

The background features a series of vertical stripes in various colors: dark purple, light purple, green, grey, orange, black, red, and teal. Overlaid on these stripes are several thick white lines that intersect to form a complex geometric pattern of triangles and polygons.

Melé

MNBA
MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES
NEOQUÉN

Melé



Presidenta de la Nación Argentina
Cristina Fernández

Secretario de Cultura de la Nación
Jorge Coscia

Municipalidad de Neuquén
Intendente
Martín Farizano

Secretario de Cultura
Oscar Smoljan

Museo Nacional de Bellas Artes Neuquén
Director
Oscar Smoljan

Melé

Octubre - febrero de 2011
Museo Nacional de Bellas Artes
Neuquén

MNBA
MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES
NEUQUÉN

ORGANIZACIÓN DE LA MUESTRA

Dirección: *Oscar Smoljan*

Coordinación: *Marcela Rodríguez Ponte*

Curaduría: *Juan Melé, Oscar Smoljan*

Asesoría: *Beatriz Peláez, Estefanía Petersen, Néstor Rinaldi*

Montaje: *Carlos Britos, Gustavo Altuna, Ricardo Ruiz Díaz*

Secretaría: *Cecilia Cil, Carolina Merli, Sandra Pavese, Leandro Vera*

Administración: *Laura Miranda, Alberto Querci*

Guías de sala: *Graciela Altieri, Gabriel Castro, Paola Ferrer, Matías Vázquez*

Asistentes de sala: *Maitén Bergallo, Nicolás Farías, Néstor Fernández, Ana Lucumán, Juan Martínez, Carlos Quinteros, Bella Sáez, Patricia Sepúlveda, Mabel Urán, María Teresa Vargas, Silvina Vesco*

Colaboradores: *Roberto Calamita, Verónica Jaroslavsky, Graciela Monti*

CATÁLOGO

Diseño gráfico: *Estudio Marius Riveiro Villar*

Fotografía: *Daniel Mussatti*

Traducción al inglés: *Gunner & Asociados*

Impresión: *Latingráfica*

AGRADECIMIENTOS

El MNBA Neuquén agradece especialmente la colaboración de Luis Pérez Oramas

Esta muestra de Juan Melé abarca los últimos treinta años de su producción artística. Toda su trayectoria creativa atraviesa la historia misma del arte moderno argentino, desde aquellas históricas vanguardias de los años 40, como la Asociación Arte Concreto-Invención, hasta el presente.

Melé forma parte de una generación de artistas irrepetibles que hicieron de la investigación y el cuestionamiento de lo formalmente establecido el motor de búsqueda que abrió las puertas a un lenguaje nuevo y llevó las artes visuales nacionales a niveles nunca antes alcanzados.

Trabajador infatigable, pero también profundo pensador, Melé acompañó con su vida y su obra los distintos estadios del arte moderno en la segunda mitad del siglo XX, ya tanto en la Argentina como en el mundo.

Así lo podemos encontrar en los 40 junto a Hlito, Prati, Espinosa, Iommi, Lozza, Maldonado, Mónaco, Molenberg, Girola, Souza, Caraduje, Núñez, Villalba y Contreras.

Pero también en Europa, por esos años, junto al grupo Concreto de Milán. O en Suiza, junto a Max Bill. O en París, con Braque, Lhote, Seuphor, Vantogerloo, Delaunay, Pevsner, entre otros.

En los 70, en Nueva York, continuará con su tarea creativa hasta entrados los años 80.

Toda una vida dedicada por entero a la creación, pero también a la docencia, a la transmisión de conocimientos a las futuras generaciones, ya sea como profesor en la Escuela Nacional de Bellas Artes o a través de publicaciones que giran en torno a sus búsquedas como artista plástico.

Sus memorias, publicadas a finales de los años 90 bajo el título *La vanguardia del 40*, son una referencia insoslayable para comprender ese rico y profundo período fundacional de nuestras artes visuales contemporáneas.

El destino ha querido que esta muestra, que inauguramos en nuestro Museo Nacional de Bellas Artes Neuquén, coincidiera con un nuevo cumpleaños de este artista, uno de los pocos sobrevivientes de aquel grupo que inició la exploración de la abstracción geométrica hace más de sesenta años.

En un gesto infrecuente, pero a la vez de gran generosidad, Melé ha donado al MNBA Neuquén sesenta y dos de sus obras, las cuales pasarán a formar parte del patrimonio de nuestra ciudad.

Un artista y un ser humano cabal que nos honra recibir, así como a sus obras, que marcaron trazos hoy indelebles en la gran pintura del arte moderno.

Oscar Smoljan

Director MNBA Neuquén

La Fundación YPF celebra el gesto del artista Juan Melé de donar más de sesenta obras al Museo Nacional de Bellas Artes de Neuquén, una institución que viene desarrollando una excelente política en la promoción y la difusión del arte desde la Patagonia.

Es importante destacar la decisión del artista, quien es uno de los referentes principales de la vanguardia que se desarrolló en los años 40 del siglo pasado, y que en la actualidad es reconocido tanto nacional como internacionalmente.

Esta donación permitirá el enriquecimiento del acervo del museo, al que la Fundación YPF ha apoyado en sus actividades desde su creación, en el convencimiento de la necesidad de articular los esfuerzos públicos y privados.

Desde la Fundación venimos desplegando una intensa labor en el campo de la cultura y el arte, a través de diversos programas de los cuales también ha participado el museo, como *Argentina pinta bien* y *Muestras itinerantes*, llevando a diferentes puntos del país la obra de importantes artistas argentinos.

Esto lo hacemos porque estamos convencidos de que el arte tiene un singular valor como medio de expresión y concientización. Permite una reflexión sobre el mundo que nos rodea multiplicando miradas y perspectivas, fortaleciendo y formando identidades.

Por eso, queremos felicitar a Juan Melé y renovar nuestro compromiso de apoyo a la labor del Museo Nacional de Bellas Artes de Neuquén.

Ezequiel Eskenazi

Vicepresidente de la Fundación YPF

Un acto de generosidad

Cuando un artista dona una obra a un museo, parte de su vida ha de permanecer allí para siempre. Es éste uno de los actos de mayor generosidad que pueda darse en el mundo del arte.

El artista que dona su obra suele tener en claro su objetivo. Sabe que en un museo ella será cuidada, preservada y no se dispersará en colecciones privadas que quizás solo terminen contempladas por sus poseedores o su pequeño círculo de familiares y amigos.

El artista que dona su obra sabe que en un museo su creación será vista, estudiada y admirada por una cantidad inimaginable de personas. Y que lo será a lo largo de un tiempo que, incluso, se extenderá mucho más allá del de su propia existencia.

En un museo, su obra se tornará perenne y, como es sabido, la perduración de lo realizado ha sido desde siempre la secreta energía que ha movido al hombre a crear magnificencias, fueran ellas pinturas, sinfonías o rascacielos inalcanzables.

Pero más allá de estas consideraciones, la donación de obras mueve precisos engranajes que echan a andar la gran relojería de la cultura.

Las donaciones acrecientan el patrimonio de los museos. En el caso del Museo Nacional de Bellas Artes Neuquén, su patrimonio es de la misma ciudad que le dio origen; son bienes culturales de sus ciudadanos. A su vez, la índole de las donaciones -según la relevancia y trascendencia del artista y el sitio que ocupa en el concierto del arte nacional o universal- ratifica la calidad de este museo.

El MNBA Neuquén cuenta con muchas obras cedidas por grandes artistas. Esto habla de su seriedad como institución y de la confianza que genera en quienes han decidido que sus creaciones vivan en él para siempre. A su vez, no deja esto de hablar bien de nuestra ciudad y de nuestros conciudadanos que, con su apoyo y sus impuestos, sostienen este museo.

Pero cuando un artista decide donar más de una obra, cuando dona a un museo más de diez o veinte obras y lega en vida una colección retrospectiva como lo ha hecho recientemente Juan Melé al MNBA Neuquén, entonces la magnitud de la entrega, la dimensión del desprendimiento, la muestra de confianza en el destinatario, la consiguiente revalorización de su patrimonio y del de la ciudad que lo alberga se



multiplican exponencialmente a niveles propios de una muy alta calidad institucional.

Más de sesenta piezas de Melé son hoy parte de este museo y habrán de permanecer en él para que generaciones de neuquinos, argentinos y hombres y mujeres del mundo entero puedan conectarse con uno de los creadores más importantes que dio el arte americano.

Asimismo, el MNBA Neuquén continuará cumpliendo su compromiso liminar de ser difusor de la producción de los grandes artistas argentinos, por lo que esta colección será exhibida en exposiciones itinerantes desde Neuquén hacia los principales museos del mundo.

Desde París a Santiago de Chile, la obra de Melé, uno de los puntales del arte contemporáneo del continente, será vista en su totalidad y estudiada, admirada y aprendida por millares de personas de los más variados orígenes, etnias y culturas.

La precisa y eficiente relojería de la cultura se pone, así, nuevamente en movimiento a partir del primer paso dado por un artista que ha decidido legar sus creaciones a la generación presente y a la posteridad.

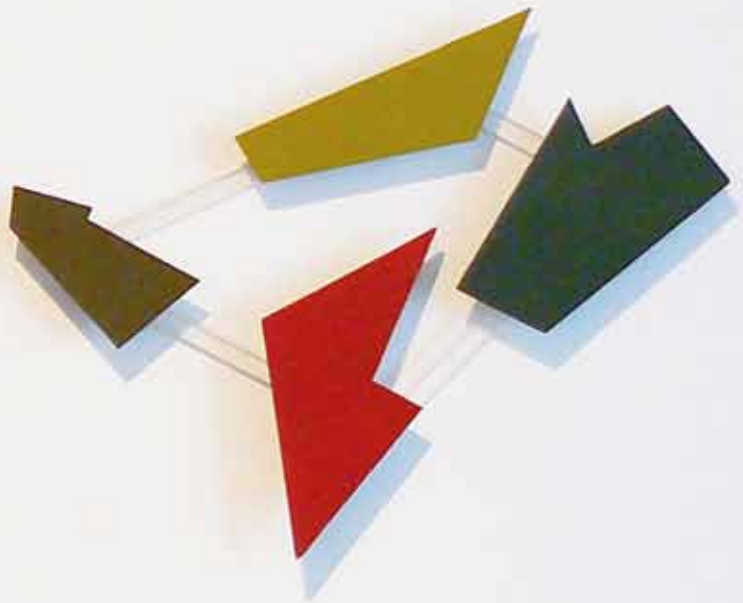
Pero, también, expertos en arte han cedido su trabajo intelectual, profundo, erudito y esclarecedor, para el catálogo que acompaña esta colección en su recorrida por el mundo. Tal es el caso de Luis Pérez Oramas, una autoridad en arte latinoamericano y curador del Museo de Arte Moderno de Nueva York, el MoMA, como se lo conoce popularmente, o de Nelly

Perazzo. Ambos han escrito su visión de Melé y su obra, su mundo y su tiempo, para este libro.

No nos alcanzan las palabras para agradecer tanta entrega. Sólo nos resta reiterar el compromiso del MNBA Neuquén, y de quienes en el futuro habrán de conducirlo, de honrarla como merece, tanto abriendo las puertas de este museo a todos por igual como acercando estas obras a todos aquellos que quieran conocerlas y llevar en su corazón algo de la vida de este gran artista argentino.

Oscar Smoljan





Juan Melé, un artista concreto

Nelly Perazzo

Miembro de número de la Academia Nacional de Bellas Artes

Juan Melé se nos ha presentado siempre como un artista de firmes convicciones, que si bien nutren sus realizaciones, le han permitido, sin embargo, apropiadamente, una dinámica de renovación formal y técnica que no ha cesado.

Dentro de este campo unió a su quehacer la reflexión, y ambos lo marcaron desde sus comienzos en el concretismo argentino, en 1946.

En octubre de 1946 participó en la tercera exposición que en la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos realizó la Asociación Arte Concreto Invención (AACI), en carácter de integrante de ésta, junto con Gregorio Vardánega y Virgilio Villalba, sus compañeros de taller de la avenida Juan B. Justo, quienes compartieron sus ideas, sus prácticas y su difusión.¹

También estuvo presente en la exposición que hizo la AACI en el Ateneo Popular de la Boca, desde el 18 al 25 de octubre con la participación de los nombrados (ver nota 1), menos Lidy Prati y Iommi. Su exaltación por los ideales concretistas encontró en los debates y muestras de la Asociación un apoyo de gran aliento.

Fue así como publicó en 1948, en el número 1 de la *Revista Contemporánea*, su propia reflexión teórica

en un artículo titulado “Planteo concreto de la pintura bidimensional”.²

Ese texto resulta particularmente interesante por dos razones; la primera es que explicita su concepción sobre las investigaciones que estaba llevando a cabo en relación con las leyes de la percepción. Señala que el respeto a la bidimensionalidad exige restablecer el equilibrio cuando el plano está alterado por el “suceso” plástico, y que, en todos los casos, debe utilizarse, reducido al mínimo, el contraste indispensable, como “consecuencia lógica de la estructura de la composición y de las leyes perceptivas, pero jamás del propósito deliberado de explotar sus facultades representativas”.

El segundo punto a tener en cuenta es cuando habla de la imposibilidad de abordar un arte integral (una plástica vinculada peligrosamente a la arquitectura), pues se corre el peligro de que el “suceso” (figura) pierda –en el caso del marco irregular y la llamada pintura coplanar– su estructura interna, “al relacionarse con algún fondo inconveniente que el azar pueda proporcionarle”.

Esto es destacable porque Melé hizo obras de marco recortado en entramado de colores violentos en un momento en el que casi todos los integrantes de la Asociación adhirieron a esa práctica, como se vio

¹ De la Asociación Arte Concreto-Invención participaban A. Caraduje, M. Espinosa, A. Hlito, E. Iommi, los hermanos Lozza, T. Maldonado, A. Molenberg, P. Mónaco, O. Núñez, L. Prati, J. Souza, integrantes de ésta desde su creación en noviembre de 1945.

² Melé publicó, también posteriormente, en octubre de 1959, otro artículo en la *Revista del Banco Central*, en el cual reseñó las metas del grupo Arte Concreto-Invención.

en la exposición del Museo Sívori en 1980,³ que fue previa a la dispersión de otras que sobrevino luego.

En el número 1 de la *Revista de la AACI*, Maldonado escribió sobre el marco recortado y señaló que para el grupo había sido sólo un hito en un proceso. En ese momento los pintores habían llegado finalmente a la separación de los elementos constitutivos del cuadro sin abandonar su disposición coplanaria. Estas formas independientes, al principio, eran sostenidas por detrás por medio de barras finas de metal –Melé hizo una escultura resuelta de esa manera– y se evitaban bordes que se continuaran perceptivamente y determinarían el cierre total de la forma.⁴ Alfredo Hlito aclaró bien la situación posteriormente diciendo que la experiencia fue abandonada por considerarla insatisfactoria, pero que a ellos les sirvió para probar que el requisito planista no puede ser elevado más allá de ciertos límites sin colocar a la pintura en una situación sin salida.⁵

Al ubicar el artículo de Melé en ese punto de las preocupaciones teóricas con las cuales se manejaban los artistas concretos argentinos, éste adquiere toda su dimensión.

En 1948, nuestro artista expuso también en el XV Salón de Otoño en el Salón Peuser, y en agosto, en

³ *Vanguardias de la década del 40. Arte Concreto-Invencción - Arte Madí - Perceptismo*, basada en una investigación de Nelly Perazzo que fue publicada posteriormente como libro en 1983.

⁴ En 1980, cuando se hizo la muestra, esta escultura fue adquirida por el Museo Sívori.

⁵ Alfredo Hlito. *El tema del espacio en la pintura actual*, Buenos Aires, *Nueva Visión*, nº 8, 1955.

la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos en una muestra importante de él, Enio Iommi y Virgilio Villalba, con un prólogo de Edgar Bayley. Se refiere a él en estos términos:

Juan N. Melé es antiguo integrante del movimiento concretista de pintura, al que se incorpora con un ponderable bagaje de experiencias audaces, que le permiten aportar de inmediato un punto de vista personal a la plástica invencionista.

Su pintura va tendiendo hacia una mayor simplificación de sus elementos, hasta que, finalmente, decide aplicar sobre un plano ortogonal *collages* geométricos, es decir figuras o formas geométricas, inteligentemente coloreadas, que, en vez de pintar sobre la tela como hacen algunos de sus contemporáneos, adhiere sobre ella.

Data de 1948 la exposición que hizo José Mimo Mena en Caracas, Venezuela, y de la cual Melé participó junto a otros artistas pertenecientes a la AACI. Estuvo también presente en el Salón Nuevas Realidades (Buenos Aires, Galería Van Riel), que fuera tan ponderada por el crítico argentino Córdova Iturburu.

Otro evento importante para Melé en el año 48 fue la beca que le concedió el gobierno francés, la que le permitió viajar a Europa. Allí, siempre imantado por su interés en la abstracción racional, llegó a conocer a Vantongerloo, Pevsner, Max Bill y artistas concretos de Milán: Consagra, Dova, Haber y Munari; también a Sonia Delaunay, de quien he visto una obra en casa de nuestro artista.

A su regreso a Buenos Aires, Melé fue gran protagonista, en la década del 50, de todas las grandes exposiciones de arte no figurativo.

Así, por ejemplo, entre otros, en el primer Salón de Arte Nuevo –asociación de destacada actuación en esa década–, que fue realizado en la galería Van Riel en los últimos meses de 1955. El catálogo estuvo prologado por el crítico Aldo Pellegrini, quien resumió la actuación del arte abstracto argentino hasta ese momento. El subtítulo de “escultores, pintores, arquitectos y fotógrafos modernos” da cuenta de la amplitud de intereses de Arte Nuevo, asociación que publicó seis números de su revista entre 1956 y 1958 y continuó realizando sus salones anuales hasta 1961, pero ya para ese entonces Melé estaba partiendo para vivir en Nueva York.

No podemos dejar de señalar, sin embargo, que, dentro de su fuerte presencia en la década, figuraron las muestras *La nueva generación argentina*, en la galería Jacques Helf y la Bienal de San Pablo (1953); *Pintura, escultura, arquitectura, urbanismo de nuestro tiempo*, en Gath & Chaves (1955), y *Pintura y escultura no figurativa*, Museo Sívori (1956). Fue interesante también que, en 1957, con motivo de la publicación del *Dictionnaire de la peinture abstraite*, de Michel Seuphor, la editorial Fernand Hazan y la galería Raymond Creuze organizaran una exposición internacional a la cual invitaron a los artistas que figuraban en él. De ese diccionario, la editorial Kapelusz hizo, en Buenos Aires, una traducción en 1965; de allí obtuvo el dato de que Juan Melé figuraba entre los representantes de la pintura abstracta rioplatense.

El traslado y permanencia de Melé en Nueva York conoció múltiples alternativas: superación de condiciones adversas los primeros años, retorno esporádico a Buenos Aires, regreso a Nueva York, las primeras muestras en Clovely Line Gallery y Galería Cayman (1975).

Poco tiempo después empezaron en Buenos Aires los reconocimientos a la brillante labor llevada a cabo por las vanguardias de los años 40; estuvieron organizadas por quien esto escribe en la Galería Arte Nuevo y en el Museo Sívori, en 1976 y 1980, respectivamente.

Simultáneamente, su posición en Estados Unidos se fue consolidando y el artista –como podemos conocer a través de sus memorias⁶– fue solicitado de manera cada vez más insistente.

Un factor desencadenante fue la invitación del Museo Sívori de Buenos Aires en 1981 para realizar una muestra en un museo, que fue titulada *Nueva York invenciones*.

Esta exposición puso en evidencia que sus obras habían adquirido mayor complejidad y se habían enriquecido con líneas de fuerte energía plástica. En algunos casos hizo jugar en contrapunto anchas bandas ortogonales de color plano con líneas y formas de ritmos diagonales de gran velocidad, en composiciones firmemente estructuradas por un sistema de relaciones rigurosamente controlado. Comenzó con la serie

⁶ *Memorias de un artista concreto*, Buenos Aires, La Stampa, 2008.

Space crossing line (1974), que ya lo orientaba hacia los trípticos, o sea, una amplia ocupación del muro. En 1985 apareció la serie *Energy*, y poco después la serie *Rayonné*, con amplias superficies recorridas por líneas blancas a manera de rayos de luz. Parecería que quiso dotar a su geometría del dinamismo y la vitalidad que caracterizan al Nueva York moderno.

Los primeros en manifestar ese deslumbramiento por la ciudad nocturna iluminada eléctricamente fueron los futuristas, los inolvidables cuadros de Balla *Frente al Luna Park* (1900), que relacionan luz y velocidad (1912-1913); *El nocturno de Piazza Beccaría* (1910), de Carlo Carrà, o *Il Boulevard*, de Gino Severini, dan cuenta de que luz y ciudad venían alimentando la imaginación artística desde comienzos del siglo XX. También se inserta Melé en una larga tradición respecto de la experiencia de la gran ciudad propiamente, desde Baudelaire y el París de Haussmann en adelante.

Con artistas argentinos recordemos las intervenciones y señalamientos en el espacio urbano de Le Parc y el grupo de la Recherche d'Art Visuel en París (1966), de Edgardo Vigo en La Plata (1968) y el Grupo Escombros en la década del 80.

Cuando Melé hizo su exposición en el Sívori despertó el interés de muchos críticos de arte: Romualdo Brughetti, de *La Nación*; Aldo Galli, de *La Prensa*; Jorge Feinsilber, de *Ámbito Financiero*; Hernández Rosselot, de *La Razón*. Se estableció así una fuerte conexión con Buenos Aires que se materializó con su retorno en 1986.

Había podido –todavía en Nueva York– emprender el abordaje a nuevas técnicas. En primer lugar la escultura, que no frecuentaba desde su época concreta.

Utilizó madera cubierta con masilla a la piroxilina, cuya superficie pulida era pintada con colores acrílicos. Esos elevados planos curvos en tensión ocupan el espacio con autoridad y originaron nuevas experiencias.

Hay que destacar que dos esculturas de ese momento (1983-1985) figuran en la donación realizada por el artista.

En París, en 1990, por circunstancias azarosas comenzó con relieves construidos en madera, siguiendo las estructuras de las telas, experiencia que lo llevó a sus grandes realizaciones de los años posteriores.

De 1990 a 1992 trabajó en fondos negros, posteriormente el blanco se fue imponiendo hasta ocupar por completo la superficie. Allí surgió la necesidad de color, que fue aplicado en los bordes determinando reflejos cromáticos.

Después empezó a mover el plano, a perforarlo, a hendirlo, introduciendo el espacio exterior. Utilizó además los reflejos en los distintos niveles del relieve, valorizando superficies cóncavas o convexas, los ritmos oblicuos y ágiles, los cortes en sangría y, sobre todo, las ventanas, de ahí el nombre de la serie *Le Carré percé*. Todos factores determinantes para que estas obras funcionen como objetos. Este cuadro-objeto ya no se articula más como “un plano modificado por un suceso” –como había afirmado en su artículo de 1948–, sino que se estructura y flexibi-

liza, se transforma y se agota en sí mismo, protagonizando el hecho plástico con carácter unitario.

A partir de 1995 entra en el uso de la dinámica de la forma romboidal. Su trabajo de carpintería que crea nichos en la obra lo relaciona con otro gran maestro argentino, Marcelo Bonevardi, quien estuvo motivado –a diferencia de Melé– por una exploración de lo enigmático.

Su técnica siguió siendo perfecta de acuerdo con las consignas del arte concreto: suprimir lo expresivo e individual y obtener superficies pulidas e impecables como la laca.

La serie *Relieves con reflejos* reemplazó a la anterior a comienzos de 2000. Desapareció el corte del plano, que fue rodeado por una ancha varilla y se transformó en continente, permitiendo que las formas se estructuren entre sí y agudicen la presencia del reflejo.

Simultáneamente Melé siguió haciendo esculturas, actividad que incrementó durante su permanencia en Buenos Aires en 1993. A mediados de esa década empezó su interés por el grabado, trabajando en París con Bo Halbirk. Incursionó en todas las técnicas: aguafuerte, punta seca, aguainta, los *collages* con papel de China, el gofrado. En sus memorias describe minuciosamente sus experiencias, la búsqueda de distintos espesores para la plancha de cobre, el barnizado, la textura de los fondos, la imprimación en color.

Lo que se hace presente al detallar la larga y denodada actuación de Melé es su inquebrantable voluntad

constructiva. No tuvo vacilaciones en ningún momento, la aparición de tendencias nuevas con otras inquietudes no lo movilizó; al contrario, aumentó su inventiva. Muy diferente fue la actitud de Enio Iommi, su colega de la AACI, quien abandonó esta orientación y se embarcó en la visceralidad.

El espíritu renovador de Melé lo incitó a utilizar diferentes técnicas para multiplicar los acentos personales dentro del camino que había elegido.

Completó así una obra variadísima en sus resultados y de indeclinable coherencia conceptual.

Juan Melé ha tenido el reconocimiento que significa haber participado en todas las grandes exposiciones sobre el constructivismo latinoamericano, tanto en la Argentina como en Estados Unidos y Europa. Integra, además, las colecciones particulares de esa orientación.

Con respecto a la generosísima donación que acaba de realizar el artista a la provincia del Neuquén, debemos subrayar que abarca el período de su labor que va desde 1947 hasta 2010. Están ejemplificados tanto su primer período concretista, como la obra realizada en Nueva York, Buenos Aires y París, y en las diferentes técnicas.

Cabe ahora a los beneficiarios no solo hacerse cargo de la conservación del material de tan alto interés, sino difundirlo internacionalmente para corresponder adecuadamente a la oportunidad que representa tener un acervo único de la totalidad operativa de un artista de tal calibre.

Juan Melé: una fábula de Averroes al sur de Mondrian

Luis Pérez Oramas

Curador de Arte Latinoamericano del MoMA, Nueva York

Para mi amigo, admirado Juan Melé

El título de este breve pero sentido homenaje al maestro Juan Melé pudiera prestarse a muchas confusiones. Pudiera parecer, como se dice en Francia, *une boutade*. Pero quisiera ser algo más que un juego de palabras: para empezar, quisiera constituir una indicación problemática, la sugerencia de una nueva comprensión de la obra abstracta y geométrica de Juan Melé, y de sus contemporáneos en Arte Concreto y en Invenciones no objetivas que, durante los años 40 en la Argentina, concibieron una coartada posible para la modernidad más radical en América.

No quiero yo decir solamente, y simplemente, que Juan Melé pintaba, siguiendo entre otras la estela de Mondrian, al sur del continente donde Europa ha encontrado su ensanchamiento último y más prometededor. No quiero solo indicar que este arte y este artista, fiel como pocos a las intuiciones de su madura juventud, vienen del sur.

Al sur de Mondrian es otro continente, harto más complejo que el de una geografía y harto más exigente en su lectura que una simple cartografía. Al sur de Mondrian, que sería uno de los nortes, indicaría para nosotros una topología de la historia del arte moderno a través de la cual se puede intentar una comprensión de la aventura de la modernidad en América, más allá del genealogismo de las influencias y del eurocentrismo de las implantaciones foráneas.

Juan Melé no necesita intérprete. Él mismo, con la clara sencillez de una prosa digna de su obra de pintor, se ha explicado:¹ la Argentina, como otros países del continente sudamericano, gozó de una circunstancia favorable impulsada por las tragedias del norte: la guerra, el hambre de las trincheras, el voraz fascismo. Hubo, entonces, cuando Melé se iniciaba en sus estudios junto a Vardánega y Maldonado, en aquella academia rancia de siglo XIX, un huracán inesperado de novedades e insumos, y con ellos una fluidez en las ideas, la posibilidad de tocar con los ojos la carne viva de la obra de los maestros modernos, por ejemplo, en aquella célebre muestra de arte francés del año 1939, que les trajo a Buenos Aires en las valijas la espesa prosa de Manet, el impecable y ya geométrico hachazo colorido de Cézanne, ante el cual nuestro Melé se quedaría alelado, iluminado, desafiado.

Pero no sería solamente esta nueva posibilidad, sino la decisión de pensarse en el cuerpo social como actores de vanguardia, y la consecuente imaginación de un mundo simbólico más allá de la representación imitativa, lo que haría de la obra de Melé y de sus contemporáneos, ejercida y materializada en un medio artístico sin expectativas de novedad y sin mercado para ello, una contribución seminal para la inscripción del ideal moderno en las Américas.

¹ Juan Melé, *La vanguardia del 40 en la Argentina. Memorias de un artista concreto*, Buenos Aires, Ediciones Cinco, 1999.

Yo quiero imaginar a estos geómetras del arte como personajes de un texto borgiano, leyendo un mapa de líneas ortogonales y rectángulos primarios como si fuese la piel del tigre, la coordenada del Aleph, el jardín de los senderos que se bifurcan, la absorpta y frustrada atención del médico Averroes frente a un fragmento de Aristóteles que nada puede en el mundo hacerle claro.

“Interpretar sus libros como los ulemas interpretan el Alcorán era el arduo propósito de Averroes. Pocas cosas más bellas y más patéticas registrará la historia que esa consagración de un médico árabe a los pensamientos de un hombre de quien lo separaban catorce siglos...”,² además de la ignorancia del siríaco y el griego, la infinita distancia de las traducciones, la ausencia del teatro, la monótona verdad de un solo Dios, la imposibilidad de descifrar el sentido de las flautas de Pan o la obtusa, oracular proferición de las sibilas.

Existe un boceto para un cuadro, titulado *Homenaje a Mondrian*, en el que Juan Melé trazó con una gruesa y obsesiva caligrafía negra, y con hachazos azules, rojos y amarillos, el esquema de una obra constructiva, rápida, tormentosa, desigual, en la que el blanco no es, como lo imaginaban Hlito y sus colegas, una tábula rasa impecable, o la versión pictórica de esa imaginación platónica de la pura potencialidad -Khôra-, sino, singularmente, otro color, un color más. Ese boceto de 1945, que en verdad no traduce

² Jorge Luis Borges, “La busca de Averroes”, en *El Aleph*, Barcelona, Prosa (Círculo de Lectores), 1976), p. 419.

ni anticipa lo que será la obra definitiva,³ es una joya hermenéutica para entender el abismo que separaba a estos artistas argentinos del oráculo holandés que intentaban traducir la lejanía poética de aquella utopía neoplástica que Mondrian -ellos creían- significaba. Curiosamente, ese dibujo de Melé sería -por acaso- el fragmento de su obra en el que, sin saberlo, estaría más cerca que nunca de Mondrian, y específicamente del autor del *Broadway Boogie-Woogie*: de su duda, de su denegado espesor, del vibrante mundo que América le había revelado, en su exilio, ante la indiferencia de tantos.

Ignoraba Mondrian, cuando nadie lo citaba en el París de la posguerra y sus cuadros eran rechazados por el comité de adquisiciones del Museo de Arte Moderno de Nueva York,⁴ que al sur de América su obra hacía rizoma en las desviaciones y en las medias interpretaciones, en el creativo malentendido de toda una generación que se daría por tarea reinventarlo, *à son corps défendant*. Así como Averroes, en

³ Ver Gabriela Siracusano, *Juan Melé*, Buenos Aires, Fundación Mundo Nuevo, 2005, p. 31.

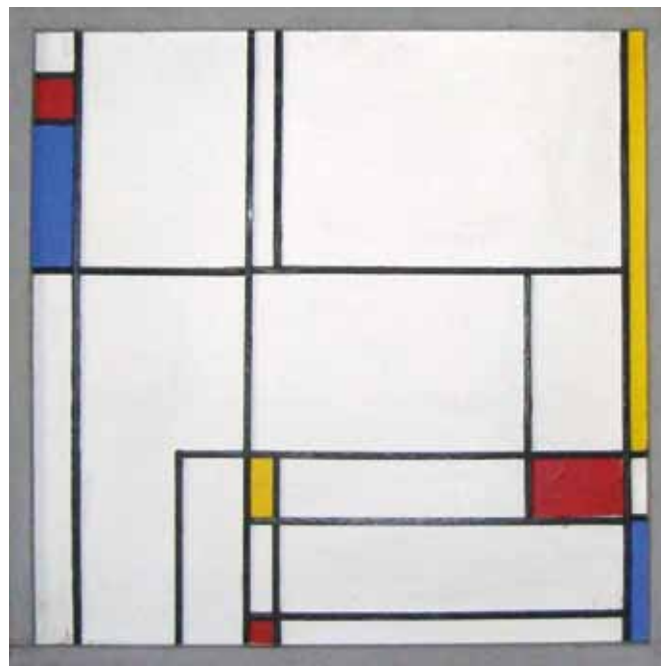
⁴ La laboriosa historia de la adquisición de *Broadway Boogie-Woogie* es la siguiente: el cuadro formó parte de una muestra organizada por la galería Velentine en la primavera de 1942 junto a obras de la gran escultora brasileña Maria Martins, quien la recibió en forma de pago por la venta de sus propias esculturas. Ninguna obra de Mondrian fue adquirida entonces, y Martins tomó la decisión de ofrecer la pintura en donación al Museo de Arte Moderno, que la rechazó en una primera instancia. La amistad estrecha entre el embajador del Brasil en Washington, Carlos Martins Pereira e Souza, esposo de la artista brasileña, y Nelson Rockefeller hizo posible el acceso del cuadro a las colecciones del Museo, bajo la rúbrica de “donación anónima”. Ver, Raúl Antelo, en *Ramona*, n° 47, noviembre de 2004, p. 14 (www.ramona.org.ar/files/r47.pdf).

el cuento de Borges, intenta entender lo que sátira o tragedia dicen, así como los florentinos del Quattrocento, Botticelli entre ellos, intentaron descifrar con la ayuda de carnestolendas celebraciones de calle el tremor de las pasiones que se escondían en un verso de Horacio, el movimiento incesante de la Ninfa, aquella diosa pagana en su exilio de siglos, según el gran Aby Warburg.⁵

Estos creativos malentendidos de la obra de Mondrian han sido mejor explicados, con más autoridad de lo que yo puedo hacerlo.⁶ Me interesa solamente señalarlos como un síntoma general de la distancia que el proyecto moderno significó para todos aquellos que, en Buenos Aires o en Caracas, en México o en San Pablo, en La Habana o en Río de Janeiro, intentaron acometerlo por la vía heroica y silenciosa de la abstracción constructiva. Estaban en verdad nuestros artistas leyendo un texto nuevo e incomprendible para ellos, como el árabe Averroes leía la *Poética* del estagirita, en una traducción de traducciones, e intentaba penetrar el espesor de sus catorce siglos de oscuridad.

⁵ Warburg a Jolles en 1900, respondiendo la pregunta: ¿quién es la ninfa, de dónde viene?: "Según su realidad corporal, puede ser una esclava tártara liberada [...] pero según su verdadera esencia es un espíritu elemental (*Elementargeist*), una diosa pagana en el exilio...". Citado por Giorgio Agamben, *Image et mémoire. Ecrits sur l'image, la danse et le cinéma*, Paris, Desclée de Brouwer, 2004, pp. 56-57.

⁶ Gabriel Pérez-Barreiro, *Invención y reinvención: el diálogo transatlántico en la abstracción geométrica en América Fría. La abstracción geométrica en Latinoamérica (1934-1973)*, Madrid, Fundación Juan March, 2011, p. 75.



Homenaje a Mondrian, 1946. Óleo sobre madera.
56 x 56 x 2,2 cm. Col. particular

Buscaban, casi en desespero juvenil, una promesa en el arte que los vinculara con el mundo de las cosas y, en lugar de composiciones que se abisman en la maravillosa densidad de la materia, hicieron objetos mobiliarios de aquellas invenciones mondrianescas, marcos recortados, coplanares como diseños, casi como herramientas para emanciparse de la ilusión legendaria de la representación; para decir, literalmente, la textura del presente. No que hubiese carencia de utopía en el empeño, ni que les faltase densidad erudita, pero lo que importa no es la fidelidad al neoplasticismo, que era tan imposible para ellos como lo

fue para los florentinos del Renacimiento el desciframiento adecuado de la antigüedad; lo importante era la posibilidad de mezclar, incesantemente, la memoria involuntaria de sus vidas -la oscura licencia de Torres, la nostalgia del Mediterráneo, la pampa dorada de Juan Manuel Blanes, la milonga y el tango, los patios y su antigua certidumbre donde estaban solos, y con ellos solamente, Lautréamont, Lugones, Borges- con la irrevocable decisión de no volver atrás, de inventar un mundo nuevo y sin sombras en el que las impecables formas fuesen transparentes, democráticas, ajerárquicas, y atajaran con su protuberancia el mundo real, sin necesidad de convenciones de imitación o enmarcamiento.

Es éste el sur de Mondrian al que me refiero, y no aquel topográfico o geográfico que se localiza en la desembocadura del río de la Plata. Es esta idea que



Oscar Smoljan y Luis Pérez Oramas

quiero sugerir: que las obras de Melé, y las de sus colegas y compañeros en la improbable aventura que ellos hicieron posible para las vanguardias de América, constituyen una coordinada topológica dentro del destino de las modernidades históricas que no estaba, ni podía estar, en su programa o proyecto original.

Este sur es, pues, desviación y supervivencia de lo moderno más allá de sí mismo; es deformación en la más noble acepción de la palabra: allí donde el efecto traumático e hibridizante de la vida altera las formas en una impureza infinita y potencial, para seguir las haciendo posibles más allá de su nacimiento y de su (siempre aparente) muerte histórica.

“La imagen que un solo hombre puede formar es la que no toca a ninguno”, dice Averroes en el cuento de Borges, después de que Abulcásim ha intentado vanamente describir la incomunicable experiencia de una representación teatral a sus interlocutores de convivio, hijos y descendientes del Profeta. El destino de las imágenes es tocarnos, afectarnos, y de ello se encargan el tiempo y el menester de sus legatarios, a menudo contra la voluntad de quienes las profirieron o dibujaron originariamente: “El tiempo agranda el ámbito de los versos y sé de algunos que a la par de la música, son todo para todos los hombres”, concluye el traductor cordobés de Aristóteles su maravilloso discurso borgiano.

El cuadro que Juan Melé hizo en homenaje a Mondrian tiene tan poco de Mondrian, felizmente, como el panegírico tiene de tragedia o el anatema de sátira. La compleja, subsumida urdimbre de líneas vectoria-



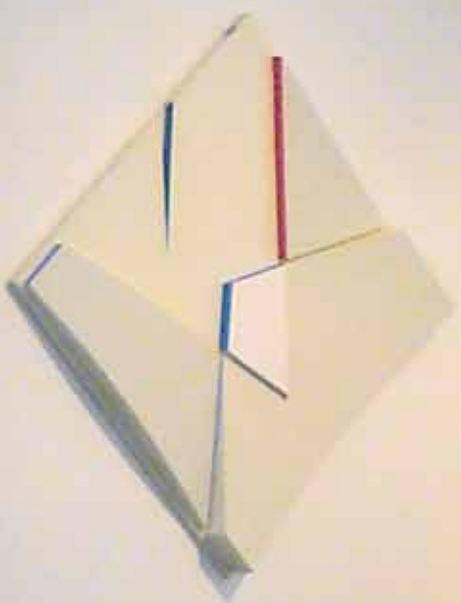
Reloj, 1980. Óleo sobre hardboard y madera. 25 x 25 x 3 cm.
Col. particular

les negras que en los cuadros de Mondrian no forman parte ni del fondo ni de la superficie, como almocárabes imposibles y neoplásticos, son aquí clarísimas protuberancias, tridimensionales líneas cuasi orgánicas, divisiones de un cuerpo ajeno en otro cuerpo. El marco gris es otra protuberancia, como extraído de la realidad para ser absorbido por la pintura, y no para marcar la áurea soledad del cuadro, que se hace en Melé cosa entre las cosas reales, y mundo mismo, también. Y el blanco no es, en fin, un color sino una metáfora de la invención de lo nuevo y nunca visto,

una alegoría de la imagen que solo un solo hombre puede formar y que no toca a ninguno.

Ésta fue la utopía, exactamente, que no tuvo lugar nunca. Lo que en cambio sí tuvo lugar fue el continuo renacer de la modernidad en otras latitudes y otros tiempos, para otros hombres que fueron tocados por ella, y aún continúan siéndolo: interpelados, convocados, confrontados en el menester de su incesante deformación. Al sur de Mondrian, pues, Mondrian volvió a nacer con otras formas, y ya no era más Mondrian sino Melé, Vardánega, Villalba, Maldonado, Prati. No era Aristóteles; era Averroes. No era el niño que entre las ninfas vuela, era Botticelli; era el otro, el mismo. “La obra propia del poeta -puede leerse en la *Poética* de Aristóteles- no es tanto narrar las cosas que realmente han sucedido, cuanto contar aquellas cosas que podrían haber sucedido y las cosas que son posibles, según una verosimilitud y una necesidad”.⁷

⁷ Aristóteles, *Poética*, 1451b, Madrid, Aguilar, 1964, p. 85.

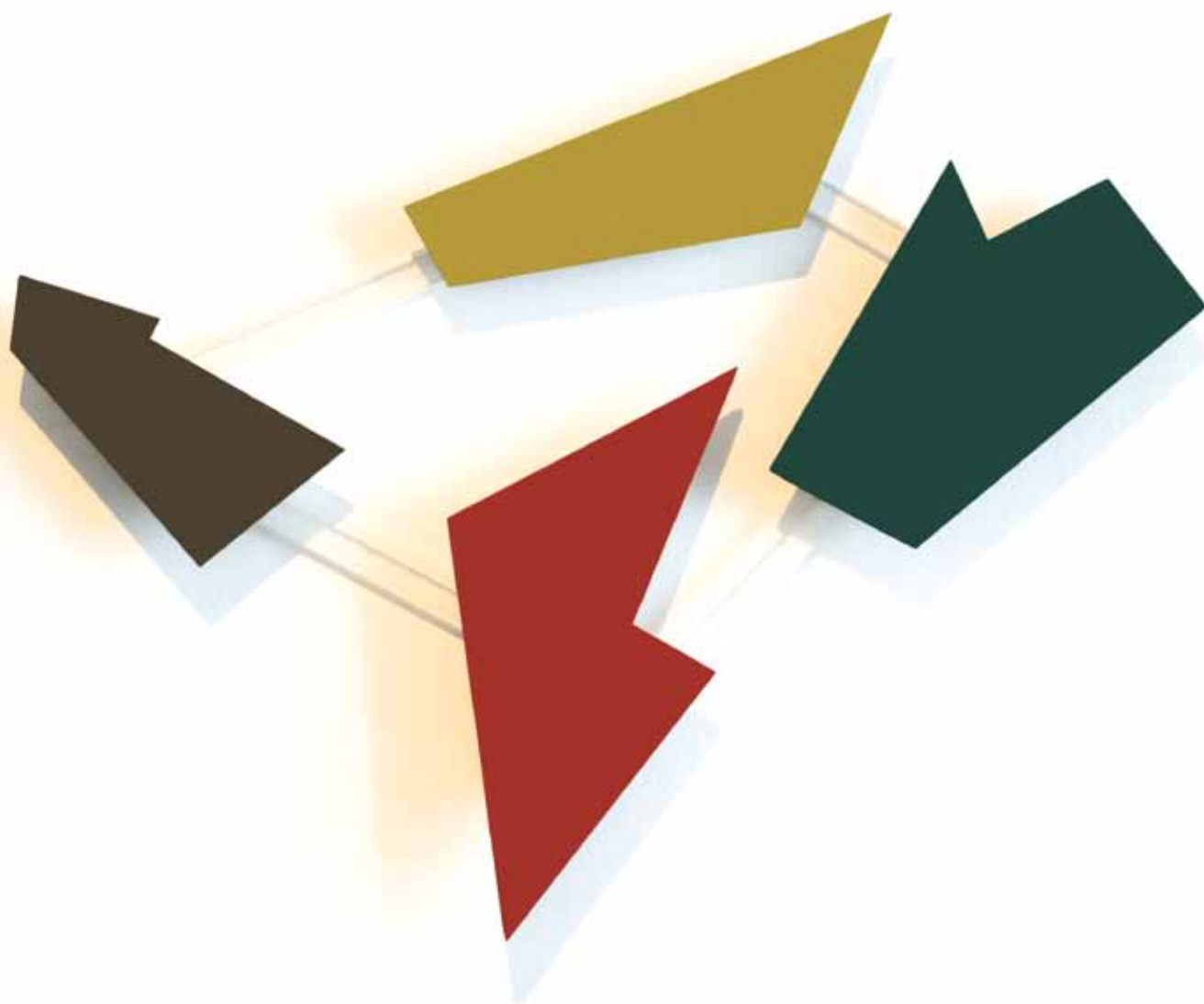




“Recuerdo que Tomás Maldonado, quien había sido mi compañero de aula, en noviembre de 1945 va a la Academia donde en esos momentos yo estaba dando los últimos exámenes del profesorado. El propósito de su visita era invitar a concurrir a la muestra de ‘Arte Concreto’ que se llevaba a cabo en su taller de la calle San José. Pasados algunos días invité a una amiga del Centro de Estudiantes de Bellas Artes y juntos fuimos a ver la muestra. En mí el impacto fue tremendo [...] yo estaba familiarizado con el geometrizado cubismo, pero no con las obras constructivas; de estarlo, se hubiera amortiguado el choque ante éstas, no solo puras y geométricas, sino que además presentaban una estructura nueva para mí: el ‘marco recortado’”. **JM**



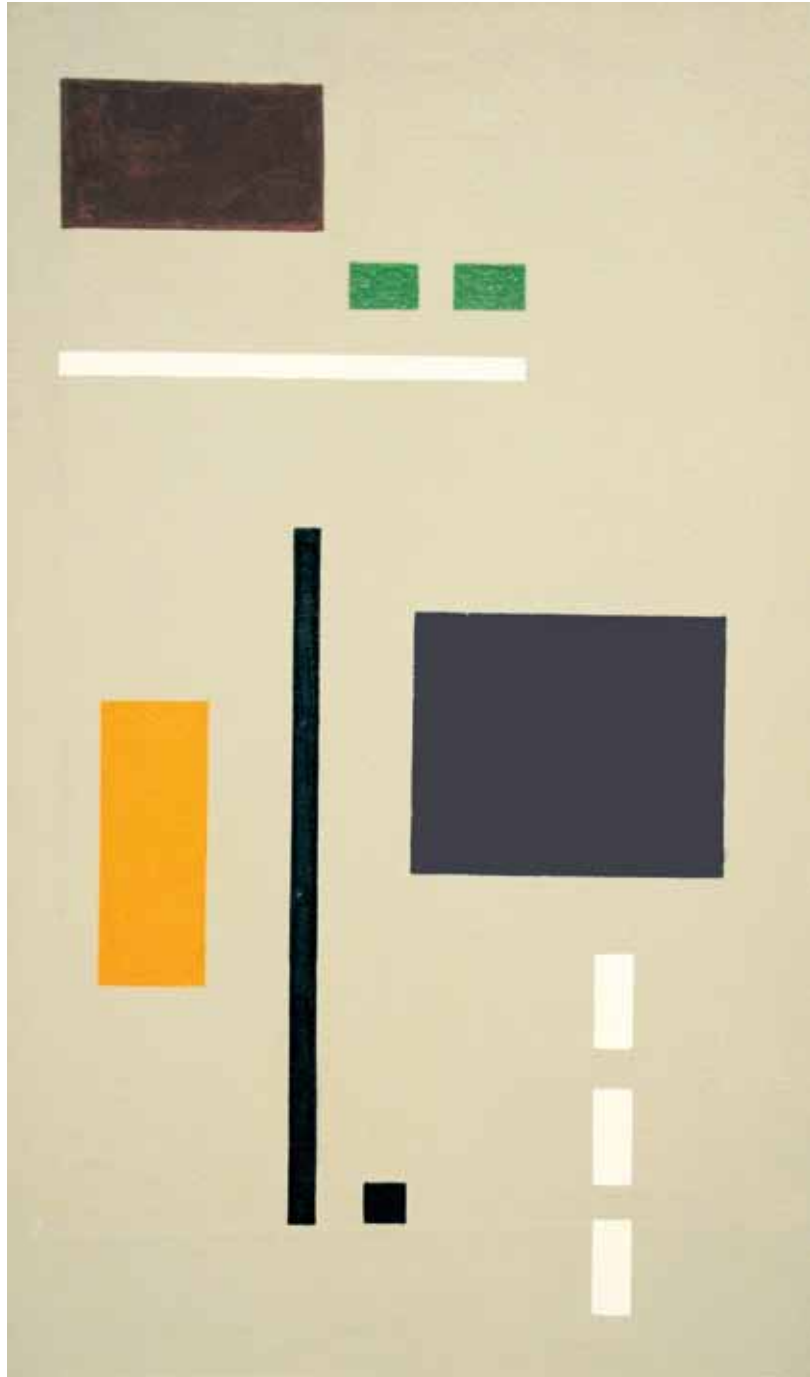
Dos vistas de **N° 39**, 1938. Acrílico sobre madera. 60 x 45 x 31 cm. Col. MNBA Neuquén



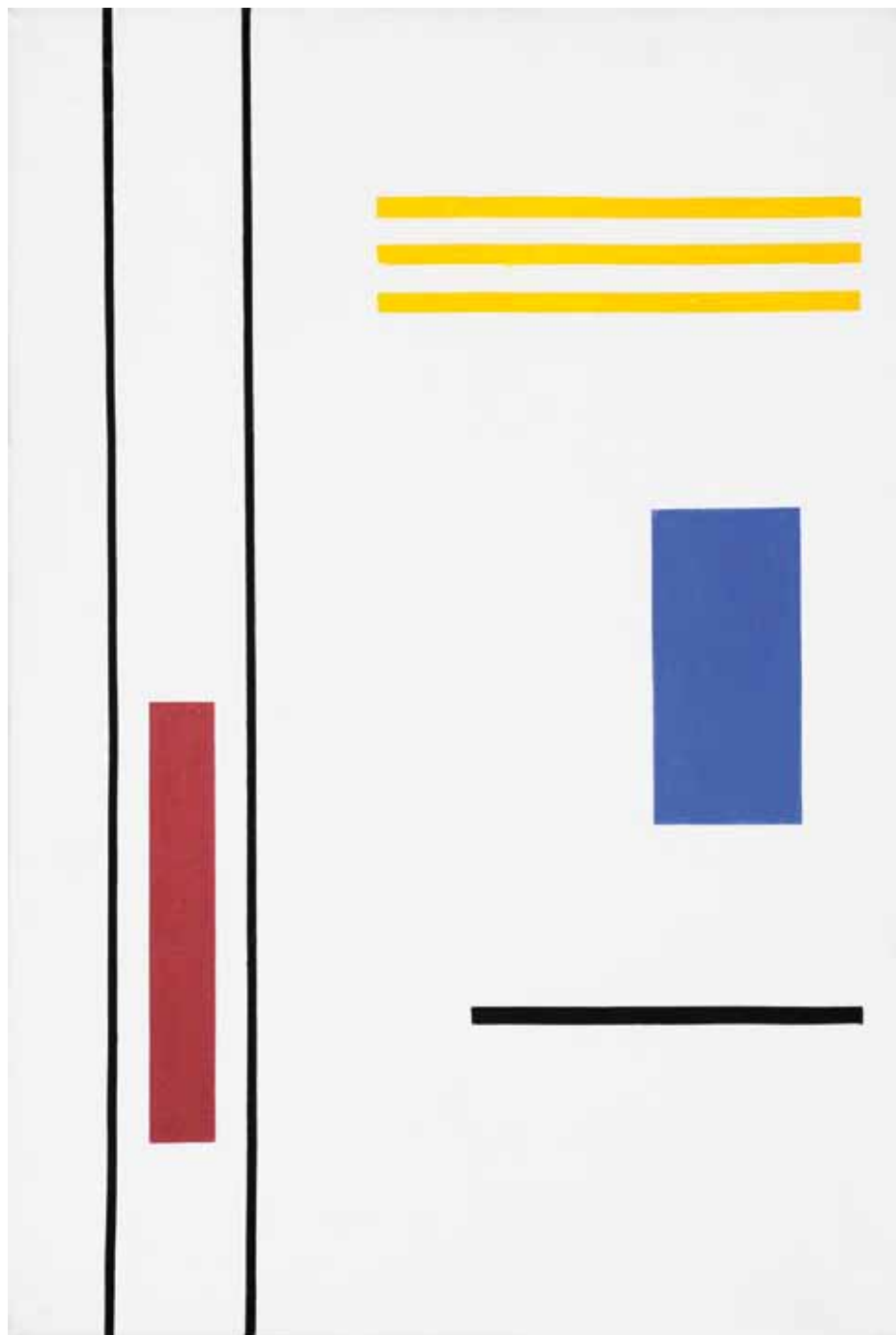
Coplanar 14, 1946. Óleo sobre madeira. 70 x 59 cm. Col. particular



Marco recortado, 1946. Óleo sobre madera. 78 x 42 cm. Col. particular



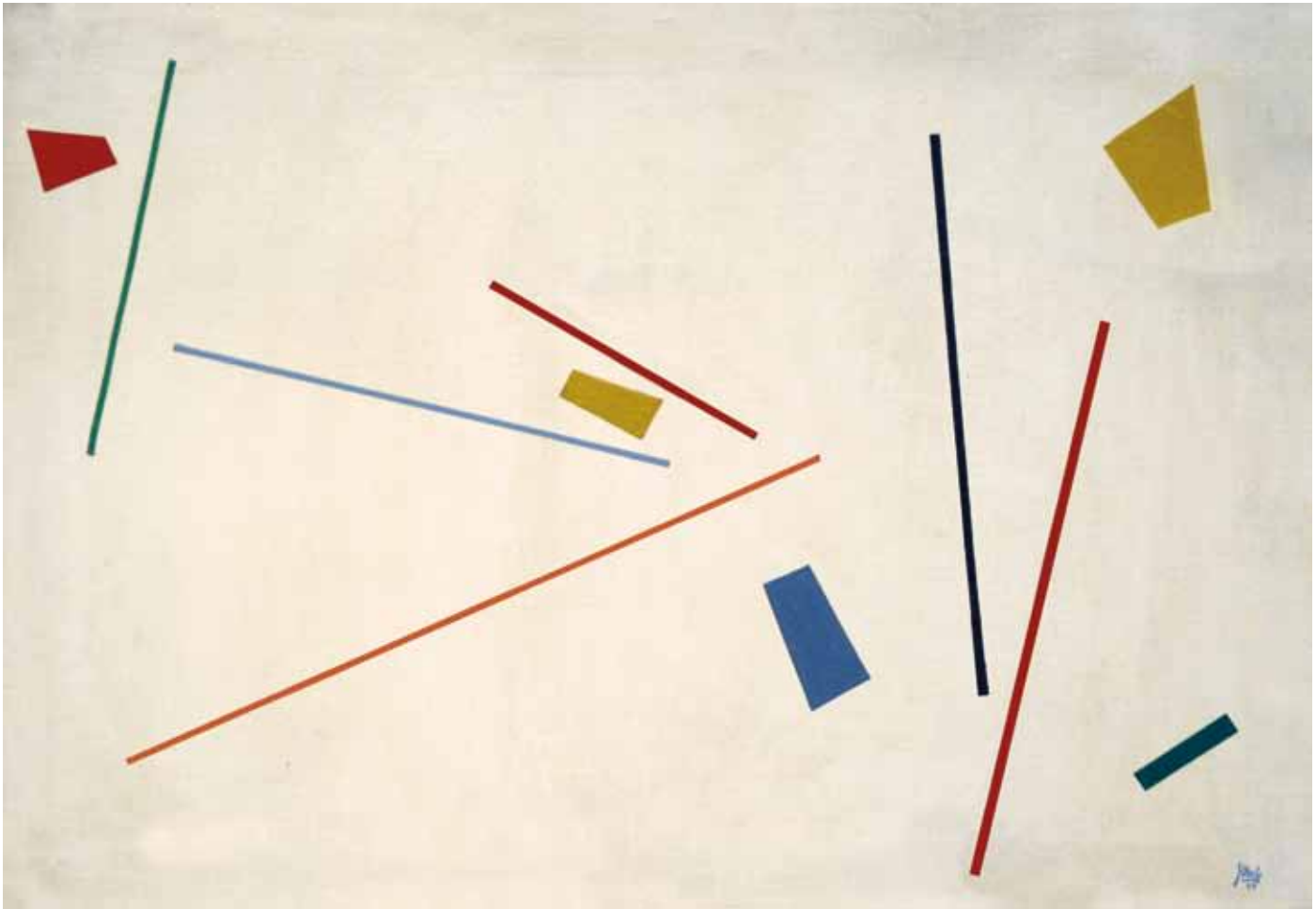
N° 7, 1946. Acrílico sobre tela. 75 x 45 cm. Col. MNBA Neuquén



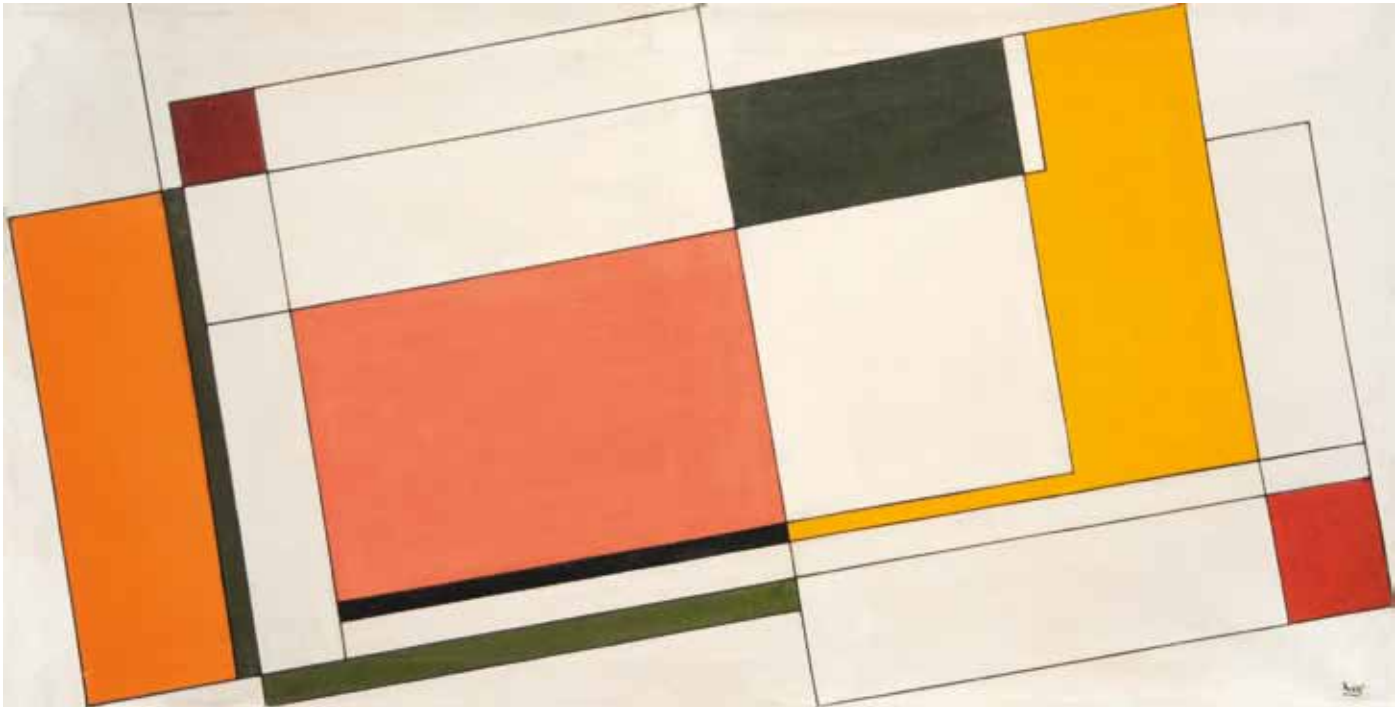
N° 23, 1947. Óleo sobre tela. 81 x 56 cm. Col. MNBA Neuquén



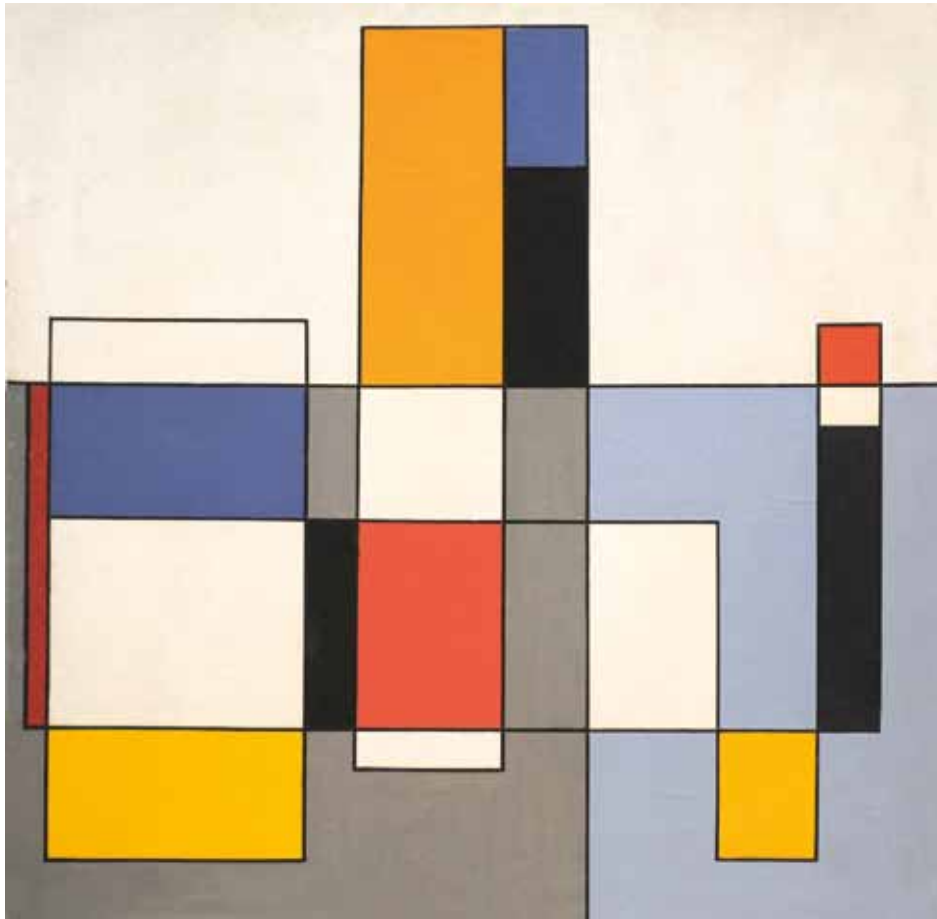
Nº 30, 1948. Óleo sobre tela. 80 x 56 cm. Col. MNBA Neuquén



Nº 45, 1949. Óleo sobre tela. 53 x 77 cm. Col. particular



Nº 53, 1956. Óleo sobre tela. 53 x 123 cm. Col. particular



Nº 40, 1955. Óleo sobre madera. 70 x 70 cm. Col. particular

“Comprendí que el arte cambiaba al mismo ritmo de la sociedad, que formaba un nuevo ‘contorno’, un nuevo ‘hábitat’ que transformaba al ser humano no solo en su manera de sentir sino también de hacer e interpretar el mundo que lo rodea. El estancamiento al que había llegado la mayoría de los artistas de ese momento no coincidía con la evolución y el desarrollo de la sociedad. Comprendí que no era la función del artista demostrar solamente su habilidad reproductiva, su dominio del oficio o su calidad plástica, sino mucho más: debía encarar el arte como un hacer en constante desarrollo y cambio. Tomé conciencia de que a pesar de estar en el centro de una gran ciudad vivía dentro de un provincialismo estético”. **JM**



I 124, 1978. Acrílico sobre tela. 102 x 127 cm. Col. MNBA Neuquén

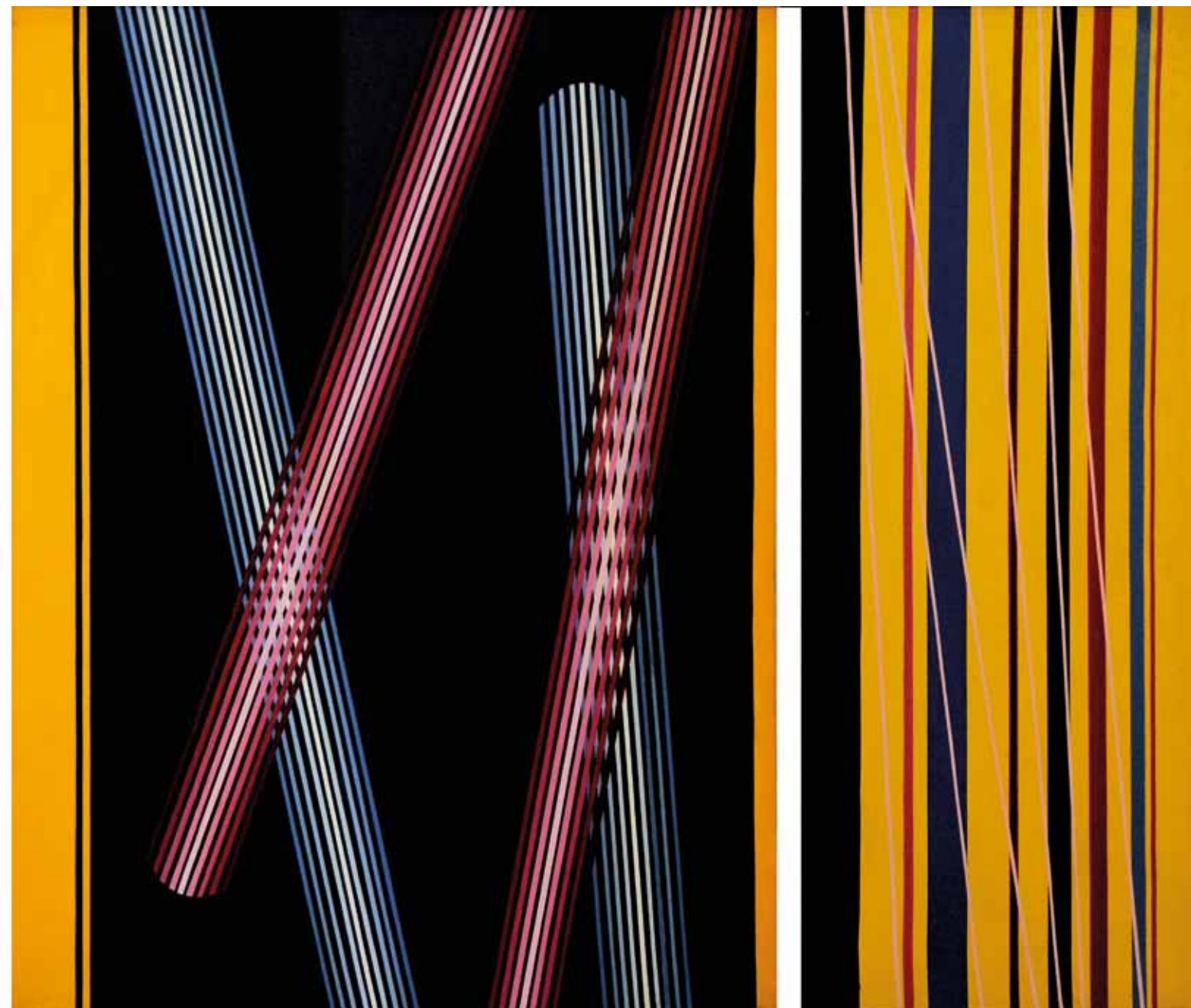


N° 16, 1985. Acrílico sobre madera. 28,5 x 56 x 28 cm. Col. MNBA Neuquén

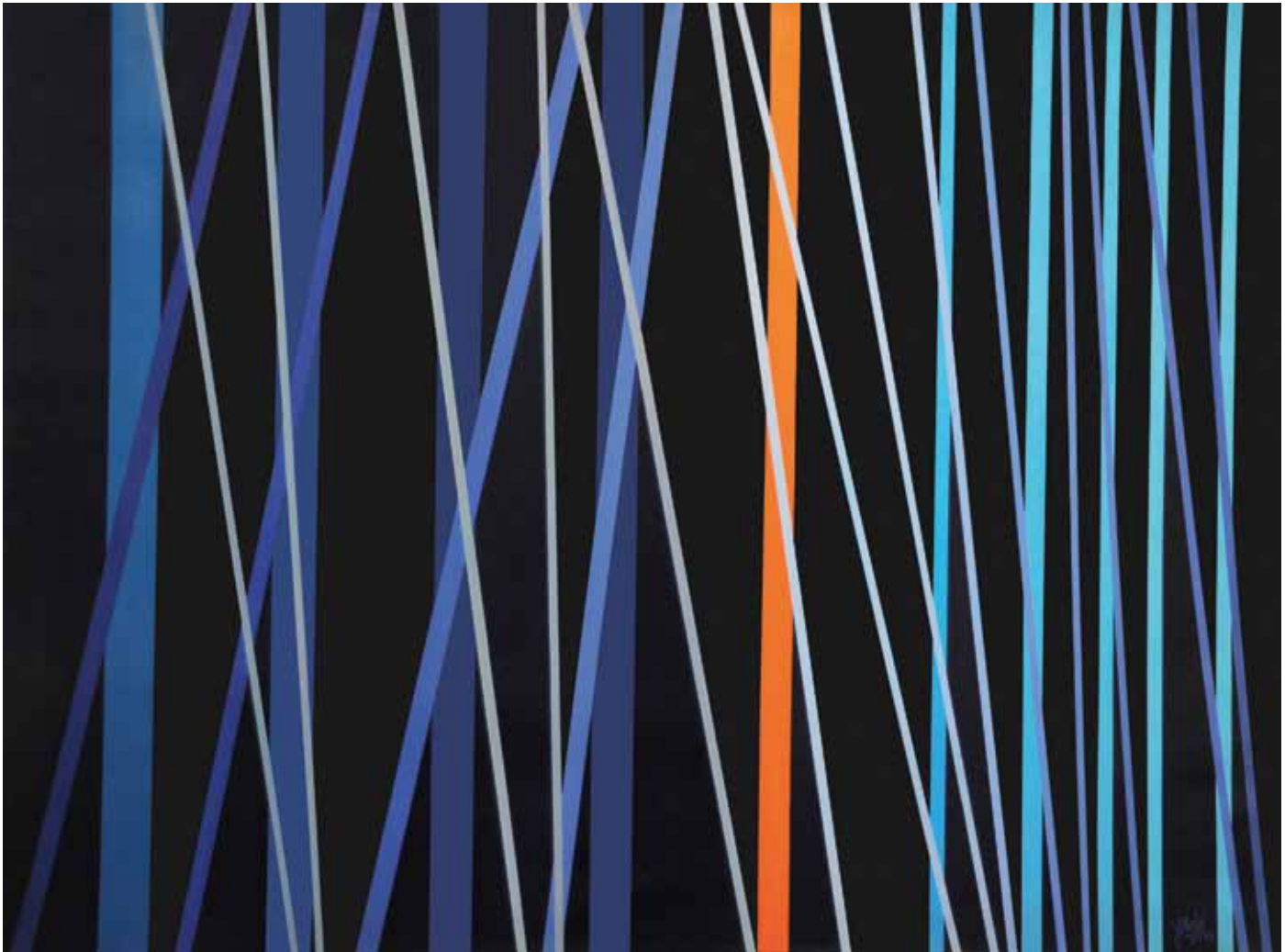


R 188, 1985. Acrílico sobre madera. 66 x 23 x 4,5 cm. Col. MNBA Neuquén

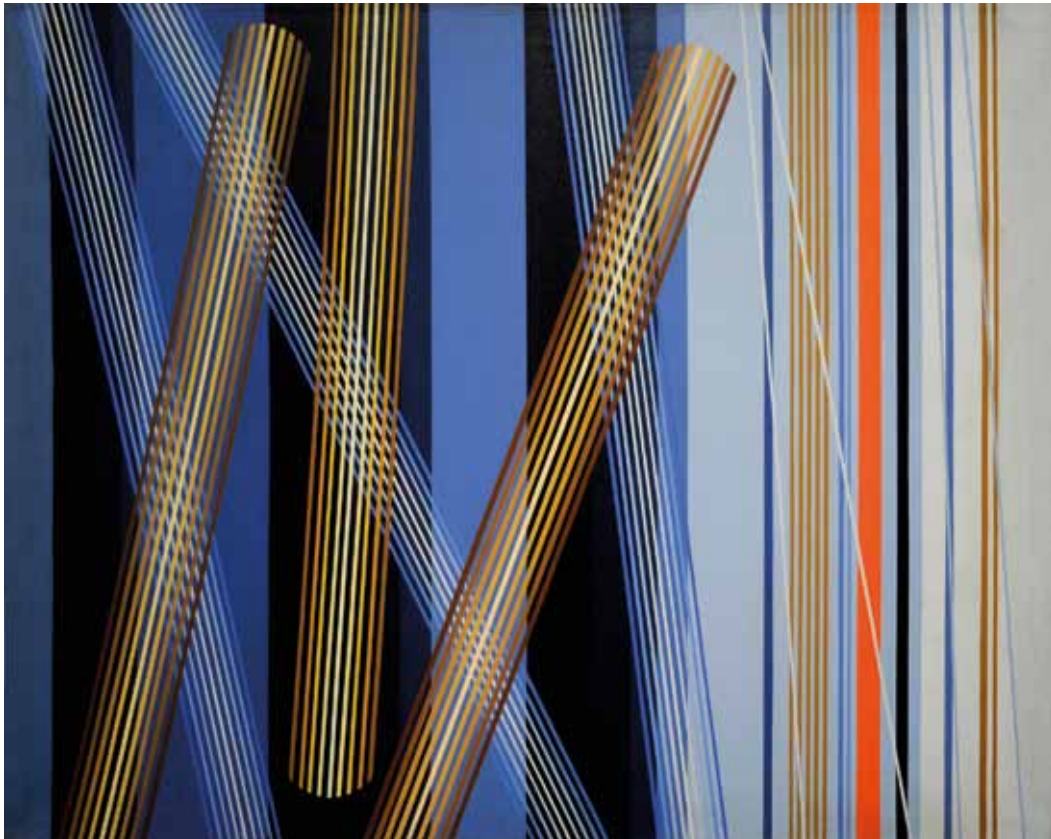




Tríptico I 146, 1980. Acrílico sobre tela. 91 x 35,5; 91 x 71; 91 x 35,5 cm. Col. MNBA Neuquén

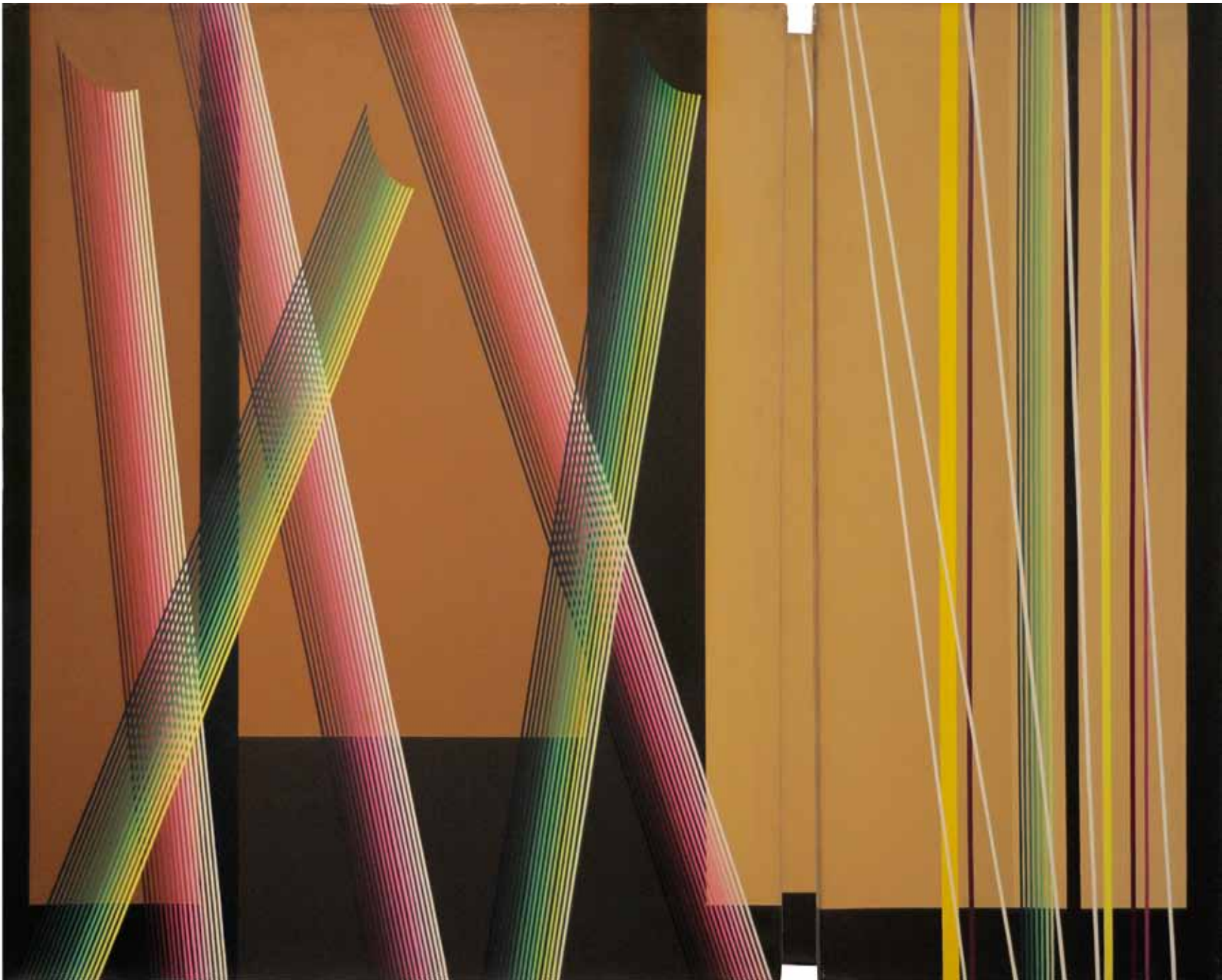


I 90, 1976. Acrílico sobre madera. 127 x 168 cm. Col. MNBA Neuquén



I 139, 1980. Acrílico sobre tela. 102 x 127 cm. Col. MNBA Neuquén

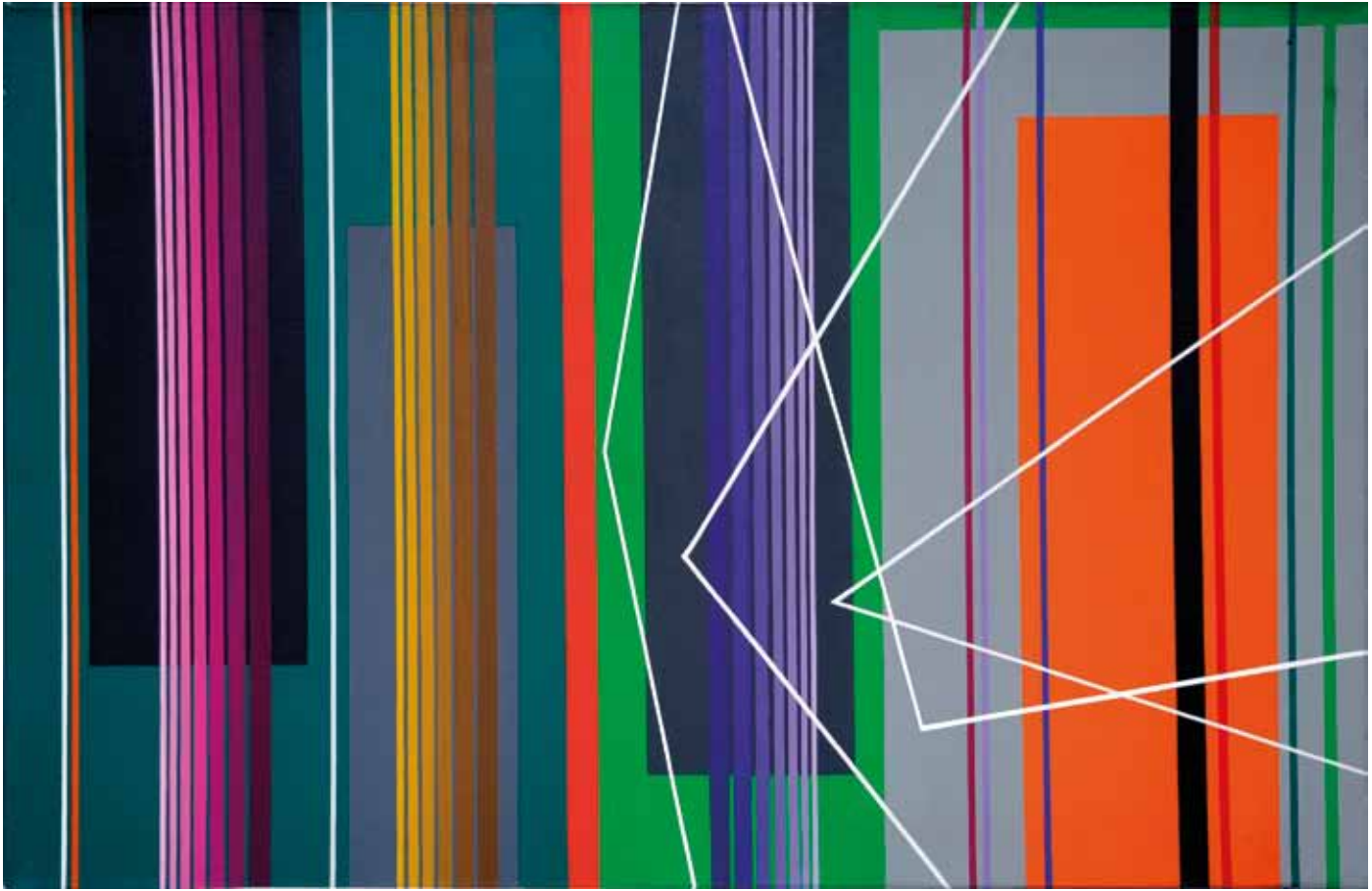




R 175, 1982. Acrílico sobre madera. 127 x 51,5; 127 x 102; 127 x 51,5 cm. Col. MNBA Neuquén



Energy 2, 1987. Acrílico sobre tela. 127 x 81,5 cm. Col. MNBA Neuquén



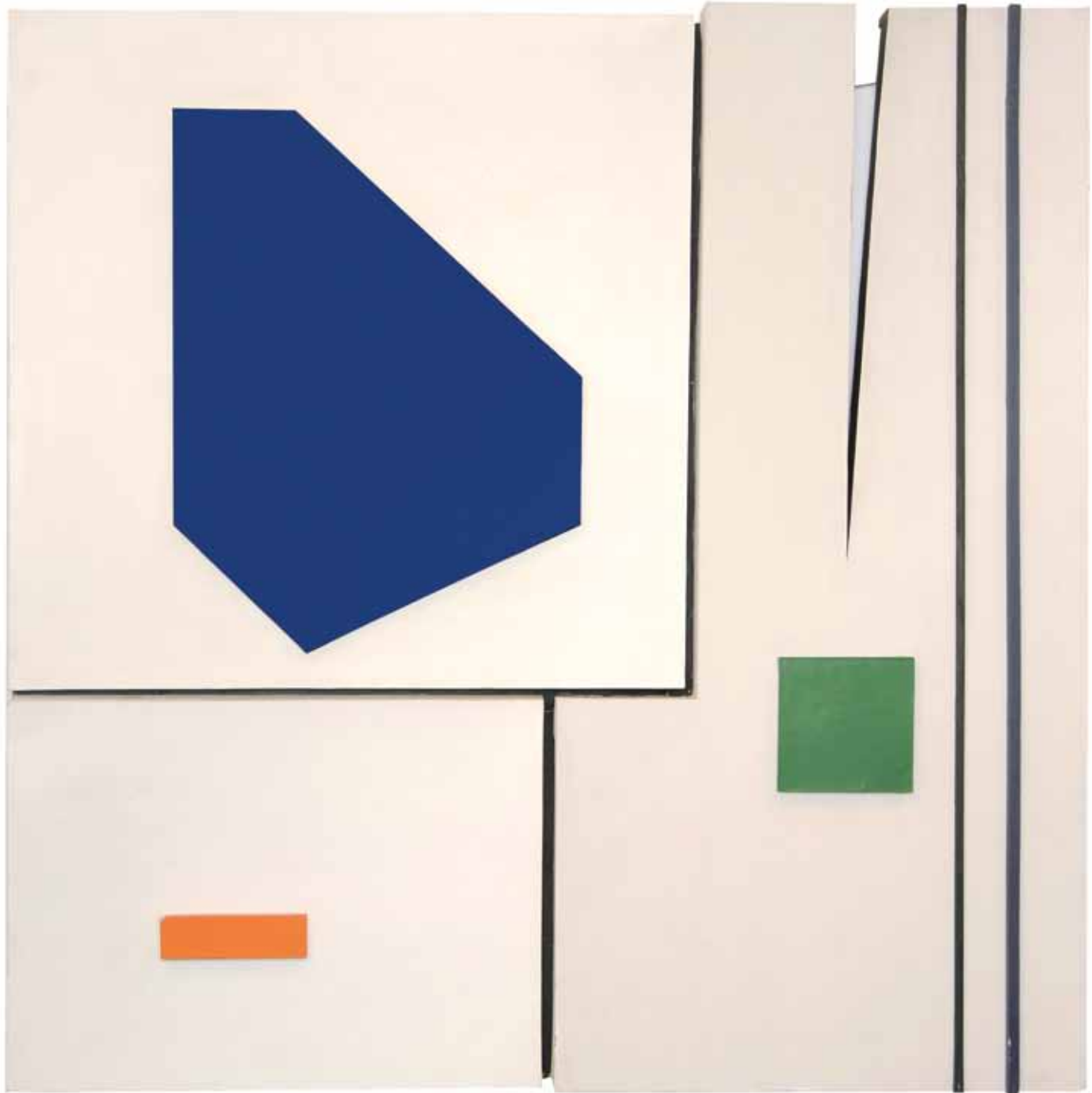
R 233, 1988. Acrílico sobre tela. 80 x 120 cm. Col. MNBA Neuquén



N° 39, 1988. Acrílico sobre madera. 57 x 60 x 95 cm. Col. MNBA Neuquén



N° 208, 1988. Acrílico sobre madera. 97 x 87,5 x 43,5 cm. Col. MNBA Neuquén



R 450 bis, 1992. Acrílico sobre madera. 122 x 122 x 7 cm. Col. MNBA Neuquén



R 298, 1990. Acrílico sobre madera. 122 x 122 cm. Col. particular

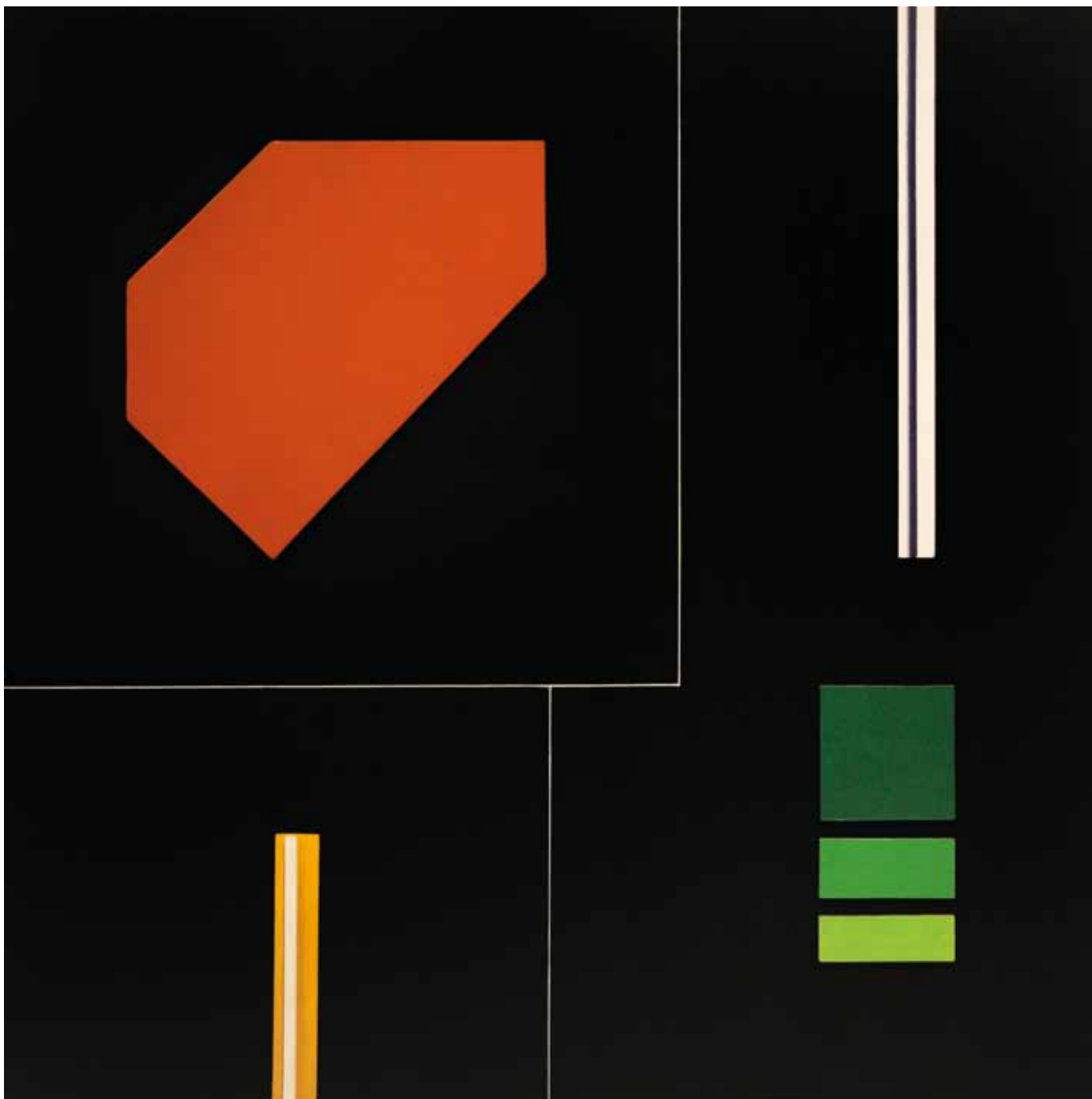


N° 20, 1993. Acrílico sobre madera. 72 x 60 x 68 cm. Col. MNBA Neuquén



N° 37, 1993. Acrílico sobre madera. 77,5 x 34 x 16,6 cm

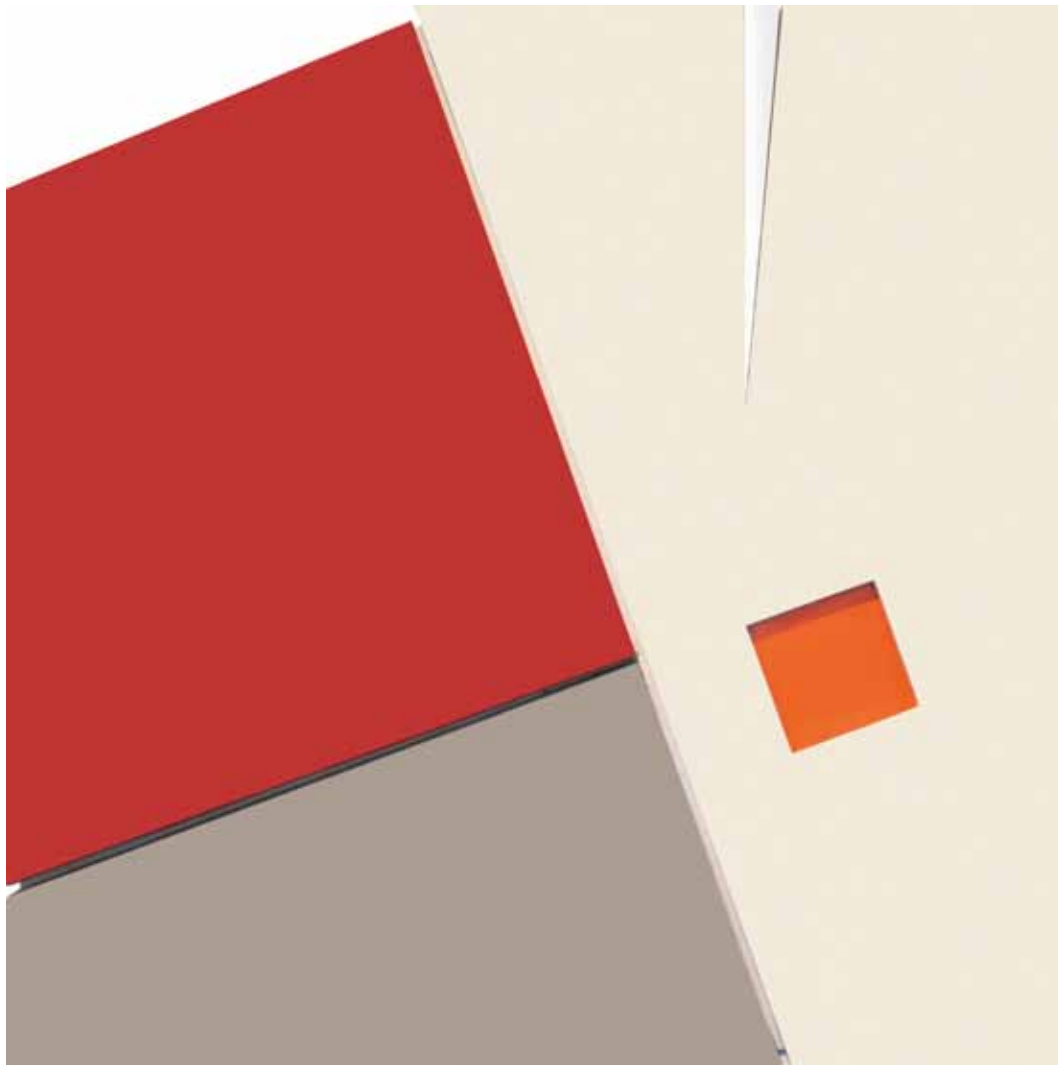
54 . Melé



R 302 bis, 1990. Acrílico sobre madera. 122 x 122 x 6,5 cm. Col. MNBA Neuquén



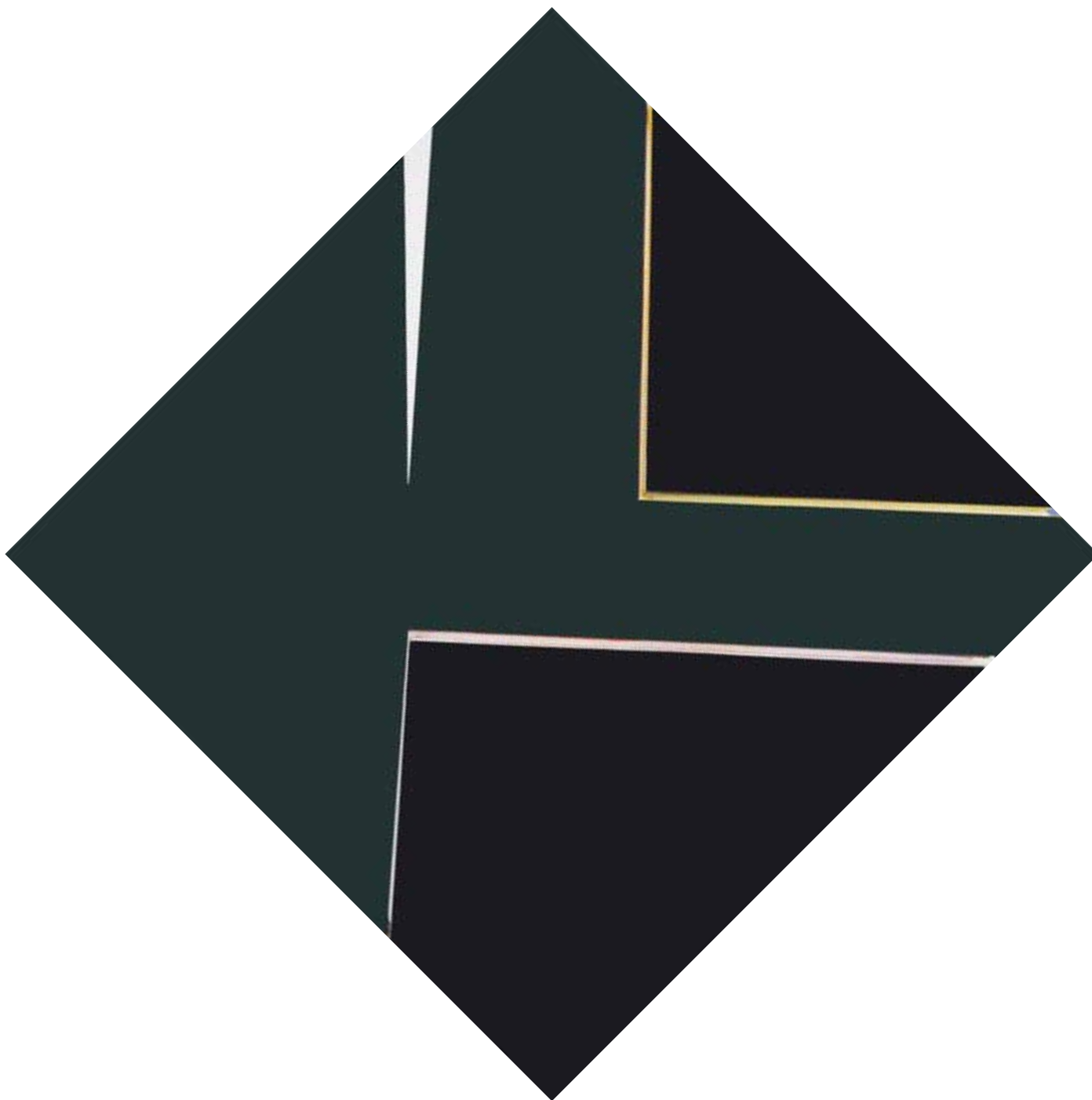
R 563, 1995. Acrílico sobre madera. 108 x 99 x 6 cm. Col. MNBA Neuquén



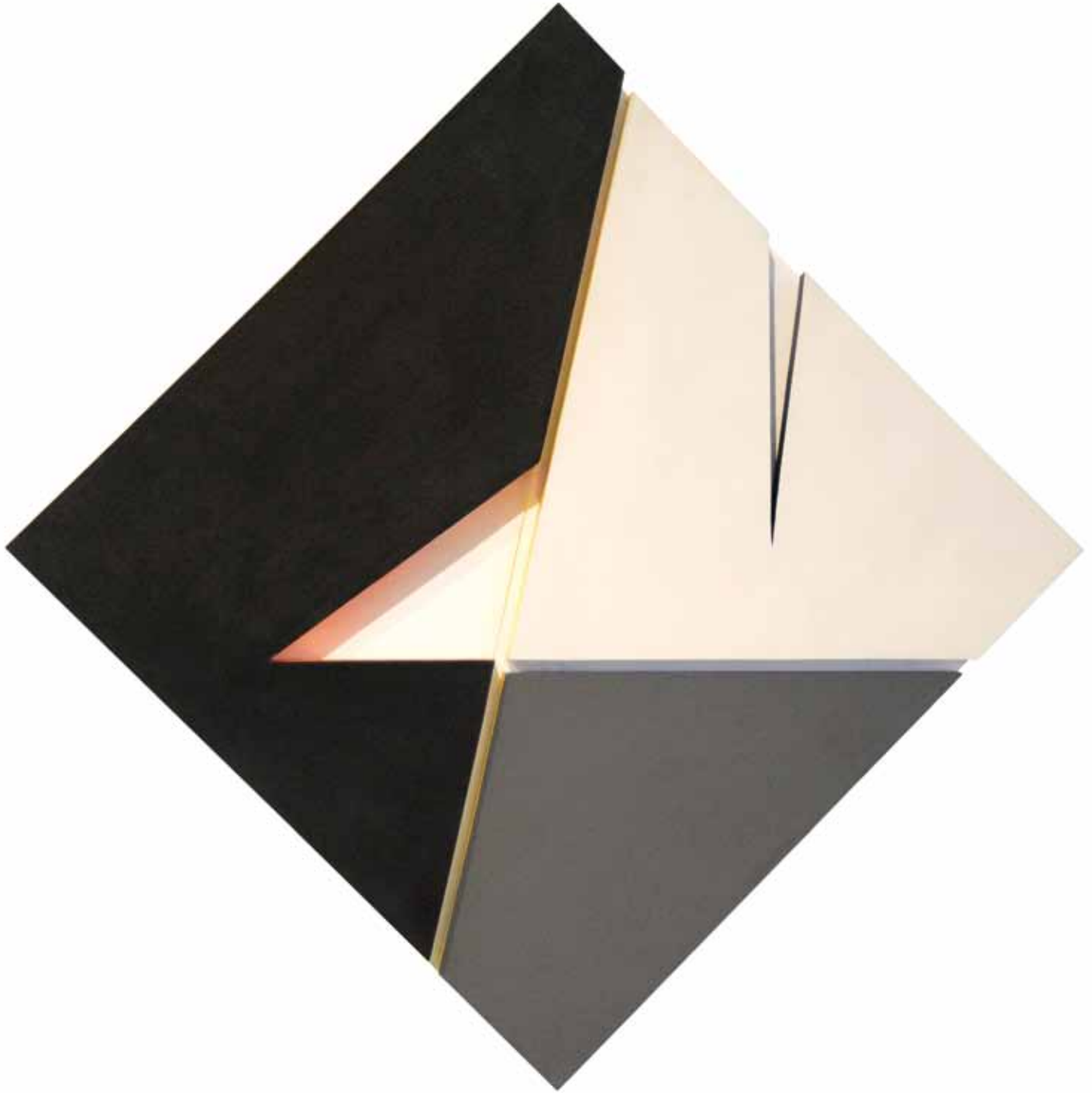
R 584, 1995. Acrílico sobre madera. 122 x 124 x 6 cm. Col. MNBA Neuquén



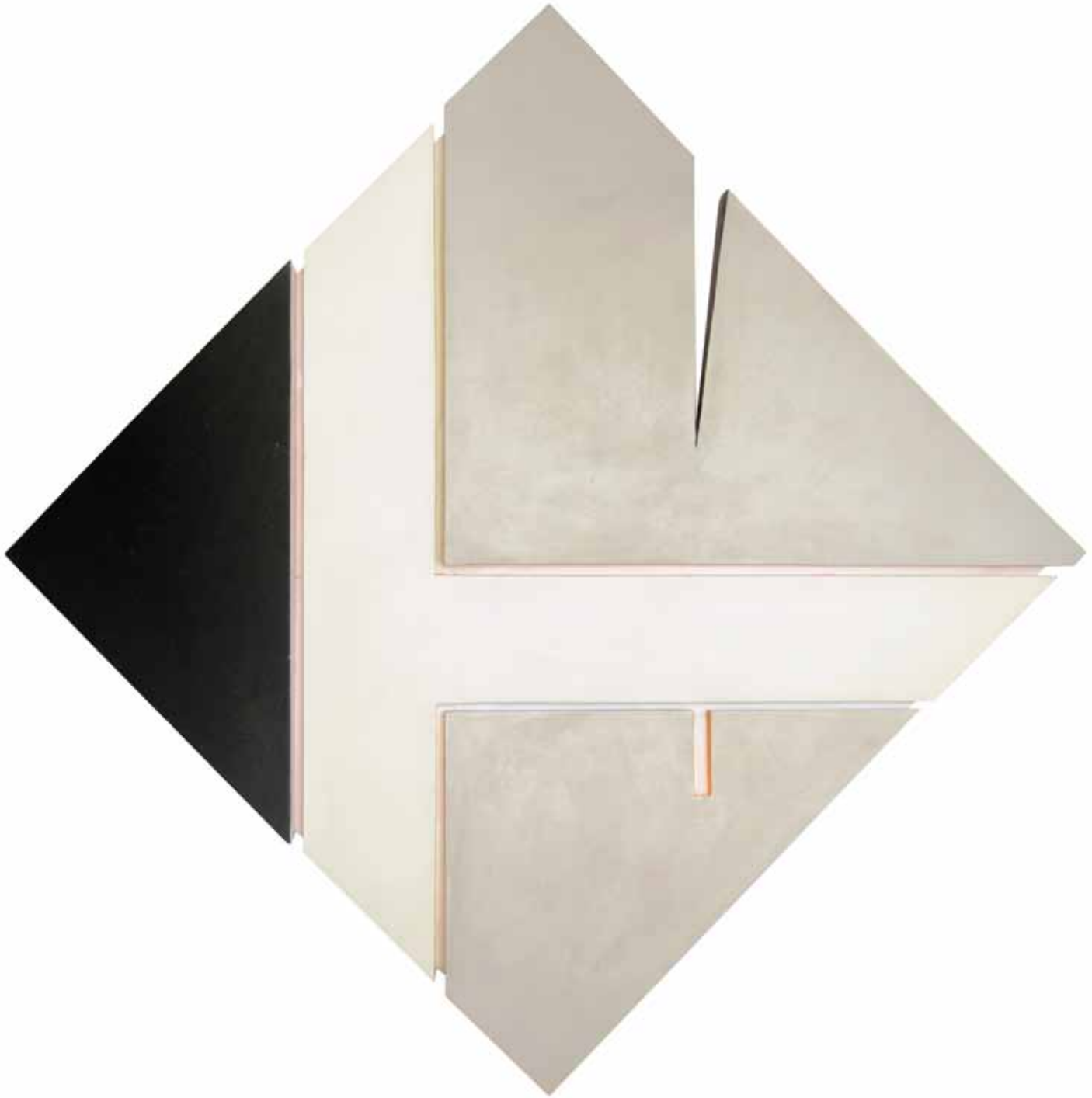
R 566, 1995. Acrílico sobre madera. 122,5 x 122 x 9,5 cm. Col. MNBA Neuquén



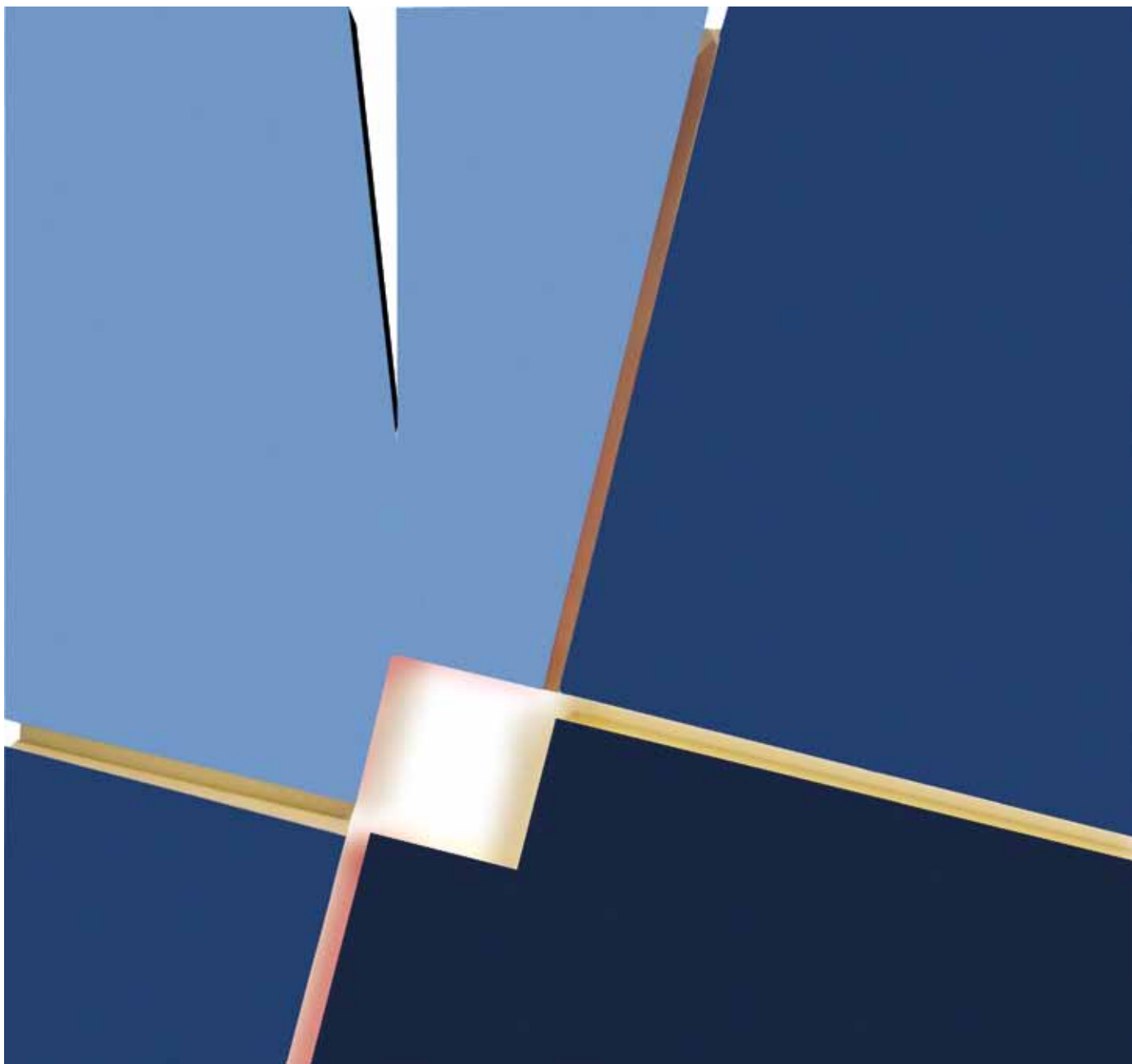
R 622, 1997. Acrílico sobre madera. 170 x 168,5 x 10 cm. Col. MNBA Neuquén



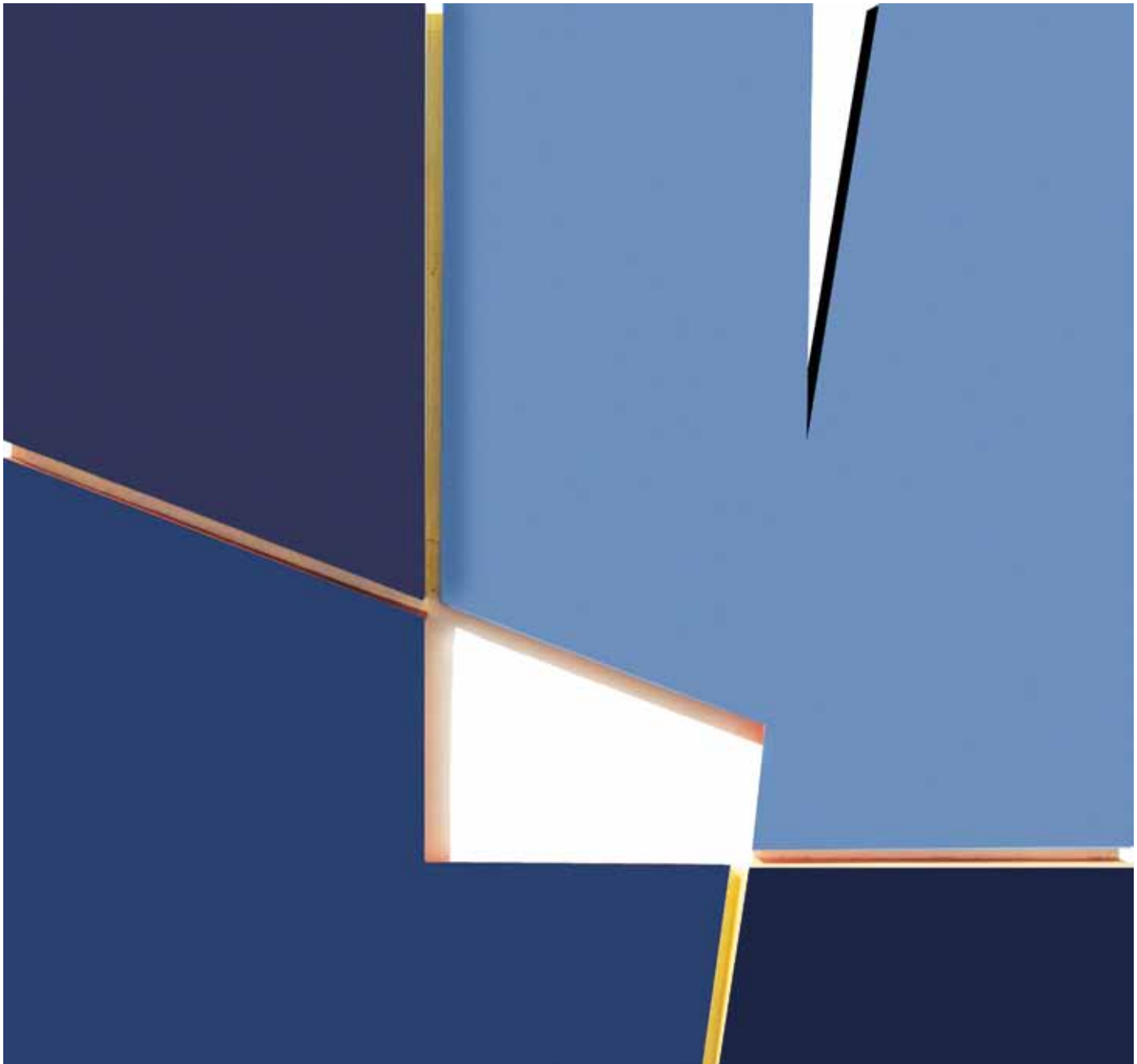
R 631, 1997. Acrílico sobre madera. 142 x 140,5 x 7 cm. Col. MNBA Neuquén



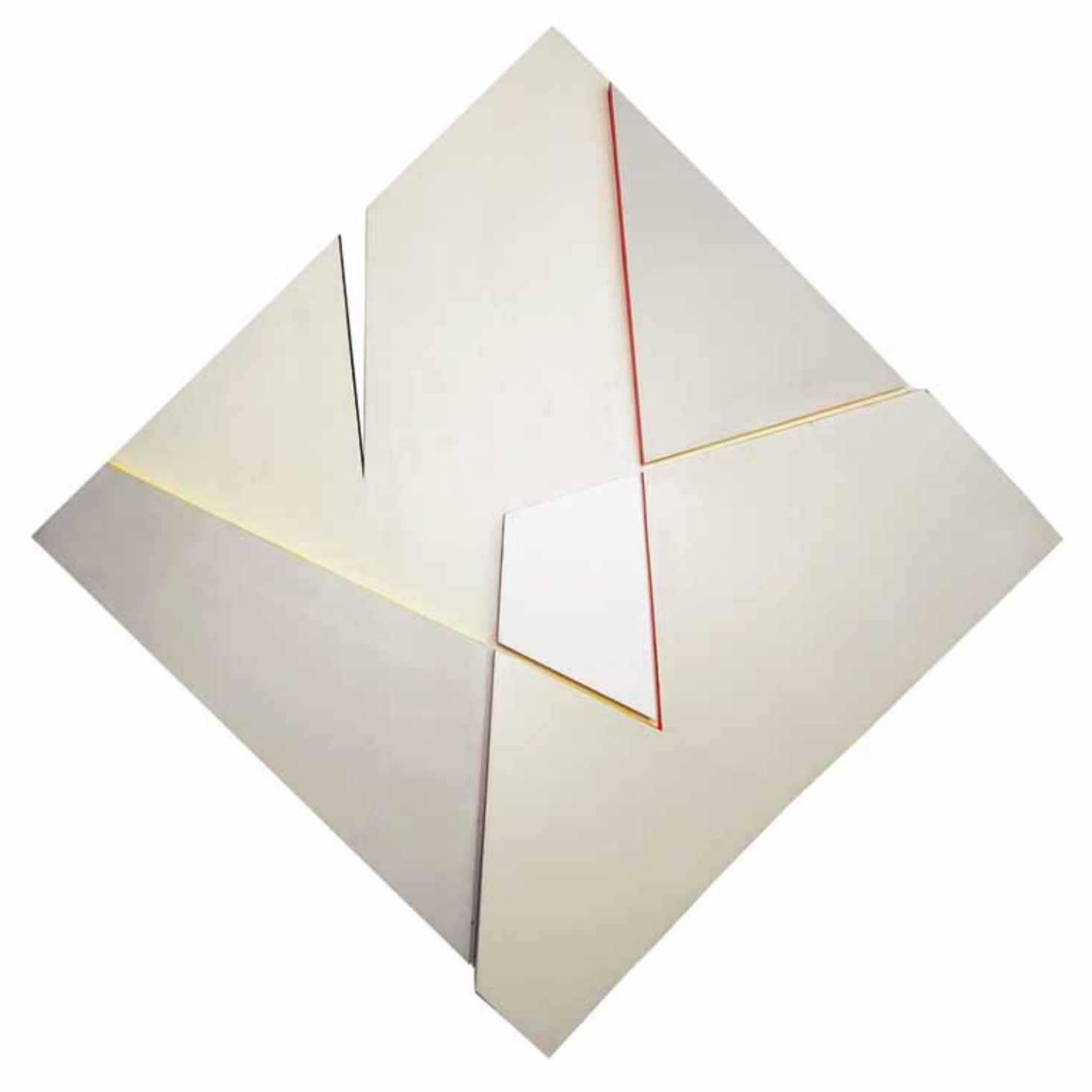
R 623, 1997. Acrílico sobre madera. 141 x 141 x 7 cm. Col. MNBA Neuquén



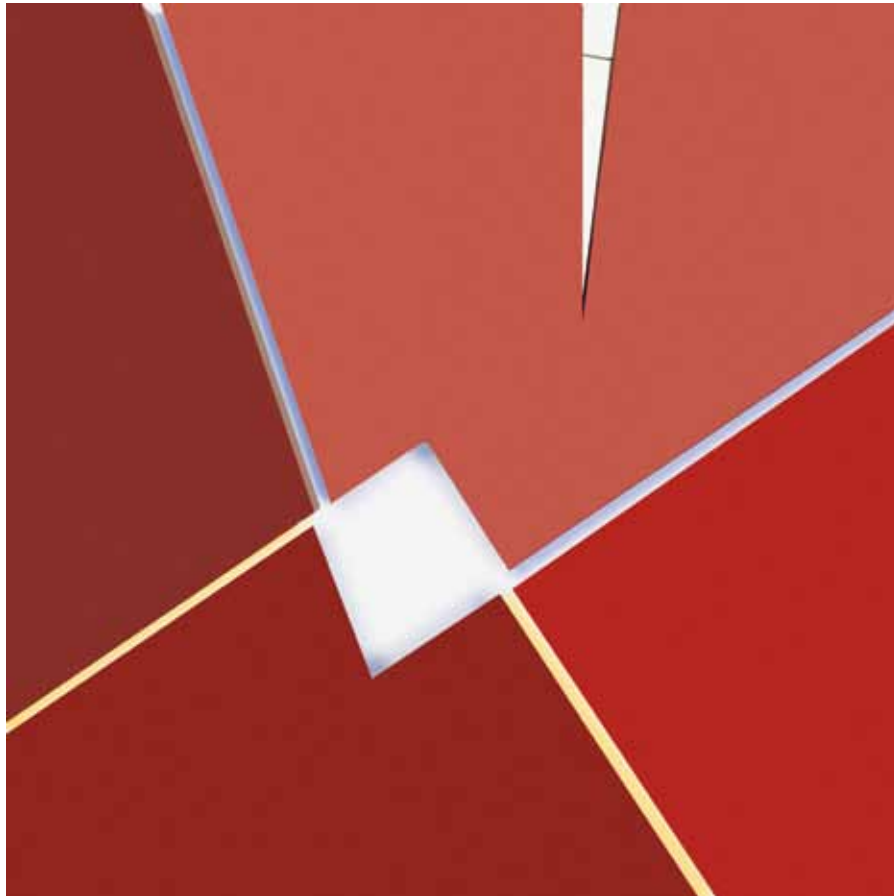
R 666, 1998. Acrílico sobre madera. 100 x 99,5 x 7,5 cm. Col. MNBA Neuquén



R 664, 1998. Acrílico sobre madera. 122 x 122 x 8 cm. Col. MNBA Neuquén



R 805, 2000. Acrílico sobre madera. 173 x 173 x 12 cm. Col. MNBA Neuquén



R 798, 2000. Acrílico sobre madera. 118 x 119,5 x 9,5 cm. Col. MNBA Neuquén

“Lo que hago, yo lo veo concreto porque no hay ninguna figuración de espacio. Si el espacio está, está porque son distintas profundidades, salientes, es real, no es figurado. Es concreto porque no figura nada que no le pertenezca.

No hay ninguna anécdota es lo que es. Y cada plano vive no solo, sino en conjunto con los demás”. **JM**



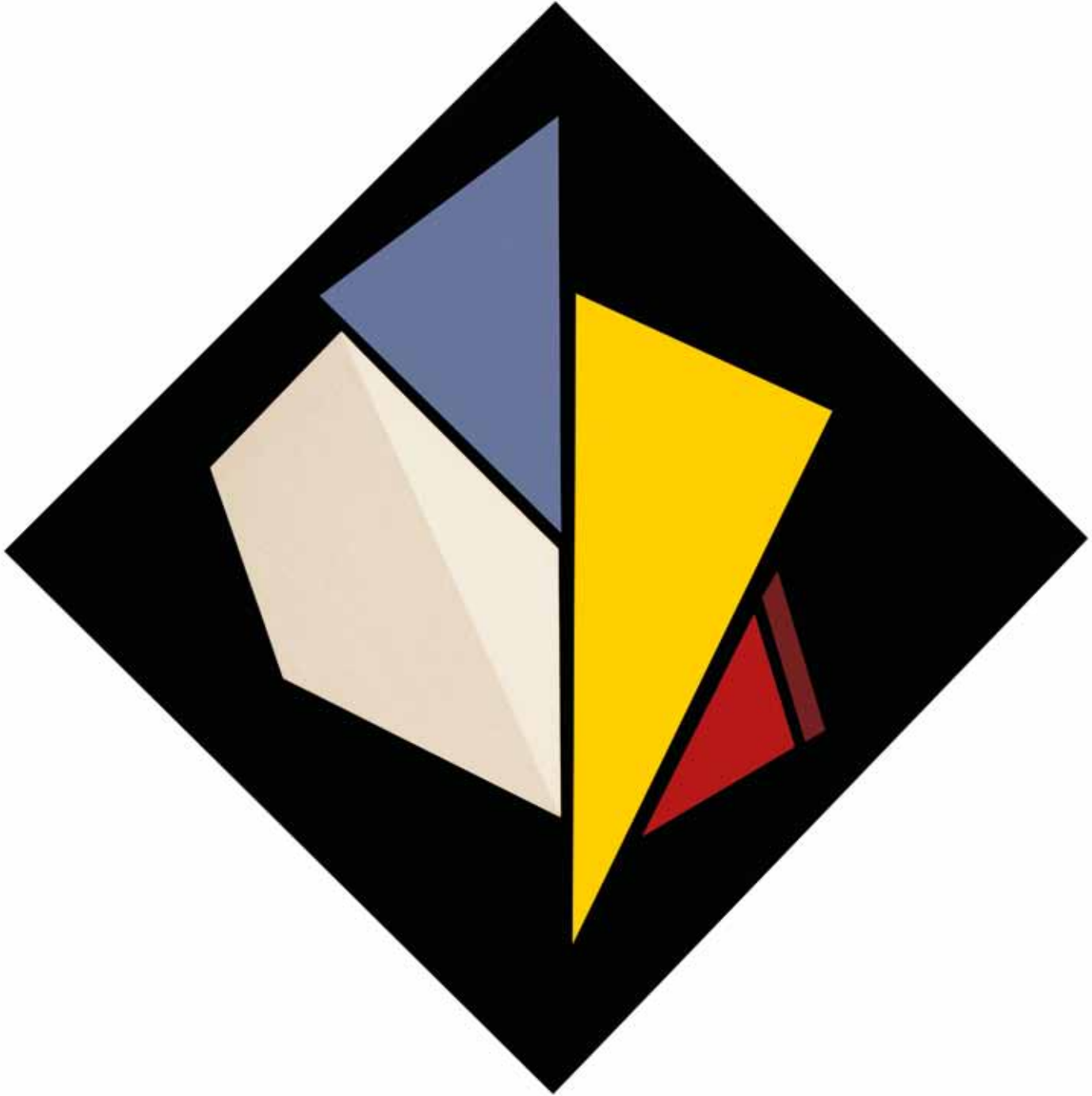
Torre, 2000. Técnica mixta. 205 x 57 x 56,5 cm (sin base). Col. MNBA Neuquén



N° 49 Torreón, 2002. Acrílico sobre madera. 72 x 39,5 x 27 cm. Col. MNBA Neuquén



Nº 51, 2003. Acrílico sobre madera. 75 x 46,5 x 30 cm. Col. MNBA Neuquén



R 866, 2002. Acrílico sobre madera. 149 x 149 x 9,5 cm. Col. MNBA Neuquén



Vistas laterales de R 835



R 835, 2002. Acrílico sobre madera. 86,5 x 86,5 x 9,5 cm. Col. MNBA Neuquén



R 841, 2002. Acrílico sobre madera. 89,5 x 89 x 11 cm.
Col. MNBA Neuquén



R 844, 2003. Acrílico sobre madera. 85,5 x 86 x 9 cm.
Col. MNBA Neuquén



R 854, 2003. Acrílico sobre madera. 160 x 180 x 17 cm. Col. MNBA Neuquén



R 863, 2004. Acrílico sobre madera. 127,5 x 128 x 11 cm. Col. MNBA Neuquén



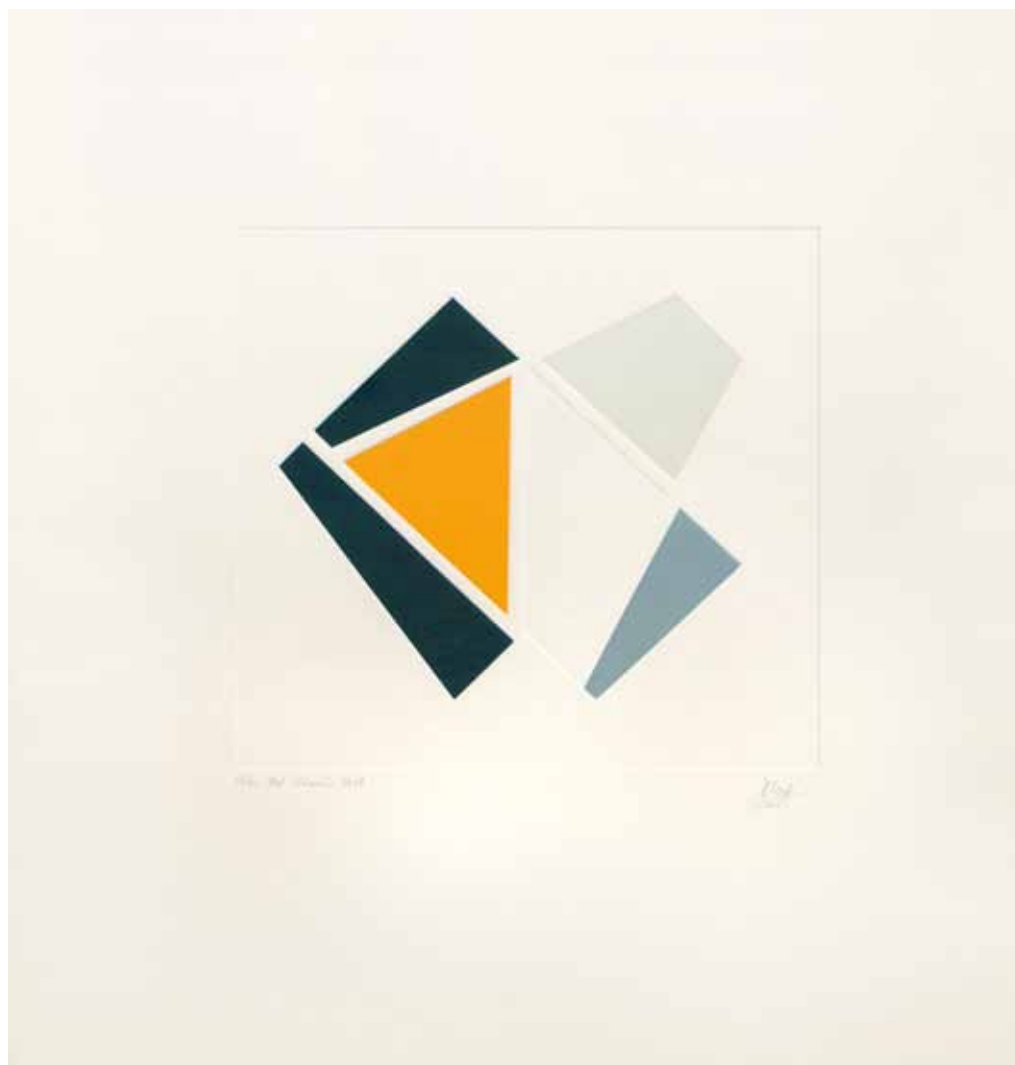
R 864, 2004. Acrílico sobre madera. 128 x 128 x 10 cm. Col. MNBA Neuquén



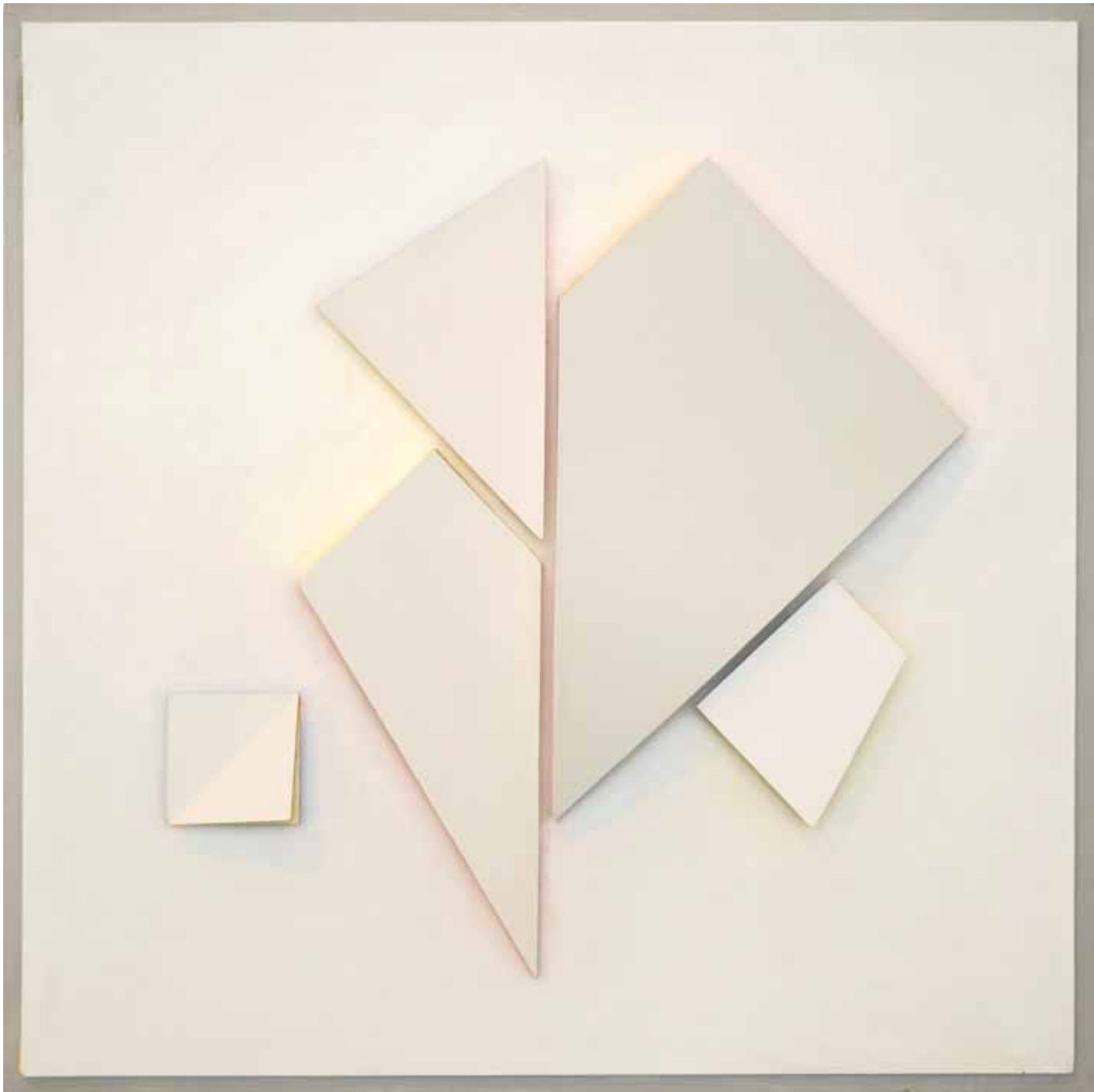
A/P "G. 69", 2003. Gofrado. 50 x 34,5 cm



395, 2004. Gofrado, copia 2/5. 51 x 40 cm



941 Chemin Vert, 2008. Gofrado, copia 16/20. 60 x 55,5 cm



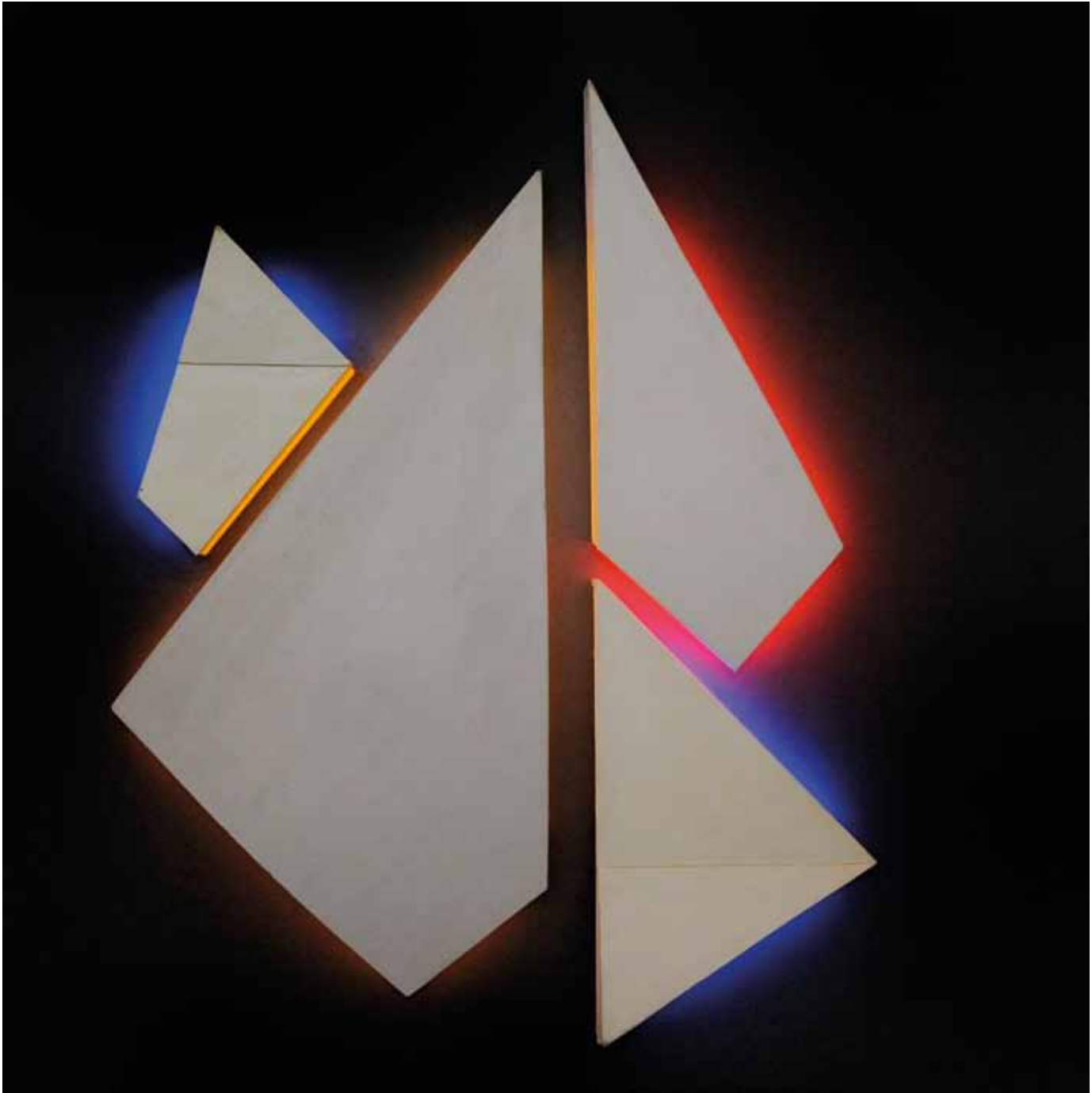
R 862, 2004. Acrílico sobre madera. 127,5 x 127,5 x 12 cm. Col. MNBA Neuquén



R 870, 2004. Acrílico sobre madera. 105,5 x 105,5 x 9,5 cm. Col. MNBA Neuquén



R 889, 2005. Acrílico sobre madera. 60 x 60 x 6 cm. Col. MNBA Neuquén



Neón 904, 2006. Técnica mixta. 100 x 100 x 11 cm. Col. MNBA Neuquén



R 926, 2006. Acrílico sobre madera. 86 x 86 x 8,5 cm. Col. MNBA Neuquén



R 930, 2006. Acrílico sobre madera. 121,5 x 121,5 x 8,5 cm. Col. MNBA Neuquén

“Una obra de arte geométrica es difícil de explicar, porque no hay mensaje. Son elementos puros para expresar una emoción estética. Con la forma, con los colores, tratamos de transmitir un placer, belleza, emoción. Como Bach. La música no se puede explicar... me emociona tanto un clásico, un primitivo italiano, un Van Eyck, un Cimabue, como Mondrian. Porque todos me han llegado a transmitir una emoción”. **JM**



Dos vistas de N° 68, 2007. Acrílico sobre madera. 91 x 35 x 27,5 cm. Col. MNBA Neuquén



N° 62, 2006. Acrílico sobre madera. 95 x 59 x 30 cm. Col. MNBA Neuquén



Nº 66, 2006. Acrílico sobre madera. 72,5 x 25,5 x 47 cm. Col. MNBA Neuquén



N° 65, 2006. Acrílico sobre madera. 68 x 33,5 x 18 cm. Col. MNBA Neuquén



N° 57, 2006. Acrílicos sobre madera. 74,5 x 35 x 22 cm. Col. MNBA Neuquén

“Analicamos a fondo los problemas de composición, la sección dorada, la división del cuadro, los ritmos paralelos, etcétera, todo ello basado en las leyes del arte Clásico que nos enseñaba, que eran las mismas que utilizaban los grandes artistas modernos. Tengo que confesar que con ella aprendí gran parte de lo que sé en relación al oficio y la composición de una obra”. **JM**



R 955, 2008. Acrílico sobre madera. 60 x 60 x 7,5 cm. Col. MNBA Neuquén



R 969, 2009. Acrílico sobre madera. 80 x 80 x 7,5 cm. Col. MNBA Neuquén



R 970, 2009. Acrílico sobre madera. 60 x 60 x 8 cm. Col. MNBA Neuquén



R 981, 2010. Acrílico sobre madera. 60 x 60 x 5,5 cm. Col. MNBA Neuquén



R 964, 2009. Acrílico sobre madera. 80 x 80 x 8 cm. Col. MNBA Neuquén



R 982, 2010. Acrílico sobre madera. 60 x 60 x 7 cm. Col. MNBA Neuquén



R 985, 2010. Acrílico sobre madera. 80 x 80 x 7 cm. Col. MNBA Neuquén



R 983, 2010. Acrílico sobre madera. 80 x 80 x 7 cm. Col. MNBA Neuquén



R 976, 2010. Acrílico sobre madera. 80 x 80 6 cm. Col. MNBA Neuquén

Texts in English

The exhibition of works by Juan Melé covers the last thirty years of his artistic production. His entire creative output spans the history of modern Argentine art, from the historic vanguard of painters in the 1940s, the *Asociación Arte Concreto-Invención*, through to the present.

Melé belongs to a generation of unique artists who worked to ensure that the research and questioning of the establishment and its forms would become the search engine opening the doors to a new language and transporting Argentine visual arts to as-yet unconquered heights.

Melé was an untiring worker, and also a deep thinker. His life and work ran parallel to the evolution of modern art during the second half of the twentieth century, both in Argentina and the world.

In the 1940s, his name rang out alongside those of Hlito, Prati, Espinosa, Iommi, Lozza, Maldonado, Mónaco, Molenberg, Girola, Souza, Caraduje, Núñez, Villalba and Contreras. In Europe he worked with the *Movimento arte concreta* in Milán, in Switzerland with Max Bill, and with Braque, Lhote, Seuphor, Vantogherloo, Delaunay, Pevsner, among others, in Paris.

He continued to pursue his creative objectives in New York throughout the 1970s, until well into the 1980s. His entire life has been dedicated not only to artistic creation but also to teaching, transmitting knowledge to future generations both as professor at the *Escuela Nacional de Bellas Artes*, and as the author of articles and publications about his quest as a plastic artist.

His memoirs, published towards the end of the 1990s under the title *La vanguardia del 40*, are a leading reference for those interested in understanding the many layers of this rich period which laid the foundations for our contemporary visual arts today.

Fate has willed that this exhibition which we are inaugurating at the Museo Nacional de Bellas Artes Neuquén, coincide with the birthday of the artist, one of the few survivors of the group which made its first forays into the exploration of geometric abstraction over sixty years ago. In an unusual yet hugely generous gesture, Melé has donated sixty-two of his works to the MNBA Neuquén, pieces which will be a priceless part of our city's heritage.

We are honored to welcome an outstanding artist and a very special human being, with the works he has created. They have left an indelible mark on the history of modern art.

Oscar Smoljan

Director MNBA Neuquén

The YPF Foundation celebrates the gesture made by the artist Juan Melé to donate over sixty artworks to the Museo Nacional de Bellas Artes de Neuquén, an institution which has developed a noteworthy policy to promote and disseminate Argentine art from its base in Patagonia.

The artist's decision deserves special mention, as he was one of the leading exponents of the vanguard that took the contemporary art world by storm in the 1940s and is currently held in high esteem both nationally and internationally.

His donation adds immeasurable wealth to the museum's considerable repository of artworks, a collection which we at the YPF Foundation have supported since its earliest days, spurred by our conviction that the public and private sectors can and must work together for the good of culture.

We have deployed many resources in the field of art and culture at the Foundation over time, through a wide range of programs involving the museum, such as *Argentina pinta bien* and *Muestras itinerantes*, taking works by top Argentine artists on tour to visit different parts of the country.

We are convinced that art has a unique value as a means of expression and raising awareness. It fosters an attitude of reflection about the world we live in, multiplying points of view and perspectives, even as it strengthens and forms a sense of identity.

We take this opportunity to thank Juan Melé and renew our commitment to supporting the task of the Museo Nacional de Bellas Artes de Neuquén.

Ezequiel Eskenazi

Vicepresident of Fundación YPF

An act of generosity

When an artist donates a work to a museum, he is bequeathing part of his life to it for ever. It is without doubt one of the greatest acts of generosity to be found in the art world. When artists donate their work, they usually have a clear objective in mind. They know that the work will be safe and that it will be cared for, rather than dwelling in the obscurity of private collections, only to be contemplated by their owners or a small circle of family members and friends.

When artists donate their works to a museum, they know that these will be seen, studied and admired by an unimaginable number of people over a long period of time which will probably stretch far beyond their own existence.

In a museum, an artist's work becomes immortal, and as it is well known, the durability of man's creation has always been the secret driving force which has impelled him to create magnificent things, whether paintings, symphonies or towering sky scrapers.

But beyond these considerations, the donation of artworks is the key that winds up the great clock of culture and sets it in motion. Donations increase a museum's assets, and in the case of the Museo Nacional de Bellas Artes Neuquén, these assets are the heritage of the very city that brought it into existence. In turn, the nature of the donations, which is directly related to the importance and fame afforded the artist, as well as his or her ranking in the scale of national or universal art, ratifies the quality of the museum.

The MNBA Neuquén owns many works donated by great artists, which bears witness to its standing as a museum and the confidence it prompts among those who have chosen it to be the dwelling place for their creations. This also

speaks highly of our city and its citizens, whose support and taxes jointly keep the museum going.

But when an artist decides to give more than one example of his work, when the donation comprises ten, or twenty works, or he bequeaths when still alive a complete retrospective collection, such as Juan Melé has given to the MNBA Neuquén, then the sheer size of this gift ennoble the beneficiary institution accordingly. It is the magnitude of this gesture and the show of trust in the recipient institution which revalue its entire heritage, and that of the city where it is based, to the point where their inherent value is multiplied exponentially, achieving exceptionally high levels of institutional quality.

Over sixty works by Melé are today part of this museum, to remain here for many future generations of men and women from Neuquén, from Argentina and from the whole world, so that they can gain a unique understanding of one of the most important creative minds in the history of American art.

The MNBA Neuquén continues to fulfill its initial promise to disseminate the work of great Argentine artists, and this collection will accordingly be taken on tour internationally, from Neuquén to the leading art museums in cities around the world.

Thus, these works by Melé, a major influence in the contemporary art of this continent, may be appreciated, admired and studied from Paris to Santiago de Chile, by thousands of people of all creeds and colors.

We can accordingly appreciate how the precise and efficient clockwork of culture has been set in motion by the first steps taken by an artist who has decided to bequeath his creations to present and future generations.

In a similar vein, art experts have proffered their intellectual contributions to the catalogue which will accompany this collection on its travels throughout the world. These are works of depth and erudition which provide understanding and explanation, such as the text by Luis Pérez Oramas, a curator at the Museum of Modern Art of New York, and Nelly Perazzo. Both have contributed their vision of Melé and his work, his world and his times, to this book.

There are, quite simply, no words able to express the extent of our gratitude for gifts of such caliber. We can only fall back on the commitment made by the MNBA Neuquén and those who in the future will be at its helm, to honor these gifts as they rightly deserve, by opening the doors of this museum to one and all; to bring these works to the knowledge of all those who desire to see them and grace their hearts with intimations from the life of this grand Argentine artist.

Oscar Smoljan

Juan Melé, A Concrete Artist

Nelly Perazzo

Member of the Academia Nacional de Bellas Artes

Juan Melé has always appeared as an artist of firm convictions, whose creative style, in addition to providing inspiration, has offered him the opportunity to permanently innovate in form and technique.

Furthermore, he has welded a streak of personal reflection to his *modus operandi*, both of which have served to distinguish him from his early forays into Argentine Concrete Art in 1946.

In October 1946 Melé took part in the third exhibition held by the *Asociación Arte Concreto-Invencción* (AACI) at the *Sociedad Argentina de Artistas Plásticos*. As a member of the *Asociación*, he displayed works alongside Gregorio Vardánega and Virgilio Villalba, his colleagues from the art studio on Juan B. Justo avenue, who shared ideas, practices and output amongst them.¹

He also participated in the exhibition which the AACI held in the *Ateneo Popular de la Boca*, from October 18 to 25 that same year, which involved the afore-mentioned artists (see note 1) except for Lidy Prati and Iommi. His enthusiasm for the ideals held by the Concrete Art movement was well received and encouraged at the *Asociación's* debates and art shows.

In 1948, he published his own thoughts on theory in the first issue of the *Revista Contemporánea* under the heading "A concrete approach to two-dimensional painting".²

¹ The members of the *Asociación Arte Concreto-Invencción* were A. Caraduje, M. Espinosa, A. Hlito, E. Iommi, the Lozza brothers, T. Maldonado, A. Molenberg, P. Mónaco, O. Núñez, L. Prati, J. Souza, how had been part of the organization since 1945.

² Subsequently, Melé published in October 1959 another article in the *Revista del Banco Central*, in which he outlined the objectives of the *Arte Concreto-Invencción* group.

This text is of interest for two reasons: the first is that it explains his conception of the research he was carrying out into the laws of perception. He points out that as regards two-dimensionality, the balance must be re-established whenever the plane is altered by the plastic "occurrence" and that at all events, the minimum contrast necessary must be used as a "logical consequence of the structure of the composition and the laws of perception, but never as the deliberate intention to exploit its representative abilities."

The second point to bear in mind occurs when he talks of the impossibility of tackling integral art (an art form dangerously close to architecture), as there is the risk that the "event" (figure) may lose—in the case of the irregular frame and the so-called coplanar painting—its internal structure, "by developing a relationship with some inconvenient background set there by chance".

It is worth noting this issue, as Melé created works with a cut-out frame in a web of vibrant color at a time when nearly all the members of the *Asociación* followed this practice, as seen in the exhibition held at the *Museo Sívori* in 1980,³ just before the dispersion of other works which appeared later.

In the first issue of the magazine of the AACI, Maldonado wrote about the cut-out frame and pointed out that for the group, this was merely one achievement in a longer process. At that time, the painters had finally been able to separate out the elements making up a picture without abandoning its co-planatory layout. These independent

³ *Vanguardias de la década del 40. Arte Concreto-Invencción - Arte Madí - Perceptismo*, based on research carried out by Nelly Perazzo and subsequently published in book format in 1983.

forms were initially held together with fine metal wires running behind the pieces—Melé created a sculpture using this device—thus avoiding the borders which continued within perception and defined the enclosure of the form.⁴ Alfredo Hlito explained the situation clearly afterwards by saying that the experience was abandoned as it was considered to be unsatisfactory, but it nonetheless served to prove that the resource of using planes could not be expanded beyond certain limits without placing painting in a situation with no way out.⁵

By placing Melé's article at this juncture of the theoretical concerns preoccupying Argentine Concrete artists, it acquires full relevance.

In 1948, our artist also exhibited works at the XV Autumn Salon at the *Salón Peuser* and in August, at the *Sociedad Argentina de Artistas Plásticos* showcasing works by him, Enio Iommi and Virgilio Villalba, with a preface by Edgar Bayley, who said the following:

Juan N. Melé is a long-standing member of the Concrete art movement, an artist who bears the considerable weight of many bold experiences which allow him to contribute instantly a personal point of view to the plasticity of the *Invencionistas*.

His painting is tending towards a greater simplification of its elements, until the point where he finally decides to apply geometric collages on an orthogonal plane, meaning geometric forms and figures, filled in with color, which he

applies intelligently, adhering the paint to the canvas rather than just painting on it as do many of his contemporaries.

The exhibition held in Caracas, Venezuela, by José Mimo, in which Melé participated along with other artists from the AACI, took place in 1948. He also showed works at the *Salón Nuevas Realidades* (Buenos Aires, Van Riel Gallery), which was covered in great detail by the Argentine critic Córdova Iturburu.

Another important event for Melé in 1948 was the grant of an award by the French government which enabled him to travel to Europe. There, once again drawn by his fascination with rational abstraction, he met Vantongerloo, Pevsner, Max Bill and the Concrete artists in Milan, Consagra, Dova, Haber and Munari, as well as Sonia Delaunay, one of whose works I have seen in the artist's home.

Upon his return to Buenos Aires, Melé was the star attraction at all the great non-figurative art exhibitions during the 1950s. This included, for example, the first *Salón de Arte Nuevo*—a grouping which played a major role during this decade—held at the Van Riel gallery in late 1955. The critic Aldo Pellegrini wrote the prologue to the catalogue, which gave account of the development of Argentine abstract art until that moment. The subtitle, *Modern sculptors, painters, architects and photographers* reveals the broad spectrum of interests covered by *Arte Nuevo*, an association which published six issues of its magazine between 1956 and 1958, and continued to hold salons until 1961. However, by then, Melé was about to set sail for New York.

⁴ In 1980, when the show was held, this sculpture was acquired by the *Museo Sívori*.

⁵ *Alfredo Hlito. El tema del espacio en la pintura actual*, Buenos Aires, *Nueva Visión*, nº 8, 1955.

However, we cannot refrain from pointing out that his strong presence during this decade owed much to the following: the exhibition *La nueva generación argentina* at Jacques Helft's gallery and the Sao Paulo Biennial in 1953; *Pintura, escultura, arquitectura, urbanismo de nuestro tiempo*, at Gath & Chaves (1955), and *Pintura y escultura no figurativa*, Museo Sívori (1956). It was also interesting to see the publishing house Fernand Hazan and the Raymond Creuze gallery come together in 1957 to organize an international exhibition as a tribute to the artists included in the *Dictionnaire de la peinture abstraite*, by Michel Seuphor and published that same year. The Kapelus publishing house in Buenos Aires produced a translation of the dictionary in 1965, which provided me with the information that Juan Melé was among the representatives of abstract art of the River Plate at that time.

Melé's move to New York was nothing if not challenging: faced with adversity during the first few years, he returned sporadically to Buenos Aires before setting off for New York again and finally triumphed, with his first shows in the Clovely Line Gallery and the Cayman Gallery (1975). Shortly after, in Buenos Aires, recognition of the brilliant work undertaken by the vanguard of the 1940s began to spread, organized by myself in the Arte Nuevo Gallery and the Museo Sívori in 1976 and 1980, respectively.

At the same time, he began to consolidate his standing in the United States and as time passed, became increasingly and more insistently sought out, as he tells in his memoirs.⁶

⁶ *Memorias de un artista concreto*, Buenos Aires, La Stampa, 2008.

The turning point in his career was the invitation by the Museo Sívori of Buenos Aires in 1981 to hold a show in the museum under the title *Nueva York invenciones*.

The exhibition revealed the maturity of his work, which had acquired greater complexity, enriched with lines that thrummed with powerful plastic energy. In certain works, he brought into play thick orthogonal bands in a flat color with lines and forms imbued with darting diagonal rhythms in compositions that were strictly structured according to a rigorously-controlled system of relationships. He began with the series called *Space crossing line* (1974), which took him in the direction of triptychs, or in other words, a full occupation of the wall. In 1985 the *Energy* series appeared, followed soon after by the series *Rayonnée*, with broad surfaces traversed by white lines like rays of light. It seemed as if he wished to endow his geometry with the dynamism and vitality which are a feature of modern New York.

The first to manifest their attraction for the dazzling glare of the city at night, shining with electric light, were the futurists, with the unforgettable picture of Balla *Frente al Luna Park* (1900), linking light with speed (1912-1913); *El nocturno de Piazza Beccarí* (1910), by Carlo Carrà, or *Il Boulevard*, by Gino Severini. These works show how the bright lights of the metropolis have inspired artistic imagination from the very outset of the twentieth century. Thus, in his work, Melé joined a long tradition of urban experiences, stretching from Baudelaire and Baron Haussman's Paris.

Argentine artists also formed part of this trend, as borne out by the interventions and signage made in urban spaces by Le Parc, the Groupe d'Art Visuel de Recherche

(GRAV) in Paris (1966), the works by Edgardo Vigo in La Plata (1968) and the *Grupo Escombros* in the 1980s. When Melé held his exhibition at the Sívori, he attracted the attention of a surprising number of art critics from daily newspapers: Romualdo Brughetti, from *La Nación*; Aldo Galli, from *La Prensa*; Jorge Feinsilber, from *Ámbito Financiero*; Hernández Rosselot, from *La Razón*. This ensured a strong connection with Buenos Aires which was to take root on his return to Argentina in 1986.

Even while living in New York, he began to toy with new techniques, such as sculpture, which he had not used since his Concrete period. He used wood covered with putty pyroxylin, painting the polished smooth surface with acrylic colors. These tense, raised, curved planes occupy space with a degree of authority that gave rise to new experiences. It should be noted that two sculptures from that time (1983-1985) are listed as part of the donation made by the artist.

In Paris, in 1990, due to chance circumstances, he began to use relief techniques with woodwork, following the structures of the canvas, an approach which was to lead him to the great works he made subsequently.

From 1990 to 1992, he worked against a black background, although white began to gradually impose itself until it took up the whole surface. This was when the need for color arose, which was applied along the edges, defining chromatic reflections.

Then, he began to move the plane itself, drilling holes in it, bending it, introducing the surrounding outside space. He also used reflective techniques in different levels of the relief, exalting concave or convex surfaces, oblique and

agile rhythms, cuts along the margin, and above all, windows, hence the name of the series *Le Carré percé*.

These were all decisive factors in ensuring that these works functioned as objects. The picture-object was no longer defined as "a plane modified by an event", as he had written in an article published in 1948, but something which structures and stretches itself, is transformed and exhausted within itself, the protagonist in a plastic event of a unit-like nature.

From 1995 onwards, he started employing rhomboid shapes in his work dynamic. Carpentry, which creates a singular niche for this work, tied him in with another great Argentine master, Marcelo Bonevardi, motivated, unlike Melé, by an exploration of the enigmatic.

His technique continued to be perfect, according to the guidelines for Concrete art, suppressing all notion of the expressive and individual in order to achieve polished, flawless surfaces as smooth as varnish.

In 2000, the series *Relieves con reflejos* replaced an earlier version. Here, the slant of the plane, surrounded by a thick rod, disappeared, mutating into containment, allowing forms to structure each other, sharpening the presence of the reflection.

At the same time, Melé was still making sculptures, which took on a new urgency during his stay in Buenos Aires in 1993. Towards the mid-'90s, he developed an interest in engravings working with Torben Bo Halbirk in Paris. He experimented with the whole range of techniques from etching, dry point and wash to collages with tissue paper and embossing. He describes his experiences in great detail in his memoirs, including the search for different thicknesses

for a copper sheet, varnish, the right texture for the background and color printing.

One of the most outstanding aspects of Melé's extensive career is his indomitable desire and will to construct. Unwavering, he was never affected by the appearance of new tendencies and unexplored issues, which to the contrary inspired him to be even more inventive. His colleague at the *Asociación*, Enio Iommi had a very different reaction, as he gave up the pursuit of this line of work and took to a more visceral approach.

Melé's innovative spirit prompted him to try out different techniques in order to multiply his personal accents within the path he had chosen, thus creating a splendidly eclectic portfolio of works which nonetheless shared an undeniable coherence in conceptual terms.

Juan Melé has been rewarded with well-deserved acknowledgement in the form of his participation in the leading exhibitions on Latin American constructivism in Argentina, the United States and Europe. His works are de rigueur in any collection of works from this movement.

The artist has made a most generous donation to the province of Neuquén, which spans the period of his output from 1947 to 2010. This includes examples from his first Concrete phase, as well as works created in New York, Buenos Aires and Paris, representative of his full range of techniques.

It now behooves the beneficiaries not merely to conserve this extraordinary material, but also to publicize it internationally in order to make the most of the opportunity represented by this unique and complete repository of works by an artist of such caliber.

Juan Melé: a fable by Averroes to the south of Mondrian

Luis Pérez Oramas

For my friend, esteemed Juan Melé

The title of this brief but heartfelt homage to the great master Juan Melé may well lead to confusion. It might seem like *une boutade*, as the French say. But it aspires to be more than just wordplay: to start with, it hints at a quandary, the suggestion of a new understanding of Juan Melé's abstract and geometric work as well as that of his contemporaries from *Arte Concreto* and *Invenciones*, the followers of concrete art and non-objective inventions which during the 1940s concocted the possibility of an alibi for the most radical modernism in America to-date.

Far be it from me to state merely, simply, that Juan Melé used to paint in the stellar wake left by Mondrian, for instance, in the southern reaches of the continent where Europe has found its latest and most promising opportunity for expansion. I do not wish to intimate solely that this art and this artist, loyal like few others to the intuition of a mature youth, are about originating from the south.

Indeed, to the south of Mondrian lies another continent, far more complex than mere geography would indicate and which makes for a far more demanding reading than cartographic skills allow. To the south of Mondrian, who would be one of the guiding stars in its firmament, spreads the landscape of the history of modern art, in which one may attempt to understand the adventure of modernism in America. This means seeking beyond the genealogy of influences and the Eurocentricity of foreign implants.

Juan Melé needs no interpreter. He has provided his own explanation of himself, with the limpid simplicity of a prose

every bit as worthy as his artistic output:¹ Argentina, like other countries on the South American continent, enjoyed favorable circumstances as a result of the tragedies befalling the northern hemisphere: war, the hunger in the trenches, the voracious appetite of Fascism. At the time when Melé was starting out on his studies with Vardánega and Maldonado, in the stale air of the art academy of the 19th century, an unexpected hurricane of novelty and new materials swept in, bringing with it fresh and fluid ideas. This was the chance for them to feast their eyes on the living flesh of the works by modern masters, for example, at the exhibition of French art held in 1939 which produced the dense prose of Manet's brushstrokes, the impeccable geometricity of Cézanne's hatchet-like daubs of brilliant color, before which our Melé stood, dazed, enlightened and inspired.

But it was not just about this new possibility *per se*, but rather the decision that artists took to conceive of themselves within society as actors at the cutting edge of progress, and the subsequent conception of a symbolic world beyond mimetic representation. This approach was to make the work of Melé and his contemporaries, produced and made reality within an artistic medium that had no expectations of novelty and hence no market for it, a seminal contribution to the inscription of the modern ideal in the Americas.

I would like to imagine these art geometricians as characters in a text by Borges, reading a map of orthogonal lines and primary rectangles as if this were a tiger's skin,

¹ Juan Melé, *La vanguardia del 40 en la Argentina. Memorias de un artista concreto*, Buenos Aires, Ediciones Cinco, 1999.

the coordinates of the Aleph, a garden of paths continually criss-crossing, the fully-absorbed yet frustrated attention of Dr. Averroes faced with a fragment by Aristotle that nothing in the world could help to clarify.

“To interpret his books as the scholars of Islam interpret the Koran was Averroes’ daunting task. There are few things as beautiful yet pathetic to be found in history than the single-minded dedication of an Arab doctor to unraveling the thoughts of a man who lay fourteen centuries removed in time from him...”², as well as his ignorance of Syrian and Greek, the infinite distance of the translations, the absence of theater, the monotonous truth of a single God, the impossibility of deciphering the meaning of the Pan pies, or the obtuse oracular prophecies of the Sybils.

There is a sketch of a painting entitled *Homenaje a Mondrian*, in which Juan Melé traced with a thick, obsessive black fountain pen, using thick strokes of blue, red and yellow, the outline of a constructive work, swift, disturbed, unbalanced, in which white is not, as Hlito and his colleagues imagined, a virginal tabula rasa. Neither is it the pictorial version of the platonic conception of sheer potential—Khôra—but, unusually, just another color. This sketch, which dates from 1945, and which in fact neither transmits nor hints at what would be the definitive work,³ is a jewel of hermeneutics for the understanding of the abyss which lay between these Argentine artists and the Dutch oracle, even as they attempted to translate the distant poetry of the neoplastic Utopia which they believed Mondrian stood

for. Strangely enough, this drawing by Melé would be the fragment of his work which came closest to Mondrian, and in particular, as the creator of *Broadway Boogie-Woogie*, with his doubts, his denial of the dense, packed layers, of the vibrant world which America had shown him when he lived in exile, while so many others stood by in indifference.

Mondrian was unaware that, while postwar Paris ignored him and his works were shunned by the Acquisition Committee of the Museum of Modern Art in New York,⁴ to the south of the United States his work was sprouting all kinds of deviations and interpretations in the creative misunderstanding of an entire generation. Here they would set themselves the task of reinventing him à son corps défendant. Just as Averroes in the story by Borges struggled to understand the meaning of satire and tragedy, so the Florentines of the Quattrocento, including Botticelli, attempted to decipher, in the Carnival celebrations filling the streets, the tremor of the passions hidden in a verse by Horace, or the unceasing movement of the Nymph, the

² Jorge Luis Borges, “La busca de Averroes”, in *El Aleph*, Barcelona, Prosa (Círculo de Lectores), 1976), p. 419.

³ See Gabriela Siracusano, *Juan Melé*, Buenos Aires, Fundación Mundo Nuevo, 2005, p. 31.

⁴ The tortuous story about the acquisition of *Broadway Boogie-Woogie* is the following: the picture was part of an exhibition organized by the Velentine gallery in spring 1942 together with works by the great Brazilian sculptress Maria Martins, who accepted these as payment for the sale of her own works. At that time no work of Mondrian was acquired and Martins took the decision to offer the painting to the MoMA as a donation, which, however, the museum turned down to begin with. The close relationship between the Ambassador of Brazil in Washington, Carlos Martins Pereira e Souza, the husband of the Brazilian artist and Nelson Rockefeller eased the path for the painting to make it into the Museum’s collection under the heading of anonymous donation. See Raúl Antelo, in *Ramona*, n° 47, November 2004, p. 14 (www.ramona.org.ar/files/r47.pdf).

great pagan goddess exiled for centuries according to the master historian Aby Warburg.⁵

The creative misunderstandings of the works by Mondrian have been better explained and with greater authority than I am able to do at the moment.⁶ I am merely interested in pointing them out as a symptomatic of the distance which such a modern project signified for all those who, whether in Buenos Aires, Caracas, Mexico, Sao Paulo, Havana or Río de Janeiro, tried to tackle it in the heroic and silent vein of constructive abstraction. In fact, our artists were trying to access a new and incomprehensible text, just like the Arab Averroes reading the *Poetics* of the famed Stagirite in a translation of a translation, in his attempts to penetrate the depths of fourteen centuries of darkness.

They searched, almost in youthful despair, for some form of promise in this art that would bind them to the world of things; instead of compositions that foundered in the marvelous density of matter, they turned to making decorative objects from those Mondrian-esque inventions. They used cut-out frames, coplanar objects as designs, which were virtual tools to be used in their emancipation from the legendary illusion of representation; in literal terms, the texture of the present. Not that there was any lack of Utopian

promise in the effort, nor of erudition, for that matter. But what is significant is not the adherence to neoplasticism, which was in fact not possible for them inasmuch as the true understanding of Ancient civilizations was inaccessible to the Renaissance Florentines; rather, the key was the opportunity to fuse the involuntary remembrances of their lives—the obscure license of Torres, the nostalgia for the Mediterranean, the golden pampas of Juan Manuel Blanes, the *milonga* and the *tango*, the courtyards and their age-old uncertainties which flowered when they were alone, all by themselves, Lautréamont, Lugones, Borges—with the irrevocable decision to never turn back. This was about inventing a new world without shadows in which impeccable forms would be transparent, democratic, nonhierarchical, able to capture the real world with their protuberance, and with no need for the conventions either of imitation or of framing.

This is the land south of Mondrian which I mean, not the topographical or geographic area at the mouth of the River Plate. This is the idea I want to suggest: that the works by Melé, together with his colleagues and companions on this unlikely adventure which they made possible for the avant-garde movements in America as a whole, actually represent an orderly scheme within the destiny of modernism as a historical phenomenon which was not—and could not be—part of their original program or project.

These southern lands are the deviation and survival of modernism beyond itself: this is deformation in the noblest sense of the word, there where the traumatic and hybrid nature of life changes forms in infinite and potential impurity in order to continue to make these possible beyond their historical birth and always apparent death.

5 Warburg to Jolles in 1900, answering the question: who is the nymph and where does she come from?: "According to her corporal reality, she may be a freed Tartar slave (...) but according to her true essence, she is an elemental spirit (*Elementargeist*), a pagan goddess in exile...". Quoted by Giorgio Agamben, *Image et mémoire. Ecrits sur l'image, la danse et le cinéma*, Paris, Desclée de Brouwer, 2004, pp. 56-57.

6 Gabriel Pérez-Barreiro, *Invencción y reinvencción: el diálogo trasatlántico en la abstracción geométrica en América Fria. La abstracción geométrica en Latinoamérica (1934-1973)*, Madrid, Fundación Juan March, 2011, p. 75.

"The image which one single man can form is one that touches no-one," says Averroes in the story by Borges, after Abulcasim has tried in vain to describe the indescribable experience of a theatrical representation to those sharing his living quarters, the sons and descendants of The Prophet. The destiny of images is to touch us and to affect us, and this is the responsibility of time and the duty of its legatees, often against the will of those who drew or produced them originally. "Time expands the world of verse, and I know of some which, like music, are everything to all men," concludes the Cordoban translator of Aristotle in the marvelous discourse by Borges.

The painting which Juan Melé made in homage to Mondrian has, fortunately, as little of Mondrian as a panegyric has of tragedy or anathema of satire. The complex, subdued warp of black vector lines which in Mondrian's work are neither part of the background nor the surface, like unreal neoplastic honeycombs, are here the clearest of protuberances, three-dimensional lines that are virtually organic, divisions of a foreign body within another. The grey frame is yet another protuberance, as if it were extracted from reality to be absorbed by the painting rather than something which emphasizes the aurean solitude of the painting, which in Melé's work becomes one more thing amongst others anchored in reality, part of the world around us. And white is not, in the end, a color but rather a metaphor for the invention of the new and never-before-seen, an allegory for the image that only one single man can make and which touches no-one.

This was precisely the Utopia which never happened. What did happen, however, was the continuous rebirth of modernism in other latitudes and other times, for other men

who were touched by it and continue to be touched to this day: interrogated and summoned, confronted by the duty of their unceasing deformation. South of Mondrian, for Mondrian was born again in other forms and was no longer Mondrian but Melé, Vardánega, Villalba, Maldonado, Prati. No longer Aristotle but Averroes. Not the child swooping among the nymphs, but Botticelli; the other and the self. "The poet's own work, as can be read in Aristotle's *Poetics*, is not so much about recounting those things that have really happened, but rather, to tell of those things that might have been, and those which are possible, according to verisimilitude and need."⁷

⁷ Aristotle, *Poetics*.



Festejo del 87º cumpleaños de Juan Melé en el MNBA Neuquén



NEUQUÉN
MUNICIPALIDAD

SECRETARIA DE CULTURA