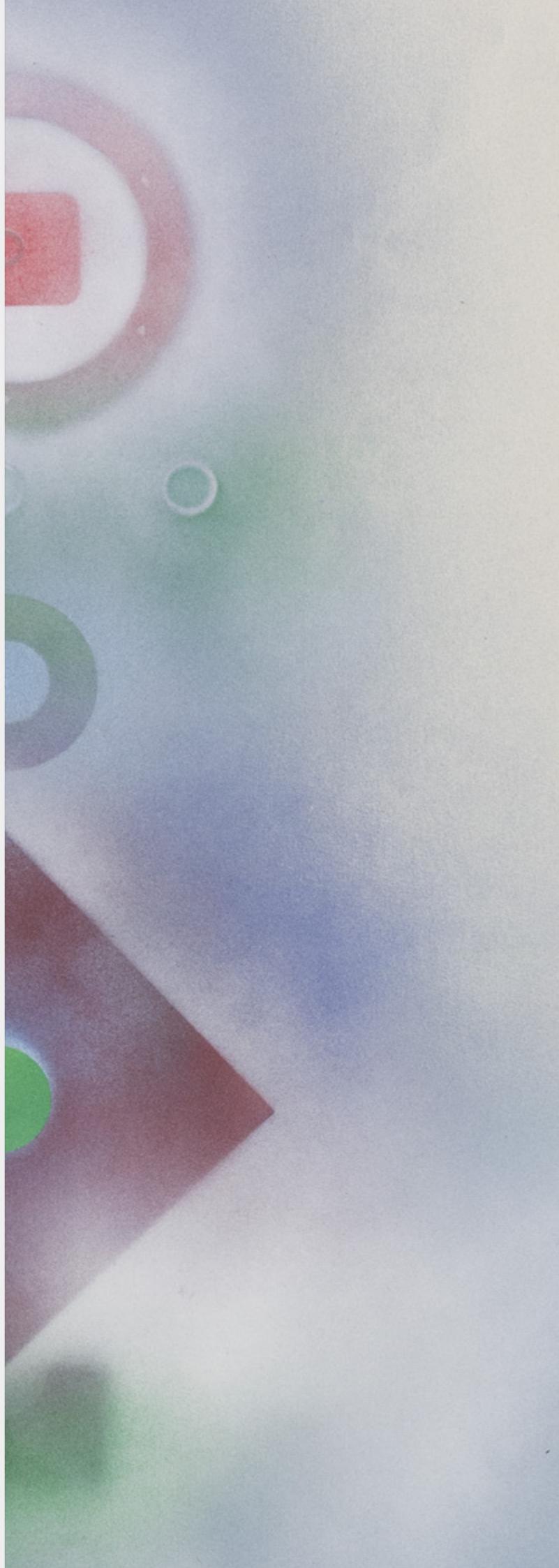
For "*l'École de Nice*", the majority of which I wrote, while directing the rest, important library work was involved. You appear in the section of "visitors", those who had an impact in Nice and a presence, without being part of its structure<sup>(12)</sup>.

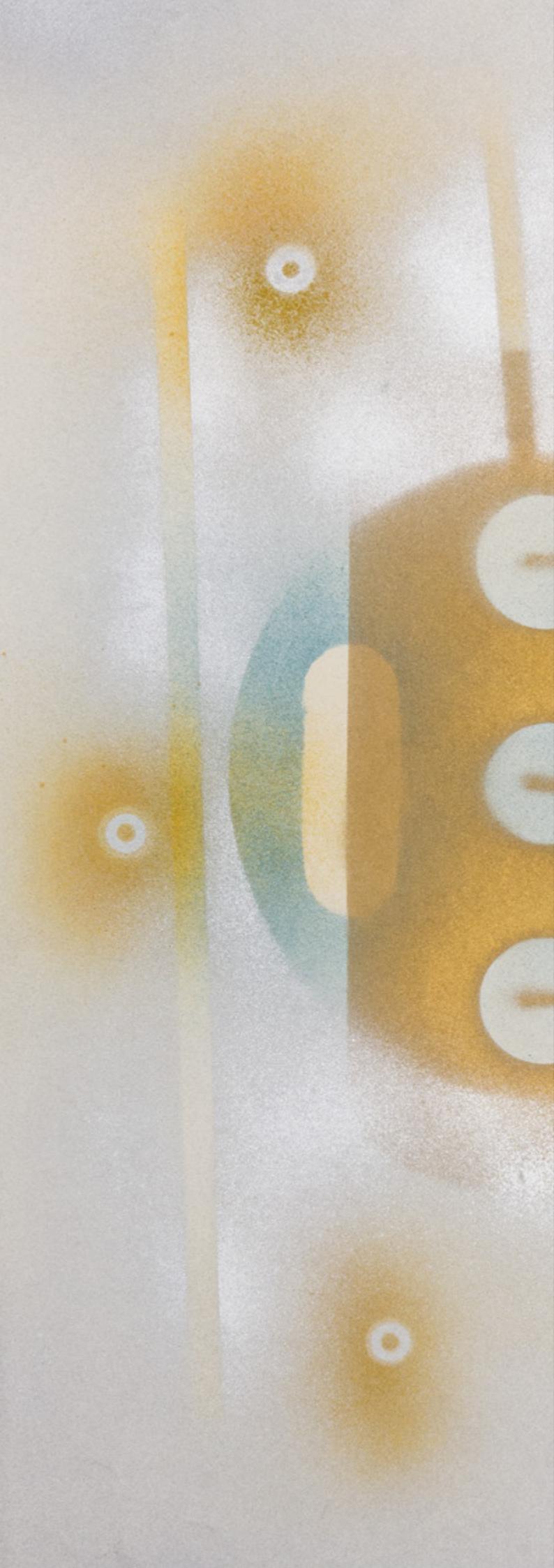
Alocco had been active in the Fluxus movement, and in 1966 he joined Supports-Surfaces, a group focused on questioning painting's material aspects: the canvas, the stretcher, the brushes, the pigments, etc. Following this link between text and image, he produced his *Idogrammario* series, and in 1973 he worked on the *Patchwork* series, with bed sheets painted using brushes, imprints, rollers or aerosol, cut into squares and randomly joined in compositions with irregular format, presented in some cases with loose fragments situated like satellites of the larger work.

At the outset of the 1970s, when Arden Quin returned to painting, not only had he already left behind the palette associated with Torres García, he had also distanced himself from the luminous painting incorporated when he met Georges Vantongerloo in the early 1950s. Therefore, when the period of his *Aléatoires* began, instead of dedicating time to the process of drying and polishing various layers of oil paint, as the *plastique blanche* in the manner of Vantongerloo demanded, he adopted acrylic paints sprayed in aerosol, which offered him shorter drying times, very adequate for working on the basis of spontaneous invention.

In fact, at that time street graffiti, the provocative texts by Fluxus and the critique of pictorial tradition by *Support-Surface* were all employing cellulose paint applied in spray, like Alocco's *Patchwork*. Carried out using stencils and a pulverization technique that allows paint to be applied gradually until the surface is saturated for uniform planes of color, or in a light spray to achieve transparencies or gradations between pigments, in the compositions from the *Aléatoires* series, layers of color are added or taken away through the superimposition of the templates.

A survey of the *Aléatoires* series enables the identification of a group of templates with forms that appear repeatedly in the compositions, and in other cases, recognition of industrially manufactured elements that were applied, such as wire mesh or washers, even though the resulting arrangements are always diverse.





Arden Quin produced this series on large sheets of paper (approximately 60 or 70 x 40 cm), sometimes on paper that was reutilized. The series began during the 1970s and continued until the 1980s, painted in both Nice and Paris. A first group is numbered and signed in Nice, 1972; whereas in another group, dated 1976, many of the paintings were done on the back side of the poster for the play *La Palata*, by Michel Calonne, staged at the Café-Théâtre in Neuilly in November of 1974. These same theater-cafes had also been part of the theatrical avant garde of the 1960s, because their intimate format proposed a renovation of the genre, where comic pieces, improvisations, short works, poetry and songs that could be presented in the reduced space of a cafe, with few actors, came into direct contact with the public who would attend the event while having coffee or a drink. At times Arden Quin preferred to present some of these works in a polygonal format, so he would accordingly cut the paper sheets and mount them on stretchers with irregular contours in order to avoid the stillness of classic orthogonal structures, in accordance with his MADI proposition. Painted using aerosol and stencils with infinite possibilities for variations, the works from this series restrain the time required for their production, the site of the creative act—via the least conventional route, by introducing the notion of chance—and in doing so reveal a new object. Literature from this era was also venturing into experimental narrative that eluded conventional paths; even Julio Cortázar was offering alternative directions in reading in *Rayuela*, permitting the expected order to be disrupted, and allowing the fragmentation of an apparent whole to be perceived.

For Arden Quin, creation was an occurrence, an experience in which he would establish a dialog with the material somewhere between rigor and a playful experience<sup>(13)</sup>. The random forms in this series, the compositions, their hidden subtleties and their highlights and shadows, are the consolidation of his spontaneous creative action, from which an unexpected invention emerges, one that is not exhausted along one single path of deciphering because at that moment of play—in accordance with his idea—creation manages to capture fragments of mystery.

#### NOTES

- (1) See: Marie-Odile Andrade. "Arden Quin. La Poétique et la Rigueur", in *Artension*, n.º 6, Rouen, October 1988.
- (2) Outstanding among his editorial projects are the magazines: *Profil littéraire de la France*, *Abordages*, *Septembre*, *Espaces du Club des jeunes*, *les Rencontres Poétiques de Provence*, *Identités*, *Open*, *Le Spirographe*, *Lolita*, *les Cahiers de l'atelier*, *Des Viscères et des abats*, *Vice de forme*, *Poésie d'ici*, *Le Guép'art*, *Poésie de la photocopie*, *L'Antiégouttoir*, *Contre*, *Reg'art*, *Cahiers de travail du Lieu 5*, etc.
- (3) The principal galleries were: Alexandre de la Salle, founded in 1960 in Vence (later in Saint-Paul-de-Vence, a space that played a major role in the dissemination of Arden Quin's work), Jacques Matarasso's gallery-bookstore and the photographer Ferrero's gallery, along with Chave, run by Vence and Issert in Saint-Paul-de-Vence or the galleries in Nice: Muratore, Hervieu, Sapone, Anne Roger, Boudin and Lieu 5, a space founded by Martin Miguel, Max Charvolen and Raphaël Monticelli, also connected with Arden Quin's work.
- (4) Joining Carmelo Arden Quin on the magazine's editorial board were Edgar Bayley, Gyula Kosice and Rhod Rothfuss; Tomás Maldonado was in charge of the cover, and the vignettes were done by Lidy Prati.
- (5) The first one took place at the Aberastury-Pichón Rivière residence, and the group consisted of: Klaus Erhardt and Daniel Devoto, dancer Renata Schotterius, and visual artists Arden Quin, Rothfuss, Kosice, Diyi Laañ and Elisabeth Steiner; while for the event held at Grete Stern's house those presenting works were: Steiner, R. Rasas Pét, Arden Quin, Rothfuss, Erhardt, Kosice, Alexandre Havas, Ricardo Humbert, Grete Stern, Eitler Julio Roadzin, Silvia Còppola, Valdo Wellington, Dieudonné Costes and Sylwan-Joffe Lemme, with music by: Karel Hába, Karl Wiener, Paul Hindemith, Ruth Crawford, Rodolfo Arizaga, Eitler, Lily Saslavsky de Litvin, Darío Daniel Sorin, Martín Fuchs and Rodolfo Arizaga, German Erhardt, Simón Zlótnik, and Alejandro Barletta, along with dance by Renate Schottelius.
- (6) Comprising this MADI group were: Arden Quin, Gyula Kosice, Rhod Rothfuss, Diyi Laañ, Elisabeth Steiner or Esteban Eitler, Martín Blaszko, Valdo W Longo, Ricardo Humbert, Alejandro Havas, Dieudonné Costes, Raymundo Rasas Pét, Sylwan Joffe Lemme and Paulina Ossona.
- (7) In March of 1948, they organized an exhibition with Esteban Eitler, Martín and Ignacio Blaszko, Ed. Levin, Arden Quin, Esteban Fassio, S. Rojas, Peter Reiner and Sameer Macareus (sic), and in April of that year they held a Matinée Madiste chez Elías Piterbarg with Martín and Ignacio Blaszko, Ed. Levin, Arden Quin and S. Rojas.
- (8) The stable members of the Centre included Uruguayan artists Arden Quin and Wolf Roitman, Venezuelans Luis Guevara Moreno and Rubén Núñez and Europeans Saint-Omer, Roger Neyrat, Pierre Alexandre, Guy-Claude Lerein, Claude de Seynes and Georges Sallaz.
- (9) After issue number 4, Michel Unia was incorporated on the editorial board, and Jean Thiercelin departed. Regarding the mobile poems from the 1950s and the relationship between Arden Quin and Julien Blaine, see: Ornella Barisone, "Pluraleidoscopio de lo mínimo manipulable: los experimentos poéticos de Carmelo Arden Quin", in María Cristina Rossi (cur.), *Arden Quin en la trama del arte constructivo* [exh. cat.], Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2022, pp. 157-185.
- (10) Signed by Arden Quin along with Alocco (1937), Monticelli (1948), Amanda, painters Patrick Saytour (1935), Claude Viallat (1936) and Noël Dolla (1945), sociologist Philippe Chartron (1948) and anthropologist Henri Giordan (1937).
- (11) See: Marcel Alocco, *L'Ecole de Nice*, París, Demainstre, 1996; Raphaël Monticelli, "Le groupe INterVENTION, 1968-1973", in *Colloque international l'Art Contemporain et la Côte d'Azur, Un territoire pour l'expérimentation*, 1951-2011, September 29 and 30, 2011, Nice, and R. Monticelli, *À propos du mouvement artistique niçois*, in Patriote Côte d'Azur, n.º 200-201, August 11 to 24, 2017.
- (12) Letter from Alocco to Arden Quin, Nice, December 27, 1994 (author's translation), Carmelo Arden Quin archive. The collected letters testify to a relationship that was active until the late 1990s.
- (13) See: Marie-Odile Andrade. "Arden Quin. La Poétique et la Rigueur", in *Artension*, n.º 6, Rouen, October 1988.

Quin was a poet and visual artist born on March 16, 1913 in Rivera (Uruguay). It was through a friend of the family, Catalonian writer Emilio Sans, that he first approached the visual arts. In 1935, he met Joaquín Torres García at a conference he was giving at the Sociedad Teosófica. After initially working along the lines of Cubism, he gradually turned toward his first non-orthogonal paintings, breaking away from the traditional limits of the rectangle.

In 1938, he moved to Buenos Aires (Argentina), joined avant-garde artists, and also took classes in Philosophy and Literature at the Universidad de Buenos Aires. He participated in *El Universitario. Voz estudiantil*, a bimonthly periodical in 1941, publishing his political and aesthetic ideas. He participated in the group that edited *Arturo. Revista de Artes Abstractas*, along with Gyula Kosice, Rhod Rothfuss, Edgar Bayley, Tomás Maldonado and Lidy Prati; the publication's only issue was produced in 1944, and it also included collaborations from Murilo Mendes, Vicente Huidobro and Torres García.

In 1945, he participated in the Movimiento de Arte Concreto Invención (MACI), which presented works at Aberastury-Pichón Rivière and Grete Stern private homes. He was part of the MADÍ movement in 1946, and participated in all the exhibitions that the group organized that year. At that time, he produced works with polygonal frames, mobile structures, *coplanales* (coplanar works), object paintings and curved works that he denominated *formes galbées*. In 1948, he moved to Paris (France), where he approached Georges Vantongerloo, Michel Seuphor, Marcelle Cahn, Auguste Herbin, Jean Arp and Francis Picabia, among other avant-garde artists.

In 1950, he organized the first exhibition of the MADÍ-France group, participated in the Salon des Realités Nouvelles and formed part of the *Centre de Recherche et d'Études MADÍ*. During this period, he introduced collage and decoupage in his work. In Buenos Aires, he undertook the initiative of promoting the Arte Nuevo group, an idea developed among artists working in different non-figurative tendencies, which presented its first exhibition at the Galería Van Riel in 1955. In Paris, he founded *ailleurs* magazine, and during the 1960s, he further developed his work with mobile poems. After fifteen years, he returned to painting in 1971, and in 1984, he founded the MADÍ International group. He continued to work at his home in Savigny sur-Orge until his death, which occurred on September 27, 2010.

#### MARIA CRISTINA ROSSI

Rossi has a PhD in Art History and Theory from the Universidad de Buenos Aires (UBA) and a degree in the Arts from the same University. She is Associate Professor in *Historia de las Artes Visuales. América Latina y el Caribe siglos XIX y XXI* (UBA) and Full Professor in *Relatos Curatoriales II* at the Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF). She directs group research projects at both institutions and has participated on research teams at the ICAA-Museum of Fine Arts Houston and on various projects receiving support from the Getty Foundation.

She is an independent curator of exhibitions involving Argentinean and Latin American artists, which include: Carmelo Arden Quin, Alberto Delmonte, Pedro Tyler, Anselmo Piccoli, Antonio Pezzino, Miguel Ángel Vidal, Eduardo Mac Entyre, Alejandro Puente, José Gurvich, Víctor Magariños, Julio Le Parc, José Clemente Orozco, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros and Manuel Espinosa, among others.

She is currently a member of the Editorial Board of Latin American and Latinx Visual Culture, University of California Press, a member of the *Centro Argentino de Investigadores de Arte* and of the *Asociación Argentina e Internacional de Críticos de Arte*. She dictates seminars and conferences and publishes articles and books, including: *Grupo Joven, arte nuevo de los años 50* (2021); *La revista Arturo en su tiempo inaugural* (2018), *Carmelo Arden Quin* (2018), *Nikolai Kasak. Confluentia Physical Art & MADÍ* (2016), *Manuel Aguiar. Memoria y vigencia* (2015); *La abstracción en la Argentina siglos XX y XXI* (2011); *Antonio Berni. Lecturas en tiempo presente* (2010) and *Arte Argentino y Latinoamericano del siglo XX, sus interrelaciones* (2004), among others.



CARMELO ARDEN QUIN  
Pinturas de la serie Aléatoires  
[Paintings from the Aléatoires Series]

Acrílico en aerosol sobre papel  
[Acrylic spray paint on paper]  
62,7 x 38,9 cm  
24.7 x 15.3 in

- 01 Aleatoire n°02, Nice, 1976
- 02 Aleatoire s/nº, ca.1976
- 03 Aleatoire s/nº, ca.1976
- 05 Aleatoire n°40, Nice, 1976
- 06 Aleatoire s/nº, ca.1976
- 07 Aleatoire s/nº, ca.1976
- 08 Aleatoire s/nº, ca.1976
- 09 Aleatoire s/nº, ca.1976
- 10 Aleatoire s/nº, ca.1976
- 11 Aleatoire s/nº, ca.1976
- 12 Aleatoire s/nº, ca.1976
- 13 Aleatoire n°21, 1976
- 14 Aleatoire s/nº, ca.1976
- 15 Aleatoire s/nº, ca.1976
- 16 Aleatoire s/nº, ca.1976
- 17 Aleatoire s/nº, ca.1976
- 19 Aleatoire s/nº, ca.1976
- 20 Aleatoire s/nº, ca.1976

Programa [Program] 08  
Ene [Jan] 2023  
Carmelo Arden Quin  
Fragmentos de misterio  
Texto curatorial  
[Curatorial Text]  
Maria Cristina Rossi

Publicación  
Concepto & diseño  
[Concept & Design]  
Laura Escobar  
Fotografía  
[Photography]  
Adrián Rocha Novoa



Walden Natura  
Los Cerrillos c/El Faro  
[CP 20400] Pueblo Garzón  
Maldonado, Uruguay  
@waldennatura  
waldennatura.com

19

