

Todos nuestros catálogos de arte
All our art catalogues
desde/since 1973

**AMÉRICA FRÍA
LA ABSTRACCIÓN GEOMÉTRICA
EN LATINOAMÉRICA (1934-1973)**

2011

El uso de esta base de datos de catálogos de exposiciones de la Fundación Juan March comporta la aceptación de los derechos de los autores de los textos y de los titulares de copyrights. Los usuarios pueden descargar e imprimir gratuitamente los textos de los catálogos incluidos en esta base de datos exclusivamente para su uso en la investigación académica y la enseñanza y citando su procedencia y a sus autores.

Use of the Fundación Juan March database of digitized exhibition catalogues signifies the user's recognition of the rights of individual authors and/or other copyright holders. Users may download and/or print a free copy of any essay solely for academic research and teaching purposes, accompanied by the proper citation of sources and authors.



FUNDACIÓN JUAN MARCH
www.march.es

Mostrar la compleja y fragmentada historia de la abstracción geométrica en Latinoamérica y la renovación y diferente carácter que supuso con respecto a la abstracción europea es el propósito de *América fría. La abstracción geométrica en Latinoamérica (1934-1973)*. Pintura, fotografía, escultura y arquitectura están representadas en casi 300 obras –algunas de ellas nunca vistas fuera de sus países de origen– de 64 artistas procedentes de Argentina, Brasil, Colombia, Cuba, Uruguay, Venezuela y México, en un arco temporal definido por dos viajes de retorno de Europa a América: 1934, cuando Joaquín Torres-García regresa a Montevideo, y 1973, año de la vuelta del venezolano Jesús Rafael Soto para la inauguración del museo de su nombre en su ciudad natal, Ciudad Bolívar.

Con una selección de documentos históricos y textos de Osbel Suárez, Ferreira Gullar, María Amalia García, Michael Nungesser, César Paternosto, Luis Pérez Oramas y Gabriel Pérez-Barreiro, *América fría* refleja una Latinoamérica diversa del estereotipo habitual: frente a su tópica y apresurada identificación con la temperatura extrema de la espontaneidad y lo nativo, el trópico y el Caribe, las obras de estos artistas son índices de una América cuya temperatura fue la de la objetividad; una América geométrica, constructivista y esencial, que se movió entre lo racional y lo *sensível*, más cercana a las utopías modernas que al color local: una Latinoamérica de la que ha resultado en todos los casos una abstracción fascinante y sorprendente.



FUNDACIÓN JUAN MARCH
www.march.es





América fría

La abstracción
geométrica en
Latinoamérica
(1934-1973)

América fría

La abstracción
geométrica en
Latinoamérica
(1934-1973)



FUNDACIÓN JUAN MARCH

Este catálogo, y su edición inglesa, se publican
con ocasión de la exposición

América fría

La abstracción geométrica en Latinoamérica (1934-1973)

FUNDACIÓN JUAN MARCH

Madrid

Del 11 de febrero al 15 de mayo de 2011

Agradecimientos

La Fundación Juan March desea dejar constancia de su agradecimiento a las siguientes personas e instituciones, por el préstamo de las obras que han hecho posible esta exposición y por su colaboración y ayuda:

ALEMANIA: Bauhaus-Archiv; Randy Kaufman; Stiftung Wilhelm Lehmbruck Museum; Katharina Kemper.

ARGENTINA: Colección Blaquier: Carlos Pedro Blaquier y Fabio Minotti; MALBA: Eduardo Costantini, Victoria Giraudó, Cintia Mezza y Marcelo Pacheco; Museo Eduardo Sívori: Gabriel Kargieman y M^ª Isabel de Larrañaga; Orly Benzacar; Mario Gradowczyk (in memoriam) y Felisa Gradowczyk; Graciela Hasper; Mauro Herlitzka; Raul Naon.

BRASIL: Base7: Ricardo Ribenboim, Maria Eugênia Saturni, Arnaldo Spindel y Daniela Vicedomini; Dan Galería: Glaucia y Peter Cohn, Flávio Cohn, Ulisses Cohn, Silvia Cajado; Fundación Bienal de São Paulo: Natália Leoni; Fundação José e Paulina Nemirovsky: Soraya Bataglia, Maria Alice Milliet; Instituto Moreira Salles: Sergio Burgi, Flávio Pinheiro, Samuel Titán, Odette Vieira; MAM SP: Andrés I. M. Hernández; Ana Paula dos Santos; MASP: Eugênia Gorini Esmeraldo, Marina Moura, José Teixeira Coelho Neto; Pinacoteca do Estado de São Paulo: Natasha Barzaghi Geenen, Marcelo Mattos Araujo; Bruno Assami; Eliana Benchimol; Augusto de Campos; Fabio Coutinho; Carmela Gross; Célia Cristina V. Kunigonis; Luiz Renato Martins; Ricardo Ohtake; Roberta Saraiva; Alfredo Setúbal.

CUBA: Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana: Moraima Clavijo Colom, Javier Cortizas Levi, Luz Merino Acosta, Hortensia Montero Méndez, Heriberto Rodríguez, María Cristina Ruiz Gutiérrez, Elsa Vega Dopico; Ana González Morejón; Yonny Ibáñez (in memoriam); Desiderio Navarro; Pedro de Oraá; Yorjan Pérez Valdés; Enrique Pineda-Barnet; Orestes Vidal; Raquel Villa.

EE.UU.: CIFO: Ella Fontanals-Cisneros, Diego G. Machado, Patricia García-Vélez; Fundación Cisneros: Patricia Phelps de Cisneros, Ileen Kohn; MoMA: Barry Bergdoll, Connie Butler, Paul Galloway, Cora Rosevear, Jennifer Schauer; The Josef and Anni Albers Foundation: Brenda Danilowitz; Oliver Barker; Geanine Guimaraes; Rafael DiazCasas.

ESPAÑA: Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla: Juan Antonio Álvarez Reyes, Isabel Pichardo, Rafael Rodríguez Obando; Galería Freijo Fine Art, Madrid: Angustias Freijo; Galería Guillermo de Osma, Madrid: José Ignacio Abeijón, Guillermo de Osma; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid: Manuel Borja-Villel, Soledad de Pablo, Rosario Peiró, Carmen Sánchez García, Miguel Valle-Inclán Alsina; Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid: Baronesa Thyssen Bornemisza, Sara Martínez-Sarandeses, Purificación Ripio, Guillermo Solana; Luis Benschimol; Eugenio Fontaneda; Amaya Gergoff Bengoa; Fernando Cordero de la Lastra; Juan Antonio González Fuentes; José María Lafuente; Ramón Molina Lladó; Jorge Virgili.

FRANCIA: Centre Pompidou, París: Claire Both, Sennen Codjo, Brigitte Leal, Alfred Pacquement; Galerie Denise René: Maud Catté, Franck Marlot, Denise René.

INGLATERRA: Tate: Catherine Clement, Caroline Collier, Nicholas Serota, Nicole Simões da Silva.

SUIZA: Max, Binia + Jakob Bill Stiftung: Jakob Bill; Kunstmuseum Basel: Maria Theresa Brunner; Kunstmuseum Winterthur: Ludmilla Sala, Dieter Schwarz; Richard Paul Lohse Stiftung: Johanna Lohse-James ; Marianne Gerber.

VENEZUELA: Juan Ledezma; Fundación Villanueva: Paulina Villanueva, Cecilia Castrillo.

Nuestro agradecimiento a los autores del catálogo:

M^ª Amalia García, Ferreira Gullar, Michael Nungesser, Gabriel Pérez-Barreiro, Luis Pérez Oramas, César Paternosto y Osbel Suárez.

A los artistas: Hércules Barsotti; Martín Blaszkó; Omar Carreño; Salvador Corratgé; Carlos Cruz-Diez; Narciso Debourg; Thomaz Farkas; María Freire; Gaspar Gasparian; Carmen Herrera; Enio Iommi; Gyula Kosice; Judith Lauand; Germán Lorca; Tomás Maldonado; Mateo Manaure; Almir Mavignier; Juan Melé; César Paternosto; Rafael Soriano; Luis Tomasello; Víctor Valera; Alexandre Wollner; José Yalenti.

A los familiares o representantes de los artistas: Sofía Arden Quin; Fabiana de Barros; Tony Bechara; Martha Flora Carranza Barba; Walter de Castro; O Mundo de Lygia Clark; Alessandra Clark; Analivia Cordeiro; Carlos Cruz Delgado; Adriana Cruz Delgado; Ana Espinosa; Maria Lydia Fiaminghi; Luiza Fortes; Fundación Esteban Lisa; Fundación Gego: Bárbara Gunz; Gaspar Gasparian Filho; Javier Gutiérrez-Cueto Galán; Alejandra von Hartz; Sonia Hlito; Thiago Lupo Maluf; Fenando Martínez; Daniela Matera; Alejandra Matiz; Sonia Menezes; Fabiane Moraes; Sofía Muller; César y Claudio Oiticica; Projeto Lygia Pape: Paula Pape; Carolina Otero Pardo; Mercedes Otero Pardo; Macalis Soldevilla; Cecilia de Torres.

A Marta Bernardes y a Cayetana Martínez por sus gestiones relativas a derechos de autor; a Guillermo Nagore, por el diseño y maquetación del catálogo; a las editoras y correctoras de textos: Inés d'Ors y Erica Witschey; a los traductores: Michael Agnew, Sonia López, Catarina Oliveira Paiva, Vanesa Rodríguez Galindo, Pedro Santa María de Abreu; a las restauradoras: Lourdes Rico y Celia Martínez. Además, a José María Ballesteros (Decograf), Laura Lozano, Angelines del Puerto y Ana Tabuenca (SIT); a Transportes Fink S/A, a Luiz Carlos Santorio, a Delmiro Méndez e hijo S.A., a Alberto Freijo, a Rubén Díez Riojano (Unipsa).

Prestadores

PAÍS	CIUDAD	MUSEOS / INSTITUCIONES / COLECCIONES	OBRAS	
ARGENTINA	Buenos Aires	Malba - Colección Costantini	CAT. 33, 35, 39, 46	
		Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori	CAT. 40, 43, 53, 60	
BRASIL	Río de Janeiro	Instituto Moreira Salles	CAT. 97, 98, 99, 100, 101, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119	
		São Paulo	Dan Galeria	CAT. 83
		Fundação José e Paulina Nemirovsky	CAT. 125, 128	
		MASP, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand	CAT. 124, 155	
		Museu de Arte Moderna de São Paulo	CAT. 91, 92, 93, 94, 95, 102, 103, 131, 168	
CUBA	La Habana	Pinacoteca do Estado de São Paulo	CAT. 156, 157, 158	
		Museo Nacional de Bellas Artes	CAT. 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 222, 223, 224, 229, 230, 232, 233, 234, 235, 237, 238	
ESPAÑA	Madrid	Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía	CAT. 145, 245, 247, 248	
		Galería Guillermo de Osma	CAT. 57	
		Museo Nacional de Bellas Artes	CAT. 6, 7, 9, 10, 55, 126	
ESTADOS UNIDOS	Nueva York, NY	Junta de Andalucía - Centro Andaluz de Arte Contemporáneo	CAT. 62	
		The Museum of Modern Art	CAT. 3, 88, 169, 220, 221, 242	
FRANCIA	París	Centre Pompidou, París. Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle	CAT. 2, 4, 174	
		Galerie Denise René	CAT. 178, 180, 187, 195, 256, 258, 259, 260, 261, 262, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276	
INGLATERRA	Londres	Tate	CAT. 84, 243	

Colecciones particulares

Augusto de Campos: CAT. 149, 150

Glaucia y Peter Cohn, São Paulo: CAT. 136

Colección Freijo, cortesía de Freijo Fine Art, Galería de arte y proyectos: CAT. 23, 24, 25

Cortesía de Freijo Fine Art, Galería de arte y proyectos: CAT. 26, 27, 251

Rafael DíazCasas: CAT. 236

Ella Fontanals-Cisneros: CAT. 44, 49, 85, 96, 110, 111, 133, 154, 196, 199, 200, 201, 202, 225, 226, 227, 241, 244

Fundación Leo Matiz: CAT. 197, 198, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210

Fundación privada Allegro: CAT. 5, 47, 51, 61, 135, 137, 138, 139, 143, 159, 164, 167, 170, 172, 176, 177, 179, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 188, 189, 190, 191, 192

José María Lafuente: CAT. 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 64, 65, 66, 67, 69, 71, 72, 74, 75, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 151, 152, 249, 250, 252, 253, 254, 255, 257, 263, 264

Rose Maluf: CAT. 87

Raul Naon: CAT. 41, 50, 52, 59, 63, 68, 73, 76

Patricia Phelps de Cisneros: CAT. 8, 34, 86, 121, 122, 127, 129, 130, 132, 134, 140, 141, 142, 160, 163, 165, 166, 171, 173, 175, 193, 194

Rose y Alfredo Setubal: CAT. 123

Carmen Thyssen-Bornemisza en depósito en el Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid: CAT. 1

Raquel Villa, La Habana: CAT. 231, 239

Jorge Virgili, Madrid: CAT. 28, 29, 30

Otras colecciones particulares: CAT. 22, 31, 32, 36, 37, 38, 42, 45, 48, 54, 56, 58, 70, 89, 90, 120, 144, 146, 147, 148, 153, 161, 162, 228, 240, 246

Índice

presentación	Otra América	9
--------------	--------------	---

ensayos

La abstracción geométrica en Latinoamérica (1934-1973): viajes de ida y vuelta. Osbel Suárez	15
Marco irregular/ <i>shaped canvas</i> : anticipaciones, herencias, préstamos. César Paternosto	33
Entre revistas, exposiciones y bienales: instantáneas de la abstracción en Argentina y Brasil. María Amalia García	43
De la construcción a la deconstrucción. Ferreira Gullar	49
Notas sobre la escena constructiva venezolana, 1950-1973. Luis Pérez Oramas	53
Invencción y reinvencción: el diálogo transatlántico en la abstracción geométrica. Gabriel Pérez-Barreiro	67

obras en exposición

77

cronología

Apuntes para una cronología de la abstracción latinoamericana (1930-1973). Osbel Suárez	346
--	-----

biografías de artistas	Michael Nungesser	359
------------------------	--------------------------	-----

documentos

Textos, manifiestos, epistolarios (1930-1963)

Uruguay	<i>Vouloir construire/Querer construir</i> , París (1930). Joaquín Torres-García	406
	Manifiesto 1, Montevideo (1934). Joaquín Torres-García	408
	Manifiesto 2, Montevideo (1938). Joaquín Torres-García	410
	Manifiesto 3, Montevideo (1940). Joaquín Torres-García	414
	La Escuela del Sur (1935). Joaquín Torres-García	416
Argentina	El marco: un problema de la plástica actual (1944). Rhod Rothfuss	420
	Sobre arte concreto (1946). Edgar M. Bayley	422
	Manifiesto blanco (1946). Lucio Fontana y estudiantes	423
	Manifiesto Madí, Buenos Aires (1946). Gyula Kosice	426
	Manifiesto invencionista, Buenos Aires (1946). Edgar Bayley, Antonio Caraduje, Simón Contreras, Manuel O. Espinosa, Claudio Girola, Alfredo Hlito, Enio Iommi, Obdulio Landi, Rafael Lozza, Raúl Lozza, R. V. D. Lozza, Tomás Maldonado, Alberto Molenberg, Primaldo Mónaco, Oscar Núñez, Lidy Prati, Jorge Souza, Matilde Werbin	428
	Manifiesto perceptista, Buenos Aires (1949). Raúl Lozza	430
	A propósito del marco (1950). Rhod Rothfuss	432
	Significado y arte concreto (1953). Alfredo Hlito	433

Brasil	Manifiesto ruptura, São Paulo (1952). Lothar Charoux, Waldemar Cordeiro, Geraldo de Barros, Luiz Sacilotto y otros	436
	Poesía concreta (1955). Augusto de Campos	438
	Arte concreto: objeto y objetivo (1956). Décio Pignatari	440
	Plano piloto para poesía concreta (1958). Augusto de Campos, Décio Pignatari y Haroldo de Campos	441
	Manifiesto neoconcreto, Río de Janeiro (1959). Ferreira Gullar	442
	La muerte del plano (1960). Lygia Clark	444
Venezuela	Manifiesto de Los Disidentes, París (1950). Los Disidentes	446
	En torno a la pintura de hoy (1950). Narciso Debourg	447
	Carta a Carlos Raúl Villanueva, París (1953). Jesús Rafael Soto	448
	La integración de las artes (1957). Carlos Raúl Villanueva	449
	Coloritmos (1957). Alejandro Otero	452
	Sobre unas declaraciones disidentes del pintor Alejandro Otero Rodríguez (1957). Miguel Otero Silva	452
	Carta a Miguel Otero Silva (1957). Alejandro Otero	454
	El paréntesis de Los Disidentes (1988). Alejandro Otero	455
	Boceto de portada y texto para el catálogo de la exposición <i>Calder</i> en el Museo de Bellas Artes de Caracas (1955). Alexander Calder	456
	Carta a Carlos Raúl Villanueva (1958). Richard Neutra	457
	Carta a Carlos Raúl Villanueva (1959). Alexander Calder	458
	Carta a Carlos Raúl Villanueva (1963). Alejandro Otero	458
Cuba	Conversación con nuestros pintores abstractos (1958). Juan Marinello	462
	Epistolario (1949-1958). Sandu Darie-Gyula Kosice	465
	Rayas y pez raya en el papel rayado de L. Martínez Pedro (1953). José Lezama Lima	476

catálogo de obras en exposición 478

bibliografía **Michael Nungesser, Inés d'Ors Lois** 484

créditos 498

Otra América

PRESENTACIÓN

Después de la muestra dedicada a Tarsila do Amaral y el Brasil (Madrid, 2009) y de la primera retrospectiva dedicada en nuestro país al venezolano Carlos Cruz-Diez (Cuenca y Palma, entre 2008 y 2009), *América fría. La abstracción geométrica en Latinoamérica (1934-1973)* es la tercera exposición que, en el marco de tres años, dedica la Fundación Juan March al arte moderno y contemporáneo en la mitad inferior del continente americano.

En este caso, el objetivo de la muestra ha sido cartografiar la historia –compleja y fragmentada– de la abstracción geométrica en Latinoamérica, para mostrar la renovación y el carácter diferenciado de sus invenciones y construcciones respecto a la abstracción geométrica europea. El mapa resultante –del que forman parte este catálogo y su edición inglesa– quiere mostrar tanto la influencia de la tradición del Viejo Continente en los artistas abstractos de Latinoamérica, como la decisiva modulación o reinención –ruptura incluso– de esa tradición por parte de los cultivadores de la abstracción geométrica en Uruguay, Argentina, Brasil, Venezuela y Cuba, además de las significativas presencias de artistas de México y Colombia.

Las obras en exposición proceden de museos y colecciones privadas de Europa, Estados Unidos y Latinoamérica, en el mayor esfuerzo realizado nunca por reunir las piezas más selectas de las más relevantes colecciones al servicio de una visión panorámica de las corrientes abstractas americanas. Desde sus inicios ha animado este proyecto la idea de ofrecer al público europeo la primera panorámica –si no exhaustiva, sí completa e históricamente rigurosa– de esas corrientes. Este es un objetivo tan ambicioso como necesario: hasta ahora, en efecto, el tratamiento expositivo de la abstracción geométrica en Latinoamérica ha constituido secciones de exposiciones generales sobre el arte en Latinoamérica o, en otros casos, generado excelentes proyectos, aunque limitados a alguna de las magníficas colecciones privadas existentes; estas muestras han tenido lugar sobre todo en museos e instituciones del norte y el sur de América y, además, se han ocupado fundamentalmente del fenómeno de la abstracción geométrica en suelo continental, limitándose a los casos ejemplares, pero no únicos, de Uruguay, Argentina, Brasil y Venezuela.

América fría. La abstracción geométrica en Latinoamérica (1934-1973) pretende un análisis específico y plural de la abstracción en la América Latina, incorporando al proyecto el discurso abstracto de Cuba así como reflejos de los de Colombia y México. La pintura y la escultura, y también la fotografía y la arquitectura, están representadas en las casi 300 piezas –algunas de ellas nunca vistas fuera de sus países de origen– de los artistas procedentes de los países citados, que, junto con Germán Cueto (México) y Leo Matiz (Colombia), suman un total de 64. Las acompañan algunas obras de aquellos cultivadores europeos de la abstracción, de la geometría y de las aplicaciones funcionales y arquitectónicas de ambas –Josef Albers, Alexander Calder, Victor Vasarely, Max Bill y Ludwig Mies van der Rohe– que viajaron por los países aquí representados e influyeron con su arte y su magisterio en aquellos artistas, algunos de los cuales vivirían en Europa –la mayor parte de ellos en París– a partir de los años 50.

La exposición es un proyecto de la Fundación Juan March que ha contado con Osbel Suárez como comisario invitado, quien desde el inicio planteó para la muestra un arco temporal definido –como queda patente tanto en el ensayo como en los apuntes cronológicos de su autoría– por dos viajes de retorno de Europa a América: 1934, cuando Joaquín Torres-García regresa definitivamente a Montevideo tras su periplo europeo (y norteamericano), y 1973, año del viaje del venezolano Jesús Rafael Soto para asistir a la inauguración del museo que lleva su nombre en su ciudad natal, Ciudad Bolívar.

Han colaborado en la exposición y participado en este catálogo, junto a Osbel Suárez, algunos de los más reputados artistas y conocedores del arte en Latinoamérica: el ensayo de Ferreira Gullar sobre la dialéctica entre los concretos y los neoconcretos brasileños, el de César Paternosto sobre la desestructuración madí del marco; el análisis de las instantáneas de las escenas argentina y brasileña por María Amalia García, el de Luis Pérez Oramas sobre el constructivismo venezolano o el de Gabriel Pérez-Barreiro sobre las similitudes y diferencias de la abstracción entre las dos orillas del Atlántico: un conjunto de ensayos que dota de un cuerpo textual vigoroso al relato de la suerte de la abstracción geométrica en Latinoamérica propuesto en la exposición.

... urge aclarar que, en el lenguaje del arte, las formas llamadas geométricas pierden el carácter objetivo de la geometría para hacerse vehículo de la imaginación [...].

Manifiesto neoconcreto, 1959

Completan el catálogo, además de unas actualizadas biografías de los 64 artistas en exposición, una cronología ilustrada y una selección de documentos históricos, algunos de ellos inéditos. Publicados íntegramente en su mayor parte, se trata de textos, manifiestos y cartas cuya importancia para entender el fenómeno plural de la abstracción geométrica en Latinoamérica entre los años treinta y los setenta resulta difícil de exagerar. La pretensión ha sido ofrecer, tanto en español como en inglés, un conjunto de textos cuya lectura resulta oportuna y en muchos casos ineludible para una visión de conjunto de la actividad que, durante cuatro décadas y en cinco países, mantuvieron muchos de los artistas seleccionados para la muestra y no pocos teóricos, poetas, críticos y académicos.

Situadas entre esas fechas de los viajes que establecen el comienzo y el final de la muestra, las obras (y los documentos) de la exposición trazan un recorrido cronológico y geográfico que es también un relato, el de unas aventuras artísticas e intelectuales tan fascinantes como desconocidas; en efecto, durante más de cuatro décadas, en el centro y el sur de América se inventó un lenguaje plástico que, con evidentes referencias a la herencia abstracta, concreta, constructivista, neoplasticista e incluso suprematista de la vieja Europa, la trascendía y acentuaba con énfasis propio. •

Como escribía en 1988 el venezolano Alejandro Otero, con palabras aplicables a la generalidad de los artistas aquí representados y refiriéndose a lo que llamó “el tiempo europeo”, “...nuestra responsabilidad de hombres provenientes de otras latitudes tenía que dilatarlo haciendo que nos incluyera en nuestras particularidades: somos Occidente en su unidad y en su multiplicidad. Nos encontrábamos en el filo de dos mundos, uno que finalizaba, esforzándose por sobrevivir, otro que se abría como una posibilidad”.

El relato de esta exposición comienza en Uruguay, el país de Joaquín Torres-García, con su vigorosa apuesta por un arte de esencia constructiva. • Continúa con la atrevida ruptura del marco-ventana y la enérgica afirmación de la discontinuidad de la pintura con el mundo natural por parte de artistas como Rhod Rothfuss y Carmelo Arden Quin y se expande en las peculiares persecuciones del constructivismo y la abstracción geométrica por parte de los argentinos de Madí, el perceptismo y el invencionismo. •

... podemos hacerlo todo [...] y entonces no cambiar lo propio por lo ajeno (lo cual es un esnobismo imperdonable), sino, por el contrario, haciendo de lo ajeno substancia propia.

Joaquín Torres-García, 1935

Una pintura debe ser algo que empiece y termine en ella misma. Sin solución de continuidad.

Rhod Rothfuss, 1944

Subvertir los valores hasta ahora preponderantes de expresión, representación y magia [...] Producir una gran conmoción “málica” de la realidad. [...] Fundar un arte de espíritu matemático, frío, dinámico, cerebral, dialéctico.

Movimiento Madí, 1946

En paralelo, en Brasil se crean dos agrupaciones de arte concreto en dos ciudades tan diversas entre sí como São Paulo y Río de Janeiro; en esta última, la abstracción y la pintura geométrica irán alcanzando, conforme llega la década de los sesenta, una condición más orgánica, más cálida, más *sensível*. •

En Venezuela, Alejandro Otero, Jesús-Rafael Soto y Carlos Cruz-Diez se decantan por lo abstracto iniciada ya la década de los cincuenta y en París; mientras, en Cuba, la abstracción geométrica, menos conocida aún si cabe que las corrientes abstractas del resto de los países y pronto afectada por el triunfo de la Revolución, se desarrolla sobre todo en torno a su figura de mayor estatura internacional, Sandu Darie, y de dos mujeres: Loló Soldevilla y Carmen Herrera. •

En las casi cuatro décadas señaladas como arco temporal de la exposición se inserta el trabajo de muchos pintores y escultores, pero también el de fotógrafos –quizá menos conocidos– y arquitectos: ha sido característica inicial de este proyecto que la fotografía abstracta latinoamericana –Gaspar Gasparian, Leo Matiz, José Yalenti, Marcel Gautherot, Haruo Ohara, entre otros– ocupara en ella un lugar preeminente. Y que también obtuviera un lugar relevante la arquitectura, desde la que, como matriz para la “integración de las artes” (una propuesta del venezolano Carlos Raúl Villanueva en la estela de los postulados de Le Corbusier), se idearon y realizaron en América proyectos casi sin parangón: la Brasilia de Niemeyer, los edificios de Mies van der Rohe para Cuba o la Ciudad Universitaria de Caracas, del propio Villanueva, que lograría convocar para su proyecto a muchos de los artistas de la abstracción geométrica. •

La abstracción geométrica, pues, entre Europa y América, es el contexto de esta exposición. El origen europeo de la abstracción, de aquel *Abstraktionsdrang* (aquel “apremio abstracto”, en expresión de Wilhelm Worringer) que sacudió la plástica europea de su larga navegación por la empatía y el expresionismo a principios del siglo XX, se ha solido cifrar en el abandono de la representación y el naturalismo y en la invención de obras de arte como objetos esenciales, autónomos, contruidos desde la objetividad y la geometría. •

Lo abstracto requiere distancia respecto a lo inmediata y exclusivamente sensorial y sensible, a lo localmente real; y, si fuera posible medir la temperatura de esa distancia propia de la objetividad, estaría probable-

... no vinimos a París a seguir cursos de diplomacia, ni a adquirir una “cultura” con fines de comodidad personal. Vinimos a enfrentarnos con los problemas, a luchar con ellos, a aprender a llamar las cosas por su nombre.

Manifiesto de los Disidentes, 1950

... así como los leones no deben estar en los parques zoológicos, así también las pinturas y esculturas no deben ser recluidas en los museos. El ambiente natural de los animales salvajes es la selva. El ambiente natural de las obras artísticas son las plazas, los jardines, los edificios públicos, las fábricas, los aeropuertos... todos los lugares donde el hombre perciba al hombre como a un compañero....

Carlos Raúl Villanueva, 1957

mente alejada de los extremos, quizás más bien cercana a las bajas cotas de la reflexión y del ascenso a lo objetivo desde lo meramente natural y particular. •

Este es el sentido que tiene la metonimia del título *América fría. La abstracción geométrica en Latinoamérica (1934-1973)*, en la que, por una vez, la parte que está por el todo es la América latina; remite sobre todo a una Latinoamérica diversa del estereotipo habitual: frente a la tópica y apresurada identificación con la temperatura extrema de la espontaneidad y lo nativo, el trópico y el Caribe, las obras de los artistas seleccionados son –con las evidentes diferencias que las generaciones, las intenciones y las diferentes circunstancias imprimen en cada artista, cada movimiento y cada país– índices de una América cuya temperatura fue la de la objetividad: constructiva, esencial, geométrica; una América que se movió entre lo racional y lo *sensível*, pero más cercana a las utopías modernas que al color local; una América de la que resulta en todos los casos una abstracción fascinante y sorprendente. •

En las obras de las cuatro décadas tratadas se celebra una poética de la geometría y la racionalidad, de lo construido y lo esencial, con modulaciones muy ricas y diversas, que después, ya desde finales de los años 60, se transformaría o conviviría con otras poéticas y otras prácticas artísticas –organicistas y sensoriales, políticas y conceptuales– más próximas a lo que el argentino Kosice llamaba ya en 1946 “los movimientos intuicionistas” que –son palabras suyas– “se impusieron [...] a pesar de todas las condiciones en contrario de los impulsos instintivos contra la reflexión; de la intuición contra la conciencia; de la revelación del subconsciente contra el análisis frío, el estudio y la detención rigurosa del creador ante las leyes del objeto a construir; del simbolismo, de lo hermético, de la magia, contra la realidad; de la metafísica contra la experiencia”.

Naturalmente, un proyecto con las características de éste no hubiera sido posible sin el trabajo, la colaboración y la ayuda de tantos de los artistas presentes en la muestra –los encuentros con muchos de ellos han sido sin duda alguna los momentos más memorables del proyecto– y de tantas personas e instituciones. A todas hemos querido dejar constancia de nuestro más caluroso agradecimiento en una doble página. Debe añadirse, sin embargo, que junto al amplio número de obras y la cuidadosa selección de artistas, la relevante presencia de la foto-

... lo que es propiamente nuestro es el valor absoluto que damos a la forma, independientemente de lo que pueda representar. Y lo mismo la estructura o construcción: que pasa de ser un simple andamio para ordenar las cosas a tomar el lugar de este y constituir la obra misma..

Joaquín Torres-García,
1931

... lo viejo es todas las variedades e hibridaciones del naturalismo...

Manifiesto *ruptura*, 1952

... Practicamos la técnica alegre. Sólo las técnicas agotadas se nutren de la tristeza, del resentimiento y de la confidencia... A una estética precisa, una técnica precisa. La función estética contra el “buen gusto”. La función blanca.

Manifiesto *invencionista*,
1946

grafía y de las referencias arquitectónicas y la novedosa inclusión de Cuba (por vez primera) en la crónica general de la abstracción en Latinoamérica, quizá la principal característica de este proyecto haya sido que su vocación comprensiva ha llevado a articular colecciones privadas y públicas al servicio de una visión panorámica de las corrientes abstractas americanas. Y por eso merecen un agradecimiento especial las tres colecciones privadas que han colaborado más estrechamente con el proyecto: más allá de su generosidad de prestadores, todas ellas han asumido con enorme delicadeza y discreción esa cierta cesión del protagonismo que implica atender antes al rigor conceptual e histórico de la muestra que a la presencia de las propias obras en ella.

El objetivo de la exposición –mostrar de manera ordenada, completa y sistemática la realidad del arte abstracto geométrico en Latinoamérica– parece implicar un relativo desconocimiento. Ese desconocimiento, desde luego inmerecido, no es nuevo. En 1963, el artista Alejandro Otero escribía al arquitecto Carlos Raúl Villanueva –refiriéndose precisamente a dos exposiciones de arte latinoamericano en Europa– en estos términos: “... un panorama completo de nuestra realidad a través de la imagen visual me ha parecido muy necesaria y útil en momentos de realizar la primera muestra de pintura venezolana que se hace en Europa. El motivo es obvio: La falta de información sobre lo que somos –desde el punto de vista de la órbita cultural en la que estamos inscritos, y que no es otra sino la de Occidente– hace que aquí se nos considere como provenientes de países exóticos de los que se espera no sé qué tipo de originalidad que los sorprenda. La decepción es grande cuando constatan que nuestro lenguaje expresivo es el mismo de los europeos y no es extraño que se nos tome por *snoobs*, o cuando menos como imitadores... Cuando este equívoco haya sido despejado nadie negará que tenemos nuestro propio acento. A esto, por lo menos, podemos aspirar y esta exposición tiende a ponerlo de relieve”.

Como aquella, también esta exposición aspira a poner de relieve aquel acento. Con la confianza en que –como escribía Gyula Kosice a Sandu Darie en 1955– “... ya vendrá, como Ud. lo señala, el juicio crítico sobre la convergencia estética de un determinado grupo de artistas, que salvando latitudes, definen *un estilo*. En una universalidad”.

Fundación Juan March
Madrid, enero de 2011

ensayos





**La abstracción
geométrica
en Latinoamérica
(1934-1973):
viajes de ida
y vuelta**

OSBEL SUÁREZ

a modernidad en América Latina no debe entenderse de manera uniforme, sino más bien como un proceso dispar e inestable, con periodos de contracción y de expansión que no permitirían describirla de manera unívoca. De hecho, podría hablarse no de una sino de varias modernidades, con un desfase temporal y una asincronía tan relevantes que casi llegan a ser, también, una seña de nuestra identidad moderna.

Esta modernidad heterogénea¹, contradictoria y eminentemente urbana, tiene, en las primeras décadas del pasado siglo XX y en algunas ciudades como Buenos Aires, La Habana o São Paulo, una intensa producción cultural que busca y se afianza en lo autóctono para encontrar lo universal. No es coincidencia que estos países (Argentina, Uruguay, Brasil, Venezuela, Cuba, México) se

convirtieran en destino de una extensa emigración europea que tuvo amplias repercusiones histórico-culturales en la vida de estas naciones y que las ciudades más comprometidas con la modernidad estén localizadas en el litoral próximo a la franja del Atlántico, zona más propicia al tráfico comercial y al intercambio con los países europeos. Otro de los aspectos que definen esta incipiente modernidad es que el fenómeno se reduce básicamente a las capitales, mientras que el interior de los países sigue aferrado a modelos y prácticas postcoloniales.

El lapso temporal en el que se establece el debate en torno a la abstracción geométrica en Latinoamérica coincide precisamente con el momento de los viajes de ida y vuelta al viejo continente de los protagonistas de esta historia, que influyeron decisivamente en sus futuras prácticas artísticas. Por aquel entonces, la mirada hacia Europa era obligatoria y conformó otro rasgo que nos identificaba como “modernos”; pero, tal como sucede con los espacios que abanderaban el proceso moderno en Latinoamérica, Europa también ofrecía un ámbito concreto para lo moderno, y hacia aquel lugar de eclosión de todas las vanguardias se dirigió el diálogo mayoritario de la intelectualidad latinoamericana. París –y no otra– era la ciudad a la que había que llegar, la que acogía y la que irradiaba un diálogo cultural que tuvo repercusiones muy superiores a las que pudo ofrecer cualquier otra ciudad europea. Madrid, en su calidad de capital del antiguo imperio que había colonizado América y estandarte de una lengua común que nos identifica –con la gran excepción brasileña–, no resistió el empuje cultural de la capital francesa y hasta París se inició una peregrinación de la clase intelectual y de una parte de la burguesía ilustrada que a la larga llegó a provocar cambios definitivos incluso en el perfil arquitectónico de las ciudades latinoamericanas.

Bajo la presidencia de Gerardo Machado, llega a La Habana el maquillaje urbanístico de Jean Claude Nicolas Forestier, arquitecto, urbanista y paisajista francés, discípulo de Georges Eugène Haussmann, que ya había trabajado en Buenos Aires. Forestier elabora para la capital cubana un Plan Director, del que sólo se llevaron a cabo algunos trabajos, que derivan en una escenografía monumental y fragmentada, pero que permitieron también la preservación del centro histórico de la ciudad y la integración

urbanística de los edificios más simbólicos, así como la creación de diferentes zonas verdes dentro del recinto metropolitano.

Sin ser la intención de este estudio, los sucesivos viajes de Le Corbusier a Latinoamérica [FIG. 1] –que constituyeron una importante fuente de inspiración para el arquitecto y pintor suizo– deben valorarse dentro de esta entrada múltiple de la modernidad en tierras del sur. La Casa Curutchet, proyectada por Le Corbusier y construida en La Plata entre 1949 y 1953², cuenta con una importante obra de Enio Iommi en cemento blanco, inspirada en la cinta de Moebius [FIG. 2], cuyos bocetos originales rescata este proyecto. Le Corbusier también dibujó y escribió sobre Río de Janeiro; junto con Josep Lluís Sert y Paul Lester Wiener ideó un Plan Regulador para Bogotá y trabajó en la ciudad de Montevideo.

Una vez superada la fase de lo moderno en la que se rastreaba en lo local para encontrar una proyección universal, cuando el mundo indígena o rural –más tarde el urbano– se entendían como necesarios para mostrar lo que nos diferenciaba y, consecuentemente, nos hacía portadores de una historia singular y una manera singular de contarla e interpretarla, París continuó siendo el espacio “ilustrador” al que necesariamente había que acercarse y del que se regresaba, definitiva o temporalmente, con una experiencia y un saber que más tarde rendiría sus frutos en las tierras nuevas.

Dos retornos, uno de ellos definitivo, el otro temporal, definen el marco cronológico de esta exploración por los meandros de la abstracción geométrica en América Latina. El primero de ellos lo protagoniza Joaquín Torres-García en 1934 [FIG. 3]; el segundo Jesús Rafael Soto, cuando en 1973 regresa a su ciudad natal, Ciudad Bolívar, para inaugurar la primera fase del museo que lleva su nombre, un proyecto de Carlos Raúl Villanueva. La idea de crear un museo en Ciudad Bolívar no era nueva. Soto ya la había hecho pública en 1960, cuando recibe el Premio Nacional de Artes Plásticas; pero el proyecto sólo logrará concretarse trece años más tarde.

Curiosamente, los dos retornos tienen en París su origen, a pesar de que el punto físico de embarque de Joaquín Torres-García se localiza en el sur de España, en el puerto de Cádiz, poco tiempo después de su breve y desconcertante experiencia madrileña. Es con el retorno del artista uruguayo como este relato comienza, si bien es cierto que para Mario Gradowczyk la abstracción en América Latina tiene su origen un año antes³, con la muestra de Juan del Prete en Buenos Aires.

I. Un retorno que marca el principio

El regreso de Torres-García a Montevideo está marcado por una carga simbólica que en sí misma puede definirse, más allá de lo estrictamente pictórico, como el afán de asumir lo moderno como credo. Hay una cierta mística asociada a este retorno, que se evidencia en los estudios sobre religión, antropología y culturas precolombinas llevados a cabo por el pintor. Con más de cuarenta años fuera de su país, las consecuencias del retorno podrían haber sido muy inciertas, pero la capacidad de organización y el fervor con el que retomó su trabajo en Uruguay le permitió concluir su autobiografía –que, narrada en tercera persona, finaliza con su llegada a Montevideo–, pintar alguna

PÁGINAS 14-15:

Sandu Darie

Detalle de *Sin título*,

década 1950

Técnica mixta sobre cartulina

33,9 x 61 cm

Colección Museo Nacional

de Bellas Artes, La Habana

de sus obras más emblemáticas, escribir varios libros y manifiestos, fundar la Asociación de Arte Constructivo y editar su revista *Círculo y Cuadrado*.

El número fundacional de *Círculo y Cuadrado* (órgano de la Asociación de Arte Constructivo) aparece en mayo de 1936⁴; Torres-García firma el artículo que explica el origen de la revista. Según el pintor, a finales de 1930 tuvo ocasión de visitar en París una exposición de Salvador Dalí en la galería Goemans, ubicada en la rue de Seine. La muestra le provocó tal desagrado que esa misma tarde, en conversación con Theo van Doesburg, le comentó la necesidad de hacer algo en sentido opuesto: “El pretender transplantarla en nuestro medio –explica Torres-García refiriéndose a la creación de la revista en Montevideo– ya se comprende que no puede ser con el mismo fin que tuvo entonces en París. Pero con idéntico propósito combativo, en cuanto a que no puede aceptar el arte imitativo naturalista, por creerlo hoy un error, y, en cambio, tiene que ser para dar a conocer un arte estructurado, sea de aquí o del extranjero”⁵.

La parte final del texto de Torres-García perfila la toma de conciencia de una diferencia que concilia el aprendizaje europeo con las particularidades propias de lo autóctono:

Queda aún algo por explicar: que no olvidamos que estamos en el Hemisferio Sur, que hemos invertido el mapa, que insistentemente la punta de América nos señala la nuestro Norte, y que, si estas tierras tuvieron una tradición autóctona, hoy también tienen otra realidad que no puede ni debe sernos indiferente. Además, si no queremos desvincularnos de Europa (porque allí aprendimos, y tenemos mucho que aprender), tampoco de Centro y Sudamérica. Así pues, en tanto nuestro arte no dé, dentro de su universalidad, un matiz propio, no habremos conseguido todavía el arraigo necesario con la tierra para que viva con y como las demás cosas⁶.

No debe entenderse entonces como casualidad que el segundo texto del primer número de la revista, también firmado por Torres-García, tomase como pretexto un ciclo de conferencias sobre arte precolombino dictadas por el etnógrafo Rafael Fosalba y una exposición de tejidos andinos en el Ateneo de Montevideo. Es precisamente a este texto, creo estar seguro de ello, al que se refiere el pintor César Paternosto en su ensayo seminal *Abstracción: El paradigma amerindio*, de obligada lectura para entender la construcción de un arte que reconoce en el arte “precolombino” de Sudamérica “la emergencia de un arte abstracto que florece gracias a los parangones simbólico-estructurales de las artes aborígenes, es decir, de las *únicas* (las cursivas son de Paternosto) artes originales del hemisferio. De hecho, una abstracción que puede ser identificada como *de América*”⁷.

En agosto de 1936 sale el segundo número de *Círculo y Cuadrado*, que ya admite suscriptores anuales en América, España y Europa. Lo más destacable de este número es un texto breve de Piet Mondrian con el título “Cómo se generó el neoplasticismo” y otro de Torres-García, que saluda a la abstracción internacional como un “retorno a la verdad”. En febrero de 1937 sale el número 3 de la revista, que reproduce en su cubierta una madera de Torres-García junto a una cita que vale la pena reproducir aquí:

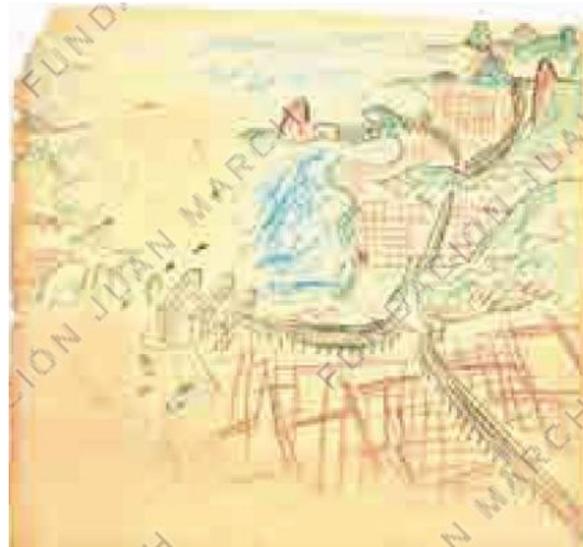


FIG. 1. Le Corbusier. Vista aérea de la bahía de Río, con edificios y autovías sobre el puerto. Carboncillo y pastel sobre papel, 73,1 x 76,7 cm. Colección Fundación Le Corbusier, París

FIG. 2. Bocetos de la escultura de Enio Iommi para la casa Curutchet en La Plata, Argentina. Colección Jorge Virgili, Madrid



FIG. 3. Autorretrato de Joaquín Torres-García, 1920. Óleo sobre cartón, 42 x 27,5 cm. Fundación Francisco Godia, Barcelona

El gran paso dado modernamente por el arte plástico, consiste en esto: en que la forma, aún pudiendo tener su origen en la realidad, ya no quiere ser *representativa*, sino *forma en sí* y color, con toda independencia. Y esto ha creado todo un nuevo orden plástico, cuya expresión más pura es el llamado *arte abstracto*. Por abstracción, no significa en nuestro lenguaje *no figuración*, sino más bien *síntesis*. Por esto, en su valor absoluto, la forma (y aparte de la representación) puede tener honda expresión humana.

Círculo y Cuadrado respeta simbólicamente las dimensiones (son casi idénticas en formato) y la tipografía de *Cercle et Carré*; de hecho, la revista se presenta como “segunda época” de la editada en París cinco años antes y debe verse como punto de encuentro entre artistas uruguayos y europeos. La publicación también se erige como el primer foco de debate abierto y sostenido en torno a la abstracción que tiene lugar en publicación alguna en Latinoamérica, intención que la revista facilitaba al publicar textos en español y en francés. Sin embargo, el pensamiento intelectual de Joaquín Torres-García había evolucionado mucho desde aquel primer número de *Cercle et Carré*, que, publicado en París en marzo de 1930, reproducía el hoy clásico texto del artista uruguayo, “Vouloir construire”, en el que celebra el espíritu de síntesis del artista y el valor absoluto de la forma. De aquellos años en París Torres-García consigue la síntesis de dos intenciones prácticamente opuestas y con escasa posibilidad de reconciliación: la abstracción y la figuración. En palabras de Cecilia de Torres “al colocar símbolos dentro de una estructura geométrica, pudo expresar un significado carente de narrativa. A este estilo lo nombró Universalismo Constructivo [...]”⁸.

La poética del maestro uruguayo [FIG. 4] se reconduce en su país natal cuando encuentra en los motivos de la civilización inca los principios de la identidad latinoamericana y se diluye en la obra de sus múltiples seguidores, que han conseguido pervertirla hasta el punto de llegar a atribuirle una intención indigenista, a la que Torres-García siempre fue ajeno.

II. Buenos Aires o el orden de lo concreto

Para la protohistoria de la abstracción geométrica argentina la obra de Juan del Prete, la producción a contracorriente y fuera de los circuitos comerciales de Esteban Lisa, la inserción revolucionaria de Madí y la aparición de una revista de un solo número llamada *Arturo* marcan el comienzo de un camino nuevo en la forma de representación del arte del país sudamericano.

Este proyecto asume la recomendación que Mario H. Gradowczyk lanza desde las páginas de uno de sus textos⁹ de exhibir la obra de Lisa “junto a la de los integrantes de la vanguardia abstracta del ‘40 y del ‘50 [...]” para analizar colectivamente la obra en solitario de un intelectual automarginado.

El “territorio” de Esteban Lisa evitaba su inserción en el espacio público y creaba un camino –¿un universo?– que alternaba entre su trabajo como bibliotecario y cartero y las clases que impartía como profesor de dibujo. A partir de 1935 Lisa pinta, casi

siempre sobre cartones de pequeño formato (en ocasiones trabajados por ambas caras), figuras de un escaso repertorio geométrico, de colores intensos que se van degradando hacia los márgenes del plano. Se advierte en este periodo una cierta secuencia rítmica y un uso emotivo del color que lo alejan de las razones que asumen poco más tarde los concretos argentinos. Si la obra concreta tiene como dogma la eliminación de cualquier amago lírico, la obra de Lisa se podría ubicar en ese “interregno” que aprehende lo geométrico pero con una cierta carga nostálgica y primitiva, lo que hace de su obra un perfecto antecedente del rigor geométrico antes de que las poéticas del Cono Sur se adentraran en los principios maxbillianos.

La singularidad y las contradicciones de la revista *Arturo* también marcan por sí solas el tímido camino que se orientaba hacia la abstracción geométrica. Ni *Arturo* ni Madí deben asociarse particularmente a la abstracción geométrica; el compromiso de la revista y el grupo los vincula más bien a una necesidad de invención en sentido amplio y no a una tendencia en particular, aunque la mayoría de sus participantes terminaron asumiendo formas de representación que utilizaban el canon geométrico en sus composiciones.

Gyula Kosice, en su recientemente publicada autobiografía [FIG. 5], explica el origen del nombre:

Buscando en el diccionario una palabra que tuviera que ver con ‘arte’, encontré por azar *Arturo*, que es el nombre de una de las estrellas más brillantes del firmamento en la constelación del Boyero. Su nombre proviene del vocablo griego *Arktouros*, formado por las raíces *arktos* (oso) y *ouros* (guardián). La resonancia de aquel firmamento brillante que se me reveló a los tres años, en mi travesía oceánica, subyace sin duda en esta elección. Edgar Bayley me apoyó entusiastamente, lo mismo que Rod Rothfuss, y fue aceptado por el grupo¹⁰.

En cualquier caso, y más allá de la anécdota contada en primera persona por Kosice, hay en ese único número de *Arturo* un afán de ruptura y una voluntad de defender lo no figurativo que marcan decididamente un punto de inflexión a favor de lo geométrico. Del interior de la revista, lo más innovador fue el texto teórico de Rothfuss sobre el marco recortado, y de sus tapas, la xilografía de Tomás Maldonado, que podría inscribirse dentro de la abstracción expresionista y que casi constituye un contradiscurso de las intenciones últimas de la publicación. Resulta curioso que, en 1944 (fecha en la que aparece *Arturo*), Maldonado ilustre *Tratado del amor*, de Elías Piterbarg; y ya aquí sus dibujos adquieren un marcado carácter geométrico, que no deja lugar a dudas en torno a su posible clasificación. En 1948, junto con Aldo Pellegrini y Enrique Pichón Rivièrre, Piterbarg dirige los dos únicos números de la revista *Ciclo* y repite trabajo con Maldonado, a quien se le encarga la diagramación del primero de ellos.

Arturo [FIG. 6], con apenas quinientos ejemplares y una única tirada, tuvo escasa repercusión en el medio local, al menos de manera inmediata. Los ejemplares de la revista se distribuyeron –siempre según el testimonio de Gyula Kosice– en algunas librerías de las avenidas bonaerenses Corrientes y Santa Fe y a través de los servicios culturales de algunas embajadas de América y de Europa, esta última todavía desangrada a fi-

FIG. 4. Torres-García y su familia, Montevideo, 1942.

De izquierda a derecha: Augusto, Olimpia, Torres-García, Ifigenia y Manolita

FIG. 5. Cubierta de *Kosice. Autobiografía*. Asunto Impreso Ediciones, Buenos Aires, 2010

FIG. 6. Portada de la revista *Arturo*. Buenos Aires, 1944

nales de la Segunda Guerra Mundial. *Arturo* debe entenderse como un pistoletazo de salida, como el inicio de una acción común con epicentro en Buenos Aires que apostó decididamente en contra de la tradición figurativa y como acto fundacional del que se derivaron futuras asociaciones con una plataforma programática de perfil más concreto.

A Madí no es oportuno incluirlo dentro de los perfiles del arte concreto argentino; ya lo afirmaba en 1983 Nelly Perazzo en su libro de obligada consulta *El arte concreto en la Argentina*. Perazzo da la razón a Kosice cuando excluye al movimiento Madí de su libro "porque es un fenómeno completamente peculiar. Sus búsquedas en todos los órdenes alternan la fantasía, lo inventivo y lo lúdico con características netamente diferentes no sólo respecto a las obras de la Asociación Arte Concreto Invención en nuestro país sino también a lo que podemos identificar como una línea internacional del concretismo." En esa misma línea se manifiesta Gabriel Pérez-Barreiro, quien, refiriéndose a la trascendencia del movimiento, afirma que "representa el primer movimiento verdaderamente de vanguardia en el ámbito de las artes visuales en la Argentina. Y cuando digo vanguardia, me refiero a la transgresión de un *modelo* en particular de producción artística y no *estilo*"¹¹.

Madí fue técnicamente versátil, su ideario y su energía son acaso más sugerentes que su producción plástica; quizás de ahí viene la enorme capacidad de seducción que todavía hoy ejerce sobre críticos e investigadores. Al ofrecer un espacio artístico más abierto, lo asociamos a los afanes no descriptivos del arte y de la poesía, a la vitalidad y a la sorpresa, pero no pretende instaurar el orden de lo geoméricamente puro.

Fueron muchas las embestidas que poco a poco desgastaron al movimiento Madí: una parcial dispersión del grupo, la escisión provocada por la ruptura de Carmelo Arden Quin, la desaparición de la revista (la revista *Madí* publicó siete números, el último de ellos doble) que funcionaba como elemento cohesionador del movimiento, la disputa inútil, prolongada y estable entre Kosice y Arden Quin y el largo viaje a París que realiza Gyula Kosice¹², por aquel entonces más centrado en promocionar su propia obra. De esta manera, la exposición organizada por el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires en 1961 para conmemorar los tres lustros de la fundación del grupo puede ser entendida no sólo como homenaje sino como el acta de defunción de Madí.

La figura más interesante, el creador más poliédrico, quien aportó las visiones más lúcidas y comprometidas a las artes visuales argentinas en la primera mitad del siglo XX y quien definitivamente centra el debate en torno al arte concreto fue Tomás Maldonado [FIG. 7]. En 1945 se crea en Buenos Aires la Asociación Arte Concreto-Invención, de la que formaron parte Alfredo Hlito, Lidy Prati, Manuel Espinosa, Enio Iommi, los hermanos Lozza, Alberto Molenberg y Claudio Girola, entre otros, y que lanza su manifiesto de rigor dentro de la primera exposición llevada a cabo por el grupo, el 18 de marzo de 1946 en el Salón Peuser. Gregorio Vardánega, Juan Melé y Virgilio Villalba también llegaron a formar parte de la asociación, pero su incorporación tuvo lugar en fecha posterior. Maldonado, cuya casa se había convertido en obligado lugar de reuniones donde se discutía apasionadamente sobre las formas y contenidos del arte moderno, fue líder e ideólogo indiscutible del grupo y de su revista de corta

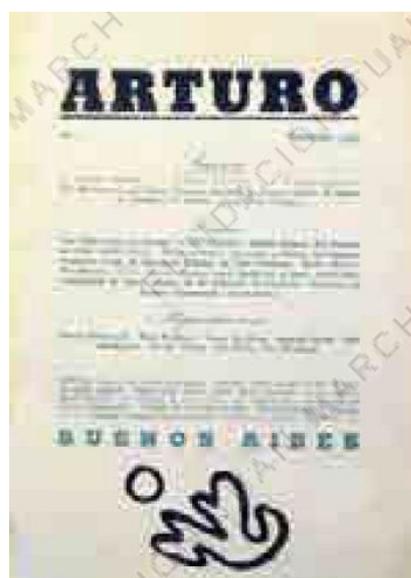
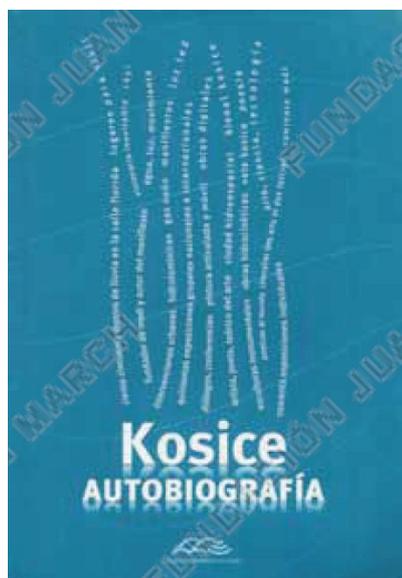


FIG. 7. Tomás Maldonado en su estudio de la calle Cerrito con la obra *Cuatro temas circulares*, 1953



FIG. 8. Página 3 del primer número de *Nueva Visión* (Año 1, n° 1, diciembre de 1951) en el que se reproduce un reportaje sobre la arquitectura de Antonio Bonet

FIG. 9. Entrevista de Abraham Haber a Raúl Lozza en el n° 7 de la revista *Perceptismo*



existencia. En agosto de 1946, cinco meses después de la exposición inaugural, aparece la revista de la asociación y en diciembre del mismo año, en una edición más modesta que la anterior, su segundo y último número como Boletín de la Asociación Arte Concreto-Invencción, en el que se aclara, por si existieran dudas al respecto, que este movimiento no guarda relación alguna con Madí.

Maldonado –y también el resto de integrantes de la asociación– asumieron como credo que lo “abstracto” y lo “concreto” pertenecían al orden de las categorías estéticas marxistas y que estas superaban el concepto clásico de “figuración.” A partir de aquí se entienden las encendidas proclamas y manifiestos que el grupo lanzó contra todo aquello que consideró reaccionario y de connotaciones burguesas. La palabra “invencción” no es gratuita y se debe vincular a proyecciones eminentemente sociales: desde el arte concreto, pensaron, podía transformarse el mundo.

En el número 3 de la revista *Contrapunto*, en abril de 1945 (fecha anterior a la creación de la asociación), Maldonado responde de esta manera cuando le preguntan hacia dónde evoluciona la pintura:

Creo que la pintura evoluciona hacia lo concreto, superación dialéctica de lo abstracto. El arte abstracto se ha purificado en un sentido real, material, es decir ha devenido ARTE CONCRETO. En esta nueva etapa de su desarrollo, la tendencia “abstracta” se divorcia en absoluto de todo compromiso con el pensamiento idealista y tiende a una estética objetiva, esto es, a una estética basada en la INVENCIÓN, y no en la copia o en la abstracción. El arte concreto no abstrae, sino inventa nuevas realidades.

En 1948 Maldonado viaja por Europa y entra en contacto con Max Bill, Bruno Munari, Gillo Dorfles, Richard P. Lohse y Georges Vantongerloo, entre otros artistas vinculados a la desaparecida Bauhaus y al arte concreto. Este hecho marca, según palabras del artista, el fin de la fase heroica del movimiento y su carácter más audaz y experimental y, añadido, inicia la fase adulta del diseño, las artes gráficas y la tipografía en Argentina.

El regreso de Maldonado a Buenos Aires se orienta particularmente hacia el diseño y la tipografía. Colabora en *Ciclo*, publicación de sólo dos números (el primero de ellos corresponde a los meses de noviembre-diciembre de 1948 y el segundo al bimestre marzo-abril de 1949) y dirige *Nueva visión*, cuyo primer número sale en diciembre de 1951 y que se publicará hasta entrado 1957. *Nueva visión* es el último de los grandes propósitos que Maldonado logra desarrollar antes de abandonar Argentina, incapaz de resistirse a la llamada de Max Bill para formar parte del nuevo proyecto que se fraguaba en Ulm.

En el primer número de *Nueva visión* son visibles algunas “imprecisiones” de diseño, que son inmediatamente mejoradas por Maldonado a partir del segundo número: se elimina la fotografía de la cubierta, se minimiza el diseño y se utiliza solamente un color plano para toda la cubierta, que cambia en cada nuevo número. Volviendo al número 1 de la revista, abre con un texto sobre el trabajo del arquitecto de origen catalán Antonio Bonet [FIG. 8], exiliado en Argentina desde 1938, centrado en los

balnearios que proyecta en Uruguay; continúa con uno de los ya clásicos textos preulmianos de Maldonado “Actualidad y porvenir del arte concreto,” donde, con impulso de manifiesto, repasa la terminología de “lo concreto” y ajusta cuentas con los que se oponen a él por considerarlo un arte minoritario en oposición a otro más social y “entendible.” El número inicial cierra con un homenaje a Vantongerloo en su 65 aniversario, también con la firma de Maldonado.

El número 2 es el único número doble de la revista (números 2 y 3) y se publica en enero de 1953; hay que destacar aquí el texto de Alfredo Hlito, por aquellos años el más fiel compañero de viaje de Maldonado, con el título “Significado y arte concreto.” El número 4 se hace eco del texto de Max Bill “Educación y creación,” donde se repasa la historia de varias escuelas de diseño para centrarse en la Bauhaus y terminar en Ulm. Refiriéndose, precisamente, a la Escuela de Ulm, argumenta Max Bill:

La escuela se esfuerza por dirigir el espíritu de empresa que caracteriza a la juventud, de cultivar su sentido de la responsabilidad en la vida en común, de llevarlo a resolver problemas de importancia social, y a practicar las formas de vida de nuestra época tecnificada. La instrucción se basa tanto en el estudio de tareas concretas extraídas de la práctica como en las enseñanzas teóricas indispensables [...]. La escuela está constituida por una yuxtaposición muy libre de talleres, laboratorios y estudios para el trabajo común.

En este número se reproduce el discurso de Walter Gropius en su 70 aniversario y se incluye el ensayo “Problemas actuales de la comunicación,” firmado por Maldonado.

En 1954 aparece el número 5, con página publicitaria anunciando *Max Bill*, libro cuyo autor es también Maldonado. En este número, con motivo de la muestra del grupo Artistas Modernos de la Argentina en el Museu de Arte Moderna de Río de Janeiro, aparecen reproducidas varias obras de Alfredo Hlito, entre ellas *Formas y líneas en el plano* [CAT. 56], presente en esta muestra. La revista también se hace eco del Premio de Adquisición que recibe Alfredo Hlito en la II Bienal de São Paulo. El número 6 abre sus páginas con un extenso artículo sobre la Casa Curutchet, proyectada en Argentina por Le Corbusier y se reproduce una fotografía de la escultura que Enio Iommi realiza para la planta baja de la casa, cuyos bocetos originales rescata esta muestra [cf. **FIG. 2**]. Por último, una pequeña nota en la página 43 informa de la incorporación de Tomás Maldonado a la Escuela Superior de Diseño de Ulm como profesor de Comunicación Visual en el Departamento de Creación Visual.

A partir de su nombramiento y posterior traslado, Maldonado dirigirá la revista desde Ulm, esto es, a partir del número 7, que precisamente abre su edición con un extenso reportaje sobre la Escuela de Ulm firmado por Max Bill, seguido de otros dos, uno de Maldonado y el tercero del poeta concreto suizo-boliviano Eugenio Gomringer, que por esa fecha trabajaba como secretario de Max Bill. El texto de Maldonado lleva por título “La educación social del creador en la Escuela Superior de Diseño” y probablemente puedan advertirse en él algunas claves de la futura ruptura entre ambos, una de cuyas consecuencias más sonadas fue la renuncia

definitiva de Max Bill a la escuela en 1956, apenas dos años después de la llegada del argentino¹³:

En algunos casos particulares, entre continuar una tradición y superarla, entre coincidir con un pasado y volverse contra él, puede no haber una diferencia muy clara. La “Escuela Superior de Diseño” es, precisamente, un buen ejemplo. En un sentido, continúa la tradición espiritual “Bauhaus”; en otro, la supera. La continúa en la medida en que intenta prolongar una actitud con respecto al trabajo creador que, hace treinta y cinco años, el manifiesto inaugural del “Bauhaus” formuló por primera vez, la supera en la misma medida en que esa misma actitud debe afrontar ahora circunstancias radicalmente diferentes a las de entonces. La actitud “Bauhaus,” en efecto, persiste en la “Escuela Superior de Diseño,” pero la naturaleza de los nuevos hechos sobre los cuales tiene que ejercerse modifican bastante su sentido originario. En otras palabras, si es verdad que la actitud persiste, no lo es menos que su significado histórico no puede ser ya el mismo. Además, no todos los puntos de vista sustentados por los pioneros del antiguo “Bauhaus” siguen siendo igualmente valederos para nuestra generación. En los días que corren, vivimos problemas, que ellos, en su época, desconocían o apenas intuían. Por otra parte, problemas antes juzgados decisivos, han perdido actualidad para nosotros.

El número 8 de la revista incluye un reportaje sobre la obra pictórica de Josef Albers y un texto de Alfredo Hlito sobre el espacio en la pintura. Lo más destacable de este número es un trabajo extenso sobre dos obras del periodo norteamericano de Richard Neutra. El *dossier* sobre el arquitecto incluye sus palabras en la conferencia impartida en el IX Congreso Panamericano de Arquitectos, que tuvo lugar en Caracas en 1955.

El número 9 –y último– aparece tardíamente, en 1957, y no hace referencia alguna a la desaparición de una revista que se ha convertido en paradigma del nuevo diseño y la arquitectura. Curiosamente, si exceptuamos la atención prestada a la arquitectura argentina, *Nueva visión* apenas se hace eco de los significativos cambios que en el campo arquitectónico se venían produciendo en Latinoamérica, con la salvedad de alguna reseña muy singularizada, como la que se ocupa de la construcción del Museu de Arte Moderna de Río de Janeiro.

En los sucesivos capítulos de escisiones y conformación de nuevos espacios de experimentación artística que se dan durante los años cuarenta en Argentina hay uno de perfil muy particular: el perceptismo. Raúl Lozza fue su fundador y su principal teórico. Los primeros años de Lozza están centrados en el dibujo político, para más tarde llegar a una cierta aproximación al surrealismo; Lozza formó parte de la Asociación Arte Concreto-Invencción, de la que se separa para terminar absolutamente volcado en su doctrina perceptista, lo que también se tradujo en forma de manifiesto. El manifiesto perceptista es, como el resto de los manifiestos del momento, un grito de guerra, un “gesto” que justifica su diferencia y su postura desde una cierta radicalidad: la necesidad última de que la palabra ilustre el propósito de la pintura, como si esta no fuese del todo autónoma y capaz de hacerse valer por sí misma.

En el número 7 de la revista *Perceptismo* [FIG. 9], órgano oficial del movimiento, que logra publicar siete números en menos de tres años –el primero de ellos en octubre de 1950 y el último en julio de 1953–, se reproduce una entrevista con el artista realizada por el crítico Abraham Haber; Lozza define así su principal aportación a la pintura: “La conquista del planismo total, absoluto, mediante la unidad funcional de FORMA y COLOR. Esta realidad objetiva ha sido lograda a través de la consideración del campo estructural [...]” Nelly Perazzo da las claves del movimiento cuando explica que “su búsqueda sustancial va a referirse a la relación existente entre la cantidad (o sea la superficie, el tamaño) y la calidad de la forma-color que es denominada cualimetría y pretende exaltar el color como plano. De acuerdo a la determinación de la cualimetría se anula la espacialidad del color que pasa a funcionar “coplanariamente”. El “campo” –concepto que extraen de la física– sobre el cual jugarán las formas-color, es el muro arquitectónico con el cual configurarán una entidad indisoluble ya que los elementos no interesan en sí sino como relaciones”¹⁴.

Dentro de esta sucesión dinámica de movimientos, el perceptismo, en su afán de distanciarse de otras agrupaciones regionales, da un paso hacia adelante y convoca a una tímida deconstrucción de la obra, apostando por una estética que busca en la ciencia su razón de ser, que se plantea el desafío de crear una obra nueva a partir de un estrecho diálogo con el muro –que gana aquí otras funciones, más allá de la de sostenerla– y opera transformaciones en el modo de recepcionarla dentro de ese único y polarizado frente común que consiguió de Buenos Aires todas las simpatías para hacer posible un fragmento de utopía.

III. Brasil. Dos ciudades y una bienal. Arte, fotografía y poesía concreta

Siguiendo el canon instaurado por la Bienal de Venecia, el 20 de octubre de 1951 tiene lugar uno de los acontecimientos más decisivos para la entrada y consolidación del arte concreto en Brasil: la Bienal de São Paulo. La intención de la Bienal, reunir en un espacio expositivo de grandes proporciones el trabajo artístico de Brasil con el resto del mundo, consigue, desde sus primeras ediciones, una enorme resonancia, que logra colocar al país sede –y particularmente a la ciudad que la patrocina– en el eje del circuito artístico internacional, convirtiendo a su Bienal en la primera de peso e importancia fuera de los centros hegemónicos de poder cultural. Su papel será determinante para la exhibición, difusión y una posterior manifestación organizada de la abstracción geométrica en Brasil y delinearán en este ámbito las conexiones con el resto de países latinoamericanos a través de los sucesivos envíos a la Bienal.

Los premios que la Bienal concede en su primera edición son un indicador del peso que las corrientes abstracto-geométricas iban adquiriendo en todo el continente. Max Bill (su obra ya había sido expuesta, con gran repercusión, un año antes en el Museu de Arte de São Paulo), con su *Unidad tripartita*, obtiene el primer premio en el apartado de Escultura Extranjera; Ivan Serpa el de Mejor Pintor Joven por su obra *Formas*; Antônio Maluf gana el concurso del cartel de la Bienal¹⁵ y Abraham Palatnik, tras largas discusiones del jurado, consigue alzarse con una mención de honor por su

aparato cinemacromático. Este “aparato” el primero de todos ellos, “intitulado *Azul y violeta en primer movimiento* fue construido desmontando un ventilador y apropiándose del motor que pone las hélices en movimiento. El ritmo del *cinemacromático* es lento y son decenas de lámparas funcionando en base a una combinatoria que se repite de acuerdo con las determinaciones del artista [...]”¹⁶.

Si la primera Bienal fue decisiva para arropar a la abstracción geométrica en Brasil y más allá de sus fronteras, la segunda edición no lo fue menos. A finales de 1953 abre sus puertas la II Bienal de São Paulo en su nueva y definitiva sede del Parque de Ibirapuera, en un edificio firmado por Oscar Niemeyer. Esta Bienal dedicó algunas de sus salas a la obra de Piet Mondrian, de Alexander Calder y de Walter Gropius.

La Bienal de São Paulo –el mayor evento artístico que tiene lugar en América Latina desde su fundación hasta hoy– se convierte, desde un primer momento, en un elemento decisivo para fortalecer la industria cultural brasileña, y su surgimiento y localización ponen en evidencia las pugnas de fondo de las dos ciudades que se disputaban la primacía del espíritu de modernización: por un lado, Río de Janeiro, que hasta 1960 ostentó la capitalidad del país (fecha en la que se transfiere a Brasilia); por el otro, São Paulo. En Brasil, las diferencias estéticas en torno al arte concreto también asumieron esta dicotomía geográfica que a la larga llevó a una polarización del movimiento concreto en São Paulo mientras que Río de Janeiro dio cobijo a las experiencias neoconcretas.

Es en 1952, sólo un año después de la primera bienal paulista, y en el marco de la primera exposición de Arte Concreta en el Museu de Arte Moderna de São Paulo, cuando surge oficialmente el Grupo Ruptura. Durante la inauguración de la muestra se lanza y distribuye el manifiesto homónimo, que sigue la estela de otros anteriores al declarar la guerra a cualquier intento de representación figurativa. El manifiesto, bajo el grito de “no más continuidad” fue firmado por Waldemar Cordeiro, Geraldo de Barros, Leopoldo Haar, Lothar Charoux, Anatol Wladyslaw, Kazmer Féjer y Luiz Sacilotto.

Ruptura constituye el primer ejercicio de agrupación concreta en Brasil; fueron portadores de una rigidez conceptual que se traducían en una obra muy apegada al concepto de “producto”, lo que los separaba del Grupo Frente¹⁷; a diferencia de los paulistas, más afines a la poética maxbilliana, los componentes de Frente trataban los postulados del arte concreto con más laxitud y libertad.

Sin embargo, donde el arte brasileño de los cincuenta alcanza su categoría más híbrida y sorprendente, al ser sustituidas la militante observancia racionalista y la ortodoxia concreta por una recuperación de lo sensorial –algo que ya se hacía necesario tras una década de cuasi monopolio de las prácticas concretas–, es con el advenimiento del neoconcretismo¹⁸. Ronaldo Brito ofrece una definición sobre el particular que vale la pena rescatar aquí: “fue el punto culminante de la conciencia constructiva brasileña y simultáneamente el agente de su crisis”¹⁹. El neoconcretismo, con una relectura crítica del medio brasileño y su vuelta al color, despierta al adormecido espectador y pretende convertirlo en ente activo y participante de la obra de arte; esta dinámica tenía una intención bidireccional, pues no sólo incluía al espectador: la obra también promovía esta dialéctica.

La fotografía y la poesía brasileñas también encuentran acomodo dentro de los ámbitos de experimentación en los que se desenvolvía la pintura brasileña y consiguieron ofrecer una producción crítica y marcadamente diferenciada respecto a la de la generación precedente. El concretismo literario surge de manera casi simultánea en Europa y en Latinoamérica, algo muy significativo en sí mismo en tanto convierte al movimiento en uno de los pocos –y de los primeros– en evitar la frustrante asincronía con la que llegaban al sur los movimientos surgidos y autorizados por el viejo continente.

Los poetas concretos brasileños, en sus inicios con fuertes simpatías marxistas, pusieron de manifiesto su apoyo a la naciente Revolución Cubana con dos poemas concretos: *Estela cubana*, de Décio Pignatari y *Cubagramma*, escrito por Augusto de Campos. Al preguntarle a este último sobre la paradoja que implicaba la publicación de dos poemas concretos en 1962, fecha en la que el movimiento concreto ya estaba prácticamente desarticulado y el discurso visual de la isla prefería identificarse con modelos ligados a una nueva figuración y a un pop de pretensiones épicas, Augusto me respondió:

La revolución cubana, en su etapa heroica de la caída del tirano Batista, fue recibida con entusiasmo por parte de los intelectuales brasileños.

Nos faltaban, es cierto, informaciones detalladas sobre los problemas y perances del arte moderno en Cuba.

Sin embargo, en los primeros tiempos, incluso intelectuales como Cabrera Infante, que después llegaron a ser enconados opositores a Fidel Castro, eran entonces partidarios del régimen.

Se me enviaba, por ejemplo, la revista *Casa de Las Américas*, fundada en 1959, donde hallé trabajos de Cortázar sobre Borges.

En el nº 8 de *Casa de Las Américas* (sept./oct. de 1961) había, entre otros artículos, uno del poeta Nicolás Guillén, que destacaba una manifestación del mismo Fidel, en sus "Palabras a los intelectuales," quien aseguraba el mantenimiento de la libertad de expresión artística.

Otro texto, firmado por Edmund Desnoes, "La pintura cubana," se refería favorablemente al trabajo de artistas constructivistas, destacándose el pionero de lo concreto Sandu Darie, e incluso presentando, como ilustración, uno de sus cuadros.

Como allí, también en Brasil dominaba el figurativismo en aquella época, aunque la institución del MASP y del MAM y las bienales de São Paulo (la primera fue en 1951) y la militancia de los pintores concretos empezara a invertir dicha situación. En el nº 13 (julio/octubre) de la revista se podían leer referencias elogiosas a Joyce y a Pound. En el volumen nº 17-18 (marzo/junio de 1963) –el último que recibí, en un sobre violado por la censura policial brasileña– colaboraba Ernesto Sábato, con su artículo "En torno de Borges" y había una larga entrevista con Cabrera Infante, entonces muy optimista en cuanto a los derroteros de la literatura cubana. En "Función de la Crítica Literaria," Antón Arrufat, apoyándose en Engels, defendía el arte difícil y no comprometido. En cuanto a la música, Juan Blanco,

en su artículo "Seis meses de música y danza en Cuba," citaba el "Plan de Trabajo para 1963" elaborado por la Dirección General de Música del Consejo Nacional de Cultura: "dar a conocer y fomentar la divulgación de la música de todas las épocas y todos los estilos, sin oponerse a ninguna manifestación que alcance un mínimo de calidad técnica." ¿Qué podíamos pensar?

Ante dichas premisas, teníamos la esperanza de que se desarrollase en la isla una experiencia socialista inédita, como también lo creían respetables intelectuales de la talla de Sartre y Simone de Beauvoir, quienes llegaron a viajar a Cuba en 1960. El mismo Fidel, a pesar de los excesos represivos de los primeros momentos revolucionarios, se había mostrado a favor de un régimen democrático.

No llegamos a tener información sobre las particulares vicisitudes que sufrieron los pintores concretos cubanos y, sí, genéricamente, de las restricciones a artistas y escritores, basadas en el autoritarismo estalinista, enemigo a ultranza del arte moderno y de la vanguardia, a medida que el régimen cubano se iba radicalizando.

Enfatizo que nuestros poemas se concibieron entre 1960 y 1962, año en el que Estados Unidos inició su desastroso embargo comercial a Cuba, que fue directamente responsable por la conexión de ésta a la entonces URSS.

Y añado que dichos poemas los compusimos bajo la inspiración de la frase de Maiakovsky de que "sin forma revolucionaria no puede haber arte revolucionaria." Se pretendía, por ello, realizar una poesía participante sin abdicar de los valores formales de la invención y de la vanguardia. Por eso mismo, estos textos, especialmente el de Décio Pignatari, contienen referencias complejas y nuevos procesos de composición, manteniéndose ambos dentro del proyecto básico de la poesía concreta, que se remonta al último poema de Mallarmé (*Un Coup de Dés*, 1897), que, entre dos siglos, anticipó las poéticas de la modernidad y que a mi juicio sigue siendo el umbral de la nueva poesía, anticipándose a las últimas transformaciones tecnológicas y a las poéticas del lenguaje digital.

Yo no escribiría, hoy, el mismo poema de homenaje a la revolución cubana, pues el régimen inicial, que parecía generosamente socialista, se ha radicalizado y se ha transformado en una dictadura, opresiva, como lo son todas, y restrictiva de las libertades y de la democracia, que a pesar de todos sus defectos es todavía el menos nocivo de los regímenes para una humanidad que los siglos han mostrado que tiende predominantemente a la ambición y al egoísmo –*manunkind*, o "humanimaldad," según E. E. Cummings. Sin embargo, Estados Unidos sigue contribuyendo a la perpetuación del régimen, manteniendo hace casi medio siglo su insensato bloqueo económico.

Todo ello hace que estos poemas –aunque sean indisociables de su época (1960-1962)– conserven un valor ético y poético, incluso por el riesgo personal que conllevaban políticamente en Brasil. Recuerdo que debido a ambos poemas –CUBAGRAMMA y ESTELA CUBANA– nuestra editorial, "Revista dos Tribunais," e incluso cuando ya estaba lista toda la composición tipográfica, rechazó imprimir la revista *INVENÇÃO* nº 2, dirigida por los poetas concretos, argumentando que no aceptaba publicar "poemas de comunistas" (lo cual no éramos, ni lo habíamos

sido nunca). La revista acabó siendo publicada por el editor Masao Ohno, que inmediatamente quiso adquirir todo el material de la composición. El 31 de marzo de 1964 se dio el golpe militar que acabó con la democracia en Brasil y, a medida que arreciaba el autoritarismo policialesco, retiraron de circulación el n° 2 de la revista, que empezó a ser distribuido clandestinamente.

El cartel de CUBAGRAMMA, en préstamo a esta muestra, salió en tirada reducida, en 1962, retirado de *INVENÇÃO* n° 2, en cuyas páginas también apareció. En cuanto a *ESTELA CUBANA*, publicado también en la revista-libro *NOIGANDRES* 5 (1962), ha venido siendo republicado, siempre en el formato de encarte, en todas las ediciones del libro *POESIA POIS É POESIA*, que desde 1977 reúne la obra poética de Décio Pignatari.

Salieron tres números más de la revista *INVENÇÃO*, en 1963, 1964 y 1967, que nunca dejó de provocar al régimen dictatorial. Los militares, sin embargo, estaban más preocupados con los textos y el comportamiento de los músicos populares, que tenían una gran presencia en la televisión y en espectáculos y a quienes veían millones de brasileños²⁰.

La revista *Noigandres* en sí misma debe ser entendida como el órgano que dio presencia y visibilidad al movimiento de la poesía concreta brasileña, integrado en sus inicios por Décio Pignatari (Jundiaí, SP, 1927) y por los hermanos Augusto (São Paulo, 1931) y Haroldo de Campos (São Paulo, 1929-2003) y al que poco más tarde se sumaron Ronaldo Azeredo (Río de Janeiro, 1937-2006) y José Lino Grünewald (1931-2000), "nuestro hombre en Río," como lo definió Pignatari, para evidenciar el origen carioca de Grünewald ante la mayoritaria presencia de poetas concretos paulistas. *Noigandres* tuvo su continuación lógica con el surgimiento de *Invenção*, de la que se llegaron a publicar cinco números y que en sí misma constituye un compendio de la mejor y más vanguardista composición gráfica en Brasil durante los años sesenta [FIG. 10].

La poesía concreta centra su preocupación en el lenguaje y propone una nueva sintaxis espacial, que encuentra en la poesía de Mallarmé y de Ezra Pound a dos de sus principales precursores. La palabra sufre con ellos una transformación decisiva, porque se convierte en un elemento multidimensional que atañe no sólo al poema sino a su visualidad, lo que definitivamente carga sus composiciones de connotaciones plástico-visuales. Esta transformación del plano del poema llega hasta la exhibición de los poemas concretos en espacios "museables" hasta entonces reservados a la pintura, el dibujo o la escultura²¹. Es esta primera fase de la poesía concreta la que hizo un uso de los espacios y la tipografía que llegó a aproximarla, con casi diez años de antelación, a los postulados de las primeras manifestaciones minimalistas.

Todavía hoy una de las mejores y más precisas definiciones de la poesía concreta sigue siendo la que ofrecieron en 1958 Décio Pignatari y Haroldo y Augusto de Campos bajo el título "Plano-piloto para poesía concreta"; publicado originalmente en São Paulo, en el número 4 de *Noigandres*, en la que se asume el espacio gráfico como agente estructural y se entiende al poema como un objeto en sí mismo, para poder llegar al fenómeno de la metacomunicación.



FIG. 10. Poema de José Lino Grünewald que se reproduce en la página 29 del n° 2 (año 1) de la revista *Invenção*, 1962

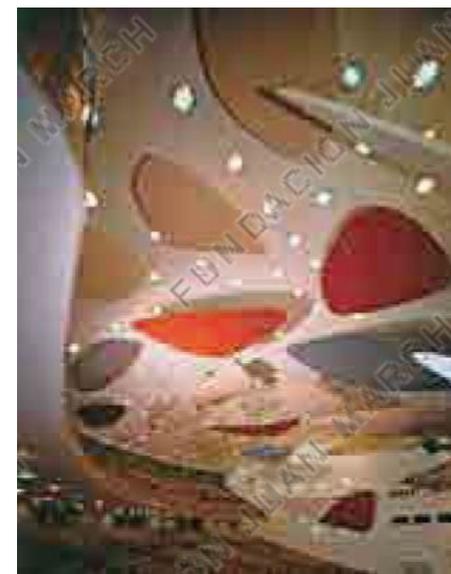
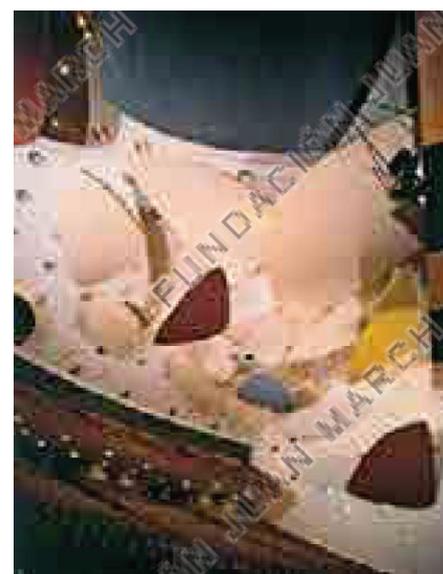


FIG. 11. Vistas del Aula Magna de la Ciudad Universitaria de Caracas. Fotografías de Paolo Gasparini. Archivos Fundación Villanueva

La fotografía brasileña de este periodo tiene en Geraldo de Barros la obra más singular y definitiva de todos aquellos fotógrafos que, en su mayoría asociados a una red de fotoclubs, exploran otra manera de entender lo fotografiado y giran radicalmente la intención de la mirada hacia construcciones decididamente abstractas para cuestionarse la fotografía apegada a la tradición pictorialista. Con su cámara Rolleiflex, que le permitía varias exposiciones, Barros consiguió un novedoso trabajo de composición y ritmo que se posicionaba frontalmente contra las corrientes anteriores.

Thomas Farkaz (quien, junto a Barros, había fundado, en 1949, los cursos de fotografía y el laboratorio del Museu de Arte de São Paulo), Germán Lorca, Gaspar Gasparian, Haruo Ohara y José Yalenti, junto a José Oiticica Filho también consiguen colocarse en ese plano en el que la fotografía defiende su autorreferencialidad con una compleja producción que tiene desde sus orígenes una fuerte intención experimental²².

Bien es cierto que la construcción de la imagen definitiva de la fotografía experimental brasileña está aún en proceso de construcción, algo que no pasa, por ejemplo, con la fotografía continental del siglo XIX, perfectamente cartografiada a partir de certeras aproximaciones críticas y expositivas que han logrado colocarla dentro de un canon de legitimidad que todavía espera el ejercicio fotográfico experimental brasileño de los años cincuenta.

IV. Carlos Raúl Villanueva, la integración de las artes y el eje Caracas-París

La integración de las artes es un lugar común cuando se escribe sobre la Ciudad Universitaria de Caracas, la obra más faraónica de todas cuantas proyectó Carlos Raúl Villanueva, y sin duda la más orgánica y conseguida de todas aquellas que en Latinoamérica quisieron plasmar ese interés de comunión de las artes dentro de los grandes recintos universitarios. Ni la fusión de muralismo y arquitectura en la Ciudad Universitaria de México ni las Escuelas Nacionales de Arte de La Habana diseñadas por Ricardo Porro con el concurso de los arquitectos italianos Roberto Gottardi y Vittorio Garatti consiguen un conjunto urbano tan representativo de esa intención de crear un organismo arquitectónico de perfecta simbiosis con lo plástico.

La idea de integrar las artes en la arquitectura formaba parte del debate europeo posterior a la Segunda Guerra Mundial y encuentra en Le Corbusier, en sus facetas de arquitecto, pintor y crítico, a uno de sus principales valedores. Villanueva asume estos conceptos cuando establece que “actualmente, dentro de esta síntesis, la arquitectura, por su adherencia a temas funcionales, carga con la responsabilidad de definir por primera las generalidades, de esbozar desde el comienzo las directrices de la estructura dentro de la cual tomarán cuerpo los acontecimientos plásticos²³”.

Es mérito incuestionable de Villanueva el haber conseguido para Caracas un espacio único en el continente representativo del “corpus” parcial del ideario arquitectónico moderno (una parte de la escuela moderna se oponía a los principios de “integración” al considerarlos ornamentación), que cobija obras de Jean Arp, Víctor Vasarely (que también realizó una serie de grabados bajo el título *Venezuela*, con

textos de Guillermo Meneses que hablan de este continuo diálogo entre las dos capitales), Antoine Pevsner, André Bloc, Sophie Täuber-Arp, Wifredo Lam y Fernand Léger; entre los artistas venezolanos invitados a participar con sus obras de ambientación dentro del recinto universitario se encuentran Alejandro Otero, Pascual Navarro, Mateo Manaure, Francisco Narváez, Miguel Arroyo y Omar Carreño, entre muchos otros. La obra monumental de Alexander Calder para el Aula Magna **[FIG. 11]** cierra la colaboración más sostenida y lograda que un arquitecto latinoamericano ha tenido con artistas plásticos a lo largo del siglo XX en América Latina, lo que convierte a Villanueva no sólo en un arquitecto de referencia continental sino en uno de los más influyentes protagonistas de las transformaciones plásticas en su país durante los años cincuenta.

La relación del arte geométrico venezolano y de sus protagonistas con la capital francesa puede en sí mismo servir de pretexto para historiar el acontecer plástico en Venezuela a partir de la segunda mitad de los años cuarenta, y su estudio ofrecerá las claves para la comprensión de la compleja escena artística venezolana, quizás la que más intensamente vivió los desplazamientos cruzados entre ambos lados del Atlántico. Un dato curioso que apunta a esta tesis lo ofrecen algunos textos de época que cifran en torno a quince el número de pintores venezolanos afincados en París y defensores de las opciones geométricas alrededor de 1950.

A los desplazamientos definitivos de Jesús Soto, Carlos Cruz-Diez y Narciso Debourg, hay que añadir las muy frecuentes estancias de Alejandro Otero, Pascual Navarro y de muchos otros geométricos venezolanos, y la sintomática circunstancia de que fue en París donde se redacta y lanza el manifiesto de Los Disidentes (Manifiesto del No) y la revista homónima. El tercer párrafo del manifiesto pone énfasis en el origen de los firmantes y en su condición de venezolanos, una defensa ante las acusaciones de evasión y de ser artistas despersonalizados que le llegaban desde las tribunas que abogaban por una figuración comprometida.

Los geométricos venezolanos, no importa si en Caracas o desde París, si obtuvieron becas del gobierno para emprender el viaje necesario o lo realizaron por sus propios medios, tienen algo en común con los concretos argentinos, que se resume en la idea de que al nuevo arte le corresponde un papel profundamente transformador en la sociedad: comparten la fascinación de la utopía.

V. La brevedad concreta de La Habana. Idas y retornos

A pesar de que la obra geométrica de Carmen Herrera **[FIG. 12]** marca –no hay lugar para dudas– los comienzos de las investigaciones abstractas en la isla, su nombre sigue siendo allí argumento sólo de entendidos y conocedores del tema, pues su trabajo permanece olvidado y condenado desde las salas de los museos hasta los planes de estudio universitarios. Carmen Herrera es a la pintura de la isla lo que Clara Porset representa en el diseño, y las dos comparten igual suerte: la de un desdén oficial que pesa en exceso y que ya es hora tenga un espacio para la reescritura y la inserción en el lugar que por rigor y naturaleza les corresponde a ambas.

FIG. 12. Carmen Herrera en Cuba, s. f. Archivo Museo Nacional de Bellas Artes La Habana



No es que Carmen Herrera haya corrido mucha mejor suerte fuera de Cuba; su obra, casi toda realizada desde la soledad de un humilde apartamento en Nueva York, apenas alcanza ahora, ya nonagenaria la artista, el reconocimiento que merecía desde hace seis décadas, y su inclusión reciente en el circuito de grandes galerías y de museos prestigiosos nos hace pensar que la historia del arte es también una historia parcial y voluble, donde no siempre el mérito es el argumento definitivo para conseguir el reconocimiento. Sin apenas interrelación con los movimientos que por aquellos años se sucedían en Argentina, Brasil y Venezuela, los contactos de la artista se reducían al grupo de artistas cubanos de Nueva York (Jesse Fernández y el estimable geométrico que hoy reside en Madrid Waldo Balart), lo que hace pensar que su obra tenga más puntos en común con las composiciones de Barnett Newman y Ellsworth Kelly que con las de sus contemporáneos latinoamericanos.

Carmen se casa en 1939 con el norteamericano Jess Lowenthal y con apenas veintidós años se traslada a vivir a Nueva York, ciudad en la que todavía hoy reside y recibe con lucidez a pesar de una artritis que la ha condenado a una silla de ruedas. Una breve estancia parisina y otro regreso a Manhattan para seguir trabajando en soledad en una obra que en ocasiones dialoga más con el arte minimalista que con la abstracción geométrica.

Clara Porset [FIG. 13], hoy considerada, junto con Lina Bo Bardi, como una de las pioneras del diseño industrial en Latinoamérica, nace en Matanzas el 25 de mayo de 1895 y realiza sus estudios entre Nueva York y París. En el verano de 1934 Clara asiste a los cursos del Black Mountain College, donde conoce a Josef Albers. A invitación de Porset, Albers visita la isla en 1935, e imparte una serie de conferencias en el Lyceum



FIG. 14. Josef Albers dando clase en la Universidad de La Habana, 1952. Foto anónima. Cortesía de The Josef and Anni Albers Foundation

FIG. 13. Clara Porset, c 1915

habanero (Albers regresará a Cuba en varias ocasiones, una de ellas en 1952, para dictar varios cursos en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de La Habana [FIG. 14]). A partir del triunfo de la Revolución Cubana, Clara Porset, muy vinculada a los ideales de la izquierda y ya afincada en México, regresa a La Habana y realiza varios trabajos para la naciente revolución: el diseño del mobiliario para la Ciudad Escolar Camilo Cienfuegos, para la Escuela Nacional de Arte y para la Escuela de Artes Plásticas que había proyectado el arquitecto Ricardo Porro.

No han servido de mucho las simpatías de Clara Porset con la fase inicial de la Revolución Cubana ni sus vínculos con las causas de los más desfavorecidos; tampoco su trabajo profesional en México, donde desde la década de los cuarenta desarrolla el mobiliario para las obras del arquitecto Luis Barragán, diseñador del mobiliario para el hotel Pierre Marqués de Acapulco; ni el ser quien mejor entendió el diseño ligado a una motivación social. Carmen Herrera y Clara Porset son dos figuras clave para entender la entrada de la abstracción y de los principios modernos en la isla, en el caso de Clara vinculados a la experiencia de la Bauhaus, lo que la convierte en una visionaria del diseño en Cuba. Ni la urgencia ni la radicalidad de un nuevo proyecto nacional abordado en Cuba a comienzos de los sesenta del pasado siglo justifican hoy el terreno vacío –y vedado– que dejan la ausencia de Clara Porset y Carmen Herrera en los espacios culturales de la isla.

VI. Sandu Darie y Gyula Kosice en régimen epistolar

Sandu Darie y Gyula Kosice nunca llegaron a conocerse personalmente, la correspondencia entre ellos se compone de 27 cartas cruzadas, 12 dirigidas por Darie a Kosice y 15 enviadas por este al pintor cubano de origen rumano. La fascinante relación epistolar entre ambos comienza con una carta enviada desde La Habana el 27 de noviembre de 1949 y finaliza con otra, franqueada también en la isla el 25 de julio de 1958. Esta correspondencia, que mantuvo una asombrosa estabilidad a lo largo de poco menos de una década, nunca había sido publicada y prácticamente se desconocía su existencia; es esta la primera vez que se publica esta correspondencia, guardada en los archivos del Museo de Bellas Artes de La Habana desde que el legado del pintor cubano pasara a manos del museo cubano, poco después de su fallecimiento.

En la primera de las cartas, Darie confiesa que ha tenido noticias del movimiento madí a través de Jean Xceron, pintor abstracto norteamericano de origen griego, y le pide a Kosice el envío de la revista *Arte Madí Universal*, así como informaciones de los últimos trabajos del grupo. Apenas dos semanas más tarde, Kosice responde halagado por el interés del pintor cubano, advirtiéndole que los números 0 y 1 de la revista ya están agotados, preguntándole si hay en la isla pintores “que batallen con los mismos propósitos generales que Ud. y nosotros” e invitándole a colaborar con la revista.

En la siguiente carta, fechada en La Habana el 13 de enero de 1950, Darie contesta taxativamente que en la isla no hay pintores con intereses no-representativos y comenta la adquisición por parte del MoMA de Nueva York, a través de Alfred Barr Jr., de uno de sus cuadros. En la carta del 30 de enero de 1950 Sandu escribe a Kosice: “Per-

sonalmente hace tiempo he llegado a muchas conclusiones iguales a las ilustradas de Madí, y en mi estudio hay varios objetos de un parentesco seguro con las de ustedes”. Y más adelante dice: “Renunciando al encanto del surrealismo, hay que renunciar también al lenguaje hermético, pre-fabricado por poetas, profetas fabricantes de manifiestos, ocultistas y babalaos, ocultadores de las fuentes inspiradoras y la evolución histórica, productores de prosa inútil necesaria para pintores incultos y amanerados”.

En su siguiente carta, del 26 de agosto de 1950, Darie presenta a Kosice tres de sus últimos trabajos conocidos bajo el nombre genérico de *estructuras pictóricas* y advierte que entre sus especulaciones plásticas está “la idea de iniciar la división del rectángulo, de considerar la variación de los triángulos como formas-cuadros en un espacio continuo. Mis estructuras espaciales son organizadas bajo un ritmo ortogonal y los elementos agregados componen y sugieren la prolongación del plano allá donde no es posible imaginar el fin... al infinito”.

En la carta de respuesta, Kosice le invita a colaborar en la revista *Madí* y en otra posterior, ambas firmadas y con membrete del movimiento madinemsor, pero sin fechar, Kosice le hace saber que han publicado en el cuarto número de la revista dos fotografías y un breve texto sacados de un catálogo enviado por Darie de la exposición que tuvo lugar en el Lyceum habanero (debe referirse aquí a la muestra que tuvo lugar del 9 al 20 de octubre de 1950, donde Darie exhibe sus *estructuras pictóricas*).

En la carta del 26 de marzo de 1951, Darie anota para su amigo dos citas curiosas traídas de su reciente viaje a Nueva York, donde había formado parte de una exposición colectiva en la galería Rose Fried. La primera de ellas, “Para Rothfuss la expresión de una muy gentil americana le hará probablemente gracia: The frame is an architectural offense”; la segunda está sacada de una carta dirigida a Darie por el crítico Clement Greenberg: “The painter-sculptor of the future will have to be a carpenter.” No he podido encontrar la carta original de Greenberg en los archivos del museo cubano.

El 13 de enero de 1952 Kosice le escribe: “nos tomamos la libertad de incluirlo entre los representantes de nuestra revista en el exterior, en razón de su amistad y su posición de vanguardia frente al arte no-figurativo”. Darie agradece el envío del número 5 de la revista *Madí* y comenta la inesperada llegada por otra vía de los números 2 y 3 de la revista *Perceptismo*, comentario que no recibe respuesta alguna por parte del creador argentino.

En la siguiente carta, sin fechar, de Kosice, este celebra la aparición de *Noticias de Arte* “revista de todo punto de vista trascendente, sobre todo para la formación y orientación de la gente joven ávida de ver potenciadas su época y su arte sobre todo en Latinoamérica, en que son contadas las revistas que funcionan esencialmente en ese sentido”. Y se ofrece como colaborador.

El 3 de junio de 1955 Darie le escribe sobre su exposición conjunta con Martínez Pedro (la exposición tuvo lugar del 25 de abril al 10 de mayo en el Pabellón de Ciencias Sociales de la Universidad de La Habana). A partir de estas fechas los saludos de Kosice a los geométricos cubanos Luis Martínez Pedro y Mario Carreño se hacen comunes al despedir cada carta.

La última carta de Kosice está fechada en París el 29 de junio de 1958 y la escribe en francés. Casi un mes más tarde, el 25 de julio, Darie responde en carta manuscrita,

pero quizás sea un borrador lo que se conserve en los archivos del artista y no la carta final de una correspondencia imprescindible para el estudio de la participación cubana en la aventura madí.

En una reciente visita a Buenos Aires, conversando con Kosice en su taller de la calle Humahuaca, le pregunté sobre la intensa relación epistolar que había cruzado durante casi diez años con el pintor cubano y las causas por las que aquella correspondencia se extingue sin razones aparentes. Fue París, me dijo, todas mis energías estaban concentradas allí y en aquellos años perdí definitivamente el contacto.

VII. La primera mitad de los cincuenta

Si exceptuamos el trabajo de Carmen Herrera, en la primera mitad de la década de los cincuenta hay tres nombres fundacionales con los que se podría resumir, aun a riesgo de un parcial reduccionismo, el universo de la abstracción geométrica insular: Sandu Darie, Luis Martínez Pedro y Mario Carreño. No es casual que los tres decidan unirse en calidad de editores para fundar una de las publicaciones que más defendió la incorporación de la abstracción en el panorama plástico cubano, la revista *Noticias de Arte*.

En la revista, de corta duración, el propio Carreño se ocupaba de la sección de Artes Plásticas, Enrique Labrador Ruiz coordinaba la de Literatura, Mario Parajón se ocupaba de Teatro y Nicolás Quintana de la sección de Arquitectura. La nómina de colaboradores incluía a destacados intelectuales de la talla de los críticos José Gómez Sicre, Joaquín Texidor y Jorge Romero Brest, escritores como José Lezama Lima y artistas plásticos entre los que se incluía a Cundo Bermúdez, Gyula Kosice y Felipe Orlando.

En su primer editorial se dan a conocer las intenciones de la publicación:

Es nuestro propósito que NOTICIAS DE ARTE no sea 'una revista más', sino el eco de una imperiosa necesidad de nuestro medio artístico, el cual reclama una publicación que pudiera presentar de manera condensada y seleccionada las distintas y variadas actividades intelectuales que forman la sensibilidad y el devenir del pensamiento contemporáneo. NOTICIAS DE ARTE no se propone 'llenar un vacío' como dicen pomposamente algunas publicaciones noveles, sino contribuir modestamente, de acuerdo con sus posibilidades, a ensanchar nuestro ambiente cultural, divulgando sin prejuicios que pudiesen empañar la libre expresión del pensamiento, toda manifestación cultural nacional y extranjera que refleje la inquietud que anima la constante actividad creadora del artista de hoy y de siempre.

Desde su primer número la revista se vuelca en los acontecimientos que tienen conexión directa con lo latinoamericano y en particular con las representaciones no figurativas. Así el primer número se hace eco de la I Bienal de São Paulo, reseña el último número –el 5– de la revista *Madí*, en el que se incluía una colaboración de Sandu Darie, y también refleja el texto de Abraham Haber "Lo objetivo y lo no objetivo en el arte" que poco antes había aparecido en la revista *Perceptismo*. Este primer número comenta la renuncia de Walter Gropius a su puesto de Decano en el *Master's Course* de la Universidad de Harvard y reproduce los pleitos judiciales entre Mies van der Rohe y E. Farnsworth, junto a fotografías de este icono arquitectónico del movimiento moderno.

Glosar aquí las sucesivas ediciones de la revista, convertida hoy en rareza para bibliófilos, podría resultar desalentador, pero vale la pena destacar el número especial (año 1, n° 11, octubre-noviembre de 1953) dedicado íntegramente al envío cubano a la II Bienal de São Paulo o el texto "La pintura abstracta", que con firma de Mario Carreño se reproduce en el número 8, de mayo del mismo año.

Otra revista imprescindible para el análisis de las transformaciones en el campo de la arquitectura y eventualmente en el de la plástica de los años cincuenta es *Arquitectura*²⁴. En abril de 1949 la revista se hace eco de la visita a La Habana de Walter Gropius [FIG. 15] (reproduce una acertada caricatura del fundador de la Bauhaus por Heriberto Portell Villa), publica una charla con el arquitecto alemán y el discurso de presentación en el Colegio de Arquitectos por parte de Joaquín Weiss. Los números de mayo de 1949 y de 1957 vuelven sobre la obra de Gropius. En su edición de enero de 1959 la revista dedica un amplio reportaje al premio Medalla de Oro del Colegio de Arquitectos de 1958, otorgado a la residencia de Alfred Schulthess bajo la dirección del arquitecto Richard Neutra y con la participación del paisajista brasileño Roberto Burle Marx²⁵.

La obra de Neutra en La Habana es poco conocida, dentro y fuera de Cuba, dado el lugar donde se ubica (un exclusivo barrio residencial de acceso restringido) y los nuevos fines a que se destinó la vivienda tras la marcha de Cuba de Schulthess, a consecuencia de la nacionalización del Banco Garrigó, donde desempeñaba las funciones de Vicepresidente.

Otro de los proyectos firmados para Cuba por arquitectos que estuvieron directamente vinculados a la Bauhaus fue el proyectado por Mies van der Rohe para la sede de la compañía Bacardí en Santiago de Cuba. El proyecto, que nunca llegó a ejecutarse y del que esta muestra rescata algunos planos y collages originales hoy en el MoMA de Nueva York [CAT. 220], guarda estrechas similitudes con otros posteriores²⁶ realizados por van der Rohe en los que la utilización de retículas ortogonales y planta libre se repite de forma muy parecida.

FIG. 15. Sandu Darie y Walter Gropius en La Habana, 1949. Archivo Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana



FIG. 16. Contracubierta y cubierta del catálogo de la exposición de Luis Martínez Pedro y Sandu Darie en el Pabellón de Ciencias Sociales de la Universidad de La Habana, 1955

La articulación del grupo Los Once²⁷, vinculados a una abstracción informalista que miraba más hacia las novedades pictóricas de Nueva York que hacia las viejas ortodoxias europeas, y la muestra conjunta de Luis Martínez Pedro y Sandu Darie en el Pabellón de Ciencias Sociales de la Universidad de La Habana entre abril y mayo de 1955 –que no estuvo identificada con ningún título en particular, pero que ha conseguido identificarse a la postre como *Primera exposición concreta* [FIG. 16]—son hechos que marcan una voluntad que se orientaba decididamente hacia un perfil abstracto-geométrico que rompía limpiamente con las representaciones pictóricas precedentes, atrincheradas bajo la bandera de una cubanidad que ya se había convertido en tópicos.

VIII. El retorno de Loló Soldevilla

Dolores Soldevilla, más conocida como Loló, regresa de París en 1956, ciudad en la que había mantenido una intensa relación personal y profesional con el pintor español Eusebio Sempere, con quien expuso en 1954 en la Universidad de Valencia, periodo que todavía espera una exploración precisa de la crítica y que podría arrojar muchas luces sobre la producción plástica de ambos.

El 22 de marzo de 1956 Loló organiza en las salas del Palacio de Bellas Artes de La Habana la muestra *Pintura de hoy. Vanguardia de la escuela de París*. Detrás de la vaguedad del título se incluía una acertada nómina de artistas europeos y latinoamericanos²⁸, y se convirtió en uno de los primerísimos espacios de exhibición en Cuba para algunos de los nombres más destacados del arte no figurativo, y más particularmente de la vertiente geométrica. El pintor Mario Carreño, en calidad de asesor de Artes Plásticas del Instituto Nacional de Cultura escribió las palabras que se reproducen en el desplegable que se editó para la ocasión.

El pintor y crítico Pedro de Oraá define la figura de Loló [FIG. 17] como determinante no sólo en la creación del grupo *Diez Pintores Concretos*, sino además en la decisión de un número notable de pintores jóvenes por la abstracción, tanto informalista como



FIG. 17. Dolores Soldevilla junto a varias de sus obras en 1950. Archivo Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana

geométrica, aunque no todos intentarían formar equipo y se manifestarían desde sus individualidades. De entre ellos Alberto Menocal y José Rosabal se acercarían a nuestro grupo y llegarían a integrarlo. Zilia Sánchez, quien destacaría muy temprano en su opción por el geometrismo, se mantuvo en una posición independiente, pero no antagónica y en relación cordial con los *concretos*²⁹.

Loló Soldevilla y Pedro de Oraá viajan a Caracas en el primer semestre de 1957 y exponen en el Centro Profesional del Este y en la galería Sardio, respectivamente y a su regreso a Cuba fundan la galería Color-Luz [FIG. 18], que se convirtió en santuario para las tendencias geometrizarantes. El 31 de octubre tuvo lugar la exposición inaugural de la galería bajo el título *Pintura y escultura cubana 1957*, muestra en la que participaron un nutrido grupo de pintores y escultores³⁰ de variadas tendencias, pero que en su mayoría trabajaban en el campo de la abstracción. Las palabras inaugurales estuvieron a cargo del poeta José Lezama Lima, quien escribió una de sus barrocas prosas que vale la pena reproducir parcialmente:

Ya no se trata de descubrir un azul de fondo al amarillo estelar de nuestros primeros planos, de encontrar los íconos sagrados del campesinado, o de lucetas irisadas como un pavón paradójico en púrpura o en naranja. Lo que ahora espera es un misterio que se trueca en un secreto, un vuelco de la semilla en chispa. Entre lo real y lo invisible, una fulguración. Y la prueba de ese acto de fuego traspasado, está en ese análogo que busca ya lo desconocido como una nota exigente, devoradora casi, con lo que pueda mostrar como hecho y atesorado [...]³¹.

La presencia de Loló y el surgimiento de la galería fueron vitales para la gestación del grupo *Diez Pintores Concretos*, del que apenas existen fotos en su conjunto y que tuvo, como tantos otros, una corta existencia (sin existir manifiestos al uso ni acta fundacional del grupo, sus protagonistas están de acuerdo en que su creación se gestó en 1958 y su desaparición coincide con el cierre de la galería Color-Luz, en torno a la cual se desarrolló prácticamente toda su actividad). En 1961 la galería cierra sus puertas ante las urgencias de las transformaciones revolucionarias, que se erigían como una condena a muerte contra todo lo que implicase propiedad privada, mientras varios integrantes del grupo abandonan el país definitivamente. Por el contrario, Loló abraza, como muchos, la causa revolucionaria y se incorpora como diseñadora de juguetes al Instituto Nacional de la Industria Turística y más tarde trabaja como redactora del periódico *Granma*, abandona sus relieves luminosos y sus

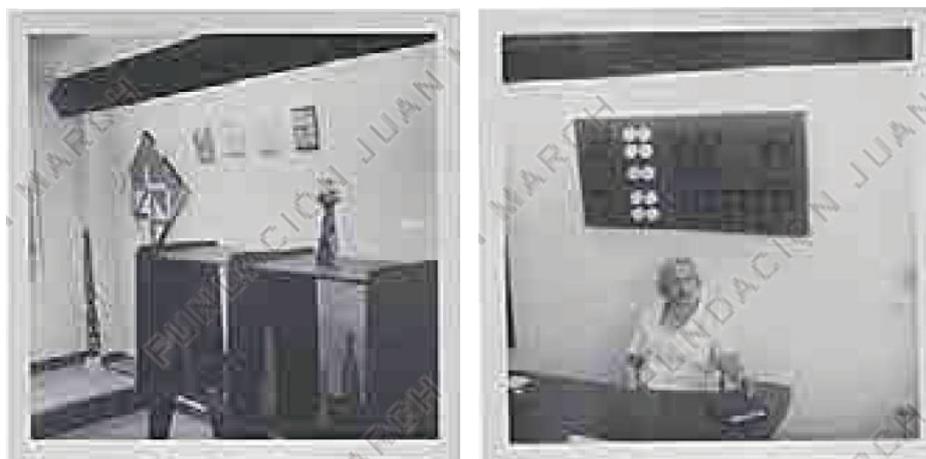


FIG. 18. Vista de la galería Color-Luz y Loló Soldevilla en la galería, La Habana, 1957. Archivo Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana

cuerpos celestiales de pequeño formato que la emparentaban lejanamente con la obra de Sophie Täuber-Arp para asumir un formato mayor con títulos que celebran la epopeya revolucionaria. Una de sus obras definitivas, donada al Museo de Bellas Artes de La Habana, sufre una transformación radical al rebautizarse su título inicial como *Homenaje a Fide*⁶².

IX. ¿Conversación? con nuestros pintores abstractos

La crítica a la abstracción en la isla asume cierto carácter regular a partir de sucesivas re-ediciones postrevolucionarias del polémico ensayo de Juan Marinello *Conversación con nuestros pintores abstractos*, cuya primera edición es de 1958. En su texto, Marinello confiesa desde el primer párrafo que la idea de esta charla era algo que le tentaba desde hacía tiempo, confesión que pone de manifiesto que el debate en torno a la abstracción en la isla tiene su origen en la última fase del periodo republicano, si bien el discurso ideológico-cultural de la naciente revolución cubana asesta a lo geométrico un golpe definitivo al encontrar mejor asiento entre las oscilaciones de una cierta figuración y un pop con afanes didácticos. Entre uno y otro extremo, los concretos cubanos no tuvieron muchas posibilidades de apoyo en un proceso al que algunos se sumaron de manera entusiasta, pero que optó por privilegiar modos de representación con códigos más fácilmente identificables con los nuevos rumbos que perfilaba la Revolución.

Marinello [FIG. 19] decide centrar su ataque basándose en la obra de artistas europeos (Paul Klee, Piet Mondrian, Kasimir Malevitch, Theo van Doesburg), evitando nombrar siquiera a uno de los abstractos insulares, si bien la primera aproximación directa que hace el intelectual comunista a la abstracción en Latinoamérica es la que se refiere a la polémica sostenida por los venezolanos Alejandro Otero y Miguel Otero Silva un año antes, es decir, en 1957. La polémica a la que se refiere Marinello –quizás la más importante polémica sobre arte abstracto que ha tenido lugar en Venezuela– comienza con unas declaraciones del pintor en las que critica la decisión del jurado del XVIII Salón de Arte Nacional, que había premiado las obras de Armando Barrios y Eduardo Gregorio. Para Otero, el jurado estaba “constituido por una anonadante mayoría de partidarios de una sola tendencia, lo cual está en abierta contradicción con el espíritu mismo del Salón...”; y así lo publica en las páginas de *El Nacional*, el 20 de marzo de 1957.

Para Marinello,

El pintor Otero Rodríguez inserta sus innegables dotes discursivas en un cauce retórico sin asideros. Siguiendo muy de cerca a Kandinsky, trata de redimir al abstraccionismo de su mortal pecado reaccionario. Kandinsky había escrito, con habitual vaguedad, que ‘la libertad total del artista está limitada por la necesidad interior de la obra’ [...]. Por el mismo camino transita Otero Rodríguez. Afirma que ‘la pintura siempre ha sido testimonio de un modo de estar en el mundo y lo



abstracto, tanto o más que ningún otro, lo descubre y afirma’. Lo que le vale para ensayar la peregrina hazaña de una humanización abstracta. Como otros oficiantes de su orilla, intenta conducir el propósito de *integración* que el abstraccionismo proclama hacia una totalidad positiva del hombre. Nuestra fe está en el hombre total, dice. Y con tal perspectiva prefabricada, llega a sostener que ‘los pintores abstractos dialogamos con el hombre y participamos de su drama, pero no como observadores sino como partícipes integrales de su drama y de su ser’.

Dice Marinello más adelante “Sólo en una sociedad escindida en clases antagónicas puede aparecer un arte abstracto; y sólo en la etapa decisiva de la lucha entre dos clases sociales –la burguesía y el proletariado en nuestro día– puede proliferar una corriente que funda su excelencia en aislarse de la general comprensión.” Es evidente que esta sesgada visión marxista de la función social del arte no dejó de tener a la postre repercusiones en la proyección de los concretos cubanos, al margen de ignorar que una buena parte de los movimientos abstracto-geométricos en Latinoamérica simpatizaron profundamente con la izquierda, llegando algunos a afiliarse temporalmente al Partido Comunista, del que Juan Marinello también formó parte. La “distracción geométrica”, habanera o caraqueña, nunca contó con las simpatías del intelectual cubano, que encuentra en los celos de Miguel Otero Silva y de Marta Traba precedente y continuidad de sus razones.

La recuperada reivindicación de lo nacional dejó estrecho margen de participación a la pintura geométrica, identificada como un arte elitista y burgués, herencia del pasado y con pocas posibilidades de satisfacer las exigencias sociales que como un nuevo dogma imponía la Revolución. Así, sin mayores polémicas –la práctica desaparición de la pintura geométrica en la isla no estuvo sujeta a discusiones o debates de relieve, que sí tuvieron lugar en otros campos de la cultura–, casi silenciosamente, se fue apagando, durante la primera mitad de los sesenta, lo que con el paso de los años se ha convertido en uno de los capítulos más fascinantes y menos conocidos de la abstracción geométrica latinoamericana.

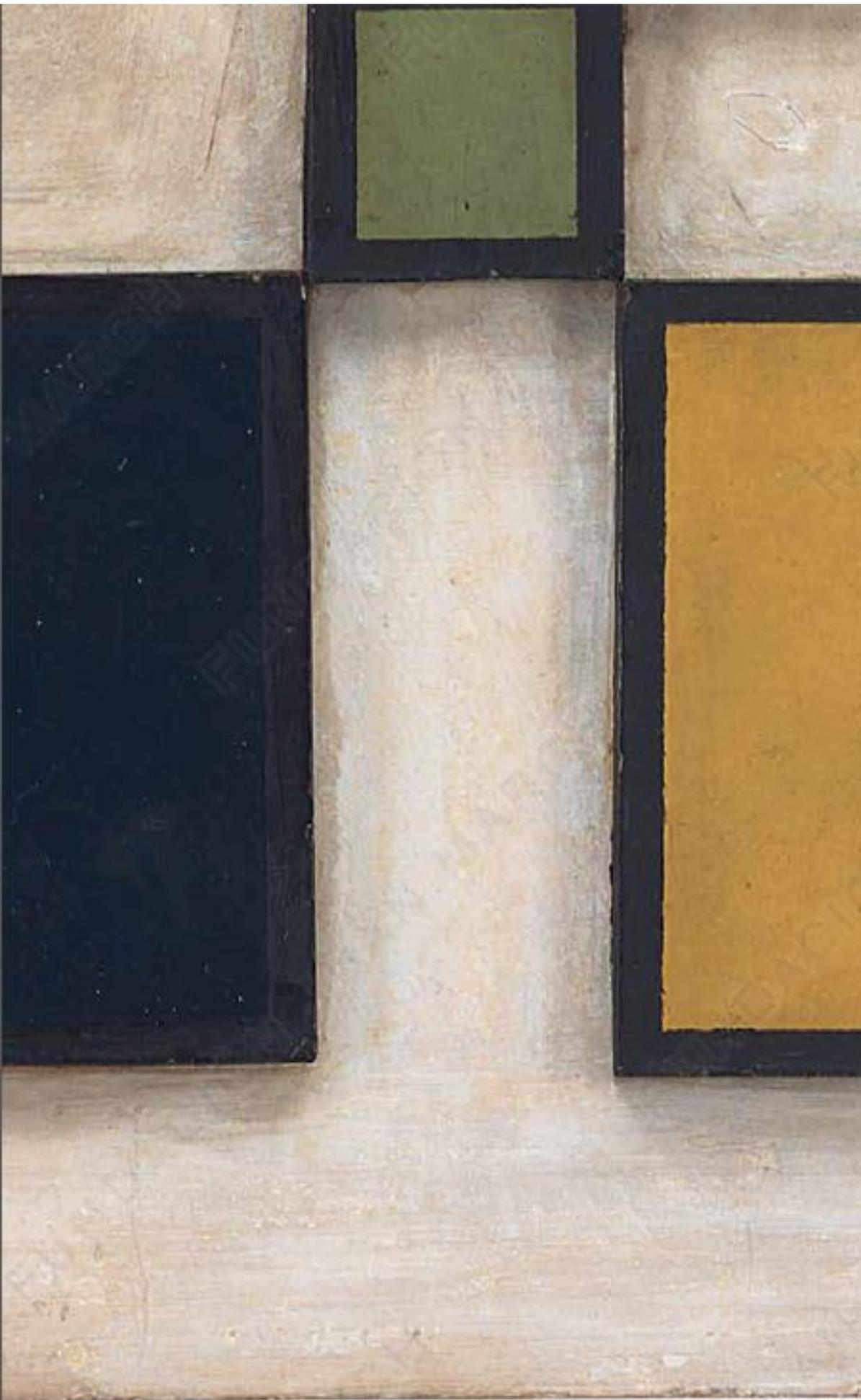
NOTAS

- 1 Para un estudio en profundidad sobre la modernidad en América Latina cf. el texto de Hugo Achugar “Modernidades latinoamericanas”, reproducido en el libro *Alfredo Boulton y sus contemporáneos. Diálogos críticos en el arte venezolano 1912-1974*. Nueva York: Museum of Modern Art; Caracas: Fundación Cisneros, 2008.
- 2 Uno de los estudios más profundos sobre el particular puede encontrarse en Jorge Francisco Liernur y Pablo Pschepiurca, *La red austral: obras y proyectos de Le Corbusier y sus discípulos en la Argentina: 1924-1965*. Quilmes, Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes; Prometeo Libros, 2008.
- 3 Mario Gradowczyk, *Arte abstracto. Cruzando líneas desde el Sur*. Buenos Aires: Editorial de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2006, p. 89.
- 4 De *Círculo y Cuadrado* se publican siete números y un número extraordinario que agrupa el ocho, nueve y diez.
- 5 *Círculo y Cuadrado*, nº 1 (mayo 1936). Revista de la Asociación de Arte Constructivo.
- 6 *Ibíd.*

FIG. 19. Juan Marinello (derecha) y el caricaturista Juan David en sesión de la Unesco, París, 1966

- 7 En *Abstracción: el paradigma amerindio* [cat. expo., Palais des Beaux-Arts, Bruselas; Institut Valencià d'Art Modern, Valencia]. Bruselas: Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts; Valencia: IVAM, 2001, p. 25.
- 8 En Gabriel Pérez Barreiro (ed.), *The Geometry of Hope. Latin American Abstract Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection*. Austin: The University of Texas at Austin, 2007, p. 226.
- 9 *ESTEBAN LISA de Arturo' al 'Di Tella* [cat. expo.]. Buenos Aires: Galería Ruth Benzacar, 2002, p. 5.
- 10 Gyula Kosice, *Autobiografía*. Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones, 2010, p.26.
- 11 En su texto "Buenos Aires: Rompiendo el marco," que se reproduce en *The Geometry of Hope...*, cit., p. 231 (en español).
- 12 A finales de 1957 Gyula Kosice recibe de la embajada francesa en Buenos Aires la noticia de que ha sido seleccionado para una beca de un año en París.
- 13 En la edición del diario *El País* del 31 de enero de 1980 Max Bill, entrevistado por Juan Manuel Bonet, ofrece su versión de esta ruptura: "Dimito en 1956 y me retiro definitivamente –arrastrando conmigo a media escuela– al año siguiente. Las tensiones fueron producto de la acción de dos grupos, el grupo del argentino Tomás Maldonado y el grupo retardatario o decorativo. Maldonado proponía una especie de tecnicismo superior que iba más allá de las posibilidades de creación. Yo planteaba un trabajo mucho más cauteloso, no hacer tonterías, desarrollar las cosas, trabajar a partir de bases firmes, no con ideas en el aire. En Maldonado también había mucho orgullo, una increíble voluntad de desempeñar siempre un gran papel. Un bluff, vamos con toda su terminología pretendidamente creadora. Yo me fui cuando la alianza entre el sector de Maldonado y el sector retardatario se me hizo agobiante; cuando ya me era imposible trabajar en paz ahí".
- 14 Nelly Perazzo, *El arte concreto en la Argentina*. Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone, 1983, pág. 112.
- 15 El cartel final que Antônio Maluf realiza para la I Bienal de São Paulo tiene tres versiones diferentes, que básicamente difieren en el color de fondo. Existe una versión con fondo blanco, otra con fondo rojo y una tercera con fondo negro. Una cuarta, con fondo azul, nunca llegó a imprimirse.
- 16 En Luiz Camillo Osorio, *Abraham Palatnik*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. Traducción mía.
- 17 El Grupo Frente surge bajo el liderazgo de Ivan Serpa, su exposición inaugural tiene lugar en la Galería do Ibeu en 1954. Sus integrantes iniciales fueron Carlos Val, Ivan Serpa, Aluiso Carvão, José da Silva Costa, Décio Viera, Lygia Pape y Lygia Clark. Poco más tarde se sumaría a la agrupación carioca César y Hélio Oiticica, Franz Weisssmann, Abraham Palatnik, Elisa Martins, Rubem Ludolf y Enric Baruch.
- 18 El neoconcretismo publica su manifiesto en 1959, bajo las firmas de Ferreira Gullar, Amílcar de Castro, Lygia Pape, Lygia Clark, Franz Weisssmann, Theon Spanudis y Reynaldo Jardim. En uno de sus párrafos el manifiesto proclama: "No consideramos la obra de arte ni como «máquina» ni como «objeto», sino como un cuasi-corpus, o sea, como un ser cuya realidad no se agota en las relaciones exteriores de sus elementos; un ser que, descomponible en partes por el análisis, sólo se da plenamente al abordaje directo, fenomenológico. Creemos que la obra de arte supera el mecanismo material sobre el cual reposa, no por alguna virtud extraterrena: lo supera por trascender esas relaciones mecánicas (que la Gestalt objetiva) y por crear para sí una significación tácita (M. Ponty) que emerge en ella por primera vez. Si tuviéramos que buscar un símil para la obra de arte no lo podríamos encontrar, por lo tanto, ni en la máquina ni el objeto tomados objetivamente, sino, como S. Langer y W. Wleidé, en los organismos vivos. Esta comparación, sin embargo, aún no bastaría para expresar la realidad específica del organismo estético".
- 19 En Ronaldo Brito, *Neoconcretismo. Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Río de Janeiro: FUNARTE; Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1985. (Temas e Debates, 4).
- 20 Le escribo a Augusto de Campos, vía correo electrónico el 14 de octubre de 2010 y recibo su respuesta al día siguiente, también a través del correo electrónico.
- 21 Para un estudio de la inserción de la poesía concreta brasileña en los espacios "museables", consultar el texto de João Bandeira, "Palabras no espaço. A poesia na Exposição Nacional de Arte Concreta", que se reproduce en las páginas 121-141 del catálogo *Concreta '56, a raiz da forma*, editado por el Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM/SP) en 2006.
- 22 Helouisa Costa y Renato Rodrigues da Silva, *A fotografia moderna no Brasil*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, ofrece un completo y esclarecedor panorama de la fotografía brasileña que comienza en el siglo XIX para seguir con un análisis de la experiencia moderna hasta llegar al declive del movimiento del fotoclub, lo que convierte al libro en una consulta imprescindible para acceder a la complejidad histórica de la fotografía moderna en Brasil.
- 23 *Arquitectura*, n° 306 (La Habana, enero 1959).
- 24 Los inicios de la revista *Arquitectura* se remontan al año 1917, su nombre ha variado ligeramente a lo largo de los muchos años de vida de la publicación. Actualmente sigue editándose con carácter trimestral bajo el nombre de *Arquitectura Cuba*.
- 25 El estudio más completo que se conoce de la Casa Schulthess, convertida desde 1961 en residencia oficial del Embajador de Suiza en Cuba, se encuentra en Eduardo Luis Rodríguez, *Modernidad tropical. Neutra, Burle Marx y Cuba: la casa de Schulthess*. La Habana: Ediciones Pontón Caribe, 2007, publicado por la Embajada de Suiza en Cuba. Agradezco a la Sra. Marianne Gerber, Consejera-Jefe de Misión Adjunta de Suiza en Cuba la cortesía de varios ejemplares de la publicación.
- 26 Me refiero, en particular, al proyecto que Mies van der Rohe realiza para la Neue Nationalgalerie de Berlín.
- 27 El grupo Los Once estuvo formado en sus comienzos por Hugo Consuegra, Agustín Cárdenas, Viredo Espinosa, Tomás Oliva, José Antonio, Guido Llinás, Fayad Jamís, Antonio Vidal, José I Bermúdez, Francisco Antigua y René Ávila.
- 28 En la muestra se pudieron ver obras de Jean Arp, Auguste Herbin, Sonia Delaunay, Alberto Magnelli, Victor Vasarely (de quien se reproduce un dibujo en la cubierta del folleto de la exposición), Jesús Soto, Wilfredo Arcay, Omar Carreño, Jean Dewasne y Eusebio Sempere, entre otros.
- 29 Fragmento de un cuestionario que permanece inédito, enviado por el autor de este texto a Pedro de Oraá y que fue respondido por este el 10 de mayo de 2010.
- 30 Entre los artistas participantes en la muestra inaugural de la galería Color-Luz se encontraban Wilfredo Lam, Sandu Darie, Hugo Consuegra, Cundo Bermúdez, Pedro Álvarez, José Mijares, Pedro de Oraá, Loló Soldevilla y Wilfredo Arcay, entre otros.
- 31 *Pintura y escultura cubana 1957* [cat. expo.]. La Habana: Galería de arte Color-Luz, 1957. El texto de Lezama Lima aparece bajo el título de "Nueva Galería".
- 32 *Homenaje a Fidel*, obra seminal de Loló Soldevilla, firmada en el año 1957, se reproduce bajo el título de *Silencio en diagonal* en la página 184 de Óscar Guzmán Hurtado, *Pintores cubanos*. La Habana: Ediciones R, 1962, lo cual hace pensar que el oportuno cambio de título es posterior a esta fecha.





**Marco irregular/
shaped canvas:
anticipaciones,
herencias,
préstamos**

CÉSAR PATERNOSTO



a aparición en 1944 de la revista *Arturo* en Buenos Aires marca el nacimiento de una genuina avanzada dentro de lo que en arte se conoce como abstracción geométrica y constructivismo. Una rigurosa –aunque no abundante– historiografía crítica ha podido constatar no sólo que esta corriente ha sido la más auténticamente progresista del arte latinoamericano, sino también que sus avances sobrepasaban lo que ocurría en el propio lugar de nacimiento de esa tendencia: en una Europa devastada por la Segunda Guerra, su desarrollo se había detenido o simplemente languidecía. Por supuesto, no podemos ignorar los valiosos antecedentes previos de la abstracción geométrica que se dieron en la década anterior en ambas márgenes del Río de la Plata, como las obras de los miembros de la Asociación de Arte Constructivo, fundada

por Joaquín Torres-García a su retorno a Montevideo, y las de Juan del Prete o Esteban Lisa en Buenos Aires; sin embargo, estas experiencias carecían de un ímpetu correctivo o refundador. Estaban lejos de asumir “la transgresión de un modelo,” como lo ha caracterizado Gabriel Pérez-Barreiro¹.

En primer lugar llama nuestra atención que en las lejanas capitales de Buenos Aires y Montevideo –para entonces ya de un marcado cosmopolitismo europeizado, en el que la cultura francesa imprimía el tono dominante– parecía reproducirse la explosión creativa de la vanguardia constructivista rusa, en notable simetría con lo ocurrido en los albores de la Primera Guerra Mundial en la periferia de Europa, en un ambiente cultural fuertemente condicionado por la francofilia de la Rusia zarista. Las circunstancias político-sociales ofrecen otro intrigante paralelismo: en Rusia, la vanguardia artística precede y coincide con los primeros años de la Revolución. En Buenos Aires, el movimiento abstracto surge en el momento de las movilizaciones obreras y populares en apoyo al entonces coronel Perón, la polémica figura que no solamente iba a dominar la escena política argentina hasta su muerte, tres décadas más tarde, sino que, más aún, daría origen a un movimiento que acabaría convirtiéndose en la divisoria de aguas de la vida política argentina. Aquí me limito a señalar la llamativa coincidencia de circunstancias sociales traumáticas, porque, por otra parte, mientras que en Rusia la vanguardia artística se alía con la Revolución (hasta que en los años 20 el estalinismo los borra de la escena), en Buenos Aires muchos de los jóvenes artistas adoptan una ideología marxista (siguiendo el modelo ideológico ruso), extraña, si no enemiga, del fervor popular que seguía a la figura de Perón –una difusa motivación en la que convergían el desencanto con los partidos tradicionales y el sentimiento de que demandas sociales largamente ignoradas comenzaban a encontrar respuesta². Y esto apunta a la complejidad de las fibras culturales que se estremecían en aquellos días, y que, en todo caso, ponía en evidencia el manifiesto divorcio de la *intelligentsia* argentina (la “cultura”, entonces reflejo excluyente de lo europeo) de la realidad social y económica que hizo posible la aparición de un líder populista³.

La publicación del único –y legendario– número de *Arturo* señala el breve momento en que todo el movimiento de los jóvenes artistas abstractos aparece como un frente único. O, si ya existían fisuras, todavía no eran evidentes. Porque al año siguiente sus componentes se dividen, dando comienzo así a una larga y ruidosa historia de fracturas ideológicas o estéticas, recriminaciones sobre autorías, y las consiguientes alteraciones de las fechas de los trabajos. En un primer momento, Gyula Kosice, Carmelo Arden Quin, y Rhod Rothfuss se separan para formar el grupo que luego se conocería como MADÍ, en tanto que Tomás Maldonado, acompañado de su mujer Lidy Prati y de varios estudiantes de Bellas Artes –entre otros Alfredo Hlito, Enio Iommi, Claudio Girola, Alberto Molenberg– y los artistas Manuel Espinosa y los hermanos Lozza forman el grupo denominado Asociación Arte Concreto-Invencción. Más tarde, Arden Quin rompe con Kosice y Rothfuss para promover su propia versión de MADÍ, que habría de continuar desde París, adonde se trasladó en 1948. Por su parte, los hermanos Lozza se separan de la Asociación Arte Concreto-Invencción para fundar, en teoría y práctica, otra variante de la abstracción geométrica conocida como perceptismo.

Aquí me interesa estudiar la aparición de la obra pictórica de “marco irregular”, propuesta por primera vez por Rhod Rothfuss en su ensayo “El marco: un problema de la plástica actual”, publicado precisamente en ese único número de *Arturo*, por que definía una metodología pictórica que sin ninguna duda fue adoptada por todos los miembros del movimiento, sin distinción de pertenencias grupales, por lo menos hasta 1946. Y aunque el “marco irregular” cae posteriormente en un cono de sombra histórico, es, decididamente, un hito en la evolución hacia formas objetuales de la pintura: pienso en los *Objetos ativos* de Willys de Castro [CAT. 155-158] de fines de los 50 y en el *shaped canvas* de los norteamericanos de la década del 60.

En sus escritos teóricos⁴, Rothfuss afirmaba que una pintura sólo llegaba a ser autorreferencial cuando se eliminaba “el fondo”, que era propio del naturalismo. En el párrafo final del ensayo mencionado dice: “Una pintura debe ser algo que empiece y termine en ella misma. Sin solución de continuidad”. La pintura tradicional se presentaba al espectador como una “ventana” abierta solamente a un fragmento de la realidad; sostiene además que aún en el cubismo y en la pintura no-objetiva los formatos de las telas –y no sólo en el caso de las rectangulares, sino también, en su regularidad, en el de los tondos y formas ovales que en la era moderna reintrodujeron los cubistas– parecían interrumpir la continuidad de un tema plástico mayor. “Esto sólo desaparece –dice Rothfuss– cuando el marco está rigurosamente estructurado de acuerdo a la composición de la pintura. Vale decir, cuando el borde de la tela está concebido para desempeñar un papel activo en la creación plástica”.

Rothfuss proponía, por lo tanto, dejar que la estructura interna, la composición de la pintura, determinase el formato poligonal del perímetro, es decir, lo que él denominaba “marco estructurado”. Un método que, a su vez, distinguía del inverso, en el que se procedía de forma centrípeta, desde el exterior hacia el interior de la obra, y que denominó “marco recortado”. Ni en el continente americano ni en Europa es posible encontrar en ese tiempo una propuesta tan radical –y tan coherente desde el punto de vista teórico– en el campo de la abstracción geométrica. En los años

60 el teórico Michael Fried elaboraría un concepto análogo, *deductive structuring* (estructuración deductiva), para caracterizar las obras de Frank Stella en las que las bandas monocromas corren paralelas a la estructura no rectangular, o poligonal, de la tela⁵.

A pesar de que Rothfuss señala el papel activo que debe jugar el *borde de la tela*, tanto del título del ensayo como de su contenido se desprende que su foco conceptual es el *marco* (debemos asumir que, a diferencia de los *shaped canvas*, que aparecieron más tarde en Estados Unidos –Ellsworth Kelly, Frank Stella, Kenneth Noland, etc.–, el *borde de la tela* iba a ser finalmente enmarcado). Es decir, Rothfuss aceptaba el empleo, de larga data, del marco en la pintura –aunque no se tratara de algo esencial, sino de un accesorio práctico– para acentuar la radical modificación que se operaba en el *tradicional* espacio pictórico rectangular. Si ya las pinturas de los altares tenían marcos, a partir del siglo XVII, al consolidarse el cuadro de caballete –ese artefacto portable que *define el medio pictórico occidental*–, se acentúa la utilización de marcos que mostraban una inversión artesanal notable (tallados, dorados a la hoja) y que con no poca frecuencia adquirían proporciones desmedidas. En todo caso, es posible afirmar que si el marco fue concebido por razones prácticas, también tenía una función visual, transitiva: servía para aislar la “ventana” de la pintura tradicional del espacio circundante, que podía ser una pared de terciopelo, o un mobiliario no menos elaborado. En otras palabras: esa función transitiva venía a reforzar la virtualidad *co-real* de la pintura tradicional.

Carlos María (Rhod) Rothfuss (Montevideo, Uruguay, 1920-1969) es, decididamente, la personalidad más esquivada e intrigante de toda esta generación artística⁶. Sabemos, como veremos más adelante, que cuando, a mediados de los 40, se une al grupo embrionario de la vanguardia, ya contaba con una educación artística formal, y también con una obra incipiente; ejercía, además, la docencia.

Ya he apuntado que el concepto teórico de marco “estructurado” y “recortado” puede situarse en el año anterior a la publicación de la revista *Arturo*, es decir, en 1943. Sin embargo, la mayoría de las obras de Rothfuss que se consideran ejemplos del “marco estructurado” –que son las que podríamos denominar “clásicas”– datan de 1946 o son posteriores [CAT. 33, 34]⁷. Solamente se han identificado tres obras anteriores a esa fecha. Una de ellas, *Sin título (Arlequín)* –de decidida composición cubista⁸ [FIG. 1]–, ha sido fechada en 1944. Una segunda obra ha sido identificada por Agnès de Maistre como “[...] una llave inscrita en un cuadro poligonal”⁹. Cabe señalar que los temas plásticos de ambas obras no se corresponden con la estructura del soporte. Estas obras serían, por lo tanto, ejemplos de lo que Rothfuss denominó más tarde “marco recortado”; es decir, que se aborda, o recorta, el borde desde el exterior hacia el interior de la pintura.

Lo que me interesa sobre todo es señalar la discrepancia que existe entre la teorización del “marco estructurado”; que Rothfuss expone en el ensayo de *Arturo* –insisto: la concepción teórica tiene que fecharse por lo menos en el año 1943– y su obra de esos momentos.

La tercera obra que aparece reproducida en *Arturo*, sin fechar y sin ninguna descripción técnica, bajo el título *Plástica en madera* –que De Maistre llama *Guerrero*

FIG. 1. Rhod Rothfuss, *Sin título*, 1944. Óleo sobre lienzo; 175,9 x 83,8 cm. Colección Patricia Phelps de Cisneros





FIG. 2. Charles Green Shaw, *Polygon*, 1936. Óleo sobre lienzo, 68,6 x 40 cm. Colección Newark Museum

Azteca es de marcados rasgos antropomórficos, y delata, además, un conocimiento de los relieves en madera de Torres-García (más sobre esta relación en un momento).

¿Cómo llega Rothfuss a esa concepción del “marco irregular”? Veremos que no es fácil dar una respuesta plausible a esta pregunta.

Por lo pronto, empecemos por recordar que se conocen varios antecedentes de esta modalidad. Mario Gradowczyk y Nelly Perazzo¹⁰ citan obras de Giorgio de Chirico, Jean Arp, Christian Schad, Eric Buchholz, El Lissitzky, László Peri, Charles Green Shaw y Balcomb Greene, y a otros artistas que ocasionalmente emplearon el soporte pictórico poligonal. Y digo ocasionalmente porque, con excepción de Charles Green Shaw (quien en 1933 comenzó en Nueva York una serie de pinturas en soportes irregulares que denominó “*the plastic polygons*” y que asociaba en sus escritos directamente con el perfil de los rascacielos –símbolos de la pujante modernidad americana¹¹–, unas veces descritos literalmente y otras aludidos, precisamente, por el perímetro poligonal de sus telas) [FIG. 2], no se conoce ninguna manifestación teórica de esos artistas que justifique el uso de ese formato de forma deliberada y continuada en el tiempo, como sí ocurrió, en cambio, con Rothfuss, quien, como hemos visto, sostenía su práctica con una lúcida formulación teórica. Tampoco se ha investigado acerca de la posibilidad de que este hubiera conocido la obra de esos artistas, un dato esencial para calibrar la propuesta del artista uruguayo.

Por otra parte, el artista húngaro emigrado a Berlín László Peri había presentado en 1922 unas obras de perímetro irregular en la galería Der Sturm –en una muestra conjunta con Moholy-Nagy¹²–; al año siguiente participó en la Grosse Berliner Kunstausstellung (Gran Exposición de Arte de Berlín). Para esta muestra de Berlín Peri envió unos relieves de formas geométricas irregulares ejecutados en cemento pintado [FIG. 3], un material que le era familiar, ya que tenía formación de escultor y de cantero. A mi modo de ver, estas formas de Peri estaban pensadas *desde la escultura*; después de todo, el relieve –inevitablemente relacionado con el muro y la arquitectura– antecede en milenios a la aparición de la pintura de caballete, que era el foco conceptual de Rothfuss.

Esto no descarta que si este hubiera visto esas obras o *construcciones espaciales* –como Rowell llama a los relieves en cemento–, ello muy bien hubiera podido encender su imaginación.

De hecho, Maldonado tenía un libro de Arp y Lissitzky, *Die Kunstismen* (Los ismos en el arte), de 1925, en el que se reproducía uno de los relieves (abstractos) de Peri¹³. Si Rothfuss pudo verlo¹⁴, ¿cómo se explica que comenzara con pinturas de marco irregular, pero estilísticamente derivadas del cubismo? ¿No hubiera sido más lógico que la visión de los relieves no figurativos de Peri lo hubiera impulsado a abordar directamente la abstracción? Todo parece indicar que Rothfuss llegó a la concepción del “marco irregular” primero de forma teórica, y que la realización plástica de esos postulados conceptuales le exigió un proceso más bien arduo de maduración, hasta lograr despojarse definitivamente del lenguaje cubista o alusiones figurativas.

Por otra parte, se puede observar que, con referencia a las obras de marco irregular, Maldonado cita la obra de Peri sólo hacia 1946, cuando escribe su ensayo “Lo abstracto y lo concreto en el arte moderno”¹⁵. Porque, precisamente para la cubierta

FIG. 4. Joaquín Torres-García, *Planos de color*, 1929. Óleo sobre madera, 28 x 22 x 2 cm. Colección privada de Alemania



FIG. 5. Joaquín Torres-García, *Madera Planos de Color*, 1929. Óleo sobre madera, 42,2 x 20,3 cm. Colección Carmen Thyssen-Bornemisza en depósito en el Museo Thyssen-Bornemisza



de *Arturo*, en 1944, elaboró un grabado en linóleo de concepción automatista y otras viñetas de abstracción espontánea y formas biomorfas; en realidad, las obras de los jóvenes artistas que se reproducen en el legendario único número de *Arturo* –salvo, quizás, los dibujos de Lidy Maldonado (Prati, después de divorciarse de Maldonado)– responden a las convenciones de la abstracción europea conocida hasta ese momento. El reiterado propósito invencionista expresado en los textos de la revista era una intención programática sostenida por un fogoso ímpetu juvenil, pero que iba más lejos que la praxis.

Los otros antecedentes de pinturas sobre un plano recortado que me interesa destacar son dos maderas que Joaquín Torres-García realizó en el año 1929. El artista uruguayo había llegado a París en 1926 y de inmediato comienza un ansioso *aggiornamento* de su arte. En un momento de fluctuantes experiencias plásticas –pinturas “primitivistas” y otras de impronta cubista, simultáneas a sus notables construcciones con maderas pintadas, es decir, a su hallazgo más notorio, los *objects plastiques*, que ocasionalmente reflejan la retícula neo-plástica¹⁶– Torres-García produce las maderas a que me refiero. Una de ellas, *Planos de color* [FIG. 4], pertenece a una colección privada de Alemania y la otra, *Madera Planos de color* [FIG. 5], a la colección de Carmen Thyssen Bornemisza. Ambas obras muestran una retícula *mondrianesca* y datan del año en que conoció al artista holandés. Sin embargo, al recortar el plano pictórico siguiendo la lógica plástica de la retícula, Torres-García fue mucho más lejos: estas obras son, de hecho, una clara anticipación del principio del borde del plano pictórico *adecuándose a la estructura de la composición*, una concepción que sería central en la conceptualización que Rhod Rothfuss desarrollaría más tarde en Uruguay. Pero, lamentablemente, estas experiencias –en las que, aunque sólo sea por un momento, Torres-García va incuestionablemente más allá del neoplasticismo de Mondrian– no tuvieron continuidad; en su conjunto, estas dos obras se presentan como algunas de las muchas vías que el artista estaba explorando¹⁷ hasta despuntar finalmente con su forma peculiar de constructivismo a principios de la década siguiente.

Ciertamente, Rothfuss pudo haber visto estas obras: hay dos fotografías muy conocidas de Torres-García en su taller de Montevideo en las que aparece rodeado de obras en madera y algún objeto precolombino. Por lo tanto, como sugiere Cecilia de Torres, se puede muy bien deducir que el artista tenía en alta estima esas obras. Y, aunque las maderas a que me refiero no aparecen en las fotos, ello no impide que pudieran haber estado colgadas en otras paredes del taller. Además, sabemos con certeza que estas maderas habían llegado al Río de la Plata cuando Torres-García dejó Europa, y también que tanto Rothfuss como Arden Quin visitaron el taller de Torres-García en 1943 y 1944¹⁸.

Nuevamente se plantea la cuestión: si Rothfuss vio estas obras, ¿cómo no pasó directamente a una concepción abstracta? ¿Las vio y le hicieron reflexionar solamente a nivel teórico y no en términos plásticos?

A lo largo de 1945-46 la práctica del “marco irregular” estaba generalizada a ambos lados del Río de la Plata. Hacia 1946 comenzaron en Buenos Aires una serie de experiencias con el plano pictórico que partían de una crítica a la idea seminal del marco irregular. En el ya citado ensayo de 1946, Tomás Maldonado afirma: “reiniciamos

en profundidad el estudio del ‘cuadro o marco recortado’ [llegando a la conclusión de que] éste espacializaba el plano y que se abrían las compuertas y que el espacio penetraba en el plano.” A pesar de que escribe en primera persona del plural, del texto se deduce que fueron Alberto Molenberg¹⁹, Raúl Lozza y Óscar Núñez los que iniciaron “la separación del espacio de los elementos constitutivos del cuadro, sin abandonar su disposición co-planaria²⁰. De este modo, el cuadro, como organismo continente, quedaba abolido.” Maldonado caracteriza esta modalidad, no sin razón, como “el descubrimiento máximo de nuestro movimiento.”

De todas maneras, hay dos obras de singular importancia que, a mi juicio, preanuncian la coplanaridad: una de ellas es de Lidy Prati, *Concreto*, de 1945 [CAT. 48], un óleo sobre madera que pertenece a una colección particular, que se presenta como una fresca e inventiva deconstrucción de ‘un Mondrian’, y donde el marco ha desaparecido. La otra, y aún más llamativa obra a la que me refiero pertenece a Manuel Espinosa: *Sin título*, que data también de 1945 [CAT. 43] y es otro óleo sobre madera, de contornos poligonales y en cuyo plano se han practicado dos aberturas triangulares que dejan ver el espacio mural. Esta obra tampoco ha sido enmarcada, y la considero también de una inusitada importancia porque, en mi opinión, es uno de los primeros ejemplos –si no el primero– en el que el plano pictórico ha sido literalmente *abierto*, una práctica que, desde aproximaciones diversas, iban a llevar a cabo más tarde tanto Lucio Fontana en Italia con las punciones (*buchi*, agujeros) o tajos (*tagli*) que practicaba en el lienzo hacia fines de los años 40 y 50, o como las aberturas que mostraban los *shaped canvases* que Frank Stella realizaba en Nueva York a principios de los 60.

En 1948, cuando Maldonado regresa de Europa, donde ha conocido a Max Bill y Georges Vantongerloo, lleva a cabo el viraje doctrinal que implica retornar al cuadro rectangular. Así se abandonan las experiencias creadoras más genuinas de este grupo y se pasa a emular, o parafrasear, el arte concreto de su pope máximo, Max Bill. Esta decidida afiliación de “los concretos” –como empezaron a ser conocidos desde entonces– con la estética de Max Bill, les otorgó, por fin, la respetabilidad y el decoro que en la Argentina, como en cualquier otro país de Latinoamérica, adquiere todo movimiento artístico que se respalda en modelos de los centros hegemónicos.

De este modo, tanto la invención del “marco irregular”, seguida por la coplanaridad, como las formas escultóricas que Kosice realizó a partir de la publicación de *Arturo* (pienso en su obra en madera *Röyi* (1944), con miembros articulados cuya posición el espectador podía modificar manualmente; y en los objetos escultóricos realizados con tubos de neón, que, aun fechados en 1953 –como afirma Pérez-Barreiro basado en la documentación disponible–, anteceden definitivamente a las experiencias pos-

FIG. 3. László Peri,
Raumkonstruktion
(*drei Teile*), 1923-24.
(Construcción espacial (tres partes)). Cemento pintado,
60 x 68 cm (parte 1); 55,5
x 70 cm (parte 2); 58 x 68
cm (parte 3). Lehmbruck
Museum, Duisburg,
Alemania. Inv. 2911/1987



teriores de Stephen Antonakos, Chryssa o Bruce Nauman²¹) permanecieron en una semi-oscuridad, que se extendió hasta hace no mucho²².

Aunque me veo forzado, por razones de espacio, a sintetizar drásticamente esta exposición, es de manifiesto interés seguir la pista del “marco irregular” a su llegada a Europa, ya que las conquistas de la (geográficamente tan lejana) vanguardia rioplatense fueron presentadas en París hacia finales de los años 40 y principios de los 50, en momentos en que la ciudad retenía todavía los últimos vestigios de su tradicional hegemonía. Y hay que decirlo: “fueron vistas” en París; pero la reacción ante las obras de estos desconocidos artistas suramericanos fue –en el caso de que se les prestara atención– de un benevolente paternalismo. Pero, al margen de las escasas y desorientadas críticas de ese medio artístico, también fueron vistas por un artista clave en la aparición en los Estados Unidos de lo que se llamó *shaped canvas*: me refiero a Ellsworth Kelly.

En 1948, Kosice envía una nutrida representación de arte MADí al tercer Salon des Réalités Nouvelles de París. En la conocida foto del pabellón argentino **[FIG. 6]** se ve un apretado grupo de obras de “marco irregular” (la obra de Rothfuss ocupa un sector central).

Arden Quin, por su parte, también había llegado a París en 1948²³. Allí no tarda en reconstituir su propia versión de MADí y en 1950 expone bajo ese título en la galería Colette Allendy con Gregorio Vardánega, un grupo de artistas peruanos (entre ellos el poeta peruano Jorge Eielson) y el francés Roger Desserprit. A partir de ahí se vincula a un grupo de jóvenes artistas venezolanos: Alejandro Otero, Mateo Manaure, Rubén Núñez y Narciso Debourg. En 1951, Otero, ahora junto a Jesús Soto, Luis Guevara y Núñez, participa en la exposición *Espace-Lumière*, organizada por Arden Quin y realizada en la Galerie Suzanne Michel, en la que también participó Jack Youngerman, un amigo íntimo de Ellsworth Kelly. Y en agosto del año siguiente, la galería Cuatro Muros de Caracas organiza la *Primera Exposición Internacional de Arte*, en la que, junto a Otero, Debourg, Soto, Núñez y Manaure, figuran también Arden Quin, Youngerman y Kelly.

La exposición *Ellsworth Kelly: Les années françaises, 1948-1954*²⁴ –originada en 1992 en la Galerie Nationale du Jeu de Paume, París, que itineró ese mismo año a la National Gallery de Washington–, pudo haber sido la ocasión para iluminar este periodo de encuentro e interacción entre artistas del Norte y Sur de América. Pero fue una oportunidad perdida. Los textos no hacen más que reforzar la historia “oficial” de Kelly –obviamente una producción norteamericana ya grabada en bronce para la posteridad–. Y el segmento histórico de su conexión o la familiaridad con la obra de los artistas suramericanos ha sido reducido en la *Cronología*²⁵ a la mera cita de la muestra en Caracas en la galería Cuatro Muros. La mención es tan breve que omite los nombres de los artistas venezolanos que participaron ¡a pesar de que la muestra se realizara allí!

Los textos del catálogo no hacen sino señalar los orígenes de los principios básicos, ya bien conocidos, de la abstracción de Kelly: la adopción de motivos hallados en la realidad²⁶, es decir, la apropiación de retículas ready-made o motivos empíricos, trabajos todos ellos realizados en soportes de “formatos regulares, rectangulares.” Por

FIG. 6. Instalación de las obras Madí que fueron seleccionadas en representación de la sección argentina en el 3^{er} Salon des Réalités Nouvelles, París 1948



eso llama poderosamente la atención que, en la primavera de 1950, Kelly produjera *Window V*, una obra que se considera la primera en la historia norteamericana del *shaped canvas*. Esta obra es un panel de madera en forma de ala de avión, pintada con bandas negras horizontales de modestas proporciones y que, según Kelly, también fue originada por un juego de luces y sombras nocturnas en la pared de su cuarto. Entonces, si el método de apropiación del motivo era similar a todos los otros desarrollados con anterioridad en formatos regulares, la pregunta que surge naturalmente es: ¿por qué en este caso decidió resolverlo en un *soporte recortado* cuando todas las demás presentaban formatos regulares?

Porque precisamente en mayo de 1950, en la primavera parisina, en la ya citada exposición en la galería Colette Allendy, Arden Quin exponía obras en paneles *découpés*. ¿Fue antes que Kelly y este vio la muestra? ¿O Kelly operó simultánea e independientemente? En rigor, es de verdad imposible establecer fehacientemente esa conexión. Con todo, no cesa de intrigar la aparición en ese momento preciso –la primavera de 1950– de esta (*única*) obra que Kelly realizó en un panel recortado durante su estancia en Francia.

Para concluir: como afirmé al inicio, resulta evidente que en ese lustro que va desde mediados de los años 40 hasta el inicio del década del 50, las lejanas capitales de Buenos Aires y Montevideo conocieron una efervescencia y un ímpetu sin precedentes, que condujeron a que el modelo de abstracción geométrica recibido fuera sometido a inéditas transformaciones. La primera entre las escasas excepciones que encontramos en el arte latinoamericano en que la adhesión (o recepción) de los modelos dominantes se hace de manera crítica y transformativa, es decir, que la influencia se devuelve como una metamorfosis creativa. La evidencia es incontestable; pero reescribir la narración hegemónica del canon modernista es otra historia²⁷.

Nueva York 2002-Segovia 2010

NOTAS

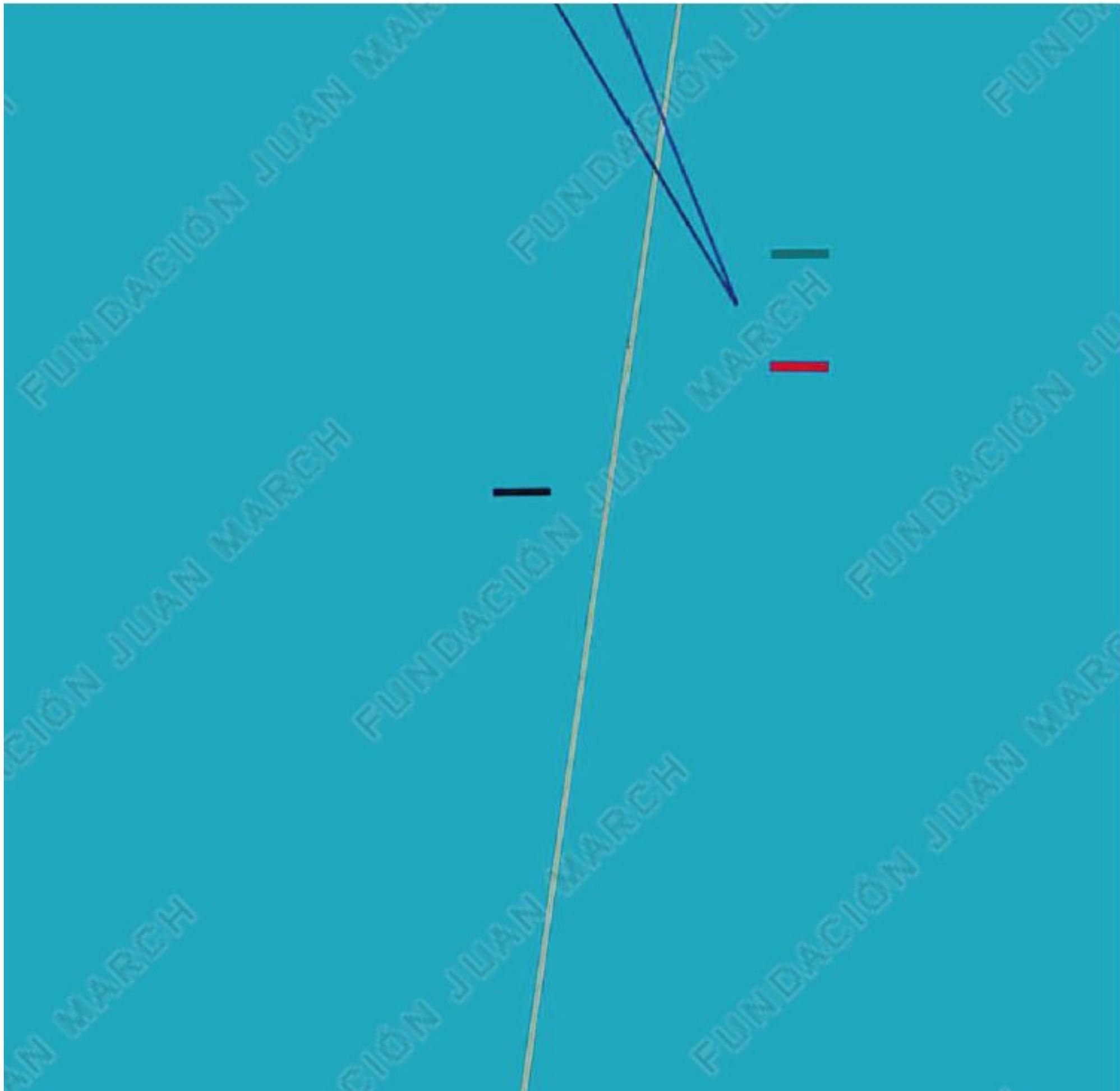
- 1 Ver su “Buenos Aires: Rompiendo el Marco,” en Pérez-Barreiro, Gabriel (ed.), *The Geometry of Hope. Latin American Abstract Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection*. Austin: The University of Texas at Austin, 2007. De Gabriel Pérez-Barreiro ver también, “The Negation of All Melancholy,” en David Elliot (ed.), *Art from Argentina, 1920-1994*. Oxford: The Museum of Modern Art, 1994. Ver asimismo Agnès de Maistre, “Les groupes Arte Concreto-Invencción et Madi,” en *Art d'Amérique Latine 1911-1968*. París: Éditions du Centre Georges Pompidou, 1992. Estos textos son fundacionales de una historiografía rigurosa sobre el tema.
- 2 Frente a esas movilizaciones populares se sucedían otras de los sectores medios y estudiantiles que se enfrentaban –exagerándolo al máximo– con el pasado de simpatías fascistas de Perón enarbolando banderas de “libertad y democracia.” Recuerdo una foto que dice más que un libro sobre la fractura cultural argentina exacerbada por la aparición de las manifestaciones populares (creo recordar que publicada por el matutino *La Nación*), en la que, en primera fila y marchando tomados del brazo, se ve a los “líderes de la democracia.” Allí estaban desde el embajador de Estados Unidos, Spruille Braden (de notoria conducta intrusiva y prepotente), pasando por

políticos conservadores y de la Unión Cívica Radical, hasta los dirigentes del socialismo (conspicuamente Alfredo Palacios) y del comunismo (estalinista) argentino. No sería improbable que, un poco más atrás, entre los estudiantes estuviera yo en mis años adolescentes.

- 3 Para un estudio detenido y actualizado del populismo ver: Ernesto Laclau, *On Populist Reason*, Londres; Nueva York: Verso, 2005 (Traducción española: *La razón populista*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006). Laclau confronta el sentido peyorativo que el término “populismo” ha adquirido desde los discursos del liberalismo democrático europeo y norteamericano y sostiene que, precisamente, el populismo puede ampliar y garantizar el sentido de una verdadera democracia cuando da cabida a aspiraciones postergadas de las masas. En una entrevista que concedió en 2005 al diario *La Nación* de Buenos Aires concluye con una afirmación que suscribo plenamente: “[...] el peronismo representó un enorme desarrollo en la participación de las masas en el sistema político. Tal vez no fue de las mejores. Uno se imagina que podría haber tenido formas más democráticas, pero fue lo que históricamente resultó posible. [...] El régimen oligárquico [de origen *abierto*mente *fraudulento*, me permito agregar] que existía antes, no me parece mejor”.
- 4 La publicación de *Arturo*, según la página de titulares y contenido, está datada en el verano (austral) de 1944. Entonces, si es posible afirmar que salió alrededor de febrero-marzo de ese año, debemos concluir que, por lo menos durante todo el curso del año anterior, 1943, ya Rothfuss se había formado una clara concepción teórica de una pintura que rompía con la secular tradición de la tela rectangular. En un ensayo posterior, “A propósito del marco,” publicado en la revista *Arte Madi Universal*, n° 4 (Buenos Aires, 1950), Rothfuss sostiene que ya en 1941 había intentado superar el problema del marco ortogonal de la pintura o “ventana.”
- 5 Ver Michael Fried, *Art and Objecthood*, Chicago: University of Chicago Press, 1998.
- 6 Según Mario Sagradini, Rothfuss fue el autor de su propia “oscuridad” porque, con toda determinación, mantuvo un perfil bajo, alejado de las fricciones de los sectores en pugna y de la presencia mediática. Ver su “Rhod Rothfuss: Un fantasma recorre Madi,” en *Arte Madi* [cat. expo.]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1997.
- 7 Pérez-Barreiro ha concluido que apenas han sobrevivido una decena de pinturas, un pequeño número de dibujos y una escultura que pueden ser sin discusión atribuidas a él. Cf. “The Negation of All Melancholy,” cit.
- 8 Pertenciente a la colección Patricia Phelps de Cisneros, fue publicada por primera vez en *Abstract Art from the Rio de la Plata: Buenos Aires and Montevideo, 1933-1953*, catálogo de la exposición comisariada por Mario Gradowczyk y Nelly Perazzo en la Americas Society, Nueva York, 2001, pág. 135.
- 9 Agnès de Maistre, op.cit. Se refiere a la primera exposición del grupo en casa del psicoanalista Enrique Pichon-Rivière (8 de octubre de 1945). De Maistre descansa en el testimonio de Arden Quin (cuyo uso indiscriminado ella, según me refirió más tarde, llegó a deplorar, dadas las inexactitudes históricas que contenía) y señala como única documentación de esta obra la foto en la que aparecen los participantes en la muestra: según ella se la ve entre Pichon Rivière y Renate Schottelius, pero no se puede apreciar con claridad el marco poligonal.
- 10 *Abstract Art from the Rio de la Plata...*, cit., p. 52.
- 11 Ver Charles Green Shaw, “The Plastic Polygon,” *Plastique*, n° 3 (París, 1938), citado por Mary Kate O’Hare, “Constructive Spirit: Abstract Art in South and North America, 1920s-1950s,” ensayo central del catálogo de la exposición de igual título del Newark Museum, Newark, NJ,

-
- 2010, p. 20 y lámina 4. Aquí es pertinente anotar que en la colección de la Société Anonyme, formada por Katherine Dreier (como se sabe, con el conspicuo asesoramiento de Marcel Duchamp), existe una obra de László Peri titulada *Room (Space Construction)* datada 1920-21 con marco poligonal. La composición de las formas interiores, que no se corresponden literalmente con el perímetro, alude figurativamente a un espacio arquitectónico (estoy inclinado a creer que Shaw pudo haber visto la obra de Peri, dado que la colección de la Société Anonyme fue exhibida en Nueva York repetidas veces a partir de 1920). En mi opinión, tanto en la obra de Peri como en las de Shaw, las evidentes alusiones figurativas denuncian una escasamente elaborada convicción acerca del significado de una pintura abstracta, autot lica. Como ya hemos visto, la propuesta de Rothfuss era, en este sentido, absolutamente coherente.
- 12 Según Margit Rowell, Katherine Dreier adquirió en la galería Der Sturm dos obras de Peri para la Société Anonyme, (una de las cuales debe ser la que ya he mencionado). Cf. Margit Rowell, *The Planar Dimension: Europe 1912-1932*. Nueva York: Solomon R. Guggenheim Museum, 1979, p. 135.
 - 13 Mencionado por Margit Rowell, op. cit., p.135. Por el contrario, no es posible afirmar –y lo encuentro muy improbable– que imágenes de la obra de Charles Green Shaw hubieran llegado en esa época al Río de la Plata. Habrá que esperar hasta 1956, cuando Gyula Kosice organiza en la Galería Bonino de Buenos Aires una muestra de arte abstracto geométrico en la que se exhibe la obra de algunos miembros de la American Abstract Artists –grupo al que pertenecía Shaw–, aunque su obra no se vio en dicha exposición. Entiendo que antes de esa fecha, en los años 30 y 40, el intercambio de información artística se hacía principalmente con Europa, tanto desde el Norte como desde el Sur de América, y sólo muy raramente entre los países americanos.
 - 14 Es muy posible, ya que existía una relación amistosa: ambos participaban en las reuniones en el desaparecido café Rubí del barrio del Once de Buenos Aires de mediados de 1943, en las que se gestió la publicación de *Arturo*.
 - 15 *Arte Concreto-Invención*, n  1 (Buenos Aires, 1946).
 - 16 Todo este fascinante proceso se ha visto por primera vez con toda claridad –y esplendor– en la exposición *Joaquín Torres-García: Constructing Abstraction with Wood*, comisariada por Mari-Carmen Ramírez. Houston: The Menil Collection, 2009. La unicidad de estos “objetos plásticos” de Torres-García recibe por primera vez un tratamiento teórico específico y son adecuadamente llamados “seminales” –aunque me temo que no precisamente “centrales”– dentro del canon del modernismo.
 - 17 De hecho, hasta la exposición de Houston estas dos obras eran relativamente desconocidas. Mario H. Gradowczyk mostró la de la colección alemana en su ensayo “Torres-García: un constructor con maderas”; en el catálogo de la muestra *Aladdin Toys: Los juguetes de Torres-García*. Valencia: IVAM, Centre Julio González, 1997; y yo mismo mostró la obra perteneciente a la colección Carmen Thyssen-Bornemisza en *Abstraction: The Amerindian Paradigm*, la muestra que comisari  para el Palais des Beaux-Arts de Bruselas y el Institut Valencià d’Art Modern, Centre Julio González, en 2001. En el ensayo central del catálogo anticipaba yo la evaluación crítica que formulo aquí. Cf. César Paternosto (ed.), *Abstraction: The Amerindian Paradigm; Abstracción. El paradigma amerindio* [cat. expo., Palais des Beaux-Arts, Bruselas; Institut Valencià d’Art Modern, Valencia]. Bruselas: Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts; Valencia: IVAM, 2001.
 - 18 El catálogo razonado de la obra en madera de Torres-García, preparado por Cecilia de Torres, está próximo a su publicación. Le debo también a ella la siguiente información, extraída del diario de Torres-García: “17 de marzo de 1943: visita de Rothfuss y discípulos. [...] 7 y

-
- 9 de mayo de 1944: visitas de Arden Quin y Rothfuss. [...] 15 de mayo de 1944: visita de Rothfuss." Estas fechas de las visitas al taller de Torres-García son críticas, puesto que se realizan en los años de la gestación teórica y práctica de las primeras obras de "marco irregular".
- 19 Según Pérez-Barreiro, *Función blanca*, de Molenberg, de 1946, fue la primera obra co-planar.
- 20 Es decir, las formas cortadas geométricamente se colocan separadas pero permaneciendo en un mismo plano virtual, dejándose ver entre ellas la pared que las sustenta.
- 21 Con respecto al uso de tubos lumínicos de neón, en el ensayo citado de Mario Gradowczyk y Nelly Perazzo se hace mención de las experiencias pioneras de Moholy-Nagy y del checo Zdenek Pesanek, llevadas a cabo en las décadas de los 20 y 30; sin embargo, no se hace indagación alguna sobre si Kosice pudo haber conocido esos trabajos.
- 22 Ya entrados en el siglo XXI, varias exposiciones han presentado a la sorprendida conciencia histórica y crítica de la cultura dominante las propuestas de esta generación de artistas suramericanos. De entre ellas quiero destacar, en primer lugar, la mencionada exposición *Abstract Art from the Río de la Plata...*, celebrada en la Americas Society de Nueva York en 2001, que, como su nombre indica, se centró en la obra de los artistas rioplatenses. En cambio, en 2007, la ya citada *The Geometry of Hope: Latin American Abstract Art From the Patricia Phelps de Cisneros Collection*, comisariada por Gabriel Pérez-Barreiro, entonces curador de arte latinoamericano en el Blanton Museum, que luego itineró a la Grey Art Gallery, New York University, presentó una más amplia y comprensiva visión de la abstracción geométrica suramericana. Y, más recientemente, *Constructive Spirit: Abstract Art from South and North America, 1920s-1950s*, inaugurada en el Newark Museum, en Nueva Jersey en febrero de 2010, y comisariada por Mary Kate O'Hare, plantea una revisión comparativa de la abstracción a través del continente americano y de la cual, según Holland Cotter, del influyente *The New York Times*, "los suramericanos se llevan el premio por su inventiva". Habían tenido que transcurrir más de 60 años para llegar a una apreciación de esta índole.
- 23 En 1948 también llegó Ellsworth Kelly a París en uso de una beca G.I. que se confería a los ex-combatientes. Pero en ese momento los artistas que más admiraba eran Picasso y Max Beckman; por lo tanto, una de las primeras cosas que hizo en Europa fue ir a Colmar a ver el *Retablo de Isenheim*, de Matthias Grünewald, que él consideraba como estrechamente relacionado con la obra de esos maestros. En efecto, durante los primeros meses de su estancia, su obra pictórica era francamente figurativa, mostrándose además desdeñoso del arte contemporáneo (la abstracción). Es, por tanto, muy improbable que se hubiera interesado por el salón Réalités Nouvelles de 1948 (o así se nos induce a creer). Cf. la Cronología del catálogo de la exposición de sus años en París, que menciono a continuación.
- 24 Yves-Alain Bois, Jack Cowart y Alfred Pacquement (eds.), *Ellsworth Kelly: Les années françaises, 1948-1954*. París: Galerie nationale du Jeu de Paume, 1992; *Ellsworth Kelly: The Years in France, 1948-1954*. Washington: The National Gallery of Art, 1992.
- 25 La Cronología ha sido compuesta, en gran medida, en base a los recuerdos que Kelly trasmite a Nathalie Brunet.
- 26 Reticulas que se originan en la colocación de azulejos; o las sombras proyectadas por una barandilla sobre unos escalones; o una mampostería de piedra; o la copia de la configuración de una ventana (como en su conocida obra *Window: Museum of Modern Art Paris*, de 1949) y cosas así. Como también el uso del azar en la configuración de arreglos ortogonales de papeles de colores.
- 27 Por expreso deseo del autor, se ha mantenido en este texto el empleo de cursivas en casos en los que habitualmente recurrimos al entrecomillado [N. del Ed.].





**Entre revistas,
exposiciones
y bienales:
instantáneas
de la abstracción
en Argentina
y Brasil**

MARÍA AMALIA GARCÍA



a fotografía ofrece un registro de un tiempo pasado: lo que se observa en una imagen fotográfica sin duda ha estado frente al objetivo en algún momento anterior. Esa es la escasa información que tenemos de cualquier fotografía, ya que, en tanto corte en el tiempo y en el espacio, lo que la fotografía nos ofrece realmente es la huella de un instante mínimo y preciso. Nada de lo ocurrido antes o después, ni las intenciones del fotógrafo, ni las de los fotografiados, aparece en la imagen, que sólo cobrará sentido pleno cuando se la haya cercado por otros lados, cuando se la haya confrontado con otras fuentes. Por ello me propongo aquí tomar dos fotografías como punto de partida para una aproximación al tiempo de la II Bienal de São Paulo, organizada por el Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) en 1953. Reconstruir el contexto de

estas dos imágenes permitirá abordar este acontecimiento que considero clave en las relaciones argentino-brasileñas en torno al arte abstracto.

En una de las fotografías **[FIG. 1]** Gyula Kosice, líder del grupo Madí en Buenos Aires, posa orgulloso en la sección de la representación argentina. Por detrás de su figura de joven artista innovador se observan los paneles que organizan las distintas áreas expositivas del enorme predio del Parque Ibirapuera construido por Oscar Niemeyer e inaugurado para la ocasión. Kosice se encuentra de espaldas al letrero "Argentina" y detrás aparece su obra *Levitación en espiral*, enmarcada por las esculturas de Julián Althabe. La pose y el gesto de Kosice parecen manifestar satisfacción por la obtención de un logro importante; la fotografía denota un cierto orgullo por mostrarse en ese espacio consagratorio.

La otra fotografía **[FIG. 2]** presenta la sección argentina por dentro: vemos allí las obras de Lidy Prati *Vibración al infinito* y *Referencia sensible de un espacio definido*, que integraban la muestra argentina. Observándolas se encuentran el crítico brasileño Mário Pedrosa, la artista concretista y el pintor Miguel Ocampo junto a una amiga de ambos. Ocampo también formaba parte de la selección platina con sus pinturas abstractas. El envío argentino, organizado por el Ministerio de Relaciones Exteriores del gobierno peronista, intentaba compendiar el desarrollo contemporáneo del arte argentino, representado en un alto porcentaje por artistas abstractos.

Esta representación se alojaba, junto con los otros países americanos, en el Pabellón de los Estados **[FIG. 3, 4]**, uno de los edificios del conjunto arquitectónico diseñado por Niemeyer en el que el juego dinámico y flexible de rampas creaba insólitos espacios interiores. Teniendo en cuenta tanto la sala argentina como su contigua, la sección uruguaya, y –en el piso inferior– la selección joven de la amplia representación brasileña, resulta evidente el gran porcentaje de obras vinculadas a propuestas abstractas. Además, es interesante observar, a partir de estos tres conjuntos, la pluralidad de líneas dentro del panorama regional no-figurativo. Al recorrer estas salas se podía advertir con nitidez que la abstracción se había convertido en un lenguaje extendido entre los artistas sudamericanos. Arte abstracto venía a convertirse en sinónimo de arte moderno.

1953 resultó un año clave en el intercambio artístico entre Argentina y Brasil, tanto desde el punto de vista de las relaciones entre formaciones culturales como desde el ámbito institucional. Si la participación de los artistas invencionistas argentinos en la II Bienal implicaba la decantación de los debates en torno a la abstracción en los circuitos intelectuales argentino-brasileños, para la gestión institucional, en cambio, supuso un momento central en la proyección del intercambio cultural binacional. Ahora bien: ¿por qué resultaba tan importante este envío argentino a la II Bienal? ¿Por qué el orgullo de Kosice, la alegría de Prati y la contemplación afirmativa de Pedrosa resultan significativos? Es posible pensar, por un lado, que si el reconocimiento de los artistas argentinos modernos se había demorado en el ámbito nacional, la exhibición en esta II edición de la Bienal –que constituía una importante confrontación con el arte moderno internacional– simbolizaba el triunfo de la causa abstraccionista sobre otras elecciones plásticas del programa cultural peronista. Por otro lado, incita a la reflexión cómo la primacía en el marco regional de las propuestas abstracto-concretas argentinas se constituyó desde mediados de los años 40 en una constante discursiva. Desde entonces, la escena de la anticipación funciona como instancia de repetición para el arte concreto argentino.

En el ámbito porteño, los debates y acciones en torno a la abstracción conocieron un momento clave en 1944, vinculado a la aparición de la revista *Arturo*. El comité editorial del único número de *Arturo* estuvo integrado por Carmelo Arden Quin, Rhod Rothfuss, Gyula Kosice y Edgar Bayley. Además de sus noveles impulsores, la publicación reunió a "vanguardistas consagrados" activos en la renovación estética desde las primeras décadas del XX: participaron en ella Joaquín Torres-García, Vicente Huidobro, Murilo Mendes y Maria Helena Vieira da Silva. También se reprodujeron obras de Wassily Kandinsky y Piet Mondrian. La cubierta roja fue realizada por Tomás Maldonado y las viñetas del interior por Lidy Prati. Su proyecto se basaba en aquello que la revista denominó invencionismo. El invencionismo se proponía como un nuevo modo conceptual de abordar el hecho estético. Se privilegiaban la autonomía y los valores inventivos, prescindiendo de cualidades descriptivas. También en esta línea, se destacaban las capacidades intelectivas en la invención artística. Aunque el grupo *Arturo* comenzó a desmembrarse casi en paralelo a su aparición, la revista representa un momento embrionario y aglutinador de ideas en ebullición. Tanto los grupos derivados de esta revista –la Asociación Arte Concreto-Invención (AACI), el grupo Madí y Perceptismo– como la historiografía del arte local ubican a *Arturo* [CAT. 63, 64] como el inicio de las tendencias abstracto-concretas en Argentina¹.

Aunque las formaciones artístico-literarias promulgaban estas ideas desde mediados de los años 40, la inscripción de la abstracción en el medio institucional porteño resultó relativamente conflictiva. Tanto las formas culturales utilizadas por el peronismo –alejadas de las propuestas innovadoras– como las declaraciones del Ministro de Educación en el Salón Nacional de 1949 condenando la abstracción fijaron una marcada tensión entre peronismo y artes abstractas. La historiografía artística, siguiendo el discurso de los artistas, ha sostenido una imagen de la política cultural del peronismo como persecutoria y negadora de las propuestas modernas². Sin embargo, como Andrea Giunta ha señalado, el peronismo no sólo no tuvo una política sistemática de eliminación y proscripción de obras –como había sido el caso de los regímenes euro-

FIG. 1. Gyula Kosice en la sección de la representación argentina de la II Bienal de São Paulo, 1953. Detrás, las obras de Levitación en espiral (1953) de Kosice y Espacios asimétricamente cruzados (1953) y Pintura espacial (1953) de Julián Althabe. Archivo Histórico Wanda Svevo. Fundação Bienal de São Paulo



FIG. 2. Lidy Prati, Mário Pedrosa, Beba Dary Larguía y Miguel Ocampo. Detrás las obras *Vibración al infinito* (1953) y *Referencia sensible de un espacio definido* (1953) de Lidy Prati



FIG. 3. Vista de la Exposición de Alexander Calder en el Pabellón de los Estados, II Bienal de São Paulo, 1953. Archivo Histórico Wanda Svevo. Fundação Bienal de São Paulo

FIG. 4. Pabellón de los Estados. Archivo Histórico Wanda Svevo. Fundação Bienal de São Paulo

peos-, sino que utilizó políticamente el envío de un grupo de artistas abstractos a la II Bienal de São Paulo para presentarse en la escena internacional³.

Dos años antes, en 1951, Argentina no había estado representada en la I Bienal. En esa ocasión la burocracia peronista no tuvo interés por realizar un envío de arte argentino al evento paulista. Tampoco el Ministerio de Relaciones Exteriores colaboró con el Instituto de Arte Moderno de Buenos Aires, que sí había planificado una selección de obras. En este sentido, la participación oficial en la II Bienal da cuenta de un reposicionamiento político-cultural, que evidenciaba la repercusión del riesgo asumido por la burguesía y el Estado paulista en materia artística⁴. Abstracción e internacionalismo eran las nuevas claves de la disputa por la hegemonía cultural regional⁵.

La tradicional supremacía cultural argentina parecía diluirse mientras Brasil, a través de un poderoso programa de gestión cultural (evidenciado en la constitución de nuevos museos y una Bienal de artes plásticas), se perfilaba como modelo en el panorama sudamericano. En São Paulo, se había articulado una compleja maquinaria de acción cultural. La Bienal ponía una representación del panorama artístico mundial al alcance de los artistas locales y del público general y promocionaba el arte brasileño en un momento privilegiado de atención internacional. Además, se enaltecía con el poder de representación simbólica de la ciudad de São Paulo, del empresariado moderno y del Estado Nacional. Un evento que ubicaba a Brasil en su contexto regional, definiendo su hegemonía cultural, política y económica⁶.

Para la avanzada moderna porteña lo que ocurría en Brasil era asombroso y contrastaba rotundamente con el panorama local. En el imaginario de los argentinos Brasil se configuraba como el lugar de referencia para llevar a cabo un programa moderno en Latinoamérica. Las posibilidades de intercambio con la escena brasileña resultaban sumamente atractivas, dado que el gobierno peronista, en un primer momento, no fue permeable a este tipo de ideas y tampoco el ámbito privado actuaba con un libreto tan definido y arrollador como el de los brasileños. Mientras en Brasil las propuestas modernas ganaban en extensión y en posibilidades de ejecución, los argentinos seguían este proceso a través de las revistas.

Los contactos de la vanguardia invencionista con el espacio brasileño eran profusos y se remontaban a *Arturo*. La participación del poeta Murilo Mendes y de la artista Maria Helena Vieira da Silva en la revista se conectan con el viaje realizado por Carmelo Arden Quin y Edgar Bayley a Río de Janeiro en busca de lecturas en torno al desarrollo del arte moderno. Se suma a esta cadena de intercambios el artículo "Invencionismo" de Carlos Drummond de Andrade, publicado en *Correio da Manhã* el 1 de diciembre de 1946 y al año siguiente en la revista *Joaquim* de Curitiba. A través de una trama de contactos establecida con anterioridad le habían llegado a Drummond



de Andrade los materiales producidos por los grupos invencionistas porteños y este poeta realizaba una reflexión crítica sobre la “nova idéia de Buenos Aires”. Asimismo, el artista de la AACI, Raúl Lozza, se unía a la juventud brasileña en su oposición a la postura reaccionaria de Jose Bento Monteiro Lobato a través de la revista *Joaquim*. Por su parte, Kosice establecía importantes intercambios con el músico dodecafonista Hans-Joachim Koellreutter, publicando en la revista *Arte Madí Universal* piezas de su autoría y cartas en las que discutían sobre cuestiones de música dodecafónica [FIG. 5]. Al igual que Maldonado, Kosice también participó con conferencias sobre arte madí en los cursos de arte moderno organizados por el músico en Teresópolis.

A finales de los años 40 tendría lugar el primer intercambio institucional entre ambos países en torno a la abstracción. En 1949, *Do figurativismo ao abstracionismo* [FIG. 6] inauguró a ambos lados de la frontera dos instituciones que se consideraron modernas: el Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) y el Instituto de Arte Moderno de Buenos Aires (IAM) [FIG. 7]. Asimismo, esta institución porteña generó continuos intercambios tanto con el MAM-SP como con el Museu de Arte de São Paulo (MASP). El IAM sostuvo largas negociaciones con el MASP para llevar a Buenos Aires la exposición del artista concretista suizo Max Bill, realizada en el museo paulista en marzo de 1951⁷. Problemas económicos, aduaneros y de transporte dificultaron e impidieron la realización de esta exposición.

Los años 50 fueron escenario de numerosos vínculos. En 1951 Tomás Maldonado viajó junto con Lidy Prati, su pareja de entonces, a Brasil, invitados por Koellreutter. En São Paulo estuvieron en el MASP con Pietro Maria Bardi, que les mostró las obras de la exposición de Bill antes de la inauguración, y en Río establecieron contacto con la avanzada concretista: el crítico Mário Pedrosa y los artistas Geraldo De Barros, Abraham Palatnik, Almir Mavignier e Ivan Serpa [FIG. 8]. En 1953, al envío para la II Bial de Río se sumó la exposición, en el Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), del Grupo de Artistas Modernos de la Argentina, integrado por una línea del arte concreto (Maldonado, Alfredo Hlito, Prati, Enio Iommi y Claudio Girola) y otra de artistas abstractos independientes (Sarah Grilo, José Antonio Fernández Muro, Miguel Ocampo y Hans Aebi). Las conferencias de Maldonado y del crítico Jorge Romero Brest, autor del texto del catálogo, tuvieron enorme repercusión en el medio carioca.

Precisamente Romero Brest fue un personaje clave en las relaciones artísticas entre ambos países. El vínculo de este crítico con el ámbito brasileño se remontaba a los años 40, enmarcado en las redes de revistas culturales antitotalitarias. Por esos años el crítico publicaría también su libro *la Pintura Brasileña Contemporánea*, aparecido a raíz de la exposición *Veinte artistas brasileños*, organizada por Marques Rebêlo y traída a la Argentina en colaboración con Emilio Pettoruti, director del Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata⁸. En ese momento su acción crítica estaba guiada por sus preocupaciones en torno a la definición de un perfil artístico local en el marco de la modernidad latinoamericana.

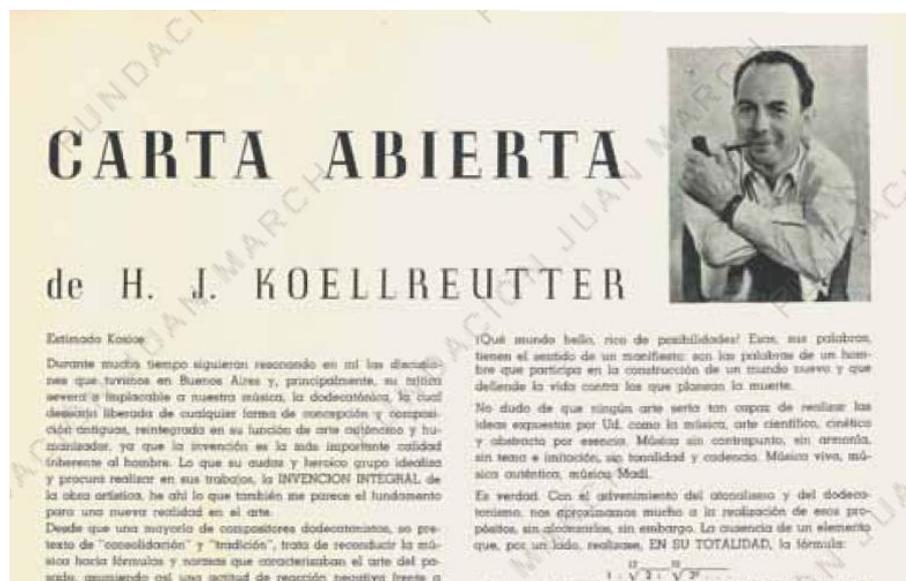
Sin embargo, a finales de los años 40 el posicionamiento crítico de Romero Brest cambió de signo: realizó su tercer viaje a Europa y contactó con los principales referentes de la abstracción, estableciendo, a partir de ese momento, un fluido intercambio epistolar con Max Bill, Friedrich Vordemberge-Gildewart y Léon Degand, entre otros.

FIG. 5. “Carta abierta de H. J. Koellreutter”, *Arte Madí Universal*, n° 4 (octubre 1950)

Además, las líneas vinculadas al desarrollo del constructivismo y de la abstracción geométrica comenzaron a ser cada vez más frecuentes en su revista *Ver y estimar*. En 1951 fue invitado a participar como jurado en la I Bial de São Paulo: allí, en cuanto representante de los promotores argentinos del arte concreto, selló su compromiso con la concesión del premio a la escultura *Dreiteilige Einheit* (Unidad Tripartita) de Max Bill [FIG. 9]. Fue invitado nuevamente como jurado en la II y VI Bial (1953, 1961), y tanto en Río como en São Paulo dió numerosas conferencias. Sin duda, la acción de Romero Brest en el panorama brasileño activó su posicionamiento en el ámbito internacional, a la vez que el discurso progresista del crítico argentino funcionaba, de cara a las instituciones brasileñas, como una instancia de legitimación de las elecciones modernistas de las iniciativas artísticas de posguerra. Salvo Mário Pedrosa, que tuvo un rol clave en la recepción e inscripción de la abstracción en el ámbito brasileño, la crítica de arte se mostró reacia a la promoción institucional de esta poética⁹.

Estas relaciones se reactivarían a partir de la gestión de Jorge Romero Brest como interventor en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires (MNBA) tras la caída del peronismo por la autodenominada “Revolución Libertadora”. Cinco exposiciones de arte y arquitectura brasileña en el MNBA y una exposición de arte argentino en el MAM-RJ en 1961 fueron puntos clave de la gestión de Romero Brest en este museo¹⁰. Del conjunto de muestras, *Arte Moderno en Brasil* fue la de mayor significado político: esta exposición reabrió las salas del MNBA bajo el mandato del nuevo gobierno militar en junio de 1957.

Arte Moderno en Brasil –una estrategia del Itamaraty dirigida al posicionamiento continental– incluía 35 años de arte brasileño, desde los protagonistas de la Semana del 22 hasta las tendencias más contemporáneas vinculadas a la abstracción. Una composición de pequeños cuadrados naranjas y verdes de Ivan Serpa fue tapa de catálogo y cartel de la exposición [FIG. 10]. Este envío, que recorrería también Rosario, Santiago de Chile y Lima, sustentaba grandes expectativas de contrastar el interés por el arte brasileño en el exterior. Asimismo, los constantes proyectos de exhibición internacionales y el aparato mediático desplegado alrededor no dejan dudas sobre la búsqueda brasileña de hegemonía cultural. La construcción de Brasilia en 1956 bajo el gobierno de Juscelino Kubitschek es una síntesis contundente de las implicaciones del arte y la arquitectura moderna en el programa político y económico brasileño a partir de la segunda posguerra. A nivel regional, el posicionamiento de Brasil como modelo de gestión artística se proyectaba sobre los demás países. Un nuevo mapa político-cultural se instauraba en el panorama sudamericano: Buenos Aires, la París del Plata, veía frustrado su orgullo de supremacía cultural, mientras que del lado tropical de la frontera se instalaba la corona del arte nuevo.



NOTAS

- 1 Nelly Perazzo, *El Arte Concreto en la Argentina*. Buenos Aires: Gaglianone, 1983; Gabriel Pérez-Barreiro (ed.), *The Geometry of Hope. Latin American Abstract Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection*. Austin: The Blanton Museum-University of Texas at Austin, 2007; María Amalia García, *Abstracción entre Argentina y Brasil. Inscripción regional e interconexiones del arte concreto (1944-1960)* (Tesis de Doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, en prensa).
- 2 Nelly Perazzo, *El Arte Concreto en la Argentina*, cit., pp. 121-122; Nelly Perazzo, *Vanguardias de la década del 40. Arte Concreto-Invención, Arte Madí, Perceptismo* [cat. expo.]. Buenos Aires: Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori, 1980, p. 10.
- 3 Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Paidós, 2001, capítulo 1.
- 4 Aracy Amaral, *Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Perfil de um acervo*. São Paulo: Techint, 1988.
- 5 María Amalia García: "La construcción del arte abstracto. Impactos e interconexiones entre el internacionalismo cultural paulista y la escena artística argentina 1949-1953" en *Arte argentino y latinoamericano del siglo XX. VII Premio Fundación Telefónica a la investigación de la historia de las artes plásticas en la Argentina*. Buenos Aires: Fondo para la investigación del arte argentino, FIAAR; Fundación Espigas, 2004, pp. 17-54.
- 6 Sobre las bienales de São Paulo cf.: AA. VV., *Bienal. 50 anos 1951-2001*. São Paulo, Fundação Bienal São Paulo, 2001; Paulo Herkenhoff, "A Bienal de São Paulo e seus compromissos culturais e políticos," *Revista USP*, nº 52 (São Paulo, 2001-2002), pp. 118-121; Francisco Alambert y Polyana Canhête, *As Bienais de São Paulo: da era do Museu à era dos curadores (1951-2001)*. São Paulo: Boitempo, 2004; Adele Nelson, "Monumental and Ephemeral: The Early São Paulo Bienais," en Mary Kate O'Hare (ed.), *Constructive Spirit: Abstract Art in South and North America, 1920s-50s*. Newark: Newark Museum, 2010, pp. 127-142.
- 7 María Amalia García, "Max Bill on the Map of Argentine-Brazilian Concrete Art," en Mari Carmen Ramírez y Héctor Olea (eds.), *Building on a Construct: The Adolpho Leirner Collection of Brazilian Constructive Art at the Museum of Fine Arts*, Houston. Houston: The Museum of Fine Arts; New Haven: Yale University Press, 2009, pp. 53-68.
- 8 Raúl Antelo, "Coleccionismo y modernidad: Marques Rebêlo, marchand d'art," en *Epílogos y prólogos para un fin de siglo. VIII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*. Buenos Aires: CAIA, 1999, pp. 136-137; Patricia M. Artundo, *Mário de Andrade e a Argentina: um país e sua produção cultural como espaço de reflexão*. São Paulo: EDUSP-FAPESP, 2004.
- 9 Aracy Amaral, *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970*. São Paulo: Nobel, 2003, pp. 229-263; Otilia Arantes, *Mário Pedrosa. Itinerário Crítico*. São Paulo: Scritta, 1991.
- 10 Las muestras realizadas en el museo argentino fueron: *Arte Moderno en Brasil*, junio de 1957; *Arquitectura brasileña*, octubre de 1958; *Israel visto por Portinari*, mayo de 1959; *Roberto Burle Marx y arquitectos asociados*, noviembre de 1961 y *Wladyslaw*, septiembre de 1963, esta última dedicada a la obra gráfica de este artista del grupo Ruptura.

FIG. 10. Cubierta de Ivan Serpa para el catálogo *Arte Moderno en Brasil*, MNBA, junio 1957

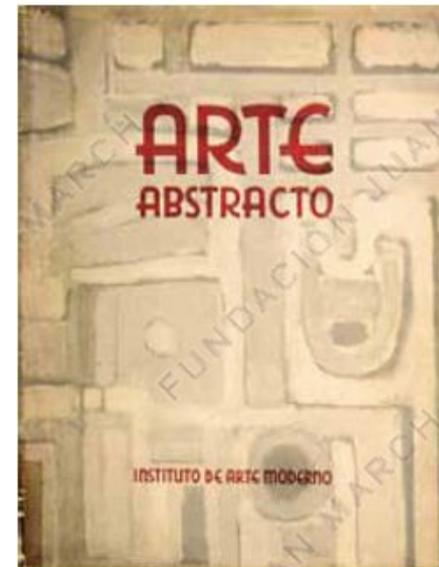


FIG. 6. Cubierta de *Do figurativismo ao abstracionismo*. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 1949

FIG. 7. Cubierta de *Arte abstracto*. Buenos Aires: Instituto de Arte Moderno, julio 1949



FIG. 8. Fotografía de conjunto en el estudio de Mário Pedrosa, Río de Janeiro, 1951. De izquierda a derecha: De Barros, Palatnik, Pedrosa, Prati, Maldonado, Mavignier, Serpa

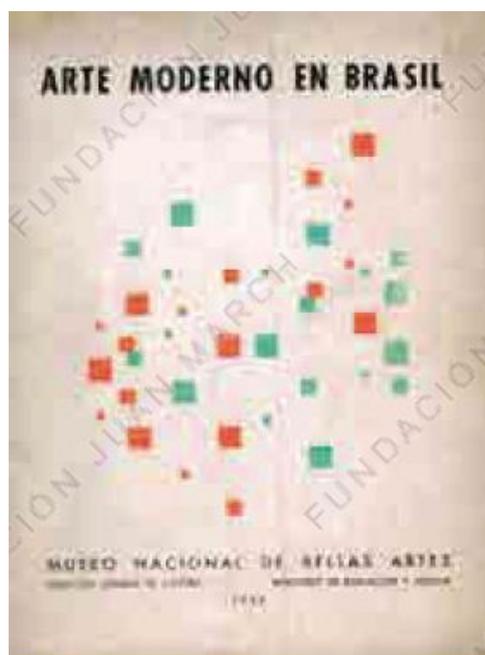
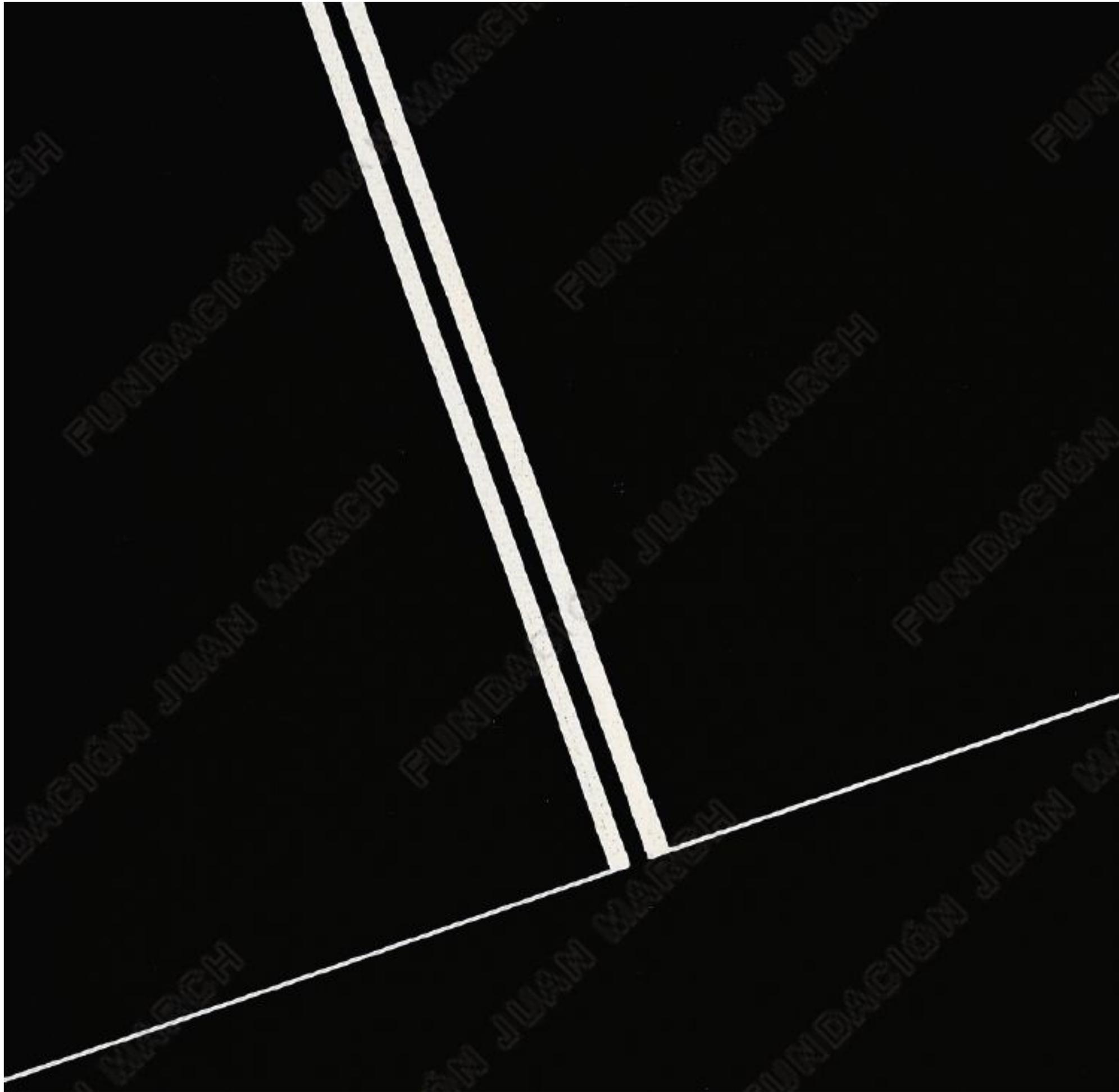


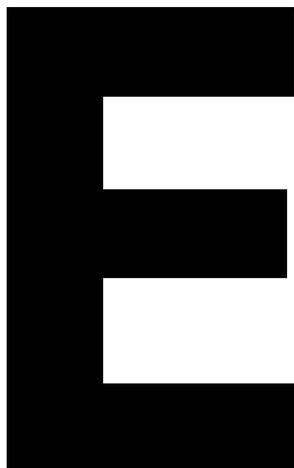
FIG. 9. Max Bill, *Dreiteilige Einheit* (Unidad tripartita), 1947-48. Acero inoxidable, 100 x 90 x 117 cm. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo





De la construcción a la deconstrucción

FERREIRA GULLAR



El arte concreto y neoconcreto pertenecen hoy a la historia del arte brasileño y sobre ellos ya se ha reflexionado y escrito mucho, también sobre su papel en el ocurrir de esa misma historia. Por determinadas razones, la crítica y los amantes del arte suelen asociar ambos movimientos, como si uno fuese una variante del otro, cuando en realidad se hallan en contradicción y conflicto.

En cierto modo, el arte neoconcreto podría ser considerado anticoncreto, si se tiene en cuenta que surgió de la negación dialéctica del arte concreto. No obstante, aquel no hubiera existido sin este, porque incluso la propia expresión "negación dialéctica" presupone implicación con lo que se niega. De hecho, cuando el arte concreto surge en Brasil a comienzos de los años 50, desencadena una ruptura con la tradición modernista¹,

tendencia hegemónica desde 1922. La ruptura consistió en proponer al artista brasileño nuevos temas relativos a la concepción artística y al lenguaje del arte, dejando a un lado, por superados, los valores que había impuesto el modernismo. En lugar de temas nacionales o regionales, en lugar de un lenguaje figurativo, una temática universal, racional, y un lenguaje geométrico. Eran las nuevas propuestas, que, haciendo de la cuestión formal el tema mismo de la obra, precipitaron un proceso estético radical, cuyo desenlace fue la negación de aquellas. A ello contribuyó decisivamente la aparición de la poesía concreta, que extendió a la literatura propuestas semejantes a las del concretismo plástico. También aquí la negación dialéctica de la visión concretista generó la búsqueda de nuevas soluciones estéticas, las cuales influyeron directamente en la trayectoria del arte neoconcreto. Lo explicitaremos más adelante.

La presencia de las ideas concretistas en Brasil ocurre como parte de la reanudación del intercambio cultural con Europa, interrumpido por la Segunda Guerra Mundial, entre 1939 y 1945. El final del conflicto generó una ola de optimismo y renovación que tuvo reflejo en el ámbito artístico. La exposición de Max Bill en São Paulo, en 1949, creó el primer vínculo con el arte del grupo de Ulm, heredero de algunas ideas de la Bauhaus y, concretamente, de los conceptos vertidos por Van Doesburg en su *Manifiesto del Arte Concreto*, publicado en 1930. Este nuevo vínculo clausuraba una larga dependencia del arte brasileño respecto a la Escuela de París. En São Paulo, varios artistas, entre ellos Geraldo de Barros y Waldemar Cordeiro, se dirigen hacia la nueva experiencia artística que, en Río de Janeiro, bajo la influencia de Mário Pedrosa, moviliza a jóvenes artistas como Ivan Serpa, Almir Mavignier y Abrahão Palatnik. Ya desde el inicio existieron diferencias entre los grupos paulista y carioca, resultando este más ecléctico, como se comprueba en la composición del Grupo Frente, que ya entonces reúne a artistas tanto de lenguaje geométrico como figurativo o abstracto-expresionista, e incluso a pintores naïf. En cuanto al grupo Ruptura, de São Paulo, es más coherente en su opción concretista. Quizá se halle aquí la explicación del diferente desarrollo que experimentarán las ideas concretistas en uno y otro grupo. Pero esto sólo se hará explícito más tarde, cuando el nacimiento de la poesía concreta introduzca un nuevo entusiasmo en el movimiento, del que surge la *I Exposição Nacional de Arte Concreta*, inaugurada en São Paulo en diciembre de 1956, y transferida a Río en febrero del año siguiente. Esta reunión de las obras de ambos grupos en una misma muestra hizo evidentes las diferencias entre ellos.

En aquel momento, en las propias obras, las diferencias aún eran sutiles y resultaban más claras en los textos que acompañaban a la exposición, tanto en lo referente

a las artes plásticas como en la poesía. En la pintura, el lenguaje geométrico, común a todos, mostraba en los paulistas una elaboración más objetiva; en cambio, en el plano de la poesía las diferencias entre paulistas y cariocas se acentuaban más, predominando en aquellos el formalismo en la elaboración del poema; los cariocas eran más espontáneos, quizá porque tenían menos certezas acerca de la nueva poética. Y fue precisamente entre los poetas donde se dio la ruptura, algunos meses después, provocada por un artículo de Haroldo de Campos, en el que anunciaba el método matemático en la futura elaboración de los poemas concretos. Los cariocas consideraban que tal promesa era inviable y se produjo la ruptura. En realidad, la actitud de los cariocas anunciaba ya el rumbo que darían a sus experiencias, apoyándose más en la subjetividad y en el cuerpo que en la objetividad y la razón. Era la primera señal de lo que sería conocido más tarde como arte neoconcreto.

En este punto conviene señalar que las designaciones genéricas de "grupo paulista" y "grupo carioca" no dan cuenta de las características individuales de los artistas que los formaban. Por rigor, hay que decir que no todos los concretistas de São Paulo seguían las tesis de Waldemar Cordeiro. Si no es posible confundir a Fiaminghi con Sacilotto ni a Nogueira Lima con Cordeiro, aún menos deberíamos ignorar el camino propio que emprendieron Lothar Charoux y Willy de Castro; también el grupo carioca lo componían personalidades muy distintas, como Amílcar de Castro y Franz Weissmann, Palatnik y Carvão, Lygia Pape y Décio Vieira, Hélio Oiticica y Lygia Clark. Precisamente por ello, al hilo del tiempo cada uno de ellos imprimió una dirección propia a su obra, siendo Lygia y Oiticica quienes llevaron más lejos las posibilidades expresivas latentes en las ideas neoconcretas. Palatnik, más inclinado que sus compañeros hacia los recursos tecnológicos de la mecánica, procuró desde muy pronto sustituir en su obra el movimiento virtual por el movimiento real, creando en 1951 su *Aparelho cinecromático*, expuesto en la *I Bienal de São Paulo*.

El arte concreto, en la concepción maxbilliana que en cierto sentido influyó en Brasil, tiende a explorar las variaciones formales y cromáticas sin buscar ninguna transcendencia, ni simbólica, ni emotiva; se desvincula de cualquier subjetividad y propone el puro placer de la visión, como si el ojo fuera atrapado por la superficie bidimensional del lienzo, no quedándole otra alternativa que ir desplazándose por esta bidimensionalidad, movido por la energía del campo visual. Quien supo explorar muy bien esas posibilidades fue Charoux, apoyándose más en la línea que en el color. Una de las alternativas futuras de este lenguaje habría de ser el *optical art*, de Vasarely. Otra alternativa fue explorada por Josef Albers, con sus cubos virtuales, en los que Lygia Clark se inspiró para realizar sus superficies moduladas. Algunas de las esculturas de Weissmann de aquella época recurren a formas en serie, explorando también efectos ópticos, lo que no ocurre con Amílcar, más radical en su decantación por la forma esencial, en este caso la plancha bidimensional, que él se limita a cortar y doblar. La experiencia de Amílcar es más independiente del concretismo importado que del de sus compañeros y contiene ya, en germen, el impulso hacia la superación del efecto óptico, así como hacia la exploración del vacío, constatado en las esculturas de Bill. Y este mismo radicalismo, que convirtió la placa bidimensional en el elemento *mater* de su escultura, le impidió seguir avanzando, como lo hicieron Lygia y Oiticica. Al contrario de estos, Amílcar, en vez de entregarse a la búsqueda de lo nuevo por lo nuevo, prefirió explorar todas las posibilidades del camino que había elegido. Aunque sin la misma inflexibilidad, también Weissmann se acercó a las virtualidades del lenguaje constructivo, explorando dialécticamente el plano y el espacio vacío, agregando a ese diálogo el color.

La pintura concreta, como es sabido, deriva de las vanguardias constructivas de comienzos del siglo XX, que surgieron como alternativa al lenguaje figurativo, desmontado por el Cubismo. Lo que se plantearon algunos pintores, como Malevitch, fue cómo dar contenido espiritual a un lenguaje no figurativo, desvinculado de cualquier referencia al imaginario o a la metafísica; en otras palabras, cómo trascender el juego de relaciones formales y cromáticas meramente visuales. Kandinsky ensayó una respuesta en su libro *De lo espiritual en el arte*; Malevitch, en el *Suprematismo*, que pretendía expresar “la sensibilidad de la ausencia del objeto.” Estas preocupaciones lo llevaron a pintar con blanco sobre blanco y a dirigirse a continuación hacia sus arquitecturas suprematistas, construcciones con placas de colores sobre un espacio tridimensional.

Esta misma problemática se le planteó también al concretismo, y particularmente a Lygia Clark, quien procuró superar la bidimensionalidad del lienzo con volúmenes virtuales albersianos. A continuación, ante el lienzo en blanco, optó por una actitud más drástica que la de Malevitch: en lugar de seguir trabajando el lienzo como espacio virtual, lo ataca en su materialidad: lo corta, lo rellena y, después, lo deconstruye y lo transforma en lo que llamó “bicho,” que es un objeto tridimensional, manejable, formado por placas articuladas con bisagras que se deslizan unas sobre otras.

Para entender mejor lo que ocurrió en el arte neoconcreto, tenemos que acercarnos al trabajo de los poetas, que no se ciñeron a las composiciones “verbicólicas” del grupo paulista, sino que avanzaron por otros caminos que valoraban más el libro que la página como vehículo del poema. En función de ello nació el libro-poema, creado por mí en 1959 y cuya influencia en el desdoblamiento de todo el movimiento fue decisiva, al introducir la participación del espectador (en este caso, del lector) en la obra de arte, un rasgo particular de la obra neoconcreta. Este aspecto ha escapado a la valoración crítica, por el mismo hecho de que el libro-poema tuvo una escasa difusión y apenas se mostró ante el público. Pero si nos paramos a pensar, nada más lógico que deducir que aquella participación naciera del libro, que es en sí táctil. Del libro-poema pasé a los poemas espaciales –poemas-objeto construidos con madera– que obligaban al espectador al uso del tacto, para descubrir la palabra oculta bajo el cubo o bajo placas. Como consecuencia, me inventé el *Poema Enterrado*, que consistía en una sala construida en el subsuelo, a la cual se accedía por una escalera; dentro de la sala-poema había cubos ocultos unos dentro de otros, con una única palabra que se revelaba al tocarlos. Este poema lo construí en casa de Hélio Oiticica, que se entusiasmó, viéndolo como un paso adelante en las experiencias neoconcretas: se pasaba de la participación manual a la participación corporal, puesto que se inducía al “lector” a penetrar en el poema. De ahí vino el estímulo que condujo a Lygia y a Hélio a experimentos futuros, como los “objetos relacionales” y los laberintos del proyecto “perros de caza.”

La influencia de los poetas sobre los artistas plásticos y la de estos sobre aquellos era una constante del movimiento neoconcreto. Los miembros del grupo se reunían a menudo en el apartamento de Mário Pedrosa o de Lygia Clark para conocer lo que hacían los demás, para charlar e intercambiar ideas sobre las obras que estaban realizando. No cabe duda de que, sin este intercambio permanente, el arte neoconcreto no habría contado con la misma amplitud de propuestas y realizaciones. Las ideas fundamentales del movimiento, expresadas en el Manifiesto neoconcreto y en la *Teoría do não-objeto* fueron producto, en gran medida, de tales encuentros y debates, como también –y fundamentalmente– de la reflexión sobre las obras realizadas. Al contrario de la mayoría de los movimientos de vanguardia, cuyas teorías pretendían ser directrices o promesas para el futuro, en el movimiento neoconcreto la teoría es posterior a las obras, nace a partir de estas, aunque, naturalmente, después de haber

sido concebida haya ido influyendo en la creación artística. Este hecho surge de la misma naturaleza del movimiento, fundamentado mucho más en la intuición creadora que en preceptos y fórmulas, lo que explica la variedad de nuevas realizaciones y propuestas del grupo.

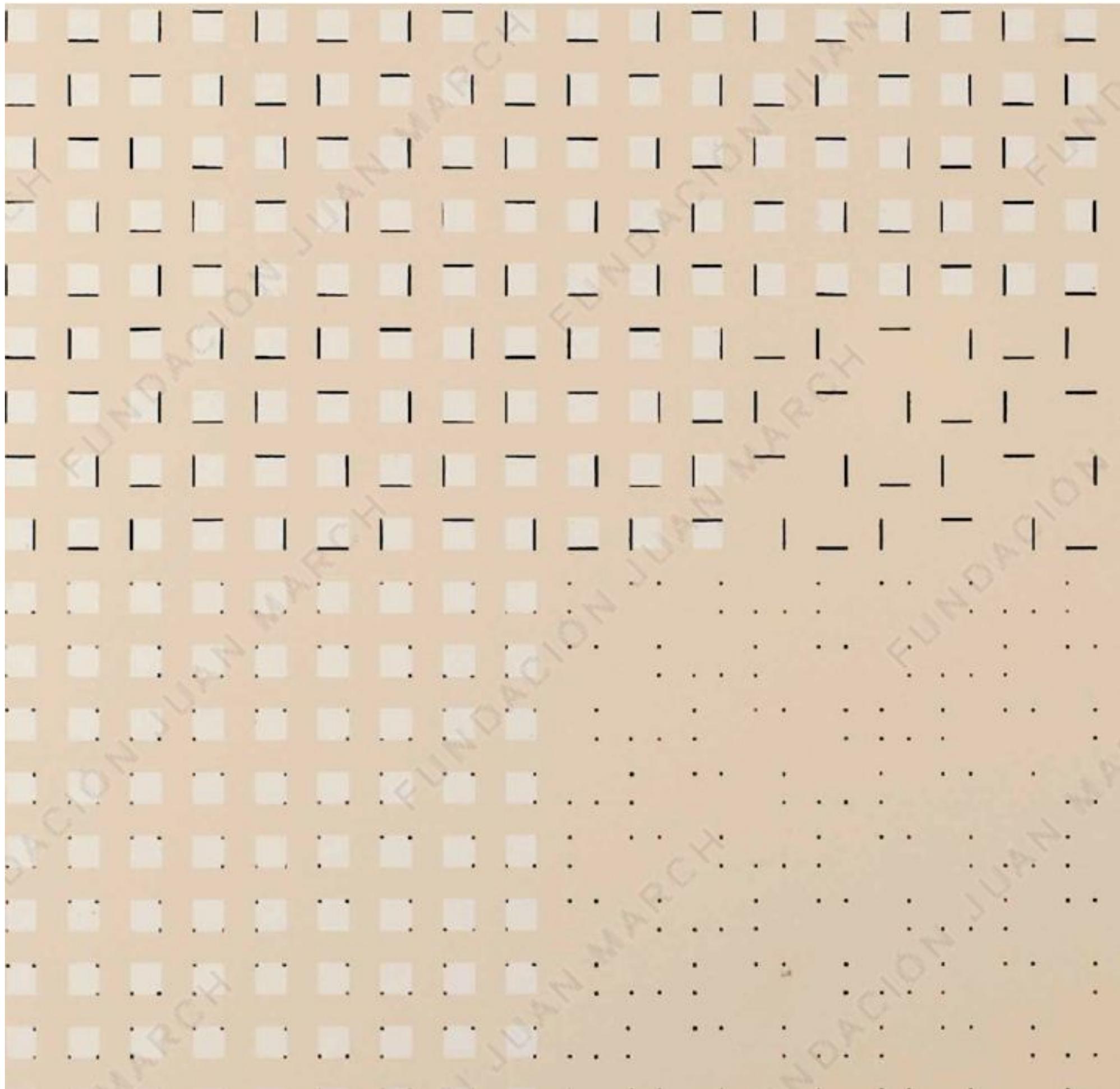
No obstante, no se debe subestimar la importancia del factor teórico en el desarrollo del arte neoconcreto, ya que, sin él, Lygia y Hélio a duras penas hubieran desbordado los límites del cuadro, o emprendido una aventura que los llevaría a experimentos que en absoluto tenían que ver con los temas de las artes plásticas propiamente dichas. Creo que la nueva ruptura empezó cuando Lygia decide prescindir de los instrumentos propios de la pintura (tintas, pinceles y lienzos) y del comportamiento propio del pintor (crear composiciones de formas y colores), para usar madera contrachapada, pistola, pintura líquida y, en vez de pintar, embestir directamente sobre el cuadro, convertido ya en objeto de la pintura. En un primer momento, rellena la plancha y crea los “capullos” para, acto seguido, abandonar el cuadro y construir, con plancha de metal, un nuevo objeto, tridimensional, en el espacio real, que tampoco era escultura, pues había nacido de la pintura, de la crisis del lenguaje pictórico, de la deconstrucción del lienzo de caballete, al que llamé no-objeto. Hélio no recorre el mismo camino que Lygia cuando cambia el lienzo por construcciones de madera pintada (placas superpuestas que generan espacios ocultos) suspendidas en el espacio, a las que llamé contrarrelieves, en alusión a las construcciones suspendidas de Vladimir Tatlin, creadas en Rusia en la segunda década del siglo XX. El siguiente paso fue la creación de los *bóldos* y de los *nidos*, seguidos por *Parangolé*, cuando también traspone los límites del lenguaje plástico para entrar en el ámbito de los happenings. Considero que los bóldos son la creación límite de Hélio Oiticica, cuando, al juntar formas racionales (cubos) y trapos, en alusión a las vísceras, alcanza el punto crítico de la contradicción que impulsó el arte neoconcreto (mente y cuerpo, razón y sensación) y, sin superarlo, escapa, descartándolo. *Parangolé*, en rigor, es eso: un salto hacia la acción gratuita, el baile de la forma en el espacio. Oiticica se libera del hacer, se libera del objeto-obra y se convierte en provocador de sensaciones.

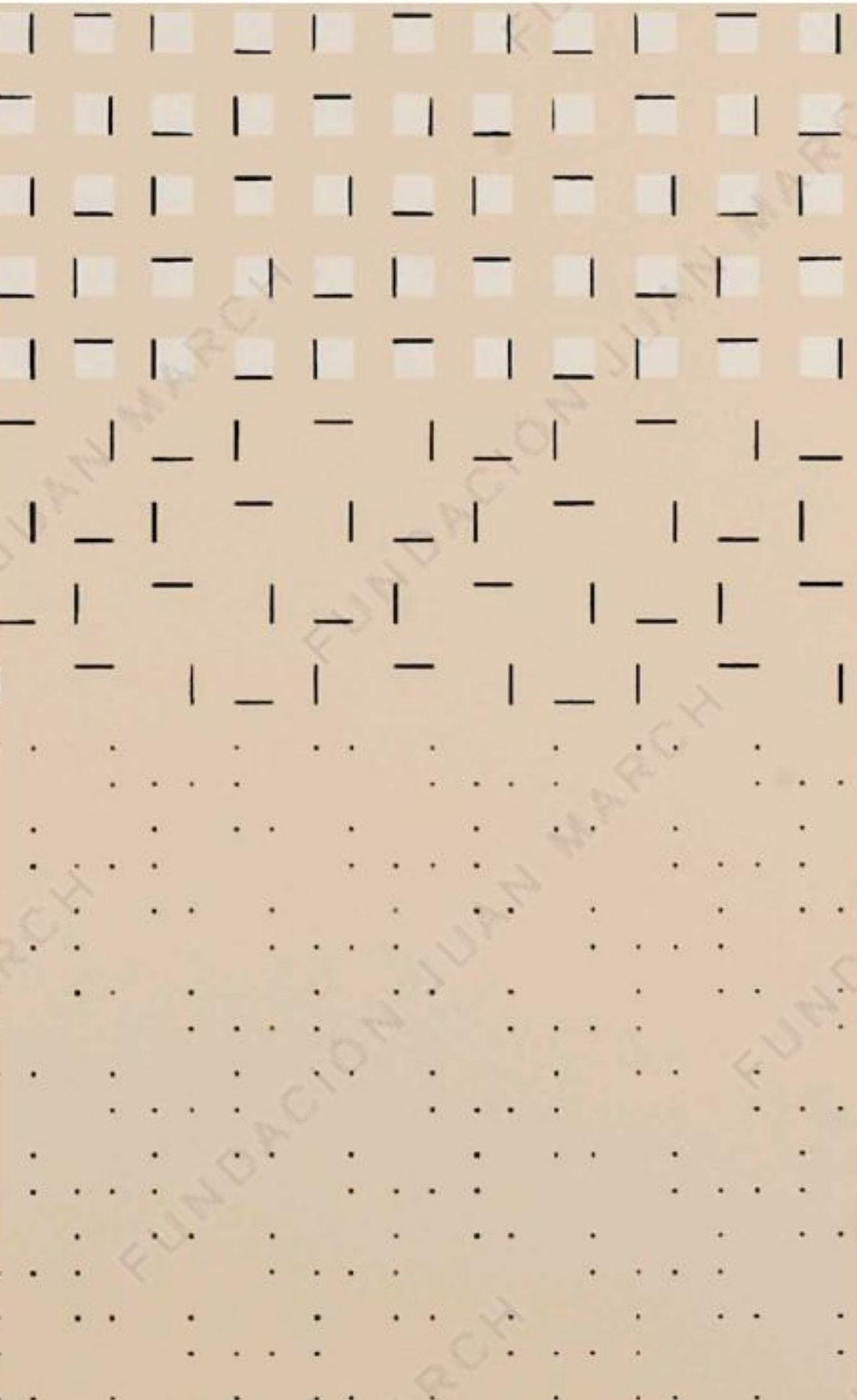
Aunque es verdad que los pintores concretos, tanto los de São Paulo como los de Río, hallaron en el vocabulario concretista su expresión propia –y aquí destaco las innovaciones de Willys de Castro, con sus *objetos-activos*, Aloísio Carvão, con su *cubo-color*, y Palatnik, con sus *cuadros-móviles*–, fue con el arte neoconcreto como la experiencia constructiva brasileña de los años 50 y 60 llevó a ese nuevo lenguaje a traspasar límites hasta entonces respetados por las vanguardias. Ya la *Teoría del no-objeto* (1959), al proponer esa nueva denominación para las obras neoconcretas, consignaba lo obsoleto de denominaciones como cuadro, escultura e incluso “obra de arte” para denominar las nuevas creaciones del grupo. Era una constatación y, al mismo tiempo, una señal de los cambios que latían en las nuevas propuestas, sobre todo en lo referente a los poetas y a Lygia y Oiticica.

Texto publicado en el catálogo de la exposición *Arte concreta e neoconcreta, da construção à desconstrução*, DAN Galeria, São Paulo, 4 de octubre - 4 de noviembre de 2006.

NOTAS

- 1 En este texto hay que tener en cuenta que en Brasil –en la línea de la tradición anglosajona– las vanguardias de las primeras décadas del siglo XX se conocen como ‘modernismo’. Desde la perspectiva española, por tanto, hay que leer este término como ‘vanguardias’ [N. del T.].





**Notas sobre
la escena
constructiva
venezolana,
1950-1973**

LUIS PÉREZ ORAMAS

La abstracción geométrica está por convertirse en un estereotipo latinoamericano, una suerte de forma simbólica con la que, de manera irresoluta e insatisfactoria, se identifica colectivamente una parte del continente y un tiempo, de modo similar a lo que ha podido ser el muralismo para una idea de México o a lo que son aún, en el ímpetu exotocista de algunas escenas culturales dominantes, el carnaval, el tropicalismo y la antropofagia para la imaginación de lo brasileño¹. Tal estereotipo es problemático en más de un sentido, empezando por su limitada extensión: sólo en un número muy reducido de naciones latinoamericanas floreció, con permanencia suficiente o con relevancia simbólica, una significativa tradición artística de carácter abstracto-geométrico; y problemático es también el estereotipo cuando sirve para revitalizar el mito de universalismo con el que, a menudo, se justificó el recurso a la abstracción no-objetiva, de suerte que quienes explotan la belleza de su afásica retórica para hacer de ella un estereotipo colectivo suelen obviar las tácitas implicaciones políticas y antropológicas que han tenido, y tienen, las formas abstracto-geométricas producidas en esas naciones.

Toda forma implica (a menudo a su pesar) una política; con lo que las formas de la política, incluso cuando no se lo proponen, revelan, enmarcan o enmascaran las políticas de la forma. La discusión debería entonces comenzar por la consideración de este quiasmo entre las formas de la política y las políticas de la forma y, dentro del marco de sus implicaciones teóricas e históricas, habría que ponderar hasta qué punto los lenguajes elaborados por artistas latinoamericanos a partir de la abstracción moderna y no-objetiva en diversos lugares de Europa o América durante la segunda mitad del siglo XX fueron un simple repertorio de “ornamentos” o una fecunda gramática de “alter-formas”.

Se ha dicho –ha sido otro estereotipo de la polémica pública en América Latina– que la abstracción geométrica significó un recurso evasivo con relación a las urgencias sociales y políticas de las naciones donde pudo florecer. Tal opinión, a menudo elaborada desde la trinchera opuesta a los artistas abstractos o desde el más elemental reduccionismo ideológico, suele implicar una lógica mezquina y empobrecedora, binaria y maniquea, que opone a lo abstracto y “mudo” lo figurativo y “elocuente”. Pero ya sabemos que no hay forma de lo visible sin figuras; y que todo arte visual implica una exigente gestión productora de estas, incluso –y sobre todo– cuando no son miméticas, es decir, cuando las estructuras visuales con ellas producidas no aspiran a presentarse en términos de representación.



FIG. 1. Área central de la Plaza cubierta, Universidad Central de Venezuela. Foto de Paolo Gasparini, 1985-90. Archivos Fundación Villanueva, Caracas

PÁGINAS 52-53: Detalle de CAT. 174 (p. 241)

Esta idea mezquina de la abstracción geométrica latinoamericana como un vasto repertorio ornamental no sólo enmascara un inexplicado desprecio hacia la noción de “ornamento”; de importancia capital para comprender cualquier forma de estrategia simbólica en el “extenso curso” de la historia del arte; quienes así estigmatizan las ocurrencias históricas de la abstracción geométrica en América Latina responden también a un inadvertido fundamentalismo, historicista y eurocéntrico, según el cual las formas deben ser originarias, a riesgo de ser sólo derivativas. Se niega con ello la múltiple temporalidad que acompaña el resurgimiento de las formas, el hecho de que estas (sobre)viven a (y en) su incesante deformación, alterándose en la medida en que migran de lugares y de tiempos, en un inevitable devenir “alter-formas”².

Estas “alter-formas”; estas formas alteradas de la modernidad, en este caso constructiva, que vinieron a florecer en algunos momentos y lugares de América Latina durante el siglo XX cumplieron también la función de “agentes simbólicos” con relación a determinadas expectativas colectivas de modernización. En otras palabras, “el lugar simbólico” que ocupan en la vasta geografía del proyecto moderno americano, desde el territorio de la utopía hasta las discretas coordenadas infraestructurales donde se materializan, si se me permite el juego de palabras, “tuvo lugar en lugar de la modernidad”; de modo que estas formas –obras, intervenciones, proyectos– respondían, más allá de su concreta materialización, a estrategias de indicación que, como “deícticos” antropológicos, señalaban el objetivo –a veces en forma de expectativa realizable, a veces como deseo colectivo– de “alcanzar” la modernidad, cuando no de encarnarla en el plano de las formas simbólicas.

Importaría entonces precisar la especificidad histórica que como “agentes simbólicos” han poseído las formas abstracto-geométricas que florecieron tempranamente durante el siglo XX en Argentina y Uruguay, Brasil, Cuba o Venezuela, constituyendo sin duda la primera constelación americana de formas no-objetivas³. Hasta qué punto estas formas artísticas fueron operadores de posibilidad, y por ello más que simples dispositivos estilísticos, inscritos en el marco de desafíos colectivos y sociales, como lo pudieron ser, en otros lugares del continente, los repertorios social-realistas o indigenistas. Es decir, cómo, a la manera de indigenismos y realismos sociales, la abstracción geométrica sirvió también, como un “deíctico”, para señalar, si no para identificar, el contenido deseado de una forma específica de modernidad para las comunidades y naciones que la vieron florecer bajo la forma de una gramática eficaz de formas visuales.

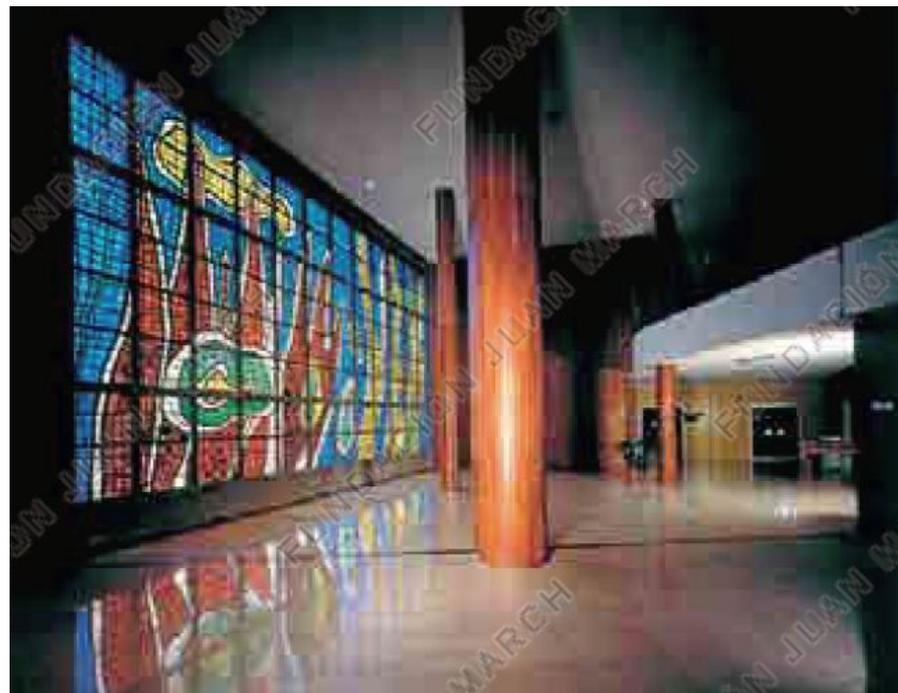


FIG. 2. Vidriera (1954) de Fernand Léger en la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela. Foto de Paolo Gasparini. 1985-89. Archivos Fundación Villanueva, Caracas

Es obvio, a la altura de este tiempo y sobre la certeza nostálgica que ofrecen las ruinas del proyecto moderno, que la abstracción no-objetiva tuvo entre sus funciones antropológicas y sociales la de contribuir, al menos sobre el plano de una “ilusión simbólica”, al acceso a lo moderno en los países en donde floreció como tradición artística dominante⁴. Tal fue el caso de la tradición constructiva que tuvo lugar en Venezuela entre el surgimiento del Taller Libre de Arte, a fines de los años 40, y la eclosión de una academia cinética a inicios de los 70.

Entender este “rol” antropológico exige por nuestra parte una mutación de perspectiva: a saber, exige que dejemos de contemplar las constelaciones abstracto-geométricas latinoamericanas desde un punto de vista “tipológico”, como si sólo fuesen tipologías formales o tipos artísticos, para empezar a comprenderlas en una perspectiva “topológica”, como un sistema de *topoi* y topologías, es decir, como constituyentes de espacio (y de espacialidad histórica), como dispositivos de lugar (o de “lugaridad”), como operadores fundamentales en la construcción histórica del “lugar de lo moderno” y, por ello también, de la “modernidad como lugar”.

En la comprensión y divulgación de la escena artística venezolana de carácter constructivo se ha deslizado un error lamentable. Consiste en condensar dicha escena como si fuese un capítulo exclusivamente cinético, negando implícitamente su compleja diversidad y sus desafiantes contradicciones. En otras palabras, de la mano del estereotipo latinoamericano de lo abstracto geométrico viene el estereotipo del arte constructivo venezolano como arte cinético.

Con objeto de contribuir a corregir tal visión, me atrevería a proponer una cronología ideológica del arte abstracto geométrico venezolano, sugiriendo una narrativa en cuatro capítulos fundamentales, marcados, cada uno de ellos, por un evento aglutinador: eclosión, legitimación, consagración y desconstrucción.

El momento de “eclosión” habría coincidido con la fundación en Caracas del Taller Libre de Arte en 1948 y con la organización, ese mismo año, de la primera exposición de obras abstractas y no-objetivas en Venezuela, fundamentalmente provenientes de Argentina y pertenecientes a los grupos Madí y Asociación Arte Concreto-Invención (AACI)⁵. Fue en el seno del Taller Libre de Arte donde artistas como Carlos González Bogen y Omar Carreño producen las más tempranas obras abstracto-geométricas realizadas materialmente en territorio venezolano. (Omar Carreño, *Tema tres tiempos*

Nº 22, 1950, [CAT. 171]). A este período de eclosión corresponde también la constitución, inmediatamente posterior al Taller Libre, del grupo de artistas Los Disidentes, en París, en 1950, y la producción de las primeras obras no-objetivas y totalmente abstractas en el desarrollo de la carrera de artistas como Alejandro Otero y Jesús Rafael Soto, mientras estos residían en la capital francesa. Se concluye este período con la invitación dirigida a muchos de estos artistas abstractos a colaborar en el proteico proyecto arquitectónico de la Ciudad Universitaria de Caracas, concebido por el arquitecto Carlos Raúl Villanueva, con objeto de materializar allí, en aquella “ciudad radiosa” de Villanueva, la utopía moderna de una total integración de las artes [FIG. 1, 2, 3, 4].

Es precisamente la ejecución de este proyecto, durante gran parte de los años 50, y la presencia en Caracas de Alejandro Otero, lo que marca el segundo período ideológico de la escena constructiva venezolana, caracterizada por la “legitimación” del repertorio abstracto geométrico a través de su visible protagonismo en la escala cívica y monumental de la Ciudad Universitaria. Esta “legitimación” no fue sólo formal o funcional, sino fundamentalmente ideológica, hecha posible mediante la presencia en el proyecto de Villanueva de obras ejecutadas por figuras como Jean Arp y Alexander Calder, Víctor Vasarely y Fernand Léger, Anton Pevsner y Henri Laurens, artistas todos pertenecientes a las vanguardias europeas, junto a jóvenes venezolanos, entre los que destacaban entonces Otero y Víctor Valera, Pascual Navarro y González Bogen, Alirio Oramas y Mateo Manaure —es decir, fundamentalmente miembros del Taller Libre—; y no, aún, Soto o Cruz-Diez, cuya ausencia del proyecto de Villanueva es tan sintomática de la complejidad de esta historia como sintomáticamente obliterada por quienes pretenden escribirla en exclusiva clave cinética. La invención y ejecución en Venezuela de la tipología de *Coloritmos* por Alejandro Otero al final de los años 50 [CAT. 182-184] marca, acaso, el fin del período de “legitimación” para la escena constructiva venezolana.

Durante los años 60 se distingue un tercer período, que sería “consagratorio” para el arte abstracto geométrico venezolano; es entonces cuando la tradición constructiva de Venezuela se condensa, si no es que se absorbe, en el modelo del arte cinético. Son estos los años de instauración laboriosa de un régimen político democrático y alternativo, combatido desde dos frentes por la derecha militar y por la lucha armada de inspiración castrista. Son años de esperanza y guerra civil, así como de estabilización, para una democracia burguesa centrada en la consolidación de una clase media productiva. Es durante esta década cuando tres artistas funda-

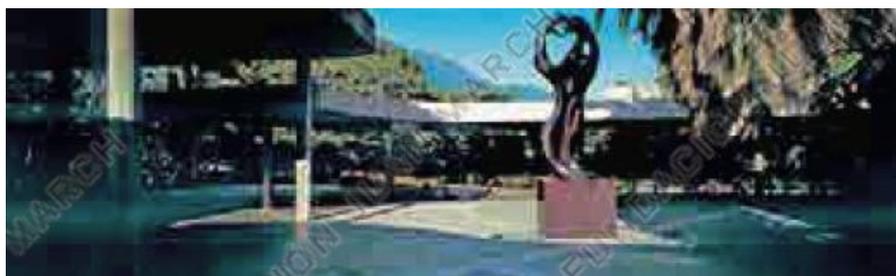


FIG. 3. Vista del *Amphion* (1953) de Henri Laurens's en la Plaza Cubierta de La Universidad Central de Venezuela. Foto de Paolo Gasparini, 1985-89. Archivos Fundación Villanueva, Caracas



FIG. 4. Vista del Aula Magna de la Universidad Central de Venezuela con las *Acoustic Clouds* (1952-53) de Alexander Calder. Foto de Paolo Gasparini, 1985-89. Archivos Fundación Villanueva, Caracas

FIG. 5. Gego (Gertrud Goldschmidt), *Reticulárea* (ambientación), 1969
Alambres de acero inoxidable y tubos de aluminio. Medidas variables
Colección Fundación de Museos Nacionales.
Instalación permanente, Galería de Arte Nacional, Caracas, 1997



FIG. 6. Armando Reverón (Venezuela, 1889-1954), *Paisaje blanco*, 1940. Óleo sobre tela, 65.5 x 88 x 2 cm.
Colección Patricia Phelps de Cisneros

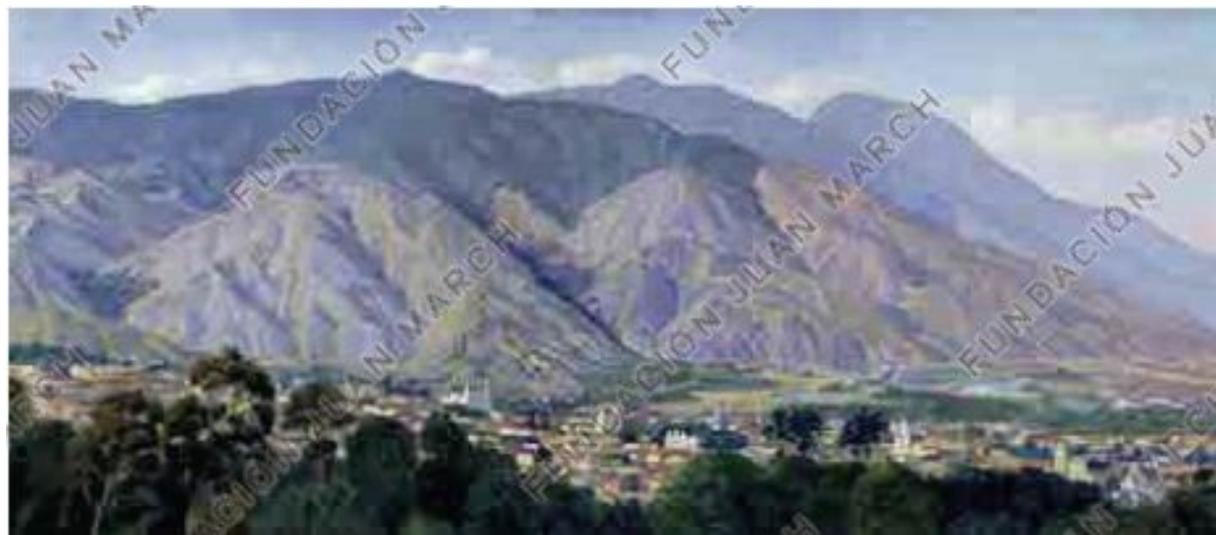
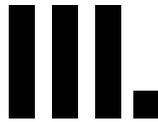


FIG. 7. Manuel Cabré (Venezuela, 1890 – 1984), *Vista del Valle de Caracas desde el Calvario*, c 1927. Óleo sobre tela, 64 x 143 cm. Colección Patricia Phelps de Cisneros

mentales dentro de la constelación constructiva venezolana –Jesús Soto, Alejandro Otero y Carlos Cruz-Diez– consolidan o experimentan (en el caso de Otero) sus lenguajes óptico-cinéticos. Con idas y venidas a París, retornan a Venezuela, y hacia 1968, con el fin de la guerra armada, la ejecución de una política de pacificación hacia la guerrilla de izquierda y su relativa integración en el régimen democrático, empiezan a pulular las comisiones de Estado para la ejecución de proyectos cívicos monumentales, que serán encomendados a artistas como Soto, Otero, Cruz-Diez, Manaure, Lya Bermúdez, Gert Leufert y Gego, entre otros. La abstracción geométrica sale entonces del *hortus conclusus* del recinto universitario y se transforma en una presencia monumental, dominante en el espacio público y urbano de Venezuela hasta bien entrados los años 80, materializándose como una suerte de “muralismo” abstracto, desprovisto de relato, desde el que se ofrecía, en la prodigiosa potencia de variación óptica de sus frisos cívicos, la figura espectral, el “espejismo cinético” de la modernidad venezolana.

Es entonces, hacia 1973, cuando se inicia el último período de nuestra escena constructiva, que aún se alarga en el estertor de un fallido proyecto nacional, y se hace síntoma con la apropiación de los constituyentes simbólicos de la abstracción constructiva y cinética por generaciones de artistas más jóvenes, que los transforman en sarcasmos formales o en dispositivos críticos e irónicos, cuando no en alegorías corporales o políticas, es decir, en un repertorio que ya no se erige en clave de promesa moderna, tampoco de prodigio formal u óptico, sino más bien en la precaria clave del concepto o la materia como “maculatura”; en clave, pues, de “destrucción”. La primera de estas generaciones de artistas que contribuyeron al desmontaje de la escena constructiva venezolana estuvo formada por artistas como Roberto Obregón y Eugenio Espinoza, Alvaro Sotillo, Sigfredo Chacón y Rolando Peña, Antonieta Sosa, Héctor Fuenmayor o Víctor Lucena. Fueron ellos quienes reivindicaron la silenciosa

presencia de Gego en la escena artística venezolana y fue con Gego, particularmente en su fascinante invención “reticulárea”, donde la abstracción que hasta entonces se había soñado autónoma y sin lugar se transformaría en lugar “discreto”, en “sitio específico”, desmontándose allí los presupuestos racionales, logocéntricos e ilusionistas del arte cinético **[FIG. 5]**⁶. Mucho, si no todo, del arte contemporáneo venezolano se inscribe aún, cuando no redundando simplemente, en el legado destructor de esta generación fundamental.

 He dicho que el boceto de historia que precede es una “cronología ideológica” de la abstracción constructiva venezolana, y me gustaría abundar en ese aspecto con algunos comentarios que resultan inevitables. No interesa para ello tanto la sucesión de los eventos en el tiempo como su capacidad para constituir contextos, y por lo tanto la complejidad a menudo contradictoria que los caracteriza. Eclósión, legitimación, consagración y desconstrucción no son nociones neutras, y su significado, incluso sin relación a esta historia, aparece hipotecado por connotaciones ideológicas. Si a fines de los años 40 se inicia en Venezuela una de las más ricas tradiciones artísticas abstractas y no-objetivas en América es porque algo había servido de caldo de cultivo para ello, incubando sus condiciones de posibilidad.

Es importante recordar que ninguna forma de modernidad que no fuese “solapada” fue posible en Venezuela antes de 1940. El país había estado sometido a la más brutal de las represiones históricas entre finales del siglo XIX y la muerte del dictador Juan Vicente Gómez, en 1935. Fue este el tiempo, para decirlo con las palabras legítimas de una de sus víctimas más lúcidas, de “la historia de la bestialidad andina, la tremenda epopeya de las agonías silenciosas, de las hambres y de las torturas”⁷. El atraso de la nación, el anacronismo de sus élites –sólo comparable al que azota hoy de nuevo al país caribeño que inició la épica emancipadora de la América hispana en 1810– se imponía en todos los aspectos de la sociedad venezolana.

Pero tras la oscuridad de aquel régimen de abyección humana y humillaciones incasantes, al que con contadísimas excepciones se plegó feliz la generación entera de intelectuales modernistas venezolanos, se produjo un evento inexplicable: un pintor, indiferente a la tragedia histórica de Venezuela, un eremita al margen de la ciudad y de sus órdenes morales y cívicos que había erigido para sí y su compañera una morada primitiva –es decir, una casa moderna en el sentido adánico del término⁸–, Armando Reverón, alcanza a producir una pintura sólo asida de luz hasta el extremo de llegar a estar emancipada del mundo (y por lo tanto de los rigores lógicos de la representación).

En las formas melancólicas del paisajismo monocromo y radical de Reverón; en las imaginaciones de sus figuras arcádicas, identificadas con la más precaria materialidad del *medium* pictórico, se abre una posibilidad inédita para el arte moderno en Venezuela **[FIG. 6]**. Los jóvenes artistas activos hacia 1948, año en el que la Venezuela moderna descubre la profundidad de sus propias tradiciones populares mientras alcanza su primera verdadera experiencia democrática, se identificarán con la figura extraña de Reverón, cuya obra les obsesionará como una presencia desafiante hasta bien entrada la edad adulta de sus lenguajes abstractos⁹.

Junto a Reverón, y reconociéndolo como el mayor de entre ellos, se encontraba la generación de sus contemporáneos: artistas pedagogos como Antonio Edmundo Monsanto, Luis Alfredo López Méndez, Rafael Monasterios, César Prieto, Manuel Cabré, Pedro Ángel González, paisajistas de la escena natural de Caracas, cuyas obras modestas y conmovedoras servirán para hacer comprender a la primera camada de artistas constructivos en Venezuela que el paisaje no es representación de ninguna realidad, sino tan sólo –pero nada menos que– la organización plástica de la naturaleza en formas sintéticas y analizables, capaces de ser matriz de claves estructurales y de desarrollos artísticos seriales. Particularmente en los paisajes de la montaña del Ávila **[FIG. 7]** se elabora, solapado también, el surgimiento de una modernidad plástica potencial, de la misma manera que en la radicalidad sintética e indiferente al mundo de la obra reveroniana surgió, inesperada e involuntaria, la primera figura inconfundible y actual del arte moderno en Venezuela.

Con estos precedentes, que son rigurosamente estructurales e ideológicos, pudieron tener lugar, a partir de 1940, las diversas versiones de la modernidad, entre ellas la que podemos identificar, en el Taller Libre de Arte y Los Disidentes, como la eclósión de una auténtica escena constructiva. Pero importa comprender que no fue este arte constructivo la única forma artística del proyecto moderno venezolano, sino tan sólo una de las múltiples caras de nuestra “moneda moderna”. Otra cara adquirió la faz diversa de figuraciones sociales e indigenistas, en las que se representaba el prodigio del mestizaje racial y cultural de la nación, y muchas de cuyas obras fueron producidas por los mismos artistas que en algún momento, no sin contradicciones fascinantes, aspiraron también a encarnar sus obras en clave constructiva y no-objetiva¹⁰.

En ese sentido sería un error –que suele imponerse de la mano del estereotipo– entender el proyecto legitimador de Villanueva para la Ciudad Universitaria como una escena coherentemente constructiva. Es necesario entender esa coordinada histórica más bien como el lugar de una batalla, si no de una tensión, entre diversas opciones modernas. El plano regulador de la Universidad es, en 1948, “beauxartiano” y aún clásico; en 1952 “corbusiano” y ya plenamente moderno. Lo menos que se puede decir de esta, una de las más brillantes “ciudades radiosas” modernas, y ciertamente una de las pocas que fueron íntegramente construidas, es que sigue siendo una pregunta abierta, una ecuación no resuelta para la comprensión de la modernidad en Venezuela. En términos de la función que las artes visuales tienen en ella es necesario decir que, aunque los proyectos no-objetivos y abstracto-constructivos abundan en sus espacios exteriores, son fundamentalmente obras figurativas, alegóricas, las que habitan sus estratégicas coordenadas internas. En ese sentido, a la ostentación de los fundamentos elementales del lenguaje plástico en las obras constructivas se opone la ostentación de rasgos alegóricos y emblemáticos de la humanidad venezolana en las obras figurativas. Y si, en rigor, hubo legitimación a través de la vecindad de figuras referenciales de la escena artística internacional junto a los jóvenes artistas venezolanos que desplegaron allí el primer sistema coherente de arte constructivo en un espacio público en la nación, también es justo decir que estas obras legitimadoras, no fueron, en su mayoría, de carácter abstracto no-objetivo¹¹. Por otra parte, a excepción del joven Otero, cuyo protagonismo es avasallante en el proyecto de Villanueva,

las figuras más relevantes de la abstracción constructiva en la Ciudad Universitaria no son aquellas que vinieron a imponerse en el período de “consagración”, a saber, Soto o Cruz-Diez, sino fundamentalmente Víctor Valera –autor de los primeros murales estructurados en base a estrategias de repetición proto-minimalistas– o figuras como Navarro, Oramas, Manaure y González Bogen. La ausencia de Soto de la Ciudad Universitaria, justificada tardíamente como un gesto de negación a colaborar en una obra emblemática de la dictadura, es significativa en más de un aspecto: Soto era, por entonces, un artista sólo activo en Europa, y su obra –a diferencia de la de Valera u Otero– no había encontrado aún la posibilidad de una dimensión cívica y monumental en Venezuela¹². Por su parte, Cruz-Diez era, por aquellos años, un diseñador gráfico y un pintor de inspiración realista-social cuya obra sólo alcanzaría relevancia dentro del repertorio de la abstracción constructiva bien entrados los años 60¹³.

Precisamente estos años 60 fueron, en Venezuela, como en el resto del mundo, una década convulsa. Y si bien la consagración definitiva del arte abstracto constructivo en Venezuela tuvo lugar durante ese período bajo la forma dominante del cinetismo, hasta el punto de transformarse en fórmula académica, e incluso en expresiones de arte anónimo y popular, también es cierto que dicha “consagración”, al igual que la estabilización del régimen democrático a fines de la década, no se produjo sin resistencias significativas: por una parte, el informalismo, con el que desde París “flirtean” brevemente Soto, Otero y Cruz-Diez, rotundamente encarnado en Venezuela por los artistas vinculados al colectivo Techo de la Ballena; por otra parte, las diversas manifestaciones de la nueva figuración, que se opusieron –a menudo de forma polémica– a la hegemonía de la abstracción constructiva.

En los márgenes ideológicos de estos movimientos, que nunca fueron de verdad marginales, tomaron forma contenidos que, con la generación destructora del cinetismo, vendrían a alimentar tardíamente las tendencias dominantes del arte contemporáneo venezolano: un sentido del tiempo como entidad subjetiva –ausente en el cinetismo–, un interés renovado por el cuerpo como tipo social –que determinará la obra temprana de artistas como Claudio Perna, Milton Becerra o Pedro Terán–, y el protagonismo, en fin, de lo accidental, lo precario y lo “sucio” –tan ajenos a la estética impecable y transparente del cinetismo–.

Al final de la década, coincidiendo con el efímero éxito del proyecto político democrático, y con motivo de la celebración del cuatricentenario de la fundación de Caracas, artistas tan disímiles como Alejandro Otero y Jacobo Borges intervienen el espacio urbano de la ciudad, y protagonizan el evento efímero *Imagen de Caracas* (1968), en el que –por primera vez en la historia del arte venezolano– la presencia de la imagen en movimiento adquiere una dimensión monumental, aliada a estructuras cinéticas de equivalentes ambiciones cívicas. Finalmente, tras haber participado junto a su compañero Gert Leufert en diversas intervenciones a escala urbana, Gego produce la primera versión de su obra *Reticulárea* (1969, cf. FIG. 5). La significación de esta obra para la tradición constructiva venezolana es capital, y no cesó de serlo a través de sus efectos extendidos en el tiempo y de las diversas instalaciones y adiciones realizadas por la artista entre 1969 y 1981. Entonces, en una galería de modestas dimensiones del Museo de Bellas Artes, la noción de una obra abstracta y estructurada según

un plan regulador se desvanece en su propia accidentalidad generativa y “rizomática”, transformándose el punto en lazo y nudo, en mancha aérea, y desapareciendo todo indicio de centralidad o simetría en las yuxtaposiciones reticulares que crecen como injertos orgánicos y se hacen visibles, como sombras, contra la blanca e impecable superficie del espacio¹⁴.

Los valores que la reticulárea manifiesta implícitamente a través de las decisiones estructurales que la hicieron posible –la germinación imprevisible; la ocupación local, discreta, del espacio; la primacía de la sombra; la opacidad de la estructura; la ausencia de centro; la pérdida de origen; la estabilidad precaria– se oponen en todo a la poética constructiva que se condensó en los fascinantes prodigios ópticos del cinetismo. Se puede pensar también que el modelo productivo fractal y accidental, orgánico y no programado que subyace en la reticulárea, se erige en contra de “las ilusiones de la planificación” que rigieron ideológicamente en la Venezuela de los años 60 y 70, a la vez en el campo político y simbólico, y para las que el cinetismo funcionó como una eficaz y convincente traducción estética.

La figura artística dominante de este período de ilusiones, que vino a encarnar la consagración internacional de la abstracción constructiva venezolana, fue Jesús Soto, cuyas obras se hacen presentes a partir de los años 60 en toda la geografía de la nación, y aún más allá de los límites del país¹⁵. En algún momento Soto llegó a declarar que con la aportación estructural de su obra quería suplir la ausencia de estructuras (sociales) en Venezuela; una manera de indicar, con su obra, “una idea de lo que este país tiene que ser algún día”¹⁶. Más allá del diagnóstico aproximativo de la situación venezolana que tal afirmación contiene, en su lógica se revela claramente hasta qué punto la abstracción constructiva tuvo lugar como suplente simbólico de una aspiración a la modernidad, esa enorme figura de esperanza colectiva que animó la dinámica de la nación durante medio siglo y cuyo real funcionamiento, hasta donde es posible hacer un juicio desde el presente, fue similar a la de un espejismo histórico. No quiere esto decir que fuese literalmente inalcanzable o que su dimensión de utopía se manifestara en Venezuela de forma diferente a otros lugares del mundo occidental. Independientemente del hecho de que el espejismo de la modernidad parece haberse desvanecido en la medida en que la sociedad venezolana se aproximaba a él, su fuerza constituyente actuó como agente catalizador de una fe pública en las posibilidades de la nación, como figura de esperanza, con el resultado de manifestarse, al menos en el plano simbólico, en los repertorios de formas y estructuras constructivas que constituyen hoy un innegable legado moderno, aún por interpretar. Sin embargo, es contra el valor de espejismo de esta tradición constructiva, y en particular del cinetismo, contra lo que parecen alzarse los artistas venezolanos emergentes hacia finales de los años 70, inaugurando un arte nuevo y anticipando históricamente una edad de desencantos, cuyas formas y estrategias constituyen aún el nervio conductor del presente artístico en Venezuela.

IV. Algo hay en la figura del “espejismo” que vincularía, involuntariamente, el espectro colectivo de una modernidad no resuelta con el efecto visible más evidente y seductor del cinetismo y, en particular, de las obras de Soto y Cruz-Diez: estas obras son, por lo general, máquinas productoras de espejismos ópticos y, a pesar de la afirmación de sus creadores, su llamada programática a la desmaterialización no dejó nunca de inscribirse en la lógica humanística del ilusionismo clásico. Ante nuestros ojos la luz, como un vaho sin cuerpo, se refracta en la masa cromática del penetrable de Soto; y el color en Cruz-Diez se materializa más allá de sus soportes materiales, entre nosotros y el “cuadro”.

Las preguntas que se desprenden de esta hipótesis son las siguientes: ¿hasta qué punto estas obras cinéticas, que ya no son en rigor cuadros, siguen siendo reguladas por la idea humanística del “cuadro” como soporte ideal de la representación? ¿Qué es, y políticamente qué significa, lo que en ellas tiene lugar “en lugar de la desmaterialización” que con ellas se anuncia o se busca? ¿Cómo se inscribe la aspiración a la transparencia –que ha dirigido la investigación de Soto desde sus inicios– en el contexto antropológico y políticamente opaco de Venezuela, en el que vino a significar la realización histórica de una forma moderna?

Es quizás imposible dar hoy con todas las respuestas a estos interrogantes, y seguramente aún menos en este espacio. Pero podemos intentar un esbozo: la dinámica del proyecto desarrollista de nación que se puso en marcha con la aspiración colectiva a la modernidad en Venezuela, y especialmente con el advenimiento del sistema democrático en 1958, parece haber girado en torno a dos nociones, a dos constelaciones conceptuales que, a lo largo del siglo XX, funcionaron dialécticamente en el campo de las producciones políticas y simbólicas: tales nociones son, alternativamente, las de “donación” y de “promesa”. ¿Qué hay, pues, de “donación” y qué de “promesa” en el ilusorio pero magnífico repertorio de prodigios ópticos donde vino a condensarse, y a fallecer, la aventura abstracto-constructiva venezolana durante el siglo XX?

La nación que despertaba en 1935 de la pesadilla sangrienta del siglo XIX no pudo, o no supo, reivindicar su historia sino como una historia de padecimientos, a la vez involuntaria y estigmatizadora, inevitablemente “sucía”. El imaginario moderno venezolano empezó, pues, por proyectar contra esa experiencia histórica maculada la idea reivindicadora de un pueblo inocente, de un ciudadano adánico, primigenio. El país, maldecido por su historia, como si esta no estuviese hecha de la misma carne de sus ciudadanos, aparecía bendecido por la naturaleza y por la humanidad primaveral de sus inocentes habitantes¹⁷.

El proyecto moderno consistió entonces, *grosso modo*, en transformar esa donación natural y aquel cuerpo mestizo en fuente de energías sociales y productivas para el desarrollo de la nación. Que el “don” no se retorna, ni la “donación” espera reciprocidad alguna, y que la transformación de lo “dado” como energía material no pudo sino actuar como “promesa”, es decir, como espectro de emancipación, no debería ocultar la numerosa variedad de formas que esta dialéctica de la esperanza moderna adquirió en la Venezuela del siglo XX, hasta su transformación reciente en sarcasmo autoritario por el régimen de una supuesta, y una vez más anacrónica, revolución.

Una de esas formas, entre las más legítimas y simbólicamente productivas, se encarnó en el repertorio de obras realizadas por los artistas que redujeron la gramática de las artes visuales a su elementalidad fundamental, a su grado mínimo de “donación fenomenológica” –es decir a sus esquemáticos elementos geométricos constituyentes: líneas, puntos, planos, volúmenes–, para, desde allí, figurar –no hay otra palabra– su transformación en máquinas prodigiosas de energía óptica: el cinetismo. Y su despliegue en los lugares críticos del proyecto modernizador y desarrollista –centros urbanos, minas de hierro, campos petroleros, represas hidroeléctricas– permite identificarlo, tal como hemos sugerido antes, como el repertorio de una vasta alegoría de la modernidad, como un muralismo sin relato de la promesa moderna en Venezuela¹⁸.

Así pues –más allá de la representación–, una suerte de “visión ideal” se encarna ante nosotros en estas obras; o, más precisamente, entre nosotros y ellas: vemos allí una figura de espejismo que, como todo espejismo, se desvanece al detenernos, y que al aproximarnos revela su naturaleza de máquina ilusoria. Mucho más cabría decir sobre este rasgo del cinetismo, y sobre la persistencia en él de una ideología del cuadro como soporte de escenas ideales, ideología que sigue regulándolas más allá de haber trascendido estas las convenciones materiales del propio dispositivo pictórico. Pero por encima de todo urge una pregunta: ¿cuál es la dimensión ideológica –la política de la forma que esconde una forma de la política– de nociones como transparencia y desmaterialización frente a la hipótesis de la modernidad como espejismo?

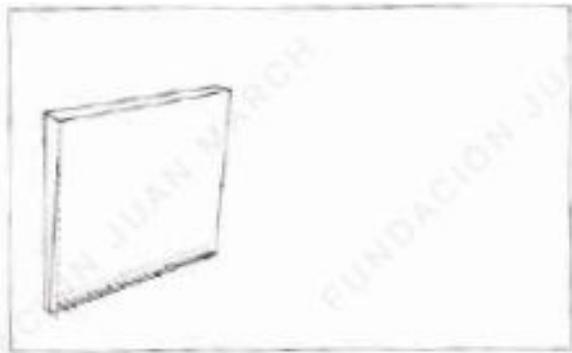
Muy tempranamente, en 1952, en París, Jesús Soto produjo un *opus magnum*, o en todo caso una obra en la que se condensa, como un universo de potencialidades, como un *aleph*, toda la producción posterior del gran artista venezolano. Se trata de *Rotación* [CAT. 174], 1952, en cuya aparentemente simple trama visual se figuran complejísimos problemas y persistentes –o sobrevivientes– contenidos inherentes a la tradición humanística de la representación visual, haciendo de ella una de las más brillantes y fecundas “alter-formas” dentro de la tradición abstracto-constructiva venezolana.

Tal como ha explicado el artista¹⁹, *Rotación* describe la rotación virtual de un cuadrado, de izquierda a derecha, sobre el plano de la representación. La virtualidad de este fenómeno, o de su escritura plástica por Soto, puede vincularse a una de sus obsesiones intelectuales: mucho antes de que el tema de la desmaterialización se convirtiese en “moneda corriente” y mito originario del arte conceptual, Soto había manifestado interés por producirla en situaciones ópticas. Sorprende, sin embargo, que esto sólo fuera posible a través de una serie de decisiones discretas destinadas a “materializarla”, y que precisamente sea esta “materialización de la desmaterialización” lo que se impone en la obra, a riesgo incluso de actuar como una forma de denegación de la inmaterialidad perseguida por el artista.

Así, por ejemplo, en *Rotación* el soporte material del plano de la representación manifiesta una diferencia de espesor con relación a la pared vertical que lo sostiene, de forma que su borde superior es más ancho que el inferior. **[FIG. 8]**

Es sobre esta superficie oblicua sobre la que podemos suponer, imaginariamente, la rotación del cuadrado cuyo movimiento virtual indica Soto a través de la permutación

FIG. 8



tación local de uno de sus bordes, significado por una línea negra que se desplaza alrededor de una serie de cuadrados blancos alineados de izquierda a derecha, como si fuese un texto o, quizás, más precisamente, como las agujas de un reloj. A partir de una coordenada, el fondo de cuadrados blancos desaparece, y sólo gira, de izquierda a derecha, la línea negra que indica sus bordes. En una tercera instancia, la línea rotatoria se reduce a la presentación de sus dos extremos, bajo la forma de dos puntos que giran en el mismo sentido en que lo hacía la línea. Finalmente, la rotación sugerida del cuadrado se concluye en el ámbito inferior del cuadro, donde el plano inclinado se hace cada vez más delgado y más cercano a la pared que lo sostiene, a través de tres simples líneas paralelas de puntos alineados.

Es importante señalar un aspecto rigurosamente invisible en *Rotación*, de considerables implicaciones: la lectura atenta de la supuesta rotación lateral del cuadrado permite identificar dos estadios no representados de su movimiento, que tendrían lugar más allá del borde derecho de la obra y que, por lo tanto, no aparecen representados en ella.

Sucede, pues, en *Rotación* lo mismo que en una obra de carácter mimético, en la que se sugiriera la continuación de un objeto representado fuera de los límites del cuadro: como si viéramos un cuerpo que se asoma a una escena sólo fragmentariamente y debiéramos entonces imaginar que el evento denotado tiene lugar en un espacio que ya no pertenece materialmente al cuadro, sino más bien al mismo ámbito que ocupamos los espectadores (que a mí me gusta denominar "ámbito espectador"), en un margen virtual que excede al soporte físico de la representación [FIG. 9].

Clarísimo indicio de que en *Rotación* los efectos de la representación –según ha sido definida, en el marco de su historia humanística, como un fragmento de la vastedad representable del universo– continúan materializándose más allá de sus límites. Hay, por tanto, en esta obra de Soto una proposición existencial sobre el espacio; sobre el espacio de lo visible en arte y sobre su vinculación orgánica con el espacio "fenoménico" que como espectadores habitamos y es que las cosas suceden a nuestro pesar y son, ontológicamente, indiferentes a nosotros. Así el tiempo, el movimiento, las edades, el nacimiento y la muerte, la incesante rotación, involuntaria y no facultativa, de la existencia y lo existente.

Ariel Jiménez ha ofrecido un análisis de este aspecto de *Rotación*, en el que enfatiza sus posibles implicaciones metafísicas, sugiriendo la presencia de una dimensión sublime²⁰. Ahora bien, la ausencia de dos instancias del movimiento en la obra no parece poder indicar nada más –pero tampoco nada menos– que la "diferencia" entre el dispositivo de la representación y el mundo real. En otras palabras, esta cesura en

FIG. 9



FIG. 10



FIG. 11



la representación del movimiento rotatorio, este imperceptible “síncope” –que por lo demás no implica interrupción alguna del movimiento figurado– sugiere que lo representado en el cuadro tiene lugar también más allá del cuadro, en el mundo fuera de la obra y que, por lo tanto, lejos de ser la obra el síntoma de una representación de lo irrepresentable es una metonimia del universo (o al menos de este aspecto de la realidad que la excede): un fragmento en el que se condensa aquello que trasciende sus límites. Más que una presencia “sublime”, pues, se estaría indicando algo *hors-champ*: una realidad fuera del campo de visión, que se extiende más allá de las fronteras convencionales del dispositivo representativo²¹.

Lo fundamental es, sin embargo, que desde un momento tan seminal en la obra de Soto y para la abstracción constructiva y cinética venezolana, se evidencia una clara supervivencia, en sus estrategias no-objetivas, de un sistema de regulación –y de generación de imagen– que procede históricamente de la tradición de representación humanística. Sólo así se comprende la superposición, en la obra, de dos estructuras: por una parte –tal como se ha descrito en repetidas ocasiones–, el desarrollo, en el sentido de las agujas del reloj, de izquierda a derecha, de la rotación del cuadrado, en una progresión descriptiva cada vez más esquemática, que se concluye con las líneas continuas de puntos en el borde inferior sobre el fondo monocromo; por otra, en lo relativo al espesor de las capas pictóricas, la superposición de cuatro tramas, de cuatro entramados “figurales”:

Hasta ahora este aspecto no ha sido suficientemente observado y es, a mi juicio, de capital importancia: la trama de cuadrados blancos ocupa los bordes superior y lateral izquierdo de la obra, en franjas de longitudes y anchuras desiguales (el entramado de cuadrados blancos que ocupa el borde lateral izquierdo es más delgado y no se extiende hasta el borde del cuadro); en el vértice interno de este entramado, donde se produce el ángulo recto que constituyen estas dos franjas, se puede distinguir la presencia potencial de un cuadrado (es decir una figura constituida por 16 cuadrados blancos, y en la que se denotarían, en cada uno de sus lados, todas las instancias de la rotación).

A esta trama se añaden tres franjas, de diversa anchura –una de líneas rotatorias (más ancha), otra de dobles puntos rotatorios (ligeramente menos ancha) y una tercera de puntos continuos (delgada)–, que cubren todo el plano de la obra, desde el borde superior hasta el borde inferior **[FIG. 10]**.

Rotación exige, pues, una lectura compleja de su estructura. En todo caso, la lógica de estas tramas “figurales” se traduce, a efectos de la descripción de la rotación virtual que constituye el “tema” de la obra, en que todas las marcas figurativas

escogidas por Soto para sugerir o describir el movimiento rotatorio –a saber líneas, dobles puntos y puntos continuos– aparecen en el cuadro inscritas, a la vez, sobre un entramado de cuadrados blancos y sobre el fondo neutro y homogéneo, monocromo y continuo del fondo, es decir, a la vez sobre la figuración del cuadrado y sobre el campo despojado de su presencia **[FIG. 11]**. Soto ha subrayado la importancia que para él tenía el contraste de estos dos “fondos” o “valores luminosos” (“cuadrado blanco sobre un fondo casi blanco”) y, ciertamente, el hecho de que la última línea continua de puntos se inscriba sobre un fondo despojado de estos cuadrados, en el borde inferior y más delgado del soporte, no es un hecho insignificante. Pero más que indicar la “desmaterialización” del cuerpo de la obra en el lugar en el que el cuadro se hace más delgado se trataría, a mi entender, aquí, de una “literalización” de la distancia, de una denotación materializante de la lejanía implicada en la descripción del movimiento rotatorio por esta línea continua de puntos.

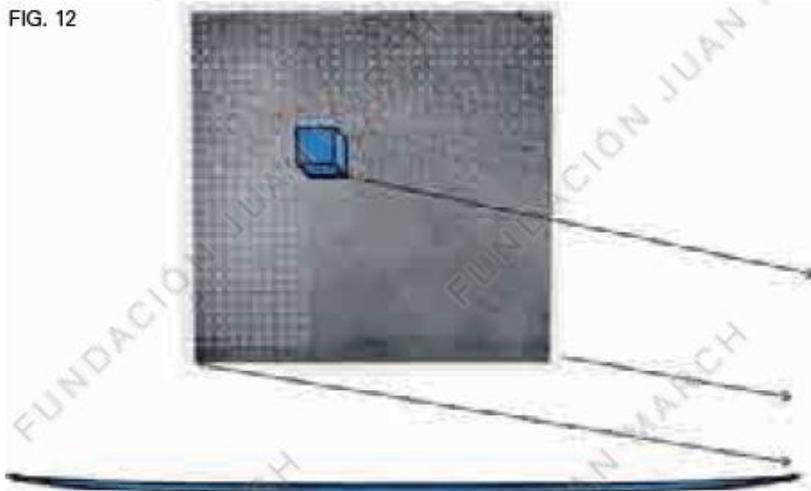
“Como si lo representado encontrara un eco en el cuerpo de la pintura”, tal como ha señalado Jiménez, pero a condición de entender lo “representado” como un “distanciamiento” que se “materializa”, precisamente, en la reducción del espesor del cuerpo de la obra y de ninguna manera como una metáfora de su desmaterialización. Sólo así puedo yo entender la afirmación de Soto de que estos puntos continuos en el borde inferior de la obra “representan la suma de todos los movimientos anteriores [...] y que ellos son la proyección ortogonal de las líneas que antes giraban sobre los cuadrados blancos; es decir que cada uno de esos puntos representa o intenta representar el extremo de una línea que se proyecta al espacio perpendicularmente al plano...”²².

La consecuencia de todo esto es, por una parte, la posibilidad de imaginar la idea de un cuadrado que rotaría en el espacio en una progresión temporal *ad infinitum* y, a la vez, su abismal distanciamiento espacial; por otra parte, la posibilidad de reconstituir la proyección ortogonal de los puntos continuos del borde inferior del cuadro como líneas perpendiculares al plano de la representación. Pero, fundamentalmente, esta doble lectura de *Rotación* como un esquema narrativo y temporal añadido a la arquitectura de sus tramas “figurales” nos permite identificar en el cuadro la presencia virtual de una “figura”, a saber, el volumen potencial de un cuadrado (rotando), inscrito en una coordenada local del plano de la representación: en el extremo inferior derecho de un cuadrante que cubre el ángulo superior izquierdo de la obra.

La localización de este cuadrado no es anodina y debería servir para indicar el sentido de la proyección ortogonal de los puntos continuos.

En otras palabras, la presencia de una “figura”, aunque sea potencial, dentro de una estructura que nos autoriza a pensar su proyección en el espacio según un dispo-

FIG. 12



Esquemas manipulados por Luis Pérez Oramas de la obra de Jesús Rafael Soto, *Rotación*, 1952

FIG. 13



FIG. 14



sitivo de perspectiva, implicaría un “punto de vista” —especificado por el aparato de la representación—, del que se deduciría la existencia “local” de una coordenada que estaría ocupada por un potencial espectador. El hecho de que esta figura [FIG. 12] no ocupe el centro del plano de *Rotación*, sino más bien el cuadrante superior izquierdo de la obra, en el vértice interno del ángulo recto que abre el campo de proyección de la distancia esquemáticamente figurada por el entramado de puntos, parece autorizar la idea de que estaríamos ante una proyección oblicua, no centrada, del dispositivo de perspectiva que la obra de Soto pondría potencialmente en funcionamiento.

Si esto es, en efecto, lo que sucede en *Rotación*, entonces quiere decir que, cancelando toda decisión de representación del espacio como percepción de su profundidad, Soto literalmente la “materializa” en la reducción del espesor de su soporte, mientras nos autoriza a proyectar teóricamente el punto de vista de la perspectiva sobre un lugar que coincidiría, en su declinación convencional y legítima, con una coordenada ubicada lateralmente, y localmente, hacia la derecha, frente al plano de la representación.

A partir de ahí es legítimo establecer una relación de dependencia entre el damero de 16 cuadrados blancos que ocupa el cuadrante superior izquierdo y el último punto de las líneas continuas trazado en el ángulo inferior derecho del cuadro: como si el “texto” de *Rotación* “hablara” en sentido “figurado”, en este último punto se concluye la “descripción” de la escena sugerida de la rotación, permitiéndonos imaginar que se trata del más lejano de los cuadrados rotatorios, el más “lejano” objeto representado en la escena, el último, infinitesimal signo visible allí presente, cuyo distanciamiento extremo se señala “literalmente” al estar inscrito precisamente fuera del soporte, en el espacio “real” adyacente al cuadro y en el más alejado de los puntos con relación a nuestro cuerpo [FIG. 13].

Por una parte, el último cuadrado, cuya rotación se representa en las coordenadas de *Rotación* no está, en rigor, dentro del campo del cuadro; si lo imaginamos como un punto en su lugar virtual, en el espacio real adyacente a los límites materiales de la obra, es porque la estrategia descrita por Soto lo determina como el más distante de los cuadrados rotatorios representados con relación a nuestro cuerpo, en la segunda instancia no representada del movimiento. Ahora bien, si lo imaginamos en la proyección espacial del dispositivo de perspectiva, siguiendo la explicación de la obra autorizada por Soto, estamos forzados a concluir que un punto sólo existe en el espacio como volumen; con lo cual, por muy distante que se encuentre con relación a nuestro ojo, y por invisible o imperceptible que sea, sólo podemos concebirlo como un cubo virtual en el espacio.

Las consecuencias de esto son realmente fundamentales para el entendimiento de la obra toda de Soto: *Rotación* invierte y, a la vez, “literaliza” el dispositivo de la perspectiva, que el cuadro parece por otra parte cancelar. Lo invierte si pensamos que, en una proyección convencional del espacio representado en perspectiva, el punto de fuga, o el más lejano de los objetos representados, debería estar ubicado en el horizonte del campo superior del plano de la representación y no, como en esta obra, en su borde inferior [FIG. 14]; lo “literaliza” porque allí donde Soto inscribe los puntos alineados que representan al cuadrado en vista ortogonal desde el infinito, el soporte

del cuadro se adelgaza, denotando materialmente un alejamiento de su borde inferior con relación a nuestro cuerpo y sugiriendo su absorción en el muro que lo sostiene. Por otra parte, la obra nos induce a imaginar nuestro lugar como un punto en el espacio (localizable en el ámbito lateral derecho frente al plano de la representación), a la vez que, prodigiosamente, transforma los puntos en volúmenes virtuales que ocuparían el espacio antecedente al plano de la representación: nuestro cuerpo, como en todo dispositivo de perspectiva legítima, deviene entonces virtualmente un punto, y los puntos devienen cuerpos virtuales.

Es, por tanto, hacia la presencia virtual de nuestro cuerpo hacia lo que *Rotación* se vuelca, como una prodigiosa máquina teórica, en la medida en que la proyección ortogonal de sus puntos nos conduce, necesariamente, a imaginar delante del cuadro el esquema espacial de la escena –que, como obra de geometría no-objetivada, se resiste a figurar– y, en el vértice de esta proyección, en una coordenada ubicada en el ámbito lateral derecho frente a la obra, el *punto de vista* a partir del cual se puede construir la escena potencial de la representación.

El punto de fuga se absorbe en el cuerpo material del cuadro, allí donde su soporte se estrecha y se adelgaza hasta casi confundirse con el muro que lo sostiene; por otra parte, como en toda perspectiva oblicua, el punto de vista se proyecta, frente a la obra, lateralmente, donde es posible imaginar un vasto arco de visión en el que el cuadro nos colocaría, virtualmente, a la mayor distancia posible. *Rotación* produce, pues, nuestro lugar como distancia inconmensurable, en una lejanía absoluta desde la cual la visión sólo sería posible como una operación analítica y ya no perceptiva.

Más que la proyección de un infinito ilocalizable, equivalente a Dios –como ha propuesto Jiménez en su entusiasta lectura metafísica de *Rotación*–, lo que aquí se produce es la teoría de una coordenada específica de visión, cuyo lugar se encontraría lateralmente y perpendicular al cuadro, desde donde los espectadores podemos desplazarnos frente a la obra, de izquierda a derecha y viceversa, anticipándose en *Rotación*, magistralmente, la posibilidad de un tipo de percepción mural, dinámica, anclada en las miradas laterales, que la mayor parte de los grandes frisos cinéticos, y hasta sus más modestas obras, pondrán en “movimiento”.

No es posible suponer que un punto de fuga sea idéntico al infinito, ni que este sea una coordenada equivalente a la representación infigurable de Dios. Es cierto que la noción de infinito se anticipa en la elaboración material de innumerables puntos de fuga antes del siglo XVII, cuando fue finalmente conceptualizada por Desargues; pero, en rigor, el punto de fuga en un dispositivo de perspectiva sólo denota una distancia, si se quiere, la más distante coordenada a partir de la cual la percepción de un espacio se agota y por lo tanto también el término de su representación. Es, pues, un lugar específico, si bien infinitamente distante, en el que los cuerpos representados pueden ser aún figurados como apenas un punto y frente al cual, por efectos de la convención geométrica del dispositivo, nuestro cuerpo también se reduce al logaritmo figurable de un punto, desde donde vemos la escena, al precio de perder nuestro espesor variable y relativo en beneficio de una absoluta claridad de la visión.

No es, pues, la presencia de Dios como infinito, sino nuestra desincorporación en el infinito lo que prodigiosamente produce *Rotación*. En otras palabras, si fuera

posible imaginarlo, nuestro cuerpo convertido en espejismo se desvanece en esa distancia inconmensurable y se transforma en un punto, en una unidad geométrica, en la medida en que la visión deja de ser perceptiva para convertirse en una pura operación analítica; si se quiere, su desmaterialización tiene lugar en relación directamente proporcional a la fundación de una máquina prodigiosa de imágenes programadas, limpias, previsibles. Exactamente como, años después, hacia 1968, se podrá ver el cuerpo de los espectadores desvaneciéndose dentro del aparato eficaz de un penetrable, sólo a condición, para ese cuerpo que surge o desaparece como un espejismo, de percibir la material rugosidad, la *asperitas*, de su piel inmersa en la lluvia plástica y densa de la obra. Es esta fascinante contradicción de la obra de Soto, y de las mayores obras cinéticas, lo que puede darnos una clave política para leer a la vez el prodigio y la miseria de la tradición constructiva venezolana: políticas de la forma que buscaron la utopía de la desmaterialización y sólo alcanzaron a sugerirla a través de dispositivos materiales, materializantes, como una denegación.

Como bien ha señalado Ariel Jiménez, *Rotación* abría la obra entera de Soto hacia el espacio de sus espectadores con una claridad hasta entonces desconocida, de forma que en ella se anunciaba también “la posibilidad, la voluntad, el deseo de que la pintura actúe sobre nosotros, sus espectadores”²³. Pero, ¿cómo actúa el cuadro sobre nosotros? ¿Qué produce de nosotros cuando lo vemos? El cuadro nos coloca –nos produce– como distancia; en una distancia en la cual nuestro cuerpo sólo sería un punto y desde la cual los otros cuerpos, proyectados al infinito, serían visibles como puntos. El cuadro produce un espejismo y nos produce como espejismo. Que las obras de la abstracción constructiva, y en particular las de su capítulo cinético en Venezuela, hayan tenido lugar “en lugar” de la modernidad, insertándose estratégicamente en el complejo proceso que hizo de esta un espejismo histórico, no deja de implicar enormes consecuencias para el entendimiento del país, incluso hoy. Queda aún por esclarecer mejor la dimensión ideológica de nociones como “transparencia” y “desmaterialización” frente a esta hipótesis de la modernidad como espejismo. Es decir, las formas de la política que estas políticas de la forma engendraron para la nación venezolana. Pero si ellas aspiraron a producirse como espejismos ópticos, y de hecho, como en *Rotación*, produjeron a la vez la teoría y el lugar de nuestro cuerpo desvaneciéndose como un espejismo, es quizás porque tras su prodigiosa capacidad de seducción se ocultaba la amarga utopía de una modernidad que sólo era posible “perdiendo cuerpo”, nuestro cuerpo, y que por esa misma razón estaba condenada a fracasar, a estrellarse contra resistencias verdaderas y materiales, contra la *asperitas* de la historia.

NOTAS

- 1 El asunto es de vieja data, ciertamente desde que Joaquín Torres-García retorna a su Montevideo natal en 1934 y hace escuela de su universalismo constructivo, en el que se imbrican dos mitos poderosos y modernos: la idea de un arte universal y su posible enraizamiento arquetípico y primitivo. Desde entonces hasta la *Geometría de la esperanza*, propuesta por Gabriel Pérez-Barreiro para la colección Cisneros (2006), sin olvidar los ejercicios cura-

- toriales de Roberto Pontual (*Geometría Sensible*, 1978), Federico Morais (*Vertiente Constructiva*, I Bienal de Mercosur, 1997), Mary Schneider, Ariel Jiménez y Luis Pérez-Oramas (*Geometric Abstraction: Latin American Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection*, Cambridge: Harvard University Art Museums, 2001), Ariel Jiménez (*Paralelos*, 2002), Mari Carmen Ramírez y Héctor Olea (*Inverted utopias*, 2004), Juan Carlos Ledezma (*The Sites of Latin American Abstraction*, 2006), Osbel Suárez (*Lo[s] Cinético[s]*, 2007), Mary Kate O'Hare (*Constructive Spirit: Abstract Art in South and North America, 1920s–50s*. Newark: Newark Museum, 2010), la tentación de formalizar las formas neo-constructivas producidas por artistas latinoamericanos en términos diferenciales con relación a aquellas producidas por artistas europeos o norteamericanos ha encontrado un terreno fecundo, a menudo polarizado por las tensiones de la reivindicación geopolítica (la lógica de la marginación frente a la lógica de la dominación) en la que, desafortunadamente con frecuencia, se disipan los verdaderos contornos del problema, a saber: ¿Cuáles fueron las condiciones de posibilidad de una modernidad en el campo extendido de su “supervivencia” más allá de la instancia originaria de sus primeras ocurrencias vanguardistas?
- 2 El restringido espacio de este ensayo impide un desarrollo argumental más consistente sobre este tema. Nuestra perspectiva no es ni historicista ni formalista. Pretende más bien inscribirse en una aproximación antropológica a la historia del arte, siguiendo las pistas intelectuales legadas por Aby Warburg para el entendimiento del renacimiento o supervivencia de las formas (*Nachleben*) –a través de nociones tales como “ritual” (la función ritual regulando la producción de objetos simbólicos), o *Pathosformel* (la topología figural –el lugar de las figuras– como colisión de afectos y formas) y, fundamentalmente, a través de la noción de “forma transicional” (soluciones formales en las que subyacen prácticas rituales o automatismos simbólicos determinando para ellas la función de puente entre los dominios del arte y de la vida). La posibilidad de aplicar los conceptos de Warburg al campo de las modernidades americanas ha sido esbozada por mí en otros textos, a los cuales me permito reenviar: “Gego, retículas residuales y modernidad involuntaria: la sombra, los rastros y el sitio”, en Mari Carmen Ramírez y Theresa Papanikolas (eds.), *Questioning the Line: Gego in Context*. Houston: The Museum of Fine Arts, 2003, pp. 94 ss.; “Some Notes on Image and Text in the Latin American Collection of the Blanton Museum”, en Gabriel Pérez Barreiro (ed.), *Blanton Museum of Art: Latin American Collection*. Austin: The University of Texas at Austin, 2006, pp. 71 ss.; “An Atlas of Drawings”, en *An Atlas of Drawings. Transforming Chronologies*. Nueva York: The Museum of Modern Art, 2006; “Caracas: A Constructive Stage”, en Gabriel Pérez-Barreiro (ed.), *The Geometry of Hope. Latin American Abstract Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection*. Austin: The University of Texas at Austin, 2007, pp. 83 ss.
- 3 Cf. Luis Pérez-Oramas, “La colección Cisneros. Del paisaje al lugar”, en Mary Schneider, Ariel Jiménez y Luis Pérez-Oramas, *Geometric Abstraction...*, cit., pp. 39 ss.
- 4 Esta función, por cierto, no es un rasgo exclusivo de la abstracción geométrica en América Latina y es típica de la mayoría de las vanguardias históricas. En otras palabras, no es prerrogativa de Iberoamérica el haber gestionado la modernidad colectivamente en función de la imposibilidad de su proyecto. Es, al contrario, prerrogativa de América el haber mate-
- rializado las coordenadas simbólicas de la utopía moderna de una forma más convincente y más coherente de la que con frecuencia se dio en Europa, consumida por el incendio apocalíptico de sus guerras modernas, en las que, junto a millones de cuerpos humanos, también fueron cremadas las utopías y expectativas de la modernidad temprana.
- 5 El Taller Libre de Arte fue fundado como una asociación cultural, y sus miembros, casi todos parte de la promoción del año 1945 de la Escuela de Artes Plásticas de Caracas, habían sido discípulos del pintor Antonio Edmundo Monsanto, de quien recibieron rudimentos vanguardistas, especialmente cubistas. No se trató de un grupo estéticamente coherente ni, tampoco, exclusivamente dedicado a las artes visuales. Había en su seno pintores, críticos y poetas, y sus miembros más destacados fueron Oswaldo Trejo, Mateo Manaure, Marius Sznajderman, Dora Hersen, Narciso Debourg, Carlos González Bogen, Alirio Oramas, Perán Erminy, Rubén Núñez, Alejandro Otero, Pascual Navarro, Ramón Vázquez Brito, Virgilio Trómpiz, Luis Guevara Moreno, etc. Muchos de estos artistas viajarían a París inmediatamente después de la creación del Taller y algunos de ellos conformarían allí el grupo de Los Disidentes. La segunda muestra de arte abstracto en Venezuela fue la consagrada por Alejandro Otero a sus cafeteras, en el Museo de Bellas Artes, en 1949. Obras fundamentalmente sintéticas de la percepción, difícilmente pueden calificarse estos óleos como ejemplos de abstracción no-objetiva, en la que sin embargo Otero se integrará definitivamente a partir de 1951.
- 6 Las claves ideológicas de la abstracción geométrica venezolana fueron su “limpieza” formal, la “impecabilidad” de sus estructuras, su resistencia conceptual a toda manifestación de “pátina” y su obsesión por la “transparencia.” A partir de 1973, los artistas contemporáneos venezolanos desmontan estas claves, manifestándolas en forma de “mancha” –aunque no necesariamente como “tachismo”– al hacer evidente, en obras cuyas matrices compositivas eran aún abstractas o abstracto-constructivas, la capacidad corrosiva del tiempo y del concepto. Dos artistas emblemáticos de este proceso son Víctor Lucena y Roberto Obregón: en ellos el rastro corrosivo o fenoménico de la existencia temporal desmonta la estabilidad conceptual, logocéntrica, de la abstracción constructiva con efectos que son rigurosamente desconstruccionistas. Pero la más significativa excepción crítica en Venezuela a la ideología de la transparencia y de la impecabilidad constructiva estuvo encarnada, sin lugar a dudas, por la obra tardía de Gego.
- 7 Cf. José Rafael Pocaterra, *Memorias de un venezolano de la decadencia*. Madrid: Edime, 1956, p. 1224.
- 8 Cf. Joseph Rykwert, *La casa de Adán en el paraíso*. Barcelona: Gustavo Gili, 1999.
- 9 Es el caso, notablemente, de Alejandro Otero, que organiza una muestra de Reverón en el seno del Taller Libre y cuya propia pintura sintética y monocroma de 1951 –acaso la más radical forma de abstracción en América entonces, a pesar de su explícita voluntad por alejarse del legado reveroniano– sólo es comparable a los extremos paisajes blancos realizados por Reverón entre 1926 y 1940.
- 10 En su juventud, artistas como Otero y Cruz-Diez manifestaron apego por formas de figuración indigenista y social; artistas como Vázquez Brito, González Bogen y Guevara Moreno,

- Manaure y Navarro realizaron por su parte sinuosos recorridos entre la abstracción no-objetiva o lírica y figuraciones de diversa índole.
- 11 A excepción de las obras de Pevsner y Vasarely, e incluidas las célebres *Nubes Acústicas* de Calder en el Aula Magna, el resto de las intervenciones “legitimantes” de artistas de las vanguardias europeas en la universidad son obras semi-figurativas, de carácter alegórico y simbólico o, simplemente, como en el caso de Léger y Calder, ejemplos de abstracción lírica. Es justo señalar que, aunque la Ciudad Universitaria de Caracas ciertamente produjo la primera plataforma de “universalización” para el arte venezolano, no fue la única instancia en la que, durante los años 50, se produjeron memorables intervenciones artísticas de carácter constructivo. Otras obras emprendidas desde fines de los años 40 deben ser mencionadas, entre ellas la Concha Acústica de Bello Monte, en la que Otero traduce a formas murales el resultado de sus primeras investigaciones post-mondrianescas y, especialmente, el complejo arquitectónico del Centro Simón Bolívar, en cuyas torres, diseñadas por Cipriano Domínguez, el artista Carlos González Bogen produciría la primera intervención monumental de carácter abstracto constructivo y no-objetivo en el arte venezolano hasta muy entrados los años 70, a saber el mural-techo de ese enorme complejo arquitectónico.
 - 12 La aserción de Soto, según la cual su ausencia del proyecto de Villanueva se explicaría por su negativa a colaborar con la dictadura no se compagina con el hecho de haber aceptado por aquellos años una importante comisión para ese mismo gobierno, el mural monumental para el pabellón venezolano de la feria mundial en Bruselas, en 1956. Tardíamente, y como para saldar una deuda, si no para enmendar un error de origen, fue instalada en los jardines de la Facultad de Arquitectura de la Universidad una escultura de Soto, perteneciente a la serie de las *Estructuras Cinéticas* (1956-57). Esta obra, sin embargo, no fue prevista por el arquitecto. No se puede dudar, a pesar de todo, de la intención de Villanueva de seducir al joven Soto para su proyecto, tal como demuestra una carta de respuesta a la invitación del arquitecto, redactada por Soto en 1953, encontrada recientemente por Osbel Suárez en los archivos de la Fundación Villanueva. Igualmente existe la maqueta de un mural a realizar en la Universidad y cuya localización en el proyecto no ha sido, hasta donde puedo saber, plenamente identificada.
 - 13 Con la excepción de un breve período experimental de carácter no-objetivo durante los años 1954-55, Cruz-Diez manifestó explícitas resistencias políticas al legado de la abstracción pura, buscando una forma de arte con dimensión social de participación. Sólo tras sus primeras obras abstractas, constituidas por formas orgánicas y manipulables realizadas hacia 1956, Cruz-Diez se embarca en una investigación rigurosamente constructiva que lo llevará, en 1959, a la invención de su primera Fisicromía.
 - 14 Para un análisis más extenso de la reticulárea como obra crítica de la tradición constructiva venezolana, cf. Luis Pérez Oramas, “Gego, Laoconte, las redes y la indecisión de las cosas”, en *Gego. Obra Completa 1955-1990*. Caracas: Fundación Cisneros, 2003, pp. 299 ss; “Gego y la escena analítica del cinetismo”, en Mari Carmen Ramírez y Héctor Olea, *Heterotopías. Medio siglo sin-lugar: 1918-1968* [cat. expo.]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000, pp. 245 ss.
 - 15 La consagración de Soto como artista oficial de Venezuela fue impulsada particularmente durante el período presidencial de Raúl Leoni (1964-1969) y la primera presidencia de Rafael Caldera (1969-1974), con obras monumentales entre las que cabe mencionar su presencia en el pabellón venezolano de la Feria mundial de 1967 en Montreal y la fundación, en 1973, del Museo Soto de Ciudad Bolívar, ambos diseñados por el arquitecto moderno de cuyo proyecto universitario Soto había estado ausente, Villanueva. Además de Alejandro Otero, cuya escultura pública adquiere una forma definitiva alrededor de los eventos del cuatricentenario de Caracas, cabe recordar durante este período la obra pública de Mateo Manaure, cuyas intervenciones en el espacio urbano –autobuses, pasajes peatonales, paradas de transporte público– marcaron el fin de la década del 60. Obras significativas de Carlos Cruz-Diez aparecen en los años 70, con su emblemática intervención en la central hidroeléctrica José Antonio Páez y en la sede del aeropuerto internacional de Maiquetía o en el rediseño de la Plaza Venezuela, nuevo centro urbano de Caracas. Ciertamente su obra magna, las salas de máquinas de la central hidroeléctrica de Raúl Leoni en Guri (1983), escapa al período discutido en este ensayo, pero no representa menos la más absoluta culminación de la tradición abstracto-constructiva como forma simbólica de la modernización venezolana.
 - 16 Cf. Ariel Jiménez, “Conversaciones con Jesús Soto”, *Cuadernos de la Fundación Cisneros*, nº 6 (Caracas, 2005), p. 107.
 - 17 Para un desarrollo de estas ideas, cf. Luis Pérez Oramas, “Inventar la modernidad en tierra de Adán: Alfredo Boulton, Armando Reverón y Bárbaro Rivas”, en Ariel Jiménez, *Alfredo Boulton y sus contemporáneos. Diálogos críticos en el arte venezolano 1912-1974* [cat. expo.]. Nueva York: The Museum of Modern Art, 2009, pp. 324 ss.
 - 18 Las obras cinéticas suelen exigir del espectador un desplazamiento análogo, en su funcionamiento estructural, al de la lectura visual de las grandes obras narrativas y figurativas, de izquierda a derecha, y/o viceversa. Para un análisis de las consecuencias políticas de este fenómeno cf. Luis Pérez Oramas, “La hipoteca del ornato en las artes visuales venezolanas”, en Luis Pérez Oramas, *La cocina de Jurassic Park y otros ensayos visuales*. Caracas: Fundación Polar, 1998, pp. 253 ss. Para una interpretación de las implicaciones metafísicas de este fenómeno en la obra de Jesús Soto, cf. Ariel Jiménez, “Un ámbito de luz. Por un Soto barroco”, en *Soto*. Caracas: Fundación Soto, 2007, pp. 33 ss.
 - 19 Ariel Jiménez, “Conversaciones...”, cit., pp. 55-58.
 - 20 Ariel Jiménez, “Un ámbito...”, cit., p. 34.
 - 21 Interpretación esta que coincide, por lo demás, con la explicación ofrecida por el artista: “... lo que a mí me interesaba en ese momento era la idea de que no hacía falta representar todo lo que proponía en la obra, y ella podía continuar indefinidamente en cualquier dirección...”. Cf. A. Jiménez, “Conversaciones...”, cit., p. 58.
 - 22 Cf. A. Jiménez, “Un ámbito...”, cit., p. 36 y “Conversaciones...”, cit., p. 57.
 - 23 A. Jiménez, “Un ámbito...”, cit., p. 36.





**Invención
y reinención:
el diálogo
transatlántico
en la abstracción
geométrica¹**

GABRIEL PÉREZ-BARREIRO

C

ualquier debate sobre el arte de América Latina, y quizás más aún en lo relativo a la tradición de la abstracción geométrica, parece condenado a detenerse en cuestiones de contexto y localización, y, por extensión, en otros asuntos más arduos, como originalidad y derivación o invención y copia. Por mucho que quisiéramos recuperar o reivindicar una contribución a la historia del arte hasta ahora poco reconocida –y nivelar así diferencias culturales y geográficas creadas por siglos de eurocentrismo–, como historiadores tenemos la obligación de analizar los supuestos y mecanismos mediante los cuales las imágenes generan interpretaciones. Si ignoramos este hecho, caemos en la trampa de propagar ese mismo repertorio de imágenes ya disponibles, sin cuestionar el

por qué de su anterior exclusión, o reducirlo a un simple proyecto político de reivindicación y visibilidad, donde el “otro” es valorado en su condición de periférico. Mediante esta oposición binaria se refuerza, involuntariamente, la vigencia de un “centro”. En este ensayo me gustaría llevar a cabo el estudio de un caso concreto que ejemplifica las relaciones entre artistas europeos y argentinos durante las décadas de los 30 y 40. Tomando como ejemplo un conjunto de obras de Alfredo Hlito, Georges Vantongerloo y Richard Paul Lohse, analizaré cómo imágenes e ideas viajan a través del tiempo y del espacio y cómo la atribución de significado se realiza en función de las recíprocas relaciones entre intención artística, contexto e historia.

La palabra ‘invención’ tiene varios significados: descubrimiento, inventiva, fabricación, creación. La elección de un término u otro depende, en última instancia, de una postura moral, de la percepción que uno tenga del derecho a utilizar una noción o concepto previo, y está relacionada, por tanto, con la idea de decoro, o propiedad, intelectual y cultural. Si consideramos que un invento pertenece a su inventor, cualquier manipulación posterior supone también una usurpación, un uso sin autorización. Pero si, por el contrario, estimamos que la cultura está basada en el dinamismo y el diálogo, la reinención de formas e ideas se valorará entonces positivamente, deviniendo incluso en propulsor del desarrollo artístico. Esta problemática se hace especialmente presente en el campo de la legislación del arte y el ocio, traduciéndose en términos de protección de la propiedad intelectual y responsabilidad económica. No obstante, también es relevante para la historia del arte, ya que establecer la genealogía de las ideas e imágenes forma parte de cómo estructuramos la historia y generamos significados.

Si redujésemos la historia del arte tradicional a una ecuación, resultaría algo en la línea de lo siguiente: intención + contexto = contenido. Pero al aislar cada uno de estos elementos vemos que están contruidos de forma muy diferente. La intención, por lo menos desde el inicio del arte moderno, puede deducirse a partir de comentarios del artista, escritos, debates contemporáneos y, por supuesto, desde la evidencia de la obra misma. La principal dificultad reside en determinar la distancia que

inevitablemente se da entre la intención declarada por el artista y el resultado final. El contexto, en cambio, es algo que el historiador determina casi totalmente. El cómo, dónde y por qué se establecen los límites de un contexto determinado es, al igual que el valor que se le otorga a la invención, una decisión fundamentalmente ideológica. En el caso latinoamericano, el contexto ha sido un terreno resbaladizo sobre el cual se han fraguado diferentes enfoques e ideologías. Para algunos, América Latina en su conjunto es un contexto integral que se ha construido aislado de y en oposición a lo que llamamos “Occidente” (Europa y Estados Unidos). La manifestación más evidente de este modelo de pensamiento fue la exposición de 2004 *Inverted Utopias*, en la cual toda la obra relacionada con América Latina (incluso la que no se había realizado dentro de sus fronteras) se presentaba inevitablemente como la cara opuesta de un modelo central². De acuerdo con este modelo, América Latina sería sin duda el lugar de la diferencia, un contemporáneo El Dorado, donde el arte puede hacer todo aquello que en otros sitios le está vetado: es la promesa eterna de lo real y lo diferente. Para otros, sin embargo, el contexto se formula en términos de nación, coincidiendo con fronteras políticas y nacionalidades. Así, por ejemplo, Torres-García será siempre un artista uruguayo, con independencia de dónde haya creado sus obras e incluso del hecho de que haya pasado la mayor parte de su vida adulta en el extranjero. Según este modelo, la nacionalidad conlleva muchos más significados que un simple espacio físico: es un ADN inalienable que el artista arrastrará a lo largo de toda su vida, una especie de campo de fuerza cultural que protege a los artistas de influencias indebidas provocadas por o ejercidas sobre el contexto donde se encuentran en un momento determinado. También están aquellos que definen el contexto en relación con el lugar y época en que las obras fueron creadas, sin tener en cuenta el lugar de nacimiento de los protagonistas. Este es el modelo que, parcialmente, seguí en la exposición *The*

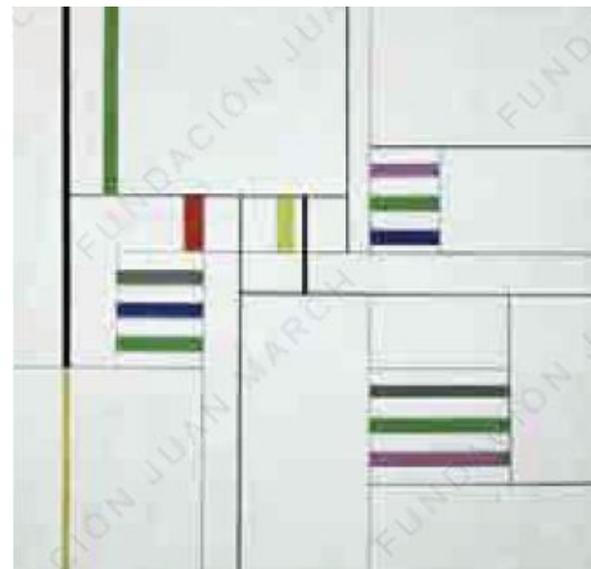


FIG. 1. Argentina. Alfredo Hlito, *Ritmos cromáticos III* 1949. Óleo sobre tela 100 x 100 cm. Colección Patricia Phelps de Cisneros

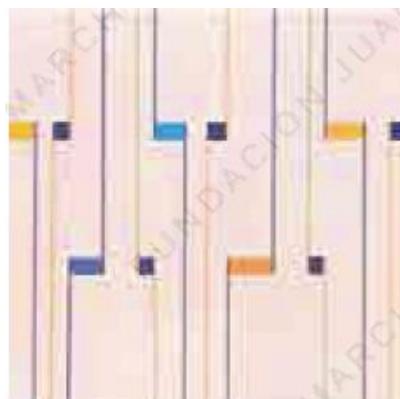


FIG. 2. Argentina. Alfredo Hlito, *Ritmos cromáticos* 1947. Óleo sobre tela 70 x 70 cm. Colección privada

Geometry of Hope, en la que las ciudades constituían unidades de contexto³. Pero este modelo resulta también limitado, en la medida en que la verdadera geografía cultural de la obra de arte es producto de una combinación de coincidencias y relaciones físicas, además de redes virtuales o redes de influencia ejercidas a través de publicaciones, debates, cartas, revistas y tantos otros mecanismos que contribuyen al entramado de influencias y debates que superan los límites de una ciudad. También existe, por supuesto, un modelo que opta por descontextualizar la obra en favor de una valoración puramente formal, postura que cuenta con la ventaja de hallarse a menudo más cerca de la intención declarada por el artista, aunque a expensas de un análisis histórico más elaborado. Lo que queda claro es que el término ‘contexto’ tiene múltiples significados y que la configuración de dichos significados tiene consecuencias irremediables sobre la interpretación de la obra y sobre su lugar en la historia del arte.

Para no caer en lo puramente abstracto, me gustaría ilustrarlo con el análisis de cuatro obras de arte realizadas por tres artistas diferentes en tres contextos distintos [FIG. 1, 2, 3, 4]. Sin conocer autoría ni fecha de ejecución, resultaría prácticamente imposible determinar cuál de ellas fue pintada en París en 1937, cuál en Zúrich en 1945 y cuáles en Buenos Aires en 1947 y 1949. El estilo, formato y técnica de las obras es tan parecido que ni siquiera el ojo experto sería capaz de distinguirlos. Un primer factor a considerar aquí es la manera de entender la distancia relativa. Me refiero a que, si estas obras hubieran sido realizadas durante el *Quattrocento* italiano –una en Florencia, otra en Venecia y las otras en Ferrara, todas ellas en el arco temporal de una década–, no tendríamos reparo en afirmar que son el resultado de un mismo fenómeno: el Renacimiento italiano, y ello teniendo en cuenta que las distancias relativas, temporales y físicas, son comparables⁴. Sin embargo, una vez llegados a la modernidad, y en particular a lo que América Latina se refiere, tendemos a ponernos más quisquillosos con la elaboración de geografías y cronologías absolutas y trazamos una línea entre unas obras y otras, una línea que habitualmente separa Europa y América Latina. Esta división binaria acarrea un sinfín de consecuencias. En primer lugar, permite establecer una jerarquía: más temprano o europeo equivale a ‘origen’ o ‘causa’, mientras que posterior y latinoamericano a ‘copia’ o ‘efecto’. Y en cuanto se realiza esta división, hay quienes, a ambos lados, comienzan a establecer posiciones: de un lado están aquellos que con prepotencia reafirman sus propias ideas de supremacía cultural, y del otro los que reivindican una postura política diferencial, generando en el otro nociones de identidad cultural y étnica o haciendo que conciba un lado como la inversión del otro. Esta división simplista genera otro punto ciego importante en lo que concierne a las relaciones que tienen lugar *dentro de* esos mismos contextos. Se tiende a reducir América Latina y Europa a dos bloques monolíticos, cuando en realidad existen importantes diferencias nacionales, culturales e históricas dentro de sus mismas fronteras.

La problemática del contexto y de América Latina/ Europa se complica aún más debido al universalismo implícito del arte abstracto en general y a la circunscripción de esta tradición a una región (América Latina) a menudo considerada demasiado “atrasada” como para participar plenamente en corrientes artísticas que van más allá del folclore o del realismo mágico. Hasta la década de los 90, el arte abstracto



FIG. 3. Suiza. Richard Paul Lohse, *Konkretion I* 1945-1946 (Concreción) Óleo/pavatex, 70 x 70 cm Richard Paul Lohse-Stiftung Zúrich

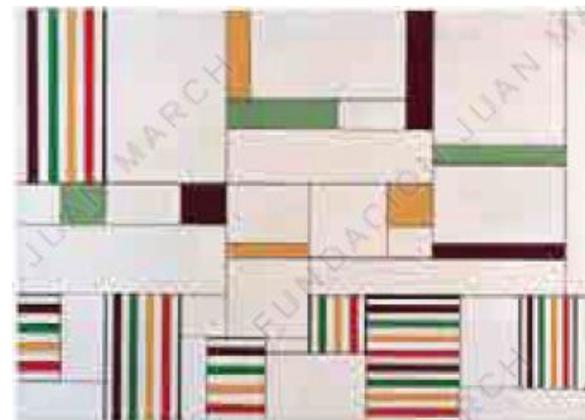


FIG. 4. Bélgica, activo en París. Georges Vantongerloo *Fonction-composition*, 1937 (Función-composición) Óleo sobre tabla 56 x 78 cm. Kunstmuseum Basel Basilea

FIG. 5. Argentina. Juan Melé, *Marco recortado n° 2*, 1946. Óleo sobre contrachapado
71.1 x 50.2 x 2.5 cm
Colección Patricia Phelps de Cisneros



FIG. 6. Argentina. Raúl Lozza, *Relieve n° 30*, 1946
Óleo sobre contrachapado y metal, 41,9 x 53,7 x 2,7 cm
Colección Patricia Phelps de Cisneros

de América Latina quedó excluido de los debates que giraban en torno al arte internacional latinoamericano. Era demasiado cosmopolita, demasiado internacional y, por lo tanto, no lo suficientemente "latinoamericano" (sea cual sea el significado de este término). Pero en América Latina la situación era diferente. En Argentina, el país de origen de Alfredo Hlito, por ejemplo, se interpretaron las obras abstractas de los años 40 como una oportunidad de "ponerse al día" con el resto del mundo. En palabras de Jorge Romero Brest: "El primer intento para superar la hibridez fue de los concretos argentinos en los años 40, pues aceptaron francamente el dogma de Max Bill y Georges Vantongerloo, e hicieron las cosas tan bien como ellos"⁵. Pero en realidad este modelo resulta tan pasivo como el rechazo fácil del internacionalismo, pues juzga la obra en términos de semejanza con el modelo, semejanza que en este caso es valorada negativamente en el extranjero y positivamente en el país de origen.

Entonces, ¿qué hemos de hacer con obras como estas, tan próximas a su modelo? Una vez más, dependerá de lo que *queramos* hacer con ellas. Como hemos visto anteriormente, una primera opción sería rechazarlas como derivadas de otras, o alabarlas como evidencia de estar al día, dos actitudes que al final vienen a ser lo mismo. Otra opción sería interpretar este parecido como una confirmación de la existencia de un verdadero arte internacional. Esta postura supondría ignorar la situación física y temporal de las obras, para entenderlas como diferentes manifestaciones artísticas de un mismo idioma plástico que trasciende fronteras nacionales y temporales. Implícita en el proyecto moderno se halla la idea de que existe un código perceptivo y matemático que, una vez eliminados los artificios del arte tradicional (perspectiva, ilusión, etc.), revelará los componentes esenciales y auténticos del arte. Nuestros tres artistas, Hlito, Vantongerloo y Lohse, sin duda hubieran apoyado esta idea con entusiasmo. Sin embargo, esta aspiración –que, de acuerdo con su propia lógica, habría creado un estilo artístico único y uniforme– produjo el efecto contrario. Como ha subrayado John Elderfield en su magnífico ensayo para el catálogo del Dallas Museum of Art en 1972: "Para los defensores del estilo geométrico utilitarista era fácil sustraer de estas fuentes [formales] un vocabulario de elementos 'significativos', cuya relevancia pudiera ser explicada de manera racional, pero a la vez les resultó casi imposible crear una teoría que rigiera su composición... En última instancia, tiene mucho más impacto el conjunto de elementos que los elementos en sí"⁶. Elderfield sostiene que el gusto personal es un factor ineludible incluso para un tipo de arte que aspira a superarlo, y que no existe un orden universal absoluto que nos enseñe *cómo* realizar una obra de arte. El gusto personal no es tan sólo una consecuencia inevitable, sino también una causa que, en primer lugar, conduce a ciertas ideologías hacia la abstracción. Y es precisamente ahora cuando podemos mirar más allá de la superficie y profundizar en la obra en sí.

Estos tres artistas aspiraron a crear un arte "concreto", es decir, un arte cuyos elementos no se presentan como el resultado de un proceso deductivo de abstracción a partir de un modelo, sino que no tienen otro significado que ellos mismos. El arte concreto fue, por tanto, la forma más extrema del arte no figurativo, alejándose de artistas como Mondrian, Malevich o Kandinsky, para quienes la abstracción era hasta cierto punto una representación metafórica, o incluso alegórica, de un orden espiritual superior. Inspirados en el manifiesto de Arte Concreto de 1930, para los artistas con-

cretistas “la pintura ha de construirse a partir de elementos puramente plásticos, es decir, planos y colores. Un elemento pictórico no tiene otro significado que él mismo y, en consecuencia, la pintura no posee otro significado que ella misma”⁷. Sin embargo, este “no tiene otro significado que él mismo” tiene en realidad varias acepciones, que pueden revelar diferentes intenciones del artista.

Para los artistas argentinos de la década de los 40, encontrar un lenguaje objetivo y no figurativo era algo ligado a su visión política. Como simpatizantes de la extrema izquierda, los miembros (entre ellos Alfredo Hlito) de la Asociación Arte Concreto-Inventiva, fundada en 1946, habían declarado su intención de despojar al arte de todo vestigio de ilusionismo, para así convertirlo en un instrumento eficaz en la lucha de clases. Desde esta perspectiva, la objetividad equivalía a un imperativo moral destinado a combatir el papel que el arte había ejercido durante siglos, el de un instrumento al servicio de la clase dominante, que había utilizado la ilusión (es decir, el engaño) como su principal recurso. Intentar recuperar la abstracción geométrica comunista en los años 40 era, por lo menos, una propuesta ingenua y optimista. A raíz de esto, los artistas fueron expulsados, como podría esperarse, del Partido Comunista, pero esta expulsión estuvo precedida por un periodo fructífero de intensos debates, exposiciones, manifiestos y acontecimientos. Rhod Rothfuss publicó un artículo en la revista *Arturo* [CAT. 63, 64] en 1944, donde argumentaba que el marco estructurado o recortado suponía el avance más importante ocurrido en el panorama de la abstracción internacional. Junto a muchos otros artistas, Maldonado, Hlito, Prati y Melé siguieron su ejemplo, trabajando con una gran variedad de soluciones formales basadas en la idea de un marco estructurado [FIG. 5]. A finales de 1946, como resultado de intensos debates políticos y estéticos, los artistas desarrollaron la coplanaridad como la solución definitiva para un tipo de arte que, mediante la separación de las formas en el espacio, había logrado eliminar toda traza de ilusionismo [FIG. 6]. Entre finales de 1946 y principios de 1947 tuvieron lugar dos hechos determinantes para el grupo: la expulsión del Partido Comunista y la comprobación de que su solución formal no resultaba tan infalible como habían pensado. A causa de esta crisis, muchos artistas dejaron de trabajar, mientras que un número reducido de ellos decidieron

volver al marco ortogonal, creando obras similares a aquellas que comentábamos al inicio de este ensayo [FIG. 7]. Maldonado viajó a Europa durante este periodo y entró en contacto con Vantongerloo, Max Bill y otros artistas europeos, además de crear nexos que le llevarían a establecerse permanentemente en Europa en la década de los 50 e iniciar una próspera carrera como profesor, filósofo y diseñador. A su vuelta a Argentina, Maldonado traía gran cantidad de información sobre el arte europeo de posguerra y decidió crear una red internacional de intercambio a través de revistas como *Nueva Visión* [CAT. 79], que contenían información de actualidad sobre el arte y la arquitectura contemporánea. Mientras que Maldonado, Hlito y otros artistas cambiaban lentamente sus lealtades formales e ideológicas, desplazándolas hacia Europa, los artistas Madí, que habían surgido de la creación de la revista *Arturo*, avanzaban en direcciones diferentes, adscribiéndose a una filosofía con tintes más anárquicos e irreverentes. Aunque compartían las mismas raíces, tanto el carácter como la producción de los artistas Madí y los artistas del Arte Concreto-Inventiva de Buenos Aires diferían sustancialmente y ya en 1947 apenas tenían rasgos en común.

Volviendo a nuestra pregunta inicial: tras familiarizarse Maldonado con el arte concreto europeo, ¿acaso los argentinos “aceptaron el dogma y lo aplicaron igual de bien” que los europeos, como ha sugerido Romero Brest? ¿Existen, por el contrario, diferencias significativas entre unas obras y otras? Yo argumentaría que hubo marcadas diferencias de enfoque, debido precisamente a los antecedentes particulares de cada caso, antecedentes claramente ligados a diferencias contextuales. Si miramos el manifiesto de Arte Concreto de 1930 y su apelación a un tipo de arte que no significara nada ajeno a la propia obra de arte, podemos entenderlo de dos maneras: o bien la presencia de los elementos fundamentales del arte (color, línea, forma) puede ser interpretada como señal de una verdad absoluta, o estos elementos tienen sentido sólo en su condición de elementos plásticos. En otras palabras, la búsqueda de pureza del arte es o una búsqueda moral y filosófica paralela a la búsqueda más general de la verdad, o un simple ejercicio formal. La primera postura puede resumirse en la afirmación realizada por Johannes Kepler en el siglo XVII, “*geometria est archetypus pulchritudinis mundi*”, esto es, la geometría es el arquetipo de la belleza del mundo⁸. A partir de esta aseveración de Kepler, para quien la geometría probaba la existencia de Dios, sólo hay que dar un pequeño paso para sustituir a Dios por materialismo dialéctico, teosofía o cualquier otro sistema neoplatónico en el cual las matemáticas sirven como metáfora de una verdad más compleja del universo. Sin embargo, insistir en los elementos puros del arte también puede ser interpretado como un llamamiento al arte por el arte, y en tal caso sería algo libre y carente de imposiciones, sin compromisos fuera de sí mismo. Se trata en última instancia de definir si el arte es metáfora de un orden cósmico o social superior o si existe simplemente como un hecho perceptivo sin ninguna aspiración más allá de la esfera artística. Este debate también entra en el campo de lo político, ya que el materialismo implícito en la postura formalista ha de interpretarse bien como una afirmación, bien como un rechazo de un proyecto social utópico. Para los argentinos, que desde el inicio de su proyecto habían adoptado el término de arte concreto, su lucha por lograr la autonomía del arte estaba en relación directa con una batalla social por la justicia y funcionaba como un arma fundamental



FIG. 7. Argentina. Tomás Maldonado, *Desarrollo de un triángulo*, 1949. Óleo sobre tela, 80,6 × 60,3 cm. Colección Patricia Phelps de Cisneros

en la lucha política dentro de un contexto más amplio. El orden geométrico representado en sus obras simbolizaba un nuevo orden social, que sería estructurado de manera colectiva, objetiva y racional. Edgar Bayley destacó este hecho en 1946 en las páginas de *Orientación*, el principal órgano del Partido Comunista en Argentina: “Los artistas y escritores enrolados en el movimiento de arte concreto parten, para la formulación de su estética, de una conciencia del mundo y de los medios para su transformación. En todas la épocas, el estilo artístico ha guardado relación con la forma en que estaban organizadas las fuerzas productivas”⁹.

En Europa, sin embargo, los efectos del arte concreto tomaron un cariz diferente a mediados de siglo, debiéndose esto posiblemente a las consecuencias de una guerra en la que Argentina se mantuvo al margen. Mientras que las obras de Van Doesburg anteriores a la guerra [FIG. 8] mostraban una geometría hard-edge reducida a sus elementos esenciales, cuando los principios del movimiento se expandieron hacia Suiza y París ya habían perdido fuerza y se aplicaban con más libertad. Max Bill, la principal figura que abogó por recuperar el arte concreto tras la guerra, hablaba de la necesidad de “representar pensamientos abstractos de una manera sensual y tangible”¹⁰. A pesar de ser extremadamente meticuloso, la obra de Bill sorprende por su sensualidad. Obras como *Dreiteilige Einheit* (Unidad tripartita) [FIG. 9], célebre ganadora del primer premio en la Bienal de São Paulo de 1951, no transmite la dureza y rigidez del lenguaje geométrico y, a pesar de ello, es geoméricamente perfecta. Los experimentos con curvas realizados por Bill con bandas de Moebius y sus series de variaciones dotaron al arte concreto de mayor lirismo y de un carácter más lúdico. Al no contar con las restricciones de un proyecto ideológico o político (posiblemente debido a su origen suizo), Bill exploró las relaciones formales de los elementos sin ningún otro fin en mente. Aunque es un hecho frecuentemente obviado por la historiografía europea y norteamericana, la influencia de Bill sobre un grupo de artistas europeos fue enorme. Resulta irónico que este estilo de arte concreto tomase forma y cobrase nueva vida

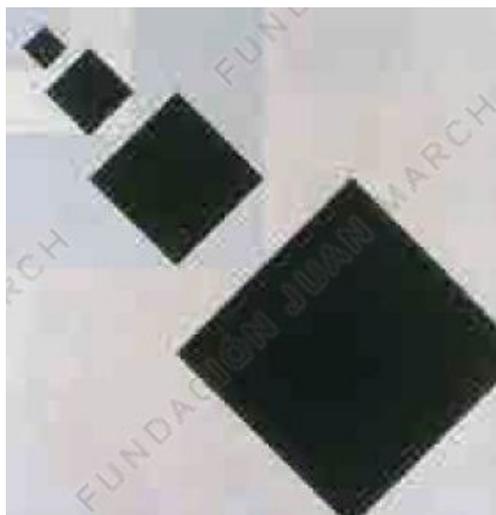


FIG. 8. Holanda. Theo van Doesburg, *Arithmetic Composition*, 1930 (Composición aritmética) Óleo sobre tela 101 x 101 cm. Kunstmuseum Winterthur

en América Latina gracias al diálogo entre artistas como Bill, Lohse y Vantongerloo y aquellos que se hallaban al otro lado del Atlántico, tanto al norte como al sur.

Viendo las diferencias ideológicas tan evidentes entre artistas suizos y argentinos, hemos de preguntarnos por qué sus obras resultan tan similares. Yo me atrevería a decir que ambos grupos trabajaban con un lenguaje formal parecido, aunque poseían intenciones distintas y habían recibido una formación diferente. Una herramienta de gran utilidad para examinar estas diferencias son sus dibujos. Aunque han sobrevivido pocos, revelan detalles importantes del proceso creativo. Las obras de artistas suizos [FIG. 10] expresan ante todo una preocupación por el color y en concreto por las variaciones tonales. En estos bocetos aparecen estructuras geométricas de relativa simplicidad, que sirven para crear variaciones cromáticas armónicas. La mayoría de las anotaciones hacen referencia a las secuencias específicas por medio de las cuales los colores interactúan y se mezclan. Como resultado, muchas de estas obras parecen extenderse fuera de los límites del marco, como fragmentos de una obra de arte que se expande más allá de sí misma. Si contemplamos un dibujo de Hlito [FIG. 11], advertimos que sucede lo contrario: la composición geométrica se torna más importante que las relaciones entre los colores. Hlito empieza por dividir el marco, de acuerdo con la doctrina de la sección áurea. Aunque algunas formas no coinciden con la estructura subyacente, hay un claro interés por crear un nexo entre la composición y un sistema elemental, a la vez que en establecer un diálogo entre la composición y el marco.

Si observamos los colores utilizados por Hlito en este dibujo, veremos que en un primer intento aplicó los tres colores primarios y el negro, como si se tratara de una alusión a Mondrian. Pero al contemplar la obra acabada [FIG. 12] vemos que los colores han pasado a ser verde, morado y gris. Aunque desconozco el motivo de este cambio cromático –y es que el color continúa siendo un campo sin estudiar en el arte argentino–, lo que sí demuestra tanto el boceto como la pintura acabada es el interés de Hlito por la composición geométrica y la estructura interior al marco. Muchas obras suizas, por el contrario, se centran en las relaciones cromáticas y las secuencias seriales más allá del marco. Es decir, uno establece un sistema relacional y lírico, mientras que el otro intenta crear un sistema rígido de relaciones estables. Rosalind Krauss, que ha estudiado el papel de la cuadrícula en el arte moderno, distingue entre dos grandes escuelas: la cuadrícula como parte de una estructura contenedora y la cuadrícula como una continuación implícita más allá del marco. Según Krauss: “Las cuadrículas que se mantienen dentro de los límites del marco suelen mostrarse más materiales... Mientras que aquellas que trascienden el marco implican la desmaterialización de la superficie, la materia desaparece en un titileo perpetuo o un movimiento implícito”¹¹. Este análisis explicaría la diferencia entre la cuadrícula dentro del marco, realizada por Hlito, que hunde sus raíces en el materialismo y en la teoría comunista, y las secuencias implícitas de las obras suizas, que revelan un interés mayor por asuntos ligados a la percepción, en detrimento de temas políticos. Pero antes de concluir esta explicación es necesario destacar la presencia de una importante excepción dentro del panorama argentino. La obra de Lidy Prati [FIG. 13] explora series y secuencias que transmiten una sensación de continuidad más allá del marco. Se trata, sin embargo, de un caso único, siendo Prati casualmente la menos comprometida con la política revolucionaria del grupo.

FIG. 9. Suiza. Max Bill
Dreiteilige Einheit, 1948-49
(Unidad tripartita)
Acero inoxidable
114 x 88,3 x 98,2 cm. Museu
de Arte Contemporânea da
Universidade de São Paulo

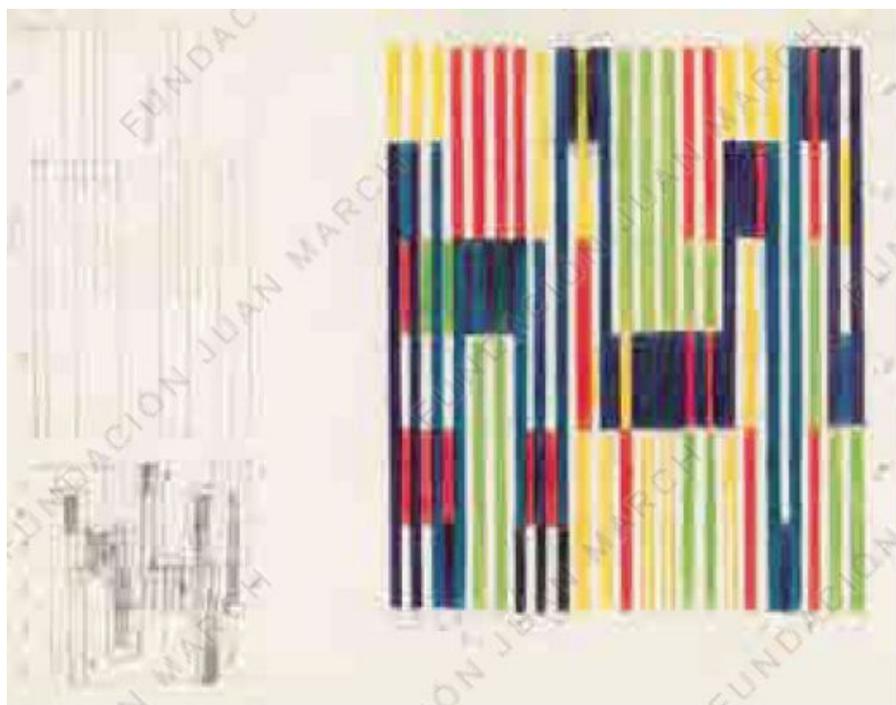


FIG. 10. Suiza. Richard Paul
Lohse, *Reihenelemente in
rythmischen Gruppen*, 1945
(Series de elementos en
grupos rítmicos). Lápiz sobre
papel, 21 x 27,5 cm. Richard
Paul Lohse-Stiftung, Zürich

FIG. 11. Argentina. Alfredo
Hlito, *Dibujo preparatorio
para Ritmos cromáticos III*
c 1949. Tinta y lápiz de color
sobre papel, 15,2 x 15,9 cm
Colección privada

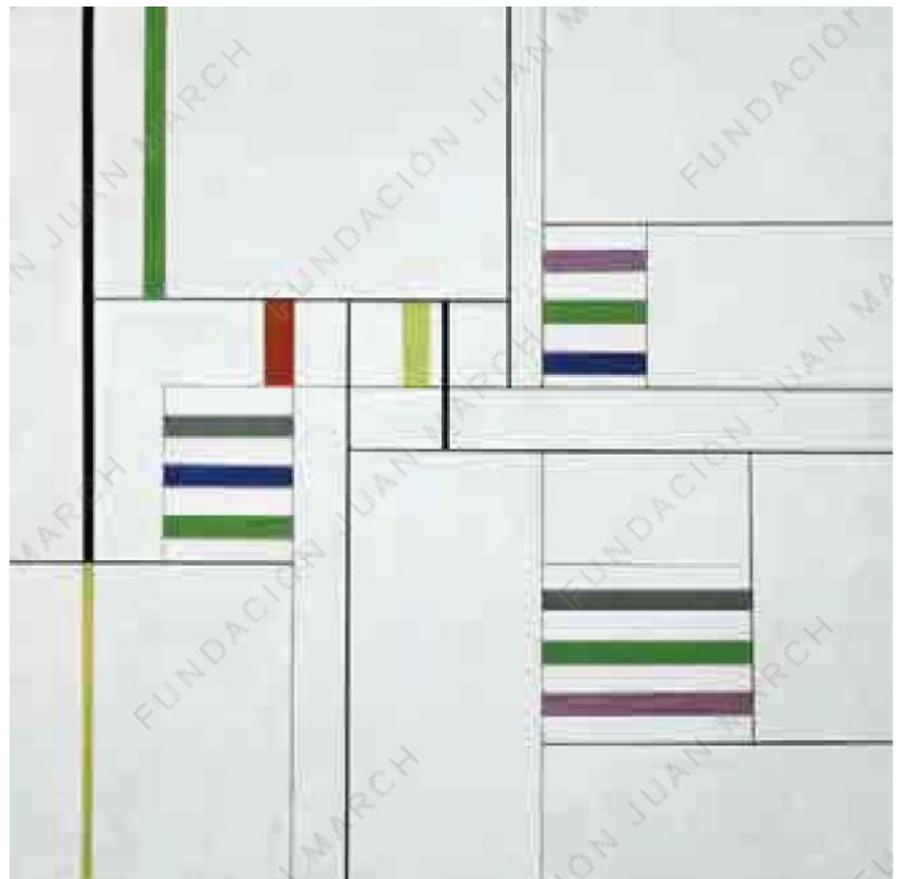
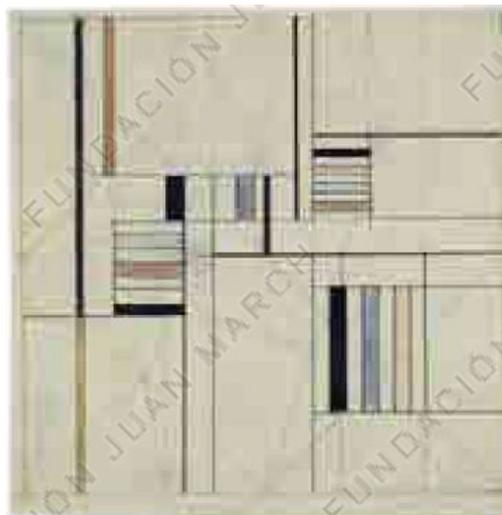


FIG. 12. Argentina. Alfredo
Hlito, *Ritmos cromáticos III*
1949. Óleo sobre tela
100 x 100 cm. Colección
Patricia Phelps de Cisneros



Es posible que estas diferencias de enfoque deriven de los diferentes recorridos históricos que dieron lugar a dichas obras. En la obra de los artistas argentinos, el marco era el tema central desde que en 1944 se propusiera la idea del marco recortado. Y aunque los artistas de la Asociación Arte Concreto-Invención habían sido expulsados del Partido Comunista en 1947, continuaron creyendo en los valores absolutos y utópicos de la geometría. Los suizos, al contrario, habían presenciado de primera mano los estragos causados por una ideología extrema y en la abstracción geométrica veían la posibilidad de crear series y variaciones, la posibilidad de un arte como patrón o fragmento de una secuencia más que como un manifiesto visual independiente ligado a un sistema político. María Amalia García resume esto de manera excelente al describir la obra de Bill: "El concepto plástico-matemático que Bill proponía no hacía referencia a una idea distante y numérica, sino a la capacidad humana en el manejo de las relaciones"¹².

Hemos visto cómo obras que a primera vista se parecen entre sí están motivadas por intenciones diferentes, que a su vez dependen de factores contextuales. Esto requiere cuestionarse cómo se desplazan las ideas entre unos contextos y otros y cómo es interpretada esta información. Volviendo a la revista *Arturo*, de 1944, a la que se ha hecho referencia antes, el artículo de Rhod Rothfuss titulado "El marco: un problema de la plástica actual" (incluido en la sección documental de este catálogo) presenta un caso bastante típico. En este artículo vital para la generación de 1940 afincada en Buenos Aires, Rothfuss traza una línea desde la Revolución Francesa hasta el arte de Cézanne, pasando por el cubismo, futurismo, Kandinsky y Mondrian, hasta concluir en el arte actual. Establecer una genealogía que concluyese con la obra del propio autor fue un ejercicio bastante frecuente dentro del proyecto moderno y además una parte esencial en la elaboración de un manifiesto. El marco era el asunto central del ensayo de Rothfuss, que argumentaba que ninguno de sus predecesores había logrado liberarse completamente de la tradición centenaria de realizar la composición dentro de un rectángulo, y su obra, sostenía el artista, proponía una solución a este problema. Además de utilizar sus propias obras, Rothfuss incluyó en el artículo dos reproducciones de obras ajenas: una de Kandinsky y otra de Mondrian, dos artistas a los que critica por limitarse al marco rectangular, sosteniendo que, de haber sabido, hubieran intentado liberarse de esta restricción. Me gustaría centrarme en la reproducción de Mondrian. Durante este periodo, en Argentina, Mondrian era considerado un artista concretista. Tanto aquí como en otros países, su geometría reduccionista se interpretó como la brocha final del proyecto abstracto: el artista había logrado reducir el arte a sus elementos esenciales. Cuando las imágenes se reproducen en una revista, no sólo se aplanan los colores y las formas, sino que además aparecen desligadas de su contexto discursivo; de esta manera, en otros lugares cobran otros significados. Si los argentinos hubiesen leído los textos de Mondrian y tenido un conocimiento más profundo de sus actividades, hubieran sabido que la producción del artista, en realidad, difería de su definición del arte concreto, así como del constructivismo ruso. Y sin embargo Mondrian sí aspiraba a crear un arte envolvente, que se expandiera más allá del marco. Pero

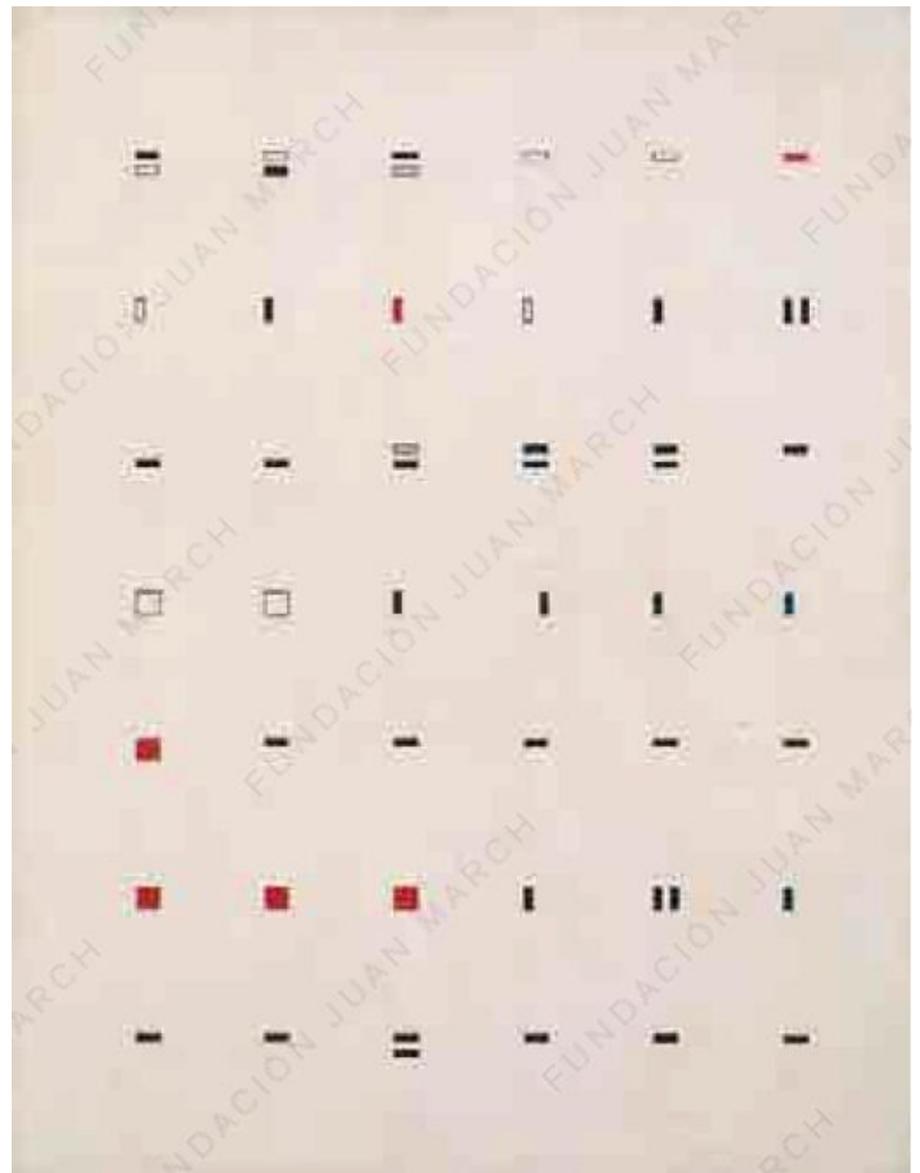


FIG. 13. Argentina. Lidy Prati, *Composición serial*, c 1948. Óleo sobre cartón madera, 75,3 x 55,8 cm Malba - Fundación Costantini Buenos Aires

viendo una simple reproducción impresa y sin poseer conocimientos más amplios sobre el proyecto de Mondrian, su contexto o escritos, los jóvenes artistas argentinos interpretaron la ilustración como pudieron, ligándola a sus propias inquietudes sobre el marco y el proyecto evolucionista que conducía a un lenguaje fundamentado en el marxismo.

Cuando en 1953 Alfredo Hlito viajó a Europa y pudo ver personalmente una pintura de Mondrian, el impacto fue instantáneo y hasta traumático. Después escribiría: "También me di cuenta de que la pintura de Mondrian no era como yo había creído, que él trabajaba mucho cada obra; vi que sus fondos blancos –que uno había creído pintados sin accidentes– tenían rayas negras que eran verdaderos surcos"¹³. Las pinturas realizadas por Hlito, Maldonado y sus colegas de Buenos Aires en 1940 muestran una superficie plana y pura, ya que los artistas intentaban con ahínco eliminar de la obra cualquier rastro de marca humana, con el objetivo de lograr un acabado tan próximo al acabado industrial como fuera posible. Al contemplar las reproducciones de Mondrian incluidas en las revistas, era fácil pensar que el artista también perseguía esta meta y que sus obras transmitían igualmente esa dureza y firmeza, pero de hecho estaban marcadas por trazos dubitativos y pinceladas plenamente conscientes. Al ver la obra en 1953, Hlito se percató de las diferencias entre su lectura de la reproducción y su encuentro con la obra original. Aunque en ese momento todavía no había estudiado en profundidad la obra del artista, supo interpretarlo en términos pictóricos, como el resultado de un proceso más intuitivo y de carácter tentativo que estrictamente deductivo, como habíamos caracterizado su obra temprana. La sorpresa fue tal que Hlito abandonó por completo la geometría hard-edge, convirtiéndose en uno de los principales protagonistas de un movimiento llamado 'geometría sensible' o geometría sensible, formulado en los años 60 y 70 por el crítico brasileño Roberto Pontual como una respuesta a la abstracción pura. Al ver el camino que siguió Hlito, uno no puede evitar pensar que el artista se confundió nuevamente en su interpretación de Mondrian, pero no pretendemos hacer aquí un juicio de valor, sino entender el proceso de malinterpretación creativo, que parece agravarse cuando la distancia entre un fenómeno y el lector es mayor. El caso de Hlito representa el de un artista que interpreta a Mondrian a través de una reproducción y llega a una conclusión determinada y que después, contemplando la obra original, llega a conclusiones completamente diferentes.

Volviendo a nuestro punto de partida, cabe preguntarse por qué Vantongerloo y Lohse también optaron por pintar planos perfectos y uniformes, teniendo en cuenta que ellos sí tuvieron la oportunidad de contemplar de cerca la obra de Mondrian. Esto destruiría nuestra hipótesis según la cual la distancia entre Europa y América Latina sería el factor determinante en las interpretaciones de Mondrian. Aunque estos artistas habrían visto sin duda las obras originales, ellos buscaban, al igual que Hlito en 1947, la expresión pura de la geometría y una manera de hacer cuadrar variaciones seriales dentro de una cuadrícula. En 1953 Hlito pudo ver las imperfecciones presentes en la obra de Mondrian, ya que de algún modo él mismo estaba profundamente decepcionado con el proyecto del arte concreto y buscaba su propia identidad como

pintor. Y es que muchos artistas vieron en Mondrian una fuente de inspiración para proyectos artísticos de lo más variado. Ninguna de estas interpretaciones es, en última instancia, más o menos válida. Lo único que podemos decir con certeza es que un artista ha de entender e interpretar la obra de sus predecesores si lo que desea es crear. El propósito que orienta su búsqueda inevitablemente influirá tanto en lo que el artista "lea" como en lo que después se disponga a crear. Quizás más que un asunto de geografía, nacionalidad, distancia o fronteras, el contexto sea, en resumidas cuentas, una interpretación surgida del prisma de lo que se desea ver.

NOTAS

- 1 Este ensayo es una adaptación de la ponencia "The Reinvention of European Abstraction in Argentina 1944-1950"; presentada el 15 de abril del 2010 en el Institute of Fine Arts, New York University. Agradezco a Mary Kate O'Hare su atenta lectura de las primeras versiones del ensayo.
- 2 Mari Carmen Ramírez y Héctor Olea, *Inverted Utopias: Avant-Garde Art in Latin America*. Houston: The Museum of Fine Arts; New Haven: Yale University Press, 2004. Esta exposición se celebró por primera vez en el año 2000 bajo el título *Heterotopías* en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.
- 3 Gabriel Pérez-Barreiro (ed.), *The Geometry of Hope: Latin American Abstract Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection*. Austin: Blanton Museum of Art, University of Texas at Austin, 2007.
- 4 Quisiera agradecer a Luis Pérez Oramas esta comparación.
- 5 Jorge Romero Brest, "La crisis del arte en Latinoamérica y el mundo", en Damián Bayón (ed.), *América Latina en sus artes*. México, D. F.: UNESCO-Siglo XXI, 1974, p. 94.
- 6 Cf. *Geometric Abstraction 1926-1942* [cat. expo.]. Dallas: Dallas Museum of Art, 1972, s. p.
- 7 Citado en Gladys Fabre y Doris Wintgens Hötte (eds.), *Van Doesburg and the International Avant-Garde: Constructing a New World*. Londres: Tate Publishing, 2009, p. 187.
- 8 Citado en Ernst Peter Fischer, *Beauty and the Beast: The Aesthetic Moment in Science*. Nueva York: Plenum Press, 1999, p. 7.
- 9 Edgar Bayley, "Sobre Arte Concreto", reproducido en Nelly Perazzo, *Vanguardias de la década del 40. Arte Concreto-Invencción, Arte Madí, Perceptismo*. Buenos Aires: Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori, 1980, s. p., y en este catálogo.
- 10 Citado en *Tate: British and International Modern and Contemporary Art* (Fecha de acceso 1 diciembre 2010).
- 11 Rosalind Krauss, "Grids", en *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, MA: MIT Press, 1985, p. 21.
- 12 María Amalia García, "Max Bill on the Map of Argentine-Brazilian Concrete Art", en Mari Carmen Ramírez y Héctor Olea (eds.), *Building on a Construct: The Adolpho Leirner Collection of Brazilian Constructive Art at the Museum of Fine Arts, Houston*. Houston: The Museum of Fine Arts; New Haven: Yale University Press, 2009, p. 61.
- 13 Alfredo Hlito, *Escritos sobre arte*. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, 1995, pp. 205-206.

obras en exposición

La sección dedicada a las obras en exposición incluye, con distinto tratamiento, tanto obras como documentos históricos (en su mayoría revistas y manifiestos), en un orden que combina el criterio cronológico con el geográfico: Uruguay, el México de Germán Cueto, Argentina, Brasil, Venezuela, la Colombia de Leo Matiz, Cuba y una coda final en torno al contexto europeo. Por razones comparativas y de contexto, esta sección está ilustrada asimismo con algunas obras y documentos no expuestos, cuya ficha técnica no va antecedida por la nota "CAT."



Uruguay

CAT. 1
Joaquín Torres-García
Estructura en blanco y negro, 1930
Madera pintada
48,9 x 35,6 x 8 cm
Colección Carmen Thyssen-Bornemisza
en depósito en el Museo Thyssen-Bornemisza
Inv. CTB 1999.18



CAT. 2
Joaquín Torres-García
Sin título, 1930
Óleo sobre lienzo tensado sobre contrachapado
73 x 60 cm
Centre Pompidou, París. Musée national d'art moderne /
Centre de création industrielle. Donación 1993
Inv. AM 1993-58



CAT. 3

Joaquín Torres-García

Estructura en blanco y negro, 1938

Óleo sobre papel montado sobre madera

80,7 x 102 cm

The Museum of Modern Art, Nueva York.

Donación de Patricia Phelps de

Cisneros en honor a David Rockefeller, 2004

Inv. 331.2004



CAT. 4

Joaquín Torres-García

Estructura constructiva con formas geométricas, 1943

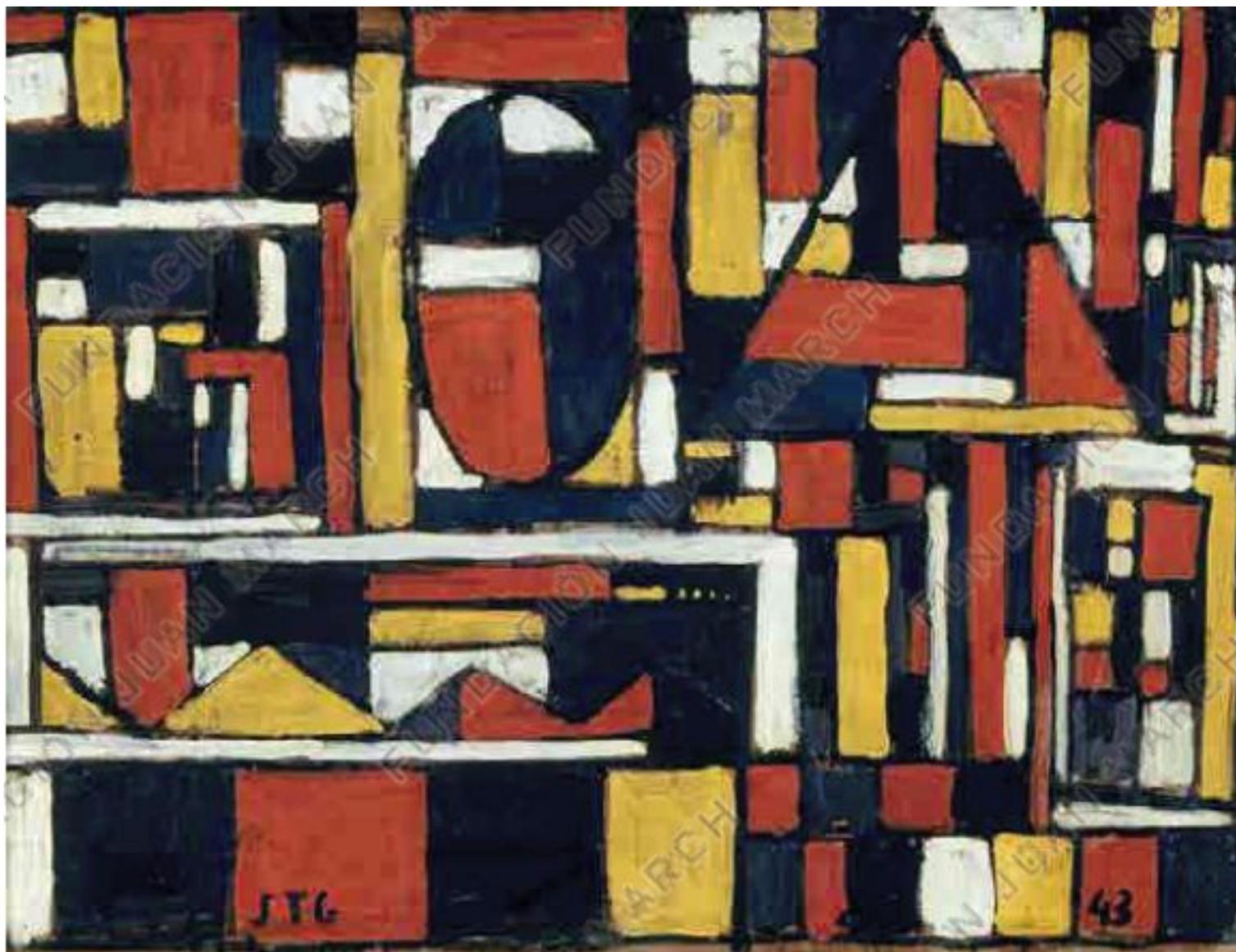
Óleo sobre cartón

52 x 69 cm

Centre Pompidou, París. Musée national d'art moderne /
Centre de création industrielle.

Donación de la familia del artista al Estado
en 1956, atribución en 1956

Inv. AM 3415 P



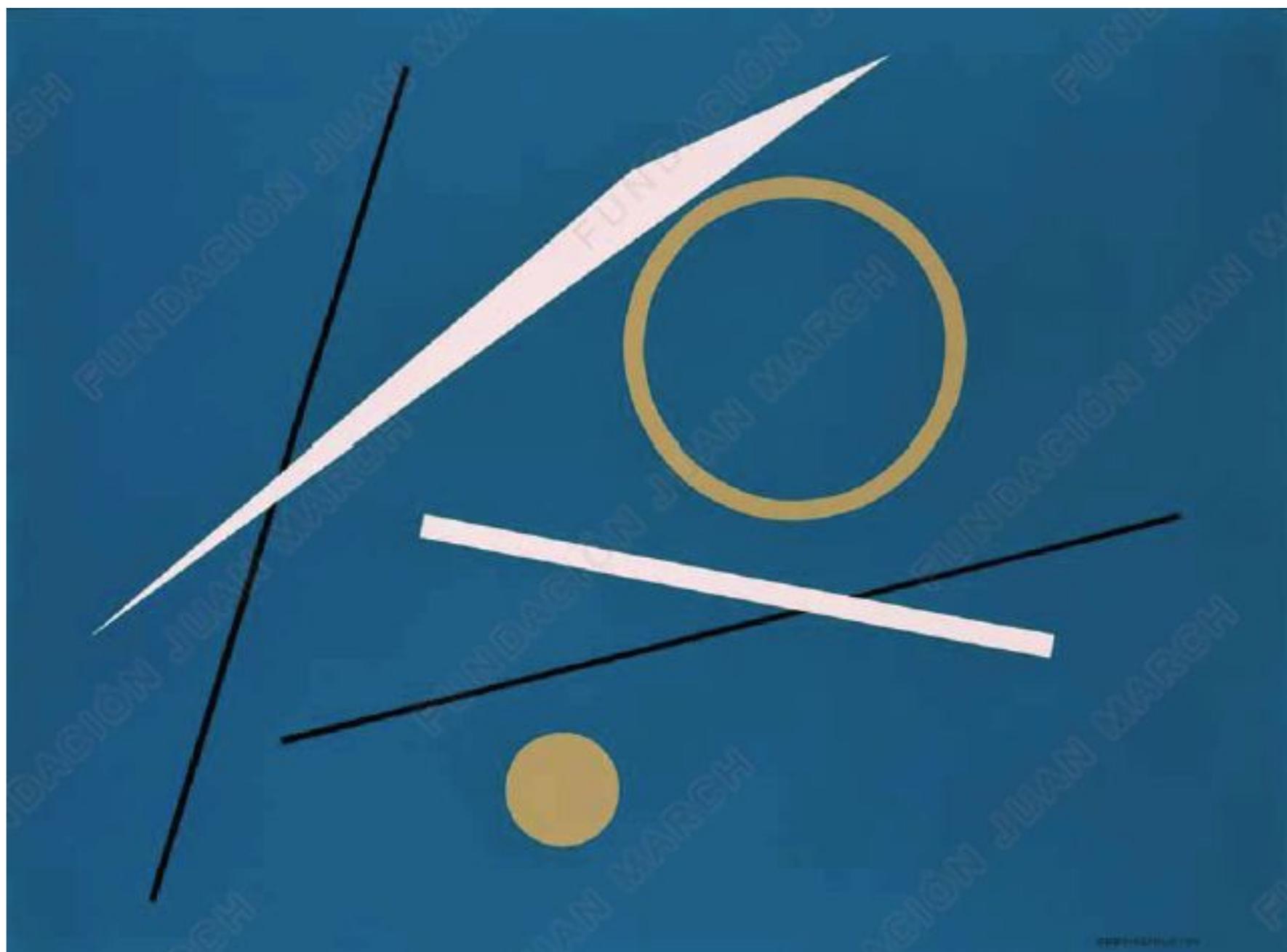
CAT. 5
José Pedro Costigliolo
Sin título, 1947
Gouache sobre papel
19,3 x 15,5 cm
Fundación privada Allegro



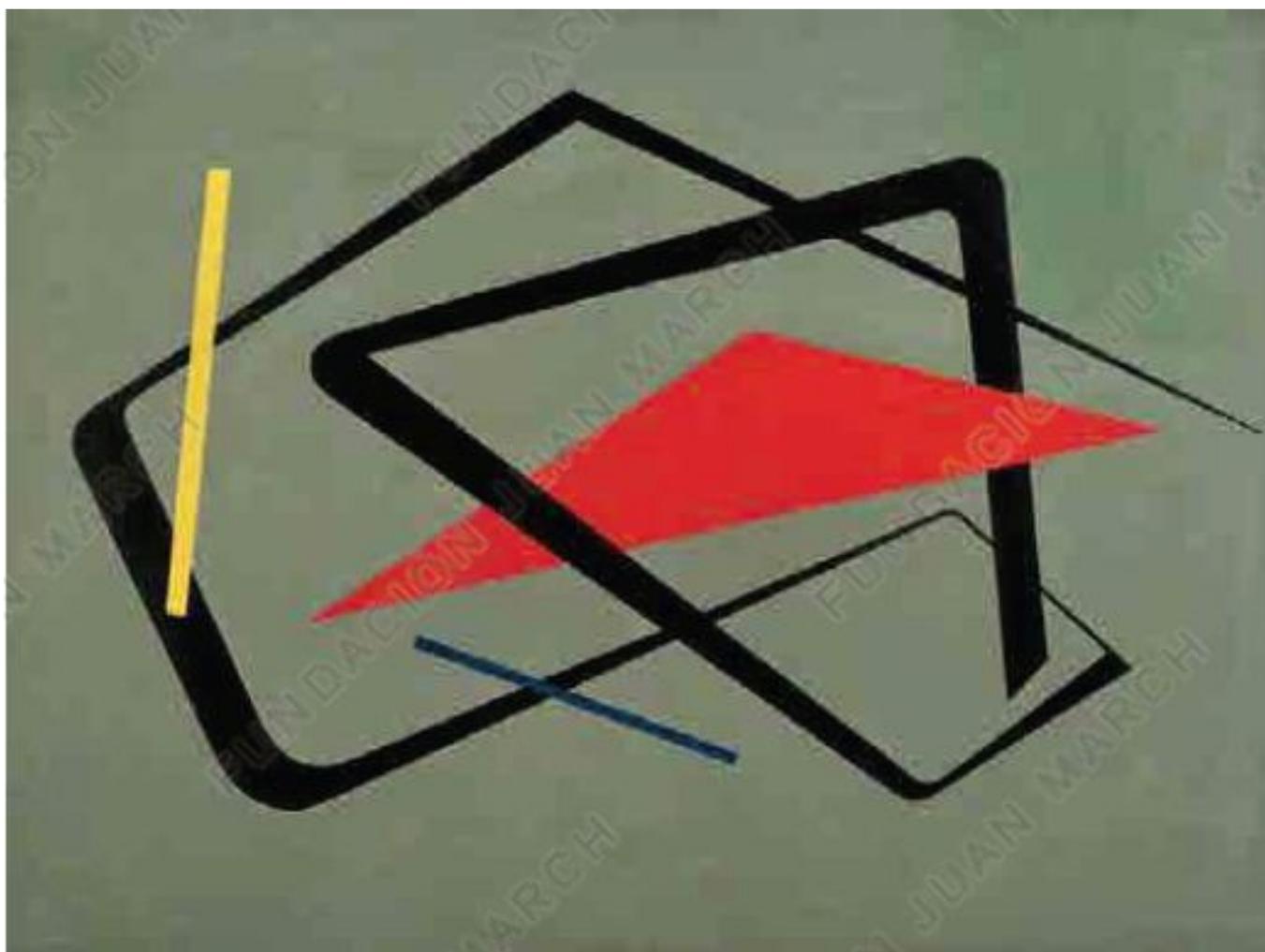
CAT. 7
José Pedro Costigliolo
Composición, 1958
Tinta sobre cartulina
85 x 61 cm
Museo Nacional Centro de
Arte Reina Sofía, Madrid
Inv. DE00709



CAT. 6
José Pedro Costigliolo
Composición, 1953-54
Laca sobre metal
70 x 92 cm
Museo Nacional Centro de
Arte Reina Sofía, Madrid
Inv. AD03428



CAT. 8
María Freire
Sin título, 1954
Óleo sobre lienzo
92 x 122 cm
Colección Patricia Phelps de Cisneros



CAT. 9
María Freire
V.N.A., 1957
Laca sobre madera
162 x 112 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid
Inv. AD03427



CAT. 10
María Freire
Composición, 1958
Tinta sobre cartulina
77,8 x 61 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid
Inv. DO00592



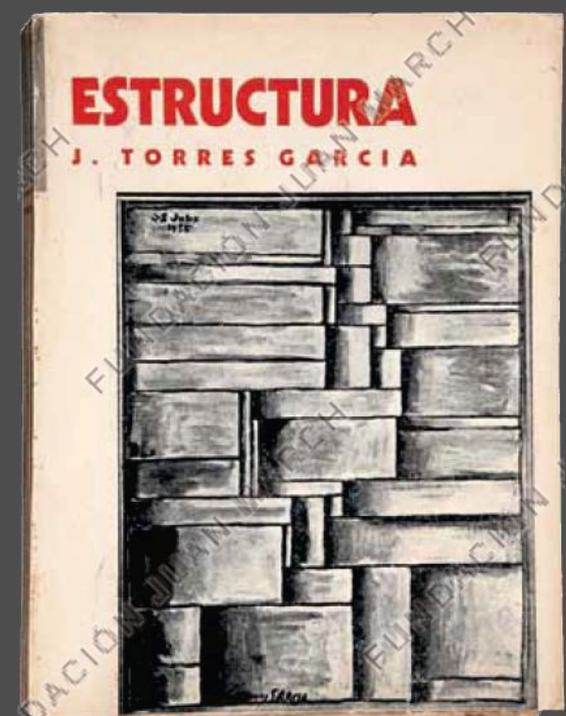
CAT. 11
 Torres-García: obras retrospectivas y recientes desde 1898 hasta 1934.
 Montevideo: Amigos del Arte, junio de 1934
 Catálogo de la primera exposición de Joaquín Torres-García en Uruguay
 16,5 x 12 cm
 Colección José María Lafuente



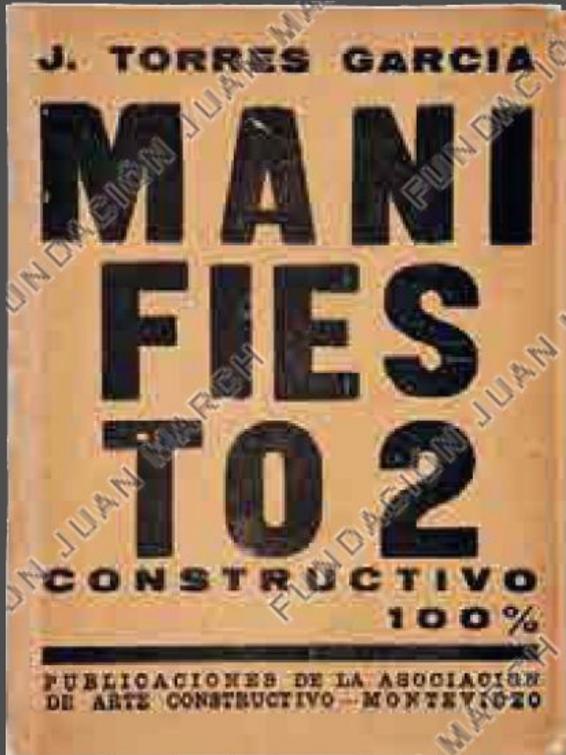
CAT. 12
 Joaquín Torres-García
 Manifiesto 1. Montevideo: Asociación de Arte Constructivo, agosto de 1934
 Papel impreso
 32,5 x 20,5 cm
 Colección José María Lafuente



CAT. 13
 Joaquín Torres-García
 Estructura. Montevideo: Biblioteca Alfar, 1935
 Libro
 20 x 15 cm
 Colección José María Lafuente



CAT. 15
Joaquín Torres-García
Manifiesto 2. Montevideo: Asociación
de Arte Constructivo, 1938
Papel impreso
19 x 14 cm
Colección José María Lafuente



CAT. 16
Joaquín Torres-García
La tradición del hombre abstracto: doctrina constructivista. Montevideo:
Asociación de Arte Constructivista, 1938
Libro
21 x 16 cm
Colección José María Lafuente



CAT. 17
Joaquín Torres-García
Metafísica de la prehistoria indoamericana. Montevideo:
Asociación de Arte Constructivo, 1939
Libro
19,3 x 14,4 cm
Colección José María Lafuente



- CAT. 14
 Círculo y Cuadrado.
 Montevideo: Asociación de Arte Constructivo, 1936-43
 Revista
 30 x 20,5 cm
 14.1. N° 1, mayo de 1936
 14.2. N° 2, agosto de 1936
 14.3. N° 3, febrero de 1937
 14.4. N° 4, mayo de 1937
 14.5. N° 5, septiembre de 1937
 14.6. N° 6, marzo de 1938
 14.7. N° 7, septiembre de 1938
 14.8. N° 8-9-10, diciembre de 1943
 Colección José María Lafuente

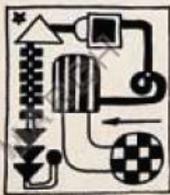
CÍRCULO Y CUADRADO
 SEGUNDA ÉPOCA - TRIMESTRAL
 PRECIO DEL EJEMPLAR 2.25
 SUSCRIPCIÓN ANUAL 1.00
 Montevideo, Mayo de 1936

LA PRESENTE REVISTA
 Segundo época de "Círculo y Cuadrado"
 Fundada en París
 Para el estudio analítico de la arquitectura.



El objeto de la presente revista es el estudio de la obra de arte constructiva, tanto en su aspecto teórico como en su aspecto práctico. El estudio de la obra de arte constructiva debe ser un estudio de la obra de arte en su totalidad, es decir, de la obra de arte en su aspecto formal y en su aspecto contenido. El estudio de la obra de arte constructiva debe ser un estudio de la obra de arte en su totalidad, es decir, de la obra de arte en su aspecto formal y en su aspecto contenido.

En una gran medida, para tener un estudio de la obra de arte constructiva, es necesario tener un estudio de la obra de arte en su totalidad, es decir, de la obra de arte en su aspecto formal y en su aspecto contenido.

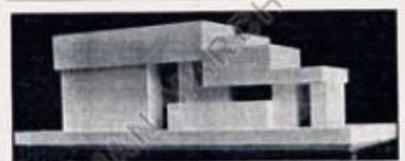


J. ALVAREZ MARGUÉ
 BRNOVO

CÍRCULO Y CUADRADO
 SEGUNDA ÉPOCA - TRIMESTRAL
 PRECIO DEL EJEMPLAR 2.25
 SUSCRIPCIÓN ANUAL 1.00
 Montevideo, Agosto de 1936

NUESTRO SALUDO

Los "constructivos" de todo el mundo, como representantes de la obra de arte constructiva, saludamos a la revista "Círculo y Cuadrado" por haberse publicado y por haberse publicado.



ROSA ACLE

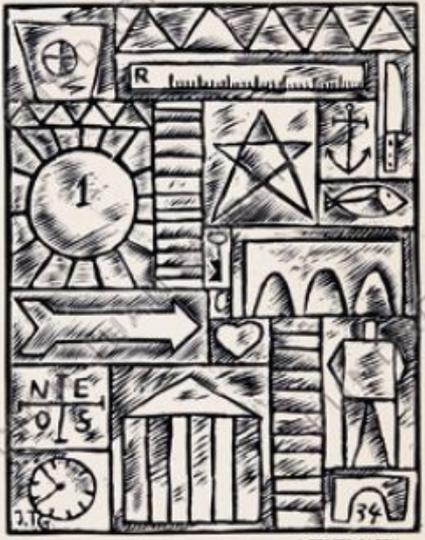
EL PLANO EN QUE DESEAMOS SITUARNOS

El estudio de la obra de arte constructiva debe ser un estudio de la obra de arte en su totalidad, es decir, de la obra de arte en su aspecto formal y en su aspecto contenido.



CÍRCULO Y CUADRADO
 SEGUNDA ÉPOCA - TRIMESTRAL
 PRECIO DEL EJEMPLAR 2.25
 SUSCRIPCIÓN ANUAL 1.00
 Montevideo, Febrero 1937

HACIA UN NUEVO ORDEN



MARINA
J. TORRES GARCÍA

El gran punto dado principalmente por el arte plástico, consiste en éste en que la forma, sea pública tener un origen en la realidad, ya sea que sea "representativa", o sea "forma en sí", o sea, con toda independencia. Y esta es la tarea de la obra de arte constructiva, cuya expresión más pura es el llamado "arte abstracto". Por abstracto, se significa en esencia "longevidad", "no figuración", "sin más base "realista". Por esto, es un valor absoluto, la forma (y aparte de la representativa) puede tener hasta expresión humana.

J. TORRES-GARCÍA

CÍRCULO Y CUADRADO
 SEGUNDA ÉPOCA - TRIMESTRAL
 PRECIO DEL EJEMPLAR 2.25
 SUSCRIPCIÓN ANUAL 1.00
 Montevideo, Mayo 1937

HACIA UN NUEVO ORDEN



LA ASOCIACIÓN DE ARTE CONSTRUCTIVO

La Asociación de Arte Constructivo, fundada en 1936, es una asociación de artistas constructivos que se dedica al estudio y a la práctica del arte constructivo.





CÍRCULO Y CUADRADO

SEMIANUAL - TRIMESTRAL
PRECIO DEL EJEMPLAR 0,25
SUSCRIPCIÓN ANUAL 1,00

Montevideo, Setiembre 1937

REVISTA DE LA ASOCIACIÓN DE ARTES CONSTRUCTIVAS - FUNDACIÓN JUAN MARCH

NUESTRA PRIMERA REALIDAD



El momento que al momento de Torre García comienza a levantarse el primer Círculo Cuadrado de este tipo en América y en el que se observa a la vez el primer Círculo Cuadrado.

EL HOMBRE. UNA INCOGNITA

LIBRO DE F. ALBERTO GARCÍA

Frases como las que se leen en el libro de F. Alberto García, que se publica en esta revista, son las que más nos interesan. El hombre es un ser que vive en un mundo que él mismo ha creado. El hombre es un ser que vive en un mundo que él mismo ha creado. El hombre es un ser que vive en un mundo que él mismo ha creado.

El hombre es un ser que vive en un mundo que él mismo ha creado. El hombre es un ser que vive en un mundo que él mismo ha creado. El hombre es un ser que vive en un mundo que él mismo ha creado.

5



CÍRCULO Y CUADRADO

SEMIANUAL - TRIMESTRAL
PRECIO DEL EJEMPLAR 0,25
SUSCRIPCIÓN ANUAL 1,00

Montevideo, Marzo 1938

REVISTA DE LA ASOCIACIÓN DE ARTES CONSTRUCTIVAS - FUNDACIÓN JUAN MARCH

LENTAMENTE, PERO MARCHAMOS



Se construye lentamente a la vez de las torres de la ciudad en el momento de la obra de F. Torre García. En este momento se está levantando el primer Círculo Cuadrado.

LA TRADITION IMPERSONELLE

El hombre es un ser que vive en un mundo que él mismo ha creado. El hombre es un ser que vive en un mundo que él mismo ha creado. El hombre es un ser que vive en un mundo que él mismo ha creado.

El hombre es un ser que vive en un mundo que él mismo ha creado. El hombre es un ser que vive en un mundo que él mismo ha creado. El hombre es un ser que vive en un mundo que él mismo ha creado.

6



CÍRCULO Y CUADRADO

SEMIANUAL - TRIMESTRAL
PRECIO DEL EJEMPLAR 0,25
SUSCRIPCIÓN ANUAL 1,00

Montevideo, Setiembre 1938

REVISTA DE LA ASOCIACIÓN DE ARTES CONSTRUCTIVAS - FUNDACIÓN JUAN MARCH

TRADICION CONSTRUCTIVA DE AMERICA



AREOLA - BOLIVIA BOLIVIANA
AMPLIACION DE ESTUDIOS

La arquitectura de América es una tradición que se ha desarrollado a lo largo de los siglos. Esta tradición se basa en los principios de la arquitectura clásica, pero con un toque propio que refleja la cultura y el espíritu de América. La ampliación de estudios en este campo es esencial para comprender mejor nuestra herencia arquitectónica.

La tradición constructiva de América es un legado que debemos preservar y estudiar. A través de la investigación y el análisis de las obras maestras de nuestra arquitectura, podemos descubrir los secretos de su belleza y su fuerza. Este estudio nos permite conectar con las raíces de nuestra civilización y entender cómo se ha adaptado y evolucionado a lo largo del tiempo.

Este estudio es una contribución a la comprensión de la arquitectura americana y su papel en la historia cultural del continente.

Este estudio es una contribución a la comprensión de la arquitectura americana y su papel en la historia cultural del continente.

Este estudio es una contribución a la comprensión de la arquitectura americana y su papel en la historia cultural del continente.

Este estudio es una contribución a la comprensión de la arquitectura americana y su papel en la historia cultural del continente.

Este estudio es una contribución a la comprensión de la arquitectura americana y su papel en la historia cultural del continente.

Este estudio es una contribución a la comprensión de la arquitectura americana y su papel en la historia cultural del continente.

Este estudio es una contribución a la comprensión de la arquitectura americana y su papel en la historia cultural del continente.

Este estudio es una contribución a la comprensión de la arquitectura americana y su papel en la historia cultural del continente.

Este estudio es una contribución a la comprensión de la arquitectura americana y su papel en la historia cultural del continente.

Este estudio es una contribución a la comprensión de la arquitectura americana y su papel en la historia cultural del continente.

Este estudio es una contribución a la comprensión de la arquitectura americana y su papel en la historia cultural del continente.

Este estudio es una contribución a la comprensión de la arquitectura americana y su papel en la historia cultural del continente.

Este estudio es una contribución a la comprensión de la arquitectura americana y su papel en la historia cultural del continente.

Este estudio es una contribución a la comprensión de la arquitectura americana y su papel en la historia cultural del continente.

7



NUMERO EXTRAORDINARIO 3,9 y 10
DISTRIBUCION - ABATUBA 2761 - TELEFONO 23421 - DICIEMBRE DE 1943

Nosotros y Nuestro Ambiente

El hombre es un ser que vive en un mundo que él mismo ha creado. El hombre es un ser que vive en un mundo que él mismo ha creado. El hombre es un ser que vive en un mundo que él mismo ha creado.

El hombre es un ser que vive en un mundo que él mismo ha creado. El hombre es un ser que vive en un mundo que él mismo ha creado. El hombre es un ser que vive en un mundo que él mismo ha creado.

El hombre es un ser que vive en un mundo que él mismo ha creado. El hombre es un ser que vive en un mundo que él mismo ha creado. El hombre es un ser que vive en un mundo que él mismo ha creado.

El hombre es un ser que vive en un mundo que él mismo ha creado. El hombre es un ser que vive en un mundo que él mismo ha creado. El hombre es un ser que vive en un mundo que él mismo ha creado.

El hombre es un ser que vive en un mundo que él mismo ha creado. El hombre es un ser que vive en un mundo que él mismo ha creado. El hombre es un ser que vive en un mundo que él mismo ha creado.

El hombre es un ser que vive en un mundo que él mismo ha creado. El hombre es un ser que vive en un mundo que él mismo ha creado. El hombre es un ser que vive en un mundo que él mismo ha creado.

El hombre es un ser que vive en un mundo que él mismo ha creado. El hombre es un ser que vive en un mundo que él mismo ha creado. El hombre es un ser que vive en un mundo que él mismo ha creado.

El hombre es un ser que vive en un mundo que él mismo ha creado. El hombre es un ser que vive en un mundo que él mismo ha creado. El hombre es un ser que vive en un mundo que él mismo ha creado.

El hombre es un ser que vive en un mundo que él mismo ha creado. El hombre es un ser que vive en un mundo que él mismo ha creado. El hombre es un ser que vive en un mundo que él mismo ha creado.

El hombre es un ser que vive en un mundo que él mismo ha creado. El hombre es un ser que vive en un mundo que él mismo ha creado. El hombre es un ser que vive en un mundo que él mismo ha creado.

El hombre es un ser que vive en un mundo que él mismo ha creado. El hombre es un ser que vive en un mundo que él mismo ha creado. El hombre es un ser que vive en un mundo que él mismo ha creado.

El hombre es un ser que vive en un mundo que él mismo ha creado. El hombre es un ser que vive en un mundo que él mismo ha creado. El hombre es un ser que vive en un mundo que él mismo ha creado.

Exposición del 'TALLER TORRES GARCIA'

La exposición del 'Taller Torres García' es una muestra de la obra de este gran artista. A través de sus pinturas y dibujos, Torres García nos muestra su visión del mundo y su búsqueda de la armonía y la belleza. Esta exposición es una oportunidad única para apreciar su talento y su legado.

La exposición del 'Taller Torres García' es una muestra de la obra de este gran artista. A través de sus pinturas y dibujos, Torres García nos muestra su visión del mundo y su búsqueda de la armonía y la belleza. Esta exposición es una oportunidad única para apreciar su talento y su legado.

La exposición del 'Taller Torres García' es una muestra de la obra de este gran artista. A través de sus pinturas y dibujos, Torres García nos muestra su visión del mundo y su búsqueda de la armonía y la belleza. Esta exposición es una oportunidad única para apreciar su talento y su legado.

La exposición del 'Taller Torres García' es una muestra de la obra de este gran artista. A través de sus pinturas y dibujos, Torres García nos muestra su visión del mundo y su búsqueda de la armonía y la belleza. Esta exposición es una oportunidad única para apreciar su talento y su legado.

La exposición del 'Taller Torres García' es una muestra de la obra de este gran artista. A través de sus pinturas y dibujos, Torres García nos muestra su visión del mundo y su búsqueda de la armonía y la belleza. Esta exposición es una oportunidad única para apreciar su talento y su legado.

La exposición del 'Taller Torres García' es una muestra de la obra de este gran artista. A través de sus pinturas y dibujos, Torres García nos muestra su visión del mundo y su búsqueda de la armonía y la belleza. Esta exposición es una oportunidad única para apreciar su talento y su legado.

La exposición del 'Taller Torres García' es una muestra de la obra de este gran artista. A través de sus pinturas y dibujos, Torres García nos muestra su visión del mundo y su búsqueda de la armonía y la belleza. Esta exposición es una oportunidad única para apreciar su talento y su legado.

La exposición del 'Taller Torres García' es una muestra de la obra de este gran artista. A través de sus pinturas y dibujos, Torres García nos muestra su visión del mundo y su búsqueda de la armonía y la belleza. Esta exposición es una oportunidad única para apreciar su talento y su legado.

La exposición del 'Taller Torres García' es una muestra de la obra de este gran artista. A través de sus pinturas y dibujos, Torres García nos muestra su visión del mundo y su búsqueda de la armonía y la belleza. Esta exposición es una oportunidad única para apreciar su talento y su legado.

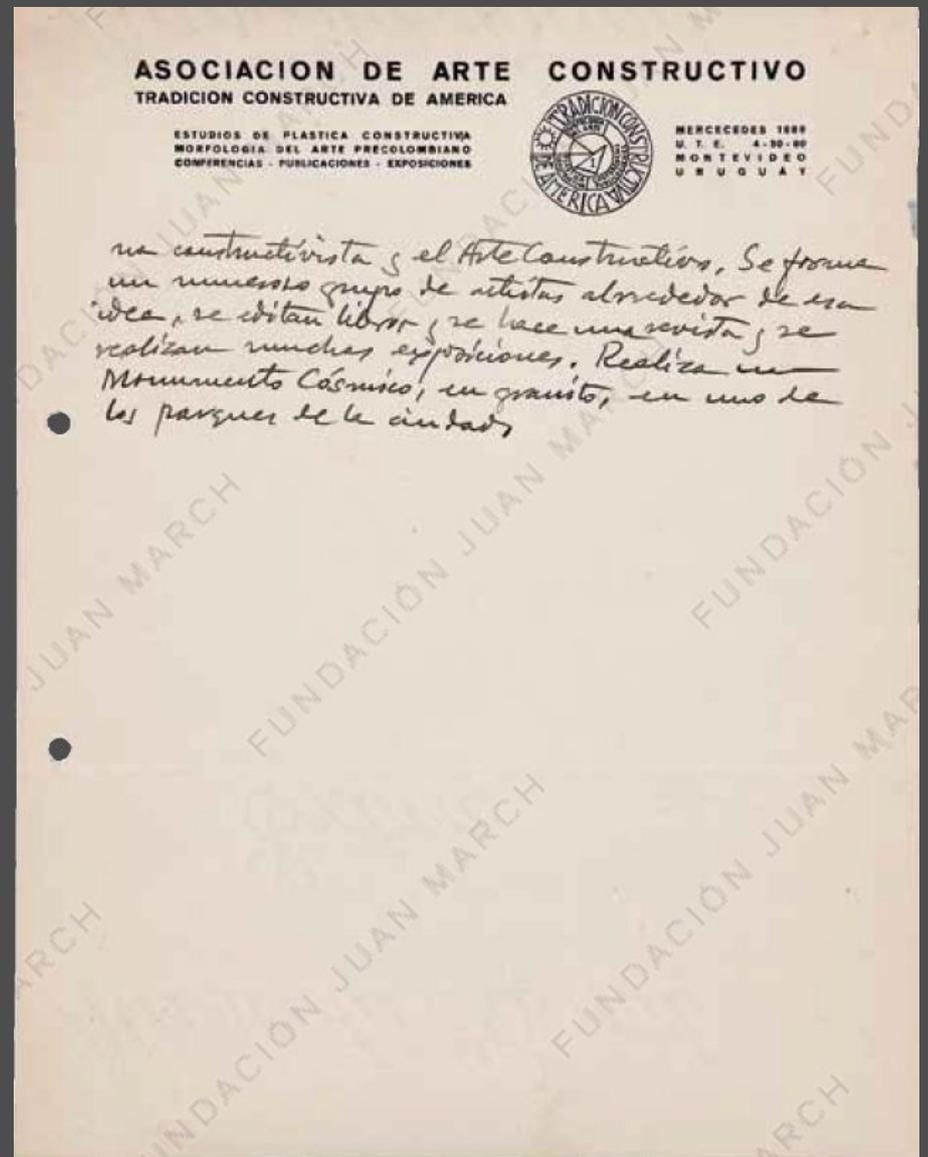
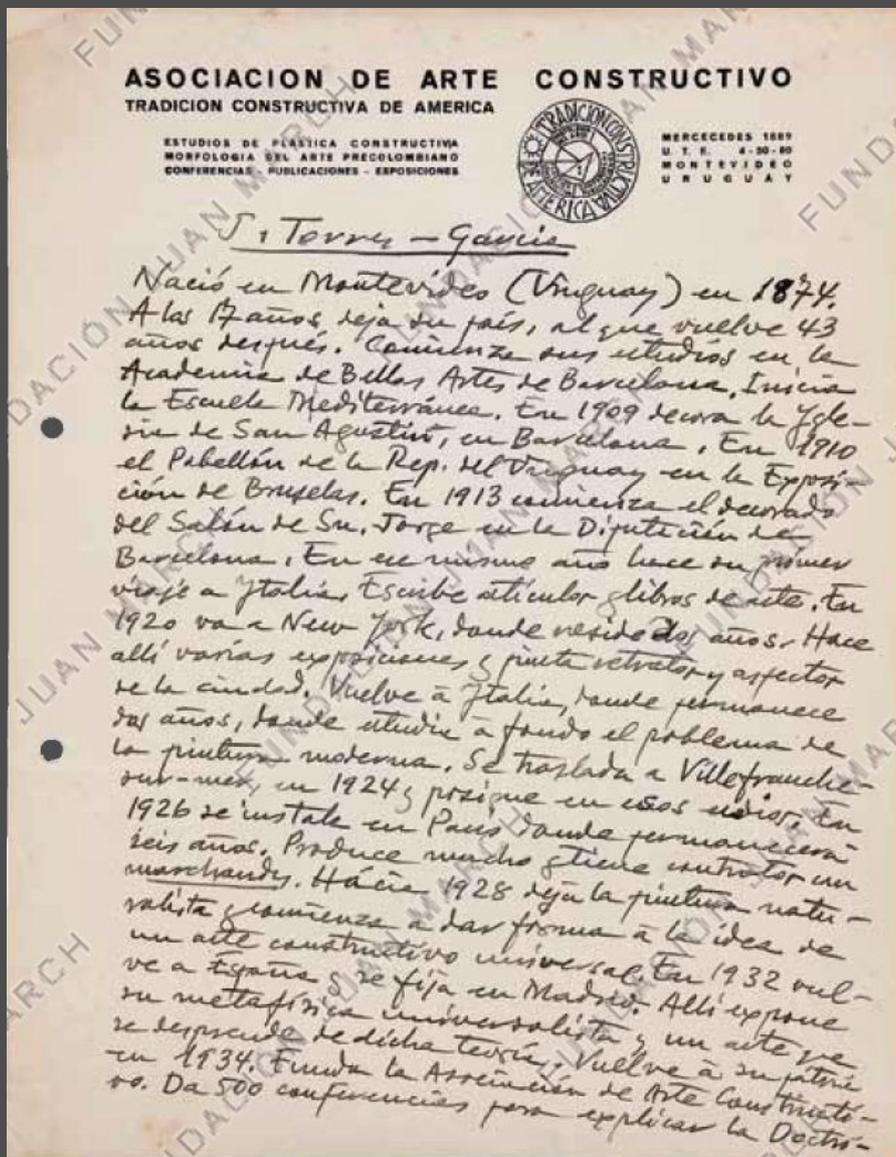
La exposición del 'Taller Torres García' es una muestra de la obra de este gran artista. A través de sus pinturas y dibujos, Torres García nos muestra su visión del mundo y su búsqueda de la armonía y la belleza. Esta exposición es una oportunidad única para apreciar su talento y su legado.

La exposición del 'Taller Torres García' es una muestra de la obra de este gran artista. A través de sus pinturas y dibujos, Torres García nos muestra su visión del mundo y su búsqueda de la armonía y la belleza. Esta exposición es una oportunidad única para apreciar su talento y su legado.

La exposición del 'Taller Torres García' es una muestra de la obra de este gran artista. A través de sus pinturas y dibujos, Torres García nos muestra su visión del mundo y su búsqueda de la armonía y la belleza. Esta exposición es una oportunidad única para apreciar su talento y su legado.



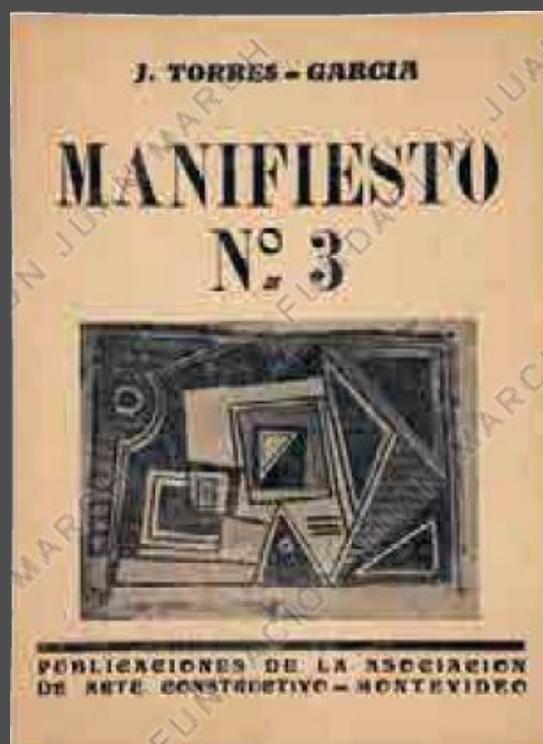
TORRES GARCIA



CAT. 19
Joaquín Torres-García
Historia de mi vida. Montevideo:
Asociación de Arte Constructivo,
1939
Libro
18 x 14,5 cm
Colección José María Lafuente



CAT. 20
Joaquín Torres-García
Manifiesto 3. Montevideo: Asociación de Arte
Constructivo, 1940
Papel impreso
19,3 x 14 cm
Colección José María Lafuente



CAT. 21

Joaquín Torres-García

Lo aparente y lo concreto en el arte. Montevideo:

Asociación de Arte Constructivo, 1947-48

Fascículos que reúnen el texto de las lecciones dictadas por Joaquín Torres-García en la Facultad de Humanidades y Ciencias de Montevideo

21 x 16,5 cm

Nº 1, julio de 1947

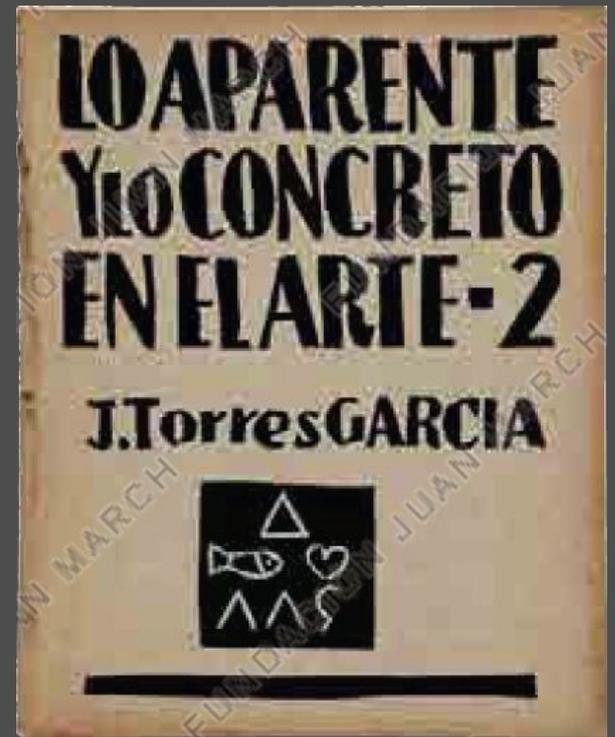
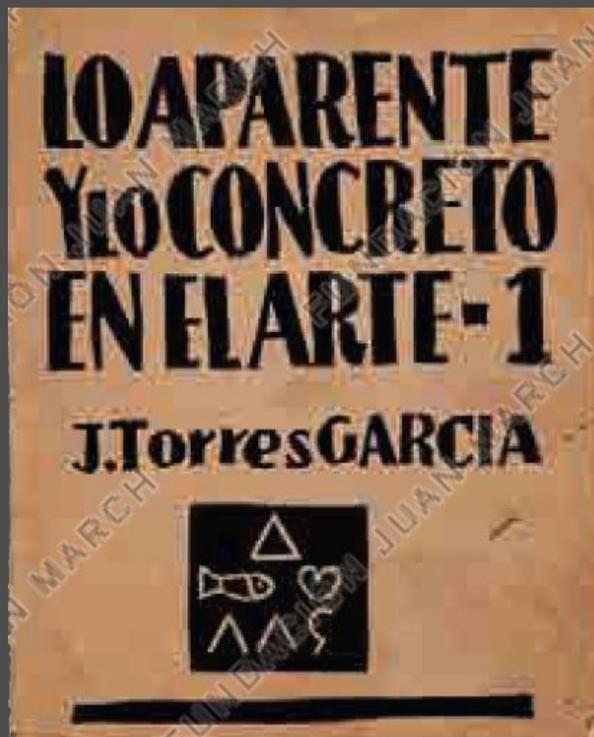
Nº 2, agosto de 1947

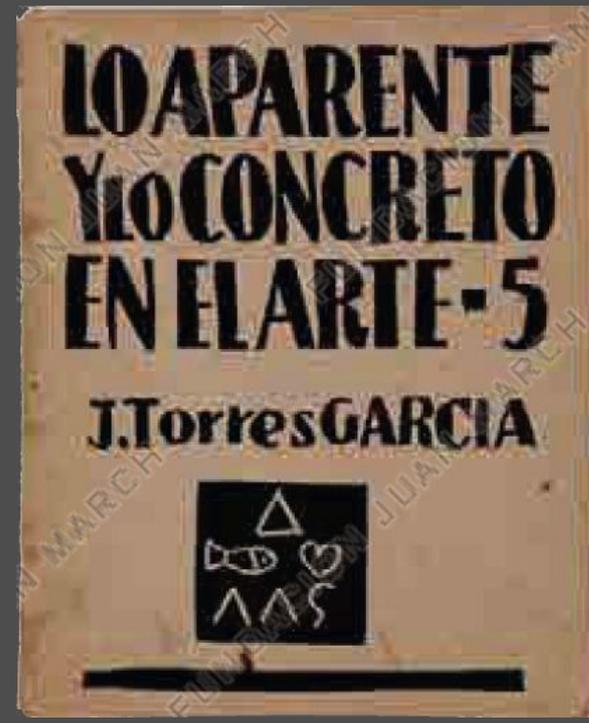
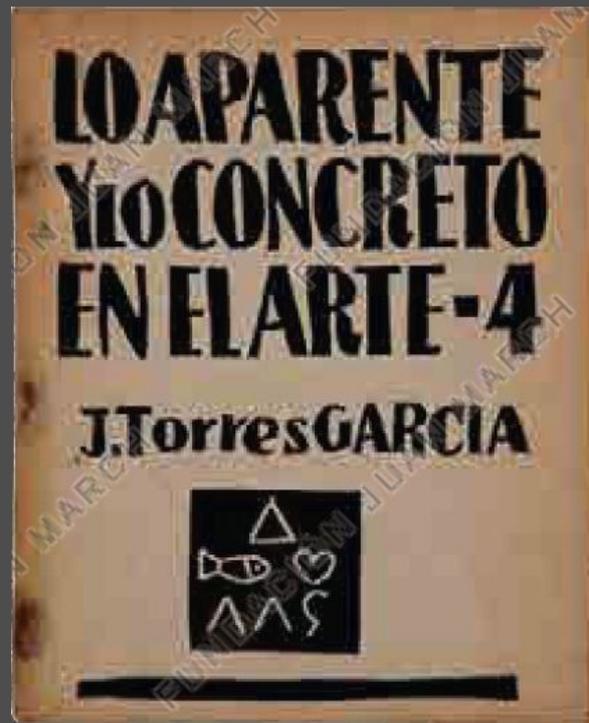
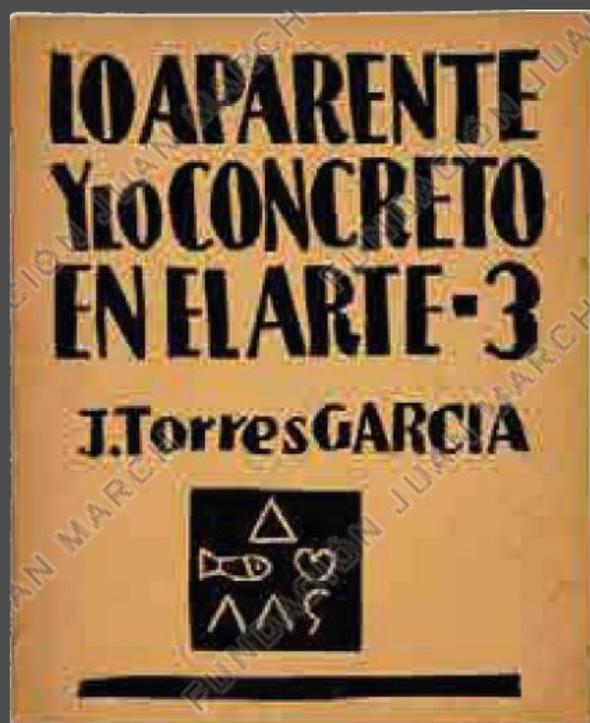
Nº 3, octubre de 1947

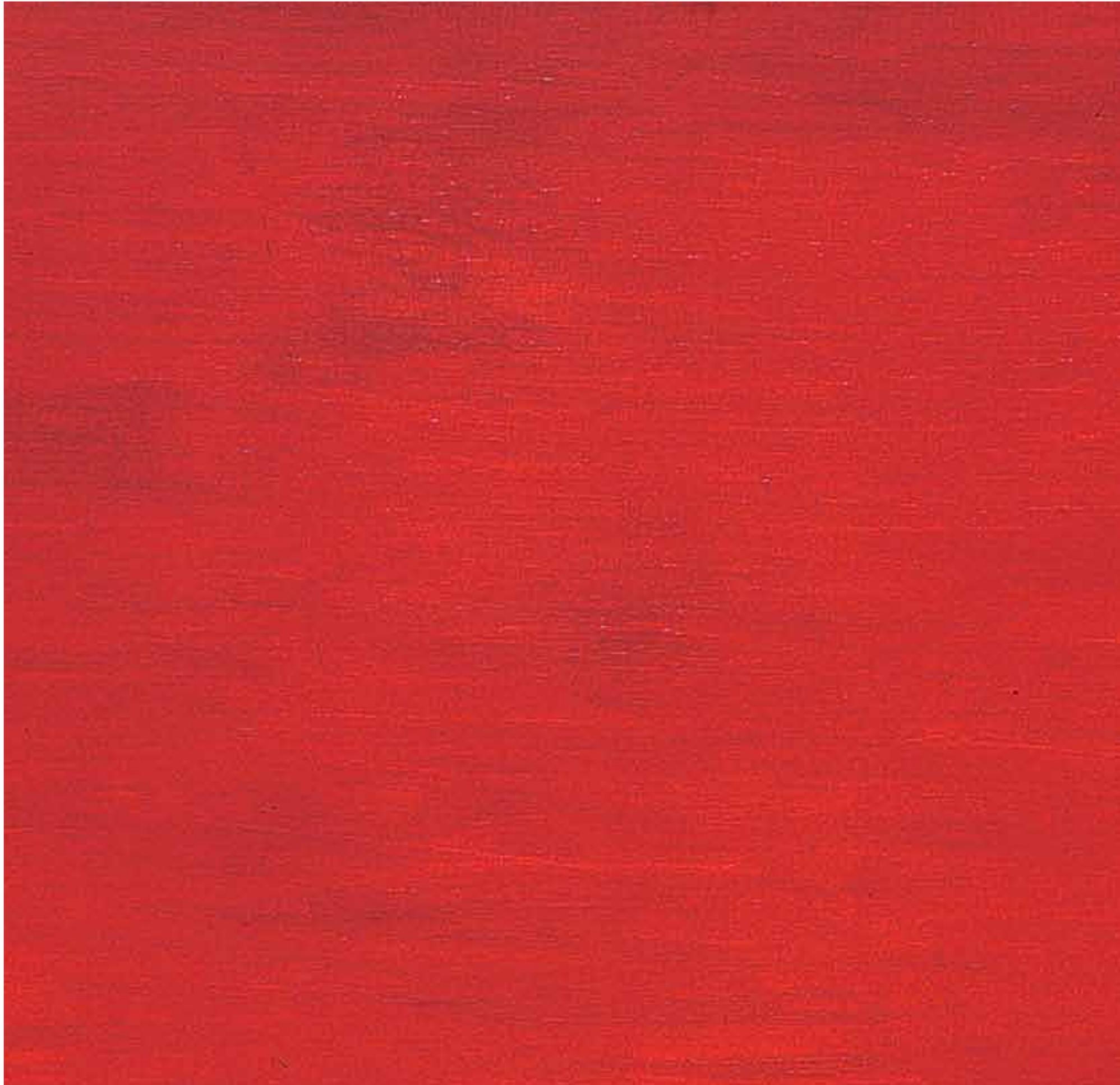
Nº 4, diciembre de 1947

Nº 5, febrero de 1948

Colección José María Lafuente







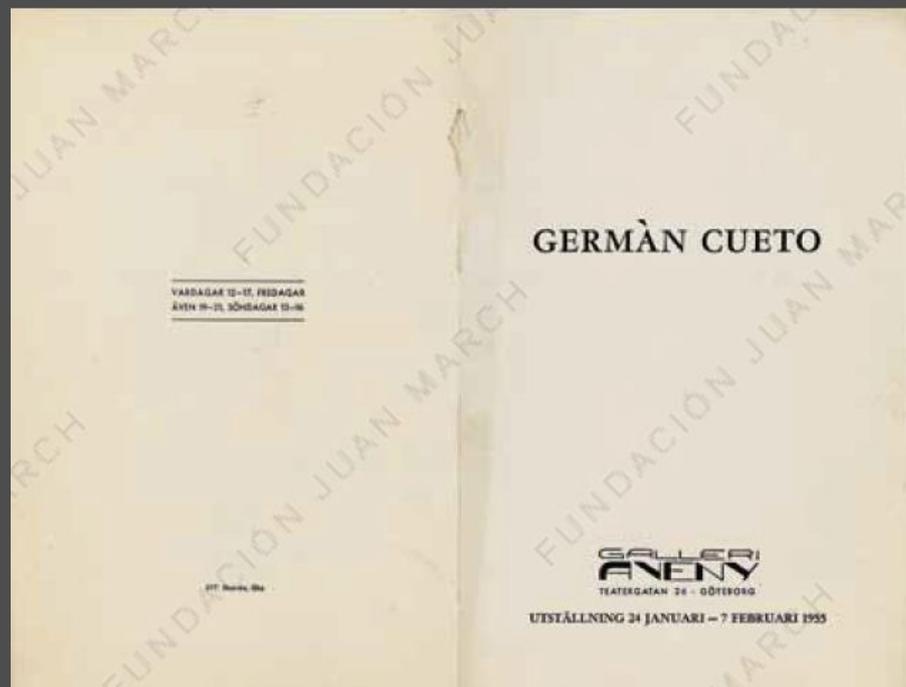
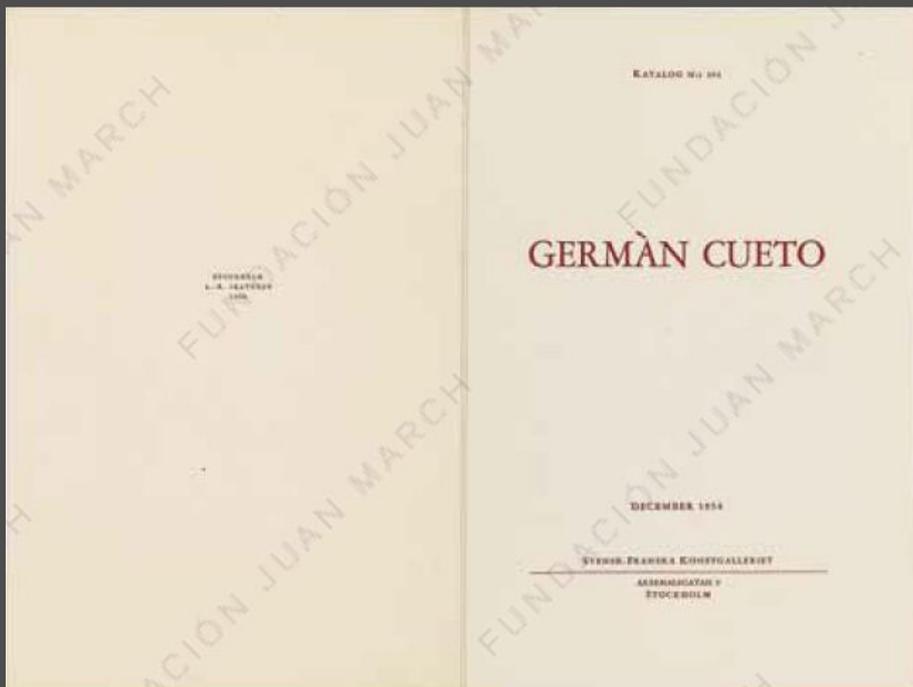
México

CAT. 26

Germán Cueto. Estocolmo:
Svensk-Franska Konstgallerie, 1954
Folleto de la exposición
21 x 13,8 cm
Cortesía de Freijo Fine Art,
Galería de arte y proyectos

CAT. 27

Germán Cueto. Göteborg:
Galleri Aveny, 1955
Folleto de la exposición
21,2 x 14 cm
Cortesía de Freijo Fine Art,
Galería de arte y proyectos



CAT. 22
Germán Cueto
Planos (Homenaje al músico
Silvestre Revueltas), 1940
Óleo sobre madera
40 x 50 cm
Colección privada, cortesía
de Freijo Fine Art,
Galería de arte y proyectos



CAT. 23
Germán Cueto
Forma geométrica, 1944
Lápiz sobre papel
31 x 23,5 cm
Colección Freijo, cortesía de Freijo Fine Art,
Galería de arte y proyectos

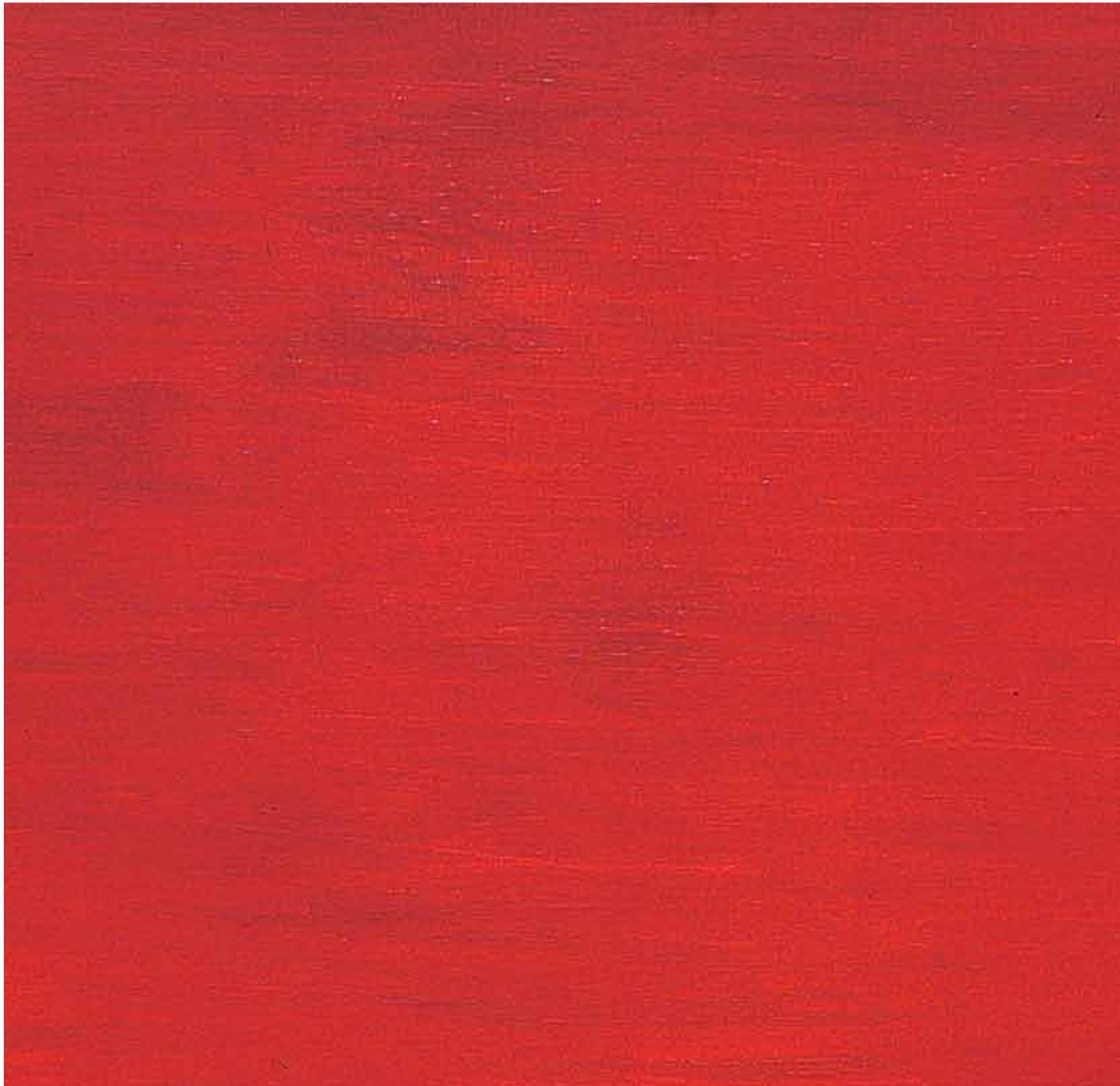


CAT. 24
Germán Cueto
Forma abstracta
(Boceto para escultura), 1944
Lápiz sobre papel
31 x 23,5 cm
Colección Freijo, cortesía de Freijo Fine Art,
Galería de arte y Proyectos



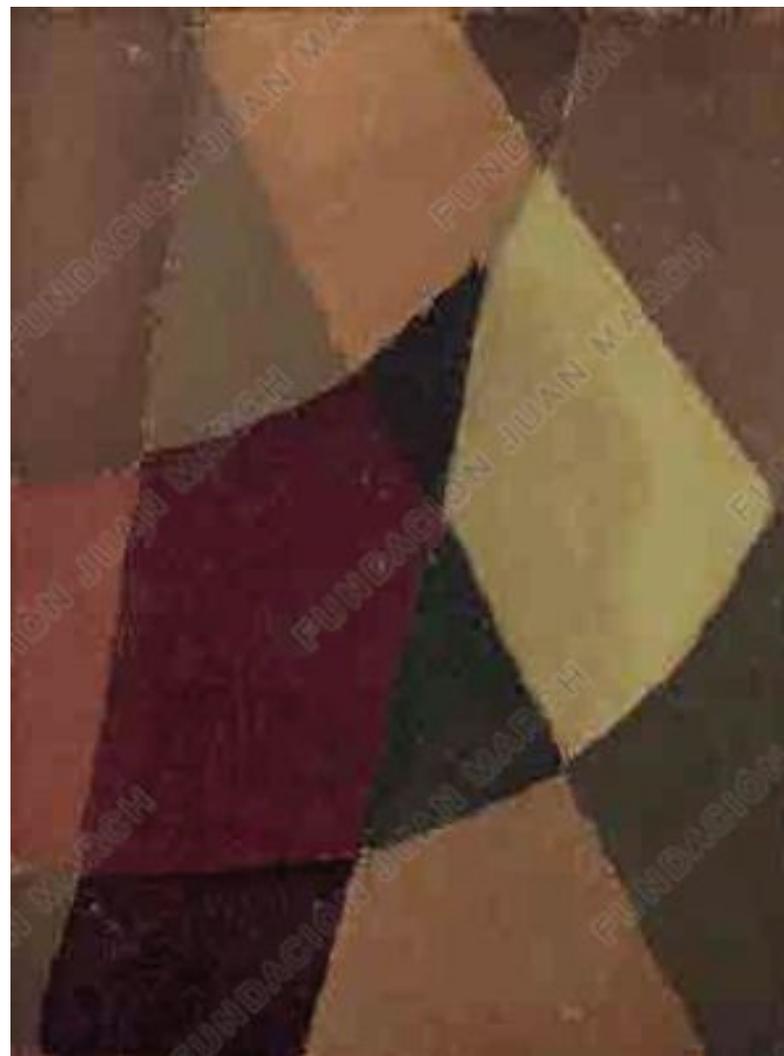
CAT. 25
Germán Cueto
Estela, 1950
Cerámica (gres)
24 x 18 x 4 cm
Colección Freijo, cortesía de Freijo Fine Art,
Galería de arte y proyectos





Argentina

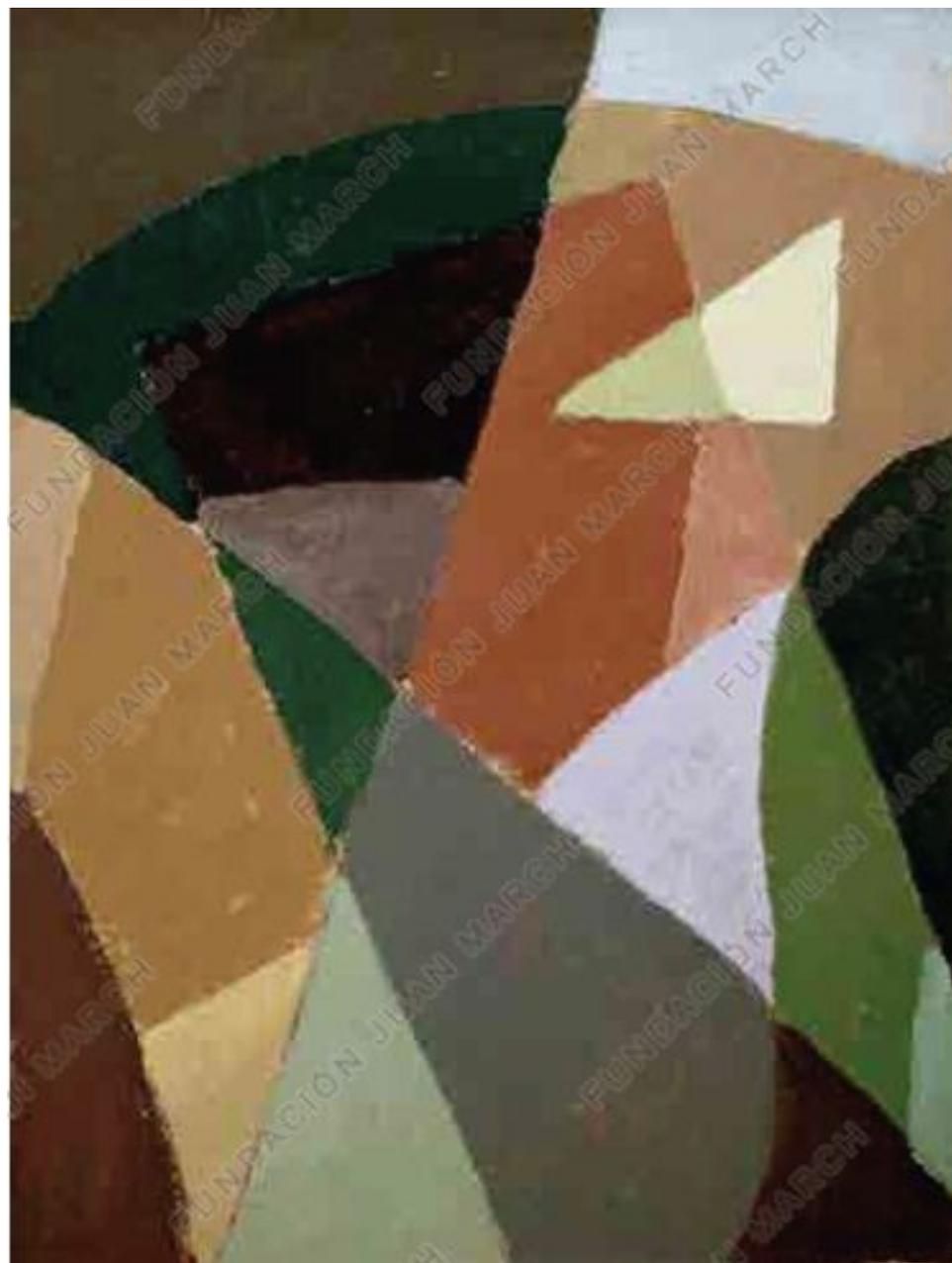
CAT. 28
Esteban Lisa
Composición, c 1935
Anverso y reverso
Óleo sobre cartón
30 x 23 cm
Colección Jorge Virgili, Madrid



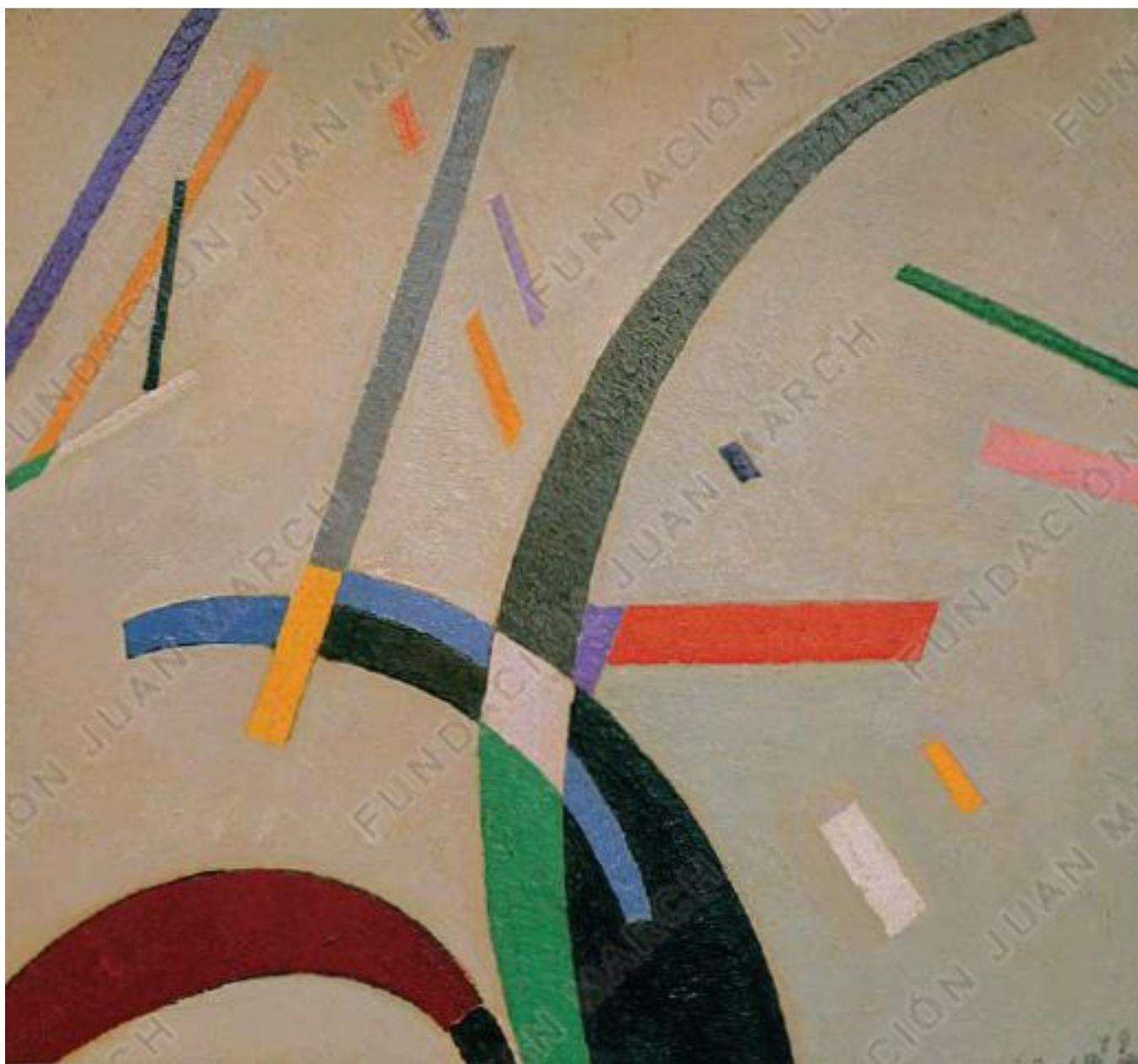
CAT. 29
Esteban Lisa
Composición, c 1935-40
Óleo sobre cartón
30 x 23 cm
Colección Jorge Virgili, Madrid



CAT. 30
Esteban Lisa
Composición, c 1935-40
Óleo sobre cartón
30 x 23 cm
Colección Jorge Virgili, Madrid



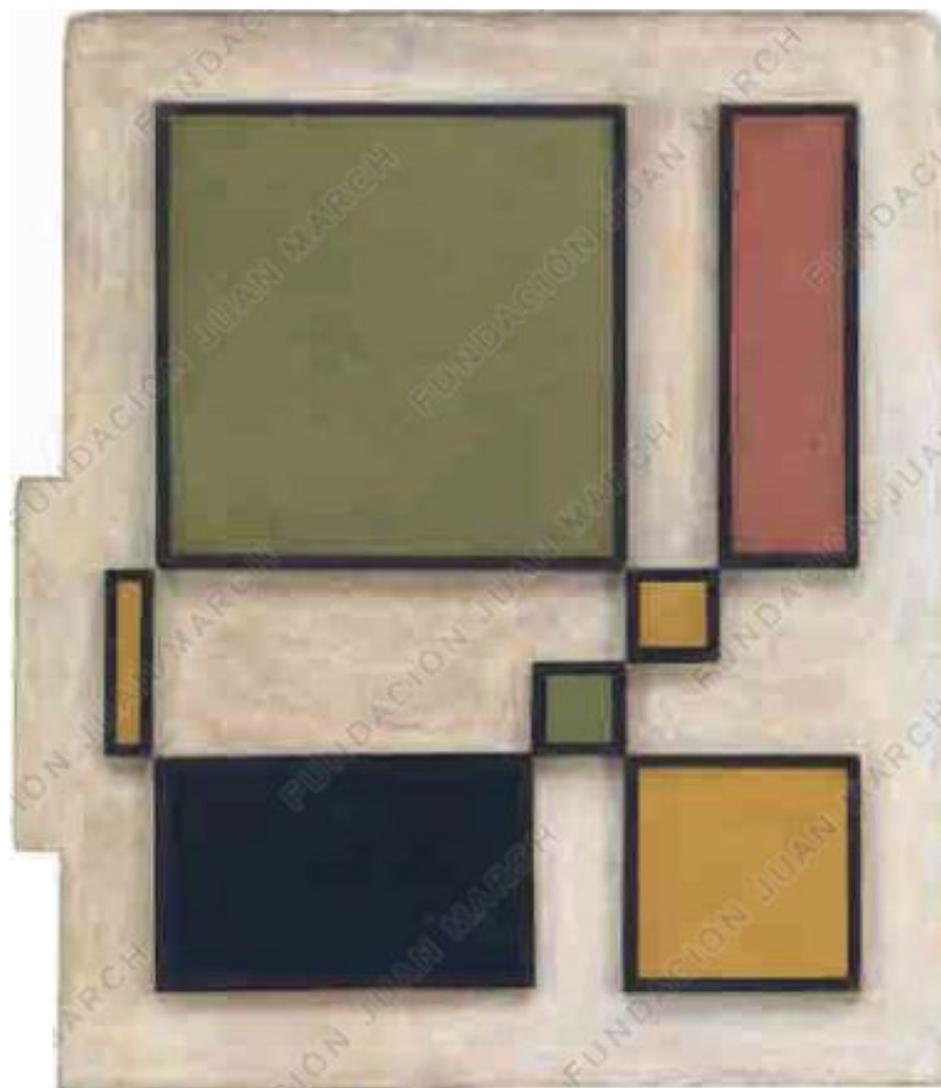
CAT. 31
Juan del Prete
*Composición con elementos
geométricos*, 1949
Óleo sobre cartón
39,5 x 43 cm
Colección particular



CAT. 32
Juan Bay
Composición, 1950
Óleo sobre contrachapado
48 x 38 cm
Colección particular



CAT. 34
Rod Rothfuss
Cuadrilongo amarillo, 1955
Pintura sobre madera
37 x 30 cm
Colección Patricia Phelps de Cisneros



CAT. 33
Rod Rothfuss
3 círculos rojos, 1948
Esmalte sobre madera
100,5 x 64,2 x 1,5 cm
Malba - Fundación Costantini, Buenos Aires
Inv. 2001.142



CAT. 35
Carmelo Arden Quin
Sin título o Composición, 1945
Óleo sobre cartón y madera lacada
39 x 30 cm
Malba - Fundación Costantini, Buenos Aires
Inv. 2001.03



CAT. 260
Carmelo Arden Quin
Sin título, 1959
Papel
31 x 21,7 cm
Galerie Denise René



CAT. 36
Gyula Kosice
Escultura articulada móvil, 1945
Flejes de bronce, pátina cromada
65 x 53,5 x 51 cm
Colección particular



CAT. 37
Gyula Kosice
Planos y color liberados, 1947
Esmalte sobre contrachapado
70 x 55 cm
Colección particular



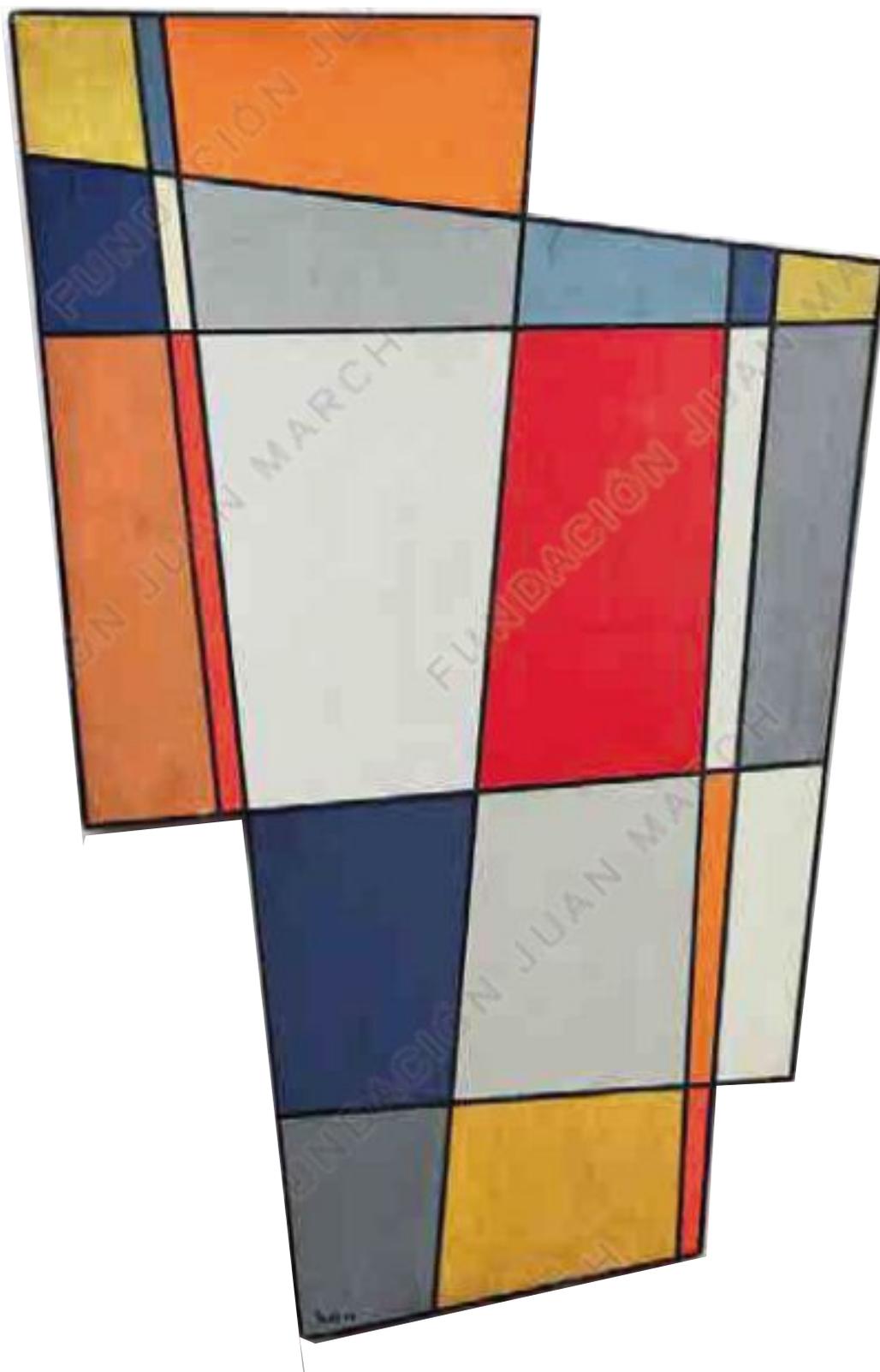
CAT. 38
Martín Blazko
Figura madí, 1946
Bronce, pátina verde
70 x 31 x 14,4 cm
Colección particular



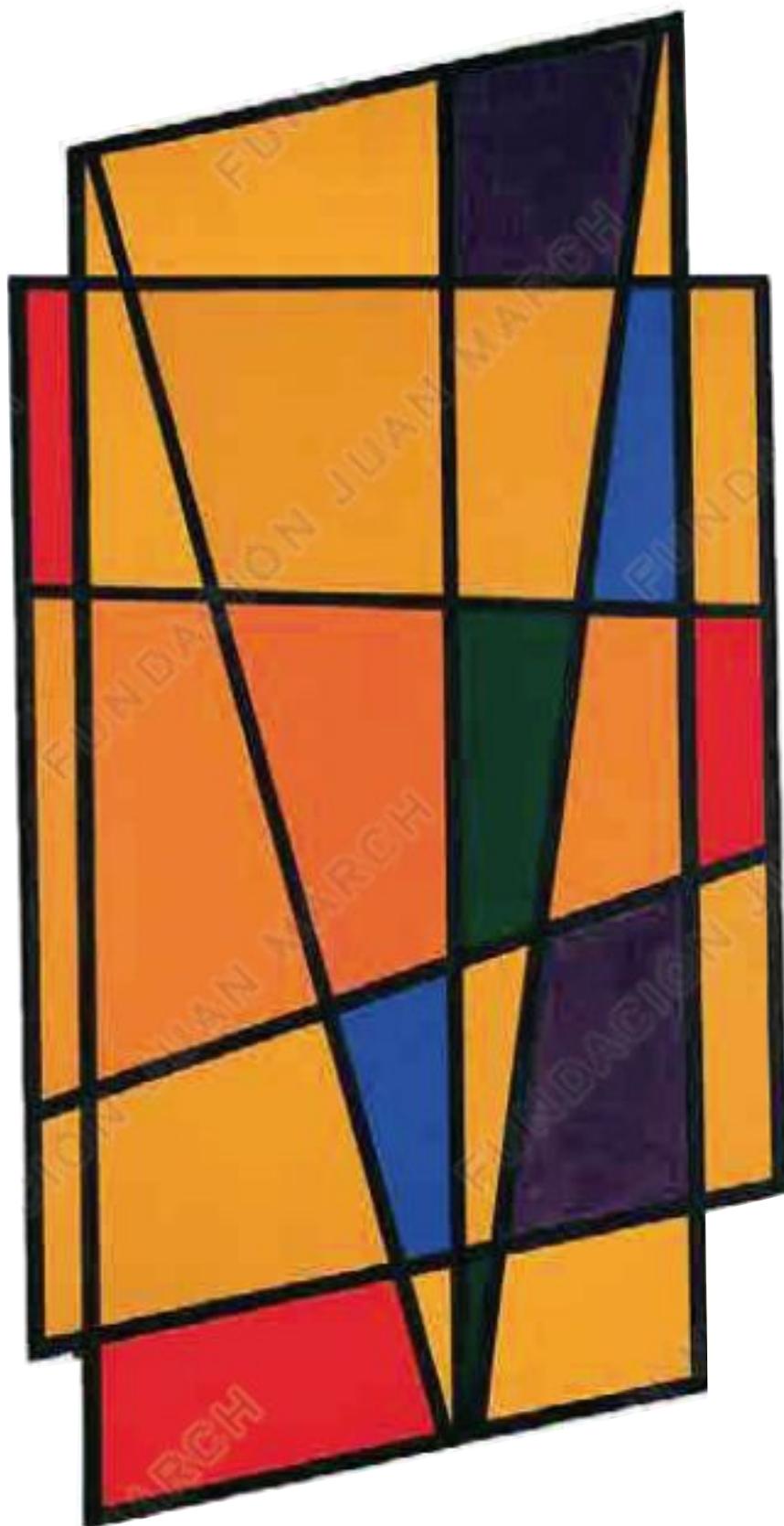
CAT. 39
Martin Blascko
Columna madí, 1947
Madera pintada
75,5 x 20,5 x 9,3 cm
Malba - Fundación Costantini, Buenos Aires
Inv. 2001.39



CAT. 40
Juan Melé
Marco recortado n° 3, 1946
Óleo sobre madera
85 x 55 cm
Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori, Buenos Aires



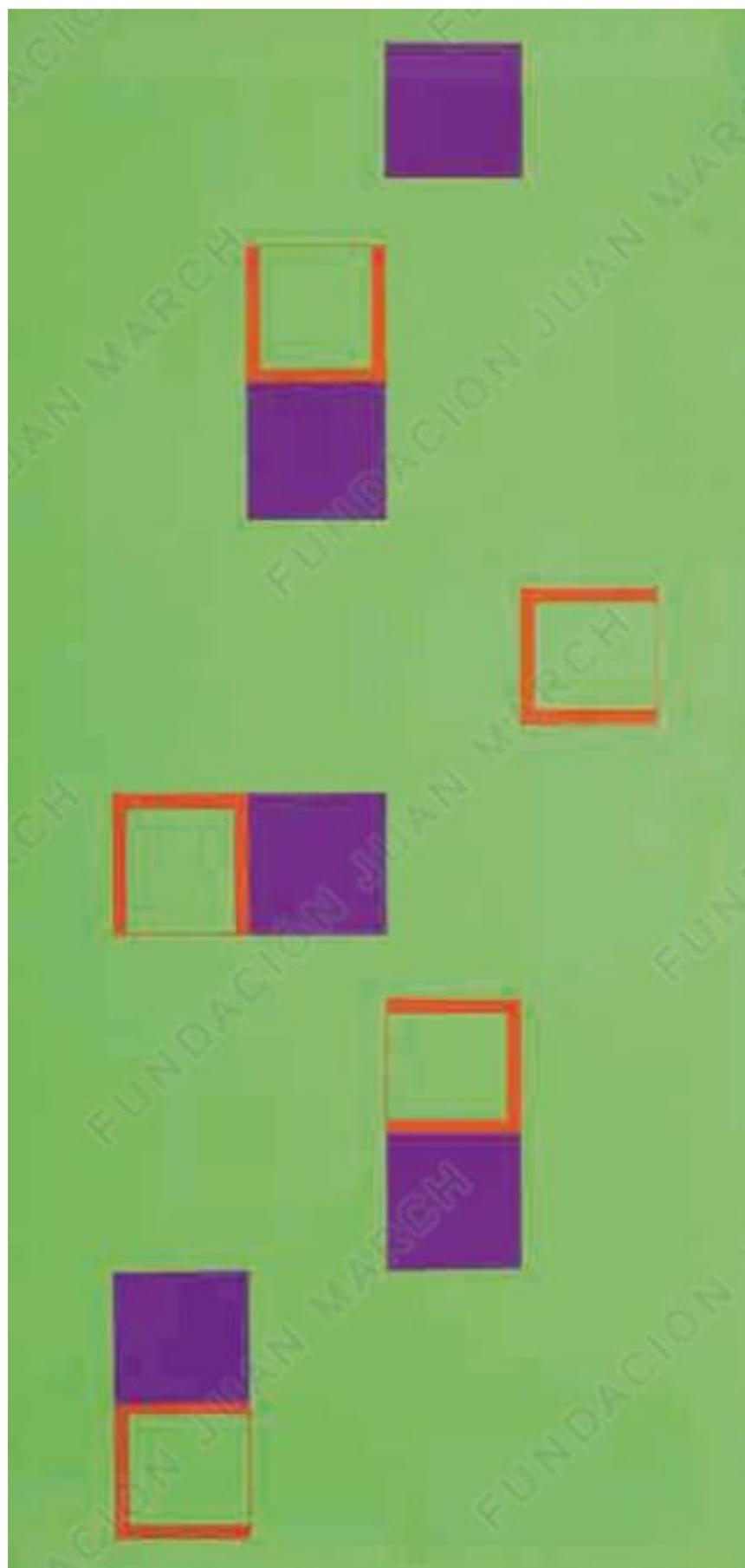
CAT. 42
Manuel Espinosa
Pintura, 1945
Óleo sobre aglomerado
88 x 47 cm
Colección particular



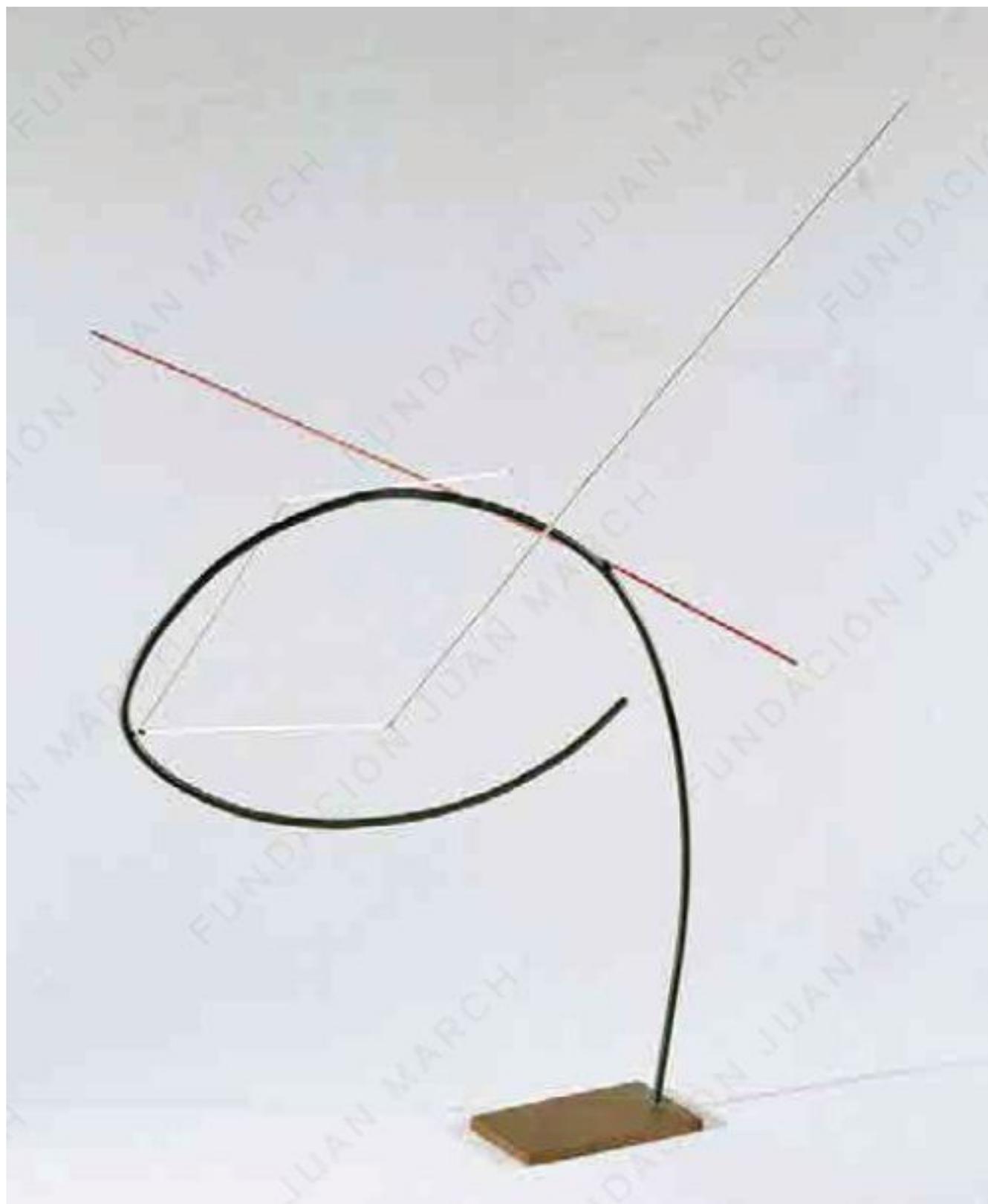
CAT. 43
Manuel Espinosa
Sin título, 1945
Óleo sobre aglomerado
55 x 60 cm
Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori, Buenos Aires



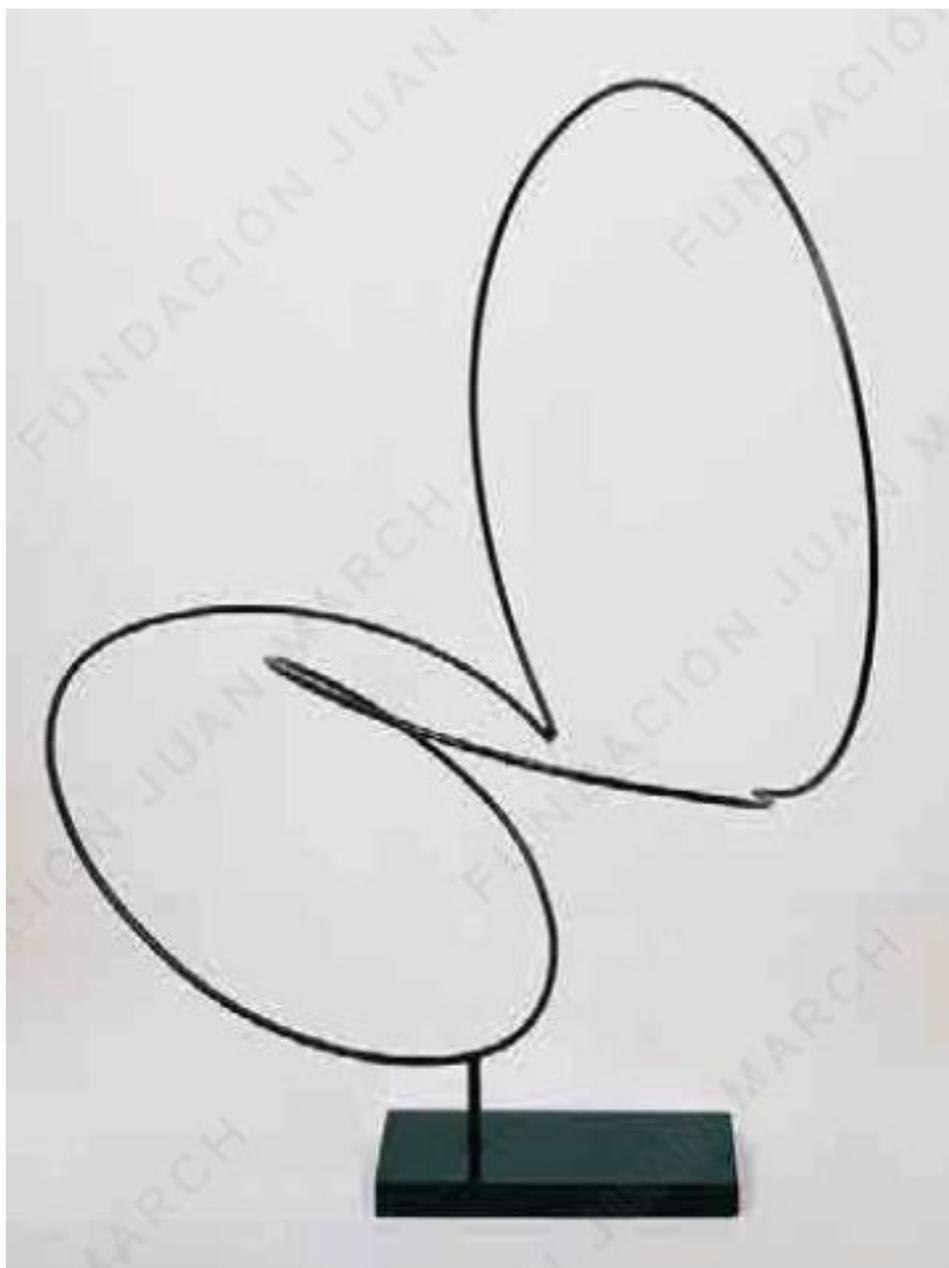
CAT. 44
Manuel Espinosa
Sin título, 1950
Gouache sobre papel
69,85 x 33,33 cm
Colección Ella Fontanals-Cisneros



CAT. 45
Enio Ionni
Direcciones opuestas, 1945
Hierro policromado y cobre
87,5 x 84 x 63,5 cm
Colección particular



CAT. 46
Enio Iommi
Continuidad interrumpida, 1948
Esmalte sobre metal, sobre base de granito negro
62,3 x 45 x 32 cm
Malba - Fundación Costantini, Buenos Aires
Inv. 2001.98



CAT. 47
Enio Iommi
Ritmo lineal, 1949
Alambre de acero y piedra
62,6 x 33,5 x 48,4 cm
Fundación privada Allegro



CAT. 48
Lidy Prati
Concreto o Sin título, 1945
Óleo sobre contrachapado
62 x 48 cm
Colección particular



CAT. 49
Lidy Prati
Sin título, c 1945
Técnica mixta sobre lienzo
39 x 39 cm
Colección Ella Fontanals-Cisneros



CAT. 50
Lidy Prati
Vibración al infinito, 1953
Esmalte sintético sobre lienzo
40 x 50 cm
Colección Raul Naon



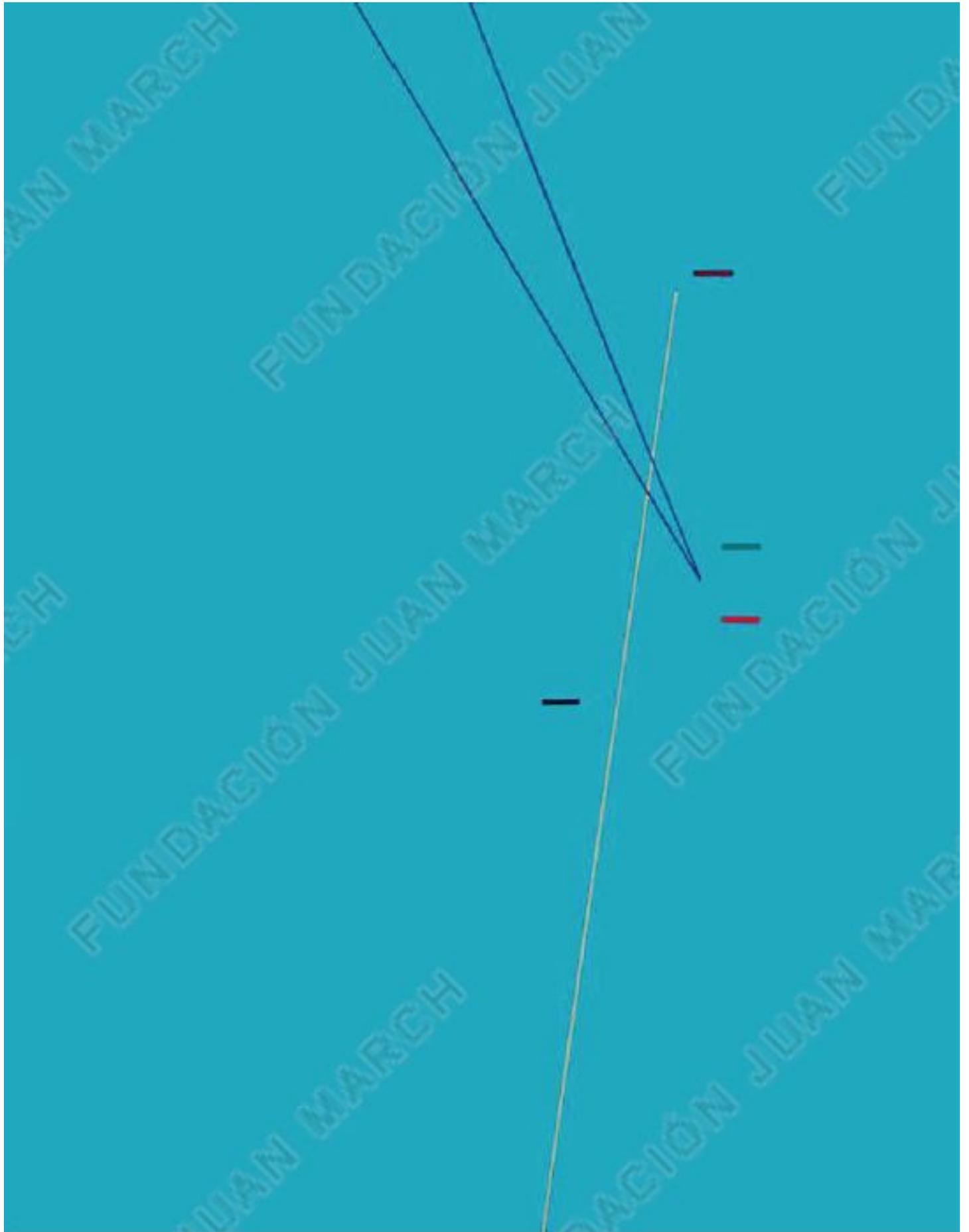
CAT. 51
Tomás Maldonado
Sin título, 1948
Óleo sobre lienzo
100 x 70 cm
Fundación privada Allegro



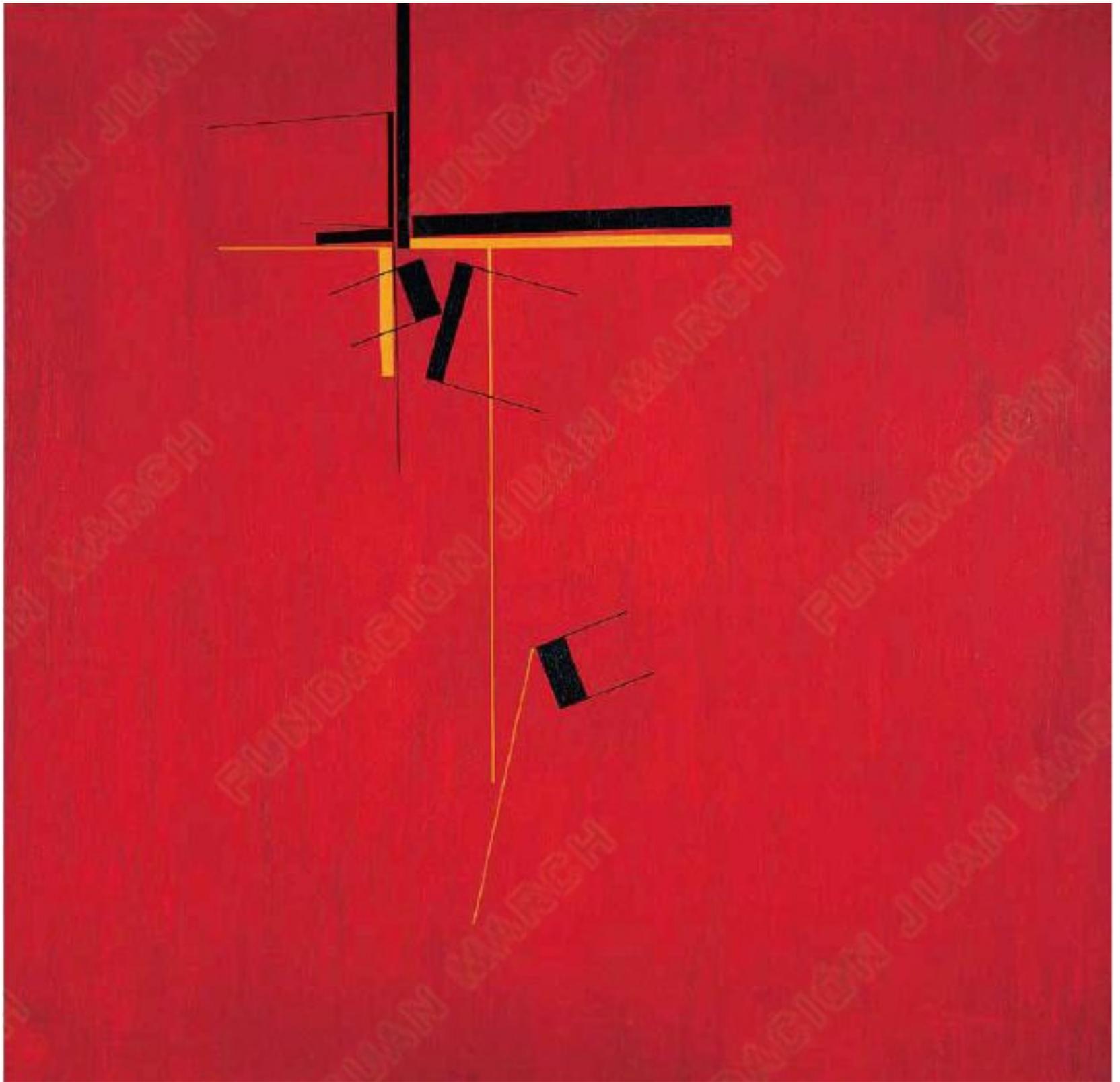
CAT. 52
Tomás Maldonado
Tensiones de origen matemático, 1950
Óleo sobre lienzo
100 x 70 cm
Colección Raul Naon



CAT. 53
Tomás Maldonado
Sin título, c 1950
Óleo sobre lienzo
110 x 85 cm
Museo de Artes Plásticas
Eduardo Sívori, Buenos Aires



CAT. 54
Tomás Maldonado
Tema sobre rojo, 1953
Óleo sobre lienzo
99,5 x 100 cm
Colección particular



CAT. 55
Alfredo Hlito
Estructura lineal, 1952
Óleo sobre lienzo
100 x 72 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid
Inv. AD03243



CAT. 56
Alfredo Hlito
Formas y líneas en el plano o Pintura, 1952
Óleo sobre lienzo
100 x 100 cm
Colección particular



CAT. 57
Alfredo Hlito
Derivación del cuadrado, 1954
Óleo sobre lienzo
55 x 45 cm
Galería Guillermo de Osma, Madrid



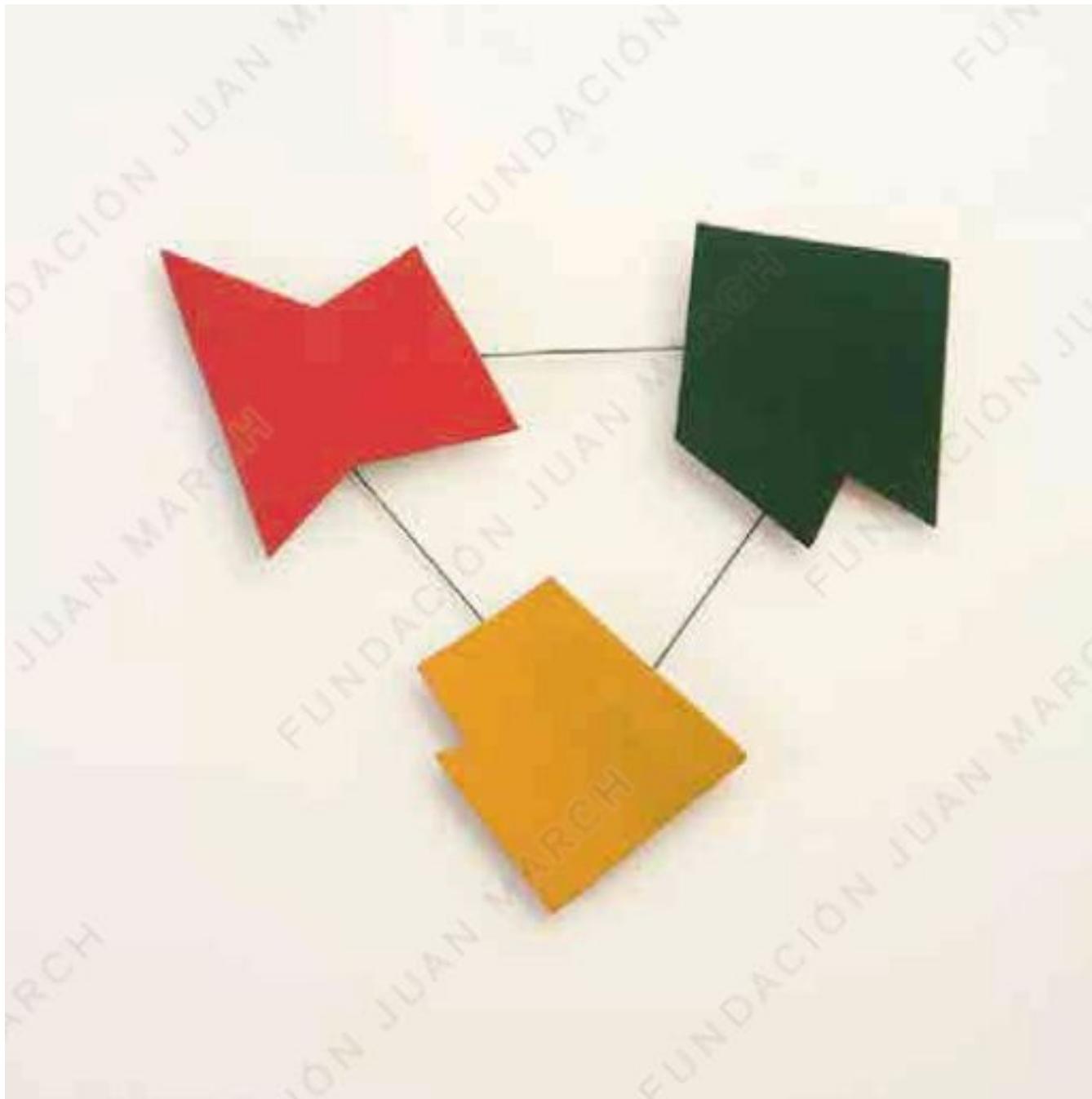
CAT. 61
Luis Tomasello
Sin título, 1956
Óleo sobre madera
70 x 60 cm
Fundación privada Allegro



CAT. 58
Raúl Lozza
Pintura n° 21, 1945
Óleo sobre contrachapado
55,6 x 45 cm
Colección particular

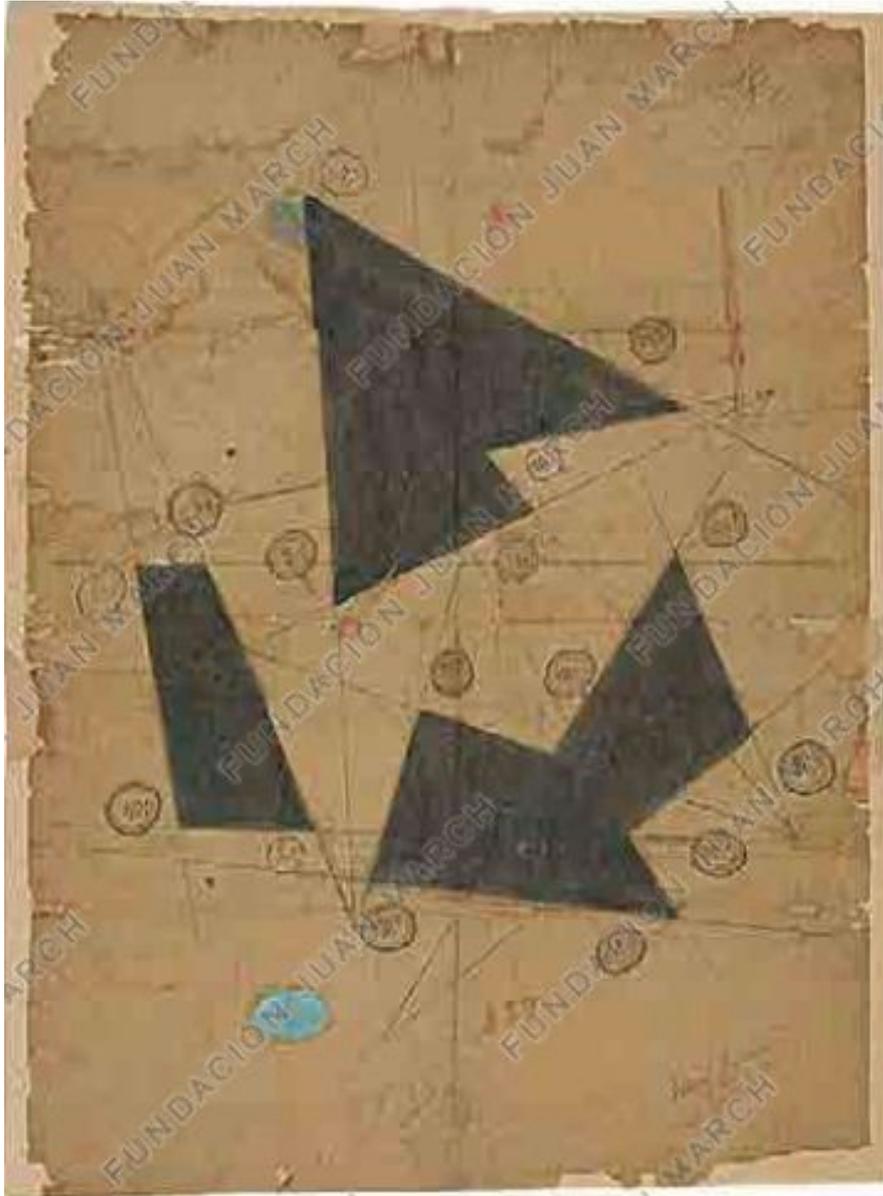


CAT. 41
Juan Melé
Coplanar n° 18, 1947
Óleo sobre lienzo
47 x 50 cm
Colección Raul Naon



CAT. 59
Raúl Lozza
Boceto 184, 1948
Grafito sobre papel
84 x 63 cm
Colección Raul Naon

CAT. 60
Raúl Lozza
*Pintura periodo
perceptista n° 184*, 1948
Esmalte pulido sobre
madera
122 x 122 cm
Museo de Artes Plásticas
Eduardo Sívori, Buenos
Aires





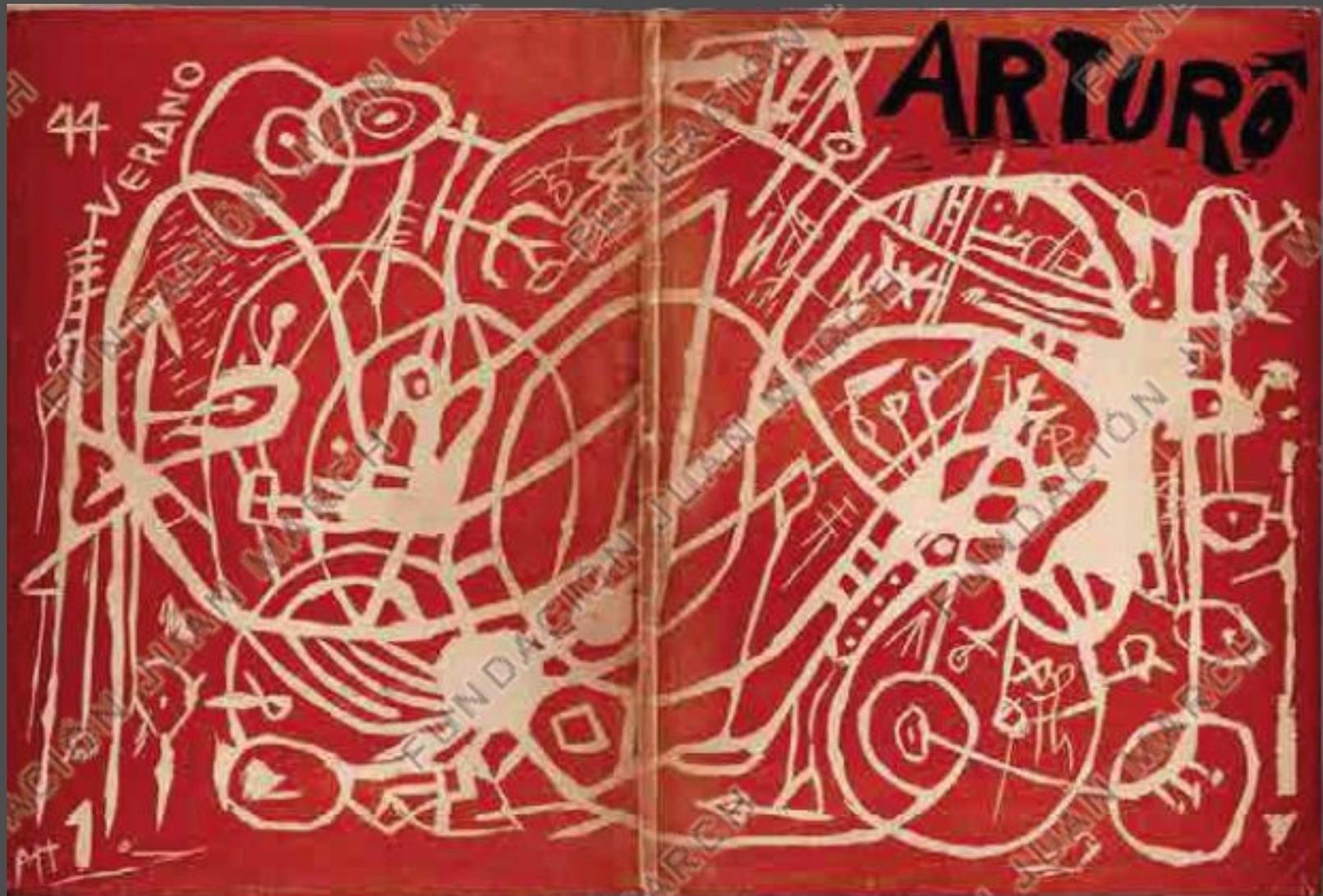
CAT. 62
César Paternosto
The Sweetest Skin, 1970
(La piel más dulce)
Emulsión acrílica sobre lienzo
150,2 x 150,2 x 9,6 cm
Colección de la Junta de Andalucía -
Centro Andaluz de Arte Contemporáneo



César Paternosto.
Sequential, 1972
Acrílico sobre lienzo
137,16 x 203,2 cm
Colección Albright-Knox Art Gallery,
Buffalo, NY. Donación
Seymour H. Knox, Jr., 1972.



CAT. 63 y 64
Arturo. Buenos Aires, n° 1, 1944
Cubierta y contracubierta de Tomás Maldonado
Revista
27,5 x 20 cm
Colección Raul Naon
Colección José María Lafuente



CAT. 65

*El caballero invisible. Anónimo
español del siglo XVII.* Buenos Aires:

Ediciones UBU, 1944

Contiene 4 ilustraciones de Rod Rothfuss

coloreadas a mano por el artista

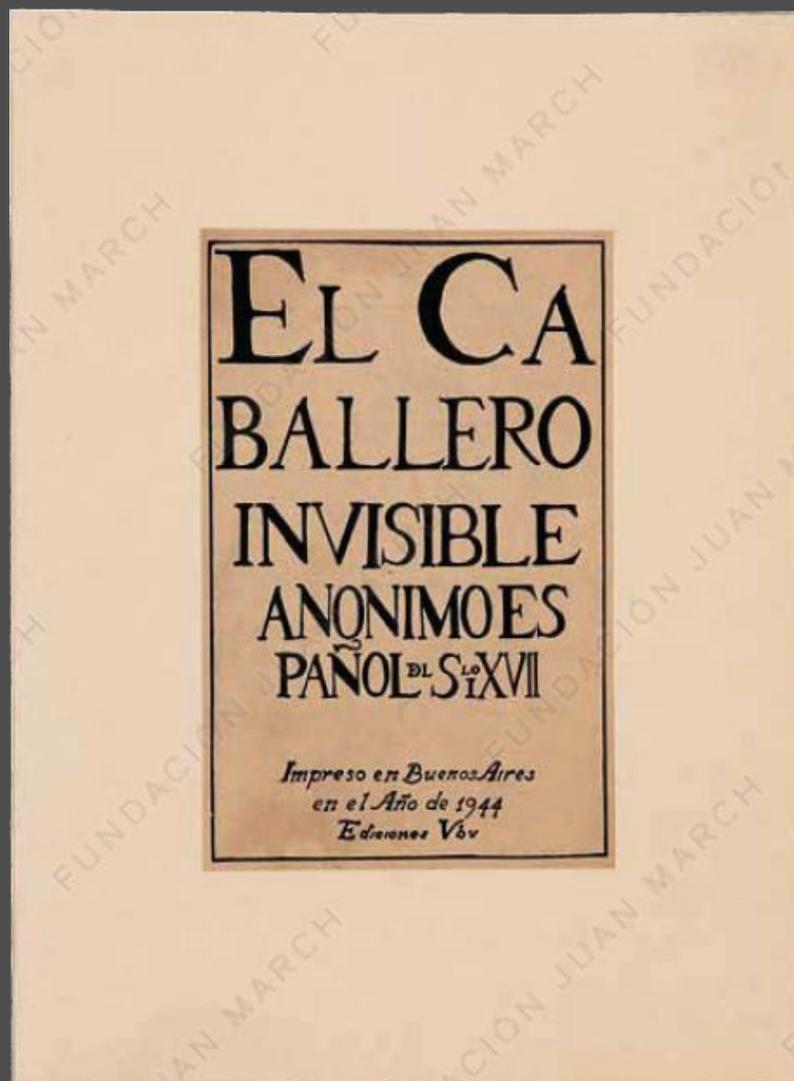
(litografías iluminadas con gouache)

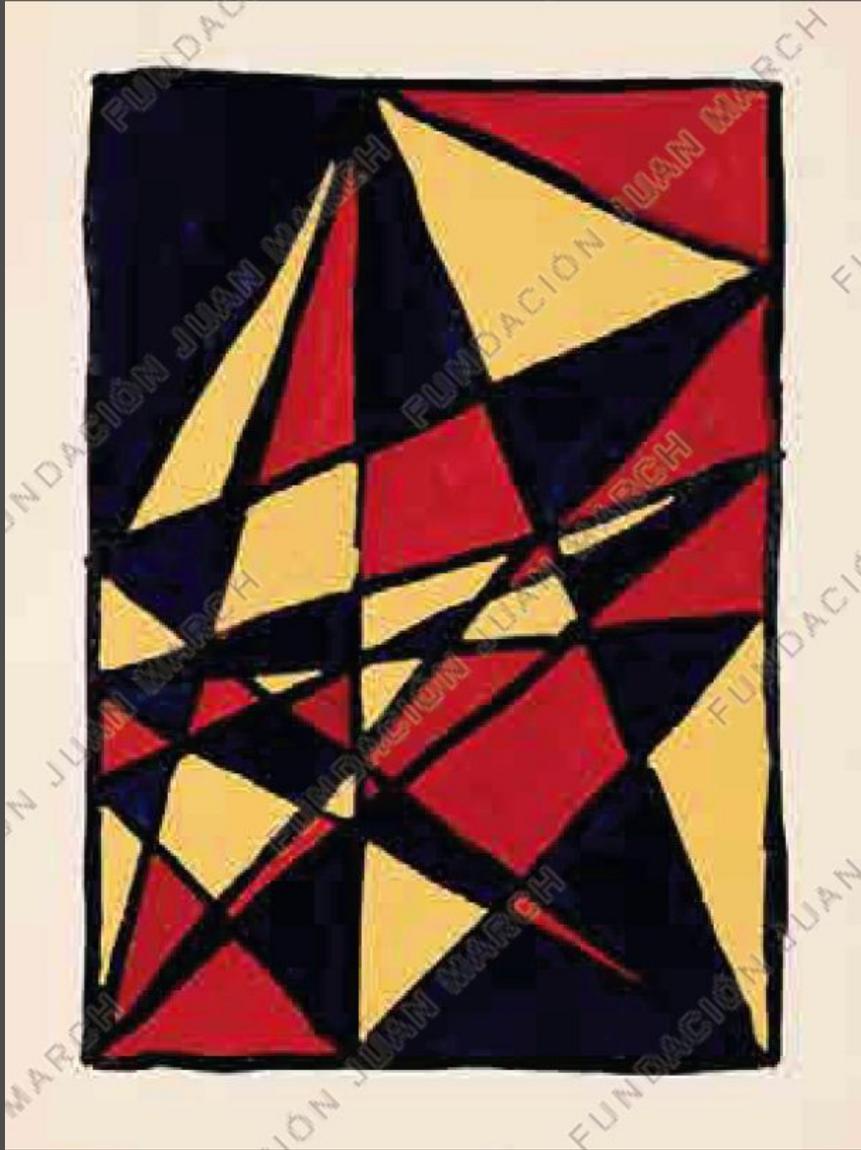
Libro de artista

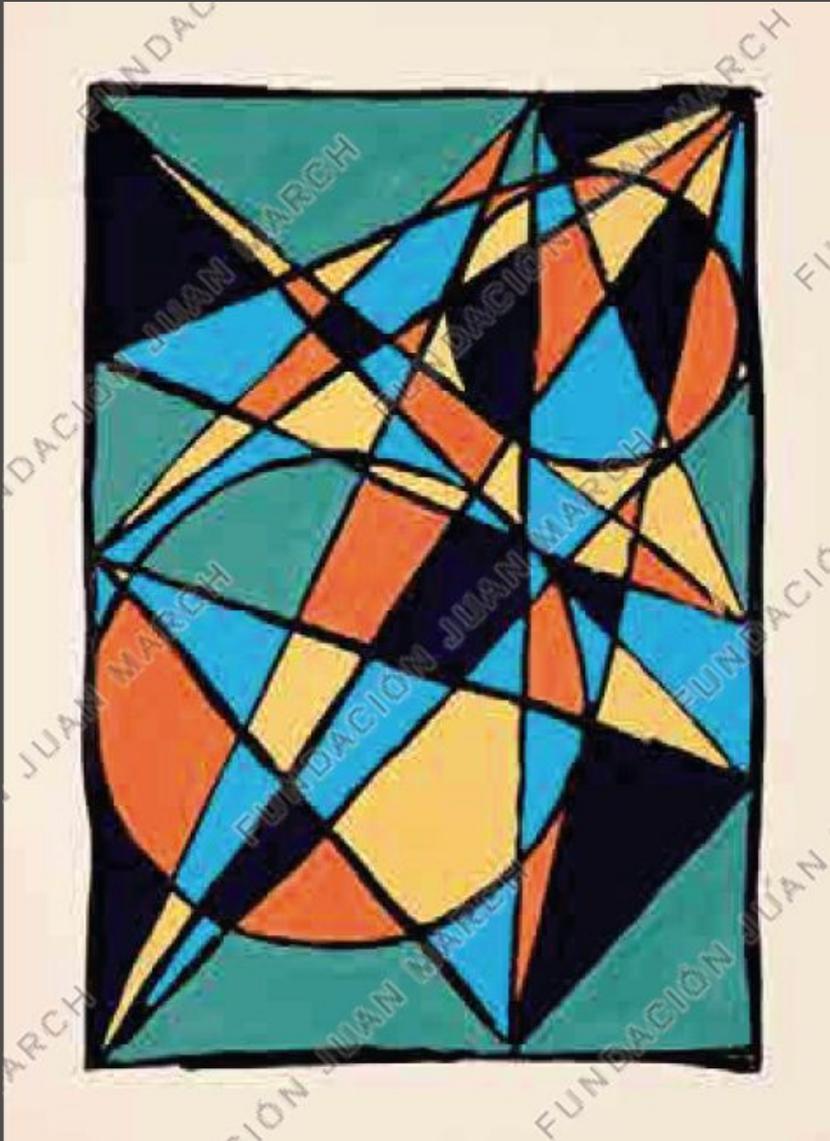
Tirada: 50/100

34,5 x 25,5 cm

Colección José María Lafuente







CAT. 66
Elias Piterbarg
Tratado del amor. Buenos Aires:
Ediciones Cenit, 1944
Ilustraciones de Tomás Maldonado
Libro
27 x 18,5 cm
Colección José María Lafuente



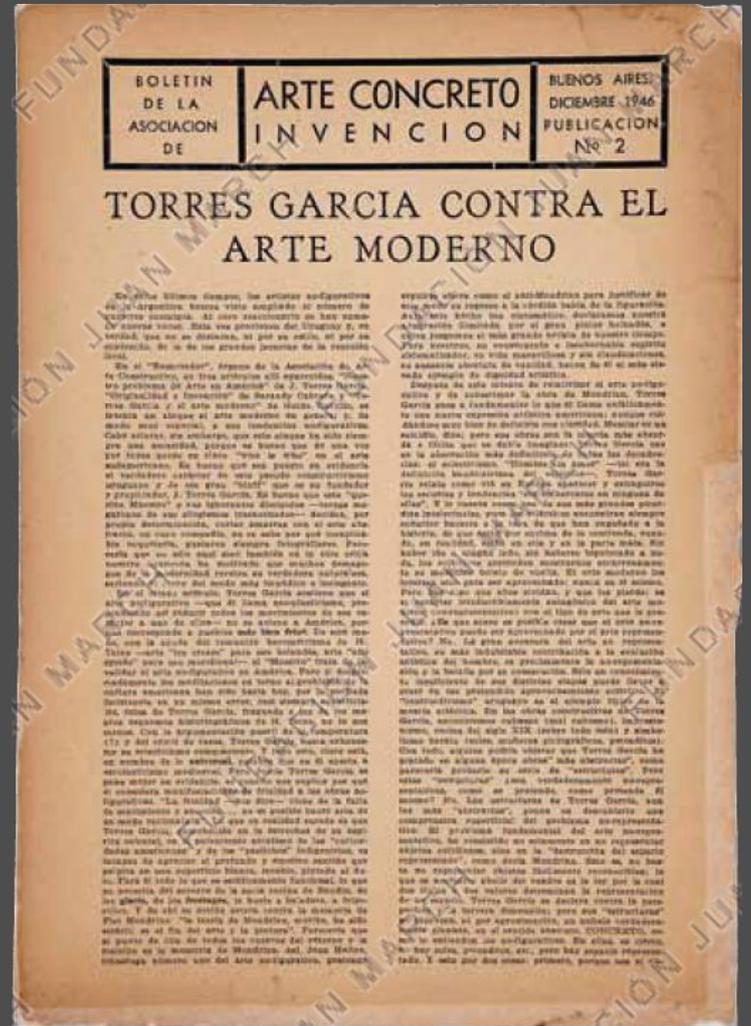
CAT. 67
Invencción, 1945
Revista
20 x 14,5 cm
67.1. N° 1, Kósice
67.2. N° 2, Bayley
Colección José María Lafuente



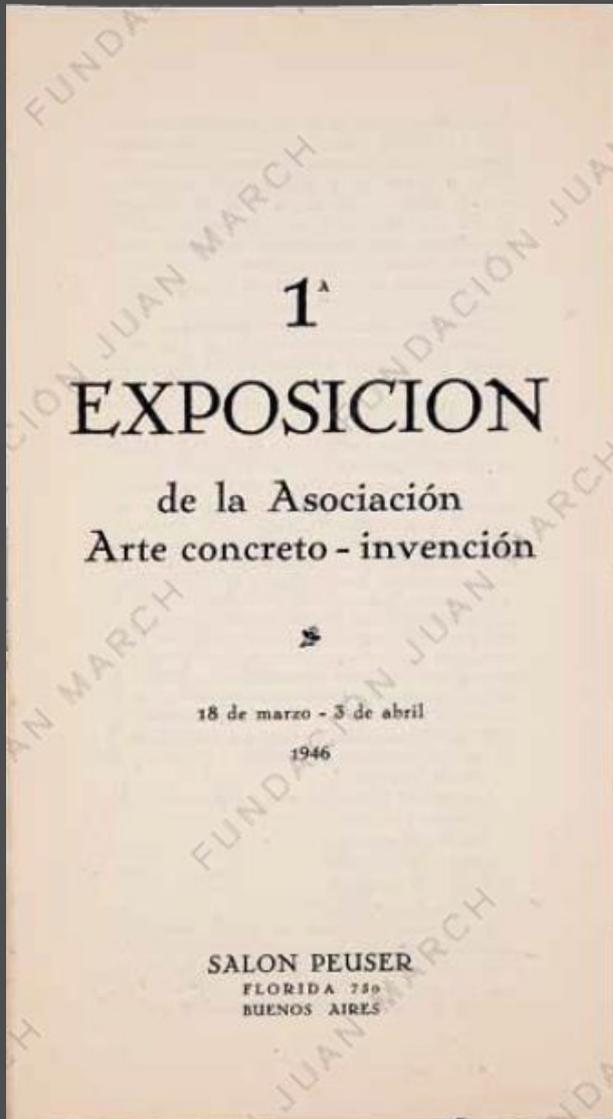
CAT. 68
 Arte Concreto Invención.
 Buenos Aires, nº 1, agosto de 1946
 Revista
 31,7 x 22 cm
 Colección Raul Naon



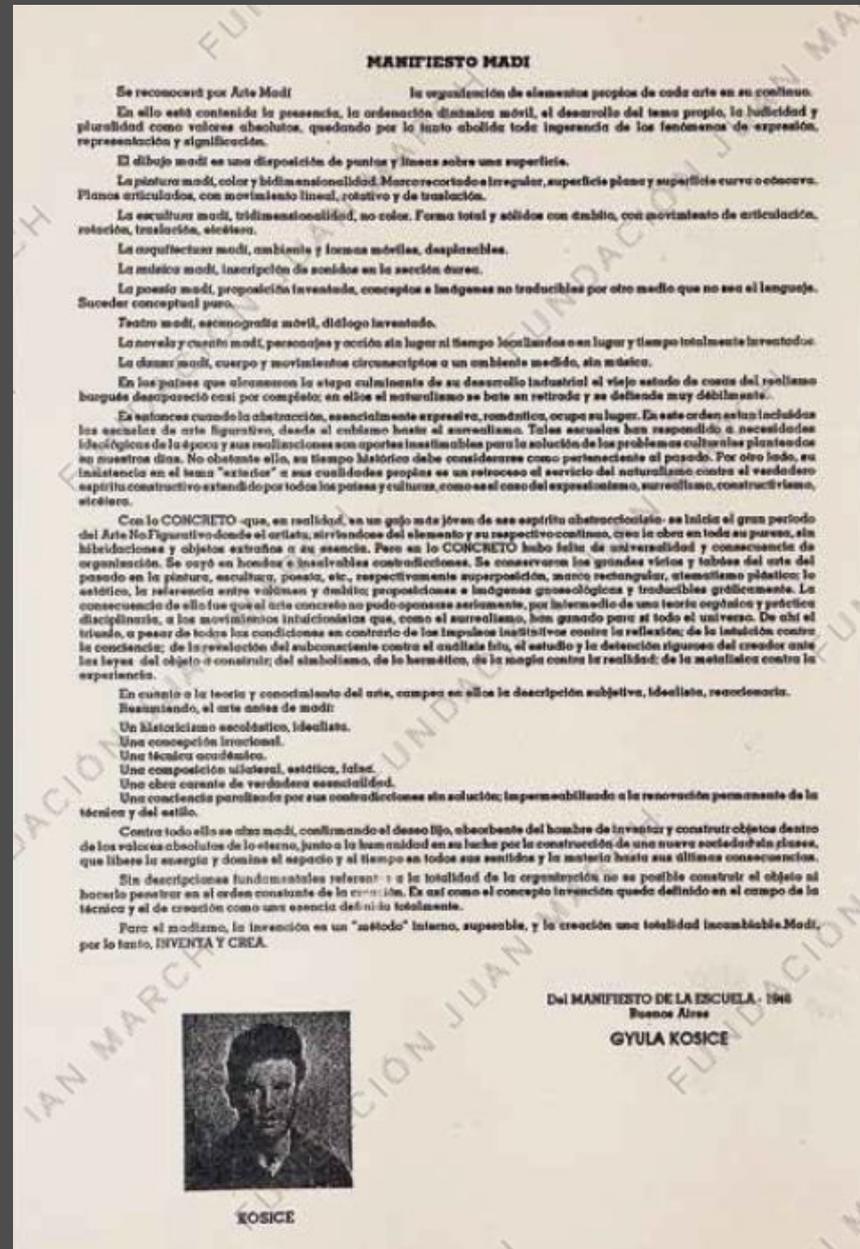
CAT. 69
 Boletín de la Asociación de Arte Concreto Invención.
 Buenos Aires, nº 2, diciembre de 1946
 Papel impreso
 31 x 22,5 cm
 Colección José María Lafuente



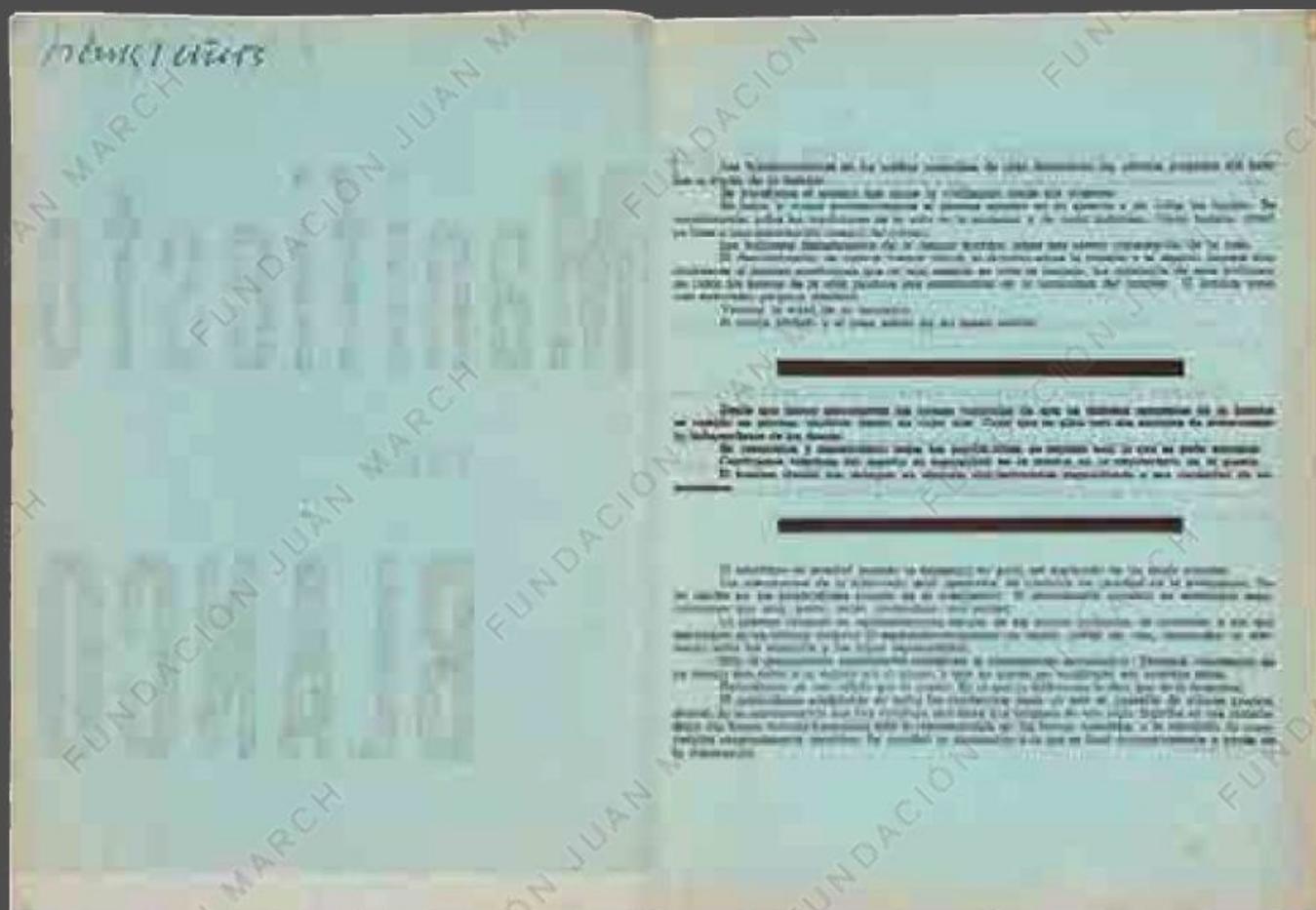
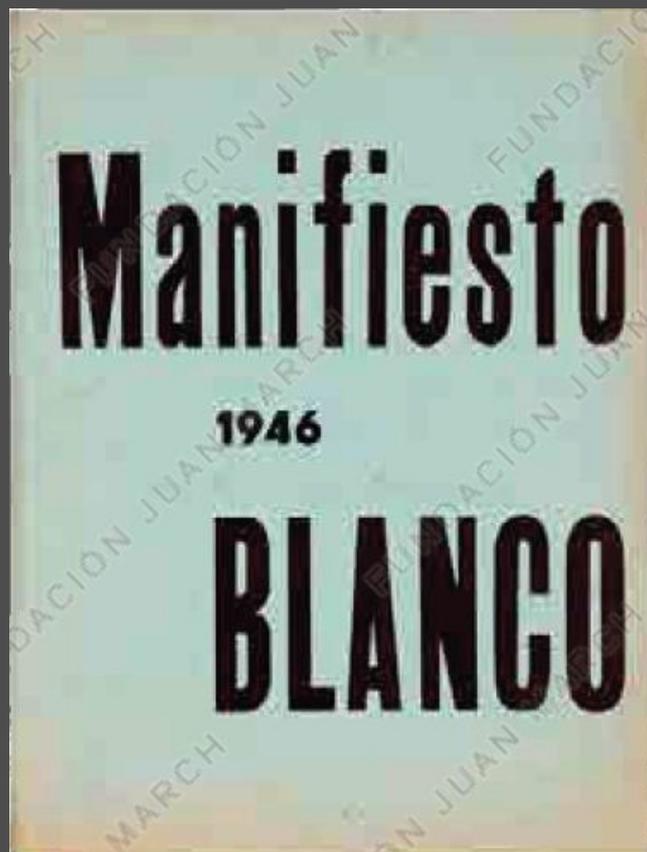
CAT. 70
 1ª exposición de la Asociación
 Arte Concreto-Inventión. Buenos Aires,
 18 de marzo - 3 de abril de 1946
 Catálogo
 22 x 12 cm
 Colección privada



CAT. 71
 Manifiesto Madi. Buenos Aires,
 junio de 1946
 Papel impreso
 25 x 17 cm
 Colección José María Lafuente



CAT. 72
Lucio Fontana y estudiantes
Manifiesto blanco, 1946
Papel impreso
23,5 x 17,7 cm
Colección José María Lafuente



CAT. 73 y 74

Arte Madí Universal. Buenos Aires, 1947-54

Revista

73.1 y 74.1. N° 0, 1947

31 x 25 cm

74.2. N° 2, 1948

31 x 25 cm

73.2 y 74.3. N° 3, 1949

31 x 25 cm

73.3 y 74.4. N° 4, 1950

31 x 25 cm

74.5. N° 5, 1951

23 x 19 cm

73.4 y 74.6. N° 6, 1952

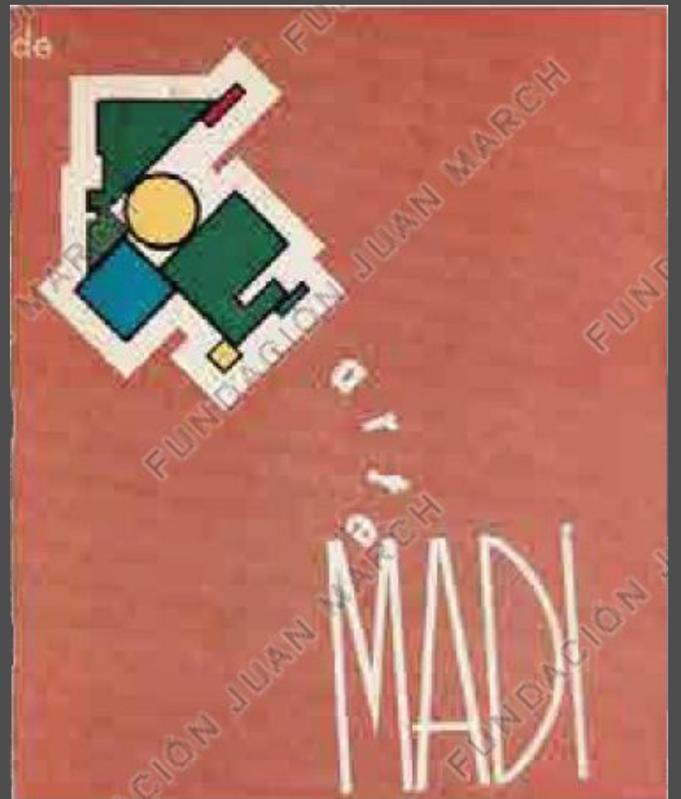
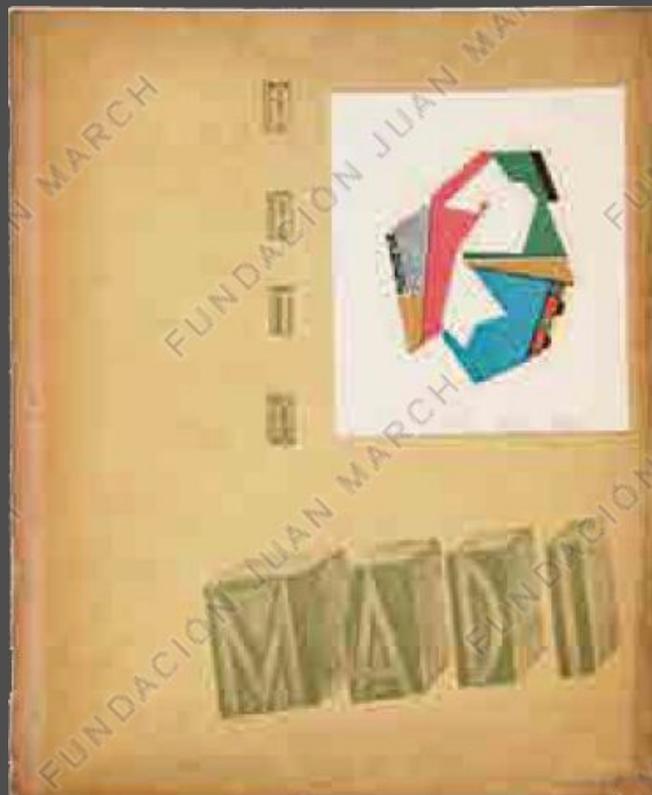
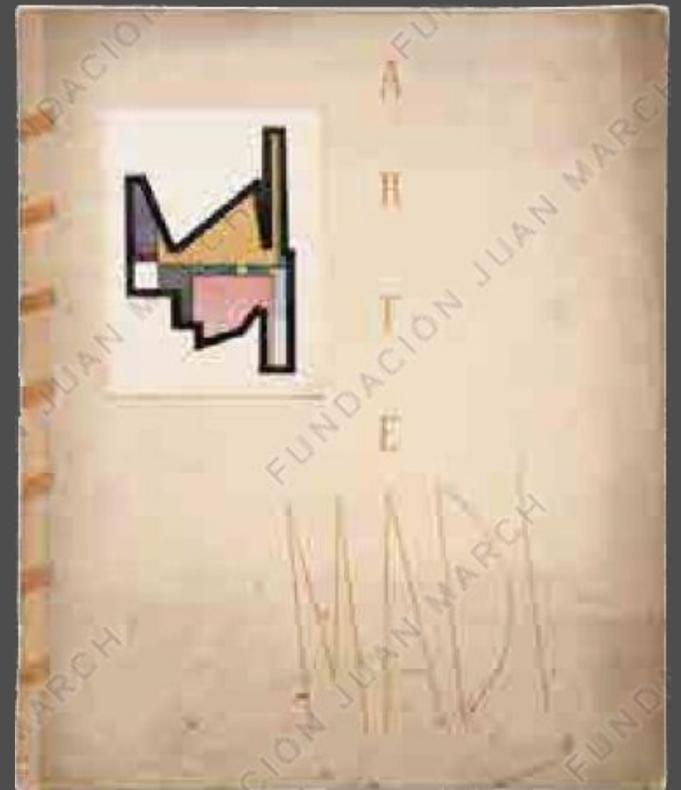
23 x 19 cm

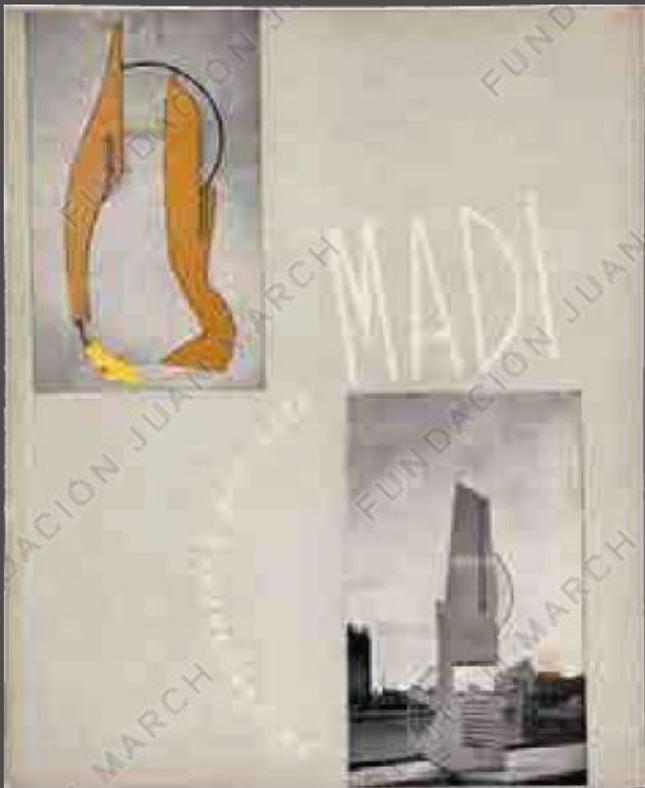
74.7. N° 7-8, 1954

23 x 19 cm

Colección Raul Naon (CAT. 73)

Colección José María Lafuente (CAT. 74)





CAT. 75
Contemporánea. Buenos Aires, año 1, n° 1,
 agosto de 1948
 Revista
 36,5 x 28,5 cm
 Colección José María Lafuente

contemporánea
 la revolución en el arte

director: **Juan Jacobo Jusset**

manifiesto

Toda la que se ha escrito, desde el más antiguo hasta el más reciente, ha sido siempre un reflejo de la vida, un reflejo de la conciencia humana que se proyecta en el tiempo y el espacio, un testimonio del espíritu humano en su constante evolución.



manifiesto

¿Qué es el arte? ¿Qué es la vida? ¿Qué es la muerte? ¿Qué es el hombre? ¿Qué es la mujer? ¿Qué es el niño? ¿Qué es el anciano? ¿Qué es el enfermo? ¿Qué es el moribundo? ¿Qué es el muerto? ¿Qué es el espíritu? ¿Qué es el alma? ¿Qué es el cuerpo? ¿Qué es el ser? ¿Qué es el no-ser? ¿Qué es el todo? ¿Qué es el nada? ¿Qué es el infinito? ¿Qué es el fin? ¿Qué es el comienzo? ¿Qué es el fin?

la poesía

"La poesía es un lenguaje que se crea en el silencio, en el silencio de la vida, en el silencio de la muerte, en el silencio del hombre que se enfrenta a la existencia." T. Tasso.

La poesía es un lenguaje que se crea en el silencio, en el silencio de la vida, en el silencio de la muerte, en el silencio del hombre que se enfrenta a la existencia.

El poeta es un hombre que se enfrenta a la existencia, que se enfrenta a la muerte, que se enfrenta a la vida, que se enfrenta a la nada, que se enfrenta al infinito, que se enfrenta al fin, que se enfrenta al comienzo, que se enfrenta al todo, que se enfrenta al nada.

poema J. C. S. de Aráoz

a la memoria de ciertos poetas

¿Quién está aquí,
 en el fondo oscuro,
 en el fondo oscuro de los siglos,
 el poeta de ayer, el poeta de hoy,
 el poeta de siempre?

¿Quién está aquí,
 en los tiempos,
 en los tiempos que se van,
 en los tiempos que se vienen,
 en los tiempos que se son?

¿Quién está aquí,
 en los tiempos,
 en los tiempos que se van,
 en los tiempos que se vienen,
 en los tiempos que se son?

el buey

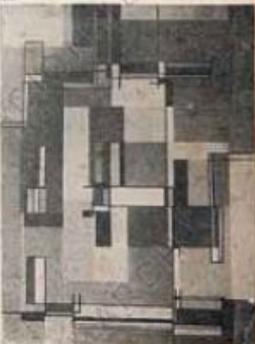
El buey es el que mira desde un rincón. Sabes su mirada en el momento en que se enfrenta a la existencia. Pasa sobre la columna una vida que mira desde un rincón. A la luz, la columna quita. ¿Quién mira a la luz? El buey mira un rincón, el buey en el fondo del cielo.

recomendación de lecturas

C. G. de Aráoz, *Contemporánea*. Buenos Aires, 1948.

calendario

Este es un calendario que se crea en el silencio, en el silencio de la vida, en el silencio de la muerte, en el silencio del hombre que se enfrenta a la existencia.



poema José María Jusset

poema general (suite)
 composición abstracta

CAT. 76 y 77
Perceptismo, 1950-53
 Revista
 40 x 29 cm
 76 y 77.1. N° 1, octubre de 1950
 77.2. N° 2, agosto de 1951
 77.3. N° 3, noviembre de 1951
 77.4. N° 4, mayo de 1952
 77.5. N° 5, julio-agosto de 1952
 77.6. N° 6, enero de 1953
 77.7. N° 7, julio de 1953
 Colección Raul Naon (CAT. 76)
 Colección José María Lafuente (CAT. 77)

PERCEPTISMO

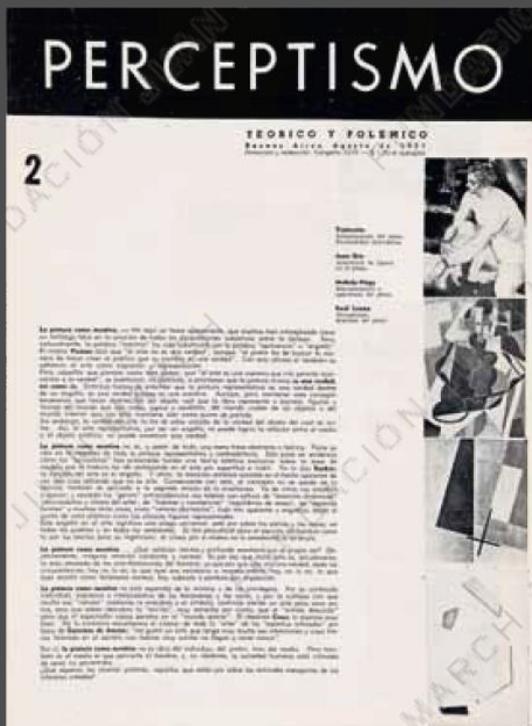
TECNICO Y POLEMICO
 REVISTA DE ESTUDIO Y CRITICA
 FUNDACION JUAN MARCH

1

TECNICO Y POLEMICO
 REVISTA DE ESTUDIO Y CRITICA
 FUNDACION JUAN MARCH

PERCEPTISMO





CAT. 79

Nueva Visión. Revista de cultura visual. Buenos Aires, 1951-57

30 x 21 cm

79.1. N° 1, diciembre de 1951

79.2. N° 2-3, enero de 1953

79.3. N° 4, 1953

79.4. N° 5, 1954

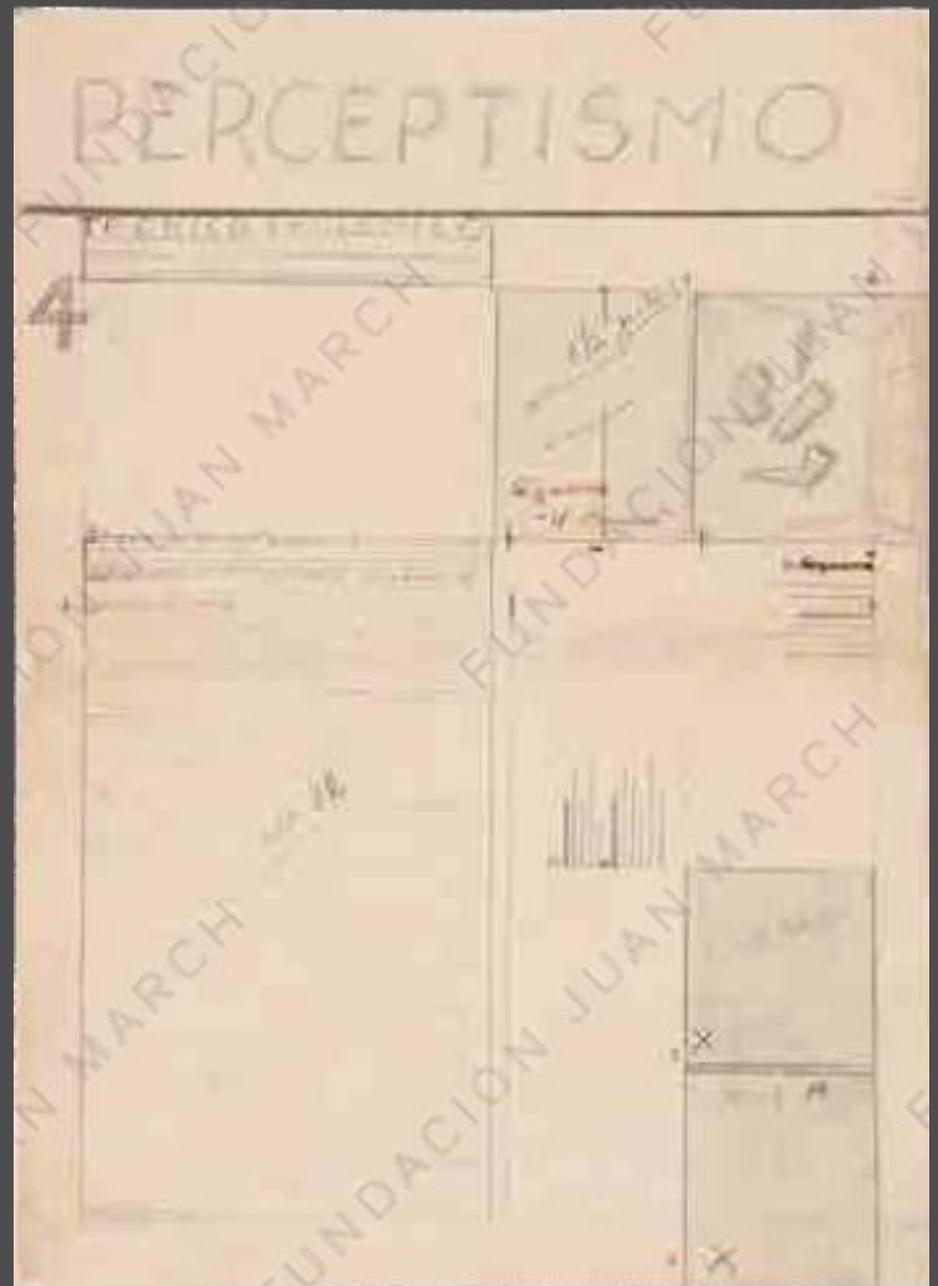
79.5. N° 6, 1955

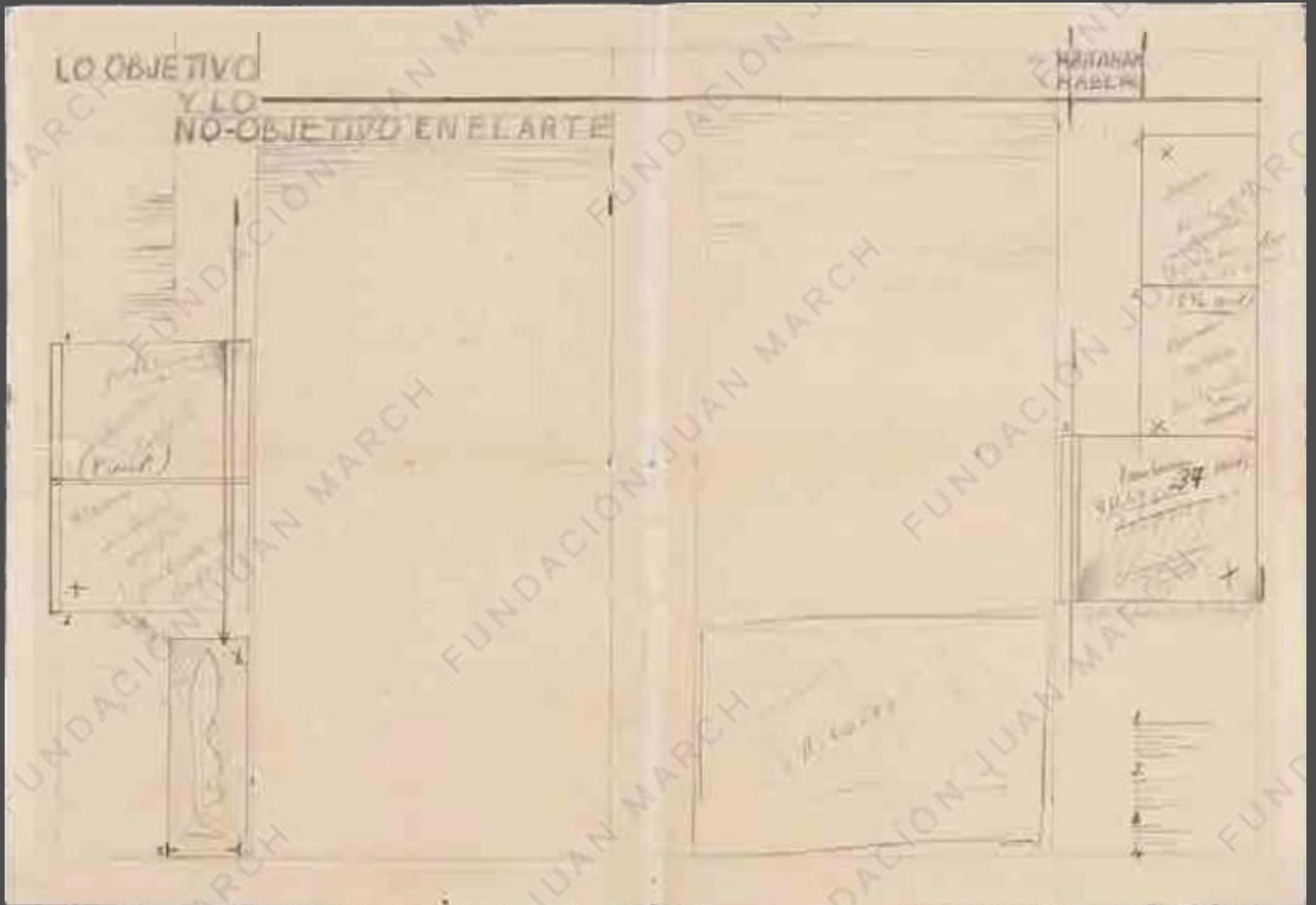
79.6. N° 7, 1955

79.7. N° 8, 1955

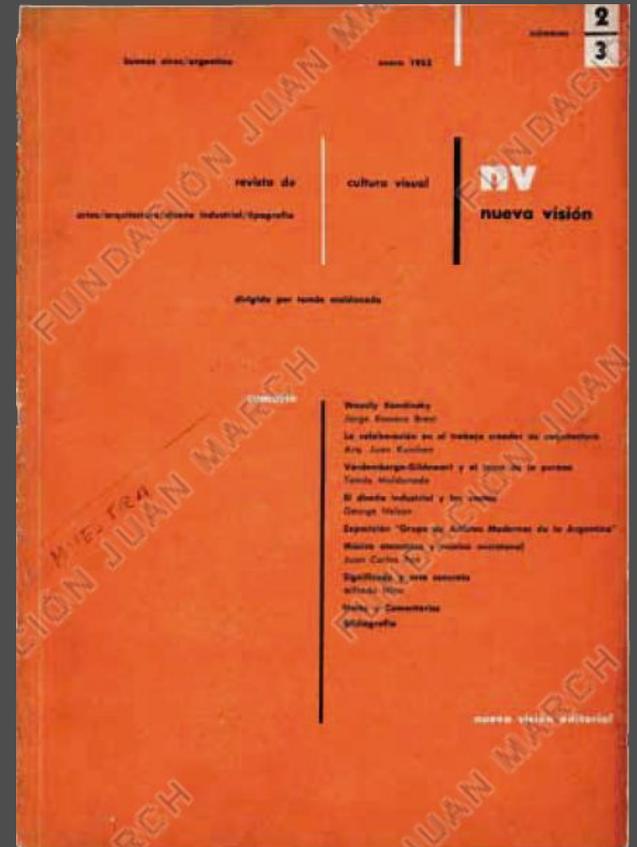
79.8. N° 9, 1957

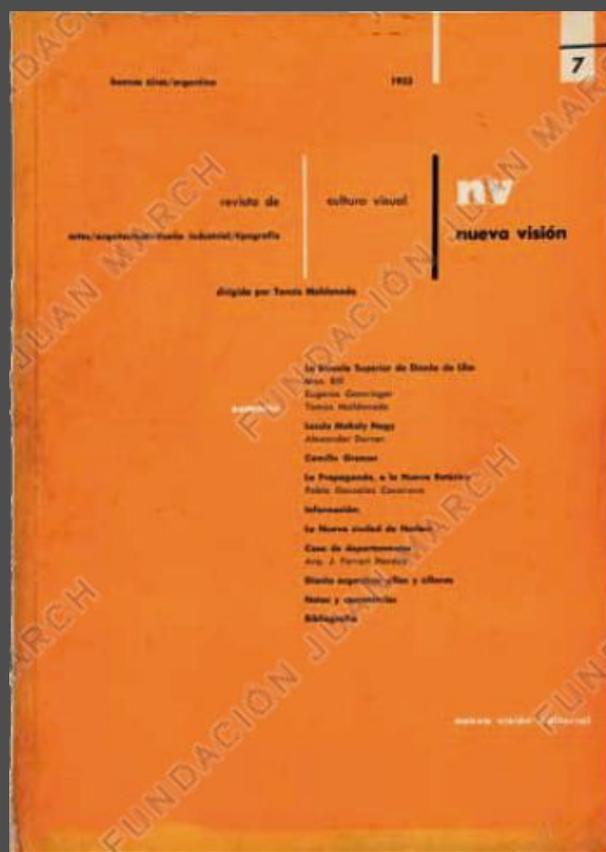
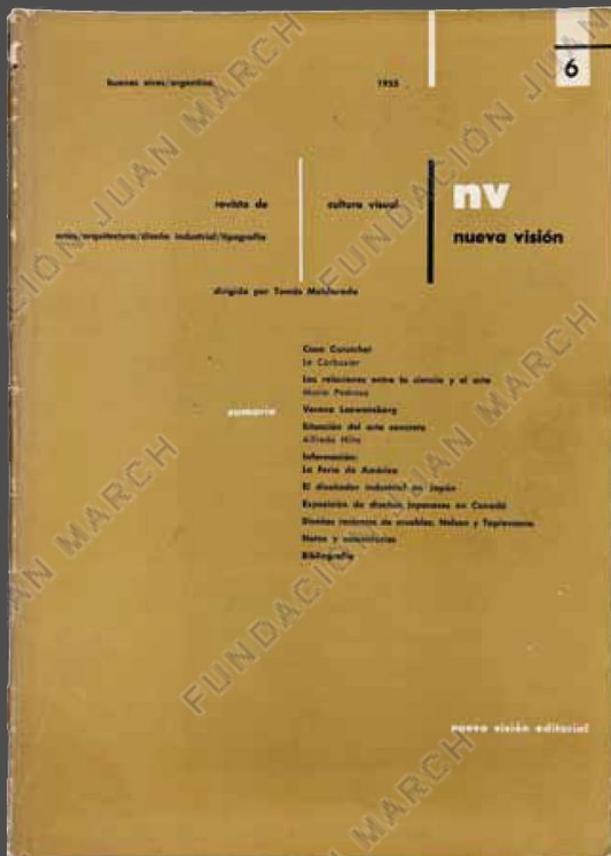
Colección José María Lafuente



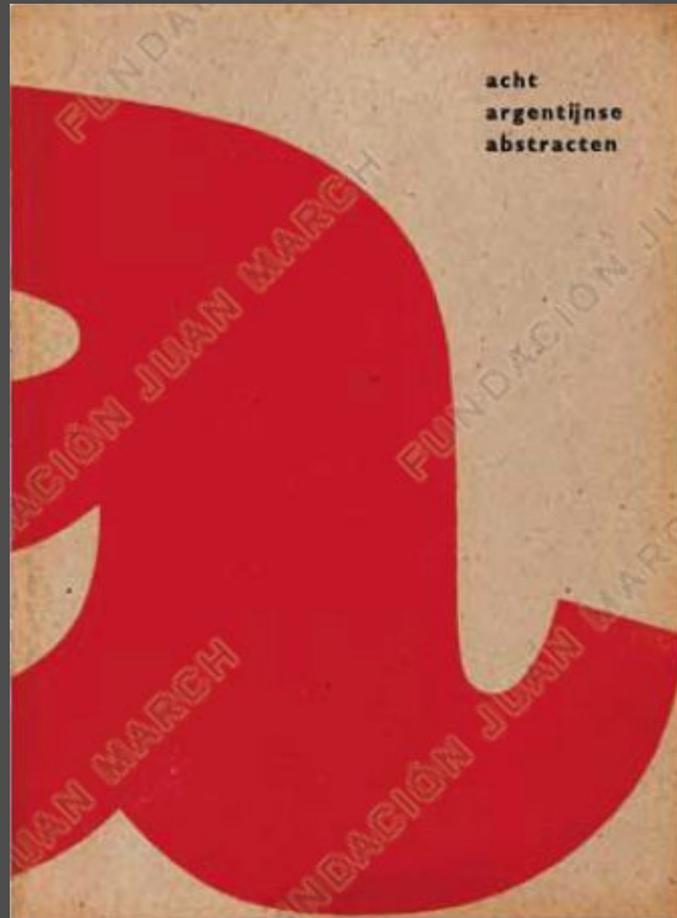


CAT. 80
 acht argentijnse abstracten.
 Amsterdam: Stedelijk Museum, 1953
 Catálogo de la exposición
 26 x 19 cm
 Colección José María Lafuente





CAT. 81
acht argentinse abstracten.
Ámsterdam: Stedelijk Museum, 1953
Cartel de la exposición
1953
52 x 76 cm
Colección José María Lafuente



CAT. 82

a. Buenos Aires: Editorial Nueva Visión, 1956-58

Sobre y publicación

82.1. N° 1, agosto de 1956

38 x 28 cm

82.2. N° 2, marzo de 1957

38 x 28 cm

82.3. N° 3, marzo de 1958

32 x 28,5 cm

Colección José María Lafuente



CAT. 83

Max Bill

Quinze variations sur un même thème

París: Éditions des Chroniques du jour, 1938

(Quince variaciones sobre un mismo tema)

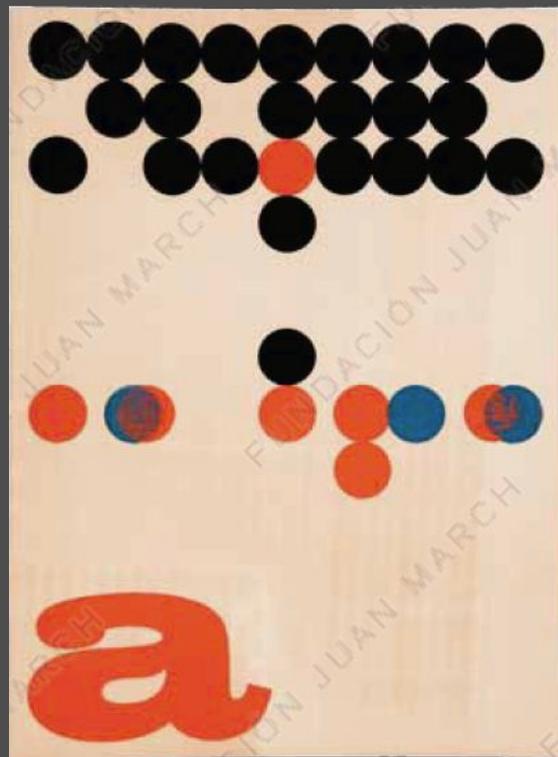
83.1. Carpeta de serigrafías

83.2. *Thème (Tema)*

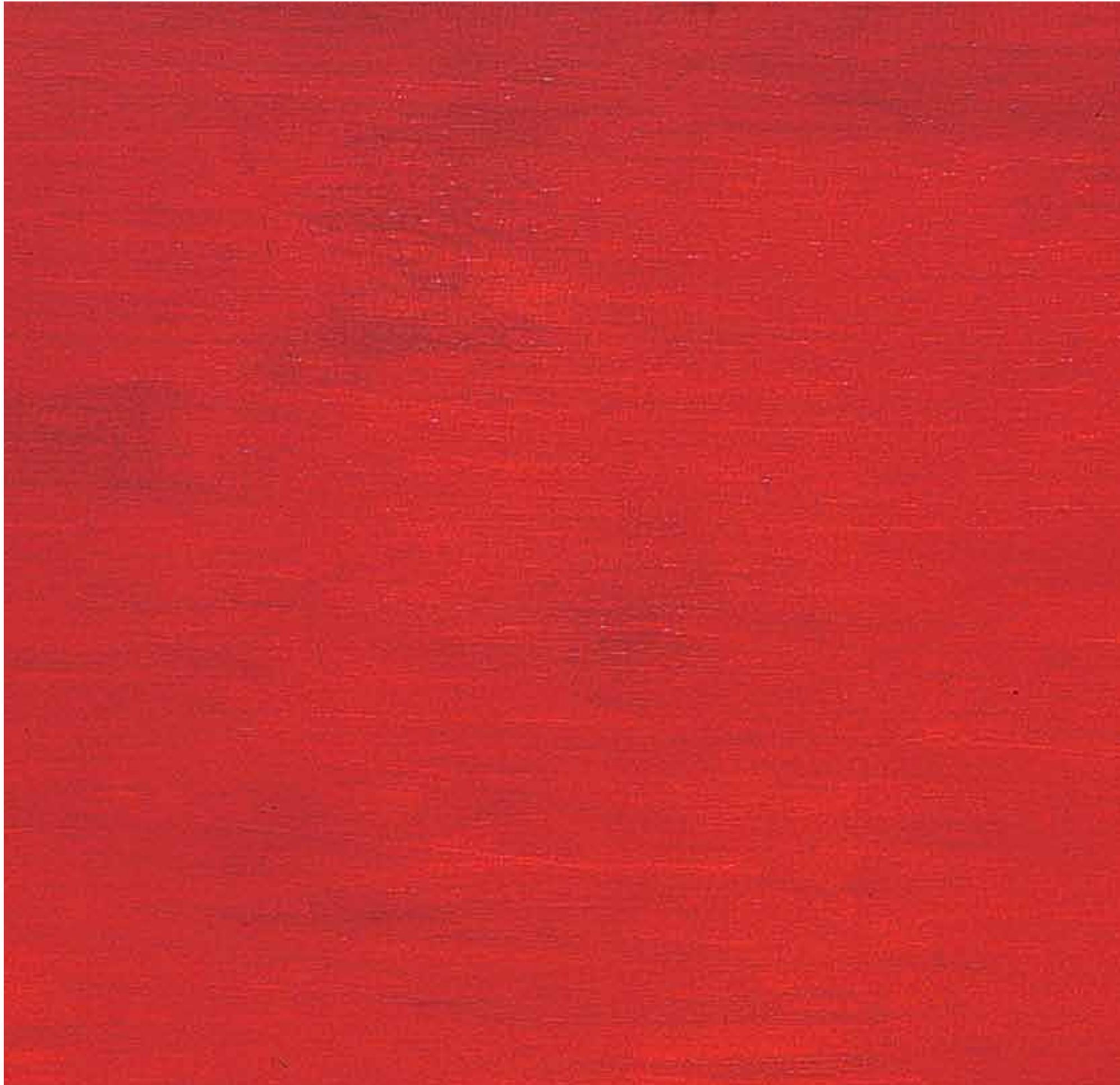
83.3. *Variation 1* (Variación 1)

83.4. *Variation 3* (Variación 3)

32 x 30,8 cm







Brasil

CAT. 83

Max Bill

Quinze variations sur un même thème

Paris: Éditions des Chroniques du jour, 1938

(Quince variaciones sobre un mismo tema)

83.1. Carpeta de serigrafías

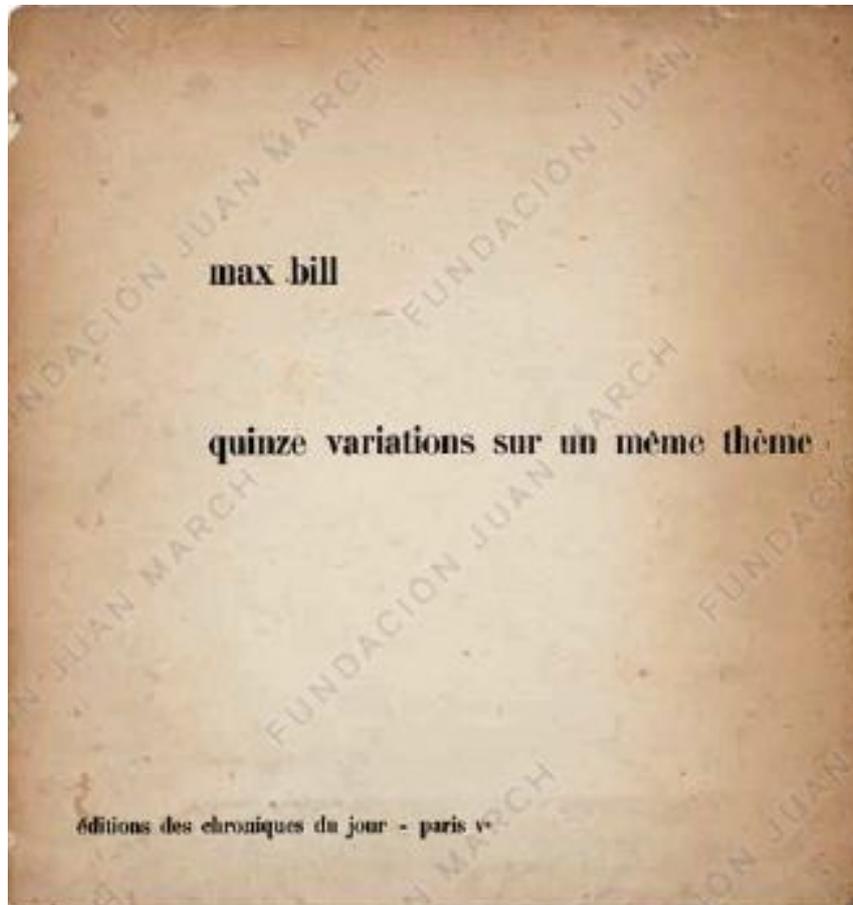
83.2. *Thème* (Tema)

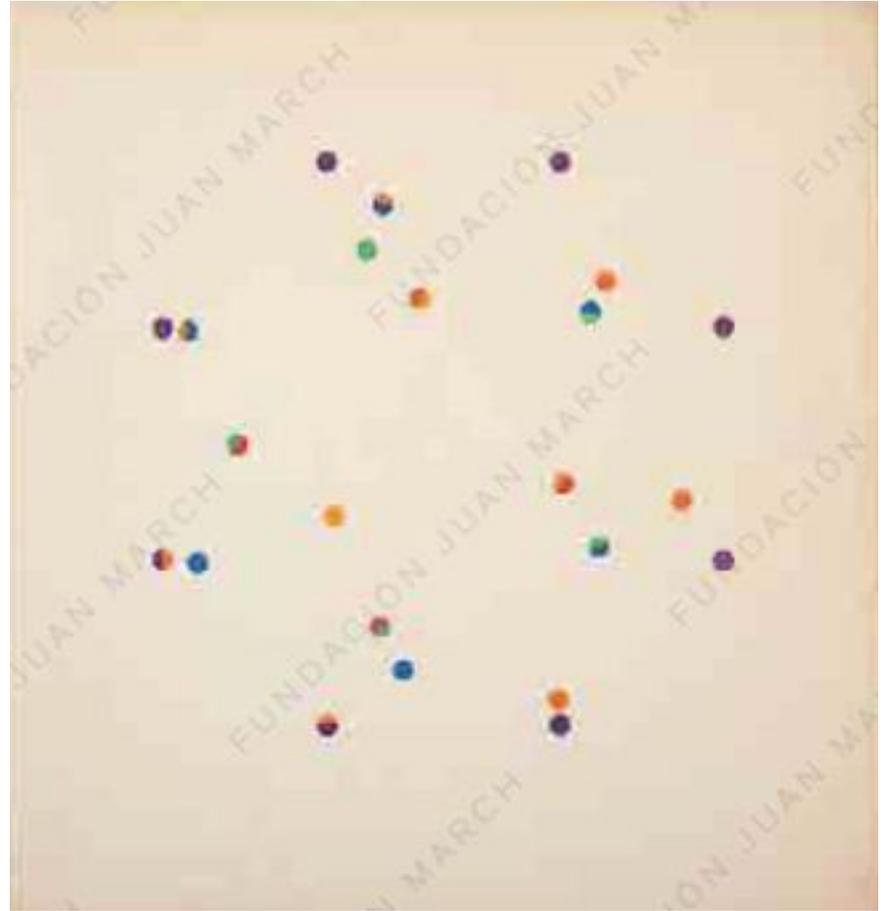
83.3. *Variation 1* (Variación 1)

83.4. *Variation 3* (Variación 3)

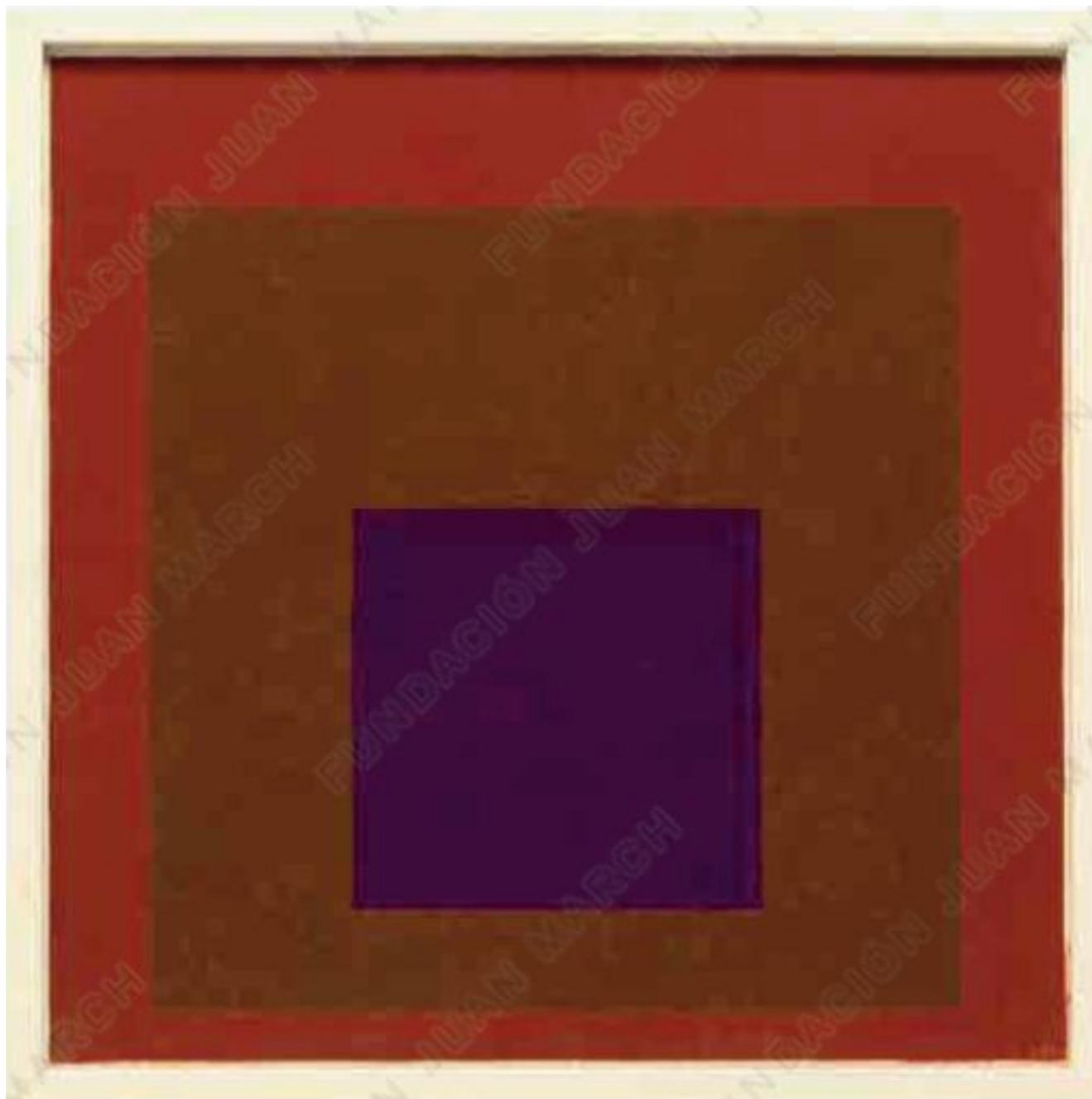
32 x 30,8 cm

Colección Dan Galería





CAT. 84
Josef Albers
Homage to the Square: Study for Nocturne, 1951
(Homenaje al cuadrado: Estudio para Nocturno)
Óleo sobre madera
53,4 x 53,2 cm
Tate. Presentada por The Josef
and Anni Albers Foundation, 2006
Inv. T12215



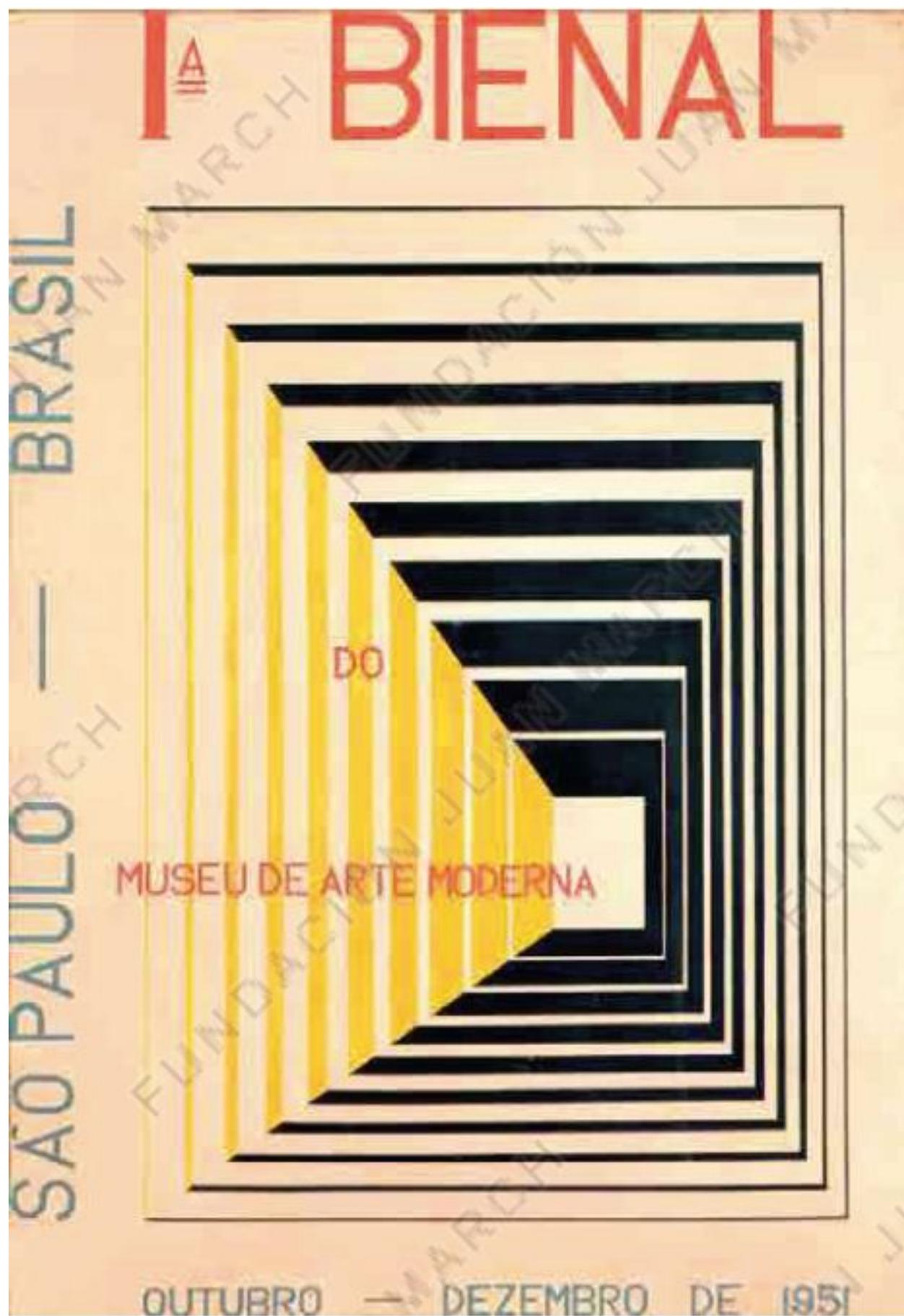
CAT. 85
Waldemar Cordeiro
Sin título, 1949
Óleo sobre lienzo
73,5 x 54,5 cm
Colección Ella Fontanals-Cisneros



CAT. 86
Waldemar Cordeiro
Idéia visível, 1956
(Idea visible)
Acrílico sobre contrachapado
59,9 x 60 cm
Colección Patricia Phelps de Cisneros



CAT. 87
Antônio Maluf
Estudio para el cartel de la I Bienal
de São Paulo, Brasil, 1951
Gouache sobre cartón
98,3 x 65,6 cm
Colección Rose Maluf



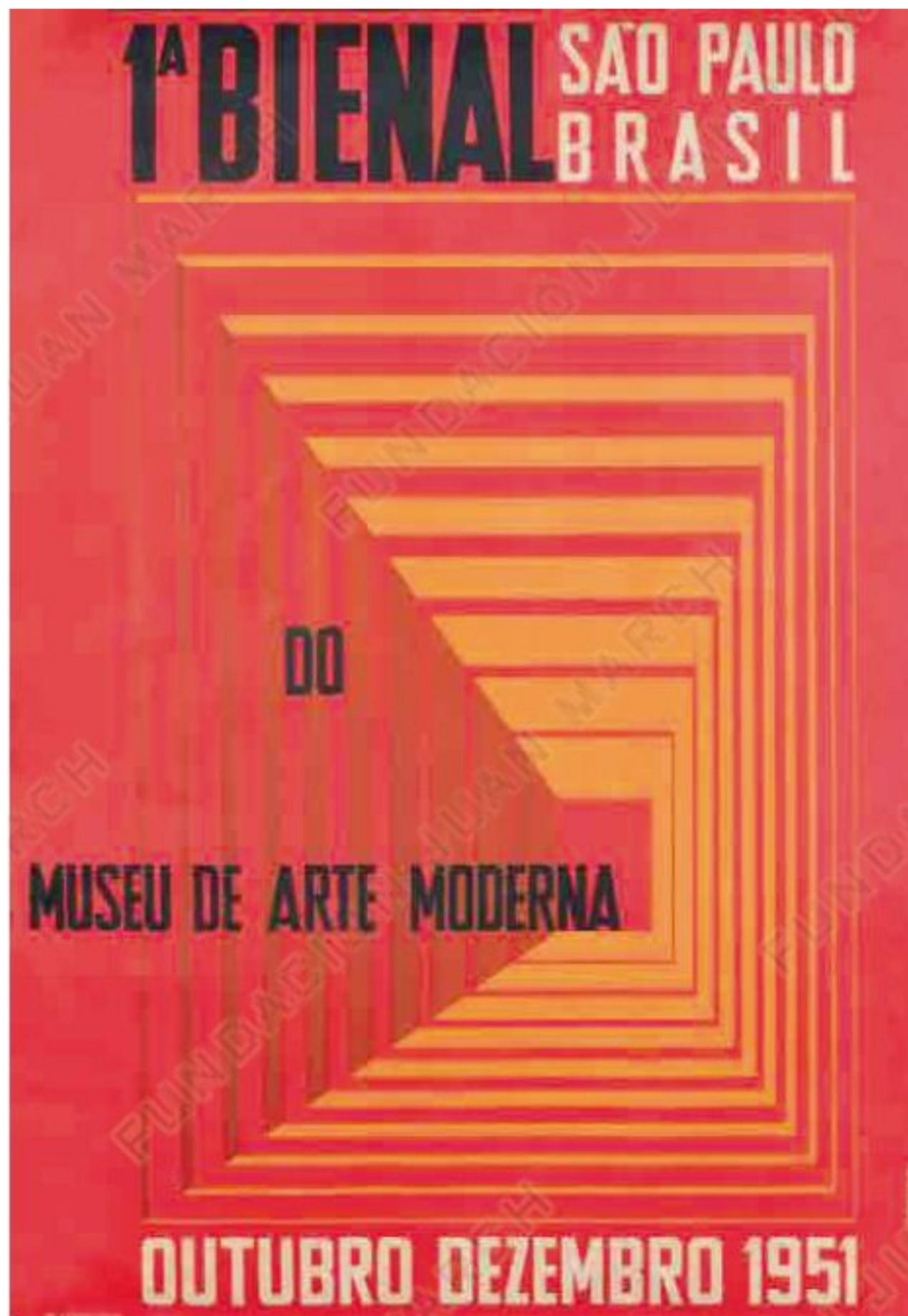
CAT. 88
Antônio Maluf
Cartel de la I Bienal de São Paulo
en el Museu de Arte Moderna, 1951
Litografía
94 x 63,5 cm
The Museum of Modern Art, Nueva
York. Donación del Museu de Arte
Moderna de São Paulo, 1951
Inv. 576.1951



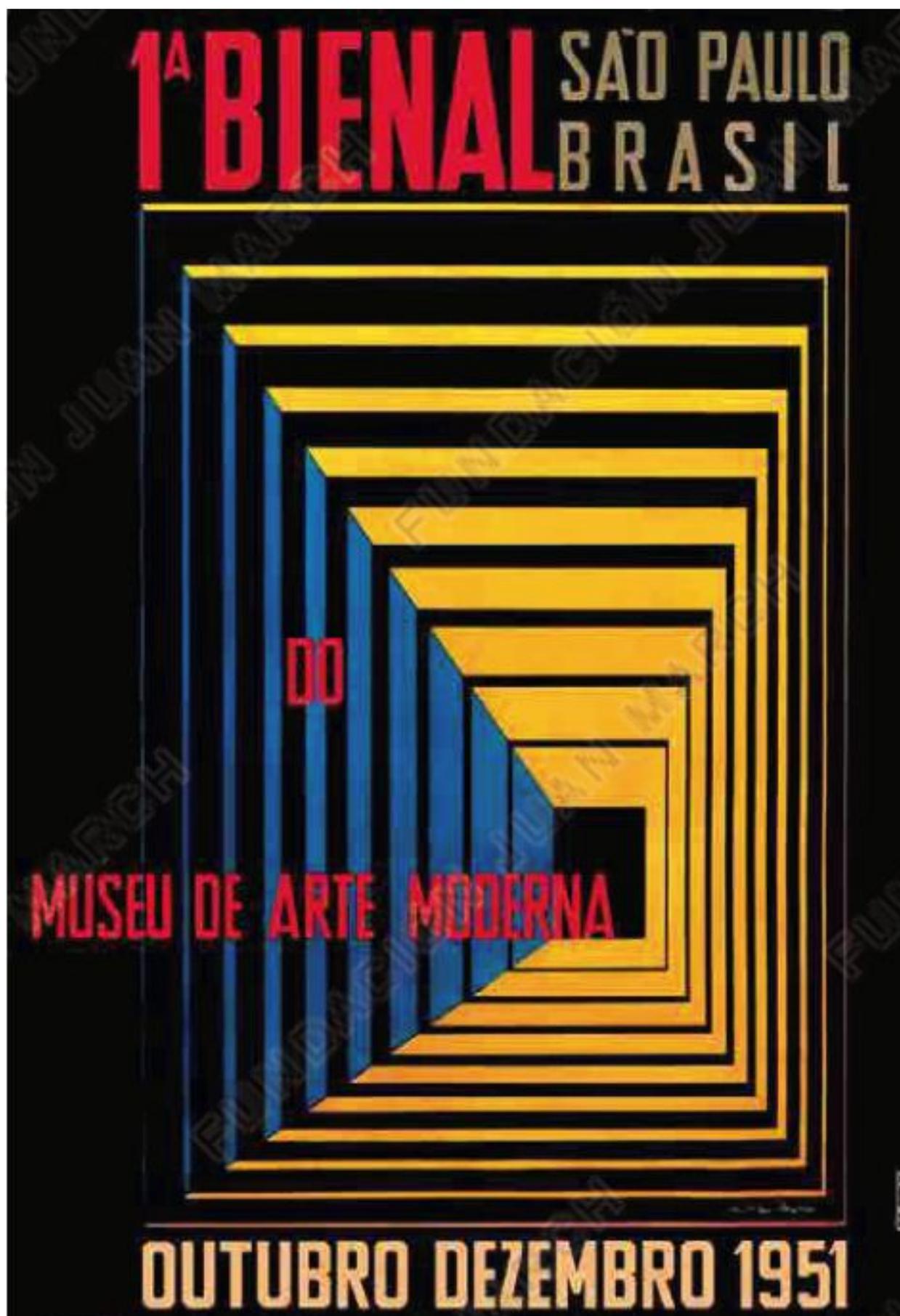
Antônio Maluf
Versión en azul del cartel de la Bienal
de São Paulo, 1951
Offset
93 x 63 cm
Colección particular



Antônio Maluf
Versión en rojo del cartel de la I Bienal
de São Paulo, 1951
Offset
93 x 63 cm
Colección particular



Antônio Maluf
Versión en negro del cartel de la I Bienal
de São Paulo, 1951
Offset
95 x 64 cm
Colección particular



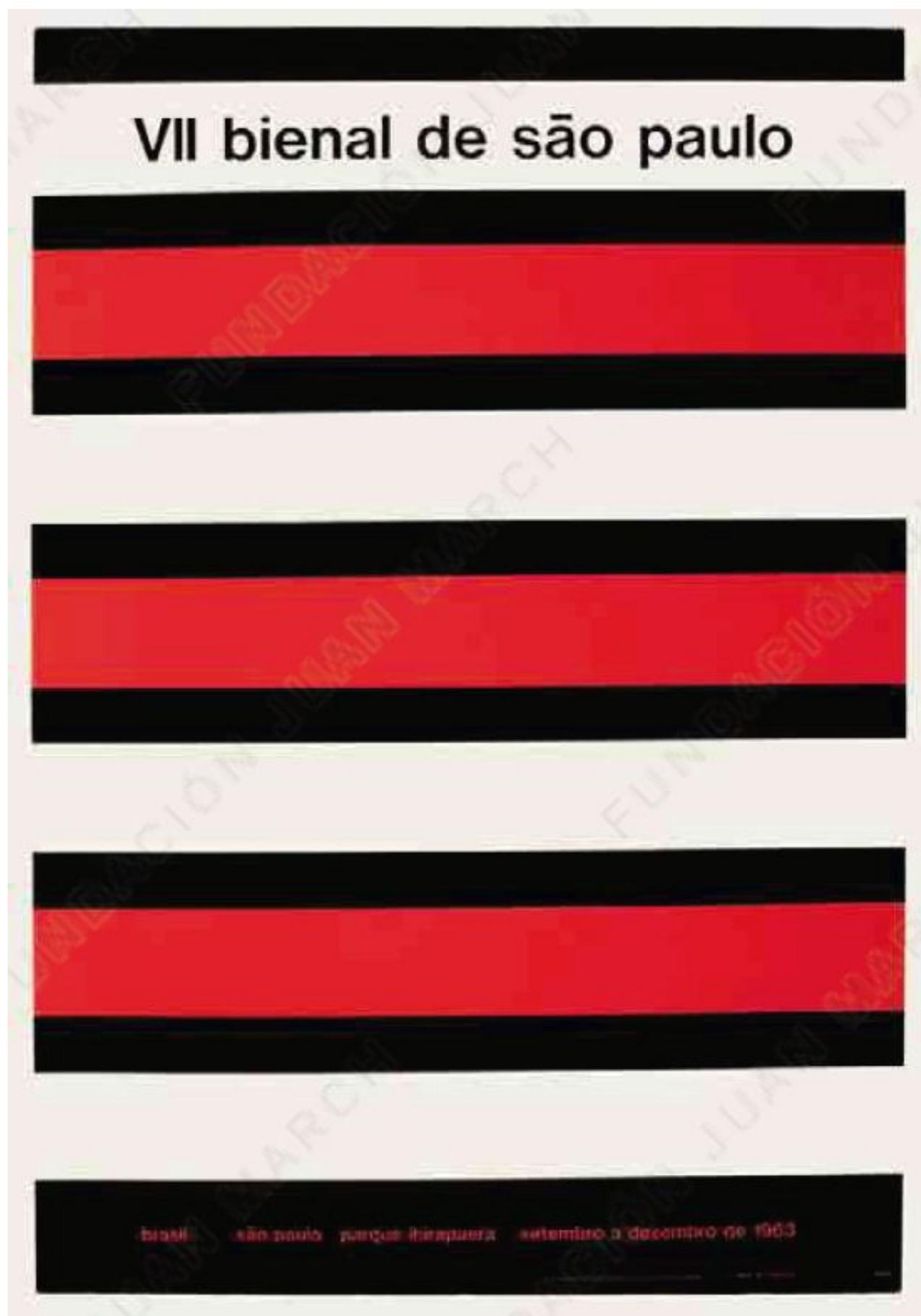
CAT. 89
Alexandre Wollner
Cartel de la III Bienal de São Paulo
en el Museu de Arte Moderna, 1955
Impresión digital, 2010
96 x 64 cm
Colección particular



CAT. 90
Alexandre Wollner
Cartel de la IV Bienal de São Paulo
en el Museu de Arte Moderna, 1957
Impresión digital, 2010
96 x 64 cm
Colección particular



CAT. 91
Almir Mavignier
Cartel de la VII Bienal de São Paulo, 1963
Serigrafía
93 x 63 cm
Colección del Museu de Arte Moderna
de São Paulo. Donación del artista
Inv. 2000.176



CAT. 92

Geraldo de Barros

Estação da Luz - SP, 1949

(Estación de la Luz - SP)

Plata en gelatina, impresión vintage

30,7 x 30,2 cm

Colección Museu de Arte Moderna de

São Paulo. Patrocinio Petrobras

Inv. 2001.027

CAT. 93

Geraldo de Barros

Os pássaros - RJ, 1950

(Los pájaros - RJ)

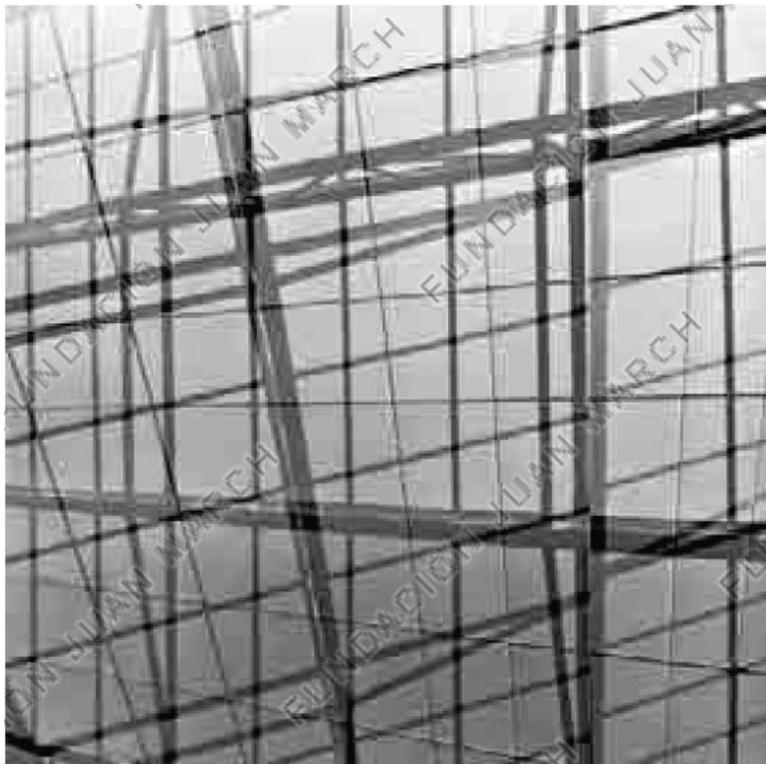
Plata en gelatina, impresión vintage

30,1 x 40 cm

Colección Museu de Arte Moderna de

São Paulo. Patrocinio Petrobras

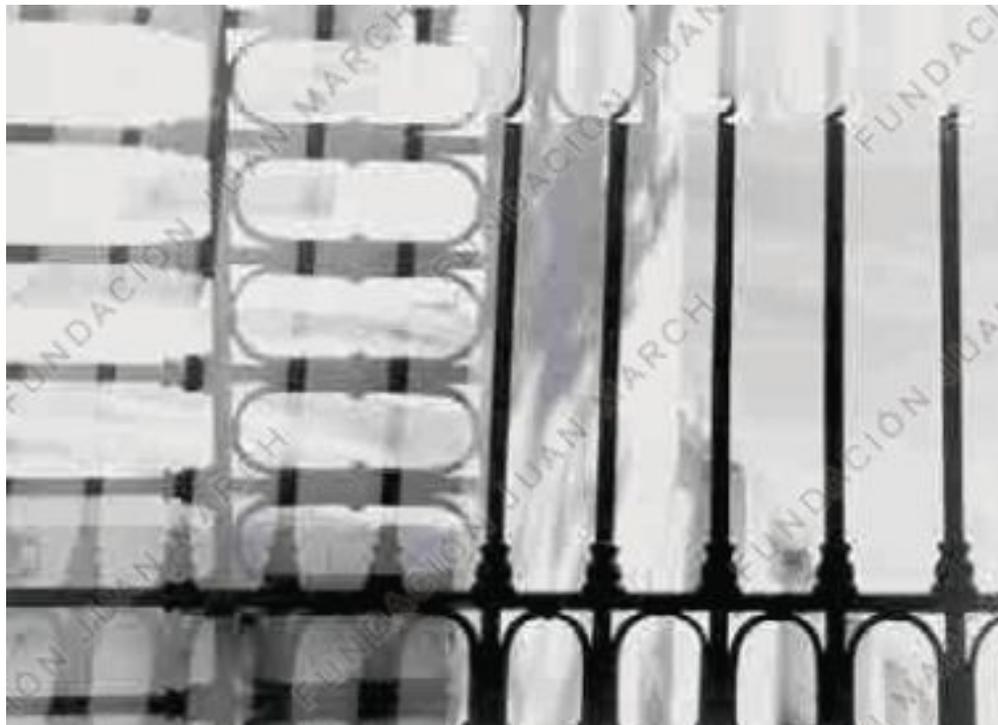
Inv. 2001.031



CAT. 94
Geraldo de Barros
Fotoforma, São Paulo, 1950
Plata en gelatina, impresión vintage
40 x 30,1 cm
Colección Museu de Arte Moderna de
São Paulo. Patrocinio Petrobras
Inv. 2001.032



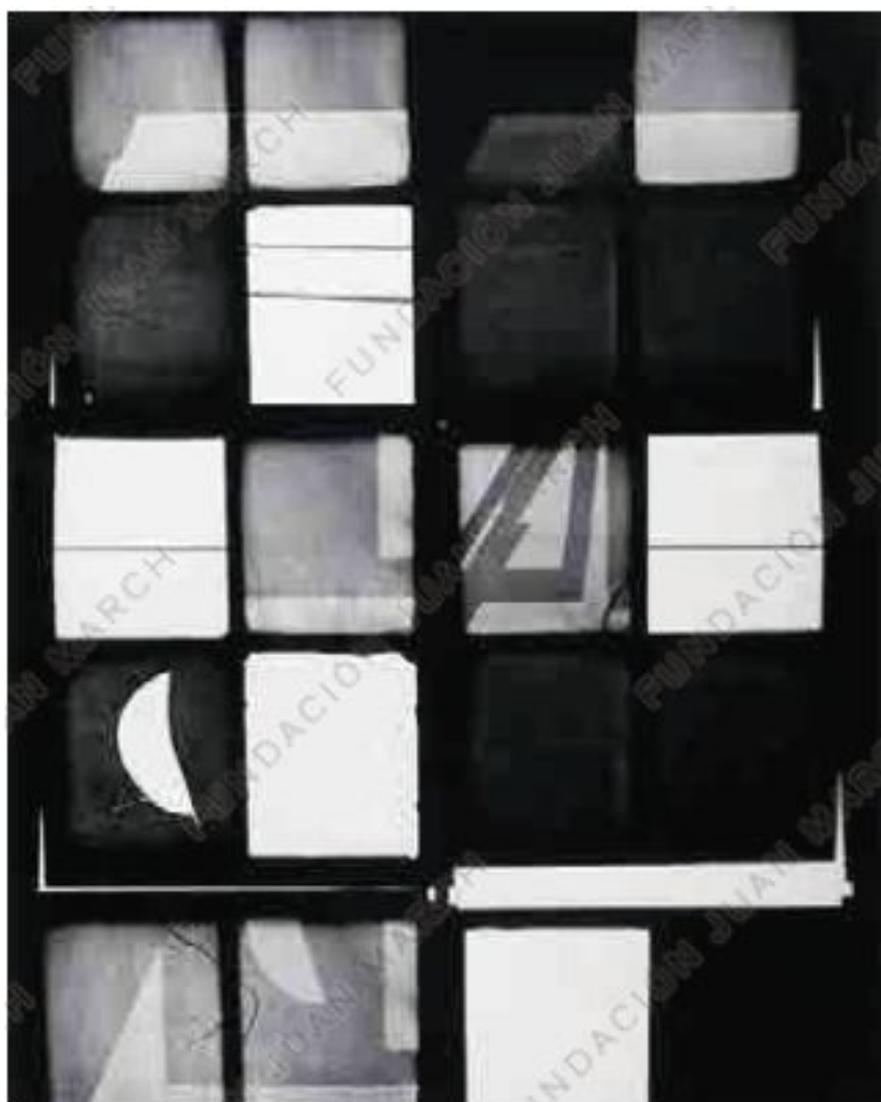
CAT. 95
Geraldo de Barros
Sem título - Sevilha - Espanha, 1951
(Sin título - Sevilla - España)
Plata en gelatina, impresión 1970
30,1 x 40,2 cm
Colección Museu de Arte Moderna de São Paulo.
Comodato Eduardo Brandão y Jan Fjeld
Inv. CM2006.032



CAT. 102
German Lorca
Curvas cruzadas II, 1955
Plata en gelatina
43,8 x 44 cm
Colección Museu de Arte Moderna de
São Paulo. Donación del artista
Inv. 2006.152



CAT. 103
German Lorca
Homenagem a Mondrian, 1960
(Homenaje a Mondrian)
Plata en gelatina, impresión vintage
57,8 x 46,5 cm
Colección Museu de Arte Moderna de São Paulo.
Adquisición: Núcleo Contemporâneo MAM-SP
Inv. 2002.083



CAT. 97
Thomaz Farkas
Telhas. Série recortes, São Paulo, SP, c 1945
(Tejas. Serie recortes, São Paulo, SP)
Plata en gelatina
30 x 40 cm
Colección Instituto Moreira Salles



CAT. 98
Thomaz Farkas
Série Recortes, Rio de Janeiro, RJ, c 1945
(Serie Recortes, Rio de Janeiro, RJ)
Plata en gelatina
31 x 30 cm
Colección Instituto Moreira Salles

CAT. 99
Thomaz Farkas
Cobertura do Cine Ipiranga, São Paulo, SP, c 1945
(Techo del Cine Ipiranga, São Paulo, SP)
Plata en gelatina
28 x 27 cm
Colección Instituto Moreira Salles



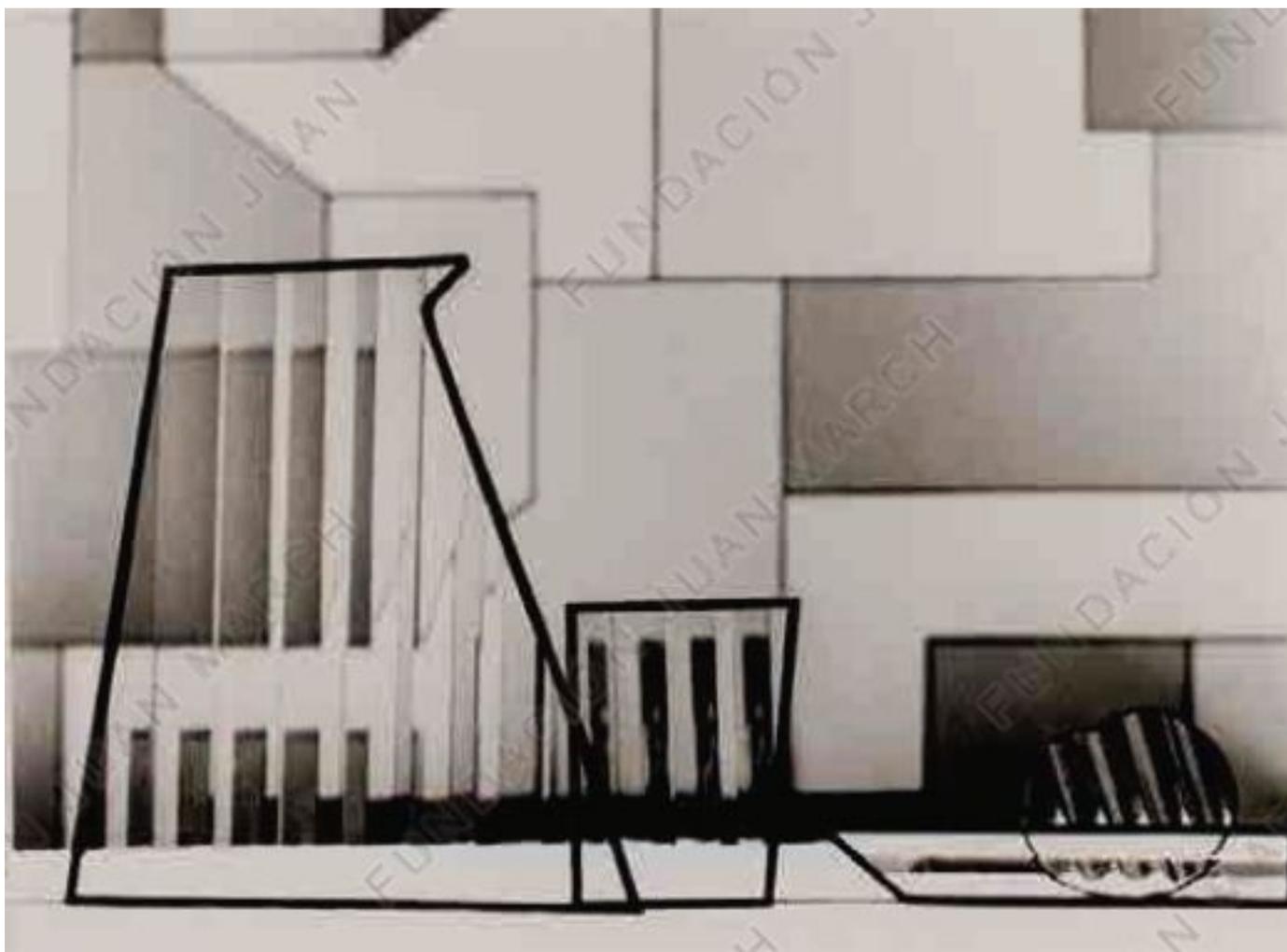
CAT. 100
Thomaz Farkas
Série Recortes, c 1945
(Serie Recortes)
Plata en gelatina
29,7 x 30,5 cm
Colección Instituto Moreira Salles



CAT. 101
Thomaz Farkas
Marquise do cassino da Pampulha, Belho Horizonte, MG, c 1949
(Marquesina del casino de Pampulha, Belho Horizonte, MG)
Plata en gelatina
31 x 30 cm
Colección Instituto Moreira Salles



CAT. 96
Gaspar Gasparian
Composição cubista, c 1950
(Composición cubista)
Plata en gelatina, impresión vintage
30 x 40 cm
Colección Ella Fontanals-Cisneros



CAT. 104
Haruo Ohara
Turbilhão. Londrina-PR, 1957
(Torbellino. Londrina-PR)
Plata en gelatina
30 x 40 cm
Colección Instituto Moreira Salles



CAT. 105
Haruo Ohara
Marcha. Terra Boa-PR, 1958
Plata en gelatina
30 x 31 cm
Colección Instituto Moreira Salles



CAT. 107
Haruo Ohara
Composição, 1964
(Composición)
Plata en gelatina
45 x 45 cm
Colección Instituto Moreira Salles



CAT. 106
Haruo Ohara
A seca. Represa da usina Três Bocas, Londrina-PR, 1959
(La sequía. Represa de la fábrica Tres Bocas, Londrina-PR)
Plata en gelatina
30 x 40 cm
Colección Instituto Moreira Salles



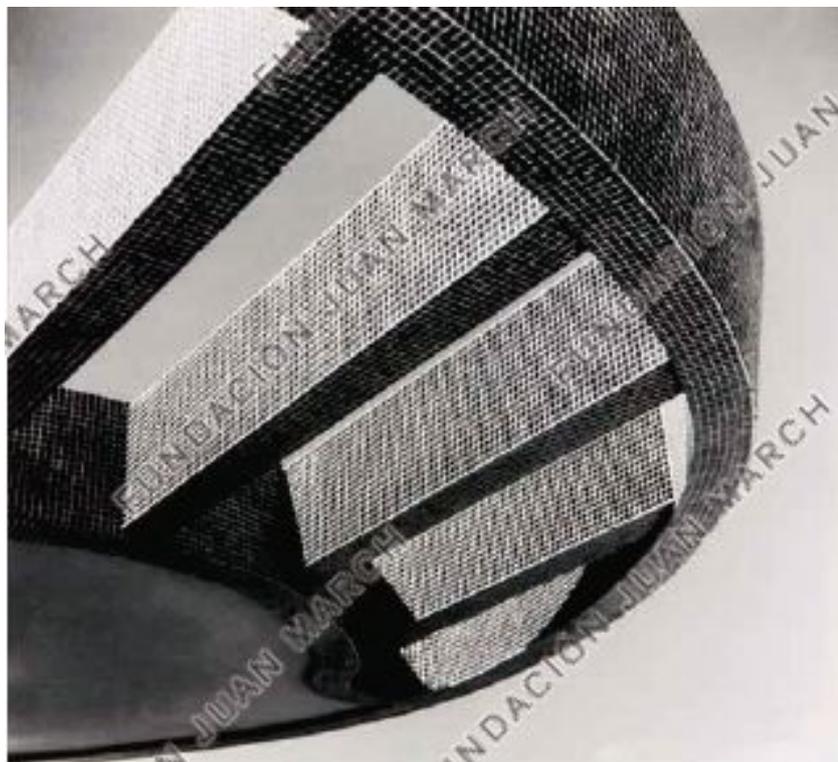
CAT. 108
Haruo Ohara
Originalidade. Londrina-PR, 1969
(Originalidad. Londrina-PR)
Plata en gelatina
45 x 45 cm
Colección Instituto Moreira Salles



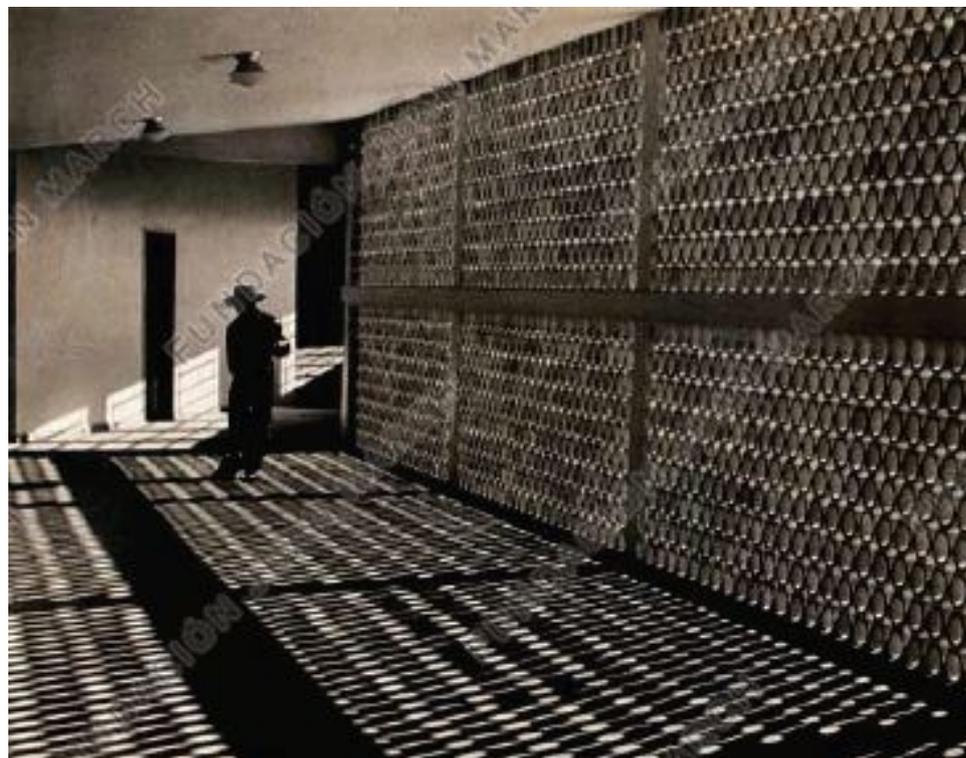
CAT. 109
Haruo Ohara
Abstracto, casa da rua São Jerônimo, Londrina-PR, 1969
(Abstracto, casa de la calle San Jerónimo, Londrina-PR)
Plata en gelatina
40 x 29,5 cm
Colección Instituto Moreira Salles



CAT. 110
José Yalenti
Arquitectura nº 7, c 1960s
Impresión de chorro de tinta sobre papel de algodón, 2006
Reproducción de una impresión original única
41,5 x 44,9 cm
Colección Ella Fontanals-Cisneros



CAT. 111
José Yalenti
Fasciceiro, c 1960s
Plata en gelatina, impresión vintage
37,5 x 47,2 cm
Colección Ella Fontanals-Cisneros



CAT. 113
Marcel Gautherot
*Detalhe da estrutura metálica
dos ministérios, Brasília DF, c 1958*
(Detalle de la estructura metálica
de los ministerios, Brasilia DF)
Plata en gelatina
31 x 30 cm
Colección Instituto Moreira Salles



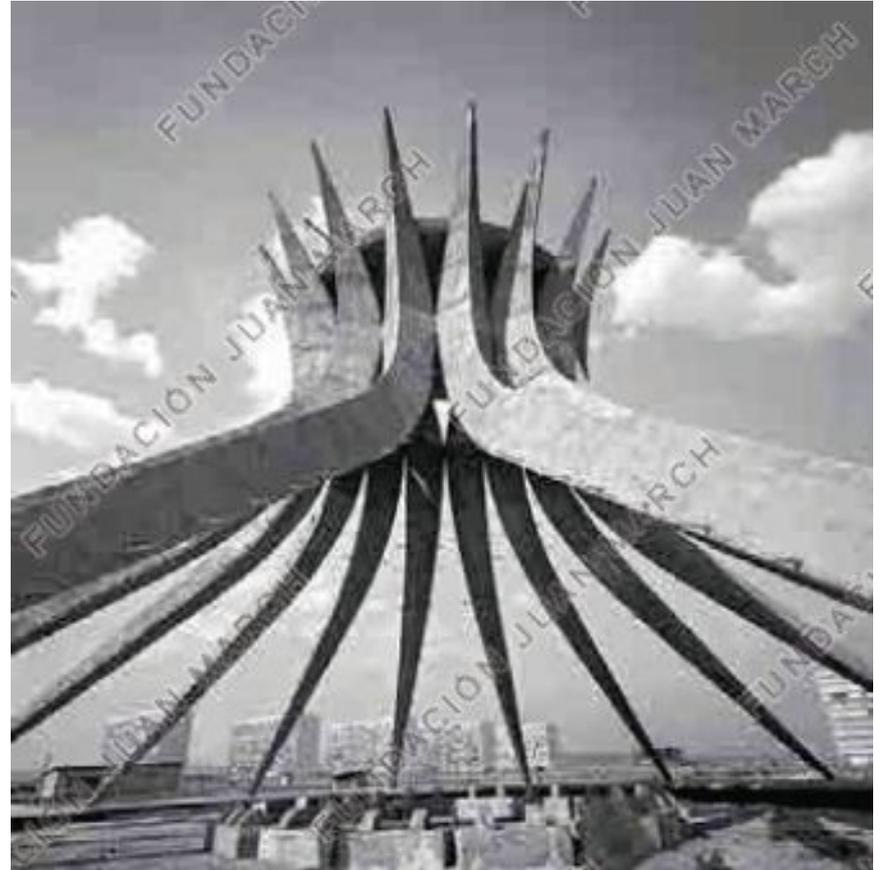
CAT. 112
Marcel Gautherot
Edifícios dos ministérios, Brasília DF, c 1958
(Edificios de los ministerios, Brasilia DF)
Plata en gelatina
31 x 30 cm
Colección Instituto Moreira Salles



CAT. 114
Marcel Gautherot
Detalhe da estrutura metálica dos ministérios,
Brasília DF, c 1958
(Detalle de la estructura metálica de los
ministerios, Brasilia DF)
Plata en gelatina
31 x 30 cm
Colección Instituto Moreira Salles



CAT. 115
Marcel Gautherot
Catedral metropolitana Nossa Senhora
Aparecida, com a Esplanada dos Ministérios ao
fundo, Brasília DF, c 1960
(Catedral metropolitana Nuestra Señora
Aparecida con la explanada de los ministerios al
fondo, Brasilia DF)
Plata en gelatina
47 x 47 cm
Colección Instituto Moreira Salles



CAT. 116
Marcel Gautherot
Palácio do Congresso Nacional, Brasília DF, c 1960
(Palacio del Congreso Nacional, Brasília DF)
Plata en gelatina
47 x 47 cm
Colección Instituto Moreira Salles



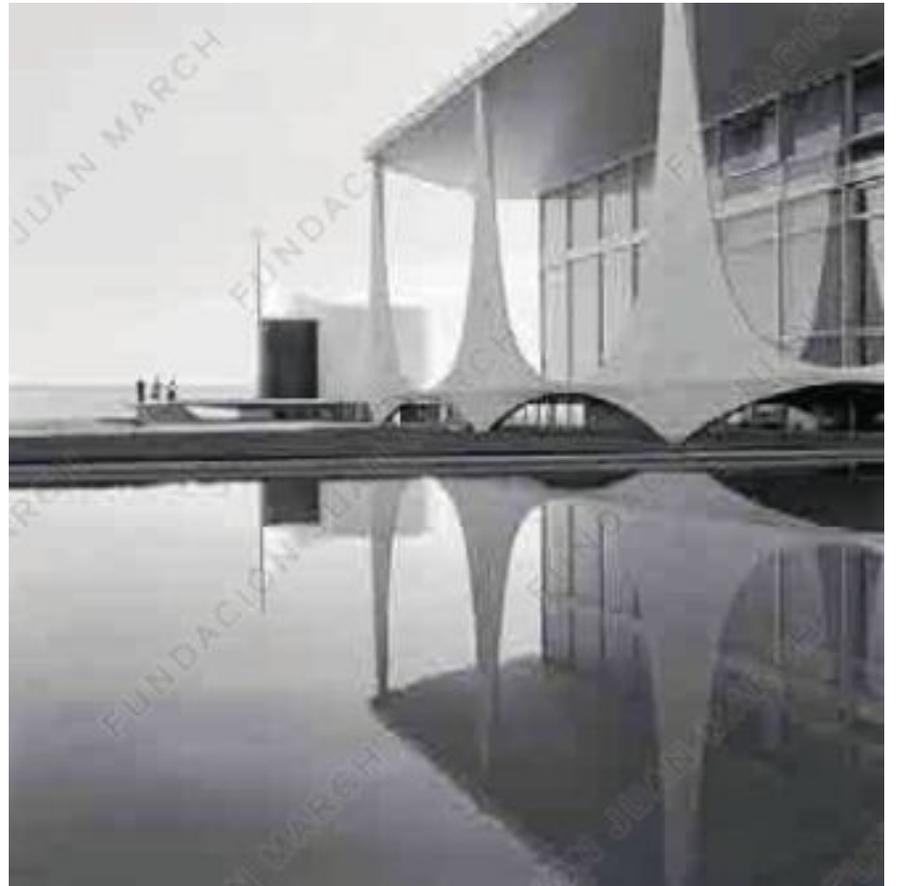
CAT. 117
Marcel Gautherot
Palácio do Congresso Nacional, Brasília DF, c 1960
(Palacio del Congreso Nacional, Brasília DF)
Plata en gelatina
47 x 47 cm
Colección Instituto Moreira Salles



CAT. 118
Marcel Gautherot
Palácio do Congresso Nacional, Brasília DF, c 1960
(Palacio del Congreso Nacional, Brasília DF)
Plata en gelatina
47 x 47 cm
Colección Instituto Moreira Salles



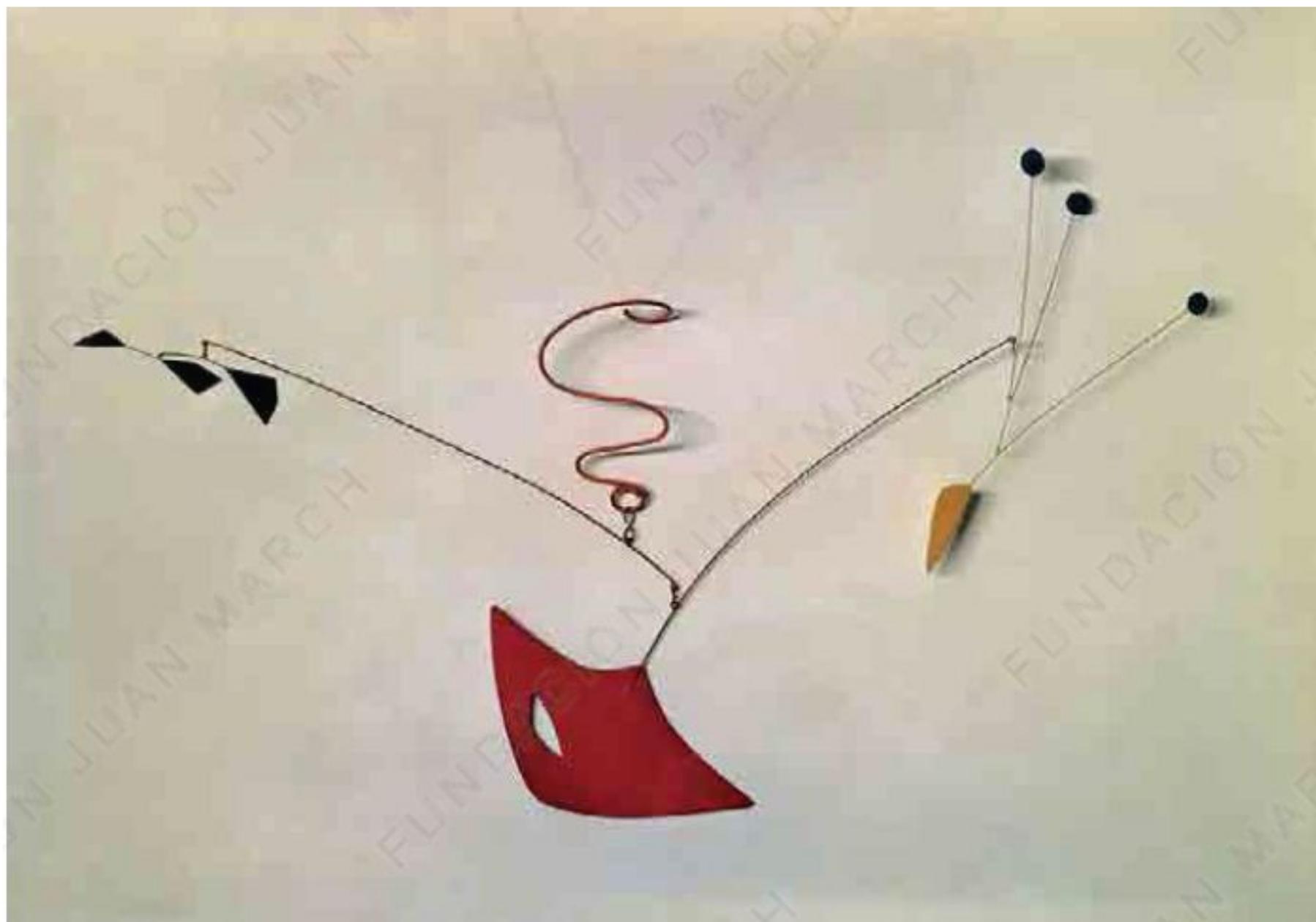
CAT. 119
Marcel Gautherot
Palácio da Alvorada, Brasília DF, c 1962
(Palacio de la Alvorada, Brasília DF)
Plata en gelatina
47 x 47 cm
Colección Instituto Moreira Salles



CAT. 122
Ivan Serpa
Sin título, 1954
Óleo sobre lienzo
116,2 x 89,5 cm
Colección Patricia Phelps de Cisneros



CAT. 120
Alexander Calder
Mobile red angel fish, 1957
(Pez ángel rojo móvil)
Metal pintado
102 x 148 x 58 cm
Colección privada



CAT. 123
Alfredo Volpi
Composição concreta branca e vermelha, 1955
(Composición concreta blanca y roja)
Témpera sobre lienzo
54 x 100 cm
Colección Rose y Alfredo Setubal



CAT. 126
Alfredo Volpi
Triângulos - fundo preto, c 1970
(Triángulos - fondo negro)
Témpera sobre lienzo
136 x 68 cm
Museo Nacional Centro
de Arte Reina Sofía, Madrid
Inv. AD02513



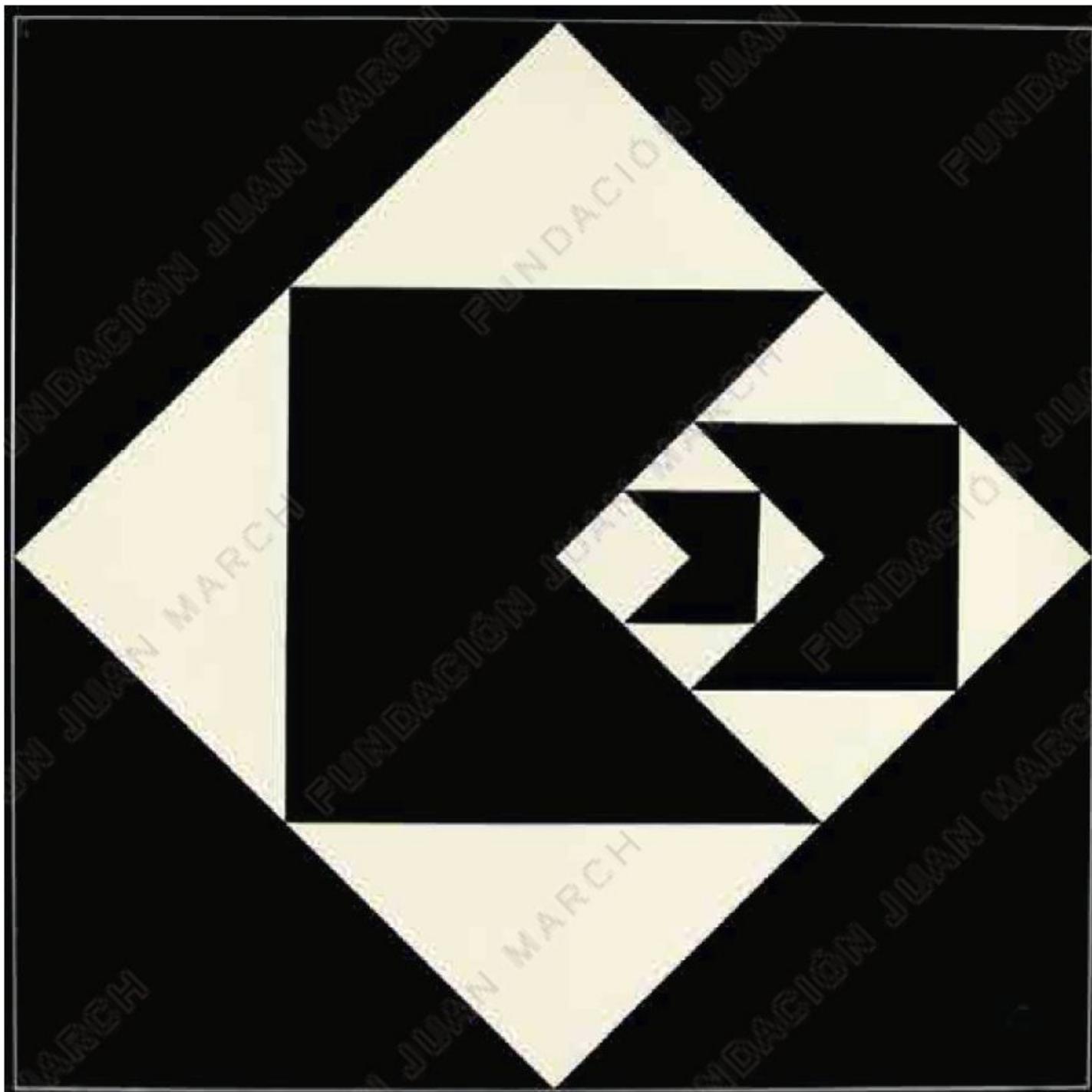
CAT. 124
Alfredo Volpi
Fachada com Bandeiras, 1959
(Fachada con banderas)
Témpera sobre lienzo
116 x 72 cm
Colección MASP, Museu de Arte de São Paulo
Assis Chateaubriand, São Paulo, Brasil
Inv. 1237 P



CAT. 125
Alfredo Volpi
Fachada IV, 1960
Têmpera sobre lienzo
72 x 48 cm
Fundação José e Paulina
Nemirovsky, São Paulo
Inv. 153



CAT. 121
Geraldo de Barros
Função diagonal, 1952
(Función diagonal)
Laca sobre contrachapado
62,9 x 62,9 x 1,3 cm
Colección Patricia Phelps de Cisneros



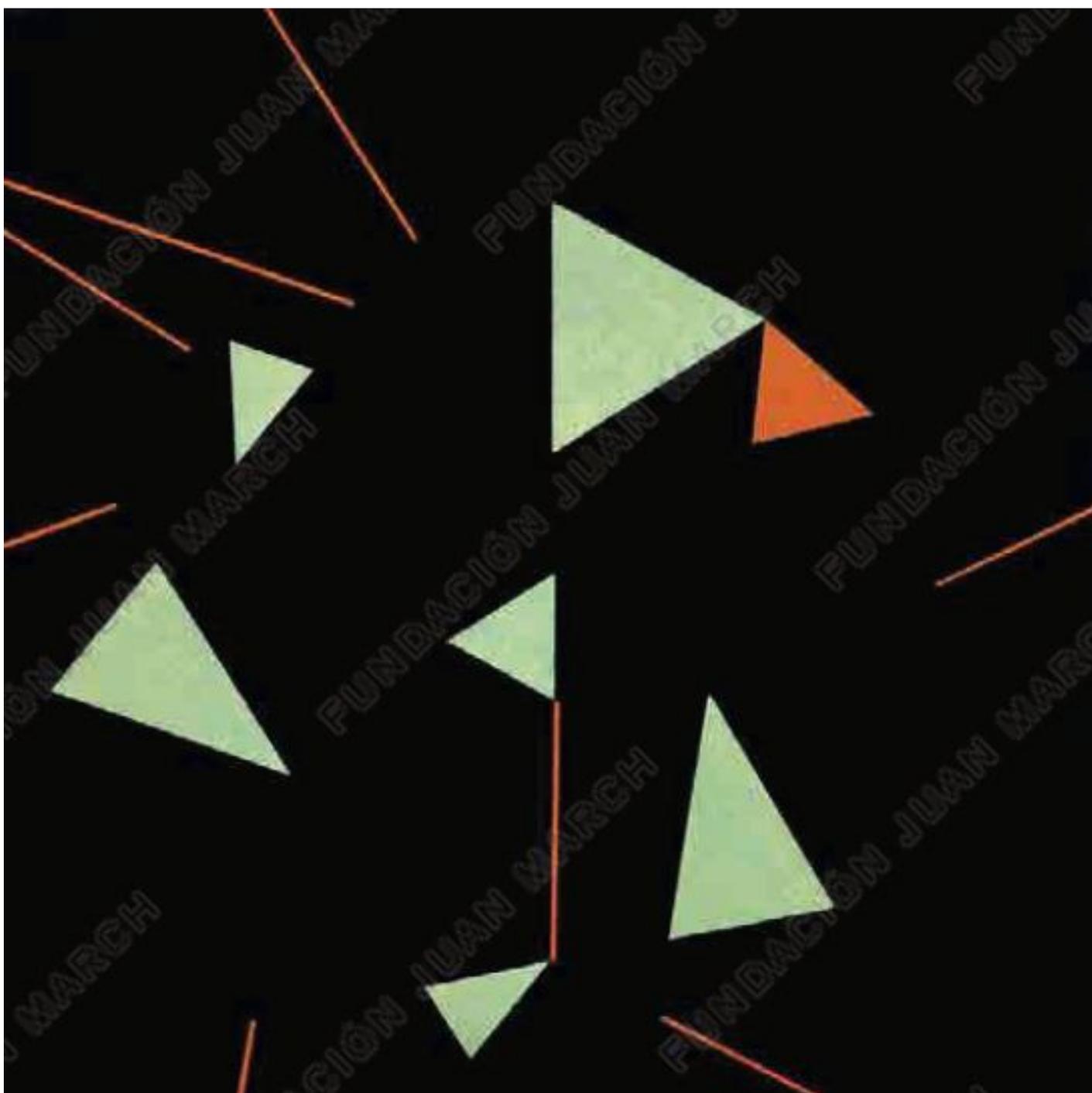
CAT. 128
Amílcar de Castro
Sin título, s. f.
Acero corten
29 x 30,5 x 20 cm
Fundação José e Paulina
Nemirovsky, São Paulo
Inv. 145



CAT. 127
Franz Weissmann
Composição com semicírculos, 1953
(Composición con semicírculos)
Aluminio
81 x 64,7 x 56,1 cm
Colección Patricia Phelps de Cisneros



CAT. 129
Judith Lauand
Construção espacial com triângulos e retas, 1954
(Construcción espacial con triángulos y rectas)
Pintura sintética sobre aglomerado
45 x 45 cm
Colección Patricia Phelps de Cisneros



CAT. 130
Judith Lauand
Concreto 18, 1956
Pintura sintética sobre aglomerado
30 x 30,2 cm
Colección Patricia Phelps de Cisneros



CAT. 131
Hermelindo Fiaminghi
Círculos con movimiento alternado, 1956
(Círculos con movimiento alterno)
Pintura sobre contrachapado
60 x 35 cm
Colección Museu de Arte Moderna de São
Paulo. Adquisición Banco Bradesco S. A.
Inv. 1999.026



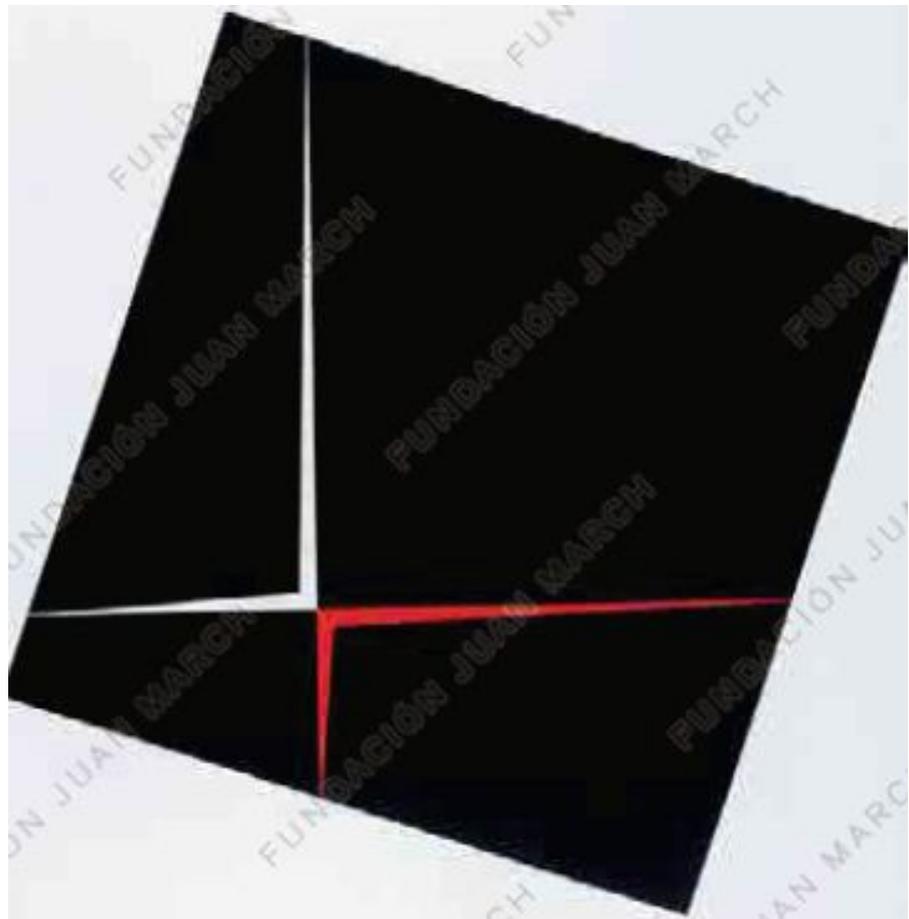
CAT. 132
Hermelindo Fiaminghi
Alternado 2, 1957
Laca sobre aglomerado
61 x 61 cm
Colección Patricia Phelps de Cisneros



CAT. 134
Hércules Barsotti
Preto/branco, 1959-61
(Negro/blanco)
Óleo y arena sobre lienzo
50 x 100 cm
Colección Patricia Phelps de Cisneros



CAT. 136
Lothar Charoux
Equilibrio restablecido, 1960
(Equilibrio restablecido)
Gouache y acrílico sobre papel
50 x 50 cm
Colección Glauca y Peter Cohn, São
Paulo



CAT. 133
Hércules Barsotti
Preto e Branco II, c 1959-60
(Negro y blanco II)
Tinta sobre papel
21,5 x 9 cm
Colección Ella Fontanals-Cisneros



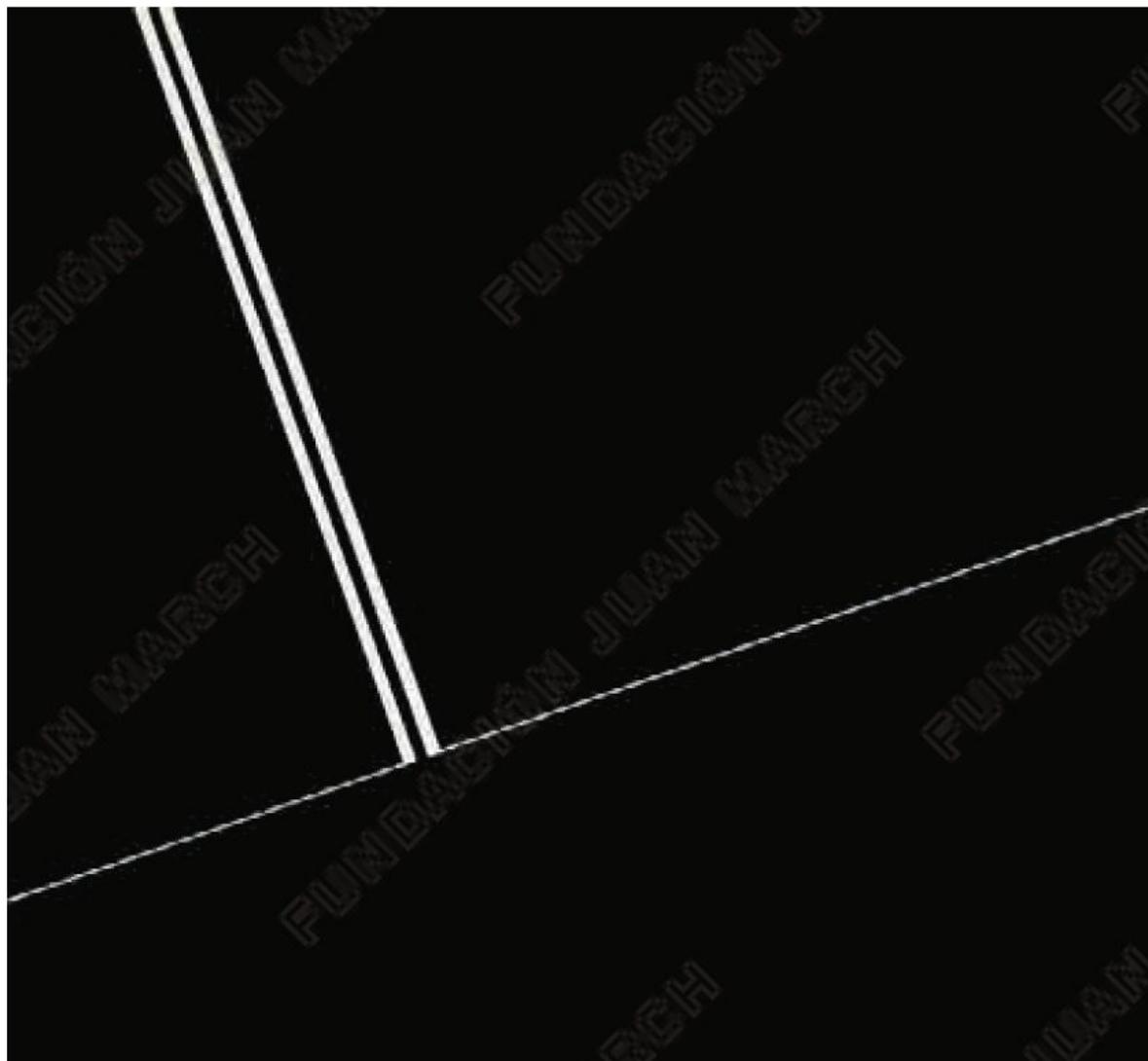
CAT. 135
Hércules Barsotti
Projeto III, s. f.
(Proyecto III)
Tinta china sobre papel
9,5 x 9,5 x 4,2 cm
Fundación privada Allegro



CAT. 138
Lothar Charoux
Ritmo, 1970
Óleo sobre lienzo
100 x 35 cm
Fundación privada Allegro



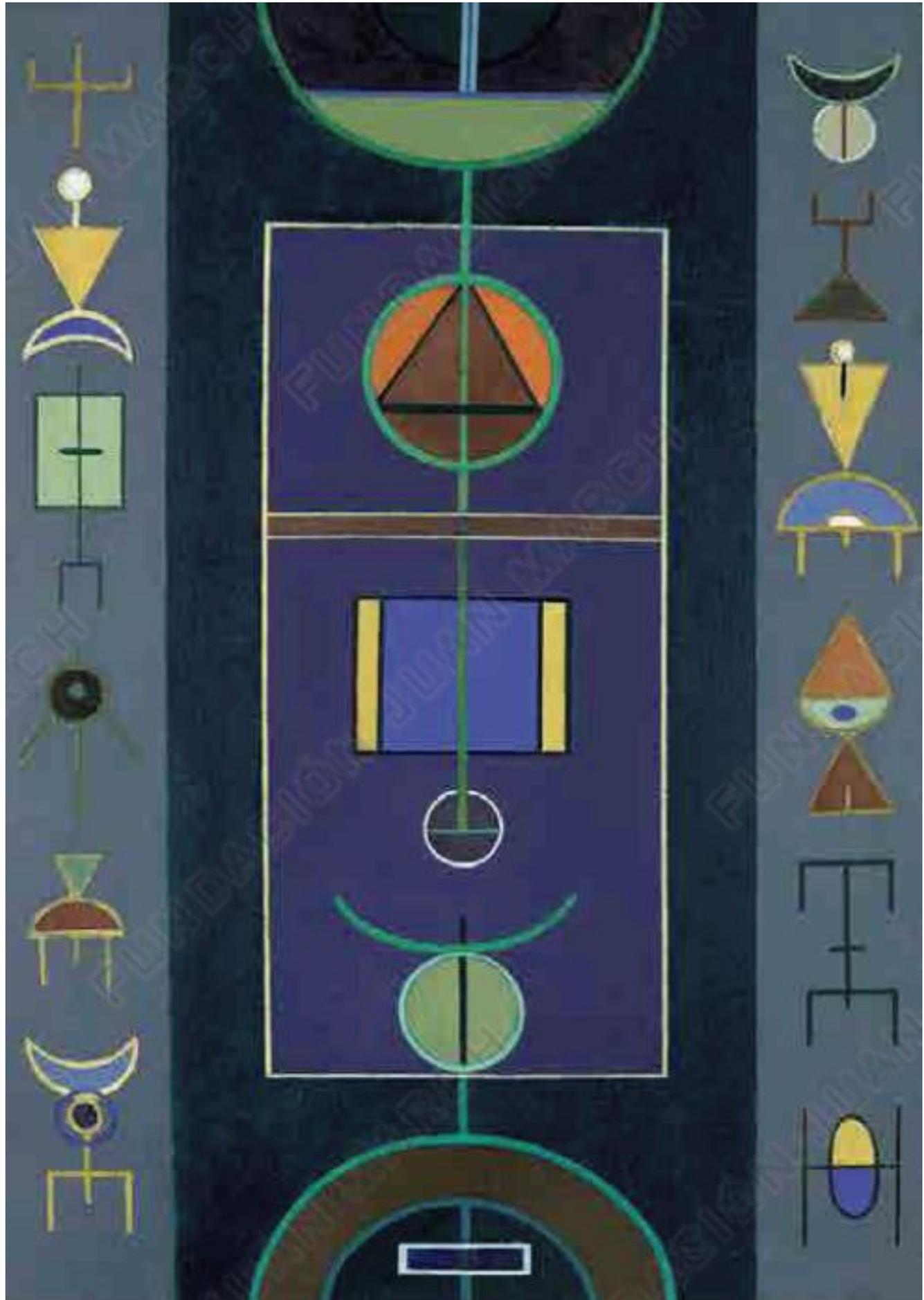
CAT. 137
Lothar Charoux
Composição, 1968
(Composición)
Gouache sobre papel
35 x 37 cm
Fundación privada Allegro



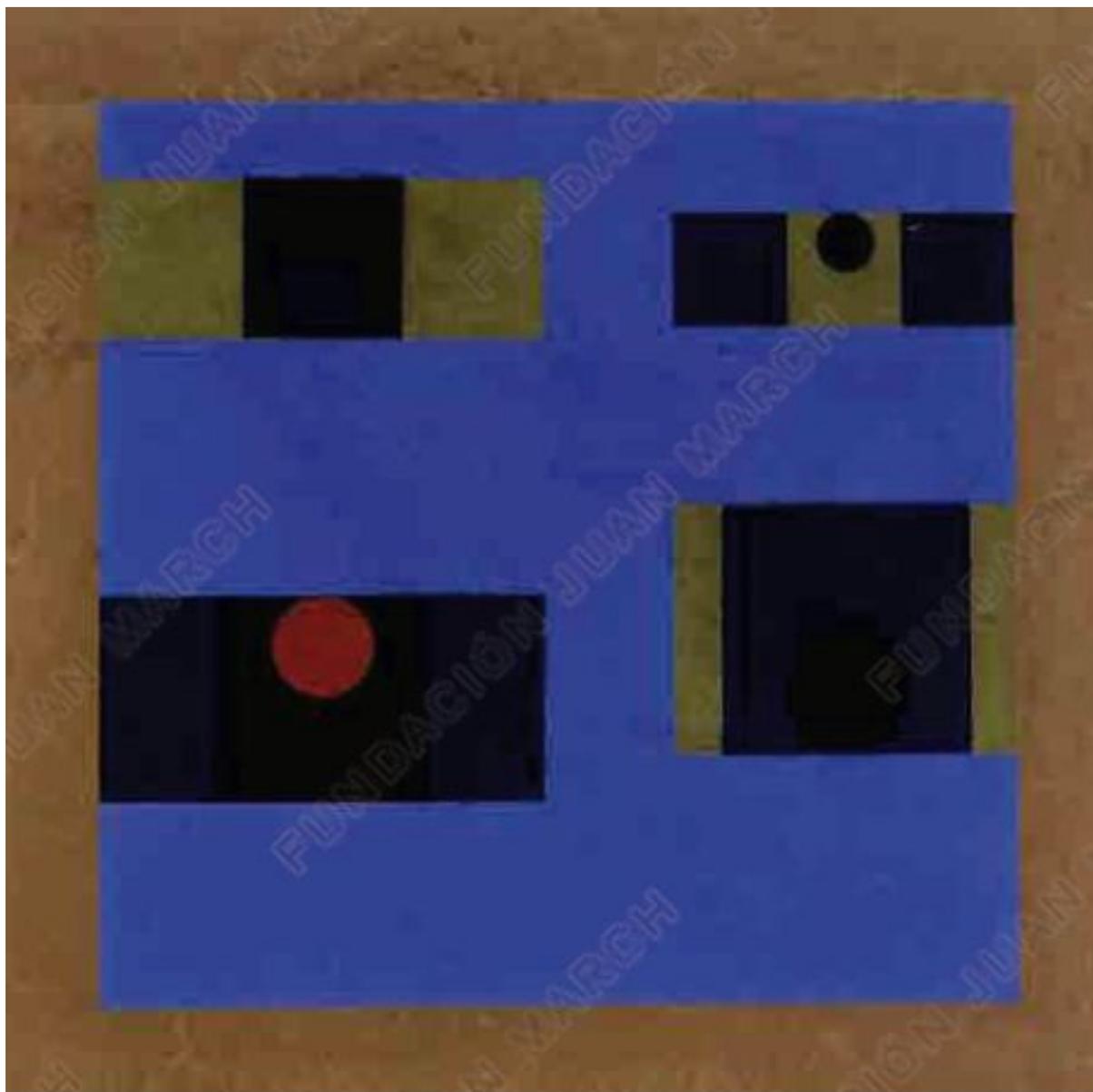
CAT. 139
Mira Schendel
Sin título, 1960
Óleo sobre lienzo
23 x 28 cm
Fundación privada Allegro



CAT. 140
Rubem Valentim
Sin título, 1956-62
Óleo sobre lienzo
70,2 x 50,2 cm
Colección Patricia
Phelps de Cisneros



CAT. 142
Hélio Oiticica
Sin título (Grupo Frente), 1955
Gouache sobre cartón
40 x 40 cm
Colección Patricia Phelps de Cisneros



CAT. 141
Lygia Pape
Sin título, 1956
Acrílico sobre contrachapado
35 x 35 x 8 cm
Colección Patricia Phelps de Cisneros



CAT. 165
Lygia Pape
Sin título, 1961
Acrílico sobre contrachapado
50 x 50 x 10,5 cm
Colección Patricia Phelps de Cisneros



CAT. 144

Augusto de Campos, Haroldo de Campos,
Décio Pignatari, Ronaldo Azeredo, José Lino Grünewald
Noigandres. São Paulo, 1952-62

Revista

144.1. N° 3, *poesia concreta*, diciembre de 1956

23 x 16 cm

144.2. N° 4, *poesia concreta*, marzo de 1958

La cubierta lleva una impresión serigráfica

de Hermelindo Fiaminghi

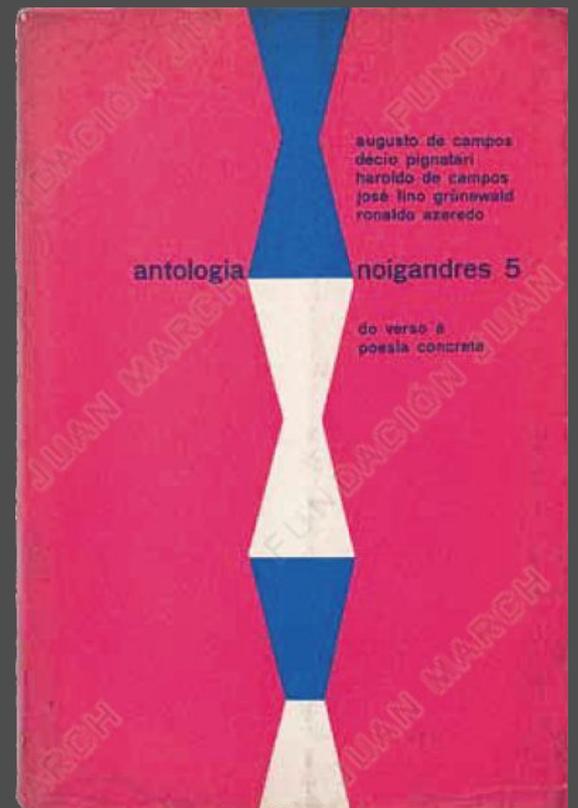
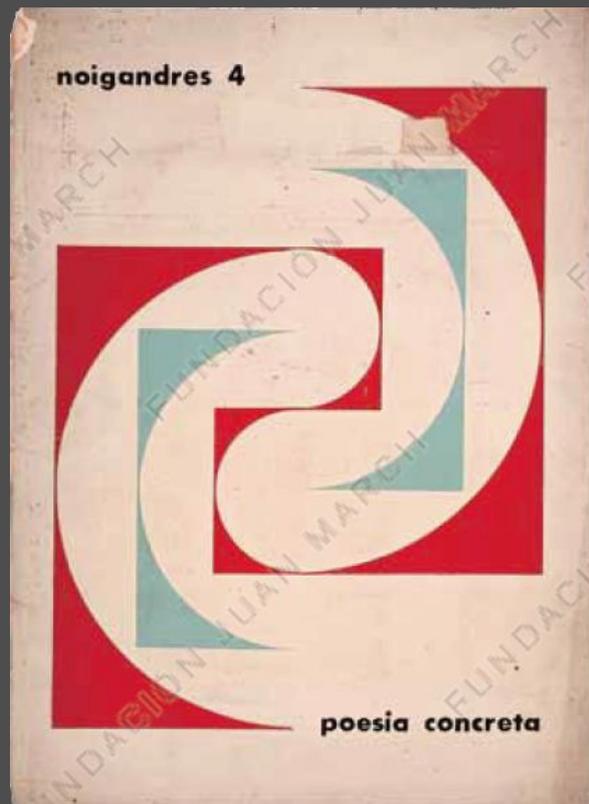
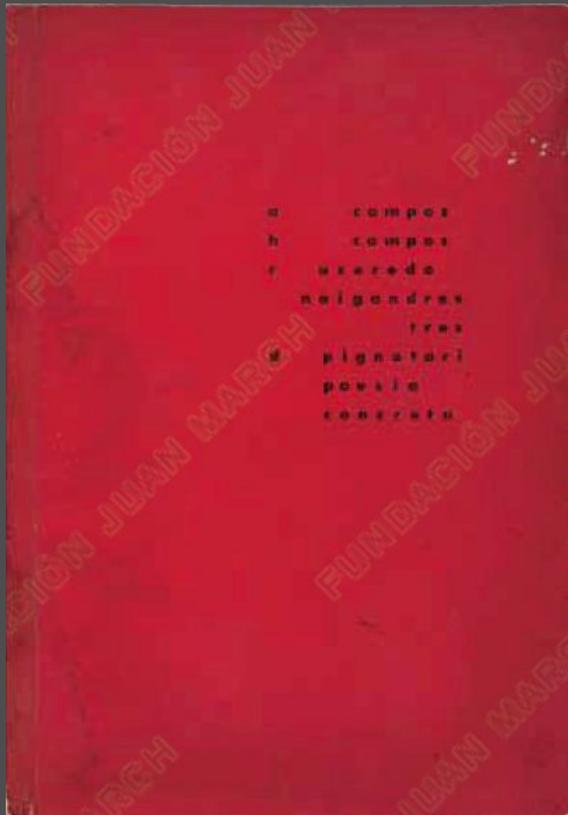
40 x 28,9 cm

144.3. N° 5, *antologia: do verso à poesia concreta*, 1962

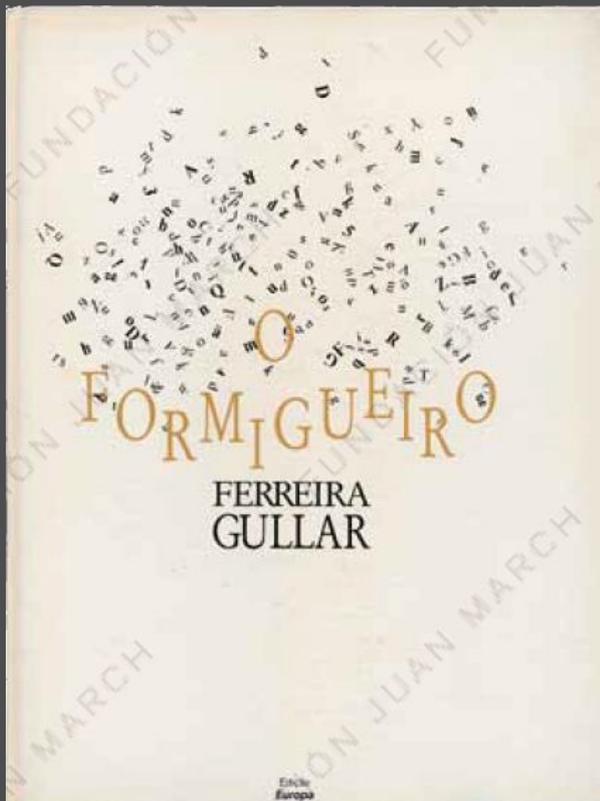
La cubierta reproduce una obra constructiva de Alfredo Volpi

23 x 16 cm

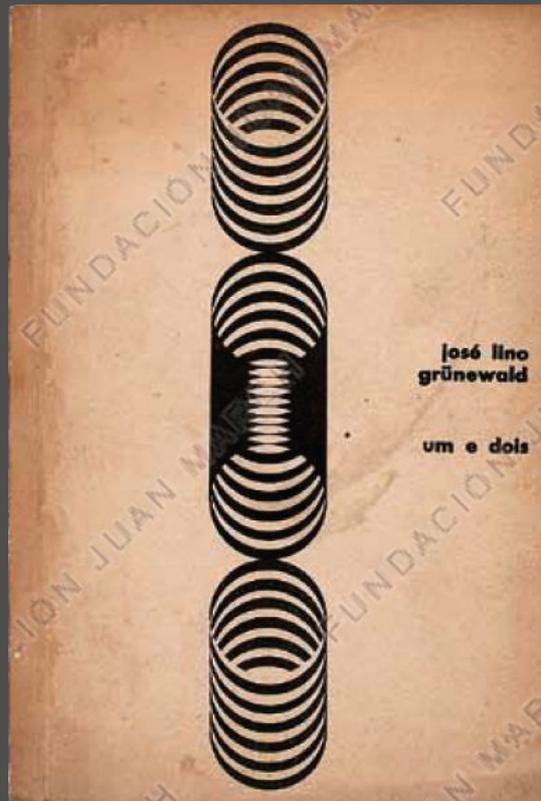
Colección particular



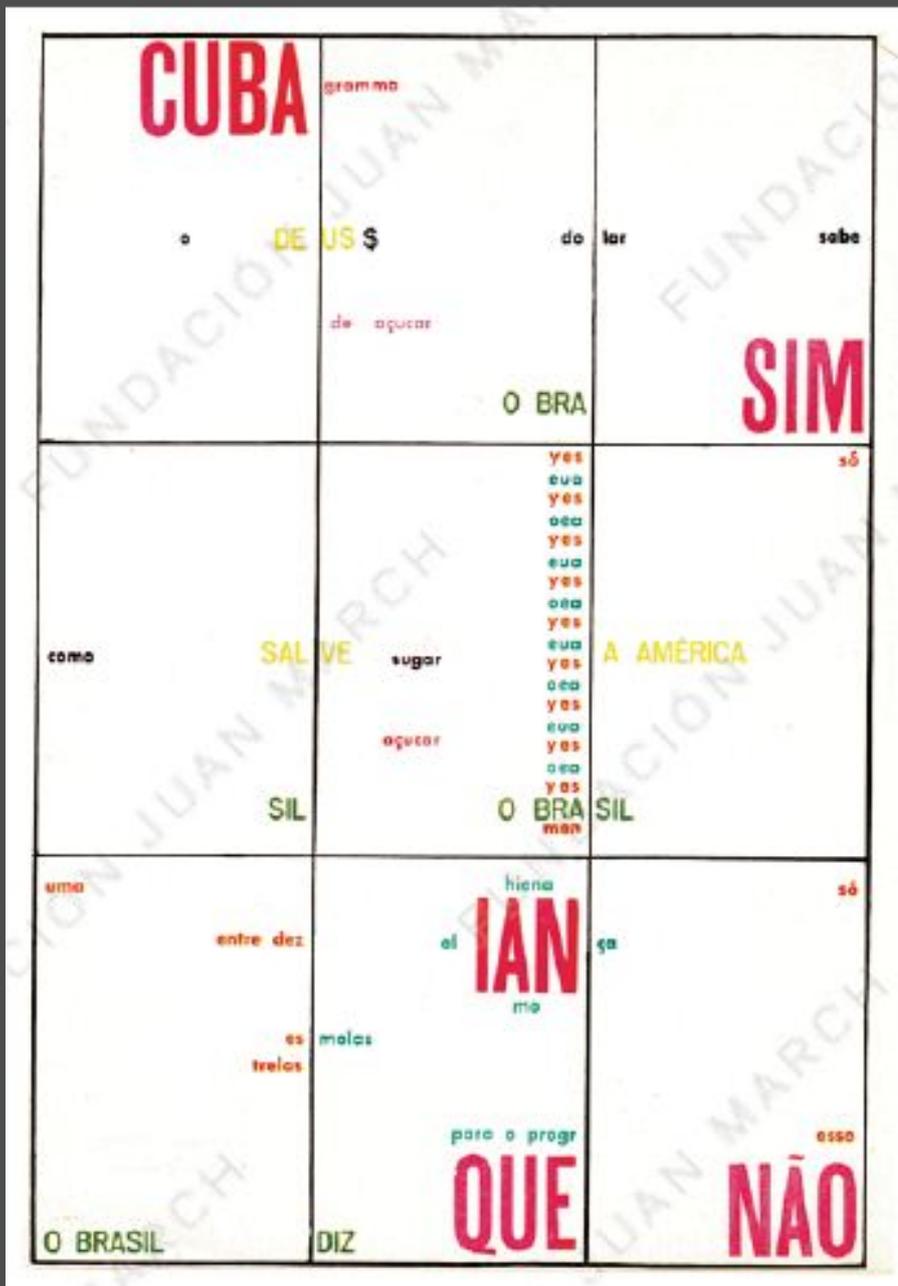
CAT. 145
Ferreira Gullar
O Formigueiro, 1955.
Rio de Janeiro: Edição Europa, 1991
(El hormiguero)
Libro
28,7 x 21,5 cm
Colección de la Fundación Juan March



CAT. 146
José Lino Grünewald
Um e dois. São Paulo, 1958
(Uno y dos)
Libro
24 x 16 cm
Colección particular



CAT. 149
Augusto de Campos
Cubagramma, 1960-62
Poema concreto
32 x 24 cm
Colección Augusto de Campos

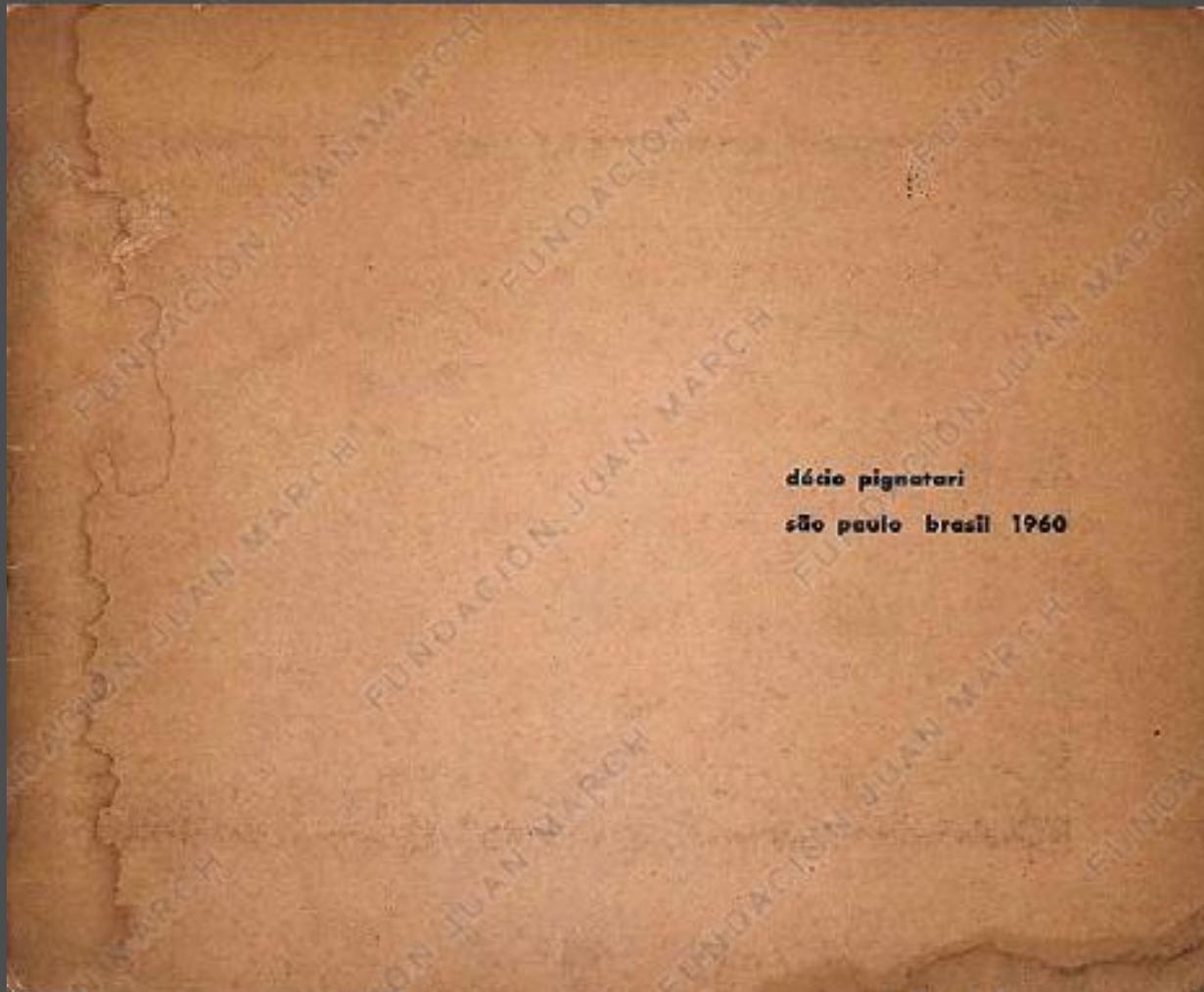


CAT. 150
Décio Pignatari
Stèles pour vivre 3 (estela cubana), 1962
(Estelas para vivir 3)
Poema concreto
33 x 70 cm
Colección Augusto de Campos



CAT. 147
Décio Pignatari
São Paulo Brasil 1960. São Paulo, 1960
Libro
20,3 x 24,5 cm
Colección particular

CAT. 148
Haroldo de Campos
São Paulo 1962. São Paulo: Edição Noigandres, 1962
Libro
22 x 11 cm
Colección particular



CAT. 151

Augusto de Campos, Décio Pignatari
y Haroldo de Campos

*Teoría da poesia concreta. Textos críticos e
manifestos 1950-1960.* São Paulo: Edição Invenção,
1965

(Teoría de la poesía concreta. Textos críticos y
manifestos 1950-1960)

Libro

23 x 16 cm

Colección José María Lafuente



CAT. 152

Invenção. Revista de arte de
vanguarda. São Paulo: Edição
Invenção, 1962-67

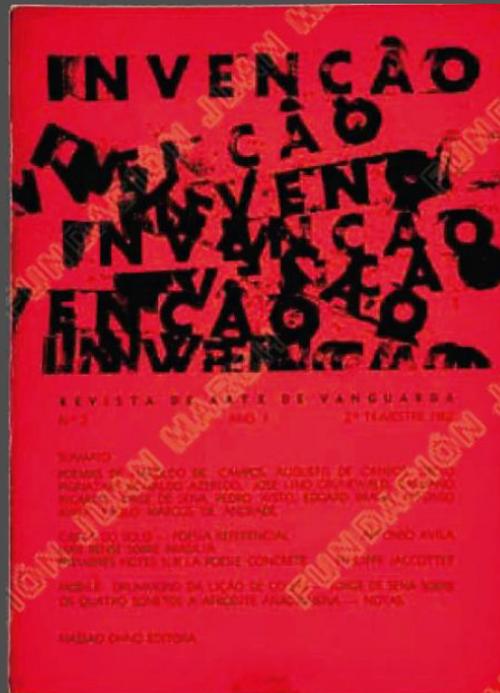
Revista

25,5 x 18 cm

152.1. Nº 2, año 1, 2º trimestre,
1962

152.2. Nº 5, año 6, diciembre de
1966 - enero de 1967

Colección José María Lafuente



CAT. 153

Invenção. Revista de arte de
vanguarda. São Paulo: Edição
Invenção, nº 3, año 2, junio de
1963

Revista

25,5 x 18 cm

Colección particular



CAT. 154
Lygia Clark
Livro Obra, 1960
(Libro-obra)
Ejemplar K
Collage y gouache sobre papel
Dimensiones variables
Colección Ella Fontanals-Cisneros.
Cortesía de la Asociación cultural *O Mundo de Lygia Clark*



CAT. 143
Lygia Clark
Bicho - maqueta, 1960
(Bicho – maqueta)
Estructura en aluminio
20 x 30 x 30 cm
Fundación privada Allegro
Cortesía de la Asociación cultural *O Mundo de Lygia Clark*



CAT. 155
Willys de Castro
Objeto ativo, 1959
(Objeto activo)
Óleo sobre lienzo sobre contrachapado
46,5 x 92,2 cm
Colección MASP - Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, São Paulo, Brasil
Inv. 1286 P



CAT. 157
Willys de Castro
Objeto ativo, s. f.
(Objeto activo)
Óleo sobre lienzo
18 x 9 cm
Colección de la Pinacoteca do Estado de São Paulo,
Brasil. Donación Hércules Rubens Barsotti, 2001
Inv. 5252



CAT. 158
Willys de Castro
Objeto ativo, s. f.
(Objeto activo)
Óleo sobre lienzo
18 x 9 cm
Colección de la Pinacoteca do Estado de São
Paulo, Brasil. Donación Hércules Rubens
Barsotti, 2001
Inv. 5253



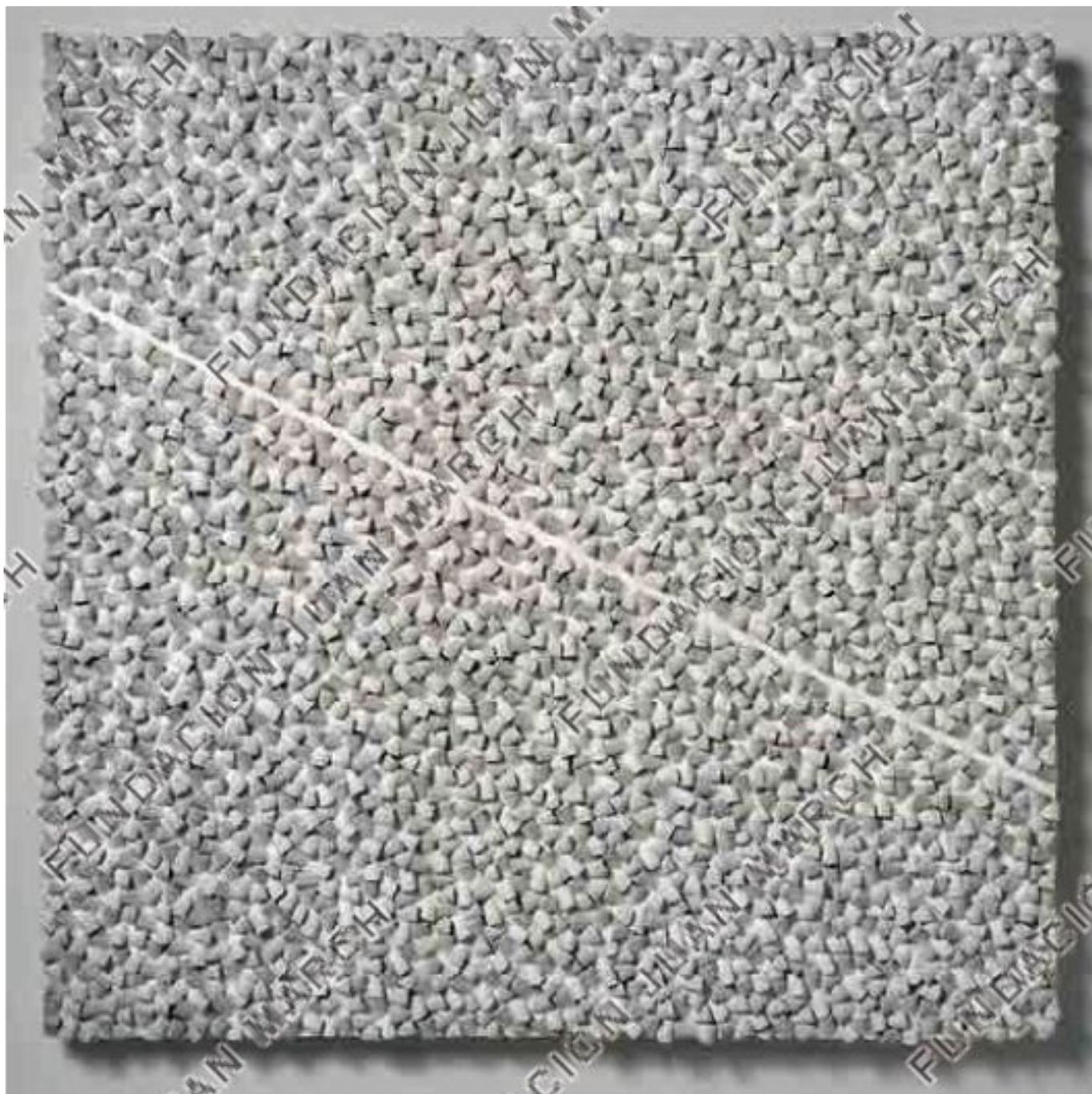
CAT. 156
Willys de Castro
Objeto ativo, 1962
(Objeto activo)
Óleo sobre lienzo pegado sobre madera
37,7 x 2 x 4 cm (cada parte); 71 x 41 x 10 cm
(con caja de acrílico)
Colección de la Pinacoteca do Estado de São
Paulo, Brasil. Donación Hércules Rubens
Barsotti, 2001
Inv. 5251



CAT. 159
Sergio Camargo
Relievo n° 247, 1969
(Relieve n° 247)
Acrílico sobre madera
47 x 47 x 17,5 cm
Fundación privada Allegro



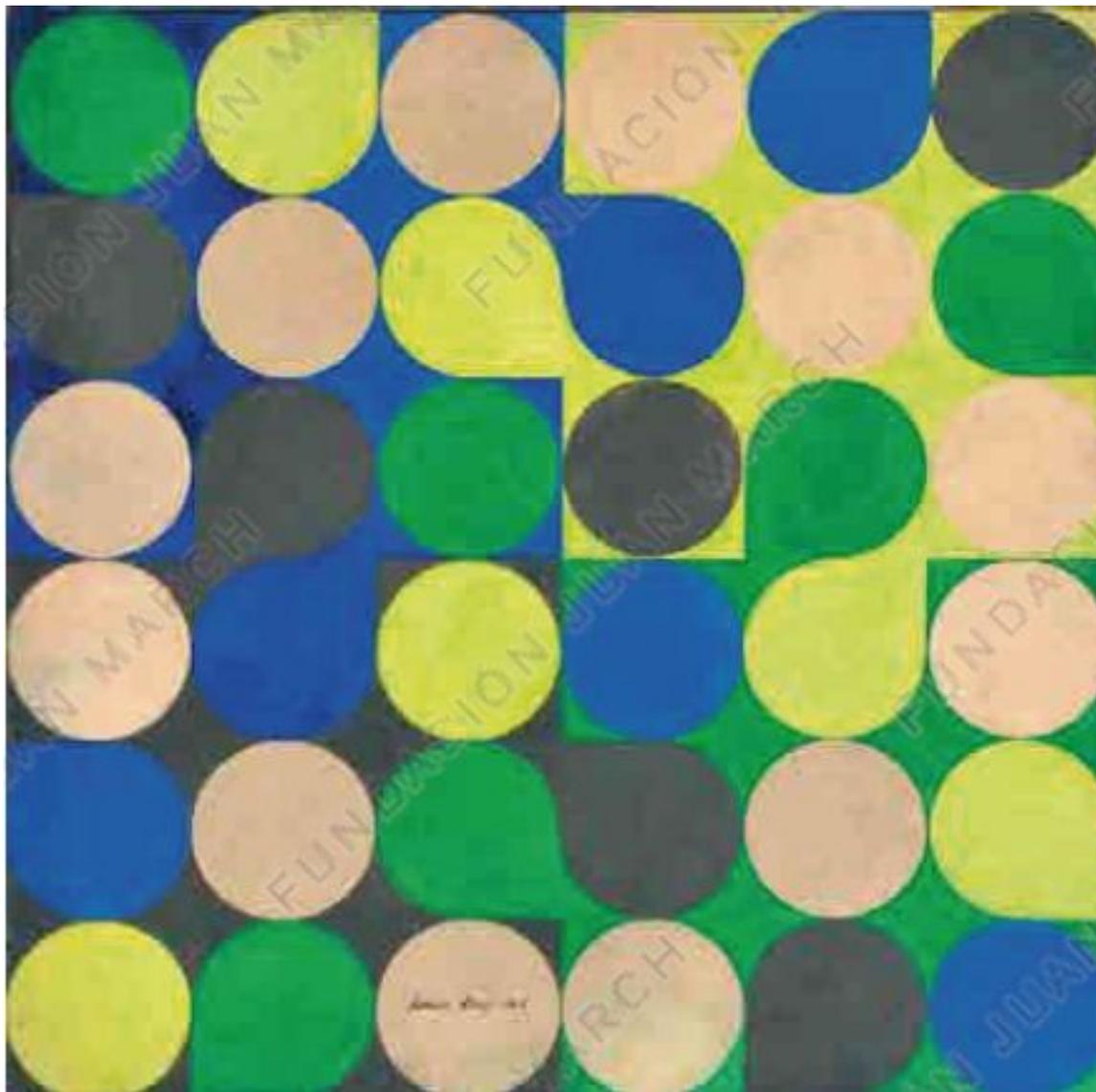
CAT. 160
Sergio Camargo
Relievo n° 362, 1969
(Relieve n° 362)
Acrílico sobre madera
50,5 x 50,5 x 2,4 cm
Colección Patricia Phelps de Cisneros



CAT. 161
Antônio Maluf
Estudo Vila Normanda, 1964
(Estudio Villa Normanda)
Gouache sobre cartón
28 x 21,5 cm
Colección particular



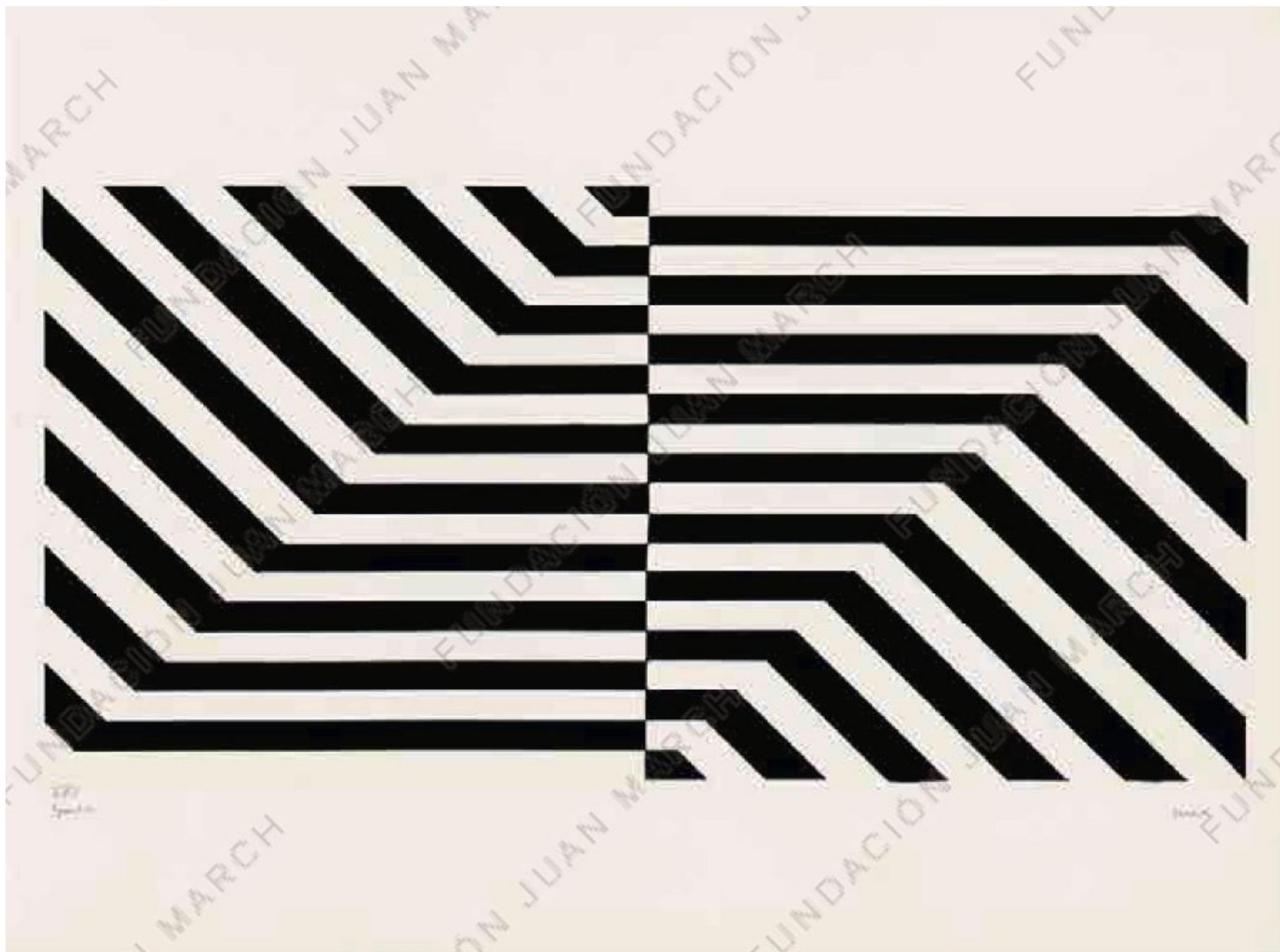
CAT. 162
Antônio Maluf
Sin título, 1964
Gouache sobre papel pegado sobre madera
30 x 30 cm
Colección particular



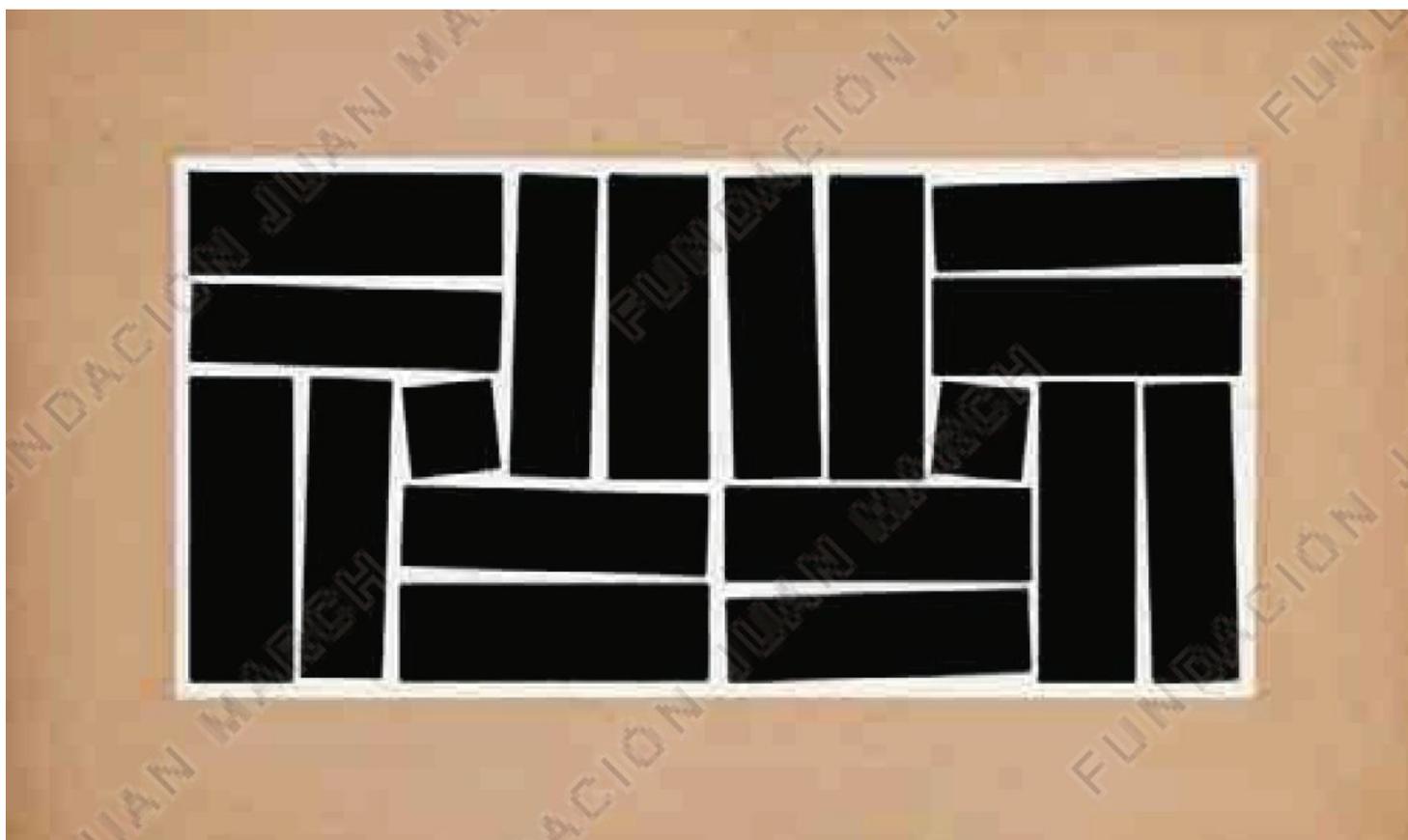
CAT. 163
Luiz Sacilotto
Concreção 58, 1958
(Concreción 58)
Esmalte sobre metal y acrílico sobre contrachapado
20 x 60 x 30,5 cm
Colección Patricia Phelps de Cisneros



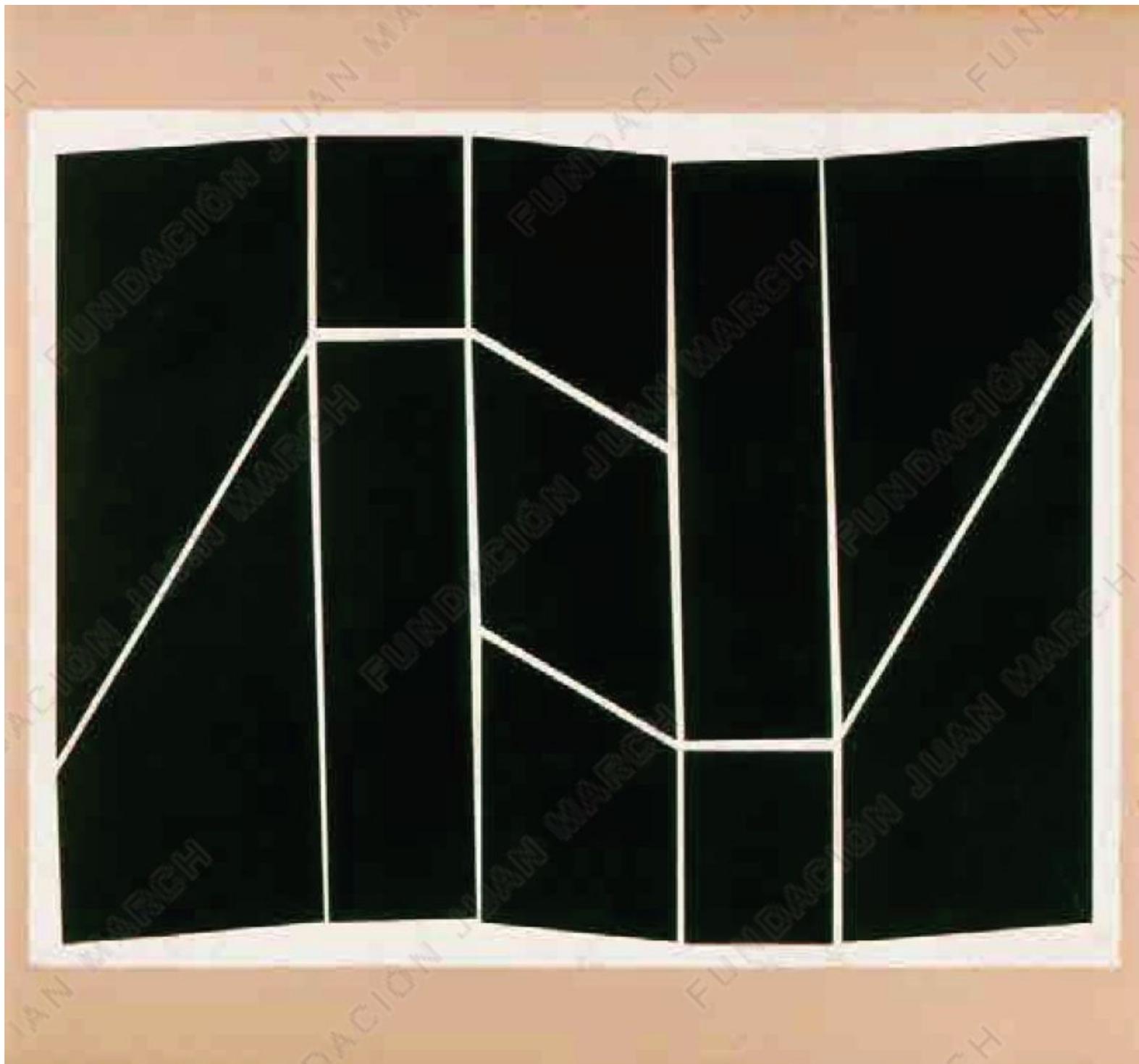
CAT. 164
Luiz Sacilotto
Gouache n° 272, s. f.
Gouache sobre papel
48 x 64 cm
Fundación privada Allegro



CAT. 167
Hélio Oiticica
Metaesquema 222, 1957
Gouache sobre cartón
26 x 41,8 cm
Fundación privada Allegro



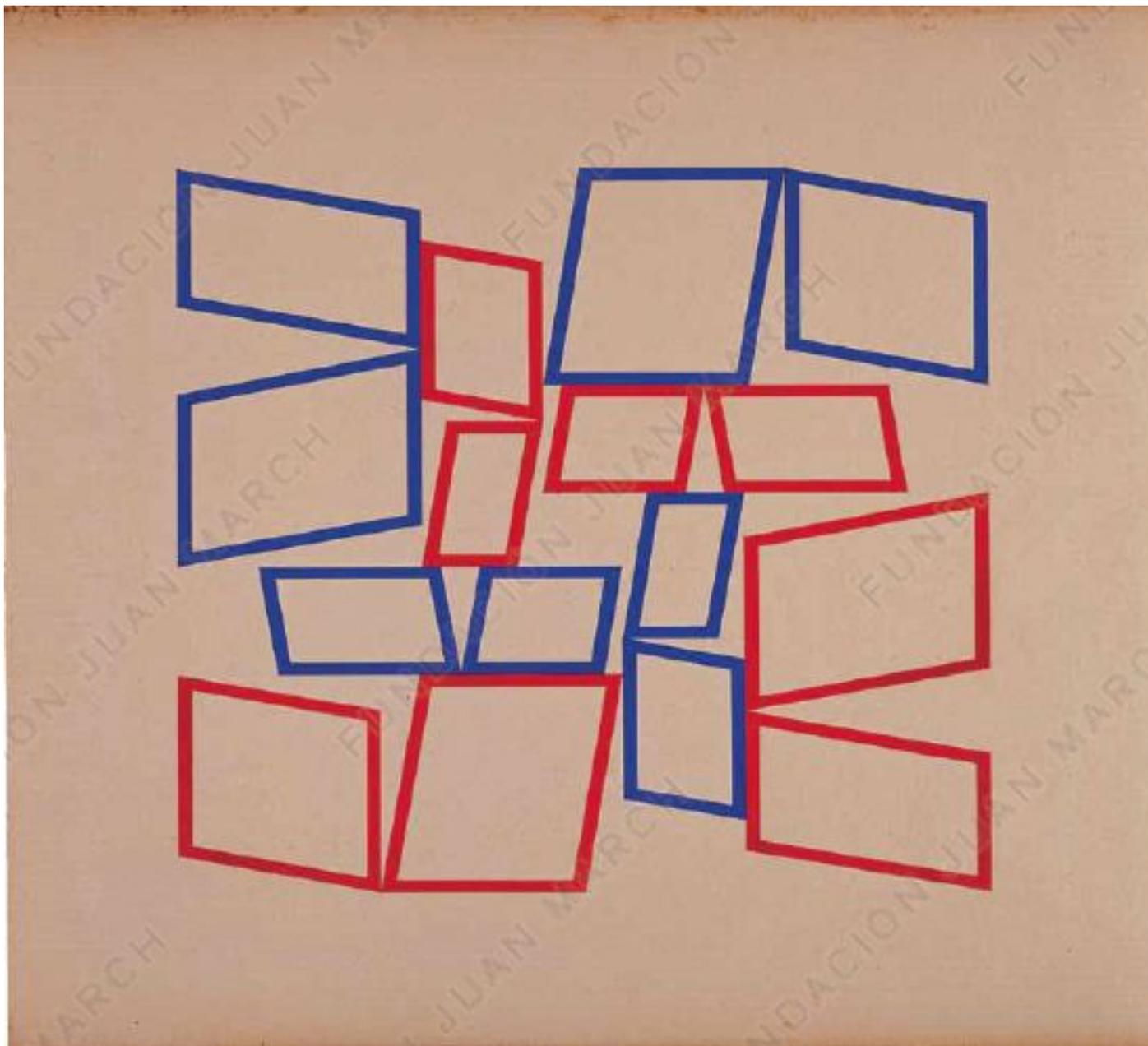
CAT. 168
Hélio Oiticica
Metaesquema, 1958
Gouache sobre cartón
50,2 x 61,2 cm
Colección Museu de Arte Moderna de
São Paulo. Donación de Milú Villela
Inv. 1998.044



CAT. 166
Hélio Oiticica
Metaesquema, 1957
Gouache sobre cartón
45,5 x 52,5 cm
Colección Patricia Phelps de Cisneros

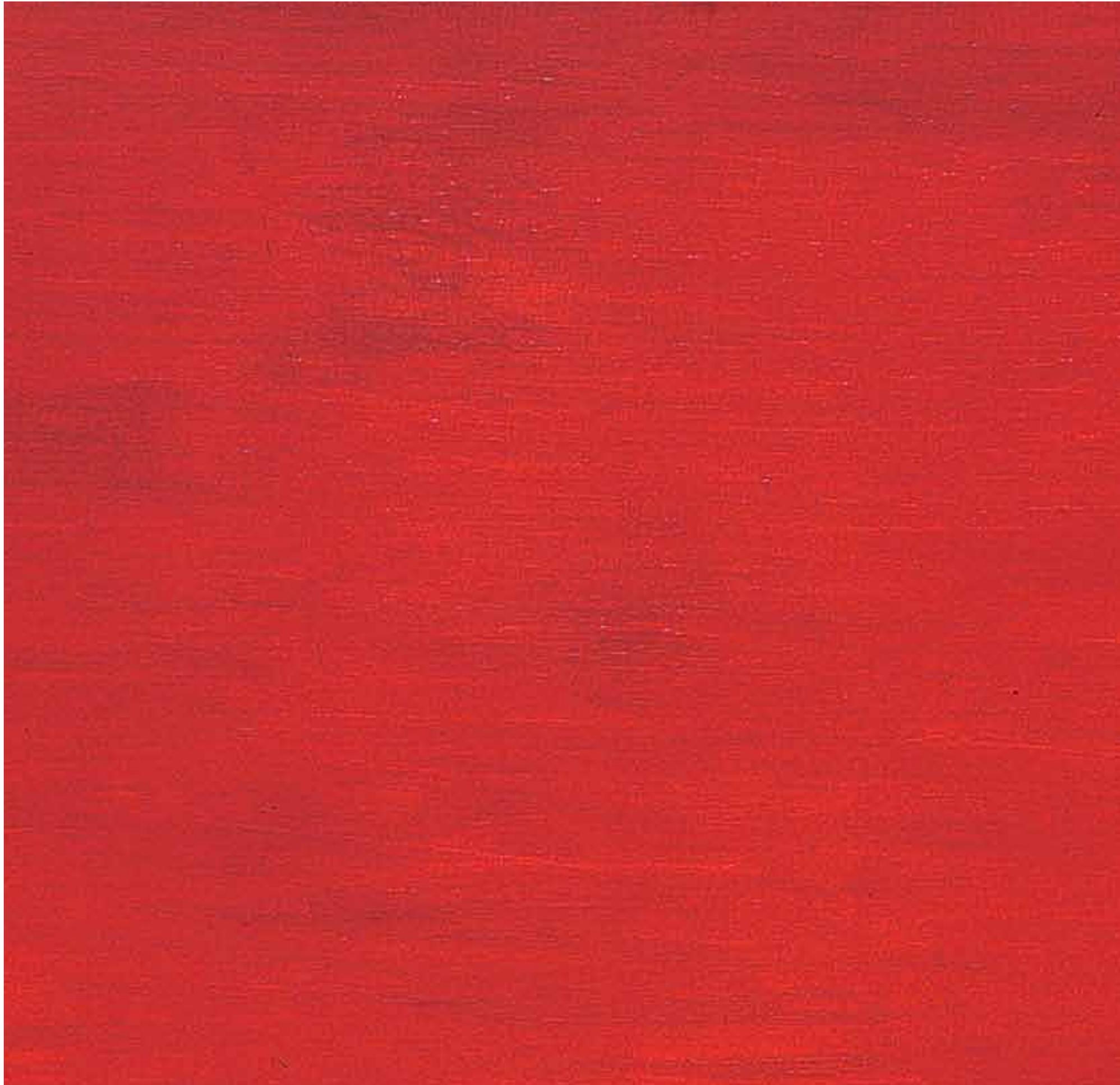


CAT. 169
Hélio Oiticica
Metaesquema n° 4066, 1958
Gouache sobre cartón
58,1 x 53,3 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York.
Donación de la familia Oiticica, 1997
Inv. 1975.1997



CAT. 170
Almir Mavignier
Forma discontinua branco/rosa, 1962
(Forma discontinua blanco/rosa)
Óleo sobre lienzo
84 x 48 cm
Fundación privada Allegro



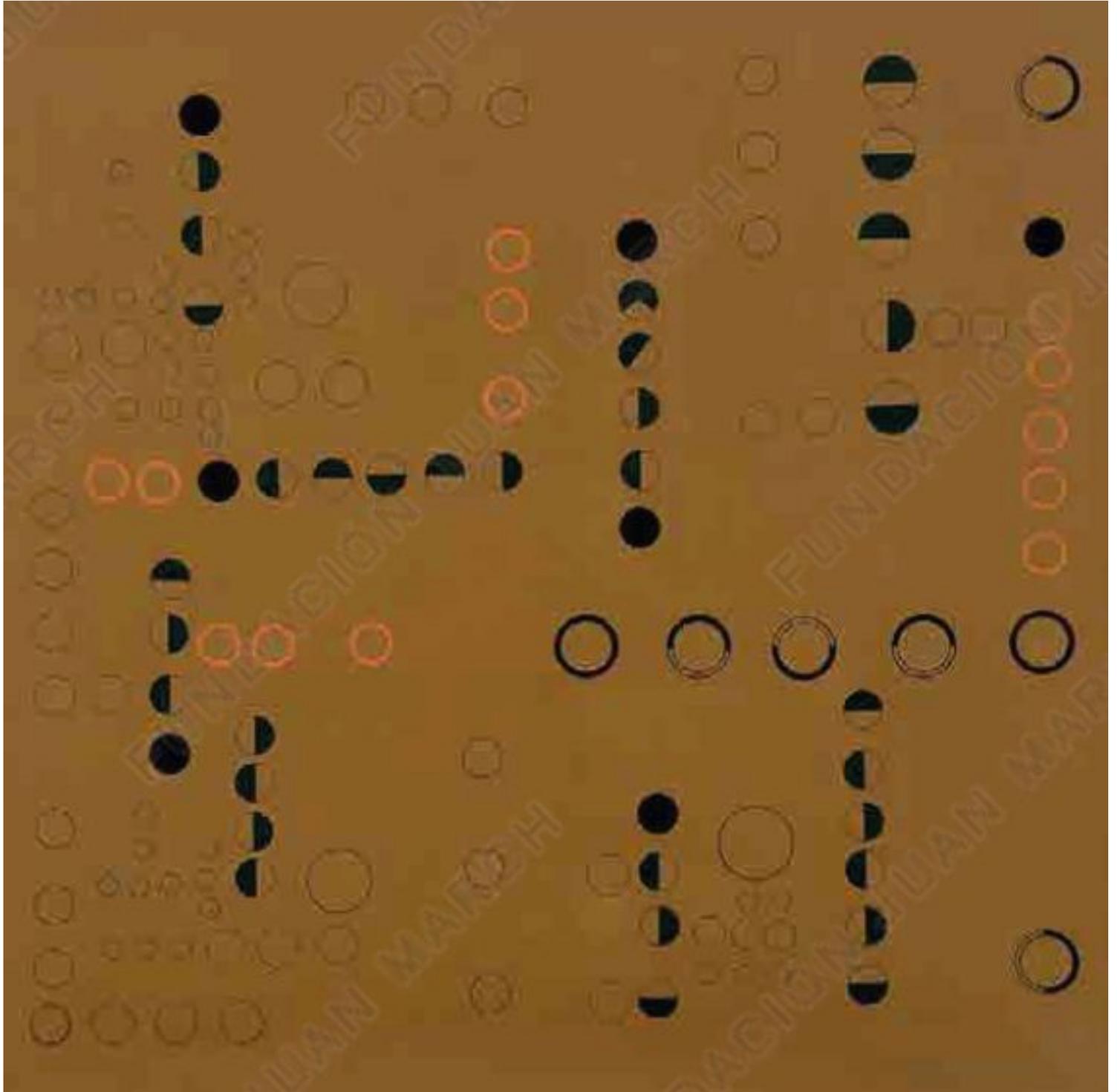


Venezuela

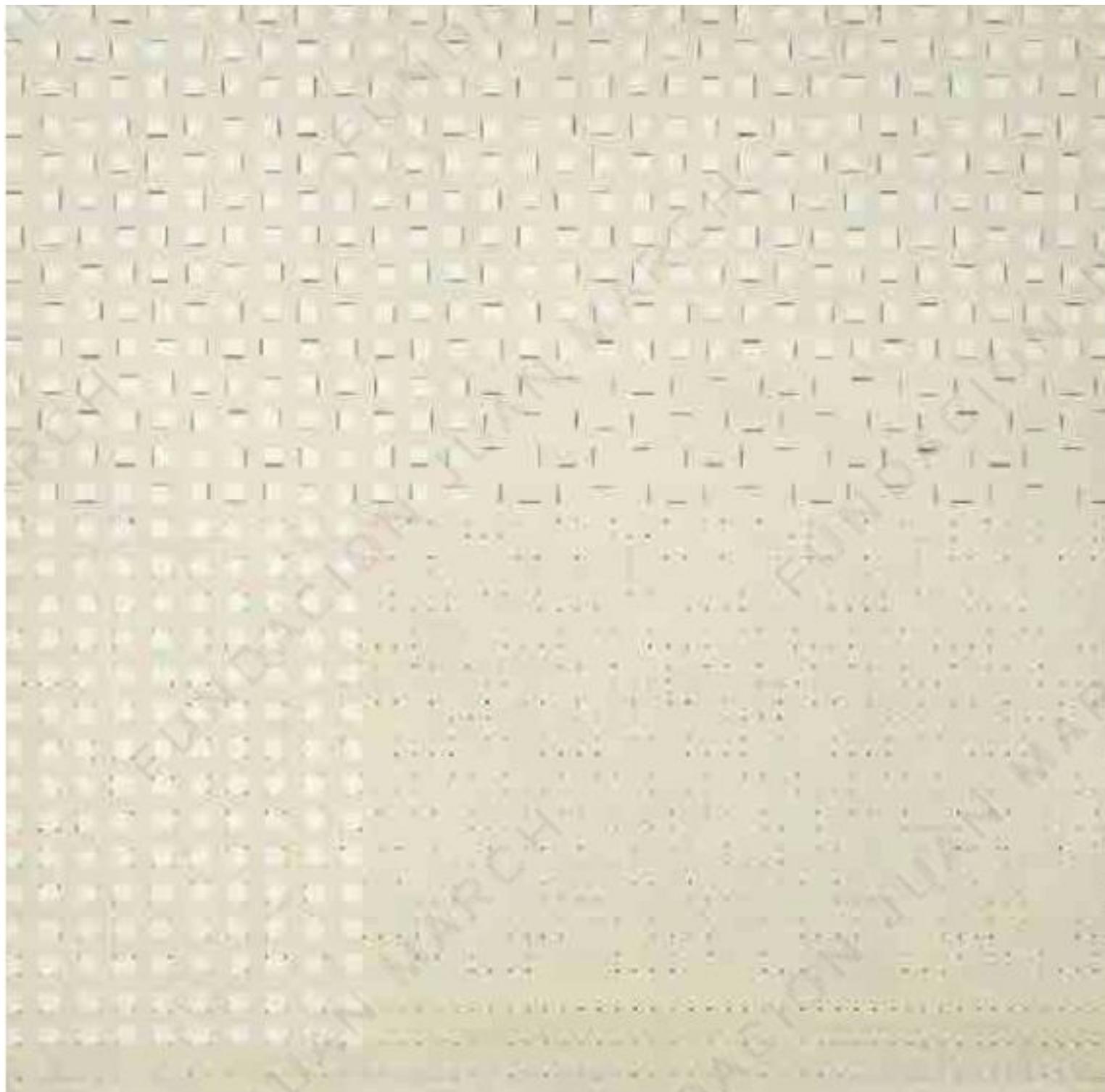
CAT. 171
Omar Carreño
Tema tres tiempos n° 22, 1950
Óleo sobre lienzo
54,6 x 46 cm
Colección Patricia Phelps de Cisneros



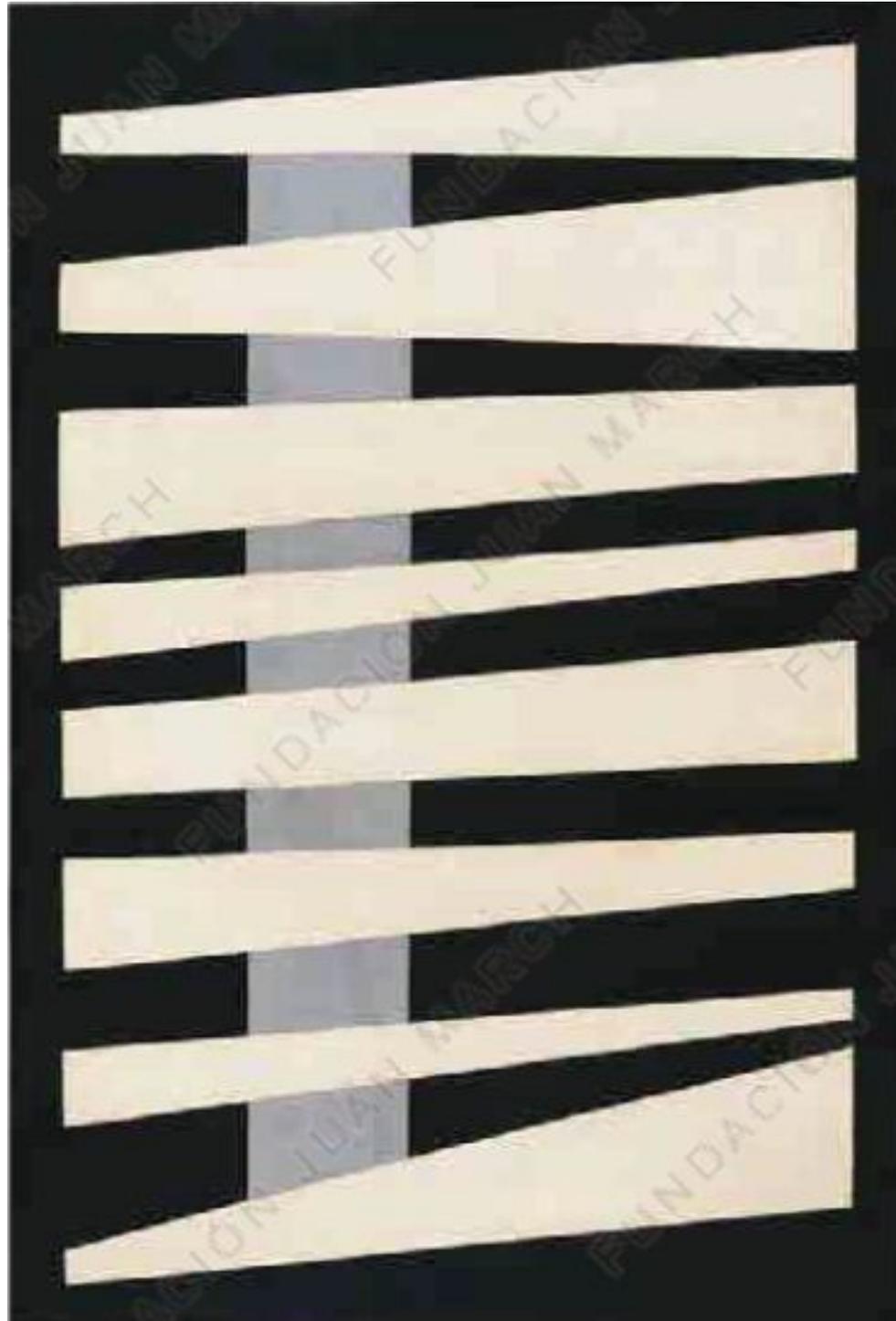
CAT. 172
Víctor Valera
Sin título, 1951
Témpera sobre lienzo
80 x 80 cm
Fundación privada Allegro



CAT. 174
Jesús Rafael Soto
Rotation, 1952
(*Rotación*)
Óleo sobre contrachapado
100,5 x 100 x 7,5 cm
Centre Pompidou, París. Musée national d'art moderne /
Centre de création industrielle. Adquisición en 1980
Inv. AM 1980-529



CAT. 173
Mateo Manaure
El negro es un color, 1954
Pintura sintética sobre aglomerado
76,5 x 51 x 4,1 cm
Colección Patricia Phelps de Cisneros



CAT. 175

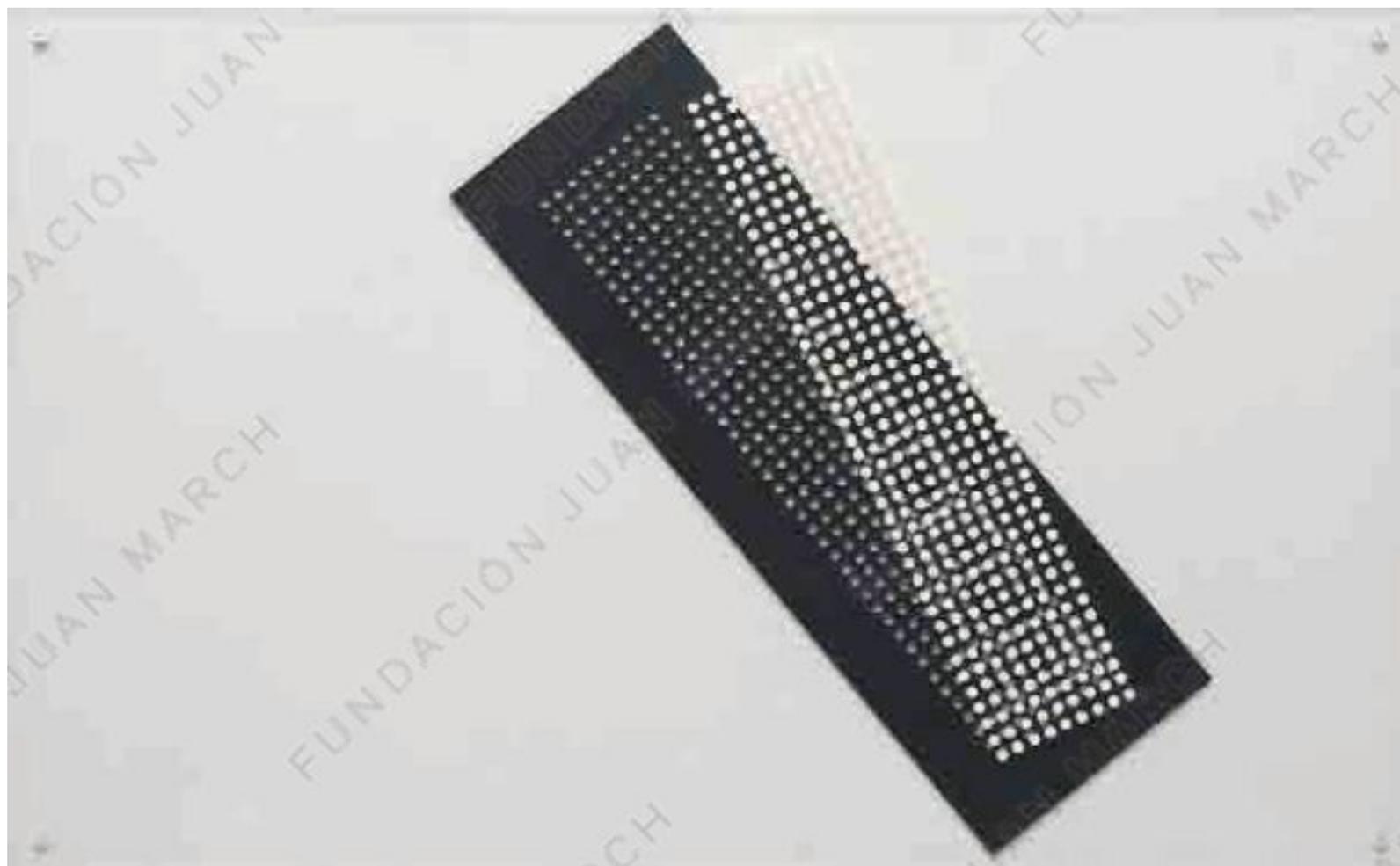
Jesús Rafael Soto

Desplazamiento de un elemento luminoso, 1954

Puntos de vinilo sobre acrílico y témpera sobre tabla y madera

50 x 80 x 3,3 cm

Colección Patricia Phelps de Cisneros



CAT. 176
Jesús Rafael Soto
Bigote negro y azul, 1962
Hierro, madera y pintura acrílica
73 x 153,4 x 14,7 cm
Fundación privada Allegro



CAT. 177
Jesús Rafael Soto
Petite horizontale-verticale, 1965
(Pequeña horizontal-vertical)
Madera, metal, Placa y nylon
32,5 x 41,5 x 14,5 cm
Fundación privada Allegro



CAT. 178

Jesús Rafael Soto

Grande vibration horizontale, 1966

(Gran vibración horizontal)

Relieve en madera pintada y varillas de metal

146 x 216 x 14 cm

Galerie Denise René



CAT. 179
Jesús Rafael Soto
Sin título, 1966
Acrílico, madera y pintura acrílica
40 x 40 x 24 cm
Fundación privada Allegro



CAT. 180

Jesús Rafael Soto

Sotomagia. París:

Éditions Denise René, 1967

(Sotomagia)

Caja que contiene un

conjunto retrospectivo de

11 obras ópticas y cinéticas:

1 escultura cinética en

metacrilato, 50 x 30 x 16 cm

4 estructuras cinéticas realizadas

en serigrafía sobre poliestireno

y metacrilato, 34 x 34 x 18 cm c/u

2 serigrafías en colores con

superposición en acetato

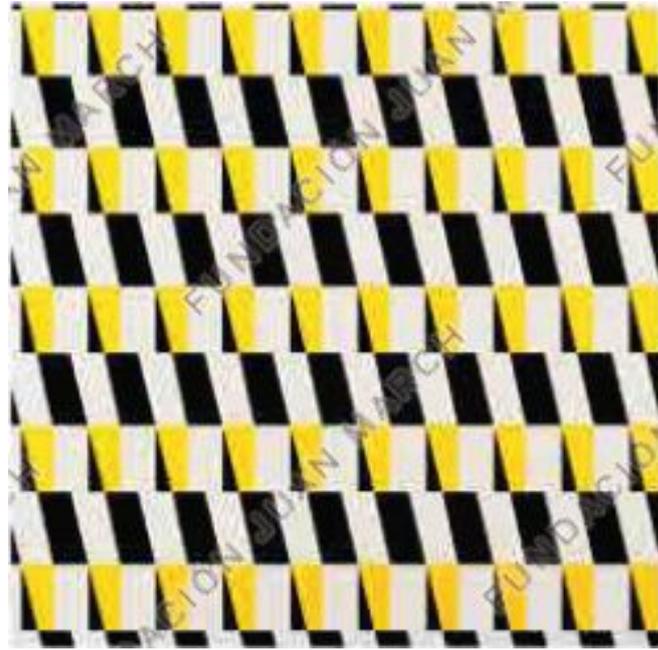
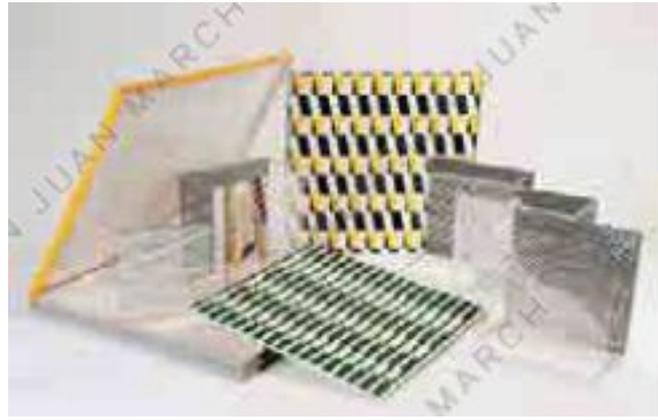
de celulosa,

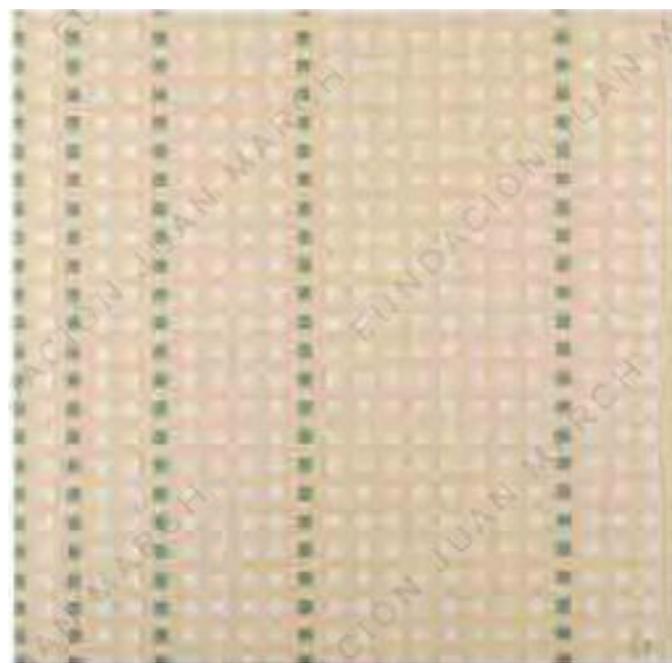
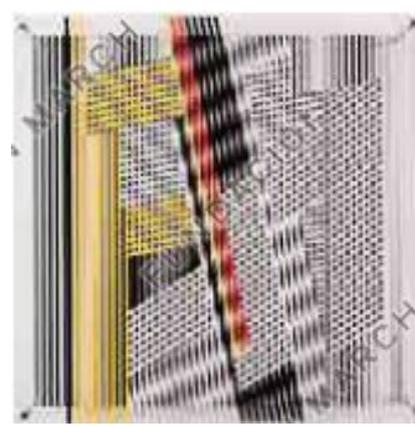
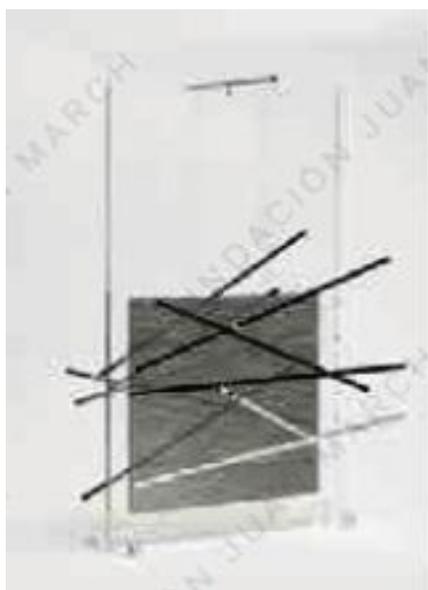
60 x 60 cm c/u

4 serigrafías en colores

60 x 60 cm c/u

Galerie Denise René

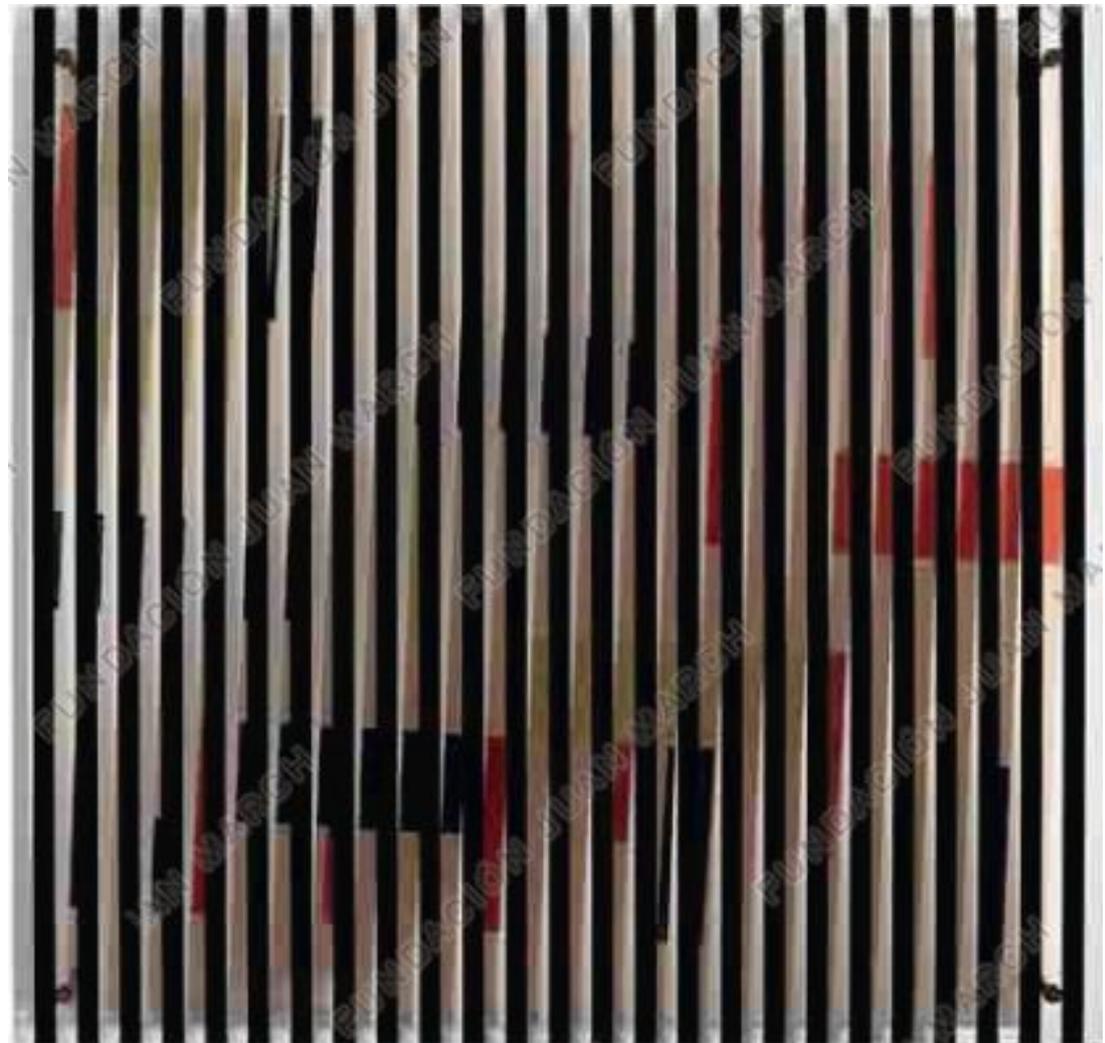




CAT. 181
Alejandro Otero
Líneas coloreadas sobre fondo blanco III, 1951
Óleo sobre lienzo
65 x 54 cm
Fundación privada Allegro



CAT. 182
Alejandro Otero
Coloritmo en movimiento 2, 1957
Pintura Duco sobre madera y metacrilato
100 x 104 x 4 cm
Fundación privada Allegro



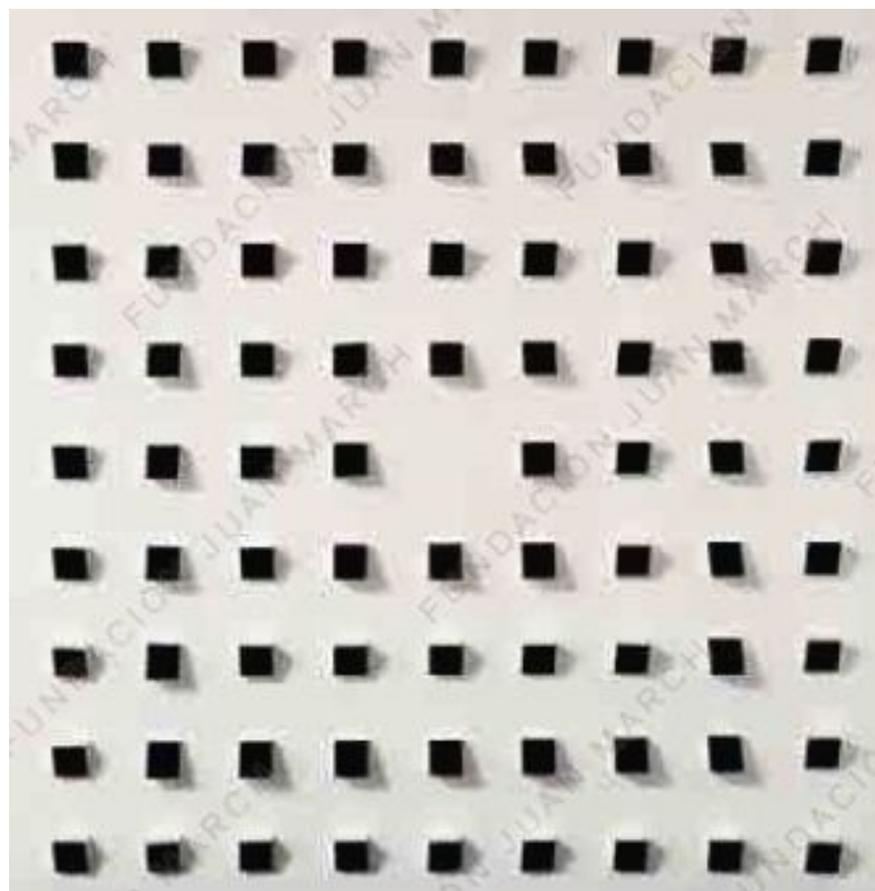
CAT. 183
Alejandro Otero
Coloritmo 45A, 1960
Pintura Duco sobre madera
200 x 57,5 cm
Fundación privada Allegro



CAT. 184
Alejandro Otero
Coloritmo 63, 1960
Laca sobre madera
150 x 38 cm
Fundación privada Allegro



CAT. 185
Narciso Debourg
En Blanc et noir (En torno al blanco), 1953
(En blanco y negro)
Ensamblaje en madera y pintura Duco
100 x 100 x 7 cm
Fundación privada Allegro



CAT. 186
Narciso Debourg
Blanc de blanc, 1966
(Blanco de blanco)
Madera, PVC y pintura acrílica
101,5 x 101,5 x 13 cm
Fundación privada Allegro



CAT. 187
Narciso Debourg
Multireflets blancs, 1970
(Multi-reflejos blancos)
Relieve en madera pintada sobre aluminio
91 x 91 x 9,5 cm
Galerie Denise René



CAT. 188
Carlos Cruz-Diez
Vibración del negro, 1957
Óleo sobre madera
54,6 x 59,7 x 4,8 cm
Fundación privada Allegro



CAT. 189
Carlos Cruz-Diez
Physichromie 35, 1961
(Fisicromía 35)
Madera y cartón
30 x 30 cm
Fundación privada Allegro



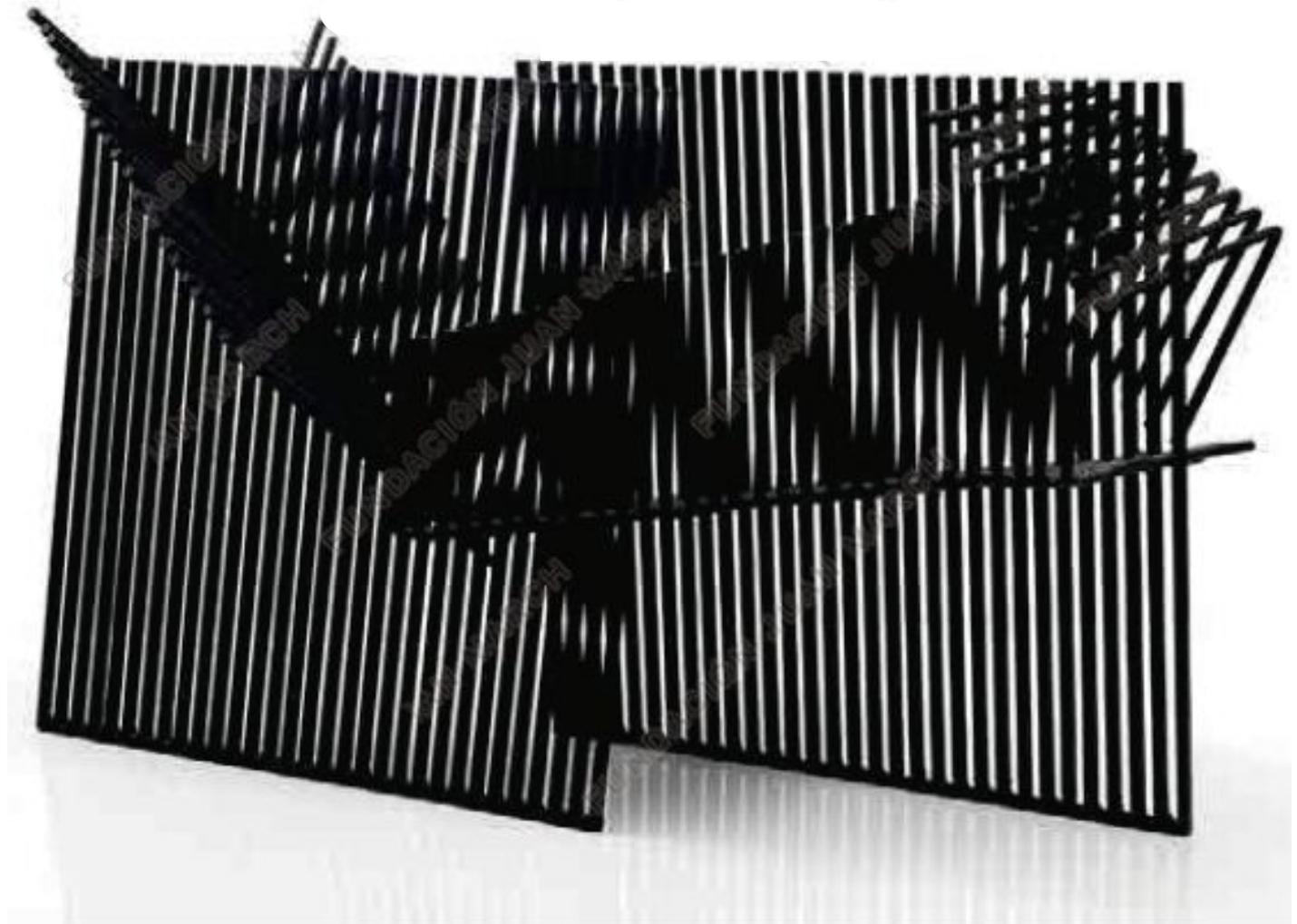
CAT. 190
Carlos Cruz-Diez
Physichromie 94, 1963
(Fisicromía 94)
Técnica mixta sobre madera
40 x 81 cm
Fundación privada Allegro



CAT. 191
Gego
Partiendo de un rectángulo II, 1958
Tiras de aluminio dobladas y atornilladas
32 x 36 x 37 cm
Fundación privada Allegro



CAT. 192
Gego
Construcción a base de cuadrados, 1961
Varillas de hierro soldadas y esmaltadas
40,5 x 66,5 x 48 cm
Fundación privada Allegro



CAT. 195

Venezuela

Invitación a la presentación del álbum

en la Galerie Denise René, París

22 de junio de 1956

10,5 x 13,7 cm

Galerie Denise René



CAT. 193
Victor Vasarely
Mar Caribe (Álbum Venezuela), 1956
Serigrafía sobre papel
66 x 51,5 cm
Colección Patricia Phelps de Cisneros



CAT. 194
Victor Vasarely
Maracaibo (Álbum Venezuela), 1956
Serigrafía sobre papel
66 x 51,5 cm
Colección Patricia Phelps de Cisneros



Leo Matiz
Aula Magna de la Ciudad Universitaria de
Caracas, 1955-56
Plata en gelatina, impresión vintage
30 x 40 cm
Fundación Leo Matiz

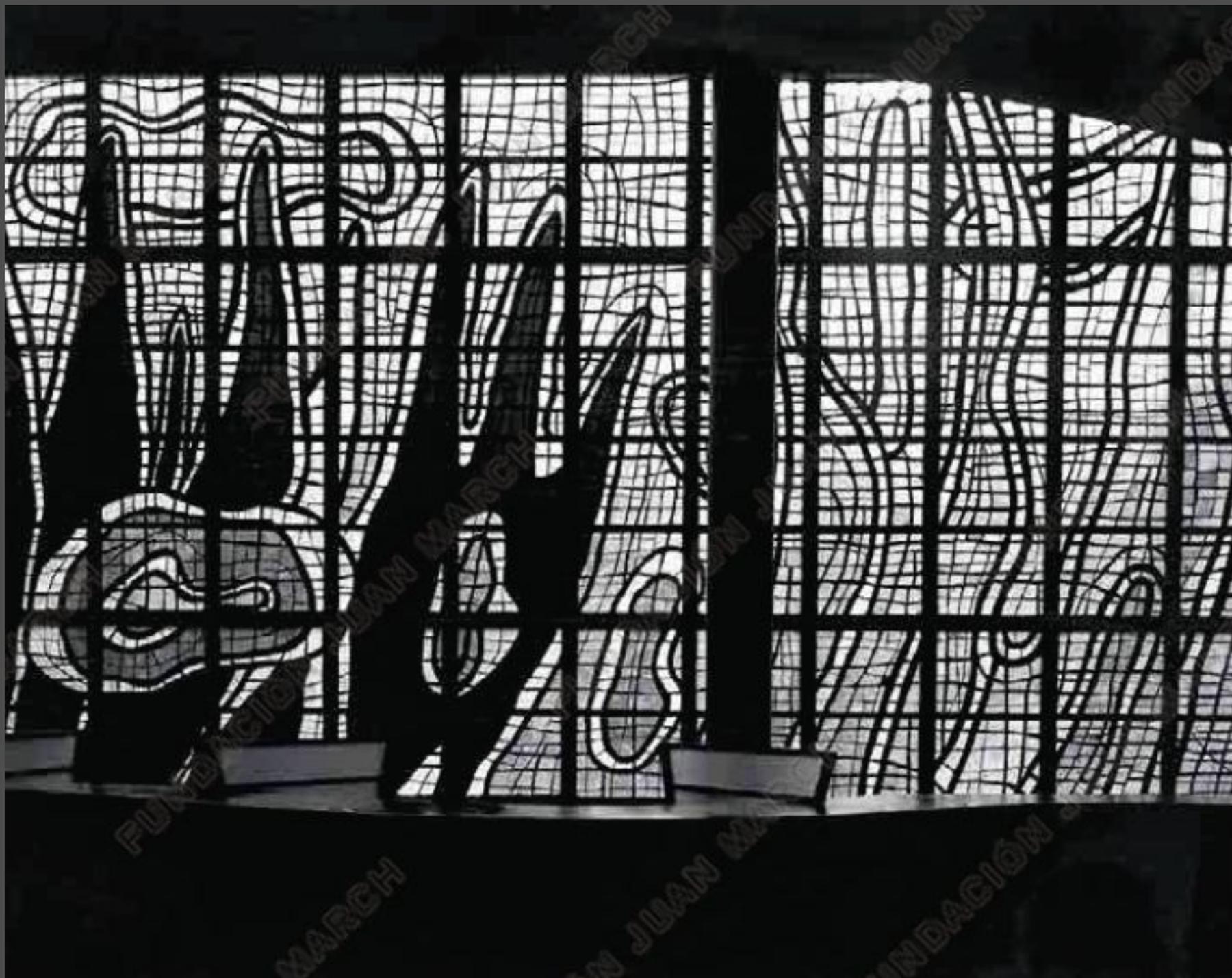


Alexander Calder
Bocetos para el Aula Magna de la Ciudad
Universitaria de Caracas, 1952
Lápiz y acuarela sobre papel
70 x 104 cm
58 x 72 cm
37 x 59 cm
Colección Fundación Villanueva

Lápiz, tinta y lápices de colores
56 x 78 cm

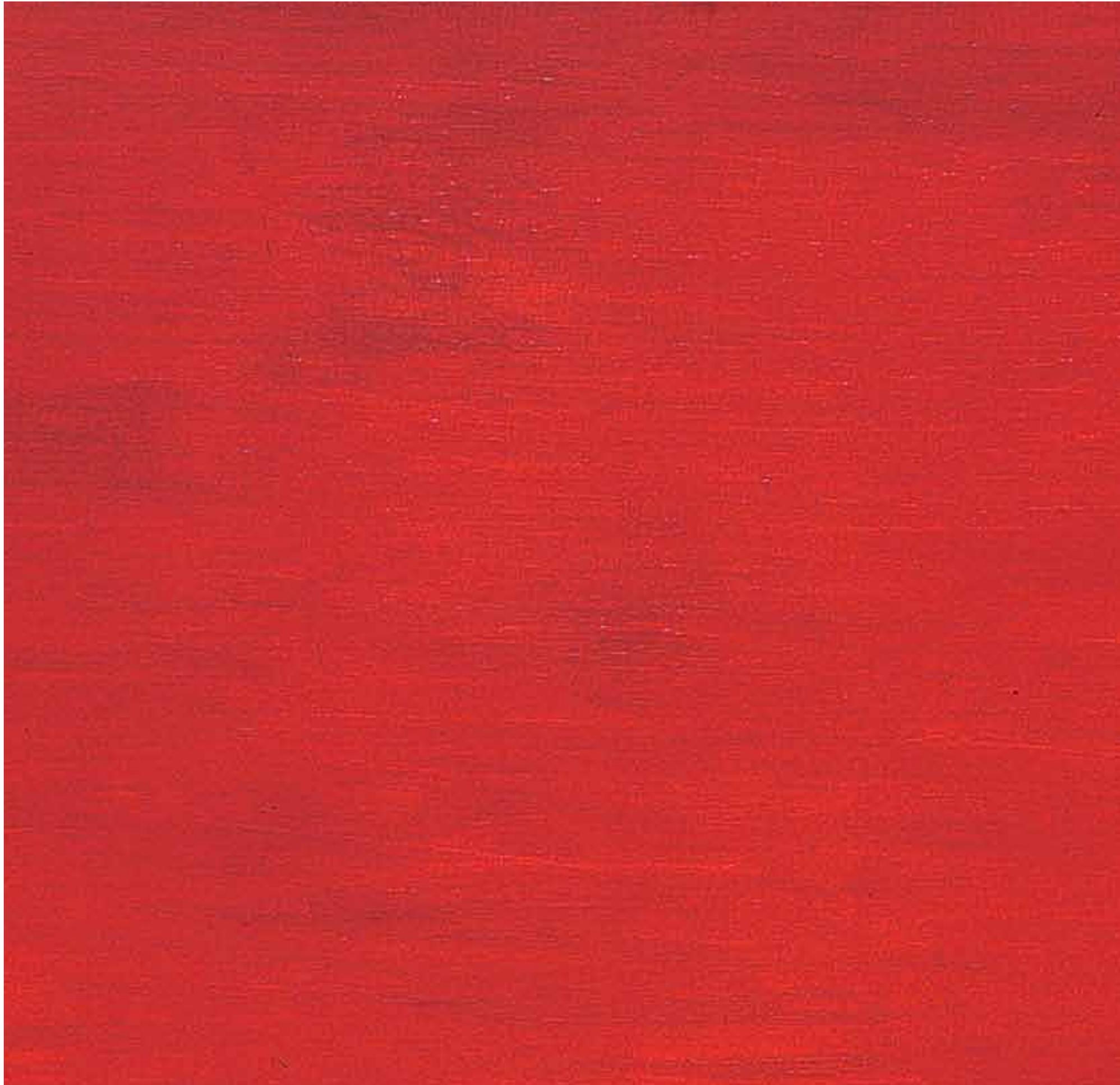


Leo Matiz
Vidriera de Fernand Léger para
la Biblioteca Central de la Ciudad
Universitaria de Caracas, 1955-56
Plata en gelatina, impresión vintage
30 x 40 cm
Fundación Leo Matiz



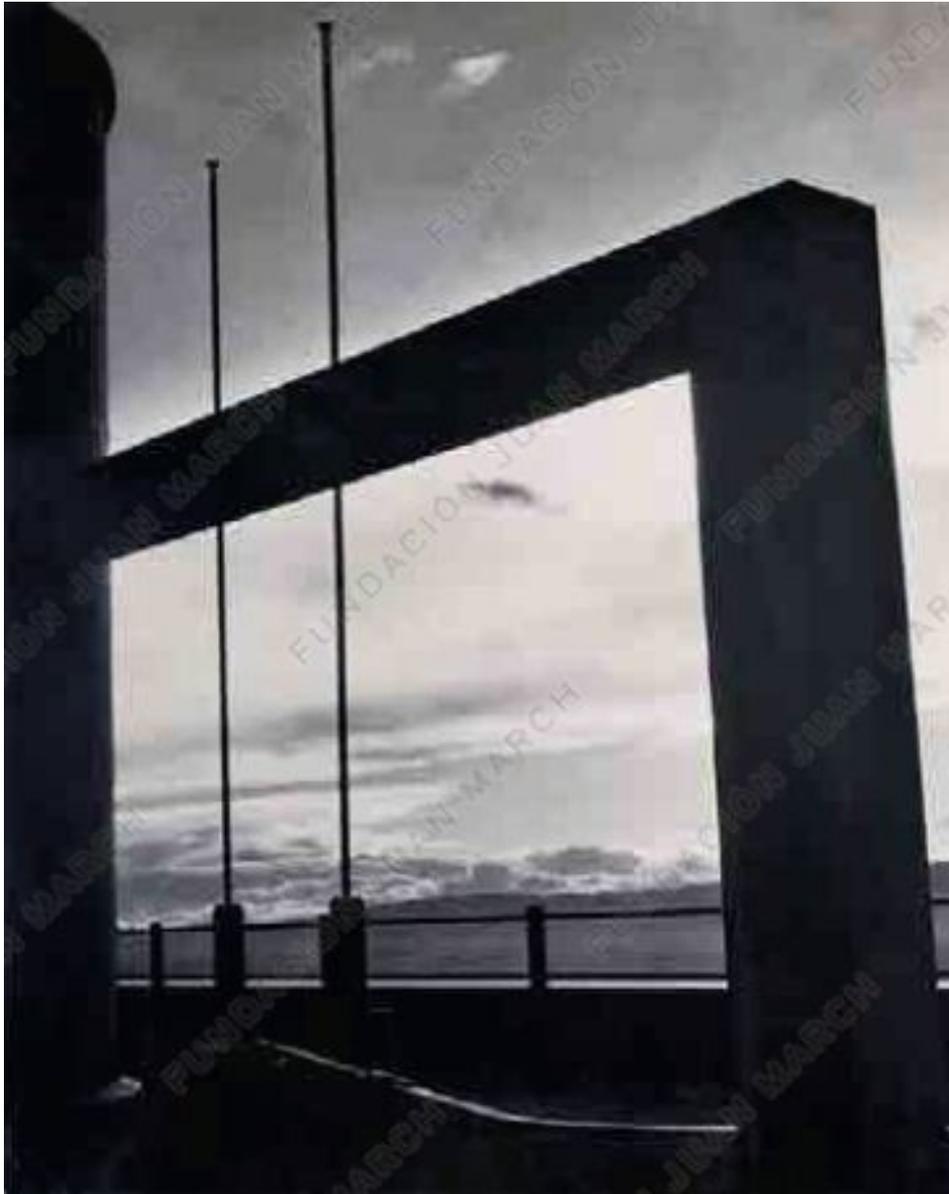
Fernand Léger
Boceto para la vidriera de la
Biblioteca Central de la Ciudad
Universitaria de Caracas, 1953
Gouache sobre papel
45 x 91 cm
Colección Fundación Villanueva





Colombia

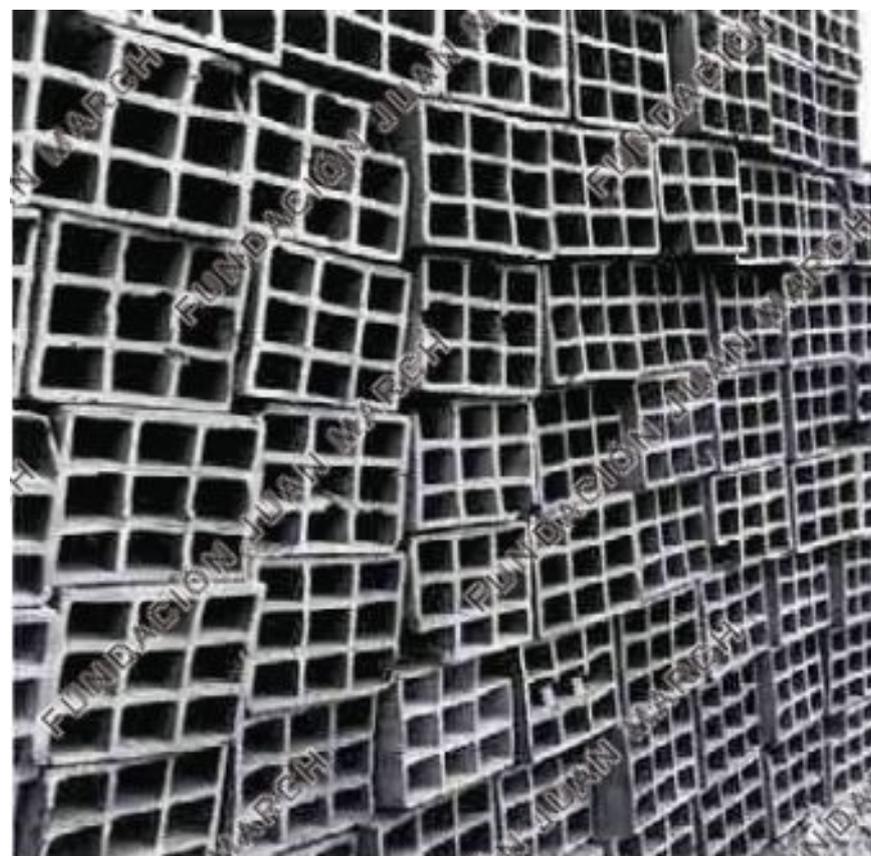
CAT. 196
Leo Matiz
Construcción, Bogotá, 1937
Plata en gelatina
31,7 x 24,7 cm
Colección Ella Fontanals-Cisneros



CAT. 197
Leo Matiz
Abstracto, México, 1941
Plata en gelatina, impresión 2010
25,3 x 20,3 cm
Fundación Leo Matiz



CAT. 198
Leo Matiz
México, 1942
Plata en gelatina, impresión 2010
25,3 x 20,3 cm
Fundación Leo Matiz



CAT. 199
Leo Matiz
La Escalera, New York, 1949
Plata en gelatina, impresión vintage
21,5 x 19,3 cm
Colección Ella Fontanals-Cisneros



CAT. 200
Leo Matiz
Abstractos, 1950
Plata en gelatina, impresión vintage
17,1 x 24,1 cm
Colección Ella Fontanals-Cisneros



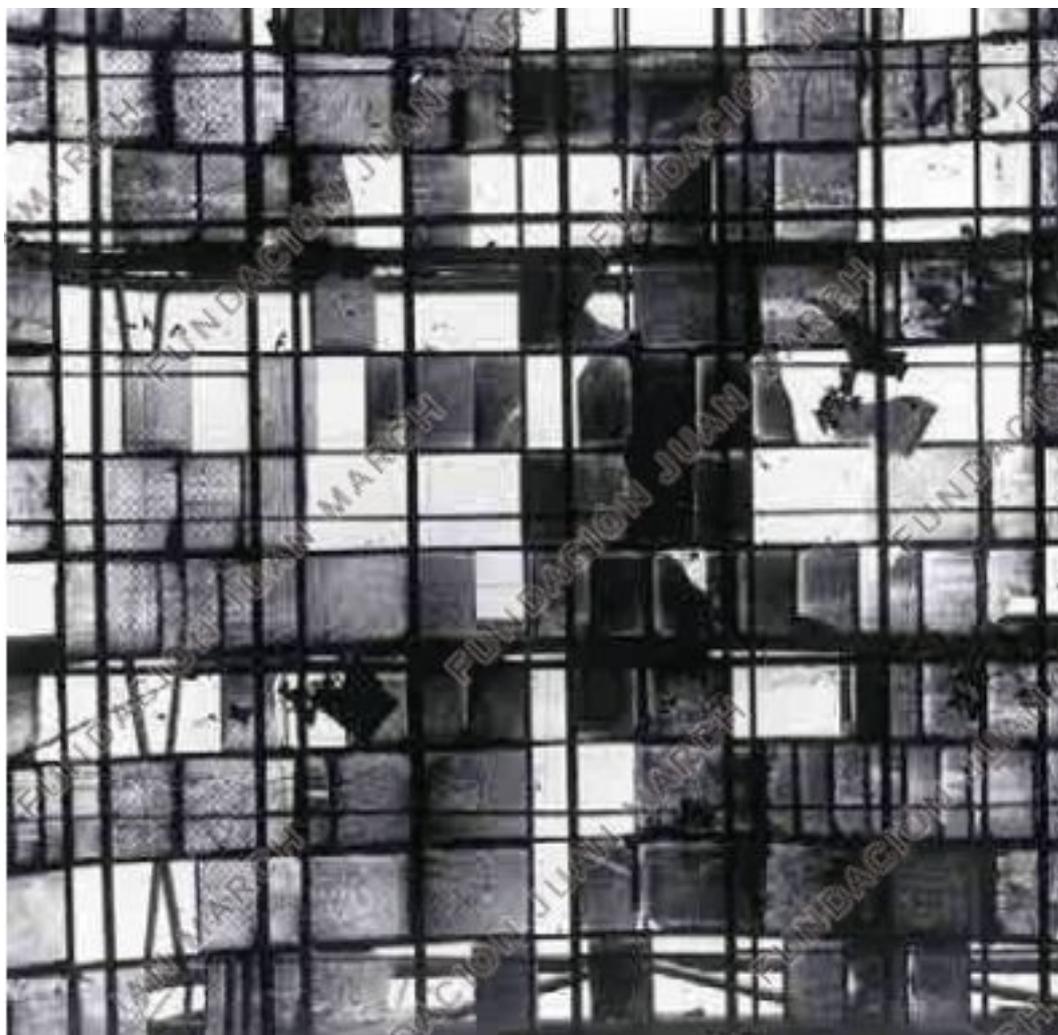
CAT. 201
Leo Matiz
Abstracto, USA, 1950
Plata en gelatina, impresión vintage
16,5 x 24,4 cm
Colección Ella Fontanals-Cisneros



CAT. 202
Leo Matiz
Polígono, Venezuela, 1950
Plata en gelatina
40 x 30 cm
Colección Ella Fontanals-Cisneros



CAT. 203
Leo Matiz
Abstracto, Caracas, 1950
Plata en gelatina, impresión 2010
25,3 x 20,3 cm
Fundación Leo Matiz



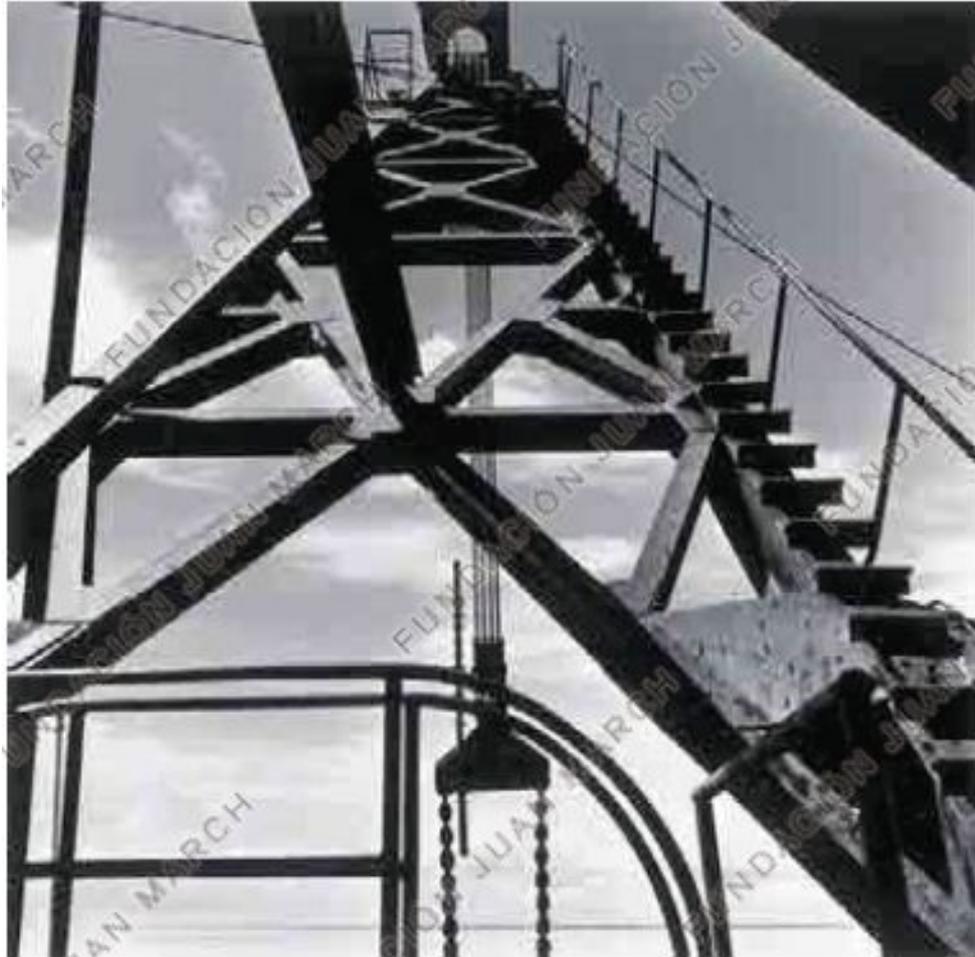
CAT. 206
Leo Matiz
Luz y sombra, Argentina, 1965
Plata en gelatina, impresión 2010
25,3 x 20,3 cm
Fundación Leo Matiz



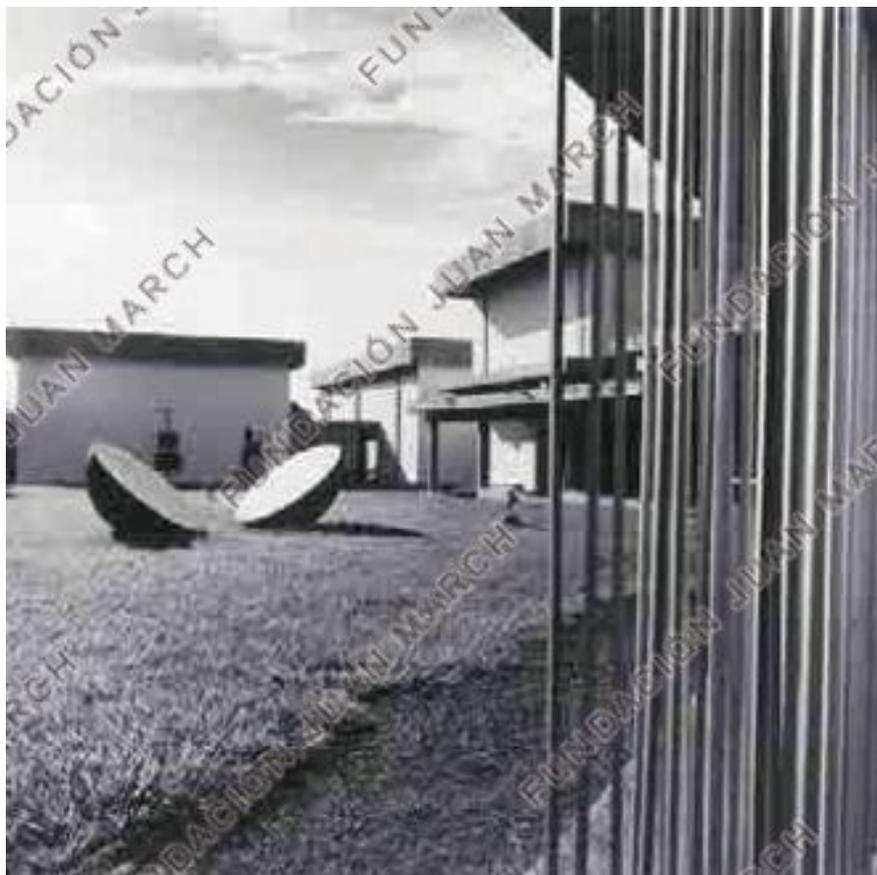
CAT. 204
Leo Matiz
Venezuela, 1951
Plata en gelatina, impresión vintage
25,4 x 19,9 cm
Fundación Leo Matiz



CAT. 205
Leo Matiz
Venezuela, 1952
Plata en gelatina, impresión 2010
25,3 x 20,3 cm
Fundación Leo Matiz



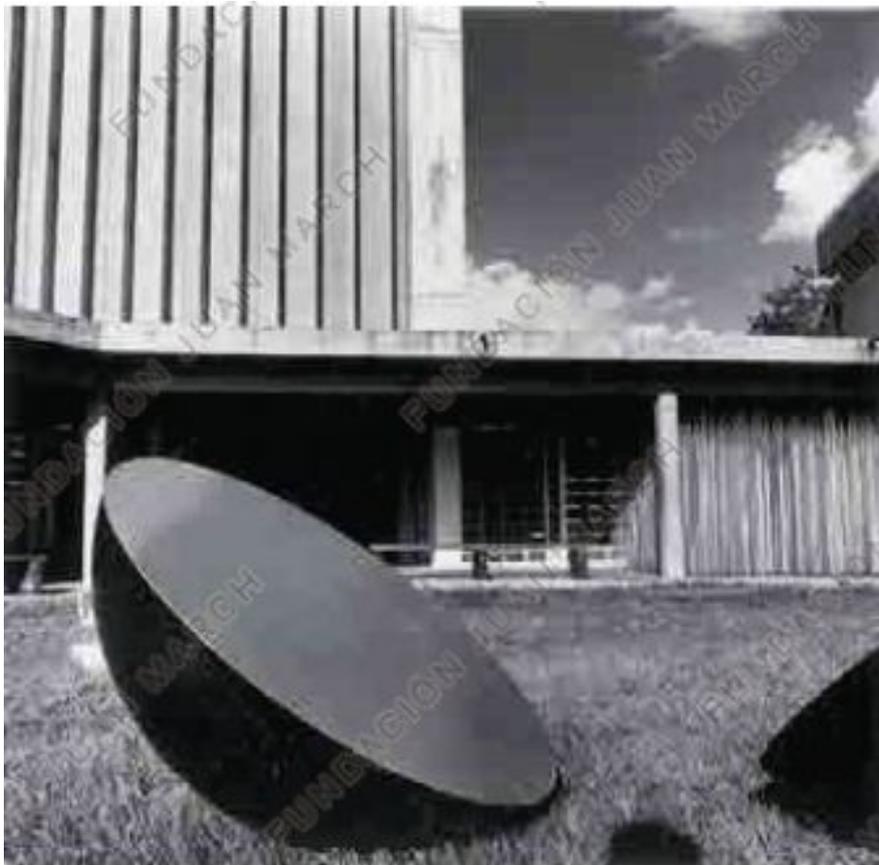
CAT. 207
Leo Matiz
Museo Jesús Soto, Venezuela, 1973
Plata en gelatina, impresión 2010
25,3 x 20,3 cm
Fundación Leo Matiz



CAT. 208
Leo Matiz
Museo Jesús Soto, Venezuela, 1973
Plata en gelatina, impresión 2010
25,3 x 20,3 cm
Fundación Leo Matiz

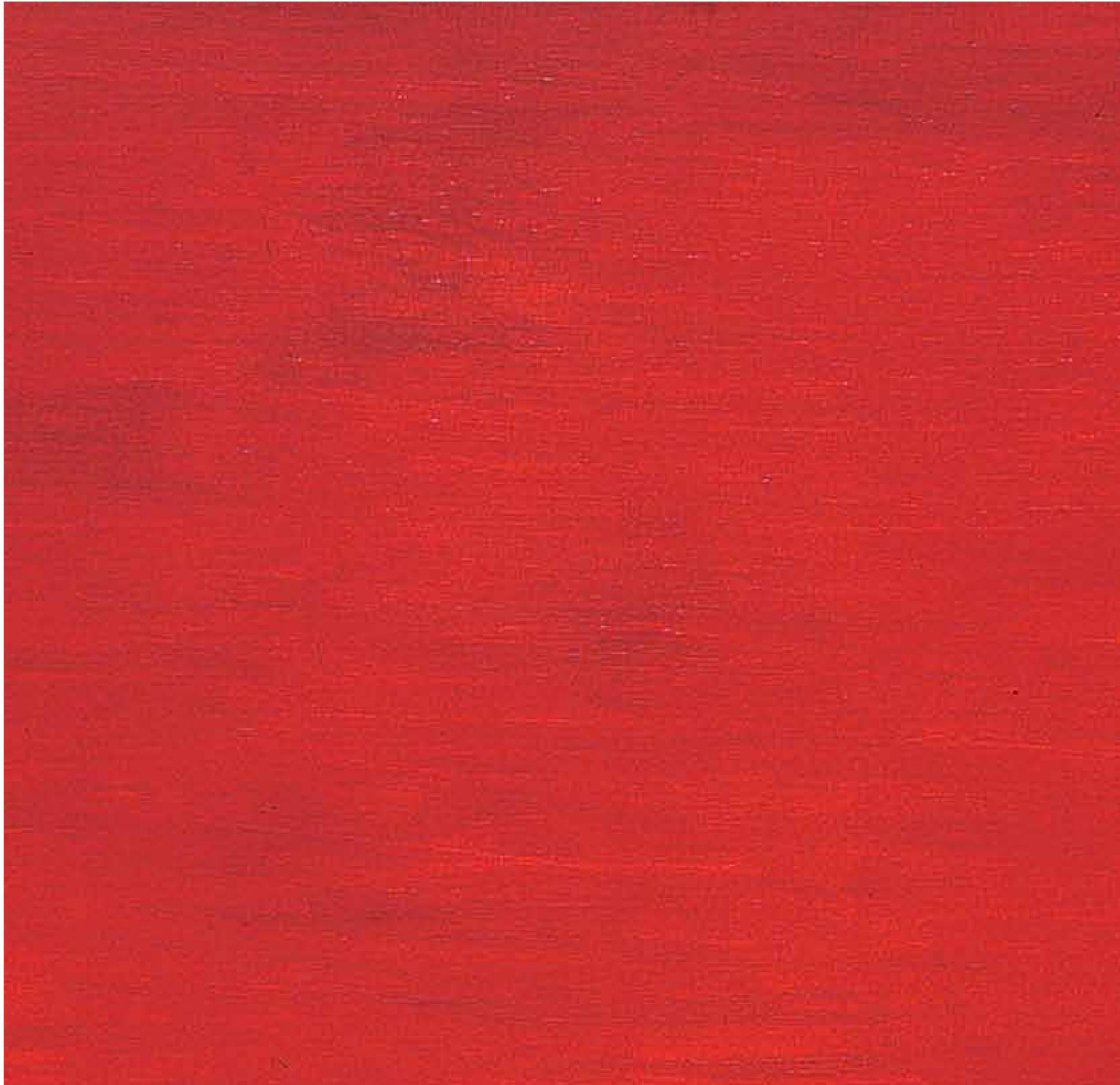


CAT. 209
Leo Matiz
Museo Jesús Soto, Venezuela, 1973
Plata en gelatina, impresión 2010
25,3 x 20,3 cm
Fundación Leo Matiz



CAT. 210
Leo Matiz
Museo Jesús Soto, Venezuela, 1973
Plata en gelatina, impresión 2010
25,3 x 20,3 cm
Fundación Leo Matiz



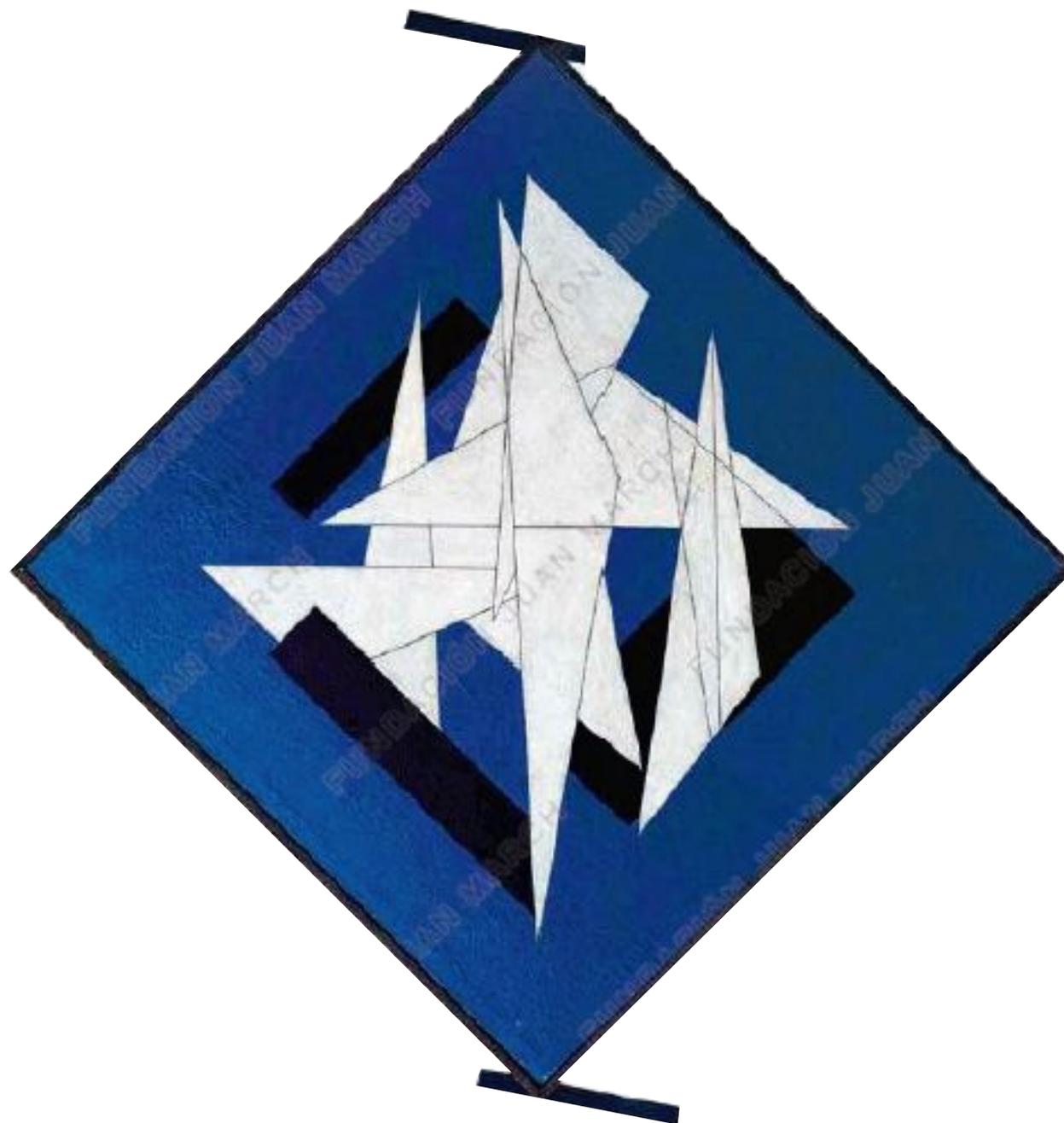


Cuba

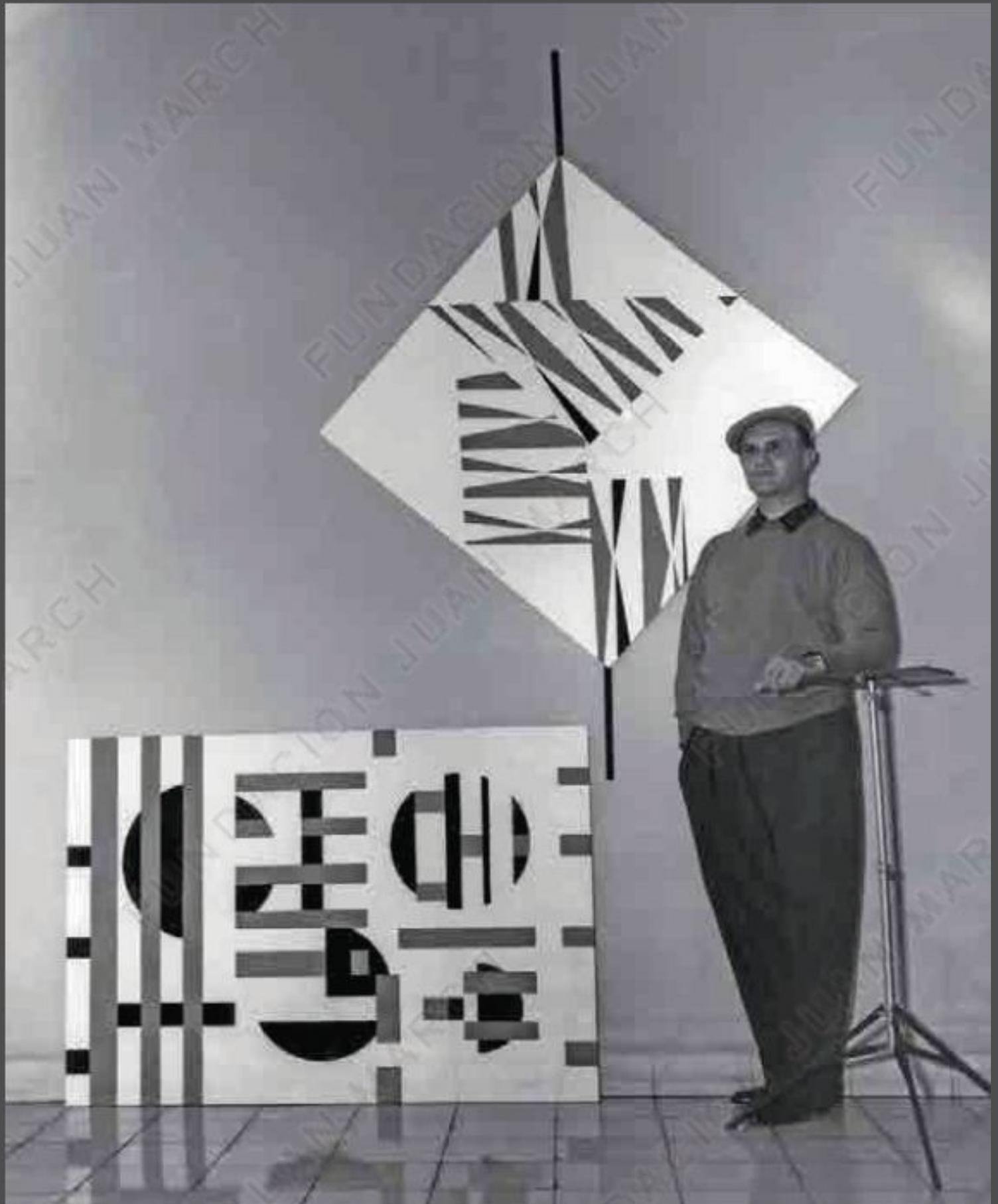
Sandu Darie y su esposa Lily junto a
la obra *Multivisión espacial*, La Habana s. f.
Archivo del Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana



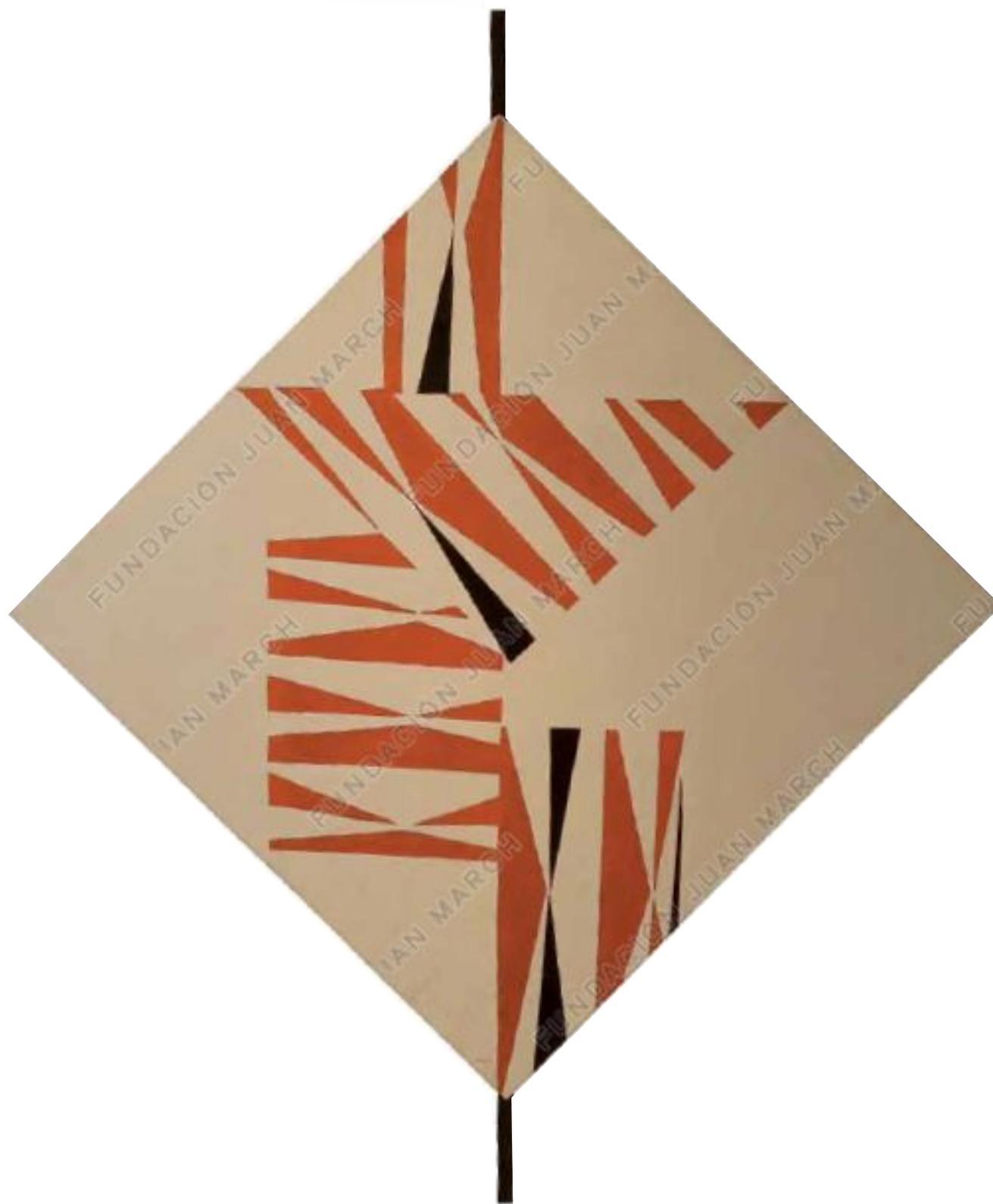
CAT. 211
Sandu Darie
Multivisión espacial, década 1950
Óleo sobre lienzo y varillas de madera
126 x 126 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana
Inv. 90.3304



Sandu Darie junto a su obra *Pintura transformable* en su casa de la Habana, finales de los años 50
Archivo del Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana



CAT. 215
Sandu Darie
Pintura transformable, 1957
Óleo sobre lienzo y varillas de madera
133,5 x 134 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana
Inv. 07.425



CAT. 213
Sandu Darie
Estructura pictórica, c. 1950
Bastidor y varillas de madera pintadas
80 x 42,5 x 6 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana
Inv. 89.1353



CAT. 212
Sandu Darie
Sin título, década 1950
Óleo sobre lienzo
53,5 x 55 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana
Inv. 90.3305



CAT. 214
Sandu Darie
Multivisión espacial, 1955
Óleo sobre lienzo
136 x 102 cm
Colección Museo Nacional de
Bellas Artes, La Habana
Inv. 07.432



CAT. 216
Mario Carreño
Encuentro inesperado, 1952
Óleo sobre lienzo
130 x 200 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana
Inv. 07.410



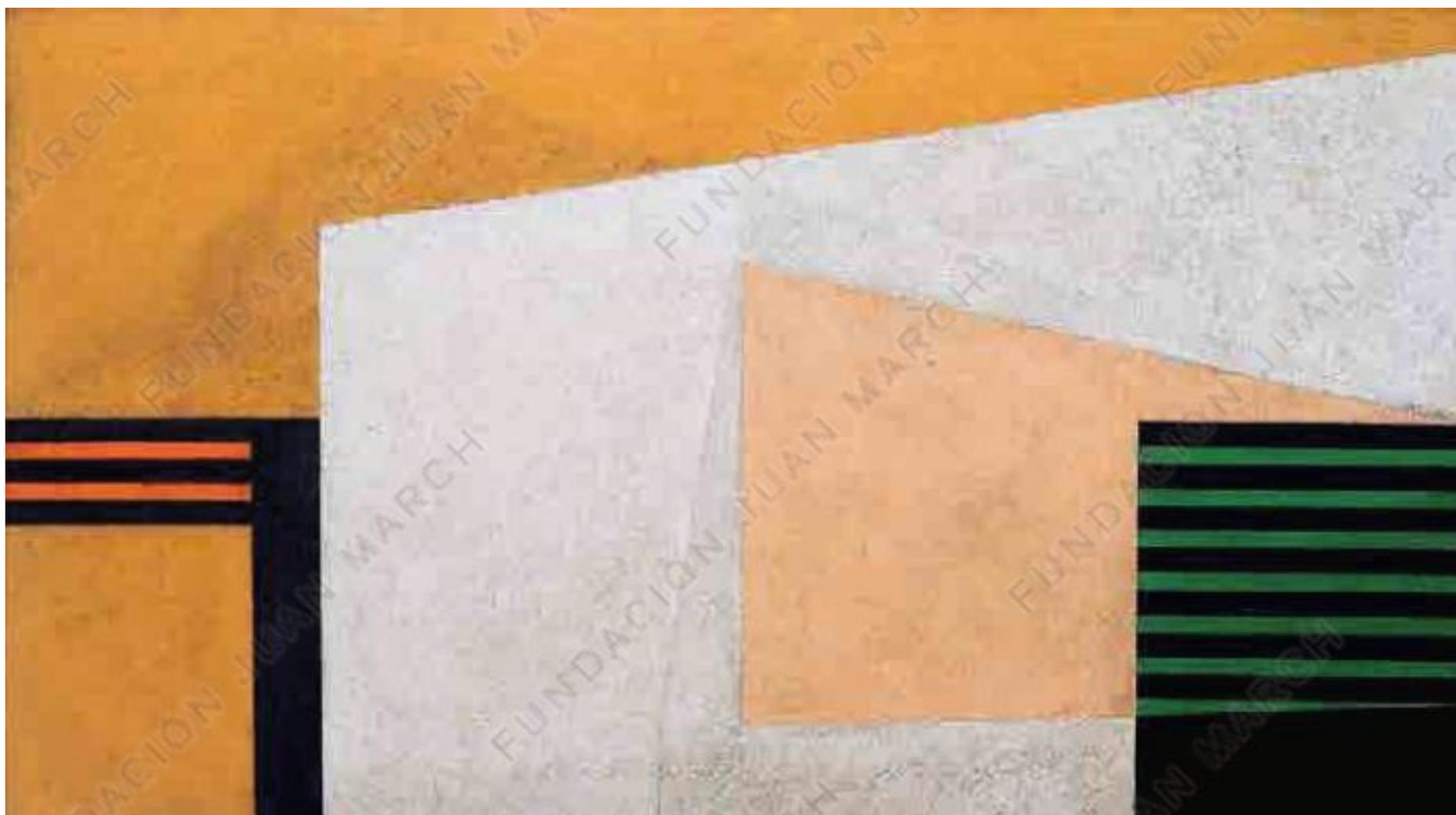
CAT. 217
Mario Carreño
Sin título, 1954
Óleo sobre lienzo
91 x 76,5 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana
Inv. 2393



CAT. 218
Rafael Soriano
Composición, s. f.
Óleo sobre lienzo
56 x 97 cm
Colección Museo Nacional de
Bellas Artes, La Habana
Inv. 03.30



CAT. 219
Rafael Soriano
Sin título, s. f.
Óleo sobre lienzo
56 x 97 cm
Colección Museo Nacional
de Bellas Artes, La Habana
Inv. 03.18



CAT. 220

Ludwig Mies van der Rohe

Ron Bacardí y Compañía S. A. Edificio de oficinas

Santiago de Cuba, proyecto. Perspectiva interior, c 1957

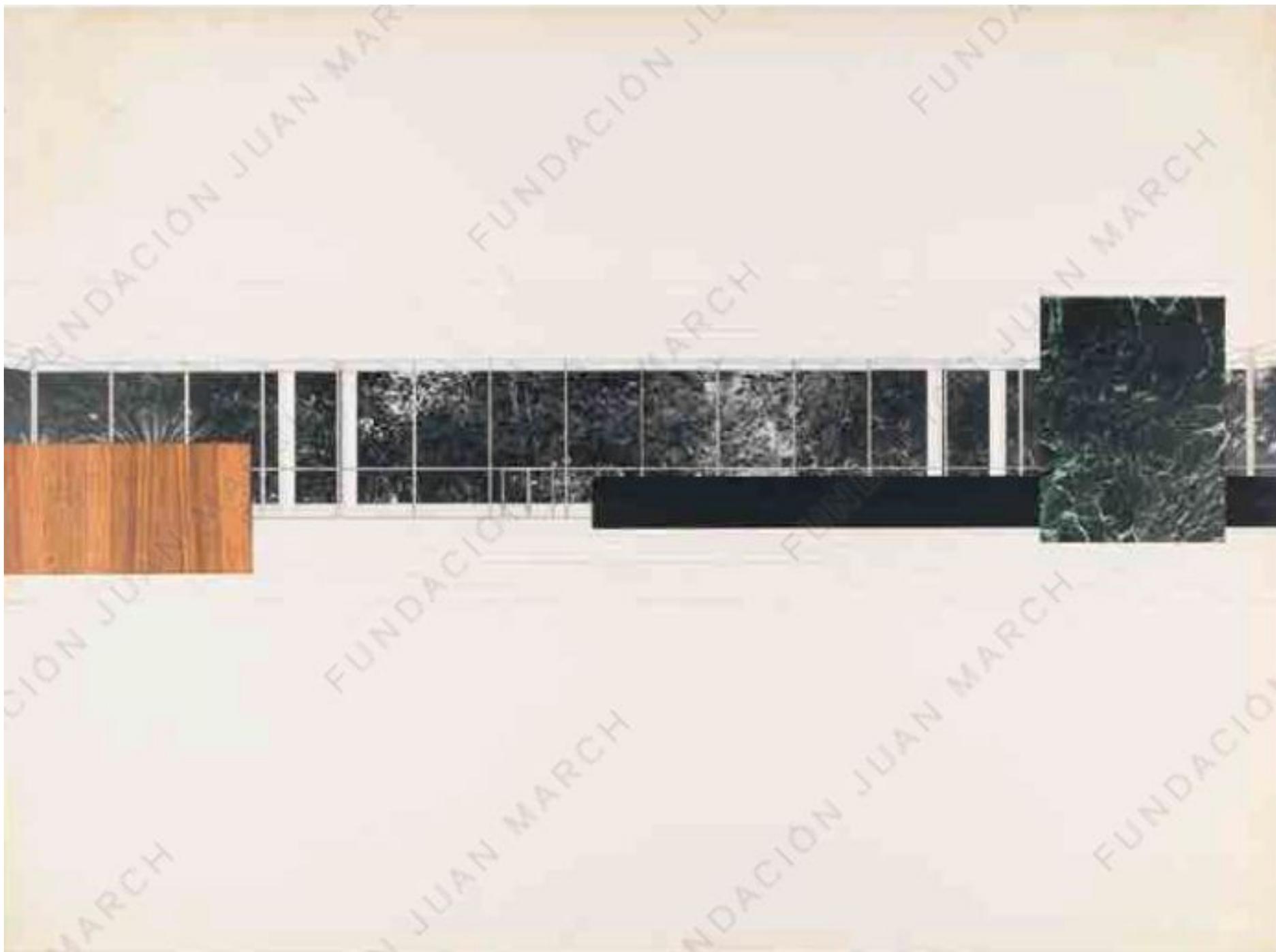
Papel coloreado, chapa de madera, tinta y foto-collage
sobre cartón ilustrado

76,2 x 101,6 cm

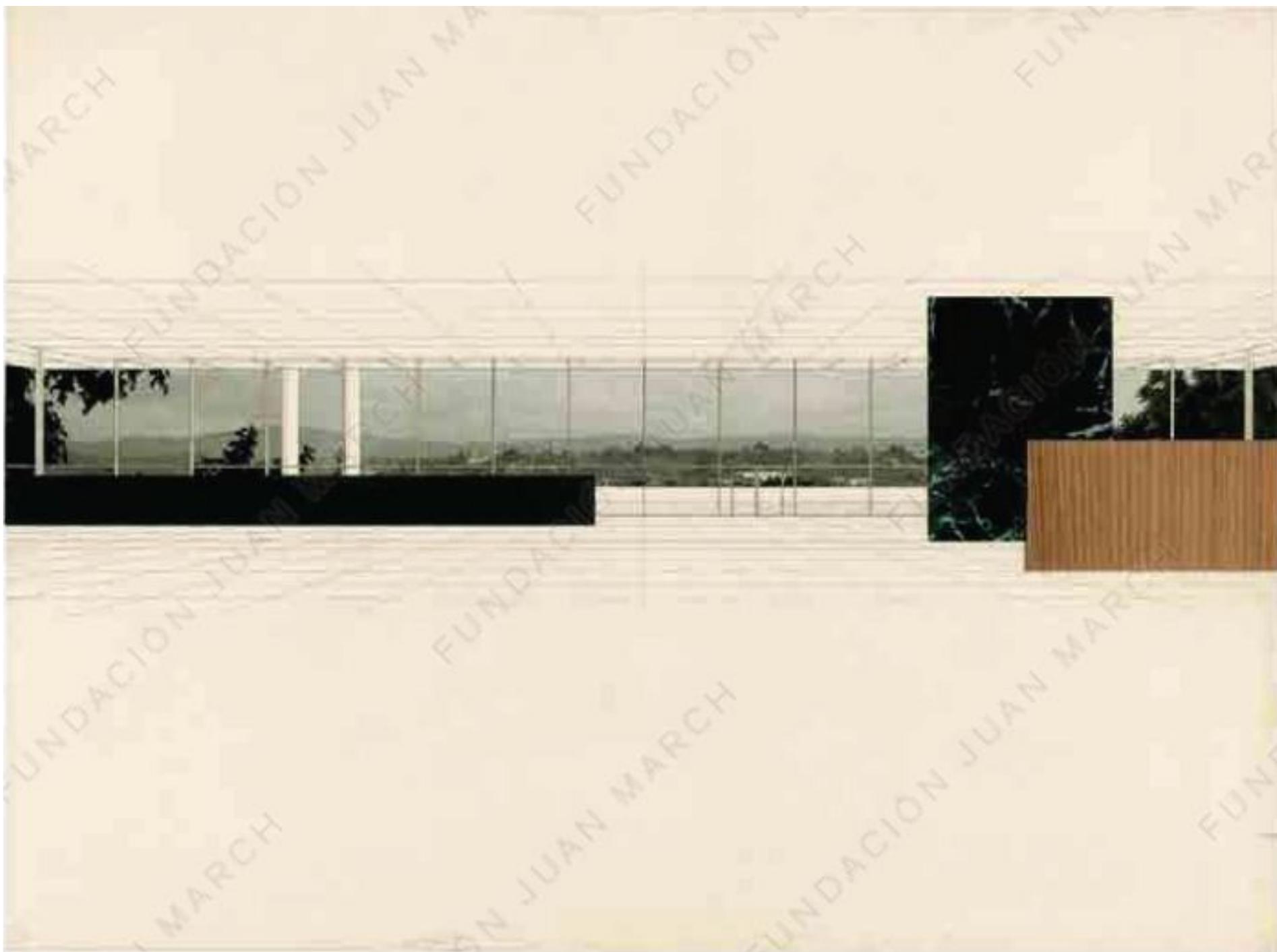
The Museum of Modern Art, Nueva York

Mies van der Rohe Archive. Donación del arquitecto

Inv. MR701.454



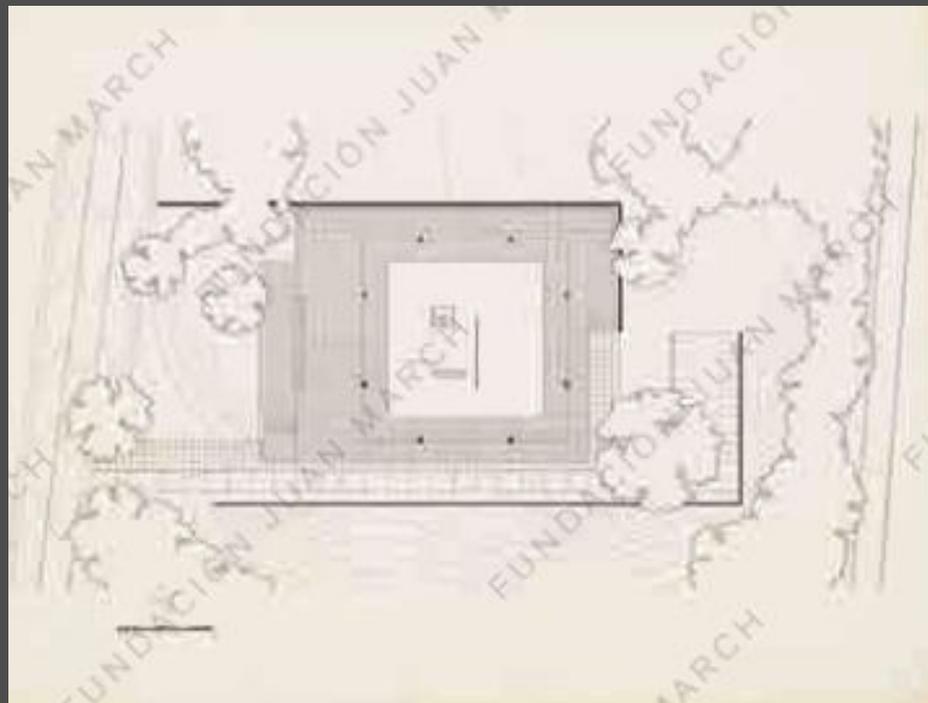
CAT. 221
Ludwig Mies van der Rohe
Edificio de oficinas Bacardi, Santiago de Cuba
proyecto. Versión preliminar: perspectiva interior, 1957
Tinta, plancha de madera, papel marmorizado y
reproducción recortada sobre cartón de dibujo
76,2 x 101,6 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York, Mies van
der Rohe Archive. Donación del arquitecto, 1966
Inv. 999.1965



Ludwig Mies van der Rohe
Ron Bacardí y Compañía S.A. Edificio de
oficinas, Santiago de Cuba, proyecto
Vista de la maqueta, 1957-60
Plata en gelatina
20,6 x 25,4 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Mies van der Rohe Archive. Donación del
arquitecto
Inv. MMA 17200



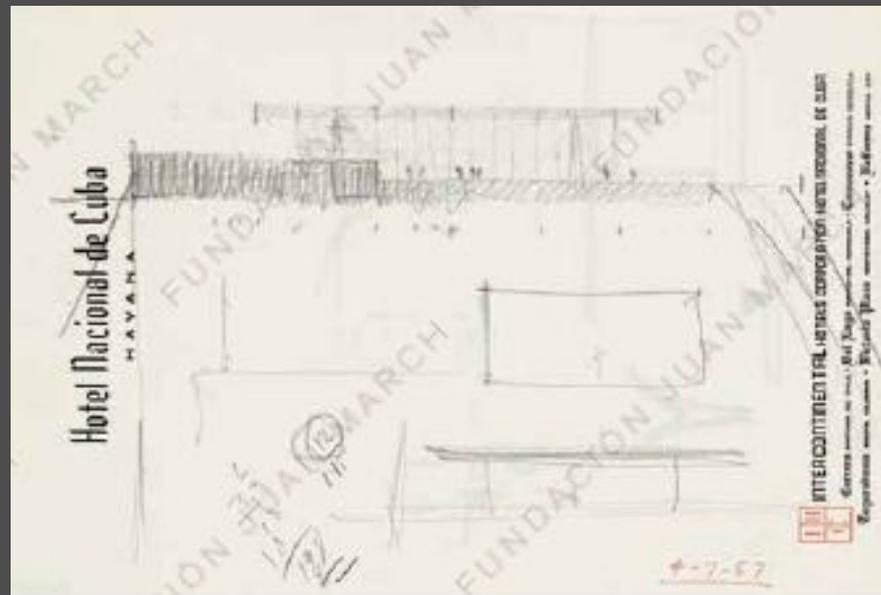
Ludwig Mies van der Rohe
Ron Bacardí y Compañía S.A. Edificio de
oficinas, Santiago de Cuba, proyecto
Plano de emplazamiento, 1957-58
72,6 x 101,6 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Mies van der Rohe Archive. Donación del
arquitecto
Inv. MR5701.443



Ludwig Mies van der Rohe
Ron Bacardí y Compañía S.A. Edificio de
oficinas, Santiago de Cuba, proyecto
Alzado exterior y planta, 1957
Lápiz sobre papel con membrete del
Hotel Nacional de Cuba, La Habana
18,4 x 27,3 cm
The Museum of Modern Art
Nueva York, Mies van der Rohe Archive
Donación del arquitecto
Inv. MR5701.174



Ludwig Mies van der Rohe
Ron Bacardí y Compañía S.A. Edificio de
oficinas, Santiago de Cuba, proyecto
Alzado exterior, sección y planta, 1957
Lápiz sobre papel con membrete del
Hotel Nacional de Cuba, La Habana
18,4 x 27,3 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Mies van der Rohe Archive. Donación del
arquitecto
Inv. MR5701.175



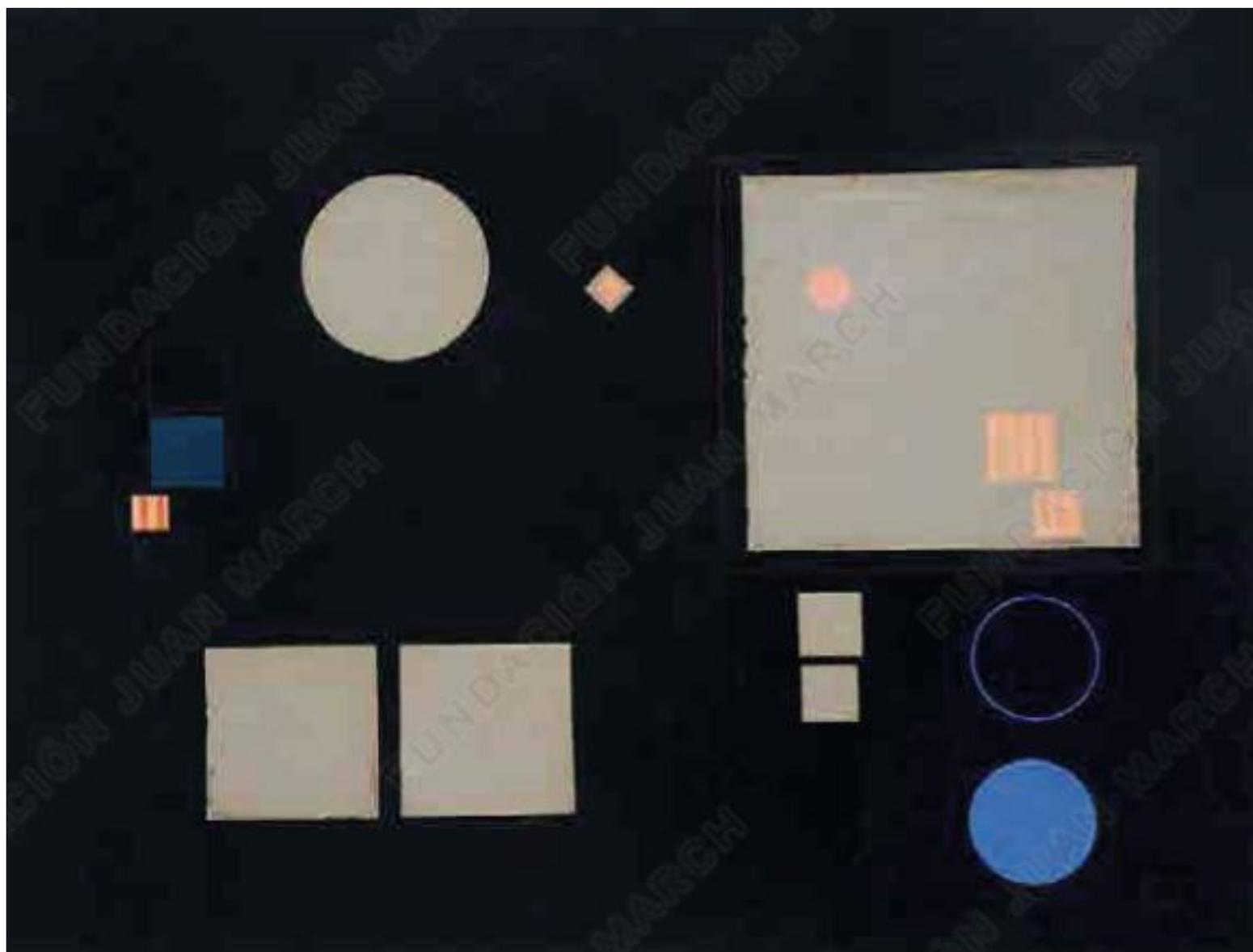
CAT. 222
Loló Soldevilla
Composición, década 1950
Óleo sobre lienzo
75 x 75 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana
Inv. 08.1969



CAT. 223
Loló Soldevilla
Carta celeste en amarillo n° 1, París, 1953
Óleo sobre lienzo
73 x 92 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana
Inv. 07.415



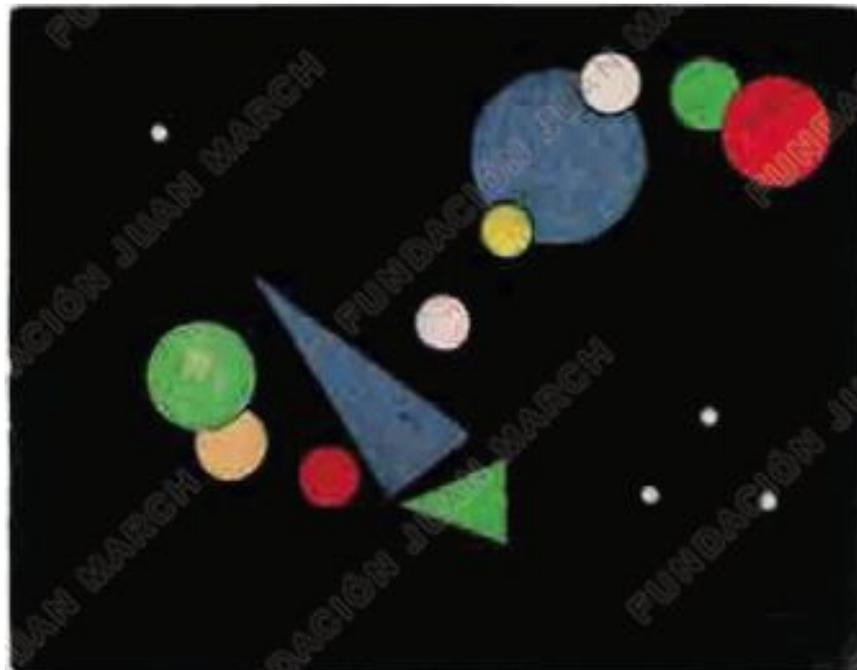
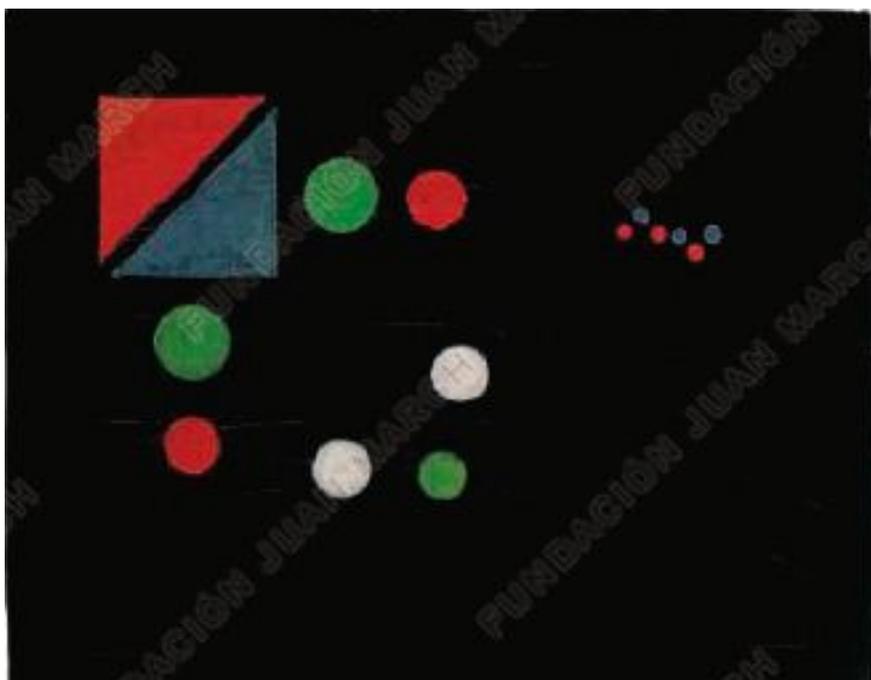
CAT. 224
Loló Soldevilla
Sin título, 1955
Collage sobre papel
50,6 x 65 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana
Inv. 1057



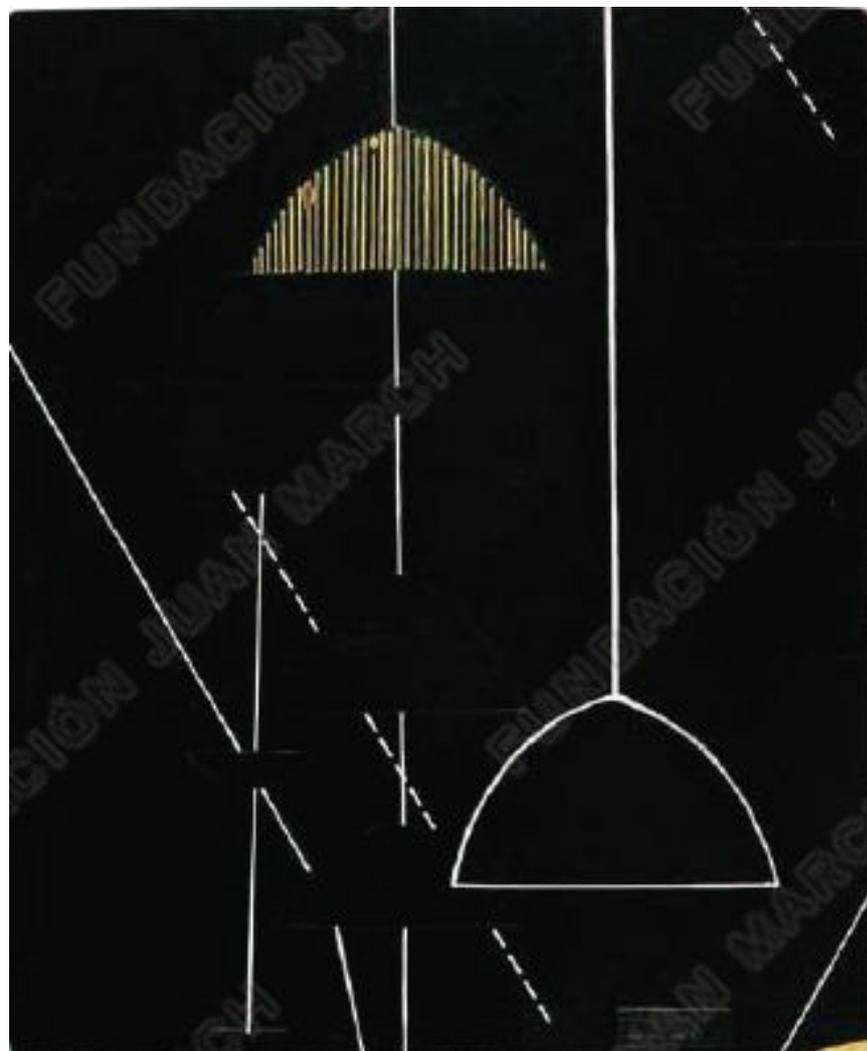
CAT. 225
Loló Soldevilla
Sin título, 1956
Óleo sobre cartón
27,9 x 35,6 cm
Colección Ella Fontanals-Cisneros

CAT. 227
Loló Soldevilla
Sin título, 1956
Óleo sobre cartón
27,9 x 35,6 cm
Colección Ella Fontanals-Cisneros

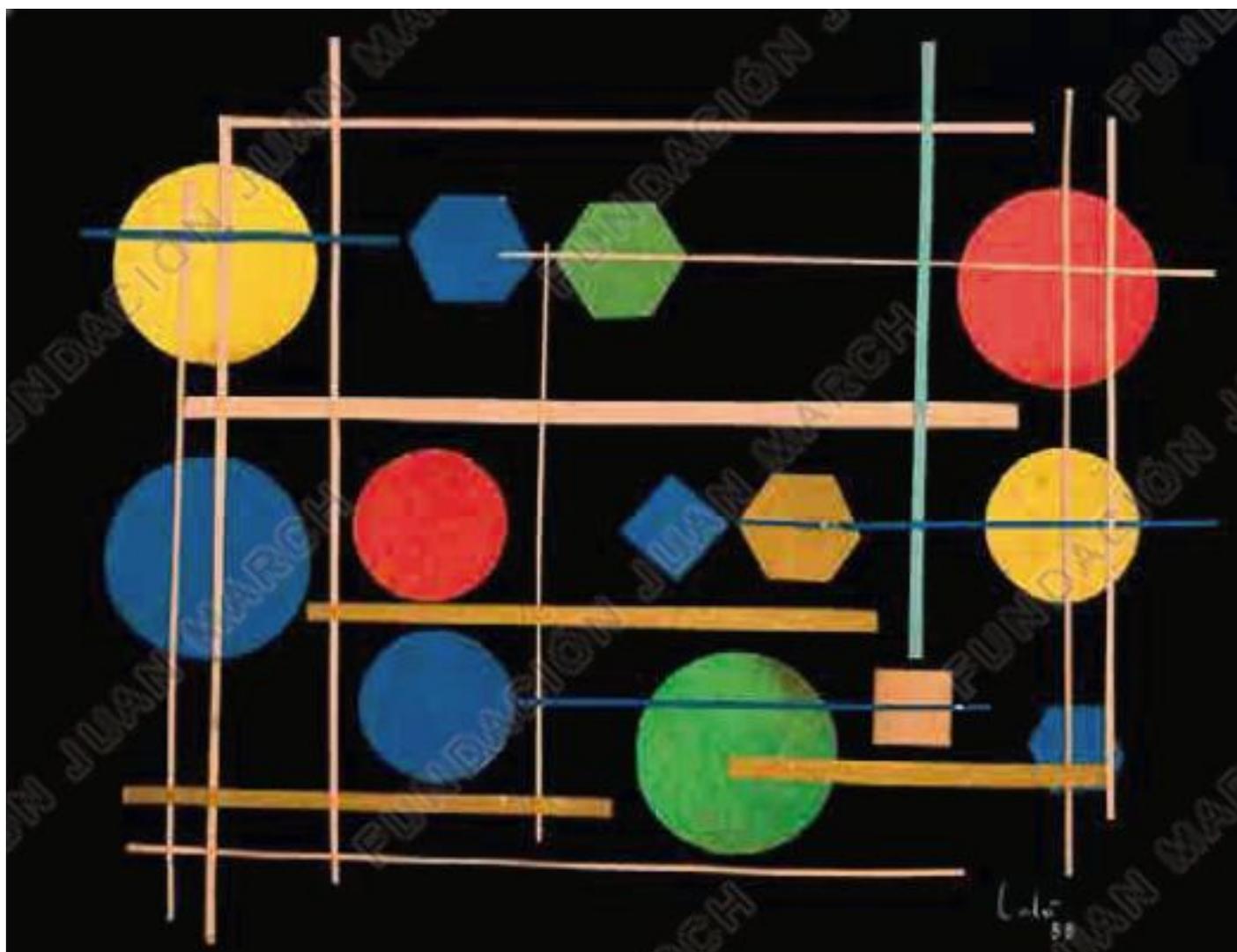
CAT. 226
Loló Soldevilla
Sin título, 1956
Óleo sobre cartón
27,9 x 35,6 cm
Colección Ella Fontanals-Cisneros



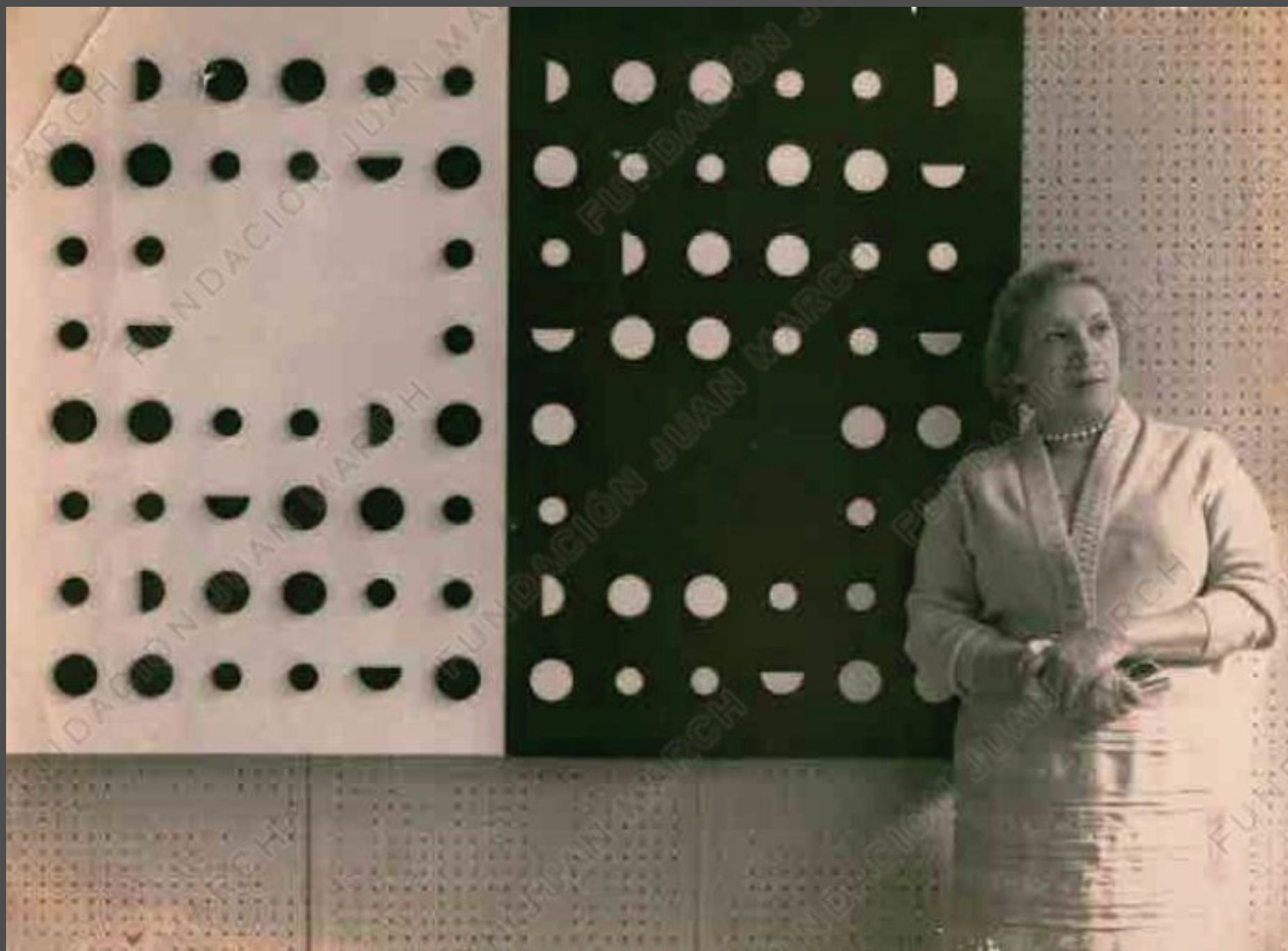
CAT. 228
Loló Soldevilla
Sin título, c 1956
Técnica mixta sobre cartulina
30 x 24,7 cm
Colección particular



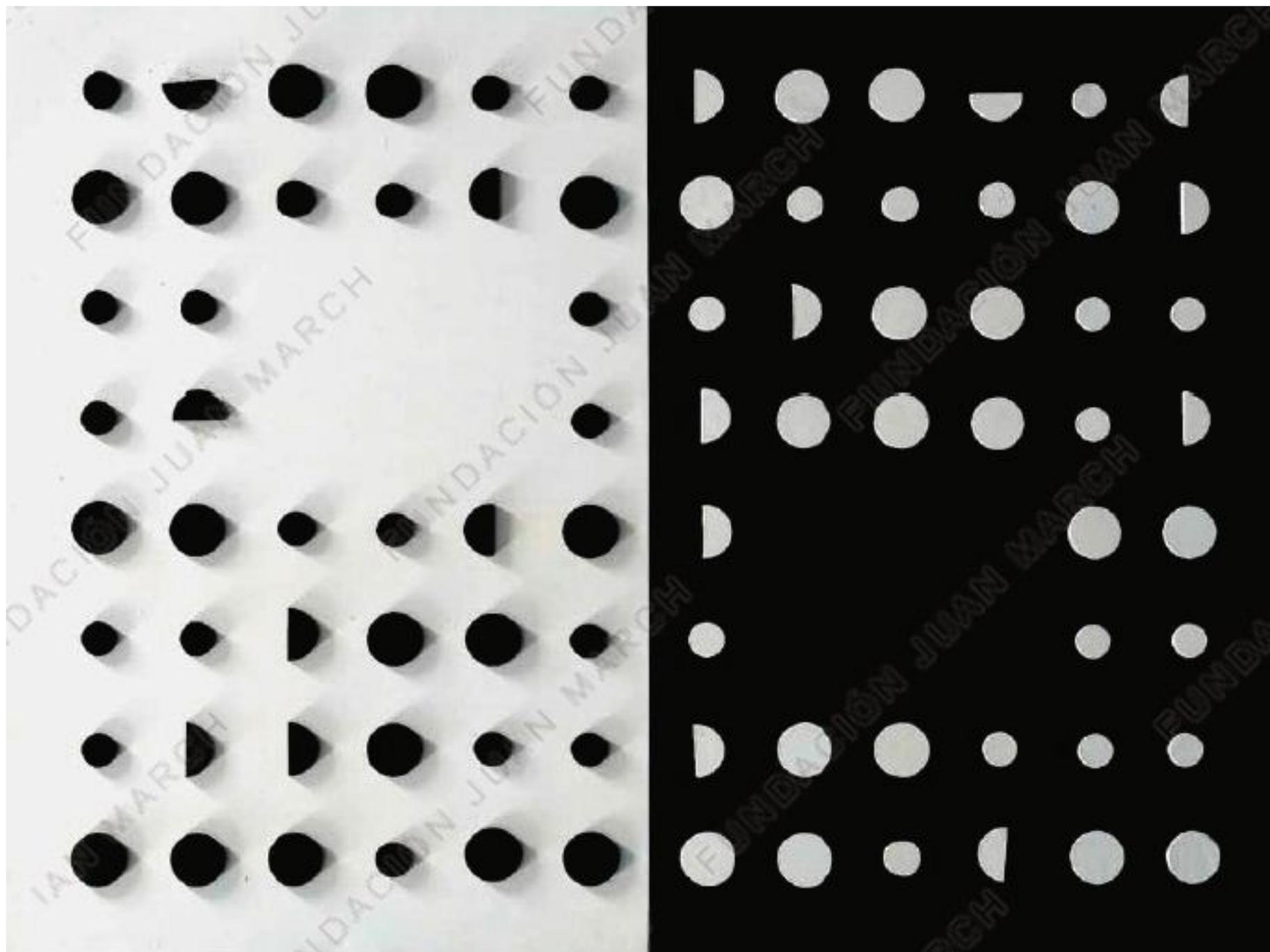
Loló Soldevilla
Sin título, 1955
Collage sobre cartulina
25,1 x 32,8 cm
Colección Jorge Virgili, Madrid



Loló Soldevilla junto a su obra *Silencio en diagonal* (posteriormente retitulada *Homenaje a Fidel*), c. 1957
Archivo Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana



CAT. 229
Loló Soldevilla
Homenaje a Fidel, 1957
Ensamblaje en madera y pintura vinílica
145 x 152,5 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana
Inv. 08.2121



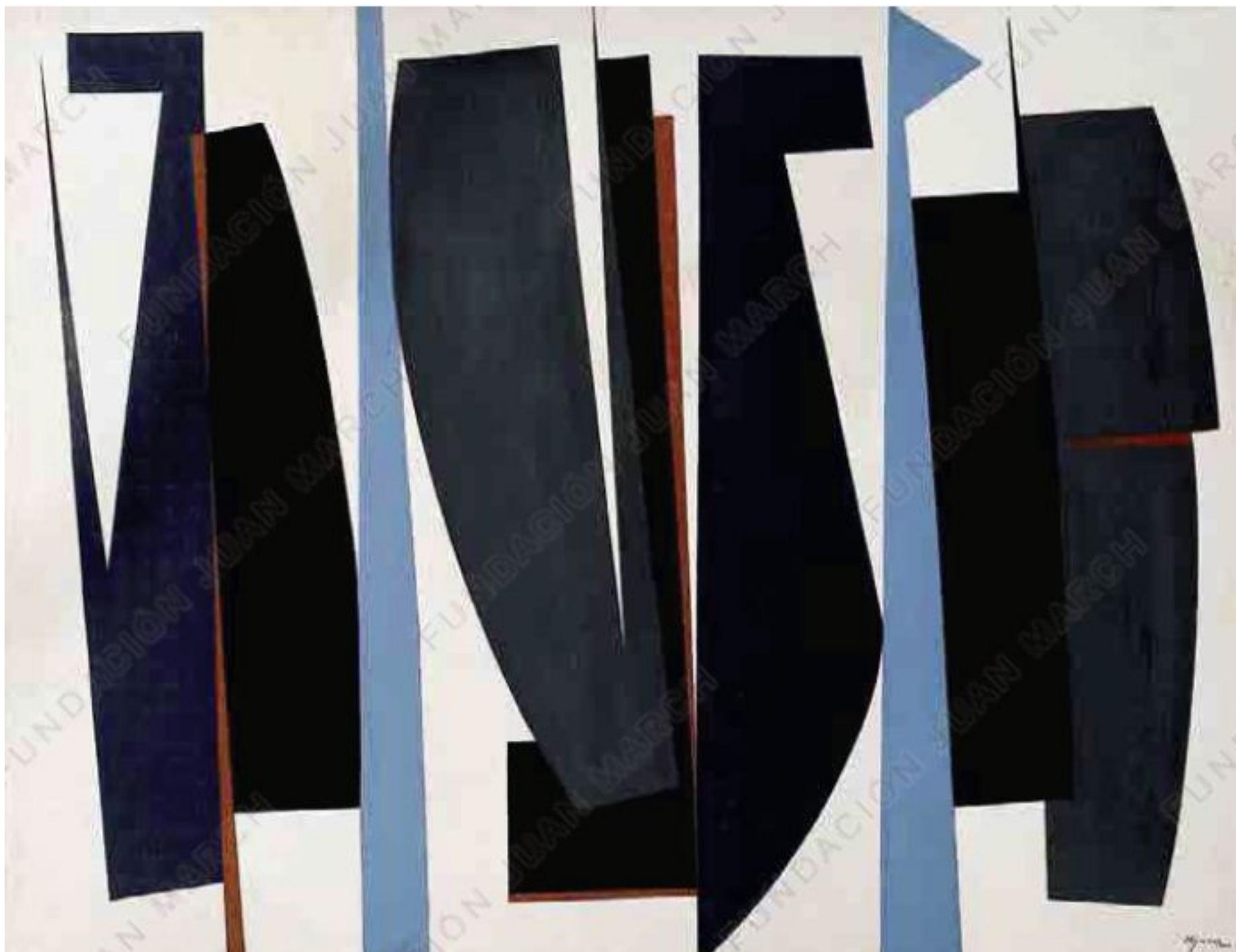
CAT. 230
José Mijares
Estabilidad, 1959
Acrílico sobre lienzo
210 x 61,5 cm
Colección Museo Nacional
de Bellas Artes, La Habana
Inv. 08.1050



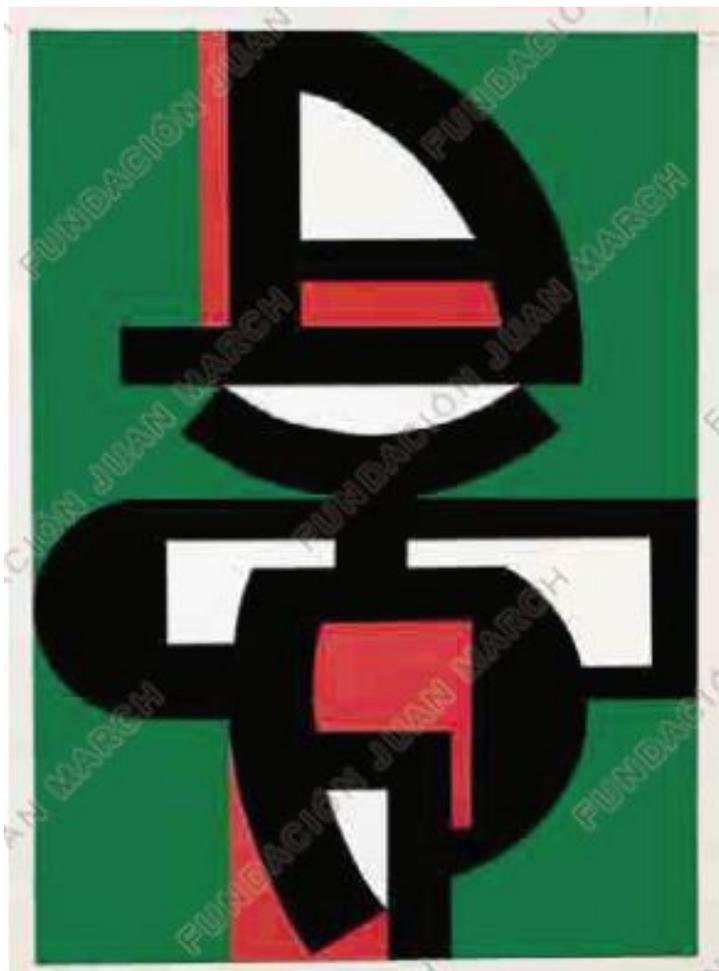
CAT. 231
José Mijares
Composición n° 2, 1960
Óleo sobre lienzo
104 x 83 cm
Colección Raquel Villa, La Habana



CAT. 232
José Mijares
Pintura, 1961
Óleo sobre lienzo
99,5 x 129,5 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana
Inv. 08.1072



CAT. 233
José Mijares
Formas, 1965
Collage sobre papel
53 x 75,5 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana
Inv. 76.2027



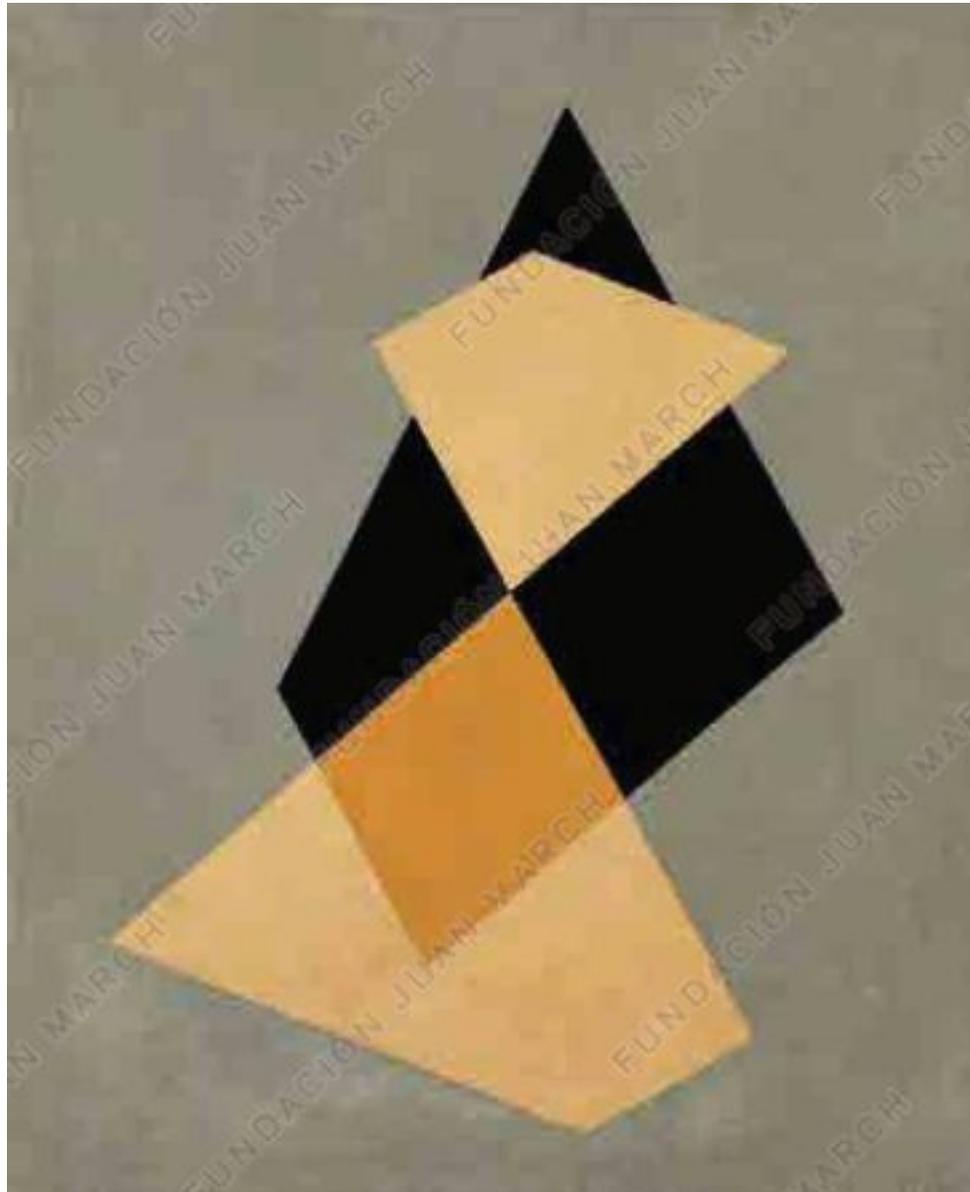
CAT. 234
José Mijares
Composición, 1965
Collage sobre papel
93,5 x 68,5 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana
Inv. 68.457



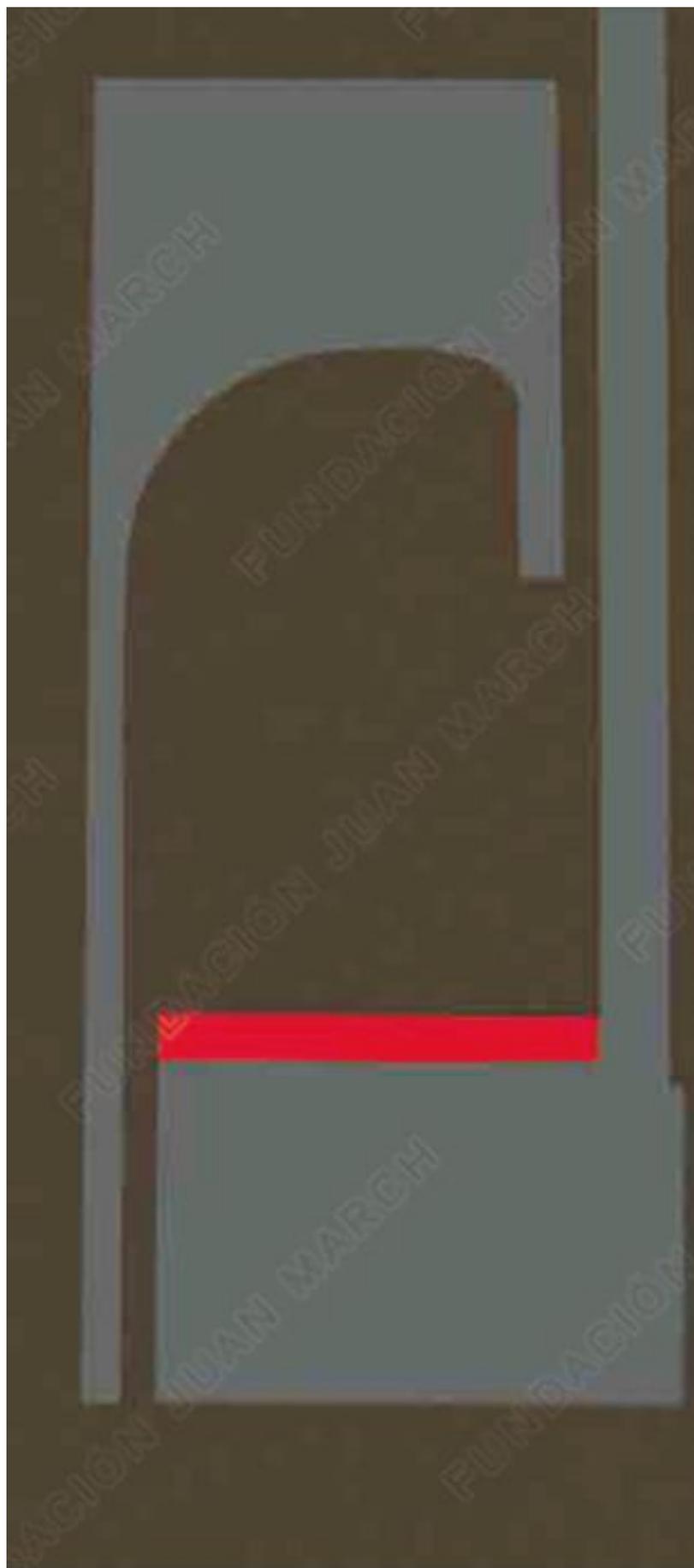
CAT. 235
Luis Martínez Pedro
Composición n° 6, 1954
Óleo sobre lienzo
203 x 126,5 cm
Colección Museo Nacional de
Bellas Artes, La Habana
Inv. 08.1173



CAT. 236
Luis Martínez Pedro
Composición n° 12, 1956
Acrílico sobre lienzo
61 x 76,2 cm
Colección Rafael DiazCasas



CAT. 237
Luis Martínez Pedro
Homenaje, 1959
Óleo sobre lienzo
196 x 87 cm
Colección Museo Nacional de
Bellas Artes, La Habana
Inv. 07.413



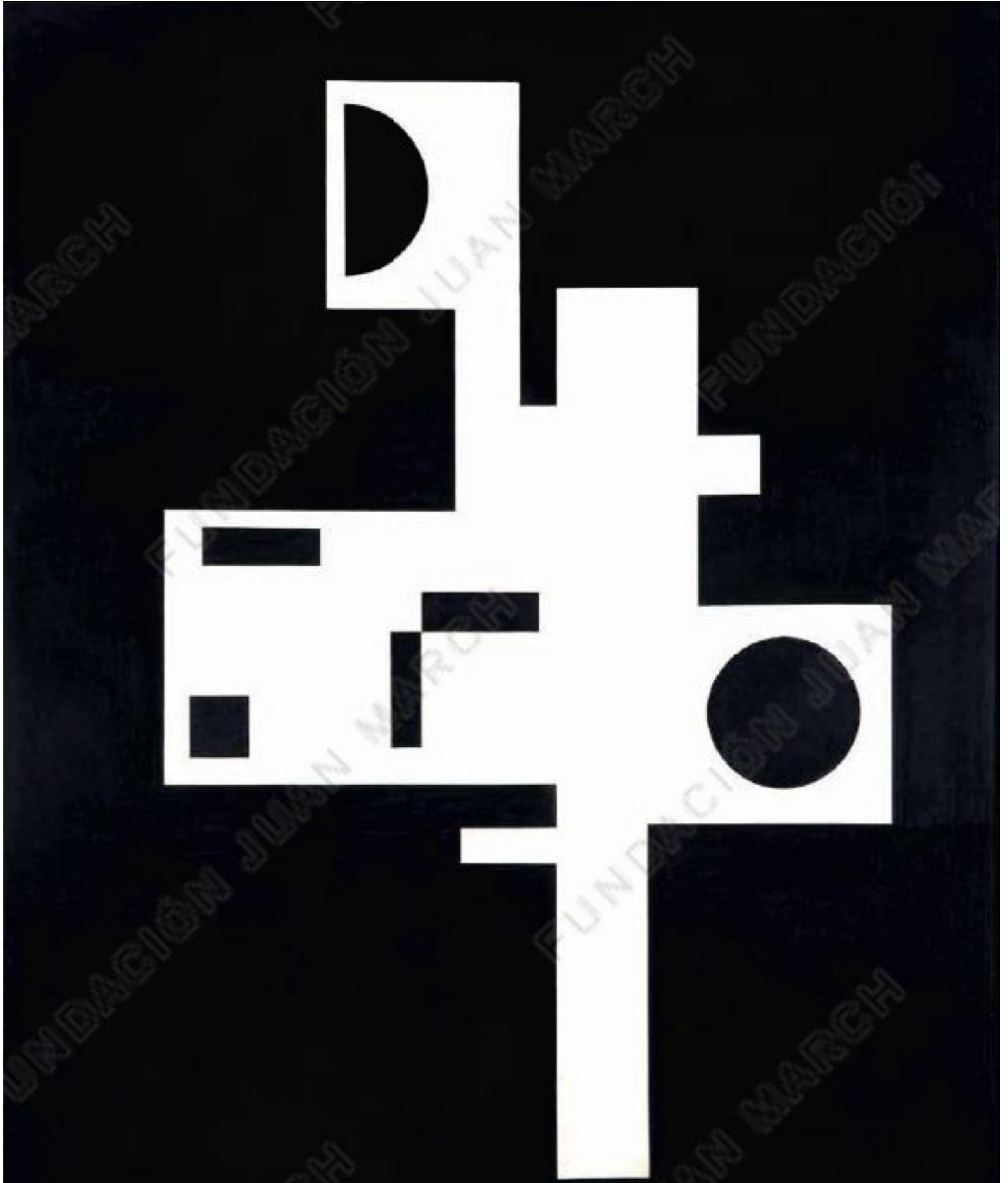
CAT. 238
Luis Martínez Pedro
Aguas territoriales n° 5, 1962
Óleo sobre lienzo
186,5 x 148,5 cm
Colección Museo Nacional de
Bellas Artes, La Habana
Inv. 07.414



CAT. 239
Salvador Corratgé
Sin título, finales década 1950
Gouache sobre papel
60 x 46 cm
Colección Raquel Villa, La Habana

CAT. 240
Salvador Corratgé
*Nueva unidad formal plana abierta en
3 fases distintas sobre un punto de
apoyo*, 1961
Óleo sobre lienzo
124 x 153 cm
Colección privada, La Habana

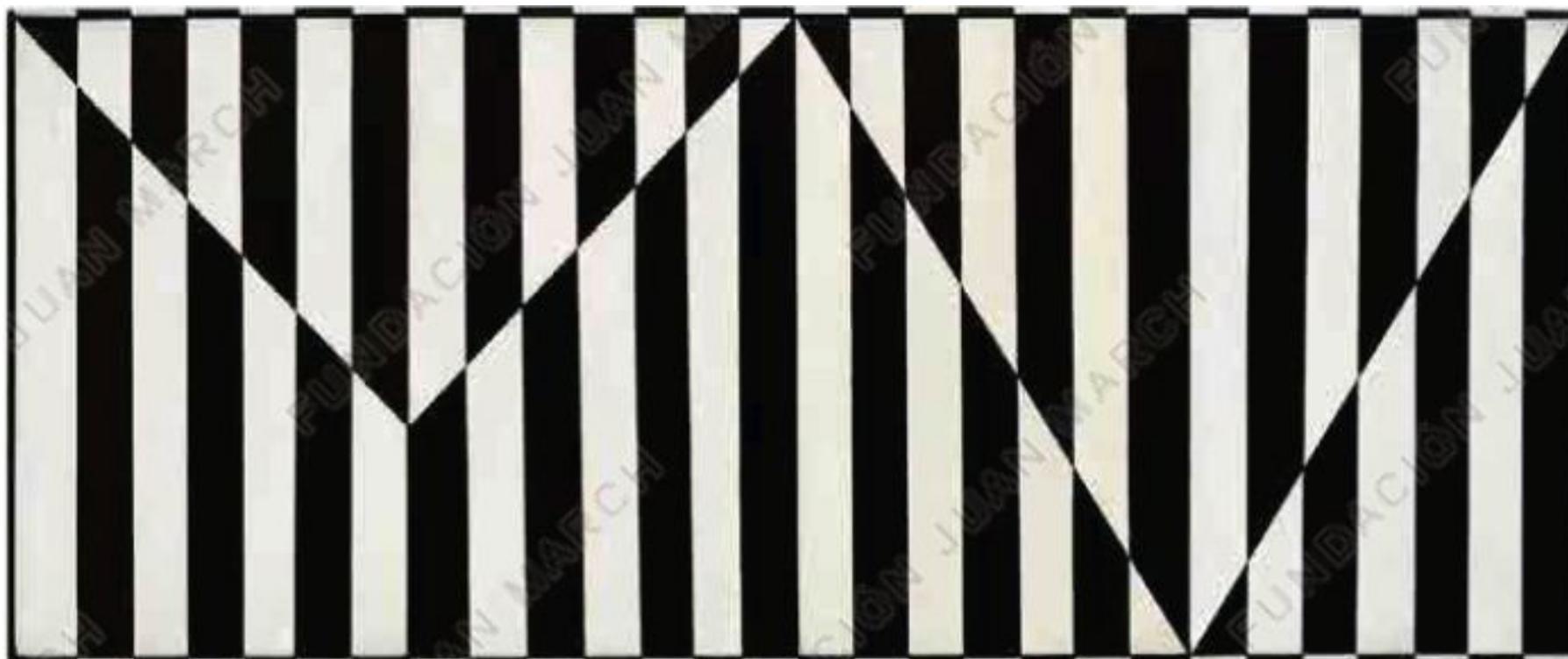






CAT. 241
Carmen Herrera
Sin título (Black and White), 1950
(Blanco y Negro)
Acrílico sobre lienzo
123,5 x 123,5 x 4,1 cm
Colección Ella Fontanals-Cisneros

CAT. 242
Carmen Herrera
Sin título, 1952
Pintura sintética sobre lienzo
63,5 x 152,4 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York.
Donación de Agnes Gund y Tony Bechara,
2005
Inv. 972.2005



CAT. 244
Carmen Herrera
Blanco y Verde, 1966-67
Acrílico sobre lienzo
114,3 x 101,6 cm
Colección Ella Fontanals-Cisneros



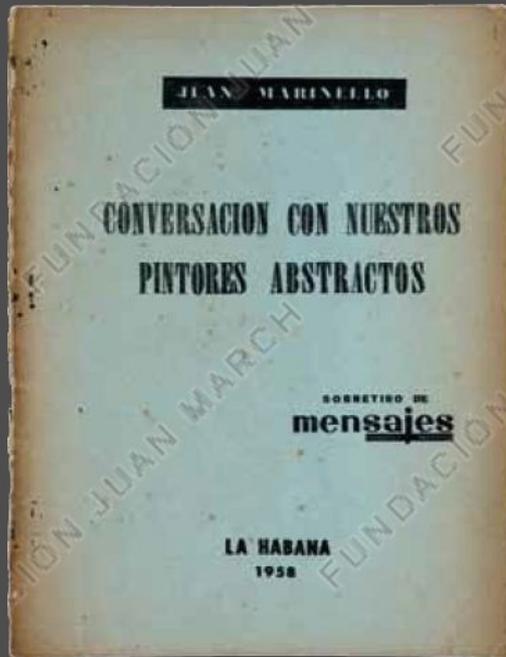
CAT. 243
Carmen Herrera
White and Green, 1959
(Blanco y verde)
Acrílico sobre lienzo
114,9 x 152,9 cm
Tate: prestado por el American Fund para la Tate Gallery, cortesía de Ella
Fontanals Cisneros 2006
Inv. L02658



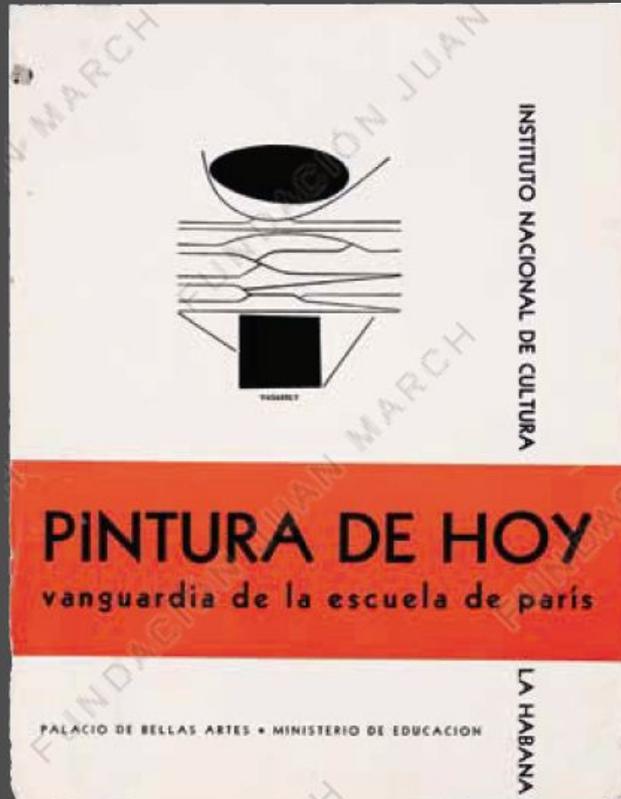
CAT. 245
 Noticias de Arte, 1952-53
 Revista
 31 x 24 cm
 245.1. Año 1, nº 1, septiembre de 1952
 245.2. Año 1, nº 8, abril de 1953
 245.3. Año 1, nº 9, mayo de 1953
 Colección de la Fundación Juan March



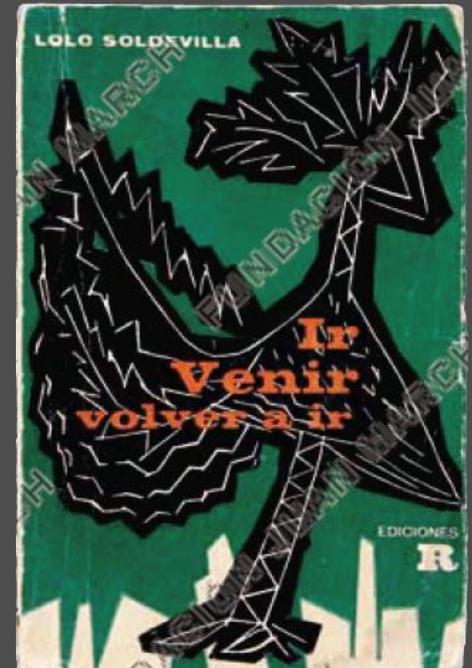
CAT. 247
Juan Marinello
Conversación con nuestros pintores abstractos.
Sobretiro de *Mensajes. Cuadernos marxistas*,
La Habana, 1958
Libro
21,5 x 16,5 cm
Colección de la Fundación Juan March

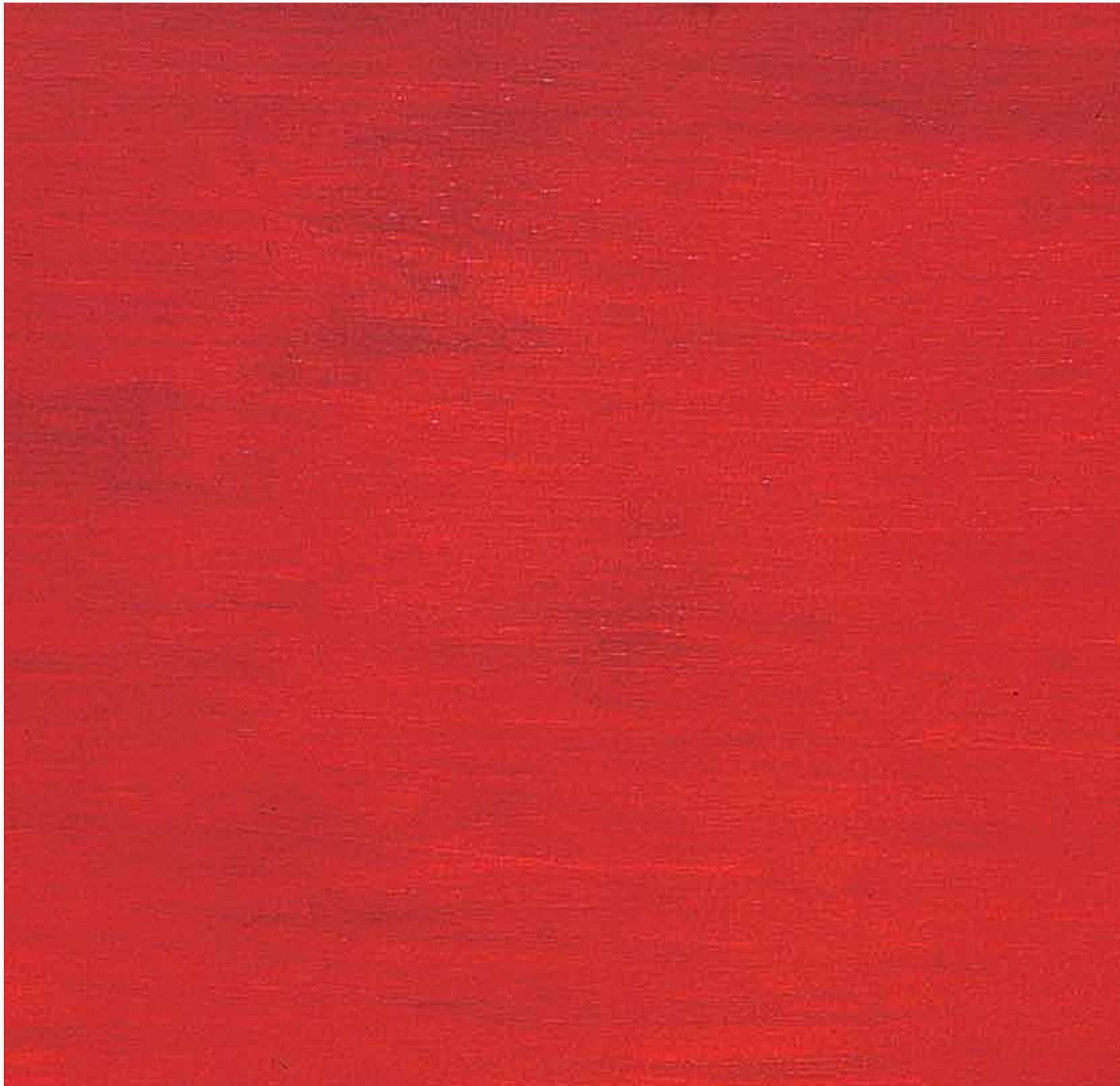


CAT. 246
Pintura de hoy, Vanguardia de la Escuela de París. La Habana:
Instituto Nacional de Cultura,
Palacio de Bellas Artes, 1956
Programa de la exposición
31 x 24 cm
Colección particular



CAT. 248
Loló Soldevilla
Ir, venir, volver a ir. Crónicas (1952-1957). La Habana:
Ediciones Revolución, 1963
Libro
20,5 x 13,5 cm
Colección de la Fundación Juan March





Europa

CAT. 249

Cercle et Carré. París, 1930

Revista

32 x 24 cm

249.1. N° 1, 15 de marzo de 1930

249.2. N° 2, 15 de abril de 1930

249.3. N° 3, 30 de junio de 1930

Colección José María Lafuente



CAT. 250

Abstraction création. Art non figuratif. París, 1932-33

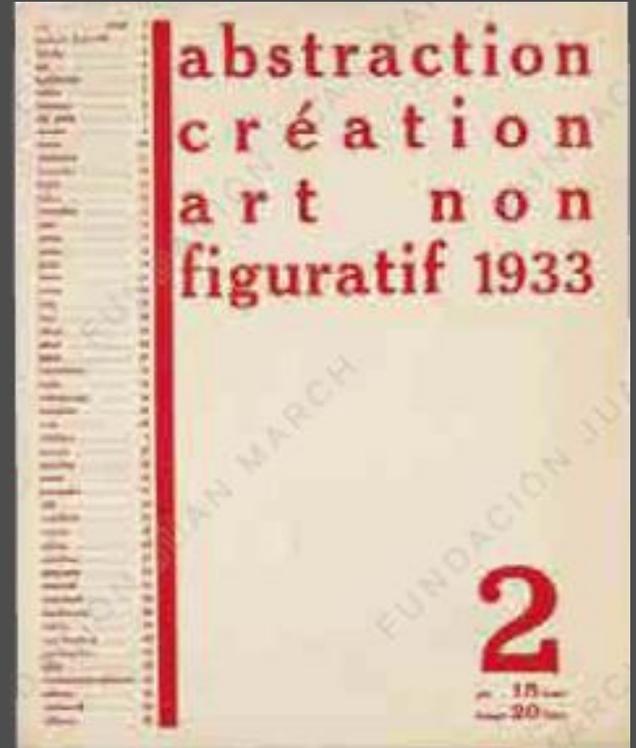
Revista

28 x 22,5 cm

250.1. N° 1, 1932

250.2. N° 2, 1933

Colección José María Lafuente



Avda 95 eq. Alcalá.

Señor D. Benjamín Palencia.

Distinguido Señor y amigo.

Hemos pedido a la Junta del Salón de Otoño, una sala para exponer un grupo de amigos y nos la han concedido, así como también una disminución en la cotización que debe pagarse, quedando reducida a 3 pts por obra. Los expositores serán, en principio, los siguientes: Souto, Mateo, Moreno Villa, Clement, Alberto, Palencia, Angelas Ortiz, Díaz Jerez, Luisa Torres-García, Cuello, González, Castellano, Creea me etc. no rechazarán exponer con nosotros... Nos reuniremos aquí, en esta sala, el jueves próximo a las 6 de la tarde. No le luego que venga, ni puede, caso de que no pueda ser, tenga la bondad de mandarme

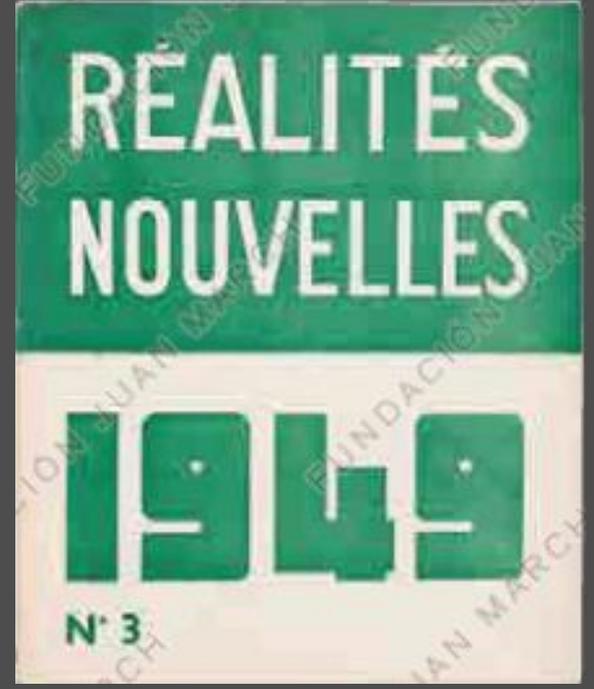
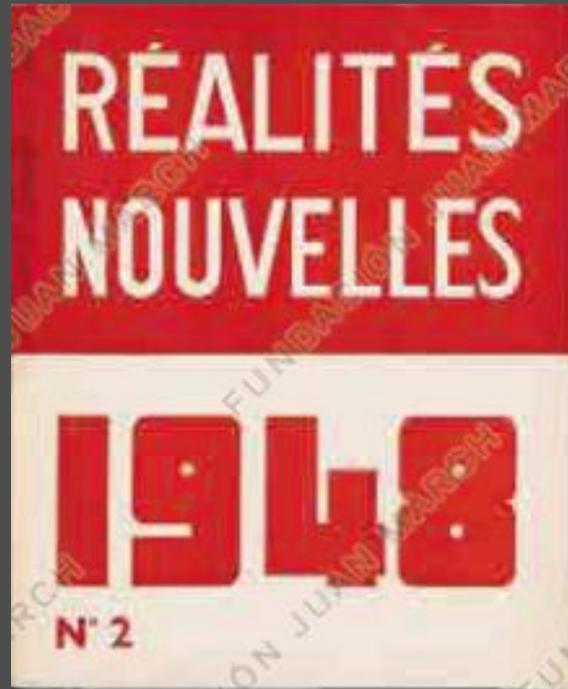
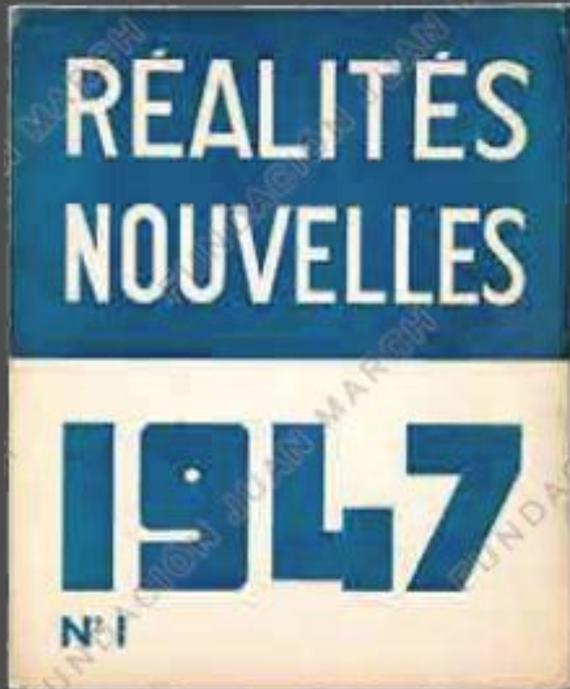
las listas, diciéndome si se adhieren o rehúsa. - Aproposito: en el otro día en la librería Calpe, una monografía fin de D. Nada había visto de usted. Me gusto mucho! - ¿Qué tal se le da? le que tengo muchos deseos de conocer su obra directamente, ¿Permitiría que un día le visite?

En fin, quisiera decirme algo sobre todo esto, y quien tiene que por amigos y admiradores de su obra.

J. Torres-García

Madrid 25 Sept 33

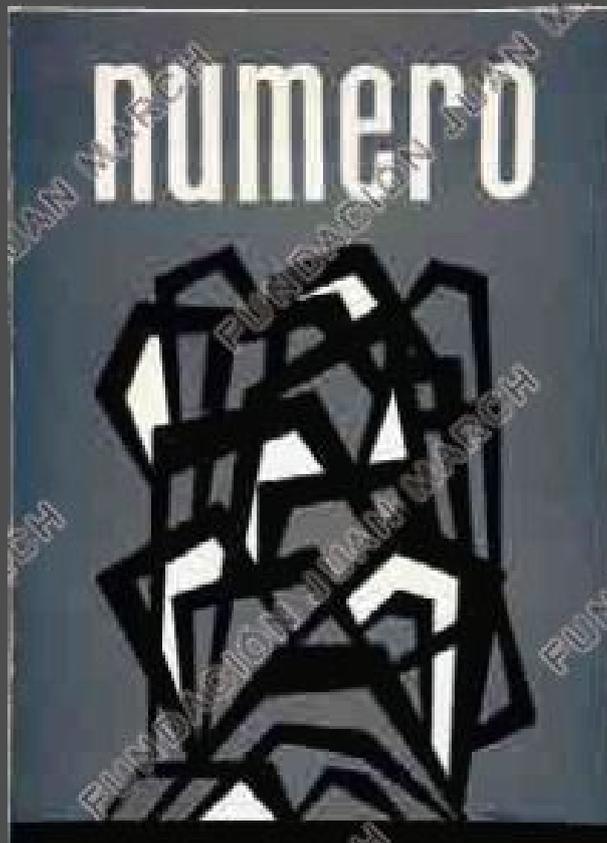
CAT. 252
Réalités Nouvelles. París, 1947-49
Revista
28 x 23 cm
252.1. N° 1, 1947
252.2. N° 2, 1948
252.3. N° 3, 1949
Colección José María Lafuente



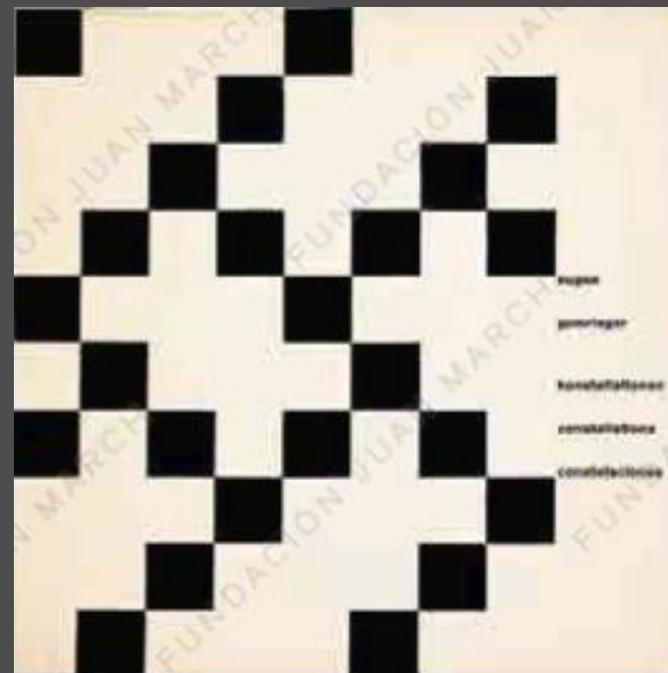
CAT. 253
Arte concreta. Milán, 1951-52
Boletín
16,5 x 17 cm
253.1. N° 1, noviembre de 1951
253.2. N° 5, marzo de 1952
Colección José María Lafuente



CAT. 254
Numero. Florencia,
noviembre-diciembre de 1953
Revista
En la página 21 se reproducen dos
poemas de Gyula Kosice y uno de Juan Bay
34 x 24 cm
Colección José María Lafuente



CAT. 255
Eugen Gomringer, *konstellationen*,
constellations, *constelaciones*. Berna:
Spiral Press, 1953
Libro
25 x 25 cm
Colección José María Lafuente

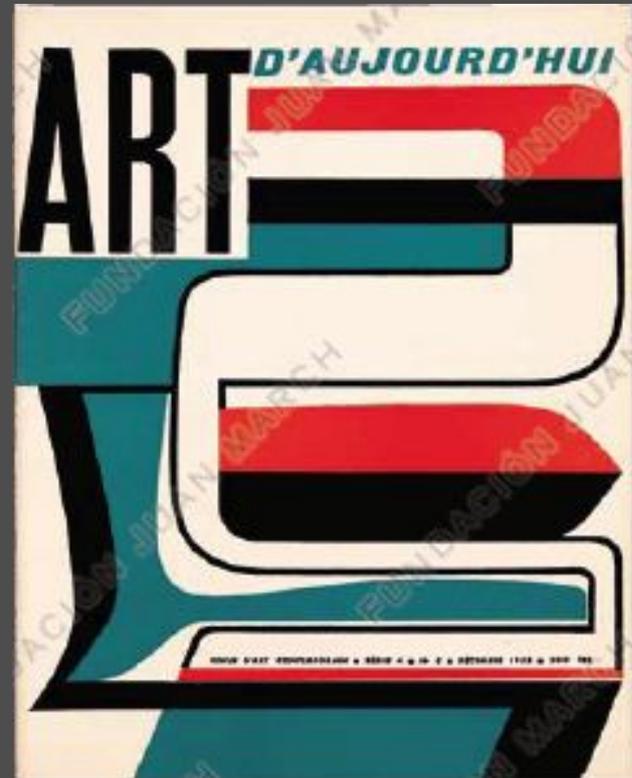
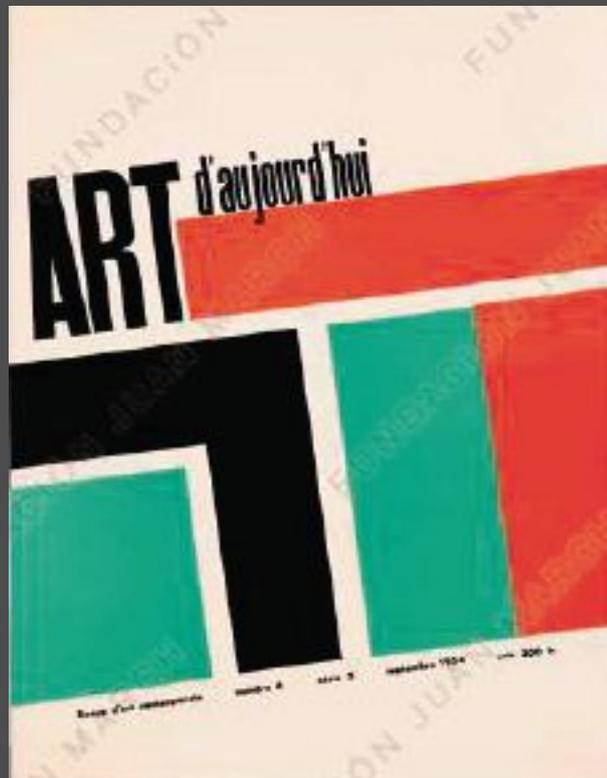
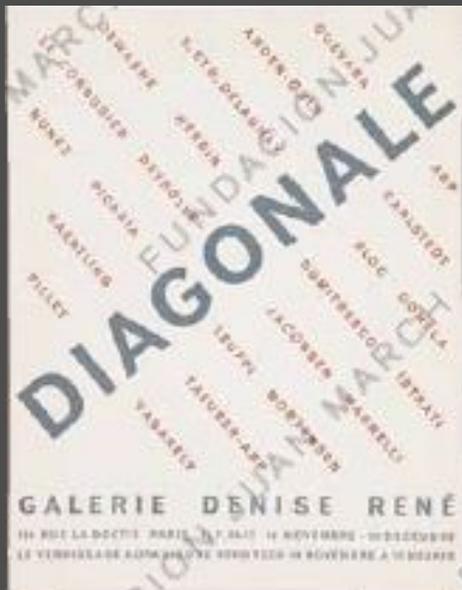


CAT. 256

Diagonale. Galerie
Denise René, París, 1952
Invitación a la inauguración
de la exposición, 14 de
noviembre de 1952
13,9 x 10,7 cm
Galerie Denise René

CAT. 257

Art d'aujourd'hui. París, 1953-54
Revista
31 x 24 cm
257.1. Serie 4, nº 8, diciembre de 1953
Incluye entrevista de Edgard Pillet a Mário Pedrosa
257.2. Serie 5, nº 6, septiembre de 1954
La cubierta se realiza a partir de un gouache de Cicero
Días. Incluye un homenaje a la Ciudad Universitaria de
Caracas de Carlos Raúl Villanueva
Colección José María Lafuente



CAT. 258

Art madi international.

Galerie Denise René, París, 1958

Invitación a la inauguración
de la exposición, 18 de febrero de 1958

9,7 x 21,2 cm

Galerie Denise René

CAT. 259

Art madi international.

Galerie Denise René, París, 1958

Programa de la exposición

16 x 20,4 cm

Galerie Denise René

CAT. 261

Inauguración de la exposición *Art madi*

international en la Galerie Denise René,
París, 18 de febrero de 1958

Fotos

24 x 18 cm

Galerie Denise René



CAT. 262
Kosice. Galerie Denise René,
Paris, 5-30 de abril de 1960
Catálogo de la exposición
24 x 20 cm
Galerie Denise René



CAT. 263
 Signals. Londres, 1964-65
 Revista
 51 x 34 cm
 263.1. Vol. 1, n° 1, agosto de 1964
 263.2. Vol. 1, n° 5, diciembre de 1964 - enero de 1965
 Número dedicado a Sergio Camargo
 263.3. Vol. 1, n° 7, abril-mayo de 1965
 Número dedicado a Lygia Clark
 Colección José María Lafuente



Signalz Newsbulletin of the Centre for Advanced Creative Study

Issue: *Paul Klee*
 1964 & 1965
 Volume 1, No. 1 August 1964

OF THE PRESS
 EDITED BY: SUBCOMMITTEE OF STAFF
 COLLEGIUM COLLEGE POLYTECHNIC, LONDON
 100-110, QUEENSDALE ROAD, LONDON, N.W.11 2AZ

EDITOR:
 DAVID MEDILLA

ASSISTANT EDITORS:
 ANTHONY DE BUCCEL
 CHRISTOPHER WALKER

**NEWS AND REVIEWS IN A
 MONTHLY JOURNAL**
**WILLIAM BURNETT'S
 REVIEW ARTS IN THE
 AMERICAN PRESS OF
 THE MODERN ARTS**

PATRONS:
 CAROLINE CROSSY
 JACQUES & YVES KLEIN
 JOHN ROY
 DR. JOHN ROY FORTINER
 MR & MRS CHARLES H. KERR
 MISS D. HOLDSWORTH
 MR ROY AND FORTINER
 MR FRANK POWERS
 MR FRANK RAYNAT MILTON

OMNIBUS DARE

**WOOD RELIEF BY
 CAMARGO**
 Price: 1.50 (pb)

At present in stock.
 New editions available.
 No alterations to price.
 It is also available in hard cover.

Responsible Editor: David Medilla
 Editor: Anthony De Buccel
 Assistant Editor: Christopher Walker
 Assistant Editor: William Burnett
 Assistant Editor: John Roy
 Assistant Editor: Dr. John Roy Fortiner
 Assistant Editor: Mr & Mrs Charles H. Kerr
 Assistant Editor: Miss D. Holdsworth
 Assistant Editor: Mr Roy and Fortiner
 Assistant Editor: Mr Frank Powers
 Assistant Editor: Mr Frank Raynat Milton

Table Signals: Volume 1, 1964



SIGNALS NEWSBULLETIN OF SIGNALS LONDON 39 WIGMORE ST LONDON, W1 2AP

VOLUME 1 DEC 1964-JAN 1965

EDITOR:
 PAUL KEEFER

EDITOR:
 DAVID MEDILLA

ASSISTANT EDITORS:
 ANTHONY DE BUCCEL
 CHRISTOPHER WALKER

**NEWS AND REVIEWS IN A
 MONTHLY JOURNAL**
**WILLIAM BURNETT'S
 REVIEW ARTS IN THE
 AMERICAN PRESS OF
 THE MODERN ARTS**

PATRONS:
 CAROLINE CROSSY
 JACQUES & YVES KLEIN
 JOHN ROY
 DR. JOHN ROY FORTINER
 MR & MRS CHARLES H. KERR
 MISS D. HOLDSWORTH
 MR ROY AND FORTINER
 MR FRANK POWERS
 MR FRANK RAYNAT MILTON

OMNIBUS DARE

**WOOD RELIEF BY
 CAMARGO**
 Price: 1.50 (pb)

At present in stock.
 New editions available.
 No alterations to price.
 It is also available in hard cover.

Responsible Editor: David Medilla
 Editor: Anthony De Buccel
 Assistant Editor: Christopher Walker
 Assistant Editor: William Burnett
 Assistant Editor: John Roy
 Assistant Editor: Dr. John Roy Fortiner
 Assistant Editor: Mr & Mrs Charles H. Kerr
 Assistant Editor: Miss D. Holdsworth
 Assistant Editor: Mr Roy and Fortiner
 Assistant Editor: Mr Frank Powers
 Assistant Editor: Mr Frank Raynat Milton

Table Signals: Volume 1, 1964

**LYGIA CLARK
AT
SIGNALS LONDON**
27th May to 3rd July

Journal de l'Association Artiste

Large a small scale space
Both sculpture and installation
in
the exhibition space
to be seen in
London and in other cities
in the world.

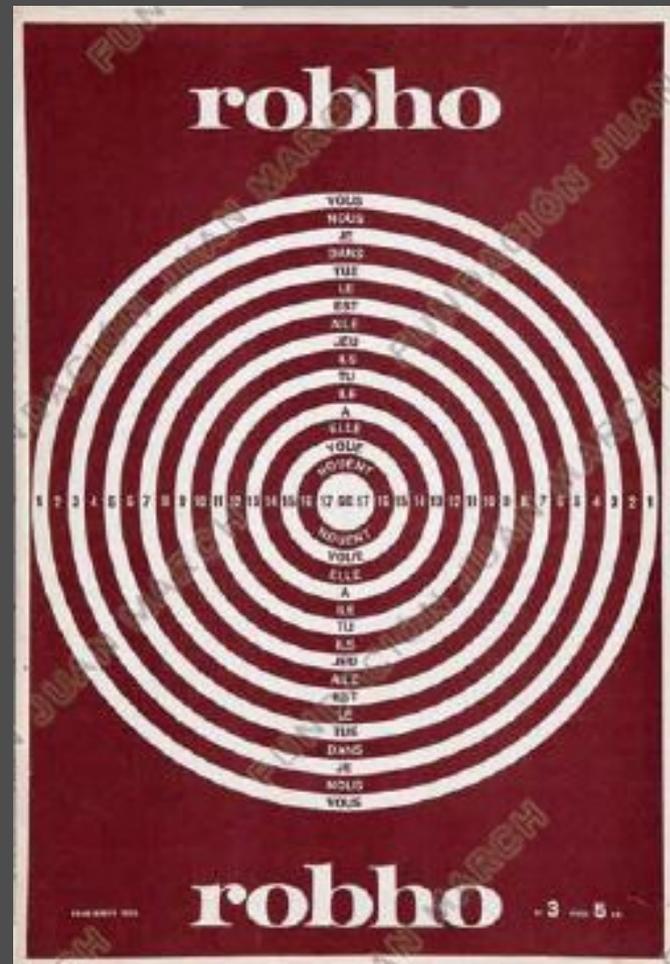
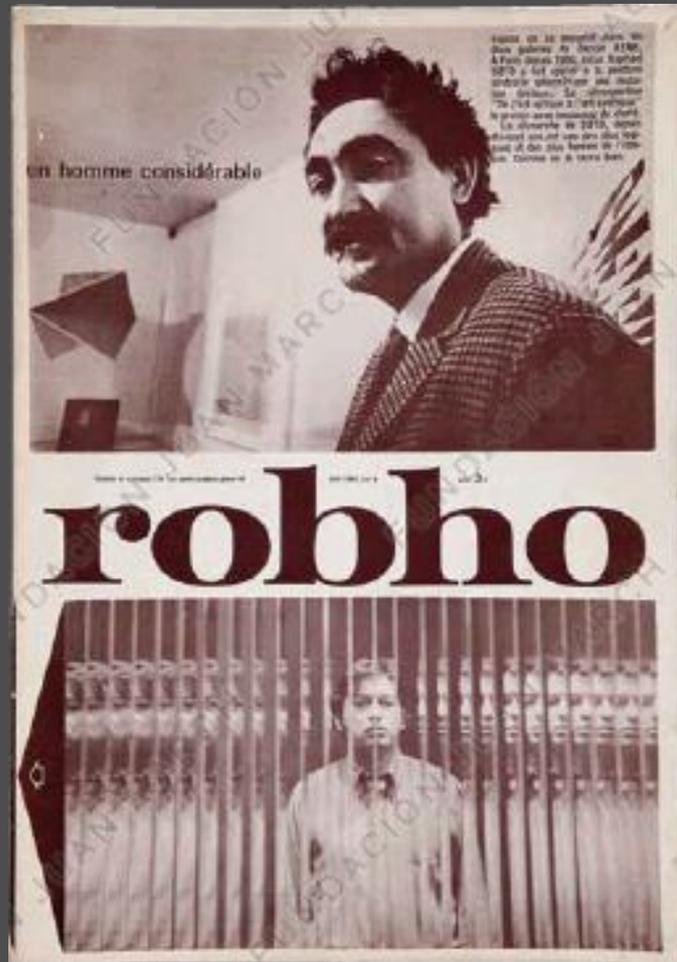
SIGNALS

NEWSBULLETIN OF SIGNALS LONDON • 39 WIGMORE ST, W1 • W43 2JG

DIRECTOR: PAUL KEELER • EDITOR: DAVID MEDALLA • volume 1 number 7

MEMBERS OF SIGNALS LONDON: CAROL CRONIN, MRS H. D. MORGENTHAU, VIOLETT AND VIOLETTA DINK, MR ROBERT AND LESTER MAHER, MR AND MRS CHARLES H. BIRDA, MR JOHN KOTHEIMER, MR EDWARD FENICHEL, MR FRANK POPPER AND MR FRANK STREIB WILSON

CAT. 264
Robho. París, 1967-68
Revista
41 x 28,5 cm
264.1. N° 1, junio de 1967
264.2. N° 3, primavera de 1968
Colección José María Lafuente



CAT. 265

Abstraction géométrique, Lumière et mouvement, Art optique et cinétique.

The Redfern Gallery, Londres, 1968

Catálogo de la exposición

30,5 x 24,2 cm

Galerie Denise René



CAT. 266

Cruz-Diez. Psychromies.

Couleur additive. Induction

Chromatique. Chromointerférences.

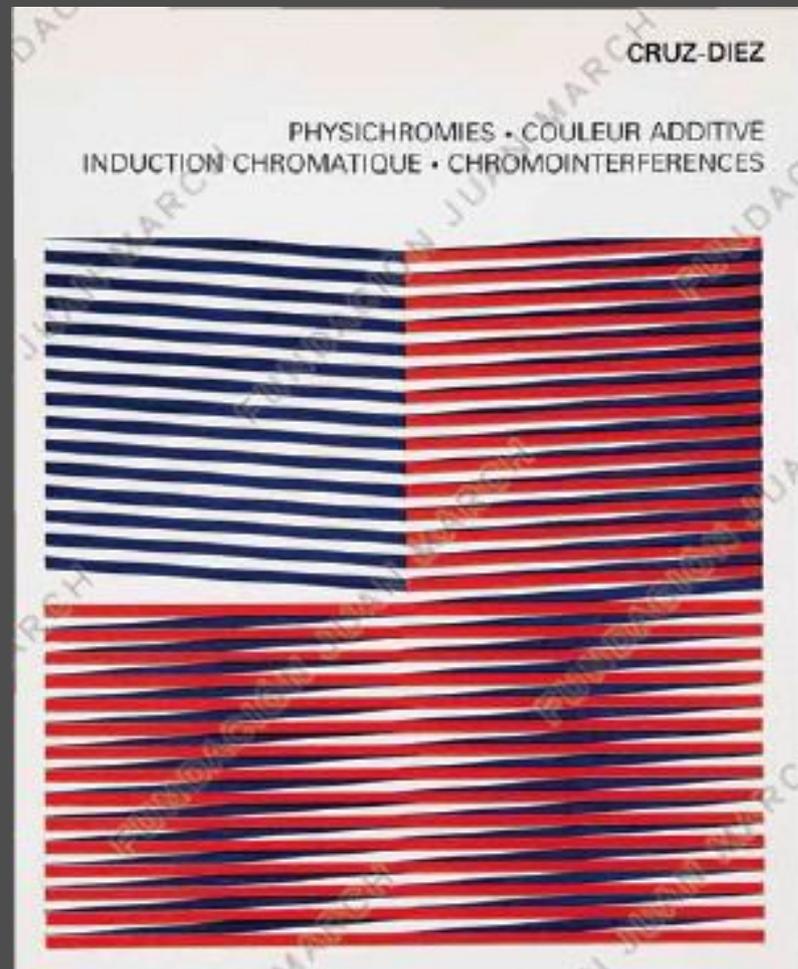
Galerie Denise René,

Nueva York, noviembre de 1971

Catálogo de la exposición

26 x 21 cm

Galerie Denise René



CAT. 267

Exposición de Carlos Cruz-Diez y Francisco

Sobrino: *Two Optical Artists of the 70s*, en la Galerie

Denise René, Nueva York,

17 de noviembre - 4 de diciembre de 1971

Fotos de la instalación

20,5 x 25,3 cm

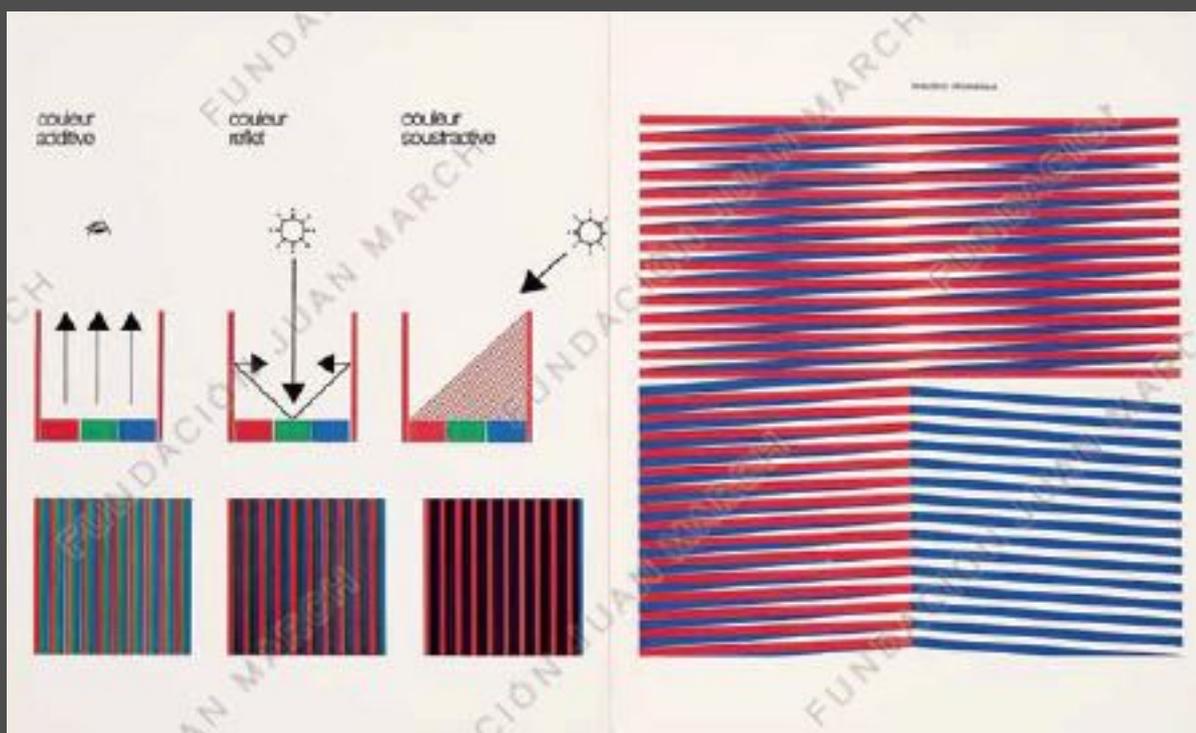
Galerie Denise René



CAT. 268
Cruz-Diez. Galerie Denise René, Paris,
23 de mayo - 11 de junio de 1973
Catálogo de la exposición
26 x 21 cm
Galerie Denise René



CAT. 269
Narciso Deboug. Galerie Denise René
Hans Mayer, Düsseldorf, 1972
Invitación a la inauguración de
la exposición, 17 de marzo de 1972
21 x 10,5 cm
Galerie Denise René



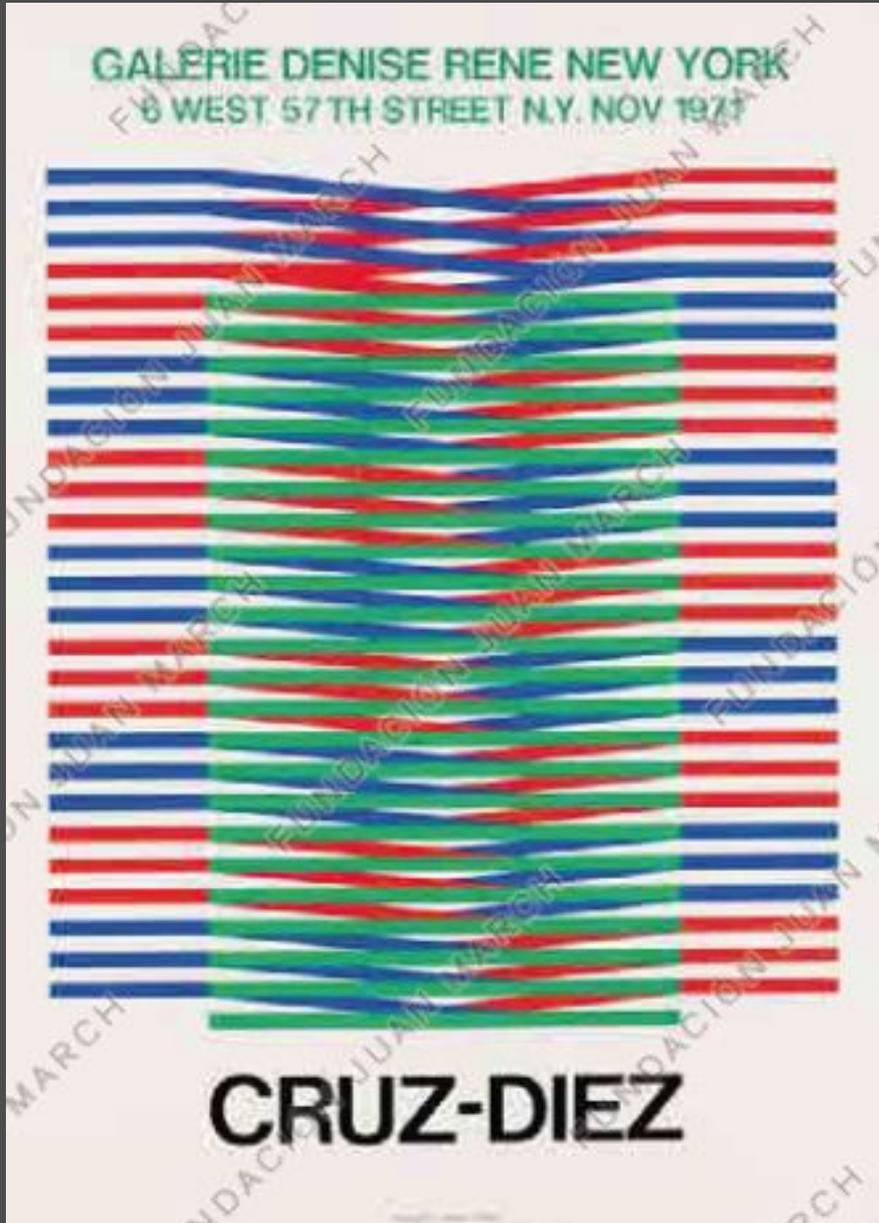
Cartel de la exposición del grupo argentino Madi en la Galerie Denise René, París, del 18 al 28 de febrero de 1958



Cartel de la exposición '12 leading modern artists' en la Galerie Denise René, Hans Mayer, Düsseldorf, de julio a septiembre de 1968



Cartel de la exposición de Carlos Cruz-Diez en la Galerie Denise René, Nueva York, noviembre de 1971



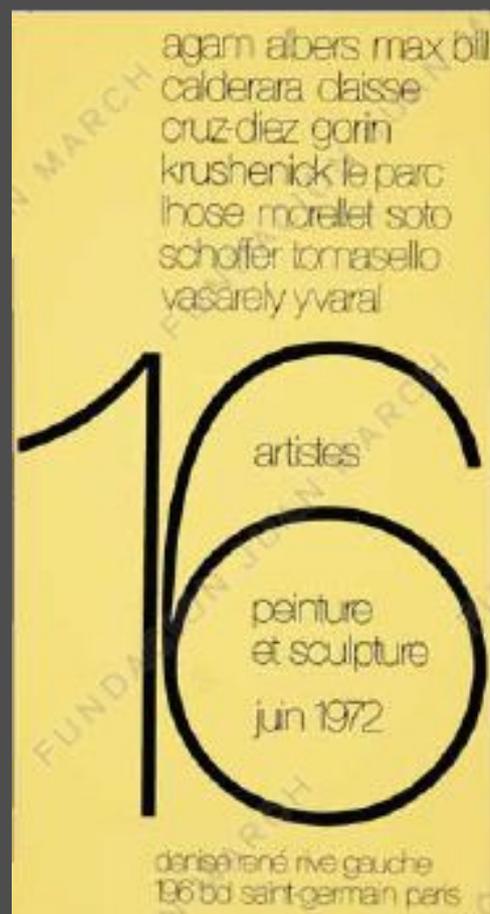
Cartel de la exposición de Jesús Rafael Soto en la Galerie Denise René, París, julio de 1970



CAT. 270

16 artistes, peinture et sculpture
Galerie Denise René, Paris, junio de
1972

Tarjetón de la exposición
20 x 10,5 cm
Galerie Denise René



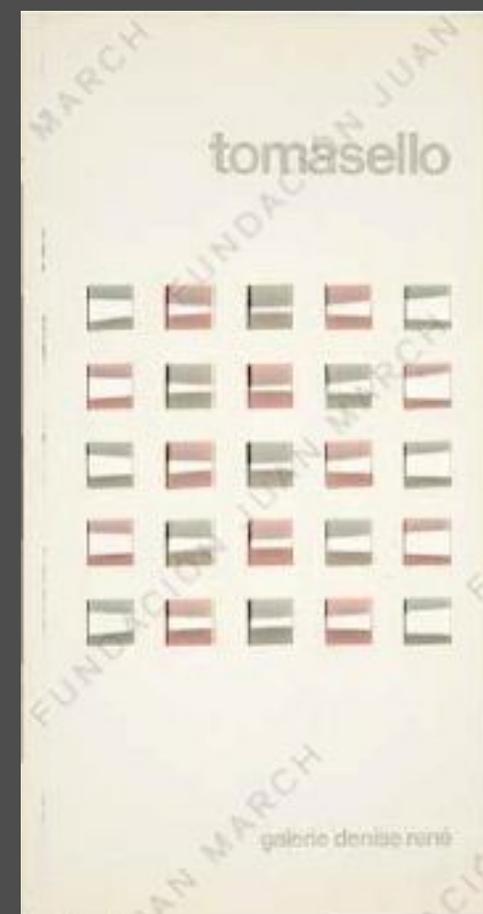
CAT. 271

Tomasello. Originale + multiples
Galerie Denise René Hans Mayer
Düsseldorf, 16 de abril de 1971
Invitación a la inauguración de la exposición
21 x 10,5 cm
Galerie Denise René

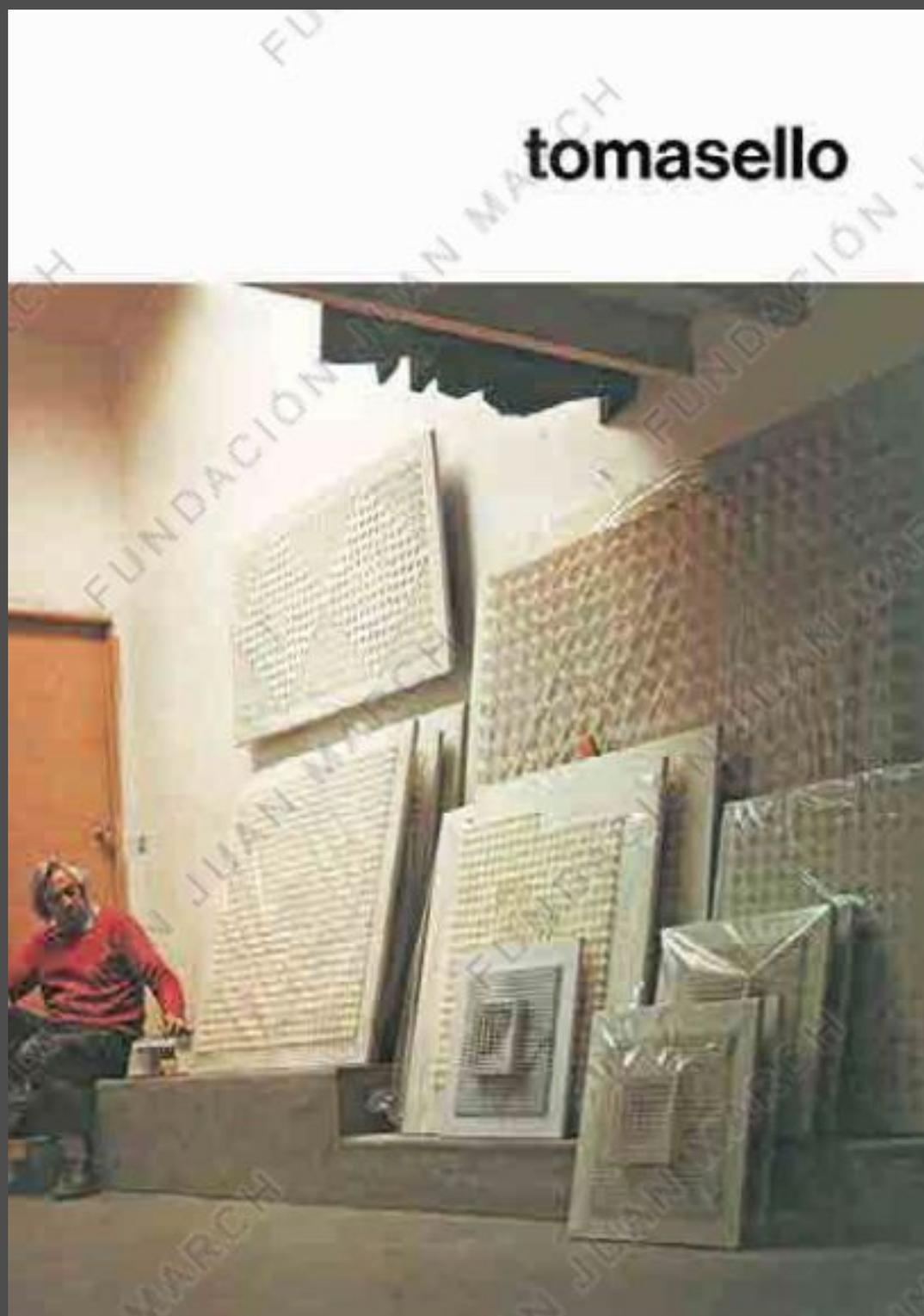


CAT. 272

Tomasello.
Galerie Denise René, Paris, 3 de mayo de 1972
Invitación a la inauguración de la exposición
20 x 10,5 cm
Galerie Denise René



CAT. 273
Tomasello: oeuvres récentes. Galerie Denise
René, Paris, 1972
Catálogo de la exposición
26 x 21 cm
Galerie Denise René



CAT. 274
Exposición de Luis Tomasello
en la Galerie Denise René, París, 1972
Fotos de la instalación
18,3 x 24 cm
Galerie Denise René



CAT. 275

Tomasello: Recent Works.

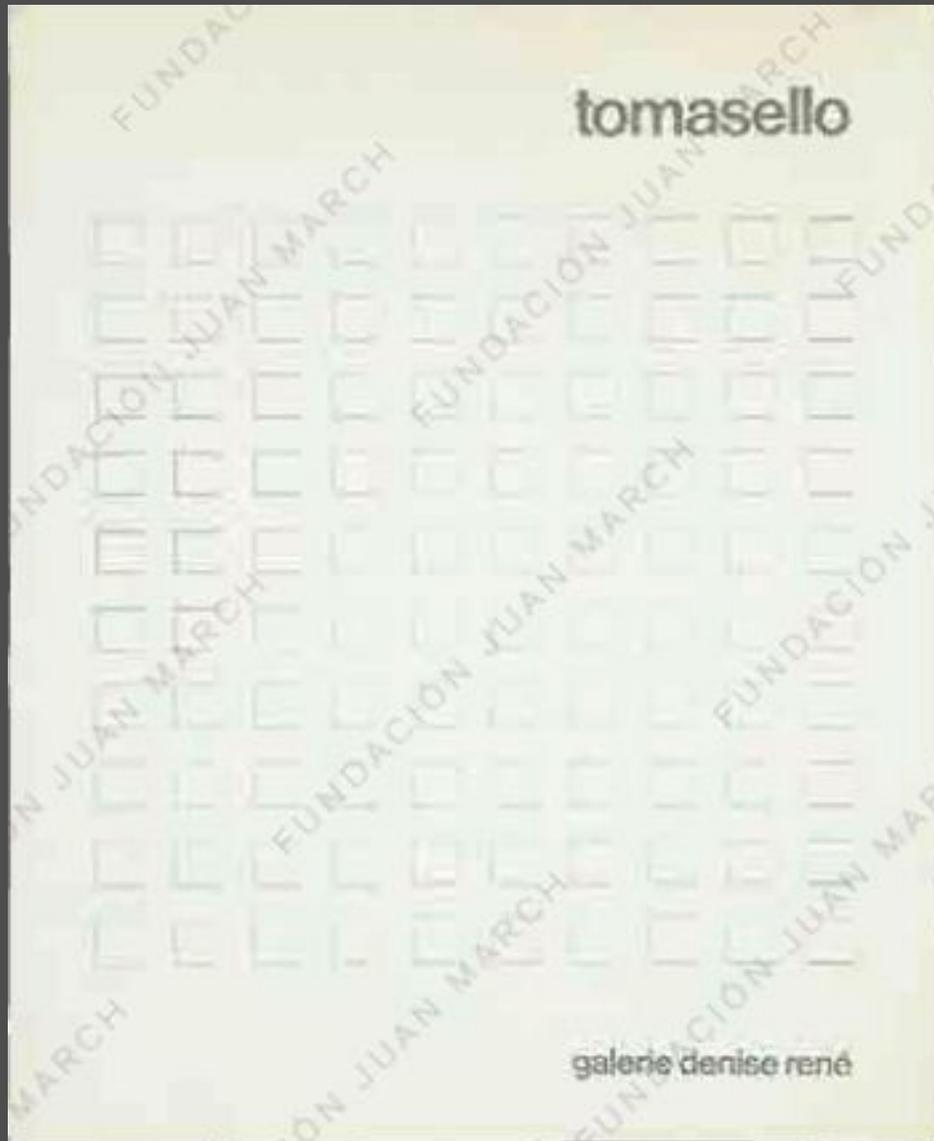
Galerie Denise René, Nueva York,

mayo de 1973

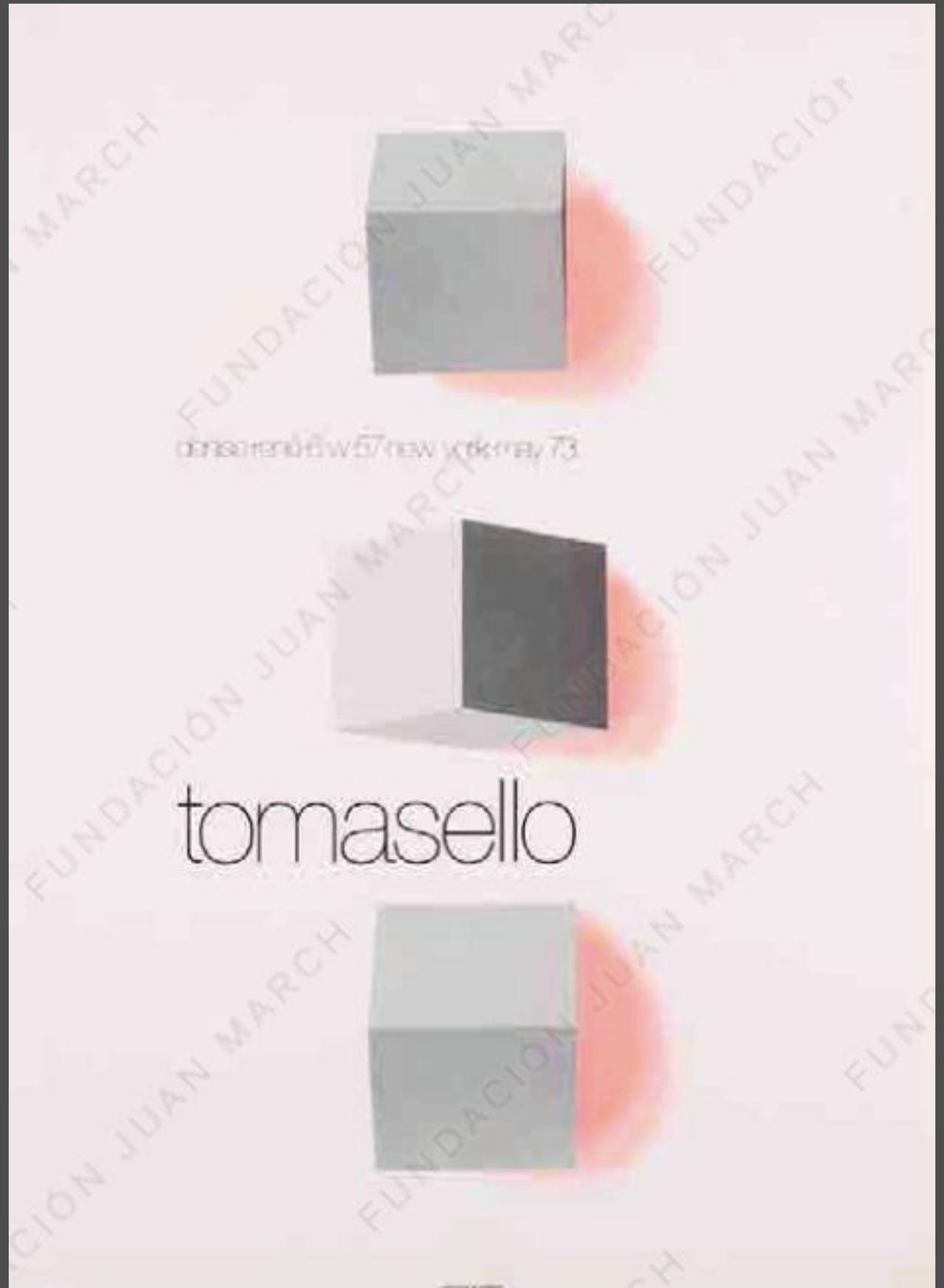
Catálogo de la exposición

26 x 21 cm

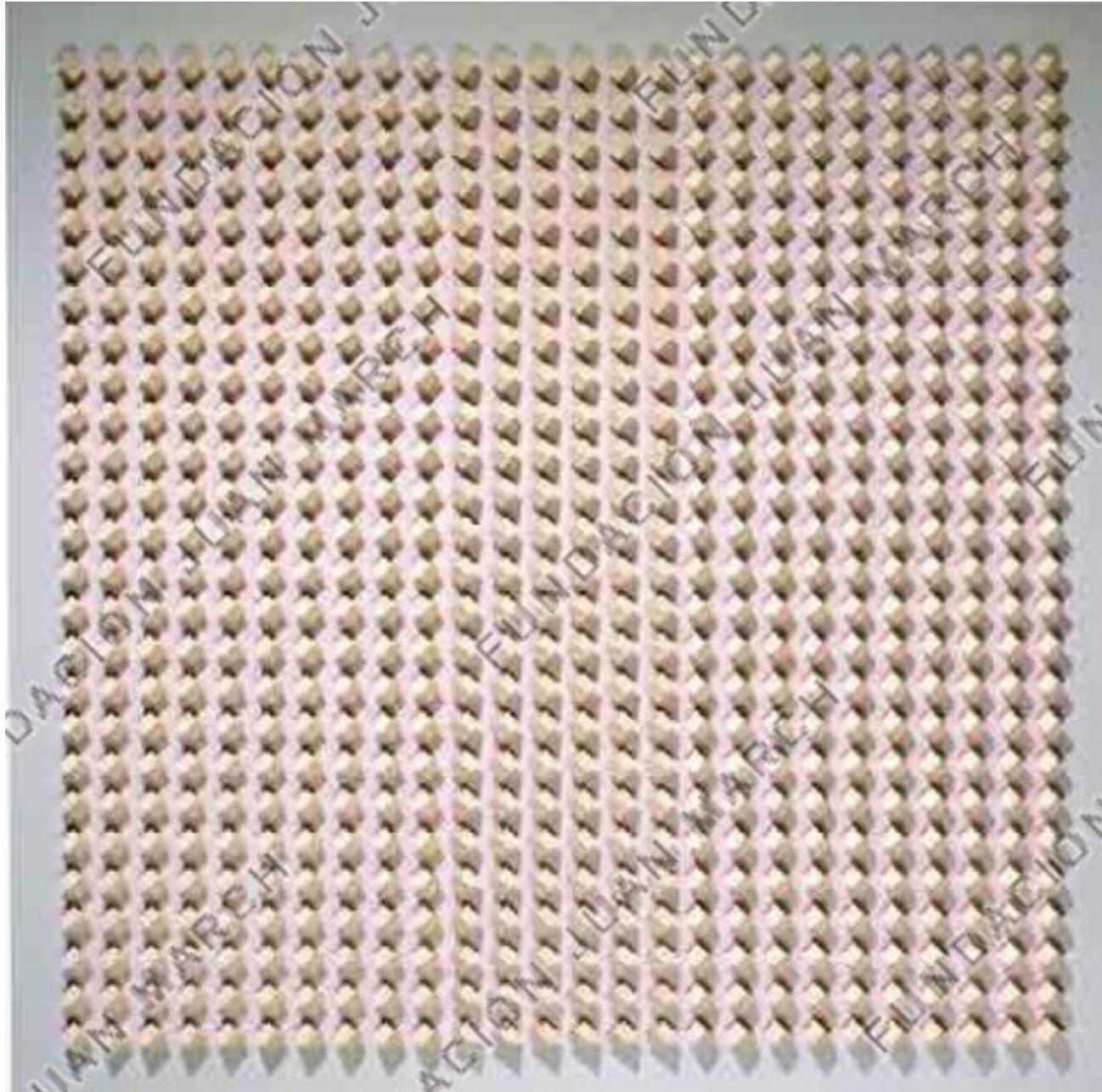
Galerie Denise René



Cartel de la exposición de
Luis Tomaseño en la Galerie
Denise René, Nueva York
mayo de 1973



CAT. 276
Luis Tomasello
Atmosphère chromoplastique n° 352, 1974
Relieve de madera pintada
100 x 100 x 10 cm
Galerie Denise René



cronología

Apuntes para una cronología de la abstracción latinoamericana (1930–1973)

OSBEL SUÁREZ

Aunque el lapso temporal de la exposición está encuadrado por el retorno de dos artistas a Latinoamérica (1934 y 1973), estos apuntes cronológicos se remontan a 1930, abarcando algunos hechos relevantes para entender las cuatro décadas posteriores. En cada año se ha tratado de enumerar los eventos siguiendo su orden cronológico. A modo de orientación en el cúmulo de referencias a artistas y otras personalidades, y teniendo en cuenta que algunos de ellos no resultan familiares al lector no especializado, presentamos al final de la sección un escueto glosario, en el que, junto con un breve apunte biográfico, se sitúa cronológicamente a los distintos personajes citados.

-
- 1930** + Joaquín Torres-García y Michel Seuphor fundan en París el grupo Cercle et Carré, que edita una revista de igual nombre cuyo primer número aparece el 15 de marzo de este año.
- + En el mes de abril Torres-García organiza una muestra en París, en la galería Zak, con artistas latinoamericanos, entre otros Diego Rivera, Germán Cueto y Juan del Prete.
-
- 1931** + En febrero Georges Vantongerloo y Auguste Herbin fundan en París el grupo Abstraction-Création, que hasta 1936 organizará una exposición anual.
-
- 1932** + Se publica el primero de los cinco números de la revista anual *Abstraction-Création: Art non figuratif*.
- + Germán Cueto decide regresar a México, abandonando París, donde residía desde 1927.
-
- 1933** + Joaquín Torres-García funda en Madrid el Grupo de Arte Constructivo.
- + El 11 de abril se cierra la Bauhaus por orden de Hitler [FIG. 1].
- + En otoño Josef Albers llega al recién fundado Black Mountain College, en Carolina del Norte.
-
- 1934** + La diseñadora cubana Clara Porset, que había pasado por el Black Mountain College, invita a Josef Albers a dar un ciclo de conferencias en el Lyceum de La Habana. Las tres semanas que pasa en la isla, constituyen el primero de sus numerosos viajes por Latinoamérica.
- + El 14 de abril, tras más de cuatro décadas en Europa, Joaquín Torres-García y su familia embarcan en Cádiz rumbo a Montevideo, a donde llegan 16 días más tarde.
- + El 5 de junio se inaugura, en la sala Amigos del Arte de Montevideo, una retrospectiva de Joaquín Torres-García, con más de 200 obras compuestas entre 1898 y 1934 [CAT. 11].

+ En agosto Joaquín Torres-García firma el *Manifiesto 1* [CAT. 12], en respuesta a un artículo firmado por Norberto Berdía en el que se acusaba al pintor de “teorizante” y de “que buscaba refugio en las formas abstractas para evadir la realidad”. En la última página de la publicación Torres-García advierte que los manifiestos aparecerán periódicamente, porque “se necesita la palabra viva sobre todos los temas y episodios que al arte atañen”. Se publicarán otros dos manifiestos, el segundo en diciembre de 1938 y el tercero en enero de 1940 [CAT. 15, 20].

1935 + Primero de los 14 viajes por Latinoamérica de Josef y Anni Albers.
+ Torres-García funda en Montevideo la Asociación de Arte Constructivo (AAC).

1936 + Joaquín Torres-García funda la revista, de carácter trimestral, *Círculo y Cuadrado*, cuyo origen se remonta a la creada en París en 1930.
+ Segundo viaje a México de los Albers. Exposición de aguadas y obra gráfica de Josef Albers en la sede central de *El Nacional* en agosto.

1937 + Los arquitectos Carlos Raúl Villanueva y Luis Malaussena diseñan el Pabellón de Venezuela para la Exposición Internacional de París; la obra recibe una mención especial.

1938 + El artista uruguayo Carmelo Arden Quin se instala en Buenos Aires.



1939 + Gertrude Goldschmidt (Gego) llega a Venezuela procedente de Alemania.
+ Tras una breve estancia en París, Martin Blaszko fija definitivamente su residencia en Buenos Aires.

1941 + El artista de origen rumano Sandu Darie llega a La Habana procedente de Francia y se instala definitivamente en Cuba.

1942 + Se publica en Buenos Aires el *Manifiesto de los Cuatro Jóvenes*, firmado por Jorge Brito, Tomás Maldonado, Claudio Girola y Alfredo Hlito.

1943 + Gyula Kosice, Carmelo Arden Quin y Rhod Rothfuss visitan el taller de Torres-García en Montevideo.
+ Aparece el último número de *Círculo y Cuadrado*.

1944 + La editorial Poseidón de Buenos Aires publica, bajo el título *Universalismo constructivo*, las 150 conferencias dictadas por Joaquín Torres-García desde su retorno a Uruguay en 1934 hasta 1943.
+ El 1 de febrero muere en Nueva York Piet Mondrian.
+ En el mes de marzo Max Bill organiza en la Kunsthalle de Basilea la primera Exposición Internacional de Arte Concreto.
+ En el verano austral surge la revista *Arturo. Revista de Artes Abstractas*; en su único número Rhod Rothfuss publica el artículo “El marco: un problema de la plástica actual”, en el que se cuestiona el concepto tradicional de marco.
+ El 13 de diciembre muere Wassily Kandinsky en Neuilly-sur-Seine, por aquel entonces un barrio de las afueras de París.

1945 + El gobierno francés concede a Alejandro Otero una beca para viajar a París, beca que será prorrogada por el Ministerio de Educación de Venezuela.

+ En noviembre Tomás Maldonado, Alfredo Hlito, Lidy Prati, Rafael Lozza, Manuel Espinosa, Edgar Bayley, Antonio Caraduje, Raúl Lozza, Alberto Molenberg, Óscar Núñez y Jorge Souza, entre otros, forman en Buenos Aires la Asociación Arte Concreto-Invención (AACI).

1946 + Sexta visita de Josef y Anni Albers a México. Josef Albers da comienzo a una nueva serie de pinturas que llevan por título *Variantes o Adobe*, y que tienen como referencia explícita la arquitectura geométrica del adobe en México.

+ Fredo Sidès en calidad de Presidente, Auguste Herbin como Vicepresidente y A. F. del Marle como Secretario General crean en París el salón Réalités Nouvelles, con la intención de sustituir a la asociación Abstraction-Création. Los miembros iniciales del comité del salón fueron Jean Arp, Gilbert Besançon, Sonia Delaunay, Jean Dewasne, Albert Gleizes, Jean Gorin y Antoine Pevsner. Las sucesivas ediciones del salón contaron con una fuerte presencia de artistas latinoamericanos.

+ En primavera Lucio Fontana lanza el *Manifiesto Blanco*, primera declaración espacialista.

+ Se publica el *Manifiesto Invencionista*, en el nº 1, del mes de agosto, de la revista *Arte Concreto-Invención*.

+ *1ª Exposición Arte Madí*, Instituto Francés de Estudios Superiores en la galería Van Riel de Buenos Aires. Entre los participantes están Gyula Kosice, Martín Blaszko, Carmelo Arden Quin, Rod Rothfuss, Diyi Laañ, Valdo Longo y Elizabeth (Lisl) Steiner, entre otros.

+ El 24 de noviembre, a la edad de 51 años, víctima de la leucemia, muere en Chicago László Moholy-Nagy.

1947 + El *Manifiesto Invencionista* es publicado en Brasil, junto con un artículo de Carlos Drummond de Andrade, en el *Correio da Manhã*.
+ Raúl Lozza se separa de la Asociación Arte Concreto-Invención para fundar Perceptismo.

FIG. 1. Iwao Yamawaki. Ataque a la Bauhaus, 1932. Título original: *Der Schlag gegen das Bauhaus*. Foto collage, 26 x 19 cm. Bauhaus-Archiv, Berlín. Publicado originalmente en la revista *Kokusai-Kenchiku*, vol. 8, nº 12 (Tokio, diciembre 1932), p. 272

- + Tras haber vivido diez años en Palestina, Abraham Palatnik regresa a Brasil y se instala definitivamente en Río de Janeiro.
- + Se publica el primer número de la revista *Arte Madí Universal*.
- + Escisión del movimiento Madí; de un lado quedan Gyula Kosice y Rhod Rothfuss; del otro, Carmelo Arden Quin, quien poco después de la ruptura se instala en París y dedica sus esfuerzos a internacionalizar Madí.
- + Aparece el n° 1 de la revista *Réalités Nouvelles*, que tuvo carácter anual.

- 1948**
- + Tomás Maldonado viaja por Europa durante un periodo de dos meses, tiempo durante el cual entra en contacto con Bruno Munari, Max Bill, Gillo Dorfles y Georges Vantongerloo.
 - + Se presenta en Caracas una exposición del grupo argentino Asociación Arte Concreto-Invención en el Taller Libre de Arte de Caracas.
 - + Clara Porset, ya afincada en México, es invitada por la Universidad de la Habana a impartir un curso de arquitectura y diseño de interiores.
 - + Con una beca del gobierno francés, Juan Melé viaja por Francia e Italia y entra en contacto con los miembros del Movimiento de Arte Concreto (MAC) de Milán.
 - + En el n° 2 de la revista *Réalités Nouvelles* se reproducen obras de Manuel Espinosa, Gyula Kosice, Alberto Molenberg, Juan Melé, Rhod Rothfuss, Tomás Maldonado, Lidy Prati y Juan del Prete, entre otros, lo que constituye el primer desembarco masivo de artistas argentinos y uruguayos en el salón *Réalités Nouvelles*, que tuvo lugar en el Palais des Beaux-Arts de la capital francesa.
 - + En septiembre, Alexander Calder exhibe en el Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) [FIG. 2]. El catálogo [FIG. 3] contiene textos de Jean Paul Sartre y Henrique Mindlin, entre otros.

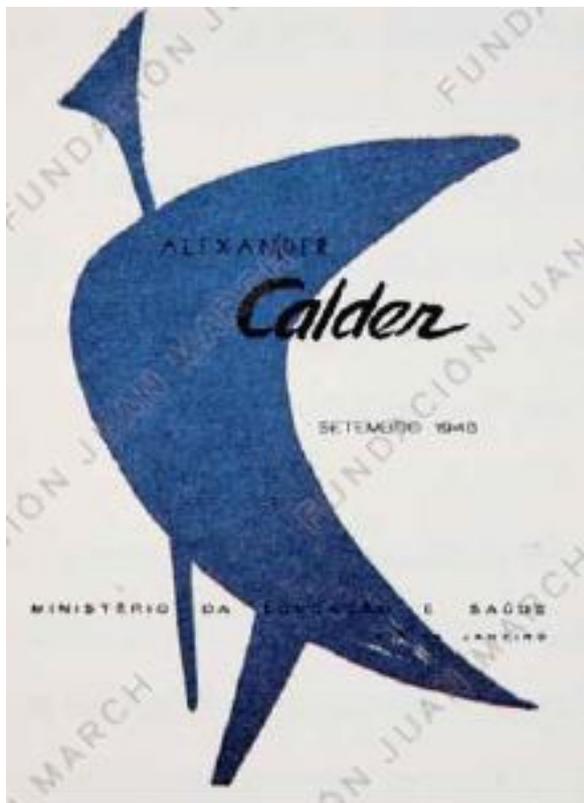
- 1949**
- + Alejandro Otero regresa de París en el mismo año que Mercedes Pardo, Narciso Debourg y

Armando Barrios viajan a la capital de Francia. A su regreso, en el Museo de Bellas Artes de Caracas, Otero exhibe sus *cafeteras*, que provocan un gran revuelo. Josef Albers comienza su trascendental serie *Homenaje al cuadrado*.

- + Sandu Darie inicia desde La Habana contacto epistolar con Gyula Kosice [FIG. 4]. Esta correspondencia se mantiene de manera estable hasta el año 1958.
- + El fotógrafo de origen húngaro Thomaz Farkas adquiere la nacionalidad brasileña.
- + Bajo el comisariado de Léon Degand se presenta en Buenos Aires la muestra *Del arte figurativo al arte abstracto. El arte abstracto en Francia*. En la exposición, que ya se había exhibido en el Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), se incluían obras de



FIG. 2. Lúcio Costa y equipo. *Ministerio de Educación y Salud Pública: vista general de la fachada norte*, Río de Janeiro, 1937-1945. Foto de Marcel Gautherot, c 1950, 48 x 36 cm. Instituto Moreira Salles



- Alexander Calder, Victor Vasarely, Francis Picabia, Fernand Léger y Wassily Kandinsky, entre otros artistas europeos.
- + Se disuelve la Asociación Arte Concreto-Invención.
- + El 8 de agosto, a los 75 años, muere en Montevideo Joaquín Torres-García.
- + El 31 de octubre se inaugura la Primera Exposición de Pintura Perceptista en la Galería Van Riel de Buenos Aires, en cuyo catálogo se publica el *Manifiesto Perceptista*.

- 1950**
- + Alejandro Otero regresa a París y allí funda, junto a Mateo Manaure, Pascual Navarro, Carlos González Bogen, Narciso Debourg, Rubén Núñez, Perán Erminy, Dora Hersen, J. R. Guillent Pérez y Aimée Battistini la revista *Los Disidentes*, en torno a la cual se forma el grupo de idéntico nombre. Desde la tribuna de *Los Disidentes* se defenderán las tendencias abstraccionistas.
 - + Carlos Raúl Villanueva asiste al Congreso Panamericano de Arquitectos que se celebra en La Habana en el mes de abril.
 - + Jesús Rafael Soto obtiene una beca del gobierno venezolano y a partir de septiembre se instala definitivamente en París.
 - + Del 9 al 20 de octubre se presenta en el Liceum de La Habana la exposición de Sandu Darie *Estructuras pictóricas* [FIG. 5, 6].
 - + En octubre se publica en Buenos Aires el n° 1 de la revista *Perceptismo*, de la que se editarán siete números, el último de ellos en julio de 1953.

- 1951**
- + Josep Lluís Sert visita las obras de la Ciudad Universitaria de Caracas; y es precisamente a través del arquitecto español como Villanueva conoce a Alexander Calder en su casa de Roxbury.
 - + Geraldo de Barros presenta en el MASP una muestra clave para el desarrollo de la fotografía modernista brasileña: *Fotoformas* [FIG. 7].

FIG. 3. Cubierta del catálogo de la exposición *Alexander Calder* en el Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Río de Janeiro: Ministerio da Educação e Saúde, septiembre 1948

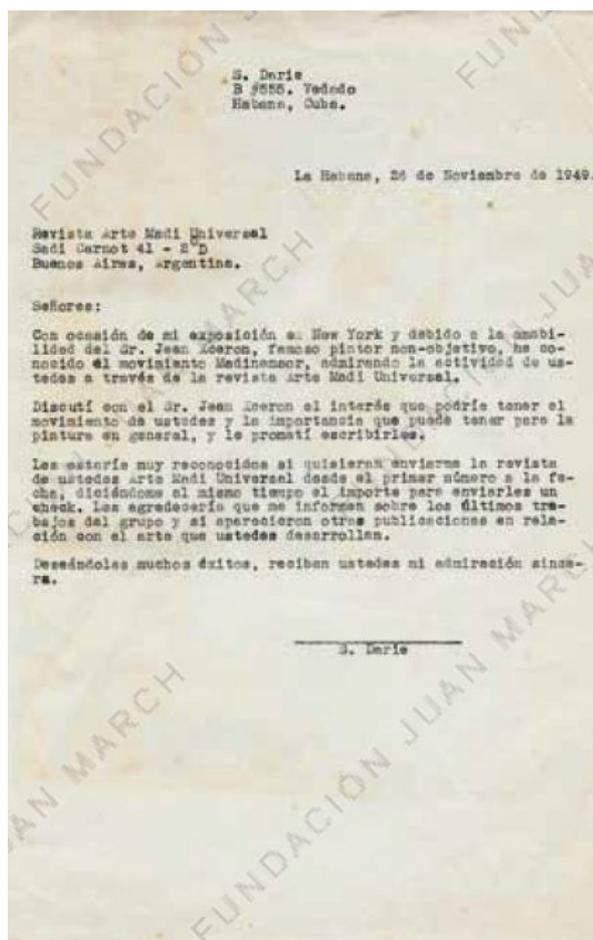


FIG. 4. Primera carta de Sandu Darie a Gyula Kosice, La Habana, 26 de noviembre de 1949



FIG. 6. Sandu Darie en su exposición *Estructuras pictóricas*, Lyceum de La Habana, 1950



FIG. 5. Catálogo de la exposición de Sandu Darie *Estructuras pictóricas*, en el Lyceum de La Habana, del 9 al 20 de octubre de 1950



FIG. 7. Geraldo de Barros. *Autorretrato* (São Paulo, serie Fotoformas), 1949. Gelatina de plata sobre papel, 24 x 18 cm. Copia moderna, 1999. Colección Fabiana de Barros

- + El 1 de marzo se inaugura en el Museu de Arte de São Paulo (MASP) una exposición de Max Bill que incluye pinturas, obra gráfica, fotografías, escultura y diseño industrial del artista suizo **[FIG. 8]**.
- + El 20 de octubre se inaugura la 1ª Bienal Internacional de Arte de São Paulo, que constituye la primera gran exposición de arte moderno fuera de los centros artístico-culturales de Europa y los Estados Unidos. La escultura *Unidad tripartita*, de Max Bill, obtiene el primer premio en el apartado de Escultura Extranjera de esta bienal e Ivan Serpa recibe el premio al Mejor Pintor Joven por su obra *Formas*. En esta primera edición de la Bienal de São Paulo Antônio Maluf gana el concurso para el cartel y Abraham Palatnik recibe una mención de honor por su aparato cinemático.
- + Surge en Argentina, bajo la dirección de Tomás Maldonado, la revista *Nueva Visión*, en cuya composición tipográfica trabaja Alfredo Hlito. De *Nueva Visión* se publicaron nueve números hasta entrado el año 1957, fecha en la que desaparece.
- + Se publica el primer *bollettino* del MAC de Milán.
- + Almir Mavignier parte a París con una beca del gobierno francés y una vez allí trabaja en el atelier de Jean Dewasne.

- 1952**
- + Augusto de Campos, Haroldo de Campos y Décio Pignatari fundan en São Paulo el grupo de poesía concreta Noigandres y la revista homónima.
 - + En febrero Josef Albers imparte clases en el Departamento de Arquitectura de la Universidad de La Habana.
 - + Carlos Raúl Villanueva proyecta el conjunto central de la Ciudad Universitaria de Caracas; Calder diseña los paneles acústicos (platillos voladores) para el Aula Magna.
 - + En septiembre, los pintores Luis Martínez Pedro, Sandu Darie y Mario Carreño fundan en La Habana la revista *Noticias de Arte*. El pro-

pio Carreño es el coordinador de la sección de artes plásticas; entre sus colaboradores se cuentan José Gómez Sicre, Jorge Romero Brest, José Lezama Lima, Gyula Kosice, Alfred H. Barr, Jr., y Néstor Almendros, entre otros.

- + El 9 de diciembre se inaugura en el MAM-SP la exposición que marca el inicio oficial del arte concreto en Brasil. La muestra es organizada por siete artistas, residentes en São Paulo e integrantes del denominado Grupo Ruptura: el austriaco Lothar Charoux, los polacos Anatol Wladyslaw y Leopoldo Haar, el húngaro Kazmer Féjer, Geraldo de Barros, Luiz Sacilotto y Waldemar Cordeiro, quien hace las veces de portavoz oficial del grupo.

FIG. 8. Vista general de la primera exposición de Max Bill en Brasil, Museu de Arte de São Paulo, marzo de 1951. Archivo da Biblioteca do MASP



- 1953**
- + Se publica en Buenos Aires el libro *¿Qué es el arte abstracto?*, del crítico Jorge Romero Brest.
 - + A raíz de un recorrido por Sudamérica, el pintor cubano Luis Martínez Pedro conoce a varios integrantes del grupo Asociación Arte Concreto-Invención. A raíz de este viaje Martínez Pedro asume el arte concreto como eje de su producción artística.
 - + Jesús Rafael Soto utiliza por primera vez el plexiglás con el objetivo de superponer elementos geométricos; variando el ángulo de su posición confiere a su obra un efecto dinámico.
 - + En febrero, el MAM-RJ organiza, en el hotel Quitandinha, la *1ª Exposición de Arte Abstracto*, que reúne a un variado grupo de artistas, entre los que se incluyen Abraham Palatnik, Lygia Clark, Lygia Pape e Ivan Serpa.
 - + En el mes de abril se abre la Hochschule für Gestaltung, (HfG, Escuela de Diseño) de Ulm, en la República Federal de Alemania, institución dedicada a la enseñanza e investigación en el campo del diseño y de la que formarán parte varios creadores latinoamericanos.
 - + Josef y Anni Albers viajan por Chile y Perú. Josef Albers da clases en el Departamento de Arquitectura de la Universidad Católica de Santiago de Chile y en la Escuela Nacional de Ingenieros de Lima. En Lima, Josef Albers se reúne con Max Bill, director de la HfG de Ulm, y acepta la invitación de regresar a Alemania e impartir clases en la escuela durante dos meses.
 - + En agosto de este año Calder visita Caracas y ve por primera vez el techo que había diseñado para el Aula Magna de la Universidad. En septiembre expone en el Museo de Bellas Artes de Caracas. En este año Calder realiza su móvil *Ráfaga de nieve*, que más tarde se ubicará en la Facultad de Arquitectura de la Ciudad Universitaria de Caracas.
 - + De diciembre de 1953 a febrero de 1954 tiene lugar la II Bienal de São Paulo **[FIG. 9]** en su

nueva sede del Parque de Ibirapuera, cuyo proyecto arquitectónico se debe a Oscar Niemeyer y Roberto Burle Marx [FIG. 10]. Durante esta edición de la bienal la participación de Estados Unidos consistió en tres exposiciones, una de ellas dedicada íntegramente a Alexander Calder. Luis Martínez Pedro participa con la obra *Tabla en azul*, recibiendo el premio a la mejor obra abstracta. Alexandre Wollner gana el concurso para el diseño del cartel de la III Bienal de São Paulo.

- 1954** + El Grupo Frente, compuesto en sus inicios por Lygia Clark, Lygia Pape, João José da Silva Costa, Décio Vieira, Aluísio Carvão y Carlos Val, liderados por Ivan Serpa, tiene su exposición inaugural en la Galería do Ibeu, en Río de Janeiro. Algunos de sus integrantes formarían, años después, el Grupo Neoconcreto.
- + Invitado por Max Bill, Tomás Maldonado comienza a impartir clases en la HfG de Ulm [FIG. 11, 12]. Poco tiempo después abandona la pintura. Este mismo año Almir Mavignier inicia un curso de comunicación visual en esta escuela.
- + En el mes de marzo se inaugura el Aula Magna de la Ciudad Universitaria de Caracas y se instalan buena parte de las obras del proyecto "Síntesis de las Artes," que ya habían sido exhibidas el año anterior en el Musée national d'art moderne de París.
- + En septiembre la revista *ART d'aujourd'hui* abre sus páginas con un reportaje profusamente ilustrado de la Ciudad Universitaria de Caracas firmado por Léon Degand.
- + Eusebio Sempere y Loló Soldevilla exponen conjuntamente en el Club Universitario de Valencia, España.

- 1955** + Alejandro Otero comienza la serie *Coloritmos*, que se extenderá durante cinco años. Estos tabloncillos en formato vertical fueron pintados al duco, con compresor y plantillas, lo que

FIG. 10. Roberto Burle Marx. *Parque Ibirapuera, perspectiva parcial*, São Paulo, c 1953. Tinta sobre Duratex, 122 x 151,2 cm. Fondos de Burle Marx & Cia. Ltda.

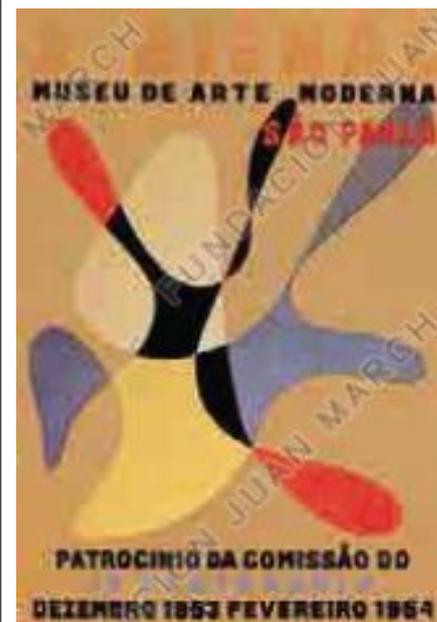


FIG. 9. Cartel de la II Bienal de São Paulo, diseñado por Antônio Bandeira, 1954



FIG. 11. Tomás Maldonado con Max Bill, Ulm, 1954

FIG. 12. Tomás Maldonado frente a la HfG (Escuela Superior de Diseño) de Ulm en construcción, 1954

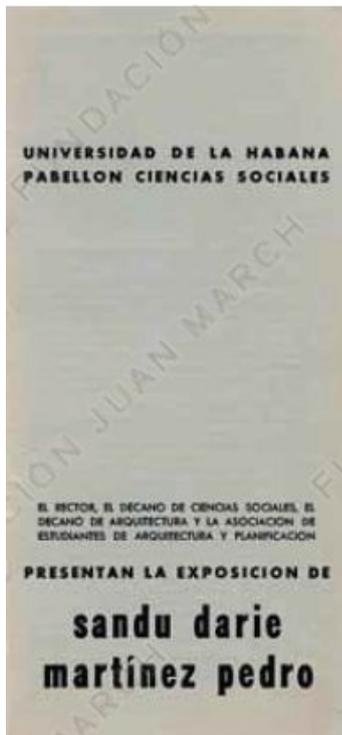


FIG. 13. Portada del catálogo de la exposición de Luis Martínez Pedro y Sandu Darie en el Pabellón de Ciencias Sociales de la Universidad de La Habana en 1955, conocida después como *Primera Exposición Concreta*



FIG. 14. La Casa Schulthess en plena construcción. La Habana, 1955. De izquierda a derecha: Richard Neutra, Raúl Álvarez, Alfred de Schulthess, Pablo Ortiz, jefe de obra, y el asistente de Schulthess



FIG. 15. Richard Neutra entre Alfred de Schulthess y su mujer, Harriet, en visita de obra a la casa Schulthess. La Habana, 1955; Pablo Ortiz, el asistente de Schulthess y, en el extremo derecho, el arquitecto cubano Raúl Álvarez, asociado a Neutra como Director Facultativo de la obra

- 1956** + Max Bill dimite como director de la HfG de Ulm.
- + Loló Soldevilla regresa a Cuba tras una larga estancia en París. Este mismo año, del 22 de marzo al 8 de abril, organiza en el Palacio de Bellas Artes de La Habana una muestra sobre la abstracción geométrica, de gran trascendencia en la escena artística de la isla; se titulaba *Pintura de hoy. Vanguardia de la Escuela de París*, y en ella se pudieron ver obras de Vasarely, Arp, Robert y Sonia Delaunay, Herbin, Soto y Omar Carreño, entre otros. Las palabras del catálogo estuvieron a cargo de Mario Carreño, en calidad de asesor de artes plásticas del Instituto Nacional de Cultura.
- + En agosto, Sandu Darie exhibe sus *Estructuras transformables* en el Pabellón de Ciencias Sociales de la Universidad de La Habana.
- + En diciembre Waldemar Cordeiro organiza la *Exposição Nacional de Arte Concreta* en el MAM-SP [FIG. 19], que puede verse un año más tarde en el MAM-RJ.

- 1957** + Gyula Kosice se instala en París, ciudad en la que reside durante siete años.
- + La Dirección de Cultura y Bellas Artes del Ministerio de Educación publica en Caracas el libro *Polémica sobre arte abstracto*. El libro tiene su origen en la polémica que Alejandro



FIG. 16. Exterior de la Casa Schulthess, La Habana

Otero y el crítico Miguel Otero Silva sostuvieron en las páginas de los periódicos *El Nacional* y *El Universal* con motivo de la entrega de premios del XVIII Salón Oficial Anual de Arte Venezolano.

- + Michel Seuphor publica en París su *Diccionario de la pintura abstracta*.
- + Loló Soldevilla funda en La Habana, con la colaboración de Pedro de Oraá, la galería Color-Luz, punto de encuentro de los pintores geométricos cubanos. La exposición inaugural tuvo lugar el 31 de octubre y en ella participaron Eduardo Abela, Amelia Peláez, Wilfredo Arcay, Agustín Fernández, Cundo Bermúdez, Hugo Consuegra, Wifredo Lam, Mariano Rodríguez, Mirta Cerra, José Mijares y Pedro Álvarez, entre muchos otros pintores y escultores. Las palabras de presentación de la exposición inaugural corrieron a cargo del poeta José Lezama Lima.
- + Mies van der Rohe proyecta la nueva sede de las oficinas de Bacardí, en Santiago de Cuba; la obra nunca se llevará a cabo.
- + Luis Tomasello se instala en París.
- + Carlos Cruz-Diez regresa a Venezuela y abre en Caracas su taller de artes gráficas y diseño industrial.
- + Max Bill abandona la HfG de Ulm.
- + En la IV Bienal de São Paulo, de septiembre a diciembre, se muestra una selección de obras de Josef Albers; Carlos Raúl Villanueva y Alexander Calder reciben Mención Honorífica por el Aula Magna de la Ciudad Universitaria de Caracas; Lygia Clark obtiene el Premio Adquisición.
- + Durante este año y el siguiente Mathias Goeritz y Luis Barragán proyectan en el noroeste de Ciudad de México las Torres de la Ciudad Satélite [FIG. 20].

1958 + Alejandro Otero obtiene el Premio Nacional de Pintura con *Coloritmo n° 35*, lo que representa el reconocimiento oficial de la abstracción en Venezuela.

FIG. 17. Uno de los estudios de Robert Burle Marx para el proyecto de los jardines de la Casa Schulthess, La Habana, 1956

FIG. 18. Proyecto de Roberto Burle Marx para las áreas exteriores de la Casa Schulthess en La Habana, 1956



FIG. 19. Waldemar Cordeiro, Lothar Charoux, Geraldo de Barros, Luiz Sacilotto, Anatol Wladyslaw, et al., Cartel de la Primeira Exposição Nacional de Arte Concreta, Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), 4-18 diciembre 1956. Litografía offset, 48

x 32,5 cm. The Museum of Fine Arts, Houston. Colección Adolpho Leirner de arte constructivo brasileño, adquisición del museo con fondos del Caroline Wiess Law Accessions Endowment Found. Inv. 2007.17. Foto de Tom Jenkins

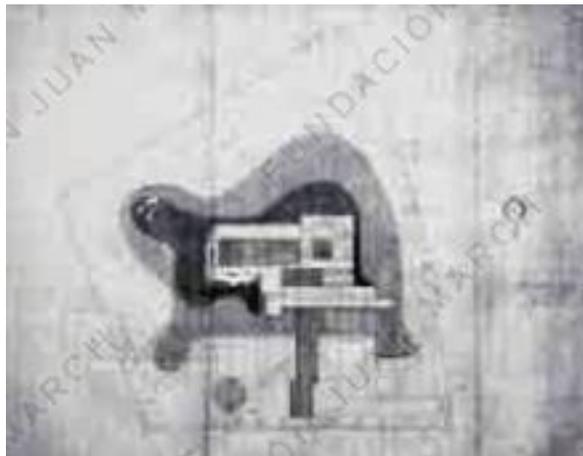


Fig 20. Mathias Goeritz. Maqueta de las Torres de la Ciudad Satélite, México D.F., 1957-78. Madera ensamblada y policromada. Cinco elementos, el mayor de ellos con altura de 90 cm. Cortesía galería La Caja Negra, Madrid.



- + Se publica en La Habana el libro de Juan Marinello *Conversación con nuestros pintores abstractos*, en el que arremete contra los abstractos cubanos y califica la abstracción como un arte de "elementos superficiales".
- + Se crea en La Habana, en la sede de la galería Color-Luz, el grupo Diez Pintores Concretos. El grupo estuvo integrado por Loló Soldevilla, Sandu Darie, Pedro Álvarez, Salvador Corratgé, Luis Martínez Pedro, José Mijares, Alberto Menocal, Pedro de Oraá, Rafael Soriano y Wilfredo Arcay.
- + El arquitecto Richard Neutra visita las obras de Brasilia y celebra el trabajo de Oscar Niemeyer y Lúcio Costa [FIG. 21].

FIG. 21. Oscar Niemeyer y Lúcio Costa trabajando, finales de los 50. Colección Fundação Oscar Niemeyer, Río de Janeiro. Foto cortesía de la Fundação Oscar Niemeyer



- 1959**
- + Del 17 al 25 de febrero tiene lugar en Brasilia, Río de Janeiro y São Paulo un Congreso Internacional Extraordinario de Críticos de Arte con el objetivo de discutir sobre la ciudad de Brasilia a partir de la "síntesis de las artes". En este congreso participaron Mário Pedrosa, Tomás Maldonado, Gillo Dorfles, Giulio Carlo Argan y Meyer Schapiro, entre otros.
 - + El 22 de marzo se publica en Río de Janeiro, en el periódico *O Jornal do Brasil*, el *Manifesto Neoconcreto*, firmado por Ferreira Gullar, Amílcar de Castro, Franz Weissmann, Lygia Clark, Reynaldo Jardim, Lygia Pape y Theon Spanudis: se iniciaba de esta manera la conformación del movimiento neoconcreto.
 - + Alexander Calder llega desde París a Río de Janeiro y se hospeda durante un mes en el hotel Gloria. Durante esta estancia en Brasil visita Brasilia.
 - + Carlos Cruz-Diez realiza su primera *fisicromía*.
 - + Con la llegada al poder de la revolución cubana se le encarga a Clara Porset la fundación de la primera Escuela de Diseño de la isla. Durante este año diseña el mobiliario para la Escuela Nacional de Arte, la Escuela de Danza Moderna y la Escuela de Artes Plásticas de La Habana.
 - + Exposición de pinturas y dibujos de Víctor Vasarely en el Museo de Bellas Artes de Caracas.

- 1960**
- + Carlos Raúl Villanueva publica *La integración de las artes*.
 - + Tras su renuncia definitiva a la pintura, Lygia Clark exhibe en la Galería Bonino de Río de Janeiro sus *Bichos*, pequeñas esculturas metálicas realizadas en aluminio, que permitían, mediante pequeñas bisagras, cambios en su configuración.
 - + La capitalidad de Río de Janeiro se transfiere a Brasilia. La inauguración oficial de Brasilia como nueva capital de Brasil tiene lugar el 21 de abril.
 - + Jesús Soto recibe el Premio Nacional de Pintura de Venezuela.
 - + Un elenco de más de veinte artistas latinoamericanos participan en la exposición *konkrete kunst: 50 jahre entwicklung*. La muestra, organizada por Max Bill, tuvo lugar del 8 de junio al 14 de agosto en la Helmhaus de Zúrich y entre los artistas latinoamericanos destacó la presencia de Gyula Kosice, Jesús Soto, Luis Tomasello, Hélio Oiticica, Lygia Pape, Alfredo Hlito, Enio Iommi, Lygia Clark y Judith Lauand, entre muchos otros [FIG. 22].

FIG. 22. Portada y contraportada del catálogo de la exposición *konkrete kunst* (arte concreto), con el listado de artistas en la exposición, 8 de junio-14 de agosto de 1960. Helmhäus, Zúrich, Suiza



- + La artista chilena Matilde Pérez viaja a París becada por el gobierno francés.
- + Del 6 al 30 de noviembre, con motivo del segundo aniversario de la galería Color-Luz, tiene lugar en la Biblioteca Ramón Guiteras, de Matanzas (Cuba), una muestra del grupo Diez Pintores Concretos.

1961 + Primera exposición individual de Gego en el Museo de Bellas Artes de Caracas, *Dibujos recientes de Gego*.
 + Sergio Camargo se instala en París.
 + Cierra sus puertas la galería habanera Color-Luz, espacio dedicado a la promoción del arte geométrico en la isla y lugar de creación y encuentro del grupo Diez Pintores Concretos.

1963 + Clara Porset renuncia a la dirección de la Escuela de Diseño de La Habana y regresa definitivamente a México.

1964 + El 8 de marzo se inaugura en Caracas la exposición de Josef Albers *Homenaje al cuadrado*. La muestra itenera a Montevideo, Buenos Aires, Lima, Río de Janeiro, Bogotá, Santiago de Chile y México. Gego escribe a Josef Albers una carta de admiración.
 + Tomás Maldonado es nombrado rector de la HfG de Ulm, cargo que desempeñará hasta 1966.
 + En agosto tiene lugar en Londres el lanzamiento de *Signals*, boletín del Centre for Advanced Creative Study. Dirigida por Paul Keeler, la publicación centró su interés, de manera continuada, en el arte concreto y cinético latinoamericano.

1965 + Augusto de Campos, Décio Pignatari y Haroldo de Campos publican en *Edições Invenção Teoria da poesia concreta. Textos críticos e manifestos 1950-1960*.

1966 + El fotógrafo Gaspar Gasparian muere en São Paulo.



FIG. 23. Esquela de Loló Soldevilla en el periódico *Granma*, La Habana, 6 de julio de 1971

+ Entre marzo y mayo Mathias Goeritz organiza en la galería universitaria de la Universidad Autónoma de México (UNAM) una muestra sobre poesía concreta internacional en la que el grupo Noigandres ocupó el espacio central.

1967 + Muere en São Paulo, a los 72 años, Jose Yalenti.
 + En febrero de este año los arquitectos mexicanos Luis Barragán y Ricardo Legorreta, junto al artista Mathias Goeritz, visitan a los Albers en su residencia de New Haven.
 + El Pabellón de Venezuela para la Exposición Internacional de Montreal es proyectado por Carlos Raúl Villanueva.

1968 + Tras quince años de trabajo cierra sus puertas la HfG de Ulm.

1969 + Retrospectiva de Jesús Soto en el Stedelijk Museum de Ámsterdam, y en el Musée d'art moderne de la Ville de Paris.
 + Primera exposición individual de Carlos Cruz-Diez en la Galerie Denise René.
 + Matilde Pérez crea el Grupo Cinético de Chile.
 + El 17 de agosto muere en Chicago el arquitecto Mies van der Rohe.
 + El 31 de diciembre fallece en Montevideo Rhod Rothfuss.

1970 + Se terminan oficialmente los dos últimos grandes proyectos de Oscar Niemeyer en Brasilia: el Palacio de Itamaraty y la Catedral Metropolitana.
 + Se inicia el proyecto del Museo Jesús Soto, último edificio que construye el arquitecto Carlos Raúl Villanueva.

1971 + El 5 de julio fallece en La Habana la pintora Loló Soldevilla [FIG. 23].
 + Carlos Cruz-Diez gana el Premio Nacional de Artes Plásticas; las bases del premio contemplaban la organización de una retrospectiva y la edición de una monografía del artista premiado.

1972 + La historiadora y crítica de arte argentina Marta Traba fija su residencia en Caracas y comienza sus colaboraciones en *El Nacional*.

1973 + Marta Traba publica en la editorial Siglo XXI *Dos décadas vulnerables en las Artes Plásticas Latinoamericanas, 1950-1970*.
 + Exposición individual de Gego en la Galería Conkright, de Caracas, *Dibujos recientes*.
 + El 6 de abril muere Ivan Serpa, fundador del Grupo Frente.
 + Carlos Raúl Villanueva se jubila como profesor de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Central de Venezuela (UCV).
 + El 30 de junio muere en São Paulo Waldemar Cordeiro, fundador del Grupo Ruptura.
 + El 25 de agosto se inaugura en Ciudad Bolívar la primera etapa del Museo de Arte Moderno Jesús Soto [FIG. 24]. El edificio, última obra proyectada por el arquitecto Carlos Raúl Villanueva, se abre al público con una exposición que incluía, entre otras, obras de Jean Arp, César Paternosto, Eusebio Sempere, Julio Le Parc, Sonia Delaunay, Gianni Colombo y Günther Uecker.



FIG. 24. Leo Matiz. *Autorretrato*. Museo Jesús Soto, Ciudad Bolívar, Venezuela, 1973

Apéndice

(Se aportan algunos datos con el fin de enmarcar a las principales figuras mencionadas en esta Cronología. En negrita, los artistas cuya obra forma parte de la presente exposición)

ABELA, EDUARDO (1889-1965), pintor y dibujante cubano / galería Color-Luz

ALBERS, JOSEF (1888-1976), pintor, diseñador, fotógrafo, poeta y profesor de arte alemán

ALMENDROS, NÉSTOR (1930-1992), director de fotografía español afincado en Cuba / *Noticias de Arte*

ÁLVAREZ, PEDRO [CARMELO] (1922-), pintor cubano / galería Color-Luz / Diez Pintores Concretos

ARCAÏ, WILFREDO (1925-) pintor, impresor y serígrafo cubano / galería Color-Luz / Diez Pintores Concretos

ARDEN QUIN, CARMELO (1913-2010)

ARGAN, GIULIO CARLO (1909-1992), crítico de arte y ensayista italiano

ARP, JEAN (HANS) (1886-1966), pintor y escultor francés

BARR, ALFRED H. JR. (1902-1981), historiador del arte, fundador y primer director del MoMA / *Noticias de Arte*

BARRAGÁN, LUIS (1902-1988), arquitecto mexicano / Torres de la Ciudad Satélite

BARRIOS, ARMANDO (1920-1999), pintor venezolano

BATTISTINI, AIMÉE, pintora venezolana / Los Disidentes

BAYLEY, EDGAR (1919-1990), poeta argentino / Asociación Arte Concreto-Invencción

BERDÍA, NORBERTO (1900-1983), pintor uruguayo

BERMÚDEZ, CUNDO (1914-2008), pintor cubano / galería Color-Luz

BESANÇON, GILBERT, pintor francés / Salon des Réalités Nouvelles

BILL, MAX (1908-1994), artista, diseñador y profesor suizo

BLASZKO, MARTIN / Blasko / Blaszkowski (1920-)

BRITO, JORGE, artista argentino / *Manifiesto de los Cuatro Jóvenes*

BURLE MARX, ROBERTO (1909-1994), arquitecto paisajista brasileño / Parque de Ibirapuera / Casa Schulthess

CALDER, ALEXANDER (1898-1976), escultor estadounidense / Ciudad Universitaria de Caracas

CAMARGO, SERGIO (1930-1990)

CARADUJE, ANTONIO (1924-), artista argentino / Asociación Arte Concreto-Invencción

CARPENTIER, ALEJO (1904-1980), escritor cubano

CARREÑO MORALES, MARIO, "Karreño" (1913-1999)

CARREÑO, OMAR (1927-)

CARVÃO, ALUÍSIO (1920-2001), artista brasileño / Grupo Frente

CERRA, MIRTA (1904-1986), pintora cubana / galería Color-Luz

CHAROUX, LOTHAR (1912-1987)

CLARK, LYGIA (1923-1988)

COLOMBO, GIANNI (1937-), pintor y escultor italiano

CONSUEGRA, HUGO (1929-), pintor cubano / galería Color-Luz

CORDEIRO, WALDEMAR (1925-1973)

CORRATGÉ, SALVADOR (1928-)

COSTA, LÚCIO (1902-1998), arquitecto brasileño / Brasilia

CRUZ-DIEZ, CARLOS (1923-)

CUETO, GERMÁN (1893-1975)

DA SILVA COSTA, JOÃO JOSÉ (1931-) artista brasileño / Grupo Frente

DARIE, SANDU (1908-1991)

DE BARROS, GERALDO (1923-1998)

DE CAMPOS, AUGUSTO (1931-), poeta brasileño / Noigandres

DE CAMPOS, HAROLDO (1929-2003), poeta brasileño / Noigandres

DE CASTRO, AMÍLCAR (1920-2002)

DEBOURG, NARCISO (1925-)

DEGAND, LÉON (1907-1958), crítico de arte belga

DEL MARLE, AIMÉ FELIX (1889-1952), pintor francés / Salon des Réalités Nouvelles

DEL PRETE, JUAN (1897-1987)

DELAUNAY-TERK, SONIA (1885-1979), pintora y diseñadora francesa de origen ucraniano / Salon des Réalités Nouvelles

DEWASNE, JEAN (1921-), pintor y escultor francés / Salon des Réalités Nouvelles

DORFLES, GILLO (1919-) pintor, crítico y filósofo italiano

DRUMMOND DE ANDRADE, CARLOS (1902-1987), poeta brasileño / *Manifiesto Invencionista*

ERMINY, PERÁN, crítico e historiador del arte venezolano / Los Disidentes

ESPINOSA, MANUEL (1912-2006)

FARKAS, THOMAZ (1924-)

FÉJER, KAZMER (1923-1989) escultor de origen húngaro afincado en Brasil / Grupo Ruptura

FERNÁNDEZ, AGUSTÍN (1928-2006), pintor cubano / galería Color-Luz

FERREIRA GULLAR [José de Ribamar Ferreira] (1930-), poeta brasileño / *Manifiesto Neoconcreto*

FONTANA, LUCIO (1899-1968), escultor y pintor italo-argentino / *Manifiesto blanco* / espacialismo

GASPARIAN, GASPARI (1899-1966)

GEGO [Gertrud Louise Goldschmidt] (1912-1994)

GEORGE, WALDEMAR (1893-1970), crítico polaco-francés

GIROLA, CLAUDIO (1923-1994), escultor argentino, hermano de Enio Iommi / Asociación Arte Concreto-Invencción / Grupo MAC / *Manifiesto de los Cuatro Jóvenes*

GLEIZES, ALBERT (1881-1953), pintor cubista francés

GOERITZ, MATHIAS (1915-1990), escultor mexicano de origen alemán / Torres de la Ciudad Satélite

GÓMEZ SICRE, JOSÉ (1916-1991), crítico de arte cubano / *Noticias de Arte*

GONZÁLEZ BOGEN, CARLOS (1920-1992) pintor venezolano / Los Disidentes

GORIN, JEAN (1899-1981), pintor y escultor francés / Salon des Réalités Nouvelles

GUILLENT (GUILLÉN) PÉREZ, J. R. (1923-1989), artista venezolano / Los Disidentes

HAAR, LEOPOLDO (1910-1954) diseñador y artista plástico polaco-brasileño / Grupo Ruptura

HERBIN, AUGUSTE (1882-1969), pintor francés

HERSEN, DORA, pintora venezolana / Los Disidentes

HLITO, ALFREDO (1923-1993)

IOMMI, ENIO (1926-)

JARDIM, REYNALDO (1926-), poeta brasileño / *Manifiesto Neoconcreto*

KANDINSKY, WASSILY (1866-1944), artista ruso

KEELER, PAUL, propietario de la revista *Signals* de Londres

KOSICE, GYULA (1924-)

LAAÑ, DIYI (1927-2007), pintora argentina / Movimiento Madí

LAM, WIFREDO (1902-1982), pintor cubano / galería Color-Luz

LAUAND, JUDITH (1922-)

LE PARC, JULIO (1928-), escultor y pintor argentino

LÉGER, FERNAND (1881-1955), artista francés

LEGORRETA, RICARDO (1931-), arquitecto mexicano

LEZAMA LIMA, JOSÉ (1910-1976), escritor cubano / *Noticias de Arte*

LONGO, VALDO, pintor argentino

LOZZA, RAÚL (1911-2008)

MALAUSSENA, LUIS (1900-1962), arquitecto venezolano

MALDONADO, TOMÁS (1922-)

MALUF, ANTÔNIO (1926-2005)

MANAURE, MATEO (1926-)

MARINELLO, JUAN (1898-1977), crítico de arte cubano

MARTÍNEZ PEDRO, LUIS (1910-1989)

MAVIGNIER, ALMIR (1925-)

MELÉ, JUAN (1923-)

MENOCAL, ALBERTO, pintor cubano / Diez Pintores Concretos

MIJARES, JOSÉ (1921-2004)

MINDLIN, HENRIQUE (1911-1971) arquitecto ruso-brasileño

MOHOLY-NAGY, LÁSZLÓ (1895-1946), artista, fotógrafo y diseñador húngaro

MOLENBERG, ALBERTO (1921-), dibujante y diseñador argentino / Asociación Arte Concreto-Invención

MONDRIAN, PIET (1872-1944), pintor holandés

MUNARI, BRUNO (1907-1998) artista y diseñador italiano

NAVARRO, PASCUAL (1923-1986) pintor venezolano / Los Disidentes

NEUTRA, RICHARD (1892-1970), arquitecto austriaco afincado en Estados Unidos / Casa Schulthess

NIEMEYER, OSCAR (1907-), arquitecto brasileño / Parque Ibirapuera, Palacio Itamaratay, Catedral Metropolitana

NÚÑEZ, (BENICIO) ÓSCAR (1924-), pintor e ilustrador argentino / Asociación Arte Concreto-Invención

NÚÑEZ, RUBÉN (1930-), artista venezolano / Los Disidentes

OTICICA, HÉLIO (1937-1980)

ORAÁ, PEDRO DE, pintor y crítico de arte cubano / galería Color-Luz / Diez Pintores Concretos

OTERO SILVA, MIGUEL (1908-1985), escritor venezolano

OTERO, ALEJANDRO (1921-1990)

PALATNIK, ABRAHAM (1928-), artista brasileño

PAPE, LYGIA (1927-2004)

PARDO, MERCEDES (1921-2005), pintora venezolana / Los Disidentes

PATERNOSTO, CÉSAR (1931-)

PEDROSA, MÁRIO (1900-1981), crítico y ensayista brasileño

PELÁEZ, AMELIA (1896-1968), pintora cubana / galería Color-Luz

PÉREZ, MATILDE (1920-), pintora chilena

PEVSNER, ANTOINE (ANTON) (1886-1962), escultor francés de origen ruso / Salon des Réalités Nouvelles

PICABIA, FRANCIS (1879-1953), pintor y poeta francés de origen hispano-cubano

PIGNATARI, DÉCIO (1927-), poeta y ensayista brasileño / Noigandres

PORSET, CLARA (1895-1981), diseñadora cubana, impulsora de la primera Escuela de Diseño de Cuba

PRATI, LIDY (1921-2008)

RIVERA, DIEGO (1886-1957), pintor mexicano

RODRÍGUEZ, MARIANO (1912-1990), pintor cubano / galería Color-Luz

ROMERO BREST, JORGE (1905-1989), crítico de arte argentino / *Noticias de Arte*

ROTHFUSS, RHOD (1920-1969)

SACILOTTO, LUIZ (1924-2003)

SARTRE, JEAN-PAUL (1905-1980), filósofo y escritor francés

SCHAPIRO, MEYER (1904-1996), historiador del arte estadounidense

SEMPERE, EUSEBIO (1923-1985), escultor y pintor español

SERPA, IVAN (1923-1973)

SERT, JOSEP LLUÍS (1902-1983), arquitecto español

SEUPHOR, MICHEL [Fernand Berckelaers] (1901-1999)

SIDÈS, FREDO, marchante de arte francés / Salon des Réalités Nouvelles

SOLDEVILLA, LOLÓ (1901-1971)

SORIANO, RAFAEL (1920-)

SOTO, JESÚS RAFAEL (1923-2005)

SOUZA, JORGE (1919-), escultor argentino / Asociación Arte Concreto-Invención

SPANUDIS, THEON (1915-1986), médico psicoanalista y escritor brasileño de origen turco / *Manifiesto Neoconcreto*

STEINER, ELIZABETH (LISL) (1927-), fotógrafa argentina de origen austriaco

TOMASELLO, LUIS (1915-)

TORRES-GARCÍA, JOAQUÍN (1874-1949)

TRABA, MARTA (1930-1983), historiadora y crítica de arte argentina

UECKER, GÜNTHER (1930-), pintor y escultor alemán

VAL, CARLOS (1937-), artista brasileño / Grupo Frente

MIES VAN DER ROHE, LUDWIG (1886-1969), arquitecto alemán y último director de la Bauhaus

VANTONGERLOO, GEORGES (1886-1965), artista y escultor belga

VASARELY, VICTOR (1908-1997), artista húngaro

VIEIRA, DÉCIO (1922-1988), artista brasileño / Grupo Frente

VILLANUEVA, CARLOS RAÚL (1900-1975), arquitecto venezolano / Ciudad Universitaria de Caracas / Museo Jesús Soto

WEISSMANN, FRANZ (1911-2005)

WLADYSLAW, ANATOL (1913-2004), pintor, dibujante y grabador polaco-brasileño / Grupo Ruptura

WOLLNER, ALEXANDRE (1928-)

YALENTI, JOSÉ (1895-1967)

biografías de artistas

MICHAEL NUNGESSER

Las biografías preparadas específicamente por Michael Nungesser para este catálogo están estructuradas según un mismo patrón: secciones dedicadas a biografía; obra; exposiciones individuales y colectivas; obra en museos y colecciones; textos del artista (si los hay); bibliografía y enlaces web (si los hay). Como puede verse en el índice que figura a continuación, las entradas de este elenco biográfico de los sesenta y cuatro artistas seleccionados para la muestra están organizadas cronológicamente y según países, de acuerdo con el orden establecido para las obras en exposición. En la relación de exposiciones individuales se anota "(catálogo)" cuando hay constancia de su existencia. Dado que en la mayor parte de los casos han sido editados por el museo o galería sede de la exposición, no ha parecido necesario recogerlos en la sección dedicada a la bibliografía, que habría adquirido con ello proporciones desmesuradas. Además, y teniendo en cuenta el elevado número de artistas, en los apartados Textos del artista y Bibliografía de cada entrada biográfica se remite a la correspondiente referencia numerada de la bibliografía (Libros: BIB. B, 1-486; Textos en publicaciones periódicas: BIB. C, 1-47), evitando una duplicidad engorrosa.

URUGUAY

Arden Quin, Carmelo	361
Costigliolo, José Pedro	362
Freire, María	362
Rothfuss, Rod	363
Torres-García, Joaquín	363

MÉXICO

Cueto, Germán	365
---------------	-----

ARGENTINA

Bay, Juan	366
Blaszko, Martín	366
Del Prete, Juan	367
Espinosa, Manuel	367
Hlito, Alfredo	368
Iommi, Enio	368
Kosice, Gyula	369
Lisa, Esteban	370
Lozza, Raúl	370
Maldonado, Tomás	371
Melé, Juan	371
Paternosto, César	372
Prati, Lidy	373
Tomasello, Luis	373

BRASIL

Barsotti, Hercules	374
Camargo, Sergio	374
Charoux, Lothar	375
Clark, Lygia	375
Cordeiro, Waldemar	376
De Barros, Geraldo	377
De Castro, Amílcar	378
De Castro, Willys	378
Farkas, Thomaz	379
Fiaminghi, Hermelindo	379
Gasparian, Gaspar	380
Gautherot, Marcel	380
Lauand, Judith	380
Lorca, German	381
Maluf, Antônio	381
Mavignier, Almir	381
Ohara, Haruo	382
Oiticica, Hélio	382
Pape, Lygia	383
Sacilotto, Luiz	384
Schendel, Mira	385
Serpa, Ivan	386
Valentim, Rubem	386
Volpi, Alfredo	387
Weissmann, Franz	387
Wollner, Alexandre	388
Yalenti, José	389

VENEZUELA

Carreño, Omar	389
Cruz-Diez, Carlos	390
Debourg, Narciso	391
Gego (Goldschmidt, Gertrud)	391
Manaure, Mateo	392
Otero, Alejandro	392
Soto, Jesús Rafael	393
Valera, Víctor	394

COLOMBIA

Matiz, Leo	395
------------	-----

CUBA

Carreño, Mario	396
Corratgé, Salvador	397
Darie, Sandu	398
Herrera, Carmen	398
Martínez Pedro, Luis	399
Mijares, José	399
Soldevilla, Loló	400
Soriano, Rafael	400

Uruguay

Arden Quin, Carmelo

Carmelo Arden Quin (Carmelo Heriberto Alves Oyarzum) pintor, escultor y poeta francés de origen uruguayo, nació el 16 de marzo de 1913 en Rivera, Uruguay, y murió el 27 de septiembre de 2010 en Savigny-sur-Orge, cerca de París.

Biografía

En 1932 recibe clases de pintura en Sant'Ana do Livramento, Brasil, con el escritor y pintor catalán Emilio Sans. En 1935 acude a las conferencias de Joaquín Torres-García, cuya línea estética le atraía. A finales de 1937 se instala en Buenos Aires, donde frecuenta a los artistas de vanguardia y estudia Filosofía y Literatura en la Universidad. Conoce entre otros a Gyula Kosice y Enio Iommi. En 1941 participa en la fundación del diario bimestral *El Universitario*, en el que vierte sus ideas políticas y estéticas. En 1943 constituye, junto con Edgar Bailey, Gyula Kosice, Tomás Maldonado y Lidy Prati, el grupo en torno a *Arturo. Revista de Artes Abstractas*, cuyo único número se publica en 1944, y que marca el inicio del movimiento no-figurativo en la Argentina. Un año más tarde es cofundador de la Agrupación Arte Concreto-Invencción y en 1946 del Movimiento Madí, del que es el principal impulsor; participa en sus exposiciones colectivas y publica varios manifiestos. En 1948 viaja a París, donde trata a Michel Seuphor, Marcelle Cahn, Auguste Herbin, Jean Arp, Georges Braque y Francis Picabia. En 1950 crea el Centre Madí de París. En 1954 realiza un viaje a Argentina, y junto a Aldo Pellegrini funda el grupo Arte Nuevo, integrado por artistas de tendencias no figurativas. En 1951, de nuevo en París, crea en su taller el Centre de recherches et d'études madistes, que subsistirá hasta 1958. En 1962 es cofundador de la revista literaria *Ailleurs* (ocho números hasta 1966) y durante esa década participa en el movimiento de poesía concreta. Entre otros galardones cuenta con el Primer Premio de la Bienal de La Habana de 1986.

Obra

Tras unos inicios cubistas, en 1935 realiza su primera obra no-figurativa geométrica y en 1936, transgrediendo la tradicional configuración del cuadro, lleva a cabo las primeras pinturas no ortogonales. Desde mediados de los años 40 realiza obras de marco poligonal, esculturas articuladas y móviles, coplanares, cuadros-objeto y obras cóncavo-convexas. En París continúa trabajando, e introduce en su obra el collage y el *découpage* (vaciado), recurso que utiliza de forma exclusiva hasta 1971, año en que retoma la pintura, reanudando las líneas negras sobre formas abultadas, que denomina *Formes galbées* (Formas torneadas).

Exposiciones individuales

- 1973 Galerie Charley Chevalier, París
- 1977 Galerie Quincampoix, París
- 1983 *Homenaje a sus sesenta años*, Espace latino-américain, París (catálogo)
- 1985 *Retrospective 1936-1985*, Galerie des Ponchettes, Niza (catálogo)
- 1986 Galleria Nizzi, Brescia
- 1987 Galerie Downtown, París (catálogo)
- 1988 *1938-1988. Retrospective*, Galerie Franka Berndt, París (catálogo)
- 1994 *Œuvres 1934-1994*, Galerie Esplanade, Metz, Francia
- 1996 *MADÍ in Carmelo Arden Quin, Salvador Presta, Volf Roitman*, Galleria Arte Struktura, Milán (catálogo)
- 1997 Fundación Arte y Tecnología, Madrid (catálogo)
- 1998 *Pinturas y objetos 1945-1995*, Galería Ruth Benzacar, Buenos Aires
- 2006 Durban Segnini Gallery, Miami, Florida (catálogo)
- 2006 *A Celebration of Geometric Art. MADÍ Homage to Carmelo Arden Quin*, Leepa-Rattner Museum of Art, Tarpon Springs, Florida
- 2008 *Exposition rétrospective*, Galerie Drouart, París (catálogo)
- 2008 Galería de Arte Laura Haber, Buenos Aires (catálogo)
- 2010 *Geometría en mutación*, Galería de las Misiones, José Ignacio, Uruguay (catálogo)
- 2010 Centro Cultural de España, Montevideo

Exposiciones colectivas

- 1951 *Espace, Lumière*, Galerie Suzanne Michel, París
- 1955 *Salón de Arte Nuevo no-figurativo*, Galería van Riel, Buenos Aires
- 1980 *Vanguardias de la década del 40. Arte Concreto-Invencción, Arte Madí, Perceptismo*, Museo de Artes Plásticas Eduard Sívori, Buenos Aires
- 1984 *Face à la machine*, Maison de l'Amérique Latine, París
- 1984 *I Bienal de La Habana*
- 1985 *Artistas latino-americanos de París*, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo
- 1989-90 *Art in Latin America. The Modern Era, 1820-1980*, The Hayward Gallery, Londres; Nationalmuseum y Moderna Museet, Estocolmo; Palacio de Velázquez, Madrid
- 1990 *Argentina. Arte Concreto-Invencción 1945, Grupo Madí 1946*, Rachel Adler Gallery, Nueva York
- 1991 *Arte Concreto Invencción, Arte Madí*, Haus konstruktiv, Stiftung für konstruktive und konkrete Kunst, Zürich
- 1992 *Abstraction géométrique*, Galerie Alexandre De La Salle, Saint Paul-de-Vence
- 1992-93 *Artistas latinoamericanos del siglo XX*, Estación Plaza de Armas, Sevilla; Musée national d'art moderne, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, París; Josef-Haubrich-Kunsthalle, Colonia; The Museum of Modern Art, Nueva York
- 1994-95 *Art from Argentina 1920-1994*, Museum of Modern Art, Oxford [expo. itinerante]

- 1997-98 *Arte Madí*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid; Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Badajoz
- 2000 *Heterotopías. Medio siglo sin lugar. 1918-1968*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid
- 2001 MADÍ. *Outside the Box. Eleven International MADÍ Artists. Featuring Carmelo Arden Quin and Wolf Roitman from the Masterson and Lenherr Collections*, Polk Museum of Art, Lakeland, Florida; Gulf Coast Museum, Largo, Florida
- 2001 *Abstract Art from the Río de la Plata. Buenos Aires and Montevideo, 1933-1953*, The Americas Society, Nueva York
- 2001 *Geometric Abstraction. Latin American Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection*, Fogg Art Museum, Cambridge, Massachusetts
- 2002 *Madí. L'art sud-américain*, Musée de Grenoble, Grenoble
- 2002 *50 años de pintura geométrica latinoamericana*, Museo de Arte Contemporáneo Latinoamericano, La Plata, Buenos Aires
- 2003 *Geometrías. Abstracción geométrica latinoamericana en la Colección Cisneros*, Museo de Arte Latinoamericano, Buenos Aires
- 2003 *Desde la geometría. 2 + 10*, Salas Nacionales de Exposición, Palais de Glace, Buenos Aires
- 2003 *Arte abstracto argentino*, Galleria d'arte moderna e contemporanea, Bérgamo
- 2004 *Arte abstracto argentino*, Fundación Proa, Buenos Aires
- 2004 *Inverted Utopias. Avant-garde Art in Latin America*, Museum of Fine Arts, Houston, Texas
- 2006 *The Sites of Latin American Abstraction*, Cisneros Fontanals Art Foundation, Miami, Florida [expo. itinerante]
- 2007 *The Geometry of Hope. Latin American Abstract Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection*, Blanton Museum of Art, The University of Texas at Austin, Austin; Grey Art Gallery, New York University, Nueva York
- 2008 *Mouvement MADÍ International. Buenos Aires 1946 - Paris 2008*, Maison de l'Amérique Latine, París
- 2010 *Géométrie hors limites. Art contemporain latino-américain dans la collection Jean et Colette Cherqui*, Maison de l'Amérique Latine, París
- 2010 *Madí Internacional*, Centro Cultural Borges, Buenos Aires
- 2010 *Vibración. Moderne Kunst aus Lateinamerika. The Ella Fontanals-Cisneros Collection*, Bundeskunsthalle, Bonn (folleto)

Museos y Colecciones

Daros-Latinamerica Collection, Zúrich, Suiza
Fundación Cisneros, Colección Patricia Phelps de Cisneros, Caracas, Venezuela
Fundación Privada Allegro, Curasao, Antillas Neerlandesas
Musée d'art moderne, Saint-Étienne, Francia
Musée de Grenoble, Grenoble, Francia
Museo de Arte Contemporáneo Latinoamericano, La Plata, Argentina

Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, Fundación Costantini, Buenos Aires, Argentina
Museu Madí, Sobral, Ceará, Brasil
The Museum of Geometric and MADÍ Art, Dallas, Texas, EE. UU.

Bibliografía

Cf. BIB. B) 128, 179, 181, 347, 360

Costigliolo, José Pedro

José Pedro Costigliolo, pintor, dibujante, grafista y diseñador uruguayo, nació el 6 de noviembre de 1902 en Montevideo y murió el 3 de junio de 1985 en la misma ciudad.

Biografía

En 1918 asiste a clases de dibujo de José Luis Zorrilla. De 1921 a 1925 estudia en el Círculo de Bellas Artes de Montevideo con Vicente Puig y Guillermo Laborde. Desde 1927 se dedica a las artes gráficas y publicitarias entre Montevideo y Buenos Aires, diseñando muchos carteles. Participa con su mujer, María Freire, en la fundación del Grupo de Arte No-Figurativo en 1952. Una beca le permite realizar su primer viaje a Europa, de 1957 a 1959, donde se especializó en la técnica del vitral. Entre los premios recibidos se cuentan el Gran Premio de Pintura del Salón Nacional, 1970, y el Gran Premio de Pintura en la Primera Bienal de Primavera en Salto, Uruguay, 1981. En 2006 se crea en la ciudad de Montevideo el Espacio José Pedro Costigliolo.

Obra

Es, junto con María Freire, uno de los precursores de la estética no figurativa en Uruguay. Influenciado por los constructivistas rusos y neoplasticistas holandeses, en 1946 inicia una etapa neo-purista y maquinista, en especial de figuras y bodegones, a la que sigue en 1950 una etapa de composiciones abstractas geométricas, preferentemente ortogonales. Tras un corto período informalista en 1960 (obras que destruye), vienen las composiciones con letras. A partir de ahí se desarrollan desde mediados de los 60 las típicas series de su etapa madura, los *Triángulos*, *Rectángulos* y *Cuadrados*. Están basadas en formas geométricas, aisladas o combinadas, elaboradas con pocos colores: además de rojo y negro, matices celestes, lilas, violetas y marrones. Realiza también varias obras monumentales, como murales de cerámica y proyectos para vitrales.

Exposiciones individuales

- 1949 Galería Antú, Buenos Aires
1954 *Pintura y escultura. Costigliolo. Freire. Llorens*, Galería Salamanca, Montevideo
1956-57 *María Freire. José Costigliolo. Pinturas*, Museo de Arte Moderna, São Paulo; Mu-

- seu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Río de Janeiro (catálogo)
1958 *Freire, Costigliolo. Gouaches, 1953-1958*, Ateneo, Barcelona (catálogo)
1959 *María Freire. José Pedro Costigliolo*, Galerie les Contemporains, Bruselas (catálogo)
1966 *María Freire. José Pedro Costigliolo*, Pan American Union, Washington, D.C. (catálogo)
1967 Galería Lirloy, Buenos Aires
1970 Galería Moretti, Montevideo (catálogo)
1976 Galería Portal, São Paulo
1983 *Homenaje a Costigliolo*, Alianza Francesa, Montevideo
1983 Palacio Municipal, Centro de Exposiciones, Montevideo (catálogo)
1987 Galería Bruzzone, Montevideo (catálogo)
1988 Centro Municipal de Exposiciones - Subte, Montevideo (catálogo)
2006 Galería de las Misiones, José Ignacio, Uruguay

Exposiciones colectivas

- 1951 *I Bienal Internacional de São Paulo*
1953 *II Bienal Internacional de São Paulo*
1955 *III Bienal Internacional de São Paulo*
1957 *IV Bienal Internacional de São Paulo*
1961 *VI Bienal Internacional de São Paulo*
1966 *XXXIII Biennale di Venezia*
1977 *XIV Bienal Internacional de São Paulo*
1994 *Constructivism in Latin America*, University of Essex, University Gallery, Colchester, Gran Bretaña
1997 *I Bienal de Artes Visuais do Mercosul*, Porto Alegre
1999 *Cuerpos. Redes. Voces. Tránsitos. Horizontes cambiantes*, Casa de América, Madrid
2001 *III Bienal de Artes Visuais do Mercosul*, Porto Alegre
2001 *Abstract Art from the Río de la Plata. Buenos Aires and Montevideo, 1933-1953*, The Americas Society, Nueva York
2005 *V Bienal de Artes Visuais do Mercosul*, Porto Alegre
2006 *Un siglo de arte uruguayo*, Galería de las Misiones, José Ignacio
2009 *Geometric Abstract Works. The Latin American Vision from the 1950s, 60s and 70s*, Henrique Faria Fine Art, Nueva York
2010 *Géométrie hors limites. Art contemporain latino-américain dans la collection Jean et Colette Cherqui*, Maison de l'Amérique latine, París
2010 *Constructive Spirit. Abstract Art in South and North America, 1920s-50s*, Newark Museum, Newark, Nueva Jersey; Amon Carter Museum, Fort Worth, Texas

Museos y Colecciones

Art Museum of the Americas, Washington, D.C., EE. UU.
Fundación Cisneros, Colección Patricia Phelps de Cisneros, Caracas, Venezuela
Fundación Privada Allegro, Curasao, Antillas Neerlandesas
Museo de Arte Contemporáneo de El País, Montevideo, Uruguay
Museo de Bellas Artes y Artes Decorativas, Salto, Uruguay

Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, Montevideo, Uruguay
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España
Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo, Uruguay
Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil
Museo de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Río de Janeiro, Brasil
Museo de Arte Moderna, São Paulo, Brasil
The Ella Fontanals-Cisneros Collection, Cisneros Fontanals Art Foundation, Miami, Florida, EE. UU.
University of Essex Collection of Latin American Art, Colchester, Gran Bretaña
University of Texas, Blanton Museum of Art, Austin, Texas, EE. UU.

Bibliografía

Cf. BIB. B) 49, 130, 192, 193, 366, 397, 453

Freire, María

María Freire, pintora, escultora, dibujante y crítica de arte uruguayo, nació el 7 de noviembre de 1917 en Montevideo, donde vive actualmente.

Biografía

De 1938 a 1943 estudia escultura y pintura en Montevideo, en el Círculo de Bellas Artes con José Cuneo, Severino Pose y Guillermo Laborde y en la Universidad del Trabajo con Antonio Pose. Obtiene la beca Gallinal y realiza estudios en Ámsterdam y París de 1957 a 1960. En 1966 realiza un segundo viaje de estudios, esta vez en misión oficial. En 1952 es, con su marido, José Pedro Costigliolo, cofundadora del Grupo de Arte No-Figurativo. Profesora de dibujo en Enseñanza Secundaria y de Historia y Cultura Artística en los cursos preparatorios de Arquitectura. De 1962 a 1973 ejerce la crítica de arte en el diario *Acción*. Entabla amistad con Rod Rothfuss y más tarde con Gyula Kosice, los dos muy ligados al movimiento Madí. Entre otras distinciones cuenta con el Premio de Honor de la Bienal de São Paulo de 1957, el Gran Premio de Pintura del Salón Nacional de 1968, el Gran Premio de Pintura del VII Salón de Primavera de Salto, 1978, y el Premio Figari 1996.

Obra

Es, junto con su pareja artística, José Pedro Costigliolo, una de las pioneras de la estética no figurativa en Uruguay. Planismo, cubismo y arte africano influyen en sus pinturas de los años 40, ya en parte abstractas. Desde principios de los 50 se dedica a la pintura y a la escultura, ahora plenamente geométricas, incluida una temprana etapa madí. Su paleta cromática es reducida, sus formas geométricas están llenas de delicadeza y

musicalidad. En las décadas siguientes elabora un repertorio formal variable cuyos códigos constructivos se reducen a unos pocos. Su serie *Sudamérica* (1958-1960) se caracteriza por el recorte del plano, que conlleva la construcción poligonal del signo. En las series *Capricornio* y *Córdoba* (1965-1975) utiliza una perforación espacial del plano que da lugar a una construcción nodal de desarrollo virtualmente infinito. Finalmente, sus series *Variantes* y *Vibrantes* (1975-1985) están basadas en la perturbación volumétrica del plano mediante la subdivisión de su superficie. Así crea relieves y vibraciones de acuerdo con secuencias de modulación cromática hermanadas con las composiciones del op art.

Exposiciones individuales

- 1954 *Pintura y escultura. Costigliolo. Freire. Llorens*, Galería Salamanca, Montevideo
- 1956-57 *María Freire. José Costigliolo. Pinturas*, Museu de Arte Moderna, São Paulo; Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro (catálogo)
- 1958 *Freire. Costigliolo. Gouaches, 1953-1958*, Ateneo, Barcelona (catálogo)
- 1959 *María Freire. José Pedro Costigliolo. Galerie les Contemporains*, Bruselas (catálogo)
- 1966 *María Freire. José Pedro Costigliolo*, Pan American Union, Washington, D.C. (catálogo)
- 1967 Galería Lirloy, Buenos Aires
- 1976 Galería Portal, São Paulo
- 1990 Galería Bruzzone, Montevideo
- 1998 Museo de Arte Contemporáneo de El País, Montevideo
- 2007 *52 premio nacional de artes visuales*, Casa de la Cultura, Maldonado; Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo (catálogo)

Exposiciones colectivas

- 1953 *II Bienal Internacional de São Paulo*
- 1955 *III Bienal Internacional de São Paulo*
- 1957 *IV Bienal Internacional de São Paulo*
- 1966 *XXXIII Biennale di Venezia*
- 1994 *Constructivism in Latin America*, University of Essex, University Gallery, Colchester, Gran Bretaña
- 1997-98 *Arte Madí*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid; Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Badajoz
- 1999 *Cuerpos, redes, voces, tránsitos. Horizontes cambiantes*, Casa de América, Madrid
- 2001 *Abstract Art from the Río de la Plata. Buenos Aires and Montevideo, 1933-1953*, The Americas Society, Nueva York
- 2003 *IV Bienal de Artes Visuais do Mercosul*, Porto Alegre (expo. individual)
- 2005 *V Bienal de Artes Visuais do Mercosul*, Porto Alegre
- 2006 *Un siglo de arte uruguayo*, Galería de las Misiones, José Ignacio
- 2006 *The Sites of Latin American Abstraction*, Cisneros Fontanals Art Foundation, Miami, Florida [expo. itinerante]
- 2009 *Geometric Abstract Works. The Latin American Vision from the 1950s, 60s and 70s*, Henrique Faria Fine Art, Nueva York

- 2010 *Bright Geometry. Abstract Geometric Paintings and Sculpture by Artists from Argentina and Uruguay*, Cecilia de Torres Gallery, Nueva York
- 2010 *Then & Now. Abstraction in Latin American Art from 1950 to present*, 60 Wall Gallery, Deutsche Bank, Nueva York
- 2010 *Vibración. Moderne Kunst aus Lateinamerika. The Ella Fontanals-Cisneros Collection*, Bundeskunsthalle, Bonn (folleto)
- 2010 *Constructive Spirit. Abstract Art in South and North America, 1920s-50s*, Newark Museum, Newark, Nueva Jersey; Amon Carter Museum, Fort Worth, Texas

Museos y Colecciones

Daros-Latinamerica Collection, Zúrich

Fundación Cisneros, Colección Patricia Phelps de Cisneros, Caracas, Venezuela

Museo de Arte Contemporáneo de El País, Montevideo, Uruguay

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España

Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo, Uruguay

University of Essex Collection of Latin American Art, Colchester, Gran Bretaña

University of Texas, Blanton Museum of Art, Austin, Texas, EE. UU.

Bibliografía

Cf. BIB. B) 366, 397, 453; BIB. C) 18, 46

Rothfuss, Rhod

Carlos María (Rhod) Rothfuss, pintor y escultor uruguayo, nació en 1920 en Montevideo y murió el 31 de diciembre de 1969 en la misma ciudad.

Biografía

En 1938 comienza estudios en el Círculo de Bellas Artes de Montevideo, con Guillermo Laborde y José Cúneo, y a principios de los años 40 en la Academia de Bellas Artes. En 1939 conoce a Carmelo Arden Quin y más tarde, al establecerse en Buenos Aires, a Gyula Kosice y Tomás Maldonado. En 1944 forma parte del grupo editor de la revista *Arturo*, donde publica su artículo "El marco. Un problema de la plástica actual". Cofundador en 1946 del Movimiento Madí junto a Arden Quin, Gyula Kosice y Diyi Laań, entre otros. Con el grupo participa ese mismo año en la *Primera Exposición MADÍ* en la Galería Van Riel, en la segunda y tercera *Exposición MADÍ* en la Escuela Libre de Arte Altamira y en el Bohemien Club de Buenos Aires y en la *Primera exposición Madí internacional*, organizada en el Ateneo de Montevideo. En 1948 forma parte de la representación argentina en el Salon des Réalités Nouvelles de París. En 1952 y 1953 participa junto con José Pedro Costigliolo y María Freire en las exposiciones de arte no figurativo.

Obra

Entre 1945 y 1950 crea esculturas abstractas con algunos componentes móviles y utiliza rombos y figuras geométricas irregulares en sus pinturas porque "una pintura debe ser algo que empiece y termine en ella misma. Sin solución de continuidad", como afirma el propio artista. Estudia el desplazamiento perceptivo producido por polígonos adyacentes, tratado en su artículo "Un aspecto de la superposición", publicado en el número 2 de la revista *Madí*, en 1948.

Exposiciones colectivas

- 1980 *Vanguardias de la década del 40. Arte Concreto-Inventivo, Arte Madí, Perceptismo*, Museo de Artes Plásticas Eduardí Sívori, Buenos Aires
- 1992-93 *Artistas latinoamericanos del siglo XX*, Estación Plaza de Armas, Sevilla; Musée national d'art moderne, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, París; Josef-Haubrich-Kunsthalle, Colonia; The Museum of Modern Art, Nueva York
- 1994-95 *Art from Argentina, 1920-1884*, Museum of Modern Art, Oxford [expo. itinera]
- 1997-98 *Arte Madí*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid; Museo Extremeño e Iberoamericano, Badajoz
- 2000 *Heterotopías. Medio siglo sin lugar. 1918-1968*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid
- 2001 *Abstract Art from the Río de la Plata. Buenos Aires and Montevideo, 1933-1953*, The Americas Society, Nueva York
- 2002 *Madí. L'art sud-américain*, Musée de Grenoble, Grenoble
- 2003-04 *Arte abstracto argentino*, Galleria d'arte moderna e contemporanea, Bérgamo; Fundación Proa, Buenos Aires
- 2004 *Inverted utopias. Avant-garde Art in Latin America*, Museum of Fine Arts, Houston, Texas
- 2007 *The Geometry of Hope. Latin American abstract Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection*, Blanton Museum of Art, The University of Texas at Austin, Austin; Grey Art Gallery, New York University, Nueva York (BIB).

Museos y Colecciones

Musée de Grenoble, Grenoble, Francia

Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, Fundación Constantini, Buenos Aires, Argentina

Museum of Fine Arts, Houston, Texas, EE. UU.

The Museum of Geometric and MADÍ Art, Dallas, Texas, EE. UU.

Textos del artista

Cf. BIB. C) 42, 43

Bibliografía

Cf. BIB. B) 408

Torres-García, Joaquín

Joaquín Torres-García, pintor, escultor y dibujante uruguayo, nació el 28 de julio de 1874 en Montevideo y murió el 8 de agosto de 1949 en la misma ciudad.

Biografía

Hijo de catalán y uruguayo, en 1891 se trasladó con su familia a Cataluña. En Barcelona asiste a clases en la Academia Baixas y en la Escuela Oficial de Bellas Artes La Llotja. Realiza algunos trabajos como ilustrador para revistas. Conoce a Pablo Picasso y con Joan y Julio González frecuenta círculos bohemios. De 1903 a 1907 colabora con Antoni Gaudí en las vidrieras de la Basílica de la Sagrada Familia y en la reforma de la Catedral de Palma de Mallorca. En 1910 decora el pabellón uruguayo de la Exposición Universal de Bruselas, y en 1913 realiza una serie de murales para la decoración de un salón de la Diputación Provincial de Barcelona. Se dedica a la enseñanza, escribe sobre arte y fabrica juguetes de madera, que expone por primera vez en 1918. De 1920 a 1922 se establece en Nueva York, donde continúa con la fabricación de juguetes, algo que realiza por encargo. Tras temporadas en Italia y en el Sur de Francia, en 1926 va a París; allí conoce, entre muchos otros, a Michel Seuphor, Theo van Doesburg y Piet Mondrian, que le familiarizan con el neoplasticismo. En 1930 es cofundador del grupo Cercle et Carré y su revista del mismo nombre, que promocionaron la primera exposición internacional de arte constructivista y abstracto. En 1934, tras una estancia en Madrid en la que intenta formar un grupo de arte constructivo, regresa a Uruguay. Trabaja en Montevideo como artista y docente de gran influencia. En 1935 funda la Asociación de Arte Constructivo, y, a partir de 1936, publica la revista *Círculo y Cuadrado*; desde 1944 dirige el *Taller Torres-García*, organiza numerosas exposiciones y dicta conferencias, difundiendo el universalismo constructivo como logro de la Escuela del Sur.

Obra

En su juventud forma parte del movimiento del noucentisme catalán, basado en el clasicismo y en la tradición mediterránea, con una tendencia monumental y pastoral. Al final de los años 20 se acerca al constructivismo. Animado por el arte prehistórico y precolombino, desarrolla en las dos siguientes décadas el llamado universalismo constructivo, que tiende a unir todas las artes visuales y a combinar el arte amerindio de las Américas con el movimiento constructivista europeo.

Exposiciones individuales

- 1921 *Torres-García & Stuart Davis*, Whitney Studio Club, Nueva York

1933	Museo de Arte Moderno, Madrid	1985	<i>Grid, Pattern, Sign. Paris-Montevideo, 1924-1944</i> , Hayward Gallery, Londres (catálogo)	2007	<i>Darrere la máscara constructiva</i> , Fundació Caixa Girona, Centre Cultural de Caixa Girona, Fontana D'or, Gerona (catálogo)	Collection, Fogg Art Museum, Cambridge, Massachusetts
1947	<i>Mística de la pintura</i> , Asociación de Arte Constructivo, Montevideo (catálogo)	1986	<i>Estructura-dibuix-símbol. Paris-Montevideo, 1924-1944</i> , Fundació Joan Miró, Barcelona (catálogo)	2008	<i>Tras la máscara constructiva</i> , Fundación CajaMurcia, Murcia (catálogo)	2001-02 <i>Abstracción. El paradigma amerindio</i> , Institut Valencià d'Art Modern, Valencia; Palais des Beaux-Arts, Bruselas
1951	<i>Pinturas</i> , Instituto de Arte Moderno, Buenos Aires (catálogo)	1988	<i>Cataluña eterna</i> , Galería Sur, Punta del Este (catálogo)	2008	<i>Una vida en papel</i> , Museu Valencià de la Il·lustració i la Modernitat, Valencia (catálogo)	2002 <i>Artistas modernos rioplatenses en Europa 1911-1924. La experiencia de la vanguardia</i> , Museo de Arte Latinoamericano, Buenos Aires
1951	Salón de Exposición de la Comisión Municipal de Cultura, Montevideo (catálogo)	1988	<i>Cataluña eterna. Bocetos y dibujos para los frescos de la Diputación de Barcelona</i> , Fundación Torres García, Montevideo (catálogo)	2009	<i>Universalismo constructivo</i> , Fundación Antonio Saura, Cuenca (catálogo)	2002 <i>Da Puvís de Chavannes a Matisse e Picasso. Verso l'arte moderna</i> , Palazzo Grassi, Milán
1955	Musée national d'art moderne, París (catálogo)	1988	<i>Época catalana (1908-1928)</i> , Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo (catálogo)	2009	<i>Constructing Abstraction with Wood</i> , Menil Collection, Houston, Texas (catálogo)	2003 <i>Geometrías. Abstracción geométrica latinoamericana en la Colección Cisneros</i> , Museo de Arte Latinoamericano, Buenos Aires
1960	Rose Fried Gallery, Nueva York (catálogo)	1989	<i>Óleos y dibujos</i> , Galería Thomas Levy, Madrid (catálogo)	Exposiciones colectivas		
1961	Pan American Union, Washington, D.C. (catálogo)	1989	<i>Obras sobre papel. Una retrospectiva</i> , Galería Siete Siete, Caracas (catálogo)	1950	<i>Torres-García and his Workshop</i> , Pan American Union, Washington, D.C.	2004 <i>Inverted utopias. Avant-garde Art in Latin America</i> , Museum of Fine Arts, Houston, Texas
1961	Stedelijk Museum, Ámsterdam (catálogo)	1990	<i>Hommage à Torres-García. Œuvres de 1928 à 1948</i> , Galerie Marwan Hoss, París (catálogo)	1959	<i>V Bienal Internacional de São Paulo</i>	2006 <i>Cruce de miradas. Visiones de América Latina. Colección Patricia Phelps de Cisneros</i> , Museo del Palacio de Bellas Artes, México, D. F.
1962	Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden (catálogo)	1990	Caja General de Ahorros de Granada, Centro Cultural, Granada (catálogo)	1960	<i>Taller Torres-García</i> , New School for Social Research, New School Art Center, Nueva York	2006 <i>Un siglo de arte uruguayo</i> , Galería de las Misiones, José Ignacio
1964	Rose Fried Gallery, Nueva York (catálogo)	1994	Corporación Cultural de las Condes, Santiago de Chile (catálogo)	1969	<i>Joaquín Torres-García. El constructivismo universal y su derrotero Uruguayo</i> , Intendencia Municipal de Montevideo, Montevideo	2006 <i>The Sites of Latin American Abstraction</i> , Cisneros Fontanals Art Foundation, Miami, Florida [expo. itinerante]
1964	<i>Obras de museos y colecciones particulares de Montevideo y Buenos Aires</i> , Centro de Artes Visuales (Instituto Torcuato Di Tella), Buenos Aires (catálogo)	1995	<i>Barradas, Torres-García</i> , Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires (catálogo)	1987	<i>Seis maestros de la pintura uruguaya. Juan Manuel Blanes, Carlos Federico Sáez, Pedro Figari, Joaquín Torres-García, Rafael Barradas, José Cúneo</i> , Museo Nacional de Bellas Artes, Montevideo	2006 <i>Vasos comunicantes 1900-1950. Vanguardias latinoamericanas y Europa</i> , Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, Segovia
1965	Musée national d'art moderne, París (catálogo)	1995	<i>Pintures de mon repòs</i> , Museu d'Art Modern, Barcelona; Fundació Cultural Caixa de Terrassa, Tarrasa (catálogo)	1988-90	<i>The Latin American Spirit. Art and Artists in the United States, 1920-1970</i> , Bronx Museum of the Arts, Nueva York [expo. itinerante]	2007 <i>New Perspectives in Latin American Art</i> , The Museum of Modern Art, Nueva York
1965	Galería Moretti, Montevideo (catálogo)	1996	<i>Obra constructivista</i> , Museo de Pontevedra, Pontevedra (catálogo)	1989-90	<i>Art in Latin America. The Modern Era, 1820-1980</i> , The Hayward Gallery, Londres; Nationalmuseum y Moderna Museet, Estocolmo; Palacio de Velázquez, Madrid	2007 <i>Cubismo y tendencias afines</i> , Museo de Bellas Artes, Alicante; Museo de Bellas Artes, Caracas
1970	<i>Universalismo constructivo</i> ; Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires (catálogo)	1996	<i>A vanguardia no Uruguai. Barradas e Torres-García</i> , Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo; Museu de Arte Moderna, São Paulo (catálogo)	1991-93	<i>La Escuela del Sur. El Taller Torres-García y su legado</i> , Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid [expo. itinerante]	2007 <i>The Geometry of Hope. Latin American abstract Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection</i> , Blanton Museum of Art, The University of Texas at Austin, Austin; Grey Art Gallery, New York University, Nueva York
1970	National Gallery of Canada, Ottawa; Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York; Rhode Island School of Design, Museum of Art Providence, Rhode Island (catálogo)	1997	<i>Artista y teórico. Centro de Exposiciones y Congresos</i> , Zaragoza (catálogo)	1992	<i>Crosscurrents of Modernism. Four Latin American Pioneers. Diego Rivera, Joaquín Torres-García, Wifredo Lam, Matta</i> , Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, D.C.	2008-09 <i>Explorando el Sur. El universalismo constructivo y otras tendencias en América Latina</i> , Fundación Carlos de Amberes, Madrid; Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Badajoz
1971	University of Texas at Austin, Archer M. Huntington Art Gallery, Austin, Texas (catálogo)	1997	<i>Aladdin toys. Les juguines de Torres-García</i> , Institut Valencià d'Art Modern, Centre Julio González, Valencia (catálogo)	1992-93	<i>Artistas latinoamericanos del siglo XX</i> , Estación Plaza de Armas, Sevilla; Musée national d'art moderne, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, París; Josef-Haubrich-Kunsthalle, Colonia; The Museum of Modern Art, Nueva York	2010 <i>Géométrie hors limites. Art contemporain latino-américain dans la collection Jean et Colette Cherqui</i> , Maison de l'Amérique Latine, París
1973	<i>Exposición antológica</i> , Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid (catálogo)	1999	<i>Óleos, dibujos, esculturas y juguetes</i> , Museo Ramón Gaya, Murcia (catálogo)	1994	<i>XXII Bienal Internacional de São Paulo</i>	2010 <i>Constructive Spirit. Abstract Art in South and North America, 1920s-50s</i> , Newark Museum, Newark, Nueva Jersey
1974	Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo (catálogo)	2000	Ayuntamiento, La Coruña (catálogo)	1995	<i>D'una terra, d'un paisatge</i> , Ajuntament de Girona, Gerona	2010 <i>Vibración. Moderne Kunst aus Lateinamerika. The Ella Fontanals-Cisneros Collection</i> , Bundeskunsthalle, Bonn
1974	<i>Exposición homenaje a Torres-García. Juguetes, objetos de arte, maderas</i> , Museo de Arte Precolombino, Montevideo (catálogo)	2000	<i>Dibujos de las colecciones de Alejandra, Claudio y Aurelio Torres-García</i> , Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa, Bilbao (catálogo)	1996	<i>Constructive Universalism and the School of the South</i> , Art Museum of the Americas, Washington, D.C.	
1974	<i>Exposición homenaje centenario de su nacimiento</i> , Dau al Set Galería d'Art, Barcelona (catálogo)	2001	<i>Dibujos del universalismo constructivo. Exposición itinerante del Museo Torres García</i> , Museo Pablo Serrano, Zaragoza (catálogo)	1997	<i>Joaquín Torres-García y la Escuela del Sur. La colección de Adolfo Maslach. Visión de una poética constructiva. El universalismo constructivo y la Escuela del Sur</i> , Museo de Bellas Artes, Caracas	Museos y Colecciones
1974	<i>Épocas figurativas</i> , Galería Arturo Ramón, Barcelona (catálogo)	2001	<i>Universalismo constructivo</i> , Fundación Picasso, Museo Casa Natal, Málaga (catálogo)	1999	<i>Escuela del Sur. Taller Torres-García y su legado</i> , Fundación Caja Madrid, Madrid	Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, Nueva York, EE. UU. Art Museum of the Americas, Washington, D.C., EE. UU. Biblioteca Luis Ángel Arango, Banco de la República de Colombia, Bogotá, Colombia Colección FEMSA (Fomento Económico Mexicano S.A.), Monterrey, México Colección Fundación Telefónica, Madrid, España Daros-Latinamerica Collection, Zúrich, Suiza Fundación Caixa Galicia, Vigo, España Fundación Proa, Buenos Aires, Argentina Galleria degli Uffizi, Florencia, Italia
1974	<i>Chronology and Catalogue of the Family Collection</i> . University of Texas at Austin Art Museum, Archer M. Huntington Art Gallery, Austin, Texas (catálogo)	2002	<i>Un monde construit</i> , Musée d'Art Moderne et Contemporain, Estrasburgo; <i>Un mundo construido</i> , Museo Colecciones ICO, Madrid (catálogo)	2000	<i>Heterotopías. Medio siglo sin lugar. 1918-1968; Fricciones</i> , Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid	
1975	<i>Construction et symboles</i> , Musée d'art moderne de la ville de Paris, París (catálogo)	2002	<i>Joaquín Torres-García y Rafael Barradas. Las vanguardias en España 1917-1929</i> , Embajada de España, Montevideo (catálogo)	2001	<i>Abstract Art from the Río de la Plata. Buenos Aires and Montevideo, 1933-1953</i> , The Americas Society, Nueva York	
1977	<i>Exhibition of Paintings, Reliefs & Drawings</i> , Sidney Janis Gallery, Nueva York (catálogo)	2003	Museo Picasso, Barcelona (catálogo)	2001	<i>Geometric Abstraction. Latin American Art from the Patricia Phelps de Cisneros</i>	
1979	Museo de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, São Paulo (catálogo)	2004	<i>Universalismo constructivo. Óleos, maderas y dibujos</i> , Museo Torres García, Montevideo (catálogo)			
1980	<i>Su visión constructiva</i> , Museo de Bellas Artes, Caracas (catálogo)	2007	<i>Aladdin. Universalismo constructivo</i> , Museo Oscar Niemeyer, Curitiba (catálogo)			
1981	<i>Paintings, Constructions and Drawings</i> , Salander-O'Reilly Galleries, Nueva York (catálogo)	2007	<i>A vanguardia cotiá. Torres-García e Barradas, 1917-1929</i> , Museo de Pontevedra, Pontevedra (catálogo)			
1981	<i>Exposición del gran pintor uruguayo</i> , Museo de Arte Moderno, México, D. F.; Museo de Monterrey, Monterrey (catálogo)					
1982	<i>Pinturas, Barcelona - Nueva York - Liorna - París - 1916-1928</i> , Vermeer Galería de Arte, Buenos Aires (catálogo)					
1984	<i>Paintings and Constructions</i> , Gimpel Fils Gallery, Londres (catálogo)					

Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, D.C., EE. UU.

Institut Valencià d'Art Modern, Valencia, España

Lille Métropole Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut, Lille, Francia

Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, EE. UU.

Musée national d'art moderne, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, París, Francia

Museo de Arte Contemporáneo Internacional Rufino Tamayo, México, D. F., México

Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, Fundación Constantini, Buenos Aires, Argentina

Museo de Arte Moderno, Trujillo, Perú

Museo de Bellas Artes, Bilbao, España

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España

Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo, Uruguay

Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina

Museo Patio Herreriano, Valladolid, España

Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, España

Museo Torres García, Montevideo, Uruguay

Museu de Arte de São Paulo, São Paulo, Brasil

Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, España

Museum of Fine Arts, Houston, Texas, EE. UU.

Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, Pennsylvania, EE. UU.

San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, EE. UU.

Santa Barbara Museum of Art, Santa Barbara, California, EE. UU.

The Ella Fontanals Cisneros Collection, Cisneros Fontanals Art Foundation, Miami, Florida, EE. UU.

The Museum of Modern Art, Nueva York, EE. UU.

University of Iowa Museum of Art, Iowa City, Iowa, EE. UU.

University of Texas, Blanton Museum of Art, Austin, Texas, EE. UU.

Textos del artista

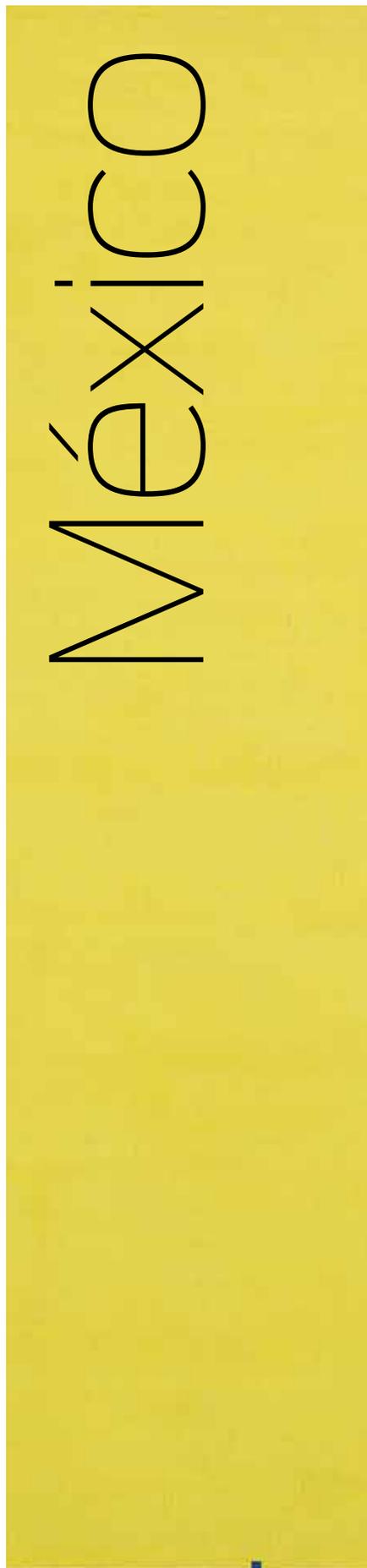
Cf. BIB. B) 455-464

Bibliografía

Cf. BIB. B) 20, 39, 41, 69, 86, 90, 101, 102, 118, 120, 134, 142, 154, 155, 157, 163, 164-166, 171, 178, 180-182, 204-205, 212, 235, 302, 312, 322, 323, 354, 359, 363, 385, 387, 402, 405, 417, 438-439, 454

Enlaces

www.torresgarcia.org.uy



Cueto, Germán

Germán Gutiérrez Cueto, escultor, pintor, dibujante y diseñador de títeres mexicano, nació el 8 de febrero de 1893 en México, D. F., y murió el 14 de febrero de 1975 en la misma ciudad.

Biografía

Entra en contacto con el arte moderno en España entre 1916 y 1917, a través de su prima María Gutiérrez Blanchard. En 1918 acude, durante un breve tiempo, a la Academia de San Carlos de la Ciudad de México, continuando después sus estudios de arte de forma autodidacta. En 1919 se casa con la artista Dolores (Lola) Velásquez (1897-1978), de la que se separará en 1936. Ambos son cofundadores, en 1924, del grupo artístico vanguardista los Estridentistas. Desde 1927 hasta 1932 vive con Lola en París, donde conocen, entre otros, a Joaquín Torres-García, Jacques Lipchitz y Constantin Brancusi, así como a los miembros del grupo Cercle et Carré. Más tarde fundan en México una compañía de títeres, con la que realizan giras presentando sus obras y personajes. En 1934 se adhiere a la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios. En 1948 es nombrado director del Instituto de Danza del Palacio de Bellas Artes. En 1968 ingresa en la Academia de Artes de la Ciudad de México como miembro fundador.

Obra

Es uno de los primeros escultores modernos en México y América Latina, en vida poco valorado y casi exiliado en su propio país. Trabaja entre la creación de máscaras y la escultura abstracta, usando planchas metálicas, aluminio, papel, alambre, vidrio, plástico, latón y piedra. Destaca también su aportación a las artes del espectáculo y a la enseñanza. En los años 40 realiza máscaras para diferentes ballets, utilizando el hormigón, el cable eléctrico y el alambre metálico. De 1941 a 1945 elabora dibujos abstractos de gran formato en negro o lápiz de color. Entre sus esculturas monumentales destaca *El corredor* para la Ruta de la Amistad, en el marco de los XIX Juegos Olímpicos de Ciudad de México en 1968.

Exposiciones individuales

- 1944 Galería de Arte Mexicano, México, D. F. (catálogo)
- 1954 Svensk-Franska Konstgalleriet, Estocolmo (catálogo)
- 1965 *Obras*, Museo de Arte Moderno, México, D. F. (catálogo)
- 1981 Museo de Arte Moderno, México, D. F.
- 2000 Centro Cultural Santo Domingo, Oaxaca
- 2005 Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid (catálogo)

2006 *La memoria como vanguardia*, Museo Federico Silva, San Luis Potosí; Museo de Arte, Zapopan, Jalisco (catálogo)

2006 Museo de Arte Alvaro y Carmen T. de Carrillo Gil, México, D. F. (catálogo)

2010 *Hierros y sombras*, Freijo Fine Art, Madrid

Exposiciones colectivas

1930 Exposición *Cercle et Carré*, Galerie 23, París

1991 *Modernidad y modernización en el arte mexicano 1920-1960*, Museo Nacional de Arte, México, D. F.

1998 *Forjar el espacio. La escultura forjada en el siglo XX*, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria

Museos y Colecciones

Biblioteca México, México, D. F., México

Colección Blaisten en el Centro Cultural Universitario Tlatelolco, México, D. F., México

Musée d'art moderne, Lille, Francia

Museo de Arte Moderno, México, D. F., México

Museo Nacional de Arte, México D. F., México

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España

Stedelijk Museum, Ámsterdam, Holanda

Bibliografía

Cf. BIB. B) 58, 238, 320

Bay, Juan

Juan Bay, pintor, dibujante y crítico de arte argentino, nació en 1892 en Trenque Lauquen, Buenos Aires, y murió en 1978 en Italia.

Biografía

Desde 1908 reside en Milán, donde hasta 1914 cursa estudios de dibujo y pintura. Antes de 1920 participa en diversas exposiciones colectivas, entre otras en una muestra libre futurista, realizada en la *Umanitaria* de Milán en 1911. Entre 1925 y 1929 ejerce la docencia en Argentina. De vuelta en Italia, es miembro activo del Gruppo del Milione en Milán y escribe críticas de arte para diarios europeos y argentinos. Los futuristas le invitan a exponer con ellos en la Bienal de Venecia de 1942 y en la Cuadrienal de Roma de 1943. En 1949 regresa a la Argentina y en 1952 se adscribe al Movimiento de Arte Madí y participa en varias exposiciones del grupo: en 1955 en la Galería Krayd de Buenos Aires y en la Galleria Numero de Florencia; en 1956 en la Galería Bonino y en 1957 en la Galería Van Riel, ambas de Buenos Aires.

Obra

A partir de la segunda década del siglo XX, su obra está relacionada con el futurismo y más tarde con la pintura constructivista y concretista. Entre las obras de este periodo se encuentran sobre todo relieves abstractos en madera con colores brillantes. Se distinguen por las curvas, ángulos y espacios vacíos que dejan ver la pared del fondo; no tienen marco ni se reducen al espacio rectangular tradicional; además, con frecuencia generan una sensación de movimiento, quizás una herencia del futurismo.

Exposiciones individuales

- 1949 Galería Van Riel, Buenos Aires
- 1951 *Juan Bay. Emilio Pettoruti*, Galería Bonino, Buenos Aires (catálogo)
- 1978 Galerie Alexandre de la Salle, Saint-Paul-de-Vence

Exposiciones colectivas

- 1942 *XXII Biennale di Venezia*
- 1952 *La pintura y la escultura argentinas de este siglo*, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires
- 1955 *10 artisti. Disegni, tempere, progetti. Arte madí*, Galleria Numero, Florencia
- 1958 *Art Madí International. Groupe Argentin*, Galerie Denise René, París
- 1980 *Vanguardias de la década del 40. Arte Concreto-Inventiva, Arte Madí, Perceptismo*, Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori, Buenos Aires
- 1989-90 *Art in Latin America. The Modern Era, 1820-1980*, The Hayward Gallery, Londres;

- Nationalmuseum y Moderna Museet, Estocolmo; Palacio de Velázquez, Madrid
- 1990 *Argentina. Arte concreto-inventiva 1945, Grupo Madí 1946*, Rachel Adler Gallery, Nueva York
- 1992-93 *Artistas latinoamericanos del siglo XX*, Estación Plaza de Armas, Sevilla; Musée national d'art moderne, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, París; Josef-Haubrich-Kunsthalle, Colonia; The Museum of Modern Art, Nueva York
- 2002 *Madí. L'art sud-américain*, Musée de Grenoble, Grenoble
- 2003-04 *Arte abstracto argentino*, Galleria d'arte moderna e contemporanea, Bérgamo, Italia; Fundación Proa, Buenos Aires
- 2010 *Géometrie hors limites. Art contemporain latino-américain dans la collection Jean et Colette Cherqui*, Maison de l'Amérique latine, París

Museos y Colecciones

Galleria d'Arte Moderna, Milán, Italia
Musée de Grenoble, Grenoble, Francia
Musei del Castello Sforzesco, Milán, Italia
Museo d'Arte Contemporanea, Villa Croce, Génova, Italia

Bibliografía

Cf. BIB. B) 28

Blaszko, Martin

Martin Blaszko (o Blasko o Blaszkowski), pintor, escultor y dibujante argentino de origen alemán, nació el 12 de diciembre de 1920 en Berlín; vive en Buenos Aires.

Biografía

Tras la toma del poder por los nazis en 1933, Blaszko tiene que abandonar Alemania y vive unos años en Polonia, donde aprende dibujo con Henryk Barczyński. En 1938 acoge las enseñanzas de Jankel Adler en Danzig y durante una breve estancia en París entra en contacto con Marc Chagall. En 1939 emigra a la Argentina. Carmelo Arden Quin le enseña composición en 1945. En 1946 es cofundador del Movimiento de Arte Madí. Su proyecto para el *Monumento al prisionero político desconocido* es merecedor de un premio del Institute of Contemporary Arts de Londres en 1952. Medalla de Bronce de la Exposición Universal de Bruselas en 1958; Primer Premio en el Salón de Mar del Plata, 1959; Medalla de Oro del Parlamento Argentino, 1973, y Primer Premio en el concurso Homenaje al día internacional de la Paz, organizado por la Ciudad de Buenos Aires, 1986.

Obra

A partir de 1947 empieza a realizar esculturas de gran formato, principalmente en madera, bronce y cemento. Su obra está basada en

un balance de fuerzas opuestas o en la relación rítmica entre valores plásticos opuestos y la coplanaridad. De acuerdo con las ideas madí, lleva a cabo la conjunción entre planos independientes, que reemplazan a las formas de la abstracción geométrica, aboliendo la tendencia a interpretar cualquier forma como una figura sobre un plano de fondo. También realiza esculturas para espacios públicos, como *Júbilo* (1991), en el Parque Centenario en Buenos Aires.

Exposiciones individuales

- 1954 Galería Müller, Buenos Aires
- 1961 *15 años de escultura*, Galería Lirolay, Buenos Aires (catálogo)
- 1974 *Escultura, Óleos, Collages y Dibujos*, Galería de Arte Vermeer, Buenos Aires
- 1976 *El Mensaje*, Galería de Arte, Buenos Aires (catálogo)
- 1977 *Del Retiro* Galería de Arte, Buenos Aires
- 1981 *Inter-American Development Bank*, Washington, D.C.
- 1990 *Sculptures, Collages*, Galerie Edwige Herdé, París
- 2000 Museo Luis Perloti, Buenos Aires
- 2001 *Nace una escultura*, Museo de Arte Moderno, Buenos Aires
- 2002 *Zeichnungen und Collagen*, Johann Wolfgang Goethe-Universität, Fráncfort del Meno
- 2002 *Esculturas en el Jardín*, Asociación Cultural Pestalozzi, Buenos Aires
- 2004 RO Galería de Arte, Buenos Aires
- 2007 The Museum of Geometric and MADí Art, Dallas, Texas; Insight Arte, Buenos Aires (catálogo)
- 2007 Galería Emily Murphy, Madrid
- 2007 *Collages*, Asperger Gallery, Berlín (catálogo)
- 2008 *60 años de arte*, Galería de Arte Laura Haber, Buenos Aires (catálogo)
- 2009 *Arte y paisaje*, Centro Municipal de Exposiciones, San Isidro, Buenos Aires (catálogo)

Exposiciones colectivas

- 1951 *I Bienal Internacional de Arte de São Paulo*
- 1956 *XXVIII Biennale di Venezia*
- 1958 *Exposition Universelle et Internationale*, Bruselas
- 1990 *Argentina. Arte concreto-inventiva 1945, Grupo Madí 1946*, Rachel Adler Gallery, Nueva York
- 1991 *Arte concreto inventiva, Arte madí*, Haus Konstruktiv, Stiftung für konstruktive und konkrete Kunst, Zürich
- 1992-93 *Artistas latinoamericanos del siglo XX*, Estación Plaza de Armas, Sevilla; Musée national d'art moderne, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, París; Josef-Haubrich-Kunsthalle, Colonia; The Museum of Modern Art, Nueva York
- 1995 *Arte al Sur*, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires
- 1997-98 *Arte Madí*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid; Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Badajoz

- 2001 *Abstract Art from the Río de la Plata. Buenos Aires and Montevideo, 1933-1953*, The Americas Society, Nueva York
- 2003 *Desde la geometría. 2 + 10*, Salas Nacionales de Exposición, Palais de Glace, Buenos Aires
- 2003-04 *Arte abstracto argentino*, Galleria d'arte moderna e contemporanea, Bérgamo, Italia; Fundación Proa, Buenos Aires
- 2006 *The Sites of Latin American Abstraction*, Cisneros Fontanals Art Foundation, Miami, Florida [expo. itinerante]
- 2007 *The Geometry of Hope. Latin American Abstract Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection*, Blanton Museum of Art, The University of Texas at Austin, Austin; Grey Art Gallery, New York University, Nueva York
- 2008 *Mouvement MADI International. Buenos Aires 1946 - Paris 2008*, Maison d'Amérique Latine, París
- 2009 *Geometric Abstract Works. The Latin American Vision from the 1950s, 60s and 70s*, Henrique Faria Fine Art, Nueva York
- 2010 *Vibración. Moderne Kunst aus Lateinamerika. The Ella Fontanals-Cisneros Collection*, Bundeskunsthalle, Bonn (folleto)

Museos y Colecciones

Museo de Arte Contemporáneo Latinoamericano, La Plata, Buenos Aires, Argentina
 Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, Fundación Costantini, Buenos Aires, Argentina
 Museo de Arte Moderno, Buenos Aires, Argentina
 The Museum of Geometric and MADI Art, Dallas, Texas, EE. UU.

Textos del artista

Cf. BIB. C) 5, 6, 7, 8

Bibliografía

Cf. BIB. B) 56, 194, 360
 Cf. BIB. C) 11

Enlaces

www.martinblaszko.com.ar

Del Prete, Juan

Juan del Prete, pintor, dibujante, escultor, escenógrafo, diagramador y fotógrafo argentino de origen italiano, nació el 5 de octubre de 1897 en Vasto, Chieti, Italia, y murió el 4 de febrero de 1987 en Buenos Aires.

Biografía

Siendo niño emigra con su familia a Buenos Aires. Como artista es autodidacta, aunque cuenta con estudios breves en la Academia Perugini y en el taller de la Mutualidad de Estudiantes de Bellas Artes. Conoce a Raquel Forner. En 1922 forma junto con otros el Grupo Vermellón. En 1929 adopta la nacionalidad argentina. Obtiene una beca de la Asociación

Amigos del Arte de Buenos Aires y de 1930 a 1933 vive en París, donde entabla una relación amistosa con Joaquín Torres-García. En 1932 forma parte del grupo Abstraction-Création/Art non Figuratif, junto con Hans (Jean) Arp, Piet Mondrian, Georges Vantongerloo y otros, y colabora en su revista. De regreso en Buenos Aires, sus exposiciones de pintura y escultura de 1933 y 1934 en Amigos del Arte se encuentran entre las primeras no-figurativas en la Argentina. Desde 1937 la artista plástica Eugenia Crenovich (Yente) es su discípula y compañera. A partir de 1953 viaja mucho a Italia y entre 1963 y 1967 vive largas temporadas en Génova. Entre otros galardones destacan el Premio Palanza y el Gran Premio Internacional de la Exposición Universal de Bruselas, ambos de 1958; el Gran Premio de Honor del Salón Nacional de 1963, el Premio Konex de Platino en Pintura Abstracta de 1982 y el Premio Consagración Nacional de 1983, todos de Buenos Aires.

Obra

En los años veinte pinta cuadros de figuración expresiva con mucho empaste y espátula. Al principio de la década de los treinta se acerca a la abstracción geométrica en pintura, con collages de piolines y papeles de color, y con esculturas de yeso o alambre. Siempre heterodoxo e inquieto, dentro de su obra cambia entre lo abstracto y lo figurativo, que plasma con gran fuerza expresiva y dinámicos contornos negros. Cuentan entre sus maestros Giotto, Cézanne y Matisse, pero también hay influencia del cubismo y futurismo. De 1946 a 1955 dominan composiciones geométricas de formas planas y colores fuertes; sigue una etapa de acercamiento al informalismo, con chorreados, manchas y salpicaduras. Después se mantiene la expresividad en su pintura, escultura, collage y objeto ensamblado. Entre sus escenografías se pueden mencionar las obras teatrales de 1934 *Estrella de mar* y *Magia negra*, para Amigos del Arte, y la ópera *Leyenda de Urutaú*, para el Teatro Colón, ambos en Buenos Aires.

Exposiciones individuales

- 1926 Asociación Amigos del Arte, Buenos Aires
 1932 Galerie Vavin, París
 1949 Galería Van Riel, Buenos Aires (catálogo)
 1951 Galería Bonino, Buenos Aires (catálogo)
 1951 Secretaría de Cultura de la Municipalidad, Buenos Aires
 1961 *Retrospectiva*, Museo de Arte Moderno, Buenos Aires (catálogo)
 1964 Galleria Schneider, Roma (catálogo)
 1964 Galleria il Cavallino, Venecia (catálogo)
 1965 Galleria Interarte, Milán (catálogo)
 1965 Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile (catálogo)
 1969 Galería Van Riel, Buenos Aires (catálogo)
 1973 Galleria Artevisive, Roma (catálogo)
 1974 *Retrospectiva 1927-1974*, Lorenzutti Artes y Antigüedades, Buenos Aires (catálogo)
 1982 *Retrospectiva 1924-1984*, Museo de Artes Visuales, Quilmes, Buenos Aires

- 1989 *Homenaje a Juan del Prete*, Fundación San Telmo, Buenos Aires (catálogo)
 1998 *El legado de un maestro*, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires (catálogo)
 2007 *Esculturas, relieve y collage*, Espacio de Arte AMIA, Buenos Aires

Exposiciones colectivas

- 1952 *XXVII Biennale di Venezia*
 1953 *II Bienal Internacional de Arte de São Paulo*
 1957 *IV Bienal Internacional de Arte de São Paulo*
 1958 *Exposition Universelle et International*, Bruselas
 1959 *V Bienal Internacional de Arte de São Paulo*
 1960 *XXXI Biennale di Venezia*
 1987 *Arte Argentina dalla indipendenza ad oggi 1810-1987*, Istituto Italo-Latino Americano, Roma
 2001 *Abstract Art from the Río de la Plata. Buenos Aires and Montevideo, 1933-1953*, The Americas Society, Nueva York
 2003-04 *Arte abstracto argentino*, Galleria d'arte moderna e contemporanea, Bérgamo, Italia; Fundación Proa, Buenos Aires
 2005 *Berni y sus contemporáneos*, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, Fundación Costantini, Buenos Aires
 2010 *Realidad y Utopía - Argentinieners künstlerischer Weg in die Gegenwart*, Akademie der Künste, Berlín

Museos y Colecciones

Museo Cívico, Vasto, Italia
 Museo de Arte Contemporáneo de Rosario, Rosario, Argentina
 Museo de Arte Moderno, Buenos Aires, Argentina
 Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, Rosario, Argentina
 Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina
 Museo Provincial de Bellas Artes, La Plata, Argentina

Bibliografía

Cf. BIB. B) 51, 162, 181, 203, 309, 435, 485

Espinosa, Manuel

Manuel O. Espinosa, pintor, dibujante y escultor argentino, nació el 26 de octubre de 1912 en Buenos Aires y murió el 24 de enero de 2006 en la misma ciudad.

Biografía

Estudia en Buenos Aires en la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón y en la Escuela Superior de Bellas Artes Ernesto de la Cárcova. En 1945 es cofundador de la Asociación Arte Concreto-Inventiva y firma el *Manifiesto Inventivista* del año siguiente. En los años cuarenta se afilia al Partido Comunista Argentino. En 1951 viaja a Europa

y conoce en París a Georges Vantongerloo y en Ámsterdam a Friedrich Vordemberge-Gildewart, quienes lo orientan en sus búsquedas. Entre otros, cuenta con el Premio Consagración Nacional de 1983.

Obra

Tras un breve período surrealista se acerca a la pintura concretista. En algunas obras emplea un sistema serial, colocando en el primer plano figuras geométricas como el cuadrado y el círculo, que se repiten en el medio y en el fondo de la obra. Así logra que el espectador tenga la sensación de un espacio comprimido y profundo. Sigue siempre fiel a la no-figuración y su pintura geométrica se distingue por su claridad y mesura, confiando en elementos mínimos dispuestos en series. En su obra se encuentran transparencias, yuxtaposiciones y superposiciones con ciertos efectos ópticos. El juego entre razón y sensibilidad emana de su gran interés por la música y la literatura.

Exposiciones individuales

- 1947 *Manuel Espinosa. Tomás Maldonado*. Arte Concreto-Inventiva, Sociedad Argentina de Artistas Plásticos, Buenos Aires
 1959 Galería Van Riel, Buenos Aires
 1961 Honorable Concejo Deliberante, Buenos Aires
 1968 Galería Arte Nuevo, Buenos Aires
 1970 Galería Alvear, Buenos Aires
 1971 Galería del Mar, Mar del Plata
 1972 Galería Carmen Waugh, Buenos Aires
 1974 Instituto Argentino Venezolano, Caracas
 1974 Galería Contemporánea, Montevideo
 1975 Centro de Artes y Letras, Punta del Este
 1977 Galería Vermeer, Buenos Aires
 1978 De Armas Gallery, Miami, Florida
 1979 Galería del Retiro, Buenos Aires
 1980 National Arts Center, Ottawa
 1980 Providence of British Columbia, Vancouver
 1981 Del Retiro Galería de Arte, Buenos Aires (catálogo)
 2001 Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, Rosario [expo. antológica]
 2003 *Manuel Espinosa. Antología sobre papel*, Museo de Arte Moderno, Buenos Aires (catálogo)
 2010 *Paintings and Drawings*, Sicardi Gallery, Houston, Texas

Exposiciones colectivas

- 1963 *Del arte concreto a la nueva tendencia*, Museo de Arte Moderno, Buenos Aires
 1973 *Projection et dynamisme. Six peintres argentins*, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, París
 1980 *Vanguardias de la década del 40. Arte Concreto-Inventiva, Arte Madi, Perceptismo*, Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori, Buenos Aires
 1987 *Arte Argentina dall' indipendenza ad oggi 1810-1987*, Istituto Italo-Latino Americano, Roma
 1994-95 *Art from Argentina 1920-1994*, Museum of Modern Art, Oxford [expo. itinerante]

- 2001 *Abstract Art from the Río de la Plata. Buenos Aires and Montevideo, 1933-1953*, The Americas Society, Nueva York
- 2003-04 *Arte abstracto argentino*, Galleria d'arte moderna e contemporanea, Bérgamo, Italia; Fundación Proa, Buenos Aires
- 2006 *The Sites of Latin American Abstraction*, Cisneros Fontanals Art Foundation, Miami, Florida [expo. itinerante]
- 2010 *Vibración. Moderne Kunst aus Lateinamerika. The Ella Fontanals-Cisneros Collection*, Bundeskunsthalle, Bonn (folleto)

Museos y Colecciones

Bank of Boston, Boston, Massachusetts, EE. UU.
 Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, Ecuador
 Chase Manhattan Bank, Nueva York, EE. UU.
 Fundación Cisneros. Colección Patricia Phelps de Cisneros, Caracas, Venezuela
 Museo de Arte Contemporáneo Sofía Imber, Caracas, Venezuela
 Museo de Arte Moderno, Buenos Aires, Argentina
 Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori, Buenos Aires, Argentina
 Museo de Bellas Artes de la Provincia de Buenos Aires, La Plata, Argentina
 Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Santiago de Chile, Chile
 Museo Municipal de Arte Juan C. Castagnino, Mar del Plata, Argentina
 Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, Rosario, Argentina
 Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina
 Museo Nacional de Bellas Artes, Neuquén, Argentina
 Museum of Fine Arts, Houston, Texas, EE. UU.
 National Museum, Damasco, Siria
 Rhode Island School of Design, Museum of Art, Providence, EE. UU.
 The Ella Fontanals Cisneros Collection, Cisneros Fontanals Art Foundation, Miami, Florida, EE. UU.
 University of Texas, Blanton Museum of Art, Austin, Texas, EE. UU.

Bibliografía

Cf. *BIB. B*) 361

Hlito, Alfredo

Alfredo Hlito Olivari, pintor argentino, hijo de inmigrantes sirios, nació el 4 de mayo de 1923 en Buenos Aires y murió el 28 de marzo de 1993 en la misma ciudad.

Biografía

De 1938 a 1942 estudia en la Escuela Nacional de Bellas Artes. En 1941 lanza, con Jorge Brito, Claudio Girola y Tomás Maldonado, el *Manifiesto de los Cuatro Jóvenes*, en contra del academicismo. Es cofundador de la Asociación Arte Concreto-Inventiva en 1945 y firma su *Manifiesto Inventivista*. Miembro del Partido Comunista Argentino. En 1951 colabora con Tomás Maldonado en la fundación de *Nueva Visión*. *Revista de Cultura Visual*. En

1964 se traslada a México, donde vive hasta 1973. En 1984 es nombrado Miembro de número de la Academia Nacional de Bellas Artes; en 1985 recibe el Premio Di Tella a las Artes Visuales.

Obra

Sus primeros trabajos están influenciados por Joaquín Torres-García. En la serie *Construcciones* (1945) hay contrastes de ritmos formales sobre una retícula modular monocromática. Después experimenta con las tensiones del color plano y la forma y disposición lineal del color. En 1954 deja el planismo y pinta espacios interiores, explorando líneas curvas y contrastes de luz. Hacia finales de los años cincuenta abandona el orden geométrico. En lugar de la relación entre figura y fondo trabaja sólo con el color sobre un campo indiferenciado luminoso y dinámico, con pinceladas pequeñas repetidas sistemáticamente, como en la serie *Spectros*. A partir de los sesenta crea las series *Simulacros*, mayormente en tonos ocres y grises, con líneas pareadas que crean espacios interiores y centros indeterminados. Desde la mitad de los setenta aparecen esquemas fantasmagóricos cada vez más antropomorfos, que llama *Efigies*. Se presentan en composiciones simples y ascéticas, a veces inspiradas por iconos de la historia del arte y con un cierto aire religioso o místico.

Exposiciones individuales

- 1950 *arte concreto. pinturas/esculturas/dibujos. alfredo hlito. enio iommi. tomás maldonado*, Instituto de Arte Moderno, Buenos Aires
- 1952 *Pinturas*, Galería Van Riel, Buenos Aires
- 1960 Galería Bonino, Buenos Aires
- 1969 *Pintura 1946-1969*, Palacio de Bellas Artes, México, D. F. (catálogo)
- 1974 Galería Carmen Waugh, Buenos Aires (catálogo)
- 1979 *Efigies y simulacros*, Galería Jacques Martínez, Buenos Aires
- 1983 *Efigies y simulacros 1976-1979*, Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, Ros
- 1987 *Obra pictórica, 1945-1985*, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires (catálogo)
- 1992 *Œuvres de 1945 à 1970*, Galerie Nabert, Ginebra (catálogo)
- 1993 Ruth Benzacar, Galería de Arte, Buenos Aires (catálogo)
- 2002 *Obras sobre papel*, Galería Jorge Mara-La Ruche, Buenos Aires (catálogo)
- 2002 *Metáforas de lo visible*, Fundación Telefónica, Madrid (catálogo)
- 2003 *Hlito (1923-1993)*, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires (catálogo)
- 2007 *Las reglas del juego*, Museo de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, Caseros, Buenos Aires (catálogo)

Exposiciones colectivas

- 1953 *II Bienal Internacional de Arte de São Paulo*
- 1956 *XVIII Biennale di Venezia*

- 1961 *VI Bienal Internacional de Arte de São Paulo*
- 1975 *XIII Bienal Internacional de Arte de São Paulo*
- 1980 *Vanguardias de la década del 40. Arte Concreto-Inventiva, Arte Madí, Perceptivismo*, Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori, Buenos Aires
- 1987 *Arte Argentina dall' indipendenza ad oggi 1810-1987*, Istituto Italo-Latino Americano, Roma
- 1989 *XX Bienal de São Paulo*
- 1990 *Argentina. Arte concreto-inventiva 1945, Grupo Madí 1946*, Rachel Adler Gallery, Nueva York
- 1992-93 *Artistas latinoamericanos del siglo XX*, Estación Plaza de Armas, Sevilla; Musée national d'art moderne, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, París; Josef-Haubrich-Kunsthalle, Colonia; The Museum of Modern Art, Nueva York
- 1994-95 *Art from Argentina 1920-1994*, Museum of Modern Art, Oxford [expo. itinerante]
- 1997 *I Bienal de Artes Visuais do Mercosul*, Porto Alegre
- 2001 *Abstract Art from the Río de la Plata. Buenos Aires and Montevideo, 1933-1953*, The Americas Society, Nueva York
- 2003-04 *Arte abstracto argentino*, Galleria d'arte moderna e contemporanea, Bérgamo, Italia; Fundación Proa, Buenos Aires
- 2006 *The Sites of Latin American Abstraction*, Cisneros Fontanals Art Foundation, Miami, Florida [expo. itinerante]
- 2007 *The Geometry of Hope. Latin American Abstract Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection*, Blanton Museum of Art, The University of Texas at Austin, Austin; Grey Art Gallery, New York University, Nueva York
- 2010 *Vibración. Moderne Kunst aus Lateinamerika. The Ella Fontanals-Cisneros Collection*, Bundeskunsthalle, Bonn (folleto)
- 2010 *Realidad y Utopía - Argentinien Künstlerischer Weg in die Gegenwart*, Akademie der Künste, Berlín

Museos y Colecciones

The Ella Fontanals-Cisneros Collection, Cisneros Fontanals Art Foundation, Miami, Florida, EE. UU.
 Colección FEMSA (Fomento Económico Mexicano S.A.), Monterrey, México
 Museo de Arte Contemporáneo de Rosario, Rosario, Argentina
 Museo de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, Caseros, Buenos Aires
 Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, Rosario, Argentina
 Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España
 Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina
 Museo de Arte Moderna, Río de Janeiro, Brasil
 The Museum of Modern Art, Nueva York, EE. UU.

Textos del artista

Cf. *BIB. B*) 8, 201

Bibliografía

Cf. *BIB. B*) 74, 324, 361

Iommi, Enio

Enio Girola Iommi, escultor y pintor argentino, hijo de inmigrantes italianos, nació el 20 de marzo de 1926 en Rosario, Santa Fe; vive en Buenos Aires.

Biografía

En 1936 comienza a trabajar en el taller de escultura funeraria, ornamental y conmemorativa de su padre. Un año más tarde acude a clases de dibujo del artista Enrique Forni. A finales de los treinta la familia se traslada a Buenos Aires. Junto con su hermano, el escultor Claudio Girola, y otros es cofundador de la Asociación Arte Concreto-Inventiva en 1945 y firma su *Manifiesto Inventivista*. En 1952 se integra en el Grupo de Artistas Modernos de la Argentina, promovido por Aldo Pellegrini. En 1968 es invitado por el gobierno italiano. Viaja por Suiza, Francia, Inglaterra y los Estados Unidos. Miembro de número de La Academia Nacional de Bellas Artes desde 1975, renuncia en 1999. En 1990 comienza a dar clases en el Instituto de Arte Cromos en Buenos Aires. Entre los numerosos premios recibidos destaca la Medalla de Plata de la Exposición Universal de Bruselas en 1958.

Obra

Empieza a trabajar con metales y en 1945 realiza las primeras esculturas abstractas en Argentina (después de ejemplos aislados de Antonio Sibellino de 1926 y de Juan del Prete de 1933). Con la geometría como herramienta, construye estructuras lineales y direccionales que conducen a percibir el vacío como un elemento importante y en interconexión permanente con el volumen. Hacia los años sesenta deja la pureza del concretismo y se acerca a estructuras más libres. Desde finales de los setenta busca "un dramatismo espacial" mediante acumulaciones, ensamblajes escultóricos y objetos de desecho. Utiliza utensilios domésticos, que corta en partes para combinarlas bajo una lógica poético-escultórica. Hay en su obra parodias de su etapa racionalista, un tono grotesco y una fuerte crítica social. Realiza varias esculturas para espacios públicos.

Exposiciones individuales

- 1950 *arte concreto. pinturas/esculturas/dibujos. alfredo hlito. enio iommi. tomás maldonado*, Instituto de Arte Moderno, Buenos Aires
- 1951 *arte concreto. exposición de pinturas, esculturas, dibujos. enio iommi. tomas maldonado. lidy prati*, Instituto de Arte Moderno, Buenos Aires
- 1958 Galería Pizarro, Buenos Aires
- 1962 Museo de Arte Moderna, Río de Janeiro

- 1963 *Exposición de esculturas de Claudio Girola y Ennio [sic] Iommi*, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires (catálogo)
- 1966 Galería Bonino, Buenos Aires (catálogo)
- 1969 Galería Bonino, Buenos Aires (catálogo)
- 1971 *Retrospectiva*, Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Caraffa, Córdoba, Argentina
- 1974 *Enio Iommi. Miguel Ocampo*, Galería Aele, Madrid (catálogo)
- 1975 *Iommi. Argentine sculptor - Sculpteur Argentin*, Ottawa City Hall, Ottawa (catálogo)
- 1979 Galería de Arte Contemporáneo Jacques Martínez, Buenos Aires (catálogo)
- 1980 *Esculturas de Enio Iommi. 1945-1980*, Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori, Buenos Aires (catálogo)
- 1981 Arte Nuevo, Galería de Arte, Buenos Aires (catálogo)
- 1985 Contemporary Sculpture Center, Osaka y Tokio (catálogo)
- 1985 *40 años de escultura 1945-1985*, Ruth Benzacar, Galería de Arte, Buenos Aires
- 1989 Galería Julia Lublin, Buenos Aires (catálogo)
- 1991 *Desde la escultura concreta hasta mi libertad*, Fundación Banco Mercantil Argentino, Buenos Aires
- 1995 *Enio Iommi - Clorindo Testa. 83-85*, Galería Patricia Ready, Vitacura, Chile (catálogo)
- 1996 Galería Bonino, Buenos Aires (catálogo)
- 1997 *El espacio como forma*, Ruth Benzacar, Galería de Arte, Buenos Aires (catálogo)
- 1999 *Mis utopías vs. la realidad*, Ruth Benzacar, Galería de Arte, Buenos Aires
- 2001 Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires (catálogo)
- 2003 *Del espacio en tensión al objeto en situación. Selección antológica, 1945-2002*, Galerías del Centro Cultural del Parque de España, Rosario (catálogo)
- 2007 *Enio Iommi. Clorindo Testa*, Galería Del Infinito Arte, Buenos Aires

Exposiciones colectivas

- 1958 *Exposition Universelle et International*, Bruselas
- 1960 *konkrete kunst. 50 jahre entwicklung*, Helmhaus, Zürich [expo. itinerante]
- 1961 *VI Bienal Internacional de Arte de São Paulo*
- 1964 *XXXII Biennale di Venezia*
- 1969 *X Bienal Internacional de Arte de São Paulo*
- 1987 *Arte Argentina dall' independencia ad oggi 1810-1987*, Istituto Italo-Latino Americano, Roma
- 1989-90 *Art in Latin America. The Modern Era, 1820-1980*, The Hayward Gallery, Londres; Nationalmuseum y Moderna Museet, Estocolmo; Palacio de Velázquez, Madrid
- 1990 *Argentina. Arte concreto-invencción 1945, Grupo Madí 1946*, Rachel Adler Gallery, Nueva York
- 1991 *Arte concreto invencción, Arte madí*, Haus Konstruktiv, Stiftung für konstruktive und konkrete Kunst, Zürich
- 1991-93 *La Escuela del Sur. El Taller Torres-García y su legado*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid [expo. itinerante]
- 1992-93 *Artistas latinoamericanos del siglo XX*, Estación Plaza de Armas, Sevilla; Musée national d'art moderne, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou,

- París; Josef-Haubrich-Kunsthalle, Colonia; The Museum of Modern Art, Nueva York
- 1994-95 *Art from Argentina 1920 - 1994*, Museum of Modern Art, Oxford [expo. itinerante]
- 1997 *I Bienal de Artes Visuais do Mercosul*, Porto Alegre
- 2000 *Heterotopías. Medio siglo sin lugar. 1918-1968*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid
- 2002 *Madí. L'art sud-américain*, Musée de Grenoble, Grenoble
- 2003-04 *Arte abstracto argentino*, Galleria d'arte moderna e contemporanea, Bérgamo, Italia; Fundación Proa, Buenos Aires
- 2004 *Inverted Utopias. Avant-garde Art in Latin America*, Museum of Fine Arts, Houston, Texas
- 2007 *The Geometry of Hope. Latin American Abstract Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection*, Blanton Museum of Art, The University of Texas at Austin, Austin; Grey Art Gallery, New York University, Nueva York
- 2010 *Vibración. Moderne Kunst aus Lateinamerika. The Ella Fontanals-Cisneros Collection*, Bundeskunsthalle, Bonn (folleto)

Museos y Colecciones

- Daros-Latinamerica Collection, Zürich, Suiza
- Fundación Privada Allegro, Curasao, Antillas Neerlandesas
- Musée de Grenoble, Grenoble, Francia
- Museo de Arte Americano, Maldonado, Uruguay
- Museo de Arte Contemporáneo de Rosario, Rosario, Argentina
- Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, Fundación Costantini, Buenos Aires, Argentina
- Museo de Arte Moderno, Buenos Aires, Argentina
- Museo de Arte Moderno, Santo Domingo, República Dominicana
- Museo de Bellas Artes, Asunción, Paraguay
- Museo de Bellas Artes, Caracas, Venezuela
- Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina
- Museu de Arte, Brasilia, Brasil
- The Museum of Geometric and MADI Art, Dallas, Texas, EE. UU.

Bibliografía

- Cf. *BIB. B)* 150, 257, 361
- BIB. C)* 11, 35

Kosice, Gyula

Gyula Kosice (Fernando Fallik), escultor, pintor, teórico y poeta argentino de origen eslovaco, nació el 26 de abril de 1924 en Košice, Checoslovaquia (hoy Eslovaquia); vive en Buenos Aires.

Biografía

En 1928 emigra con su familia a la Argentina. Estudia dibujo y modelado en Academias Libres. En 1944 Kosice es cofundador de la revista *Arturo. Revista de Artes Abstrac-*

tas y en 1945 del grupo Asociación Arte Concreto-Invencción. En 1946 es cofundador del Movimiento de Arte Madí y director de la revista *Arte Madí Universal* (de 1947 a 1954 se publicaron ocho números). Participa en varias exposiciones del grupo. Desde 1957 vive en París y en 1959 lanza el manifiesto *La arquitectura del agua en la escultura*. En 1989 recibe el grado de Officier des Arts et des Lettres del gobierno francés; en 1994 el Premio a la Trayectoria en Artes Plásticas, del Fondo Nacional de las Artes de Buenos Aires. Ciudadano Ilustre de la Ciudad de Buenos Aires desde 1997, en 2007 recibe el Premio Cultura Nación, de la Secretaría de Cultura de la Nación. Su taller-museo en Buenos Aires está abierto al público.

Obra

En la tradición del constructivismo, crea con *Röyi* (1944) su primera escultura de madera abstracta articulada y transformable y con *Estructuras lumínicas con gas neón* (1946) una obra en la que, por primera vez a nivel mundial, se emplea este medio con sentido plástico. Al mismo tiempo pinta cuadros con marcos recortados y crea esculturas en aluminio, bronce y hierro. Con su primera *Escultura hidráulica* (1957) introduce el agua como otro elemento esencial de sus obras, que, junto con el plexiglás, la luz y el movimiento, caracteriza la totalidad de su producción. Es padre del proyecto utópico *Ciudad hidroespacial*, ya preconizado en la revista *Arturo*. En 1964 realiza el diseño del pabellón argentino de la Bienal de Venecia. En 1988 recibe un encargo escultórico para los juegos olímpicos de Seúl, cuyo resultado es el monumento *Victoria*. Aparte de alhajas, realiza varios relieves y esculturas monumentales, murales, recorridos hidroespaciales e hidromurales, sobre todo en Argentina y Uruguay (por ejemplo, *Faro de la cultura*, 1982, La Plata; *Monumento a la democracia*, 2000, Buenos Aires).

Exposiciones individuales

- 1947 Galerías Pacífico, Buenos Aires
- 1953 Galería Bonino, Buenos Aires
- 1960 *Sculptures hydrauliques. Reliefs. Sculptures*, Galerie Denise René, París (catálogo)
- 1963 L'Œil galerie d'art, París (catálogo)
- 1967 *Sculpture. Water-Light-Movement*, Galería Bonino, Nueva York (catálogo)
- 1968 *100 obras de Kosice, un precursor*, Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella, Buenos Aires (catálogo)
- 1971 *La ciudad hidroespacial*, Galería Bonino, Buenos Aires (catálogo)
- 1972 *Kosice, Argentina*, Biblioteca Luis-Ángel Arango, Banco de la República de Colombia, Bogotá (catálogo)
- 1974 The Israel Museum, Jerusalem
- 1974 *La cité hydrospatiale*, Espace Pierre Cardin, París
- 1982 Hakone Open Air Museum, Tokio
- 1985 *Obras monumentales*, Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, Buenos Aires
- 1991 *Obras, 1944-1990*, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires (catálogo)

- 1994 *Homenaje a Kosice*, Museo de Arte Moderno, Buenos Aires
- 1999 *Anticipaciones*, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires (catálogo)
- 2009 *Obras recientes*, Galería Zurbarán, Buenos Aires (catálogo)

Exposiciones colectivas

- 1953 *II Bienal Internacional de Arte de São Paulo*
- 1956 *XXVIII Biennale di Venezia*
- 1957 *IV Bienal Internacional de Arte de São Paulo*
- 1964 *XXXII Biennale di Venezia*
- 1968 *documenta 4*, Kassel
- 1972 *III Bienal de Arte Coltejer*, Medellín
- 1986 *II Bienal de La Habana*
- 1987 *Arte Argentina dall' independencia ad oggi 1810-1987*, Istituto Italo-Latino Americano, Roma
- 1989-90 *Art in Latin America. The Modern Era, 1820-1980*, The Hayward Gallery, Londres; Nationalmuseum y Moderna Museet, Estocolmo; Palacio de Velázquez, Madrid
- 1991 *Arte concreto invencción, Arte madí*, Haus Konstruktiv, Stiftung für konstruktive und konkrete Kunst, Zürich
- 1992-93 *Artistas latinoamericanos del siglo XX*, Estación Plaza de Armas, Sevilla; Musée national d'art moderne, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, París; Josef-Haubrich-Kunsthalle, Colonia; The Museum of Modern Art, Nueva York
- 1994-95 *Art from Argentina 1920-1994*, Museum of Modern Art, Oxford [expo. itinerante]
- 1997-98 *Arte Madí*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid; Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Badajoz
- 2000 *Heterotopías. Medio siglo sin lugar. 1918-1968*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid
- 2001 *Abstract Art from the Río de la Plata. Buenos Aires and Montevideo, 1933-1953*, The Americas Society, Nueva York
- 2001 *Geometric Abstraction. Latin American Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection*, Fogg Art Museum, Cambridge, Massachusetts
- 2002 *Madí. L'art sud-américain*, Musée de Grenoble, Grenoble
- 2003-04 *Arte abstracto argentino*, Galleria d'arte moderna e contemporanea, Bérgamo, Italia; Fundación Proa, Buenos Aires
- 2004 *Inverted Utopias. Avant-garde Art in Latin America*, Museum of Fine Arts, Houston, Texas
- 2005 *Agua. Sin ti no soy - Water. Without you I'm not*, III Bienal de Valencia
- 2007 *New Perspectives in Latin American Art*, Museum of Modern Art, Nueva York
- 2007 *Lo[s] cinético[s]*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid
- 2007 *The Geometry of Hope. Latin American Abstract Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection*, Blanton Museum of Art, The University of Texas at Austin, Austin; Grey Art Gallery, New York University, Nueva York
- 2010 *Realidad y Utopía - Argentinien's künstlerischer Weg in die Gegenwart*, Akademie der Künste, Berlín

Museos y Colecciones

Bronx Museum of the Arts, Nueva York, EE. UU.
Daros-Latinamerica Collection, Zúrich, Suiza
Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, Argentina
Fundación Privada Allegro, Curasao, Antillas Neerlandesas
Hakone Open Air Museum, Tokio, Japón
Moderna Museet, Estocolmo, Suecia
Musée de Grenoble, Grenoble, Francia
Musée national d'art moderne, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, París, Francia
Museo de Arte Contemporáneo, Medellín, Colombia
Museo de Arte Contemporáneo de El País, Montevideo, Uruguay
Museo de Arte Moderno, Buenos Aires, Argentina
Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori, Buenos Aires, Argentina
Museo Nacional de Arte Moderno, Asunción, Paraguay
Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo, Uruguay
Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina
Museo de Arte Moderna, Río de Janeiro, Brasil
Museum of Art, Seúl, Corea del Sur
Museum of Art, Tel Aviv, Israel
Olympic Park, Seúl, Corea del Sur
Secretaría de Recursos Hidráulicos, Buenos Aires, Argentina
Sociedad Venezolana de Ingeniería Hidráulica, Caracas, Venezuela
The Museum of Fine Arts, Houston, Texas, EE. UU.
The Aldrich Contemporary Art Museum, Ridgefield, Connecticut, EE. UU.
The Israel Museum, Jerusalem, Israel
The New School for Social Research, Nueva York, EE. UU.

Textos del artista

Cf. BIB. B) 217-232; BIB. C) 21, 22

Bibliografía

Cf. BIB. B) 32, 157, 190, 403, 436; BIB. C) 11

Enlaces

www.kosice.com.ar
www.gyulakosice.blogspot.com

Lisa, Esteban

Esteban Lisa, pintor, dibujante, pedagogo y teórico argentino de origen español, nació el 8 de agosto de 1895 en Hinojosa de San Vicente, Toledo, y murió el 19 de junio de 1983 en Buenos Aires.

Biografía

A los 12 años viaja a la Argentina, para vivir con sus tíos paternos. Trabaja como "lavacopas", mensajero y más tarde como bibliote-

cario en el Correo Central de Buenos Aires. Entra en la Escuela de Arte Beato Angélico, donde estudia con Fray Guillermo Butler. Imparte clases de pintura en una escuela para adultos, y se integra en la Agrupación del Docente Argentino. En 1955, con ayuda de sus discípulos, funda su propio centro en Buenos Aires, la llamada Escuela de Arte Moderno de Buenos Aires Las Cuatro Dimensiones. Más tarde abre su Instituto de Investigaciones de la Teoría de la Cosmovisión. Entre 1956 y 1979 imparte varias conferencias en Buenos Aires, Montevideo, Paraná, Gualeguay y Azul sobre su teoría de la cosmovisión, en la cual intenta unir las experiencias estéticas con lo ético y la ciencia moderna. En 1981 viaja a España para reunirse con su familia. En 1987 se inaugura la Fundación Esteban Lisa en Buenos Aires, que abarca museo, biblioteca, sala de exposiciones, taller de pintura y dibujo y escuela integral de arte para niños. Lisa no llegó a realizar exposiciones individuales durante el transcurso de su vida. Vivió aislado en una suerte de autómargación. Hasta finales de los noventa no se empieza a considerar su gran importancia como uno de los precursores de la abstracción en América Latina.

Obra

Su obra, siempre de dimensiones modestas y de una destacada sutileza, nace en estrecha relación con la reflexión sobre estética y sobre experiencias pedagógicas. Evoluciona cada vez más hacia la abstracción. En un primer período, entre 1925 y 1934, pinta paisajes y figuras con un empaste rico y pocos detalles, después formas amorfas. Siguen composiciones de abstracción geométrica, que en los años cuarenta incluyen signos de diferente índole. Desde los cincuenta su pintura se vuelve más libre y expresiva, consecuencia de una paleta viva y alegre. En la larga serie llamada *Juego con línea y colores*, aparecen espirales, remolinos, curvas y arabescos, y se alude a un mundo cósmico con gestos espontáneos, direcciones múltiples y colores brillantes.

Exposiciones individuales

- 1987 Fundación Esteban Lisa, Buenos Aires
- 1988 Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori, Buenos Aires (catálogo)
- 1997 Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, Rosario
- 1998 *Retrospectiva - A Retrospective*, Museo Torres García, Montevideo (catálogo)
- 1998 Galería Guillermo de Osma, Madrid (catálogo)
- 1999 Museo Provincial de Bellas Artes Emilio A. Caraffa, Córdoba, Argentina (catálogo)
- 1999 Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires (catálogo)
- 2000 *The Art of Esteban Lisa*, Hirsch & Adler Galleries, Nueva York (catálogo)
- 2001 *Playing with Lines + Colour*, Blains Fine Art, Londres (catálogo)
- 2002 *Paintings*, Parkerson Gallery, Houston, Texas (catálogo)

- 2002 *Esteban Lisa, de 'Arturo' al 'Di Tella'*, Galería Ruth Benzacar, Buenos Aires, 2002 (c)
- 2005 *Jugando con líneas y colores*, Artur Ramon Art Contemporani, Barcelona (catálogo)
- 2006 Fondo Nacional de las Artes, Casa de la Cultura, Buenos Aires
- 2007 *Óleos y pasteles*, Galería Palatina, Buenos Aires (catálogo)
- 2007 *Image, Form, Force, Movement*, Galería Ramis Barquet, Nueva York (catálogo)
- 2008 *Diálogos con Esteban Lisa. Colección Jorge Virgili*, Fundación Antonio Pérez, Cuenca (catálogo)
- 2009 *Au pays des cèdres. Traditions et abstraction - In the Land of the Cedars. Tradition and Abstraction*, Fondation Audi, Beirut (catálogo)
- 2009 *Esteban Lisa (1895-1983): abstracción, mundo y significado*, Universidad Nacional de Tres de Febrero, Caseros, Buenos Aires (catálogo)

Exposiciones colectivas

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

Museos y Colecciones

Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, Argentina
Fundación Esteban Lisa, Buenos Aires, Argentina
Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori, Buenos Aires, Argentina
Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina

Textos del artista

Cf. BIB. B) 243-256

Bibliografía

Cf. BIB. B) 181, 362; BIB. C) 17, 24

Enlaces

www.estebanlisa.com

Lozza, Raúl

Raúl Elbio Lozza, pintor, dibujante, diseñador, periodista y teórico argentino, hijo de inmigrantes italianos, nació el 27 de octubre de 1911 en Alberti, Buenos Aires, y murió el 27 de enero de 2008 en Buenos Aires.

Biografía

Estudia pintura con su padre. De 1932 a 1936 escribe sobre temas políticos y sociales para diarios y revistas, después se dedica al diseño publicitario. Cofundador del grupo Contrapunto en 1943, edita la sección de arte de la revista del mismo nombre; en 1945 es cofundador de la *Asociación Arte Concreto-Invención* en Buenos Aires, en cuyas exposiciones participa y de cuya revista es coeditor.

Firma el *Manifiesto Invencionista*. Ya en 1947 se separa de la Asociación para formar su propia versión del arte concreto, llamada perceptismo, y en 1949 publica su manifiesto. Entre 1950 y 1953, junto con su hermano Rembrandt y el teórico de arte alemán Abraham Haber, publica la revista *Perceptismo*. En 1992 recibe el Gran Premio Consagración, en 1998 el Premio Leonardo a la Trayectoria, del Museo Nacional de Bellas Artes, y en 2007 el Premio Cultura Nación, de la Secretaría de Cultura de la Nación. En 2003 se inaugura en su ciudad natal el Museo de Arte Contemporáneo Raúl Lozza.

Obra

Después de obras figurativas, sobre todo dibujos de crítica social, en 1939 realiza sus primeros objetos espaciales frontales de bordes irregulares. Sus composiciones son pinturas descentradas, con marco recortado, construidas a partir de campos de color independientes. Desde finales de los cuarenta, desarrollando su propio método conceptual y práctico, busca una estructura abierta e integradora, que crea una forma específica. Habla de "campo colorido" en lugar de fondo, elaborando una nueva teoría del color en base a la discontinuidad y potencialidad relativa, suprimiendo "armonías" y "complementarismos" y convirtiendo la forma en único conducto relacional. Rechaza la geometría, que le parece ineficaz, y recurre al número sólo como una herramienta adicional. Elabora una "«cualimetría» de la forma plana" cuya fórmula determina matemáticamente que la suma de las partes es más que el todo.

Exposiciones individuales

- 1949 Galería Van Riel, Buenos Aires
- 1963 Museo de Arte Moderna, Río de Janeiro
- 1969 Instituto de Arte, Buenos Aires
- 1973 Galería Van Riel, Buenos Aires
- 1985 *Cuarenta años en el arte concreto (sesenta con la pintura)*, Fundación San Telmo, Buenos Aires (catálogo)
- 1993 Fundación Banco Patricios, Buenos Aires
- 1996 *Hermann Glöckner / Raúl Lozza*, Batuz Foundation Sachsen, Nossen, Dresde (catálogo)
- 1997 *Retrospectiva 1939-1997*, Museo de Arte Moderno, Buenos Aires (catálogo)
- 2001 *Un museo por sesenta días. Selección de obra para un futuro museo de su pintura concreta*, Centro Cultural Borges, Buenos Aires (catálogo)
- 2002 *Una revisión a la relación arte-ciencia en la obra de Raúl Lozza*, Centro Cultural Borges, Buenos Aires (catálogo)
- 2006 Museo Nacional de Bellas Artes, Neuquén

Exposiciones colectivas

- 1965 *Eugenio Abal, Jose Rodrigo Beloso, Raul Lozza. Paintings*, Museu de Arte Moderna, Río de Janeiro
- 1980 *Vanguardias de la década del 40. Arte Concreto-Invención, Arte Madi, Perceptismo*, Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori, Buenos Aires

- 1989-90 *Art in Latin America. The Modern Era, 1820-1980*, The Hayward Gallery, Londres; Nationalmuseum y Moderna Museet, Estocolmo; Palacio de Velázquez, Madrid
- 1990 *Argentina. Arte concreto-invencción 1945, Grupo Madí 1946*, Rachel Adler Gallery, Nueva York
- 1992-93 *Artistas latinoamericanos del siglo XX*, Estación Plaza de Armas, Sevilla; Musée national d'art moderne, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, París; Josef-Haubrich-Kunsthalle, Colonia; The Museum of Modern Art, Nueva York
- 1994-95 *Art from Argentina 1920-1994*, Museum of Modern Art, Oxford [expo. itinerante]
- 1997 *I Bienal de Artes Visuais do Mercosul*, Porto Alegre
- 2001 *Abstract Art from the Río de la Plata. Buenos Aires and Montevideo, 1933-1953*, The Americas Society, Nueva York
- 2002 *50 años de pintura geométrica latinoamericana*, Museo de Arte Contemporáneo Latinoamericano, La Plata, Buenos Aires
- 2003-04 *Arte abstracto argentino*, Galleria d'arte moderna e contemporanea, Bérgamo, Italia; Fundación Proa, Buenos Aires
- 2006 *The Sites of Latin American Abstraction*, Cisneros Fontanals Art Foundation, Miami, Florida [expo. itinerante]
- 2007 *The Geometry of Hope. Latin American Abstract Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection*, Blanton Museum of Art, The University of Texas at Austin, Austin; Grey Art Gallery, New York University, Nueva York
- 2009 *Geometric Abstract Works. The Latin American Vision from the 1950s, 60s and 70s*, Henrique Faria Fine Art, Nueva York
- 2010 *Then & Now. Abstraction in Latin American Art from 1950 to Present*, 60 Wall Gallery, Deutsche Bank, Nueva York
- 2010 *Vibración. Moderne Kunst aus Lateinamerika. The Ella Fontanals-Cisneros Collection*, Bundeskunsthalle, Bonn (folleto)
- 2010 *Realidad y Utopía - Argentinien's künstlerischer Weg in die Gegenwart*, Akademie der Künste, Berlín

Museos y Colecciones

- Batz Foundation Sachsen, Altzella, Alemania
- County Museum of Art, Los Angeles, EE. UU.
- Museo de Arte Contemporáneo Raúl Lozza, Alberti, Buenos Aires, Argentina
- Museo de Arte Moderno, Buenos Aires, Argentina
- Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori, Buenos Aires, Argentina
- Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo, Uruguay
- Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina
- Museo Provincial de Bellas Artes, Santa Fe, Argentina
- National Gallery of Art, Washington, D. C., EE. UU.

Textos del artista

- Cf. BIB. B) 262-264

Bibliografía

- Cf. BIB. B) 191, 261

Enlaces

- www.raullozza.coop
www.museoizza.com.ar

Maldonado, Tomás

Tomás Maldonado, pintor, grafista, diseñador gráfico e industrial, docente y teórico argentino, nació el 25 de abril de 1922 en Buenos Aires; vive en Milán.

Biografía

Entre 1939 y 1941 estudia en la Escuela Nacional de Bellas Artes Manuel Belgrano en Buenos Aires. En 1941 lanza, con Jorge Brito, Claudio Girola y Alfredo Hlito, el *Manifiesto de los Cuatro Jóvenes* en contra del academicismo y visita el taller de Joaquín Torres-García en Montevideo. En 1944 se casa con la artista Lidy Prati. Diseña la cubierta y contracubierta de *Arturo. Revista de Artes Abstractas*. En 1945 es cofundador de la Asociación Arte Concreto-Invencción y firma el *Manifiesto Invencionista*. Miembro del Partido Comunista Argentino entre 1945 y 1948. En 1948, durante un viaje a Europa, conoce a Max Bill en Zúrich y a Georges Vantongerloo en París. De 1951 a 1957 dirige como fundador *Nueva Visión. Revista de Cultura Visual*. En 1952 es coordinador del Grupo de Artistas Modernos de la Argentina. De 1995 hasta 1967 es docente de la Hochschule für Gestaltung en Ulm, Alemania, un tipo de Bauhaus renovada, dirigida inicialmente por Max Bill. Es, sucesivamente, profesor de Introducción visual, Semiótica, Metodología visual, Comunicación visual y Diseño industrial, y, de 1964 a 1966, rector. A partir de ese momento vive entre Princeton -como profesor invitado- y Milán, donde se establece definitivamente en 1969. Profesor en Bolonia de 1972 a 1979 y en Milán de 1984 a 1992. De 1993 a 1997 es director del Departamento de Diseño industrial del Politécnico de Milán. Medalla de Oro al Mérito Ciudadano, Milán 1974; Medalla de Oro para la arquitectura Lorenzo il Magnifico, Florencia 1981, y Medalla de Oro y Diploma de Primera Clase Benemerito della Scienza e della Cultura, Roma 1998 y Milán 1999.

Obra

En 1944 realiza sus primeras pinturas concretistas. A finales de los cuarenta trabaja en el diseño gráfico, influenciado por Vantongerloo. Pronto se dedica sobre todo al diseño industrial, que marca su obra del futuro. Ampliando el campo del diseño hacia el proceso elaborador, se decanta por un enfoque científico y sistemático del diseño. Los objetos fabricados tienen cualidades formales que -según él- se encuentran "principalmente en las relaciones estructurales y funcionales que hacen de un sistema un todo coherente".

Trabaja también gran parte de su vida como autor, docente y académico. Después de 2000 retoma la pintura.

Exposiciones individuales

- 1947 *Manuel Espinosa. Tomás Maldonado*. Arte Concreto-Invencción, Sociedad Argentina de Artistas Plásticos, Buenos Aires
- 1948 *Nuevas realidades*, Galería Van Riel, Buenos Aires
- 1950 *arte concreto. pinturas/esculturas/dibujos. alfredo hlito. enio iommi. tomas maldonado*, Instituto de Arte Moderno, Buenos Aires
- 1951 *arte concreto. exposición de pinturas, esculturas, dibujos. enio iommi. tomas maldonado. lidy prati*, Instituto de Arte Moderno, Buenos Aires
- 2007 *Un itinerario*, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires (catálogo)
- 2009 Triennale Design Museum, Milán (catálogo)

Exposiciones colectivas

- 1953 *II Bienal Internacional de Arte de São Paulo*
- 1988 *L'École d'Ulm. Design, architecture, communication visuelle*, Centre de Création Industrielle, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, París
- 1990 *Argentina. Arte concreto-invencción 1945, Grupo Madí 1946*, Rachel Adler Gallery, Nueva York
- 1991 *Arte concreto invencción, Arte madí. Argentinien 1945-1960*, Haus Konstruktiv, Stiftung für konstruktive und konkrete Kunst, Zúrich
- 1992-93 *Artistas latinoamericanos del siglo XX*, Estación Plaza de Armas, Sevilla; Musée national d'art moderne, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, París; Josef-Haubrich-Kunsthalle, Colonia; The Museum of Modern Art, Nueva York
- 1994 *Arte concreto invencción, Arte madí*, Galerie von Bartha, Basilea
- 1994-95 *Art from Argentina 1920 - 1994*, Museum of Modern Art, Oxford [expo. itinerante]
- 1997-98 *Arte Madí*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid; Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Badajoz
- 2001 *Abstract Art from the Río de la Plata. Buenos Aires and Montevideo, 1933-1953*, The Americas Society, Nueva York
- 2003-04 *Arte abstracto argentino*, Galleria d'arte moderna e contemporanea, Bérgamo, Italia; Fundación Proa, Buenos Aires
- 2007 *The Geometry of Hope. Latin American Abstract Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection*, Blanton Museum of Art, The University of Texas at Austin, Austin; Grey Art Gallery, New York University, Nueva York
- 2010 *Géometrie hors limites. Art contemporain latino-américain dans la collection Jean et Colette Cherqui*, Maison de l'Amérique Latine, París
- 2010 *Vibración. Moderne Kunst aus Lateinamerika. The Ella Fontanals-Cisneros Collection*, Bundeskunsthalle, Bonn (folleto)
- 2010 *Realidad y Utopía - Argentinien's künstlerischer Weg in die Gegenwart*, Akademie der Künste, Berlín

- 2010 *Constructive Spirit. Abstract Art in South and North America, 1920s-50s*, Newark Museum, Newark, Nueva Jersey; Amon Carter Museum, Fort Worth, Texas

Museos y Colecciones

- Fundación Cisneros. Colección Patricia Phelps de Cisneros, Caracas, Venezuela
- Fundación Privada Allegro, Curacao, Antillas Neerlandesas
- Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori, Buenos Aires, Argentina
- Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina
- Ulmer Museum, Ulm, Alemania

Textos del artista

- Cf. BIB. B) 55, 268-290, 291, 292, 293, 294
BIB. C) 28-29

Melé, Juan

Juan Nicolás Melé, pintor, escultor y crítico de arte argentino, nació el 15 de octubre de 1923 en Buenos Aires; vive entre Buenos Aires y París.

Biografía

Hasta 1945 estudia en Buenos Aires en la Escuela Nacional de Bellas Artes Manuel Belgrano y la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón. En 1946 se une a la Asociación Arte Concreto-Invencción. De 1948 a 1949 obtiene una beca para estudiar en París en la École du Louvre y en los talleres de Georges Vantongerloo y Sonia Delaunay. Recorre varios países del continente, conoce a Max Bill en Zúrich y en Milán a otros artistas del arte concreto. Regresa a principios de los cincuenta a Buenos Aires. Cofundador en 1955 del Grupo Arte Nuevo. Desde 1957 enseña Arte e Historia del arte en la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón, además de publicar críticas de arte en varias revistas. Entre 1974 y 1986 vive en Nueva York, después regresa a Buenos Aires. Premio Tabucco, de la Academia Nacional de Bellas Artes, en 1997; Primer Premio de Pintura del Salón Nacional de Bellas Artes, 2003. En 2002 es designado Académico de número de la Academia Nacional de Bellas Artes.

Obra

En los años cuarenta se acerca a la pintura concretista con pinturas de marco recortado y composiciones de tipo coplanar. Desarrolla este lenguaje durante toda su vida en pintura, escultura y gofrados, creando desde los noventa también un amplio conjunto de *Relievs*, cuadros-objeto con elevaciones y depresiones, cortes y vibraciones de color en sus bordes.

Exposiciones individuales

- 1976 Clovelly Lane Gallery, Nueva York
1978 Cayman Gallery, Nueva York (catálogo)
1979 Clovelly Lane Gallery, Nueva York
1982 Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori, Buenos Aires
1983 Arch Galery, Nueva York
1985 Arch Galery, Nueva York
1987 Museo de Arte Moderno, Buenos Aires
1995 *Una investigación constructiva*, Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori, Buenos Aires (catálogo)
1999 *Juan Melé o el arte constructivo en los '90*, Centro Cultural Borges, Buenos Aires (catálogo)
2003 Galerie Slotine, París
2004 *Juan Melé, hoy. 60 años después*, Salas Nacionales de Exposición, Palais de Glace, Buenos Aires (catálogo)
2006 Galería Van Eyck, Buenos Aires (catálogo)
2009 Museo de Arte Contemporáneo Latinoamericano, La Plata, Buenos Aires

Exposiciones colectivas

- 1953 *Il Biennial Internazionale de Arte de São Paulo*
1989-90 *Art in Latin America. The Modern Era, 1820-1980*, The Hayward Gallery, Londres; Nationalmuseum y Moderna Museet, Estocolmo; Palacio de Velázquez, Madrid
1990 *Argentina. Arte concreto-inventión 1945, Grupo Madí 1946*, Rachel Adler Gallery, Nueva York
1991 *Arte concreto inventión, Arte madí*, Haus konstruktiv, Stiftung für konstruktive und konkrete Kunst, Zürich
1992-93 *Artistas latinoamericanos del siglo XX*, Estación Plaza de Armas, Sevilla; Musée national d'art moderne, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, París; Josef-Haubrich-Kunsthalle, Colonia; The Museum of Modern Art, Nueva York
1994-95 *Art from Argentina 1920 - 1994*, Museum of Modern Art, Oxford [expo. itinerante]
1997 *I Bienal de Artes Visuais do Mercosul*, Porto Alegre
2001 *Abstract Art from the Río de la Plata. Buenos Aires and Montevideo, 1933-1953*, The Americas Society, Nueva York
2002 *Madí. L'art sud-américain*, Musée de Grenoble, Grenoble
2003-04 *Arte abstracto argentino*, Galleria d'arte moderna e contemporanea, Bérgamo, Italia; Fundación Proa, Buenos Aires
2006 *The Sites of Latin American Abstraction*, Cisneros Fontanals Art Foundation, Miami, Florida [expo. itinerante]
2007 *The Geometry of Hope. Latin American Abstract Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection*, Blanton Museum of Art, The University of Texas at Austin, Austin; Grey Art Gallery, New York University, Nueva York
2009 *Expansionismo. Contemporary Latin American Artists explore Space*, The Museum of Geometric and MADI Art, Dallas, Texas
2010 *Géométrie hors limites. Art contemporain latino-américain dans la collection Jean et Colette Cherqui*, Maison de l'Amérique latine, París
2010 *Constructive Spirit. Abstract Art in South and North America, 1920s-50s*, Newark

Museum, Newark, Nueva Jersey; Amon Carter Museum, Fort Worth, Texas

- 2010 *Vibración. Moderne Kunst aus Lateinamerika. The Ella Fontanals-Cisneros Collection*, Bundeskunsthalle, Bonn (folleto)

Museos y Colecciones

Collection de la Cité International des Arts, París, Francia
Housatonic Museum of Art, Bridgeport, Connecticut, EE. UU.
Musée de Grenoble, Grenoble, Francia
Museo de Arte Contemporáneo de Rosario, Rosario, Argentina
Museo de Arte Contemporáneo Latinoamericano, La Plata, Buenos Aires, Argentina
Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, Fundación Costantini, Buenos Aires, Argentina
Museo de Arte Moderno, Buenos Aires, Argentina
Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori, Buenos Aires, Argentina
Museo de Bellas Artes, Caracas, Venezuela
Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, Rosario, Argentina
Museum of Modern Art, Oxford, Gran Bretaña
The Ella Fontanals Cisneros Collection, Cisneros Art Foundation, Miami, Florida, EE. UU.
The Museum of Geometric and MADI Art, Dallas, Texas, EE. UU.

Textos del artista

Cf. BIB. B) 307

Bibliografía

Cf. BIB. B) 360, 361, 426

Paternosto, César

César Pedro Paternosto, pintor, escultor y escritor argentino, nació el 29 de noviembre de 1931 en La Plata, Buenos Aires; vive en Segovia.

Biografía

De 1951 a 1958 estudia Derecho en la Universidad Nacional de La Plata en La Plata, Buenos Aires; de 1957 a 1961 en la Escuela de Bellas Artes y Estética y en el Instituto de Filosofía de la misma institución. Entre los premios que recibe en aquel tiempo se encuentra entre otros el Primer Premio del Salón de la Joven Pintura de 1965. Desde 1967 hasta 2004 vive en Nueva York. En 1972 obtiene una beca de pintura de la John Simon Guggenheim Memorial Foundation, en 1980 otra de la Pollock-Krasner Foundation y en 1991 una tercera de la Adolph and Esther Gottlieb Foundation. Para estudiar sistemáticamente la escultura precolombina, en 1977 realiza un viaje por Argentina, Bolivia y Perú. Dos años más tarde trabaja en el registro de sitios arqueológicos de Cuzco y Nazca, y en 1986 en proyectos similares en México.

Consecuencia de sus investigaciones en la tradición torres-garciana son conferencias universitarias, libros y catálogos en los que compara el arte abstracto moderno con el arte precolombino. Comisario de la muestra colectiva *Abstracción. El paradigma amerindio*, expuesta entre 2001 y 2002 en Valencia y Bruselas.

Obra

Empieza con pintura abstracta de tipo expresionista, que pronto se vuelve geométrica, inspirada por Joaquín Torres-García y el Movimiento de Arte Madí. Evoluciona hacia un tipo de arte próximo al arte concreto, que se puede denominar geometría sensible, caracterizado por la gran delicadeza de los tonos y una sutil irregularidad en las líneas. A finales de los sesenta descubre las posibilidades expresivas del canto de los lienzos, lo que permite la transformación del cuadro en objeto y lleva a modificar la tradicional posición frontal del espectador. En 1977 investiga por primera vez las decoraciones geométricas de las culturas precolombinas. Desde entonces intenta combinar el arte moderno geométrico y el arte sagrado ancestral del continente americano. Su pintura sensible, colorista y luminosa está marcada por rayas y bandas finas que virtualmente transgreden los límites del cuadro.

Exposiciones individuales

- 1962 Galería Rubbers Internacional, Buenos Aires
1973 Galería Denise René, Nueva York (catálogo)
1974 Galería Denise René Rive Gauche, París (catálogo)
1981 *Paintings, 1969-1980*, Center for Inter-American Relations, Nueva York (catálogo)
1984 *New Paintings*, Mary-Anne Fine Art, Nueva York (catálogo)
1987 *Obras 1961/1987*, Fundación San Telmo, Buenos Aires (catálogo)
1995 *Paintings, Sculpture & Works on Paper*, Cecilia de Torres Gallery, Nueva York
1998 *North and South connected. An Abstraction of the Americas*, Cecilia de Torres Gallery, Nueva York (catálogo)
2001 *White / Red. César Paternosto*, Cecilia de Torres Gallery, Nueva York (catálogo)
2002 *César Paternosto, Cecilia Vicuña. DIS SOLVING: Threads of Water and Light*, The Drawing Center's Drawing Room, Nueva York (catálogo)
2004 Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, Segovia (catálogo)
2004 *Marginalidades, desplazamientos, hilos de agua, contrapuntos. 19 poemas de L'Allegria (1914-1919) de Giuseppe Ungaretti*, Galería Jorge Mara - La Ruche, Buenos Aires; Dan Galería, São Paulo
2006 *Marginalidad, desplazamientos y ritmos*, Galería Galería Guillermo de Osma, Madrid (catálogo)
2007 Artur Ramon Art Contemporani, Barcelona (catálogo)
2008 *Obras recientes*, Galería Jorge Mara - La Ruche, Buenos Aires (catálogo)
2010 *Pintura. La visión integral*,

Exposiciones colectivas

- 1967 *Visión elemental. Las formas no ilusionistas*, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires
1988-90 *The Latin American Spirit. Art and Artists in the United States, 1920-1970*, Bronx Museum of the Arts, Nueva York [expo. itinerante]
1992-93 *Artistas latinoamericanos del siglo XX*, Estación Plaza de Armas, Sevilla; Musée national d'art moderne, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, París; Josef-Haubrich-Kunsthalle, Colonia; The Museum of Modern Art, Nueva York
2001-02 *Abstracción. El paradigma amerindio*, Institut Valencià d'Art Modern, Valencia; Palais des Beaux-Arts, Bruselas
2002 *50 años de pintura geométrica latinoamericana*, Museo de Arte Contemporáneo Latinoamericano, La Plata, Buenos Aires
2006 *The Sites of Latin American Abstraction*, Cisneros Fontanals Art Foundation, Miami, Florida [expo. itinerante]
2008 *Forma, línea, gesto, escritura. Aspectos del dibujo en América del Sur*, Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat, Valencia
2008 *High Times, hard Times. New York Painting 1967-1975*
2010 *Bright Geometry. Abstract Geometric Paintings and Sculptures by Artists from Argentina and Uruguay*, Cecilia de Torres Gallery, Nueva York
2010 *Vibración. Moderne Kunst aus Lateinamerika. The Ella Fontanals-Cisneros Collection*, Bundeskunsthalle, Bonn (folleto)
2010 *Realidad y Utopía - Argentinians künstlerischer Weg in die Gegenwart*, Akademie der Künste, Berlín

Museos y Colecciones

Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, Nueva York, EE. UU.
Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla, España
Centro Wifredo Lam, La Habana, Cuba
Colección FEMSA (Fomento Económico Mexicano S. A.), Monterrey, México
Fundación Cisneros. Colección Patricia Phelps de Cisneros, Caracas, Venezuela
Guggenheim Museum, Nueva York, EE. UU.
Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, D.C., EE. UU.
Kunstmuseum Bern, Berna, Suiza
Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, Segovia, España
Museo de Arte Contemporáneo Sofía Imber, Caracas, Venezuela
Museo de Arte Moderno, Buenos Aires, Argentina
Museo de Arte Moderno Jesús Soto, Ciudad Bolívar, Venezuela
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España
Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina
Museo Provincial de Bellas Artes, La Plata, Buenos Aires, Argentina
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, España
Smithsonian Institution, Washington, D.C., EE. UU.
Städtisches Museum Abteiberg, Mönchengladbach, Alemania

The Menil Collection, Houston, Texas, EE. UU.
The Museum of Modern Art, Nueva York, EE. UU.
University of Texas, Blanton Museum of Art, Austin, Texas, EE. UU.

Textos del artista

Cf. BIB. B) 355-357; BIB. C) 37

Bibliografía

Cf. BIB. B) 79, 149, 181

Prati, Lidy

Lidy (Lidia) Elena Prati, pintora, diseñadora y crítica de arte argentina, nació el 9 de enero de 1921 en Resistencia, Chaco, y murió el 19 de agosto de 2008 en Buenos Aires.

Biografía

Sin formación artística académica, es discípula de Tomás Maldonado, con quien se casa en 1944. Ese mismo año realiza las viñetas para el único número de *Arturo. Revista de Artes Abstractas*. En 1945 es cofundadora de la Asociación Arte Concreto-Inventiva y firma en 1946 el *Manifiesto Inventivista*, participando también en la mayor parte de las exposiciones del grupo. En 1951 colabora en *Nueva Visión. Revista de Cultura Visual*, fundada por Tomás Maldonado. En 1952 viaja por Europa y conoce a varios artistas del concretismo internacional, entre ellos a Georges Vantongerloo. El mismo año se une al Grupo de Artistas Modernos de la Argentina, promovido por Aldo Pellegrini, y participa en sus exposiciones colectivas de Río de Janeiro y Ámsterdam. En los setenta se dedica también a la crítica de arte.

Obra

Es una de las pocas mujeres que desde los años cuarenta realiza pintura concretista, explorando un amplio repertorio de formas geométricas, bandas de colores y juegos de yuxtaposiciones. Deja la pintura a mediados de los cincuenta y se dedica sobre todo al diseño gráfico, textil y de joyas.

Exposiciones individuales

- 1942 Salón Peuser, Buenos Aires
- 1951 *arte concreto. exposición de pinturas, esculturas, dibujos. enio iommi. tomas maldonado. lidy prati*, Instituto de Arte Moderno, Buenos Aires
- 1954 Asociación Amigos de Ver y Estimar, Buenos Aires
- 2009 *Yente (Eugenia Crenovich). Prati*, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, Fundación Costantini, Buenos Aires (catálogo)

Exposiciones colectivas

- 1952 *Grupo de artistas modernos de la Argentina. Pinturas, esculturas, dibujos*, Vial Galería de Arte, Buenos Aires
- 1953 *II Bienal Internacional de Arte de São Paulo*
- 1963 *Veinte años de arte concreto*, Museo de Arte Moderno, Buenos Aires
- 1980 *Vanguardias de la década del 40. Arte Concreto-Inventiva, Arte Madí, Perceptismo*, Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori, Buenos Aires
- 1992-93 *Artistas latinoamericanos del siglo XX*, Estación Plaza de Armas, Sevilla; Musée national d'art moderne, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, París; Josef-Haubrich-Kunsthalle, Colonia; The Museum of Modern Art, Nueva York
- 1994-95 *Art from Argentina 1920 - 1994*, Museum of Modern Art, Oxford [expo. itinerante]
- 2003-04 *Arte abstracto argentino*, Galleria d'arte moderna e contemporanea, Bèrgamo; Fundación Proa, Buenos Aires
- 2006 *The Sites of Latin American Abstraction*, Cisneros Fontanals Art Foundation, Miami, Florida [expo. itinerante]
- 2007 *Cubismo y tendencias afines*, Museo de Bellas Artes, Alicante; Museo de Bellas Artes, Caracas
- 2010 *Vibración. Moderne Kunst aus Lateinamerika. The Ella Fontanals-Cisneros Collection*, Bundeskunsthalle, Bonn (folleto)
- 2010 *Realidad y Utopia - Argentinien's künstlerischer Weg in die Gegenwart*, Akademie der Künste, Berlín

Museos y Colecciones

Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, Fundación Costantini, Buenos Aires, Argentina
The Ella Fontanals-Cisneros Collection, Cisneros Fontanals Art Foundation, Miami, Florida, EE.UU.
The Museum of Modern Art, Nueva York, EE. UU.

Tomasello, Luis

Luis R. Tomasello, pintor argentino de origen italiano, nació el 29 de noviembre de 1915 en La Plata, Buenos Aires; vive en París.

Biografía

Aprende con su padre los oficios de albañil, carpintero y pintor. De 1932 a 1938 estudia en la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón en Buenos Aires y continúa de 1940 a 1944 en la Escuela Superior de Bellas Artes de la Nación Ernesto de la Cárcova. Conoce a los pintores Emilio Pettoruti y Carmelo Arden Quin. Realiza su primer viaje a Europa en 1951; permanece seis meses en París y en 1957 se instalará definitivamente en la capital francesa.

Obra

Los dibujos y pinturas del período argentino son figurativos, pero ya a base de com-

posiciones geométricas y de tendencia cezanniana. Después comienza a trabajar el arte abstracto geométrico, estudiando las posibilidades cinéticas en la superficie plana, una tendencia que persigue después de 1957 en París. También realiza relieves cinéticos de movimiento virtual, utilizando elementos poliédricos blancos y negros, que, ubicados uniformemente sobre la superficie blanca, producen ciertos reflejos. Desde 1960 desarrolla este efecto de luz y sombra y empieza la larga serie denominada *Atmosphère chromatique*. El elemento geométrico más utilizado es el cubo, en relieves cinéticos y en objetos plásticos, empleando varillas de madera que varían en altura y en la inclinación del corte. A principios de los ochenta realiza relieves monocromos en negro, perforando la superficie con líneas o pequeñas formas geométricas.

Exposiciones individuales

- 1962 Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires
- 1962 Galerie Denise René, París (catálogo)
- 1966 Galerie Denise René, París (catálogo)
- 1972 *Œuvres récentes*, Galerie Denise René, París (catálogo)
- 1973 *Recent Works*, Galerie Denise René, Nueva York (catálogo)
- 1976 Musée d'art moderne de la Ville de Paris, París; Galerie d'Art Les Ateliers du Grand-Hornu, Hornu, Bélgica; Galerie Nouvelles Images, La Haya, Holanda (catálogo)
- 1978 Galerie Latzer, Kreuzlingen
- 1981 Musée Réattu, Arles (catálogo)
- 1985 Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid (catálogo)
- 1987 La Galería, Quito (catálogo)
- 1988 *Œuvres anciennes et récentes*, Galerie Carlhian, París (catálogo)
- 1991 Centre Culturel Noroit, Arras, Pas-de-Calais (catálogo)
- 1994 *Luis Tomasello oggi. Atmosfere cromoplastiche*, Galleria Arte Struktura, Milán (catálogo)
- 1995 *Una mano enamorada*, Galleria Civica, Palazzo Todeschini, Desenzano del Garda (catálogo)
- 2003 Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires (catálogo)
- 2004 *Muestra antológica*, Museo de Arte Contemporáneo Latinoamericano, La Plata, Buenos Aires
- 2009 Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires (catálogo)
- 2009 *Recent Work*, Sicardi Gallery, Houston, Texas
- 2009 Casa de las Américas, Galería Latinoamericana, La Habana
- 2010 Mayor Gallery, Londres (catálogo)

Exposiciones colectivas

- 1965 *The Responsive Eye*, The Museum of Modern Art, Nueva York
- 1975 *12 Latin American Artists today - 12 artistas latino americanos de hoy*, University of Texas, University Art Museum, Austin, Texas
- 1992 *Confluencias. Primera exposición de artistas iberoamericanos en Europa*, Centro de Exposiciones y Congresos, Zaragoza

- 2002 *50 años de pintura geométrica latinoamericana*, Museo de Arte Contemporáneo Latinoamericano, La Plata, Buenos Aires
- 2003 *Desde la geometría. 2 + 10*, Salas Nacionales de Exposición, Palais de Glace, Buenos Aires
- 2005 *Circuit #1. 2005/2006*, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne, Vitry-sur-Seine
- 2006 *Geometrías animadas*, Arte y Naturaleza Centro de Arte, Madrid
- 2007 *Lo[s] cinético[s]*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid
- 2007 *Op Art*, Schirn Kunsthalle, Fráncfort del Meno
- 2008-09 *Explorando el Sur. El universalismo constructivo y otras tendencias en América Latina*, Fundación Carlos de Amberes, Madrid; Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Badajoz
- 2009 *De la abstracción... al Arte Cinético*, Casa de las Américas, La Habana

Museos y Colecciones

Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, Nueva York, EE. UU.
Arithmeum, Bonn, Alemania
Casa de las Américas, La Habana, Cuba
Colección FEMSA (Fomento Económico Mexicano S.A.), Monterrey, México
Fonds régional d'art contemporain d'Île-de-France Le Plateau, París, Francia
Fundación Privada Allegro, Curasao, Antillas Neerlandesas
Galerij Suvremene Umjestnosti, Zagreb, Croacia
Kröller-Müller Museum, Otterlo, Holanda
Musée d'art et d'industrie, Saint-Étienne, Francia
Musée d'art moderne de la Ville de Paris, París, Francia
Musée national d'art moderne, Musée Réattu, Arles, Francia
Museo de Arte Contemporáneo de Rosario, Rosario, Argentina
Museo de Arte Contemporáneo Latinoamericano, La Plata, Buenos Aires, Argentina
Museo de Arte Moderno, Buenos Aires, Argentina
Museo de Arte Moderno, Medellín, Colombia
Museo de Arte Moderno Jesús Soto, Ciudad Bolívar, Venezuela
Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Santiago de Chile, Chile
Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, Rosario, Argentina
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España
Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina
Museum des 20. Jahrhunderts, Viena, Austria
Museum für Konkrete Kunst, Ingolstadt, Alemania
Museum of Fine Arts, Houston, Texas, EE. UU.
Muzeum Sztuki, Łódź, Polonia
Städtisches Museum Schloss Morsbroich, Leverkusen, Alemania

Textos del artista

Cf. BIB. B) 452

Bibliografía

Cf. BIB. B) 7, 9, 486

Barsotti, Hércules

Hércules Rubens Barsotti, pintor, dibujante, diseñador y escenógrafo brasileño, nació el 20 de Julio de 1914 en São Paulo; vive en esta misma ciudad.

Biografía

Desde 1926 estudia dibujo y composición con Henrique Vio en São Paulo, y desde 1937 química en el Instituto Mackenzie. En 1954 funda con Willys de Castro el Estúdio de Projetos Gráficos, dedicado al diseño publicitario. En 1959, a través del crítico de arte Ferreira Gullar, se acerca al Grupo Neoconcreto en Río de Janeiro, participando en sus exposiciones. Cofundador de la Associação de Artes Visuais Novas Tendências de São Paulo en 1963. Entre otros galardones, obtiene el Primer Premio de la Bienal de São Paulo, 1959.

Obra

En los primeros años 40 empieza su obra artística con una serie de diseños abstracto-geométricos. En la siguiente década, mientras está en contacto con un grupo de artistas que trabajan en la línea concretista, realiza diseños de textiles y vestuario de teatro. Hacia 1960 empieza a usar planos monocromáticos, negros o blancos, que le permiten realizar obras de juegos geométricos muy suaves. A partir de 1963 abandona los diseños de contraste entre blanco y negro, explorando más posibilidades cromáticas y formatos poco comunes para crear una sensación de volumen y movimiento.

Exposiciones individuales

- 1974 *Obras recentes*, Galeria Arte Global, São Paulo (catálogo)
- 1981 Gabinete de Arte Raquel Arnaud Babenco, São Paulo (catálogo)
- 1988 *Aventuras da ordem. Hércules Barsotti. Willys de Castro*, Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo (catálogo)
- 1998 *Desenhos, 1953-1960*, Galeria Sylvio Nery, São Paulo (catálogo)
- 2004 Museu de Arte Moderna, São Paulo

Exposiciones colectivas

- 1959 *V Bienal Internacional de Arte de São Paulo*
- 1977 *Projeto construtivo brasileiro na arte. 1950-1962*, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Río de Janeiro; Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo
- 1984 *Tradição e ruptura. Síntese de arte e cultura brasileiras*, Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo
- 1987 *XIX Bienal Internacional de Arte de São Paulo*
- 2000 *Heterotopias. Medio siglo sin lugar. 1918-1968*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

- 2000 *Século 20. Arte do Brasil*, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Lisboa
- 2003 *Quasi-corpus. Arte concreto y neoconcreto de Brasil*, Museo de Arte Contemporáneo Internacional Rufino Tamayo, México, D. F.; Museo de Arte Contemporáneo, Montevideo
- 2004 *Inverted Utopias. Avant-garde Art in Latin America*, Museum of Fine Arts, Houston, Texas
- 2006 *Cruce de miradas. Visiones de América Latina. Colección Patricia Phelps de Cisneros*, Museo del Palacio de Bellas Artes, México, D. F.
- 2006 *The Sites of Latin American Abstraction*, Cisneros Fontanals Art Foundation, Miami, Florida [expo. itinerante]
- 2007 *The Geometry of Hope. Latin American Abstract Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection*, Blanton Museum of Art, The University of Texas at Austin, Austin; Grey Art Gallery, New York University, Nueva York
- 2010 *Das Verlangen nach Form O Desejo da Forma. Neoconcretismo und zeitgenössische Kunst aus Brasilien*, Akademie der Künste, Berlín
- 2010 *Vibración. Moderne Kunst aus Lateinamerika. The Ella Fontanals-Cisneros Collection*, Bundeskunsthalle, Bonn (folleto)

Museos y Colecciones

- Fundación Cisneros. Colección Patricia Phelps de Cisneros, Caracas, Venezuela
- Fundación Privada Allegro, Curacao, Antillas Neerlandesas
- Museu de Arte Brasileira, São Paulo, Brasil
- Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil
- Museu de Arte de Brasília, Brasília, Brasil
- Museu de Arte Moderna, São Paulo, Brasil
- Museum of Fine Arts, Houston, Texas, EE. UU.
- The Ella Fontanals Cisneros Collection, Cisneros Fontanals Art Foundation, Miami, Florida, EE. UU.
- The Museum of Modern Art, Nueva York, EE. UU.

Bibliografía

Cf. BIB. B) 48, 75

Camargo, Sergio

Sérgio de Camargo, escultor y pintor brasileño, nació el 8 de abril de 1930 en Río de Janeiro y murió en diciembre de 1990 en la misma ciudad.

Biografía

Desde 1946 estudia en la Academia Altamira en Buenos Aires con Emilio Pettoruti y Lucio Fontana. Dos años más tarde se dedica al estudio de la filosofía con Gaston Bachelard en la Sorbona, París. Frecuenta la Académie de la Grande Chaumière y conoce a Constantin Brancusi, Hans (Jean) Arp y Georges Vantongerloo. Vuelve a Brasil en 1953 y al

año siguiente viaja a China. En 1961, de nuevo en París, estudia en la École Pratique des Hautes Études con Pierre Francastel. Desde 1974 vive en Río de Janeiro. En 1963 gana el Premio Internacional de Escultura de la Bienal de París; en 1965 es nombrado Mejor Escultor Nacional en la Bienal de São Paulo, y en 1977 recibe el Premio a la Mejor Exposición de Escultura del Año, de la asociación paulista de críticos.

Obra

En 1954 realiza sus primeras esculturas figurativas en bronce. A principios de los años 60 experimenta con estructuras irregulares de arena, yeso y tela. A partir de 1963 produce la gran serie de *Relevos* (Relieves) hechos de pequeños cilindros de madera agrupados en series en diferentes posiciones sobre el plano. En 1965 elabora el muro escultórico del Palácio Itamaraty, sede del Ministério das Relações Exteriores en Brasília, diseñado por Oscar Niemeyer. A partir de ese momento emplea también el mármol de Carrara, creando volúmenes exentos; en los años 70 trabaja solo con este material y con granito negro. Realiza varios monumentos para espacios públicos, entre otros en 1972 la columna *Homagem a Brancusi* en Burdeos.

Exposiciones individuales

- 1953 Galeria Gea, Río de Janeiro
- 1964 *First one-Man Show in Europe*, Signals London, Londres (catálogo)
- 1966 Signals London, Londres (catálogo)
- 1967 Galleria la Polena, Génova (catálogo)
- 1967 Galleria del Naviglio, Milán (catálogo)
- 1968 Gimpel & Hanover Galerie, Zúrich; Gimpel Fils Gallery, Londres (catálogo)
- 1968 *Reliefs*, Galerie Buchholz, Múnich (folleto)
- 1969 *White Reliefs*, Gimpel & Weitzenhoffer Gallery, Nueva York (catálogo)
- 1970 Gimpel Fils Gallery, Londres (catálogo)
- 1971 *Reliefs aus Holz*, Galerie Buchholz, Múnich (folleto)
- 1972 Estudio Actual, Caracas (catálogo)
- 1974 Gimpel Fils Gallery, Londres (catálogo)
- 1974 Museo de Arte Moderno, México, D. F.
- 1975 *Relevos e esculturas (1963-1975)*, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Río de Janeiro (catálogo)
- 1977 Gabinete de Artes Gráficas, São Paulo (catálogo)
- 1980 Espaço Arte Brasileira Contemporânea, Río de Janeiro (catálogo)
- 1981 Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Río de Janeiro (catálogo)
- 1981 *Volumi bianchi*, Centro Iniziative Culturali Pordenone, Pordenone (catálogo)
- 1982 *Marble Sculptures*, Gimpel Fils Gallery, Londres (catálogo)
- 1982 *Sculptures récentes*, Galerie Bellechasse, París (catálogo)
- 1983 *Morfoses*, Gabinete de Arte Raquel Arnaud Babenco, São Paulo (catálogo)
- 1985 Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo (catálogo)
- 1987 *Esculturas*, Paço Imperial, Río de Janeiro (catálogo)

- 1994-95 *Esculturas*, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Lisboa; Henie-Onstad Kunstsenter, Høvikodden, Oslo; Charlottenborg Museum, Copenhagen; Stedelijk Museum Schiedam, Schiedam (catálogo)
- 1997 *Construção*, Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo (catálogo)
- 1999 Palácio do Itamaraty, Brasília (catálogo)
- 2000 *Mira Schendel. Sergio Camargo. Willys de Castro*, Centro Cultural Banco do Brasil, Río de Janeiro (catálogo)
- 2008 *Amilcar de Castro e Sergio Camargo. Obras em madeira*, Instituto de Arte Contemporânea, São Paulo (catálogo)
- 2010 *Claro enigma*, Instituto de Arte Contemporânea, São Paulo

Exposiciones colectivas

- 1955 *III Bienal Internacional de Arte de São Paulo*
- 1957 *IV Bienal Internacional de Arte de São Paulo*
- 1963 *VII Bienal Internacional de Arte de São Paulo*
- 1965 *VIII Bienal Internacional de Arte de São Paulo*
- 1966 *XXXIII Biennale di Venezia*
- 1968 *documenta 4*, Kassel
- 1975 *12 Latin American Artists today - 12 artistas latinoamericanos de hoy*, University of Texas, University Art Museum, Austin, Texas
- 1982 *XL Biennale di Venezia*
- 1984 *Tradição e ruptura. Síntese de arte e cultura brasileiras*, Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo
- 1987 *Modernidade. Art brésilien du 20e siècle*, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, París
- 1989-90 *Art in Latin America. The Modern Era, 1820-1980*, The Hayward Gallery, Londres; Nationalmuseum y Moderna Museet, Estocolmo; Palacio de Velázquez, Madrid
- 1992 *Bilderwelt Brasilien*, Kunsthaus Zürich, Zürich
- 1992-93 *Artistas latinoamericanos del siglo XX*, Estación Plaza de Armas, Sevilla; Musée national d'art moderne, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, París; Josef-Haubrich-Kunsthalle, Colonia; The Museum of Modern Art, Nueva York
- 2000 *Heterotopías. Medio siglo sin lugar. 1918-1968*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid
- 2001 *Experiment - Experiência. Art in Brazil, 1958-2000*, Museum of Modern Art, Oxford
- 2001-02 *Brazil. Body & Soul*, Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York; Museo Guggenheim, Bilbao
- 2004 *Inverted Utopias. Avant-garde Art in Latin America*, Museum of Fine Arts, Houston, Texas
- 2006 *The Sites of Latin American Abstraction*, Cisneros Fontanals Art Foundation, Miami, Florida [expo. itinerante]
- 2006 *Amilcar de Castro, Mira Schendel, Sergio Camargo, Willys de Castro*, Instituto de Arte Contemporânea, São Paulo
- 2007 *New Perspectives in Latin American Art*, Museum of Modern Art, Nueva York

- 2007 *Campo ampliado*, Instituto de Arte Contemporânea, São Paulo
- 2008 *Time & Place. Rio de Janeiro 1956-1964*, Moderna Museet, Estocolmo
- 2009 *De la abstracción... al Arte Cinético*, Casa de las Américas, La Habana
- 2009 *Geometric Abstract Works. The Latin American Vision from the 1950s, 60s and 70s*, Henrique Faria Fine Art, Nueva York
- 2010 *Vibração. Moderne Kunst aus Lateinamerika. The Ella Fontanals-Cisneros Collection*, Bundeskunsthalle, Bonn (folleto)

Museos y Colecciones

- Casa de las Américas, La Habana, Cuba
- Fundación Privada Allegro, Curacao, Antillas Neerlandesas
- Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, D. C., EE. UU.
- Musée national d'art moderne, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, París, Francia
- Museo d'Arte Contemporanea, Villa Croce, Génova, Italia
- Museo de Bellas Artes, Caracas, Venezuela
- Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Río de Janeiro, Brasil
- Museu Nacional de Belas Artes, Río de Janeiro, Brasil
- Museum of Fine Arts, Houston, Texas, EE. UU.
- Paço Imperial, Río de Janeiro, Brasil
- Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, Brasil
- Tate Gallery, Londres, Gran Bretaña
- The Courtauld Institute of Art, Londres, Gran Bretaña
- The Museum of Modern Art, Nueva York, EE. UU.

Bibliografía

Cf. BIB. B) 71, 73, 76, 77

Charoux, Lothar

Lothar Charoux, pintor, dibujante y grabador brasileño de origen austriaco, nació el 5 de febrero de 1912 en Viena y murió en febrero de 1987 en São Paulo.

Biografía

En 1928 emigra a Brasil y estudia pintura en el Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo. En 1952 es cofundador del Grupo Ruptura, que reúne a los artistas del movimiento concreto brasileño, y en 1963 de la Associação de Artes Visuais Novas Tendências de São Paulo.

Obra

Está influenciado por la Psicología de la Gestalt y realiza una extensa serie de pinturas y dibujos que se centran en los determinantes psicológicos de la percepción de la forma.

Exposiciones individuales

- 1947 Galería Itapetininga, São Paulo

- 1958 *Ligia Clark, Franz Weissmann, Lothar Charoux*, Galeria de Artes das Folhas, São Paulo
- 1974 *Retrospectiva*, Museu de Arte Moderna, São Paulo; Museu de Arte, Río de Janeiro
- 1986 *Lothar Charoux e Sacilotto*, Centro Cultural do Bairro Assunção, São Bernardo do Campo, São Paulo (catálogo)
- 2005 *A poética da linha*, Dan Galeria, São Paulo (catálogo)
- 2010 *Entre vida e obra*, Caixa Cultural São Paulo, São Paulo

Exposiciones colectivas

- 1966 *Seis pesquisadores da arte visual. Alberto Aliberti, Heinz Kühn, Hermelindo Fiaminghi, Kazmer Fejer, Lothar Charoux, Sylvia Mara Gueller*, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo
- 1973 *XII Bienal Internacional de Arte de São Paulo*
- 1992 *Bilderwelt Brasilien*, Kunsthaus Zürich, Zürich
- 2000-02 *Brasil 1920-1950. De la antropofagia a Brasilia*, Institut Valencià d'Art Modern, Centre Julio González, Valencia; Museu de Arte Brasileira, São Paulo
- 2002 *Grupo Ruptura. Arte concreta paulista. Revisitando a exposição inaugural*, Centro Universitário Maria Antonia da Universidade de São Paulo, São Paulo
- 2003 *Cuasi-corpus. Arte concreto y neoconcreto de Brasil*, Museo de Arte Contemporáneo Internacional Rufino Tamayo, México, D. F.; Museo de Arte Contemporáneo, Monterrey
- 2006 *The Sites of Latin American Abstraction*, Cisneros Fontanals Art Foundation, Miami, Florida [expo. itinerante]
- 2007 *Desenho construtivista brasileiro*, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Río de Janeiro
- 2010 *Vibração. Moderne Kunst aus Lateinamerika. The Ella Fontanals-Cisneros Collection*, Bundeskunsthalle, Bonn (folleto)

Museos y Colecciones

- Fundación Privada Allegro, Curacao, Antillas Neerlandesas
- Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil
- Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Río de Janeiro, Brasil
- Museu de Arte Moderna, São Paulo, Brasil
- Museum of Fine Arts, Houston, Texas, EE. UU.

Bibliografía

Cf. BIB. B) 36

Enlaces

www.lotharcharoux.com.br

Clark, Lygia

Lygia (o Lúgia) Clark, escultora, pintora y artista de instalación y performance brasileña, nació el 23 de octubre de 1923 en Belo Horizonte, Minas Gerais, y murió el 25 de abril de 1988 en Río de Janeiro.

Biografía

Estudia arte en 1947 con el arquitecto paisajista Roberto Burle Marx y de 1950 a 1952 en París con Fernand Léger, Isaac Dobrinsky y Arpad Szénes. En 1952 gana el Premio Federico Schmidt del Ministerio del Exterior de Brasil como relevación artística del año. Cofundadora en 1953 del Grupo Frente, en Río de Janeiro, y en 1959 del Grupo Neoconcreto, firma el *Manifiesto Neoconcreto*. Entre 1970 y 1975 ejerce la docencia en La Sorbona, en París. De regreso en Brasil, trabaja como psicóloga, empleando sus esculturas articuladas, y escribe textos sobre la participación del espectador en su manipulación. En 2001 se funda en Río de Janeiro la Associação Cultural O Mundo de Lygia Clark para la difusión de la vida y obra de la artista. Entre otros galardones cuenta con el Guggenheim International Award, 1958 y 1960 y el Premio Internacional del Instituto Di Tella, Buenos Aires, 1962.

Obra

Desde 1954 hasta finales de los 50 explora el valor del plano como elemento estructural a través de las series *Superficies moduladas* y *Contrarevelos*, para pasar poco a poco de la pintura a la escultura. En 1960 proclama la "muerte del plano"; ya que no permite una interacción entre la obra y su entorno. Realiza sus primeros relieves, que parecen como papel plegado, y esculturas articuladas de láminas de metal, que llama *Bichos*, unidas por bisagras, de modo que el público tiene la posibilidad de cambiarlas y ponerlas en otras constelaciones. A partir de mediados de los 60 realiza una serie de obras llamadas *Goings*.

Exposiciones individuales

- 1952 Instituto Endoplastique, París
- 1958 *Lygia Clark, Franz Weissmann, Lothar Charoux*, Galeria de Artes das Folhas, São Paulo
- 1960 *29 esculturas*, Galeria Bonino, Río de Janeiro (catálogo)
- 1963 Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Río de Janeiro (catálogo)
- 1965 *First London Exhibition of Abstract Reliefs and Articulated Sculpture*, Signals London, Londres (folleto)
- 1968 Galerie M. E. Thele, Essen (folleto)
- 1986 *Hélio Oiticica, Lygia Clark*, Paço Imperial, Río de Janeiro; Museu de Arte

- Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo (catálogo)
- 1994 *Hélio Oiticica, Lygia Clark*, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro; Museu de Arte Moderna da Bahia, Salvador da Bahia (catálogo)
- 1997-98 Fundació Antoni Tàpies, Barcelona; MAC, Galeries contemporaines des Musées de Marseille, Marsella; Fundação de Serralves, Oporto; Palais des Beaux-Arts, Bruselas (catálogo)
- 1998 Museu de Arte Moderna, São Paulo (catálogo)
- 1999 Galeria Brito Cimino, São Paulo (catálogo)
- 1999 *L. Clark, H. Oiticica, L. Pape*, Conjunto Cultural da Caixa Econômica Federal, Brasília (catálogo)
- 2004 *Exposição pensamento mudo*, Dan Galeria, São Paulo (catálogo)
- 2005 *Lygia Clark, de l'oeuvre à l'événement. Nous sommes le moule, à vous de donner le souffle*, Musée des Beaux-Arts, Nantes (catálogo)
- 2008 *Katarzyna Kobro, Lygia Clark*, Muzeum Sztuki, Łódź (catálogo)

Exposiciones colectivas

- 1957 *IV Bienal Internacional de Arte de São Paulo*
- 1959 *V Bienal Internacional de Arte de São Paulo*
- 1960 *XXX Biennale di Venezia*
- 1962 *XXXI Biennale di Venezia*
- 1963 *VII Bienal Internacional de Arte de São Paulo*
- 1967 *VIII Bienal Internacional de Arte de São Paulo*
- 1967 *Nova objectividade brasileira*, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro
- 1968 *XXXIV Biennale di Venezia*
- 1977 *Projeto construtivo brasileiro na arte. 1950-1962*, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro; Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo
- 1984 *Tradição e ruptura. Síntese de arte e cultura brasileiras*, Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo
- 1987 *Modernidade. Art brésilien du 20e siècle*, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris
- 1988-90 *The Latin American Spirit. Art and Artists in the United States, 1920-1970*, Bronx Museum of the Arts, Nueva York [expo. itinerante]
- 1989-90 *Art in Latin America. The Modern Era, 1820-1980*, The Hayward Gallery, Londres; Nationalmuseum y Moderna Museet, Estocolmo; Palacio de Velázquez, Madrid
- 1992 *Bilderwelt Brasilien*, Kunsthau Zürich, Zürich
- 1992-93 *Artistas latinoamericanos del siglo XX*, Estación Plaza de Armas, Sevilla; Musée national d'art moderne, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, París; Josef-Haubrich-Kunsthalle, Colonia; The Museum of Modern Art, Nueva York
- 1994 *Bienal Brasil Século XX*, São Paulo [expo. itinerante]
- 1994 *XXII Bienal Internacional de Arte de São Paulo*, Sala Especial

- 1996 *L'informe, mode d'emploi*, Musée national d'art moderne, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, París
- 1996 *Inside the Visible. An Elliptical Traverse of Twentieth Century Art in, of, and from the Feminine*, Institute of Contemporary Art, Boston, Massachusetts
- 1997 *documenta X*, Kassel
- 1998 *XXIV Bienal Internacional de Arte de São Paulo*
- 1999 *La casa, il corpo, il cuore. Konstruktion der Identitäten*, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Viena
- 1999 *The Experimental Exercise of Freedom. Lygia Clark, Gego, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica and Mira Schendel*, Museum of Contemporary Art, Los Angeles
- 2000 *Heterotopías. Medio siglo sin lugar. 1918-1968; F(r)icciones*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid
- 2000 *Século 20. Arte do Brasil*, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Lisboa
- 2000 *Vivências*, Generali Foundation, Viena
- 2001 *7. Istabil Biennial*
- 2001 *Geometric Abstraction. Latin American Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection*, Fogg Art Museum, Cambridge, Massachusetts
- 2001-02 *Brazil. Body & Soul*, Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York; Museo Guggenheim, Bilbao
- 2002 *Além dos pré-conceitos. Experimentos dos anos 60*, Museu de Arte Moderna, São Paulo
- 2003 *Cuasi-corpous. Arte concreto y neoconcreto de Brasil*, Museu de Arte Contemporâneo Internacional Rufino Tamayo, México, D. F.; Museo de Arte Contemporáneo, Montevideo
- 2003 *Geométrías. Abstracción geométrica latinoamericana en la Colección Cisneros*, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, Fundación Costantini, Buenos Aires
- 2003 *Pulse. Art, Healing, and Transformation*, Institute of Contemporary Art, Boston, Massachusetts
- 2004 *Beyond Geometry. Experiments in Form, 1940s-70s*, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles
- 2004 *Brazil. Body Nostalgia*, National Museum of Modern Art, Tokio
- 2004 *Inverted Utopias. Avant-garde Art in Latin America*, Museum of Fine Arts, Houston, Texas
- 2005-07 *Tropicália. A Revolution in Brazilian Culture (1967-1972)*, Museum of Contemporary Art, Chicago; Barbican Art Gallery, Londres; Centro Cultural de Belém, Lisboa; The Bronx Museum of the Arts, Bronx, Nueva York
- 2006 *Cruce de miradas. Visiones de América Latina. Colección Patricia Phelps de Cisneros*, Museo del Palacio de Bellas Artes, México, D. F.
- 2006 *The Sites of Latin American Abstraction*, Cisneros Fontanals Art Foundation, Miami, Florida [expo. itinerante]
- 2006 *Manobras radicais*, Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo
- 2007 *Desenho construtivista brasileiro*, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro

- 2007 *New Perspectives in Latin American Art*, Museum of Modern Art, Nueva York
- 2007 *Feedback. Arte que responde a instrucciones, a inputs, o a su entorno*, LABoral, Centro de Arte y Creación Industrial, Gijón
- 2007 *The Geometry of Hope. Latin American Abstract Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection*, Blanton Museum of Art, The University of Texas at Austin, Austin; Grey Art Gallery, New York University, Nueva York
- 2008 *Time & Place. Rio de Janeiro 1956-1964*, Moderna Museet, Estocolmo
- 2008 *Diálogo concreto design e construtivismo no Brasil*, Caixa Cultural, Rio de Janeiro
- 2008 *Face to Face. The Daros Collections*, Daros-Latinamerica Collection, Zürich
- 2008 *The Art of Participation. 1950 to now*, San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco
- 2008-09 *Neo Tropicália. When Lives become Form. Contemporary Brazilian Art, 1960s to the present*, Museum of Contemporary Art, Tokio; City Museum of Contemporary Art, Hirsohima
- 2009 *Fare mondi/ Making Worlds, LIII Biennale di Venezia*
- 2010 *Tropicália. Die 60s in Brasilien*, Kunsthalle Wien, Viena
- 2010 *Das Verlangen nach Form - O Desejo da Forma. Neoconcretismo und zeitgenössische Kunst aus Brasilien*, Akademie der Künste, Berlin
- 2010 *Modern Women. Women Artists at the Museum of Modern Art*, The Museum of Modern Art, Nueva York
- 2010 *Vibración. Moderne Kunst aus Lateinamerika. The Ella Fontanals-Cisneros Collection*, Bundeskunsthalle, Bonn (folleto)

Museos y Colecciones

- 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa, Japón
- Asociação Cultural "O Mundo de Lygia Clark", Rio de Janeiro, Brasil
- Daros-Latinamerica Collection, Zürich, Suiza
- Fundación Privada Allegro, Curasao, Antillas Neerlandesas
- Musée de Grenoble, Grenoble, Francia
- Musée national d'art moderne, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, París, Francia
- Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, Fundación Costantini, Buenos Aires, Argentina
- Museo de Arte Moderno, La Paz, Bolivia
- Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Santiago de Chile, Chile
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España
- Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil
- Museu de Arte Contemporânea, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil
- Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil
- Museu de Arte Moderna, São Paulo, Brasil
- Museum of Fine Arts, Houston, Texas, EE. UU.
- The Ella Fontanals Cisneros Collection, Cisneros Fontanals Art Foundation, Miami, Florida, EE. UU.
- The Museum of Modern Art, Nueva York, EE. UU.

Textos de la artista

Cf. BIB. B) 152

Bibliografía

Cf. BIB. B) 11, 43, 52, 53, 59, 70, 71, 75, 111, 129, 136, 140, 148, 157, 195, 300, 310, 325, 332, 337, 338, 383, 391, 392, 398, 422, 437, 448, 474; BIB. C) 2, 40

Cordeiro, Waldemar

Waldemar Cordeiro, pintor, escultor, arquitecto paisajista, diseñador, crítico de arte y periodista brasileño de origen italiano, nació el 12 de abril de 1925 en Roma, y murió el 30 de junio de 1973 en São Paulo.

Biografía

Estudia en la Accademia di Belle Arti de Roma. En 1946 emigra a Brasil y trabaja como pintor, crítico de arte y periodista para *Folha da Manhã* en São Paulo, donde conoce a Geraldo de Barros, Lothar Charoux y Luiz Sacilotto. En 1952 es cofundador del Grupo Ruptura, que promueve el arte concreto, y en 1953 entra en contacto con Tomás Maldonado en Buenos Aires. En 1956 organiza la primera *Exposición Nacional de Arte Concreta*. Es el teórico del Grupo Ruptura, que defiende su postura racionalista contra los postulados del grupo de Río, encabezado por el crítico de arte Ferreira Gullar. Es el primer artista en Brasil que, a finales de los 60, empieza a interesarse por la tecnología electrónica y en 1971 organiza la exposición colectiva internacional *Arteônica*, dedicada a este nuevo tipo de arte y realizada en el Museu de Arte Brasileira de la Fundação Armando Alvares Penteado, en São Paulo. Es el único miembro brasileño de la Computer Art Society de Londres. Entre otros, Prêmio Leirner de Arte Contemporânea, 1959 y Prêmio Itamaraty de las Bienales de São Paulo 1965 y 1967.

Obra

Cordeiro comienza con obras figurativas y expresivas. Desde finales de los 40 se convierte en uno de los pioneros de la abstracción concretista en Brasil, transformando formas geométricas rígidas en formas seriales libres. En su serie *Idéais visíveis*, desarrolla, de 1957 a 1959, una pintura de formas abstractas basadas en principios estructurales y conceptos lógicos. Desde 1964 combina el concretismo con el arte pop y crea su propio estilo "pop creto". Después regresa a una suerte de neofiguración y al final se ocupa del diseño gráfico digital con ordenador. Siempre convencido del rol social del arte en el ámbito urbano, entre 1950 y 1973 participa en más de 150 proyectos de planificación paisajística.

Exposiciones individuales

- 1959 Galeria de Artes das Folhas, São Paulo
1964 *Waldemar Cordeiro. Augusto de Campos*, Galeria Atrium, São Paulo
1965 Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro (folleto)
1968 *Oeuvres 1965-1968*, Galerie Debret, París
1969 Galleria d'Arte della Casa do Brasil, Roma
1983 Centro Cultural São Paulo, São Paulo
1986 *Uma aventura da razão*, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (catálogo)
2001 Galeria Brito Cimino, São Paulo (catálogo)
2002 *Waldemar Cordeiro e a fotografia*, Centro Universitário Maria Antonia da Universidade de São Paulo, São Paulo (catálogo)

Exposiciones colectivas

- 1949 *Do figurativismo ao abstraccionismo*, Museu de Arte Moderna, São Paulo
1951 *I Bienal Internacional de Arte de São Paulo*
1955 *III Bienal Internacional de Arte de São Paulo*
1957 *IV Bienal Internacional de Arte de São Paulo*
1959 *V Bienal Internacional de Arte de São Paulo*
1960 *konkrete kunst. 50 jahre entwicklung*, Helmhaus, Zürich [expo. itinerante]
1961 *VI Bienal Internacional de Arte de São Paulo*
1963 *VII Bienal Internacional de Arte de São Paulo*
1965 *VIII Bienal Internacional de Arte de São Paulo*
1967 *IX Bienal Internacional de Arte de São Paulo*
1967 *Nova objectividade brasileira*, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro
1973 *XII Bienal Internacional de Arte de São Paulo*
1975 *XIII Bienal Internacional de Arte de São Paulo*
1977 *Projeto construtivo brasileiro na arte. 1950-1962*, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro; Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo
1984 *Tradição e ruptura. Síntese de arte e cultura brasileiras*, Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo
1987 *Modernidade. Art brésilien du 20e siècle*, Musée d'art moderne de la Ville de París, París
1994 *Bienal Brasil Século XX*, São Paulo [expo. itinerante]
1997 *I Bienal de Artes Visuais do Mercosul*, Porto Alegre
1999 *Técnica cotidiano/arte*, Instituto Itaú Cultural, São Paulo
2000 *Heterotopías. Medio siglo sin lugar. 1918-1968; Fricciones*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid
2000 *Século 20. Arte do Brasil*, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Lisboa
2002 *Grupo Ruptura. Arte concreta paulista. Revisitando a exposição inaugural*, Centro Universitário Maria Antonia da Universidade de São Paulo, São Paulo

- 2003 *Cuasi-corpus. Arte concreto y neoconcreto de Brasil*, Museo de Arte Contemporáneo Internacional Rufino Tamayo, México, D.F.; Museo de Arte Contemporáneo, Monterrey
2003 *Aproximações do espírito pop, 1963-1968. Waldemar Cordeiro, Antonio Dias, Wesley Duke Lee, Nelson Leirner*, Museu de Arte Moderna, São Paulo
2004 *Inverted Utopias. Avant-garde Art in Latin America*, Museum of Fine Arts, Houston, Texas
2005 *Visualidades/técnicas. Danilo Di Prete, Luiz Sacilotto, Marcello Nitsche, Gilberto Salvador, Waldemar Cordeiro*, Instituto Cervantes, São Paulo
2005-07 *Tropicália. A Revolution in Brazilian Culture (1967-1972)*, Museum of Contemporary Art, Chicago; Barbican Art Gallery, Londres; Centro Cultural de Belém, Lisboa; The Bronx Museum of the Arts, Bronx, New York
2006 *Espaço aberto, espaço fechado. Sites for Sculpture in Modern Brazil*, Henry Moore Institute, Leeds
2006 *The Sites of Latin American Abstraction*, Cisneros Fontanals Art Foundation, Miami, Florida [expo. itinerante]
2007 *Desenho construtivista brasileiro*, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro
2007 *The Geometry of Hope. Latin American Abstract Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection*, Blanton Museum of Art, The University of Texas at Austin, Austin; Grey Art Gallery, New York University, Nueva York
2008 *Diálogo concreto design e construtivismo no Brasil*, Caixa Cultural, Rio de Janeiro
2010 *Vibración. Moderne Kunst aus Lateinamerika. The Ella Fontanals-Cisneros Collection*, Bundeskunsthalle, Bonn (folleto)

Museos y Colecciones

Fundación Cisneros. Colección Patricia Phelps de Cisneros, Caracas, Venezuela
Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil
Museu de Arte de Brasília, Brasília, Brasil
Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, Brasil
The Ella Fontanals Cisneros Collection, Cisneros Fontanals Art Foundation, Miami, Florida, EE. UU.
The Museum of Fine Arts, Houston, Texas, EE. UU.

Textos del artista

Cf. BIB. B) 113-114; BIB. C) 14

Bibliografía

Cf. BIB. B) 36, 75, 148, 317, 446; BIB. C) 16

De Barros, Geraldo

Geraldo de Barros, fotógrafo, pintor, grabador y diseñador brasileño, nació el 27 de febrero de 1923 en Chavantes, São Paulo y murió el 17 de abril de 1998 en São Paulo.

Biografía

En 1946 ingresa en la Associação Paulista de Belas Artes, donde recibe clases de pintura. Dos años después funda el Grupo XV de artistas jóvenes, orientado hacia el postimpresionismo. Desde 1949 es miembro del Foto Cine Clube Bandeirante en São Paulo con tendencia preponderante al pictorialismo. En el mismo año empieza a enseñar en el laboratorio fotográfico del Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. En 1951, con una beca del gobierno francés, estudia pintura y litografía en la École Nationale Supérieure des Beaux-Arts. En São Paulo es cofundador del Grupo Ruptura, impulsor del arte concreto brasileño. En 1954 crea la cooperativa Unilabor para el diseño y la producción de muebles modernos. Atraído por el arte pop, colabora en los 60 con Nelson Leirner en la organización de eventos artísticos para el impulso de nuevas tendencias.

Obra

A finales de los años 40 se acerca al arte abstracto mediante la fotografía, aislando el motivo y superponiendo distintas imágenes. De este modo, la representación queda al margen, y se forman estructuras abstractas geométricas con cierto aire urbano. Sigue explorando las posibilidades de la fotografía moderna y crea con otros fotógrafos la llamada Escola Paulista. Los muebles de Unilabor le sirven para una serie de composiciones fotográficas abstractas. Después de abandonar la fotografía durante un largo período, la retoma en 1996 con la serie de fotomontajes llamados *Sobras*.

Exposiciones individuales

- 1950 *Fotoformas*, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, São Paulo
1965 Museu de Arte Moderno, Buenos Aires (catálogo)
1976 *12 anos de pintura, 1964 a 1976*, Museu de Arte Moderna, São Paulo (catálogo)
1987 Tschudi Galerie, Glarus, Suiza (folleto)
1993 *Peintre et photographe*, Musée de l'Elysée, Lausana
1994 *Fotógrafo*, Museu da Imagem e do Som, São Paulo (catálogo)
1996 *Precursor*, Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro (catálogo)
1999 *MMA Collection*, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro (catálogo)
1999-2000 *Fotoformas*, Museum Ludwig, Colonia; SESC Pompéia, São Paulo; Musée de l'Elysée, Lausana (catálogo)
2001 The Americas Society, Nueva York (catálogo)
2005 *Javier Pérez. Geraldo de Barros*, Galerie Guy Bärtschi, Ginebra
2006 *Fotoformas. Fotografias - Photographies*, Museu da Imagem e do Som, São Paulo (catálogo)
2008 *Free, freed and freeing*, Sicardi Gallery, Houston, Texas (catálogo)

Exposiciones colectivas

- 1951 *I Bienal Internacional de Arte de São Paulo*
1953 *II Bienal Internacional de Arte de São Paulo*
1955 *Incisioni e disegni brasiliani*, Villa Ciani, Lugano
1956 *XXVIII Biennale di Venezia*
1960 *konkrete kunst. 50 jahre entwicklung*, Helmhaus, Zürich [expo. itinerante]
1967 *IX Bienal Internacional de Arte de São Paulo*
1967 *Nova objectividade brasileira*, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro
1977 *Projeto construtivo brasileiro na arte. 1950-1962*, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro; Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo
1979 *XV Bienal Internacional de Arte de São Paulo*
1986 *XLII Biennale di Venezia*
1991 *XXI Bienal Internacional de Arte de São Paulo*
1992 *Brasilien. Entdeckung und Selbstentdeckung*, Kunsthaus Zürich, Zürich
1999 *Labirinto e Identidades. Brasilianische Photographie 1946-1998*, Kunstmuseum Wolfsburg, Wolfsburg
2000 *Heterotopías. Medio siglo sin lugar. 1918-1968*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid
2000 *Século 20. Arte do Brasil*, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Lisboa
2000-02 *Brasil 1920-1950. De la antropofagia a Brasília*, Institut Valencià d'Art Modern, Centre Julio González, Valencia; Museu de Arte Brasileira, São Paulo
2002 *Grupo Ruptura. Arte concreta paulista. Revisitando a exposição inaugural*, Centro Universitário Maria Antonia da Universidade de São Paulo, São Paulo
2003 *Cuasi-corpus. Arte concreto y neoconcreto de Brasil*, Museo de Arte Contemporáneo Internacional Rufino Tamayo, México, D. F.; Museo de Arte Contemporáneo, Monterrey
2006 *Crucé de miradas. Visiones de América Latina. Colección Patricia Phelps de Cisneros*, Museo del Palacio de Bellas Artes, México, D. F.
2006 *The Sites of Latin American Abstraction*, Cisneros Fontanals Art Foundation, Miami, Florida [expo. itinerante]
2007 *Desenho construtivista brasileiro*, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro
2007 *The Geometry of Hope. Latin American Abstract Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection*, Blanton Museum of Art, The University of Texas at Austin, Austin; Grey Art Gallery, New York University, Nueva York
2008 *Diálogo concreto design e construtivismo no Brasil*, Caixa Cultural, Rio de Janeiro
2009 *Foto Cine Clube Bandeirante. 70 Anos*, Centro Cultural São Paulo, São Paulo
2009 *Experimentaciones. La experiencia concreta y neoconcreta en la fotografía brasileña*, Museo de Arte Contemporáneo Parque Forestal y Espacio ArteAbierto de Fundación Itaú, Santiago de Chile [expo. itinerante]
2010 *Moderna para sempre. Fotografia modernista brasileira na Coleção Itaú*, Museu de

- Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre
- 2010 *Vibração. Moderne Kunst aus Lateinamerika. The Ella Fontanals-Cisneros Collection*, Bundeskunsthalle, Bonn (folleto)
- 2010 *Constructive Spirit. Abstract Art in South and North America, 1920s-50s*, Newark Museum, Newark, Nueva Jersey; Amon Carter Museum, Fort Worth, Texas

Museos y Colecciones

Caixa Geral de Depósitos, Lisboa, Portugal
 Centro Português de Fotografia, Oporto, Portugal
 Coleção Pirelli/MASP de Fotografia, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, São Paulo, Brasil
 Fundación Cisneros. Colección Patricia Phelps de Cisneros, Caracas, Venezuela
 Musée de Grenoble, Grenoble, Francia
 Musée de l'Élysée, Lausana, Suiza
 Museu da Imagem e do Som, São Paulo, Brasil
 Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil
 Museu de Arte Contemporânea de Campinas José Pancetti, Campinas, São Paulo, Brasil
 Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil
 Museu de Arte Moderna, São Paulo, Brasil
 Museu Oscar Niemeyer, Curitiba, Brasil
 Museum Ludwig, Colonia, Alemania
 Museum of Fine Arts, Houston, Texas, EE. UU.
 Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, Brasil
 The Ella Fontanals Cisneros Collection, Cisneros Fontanals Art Foundation, Miami, Florida, EE. UU.
 The Museum of Modern Art, Nueva York, EE. UU.

Bibliografía

Cf. BIB. B) 36, 115, 139, 147, 303

De Castro, Amilcar

Amilcar Augusto Ferreira de Castro Filho, escultor, dibujante, grafista y diseñador brasileño, nació el 8 de julio de 1920 en Paraisópolis, Minas Gerais, y murió el 22 de noviembre de 2002 en Belo Horizonte, Minas Gerais.

Biografía

Entre 1941 y 1945 estudia leyes en la Facultad de Derecho de la Universidad Federal de Minas Gerais, en Belo Horizonte; entre 1944 y 1950 sigue cursos de diseño y pintura con Alberto da Veiga Guignard y de escultura figurativa con Franz Weissmann en la Escola de Arquitetura e Belas Artes de la misma ciudad. Desde los primeros años 50 vive en Río de Janeiro y trabaja como diseñador para el periódico *Jornal do Brasil*. En 1959 firma el *Manifesto Neoconcreto*. Entre 1968 y 1971 vive en Estados Unidos gracias a unas becas de la John Simon Guggenheim Memorial Foundation. En los 70 se instala en Belo Horizonte y al final de la década comienza a trabajar como profesor en la Universidade Federal de

Minas Gerais hasta su retiro en 1999. Entre otros galardones, recibió el Primer Premio del Salão Nacional de Arte Moderna de Minas Gerais en Belo Horizonte en 1962.

Obra

A principios de los años 50 realiza esculturas de estilo constructivista. Con objeto de reducir cada vez más el volumen, usa planos de hierro cortados y doblados. Hasta finales de la década de los 70 sigue desarrollando esta línea de trabajo, con la extracción de cortes para demostrar la flexibilidad del material de acero, para dedicarse después principalmente al diseño gráfico. Para sus esculturas usa un sistema de códigos: "Escultura de corte y doblado a partir de chapa cuadrada" (así como... "de chapa redonda, de chapa rectangular horizontal, de chapa rectangular vertical", y finalmente "de formato irregular"). Hay varias obras en espacios públicos (Aeropuerto Internacional de Confins, Minas Gerais, y barrio de Hellersdorf en Berlín).

Exposiciones individuales

- 1969 Kornblee Gallery, Nueva York
- 1979 Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Río de Janeiro
- 1986 Museu da Inconfidência, Ouro Preto
- 1989 Paço Imperial, Río de Janeiro
- 1990 Thomas Cohn Arte Contemporânea, Río de Janeiro (catálogo)
- 1994 *Precisão. Amilcar de Castro, Eduardo Sued, Waltercio Caldas*, Centro Cultural Banco do Brasil, Río de Janeiro (catálogo)
- 1996 *Influências poéticas. Dez desenhistas contemporâneos. Amilcar de Castro e Mira Schendel*, Paço Imperial, Río de Janeiro; Grande Galeria do Palácio das Artes, Belo Horizonte (catálogo)
- 1996 Museu Victor Meireles, Florianópolis
- 1999 *Desenhos e esculturas*, Centro de Arte Hélio Oiticica, Río de Janeiro (catálogo)
- 2000 *80 anos*, Thomas Cohn Arte contemporânea, São Paulo (catálogo)
- 2002 *Desenhos e esculturas. Tangenciando Amilcar*, Santander Cultural, Porto Alegre (catálogo)
- 2002 Armazém 5, Río de Janeiro (catálogo)
- 2005 Espace Brésil Carreau du Temple, París (catálogo)
- 2005 Galeria Millan, São Paulo (catálogo)
- 2005-06 *Uma retrospectiva*, Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, Porto Alegre; Museu Oscar Niemeyer, Curitiba (catálogo)
- 2008 *Amilcar de Castro e Sergio Camargo. Obras em madeira*, Instituto de Arte Contemporânea, São Paulo (catálogo)
- 2009 *Desenho e design. Amilcar de Castro e Willys de Castro*, Instituto de Arte Contemporânea, São Paulo (catálogo)

Exposiciones colectivas

- 1953 *II Bienal Internacional de Arte de São Paulo*
- 1957 *IV Bienal Internacional de Arte de São Paulo*
- 1959 *V Bienal Internacional de Arte de São Paulo*
- 1960 *konkrete kunst. 50 jahre entwicklung*, Helmhaus, Zürich [expo. itinerante]

- 1963 *VII Bienal Internacional de Arte de São Paulo*
- 1979 *XV Bienal Internacional de Arte de São Paulo* (Sala Especial)
- 1985 *Uma questão de ordem*, Galeria de Arte Universidade Federal Fluminense, Niterói, Río de Janeiro
- 1987 *XIX Bienal Internacional de Arte de São Paulo* (Sala Especial)
- 1987 *Modernidade. Art brésilien du 20e siècle*, Musée d'art moderne de la Ville de París, París
- 1988-90 *The Latin American Spirit. Art and Artists in the United States, 1920-1970*, Bronx Museum of the Arts, Nueva York [expo. itinerante]
- 1989 *XX Bienal Internacional de Arte de São Paulo*
- 1992 *Bilderwelt Brasilien*, Kunsthau Zürich, Zürich
- 1994 *Bienal Brasil Século XX*, São Paulo [expo. itinerante]
- 1995 *Entre o desenho e a escultura*, Museu de Arte Moderna, São Paulo
- 1998 *Teoria dos valores*, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, São Paulo
- 2000 *Século 20. Arte do Brasil*, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Lisboa
- 2003 *Cuasi-corpus. Arte concreto y neoconcreto de Brasil*, Museu de Arte Contemporâneo Internacional Rufino Tamayo, México, D. F.; Museo de Arte Contemporâneo, Monterrey
- 2006 *The Sites of Latin American Abstraction*, Cisneros Fontanals Art Foundation, Miami, Florida [expo. itinerante]
- 2006 *Amilcar de Castro, Mira Schendel, Sergio Camargo, Willys de Castro*, Instituto de Arte Contemporânea, São Paulo
- 2007 *Desenho construtivista brasileiro*, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Río de Janeiro
- 2007 *Campo ampliado*, Instituto de Arte Contemporânea, São Paulo
- 2007 *The Geometry of Hope. Latin American Abstract Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection*, Blanton Museum of Art, The University of Texas at Austin, Austin; Grey Art Gallery, New York University, Nueva York
- 2008 *Arte para crianças*, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Río de Janeiro
- 2008 *Diálogo concreto, design e construtivismo no Brasil*, Caixa Cultural, Río de Janeiro
- 2008 *Time & Place. Rio de Janeiro 1956-1964*, Moderna Museet, Estocolmo
- 2010 *Das Verlangen nach Form – O Desejo da Forma. Neoconcretismo und zeitgenössische Kunst aus Brasilien*, Akademie der Künste, Berlín

Museos y Colecciones

Caixa Econômica Federal, Belo Horizonte, Brasil
 Câmara dos Vereadores, Belo Horizonte, Brasil
 Casa de Cultura Amilcar de Castro, Paraisópolis, Brasil
 Centro de Arte Contemporânea Inhotim, Brumadinho, Brasil
 Fundação José e Paulina Nemirovsky, Santa Efigênia, São Paulo, Brasil
 Hakone Open-Air Museum, Hakone, Japón
 Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte, Brasil

Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Río de Janeiro, Brasil
 Museu de Arte Moderna, São Paulo, Brasil
 Museu Nacional de Belas Artes, Río de Janeiro, Brasil
 Museum of Fine Arts, Houston, Texas, EE. UU.
 Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, Brasil
 University of Essex Collection of Latin American Art, Colchester, Gran Bretaña

Bibliografía

Cf. BIB. B) 4, 75, 78, 95, 104, 133, 136, 186, 189, 349, 425, 441

Enlaces

www.amilcardecastro.com

De Castro, Willys

Willys de Castro, pintor, dibujante, grabador, escenógrafo y diseñador brasileño, nació en 1926 en Uberlândia, Minas Gerais, y murió en 1988 en São Paulo.

Biografía

En 1941 estudia diseño industrial y después química hasta el año 1948. En 1954 funda, con Hércules Barsotti, el Estúdio de Projetos Gráficos, dedicado al diseño publicitario. Se une al Grupo Neoconcreto de Río de Janeiro en 1959.

Obra

A principios de la década de los 50 trabaja en la abstracción, usándola también en diseños textiles. Entre 1959 y 1962 realiza la serie *Objetos ativos*, en los que el espectador, para lograr una visión general de la obra, aparentemente tridimensional, debe contemplarla de modo fragmentario en momentos sucesivos, y combinar los diferentes lados de sus volúmenes pintados. Siguen, en los años 70, los llamados *Pluriobjetos*, volúmenes verticales de acero inoxidable que implican la transposición de segmentos de un plano de color a otro.

Exposiciones individuales

- 1983 Gabinete de Arte Raquel Arnaud Babenco, São Paulo (catálogo)
- 1988 *Aventuras da ordem. Hércules Barsotti, Willys de Castro*, Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo (catálogo)
- 1994 *Obras de 1954-1961*, Galeria Sylvio Nery, São Paulo (catálogo)
- 2000 *Mira Schendel, Sergio Camargo, Willys de Castro*, Centro Cultural Banco do Brasil, Río de Janeiro (catálogo)
- 2006 *The Rhythm of Color. Alejandro Otero and Willys de Castro. Two Modern Masters in the Colección Patricia Phelps de Cisneros*, Aspen Institute, Aspen, Colorado (catálogo)

2009 *Desenho e design. Amílcar de Castro e Willys de Castro*, Instituto de Arte Contemporânea, São Paulo (catálogo)

Exposiciones colectivas

- 1957 *IV Bienal Internacional de Arte de São Paulo*
- 1960 *konkrete kunst. 50 jahre entwicklung*, Helmhaus, Zúrich [expo. itinerante]
- 1961 *VI Bienal Internacional de Arte de São Paulo*
- 1973 *XII Bienal Internacional de Arte de São Paulo*
- 1977 *Projeto construtivo brasileiro na arte. 1950-1962*, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro; Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo
- 1984 *Tradição e ruptura. Síntese de arte e cultura brasileiras*, Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo
- 1987 *XIX Bienal Internacional de Arte de São Paulo*
- 1987 *Modernidade. Art brésilien du 20e siècle*, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris
- 1992 *Bilderwelt Brasilien*, Kunsthaus Zürich, Zúrich
- 2000 *Heterotopías. Medio siglo sin lugar. 1918-1968*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid
- 2000 *Século 20. Arte do Brasil*, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Lisboa
- 2003 *Cuasi-corpus. Arte concreto y neoconcreto de Brasil*, Museo de Arte Contemporáneo Internacional Rufino Tamayo, México, D.F.; Museo de Arte Contemporáneo, Monterrey
- 2004 *Inverted Utopias. Avant-garde Art in Latin America*, Museum of Fine Arts, Houston, Texas
- 2006 *The Sites of Latin American Abstraction*, Cisneros Fontanals Art Foundation, Miami, Florida [expo. itinerante]
- 2006 *Cruce de miradas. Visiones de América Latina. Colección Patricia Phelps de Cisneros*, Museo del Palacio de Bellas Artes, México, D.F.
- 2006 *Amílcar de Castro, Mira Schendel, Sergio Camargo, Willys de Castro*, Instituto de Arte Contemporânea, São Paulo
- 2007 *Campo ampliado*, Instituto de Arte Contemporânea, São Paulo
- 2007 *New Perspectives in Latin American Art*, Museum of Modern Art, Nueva York
- 2007 *The Geometry of Hope. Latin American Abstract Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection*, Blanton Museum of Art, The University of Texas at Austin, Austin; Grey Art Gallery, New York University, Nueva York
- 2008 *Diálogo concreto, design e construtivismo no Brasil*, Caixa Cultural, Rio de Janeiro
- 2009 *Geometric Abstract Works. The Latin American Vision from the 1950s, 60s and 70s*, Henrique Faria Fine Art, Nueva York
- 2010 *Das Verlangen nach Form – O Desejo da Forma. Neoconcretismo und zeitgenössische Kunst aus Brasilien*, Akademie der Künste, Berlín

Museos y Colecciones

Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil

Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, São Paulo, Brasil

Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil

Museum of Fine Arts, Houston, Texas, EE. UU.

Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, Brasil

The Museum of Modern Art, Nueva York, EE. UU.

Bibliografía

Cf. BIB. B) 75, 112, 394

Farkas, Thomaz

Thomaz Jorge Farkas, fotógrafo y cineasta brasileño de origen húngaro, nació el 17 de octubre de 1924 en Budapest; vive en São Paulo.

Biografía

En 1930 emigra con su familia a Brasil. Miembro del Foto Cine Clube Bandeirante desde 1942, participa en la primera gran exposición de fotografía en Brasil, el *Salão Paulista de Arte Fotográfica*, en la Galerie Prestes Maia. Hasta 1947 estudia ingeniería mecánica y eléctrica en la Escuela Politécnica de la Universidad de São Paulo. En 1949 se nacionaliza. Ese mismo año colabora con Geraldo de Barros en la instauración de un laboratorio de fotografía en el Museu de Arte Assis Chateaubriand en São Paulo. Durante los años 60 es profesor de cine y fotografía periodística en la Escola de Comunicação e Arte de la Universidad de São Paulo, donde se doctora en 1977. Desde 1995 preside el Conselho da Cinemateca Brasileira. En 2002 se inaugura el Cineclub de Thomaz Farkas. Entre otros, Medalha da Ordem do Mérito Cultural del gobierno brasileño en 2000 y Prêmio Seguro de Fotografia de São Paulo, 2005.

Obra

En los años 40 se dedica como fotógrafo especialmente al tema de la arquitectura, que le permite composiciones abstractizantes. También realiza varias películas documentales. En una gran serie de fotos documenta la construcción, desde 1958, de la nueva capital, Brasilia. Durante la dictadura, entre 1968 y 1972, realiza varios films documentales de eventos culturales y sociales en Brasil.

Exposiciones individuales

- 1949 *Estudos fotográficos*, Museu de Arte Moderna, São Paulo
- 1997 *A caravana Farkas. Documentários, 1964-1980*, Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro (catálogo)

- 1997 *Fotógrafo*, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, São Paulo (catálogo)
- 1999 *39 anos de fotografia, 20 anos de galeria*, Galeria ADG, Sala Thomaz Farkas, São Paulo
- 2000 *Retorno ao Fotoclube*, Foto Cine Clube Bandeirante, São Paulo
- 2002 *Fotografias de Thomaz Farkas. Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília*, Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro (catálogo)
- 2002 *Fotografias e lembranças*, Centro Universitário Maria Antonia da Universidade de São Paulo, São Paulo
- 2005 *Brasil e brasileiros no olhar de Thomaz Farkas*, Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo
- 2010 *O tempo dissolvido*, Museu de Arte Moderna da Bahia, Salvador da Bahia
- 2010 *Moderna para sempre. Fotografia modernista brasileira na Coleção Itaú*, Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre

Exposiciones colectivas

- 1999 *Brasilianische Fotografie 1946-1998. Labyrinth e Identidades*, Kunstmuseum Wolfsburg, Wolfsburg
- 2001-02 *Realidades construídas. Do pictorialismo à fotografia moderna*, Itaú Cultural, Campinas, São Paulo; Itaú Cultural, Belo Horizonte
- 2003 *Cuasi-corpus. Arte concreto y neoconcreto de Brasil*, Museo de Arte Contemporáneo Internacional Rufino Tamayo, México, D. F.; Museo de Arte Contemporáneo, Monterrey
- 2004 *São Paulo 450 anos. A imagem e a memória da cidade no acervo do Instituto Moreira Salles*, Centro Cultural Fiesp, São Paulo
- 2006 *The Sites of Latin American Abstraction*, Cisneros Fontanals Art Foundation, Miami, Florida [expo. itinerante]
- 2009 *Foto Cine Clube Bandeirante. 70 Anos*, Centro Cultural São Paulo, São Paulo
- 2009 *Experimentaciones. La experiencia concreta y neoconcreta en la fotografía brasileña*, Museo de Arte Contemporáneo Parque Forestal y Espacio ArteAbierto de Fundación Itaú, Santiago de Chile [expo. itinerante]
- 2010 *Vibração. Moderne Kunst aus Lateinamerika. The Ella Fontanals-Cisneros Collection*, Bundeskunsthalle, Bonn (folleto)

Museos y Colecciones

Coleção Pirelli/MASP de Fotografia, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, São Paulo, Brasil

Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro, Brasil

Museu de Arte Moderna, São Paulo, Brasil

The Museum of Modern Art, Nueva York, EE. UU.

Textos del artista

Cf. BIB. B) 143, 144

Bibliografía

Cf. BIB. B) 115, 236, 378, 449, 450

Fiaminghi, Hermelindo

Hermelindo Fiaminghi, pintor, grafista, diseñador gráfico, artista publicitario y docente brasileño, hijo de inmigrantes italianos, nació el 22 de octubre de 1920 en São Paulo y murió el 29 de junio de 2004 en la misma ciudad.

Biografía

En 1935 empieza los estudios de artes gráficas en la Companhia Melhoramentos de São Paulo; de 1936 a 1941 acude al Liceu de Artes e Ofícios; en 1938 sigue un curso de geometría descriptiva con Waldemar da Costa y después estudia con él pintura e historia del arte. En 1946 funda el Graphstudio, que vende dos años más tarde. En 1956 crea la Primeira Agência Promocional, y en 1960 es cofundador de la sociedad Planejamento, Divulgação e Propaganda. En 1955 se pone en contacto con el Grupo Ruptura. Mantiene estrechos vínculos con los poetas concretistas Décio Pignatari y los hermanos Campos. Entre 1959 y 1966 frecuenta el taller de Alfredo Volpi para aprender a pintar a la ténpera. En 1958 y 1959 forma parte del Ateliê Coletivo do Brás con Waldemar Cordeiro y otros; en 1970 crea en São José dos Campos el Ateliê Livre de Artes Plásticas, del que es director y docente. En 1963 es cofundador de la Associação de Artes Visuais Novas Tendências y de su galería en São Paulo. Entre sus galardones destaca el Prêmio Cidade de Santo André de 1969.

Obra

A partir de 1939 pinta cuadros figurativos, que cada vez más se estructuran geométricamente; al mismo tiempo trabaja como diseñador gráfico publicitario. Desde 1953 realiza cuadros abstracto-concretos con triángulos y círculos en movimiento; también diseña carteles-poema de sus amigos poetas. Con la serie *Virtual* (1958) empieza su investigación de las tensiones que se generan entre diferentes colores y diferentes formas, y de los intersticios que descubre la litografía. Desde 1960 trabaja en lo que él llama al principio "retícula corluz" y con las posibilidades que permite el offset. Con el tiempo todos sus trabajos pictóricos llevan el título *Corluz*, con el número correspondiente, tendiendo a lo transparente y a lo gestual, que convierten el color en una superficie fluctuante. Su obra abarca también la diagramación e ilustración de muchos libros.

Exposiciones individuales

- 1961 Galeria Aremar, Campinas, São Paulo (catálogo)
- 1964 Galeria Novas Tendências, São Paulo
- 1975 Galeria do Sol, São José dos Campos

- 1977 A Ponte Galeria de Arte, São Paulo (catálogo)
- 1980 *Décadas 50/60/70*, Museu de Arte, São Paulo (catálogo)
- 1986 Galeria São Paulo, São Paulo (catálogo)
- 1990 *Corluz 1990*, Galeria Montesanti-Roesler, São Paulo (catálogo)
- 1992 *Corluz 91160*, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, São Paulo
- 1995 *Corluz*, Galeria São Paulo, São Paulo (catálogo)
- 1998 *Corluz*, Galeria Nara Roesler, São Paulo (catálogo)
- 2009 *Corluz*, Dan Galeria, São Paulo (catálogo)

Exposiciones colectivas

- 1955 *III Bienal Internacional de Arte de São Paulo*
- 1957 *IV Bienal Internacional de Arte de São Paulo*
- 1959 *V Bienal Internacional de Arte de São Paulo*
- 1960 *konkrete kunst. 50 jahre entwicklung*, Helmhaus, Zürich [expo. itinerante]
- 1961 *VI Bienal Internacional de Arte de São Paulo*
- 1963 *VII Bienal Internacional de Arte de São Paulo*
- 1965 *VIII Bienal Internacional de Arte de São Paulo*
- 1966 *Seis pesquisadores da arte visual. Alberto Aliberti, Heinz Kühn, Hermelindo Fiaminghi, Kazmer Fejer, Lothar Charoux, Sylvia Mara Gueller*, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo
- 1973 *XII Bienal Internacional de Arte de São Paulo* (Sala especial)
- 1975 *XIII Bienal Internacional de Arte de São Paulo*
- 1977 *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro; Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo
- 1984 *Tradição e ruptura. Síntese de arte e cultura brasileiras*, Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo
- 2000 *Século 20. Arte do Brasil*, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Lisboa
- 2003 *Cuasi-corpus. Arte concreto y neoconcreto de Brasil*, Museo de Arte Contemporáneo Internacional Rufino Tamayo, México, D. F.; Museo de Arte Contemporáneo, Monterey
- 2007 *Desenho construtivista brasileiro*, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro
- 2007 *The Geometry of Hope. Latin American Abstract Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection*, Blanton Museum of Art, The University of Texas at Austin, Austin; Grey Art Gallery, New York University, Nueva York
- 2010 *Vibración. Moderne Kunst aus Lateinamerika. The Ella Fontanals-Cisneros Collection*, Bundeskunsthalle, Bonn (folleto)

Museos y Colecciones

Fundación Cisneros. Colección Patricia Phelps de Cisneros, Caracas, Venezuela

- Museu de Arte Brasileiro, São Paulo, Brasil
- Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil
- Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, São Paulo, Brasil
- Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil
- Museu de Arte Moderna, São Paulo, Brasil
- Museum of Fine Arts, Houston, Texas, EE. UU.
- Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, Brasil
- Prefeitura, Santo André, São Paulo, Brasil
- Prefeitura, São Caetano do Sul, São Paulo, Brasil
- Prefeitura, São José dos Campos, São Paulo, Brasil

Bibliografía

Cf. BIB. B) 65, 83, 84, 85

Gasparian, Gaspar

Gaspar Gasparian, fotógrafo brasileño, hijo de inmigrantes armenios, nació en 1899 en São Paulo y murió en 1966 en la misma ciudad.

Biografía

En su juventud se dedica al comercio de tejidos y ropas en los almacenes de su familia, y en 1938 crea la empresa textil Lanificio Brazilia. En 1942 se asocia al Foto Cine Clube Bandeirante, que abandona en 1950 para fundar el Grupo dos Seis, junto con Fernando Palmério, Ricardo Belinazzi, Otávio Pini y José de Amorim Júnior. Entre otros galardones, Prêmio Anchieta del Salão Paulista de Arte Fotográfica, 1944 y Medalla de Prata de la Exposição Internacional de Arte Fotográfica de Rio de Janeiro, 1952.

Obra

Empieza a fotografiar en 1940. Su tema preferido es la ciudad de São Paulo, sus edificios y su vida callejera, que aparecen en vistas muy románticas. Pero entre finales de los 40 y principios de los 50 realiza también una serie de tomas centradas en estructuras seriales de fachadas, aceras y acumulaciones de artefactos cotidianos en composiciones muy elaboradas de objetos con reflejos y ritmos geométricos.

Exposiciones individuales

- 1990 *Um fotógrafo paulista*, Museu da Imagem e do Som, São Paulo
- 2010 *Um fotógrafo*, Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo

Exposiciones colectivas

- 2001-02 *Realidades construídas. Do pictorialismo à fotografia moderna*, Itaú Cultural, Campinas, São Paulo; Itaú Cultural, Belo Horizonte

- 2006 *The Sites of Latin American Abstraction*, Cisneros Fontanals Art Foundation, Miami, Florida [expo. itinerante]
- 2009 *Foto Cine Clube Bandeirante. 70 Anos*, Centro Cultural São Paulo, São Paulo
- 2010 *Vibración. Moderne Kunst aus Lateinamerika. The Ella Fontanals-Cisneros Collection*, Bundeskunsthalle, Bonn (folleto)

Museos y Colecciones

Coleção Pirelli/MASP de Fotografia, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, São Paulo, Brasil

The Ella Fontanals Cisneros Collection, Cisneros Fontanals Art Foundation, Miami, Florida, EE. UU.

Bibliografía

Cf. BIB. B) 105, 115

Enlaces

gaspargasparian.com

Gautherot, Marcel

Marcel André Félix Gautherot, fotógrafo brasileño de origen francés, nació el 14 de junio de 1910 en París y murió el 8 de octubre de 1996 en Río de Janeiro.

Biografía

Realiza inicialmente estudios de arquitectura, para pasar más tarde a la fotografía. En 1940, animado por la lectura de la novela *Jubiabá*, de Jorge Amado, viaja a Brasil. Tras una breve estancia en la región amazónica, se establece en Río de Janeiro. Colabora en numerosas revistas especializadas brasileñas y europeas. Publica varios libros con fotografías suyas. En 1999 su acervo de cerca de 25 mil imágenes es adquirido por el Instituto Moreira Salles en Río de Janeiro.

Obra

Realiza trabajos de documentación fotográfica para el recién creado Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. En los años 40 está registrando los tipos humanos y las fiestas populares y religiosas en la región del río São Francisco. Junto con el fotógrafo Pierre Verger documenta la arquitectura colonial y moderna y, a finales de los años 50, también la nueva arquitectura de Brasilia, poniendo énfasis en sus estructuras geométricas. Gran parte de su obra es en blanco y negro, pero a partir de los 70 usa también el color.

Exposiciones individuales

- 1996 *Retratos da Bahia. Fotografias*. Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo (catálogo)
- 2001 *O Brasil de Marcel Gautherot*, Instituto Moreira Salles, São Paulo (catálogo)

- 2007 *O olho fotográfico. Marcel Gautherot e seu tempo*, Fundação Armando Alvares Penteado, Museu de Arte Brasileira, São Paulo (catálogo)
- 2010 Instituto Moreira Salles, São Paulo

Exposiciones colectivas

- 1992 *Das Brasilien der Brasilianer. Zeitgenössische brasilianische Photographie 1945-1990*, Kunsthau Zürich, Zürich
- 2000 *Mostra do Redescobrimto: Brasil 500 e mais*. Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo [expo. itinerante]
- 2000-02 *Brasil 1920-1950. De la antropofagia a Brasilia*, Institut Valencià d'Art Modern, Centre Julio González, Valencia; Museu de Arte Brasileira, São Paulo
- 2004 *São Paulo 450 anos. A imagem e a memória da cidade no acervo do Instituto Moreira Salles*, Centro Cultural Fiesp, São Paulo
- 2009 *Hot Spots. Rio de Janeiro/ Milano – Torino/ Los Angeles, 1956-1969*, Kunsthau Zürich, Zürich
- 2010 *Das Verlangen nach Form - O Desejo da Forma. Neoconcretismo und zeitgenössische Kunst aus Brasilien*, Akademie der Künste, Berlin

Museos y Colecciones

Coleção Pirelli/MASP de Fotografia, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, São Paulo, Brasil

Fundação Oscar Niemeyer, Rio de Janeiro, Brasil

Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro, Brasil

Bibliografía

(Libros con fotografías de M.G.)
Cf. BIB. B) 12, 38, 68, 81, 110, 169, 216, 297, 319, 321, 328, 329, 428, 469, 484

Lauand, Judith

Judith Lauand, pintora y grabadora brasileña, nació el 26 de mayo de 1922 en Pontal, São Paulo; vive en São Paulo.

Biografía

Estudia pintura con Domênico Lazzarini y grabado con Lívio Abramo y hasta 1950 acude a la Escola de Belas Artes en Araraquara, São Paulo. En 1955 se une, como única mujer, al Grupo Ruptura de São Paulo, que representaba el concretismo brasileño.

Obra

Desde el principio de la década de los 50 realiza obras abstractas de tendencia expresiva, que, a partir de 1954, se vuelven más rígidas y analíticas. En la década siguiente usa también materiales no convencionales, como clips, que forman parte de composiciones de superficies inusuales que producen efectos ópticos especiales.

Exposiciones individuales

- 1954 Galeria Ambiente, São Paulo
1965 Galeria Novas Tendências, São Paulo
1977 Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo
1984 *Geometria 84*, Paulo Figueiredo Galeria de Arte, São Paulo
1992 *Efemérides*, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo
1996 *Obras de 1954-1960*, Galeria Sylvio Nery, São Paulo (catálogo)
2007 *50 anos de pintura*, Galeria Berenice Arvani, São Paulo (catálogo)
2008 *65 anos arte*, Galeria Berenice Arvani, São Paulo; Secretaria de Cultura, Araraquara, São Paulo

Exposiciones colectivas

- 1956 *Exposição Nacional de Arte Concreta*, Museu de Arte Moderna, São Paulo
1960 *konkrete kunst. 50 jahre entwicklung*, Helmhaus, Zürich [expo. itinerante]
1965 *VIII Bienal Internacional de Arte de São Paulo*
1967 *IX Bienal Internacional de Arte de São Paulo*
1969 *X Bienal Internacional de Arte de São Paulo*
1977 *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Río de Janeiro; Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo
1984 *Tradição e ruptura. Síntese de arte e cultura brasileiras*, Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo
1994 *Bienal Brasil Século XX*, São Paulo [expo. itinerante]
1997 *I Bienal de Artes Visuais do Mercosul*, Porto Alegre
2003 *Quasi-corpus. Arte concreto y neoconcreto de Brasil*, Museo de Arte Contemporáneo Internacional Rufino Tamayo, México, D. F.; Museo de Arte Contemporáneo, Monterrey
2006 *The Sites of Latin American Abstraction*, Cisneros Fontanals Art Foundation, Miami, Florida [expo. itinerante]
2007 *The Geometry of Hope. Latin American Abstract Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection*, University of Texas, Blanton Museum of Art, Austin, Texas
2007 *Desenho construtivista brasileiro*, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Río de Janeiro
2009 *Geometric Abstract Works. The Latin American Vision from the 1950s, 60s and 70s*, Henrique Faria Fine Art, Nueva York
2010 *Then & Now. Abstraction in Latin American Art from 1950 to present*, 60 Wall Gallery, Deutsche Bank, Nueva York
2010 *Vibração. Moderne Kunst aus Lateinamerika. The Ella Fontanals-Cisneros Collection*, Bundeskunsthalle, Bonn (folleto)

Museos y Colecciones

Fundación Cisneros, Colección Patricia Phelps de Cisneros, Caracas, Venezuela
Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil
Museum of Fine Arts, Houston, Texas, EE. UU.

Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, Brasil

Lorca, Germán

Germán Lorca, fotógrafo brasileño, nació el 28 de mayo de 1922 en São Paulo; vive en esta misma ciudad.

Biografía

Formado como contable en el Liceo Académico en 1940, como fotógrafo es autodidacta. En 1949 se une al Foto Cine Clube Bandeirante de São Paulo. Trabaja como fotógrafo de vistas urbanas y de temas publicitarios. En 1952 abre su propio estudio. Toma parte en la sección especial de fotografía de la Bienal de São Paulo de 1953, organizada por Geraldo de Barros, y participa también en la Bienal de 1967, en la que por primera vez se incluía una sección fotográfica permanente. En 1954 es fotógrafo oficial de la conmemoración de los 400 años de la fundación de la ciudad de São Paulo. Prêmio Colonistas de la revista *Meio & Mensagem*, 1985 y 1989.

Obra

Su tema preferido es la ciudad. Los fuertes contrastes de sus imágenes fotográficas en blanco y negro las aproximan a composiciones casi abstractas.

Exposiciones individuales

- 1952 Museu de Arte Moderna, São Paulo
1993 *French Quarter, New Orleans. Germán Lorca, Manuk Poladian*, Li Photogallery, São Paulo (catálogo)
2006 *Fotografia como memória*, Pinacoteca do Estado, São Paulo (catálogo)
2008 *Fotografia como memória*, Museu Oscar Niemeyer, Curitiba
2010 *Olhar-imaginário*, Caixa Cultural, Río de Janeiro

Exposiciones colectivas

- 1953 *II Bienal Internacional de Arte de São Paulo*
1967 *IX Bienal Internacional de Arte de São Paulo*
1998 *II Bienal Internacional de Arte de Fotografia*, Curitiba
2006 *The Sites of Latin American Abstraction*, Cisneros Fontanals Art Foundation, Miami, Florida [expo. itinerante]
2009 *Foto Cine Clube Bandeirante. 70 Anos*, Centro Cultural São Paulo, São Paulo
2009 *Experimentaciones. La experiencia concreta y neoconcreta en la fotografía brasileña*, Museo de Arte Contemporáneo Parque Forestal y Espacio ArteAbierto de Fundación Itaú, Santiago de Chile [expo. itinerante]
2010 *Moderna para sempre. Fotografia modernista brasileira na Coleção Itaú*, Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre

- 2010 *Vibração. Moderne Kunst aus Lateinamerika. The Ella Fontanals-Cisneros Collection*, Bundeskunsthalle, Bonn (folleto)

Museos y Colecciones

Coleção Pirelli/MASP de Fotografia, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, São Paulo, Brasil
Museu de Arte Moderna, São Paulo, Brasil

Bibliografía

Cf. BIB. B) 2, 115

Maluf, Antônio

Antônio Maluf, pintor, dibujante y diseñador brasileño, nació el 17 de diciembre de 1926 en São Paulo y murió en agosto de 2005 en la misma ciudad.

Biografía

En 1947 comienza a estudiar en la Faculdade de Engenharia da Universidade do Paraná en Curitiba; el año siguiente sigue un curso de ingeniería civil en la Universidade Mackenzie, en São Paulo. Desde 1948 trabaja en las empresas de su padre, Alexandre Maluf, especialmente en Estamparia e Beneficiadora de tecido Victoria (empresa de elaboración textil), creando patrones de estampación para tejidos. De 1948 a 1949 estudia pintura con Waldemar da Costa; en 1950 es alumno en la Escola Livre de Artes Plásticas, estudia pintura con Samson Flexor en el Museu de Arte de São Paulo y litografía y grabado con Darel Valença Lins y Aldemir Martins; y en 1951 realiza un curso de diseño industrial en el recién creado Instituto de Arte Contemporânea del mismo museo, con Roberto Sambonet, Jacob Ruchti y Salvador Candia. En 1964 es cofundador de la Associação Brasileira de Desenho Industrial y al principio su director de divulgación. Desde 1968 es director técnico de la Galeria Seta -más tarde denominada Escritório de Arte Seta- y en los años 70 organiza importantes exposiciones de arte en la misma galería y en el Museu de Arte de São Paulo.

Obra

Después de obras tempranas figurativas, a principios de la década de los 50 inicia la serie constructivo-geométrica *Equação dos desenvolvimentos*, con formas precedentes del cartel que realiza para la primera Bienal de São Paulo en 1951. Desarrolla esa investigación visual rítmica complementándola con las series *Progressões crescentes o decrecentes*. Desde 1960 aplica sus investigaciones en varios murales, en su mayoría en cerámica esmaltada, realizados en colaboración con arquitectos como Fábio Penteadó o Lauro da Costa Lima, principalmente en la ciudad y en el Estado de São Paulo. Durante

los 60 trabaja en publicidad, creando logotipos y anuncios, y en diseño textil.

Exposiciones individuales

- 1968 Galeria Cosme Velho, São Paulo
2002 Centro Universitário Maria Antonia da Universidade de São Paulo, São Paulo

Exposiciones colectivas

- 1951 *I Bienal Internacional de Arte de São Paulo*
1965 *I Bienal de Arte Aplicada*, Punta del Este
1967 *IX Bienal Internacional de Arte de São Paulo*
1968 *I Bienal de Desenho Industrial*, Río de Janeiro
1969 *X Bienal Internacional de Arte de São Paulo*
1977 *Projeto construtivo brasileiro na arte. 1950-1962*, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Río de Janeiro; Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo
1984 *Tradição e ruptura. Síntese de arte e cultura brasileiras*, Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo
1991 *Construtivismo. Arte cartaz, 40, 50, 60*, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo
1992 *Bilderwelt Brasilien*, Kunsthau Zürich, Zürich
1994 *Bienal Brasil Século XX*, São Paulo [expo. itinerante]
2000-02 *Brasil 1920-1950. De la antropofagia a Brasília*, Institut Valencià d'Art Modern, Centre Julio González, Valencia; Museu de Arte Brasileira, São Paulo
2003 *Quasi-corpus. Arte concreto y neoconcreto de Brasil*, Museo de Arte Contemporáneo Internacional Rufino Tamayo, México, D. F.; Museo de Arte Contemporáneo, Monterrey
2007 *Lo[s] cinético[s]*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid
2008 *Diálogo concreto design e construtivismo no Brasil*, Caixa Cultural, Río de Janeiro

Museos y Colecciones

Fundación Cisneros, Colección Patricia Phelps de Cisneros, Caracas, Venezuela
Museu de Arte Contemporânea, Niterói, Río de Janeiro, Brasil
Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, São Paulo, Brasil
Museum of Fine Arts, Houston, Texas, EE. UU.
Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, Brasil
The Museum of Modern Art, Nueva York, EE. UU.

Bibliografía

Cf. BIB. B) 36, 301, 316, 445

Mavignier, Almir

Almir da Silva Mavignier, pintor, grafista y diseñador gráfico brasileño, nació el 1 de

mayo de 1925 en Río de Janeiro; vive en Hamburgo.

Biografía

De 1946 hasta 1951 lleva un taller de pintura en una clínica psiquiátrica y desde 1947 a 1948 estudia pintura en Río de Janeiro con Arpad Szenes, Axel von Leskoschek und Henrique Boese. En 1951 viaja por Europa, para instalarse finalmente en París, donde estudia en la Academie de la Grande Chaumière. Entre 1953 y 1958 estudia en la Hochschule für Gestaltung de la ciudad alemana de Ulm, donde cuenta con profesores como Max Bill, Josef Albers, Friedrich Vordemberge-Gildewart, Otl Aicher, Tomás Maldonado y otros. Entre 1958 y 1964 forma parte del grupo Zero y en 1960 organiza la exposición internacional *Nove tendencieje* (tendencia nuevas) en Zagreb. Desde 1959 cuenta con un taller propio de diseño gráfico en Ulm. De 1965 hasta 1990 enseña en la Staatliche Hochschule für bildende Künste en Hamburgo. Entre otros premios, cuenta con el de la Stankowski-Stiftung de Stuttgart en 1985 (fundación de Anton Stankowski para fomentar la unidad entre arte y diseño).

Obra

Tras una etapa figurativa, a finales de los años 40 comienza a acercarse a la abstracción. En 1952 se entrega al arte concreto, y progresivamente va realizando una pintura que experimenta con las relaciones entre color, luz y forma, principalmente dentro de un formato cuadrado. En 1954 pinta los *Punktbilder* (cuadros de puntos), en 1955 los *Rasterbilder* (cuadros reticulados). Siguen, en 1956, cuadros en la línea del op art; en 1957, cuadros monocromáticos; de 1959 a 1961, las serigrafías *Permutações*, y en 1962 *Côncavo-convexo*, cuadros en blanco y negro. Todas estas composiciones abstractas son punto de partida para su siguiente etapa artística, a partir de los 60, que se desarrolla especialmente en el campo del diseño de carteles. En 1963 inventa los llamados *Additive Plakate* (carteles aditivos), con una estructura programada que permite la agrupación ilimitada. En 1974 crea la serie de pinturas mono-policromáticas, en 1975 estructuras monocromáticas que reflejan luz y sombra y en 1981 la serie *Divisão-rotação*, estructuras en rotación que liberan el color de la forma. Desde 1985 diseña carteles en los que la información escrita se presenta a los lados y permite su fijación en cuatro diferentes posiciones.

Exposiciones individuales

- 1951 *A exposição da pintura*, Museu de Arte Moderna, São Paulo (catálogo)
- 1957 Galerie Gänseheide, Stuttgart (catálogo)
- 1963 Ulmer Museum, Ulm [folleto: Herbert Pée]
- 1963 *25 manifesti*, Galleria d'arte della Casa do Brasil, Roma (catálogo)
- 1963 Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Río de Janeiro (catálogo)

- 1964 *Herbert W. Kapitzky, Almir Mavignier*, Library of Congress, Washington, D.C. (catálogo)
- 1964 Galerie Ad Libitum, Amberes (catálogo)
- 1966 *Punctum. 7 Serigraphien, Bilder*, Galerie der Spiegel, Colonia (catálogo)
- 1967 *Three Graphic Designers. Norman Ives, Almir da Silva Mavignier, Massimo Vignelli*, The Museum of Modern Art, Nueva York (catálogo)
- 1968 Kestner-Gesellschaft, Hannover (catálogo)
- 1973 Galerie Denis René - Hans Mayer, Düsseldorf (catálogo)
- 1973 *Prinzip seriell*, Kunstmuseum, Düsseldorf (folleto)
- 1974 *Serielle Farbprogressionen*, Kunstgewerbestmuseum, Zürich (catálogo)
- 1975 *Licht, Schatten, Farbe*, Neue Sammlung, Staatliches Museum für angewandte Kunst, Múnich (folleto)
- 1978 *Druckgrafik und Plakate*, Deutsche BP-Aktiengesellschaft, Hamburgo (catálogo)
- 1981 *Plakate*, Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburgo; Deutsches Plakat Museum, Essen (catálogo)
- 1985 *Quadrat Bottrop*, Josef Albers Museum, Bottrop (catálogo)
- 1985 *Kunst + Design. Almir Mavignier, Preisträger der Stankowski-Stiftung 1985*. Bauhaus-Archiv, Museum für Gestaltung, Berlín; Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen am Rhein; Ulmer Museum; Kunstverein Ulm, Ulm (catálogo)
- 1990 *Bilder, Plakate*, Staatliche Antikensammlungen, Glyptothek, Múnich; Herning Kunstmuseum, Herning, Dinamarca; Hamburger Kunsthalle, Hamburgo (catálogo)
- 1995 *Plakate*, Mies van der Rohe Haus, Berlín (catálogo)
- 2000 *Mavignier 75*, Museu de Arte Moderna, São Paulo (catálogo)
- 2003 *Plakate, mavignier-katalog hfg/ulm 1953-58*, Museum für Konkrete Kunst, Ingolstadt (catálogo)
- 2004 *Additive Plakate - Additive posters*, Museum für Angewandte Kunst, Fráncfort del Meno (catálogo)
- 2005 Galerija Rigo, Novigrad, Croacia (catálogo)
- 2008 *Momentos de luz*, Dan Galeria, São Paulo (catálogo)
- 2010 *Max Bill. Mavignier. Wollner. 60 anos de arte construtiva no Brasil*, Dan Galeria, São Paulo (catálogo)
- 2010 *Docografias*, Museu Afro Brasil, São Paulo (catálogo)

Exposiciones colectivas

- 1951 *I Bienal Internacional de Arte de São Paulo*
- 1960 *konkrete kunst. 50 jahre entwicklung*, Helmhaus, Zürich [expo. itinerante]
- 1964 *XXXII Biennale di Venezia*
- 1964 *documenta 3*, Kassel
- 1965 *Nul*, Stedelijk Museum, Ámsterdam
- 1965 *The Responsive Eye*, The Museum of Modern Art, Nueva York
- 1968 *documenta 4*, Kassel
- 1968 *XXXIV Biennale di Venezia*
- 1969 *X Bienal Internacional de Arte de São Paulo*
- 1992 *Bildervwelt Brasilien*, Kunsthau Zürich, Zürich

- 2000 *Século 20. Arte do Brasil*, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Lisboa
- 2003 *Cuasi-corporus. Arte concreto y neoconcreto de Brasil*, Museo de Arte Contemporáneo Internacional Rufino Tamayo, México, D. F.; Museo de Arte Contemporáneo, Monterrey
- 2005 *Prague Biennale 2*
- 2006-07 *Die neuen Tendenzen. Eine europäische Künstlerbewegung 1961-1973*, Museum für Konkrete Kunst, Ingolstadt; Leopold-Hoesch-Museum, Düren
- 2007 *Op Art*, Schirn Kunsthalle, Fráncfort del Meno
- 2008 *Diálogo concreto design e construtivismo no Brasil*, Caixa Cultural, Río de Janeiro
- 2010 *Das Verlangen nach Form – O Desejo da Forma. Neoconcretismo und zeitgenössische Kunst aus Brasilien*, Akademie der Künste, Berlín

Museos y Colecciones

Daimler Contemporary, Berlín, Alemania
Deutsches Plakat Museum, Essen, Alemania
Fundación Privada Allegro, Curasao, Antillas Neerlandesas
Hamburger Kunsthalle, Hamburgo, Alemania
kunsthalle weishaupt, Ulm, Alemania
Kunstmuseum, Düsseldorf, Alemania
Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek, Dinamarca
Macedonian Museum of Contemporary Art, Salónica, Grecia
Museu de Arte Moderna, São Paulo, Brasil
Museum Abteiberg, Mönchengladbach, Alemania
Museum Folkwang, Essen, Alemania
Museum für Angewandte Kunst, Colonia, Alemania
Museum für Angewandte Kunst, Fráncfort del Meno, Alemania
Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburgo, Alemania
Museum gegenstandsfreier Kunst, Otterndorf, Alemania
Museum of Art, Tel Aviv, Israel
Museum of Fine Arts, Houston, Texas, EE. UU.
Ulmer Museum, Ulm, Alemania
The Museum of Modern Art, Nueva York, EE. UU.

Bibliografía

Cf. BIB. B) 318, 420

Enlaces

www.mavignier.com

Ohara, Haruo

Haruo Ohara, fotógrafo y agricultor brasileño de origen japonés, nació 1909 en Kochi y murió en 1998 en Londrina, Paraná.

Biografía

En 1927 emigra con su familia a Brasil, donde trabaja como colono en los cafetales del Estado de São Paulo. En 1933 se traslada al Norte

de Paraná, donde ha adquirido unas tierras cerca de la naciente ciudad de Londrina. Allí cultiva plantas de café, frutas y flores, hasta que en 1951 se ve obligado a vender esa propiedad y se instala en Londrina. En 1938 empieza a realizar fotografías de manera autodidacta y en 1951 es cofundador del Foto Cine Clube de Londrina, que se asocia al Foto Cine Clube Bandeirante de São Paulo. En 2008 la familia de Ohara dona la herencia fotográfica al Instituto Moreira Salles. El director de cine Rodrigo Rota refleja la vida y la obra del artista inmigrante en el cortometraje *Haruo Ohara. Pausa para a neblina* (Londrina 2010), que ha sido galardonado con varios premios.

Obra

Desde el principio documenta la historia de la ciudad de Londrina y la vida de su familia en el campo, paradigma de la de muchos inmigrantes japoneses en Brasil. Sus imágenes se caracterizan por una composición nítida y a menudo panorámica, en parte con una cierta tendencia hacia estructuras geométricas y seriales. A finales de los 70 cambia del blanco y negro al color.

Exposiciones individuales

- 2008 *Fotografias*, Instituto Moreira Salles, São Paulo (catálogo)
- 2010 *Fotografias*, Museu Histórico, Londrina
- 2010 *Forma e abstração*, Museu de Arte, Londrina

Exposiciones colectivas

- 1998 *II Bienal Internacional de Arte de Fotografia*, Curitiba
- 2000 *III Bienal Internacional de Arte de Fotografia*, Curitiba [expo. individual]

Museos y Colecciones

Instituto Moreira Salles, Río de Janeiro, Brasil
Coleção Pirelli/MASP de Fotografia, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, São Paulo, Brasil

Bibliografía

Cf. BIB. B) 30, 198, 260

Enlaces

ims.uol.com.br

Oiticica, Hélio

Hélio Oiticica, escultor, pintor, artista de performance y teórico brasileño, nació el 26 de julio de 1937 en Río de Janeiro y murió el 22 de marzo de 1980 en la misma ciudad.

Biografía

Desde 1954 estudia pintura en el Museu de Arte Moderna en Río de Janeiro con Ivan

Serpa. En 1955 se une al Grupo Frente y participa en varias exposiciones de arte concretista y neoconcretista. En 1970 obtiene una beca de la John Simon Guggenheim Memorial Foundation y permanece largo tiempo en Nueva York. En 1981 se funda el Projeto Hélio Oiticica, dirigido por el hermano del artista, César Oiticica; en 2009 gran parte de su legado artístico se pierde a causa de un incendio en los almacenes de su hermano en Río de Janeiro.

Obra

A finales de los años 50, en la serie *Metaesquemáticas*, divide el plano en segmentos de estructura precaria. Como Lygia Clark, empieza a poner en duda el dominio de la superficie plana del arte concreto. Así desarrolla su serie *Relevos espaciais* (Relieves espaciales) que conduce a los *Penetráveis* (Penetrables), instalaciones realizadas con telas monocromáticas suspendidas. En los años 60 crea los *Parangolés*, obras plásticas que sirven de vestimenta y requieren la participación del público, algo que interesa al artista. Atraído por el baile como fuente de inspiración estética, recibe clases de samba, por lo que le denominan "passista". Entre sus obras se encuentran además los *Nuclei*, un laberinto coloreado de pantallas, y los *Bolides*, bolas de fuego hechas de materiales comunes. Realiza también películas y escribe varios textos teóricos.

Exposiciones individuales

- 1966 Galeria G4, Río de Janeiro
- 1969 Whitechapel Gallery, Londres (catálogo)
- 1989 *Grupo Frente e Metaesquemáticas*, Galeria São Paulo, São Paulo
- 1989 *Mundo-abrigo*, 110 Arte Contemporânea, Río de Janeiro (catálogo)
- 1992-97 Witte de With, Center for Contemporary Art, Róterdam; Galerie nationale du Jeu de Paume, París; Fundació Antoni Tàpies, Barcelona; Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa; Walker Art Center, Minneapolis, Minnesota; Centro de Arte Hélio Oiticica, Río de Janeiro (catálogo)
- 1994 *Hélio Oiticica, Lygia Clark*, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Río de Janeiro; Museu de Arte Moderna da Bahia, Salvador da Bahia (catálogo)
- 1996 *Grupo Frente 1955-1956. Metaesquemáticas 1957-1958*, Joel Edelstein Arte Contemporânea, Río de Janeiro (catálogo)
- 1999 *L. Clark, H. Oiticica, L. Pape*, Conjunto Cultural da Caixa Econômica Federal, Brasília (catálogo)
- 2000 Espaço de Instalações Permanentes, Museu do Açude, Río de Janeiro (catálogo)
- 2001-02 *Hélio Oiticica. Quasi-Cinemas*, Wexner Center for the Arts, Columbus, Ohio; Kölnischer Kunstverein, Colonia; Whitechapel Gallery, Londres; New Museum of Contemporary Art, Nueva York (catálogo)
- 2002 *Liam Gillick: The Wood Way. Helio Oiticica: Quasi-cinema*. Whitechapel Gallery, Londres (catálogo)

- 2002 *Hélio Oiticica. Obra e estratégia*, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Río de Janeiro (catálogo)
- 2003 *Hélio Oiticica. Cor, imagem, poética*, Centro de Arte Hélio Oiticica, Río de Janeiro (catálogo)
- 2005 *Cosmococa. Programa in progress. Hélio Oiticica, Neville D'Almeida*, Museu de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, Fundación Costantini, Buenos Aires; Centro de Arte Contemporânea Inhotim, Brumadinho (catálogo)
- 2006 *Penetrável*, Galeria Nara Roesler, São Paulo (folleto)
- 2006-07 *Hélio Oiticica. The Body of Color*, Museum of Fine Arts, Houston, Texas; Tate Modern, Londres (catálogo)
- 2010 *Beyond Participation. Hélio Oiticica and Neville D'Almeida in New York*, The Bertha and Karl Leubsdorf Art Gallery, Hunter College, Nueva York (catálogo)

Exposiciones colectivas

- 1960 *konkrete kunst. 50 jahre entwicklung*, Helmhaus, Zürich [expo. itinerante]
- 1967 *Nova objectividade brasileira*, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Río de Janeiro
- 1977 *Projeto construtivo brasileiro na arte. 1950-1962*, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Río de Janeiro; Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo
- 1984 *Tradição e ruptura. Síntese de arte e cultura brasileiras*, Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo
- 1987 *Modernidade. Art brésilien du 20e siècle*, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, París
- 1988-90 *The Latin American Spirit. Art and Artists in the United States, 1920-1970*, Bronx Museum of the Arts, Nueva York [expo. itinerante]
- 1989-90 *Art in Latin America. The Modern Era, 1820-1980*, The Hayward Gallery, Londres; Nationalmuseum y Moderna Museet, Estocolmo; Palacio de Velázquez, Madrid
- 1992 *Bilderwelt Brasilien*, Kunsthau Zürich, Zürich
- 1992-93 *Artistas latinoamericanos del siglo XX*, Estación Plaza de Armas, Sevilla; Musée national d'art moderne, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, París; Josef-Haubrich-Kunsthalle, Colonia; The Museum of Modern Art, Nueva York
- 1994 *Bienal Brasil Século XX*, São Paulo [expo. itinerante]
- 1994 *XXII Bienal Internacional de Arte de São Paulo* (Sala Especial)
- 1998 *XXIV Bienal Internacional de Arte de São Paulo*
- 1998 *Hélio Oiticica e a cena americana*, Centro de Arte Hélio Oiticica, Río de Janeiro
- 1999 *The Experimental Exercise of Freedom. Lygia Clark, Gego, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica and Mira Schendel*, Museum of Contemporary Art, Los Angeles
- 2000 *Heterotopias. Medio siglo sin lugar. 1918-1968; F(r)icciones*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid
- 2001 *Geometric Abstraction. Latin American Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection*, Fogg Art Museum, Cambridge, Massachusetts

- 2001-02 *Brazil. Body & Soul*, Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York; Museo Guggenheim, Bilbao
- 2002 *Além dos pré-conceitos. Experimentos dos anos 60*, Museu de Arte Moderna, São Paulo
- 2002 *poT, 2nd Liverpool Biennial*, Commercial Unit 6, Liverpool
- 2003 *Quasi-corpus. Arte concreto y neoconcreto de Brasil*, Museo de Arte Contemporáneo Internacional Rufino Tamayo, México, D. F.; Museo de Arte Contemporáneo, Monterrey
- 2003 *Geometrias. Abstracción geométrica latinoamericana en la Colección Cisneros*, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, Fundación Costantini, Buenos Aires
- 2004 *Beyond Geometry. Experiments in Form, 1940s-70s*, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles
- 2004 *Inverted Utopias. Avant-garde Art in Latin America*, Museum of Fine Arts, Houston, Texas
- 2005 *Colour after Klein. Re-thinking Colour in Modern and Contemporary Art*, Barbican Art Gallery, Londres
- 2005 *Open Systems. Rethinking Art c. 1970*, Tate Modern, Londres
- 2005 *O Lúdico na arte*, Instituto Cultural Itaú, São Paulo
- 2005-07 *Tropicália. A Revolution in Brazilian Culture (1967-1972)*, Museum of Contemporary Art, Chicago; Barbican Art Gallery, Londres; Centro Cultural de Belém, Lisboa; The Bronx Museum of the Arts, Bronx, New York
- 2006 *Cruce de miradas. Visiones de América Latina. Colección Patricia Phelps de Cisneros*, Museo del Palacio de Bellas Artes, México, D. F.
- 2006 *Bienal del Aire*, Museo de Arte Contemporáneo Sofía Imber, Caracas
- 2006 *XXVII Bienal Internacional de Arte de São Paulo*
- 2006 *The Sites of Latin American Abstraction*, Cisneros Fontanals Art Foundation, Miami, Florida [expo. itinerante]
- 2007 *Desenho construtivista brasileiro*, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Río de Janeiro
- 2007 *New Perspectives in Latin American Art*, The Museum of Modern Art, Nueva York
- 2007 *The Geometry of Hope. Latin American Abstract Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection*, Blanton Museum of Art, The University of Texas at Austin, Austin; Grey Art Gallery, New York University, Nueva York
- 2008 *Face to Face. The Daros Collections*, Daros-Latinamerica Collection, Zürich
- 2008 *Time & Place. Rio de Janeiro 1956-1964*, Moderna Museet, Estocolmo
- 2008 *Biennale of Sidney*
- 2008-09 *Neo Tropicália. When Lives become Form. Contemporary Brazilian Art, 1960s to the Present*, Museum of Contemporary Art, Tokio; City Museum of Contemporary Art, Hirsohima
- 2010 *Tropicália. Die 60s in Brasilien*, Kunsthalle Wien, Viena
- 2010 *IXXX Bienal Internacional de Arte de São Paulo*
- 2010 *Das Verlangen nach Form - O Desejo da Forma. Neoconcretismo und zeitgenös-*

- sische Kunst aus Brasilien*, Akademie der Künste, Berlín
- 2010 *Vibração. Moderne Kunst aus Lateinamerika. The Ella Fontanals-Cisneros Collection*, Bundeskunsthalle, Bonn (folleto)

Museos y Colecciones

- Bronx Museum of the Arts, Bronx, Nueva York, EE. UU.
- Centro de Arte Contemporânea Inhotim, Brumadinho, Brasil
- Daros-Latinamerica Collection, Zürich, Suiza
- Fundación Privada Allegro, Curasao, Antillas Neerlandesas
- Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, Fundación Costantini, Buenos Aires, Argentina
- Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelona, España
- Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil
- Museu de Arte Contemporânea, Niterói, Río de Janeiro, Brasil
- Museu de Arte Moderna, São Paulo, Brasil
- Museu do Açude, Río de Janeiro, Brasil
- Museum of Fine Arts, Houston, Texas, EE. UU.
- Tate Gallery, Londres, Gran Bretaña
- The Ella Fontanals Cisneros Collection, Cisneros Fontanals Art Foundation, Miami, Florida, EE. UU.
- The Museum of Modern Art, Nueva York, EE. UU.

Textos del artista

- Cf. BIB. B) 151, 152, 330, 406, 410

Bibliografía

- Cf. BIB. B) 29, 46-47, 52, 66, 67, 71, 72, 80, 100, 125, 145, 146, 148, 157, 211, 300, 315, 331, 334, 336, 337, 384, 422, 427, 448; BIB. C) 2, 10, 15, 31

Pape, Lygia

Lygia Pape, escultora, grafista y cineasta brasileña, nació el 7 de abril de 1927 en Nova Friburgo, Río de Janeiro, y murió el 3 de mayo de 2004 en la misma ciudad.

Biografía

Estudia con Fayga Ostrower en el Museo de Arte Moderna de Río de Janeiro, donde conoce a Hélio Oiticica y Aluísio Carvão. Con ellos y otros artistas forma parte del Grupo Frente, fundado en 1954, y participa hasta 1956 en sus exposiciones colectivas. Con Lygia Clark y otros firma en 1959 el *Manifesto Neoconcreto* de Ferreira Gullar y participa en las exposiciones del grupo. Profesora de la Universidad Federal de Río de Janeiro.

Obra

Esencialmente grafista, explora la dinámica y la diversificación de imágenes geométricas en grabados como en su serie de xilografías *Tecelares* (Textiles), en las cuales logra una combinación de formas geométricas con el

diseño natural de la madera. Diseña también joyas; en 1958-59, en colaboración con el coreógrafo Gilberto Mota y el poeta Reynaldo Jardim, realiza un ballet neoconcretista con música concretista de Pierre Henri que muestra formas abstractas movidas por el cuerpo humano escondido. En 1959 publica su *Livro da criação*, en el que narra la creación del mundo a través de formas y colores, animando al lector a participar. En los años 60 trabaja también en el ámbito cinematográfico, produciendo varios cortometrajes y formando parte del "Cinema Novo." Desde finales de los 70 diseña grandes instalaciones como *Teia* (Tela), *Ovos do vento* (Huevos del viento) y *Luar do sertão* (Claro de luna en el sertão), que exigen la participación del público.

Exposiciones individuales

- 1976 *Eat me. A gula ou a luxúria*, Galeria Arte Global, São Paulo (catálogo)
- 1985 *Esculturas*, ArteEspaço, Rio de Janeiro
- 1990 *Amazoninos*, Thomas Cohn Arte Contemporânea, Rio de Janeiro
- 1992 Galeria Camargo Vilaça, São Paulo (catálogo)
- 1995 Galeria Camargo Vilaça, Lisboa (catálogo)
- 1996 Centro Cultural São Paulo-Espaço Caio Graco, São Paulo (catálogo)
- 1998 Museo de Arte Carrillo Gil, México, D. F.
- 1999 *L. Clark, H. Oiticica, L. Pape*, Conjunto Cultural da Caixa Econômica Federal, Brasília (catálogo)
- 2000 *Gávea de tocaia*, Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Oporto (catálogo)
- 2001 The Americas Society, Nueva York (catálogo)
- 2001 Centro de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro (catálogo)
- 2003 *José Resende. Lygia Pape. Nuno Ramos*, Museu do Açude, Rio de Janeiro (catálogo)
- 2003 *Noite e dia*, Galeria André Millan, São Paulo
- 2005 *A contra corrente, Mira Schendel, Gego y Lygia Pape. Obras de la Colección Cisneros*, TEOR/éTica, San José, Costa Rica
- 2008 *But I fly*, Galeria Graça Brandão, Lisboa

Exposiciones colectivas

- 1960 *konkrete kunst. 50 jahre entwicklung*, Helmhaus, Zürich [expo. itinerante]
- 1967 *Nova objectividade brasileira*, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro
- 1977 *Projeto construtivo brasileiro na arte. 1950-1962*, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro; Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo
- 1984 *Corpo & alma. Fotografia contemporânea no Brasil*, Funarte (Fundação Nacional de Arte), Instituto Nacional da Fotografia, Rio de Janeiro
- 1989-90 *Art in Latin America. The Modern Era, 1820-1980*, The Hayward Gallery, Londres; Nationalmuseum y Moderna Museet, Estocolmo; Palacio de Velázquez, Madrid
- 1994 *Bienal Brasil Século XX*, São Paulo [expo. itinerante]
- 1998 *XXIV Bienal Internacional de Arte de São Paulo*

- 1999 *Técnica cotidiano/arte*, Instituto Itaú Cultural, São Paulo
- 2000 *Heterotopias. Medio siglo sin lugar. 1918-1968*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid
- 2001 *Experiment - Experiência. Art in Brazil, 1958-2000*, Museum of Modern Art, Oxford
- 2001 *Virgin Territory. Women, Gender, and History in Contemporary Brazilian Art*, National Museum of Women in the Arts, Washington, D.C
- 2001-02 *Brazil. Body & Soul*, Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York; Museo Guggenheim, Bilbao
- 2002 *Vivências. Dialogues between the Works of Brazilian Artists from 1960s-2002*, The New Art Gallery, Walsall, Gran Bretaña; Sainsbury Centre for Visual Art, University of East Anglia, Norwich, Gran Bretaña
- 2002 *poT, 2nd Liverpool Biennial*, Commercial Unit 6, Liverpool
- 2003 *Immaginando Prometeo*, Palazzo della Ragione, Milán
- 2003 *L Biennale di Venezia*
- 2003 *Cuasi-copus. Arte concreto y neoconcreto de Brasil*, Museo de Arte Contemporáneo Internacional Rufino Tamayo, México, D. F.; Museo de Arte Contemporáneo, Monterrey
- 2003 *Geometrías. Abstracción geométrica latinoamericana en la Colección Cisneros*, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, Fundación Costantini, Buenos Aires
- 2005 *O lúdico na arte*, Instituto Cultural Itaú, São Paulo
- 2005-07 *Tropicália. A Revolution in Brazilian Culture (1967-1972)*, Museum of Contemporary Art, Chicago; Barbican Art Gallery, Londres; Centro Cultural de Belém, Lisboa; The Bronx Museum of the Arts, Bronx, Nueva York
- 2006 *Cruce de miradas. Visiones de América Latina. Colección Patricia Phelps de Cisneros*, Museo del Palacio de Bellas Artes, México, D. F.
- 2006 *The Sites of Latin American Abstraction*, Cisneros Fontanals Art Foundation, Miami, Florida [expo. itinerante]
- 2006 *Manobras radicais*, Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo
- 2007 *Desenho construtivista brasileiro*, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro
- 2007 *The Geometry of Hope. Latin American Abstract Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection*, Blanton Museum of Art, The University of Texas at Austin, Austin; Grey Art Gallery, New York University, Nueva York
- 2008 *Diálogo concreto, design e construtivismo no Brasil*, Caixa Cultural, Rio de Janeiro
- 2008 *Time & Place. Rio de Janeiro 1956-1964*, Moderna Museet, Estocolmo
- 2009 *Fare mundi/ Making Worlds, LIII Biennale di Venezia*
- 2010 *Tropicália. Die 60s in Brasilien*, Kunsthalle Wien, Viena
- 2010 *Constructive Spirit. Abstract Aart in South and North America, 1920s-50s*, Newark Museum, Newark, New Jersey; Amon Carter Museum, Fort Worth, Texas

- 2010 *Das Verlangen nach Form - O Desejo da Forma. Neoconcretismo und zeitgenössische Kunst aus Brasilien*, Akademie der Künste, Berlin

Museos y Colecciones

- Fundación Cisneros. Colección Patricia Phelps de Cisneros, Caracas, Venezuela
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España
- Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Oporto, Portugal
- Museu de Arte Contemporânea, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil
- Museu de Arte Moderna, São Paulo, Brasil
- Museum of Fine Arts, Houston, Texas, EE. UU.
- The Museum of Modern Art, Nueva York, EE. UU.

Bibliografía

Cf. BIB. B) 71, 75, 94, 108, 136, 305, 382; BIB. C) 36

Enlaces

www.lygiapape.org.br

Sacilotto, Luiz

Luiz (o Luís) Sacilotto, pintor, escultor, dibujante, grabador y diseñador brasileño, hijo de inmigrantes italianos, nació el 22 de abril de 1924 en Santo André, São Paulo, y murió el 9 de febrero de 2003 en São Bernardo do Campo, São Paulo.

Biografía

De 1938 a 1941 estudia pintura en la Escola Profissional Masculina en São Paulo y hasta 1943 en la Escola Técnica Getúlio Vargas. Desde 1944 trabaja de diseñador técnico en estudios de arquitectos como Jacob Ruchti, João Batista Vilanova Artigas y Lauro da Costa Lima. En 1945 funda junto con sus discípulos Marcelo Grassmann y Octávio Araújo el Grupo Expressionista y en 1952 se une en São Paulo al Grupo Ruptura, junto con Waldemar Cordeiro y Lothar Charoux entre otros, optando por el arte concreto. En 1963 es cofundador de la Associação de Artes Visuais Novas Tendências y de su galería en São Paulo. Entre otros galardones cuenta con el Primer Prêmio Governador do Estado de 1961 y el Prêmio Rodrigo de Mello Franco de Andrade, otorgado en 2000 por la Associação Brasileira de Críticos de Arte por el conjunto de su obra. En 1992 se funda en su ciudad natal la Casa do Olhar, que lleva el nombre del artista y tiene como principal tarea divulgar su obra.

Obra

En los años 40 pinta en un estilo expresionista sobre todo retratos; en 1947 empieza con la abstracción geométrica a partir de bodegones. El arte concreto dominará las demás obras, que en su mayoría llevan el

título *Concreção* y el número correspondiente. Inspirado por Mondrian, a principios de los 50 crea una serie de pinturas con estructuras ortogonales configuradas por áreas de color, y después áreas pequeñas con líneas rítmicas horizontales o verticales sobre un fondo claro. Con el tiempo trabaja en pinturas y esculturas con estructuras de rectángulos y triángulos que forman retículas. Con sus vibraciones ópticas, estas obras son precursoras del op art, que caracteriza también su obra de los 70 y 80.

Exposiciones individuales

- 1980 *Expressões e concreções*, Museu de Arte Moderna, São Paulo (catálogo)
- 1982 *Obras dos últimos 5 anos*, Galeria Cosme Velho, São Paulo
- 1985 Galeria do Sol, São José dos Campos, São Paulo
- 1986 *Intermutações*, Choice Galeria de Arte, São Paulo
- 1986 *Lothar Charoux e Sacilotto*, Centro Cultural do Bairro Assunção, São Bernardo do Campo, São Paulo (catálogo)
- 1988 Galeria Millan, São Paulo (catálogo)
- 1995 *Obras selecionadas*, Galeria Sylvio Nery, São Paulo (catálogo)
- 1998 *Estudos e desenhos*, Escritório de Arte Luiz Sacilotto, Santo André, São Paulo
- 2000 *Obra gravada completa*, Universidade de São Paulo, São Paulo
- 2001 *Desenhos 1974-1982*, Galeria Sylvio Nery, São Paulo (catálogo)
- 2004 *Obra Gravada Completa*, Fundação Pró-Memória, São Caetano do Sul, São Paulo
- 2007 *Operário da forma*, Sabina-Escola Parque do Conhecimento, Santo André, São Paulo
- 2007 *Retratos e Paisagens*, Casa do Olhar Luiz Sacilotto, Santo André, São Paulo

Exposiciones colectivas

- 1951 *I Bienal Internacional de Arte de São Paulo*
- 1952 *XXVI Biennale di Venezia*
- 1953 *II Bienal Internacional de Arte de São Paulo*
- 1955 *III Bienal Internacional de Arte de São Paulo*
- 1957 *IV Bienal Internacional de Arte de São Paulo*
- 1960 *konkrete kunst. 50 jahre entwicklung*, Helmhaus, Zürich [expo. itinerante]
- 1961 *VI Bienal Internacional de Arte de São Paulo*
- 1965 *VIII Bienal Internacional de Arte de São Paulo*
- 1977 *Projeto construtivo brasileiro na arte. 1950-1962*, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro; Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo
- 1984 *Tradição e ruptura. Síntese de arte e cultura brasileiras*, Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo
- 1992 *Bilderwelt Brasilien*, Kunsthau Zürich, Zürich
- 1997 *I Bienal de Artes Visuais do Mercosul*, Porto Alegre
- 2000 *Século 20. Arte do Brasil*, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Lisboa
- 2000-02 *Brasil 1920-1950. De la antropofagia a Brasília*, Institut Valencià d'Art Modern,

Centre Julio González, Valencia; Museu de Arte Brasileira, São Paulo

- 2001-02 *Brazil. Body & Soul*, Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York; Museo Guggenheim, Bilbao
- 2002 *Grupo Ruptura. Arte concreta paulista. Revisitando a exposição inaugural*. Centro Universitário Maria Antonia da Universidade de São Paulo, São Paulo
- 2003 *Cuasi-corpus. Arte concreto y neoconcreto de Brasil*, Museo de Arte Contemporáneo Internacional Rufino Tamayo, México, D. F.; Museo de Arte Contemporáneo, Monterrey
- 2004 *Inverted Utopias. Avant-garde Art in Latin America*, Museum of Fine Arts, Houston, Texas
- 2005 *Visualidades/técnicas. Danilo Di Prete, Luiz Sacilotto, Marcello Nitsche, Gilberto Salvador, Waldemar Cordeiro*, Instituto Cervantes, São Paulo
- 2006 *The Sites of Latin American Abstraction*, Cisneros Fontanals Art Foundation, Miami, Florida [expo. itinerante]
- 2007 *Desenho construtivista brasileiro*, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro
- 2007 *documenta 12*, Kassel
- 2007 *The Geometry of Hope. Latin American Abstract Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection*, Blanton Museum of Art, The University of Texas at Austin, Austin; Grey Art Gallery, New York University, Nueva York
- 2009 *Dimensionen konstruktiver Kunst in Brasilien. Die Sammlung Adolpho Leirner*, Haus Konstruktiv, Zürich
- 2010 *Vibração. Moderne Kunst aus Lateinamerika. The Ella Fontanals-Cisneros Collection*, Bundeskunsthalle, Bonn (folleto)

Museos y Colecciones

- Fundación Cisneros. Colección Patricia Phelps de Cisneros, Caracas, Venezuela
- Fundación Privada Allegro, Curasao, Antillas Neerlandesas
- Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil
- Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil
- Museu de Arte Moderna, São Paulo, Brasil
- Museum of Fine Arts, Houston, Texas, EE. UU.
- Pinacoteca da Prefeitura, São Bernardo do Campo, São Paulo, Brasil
- Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, Brasil
- Pinacoteca do Município, São Paulo, Brasil
- Prefeitura, Santo André, São Paulo, Brasil

Bibliografía

Cf. BIB. B) 36, 48, 99, 109, 407

Enlaces

www.sacilotto.com.br

Schendel, Mira

Mira Schendel (Myrrah Dagmar Dub), pintora y poeta brasileña de origen suizo, nació el 7 de junio de 1919 en Zúrich y murió el 24 de julio de 1988 en São Paulo.

Biografía

De niña vive en Milán, donde asiste a una escuela de arte y estudia filosofía en la Universidad Católica. A causa de la persecución nazi, en 1941 se refugia en Sarajevo (hoy Bosnia-Herzegovina). En 1946 se instala en Roma, donde trabaja con la Organización Internacional para los Refugiados. En 1949 se traslada con su familia a Brasil, viviendo primero en Porto Alegre y desde 1952 en São Paulo. Empieza a pintar estimulada por Sergio Camargo. No llega a vincularse con ninguno de los grupos y asociaciones artísticas de su tiempo.

Obra

Comienza con obras abstracto-constructivistas, investigando las relaciones geométricas entre línea, plano, espacio y color, para llegar a monotipos, letrismos, palabras y símbolos gráficos. Sus obras entre 1964 y 1974 contienen líneas y letras sobre fondos translúcidos, como en las series *Monotipias*, *Droguinhas* (Naderías) y *Trezinhos*, en los que experimenta también con la materialidad del papel y los pigmentos. Manifiesta su interés por las letras y otros aspectos lingüísticos también como objetos -evidente en su serie *Toquinhos*, de los 70-, lo que le acerca a la poesía concretista y al intento de transfigurar la tipografía de mero elemento formal en parte del significado de la obra poética-visual. A partir de los 80 pinta la serie *I Ching* inspirada en el oráculo chino e influenciada por el psicoanálisis de Carl Gustav Jung.

Exposiciones individuales

- 1964 Museu de Arte Moderna, São Paulo
- 1965 Signals London, Londres
- 1966 Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro (folleto)
- 1971 *Amélia Amorim Toledo. Donato Ferrari. Mira Schendel*, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo (catálogo)
- 1974 *Visuelle Konstruktionen und transparente Texte*, Institut für Moderne Kunst, Núremberg (folleto)
- 1982 Paulo Figueiredo Galeria de Arte, São Paulo; G. B. Gravura Brasileira, Rio de Janeiro (catálogo)
- 1984 *Desenhos, 5 séries inéditas*, Paulo Figueiredo Galeria de Arte, São Paulo (catálogo)
- 1985 *Pinturas recentes*, Paulo Figueiredo Galeria de Arte, São Paulo (catálogo)
- 1990 Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo (catálogo)

- 1996 *Influência poética. Dez desenhistas contemporâneos. Amílcar de Castro e Mira Schendel*, Paço Imperial, Rio de Janeiro; Grande Galeria do Palácio das Artes, Belo Horizonte (catálogo)
- 1996 *No vazio do mundo*, Galeria de Arte do SESI (Serviço Social da Indústria), São Paulo (catálogo)
- 1997 *A forma volátil*, Centro de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro (catálogo)
- 2000 *Mira Schendel. Sergio Camargo. Willys de Castro*, Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro (catálogo)
- 2001 Galerie nationale du Jeu de Paume, París (catálogo)
- 2004 *Concrete Realities. Carmen Herrera., Fanny Sanin. Mira Schendel*, Latin Collector Gallery, Nueva York (folleto)
- 2004 *Continuum amorfo*, Museo de Arte Contemporáneo Internacional Rufino Tamayo, México, D. F.; Museo de Arte Contemporáneo, Monterrey (catálogo)
- 2005 *A contra corriente, Mira Schendel, Gego y Lygia Pape. Obras de la Colección Cisneros*, TEOR/ÉTICA, San José, Costa Rica
- 2009 *Monotype*, Galeria Millan, São Paulo; Stephen Friedman Gallery, Londres (catálogo)
- 2009-10 *León Ferrari and Mira Schendel. Tangled Alphabets - El alfabeto enfurecido*, The Museum of Modern Art, Nueva York; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid; Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre (catálogo)

Exposiciones colectivas

- 1951 *I Bienal Internacional de Arte de São Paulo*
- 1953 *II Bienal Internacional de Arte de São Paulo*
- 1963 *VI Bienal Internacional de Arte de São Paulo*
- 1964 *II Bienal Americana de Arte, Córdoba*
- 1967 *VIII Bienal Internacional de Arte de São Paulo*
- 1968 *XXXIV Biennale di Venezia*
- 1981 *XVI Bienal Internacional de Arte de São Paulo*
- 1987 *Palavra mágica*, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo
- 1987 *Modernidade. Art Brésilien du 20e siècle*, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, París
- 1989-90 *Art in Latin America. The Modern Era, 1820-1980*, The Hayward Gallery, Londres; Nationalmuseum y Moderna Museet, Estocolmo; Palacio de Velázquez, Madrid
- 1992-93 *Artistas latinoamericanos del siglo XX*, Estación Plaza de Armas, Sevilla; Musée national d'art moderne, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, París; Josef-Haubrich-Kunsthalle, Colonia; The Museum of Modern Art, Nueva York
- 1994 *Bienal Brasil Século XX*, São Paulo [expo. itinerante]
- 1999 *The Experimental Exercise of Freedom. Lygia Clark, Gego, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica and Mira Schendel*, Museum of Contemporary Art, Los Angeles
- 2000 *Heterotopías. Medio siglo sin lugar. 1918-1968*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid
- 2003 *Geometrías. Abstracción geométrica latinoamericana en la Colección Cisneros*, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, Fundación Costantini, Buenos Aires
- 2004 *Brazil. Body Nostalgia*. National Museum of Modern Art, Tokio
- 2004 *Inverted Utopias. Avant-garde Art in Latin America*, Museum of Fine Arts, Houston, Texas
- 2006 *Cruce de miradas. Visiones de América Latina. Colección Patricia Phelps de Cisneros*, Museo del Palacio de Bellas Artes, México, D. F.
- 2006 *The Sites of Latin American Abstraction*, Cisneros Fontanals Art Foundation, Miami, Florida [expo. itinerante]
- 2006 *Amílcar de Castro, Mira Schendel, Sergio Camargo, Willys de Castro*, Instituto de Arte Contemporânea, São Paulo
- 2006 *Manobras radicais*, Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo
- 2007 *New Perspectives in Latin American Art*, The Museum of Modern Art, Nueva York
- 2007 *documenta 12*, Kassel
- 2007 *Campo ampliado*, Instituto de Arte Contemporânea, São Paulo
- 2007 *WACK! Art and the Feminist Revolution*, Museum of Contemporary Art, Los Angeles
- 2007 *The Geometry of Hope. Latin American Abstract Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection*, Blanton Museum of Art, The University of Texas at Austin, Austin; Grey Art Gallery, New York University, Nueva York
- 2008 *Face to Face. The Daros Collections*, Daros-Latinamerica Collection, Zúrich
- 2008 *Frágil*, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, Segovia
- 2008-09 *Neo Tropicália. When Lives become Form. Contemporary Brazilian Art, 1960s to the Present*, Museum of Contemporary Art, Tokio; City Museum of Contemporary Art, Hiroshima
- 2009 *Dimensionen konstruktiver Kunst in Brasilien. Die Sammlung Adolpho Leirner*, Haus Konstruktiv, Zürich
- 2010 *1. Biennale für Internationale Lichtkunst*, Unna, Alemania
- 2010 *Modern Women. Women Artists at the Museum of Modern Art*, The Museum of Modern Art, Nueva York
- 2010 *Then & Now. Abstraction in Latin American Art from 1950 to Present*, 60 Wall Gallery, Deutsche Bank, Nueva York
- 2010 *Vibração. Moderne Kunst aus Lateinamerika. The Ella Fontanals-Cisneros Collection*, Bundeskunsthalle, Bonn (folleto)

Museos y Colecciones

- Colección FEMSA (Fomento Económico Mexicano S.A.), Monterrey, México
- Daros-Latinamerica Collection, Zúrich, Suiza
- Fundación Privada Allegro, Curasao, Antillas Neerlandesas
- Museu de Arte Contemporânea, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil
- Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre, Brasil
- Museu de Arte Moderna, São Paulo, Brasil
- Museum of Fine Arts, Houston, Texas, EE. UU.
- The Ella Fontanals Cisneros Collection, Cisneros Fontanals Art Foundation, Miami, Florida, EE. UU.
- The Museum of Modern Art, Nueva York, EE. UU.

Bibliografía

Cf. BIB. B) 71, 121, 295, 299, 311, 332, 412, 433, 476, 477

Serpa, Ivan

Ivan Ferreira Serpa, pintor, grabador y diseñador brasileño, nació en 1923 en Río de Janeiro y murió el 6 de abril de 1973 en la misma ciudad.

Biografía

De 1946 a 1948 estudia técnicas de grabado en Río de Janeiro con Axel Leskoschek. Entre 1949 y 1952, trabaja como conferenciante en el Museo de Arte Moderna de esa ciudad. En 1954 es cofundador del Grupo Frente, al que pertenecen, entre otros, Aluísio Carvão, Lygia Clark y Hélio Oiticica. Como resultado de su trabajo con niños, en 1954 publica el libro *Crescimento e criação*, en el que describe sus experiencias como docente de niños. En 1957 vive en París. Participa en exposiciones de arte concreto y neoconcreto. En los años 60 colabora con Lygia Pape y trabaja como conservador de obras en papel en la Biblioteca Nacional. Entre otras distinciones, Prêmio Jovem Pintor de la primera Bienal de São Paulo 1951.

Obra

Realiza sus primeras obras abstractas en 1951. En su pintura desarrolla la serialidad e intenta la integración en la arquitectura. A raíz de su trabajo en la Biblioteca Nacional, en su obra plástica, especialmente en sus collages, experimenta con técnicas y métodos de restauración y conservación de papel. Desde 1962 pinta la serie de contenido expresivo *Fase negra*, con referencia a la grave situación política del país. A mediados de esa década reanuda el geometrismo de una manera más libre, acercándose al op art y al cinetismo.

Exposiciones individuales

- 1954 *Collage and Painting*, Pan American Union, Washington, D.C. (catálogo)
- 1965 *Exposição de desenhos e guaches de Ivan Serpa (1963-5)*, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo (catálogo)
- 1968 *Pinturas*, Galeria Bonino, Río de Janeiro (catálogo)
- 1967 Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Río de Janeiro (folletos)
- 1971 *Desenhos 1946 - 1971*, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Río de Janeiro (catálogo)
- 1974 *Retrospectiva*, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Río de Janeiro (catálogo)
- 1993 *Retrospectiva, 1947-1973*, Centro Cultural Banco do Brasil, Río de Janeiro (catálogo)

Exposiciones colectivas

- 1960 *konkrete kunst. 50 Jahre entwicklung*, Helmhaus, Zürich [expo. itinerante]
- 1962 *XXXI Biennale di Venezia*
- 1979 *XV Bienal Internacional de Arte de São Paulo*
- 1984 *Tradição e ruptura. Síntese de arte e cultura brasileiras*, Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo
- 1985 *XVIII Bienal Internacional de Arte de São Paulo*
- 1987 *Modernidade. Art brésilien du 20e siècle*, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, París
- 1989 *XX Bienal Internacional de Arte de São Paulo*
- 1992 *Bilderwelt Brasilien*, Kunsthaus Zürich, Zürich
- 2000 *Século 20. Arte do Brasil*, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Lisboa
- 2000-02 *Brasil 1920-1950. De la antropofagia a Brasília*, Institut Valencià d'Art Modern, Centre Julio González, Valencia; Museu de Arte Brasileira, São Paulo
- 2003 *Cuasi-corpus. Arte concreto y neoconcreto de Brasil*, Museo de Arte Contemporáneo Internacional Rufino Tamayo, México, D. F.; Museo de Arte Contemporáneo, Monterrey
- 2005-07 *Tropicália. A Revolution in Brazilian Culture (1967-1972)*, Museum of Contemporary Art, Chicago; Barbican Art Gallery, Londres; Centro Cultural de Belém, Lisboa; The Bronx Museum of the Arts, Bronx, Nueva York
- 2006 *The Sites of Latin American Abstraction*, Cisneros Fontanals Art Foundation, Miami, Florida [expo. itinerante]
- 2007 *Desenho construtivista brasileiro*, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Río de Janeiro
- 2007 *The Geometry of hope. Latin American Abstract Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection*, Blanton Museum of Art, The University of Texas at Austin, Austin; Grey Art Gallery, New York University, Nueva York
- 2008 *Time & Place. Rio de Janeiro 1956-1964*, Moderna Museet, Estocolmo
- 2010 *Das Verlangen nach Form - O Desejo da Forma. Neoconcretismo und zeitgenössische Kunst aus Brasilien*, Akademie der Künste, Berlín
- 2010 *Vibração. Moderne Kunst aus Lateinamerika. The Ella Fontanals-Cisneros Collection*, Bundeskunsthalle, Bonn (folleto)

Museos y Colecciones

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España
Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Río de Janeiro, Brasil
Museu de Arte Moderna, São Paulo, Brasil
Museum of Fine Arts, Houston, Texas, EE. UU.

Bibliografía

Cf. BIB. B) 131, 132, 475

Valentim, Rubem

Rubem Valentim, pintor, escultor y grabador brasileño, nació el 9 de noviembre de 1922 en Salvador da Bahía y murió 30 de diciembre de 1991 en São Paulo.

Biografía

Como artista es autodidacta. En 1946 termina sus estudios de odontología, actividad que ejerce durante poco tiempo. Desde 1948 se dedica a la pintura y sigue cursos de comunicación hasta terminar los estudios de Periodismo en la Facultad de Filosofía de la Universidad de Bahía en 1953. Desde 1957 vive en Río de Janeiro. Con una beca que gana en 1962 en el Salão Paulista de Arte Moderna viaja a Europa, donde permanece durante tres años y medio. Recorre Inglaterra, Francia, Holanda, Bélgica, Alemania, Austria, España, Portugal e Italia. Vive un tiempo en Roma y regresa a Brasil en 1966, invitado por el Instituto Central de Artes de la Universidad de Brasilia. Entre otros, cuenta con el Prêmio Universidade da Bahia, 1955 y el Premio de la Crítica a la Mejor Exposición del año, Río de Janeiro 1962. En 1998 el Museu de Arte Moderna da Bahia inaugura una Sala Especial Rubem Valentim en el Parque de Esculturas.

Obra

Desde pequeño pinta y dibuja figuras y paisajes. Forma parte de la renovación del arte bahiano al final de la década de los 40. Está muy interesado en el arte popular y el arte de los negros. Desde los 50 crea un lenguaje geométrico con influencia de los signos rituales y totémicos de la cultura afro-brasileña. Desarrolla su simbología emblemática dentro de la pintura con colores planos, fuertes y brillantes, y la aplica asimismo a relieves, objetos y esculturas de madera pintados.

Exposiciones individuales

- 1954 Palácio Rio Branco, Salvador da Bahía, Brasil
- 1961 Museu de Arte Moderna, São Paulo (catálogo)
- 1962 Galeria Revelo, Río de Janeiro
- 1967 *Pinturas*, Galeria Bonino, Río de Janeiro (catálogo)
- 1970 Fundação Cultural do Distrito Federal, Brasília (catálogo)
- 1970 *31 objetos emblemáticos e relevos emblemáticos*, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Río de Janeiro (catálogo)
- 1971 *Objetos, emblemas e relevos emblemáticos*, Galeria Documenta, São Paulo (catálogo)
- 1975 *Panorama da sua obra plástica. Esculturas, objetos emblemáticos, relevos, emblemas, pinturas, serigrafias, tapeçarias*, GDF-SEC Fundação Cultural do Distrito Federal, Río de Janeiro (catálogo)

- 1978 *Mito e magia na arte de Rubem Valentim. Emblemática, 10 pinturas, 10 relevos, 10 esculturas*, Galeria Bonino, Río de Janeiro (catálogo)
- 1986 *Rubem Valentim e Athos Bulcão*, Performance Galeria de Arte, Brasilia
- 1992 Museo Nacional de la Estampa, México, D. F. (catálogo)
- 1992 Galeria do Memorial, Auditorio do Memorial da America Latina, São Paulo (catálogo)
- 1994 *Construção e símbolo*, Centro Cultural Banco do Brasil, Río de Janeiro (catálogo)
- 2001 *Artista da luz*, Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo (catálogo)
- 2002 *Pinturas, esculturas, relevos*, Paulo Darzé Galeria de Arte, Salvador da Bahía, Brasil (catálogo)
- 2007 Galeria Berenice Arvani, São Paulo (catálogo)

Exposiciones colectivas

- 1955 *III Bienal Internacional de Arte de São Paulo*
- 1959 *V Bienal Internacional de Arte de São Paulo*
- 1961 *VI Bienal Internacional de Arte de São Paulo*
- 1962 *XXXI Biennale di Venezia*
- 1963 *VII Bienal Internacional de Arte de São Paulo*
- 1967 *IX Bienal Internacional de Arte de São Paulo*
- 1969 *X Bienal Internacional de Arte de São Paulo*
- 1973 *XII Bienal Internacional de Arte de São Paulo*
- 1977 *XIV Bienal Internacional de Arte de São Paulo*
- 1977 *Arte agora II. Visão da terra*, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Río de Janeiro
- 1977 *Projeto construtivo brasileiro na arte. 1950-1962*, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Río de Janeiro; Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo
- 1978 *Geometria sensível*, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Río de Janeiro
- 1984 *Tradição e ruptura. Síntese de arte e cultura brasileiras*, Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo
- 1986 *II Bienal de La Habana*
- 1987 *Modernidade. Art brésilien du 20e siècle*, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, París
- 1992 *Bilderwelt Brasilien*, Kunsthaus Zürich, Zürich
- 1996 *XXXIII Bienal Internacional de Arte de São Paulo* (Sala especial)
- 2000 *Século 20. Arte do Brasil*, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Lisboa
- 2001 *Para nunca esquecer. Negras memórias, memórias de negros*, Museu Histórico Nacional, Río de Janeiro [expo. itinerante]
- 2001-02 *Brazil. Body & Soul*, Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York; Museo Guggenheim, Bilbao
- 2007 *I Encuentro entre dos Mares Bienal São Paulo - Valencia*

Museos y Colecciones

Museu Afro Brasil, São Paulo, Brasil

Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil

Museu de Arte de Brasília, Brasília, Brasil

Museu de Arte Moderna da Bahia, Salvador da Bahia, Brasil

Museum of Fine Arts, Houston, Texas, EE. UU.

Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, Brasil

Bibliografía

Cf. BIB. B) 10, 157, 388; BIB. C) 3

Volpi, Alfredo

Alfredo Volpi, pintor y muralista brasileño de origen italiano, nació el 14 de abril de 1896 en Lucca, Italia, y murió el 28 de mayo de 1988 en São Paulo.

Biografía

En 1898 emigra con su familia a Brasil y se establecen en São Paulo. Trabaja en diferentes tareas, entre otras como pintor-decorador de residencias. Como artista es autodidacta. Desde 1935 forma parte del Grupo Santa Helena, dedicado al arte figurativo. En 1936 contribuye a la constitución del Sindicato de Artistas Plásticos de São Paulo. En los 60 mantiene estrecho contacto con el escultor Bruno Giorgi y el pintor Décio Vieira. Recibe una beca de la John Simon Guggenheim Memorial Foundation. Entre otros galardones destacan el Prêmio de Melhor Pintor Nacional de la Bienal de São Paulo de 1953, el Ordem do Ipiranga del Governo Do Estado de São Paulo y el Premio Artes Plásticas Gabriela Mistral de la Organización de Estados Americanos en Washington, D. C., 1986.

Obra

Su obra temprana está influenciada por el postimpresionismo; se trata especialmente de paisajes, marinas, caseríos y fachadas en colores suaves y terrosos. Desde los años 40 se dedica a temas religiosos y populares, los cuales le acercan a la abstracción geométrica. En los años 50 pinta varias composiciones concretistas, como la serie *Triângulos em tangência*, que desembocan en sus típicas *Bandeirinhas* (Banderines). Se trata de motivos marinos típicos, que en sus cuadros aparecen aislados, ocupando toda la superficie, o combinados con *Mastros* (Mástiles). En los 70 pinta una serie de tramas de banderines atravesados por mástiles y ojivas que producen dinámicos efectos ópticos. También forman parte de su vocabulario visual fachadas o elementos de ellas, velas y barcos en sencillas composiciones bidimensionales. Desde muy temprano realiza también varios murales y vidrieras para iglesias.

Exposiciones individuales

1944 Galería Itá, São Paulo (catálogo)

1956 Museu de Arte Moderna, São Paulo
1957 *Volpi. 1924 - 1957*, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro (catálogo)

1963 *16 dipinti*, La Galleria d'arte della Casa do Brasil, Roma (catálogo)

1972 *Pintura, 1914-72*, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro (catálogo)

1973 *Têmperas*, Cosme Velho Galeria de Arte, São Paulo (catálogo)

1975 *Retrospectiva*, Museu de Arte Moderna, São Paulo (catálogo)

1980 Galería Oswaldo Goeldi, Brasília (catálogo)

1980 *As pequenas grandes obras. Tres décadas de pintura*, Galeria A Ponte, São Paulo (catálogo)

1981 *A construção da catedral*, Museu de Arte Moderna, São Paulo (catálogo)

1985 *Exposição comemorativa, 1960-1985*, Galeria Bonino, Rio de Janeiro (catálogo)

1986 *90 anos*, Museu de Arte Moderna, São Paulo (catálogo)

1993 *Projetos e estudos. Em retrospectiva décadas 40-70*, Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo (catálogo)

1996 *Guignard, Volpi. Centenário de nascimento*, Coleção Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros, Universidades de São Paulo, São Paulo (catálogo)

1997 *Um percurso visual. Múltiplas faces*, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo (catálogo)

2002 *A transmutação pela cor*, Dan Galeria, São Paulo (catálogo)

2003 Galería de Arte Ipanema, Rio de Janeiro (catálogo)

2006 *A música da cor*, Museu de Arte Moderna, São Paulo (catálogo)

2006 *Volpi e as heranças contemporâneas*, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo

2008 *Absorção e intimismo em Volpi*, Instituto de Arte Contemporânea, São Paulo (catálogo)

Exposiciones colectivas

1950 *XXV Biennale di Venezia*

1951 *I Bienal Internacional de Arte de São Paulo*

1952 *XXVI Biennale di Venezia*

1953 *II Bienal Internacional de Arte de São Paulo*

1954 *XXVII Biennale di Venezia*

1955 *III Bienal Internacional de Arte de São Paulo*

1957 *IV Bienal Internacional de Arte de São Paulo*

1961 *VI Bienal Internacional de Arte de São Paulo*

1962 *XXXI Biennale di Venezia*

1964 *XXXII Biennale di Venezia*

1977 *Projeto construtivo brasileiro na arte. 1950-1962*, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro; Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo

1979 *XV Bienal Internacional de Arte de São Paulo*

1984 *Tradição e ruptura. Síntese de arte e cultura brasileiras*, Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo

1987 *Modernidade. Art brésiliens du 20e siècle*, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, París

1992 *Bilderwelt Brasilien*, Kunsthau Zürich, Zürich

1992-93 *Artistas latinoamericanos del siglo XX*, Estación Plaza de Armas, Sevilla; Musée national d'art moderne, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, París; Josef-Haubrich-Kunsthalle, Colonia; The Museum of Modern Art, Nueva York

1994 *Bienal Brasil Século XX*, São Paulo [expo. itinerante]

1997 *Poetas do espaço e da cor*, Alfredo Volpi, Arcângelo Ianelli, Aldir Mendes de Souza, Franz Weissmann, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, São Paulo

1998 *XXIV Bienal Internacional de Arte de São Paulo*

2000 *Século 20. Arte do Brasil*, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Lisboa

2000-02 *Brasil 1920-1950. De la antropofagia a Brasília*, Institut Valencià d'Art Modern, Centre Julio González, Valencia; Museu de Arte Brasileira, São Paulo

2001-02 *Brazil. Body & Soul*, Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York; Museo Guggenheim, Bilbao

2003 *Quasi-corpus. Arte concreto y neoconcreto de Brasil*, Museu de Arte Contemporâneo Internacional Rufino Tamayo, México, D. F.; Museo de Arte Contemporâneo, Montrerey

2006 *The Sites of Latin American Abstraction*, Cisneros Fontanals Art Foundation, Miami, Florida [expo. itinerante]

2007 *The Geometry of Hope. Latin American Abstract Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection*, Blanton Museum of Art, The University of Texas at Austin, Austin; Grey Art Gallery, New York University, Nueva York

2007 *Campo ampliado*, Instituto de Arte Contemporânea, São Paulo

2010 *Vibración. Moderne Kunst aus Lateinamerika. The Ella Fontanals-Cisneros Collection*, Bundeskunsthalle, Bonn (folleto)

Museos y Colecciones

Coleção Banco Itaú Cultural, São Paulo, Brasil
Fundação Armando Álvares Penteado, Museu de Arte Brasileira, São Paulo, Brasil

Fundação José e Paulina Nemirovsky, Santa Efigênia, São Paulo, Brasil

Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca'Pesaro, Venecia, Italia

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España

Museo Nacional de Arte, La Paz, Bolivia

Museu de Arte Contemporânea, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil

Museu de Arte de Brasília, Brasília, Brasil

Museu de Arte de Santa Catarina, Florianópolis, Brasil

Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, São Paulo, Brasil

Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre, Brasil

Museu de Arte Moderna, São Paulo, Brasil

Museu de Arte Moderna da Bahia, Salvador da Bahia, Brasil

Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil

Museu do Banco Central, Brasília, Brasil

Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, Brasil

Museum of Fine Arts, Houston, Texas, EE. UU.

Museum Castro Maya, Rio de Janeiro, Brasil

Pinacoteca Municipal, São Paulo, Brasil

The Museum of Modern Art, Nueva York, EE. UU.

Bibliografía

Cf. BIB. B) 48, 123, 214, 215, 265, 296, 388, 409, 413, 415, 434, 442, 443, 444, 473

Weissmann, Franz

Franz Josef Weissmann, escultor, pintor y dibujante brasileño de origen austriaco, nació el 15 de septiembre de 1911 en Knittelfeld, Austria, y murió el 18 de julio de 2005 en Río de Janeiro.

Biografía

En 1921 se traslada con su familia a Brasil. Al principio vive en el Estado de São Paulo, a partir de 1927 en São Paulo y desde 1929 en Río de Janeiro. Frecuenta un curso en la Escuela Politécnica y trabaja en la fábrica de carrocerías de autobuses de su padre. De 1939 a 1941 estudia pintura y escultura en la Escola Nacional de Belas Artes y de 1942 a 1944 con el escultor polaco August Zamoyski. De 1944 a 1956 es maestro en la Escola do Parque de Belo Horizonte, conocida como Escola Guignard. En 1955 se adhiere al Grupo Frente -partidarios del arte concreto- y participa en sus exposiciones. En 1959, durante una temporada en Río de Janeiro, firma el *Manifiesto Neoconcreto*. A partir de 1960 viaja por Japón, Vietnam, Tailandia e India; pasa después a Europa, viviendo algún tiempo en el taller de Franz Krajcberg en París y en la casa de Jorge Oteiza en Irún, y permanece casi un año en la Casa do Brasil de Madrid. Regresa a Río de Janeiro a principios de 1965. Primer Prêmio de Escultura en el Salão Paulista de Arte Moderna en 1954, Melhor Escultor Nacional de la Bienal de São Paulo de 1957, y premio de la crítica al Melhor Escultor do Ano, São Paulo 1975. Primer artista que recibe el Prêmio Nacional de Arte, creado por el Ministério da Cultura a través de la Fundação Nacional de Arte (Funarte) en 1993.

Obra

Su obra temprana es figurativa y pasa por un proceso de simplificación de la figura humana hacia el orden geométrico en la tradición de Constantin Brancusi y Henry Moore. A principios de los 50 realiza las primeras obras abstractas, influenciadas por Max Bill, que son el inicio de largas series, preferentemente en hierro o acero inoxidable, como *Cubo vazado* (desde 1951) y *Cubo aberto* (desde 1952). Pronto desarrolla esculturas que parecen dibujos en el espacio, como *Escultura linear* (desde 1954). Explora especialmente la

transformación del cubo y la torre, como se ve en sus famosas esculturas *Coluna concretista* (desde 1952) y *Coluna neoconcreta* (desde 1958). En los 60, como consecuencia de su viaje al Lejano Oriente, realiza una serie de esculturas y dibujos marcadamente expresivos e informales, como la serie *Amassados*, en estopa, yeso, zinc o aluminio, pero regresa a la tendencia constructivista. Trabaja con piezas modulares, como en *Módulos mutáveis* (1967), y, a partir de *Arapuca* o *Torre vermelha* (1967), usa el color y aprovecha el efecto óptico de su vibración. Realiza varias obras para espacios públicos en São Paulo (un buen ejemplo es *Grande flor tropical*, 1989, Memorial da América Latina), Río de Janeiro, Belo Horizonte y otras ciudades.

Exposiciones individuales

- 1946 Escola Nacional de Belas Artes, Diretório dos Estudantes, Belo Horizonte
- 1958 *Lygia Clark. Franz Weissmann. Lothar Charoux*, Galeria de Artes das Folhas, São Paulo
- 1962 Galeria San Jorge, Madrid (catálogo)
- 1963 *Scultore*, Galleria d'Arte della Casa do Brasil, Roma (catálogo)
- 1964 *Chapas y dibujos*, Sala Nebli, Madrid
- 1975 *Esculturas, relevos, múltiplos*, Galeria Arte Global, São Paulo (catálogo)
- 1980 Galeria Aktuel, Río de Janeiro (catálogo)
- 1981 Instituto de Arquitectos do Brasil, Río de Janeiro (catálogo)
- 1984 Galeria Paulo Klabin, Río de Janeiro (catálogo)
- 1985 *Esculturas recentes*, Thomas Cohn Arte Contemporânea, Río de Janeiro (catálogo)
- 1994 Sala Especial, Salão Nacional de Artes Plásticas, Brasília (catálogo)
- 1995 Museu de Arte, Ribeirão Preto, São Paulo
- 1998-99 *Uma retrospectiva*, Centro Cultural Banco do Brasil, Museu de Arte Moderna do Río de Janeiro, Río de Janeiro; Museu de Arte Moderna, São Paulo (catálogo)
- 2000 Galeria Anna Maria Niemeyer, Río de Janeiro
- 2001 Fundação Casa França-Brasil, Río de Janeiro (catálogo)
- 2003 *No fio do espaço*, Galeria Anna Maria Niemeyer, Río de Janeiro.
- 2003 *A poética da forma. Oscar Niemeyer, Tomie Ohtake, Franz Weissmann*, Museu Oscar Niemeyer, Curitiba, Paraná (catálogo)
- 2008 Instituto Tomie Ohtake, São Paulo

Exposiciones colectivas

- 1951 *I Bienal Internacional de Arte de São Paulo*
- 1953 *II Bienal Internacional de Arte de São Paulo*
- 1955 *III Bienal Internacional de Arte de São Paulo*
- 1960 *konkrete kunst. 50 jahre entwicklung*, Helmhaus, Zürich [expo. itinerante]
- 1964 *XXXII Biennale di Venezia*
- 1965 *VIII Bienal Internacional de Arte de São Paulo* (Sala especial)
- 1967 *IX Bienal Internacional de Arte de São Paulo*
- 1967 *Nova objectividade brasileira*, Museu de Arte Moderna do Río de Janeiro, Río de Janeiro

- 1971 *XI Biennale Middelheim*, Amberes
- 1972 *XXXVI Biennale di Venezia*
- 1977 *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*, Museu de Arte Moderna do Río de Janeiro, Río de Janeiro; Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo
- 1984 *Tradição e ruptura. Síntese de arte e cultura brasileiras*, Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo
- 1987 *XIX Bienal Internacional de Arte de São Paulo*
- 1987 *Modernidade. Art brésilien du 20e siècle*, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris
- 1992 *Bilderwelt Brasilien*, Kunsthaus Zürich, Zürich
- 1994 *Bienal Brasil Século XX*, São Paulo [expo. itinerante]
- 1997 *Poetas do espaço e da cor, Alfredo Volpi, Arcângelo lanelli, Aldir Mendes de Souza, Franz Weissmann*, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, São Paulo
- 2000 *Século 20. Arte do Brasil*, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Lisboa
- 2001-02 *Brazil. Body & Soul*, Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York; Museo Guggenheim, Bilbao
- 2002 *Atelier Finep 2002: Antonio Dias, Franz Weissmann, José Resende, Luiz Aquila, Lygia Pape, Waltercio Caldas*, Paço Imperial, Río de Janeiro
- 2003 *Cuasi-corpus. Arte concreto y neoconcreto de Brasil*, Museo de Arte Contemporáneo Internacional Rufino Tamayo, México, D. F.; Museo de Arte Contemporáneo, Monterrey
- 2007 *Desenho construtivista brasileiro*, Museu de Arte Moderna do Río de Janeiro, Río de Janeiro
- 2007 *The Geometry of Hope. Latin American Abstract Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection*, Blanton Museum of Art, The University of Texas at Austin, Austin; Grey Art Gallery, New York University, Nueva York
- 2008 *Time & Place. Rio de Janeiro 1956-1964*, Moderna Museet, Estocolmo
- 2010 *Das Verlangen nach Form – O Desejo da Forma. Neoconcretismo und zeitgenössische Kunst aus Brasilien*, Akademie der Künste, Berlín

Museos y Colecciones

- Coleção Banco Itaú Cultural, São Paulo, Brasil
- Fundação Armando Álvares Penteado, Museu de Arte Brasileira, São Paulo, Brasil
- Fundación Cisneros. Colección Patricia Phelps de Cisneros, Caracas, Venezuela
- Museo de Belas Artes da Coruña, La Coruña, España
- Museu de Arte Contemporânea, Niterói, Río de Janeiro, Brasil
- Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil
- Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte, Brasil
- Museu de Arte de Brasília, Brasília, Brasil
- Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, São Paulo, Brasil
- Museu de Arte Moderna, São Paulo, Brasil
- Museu de Arte Moderna do Río de Janeiro, Río de Janeiro, Brasil
- Museum of Fine Arts, Houston, Texas, EE. UU.

Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, Brasil

University of Essex Collection of Latin American Art, Colchester, Gran Bretaña

Bibliografía

Cf. BIB. B) 75, 122, 349, 414; BIB. C) 32, 34

Wollner, Alexandre

Alexandre Wollner, diseñador gráfico e industrial, pintor y fotógrafo brasileño, hijo de inmigrantes yugoslavos, nació el 16 de septiembre de 1928 en São Paulo; vive en la misma ciudad.

Biografía

En 1948 estudia en la Associação Paulista de Belas Artes, y de 1951 a 1952 diseño industrial en el recién fundado Instituto de Arte Contemporânea del Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, con Lina Bo Bardi, Jacob Ruchti, Poty Lazzaroto, Roberto Sambonet y Leopoldo Haar, entre otros. En 1951 colabora con Pietro Maria Bardi en el montaje de la exposición antológica de Max Bill. En 1953 se vincula con el Grupo Ruptura. De 1954 a 1958 estudia con una beca en la Hochschule für Gestaltung -fundada por Max Bill reanudando la tradición de la Bauhaus- en la ciudad alemana de Ulm. Entre sus profesores destaca Otl Aicher. En 1958 es, junto con Gerald de Barros, uno de los cofundadores del primer estudio de diseño, Forminform, en São Paulo, que abandona el año siguiente. Más tarde funda sus propios estudios, Alexandre Wollner Programação Visual y, en 1962, Dicv Design (Wollnerdesign). Forma parte del comité constitutivo de la Escola Superior de Desenho Industrial, en Río de Janeiro, que se inaugura en 1963 y cuyo modelo es la Escuela de Ulm. En ella enseña durante varios años. En 1964 es socio de la imprenta Planegraphics y cofundador de la Associação Brasileira de Desenho Industrial, que preside entre 1970 y 1974. Primer Prêmio de Pintura Jovem Revelação Flávio de Carvalho, de la Bienal de São Paulo, 1953; premios para los carteles de la Bienales de 1955 y 1957; Orden de Mérito Cultural, Río de Janeiro, 2009.

Obra

En los años 40 realiza diseños de moda para el taller de costura de su madre. Inspirado por la obra renovadora del diseño visual de Paul Rand y Alexey Brodovitch, se interesa sobre todo por el diseño gráfico. A principios de los años 50 se acerca al arte concreto en obras de pintura, aplicando pronto su estética al diseño gráfico publicitario. Colabora con Geraldo de Barros en diseño de carteles de cine y realiza también varios carteles como estudiante de Ulm. Con el tiempo se convierte en uno de los pioneros del diseño gráfico

e industrial en Brasil, elaborando el logotipo corporativo de numerosas empresas. Entre sus muchos clientes se encuentran Ibesa, Coqueiro, Argos Industrial, Coretron, Metal Leve, Equipesca, Ultragaz, Grupo Hansen, Mausá, Brasilit, Itaú, São Paulo Petróleo y varias editoriales.

Exposiciones individuales

- 1980 *Wollner Designer Gráfico*, Museu de Arte Moderna do Río de Janeiro, Río de Janeiro; Museu de Arte Moderna, São Paulo
- 1999 *Criatividade e consequência*, Centro de Comunicação e Artes do SENAC (Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial), São Paulo
- 2003 *wollnerphotos.hfg-ulm.de-sp.br*, Centro Universitário Maria Antônia da Universidade de São Paulo, São Paulo
- 2010 *Cartazes*, SESC (Serviço Social do Comércio), Pinheiros, São Paulo (catálogo)
- 2010 *Max Bill. Mavignier. Wollner. 60 anos de arte construtiva no Brasil*, Dan Galeria, São Paulo (catálogo)

Exposiciones colectivas

- 1953 *II Bienal Internacional de Arte de São Paulo*
- 1955 *III Bienal Internacional de Arte de São Paulo*
- 1957 *IV Bienal Internacional de Arte de São Paulo*
- 1960 *konkrete kunst. 50 jahre entwicklung*, Helmhaus, Zürich [expo. itinerante]
- 1967 *IX Bienal Internacional de Arte de São Paulo*
- 1968 *I Bienal Internacional de Arte de Design*, Río de Janeiro
- 1970 *II Bienal Internacional de Arte de Design*, Río de Janeiro
- 1971 *Bienal Americana de Artes Gráficas*, Cali
- 1977 *Projeto construtivo brasileiro na arte. 1950-1962*, Museu de Arte Moderna do Río de Janeiro, Río de Janeiro; Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo
- 1992 *Bilderwelt Brasilien*, Kunsthaus Zürich, Zürich
- 1994 *Bienal Brasil Século XX*, São Paulo [expo. itinerante]
- 2003 *Cuasi-corpus. Arte concreto y neoconcreto de Brasil*, Museo de Arte Contemporáneo Internacional Rufino Tamayo, México, D. F.; Museo de Arte Contemporáneo, Monterrey
- 2008 *Diálogo concreto design e construtivismo no Brasil*, Caixa Cultural, Río de Janeiro

Museos y Colecciones

- Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil
- Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, São Paulo, Brasil
- Museum of Fine Arts, Houston, Texas, EE. UU.
- Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, Brasil

Textos del artista

Cf. BIB. B) 478-482, 483

Bibliografía

Cf. BIB. B) 153, 170, 173, 210, 240, 440,

Yalenti, José

José Vicente Eugênio Yalenti, fotógrafo brasileño, hijo de inmigrantes italianos, nació el 26 de abril de 1895 en San Paulo y murió el 4 de mayo de 1967 en la misma ciudad.

Biografía

Uno de los fundadores, en 1939, del Foto Cine Clube Bandeirante, al que pertenecerá hasta su muerte. En 1942 contribuye a organizar el Salão Paulista de Arte Fotográfica, en la Galería Prestes Maia de São Paulo, donde recibe una mención de honor.

Obra

Se dedica especialmente a la fotografía de temas arquitectónicos, que transpone, a través de la luz, a estructuras geométricas.

Exposiciones colectivas

- 1984 *Foto Cine Clube Bandeirante nos anos 40, os anos 40 e a fotografia no Brasil*, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo
- 2001-02 *Realidades construídas. Do pictorialismo à fotografia moderna*, Itaú Cultural, Campinas, São Paulo; Itaú Cultural, Belo Horizonte
- 2004 *Da modernidade à revolução da fotografia digital. 1939 à 2004*, Foto Cine Clube Bandeirante, São Paulo
- 2006 *The Sites of Latin American Abstraction*, Cisneros Fontanals Art Foundation, Miami, Florida [expo. itinerante]
- 2007 *Fragmentos. Modernismo na fotografia brasileira*, Galeria Bergamin, São Paulo
- 2009 *Cine Foto Clube Bandeirante. 70 Anos*, Centro Cultural São Paulo, São Paulo
- 2009 *Experimentaciones. La experiencia concreta y neoconcreta en la fotografía brasileña*, Museo de Arte Contemporáneo Parque Forestal y Espacio ArteAbierto de Fundación Itaú, Santiago de Chile [expo. itinerante]
- 2010 *Moderna para sempre. Fotografia modernista brasileira na Coleção Itaú*, Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre
- 2010 *Vibración. Moderne Kunst aus Lateinamerika. The Ella Fontanals-Cisneros Collection*, Bundeskunsthalle, Bonn (folleto)

Museos y Colecciones

Coleção Pirelli/MASP de Fotografia, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, São Paulo, Brasil
Miami Art Museum, Miami, Florida, EE. UU.
Tate Gallery, Londres, Gran Bretaña
The Ella Fontanals Cisneros Collection, Cisneros Fontanals Art Foundation, Miami, Florida, EE. UU.

Bibliografía

Cf. Blb. B) 115

Enlaces

joselyalenti.blogspot.com

Venezuela

Carreño, Omar

Omar Rafael Carreño Rodríguez, pintor, escultor, orfebre y arquitecto venezolano, nació el 7 de febrero de 1927 en Porlamar, Nueva Esparta; vive en Caracas.

Biografía

De 1948 a 1950 estudia en la Escuela de Artes Plásticas y Artes Aplicadas de Caracas, y después en el Taller Libre de Arte. Entre 1950 y 1955 reside en Europa, principalmente en Francia, donde entra en contacto con los miembros del grupo Los Disidentes. De nuevo en Caracas, de 1956 a 1959 es director artístico de la revista *Integral*, y colabora en diversas revistas. En 1957 se une al grupo Sardo. De 1960 a 1963 regresa a París y realiza estudios de grabado en la École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, en el Collège de France y en la École du Louvre. En 1965 se instala en Roma, inscribiéndose en el Centro Internacional para la Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la UNESCO. En 1966 funda en Caracas el Grupo Expansionista y publica el *Primer Manifiesto Expansionista*. Desde 1967 hasta 1979 enseña en la Escuela de Artes Plásticas Cristóbal Rojas. En 1991 obtiene el título de arquitecto por la Universidad Central de Venezuela. Cuenta entre otros con el Premio Nacional de Artes Plásticas, 1972, el Premio Arturo Michelena del Ateneo de Valencia, 1973, y la Orden Andrés Bello (tercera clase) 1978.

Obra

Tras una etapa de figuración geométrica, en los años 50 desarrolla el expansionismo. En esta línea destacan sus relieves, algunos con inclusión de elementos metálicos, cuadros-objeto (*Ojos de buey*), polípticos transformables y una serie de lacas y esculturas que denomina *Hierros estables*. Interviene en la experiencia de integración de las artes en la Ciudad Universitaria de Caracas y realiza murales en la Facultad de Odontología. Entre 1960 y 1965 desarrolla su actividad plástica dentro del informalismo. Después vuelve a la abstracción geométrica. Trabaja en obras transformables por cubos y se dedica a investigar las posibilidades de la incorporación de la luz artificial a la obra de arte. Entre 1985 y 1992 se da en su obra una fase de síntesis abstracto-figurativa, en la que predomina el motivo de los veleros y a la que siguen relieves abstractos.

Exposiciones individuales

- 1950 Taller Libre de Arte, Caracas
1952 Galerie Arnaud, París
1954 *Œuvres récentes*, Galerie Suzanne Michel, París (catálogo)

- 1955 *Antológica abstracta, 1950-1955*, Sociedad Venezolana de Arquitectos, Caracas
1965 Museo de Bellas Artes, Caracas
1966 *Opere trasformabili*, Galleria Numero, Florencia; Galleria Fiamma Vigo, Roma (catálogo)
1967 *Obras transformables 1966-1967*, Fundación Eugenio Mendoza, Sala de Exposiciones, Caracas (catálogo)
1971 *Imágenes transformables, 1969-1971*, Estudio Actual, Caracas (catálogo)
1972 Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes, Caracas (catálogo)
1974 Museo de Bellas Artes, Caracas
1979 Centro de Arte Euroamericano, Caracas
1983-84 *Exposición antológica 1950-1983*, Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid; Museo de Bellas Artes, Caracas (catálogo)
1989 *Todas las presencias*, Galería Durban, Caracas (catálogo)
1994 *Vuelta sobre los pasos. Relieves, 1992-1994*, Galería Durban, Caracas
1998 *Relieves*, Museo de Arte, Tovar, Venezuela
2005 *Trasnocho Arte Contacto*, Trasnocho Cultural, Caracas
2010 *La pintura en el espacio*, Centro de Arte La Estancia, Caracas

Exposiciones colectivas

- 1952 *Salon des Réalités Nouvelles*, París
1972 *XXXVI Biennale di Venezia*
2001 *Arte Madí – Freie Geometrie*, Galerie Emilia Suci, Konstruktiv-Konkrete Kunst, Ettlingen
2003 *9 Venezuelan Modern Masters. Geometry and Movement*, The Museum of Geometric and MADI Art, Dallas, Texas
2006 *Espacios re-dibujados. 50 años de abstracción en Venezuela*, Fundación Corp Group Centro Cultural, Caracas
2007 *The Geometry of Hope. Latin American Abstract Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection*, Blanton Museum of Art, The University of Texas at Austin, Austin; Grey Art Gallery, New York University, Nueva York
2008 *Expansionismo*, Galería Durban-Segnini, Caracas
2009 *Expansionismo. Contemporary Latin American Artists explore Space*, The Museum of Geometric and MADI Art, Dallas, Texas
2009 *Geometric Abstract Works. The Latin American Vision from the 1950s, 60s and 70s*, Henrique Faria Fine Art, Nueva York
2010 *Embracing Modernity. Venezuelan Geometric Abstraction*, Florida International University, The Patricia & Phillip Frost Art Museum, Miami, Florida

Museos y Colecciones

Ateneo de Valencia, Valencia, Venezuela
Banco Central de Venezuela, Caracas, Venezuela
Centro de Artes Omar Carreño, La Asunción, Venezuela
Fundación Cisneros. Colección Patricia Phelps de Cisneros, Caracas, Venezuela
Fundación Neumann, Caracas, Venezuela
Galería de Arte Nacional, Caracas, Venezuela
Galería Municipal de Arte Moderno, Puerto La Cruz, Venezuela

Ministerio de Educación, Caracas, Venezuela
 Museo Anzoátegui, Barcelona, Venezuela
 Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber, Caracas, Venezuela
 Museo de Arte Contemporáneo Francisco Narváez, Porlamar, Venezuela
 Museo de Arte Moderno Jesús Soto, Ciudad Bolívar, Venezuela
 Museo de Arte Moderno, Mérida, Venezuela
 Museo de Bellas Artes, Caracas, Venezuela
 The Museum of Geometric and MADI Art, Dallas, Texas, EE. UU.
 Universidad Central de Venezuela, Caracas, Venezuela

Bibliografía

Cf. BIB. B) 50, 348

Cruz-Diez, Carlos

Carlos Cruz-Diez, escultor, pintor, dibujante, ilustrador y diseñador venezolano, nació el 17 de agosto de 1923 en Caracas; vive en París.

Biografía

De 1939 a 1945 estudia en la Escuela de Artes Plásticas y Artes Aplicadas de Caracas. Empieza a trabajar como dibujante publicitario para Creole Petroleum Corporation y de 1946 a 1951 es director artístico de McCann Erickson Advertising Agency. Trabaja después como ilustrador para el periódico El Nacional y de 1953 a 1955 enseña Historia de las artes aplicadas en la Escuela de Artes Plásticas y Artes Aplicadas. En 1955 visita Barcelona y pasa un tiempo en París, donde conoce a Jesús Rafael Soto y a otros artistas interesados en dinamizar el arte abstracto mediante nuevos medios. En 1957 abre su propio Estudio de Arte Visual para diseño gráfico e industrial y da clases de Tipografía y Diseño gráfico en la Escuela de Periodismo y en la Universidad Central de Venezuela. En 1960 se traslada a París, donde continúa desarrollando su actividad docente. Entre sus premios están el Gran Premio 1966 de la III Bienal Americana de Arte y el Premio Internacional de Pintura de la IX Bienal de São Paulo, en 1967.

Obra

Durante los años 50 realiza ilustraciones para varios libros publicados por la editorial del Ministerio de Educación venezolano. En 1955 empieza a interesarse por la generación del color virtual dependiendo del movimiento del espectador, cuestión que aborda en sus *Fisicromías*. Con la idea de la transformación constante del color crea después ambientaciones que llama *Transcromías* y *Cromosaturaciones*. Realiza varias obras que combinan el arte cinético con el ambiente urbano y la arquitectura, en unos casos obras permanentes -como *Transcromías* para Phelps Tower Gates (1967) en Caracas-, en otros tempora-

les -por ejemplo, *Chromosaturación pour un lieu public* (París 1967) y *Chromatic environments* para Guri Dam Powerhouse (años 80)-.

Exposiciones individuales

(Para un elenco más completo, cf. el catálogo de la Fundación Juan March, 2009)

- 1947 Instituto Venezolano-Americano, Caracas
- 1955 Galería Buchholz, Madrid
- 1960 *Cruz-Diez. Fisicromías*, Museo de Bellas Artes, Caracas (catálogo)
- 1965 *A Decade of Physichromies by Carlos Cruz-Diez*, Signals London, Londres (folleto)
- 1965 *Physichromies de Cruz-Diez. Œuvres de 1954 à 1965*, Galerie Jacques Kerchache, París (catálogo)
- 1965 Galleria la Polena, Génova (catálogo)
- 1969 *Cruz-Diez et les trois étapes de la couleur moderne*, Galerie Denise René, París (catálogo)
- 1971 *Physichromies, couleur additive, induction chromatique, chromointerférences*, Galerie Denise René, Nueva York (catálogo)
- 1972 Galería Buchholz, Múnich (catálogo)
- 1974 Galleria della Trinità, Roma (catálogo)
- 1975 *Intégrations à l'architecture. Réalisations et projets*, Galerie Denise René, París (catálogo)
- 1975 *Obras sobre el muro, gráficas de integración arquitectónica*, Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali; Museo de Arte Moderno, Bogotá (catálogo)
- 1975 *Obras sobre el muro, gráficas e integración arquitectónica*, Galería Aele, Madrid (catálogo)
- 1975 *El artista y la ciudad*, Sala de Exposiciones de la Gobernación del Distrito Federal, Caracas (catálogo)
- 1976 *Artista venezolano. Fisicromías, cromocinetismo*, Museo de Arte Moderno, México, D. F. (catálogo)
- 1976 Musée de Beaux-Arts, La Chaux-de-Fonds, Suiza (catálogo)
- 1977 *Physichromien*, Galerie Latzer, Kreuzlingen, Suiza (catálogo)
- 1980 Galería Municipal de Arte Moderno, Puerto la Cruz, Venezuela (folleto)
- 1981 Museo de Bellas Artes, Caracas (catálogo)
- 1981 *Didattica e dialettica del colore*, Galleria Sagittaria, Pordenone, Italia (catálogo)
- 1981 Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber, Caracas (catálogo)
- 1982 *Didáctica y dialéctica del color*, Museo de Arte Carrillo Gil, México, D. F. (folleto)
- 1985 *Didaktik und Dialektik der Farbe*, Interstoff Art Gallery, Fráncfort del Meno (catálogo)
- 1986 Galerie Denise René, París (folleto)
- 1987 *Cruz-Diez y el color*, Alianza Francesa de Venezuela, Caracas (catálogo)
- 1989 *Aventuras de la óptica. Soto y Cruz-Diez*, Palacio de los Condes de Gabia, Granada (catálogo)
- 1990 Abbaye des Cordeliers, Châteauroux, Francia (folleto)
- 1991 *Inducciones cromáticas*, Espacio Simonetti, Centro de Arte Contemporáneo, Valencia, Venezuela (folleto)
- 1991 *Carlos Cruz-Diez en la arquitectura*, Centro Cultural Consolidado, Caracas (catálogo)

- 1991 *Color-acontecimiento*, Galería Nacional de Arte Contemporáneo, San José, Costa Rica (catálogo)
- 1993 *L'avvenimento-colore*, Vismara Arte, Milán (catálogo)
- 1994 *Otero, Soto, Cruz-Diez. Tres maestros del abstraccionismo en Venezuela y su proyección internacional*, Galería de Arte Nacional, Caracas (catálogo)
- 1998 Homenaje al maestro Carlos Cruz-Diez, Petróleos de Venezuela, Caracas (catálogo)
- 1998 Städtisches Museum, Gelsenkirchen, Alemania (catálogo)
- 2001 *De lo participativo a lo interactivo*, Fundación Corp Group Centro Cultural, Caracas (catálogo)
- 2003 *De lo participativo a lo interactivo, otra noción del color*, Sala Municipal de Exposiciones L'Almudí, Valencia (catálogo)
- 2003 *Chromosaturación*, firstsite @ the minorities art gallery, Colchester; *Chromointerference*, University Gallery, University of Essex, Colchester, Gran Bretaña (folleto)
- 2005 *The Chromatic Happenings of a Kinetic Harbinger*, Sicardi Gallery, Houston, Texas (catálogo)
- 2005 *La couleur dans l'espace*, Galerie Denise René, París (catálogo)
- 2006 *50 x 50*, Trasnocho Arte Contacto, Trasnocho Cultural, Caracas (catálogo)
- 2007 *Optical Blends and Chromatic Instabilities. The Physichromies of Carlos Cruz-Diez*, Sicardi Gallery, Houston, Texas (catálogo)
- 2007 Maison de l'Amérique Latine, París (catálogo)
- 2008 *(In) formed by Colour*, The Americas Society, Nueva York (catálogo)
- 2009 *El color sucede*, Museu d'Art Espanyol Contemporani, Fundación Juan March, Palma de Mallorca; Museo de Arte Abstracto Español, Fundación Juan March, Cuenca (catálogo)

Exposiciones colectivas

- 1965 *The Responsive Eye*, The Museum of Modern Art, Nueva York
- 1967 *IX Bienal Internacional de Arte de São Paulo*
- 1970 *XXXV Biennale di Venezia*
- 1974 *Nueve artistas venezolanos*, Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber, Caracas
- 1975 *12 Latin American Artists Today - 12 artistas latinoamericanos de hoy*, University Art Museum, University of Texas, Austin, Texas
- 1978 *La mano, la seda, el color. Estampas sobre seda de nueve artistas venezolanos*, Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber, Caracas
- 1984 *Face à la machine*, Maison de l'Amérique Latine, París
- 1988-90 *The Latin American Spirit. Art and Artists in the United States, 1920-1970*, Bronx Museum of the Arts, Nueva York [expo. itinerante]
- 1989-90 *Art in Latin America. The Modern Era, 1820-1980*, The Hayward Gallery, Londres; Nationalmuseum y Moderna Museet, Estocolmo; Palacio de Velázquez, Madrid
- 1992 *Exposición Universal de Sevilla*, Pabellón de Venezuela

- 1992-93 *Artistas latinoamericanos del siglo XX*, Estación Plaza de Armas, Sevilla; Musée national d'art moderne, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, París; Josef-Haubrich-Kunsthalle, Colonia; The Museum of Modern Art, Nueva York
- 2000 *Heterotopías. Medio siglo sin lugar. 1918-1968*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid
- 2001 *Geometric Abstraction. Latin American Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection*, Fogg Art Museum, Cambridge, Massachusetts
- 2002 *XXV Bienal Internacional de Arte de São Paulo*
- 2003 *9 Venezuelan Modern Masters. Geometry and Movement*, The Museum of Geometric and MADI Art, Dallas, Texas
- 2004 *Inverted Utopias. Avant-garde Art in Latin America*, Museum of Fine Arts, Houston, Texas
- 2006 *The Sites of Latin American Abstraction*, Cisneros Fontanals Art Foundation, Miami, Florida [expo. itinerante]
- 2007 *Lo[s] cinético[s]*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid
- 2007 *Op Art*, Schirn Kunsthalle, Fráncfort del Meno
- 2007 *The Geometry of Hope. Latin American Abstract Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection*, Blanton Museum of Art, The University of Texas at Austin, Austin; Grey Art Gallery, New York University, Nueva York
- 2009 *De la abstracción... al Arte Cinético*, Casa de las Américas, La Habana
- 2009 *Expansionismo. Contemporary Latin American Artists explore Space*, The Museum of Geometric and MADI Art, Dallas, Texas
- 2009 *Geometric Abstract Works. The Latin American Vision from the 1950s, 60s and 70s*, Henrique Faria Fine Art, Nueva York
- 2010 *Géométrie hors limites. Art contemporain latino-américain dans la collection Jean et Colette Cherqui*, Maison de l'Amérique Latine, París
- 2010 *Vibración. Moderne Kunst aus Lateinamerika. The Ella Fontanals-Cisneros Collection, Embracing Modernity. Venezuelan Geometric Abstraction*

Museos y Colecciones

Arithmeum, Bonn, Alemania
 Washington, D.C., EE. UU.
 Bangladesh National Museum, Dacca, Bangladesh
 Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, Múnich, Alemania
 Biblioteca Luis Ángel Arango, Banco de la República de Colombia, Bogotá, Colombia
 Boca Ratón Museum of Art, Boca Ratón, Florida, EE. UU.
 Casa de las Américas, La Habana, Cuba
 Daros-Latinamerica Collection, Zürich, Suiza
 Fundación Privada Allegro, Curasao, Antillas Neerlandesas
 Galería de Arte Nacional, Caracas, Venezuela
 Washington, D.C., EE. UU. Irish Museum of Modern Art, Dublín, Irlanda
 Kunstmuseum Bern, Berna, Suiza
 Musée de Cambrai, Cambrai, Francia
 Musée national d'art moderne, Musée Réattu, Arles, Francia

Museo de Arte Costarricense, San José, Costa Rica
Museo de Arte Moderno Jesús Soto, Ciudad Bolívar, Venezuela

Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali, Colombia
Museo de Arte Moderno, Medellín, Colombia

Museo de la Estampa y del Diseño Carlos Cruz-Diez, Caracas, Venezuela

Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Santiago de Chile, Chile

Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Río de Janeiro, Brasil

Museum des 20. Jahrhunderts, Viena, Austria
Museum für Konkrete Kunst, Ingolstadt, Alemania
Museum gegenstandsfreier Kunst, Otterndorf, Alemania

Museum Ludwig, Colonia, Alemania

Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Viena, Austria

Museum of Contemporary Art, Chicago, EE. UU.
Muzeum Sztuki, Łódź, Polonia

Quadrat Bottrop, Josef Albers Museum, Bottrop, Alemania

Tate Gallery, Londres, Gran Bretaña

The Museum of Modern Art, Nueva York, EE. UU.

University of Essex Collection of Latin American Art, Colchester, Gran Bretaña

Victoria & Albert Museum, Londres, Gran Bretaña
Wilhelm-Hack Museum, Ludwigshafen am Rhein, Alemania

Textos del artista

Cf. BIB. B) 119

Para otros textos del artista cf. el citado catálogo de la Fundación Juan March, 2009.

Bibliografía

Cf. BIB. B) 25, 44, 45, 62-64, 92, 135, 157, 346, 381, 389, 396, 418; BIB. C) 33

Cf. la bibliografía recogida en el citado catálogo de la Fundación Juan March, 2009.

Enlaces

www.cruz-diez.com

Debourg, Narciso

Narciso Arturo Debourg, escultor venezolano, nació el 14 de marzo de 1925 en Caracas; vive en París.

Biografía

De 1940 a 1945 estudia en la Escuela de Artes Plásticas y Artes Aplicadas de Caracas. En 1949 se marcha a París, donde participa en las actividades del grupo Los Disidentes.

Obra

Como escultor cinético se ha caracterizado principalmente por sus estructuras ópticas, en las que emplea cilindros o figuras geométricas sólidas organizadas en un plano. Utiliza, por ejemplo, formas tubulares cortadas

diagonalmente que inciden sobre el comportamiento de la luz.

Exposiciones individuales

1969 Estudio Actual, Caracas (folleto)

Exposiciones colectivas

2009 *Abstrakcja i kinetyka*, Atlas Sztuki, Łódź, Polonia

2010 *Embracing Modernity. Venezuelan Geometric Abstraction*, Florida International University, The Patricia & Phillip Frost Art Museum, Miami, Florida

Museos y Colecciones

Fundación Privada Allegro, Curacao, Antillas Neerlandesas

Galería de Arte Nacional, Caracas, Venezuela

Museo de Arte Contemporáneo Francisco Narváez, Porlamar, Venezuela

Museo de Arte Moderno Jesús Soto, Ciudad Bolívar, Venezuela

Gego

Gertrud Louise Goldschmidt, más conocida bajo su seudónimo Gego, escultora, dibujante, grabadora y arquitecta venezolana de origen judío-alemán, nació el 1 de agosto de 1912 en Hamburgo y murió el 17 de septiembre de 1994 en Caracas.

Biografía

De 1932 a 1938 estudia Arquitectura con Paul Bonatz en la Technische Hochschule de Stuttgart. Huyendo de la dictadura nazi, en 1939 emigra a Venezuela, donde trabaja al principio como arquitecta y diseñadora de muebles. En 1952 obtiene la nacionalidad venezolana. Allí conoce al también emigrante y futuro compañero artístico y emocional, Gert Leufert, de origen lituano, diseñador gráfico y artista plástico, quien le motiva a iniciarse en las artes plásticas. Durante largo tiempo ejerce la docencia, desde 1958 en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Central de Venezuela; 1958-59 en la Escuela de Artes Plásticas Cristóbal Rojas y 1964-73 en el Instituto de Diseño de la Fundación Neumann del Instituto Nacional de Cooperación Educativa. En 1962 recibe el Primer Premio de Dibujo en la IV Exposición Nacional de Dibujo y Grabado. Con una beca de tres meses, en 1966 trabaja en el Tamarind Lithography Workshop de Los Angeles. En 1979 le conceden el Premio Nacional de Artes Plásticas de Venezuela. En 1980 es cofundadora del Taller de Artes Gráficas Asociadas (TAGA). En 1994 su familia crea en Caracas la Fundación Gego.

Obra

Empieza a trabajar en 1953 con dibujos, acuarelas, monotipos y xilografías, en un estilo expresivo, especialmente sobre temas paisajísticos. A partir de mediados de los 50 realiza dibujos abstractos y -animada por Alejandro Otero y Jesús Soto- elabora obras tridimensionales, al principio en papel, después de hierro, en las que plasma la proyección de planos y líneas paralelas en superficies curvas. A partir de 1964 emplea alambre de acero inoxidable, un material más ligero y flexible. Desde finales de los 60 se libera del sistema de las líneas paralelas y comienza a diseñar dibujos con líneas entrecruzadas de base triangular, formando redes planas y moduladas. De este sistema nacen las diferentes versiones de obras tridimensionales con el nombre *Reticulárea*, ambientaciones arquitectónicas de mallas y redes. La primera es instalada en 1969 en el Museo de Bellas Artes de Caracas. A principios de los 70 elabora nuevamente estructuras de mallas o redes, pero de base cuadrada o circular, empleando varillas de acero o aluminio. Estas obras permiten a veces alusiones a fenómenos de la naturaleza (*Chorros; Nubes; Troncos; Esferas*). La tercera etapa, a partir de la mitad de los 70, está marcada por los *Dibujos sin papel*, trazados en el aire con alambres y otros elementos de diferentes materiales, que le permiten gran libertad de expresión. En la etapa final de su obra aparecen las *Tejeduras* (1988-89), hechas de cintas de papel normal y de papel de estaño. Realiza en Caracas varias obras adaptadas a la arquitectura, por ejemplo para la sede del Banco Industrial de Venezuela (1962), y -en colaboración con Leufert- torre y mural del Centro Comercial Cedíaz (1967) y los murales de la sede del Instituto Nacional de Cooperación Educativa (1968-69).

Exposiciones individuales

1955 Galerie Gurlitt, Múnich

1961 *Dibujos recientes*, Museo de Bellas Artes, Caracas (catálogo)

1964 *Líneas y entrelíneas. Grabados y dibujos*, Museo de Bellas Artes, Caracas (catálogo)

1967 *Esculturas 1957-1967*, Biblioteca Luis-Ángel Arango, Banco de la República de Colombia, Bogotá (catálogo)

1967 *Esculturas*, Galería Conkright, Caracas

1969 *Reticulárea*, Museo de Bellas Artes, Caracas (catálogo)

1975 *Dibujos para proyectos*, Instituto de Diseño, Fundación Neumann, Caracas

1977 Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber, Caracas (catálogo)

1982 *Acuarelas*, Galería de Arte Nacional, Caracas (catálogo)

1984 *Dibujos sin papel*, Museo de Bellas Artes, Caracas (catálogo)

1985 *Dibujos*, Museo de Barquisimeto, Barquisimeto, Venezuela (catálogo)

1988 *Obras recientes*, Galería Sotavento, Caracas (catálogo)

1994 *Una mirada a su obra*, Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber, Caracas

1996 *Dibujos, grabados, tejeduras*, Centro Cultural Consolidado, Caracas (catálogo)

2000 *Gego, 1955-1990*, Museo de Bellas Artes, Caracas (catálogo)

2002 *Works on Paper 1962-1991*, Latincollector Art Center, Nueva York (catálogo)

2002 *Questioning the Line. Gego, a Selection*, Museum of Fine Arts, Houston, Texas (catálogo)

2003 Sicardi Gallery, Houston, Texas (catálogo)

2003-04 *Thinking the Line. Ruth Vollmer and Gego*, Ursula Blicke Stiftung, Kraichtal, Alemania; Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe, Alemania; Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz, Austria; Miami Art Central, Miami, Florida (catálogo)

2004 *Anudamientos*, Sala Mendoza, Caracas (catálogo)

2005 *Gego: Between Transparency and the Invisible*, Museum of Fine Arts, Houston, Texas (catálogo)

2005 *La resistencia de las sombras. Alejandro Otero y Gego*, Fundación Cisneros, Caracas (catálogo)

2005 *A contra corriente, Mira Schendel, Gego y Lygia Pape. Obras de la Colección Cisneros*, TEORÉTICA, San José, Costa Rica

2006 *Gego: Entre la transparencia y lo invisible* (catálogo)

2006 *Desafiando estructuras*, Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Oporto; Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelona (catálogo)

2007 *Gego: Between Transparency and the Invisible*, The Drawing Center, Nueva York (catálogo)

Exposiciones colectivas

1958 *Exposición Universal de Bruselas*, Pabellón de Venezuela

1963 *I Bienal Americana de Grabado*, Santiago de Chile

1970 *I Bienal del Grabado Latinoamericano y del Caribe*, San Juan, Puerto Rico

1975 *VII Biennale Internationale de la Tapisserie*, Lausana, Suiza

1978 *La mano, la seda, el color. Estampas sobre seda de nueve artistas venezolanos*, Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber, Caracas

1988-90 *The Latin American Spirit. Art and Artists in the United States, 1920-1970*, Bronx Museum of the Arts, Nueva York [expo. itinerante]

1992-93 *Artistas latinoamericanos del siglo XX*, Estación Plaza de Armas, Sevilla; Musée national d'art moderne, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, París; Josef-Haubrich-Kunsthalle, Colonia; The Museum of Modern Art, Nueva York
1996 *XXII Bienal Internacional de Arte de São Paulo*

1996 *Inside the Visible. An Elliptical Traverse of Twentieth Century Art in, of, and from the Feminine*, Institute of Contemporary Art, Boston, Massachusetts

1999 *The Experimental Exercise of Freedom. Lygia Clark, Gego, Mathias Goeritz, Hélio*

- Oiticia and Mira Schendel*, Museum of Contemporary Art, Los Angeles
- 2000 *Heterotopías. Medio siglo sin lugar. 1918-1968*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid
- 2003 *L Biennale di Venezia*
- 2003 *Geometrías. Abstracción geométrica latinoamericana en la Colección Cisneros*, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, Buenos Aires
- 2004 *Inverted Utopias. Avant-garde Art in Latin America*, Museum of Fine Arts, Houston, Texas
- 2005 *Tropical Abstraction*, Stedelijk Museum Bureau, Ámsterdam
- 2005 *Time Lines*, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf
- 2006 *Cruce de miradas. Visiones de América Latina. Colección Patricia Phelps de Cisneros*, Museo del Palacio de Bellas Artes, México, D. F.
- 2006 *Espacios re-dibujados. 50 años de abstracción en Venezuela*, Fundación Corp Group Centro Cultural, Caracas
- 2006 *Biennial del Aire*, Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber, Caracas
- 2006 *The Sites of Latin American Abstraction*, Cisneros Fontanals Art Foundation, Miami, Florida [expo. itinerante]
- 2007 *The Geometry of Hope. Latin American Abstract Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection*, Blanton Museum of Art, The University of Texas at Austin, Austin; Grey Art Gallery, New York University, Nueva York
- 2008 *Frágil*, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, Segovia
- 2009 *Geometric Abstract Works. The Latin American Vision from the 1950s, 60s and 70s*, Henrique Faria Fine Art, Nueva York
- 2010 *Mind and Matter. Alternative Abstractions, 1940s to Now*, The Museum of Modern Art, Nueva York
- 2010 *Modern Women. Women Artists at the Museum of Modern Art*, The Museum of Modern Art, Nueva York
- 2010 *Vibración. Moderne Kunst aus Lateinamerika. The Ella Fontanals-Cisneros Collection*, Bundeskunsthalle, Bonn (folleto)
- 2010 *Embracing Modernity. Venezuelan Geometric Abstraction*, Florida International University, The Patricia & Phillip Frost Art Museum, Miami, Florida

Museos y Colecciones

Amon Carter Museum, Fort Worth, Texas, EE. UU.
 Art Museum of the Americas, Washington, D.C., EE. UU.
 Banco Mercantil, Caracas, Venezuela
 California Polytechnic State University, San Luis Obispo, California, EE. UU.
 Cisneros Fontanals Art Foundation, Miami, Florida, EE. UU.
 Daros-Latinamerica Collection, Zürich, Suiza
 Fundación Cisneros. Colección Patricia Phelps de Cisneros, Caracas, Venezuela
 Fundación Gego, Caracas, Venezuela
 Fundación Polar, Caracas, Venezuela
 Fundación Privada Allegro, Curasao, Antillas Neerlandesas
 Galería de Arte Nacional, Caracas, Venezuela

Instituto Venezolano de Investigaciones Científicas, Caracas, Venezuela
 Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber, Caracas, Venezuela
 Museo de Arte Contemporáneo Francisco Narváez, Porlamar, Venezuela
 Museo de Arte Moderno Jesús Soto, Ciudad Bolívar, Venezuela
 Museo de Arte Moderno, Mérida, Venezuela
 Museo de Barquisimeto, Barquisimeto, Venezuela
 Museo de Bellas Artes, Caracas, Venezuela
 Museu d'Art Contemporani, Barcelona, España
 Museum of Contemporary Art San Diego, La Jolla, California, EE. UU.
 Museum of Fine Arts, Houston, Texas, EE. UU.
 Pratt Institute, Nueva York, EE. UU.
 The Art Institute of Chicago, Chicago, EE. UU.
 The Museum of Modern Art, Nueva York, EE. UU.
 The New York Public Library, Nueva York, EE. UU.
 University of California, Hammer Museum, Grunwald Center for the Graphic Arts, Los Angeles, EE. UU.
 University of Texas, Blanton Museum of Art, Austin, Texas, EE. UU.

Textos del artista

Cf. BIB. B) 202

Bibliografía

Cf. BIB. B) 21, 22, 98, 175, 332, 370, 372, 373, 379, 390, 465, 477; BIB. C) 9, 27, 45

Manaure, Mateo

Mateo Manaure, pintor, muralista, escultor, grabador, diseñador gráfico e ilustrador venezolano, nació el 18 de octubre de 1926 en Uracoa, Monagas, donde vive.

Biografía

De 1941 a 1946 estudia en la Escuela de Artes Plásticas y Artes Aplicadas de Caracas con Antonio Edmundo Monsanto, y artes gráficas con Pedro Ángel González. En 1947 gana el primer Premio Nacional de Artes Plásticas para artistas jóvenes, y viaja a París. Un año después participa en Caracas en la fundación del Taller Libre de Arte. En 1950, nuevamente en París, forma parte del grupo Los Disidentes. En 1952 regresa a Caracas y funda, junto con el escultor Carlos González Bogen, la Galería Cuatro Muros, que organizará la Primera Exposición Internacional de Arte Abstracto en el país. Cofundador del grupo Sardió. Se dedica al periodismo y a la diagramación e ilustración de revistas y libros. Además enseña en la Escuela de Artes Plásticas Cristóbal Rojas de Caracas. En 1984 es nombrado Presidente de la Asociación Venezolana de Artistas Plásticos. Entre sus premios destacan el Premio John Boulton, 1950 y el Premio Federico Brandt, 1953, ambos otorgados por el Salón Oficial, y el Premio Armando Reverón de la Asociación

Venezolana de Artistas Plásticos, 1994. A finales de 2008 se inaugura el Museo de Arte Contemporáneo Mateo Manaure en Maturín, Estado de Monagas.

Obra

Una primera etapa figurativa incluye desnudos, paisajes y naturalezas muertas, con un carácter gestual y surrealista. En París su obra evoluciona hacia la abstracción geométrica y luego a la abstracción lírica. Trabaja activamente en el movimiento de integración plástica de la Ciudad Universitaria y realiza varios murales, policromías y vitrales de tipo abstracto geométrico. A comienzos de los 60 retorna al arte figurativo mágico y fantástico, con series de collages fotográficos llamados *Sobremontajes* (1965) y *Los suelos de mi tierra* (1967). Vuelve a la línea abstracta geométrica con sus *Cuisiones* (1970), en las que el cubo es el eje del discurso, y sus *Columnas policromadas* (1977), composiciones escultóricas de carácter serial y programado. Alterna la geometría y una figuración esquematizada con rasgos simbólicos y míticos.

Exposiciones individuales

- 1947 *Mateo Manaure. Pascual Navarro*, Museo de Bellas Arte, Caracas
- 1952 Galería Cuatro Muros, Caracas
- 1954 Galería Cuatro Muros, Caracas
- 1956 Museo de Bellas Arte, Caracas
- 1965 *Pinturas Sobremontaje*, Fundación Eugenio Mendoza, Caracas (catálogo)
- 1967 *Suelos de mi tierra*, Fundación Eugenio Mendoza, Caracas (catálogo)
- 1977 *Columnas policromadas. Obras recientes, materiales diversos, acrílico, laca, estampaciones*, Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber, Caracas (catálogo)
- 1986 Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber, Caracas
- 1992 *Gift to my Race*, Cultural Space Venezuelan Embassy, Washington, D.C. (catálogo)
- 1994 Galería Durban, Caracas
- 1999 *Einblicke ins neue Jahrtausend*, Galerie Maria Isabel Haldner, Zürich (catálogo)
- 2008 *El hombre y el artista*, Centro de Arte La Estancia, Caracas

Exposiciones colectivas

- 1956 *XXVIII Biennale di Venezia*
- 1974 *Nueve artistas venezolanos*, Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber, Caracas
- 1983 *I Bienal de La Habana*
- 2007 *The Geometry of Hope. Latin American Abstract Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection*, Blanton Museum of Art, The University of Texas at Austin, Austin; Grey Art Gallery, New York University, Nueva York
- 2008 *Alfredo Boulton and his Contemporaries*
- 2009 *De la abstracción... al Arte Cinético*, Casa de las Américas, La Habana
- 2010 *Embracing Modernity. Venezuelan Geometric Abstraction*, Florida International University, The Patricia & Phillip Frost Art Museum, Miami, Florida

Museos y Colecciones

Casa de las Américas, La Habana, Cuba
 Fundación Cisneros. Colección Patricia Phelps de Cisneros, Caracas, Venezuela
 Museo de Arte Contemporáneo Mateo Manaure, Maturín, Venezuela
 The Museum of Modern Art, Nueva York, EE. UU.
 Universidad Central de Venezuela, Caracas, Venezuela

Bibliografía

Cf. BIB. B) 87, 184, 185, 470

Otero, Alejandro

Alejandro Otero Rodríguez, pintor y escultor venezolano, nació el 7 de marzo de 1921 en El Manteco, Bolívar, y murió el 13 de agosto de 1990 en Caracas.

Biografía

En 1938 estudia agricultura en Maracay, Aragua, y desde 1939 a 1945 pintura, escultura, arte en vidrio y educación de arte en la Escuela de Artes Plásticas y Artes Aplicadas de Caracas. Después viaja con una beca estatal a Francia. En París forma parte del grupo Los Disidentes y de 1949 a 1952 colabora en la revista del mismo nombre, de la que es fundador. Desde 1952 enseña arte en la Escuela de Artes Plásticas Cristóbal Rojas de Caracas y participa en programas de renovación. Forma parte del grupo de artistas que realizan obras para el proyecto de síntesis de las artes elaborado por el arquitecto Carlos Raúl Villanueva para la Ciudad Universitaria de Caracas. Coordinador del Museo de Bellas Artes y de 1964 a 1996 Vicepresidente del Instituto Nacional de Cultura y de Bellas Artes. En 1971 obtiene una beca de la Guggenheim Foundation para el Center for Advanced Visual Studies del Massachusetts Institute of Technology en Boston.

Obra

Comienza a finales de los 40 con cuadros de bodegones configurados geoméricamente, como la serie de las *Cafeteras*. Entre sus obras de la Ciudad Universitaria se encuentran mosaicos y paneles de aluminio que conducen a la serie de los *Coloritmos*. En los 60 en París crea una serie de ensamblajes y collages incorporando objetos cotidianos, en la línea del neo-dadaísmo. Realiza varias esculturas urbanas abstractas como *Estructuras espaciales* para Maracay (1968), Bogotá (1975), Washington, D. C. (1975), Ciudad de México (1975), Milán (1977) y Guri Dam, Venezuela (1987).

Exposiciones individuales

- 1948 *Still-life, Themes and Variations*, Pan American Union, Washington, D.C. (folleto)
- 1949 Museo de Bellas Artes, Caracas

- 1957 *Coloritmos*, Galería de Arte Contemporáneo, Caracas (catálogo)
- 1960 *Coloritmos*, Museo de Bellas Artes, Caracas (folleto)
- 1962 *Obras*, Galería Mendoza; Galería El Muro; Museo de Bellas Artes, Caracas (catálogo)
- 1964 *Ensamblajes y encolados 1961, 1964*, Fundación Mendoza, Caracas (folleto)
- 1966 *A Quarter of a Century of the Beautiful Art of Alejandro Otero. 1940-1965. A Retrospective Exhibition*, Signals London, Londres (catálogo)
- 1975 *A Retrospective Exhibition*, Michener Galleries, Harry Ransom Center, University of Texas, Austin, Texas (catálogo)
- 1976 *Exposición retrospectiva*, Museo de Arte Moderno, México, D. F. (catálogo)
- 1985 Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber, Caracas (catálogo)
- 1988 *Coloritmos*, Museo de Artes Visuales Alejandro Otero, Caracas (catálogo)
- 1990-91 *Las estructuras de la realidad*, Museo de Arte Moderno Jesús Soto, Ciudad Bolívar, Bolívar; Museo de Bellas Artes, Caracas (catálogo)
- 1994 *Líneas de luz. Esculturas virtuales*, Museo de Artes Visuales Alejandro Otero, Caracas (catálogo)
- 1994 *Otero, Soto, Cruz-Diez. Tres maestros del abstraccionismo en Venezuela y su proyección internacional*, Galería de Arte Nacional, Caracas (catálogo)
- 2005 *La resistencia de las sombras. Alejandro Otero y Gego*, Fundación Cisneros, Caracas (catálogo)
- 2006 *The Rhythm of Color. Alejandro Otero and Willys de Castro. Two Modern Masters in the Colección Patricia Phelps de Cisneros*, Aspen Institute, Aspen, Colorado (catálogo)

Exposiciones colectivas

- 1952 *Espace, Lumière*, Galerie Suzanne Michel, París
- 1966 *XXXIII Biennale di Venezia* (expo. individual)
- 1978 *La mano, la seda, el color. Estampas sobre seda de nueve artistas venezolanos*, Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber, Caracas
- 1982 *XXXII Biennale di Venezia*
- 1987 *I Bienal Nacional de Arte de Guayana. Homenaje a Alejandro Otero*, Museo de Arte Moderno Jesús Soto, Ciudad Bolívar, Venezuela
- 1988-90 *The Latin American Spirit. Art and Artists in the United States, 1920-1970*, Bronx Museum of the Arts, Nueva York [expo. itinerante]
- 1989-90 *Art in Latin America. The Modern Era, 1820-1980*, The Hayward Gallery, Londres; Nationalmuseum y Moderna Museet, Estocolmo; Palacio de Velázquez, Madrid
- 1991 *XXI Bienal Internacional de Arte de São Paulo*
- 1992-93 *Artistas latinoamericanos del siglo XX*, Estación Plaza de Armas, Sevilla; Musée national d'art moderne, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, París; Josef-Haubrich-Kunsthalle, Colonia; The Museum of Modern Art, Nueva York
- 2000 *Heterotopías. Medio siglo sin lugar. 1918-1968*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

- 2001 *Geometric Abstraction. Latin American Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection*, Fogg Art Museum, Cambridge, Massachusetts
- 2001 *Arte en Venezuela: de La firma del Acta de Independencia de Juan Lovera, 1838, al premio a los Coloritmos de Alejandro Otero, 1958*, Fundación Banco Industrial de Venezuela, Caracas
- 2003 *Geometrías. Abstracción geométrica latinoamericana en la Colección Cisneros*, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, Buenos Aires
- 2004 *Inverted utopias. Avant-garde art in Latin America*, Museum of Fine Arts, Houston, Texas
- 2006 *Bienal del Aire*, Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber, Caracas
- 2006 *Espacios re-dibujados. 50 años de abstracción en Venezuela*, Fundación Corp Group Centro Cultural, Caracas
- 2006 *The Sites of Latin American Abstraction*, Cisneros Fontanals Art Foundation, Miami, Florida [expo. itinerante]
- 2007 *Cubismo y tendencias afines*, Museo de Bellas Artes, Alicante; Museo de Bellas Artes, Caracas
- 2007 *VI Bienal de Artes Visuais do Mercosul*, Porto Alegre
- 2007 *Lo[s] cinético[s]*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid
- 2007 *The Geometry of Hope. Latin American Abstract Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection*, Blanton Museum of Art, The University of Texas at Austin, Austin; Grey Art Gallery, New York University, Nueva York
- 2009 *De la abstracción... al Arte Cinético*, Casa de las Américas, La Habana
- 2009 *Geometric Abstract Works. The Latin American Vision from the 1950s, 60s and 70s*, Henrique Faria Fine Art, Nueva York
- 2010 *Then & Now. Abstraction in Latin American Art from 1950 to Present*
- 2010 *Vibración. Moderne Kunst aus Lateinamerika. The Ella Fontanals-Cisneros Collection*, Bundeskunsthalle, Bonn (folleto)
- 2010 *Embracing Modernity. Venezuelan Geometric Abstraction*, Florida International University, The Patricia & Phillip Frost Art Museum, Miami, Florida

Museos y Colecciones

- Colección Banco Mercantil, Caracas, Venezuela
- Dallas Museum of Art, Dallas, Texas, EE. UU.
- Fundación Privada Allegro, Curacao, Antillas Neerlandesas
- Galería de Arte Nacional, Caracas, Venezuela
- Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber, Caracas, Venezuela
- Museo de Arte Moderno Jesús Soto, Ciudad Bolívar, Venezuela
- Museo de Artes Visuales Alejandro Otero, Caracas, Venezuela
- Museo de Bellas Artes, Caracas, Venezuela
- Smithsonian Air and Space Museum, Washington, D.C., EE. UU.
- The Ella Fontanals-Cisneros Collection, Cisneros Fontanals Art Foundation, Miami, Florida, EE. UU.
- The Museum of Modern Art, Nueva York, EE. UU.

Textos del artista

Cf. BIB. B) 339-343

Bibliografía

Cf. BIB. B) 33, 35, 60, 63, 82, 157, 168, 197, 208, 313, 344, 350, 351, 411, 424

Soto, Jesús Rafael

Jesús Rafael Soto, pintor y escultor venezolano, nació el 5 de junio de 1923 en Ciudad Bolívar, Bolívar, y murió el 14 de enero de 2005 en París.

Biografía

En su juventud pasa mucho tiempo en el campo, cerca del río Orinoco, en contacto con las tradiciones indígenas. Con 15 años realiza pinturas publicitarias para el cine de Ciudad Bolívar. En 1942 una beca le permite estudiar en la Escuela de Artes Plásticas y Artes Aplicadas de Caracas, con Antonio Edmundo Monsanto. Más tarde, en 1947, es nombrado director de la Escuela de Bellas Artes de Maracaibo. En 1950 viaja a París con una beca del gobierno. Cuenta con numerosos premios, entre otros el Gran Premio Wolf de la Bienal de São Paulo, 1963; el Premio David Bright de la Bienal de Venecia, 1964; el Segundo Premio de la Bienal Americana de Arte, celebrada en Córdoba también en 1964, y el Grand Prix National de Sculpture, 1995, en París. En 1973 se funda el Museo de Arte Moderno Jesús Soto en Ciudad Bolívar, Bolívar, obra del arquitecto Carlos Raúl Villanueva.

Obra

Animado por la obra de Marcel Duchamp, Yaacov Agam y Jean Tinguely, en los años 50 integra el movimiento en su pintura, pero como fenómeno óptico, sin recurrir a motores. A partir de 1958 crea la serie *Vibraciones*, con elementos colgantes frente a estructuras geométricas que parecen moverse debido al desplazamiento del observador. La serie *Escrituras* (1963) está basada en los mismos principios. A finales de los 60 comienza con sus *Penetrables*, elaborados con varillas colgantes, de plástico o metálicas, a través de las que el observador puede pasar. Realiza varias obras por encargo, como dos murales cinéticos para el pabellón venezolano de la Exposición Universal de Bruselas en 1958 y *Volumen suspendido* para la Exposición Universal de Montreal, 1967, además de grandes relieves para el edificio de la Unesco en París (1970) y el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas (1971).

Exposiciones individuales

- 1949 Taller Libre de Arte, Caracas
- 1951 Galería Suzanne Michel, París

- 1957 Museo de Bellas Artes, Caracas
- 1963 *Kinetische Bilder - Tableaux cinétiques*, Museum Haus Lange, Krefeld, Alemania (catálogo)
- 1964 Museo de Bellas Artes, Caracas
- 1965 *Vibrations*, Kootz Gallery, Nueva York (catálogo)
- 1965 *The Achievements of Jesús-Rafael Soto, 1950-1965. 15 Years of Vibrations. A Retrospective Exhibition*, Signals London, Londres (folleto)
- 1966 Galerie Schmela, Düsseldorf (folleto)
- 1967 Museo de Bellas Artes, Caracas
- 1968 Kunsthalle Bern, Berna (catálogo)
- 1968 Kestner-Gesellschaft, Hannover (catálogo)
- 1968 *Werke 1950-1968* Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf (catálogo)
- 1969 Stedelijk Museum, Ámsterdam; Paleis voor Schone Kunsten, Bruselas (catálogo)
- 1969 *Animation, recherche, confrontation*, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, París (catálogo)
- 1969 Marlborough-Gerson Gallery, Nueva York (catálogo)
- 1969 Svensk-Franska Konstgalleriet, Estocolmo (catálogo)
- 1970 Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb (catálogo)
- 1970 *Vibrationsbilder, kinetische Strukturen, Environments*, Mannheimer Kunstverein, Mannheim; Ulmer Museum, Ulm; Pfalzgalerie Kaiserslautern, Kaiserslautern (catálogo)
- 1971 Martha Jackson Gallery, Nueva York (catálogo)
- 1972 Galerie Beyeler, Basilea (catálogo)
- 1972 Museo de Arte Moderno, Bogotá (catálogo)
- 1974 *Soto: A Retrospective Exhibition*, Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York (catálogo)
- 1979 *Soto: Œuvres actuelles*, Musée national d'art moderne, París (catálogo)
- 1979 *Múltiples*, Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber, Caracas (folleto)
- 1981 Galería Témpera, Bogotá (catálogo)
- 1982 Palacio de Velázquez del Parque del Retiro, Madrid (catálogo)
- 1983 *Cuarenta años de creación 1943-1983*, Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber, Caracas (catálogo)
- 1985 *Space Art*, Center for the Fine Arts, Miami, Florida (catálogo)
- 1989 *Aventuras de la óptica. Soto y Cruz-Diez*, Palacio de los Condes de Gabia, Granada (catálogo)
- 1989 *Lo visible y lo posible*, Museo de Arte, Coro, Venezuela (catálogo)
- 1990 Quadrat Bottrop, Josef Albers Museum, Bottrop, Alemania (catálogo)
- 1991 *Opere recenti*, Galleria arte 92, Milán (catálogo)
- 1992-93 *La física, lo inmaterial*, Museo de Bellas Artes, Caracas; Museo de Arte Moderno Jesús Soto, Ciudad Bolívar, Venezuela (catálogo)
- 1992-93 *Retrospective*, Abbaye Saint-André, Centre d'art contemporain, Meymac, Francia; Le carré, Musée Bonnat, Bayona; Musée d'art moderne, Dunkerque; Fundação de Serralves, Oporto (catálogo)

- 1993 *Re-pensar lo visible*, Museo de Arte Contemporáneo Mario Abreu, Maracay, Venezuela (catálogo)
- 1994 *Otero, Soto, Cruz-Diez. Tres maestros del abstraccionismo en Venezuela y su proyección internacional*, Galería de Arte Nacional, Caracas (catálogo)
- 1997 Galerie nationale du Jeu de Paume, París (catálogo)
- 1997 *Retrospektive*, Stiftung für konkrete Kunst, Reutlingen, Alemania (catálogo)
- 1998 *Universe of change*, Riva Yares Gallery, Scottsdale, Arizona (catálogo)
- 1998 Centro Cultural Conde Duque, Madrid (catálogo)
- 1999 Banque Bruxelles Lambert, Bruselas (catálogo)
- 1999 *Soto: La poética de la energía*, Fundación Telefónica, Santiago de Chile (catálogo)
- 1999 *Soto: Die Poesie der Energie*, Galerie am Lindenplatz, Vaduz, Liechtenstein (catálogo)
- 2000 *Soto clásico y moderno. Homenaje a los cincuenta años de actividad creadora del maestro Jesús Soto*, Fundación Corp Group Centro Cultural, Caracas (catálogo)
- 2001 *Jesús Soto y la filosofía*, Durban Segnini Gallery, Coral Gables, Florida (catálogo)
- 2001-03 Galerie nationale du Jeu de Paume, París; Museo de Arte Moderno, Bogotá; *Soto a gran escala*, Museo de Arte Contemporáneo Sofía Imber, Caracas; Centro Cultural Metropolitano, Quito (catálogo)
- 2002 *Dos hombres de un mismo río. Jesús Soto, Alirio Palacios*, Galería de Arte Ascaso, Caracas (catálogo)
- 2002 *Jesús Soto en Maracaibo*, Centro de Arte Lía Bermúdez, Maracaibo (catálogo)
- 2003 *Le mouvement dans l'art*, Galerie Denise René, París (catálogo)
- 2005 *The Universality of the Immaterial*, Museum of Latin American Art, Long Beach, California (catálogo)
- 2005 *Homenaje al maestro del arte cinético*, Galería Artespacio, Santiago de Chile (catálogo)
- 2005 *A construção da imaterialidade*, Instituto Tomie Ohtake, Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo; Museu Oscar Niemeyer, Curitiba (catálogo)
- 2005-07 *Visión en movimiento*, Museo de Arte Contemporáneo Rufino Tamayo, México, D. F.; Fundación Proa, Buenos Aires; Galería d'Arte Moderna e Contemporanea, Bérgamo (catálogo)
- 2006 *Pensar en obra. Homenaje a Jesús Soto*, Museo de Arte Moderno Jesús Soto, Ciudad Bolívar, Venezuela (catálogo)
- 2006 *Jesús Soto en la Colección Patricia Phelps de Cisneros. Una selección*, Instituto de Estudios Superiores de Administración, Caracas (catálogo)
- 2009 Galerie Max Hetzler, Berlín

Exposiciones colectivas

- 1952 *Espace, Lumière*, Galerie Suzanne Michel, París
- 1955 *Le mouvement*, Galerie Denise René, París
- 1958 *Exposition Universelle et Internationale*, Bruselas
- 1963 *VI Bienal Internacional de Arte de São Paulo*

- 1964 *II Bienal Americana de Arte*, Córdoba
- 1964 *documenta III*, Kassel
- 1964 *XXXII Biennale di Venezia*
- 1966 *XXXIII Biennale di Venezia*
- 1967 *International and Universal Exposition*, Montreal
- 1974 *Nueve artistas venezolanos*, Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber, Caracas
- 1984 *Face à la machine*, Maison de l'Amérique Latine, París
- 1988-90 *The Latin American Spirit. Art and Artists in the United States, 1920-1970*, Bronx Museum of the Arts, Nueva York [expo. itinerante]
- 1989-90 *Art in Latin America. The Modern Era, 1820-1980*, The Hayward Gallery, Londres; Nationalmuseum y Moderna Museet, Estocolmo; Palacio de Velázquez, Madrid
- 1992 *Confluencias. Primera exposición de artistas iberoamericanos en Europa*, Museo Camón Aznar, Zaragoza; Museo de Arte Moderno, Oviedo; Sala Rekalde, Bilbao; Tecla Sala, Barcelona
- 1992 *L'art en mouvement*, Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence
- 1992-93 *Artistas latinoamericanos del siglo XX*, Estación Plaza de Armas, Sevilla; Musée national d'art moderne, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, París; Josef-Haubrich-Kunsthalle, Colonia; The Museum of Modern Art, Nueva York
- 1996 *XXIII Bienal Internacional de Arte de São Paulo*
- 1998-99 *Forjar el espacio. La escultura forjada en el siglo XX*, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria; Institut Valencià d'Art Modern, Centre Julio González, Valencia; Musée des Beaux-Arts et de la Dentelle, Calais
- 2000 *Heterotopías. Medio siglo sin lugar. 1918-1968; Fricciones*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid
- 2001 *Geometric Abstraction. Latin American Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection*, Fogg Art Museum, Cambridge, Massachusetts
- 2001 *Denise René, l'intrépide. Une galerie dans l'aventure de l'art abstrait, 1944-1978*, Galerie d'art graphique, Galerie du musée, París
- 2001 *El arte abstracto y la Galería Denise René*, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria
- 2003 *9 Venezuelan Modern Masters. Geometry and Movement*, The Museum of Geometric and MADI Art, Dallas, Texas
- 2003 *Geometrías. Abstracción geométrica latinoamericana en la Colección Cisneros*, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, Buenos Aires
- 2004 *Inverted Utopias. Avant-garde Art in Latin America*, Museum of Fine Arts, Houston, Texas
- 2005 *L'oeil moteur. Art optique et cinétique, 1950-1976*, Musée d'Art Moderne et Contemporain, Estrasburgo
- 2006 *Cruce de miradas. Visiones de América Latina. Colección Patricia Phelps de Cisneros*, Museo del Palacio de Bellas Artes, México, D. F.
- 2006 *Bienal del Aire*, Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber, Caracas

- 2006 *The Sites of Latin American Abstraction*, Cisneros Fontanals Art Foundation, Miami, Florida [expo. itinerante]
- 2007 *Op Art*, Schirn Kunsthalle, Fráncfort del Meno
- 2007 *Lo[s] cinético[s]*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid
- 2007 *VI Bienal de Artes Visuais do Mercosul*, Porto Alegre
- 2007 *The Geometry of Hope. Latin American Abstract Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection*, Blanton Museum of Art, The University of Texas at Austin, Austin; Grey Art Gallery, New York University, Nueva York
- 2009 *De la abstracción... al Arte Cinético*, Casa de las Américas, La Habana
- 2010 *Vibración. Moderne Kunst aus Lateinamerika. The Ella Fontanals-Cisneros Collection*, Bundeskunsthalle, Bonn (folleto)
- 2010 *Embracing Modernity. Venezuelan Geometric Abstraction*, Florida International University, The Patricia & Phillip Frost Art Museum, Miami, Florida

Museos y Colecciones

- Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, Nueva York, EE. UU.
- Art Gallery of New South Wales, Sidney, Australia
- Casa de las Américas, La Habana, Cuba
- Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, España
- Colección FEMSA (Fomento Económico Mexicano S.A.), Monterrey, México
- Daros-Latinamerica Collection, Zúrich, Suiza
- Fundación Cisneros. Colección Patricia Phelps de Cisneros, Caracas, Venezuela
- Fundación Privada Allegro, Curacao, Antillas Neerlandesas
- Galería de Arte Nacional, Caracas, Venezuela
- Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Turín, Italia
- Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma, Italia
- Hara Museum of Contemporary Art, Tokio, Japón
- Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, D.C., EE. UU.
- Kröller-Müller Museum, Otterlo, Holanda
- kunsthalle weishaupt, Ulm, Alemania
- Kunstmuseum Bern, Berna, Suiza
- Kunstsammlung Dresdner Bank, Fráncfort del Meno, Alemania
- Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek, Dinamarca
- Malmö Konsthall, Malmö, Suecia
- Moderna Museet, Estocolmo, Suecia
- Musée d'art contemporain, Lyon, Francia
- Musée d'art contemporain, Montréal, Canadá
- Musée d'art moderne de la Ville de París, París, Francia
- Musée des Beaux-Arts, Nantes, Francia
- Musée national d'art moderne, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, París, Francia
- Musées Royaux des Beaux Arts de Belgique, Bruselas, Bélgica
- Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber, Caracas, Venezuela
- Museo de Arte Contemporáneo Internacional Rufino Tamayo, México, D. F., México
- Museo de Arte Moderno Jesús Soto, Ciudad Bolívar, Venezuela

- Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali, Colombia
- Museo de Bellas Artes, Caracas, Venezuela
- Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Santiago de Chile, Chile
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España
- Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, Buenos Aires
- Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil
- Museum Folkwang, Essen, Alemania
- Museum für Gegenwartskunst, Basilea, Suiza
- Museum Ludwig, Colonia, Alemania
- Museum Morsbroich, Leverkusen, Alemania
- Museum of Contemporary Art, Zagreb, Croacia
- National Gallery of Australia, Camberra, Australia
- National Gallery of Victoria, Melbourne, Australia
- National Museum of Contemporary Art, Seúl, Corea del Sur
- Openluchtmuseum voor Beeldhouwkunst Middelheim, Amberes, Bélgica
- Quadrat Bottrop, Josef Albers Museum, Bottrop, Alemania
- Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York, EE. UU.
- Sprengel Museum, Hannover, Alemania
- Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart, Alemania
- Stedelijk Museum, Ámsterdam, Holanda
- Tate Gallery, Londres, Gran Bretaña
- Tel Aviv Museum of Art, Tel Aviv, Israel
- The Israel Museum, Jerusalem, Israel
- The Museum of Contemporary Art, Helsinki, Finlandia
- The Museum of Geometric and MADI Art, Dallas, Texas, EE. UU.
- The Museum of Modern Art, Nueva York, EE. UU.
- Ulmer Museum, Ulm, Alemania
- University of Texas, Blanton Museum of Art, Austin, Texas, EE. UU.

Bibliografía

Cf. BIB. B) 34, 61, 96, 107, 157, 167, 200, 206, 207, 209, 213, 239, 298, 326, 419, 432, 467; BIB. C) 20

Enlaces

www.venezuelatuya.com/guayana/soto.htm

Valera, Víctor

Víctor Valera Martínez, pintor, escultor y escenógrafo venezolano, nació el 17 de febrero de 1927 en Maracaibo, Zulia; vive en Caracas. Biografía

En 1941 comienza estudios de pintura en la Escuela de Bellas Artes de Maracaibo y continúa de 1948 a 1950 en la Escuela de Artes Plásticas y Artes Aplicadas de Caracas; más tarde asiste al Taller Libre de Arte. En 1950 obtiene una beca para ir dos años a París, donde frecuenta los talleres de Víctor Vasarely, Jean Dewasne y Fernand Léger. Es cofundador del grupo Presencia 70. Desde 1971 enseña en la Escuela de Artes Plásticas Cristóbal Rojas. En 1982 proyecta y realiza

en Valencia, Carabobo, el Museo al Aire Libre Andrés Pérez Mujica. Entre sus galardones destacan el Premio Nacional de Escultura en el Salón Oficial Anual de Arte Venezolano, 1958, el Primer Premio de la I Bial Nacional de Escultura Francisco Narváez, Porlamar, Nueva Esparta, 1982. En 1991 recibe la Orden Ciudad de Maracaibo, en 1994 la Orden Sol de Maracaibo y en 2001 la Orden Relámpago del Catatumbo del Estado de Zulia.

Obra

Sus primeras obras son pinturas figurativas estilizadas. En París comienza a experimentar con formas ópticas resueltas sobre un plano y, animado por el escultor danés Robert Jacobsen, desde su regreso a Venezuela comienza a trabajar el hierro con soldadura. Comienza sus investigaciones volumétricas, cortando y recomponiendo láminas de metal. De 1954 a 1958 forma parte del equipo de artistas que colabora en la Ciudad Universitaria de Caracas y realiza murales cerámicos abstractos para varias facultades, después también para otros edificios. En los 60 elabora obras escultóricas semi-figurativas en hierro, después trabaja con varillas tubulares seriadas y explora la luz, el neoplasticismo y el cinetismo. Realiza su serie de torres metálicas *Esquemas perforados*, y en los 80 los *Papeles perforados*. Su obra escultórica de hierro pintado, en parte monumental, se vuelve barroca, está entre figuración y abstracción, entre lo totémico y lo mecánico.

Exposiciones individuales

- 1953 *Loló/Valera*, Galerie Arnaud, París
- 1961 *Pinturas y esculturas*, Colegio de Ingenieros, Caracas; Colegio de Ingenieros, Maracaibo
- 1965 Ateneo, Caracas
- 1966 *Victor Valera-esculturas, Enrique Sardá - pinturas, dibujos, Vásquez Brito-pinturas*, Fundación Eugenio Mendoza, Sala de Exposiciones, Caracas (catálogo)
- 1969 Estudio Actual, Caracas (folleto)
- 1973 *Retrospectiva*, Centro de Bellas Artes, Maracaibo (catálogo)
- 1974 Biblioteca Luis-Angel Arango, Banco de la República de Colombia, Bogotá (catálogo)
- 1984 *Esculturas 1954-1984*, Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber, Caracas (catálogo)
- 1985 Centro de Bellas Artes, Maracaibo
- 1987 *Columnas excéntricas para demarcar un espacio americano*, Galería Durban, Caracas (catálogo)
- 1988 *Victor Valera, Steel Sculpture*, Opus Art Studios, Miami, Florida
- 1992 *Formas para tocar*, Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber, Caracas
- 1993 *Textos del Chilam Balam*, Galería Durban, Caracas (catálogo)
- 1994 *Papeles perforados y fotomontajes*, Museo de Arte Contemporáneo Francisco Narváez, Porlamar, Venezuela; Museo de Arte Contemporáneo Mario Abreu, Maracaibo, Venezuela

- 1999 *El muro como soporte*, Museo de Artes Visuales Alejandro Otero, Caracas (catálogo)
- 2001 *Papeles perforados*, Galería de Arte Nacional, Caracas (catálogo)
- 2003 *Concreciones. Pinturas, 1998-2003*, Trasnchocho Arte Contacto, Trasnchocho Cultural, Caracas (catálogo)
- 2008 Homenaje a Antonio Angulo, Grupo de Teatro Mampara, Sala de Exposiciones Ildebrando Rossi, Maracaibo

Exposiciones colectivas

- 1958 *Feria Internacional de Bruselas*
- 1966 *XXXIII Biennale di Venezia*
- 2000 *Heterotopías. Medio siglo sin lugar. 1918-1968*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid
- 2007 *Lo[s] cinético[s]*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid
- 2009 *De la abstracción... al Arte Cinético*, Casa de las Américas, La Habana
- 2010 *Embracing Modernity. Venezuelan Geometric Abstraction*, Florida International University, The Patricia & Phillip Frost Art Museum, Miami, Florida

Museos y Colecciones

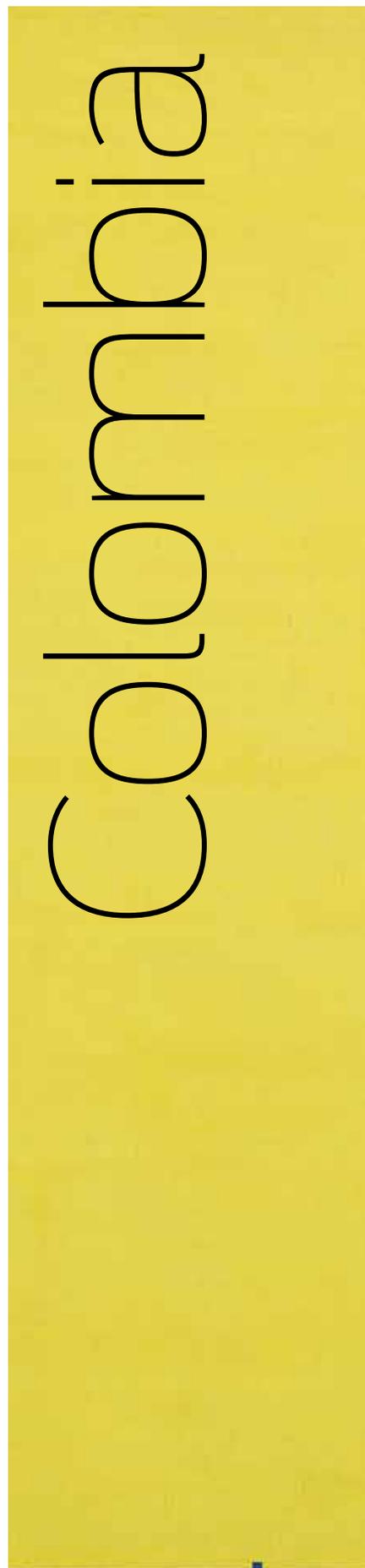
- Art Museum of the Americas, Washington, D.C., EE. UU.
- Ateneo de Valencia, Valencia, Venezuela
- Banco Central de Colombia, Bogotá, Colombia
- Casa de las Américas, La Habana, Cuba
- Fundación Privada Allegro, Curasao, Antillas Neerlandesas
- Galería de Arte Nacional, Caracas, Venezuela
- Instituto Nacional de Vivienda, Maracaibo, Venezuela
- Ministerio de Relaciones Exteriores, Caracas, Venezuela
- Museo Andrés Pérez Mujica, Valencia, Venezuela
- Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber, Caracas, Venezuela
- Museo de Arte Contemporáneo Francisco Narváez, Porlamar, Venezuela
- Museo de Arte Moderno, Bogotá, Colombia
- Museo de Arte Moderno, Mérida, Venezuela
- Museo de Arte Moderno Jesús Soto, Ciudad Bolívar, Venezuela
- Museo de Bellas Artes, Caracas, Venezuela
- Teatro de Bellas Artes, Maracaibo, Venezuela
- Universidad Central de Venezuela, Caracas, Venezuela
- Universidad de Zulia, Maracaibo, Venezuela

Textos del artista

Cf. BIB. B) 468

Bibliografía

Cf. BIB. B) 88, 187



Matiz, Leo

Leonet Matiz Espinosa, fotógrafo, pintor, dibujante y caricaturista colombiano, nació el 1 de abril de 1917 en Aracataca, Magdalena, y murió el 24 de octubre de 1998 en (Santafé de) Bogotá.

Biografía

Ya en 1933 trabaja como caricaturista en la revista *Civilización*. Dos años más tarde funda la revista *Lauros* y estudia en la Escuela Nacional de Bellas Artes de Bogotá. En 1937 inicia el aprendizaje de la fotografía en el estudio de Luis B. Ramos. Trabaja como ilustrador y sobre todo como reportero gráfico, entre otras para las revistas *Santafé*, *Folleton* y *Estampa*, así como para los periódicos *El Tiempo* y *El Espectador*. A partir de 1941 pasa varios años en México, colaborando para la revista *Así*. Se vincula también con los Estudios Churubusco como experto en fotografía fija, apoyado por los fotógrafos de rodaje Gabriel Figueroa y Manuel Álvarez Bravo. En 1947 se traslada a Nueva York, donde trabaja para revistas como *Life* y *Norte*; es nombrado corresponsal para América del Sur y, en 1948, enviado de la ONU al conflicto árabe-israelí en el Medio Oriente. En 1951 funda en Bogotá Galerías de Arte Foto-Estudio Leo Matiz. Después vive largo tiempo en Caracas, colaborando en varias publicaciones periódicas, como la revista *Momento*, y trabajando para el cine. En 1978 pierde su ojo izquierdo en un atraco, lo que le lleva a abandonar la fotografía durante varios años. En 1984 abre en Bogotá la Galería de Arte y Fotografía Leo Matiz. Cuenta con numerosos galardones: en 1949 es condecorado como uno de los diez mejores fotógrafos del mundo; en 1995, nombrado Chevalier des Arts et des Lettres por el gobierno francés; en 1997 recibe el Filo d'Argento del gobierno italiano; en 1998 el gobierno de Colombia lo reconoce como uno de los creadores más importantes del arte de la fotografía en ese país. Se crea la Fundación Leo Matiz, con sedes en Bogotá, Milán (hasta 2003), y Miami, Florida. La preside su hija, Eva Alejandra Matiz, quien en 2006 funda la Galería Leo Matiz de Bogotá, dedicada exclusivamente a la fotografía. En 2007 se inaugura en la ciudad natal del fotógrafo el Centro Cultural y Museo Leo Matiz.

Obra

Trabaja primero varios años como caricaturista, dibujante e ilustrador, teniendo como modelo a Ricardo Rendón. Animado por los fotógrafos Luis B. Ramos y Juan N. Gómez en Colombia y por Gabriel Figueroa en México empieza a dedicarse a la fotografía. Sus temas son las costumbres de la gente común en la ciudad y en el campo, la vida laboral, la arquitectura y la industria. Especialmente en Venezuela documenta muchos hechos de

enorme relevancia política, social y cultural. Además realiza muchos retratos de artistas y políticos, entre ellos Frida Kahlo, los muralistas mexicanos José Clemente Orozco, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros, María Félix, Agustín Lara, Camilo Torres, Pablo Neruda, Salvador Allende, Fidel Castro, Luis Buñuel y León de Greiff. Muchos de sus trabajos están realizados a contraluz y una gran parte de sus tomas muestran una marcada tendencia hacia lo abstracto-geométrico, destacando los juegos de la luz sobre objetos y formas cotidianas, unas veces objetos naturales, otras productos de la técnica.

Exposiciones individuales

- 1952 Círculo Colombiano de Reporteros Gráficos, Bogotá
- 1980 Galería Coleseguros, Bogotá
- 1984 *Luz, líneas y sombras*, Galería de Arte y Fotografía Leo Matiz, Bogotá
- 1988 Museo de Arte Moderno, Bogotá (catálogo)
- 1989 *El perseguidor de la belleza*, Ateneo, Caracas
- 1989 *50 años de fotografía*, Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali (catálogo)
- 1992 *Ritratti. Il mondo dei bambini*, Galleria Il Diaframma, Milán (catálogo)
- 1992 *Paesaggi. Mondo del lavoro*, Nuovo Spazio Guicciardini, Milán (catálogo)
- 1992 *Leo Matiz. Fotografie*, Milano Art Studio, Milán (catálogo)
- 1995 *Photographe colombien*, Nouveau Forum des Halles, París (catálogo)
- 1999 Galleria Carla Sozzani, Milán
- 1999-2000 *L'occhio divino*, Ex Museo Civico di Piazza del Santo, Padua; Museo Ken Damy, Brescia (catálogo, cf. BIB. B. 185)
- 2000 *El ojo divino*, Museo Casa de la Moneda, Madrid (catálogo: MATIZ, Alejandra et al. Madrid: Fundación Leo Matiz; La Fábrica)
- 2001 *Retrospective. Rare Photographs from the Estate of Leo Matiz*, Westwood Gallery, Nueva York (catálogo)
- 2001 *A chaque peintre un photographe*, Galerie Tatiana-Tournemine, París (catálogo)
- 2004 *Frida Kahlo vista por Leo Matiz*, Museo Nacional de Arte, La Paz
- 2004 *Frida Kahlo. Leo Matiz*, Imago Fotokunst, Berlín
- 2006 *Pasiones en blanco y negro*, Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco, Buenos Aires (catálogo)
- 2006 *Leo Matiz e "l'eloquenza del silenzio"*, Italian Institute for Culture, Melbourne (catálogo)
- 2007 *Frida Kahlo en la lente de Leo Matiz*, Museo de Arte y Cultura Colsubsidio, Bogotá (catálogo)
- 2007 *El sentido de lo moderno*, Galería Fundación Previsora, Caracas (catálogo)
- 2008 *Leo Matiz*, Galleria Ca' di Fra', Milán
- 2009 *Macondo visto por Leo Matiz*, Museo de las Casas Reales, Santo Domingo
- 2010 *Frida Kahlo & Los olvidados*, Campagne Première, Berlín
- 2010 *Geometría, un homenaje a Leo Matiz*, Galería La Cometa, Bogotá

Exposiciones colectivas

- 2006 *The Sites of Latin American Abstraction*, Cisneros Fontanals Art Foundation, Miami, Florida [expo. itinerante]
- 2010 *Vibración. Moderne Kunst aus Lateinamerika. The Ella Fontanals-Cisneros Collection*, Bundeskunsthalle, Bonn (folleto)

Museos y Colecciones

- Centro Cultural y Museo Leo Matiz, Aracataca, Magdalena, Colombia
- Fondazione Italiana per la Fotografia, Turín, Italia
- Fundación Cisneros, Colección Patricia Phelps de Cisneros, Caracas, Venezuela
- Fundación para la Cultura Urbana, Caracas, Venezuela
- Fundación-Galería Leo Matiz, Bogotá, Colombia
- Maison Européenne de la photographie, París, Francia
- Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, México, D. F., México
- Museo de Arte Moderno, Bogotá, Colombia
- Museo de Arte Moderno, Cartagena, Colombia
- Museo della Fotografia e della Cinematografia, Calcio, Bérgamo, Italia
- Museo Ken Damy di Fotografia Contemporanea, Brescia, Italia
- Museo Nacional de Antropología e Historia, México, D. F., México
- Museo Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia
- Museum of Latin American Art, Long Beach, California, EE. UU.
- The Ella Fontanals-Cisneros Collection, Cisneros Fontanals Art Foundation, Miami, Florida, EE. UU.
- The Museum of Modern Art, Nueva York, EE. UU.
- The New York Public Library, Nueva York, EE. UU.

Bibliografía

Cf. BIB. B) 89, 91, 156, 188, 241, 259, 304, 306, 308

Enlaces

www.leomatiz.org



Carreño, Mario

Mario Carreño Morales ("Karreño"), pintor, muralista, escultor, dibujante, grabador, ilustrador y profesor de arte cubano, nació el 24 de junio de 1913 en La Habana y murió el 20 de diciembre de 1999 en Santiago de Chile.

Biografía

Entre 1925 y 1926 estudia en la Escuela Nacional de Bellas Artes San Alejandro de La Habana con Antonio Rodríguez Morey. Después trabaja como ilustrador para la revista *Orbe* y el *Diario de la Marina* (firma sus dibujos con K inicial). En 1934 estudia artes gráficas en la Escuela Superior de Bellas Artes de la Real Academia de San Fernando en Madrid, y de 1937 a 1939 en la École des Artes Appliqués y en la Académie Julian en París. En 1936 viaja a México, donde entra en contacto con los muralistas mexicanos y conoce al pintor dominicano Jaime Colson. Ya iniciada la Segunda Guerra Mundial, viaja a Florencia, Nápoles y Nueva York. En los años siguientes vive entre Cuba y Estados Unidos. En 1946 le nombran profesor de pintura en la New School for Social Research de Nueva York. Con Sandu Darie y Luis Martínez Pedro funda en 1952 en La Habana la importante revista *Noticias de Arte*. En 1955 forma parte de la Junta de Asesores del Instituto Nacional de Cultura. Desde 1958 vive en Chile, adoptando la nacionalidad chilena en 1969. Miembro del grupo de pintura abstracta geométrica Rectángulo. En 1959 es profesor fundador de la Universidad Católica de Chile en la capital chilena. Premio Nacional de Pintura 1936 en La Habana; Guggenheim International Award, 1956. En 1982 le otorgan el Premio Nacional de Arte y la Medalla de Oro de la Universidad Católica de Chile.

Obra

Empieza con dibujos de contenido social y costumbrista. Su obra pictórica temprana está influenciada especialmente por el neoclasicismo de Picasso y la obra de Jaime Colson y Diego Rivera. Entre sus cuadros figurativos de temas antillanos tropicales destacan *Descubrimiento de las Américas* (1940), *Danza afrocubana* y *Cortadores de caña* (1943). Desde mediados de los 40 sus cuadros aparecen cada vez más estilizados, hasta llegar, a principios de los años 50, a una pintura abstracta geométrica que domina toda esta década. Viviendo en Chile se acerca a una figuración surrealista de tendencia trágica, con personajes fragmentados como muñecas en paisajes desérticos. Su angustia por la guerra y por la desintegración humana se muestra en las series *El mundo petrificado* (1964) y *Serie post-atómica* (1965). Después vuelve a su mundo tropical en composiciones metafóricas ya más estilizadas.

Exposiciones individuales

- 1939 *Exposition Carreño. Peintre cubain*, Galerie Bernheim Jeune, París (catálogo)
- 1941 Perls Galleries, Nueva York (folleto)
- 1943 Galería del Prado, La Habana (catálogo)
- 1943 Lyceum Lawn Tennis Club, La Habana (catálogo)
- 1943 Museum of Art, San Francisco
- 1944 Perls Galleries, Nueva York (folleto)
- 1945 Perls Galleries, Nueva York (folleto)
- 1947 Perls Galleries, Nueva York (folleto)
- 1947 Pan American Union, Washington, D.C. (catálogo)
- 1948 Sala del Pacífico, Santiago de Chile (catálogo)
- 1949 Galería Samos, Buenos Aires (catálogo)
- 1949 *Gouaches, tintas, dibujos*, Sala del Pacífico, Santiago de Chile (catálogo)
- 1950 New School for Social Research, Nueva York (catálogo)
- 1951 Perls Galleries, Nueva York (folleto)
- 1951 Lyceum Lawn Tennis Club, La Habana (catálogo)
- 1957 *El mundo nuevo de los cuadros de Carreño*, Palacio de Bellas Artes, La Habana (catálogo)
- 1959 Universidad de Chile, Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Santiago de Chile (catálogo)
- 1961 Sala Reifschneider, Santiago de Chile (catálogo)
- 1962 Galerie Hautefeuille, París (catálogo)
- 1965 *Mario Carreño dibuja un mundo petrificado*, Galería Carmen Waugh, Santiago de Chile (catálogo)
- 1970 Galería Central de Arte, Santiago de Chile (catálogo)
- 1976 Galería Imagen Skriba, Santiago de Chile (catálogo)
- 1978 *Pinturas*, Museo de Bellas Artes, Caracas (catálogo)
- 1980 Galería Época, Santiago de Chile (catálogo)
- 1984 Galería Época, Santiago de Chile (catálogo)
- 1988 *Retrospectiva 1945-1988*, Galería Arte Actual, Santiago de Chile; Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo (catálogo)
- 1991 *Cronología del recuerdo. Exposición retrospectiva 1945-1991*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile (catálogo)
- 1992 *Dibujos. Una colección en su cumpleaños número setenta y nueve*, La Galería, Concepción (catálogo)
- 1993 *Los años cubanos*, Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana
- 1993 *80 dibujos. Una colección en su aniversario número ochenta*, Corporación Cultural de las Condes, Santiago de Chile (catálogo)
- 1995 *A Retrospective*, Sotheby's, Coral Gables, Florida (catálogo)
- 1998 *Los años geométricos de Mario Carreño, 1950-1962. 44 dibujos*, Cooperación Española, Santiago de Chile (catálogo)
- 2000 Gary Nader Fine Art, Coral Gables, Florida (catálogo)
- 2004 *Exposición retrospectiva, 1939-1993*, Museo de Artes Visuales, Santiago de Chile (catálogo)

Exposiciones colectivas

- 1944 *Modern Cuban Painters*, The Museum of Modern Art, Nueva York
- 1951 *I Bienal Internacional de Arte de São Paulo*
- 1952 *XXVI Biennale di Venezia*
- 1953 *II Bienal Internacional de Arte de São Paulo*
- 1957 *IV Bienal Internacional de Arte de São Paulo*
- 1966 *Art of Latin America since Independence*, The Yale University Art Gallery, New Haven, Connecticut; University of Texas Art Museum, Austin, Texas
- 1987-89 *Outside Cuba. Contemporary Cuban Visual Artists*, Rutgers University, Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, New Brunswick, Nueva Jersey [expo. itinerante]
- 1988-90 *The Latin American Spirit. Art and Artists in the United States, 1920-1970*, Bronx Museum of the Arts, Nueva York [expo. itinerante]
- 1992-93 *Voces de ultramar. Arte en América Latina y Canarias, 1910-1960*, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria; Casa de América, Madrid
- 1993 *Four Cuban Modernists. Mario Carreño. Amelia Peláez. Fidelio Ponce. René Portocarrero*, Javier Lumbreras Fine Art, Coral Gables, Florida
- 1994 *V Bienal de La Habana*
- 2002 *La razón de la poesía. Diez pintores concretos cubanos*, Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana
- 2004 *Escuela de La Habana. Tradición y modernidad*, Museo de Bellas Artes Gravina, Alicante
- 2006 *Cuba vanguardias 1920-1940*, Institut Valencià d'Art Modern, Valencia; Palazzo Bricherasio, Turín
- 2007 *Cubismo y tendencias afines*, Museo de Bellas Artes Gravina, Alicante; Museo de Bellas Artes, Caracas
- 2010 *El país geométrico. 89 años de arte constructivo en Chile*, Corporación Cultural de Las Condes, Santiago de Chile

Museos y Colecciones

- Art Museum of the Americas, Washington, D. C., EE. UU.
- Carroll Reece Museum, Nashville, Tennessee, EE. UU.
- Metropolitan Museum and Art Center, Coral Gables, Florida, EE. UU.
- Musee d'art moderne, Céret, Francia
- Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, Chile
- Museo de Arte Latinoamericano, Punta del Este, Uruguay
- Museo de Arte, La Plata, Buenos Aires, Argentina
- Museo de Bellas Artes, Caracas, Venezuela
- Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, Cuba
- Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile, Chile
- Museum of Arts and Science, Daytona Beach, Florida, EE. UU.
- Norton Gallery and School of Art, West Palm Beach, Florida, EE. UU.
- San Francisco Fine Arts Museum, San Francisco, California, EE. UU.
- Smithsonian American Art Museum, Washington, D. C., EE. UU.

The Art Institute of Chicago, Chicago, Illinois, EE. UU.

The Museum of Modern Art, Nueva York, EE. UU.
Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford, Connecticut, EE. UU.

Textos del artista

Cf. BIB. C) 12, 13

Bibliografía

Cf. BIB. B) 124, 174, 364, 380, 399; BIB. C) 26, 30, 47

Corratgé, Salvador

Salvador Zacarías Corratgé Ferrara, pintor, dibujante, ceramista, fotógrafo, diseñador gráfico, orfebre y serigrafo cubano, nació el 5 de noviembre de 1928 en La Habana, donde vive en la actualidad.

Biografía

De 1949 a 1950 estudia en la Escuela Elemental de Artes Plásticas Aplicadas anexa a la Academia de San Alejandro y de 1950 a 1951, arquitectura en la Universidad de La Habana. De 1958 a 1961 es miembro del grupo Diez Pintores Concretos. Con otros siete artistas del grupo participa en las carpetas de serigrafías *7 pintores concretos*, 1960, y *A*, 1961. Miembro fundador de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) en 1961, es designado agregado cultural de la embajada de Cuba en Praga de 1963 a 1967 y en Pjonggiang de 1977 a 1981. Más tarde es docente en la Universidad de Oviedo en España. En 1985 le conceden el Primer Premio en la III Feria Nacional de Cerámica en la Isla de la Juventud. En 1993, junto con Pedro de Oraá, edita, en el Taller Artístico Experimental de Serigrafía René Portocarrero, una carpeta dedicada a la memoria de Soldevilla, Martínez Pedro y Darie, miembros fundadores del grupo Diez Pintores Concretos. En 1995 viaja a España para enseñar técnicas de serigrafía en la Universidad de Oviedo. Ese mismo año recibe la distinción Por la Cultura Nacional, del Consejo de Estado de la República de Cuba.

Obra

Su obra forma parte del arte concreto cubano. Pero su estilo no se reduce simplemente a una concepción dogmática racional y matemática de formas y colores. Incluye también elementos emotivos, armónicos y sensibles. Su pintura es muy personal y diversa. Sus colores oscilan entre el blanco y negro más depurado y el color más chillón, entre la línea y el punto, el círculo y el cuadrado. Sus combinaciones geométricas son infinitas; nunca frías, sino vitales. Desde los 70, escuchando música de Johann Sebastian Bach, Frédéric Chopin o Hans Werner Henze, investiga la

relación pintura-música, cuyo resultado son series pictóricas como *Notaciones plásticas* o *Ensayos lineales*. Dentro de su obra abstracta de los años 90 hay también tendencias de una expresividad dinámica y colorista muy marcada, pero se mantiene fiel al arte concreto, como demuestra su serie *Persiguiendo al cuadrado* (2005). Realiza también obras monumentales, entre ellas el *Mausoleo a los Mártires de Pino 3* (1975) y un mural en relieve de cemento en Camagüey.

Exposiciones individuales

- 1965 Casa de la Cultura Cubana, Praga
- 1970 *Dibujos. Fragmentos de una sinfonía*, Galería UNEAC, Sala Rubén Martínez Villena, La Habana
- 1990 Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana
- 1993 *Homenaje a su 65 aniversario*, Galería La Acacia, La Habana
- 1995 *Pintura*, Edificio Histórico de la Universidad de Oviedo, Oviedo
- 1996 *Dibujo y Color*, Museo Universitario Contemporáneo de Arte (MUCA), México D. F.; Museo de Arte Contemporáneo Ateneo de Yucatán, Mérida
- 1997 *Abstracción*, Galería Domingo Ramos Blanco, La Habana
- 2002 *Un color para este miedo*, Galería La Acacia, La Habana
- 2005 *Persiguiendo al cuadrado*, Club Irlandés de Raqueta; Galerías Luis C. Morton, México, D. F.
- 2007 *La mar de formas*, Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana
- 2008 *Las telarañas de mis sueños*, Galería La Acacia, La Habana
- 2008 *Pintor y serigrafo*, Taller de Serigrafía René Portocarrero, La Habana

Exposiciones colectivas

- 1958 *I Bienal Interamericana de Pintura y Grabado*, México, D. F.
- 1959 *Diez Pintores Concretos*, Galería de Arte Color-Luz, La Habana
- 1960 *II Bienal Interamericana de Pintura y Grabado*, México, D. F.
- 1960 *Diez Pintores Concretos*, Biblioteca Pública Ramón Guiteras, Matanzas
- 1961 *VI Bienal Internacional de Arte de São Paulo*
- 1967 *I Bienal Internacional de Pintura F. Estrada Saladich*, Barcelona
- 1967 *Contemporary Cuban Paintings*, Galerie Libre, Montreal
- 1986 *24th Joan Miró International Drawing Prize*, Taipei Fine Arts Museum, Taipéi
- 1991 *II Bienal de Cerámica Pequeño Formato Amelia Peláez*, La Habana
- 1993 *1e Internationale Grafick Biennale*, Maastricht
- 1994 *Cuban art. The last sixty years*, Panamerican Art Gallery, Dallas, Texas
- 1996 *Estampas cubanas de tres siglos*, Museo Nacional de Colombia, Bogotá
- 1997 *Pinturas del silencio*. Exposición colateral, VI Bienal de La Habana, Galería La Acacia, La Habana

- 2002 *La razón de la poesía. Diez pintores concretos cubanos*, Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana
- 2007 *Espacios abstractos*, Galería La Acacia, La Habana
- 2009 *Abstractomicina*, Cremata Gallery, Miami, Florida

Museos y Colecciones

Biblioteca Nacional José Martí, La Habana, Cuba
 Colección Ministerio de Relaciones Exteriores, La Habana, Cuba
 Museo de Arte Contemporáneo Internacional Rufino Tamayo, México, D. F., México
 Museo Ignacio Agramonte, Camagüey, Cuba
 Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, Cuba
 Muzeum Sztuki Nowoczesnej (Museo de Arte Moderno), Cracovia, Polonia
 Palacio Imperial, Tokio, Japón
 Unión de Escritores y Artistas de Cuba, La Habana, Cuba

Enlaces

www.salvadorcorratge.com

Darie, Sandu

Sandu Darie Laver, pintor, escultor, dibujante, ceramista y escenógrafo cubano de origen rumano, nació el 6 de abril de 1908 en Roman, Neamt, y murió el 2 de septiembre de 1991 en La Habana.

Biografía

De 1926 a 1932 estudia Derecho en París, donde se vincula a escritores y artistas surrealistas y trabaja como crítico de arte para revistas y periódicos rumanos así como dibujante humorístico para prensa francesa y rumana. En 1940 se alista como voluntario en el ejército francés y en 1941 se establece en La Habana. En 1945 adopta la nacionalidad cubana. En 1949 establece contacto epistolar con Gyula Kosice, y desde entonces es invitado a participar en las exposiciones del Grupo Madí y colabora en la revista *Arte Madí* de Buenos Aires. En 1952, con Mario Carreño y Luis Martínez Pedro funda en La Habana la importante revista *Noticias de Arte*. De 1958 a 1961 es miembro del grupo Diez Pintores Concretos. En la inauguración de la segunda exposición del grupo en Matanzas pronuncia una conferencia sobre los fundamentos del arte concreto. Con otros siete artistas del grupo participa en las carpetas de serigrafías *7 pintores concretos*, 1960, y *A*, 1961. En 1981 recibe la Distinción por la Cultura Nacional, del Consejo de Estado de la República de Cuba.

Obra

Comienza a dedicarse realmente a la pintura a mediados de los años 40, realizando obras

abstractas líricas que reflejan la naturaleza y la luz tropical. En *Composiciones* (1949) utiliza amplias manchas de colores brillantes en las que aparecen inmersas las líneas geométricas y en *Estructuras pictóricas* (1950) usa la forma-cuadro en el espacio-tiempo. Con *Estructuras transformables* (1955-56) empieza a explorar el campo del cinetismo, llegando finalmente al *Cosmorama* (1963). En 1969 Darie es invitado a participar en un proyecto internacional de ambientación lumino-cinética en la Place du Châtelet de París. En 1970 diseña las torres lumino-cinéticas del Anfiteatro Flotante del Parque Lenin. Entre 1975 y 1985 desarrolla una intensa actividad de servicio social, a la que incorpora muchas ideas que son el resultado de sus experiencias con el arte concreto. A ambientaciones lumino-cinéticas agrega instalaciones estructurales -estáticas o móviles- y luminosas de reanimación urbana (Cuatro Caminos; Palacio Central de Pioneros; Hospital Clínico Hermanos Ameijeiras; Central Electronuclear de Cienfuegos; Centro de Ingeniería Genética y Biotecnología de Cubanacán).

Exposiciones individuales

- 1949 Lyceum Lawn Tennis Club, La Habana
 1949 Carlebach Gallery, Nueva York
 1950 *Estructuras pictóricas*, Lyceum, La Habana
 1955 *Luis Martínez Pedro. Sandu Darie. Primera exposición concreta*, Pabellón de Ciencias Sociales, Universidad de La Habana
 1955 Galleria Numero, Florencia
 1966 *Pintura cinética de Sandu Darie. Cosmorama. Electro pintura en movimiento*, Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana
 1971 Selección de 12 de sus obras desde 1944, Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana
 1974 *Rumbos*, Casa de las Américas, La Habana
 1988 *Exposición antológica, 1945-1988*, Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana
 2008 *Un universo de luz y movimiento*, Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana

Exposiciones colectivas

- 1951 *Some Areas of Research from 1913 to 1951*, Rose Fried Gallery, Nueva York
 1952 *XXVI Biennale di Venezia*
 1953 *II Bienal Internacional de Arte de São Paulo*
 1955 *III Bienal Internacional de Arte de São Paulo*
 1955 *10 artisti. Disegni, tempere, progetti. Arte madí*, Galleria Numero, Florencia
 1956 *MADÍ Internacional*, Galería Bonino, Buenos Aires; Roland de Aenlle Gallery, Nueva York
 1957 *IV Bienal Internacional de Arte de São Paulo*
 1958 *Art madí international. Group argentin*, Galerie Denise René, París 1960 *Diez Pintores Concretos*, Biblioteca Pública Ramón Guiteras, Matanzas
 1959 *Diez Pintores Concretos*, Galería de Arte Color-Luz, La Habana
 1961 *15 años de arte MADÍ*, Museo de Arte Moderno, Buenos Aires
 1966 *Kunst-Licht-Kunst*, Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven

- 1972 *Encuentro de Plástica Latinoamericana*, Casa de las Américas, Galería Latinoamericana, La Habana
 1989-90 *Art in Latin America. The Modern Era, 1820-1980*, The Hayward Gallery, Londres; Nationalmuseum y Moderna Museet, Estocolmo; Palacio de Velázquez, Madrid
 1997-98 *Arte Madí*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid; Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Badajoz
 2002 *La razón de la poesía. Diez pintores concretos cubanos*, Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana
 2007 *Lo[s] cinéticos[s]*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid
 2009 *De la abstracción... al Arte Cinético*, Casa de las Américas, La Habana
 2009 *Abstractomicina*, Cremata Gallery, Miami, Florida

Museos y Colecciones

Casa de las Américas, La Habana, Cuba
 Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, Cuba
 The Museum of Modern Art, Nueva York, EE. UU.

Textos del artista

Cf. BIB. B) 124

Bibliografía

Cf. BIB. B) 177; BIB. C) 1

Herrera, Carmen

Carmen Herrera, pintora y escultora estadounidense de origen cubano, nació el 31 de mayo de 1915 en La Habana; vive en Nueva York.

Biografía

Muy temprano recibe clases de dibujo privadas de J. F. Edelman, de la Academia de San Alejandro en La Habana y estudia Pintura e Historia del Arte en la Marymount High School de París. En 1935 frecuenta la Escuela de Arquitectura en La Habana. Casada con un estadounidense, en 1939 se traslada a Nueva York. Estudia pintura en la Art Students League, con John Corvino. Conoce a Wifredo Lam y Leon Polk Smith y tiene amistad con Barnett Newman. Entre 1948 y 1953 vive en París, donde conoce entre otros al pintor Yves Klein y expone en el Salon des Réalités Nouvelles. Regresa a Cuba y desde 1963 reside en Nueva York. En 1966 y 1968 obtiene una beca de la Cintas Foundation y en 2010 el Lifetime Achievement Award in the Visual Arts. Públicamente su obra no se descubre hasta muy recientemente, con exposiciones en instituciones artísticas de renombre internacional.

Obra

Como ilustra la serie *Habana* (1950-52), empieza con una abstracción surrealista, pero durante sus años parisinos evoluciona hacia una pintura abstracta geométrica de colores vivos y de ritmos ópticos con fuertes contrastes, que anticipan elementos del arte cinético y del op art. En Nueva York sigue la línea relacionada con la de Ellsworth Kelly, pero en tamaño más pequeño. Con el tiempo elabora una obra sencilla y meditativa. En diferentes series de pocas formas rectangulares en blanco y negro o en dos colores planos llega hacia una pintura casi minimalista.

Exposiciones individuales

- 1951 Lyceum Lawn Tennis Club, La Habana
 1955 Eglinton Gallery, Toronto
 1956 Galería Sudamericana, Nueva York
 1963 Traba Gallery, Nueva York
 1965 Cisneros Gallery, Nueva York (catálogo)
 1985 *A Retrospective, 1951-1984*, The Alternative Museum, Nueva York (catálogo)
 1987 Rastovski Gallery, Nueva York
 1992 *Duo Geo. Carmen Herrera. Ernesto Briel*, Jadite Galleries, Nueva York
 1998 *The Black-and-White Paintings, 1951-1989*, El Museo del Barrio, Nueva York (catálogo)
 2004 *Concrete Realities. The Art of Carmen Herrera, Fanny Sanín, and Mira Schendel*, Latin Collector Gallery, Nueva York (catálogo)
 2005 *Five Decades of Painting*, Latin Collector Gallery, Nueva York (catálogo)
 2005 *The Forms of Silence. Carmen Herrera Abstract Works 1948-1976*, Miami Art Central, Miami, Florida
 2009-10 *Carmen Herrera, 1948-2007*, Ikon Gallery, Birmingham; Museum Pfalzgalerie, Kaiserslautern (catálogo)

Exposiciones colectivas

- 1951 *Art cubain contemporain*, Musée national d'art moderne, París
 1968 *Five Latin American Artists at Work in New York*, Center for Inter-American Relations, Nueva York
 1987-89 *Outside Cuba. Contemporary Cuban Visual Artists*, Rutgers University, Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, New Brunswick, Nueva Jersey [expo. itinerante]
 1988-90 *The Latin American Spirit. Art and Artists in the United States, 1920-1970*, Bronx Museum of the Arts, Nueva York [expo. itinerante]
 2004 *Concrete Realities*, Latin Collector Art Center, Nueva York
 2006 *The Sites of Latin American Abstraction*, Cisneros Fontanals Art Foundation, Miami, Florida (expo. itinerante)
 2009 *Abstractomicina*, Cremata Gallery, Miami, Florida
 2009 *Geometric Abstract Works. The Latin American Vision from the 1950s, 60s and 70s*, Henrique Faria Fine Art, Nueva York
 2010 *Then & Now. Abstraction in Latin American Art from 1950 to Present*

2010 *Vibración. Moderne Kunst aus Lateinamerika. The Ella Fontanals-Cisneros Collection*, Bundeskunsthalle, Bonn (folleto)

Museos y Colecciones

Cintas Foundation Collection, Institute of International Education, Nueva York, EE. UU.

El Museo del Barrio, Nueva York, EE. UU.

Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, D. C., EE. UU.

Housatonic Museum of Art, Bridgeport, Connecticut, EE. UU.

Jersey City Museum, Jersey City, Nueva Jersey, EE. UU.

Museo Municipal Emilio Bacardí Moreau, Santiago, Cuba

Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, Cuba
Tate Modern, Londres, Gran Bretaña

The Ella Fontanals-Cisneros Collection, Cisneros Fontanals Art Foundation, Miami, Florida, EE. UU.

The Museum of Modern Art, Nueva York, EE. UU.

The Rusk Institute of Rehabilitation, New York University Medical Center, Nueva York, EE. UU.

Bibliografía

Cf. BIB. B) 199; BIB. C) 23, 25

Martínez Pedro, Luis

Luis Darío Martínez Pedro, pintor, dibujante, ilustrador, ceramista y diseñador cubano, nació el 19 de diciembre en 1910 en La Habana y murió el 11 de abril de 1989 en la misma ciudad.

Biografía

En 1929 estudia Arquitectura en la Universidad de La Habana, en 1930 en la Tulane University de Nueva Orleans y en 1932 Diseño en el Arts and Crafts Club de dicha ciudad. Tras la caída del régimen de Machado en 1933, regresa a La Habana y a partir de 1935 trabaja en la empresa publicitaria Mestre y Compañía; de 1944 a 1956 realiza ilustraciones para la revista *Orígenes*. En 1948 es cofundador y presidente de la Agrupación de Pintores y Escultores de Cuba. En los años 50 realiza varios viajes por América Latina y entabla contacto con muchos artistas destacados, entre otros los de los grupos Arte Concreto-Invención y Madí de Argentina. En 1952, junto con Mario Carreño y Sandu Darie, funda en La Habana la importante revista *Noticias de Arte*. En 1956, sigue un curso de diseño y técnicas artísticas en el Massachusetts Institute of Technology, en Boston. Miembro del grupo Diez Pintores Concretos de 1958 a 1961. Con otros siete artistas del grupo participa en las carpetas de serigrafías *7 pintores concretos*, 1960, y *A*, 1961. Desde 1961 es miembro del Comité Nacional de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba. Trabaja durante mucho tiempo como profesor de diseño y artesanía. Cuenta entre otros con el

premio de adquisición y el de la Unesco en la Bienal de São Paulo de 1953, la distinción XV Aniversario del Consejo Nacional de Cultura, 1976 y la Orden Félix Varela del Consejo del Estado de la República de Cuba, 1981.

Obra

Desde finales de los años 30 realiza dibujos de contenido social que evolucionan hacia el surrealismo y el expresionismo; incluye temas como la tauromaquia, leyendas indias y ritos afrocubanos. A partir de 1951 pinta regularmente, atraído por la abstracción geométrica en su vertiente concretista. En 1959 comienza con obras de temática marina, con series como *Aguas territoriales* y *Signos del mar*. También trabaja en el diseño de productos industriales, diseño gráfico o vestuarios para teatro y danza, y participa en varias películas educativas. Realiza ilustraciones para revistas y libros, entre otros *Cuatro canciones para el Ché* (1969), de Nicolás Guillén, y *El mundo silencioso* (1973), de Jacques-Yves Cousteau. Desde mediados de los años 70 pinta la serie *Flora cubana*, con el tema de la naturaleza y flora nacionales, y realiza también diseños y murales en edificios de la Habana.

Exposiciones individuales

- 1943 Lyceum Lawn Tennis Club, La Habana
- 1945 *Recent Paintings*, Perls Galleries, Nueva York (catálogo)
- 1947 *Recent Paintings*, Perls Galleries, Nueva York
- 1947 Philadelphia Art Alliance, Philadelphia, Pennsylvania
- 1949 *Recent Paintings*, Perls Galleries, Nueva York
- 1951 Pan American Union, Washington, D. C. (catálogo)
- 1953 *Exposición de óleos*, Residencia del arquitecto Miguel Gastón, La Habana; Galería La Rampa, La Habana (catálogo)
- 1955 *Luis Martínez Pedro y Sandu Darie. Primera exposición concreta*, Pabellón de Ciencias Sociales, Universidad de La Habana
- 1955 Galería La Rampa, La Habana
- 1955 Galleria Il Cavallino, Venecia
- 1956 Galleria del Naviglio, Milán (catálogo)
- 1963 *Aguas Territoriales, óleos y dibujos*, Galería Habana, La Habana
- 1969 *Exposición homenaje a Amelia Peláez*, Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana (catálogo)
- 1981 *Exposición óleos de la serie Flora Cubana de Luis Martínez Pedro. Homenaje a Celia Sánchez*, Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana (catálogo)
- 1987 *Retrospectiva*, Museo Nacional Palacio de Bellas Artes, La Habana (catálogo)
- 2008 *Visión y oficio*, Galería La Acacia, La Habana

Exposiciones colectivas

- 1953 *II Bienal Internacional de Arte de São Paulo*
- 1959 *Diez Pintores Concretos*, Galería de Arte Color-Luz, La Habana

1960 *Diez Pintores Concretos*, Biblioteca Pública Ramón Guiterras, Matanzas

1997 *Pinturas del silencio*. Exposición colateral. VI Bienal de La Habana, Galería La Acacia, La Habana

2002 *La razón de la poesía. Diez pintores concretos cubanos*, Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana

2004 *Escuela de La Habana. Tradición y modernidad*, Museo de Bellas Artes Gravina, Alicante

Museos y Colecciones

Collection d'œuvres d'art de l'UNESCO, París, Francia

Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, Cuba

Mijares, José

José María Mijares Fernández, pintor, dibujante y grabador cubano, nació el 23 junio de 1921 en La Habana y murió el 30 de marzo de 2004 en Coral Gables, Florida.

Biografía

De 1938 a 1942, estudia -con Leopoldo Romañach y Armando Menocal, entre otros- en la Escuela Nacional de Bellas Artes San Alejandro, en La Habana, donde será profesor en 1959-60. En 1950, tras haber ganado el Primer Premio del Salón Nacional de Pintura, viaja con una beca a Nueva York. De 1958 a 1961 es miembro del grupo Diez Pintores Concretos. Con otros siete artistas del grupo participa en las carpetas de serigrafías *7 pintores concretos*, 1960, y *A*, 1961. En 1968 se exilia a Miami, Florida. Allí, entre 1968 y 1973 está vinculado al grupo Gala y en 1970 asume el puesto de director de arte de la revista *Alacrán Azul*. En 1970 y 1971 obtiene una beca de la Cintas Foundation. En 1998 entrevistado para los Smithsonian Archives of American Art. En 2001 recibe el Doctorado *honoris causa* en Artes por la Universidad Internacional de La Florida. En 2002 inaugura su propia galería en Coral Gables, Florida.

Obra

Después de unos inicios figurativos, a partir de 1953 comienza a experimentar con formas concretistas apoyadas en colores planos, sin alusiones a la realidad externa. Sus composiciones son equilibradas y los colores modulados por graduaciones. Años después vuelve con fuerza al mundo figurativo, al que se adhiere hasta el final. Su pintura se caracteriza por plasmar un mundo, a veces nostálgico, de pescadores, arlequines tristes, muchachas melancólicas, dentro de un estilo colorista y minucioso muy propio y personal, también con rasgos maravillosos y fantásticos.

Exposiciones individuales

- 1944 Conservatorio Nacional Hubert de Blanck, La Habana
- 1947 Lyceum Lawn Tennis Club, La Habana
- 1952 Lyceum Lawn Tennis Club, La Habana
- 1965 Lyceum Lawn Tennis Club, La Habana
- 1987 *Exposición retrospectiva*, Asociación de Médicos (P.A.C.H.A.), Miami, Florida
- 1992 *The World of José Mijares - El mundo de José Mijares*, Marpad Art Gallery, Coral Gables, Florida (catálogo)
- 1994 *Celebrando a Mijares. 50 años de creación*, Museo Cubano de Arte y Cultura, Miami, Florida (catálogo)
Mijares en grande, Alfredo Martínez Gallery, Coral Gables, Florida

Exposiciones colectivas

- 1944 *Modern Cuban Painters*, The Museum of Modern Art, Nueva York
- 1951 Art Cubain Contemporain, Musée national d'art moderne, París
- 1952 *XXVI Biennale di Venezia*
- 1953 *II Bienal Internacional de Arte de São Paulo*
- 1957 *IV Bienal Internacional de Arte de São Paulo*
- 1959 *Diez Pintores Concretos*, Galería de Arte Color-Luz, La Habana
- 1959 *V Bienal Internacional de Arte de São Paulo*
- 1960 *Diez Pintores Concretos*, Biblioteca Pública Ramón Guiterras, Matanzas
- 1961 *VI Bienal Internacional de Arte de São Paulo*
- 1981 *The Figure in Latin American Art*, The Bass Museum of Art, Miami Beach, Florida
- 1987 *Latin American Treasures from Miami's Private Collections*, Center for the Fine Arts, Miami, Florida
- 1987-89 *Outside Cuba. Contemporary Cuban Visual Artists*, Rutgers University, Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, New Brunswick, Nueva Jersey (itinerante)
- 1990 *Leading Hispanic Artists of South Florida*, Northwood Institute, West Palm Beach, Florida
- 1994 *Cuban Artists: Expressions in Graphics*, Jadite Galleries, Nueva York
- 2002 *La razón de la poesía. Diez pintores concretos cubanos*, Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana
- 2009 *Abstractomicina*, Cremata Gallery, Miami, Florida

Museos y Colecciones

Art Museum of the Americas, Washington, D.C., EE. UU.
Casa de las Américas, La Habana, Cuba
Cintas Foundation Collection, Institute of International Education, Nueva York, EE. UU.
Miami-Dade Public Library System, Miami, Florida, EE. UU.
Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, Cuba
Museum of the Americas, Doral, Florida, EE. UU.
The Museum of Modern Art, Nueva York, EE. UU.
University of Miami, Lowe Art Museum, Coral Gables, Florida, EE. UU.

Bibliografía

Cf. BIB. B) 31, 103, 137, 174, 177, 333, 345

Soldevilla, Loló

Dolores (Loló) Soldevilla Nieto, pintora, escultora, dibujante, grabadora y crítica de arte cubana, nació el 24 de junio de 1901 en Pinar del Río y murió el 5 de julio de 1971 en La Habana

Biografía

Tras una formación de canto y violín en La Habana, marcha a París para estudiar Escultura en la Académie de la Grande Chaumière; acude a los talleres de Ossip Zadkine, Jean Dewasne y Edgard Pillet y cuenta con la orientación de artistas como Robert Jacobsen, Jean Arp y Victor Vasarely. Traba amistad con los miembros del grupo de artistas venezolanos Los Disidentes de París y trabaja con el artista cinético valenciano Eusebio Sempere. En 1956 regresa a La Habana y organiza en el Palacio de Bellas Artes la exposición *Pintura de hoy. Vanguardia de la Escuela de París*. Junto con Pedro de Oraá, funda en 1957 la Galería de Arte Color-Luz, lugar de confluencia de los artistas de la abstracción geométrica, cuya primera exposición es presentada por el poeta José Lezama Lima. El año siguiente se constituye en esta galería el grupo Diez Pintores Concretos, integrado por Pedro Carmelo Álvarez López (sustituido en 1960 por José Ángel Rosabal Fajardo), Wilfredo Arcay Ochandarena, Salvador Corratgé, Sandu Darie, Luis Darío Martínez Pedro, Alberto Menocal, José Mijares, Pedro de Oraá Carratalá, Rafael Soriano López y ella. Con otros siete artistas del grupo participa en las carpetas de serigrafías *7 pintores concretos*, 1960, y *A*, 1961. En 1961 cierra la Galería de Arte Color-Luz y se pone fin también a las actividades del grupo. Entre 1960 y 1961 es profesora en Escuela de Arquitectura, en 1962 diseña juguetes para el Instituto Nacional de la Industria Turística y entre 1965 y 1971 es redactora del diario *Granma*. En 1965 funda el grupo artístico Espacio.

Obra

En sus cuadros concretistas emplea especialmente el círculo, el cuadrado y la luz, formando espacios poéticos que parecen inspirados por el universo celeste y estrellado. Sus tableros bidimensionales, semejantes a los de Sophie Taeuber-Arp, se distinguen por la serenidad de las formas, la exactitud de los contornos, el ritmo cromático del blanco y el negro y las figuras que aparecen en la composición. Realiza también relieves luminosos, en los que incorpora luz artificial. Después de la Revolución Cubana se dedica a tareas culturales más generales.

Exposiciones individuales

- 1950 *Esculturas*, Lyceum Lawn Tennis Club, La Habana
- 1951 *20 óleos de Loló*, Universidad de La Habana, Escuela de Derecho, La Habana
- 1953 *Loló. Varela*, Galerie Arnaud, París
- 1954 *Loló Soldevilla. Eusebio Sempere*, Círculo de la Universidad, Valencia
- 1955 *Salon des Réalités Nouvelles*, París
- 1957 *Óleos, collages, relieves luminosos 1953-56*, Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana
- 1957 Centro Profesional del Este, Villa Flor, Caracas
- 1966 *Op Art, Pop Art, la luna y yo*, Galería Habana, La Habana
- 1971 *Exposición retrospectiva*, Galería del Edificio del Ministerio de Salud Pública, La Habana
- 2003 *Color, luz*, Museo de la Marcha del Pueblo Combatiente, La Habana
- 2006 *Loló, un mundo imaginario*, Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana (catálogo)

Exposiciones colectivas

- 1959 *Diez Pintores Concretos*, Galería de Arte Color-Luz, La Habana
- 1960 *Diez Pintores Concretos*, Biblioteca Pública Ramón Guiterras, Matanzas
- 1968 *Panorama del Arte en Cuba*, Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana
- 1988 *Creadoras Cubanas*, Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana
- 1991 *Maestros de la pintura cubana*, Centro Provincial de Artes Plásticas y Diseño, La Habana
- 2002 *La razón de la poesía. Diez pintores concretos cubanos*, Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana
- 2008-09 *Cuba! Art and History from 1868 to today*, The Montreal Museum of Fine Arts, Montreal; Groninger Museum, Groningen, Holanda
- 2009 *Abstractomícinica*, Cremata Gallery, Miami, Florida
- 2010 *Vibración. Moderne Kunst aus Lateinamerika. The Ella Fontanals-Cisneros Collection*, Bundeskunsthalle, Bonn

Museos y Colecciones

Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, Cuba
The Ella Fontanals Cisneros Foundation, Miami, Florida, EE. UU.

Textos de la artista

Cf. BIB. B) 429, 430

Soriano, Rafael

Rafael Soriano López, pintor, dibujante y diseñador gráfico estadounidense de origen cubano, nació el 23 de noviembre de 1920 en Cidra, Matanzas; vive en Miami, Florida.

Biografía

De 1936 a 1943 estudia en la Escuela de Bellas Artes San Alejandro. Más tarde es uno de los fundadores de la Escuela de Bellas Artes de Matanzas, que dirige entre 1952 y 1955 y de la que será profesor hasta 1962. Es también presidente de la Galería de Matanzas. En 1962 se marcha de Cuba y se exilia a Estados Unidos. Trabaja como diseñador gráfico e imparte clases de diseño y arte en Miami y en Coral Gables, Florida.

Obra

Desde los años 40 su obra se mueve dentro de una abstracción geometrizable, un tiempo con rasgos concretistas y posteriormente con alusiones cósmicas. Influenciado por Sebastián Matta, en los años 70 pinta paisajes neblinosos que al mismo tiempo evocan cuerpos y sensaciones eróticas. Desarrolla un cierto estilo de luminismo onírico con formas y volúmenes blandos y biomorfos en un vacío oscuro que representa la espacialidad del inconsciente. Usa pocos colores armónicos y amortiguados. Todas sus pinturas tienen desde entonces rasgos fantásticos de tipo esotérico, místico, quimérico y astral.

Exposiciones individuales

- 1947 Lyceum Lawn Tennis Club, La Habana
- 1948 Colegio de Abogados de Matanzas, Matanzas (catálogo)
- 1955 *Agustín Cárdenas. Rafael Soriano*, Palacio de Bellas Artes, La Habana
- 1968 Pageant Gallery, Miami, Florida (catálogo)
- 1970 Pan American Bank, Miami, Florida
- 1977 Galería de las Américas, San Juan, Puerto Rico
- 1980 *Oil Paintings, 1977-1980*, De Armas Gallery, Virginia Gardens, Florida (catálogo)
- 1981 Museo de Antioquia, Medellín
- 1984 *A Selection of Works by Rafael Soriano and Gay García in Celebration of Hispanic Heritage Festival*, Bacardi Art Gallery, Miami; Cuban Museum of Art and Culture, Miami, Florida (catálogo)
- 1985 *Dessins, crayon et pastel*, Centre Culturel Editart, Ginebra
- 1992 *Light as Utterance*, Gary Nader Fine Art, Coral Gables, Florida (catálogo)
- 1995 *Light's Way*, Museum of Art, Fort Lauderdale, Florida (catálogo)

Exposiciones colectivas

- 1951 *I Bienal Hispanoamericana de Arte*, Madrid
- 1958 *I Bienal Interamericana de Pintura y Grabado*, México, D. F.
- 1959 *Diez Pintores Concretos*, Galería de Arte Color-Luz, La Habana
- 1960 *Diez Pintores Concretos*, Biblioteca Pública Ramón Guiterras, Matanzas
- 1986 *V Bienal Iberoamericana de Arte*, México, D. F.
- 1987-89 *Outside Cuba. Contemporary Cuban Visual Artists*, Rutgers University, Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, New Brunswick, Nueva Jersey [expo. itinerante]

- 1993 *Cuban Artists of the Twentieth Century*, Museum of Art, Fort Lauderdale, Florida
- 2002 *La razón de la poesía. Diez pintores concretos cubanos*, Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana
- 2009 *Abstractomícinica*, Cremata Gallery, Miami, Florida

Museos y Colecciones

Art Museum of the Americas, Washington, D.C., EE. UU.
Cuban Museum of Arts and Culture, Miami, Florida, EE. UU.
Denver Art Museum, Denver, Colorado, EE. UU.
Museo de Antioquia, Medellín, Colombia
Museo de Arte Moderno, Santo Domingo, República Dominicana
Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, Cuba
Museum of Art, Fort Lauderdale, Florida, EE. UU.
Nationsbank Corporation, Charlotte, Carolina del Norte, EE. UU.
Rutgers University, Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, New Brunswick, Nueva Jersey, EE. UU.
University of Miami, Lowe Art Museum, Coral Gables, Florida, EE. UU.
University of Texas, Blanton Museum of Art, Austin, Texas, EE. UU.

Bibliografía

Cf. BIB. B) 58, 358BIB. C) 38, 39

documentos

Este apartado recoge, ordenada por países, una serie de textos, manifiestos y cartas –en algunos casos acompañados por ilustraciones de sus ediciones originales– cuya importancia como fuentes históricas para entender el fenómeno plural de la abstracción geométrica en Latinoamérica entre los años treinta y los setenta resulta difícil de exagerar. La pretensión ha sido ofrecer, tanto en español como en inglés, un conjunto de textos –en su mayor parte íntegramente editados– cuya lectura resulta oportuna y en muchos casos ineludible para una visión de conjunto de la actividad que durante cuatro décadas y en cinco países mantuvieron muchos de los artistas seleccionados para la muestra y no pocos teóricos, poetas, críticos y académicos. Además de que evidentes razones de espacio impedían una selección más amplia, los textos se han escogido atendiendo no sólo a su importancia, sino a su grado de (des)conocimiento, bien por la dificultad para acceder a ellos (en algunos casos no han sido reeditados en publicaciones recientes y al uso) o –como es el caso de otros– por el simple hecho de que han permanecido inéditos. Siempre que ha sido posible, se han transcrito los documentos originales de los textos que integran este apartado. Cuando ha sido necesario recurrir a fuentes secundarias, la referencia se consigna al final de cada documento. En la transcripción se ha intentado respetar la grafía, acentuación, construcciones sintácticas y peculiaridades tipográficas del texto transcrito. En casos puntuales, cuando ha parecido conveniente, hemos empleado la anotación '[sic]' para confirmar que así aparece efectivamente en el texto de partida. En los casos en que parecía evidente que se trataba de una simple errata, se ha subsanado, consignando en nota la forma que presentaba el texto original o introduciendo, entre corchetes, lo omitido. Igualmente se han anotado las partes del texto impresas o manuscritas.

Uruguay

Vouloir construire / Querer construir, París (1930). Joaquín Torres-García	406
Manifiesto 1, Montevideo (1934). Joaquín Torres-García	408
Manifiesto 2, Montevideo (1938). Joaquín Torres-García	410
Manifiesto 3, Montevideo (1940). Joaquín Torres-García	414
La Escuela del Sur (1935). Joaquín Torres-García	416

Vouloir construire / Querer construir

París (1930)

Joaquín Torres-García

Originalmente publicado en francés en Juan [sic] Torres-García, "Vouloir construire," *Cercle et Carré*, n° 1 (París, marzo de 1931). Versión castellana: Joaquín Torres-García, "Vouloir construire / Querer construir," en *Joaquín Torres-García: un mundo construido* [cat. expo., Museo Colecciones ICO, Madrid, 22 octubre 2002-6 enero 2003]. Madrid: Museo Colecciones ICO, 2003.

Si hemos pensado que teníamos que reunirnos es porque alrededor reinan la confusión y el desorden. Es para encontrar una base, para tener certezas. Y nuestra razón nos ha mostrado que esa base es *la construcción*. Estando todos de acuerdo, nos hemos puesto en marcha bajo este signo. ¿Qué es la construcción? - Desde el momento en que el hombre abandona la copia directa de la naturaleza y crea *a su manera* una imagen, sin querer acordarse de la deformación visual que la perspectiva impone, es decir, en cuanto dibuja más *la idea* de una cosa que la cosa en el espacio mensurable, comienza una cierta construcción. Si además se ordenan esas imágenes, tratando de conjuntarlas rítmicamente de forma que ya pertenecen más al conjunto del cuadro que a lo que quieren expresar, se alcanza un grado de construcción superior. Pero no se trata aún de la construcción tal como nosotros la concebimos. Antes de llegar a ella debemos tomar en consideración la forma. En tanto que representación de las cosas, esta forma no tiene valor por sí misma y no se la puede llamar plástica. Pero en cuanto esta forma contiene un valor *en sí* -es decir, por la expresión abstracta de sus cualidades-, adquiere una importancia plástica, y de una obra así concebida ya se puede decir que participa de una cierta construcción. Se puede ir más lejos - considerar la unidad de la superficie. Esta superficie va a ser dividida, estas divisiones van a determinar espacios, estos espacios deben estar *relacionados entre sí*: entre ellos tiene que existir una equivalencia, para que se mantenga la unidad del conjunto. Poner orden ya sería algo, pero es poco. Lo que hay que hacer es *crear un orden*. - Podemos poner orden, por ejemplo, haciendo un paisaje naturalista. Más o menos todos los pintores disponen así sus cuadros. Están ante la naturaleza como cuando salen de paseo. Pero el que crea un orden *establece un plan* - pasa de lo individual a lo universal. Y esto es

lo importante. Aquí hay que aclarar una cosa. No todos los hombres tienen la misma naturaleza. No cabe duda de que tienen en sí los mismos elementos, pero las proporciones de esos elementos varían. De ahí se deriva una diversidad que determina las correspondientes obras, sin que ello quiera decir que la distinta composición de cada una suponga un grado más o menos elevado de evolución. Tratemos de hacer un paralelismo entre dos tendencias entre las cuales siempre hay grados: la intuición-inteligencia; lo actual-el tiempo; el tono-el color; la tradición-el espíritu nuevo; lo espiritual-lo real material; lo fijo-lo relativo; la emoción-la razón; lo personal-lo impersonal; lo concreto-lo abstracto; el sentido-la medida; la creencia-la fe; lo romántico-lo clásico; la síntesis-el análisis; la preciencia-la ciencia física; la metafísica-la filosofía; el artista-lo plástico, apoyándose en las ideas *puras* del entendimiento, puede construir, el artista también puede hacerlo apoyándose en sus *intuiciones*. En cuanto a la base de la construcción, sea emoción o razonamiento, eso nos tiene que dar igual: nuestro único objetivo es construir. El polo opuesto del sentido constructivo es la representación.

Imitar una cosa ya hecha no es crear. ¿Para qué imitar una caverna? - ¿No es mejor crear una catedral? La construcción ha de ser sobre todo la *creación de un orden*. Fuera de nosotros existe el pluralismo - y dentro la unidad. Podemos considerar los conceptos puros: el tiempo y el espacio. Toda nuestra representación del mundo de los fenómenos está inscrita en esas formas puras del pensamiento. Si basamos la plástica en estos principios obtendremos la *plástica pura*. Toda forma nos será prohibida. Pero si basamos la construcción sobre elementos intuitivos, seremos artistas y nuestro arte tendrá cierta relación con la metafísica. En el sentido contrario, nuestro arte se acercará a la filosofía. Tenemos en la cabeza el objeto en su totalidad, pero visualmente sólo percibimos parte de él. Y además esa parte cambia de aspecto cuando cambiamos de sitio. Esto quiere decir que visualmente nunca poseemos el objeto entero. El objeto completo sólo está en nuestra cabeza. Si se tiene en la cabeza el objeto completo, para dar una idea gráfica de él elegiremos, casi sin darnos cuenta, las partes esenciales, y *construiremos* un dibujo que puede no estar de acuerdo con las reglas de la perspectiva pero que será mucho más ilustrativo. Ése es el espíritu de síntesis.

La cosa ha sido tan normal que en todas las épocas, salvo en el Renacimiento, se ha dibujado de esta forma. E ingenuamente, todos los que no han sido iniciados en la Academia dibujan así. Y está muy bien. Ahora bien, cuanto mayor sea el espíritu de síntesis del que dibuja, mejor será la imagen construida que nos dé. Los dibujos de todos los pueblos primitivos, negros, aztecas, etc. y los dibujos egipcios, caldeos, etc. son un buen ejemplo. En mi opinión es este mismo espíritu de síntesis el que ha llevado a realizar la construcción del cuadro entero, de la escultura, y a determinar las proporciones en arquitectura. Y sólo este espíritu hace posible que la obra sea vista en *su totalidad*, en un solo *orden*, en la *unidad*.

¿Cuántas maravillas ha realizado esta regla a través de los tiempos! ¿Por qué la hemos negligido¹? Esta regla es anónima y no pertenece a nadie. Todo el mundo puede usarla *a su manera*, ha de ser la verdadera vía de todo hombre sincero. Pero si esta regla ha sido utilizada en todas las edades, ¿en qué puede consistir su empleo de forma moderna? Ya lo hemos dicho a propósito de la forma: lo que es propiamente nuestro es el valor absoluto que damos a la forma, independientemente de lo que pueda representar. Y lo mismo la estructura o construcción: que pasa de ser un simple andamio *para ordenar* las cosas a tomar el lugar de este y constituir la obra *misma*. Con esto desaparece una dualidad que siempre ha existido en el cuadro: el fondo y las imágenes: allí donde la estructura ocupe el lugar de las imágenes añadidas ya no habrá dualidad entre el fondo y las imágenes y el cuadro habrá recuperado su identidad primera: la *unidad*.

1 Contagio del verbo francés *négliger*. Léase 'desatendido' [N. del Ed.].

VOULOIR CONSTRUIRE

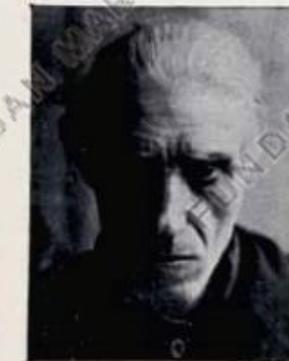
Si nous avons pensé devoir nous réunir c'est parce qu'ailleurs règne la désorientation et le désordre. C'est pour trouver une base, pour avoir des certitudes. Et notre raison nous a montré que cette base c'est la construction. Tous d'accord nous sommes partis sous ce signe. Qu'est-ce que la construction? — Du moment que l'homme quitte la copie directe de la nature et fait à sa façon une image, sans vouloir se soucier de la déformation visuelle qu'impose la perspective, c'est-à-dire de ce qu'on dessine plutôt l'idée d'une chose et non la chose dans l'espace mesurable, commence une certaine construction. Si en plus on ordonne ces images, cherchant à les accorder rythmiquement de façon qu'elles appartiennent plus à l'ensemble du tableau qu'à ce qu'elles veulent exprimer, on a déjà atteint un degré plus élevé de construction. Mais ce n'est pas encore la construction telle que nous l'envisageons. Avant que d'y arriver nous devons encore considérer la forme. En tant que représentation des choses cette forme n'a pas une valeur pour elle-même et on ne peut pas l'appeler plastique. Mais aussitôt que cette forme contient une valeur en soi — c'est-à-dire par l'expression abstraite de ses contours et de ses qualités — elle prend une importance plastique, et on peut dire d'une oeuvre ainsi conçue qu'elle participe déjà d'une certaine construction. On peut aller plus loin — considérer l'unité de la surface. Cette surface va être divisée, ces divisions vont à déterminer des espaces, ces espaces doivent être en rapport: il doit exister entre eux une équivalence afin que l'unité de l'ensemble reste entier. Mettre de l'ordre serait déjà quelque chose, mais c'est peu de chose. Créer un ordre est ce qu'il faut. — Nous pouvons mettre de l'ordre en faisant par exemple un paysage naturaliste. Plus ou moins tous les peintres arrangent ainsi leurs toiles. Ils sont dans la nature comme quand ils sont en promenade. Mais celui qui crée un ordre, il établit un plan — il passe de l'individuel à l'universel. Et voilà l'importance. Ici, il importe de mettre une chose au point. Tous les hommes n'ont pas une nature égale. Ils ont sans aucun doute les mêmes éléments en eux, mais les proportions de ces éléments varient. De là une diversité qui détermine des oeuvres correspondantes, sans vouloir dire que cette diverse composition de chacun suppose un degré plus ou moins élevé d'évolution. Essayons de faire un parallélisme de deux tendances entre lesquelles il y a toujours encore les graduations: l'intuition-l'intelligence; l'actuel-le temps; le ton-la couleur; la tradition-l'esprit nouveau; le spirituel-le réel matériel; le fixe-le relatif; l'émotion-le raisonnement; le personnel-l'impersonnel; le concret-l'abstrait; le sens-la mesure; la foi-la croyance; le romantique-le classique; la synthèse-l'analyse; la pré-science-la science physique; la métaphysique-la philosophie; l'artiste-le plasticien. Maintenant: si le plasticien, en s'appuyant sur les idées pures de l'entendement, peut construire, l'artiste le peut aussi en s'appuyant sur ses intuitions. Qu'à la base de la construction il y ait émotion ou raisonnement, cela doit nous être égal, notre



seul but c'est de construire. Le pôle opposé du sens constructif est la représentation. Imiter une chose déjà faite n'est pas créer. A quoi bon imiter une caverne — n'est-il pas mieux de construire une cathédrale! La construction doit être surtout la création d'un ordre. En dehors de nous existe le pyralisme — en nous l'unité. Nous pouvons considérer les concepts purs: le temps et l'espace. Toute notre représentation du monde phénoménique est inscrite dans ces formes pures de la pensée. Si nous basons une plastique sur ces principes nous aurons la plastique pure. Toute forme nous sera interdite. Mais si nous basons la construction sur des données intuitives, nous serons des artistes et notre art aura un certain rapport avec la métaphysique. Dans le sens opposé notre art approchera de la philosophie. On a dans la tête la totalité d'un objet, mais visuellement on n'en voit qu'une partie. Cette partie encore change d'aspect si nous changeons de place. Cela veut dire que visuellement nous ne possédons jamais l'objet complet. L'objet complet n'est que dans notre tête. Si on a dans la tête l'objet complet, pour en donner une idée graphique on choisira, presque sans s'en apercevoir, les parties essentielles et on construira un dessin qui, s'il n'est peut-être pas en accord avec les règles de la perspective, sera par contre beaucoup plus illustratif. C'est l'esprit de synthèse. La chose a été si normale que dans toutes les époques, sauf pendant la Renaissance, on a toujours dessiné de cette façon. Et, naïvement, tous ceux qui n'ont pas été initiés à l'Académie, dessinent de cette manière. Et c'est très bien. Or, plus sera grand l'esprit de synthèse de celui qui dessine, plus il nous donnera une image construite. Les dessins de tous les peuples primitifs, nègres, aztèques, etc. et les dessins égyptiens, chaldéens, etc. en sont un bel exemple. Ce même esprit de synthèse, à mon avis, est celui qui est amené à réaliser la construction du tableau tout entier, de la sculpture, et à déterminer les proportions dans l'architecture. Et seul cet esprit rend possible que l'oeuvre soit vue en sa totalité, dans un seul ordre, dans l'unité. Cette règle, à travers les âges, que de merveilles n'a-t-elle réalisées! Pourquoi l'avoir négligée? Cette règle est une chose anonyme, elle n'appartient à personne. Tout le monde peut l'employer à sa façon, elle doit être la vraie voie de tout homme sincère. Mais, si cette règle a été utilisée dans tous les âges, en quoi peut consister son emploi d'une façon moderne? Nous l'avons déjà dit à propos de la forme: ce qui est bien à nous est cette valeur absolue que nous donnons à la forme indépendamment de ce qu'elle peut représenter. Et de la même façon la structure ou construction: qui passe, de simple échafaudage pour ordonner les formes, à prendre la place de celui-ci et à constituer l'oeuvre elle-même. Avec cela disparaît une dualité qui a toujours existé dans le tableau: le fond et les images: où la structure prend la place des images surajoutées il n'y aura plus de dualité entre le fond et les images et le tableau aura recouvert son identité première: l'unité.

JUAN TORRES-GARCIA

HAB
(Ext
des
de s
s'éc
des



Les
naiss
sépa
prop
A la
mon
Repa
y a
alib

JAN
Aprè
nous
les
cette
de B

Manifiesto 1

Contestando a N.B.¹ de la
C.T.I.U. Montevideo (1934)

Joaquín Torres-García

Publicación de la Asociación de Arte Constructivo –
Montevideo.

Tardíamente llega a mis manos el número 7 de “Movimiento” correspondiente a Junio-Julio en el que aparece un artículo firmado por N. B., que me atañe. No es mi ánimo entablar lucha con el que lo escribió, porque no siento ese placer como otros - pero tampoco está bien que de mí se diga lo que no es y no proteste. - Dice, por ejemplo, que después de la guerra de 1914 yo voy a París para vivir más cerca de la influencia de las búsquedas postcubistas, que me atormentaban. Y no fué eso sino que me fuí a New-York, pinté decoraciones mezclado con los obreros en la Dood Studios Corporation², y después también intervine con obreros en la Dover Farm Industries, para hacer con ellos juguetes, y después pinté retratos (no de millonarios) y dibujé para carteles de anuncio y pinté también del aspecto de la ciudad - que fué como pintar para mí, - y que cansado me fuí a Italia y luego a Ville-Franche-Sur-Mer - para en aquella quietud resolver el problema que me atormentaba, que no fué precisamente el de los post-cubistas, sino éste de un arte constructivo con base universal - estas cosas que son de siempre y que a todos los hombres tendrán que interesar siempre - como es el movimiento de los astros, el bien y el mal, el ser y el no ser, el hombre y el cosmos - cosas tan concretas como la ley de proporción y la forma que hay en las cosas. Aparte³ de ellas, que gusta uno siempre de ver y tocar - y precisamente para liberarme de la pintura acaramelada, sentimental, burguesa y dar algo sano en que el espíritu pueda complacerse y reposarse de la lucha, un momento. Y además de eso allí en aquella quietud hice juguetes con mis manos, que fuí a vender a los grandes comercios, yendo yo mismo con mis pies - o piernas - a venderlos. Porque nunca he sido rico y siempre para comer y dar de comer he tenido que trabajar. No fué pues en París donde estudié y pensé y resolví ese problema de un arte con pretensiones de que fuese para todos los tiempos y para todos los hombres, nó; fué bien lejos de “las grandes urbes del capitalismo”, fué en Fiésole, una pequeña ciudad de la Toscana. Y⁴ en Ville-Franche, un pueblito de pescadores ahora acaparado por todos los rastacueros del mundo.

Me llama también teorizante, casi como si apenas hubiese hecho otra cosa que escribir. Y he hecho obra

mural bastante copiosa encaramado en los andamios; he ilustrado libros; dado lecciones en los colegios por espacio de más de catorce años; y he pintado tal gran cantidad de cuadros que he olvidado lo que pinté y el número de ellos. Pero, naturalmente, uno piensa, razona, ordena y dice y escribe eso que ha pensado si cree que puede ser útil a los demás. No fuí pues a París hasta el año 26 y si por poco tiempo hice pintura un poco al gusto del momento, fué solo para ponerme a tono y no ser rechazado completamente. Pero pronto volví a mi tema, como puede verse en la fecha siempre anotada en mis cuadros. Y es claro que uno recibe influencias, y más el artista por ser muy sensible. Pero de eso a ponerse a la moda, hay gran trecho. Nunca figuré en ningún movimiento bien definido. No sé el porqué de la animosidad de ese grupo y ese hombre contra mí. Fíjense que mi pintura, si no gusta al pueblo, tampoco gusta al burgués, pues no es hecha pensando en él. Y tam[pl]oco para ninguna élite. Sigo solo mi pensamiento. Pero ésto, según quiere el marxismo, es un crimen. He podido ver, que siempre que se habla de arte, se confunde éste con la representación, y de ahí que no salgan las cuentas. Y, el que deslinda estas cosas y las pone en su lugar, es despectivamente tildado de esteta o purista. Yo contemplo el Partenón y veo algo de tan gran belleza, que más allá no puede irse, y ¿qué me importa a que dios fué consagrado? Una cosa con buena intención moral puede ser desgraciada como expresión. ¿Por entrar en la ideología marxista, ya seré buen artista? Velázquez, que pintó reyes y papas, gusta al pueblo, porque hacía caras y manos muy lindas, e imitaba bien las sedas y todas clases de cosas: y yo que quiero ser un primitivo y hago un arte austero, con los medios más pobres, y estoy cerca del infantilismo, no gusto a nadie. Pero fíjense bien: este número a que me he referido de “Movimiento”, trae un dibujo casi dentro de la estética moderna y, ¿creen que eso es lo que “pide y ansía el pueblo?” No; eso ni gusta ni es comprendido por el hombre sencillo. Además: cámbiese⁵ la leyenda que está abajo y póngasele al revés “El fascismo destruirá las guardias bolcheviques”, y queda igual. Es pues arte burgués con etiqueta marxista. Créanme: dejen tranquilos al arte y a los artistas, ya que no hacen daño a nadie y crecen y nacen como las flores, que tampoco perjudican a nadie. Además, ¿qué saben ustedes si los artistas somos indiferentes? ¿porque no lo manifestamos? Theo Van Doesburg y Mondrian fueron los padres del Neoplasticismo. El primero, comunista; el segundo admirador de Mussolini y del fascismo. ¿Entonces? – Créanme otra vez⁶ – El Arte es como el aire o la luz, que puede juntarse a toda clase de cosas, pero que se queda siempre siendo arte sin añadidos. Y quien es artista sabe eso, y hace lo que debe porque sabe. Yo sé que es perder tiempo el querer convencer a N. B. de lo que él manifiesta en su artículo porque sé por experiencia, que quien está dentro de un dogmatismo cualquiera tiene que tener por principio el no dejarse convencer nunca. Pero como eso se ha hecho público en el periódico, hay que combatirlo, para que se rectifique la verdad ante los

demás. Si en mi exposición hubiese habido un retrato de Lenin ya todo se arreglaba, pero no ha sido así.

Pero volvamos al cuento. Yo sé que el arte que satisface al propietario de la casa en que vivo es el mismo que agrada a los obreros que la construyeron, que es la fotografía. Igual gusto tiene el burgués que el proletario. ¿Tenemos que hacer un arte fotográfico para que nos entienda el pueblo? Porque sabemos que, el entender más o menos de arte, estriba en haber más o menos cultivado el espíritu y en efecto, el pobre no ha podido cultivarlo y sí el rico, si ha querido. Pero, de rebajarnos al nivel del pobre, tendremos que hacer un arte muy mediocre, y entonces todo se pierde.

¿No vale más en ese caso, ilustrar al pueblo a fin de que comprenda al artista? De ahí pues, el que uno se meta a dictar conferencias en todas partes, y el escribir, y el explicar lo que uno hace, aún ante las obras.

Este arte mío, podría, por la manera que está concebido, llegar a ser un arte colectivo, impersonal. Arte elemental, basado en orden y medida, fundado también en algo universal⁷ y por ésto, tal como se hizo en la antigüedad y edad media, por el pueblo. Y si N. B. ha creído ver que yo divago en ensueños, no ha visto éste que realmente he tenido. Y por otra parte le aconsejaría de no apoyarse en los críticos y de apoyarse más en lo que él pueda pensar. Desconfía sea de quien sea de esos, pues así desde lejos hace mal de juzgarles⁸. Pues en general se condena al arte moderno como un puro esteticismo, pero no es eso lo que molesta. Molesta por lo que tiene de internacional, mejor de universal. ¿Acaso es por otra razón que Hitler lo ha condenado? Y es condenado así mismo en Italia y en América del Norte y en España. Va contra los valores nacionales y tradicionales a que ellos quieren volver. Otra cosa. De juzgarse todo el arte con el criterio marxista no quedaría en pie nada absolutamente hasta hoy en que han podido aparecer los nuevos artistas dentro de la nueva ideología. Y ésto me parece una enormidad. Y hay que añadir: que el arte que éstos ahora deben hacer, debe ser mejor que todo lo que se hizo, y esto es muy dudoso.

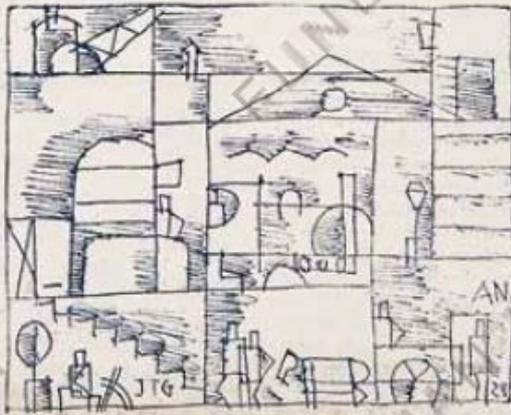
Yo, la verdad, cuando he ido a ver alguna exposición de arte proletario traído de Rusia, me he preparado para ver algo muy nuevo, porque me ha parecido que para un nuevo orden de cosas, debe corresponder también un nuevo orden estético. Y entonces si veo lo mismo, es decir, arte como el burgués, pero con etiqueta comunista, tengo una decepción. Yo no creo que al nuevo orden de cosas de Rusia pueda corresponder otro arte que el nuevo clasicismo moderno, que arrancaría del cubismo. El cubismo sería el mismo hecho revolucionario en el orden estético. Por otra parte es lo que piensan muchos artistas comunistas, dentro de esa tendencia, como Lipchitz⁹, Gorin, Bichier (Hélión)¹⁰ Doesburg, Cueto, Freundlich¹¹, etc. por no decir todos. Para terminar quiero insistir sobre un punto capital: el de la independencia total del arte. Puede el arte aliarse a otra cosa y aún es cierto que el artista traduce en él sus más íntimos sentimientos, pero puede sostenerse que, esencialmente, queda puro, si es arte serio, de toda otra cosa que se junte o

manifiesto 1.

CONTESTANDO A N. B. DE LA C.T.I.U.

Tardíamente llega a mis manos el número 7 de "Movimiento" correspondiente a Junio-Julio en el que aparece un artículo firmado por N. B., que me atañe. No es mi ánimo entablar lucha con el que lo escribió, porque no siento ese placer como otros — pero tampoco está bien que de mí se diga lo que no es y yo no proteste. — Diga, por ejemplo, que después de la guerra de 1914 yo voy a París para vivir más de cerca la influencia de las búsquedas post-cubistas, que me atormentaban. Y no fué eso sino que me fui a New-York, pinté decoraciones mezcladas con los obreros en la Dood Studios Corporation, y después también intervine con obreros en la Dover Farm Industries, para hacer con ellos juguetes, y después pinté retratos (no de millonarios) y dibujé para carteles de anuncio, y pinté también del aspecto de la ciudad — que fué como pintar para mí, — y que cansado me fui a Italia y luego a Ville-Franche-Sur-Mer — para en aquella quietud resolver el problema que me atormentaba, que no fué precisamente el de los post-cubistas, sino éste de un arte constructivo con base universal — estas cosas que son de siempre y que a todos los hombres tendrán que interesar siempre — como es el movimiento de los astros, el bien y el mal, el ser y el no ser, el hombre y el cosmos — cosas tan concretas como la ley de proporción y la forma que hay en las cosas, aparte de ellas, que gusta uno siempre de ver y tocar — y precisamente para liberarme de la pintura acaramohada, sentimental, burguesa y dar algo sano en que el espíritu pueda complacerse y repararse de la lucha, un momento. Y además de eso allí en aquella quietud hice juguetes con mis manos, que fui a vender a los grandes comercios, yendo yo mismo con mis pies — o piernas — a venderlos.

Porque nunca he sido rico y siempre para comer y dar de comer he tenido que trabajar. No fué pues en París donde estudié y pensé y resolví ese problema de un arte con pretensiones de que fuese para todos los tiempos y para todos los hombres; no; fué bien lejos de "las grandes urbes del capitalismo", fué en Fiésole, una pequeña ciudad de la Toscana, y en Ville-Franche, un pueblito de pescadores,



ahora acaparado por todos los rastacueros del mundo.

Me llama también teorizante, casi como si apenas hubiese hecho otra cosa que escribir. Y he hecho obra mural bastante copiosa enmarcada en los andamios; he ilustrado libros; dado lecciones en los colegios por espacio de más de catorce años; y he pintado tal gran cantidad de cuadros que he olvidado lo que pinté y el número de ellos. Pero, naturalmente, uno piensa, razona, ordena y dice y escribe eso que ha pensado si cree que puede ser útil a los demás. No fui pues a París hasta el año 26 y si por poco tiempo hice pintura un poco al gusto del momento, fué solo para ponerme a tono y no ser rechazado completamente. Pero pronto volví a mi tema, como puede verse en la fecha siempre anotada en mis cuadros. Y es claro que uno recibe influencias, y más el artista por ser muy sensible. Pero de eso a ponerse a la moda, hay gran trecho. Nunca figuré en ningún movimiento bien definido. No sé el porqué de la animosidad de ese grupo y es hombre contra mí. Fijense que mi pintura, si no gusta al pueblo, tampoco gusta al burgués, pues no es hecha pensando en él. Y tampoco para ninguna élite. Sigo solo mi pensamiento. Pero ésto, según quiere el marxismo, es un crimen. He podido ver, que siempre que se habla de arte, se confunde éste con la representación, y de ahí que no salgan las cuentas. Y, el que deslinda estas cosas y las pone en su lugar, es despectivamente tildado de esteta o purista. Yo contemplé el Partenón y veo algo de tan gran belleza que más allá no puede irse, y ¿qué me importa a que dios fué consagrado? Una cosa con buena intención moral puede ser desgraciada

como expresión. ¿Por entrar en la ideología marxista, ya será buen artista? Velázquez, que pintó reyes y papas, gusta al pueblo, porque hacía caras y manos muy lindas, e imitaba bien las sedas y todas clases de cosas; y yo que quiero ser un primitivo y hago un arte austero, con los medios más pobres, y estoy cerca del infantilismo, no gusto a nadie. Pero fijense bien: este número a que me he referido de "Movimiento", trae un dibujo casi den-

arte —no por esto en el sentido de propaganda— tendría que venirse al arte cons[tr]uctivo que yo preconizo, único sujeto a una severa regla, como fué el de las grandes épocas. Y ese señor N. B. con menos sectarismo y apasionamiento podría haber visto eso y ya no serle tan indiferentes mis últimas obras, en que yo, como he podido, he tratado de resolver ese problema. Siempre creyendo que esto le interese realmente. Dice también que mi arte marca bien este período decadente tal como lo marcó el Romanticismo al final del Feudalismo. Esto es un disparate. Porque un arte a base de generalización y ordenamiento, esencialmente objetivo, no puede ser eso. Si con un grupo de neoplasticistas fundé en París la revista "Cercle et Carré" fue precisamente porque veíamos apuntar el surrealismo con todas sus derivaciones sexuales, que, tal como apareció, pretendía entrar en la vida como un nuevo movimiento liberador.

Dice también N. B. que sintiéndome impotente para enfocar el problema frente a la realidad busco refugio en las formas abstractas. ¡Qué poco sabe ese señor de mí! Sepa pues que ese no sería problema para mí y que ya, si bien dentro de otra modalidad, he tratado en grandes superficies murales ese tema. Y antes que¹² Siqueiros¹³ y Diego Rivera, es decir cuando el primero hacía un arte metafísico, como el de Carrá¹⁴ y Chirico¹⁵, y el otro cubismo y cezannismo — y hay que decirlo — cuando hacían algo mucho mejor que lo que hacen ahora. Porque ellos sí que bajo ningún concepto han resuelto ese problema. Es decir, arte de propaganda sí, pero no el arte constructivo, que correspondería a una época también constructiva.

Agosto 1934

- 1 Iniciales de Norberto Berdía [N. del Ed.].
- 2 'Corporación' en el original [N. del Ed.].
- 3 Minúscula inicial en el original [N. del Ed.].
- 4 Minúscula en el original [N. del Ed.].
- 5 'cambiése' en el original [N. del Ed.].
- 6 'evz' en el original [N. del Ed.].
- 7 'unievrsal' en el original [N. del Ed.].
- 8 'hace de mal juzgarles' en el original [N. del Ed.].
- 9 Jacques Lipschitz (1891-1973), escultor cubista de origen lituano afincado en Francia [N. del Ed.].
- 10 Jean Bichier [seud. Jean Hélon] (1904-1987), pintor francés, pionero del arte abstracto en los Estados Unidos [N. del Ed.].
- 11 Otto Freundlich (1878-1943), pintor y escultor alemán, miembro de los grupos Cercle et Carré y Abstraction-Création [N. del Ed.].
- 12 'de que' en el original [N. del Ed.].
- 13 David Alfaro Siqueiros (1896-1974), pintor muralista mexicano [N. del Ed.].
- 14 Carlo Carrà (1881-1966), pintor futurista italiano [N. del Ed.].
- 15 Giorgio De Chirico (1888-1978), pintor greco-italiano, fundador de la denominada "escuela metafísica" [N. del Ed.].

pegue a él. Y esto se comprende: el propósito del artista no puede ser más que uno: el problema plástico en su totalidad, en el que puede ir involucrado algo más, que jamás será esencial a esa base suya. Y yo digo, que quien no ha comprendido así el arte, divaga entre as-

pectos que nada tienen que ver con él. Esto quizás hoy no se admita, pero mañana puede ser un lugar común como otro cualquiera.

Por otra parte pienso que el día en que, por ejemplo Rusia, tenga que plantearse seriamente el problema del

Manifiesto 2

Constructivo 100%
Montevideo (1938)

Joaquín Torres-García

Publicaciones de la Asociación de Arte Constructivo –
Montevideo.

No es constructivo el que quiere, sino el que puede. Vamos a hablar de muchas cosas. Tracemos una alegoría.

Primeramente de los hombres de *abajo* y de los hombres de *arriba*.

Los hombres de arriba *ven!* Los de abajo están *ciegos*.

Los cuerpos de éstos chocan entre sí y se maltratan, pero en esto hallan placer.

Los hombres de arriba son de otro temperamento. Todo entre ellos es estudio y reposo, todo es conversación sosegada, todo es benevolencia.

Los hombres de abajo tratan de robarse mutuamente; los de arriba de ayudarse mutuamente.

Moran unos y otros en una pirámide. Por esto, en su ancha base, hay mayor número de individuos que no en la parte superior. Es decir, que el número de ciegos y locos es mayor que el de los sabios y cuerdos.

Las relaciones entre los de abajo y los de arriba son estas: en tanto que los de debajo de continuo están urdiendo algo con fines perversos de exterminación de los de arriba, éstos, por el contrario, están ideando que harán para que vean y trepen hacia lo alto los otros y estén en paz y se mejoren. Pero los de abajo se burlan de ellos porque les creen embobados en algo sin consistencia.

La tumultuosa horda de abajo gira en torno a un oscuro centro o precipicio que sería la *sima del egoísmo* y que es de donde emana la *tiniebla de la ignorancia*. Tal tiniebla es la que les priva del precioso don de la vista.

El culto de la fuerza, abajo; el culto de la razón, arriba.

Tal disposición fue obra de un dios. Y luego de ello solo quedó una cifra: el 3 y el 4. Desde entonces, al nacer, ya vienen todos los humanos marcados con tales números.

En diversos tiempos fue esto presentado por los sabios. Presentado solo, y por eso no hallaban esta cifra. Pero siendo marcados así los hombres todos, daban obras correspondientes según esos números. Y del comparar unas y otras obras se traslucía casi la cifra.

El primer hombre, y ya del cual casi ni historia se tiene, por los vestigios que dejó, marcó (y como sin saber lo que hacía) la cifra: el 3. Pues la otra cifra no fue jamás marcada. Y como eslabones de una cadena, así fueron también señalándola otros hombres. Y cada vez hacién-

dose más evidente, turbia entre otras rayas, aparecía confusamente.

Tal acercamiento puso en algunos hombres vehemencia por hallarla mientras los otros andaban perdidos en inimaginables bestialidades. Y de esa evidencia, de ese infinito anhelo, surgió al fin un semidios: un hombre verdaderamente divino. Y entonces, tal maravilloso ser, declaró al fin el sentido arcano de la cifra. Y desde entonces el universo fue interpretado.

Pues bien, mayor don que ese no podía recibir el hombre, puesto que tal declaración es la clave de todo el gran misterio.

Lo que entonces apareció ante los asombrados ojos de los que ya *conocían*, es inenarrable.

Por esto, ahora, nosotros podemos preguntarnos: ¿qué más podría alumbrar que el sol? Y todas las generaciones, yendo y viniendo, y con sus falaces ilusiones ¿qué mayor claridad pueden darnos que la que poseemos? Por el contrario, lo que vemos, es que se levantan banderas, y con ellas se arrastra a las multitudes ¿Es que vamos a militar bajo de ellas?

Hoy diversas corrientes dominan el mundo: ninguna de ellas sabrá seducirnos pues que son de los hombres de abajo. Y nos tienden lazos, pero es en vano. ¿Y cómo no ha de serlo, si en ellos no hay más que hervor de sangre?

Corrientes diversas gobiernan al mundo, y aquí, en las tierras de este hemisferio, se sienten tales influencias. Porque, en realidad, esta parte del mundo no es nada distinta de la otra. Y quien tal piense vive en ilusión.

Pero ¿que sea o no distinta, qué nos importa? Y lo mismo podría decirse, este siglo o el que vendrá. ¿Cómo no ven, los que aquí abajo se matan, que en lo alto la luna es todo pureza y serenidad? ¿Y que tras la matanza, mañana, majestuoso y radiante, indiferente a tan baja miseria, aparecerá como cada día el Sol...?

Pero, si eso marca un orden sublime, más hondo aún, hay el "número": la *ley de las leyes*. Y esto es lo que reveló aquel hombre divino al declarar la sagrada cifra.

¿Nos curaremos pues de mil banderas y signos, sean rojos o negros, pardos o albos? Allá tengan sus guerras los que van prendidos por tales signos.

Al tratar pues de ahondar en el espíritu de esas tierras de América, tratamos de ahondar para hallar la *obra del hombre esencial*. Despreciando lo histórico de ayer y de hoy, procuramos dar con el *terreno primitivo*. Y es por esto que ya hemos dicho que nuestra orientación no puede convivir con ninguna de las que hoy se señalan en el Continente, y sea de en medio, de derecha o de izquierda.

Y, al contemplarlas, echando la vista a través de los siglos, no queremos olvidar que la luz ha de ser siempre la guía en nuestro camino, NOS VIENE AUN DE AQUEL HECHO CASI SOBRENATURAL EN QUE FUE PARA SIEMPRE REVELADA LA VERDAD.

Sentado esto que acabamos de decir, debemos deducir lo siguiente: que por mucho que un pueblo (sea del tiempo que sea) realice en sí mismo la ley supre-

ma, no será más que un débil reflejo de ella. Al tratar pues de hallar tal semblanza en los pueblos vírgenes de América, habremos quizás hallado algunos destellos de aquella luz. ¿A qué pues tomar modelo de alguno de ellos, fuere el que fuere? ¿No vale más atenerse a la Verdad en sí misma?

En esencia ¿qué reveló aquel hombre-dios? Pues que el Cosmos está *inscripto en una cifra*. Es decir, que el Universo (que no es ninguna abstracción) es una *ley viviente*. Y por esto, susceptible de ser reducido a número. Y halló la esencialidad de la Armonía. Fué hallar la clave.

La ley de analogía demostró la existencia de una *unidad fundamental*. Por esto luego pudo decirse: todo es uno y lo mismo. Universus.

Desde este momento, descubierto el orden cósmico, determinó una maravillosa Ciencia. En ella estamos. Por esto, nuestra desvinculación con lo histórico es absoluta.

Y al examinar las agrupaciones humanas en el rodar del tiempo y también las manifestaciones de las diversas culturas, no hemos querido fijarnos, y bajo cualquier aspecto de la vida colectiva, *más que en todo lo que guardase relación con ese orden universal*. De ahí nuestro cuidado en destacar los primeros núcleos humanos (la primera forma de agrupación) con preferencia a ulteriores formas de sociedad. Y por que tuvimos que ser consecuentes con tal criterio es por lo que también nos detuvimos largamente ante el misterio de la Prehistoria.

Se comprenderá pues ahora nuestra falta de interés para enbanderarnos [*sic*] en cualquiera de las varias corrientes que dominan a este Continente y al mundo. Se comprenderá también donde toma su raíz (y ya antes se señaló esto) *nuestra base constructiva*. Que no es pensamiento que se haya generado *hoy ni aquí*, sino que tiene muchos siglos de existencia.

Nuestro interés pues, por el aborigen de estas tierras de América, sea el de hoy o el de ayer, puede verse ahora que no obedece a otra razón que a la de hallar en él al hombre en ese plano universal, no deformado aún por la civilización, a la cual nosotros nos hemos permitido llamar *decadencia*. Y excusado es decir que quisiéramos ver a tales hombres tratados con mayor consideración y que también se les dejase *vivir a su modo* y respetando su fe, ya que ellos tienen que representar, para nosotros, a los hombres que aún están dentro de las *leyes cósmicas*, que serían las leyes sagradas de la naturaleza. Nada pues tiene que ver nuestra simpatía por ellos, con movimientos políticos en otro sentido (agrismo o aprismo) con objeto de redimir al indio. Y esto *quisiéramos* que constase aquí bien categóricamente.

Será comprensible todo esto, si se penetra bien que es la esencia del constructivismo, y lo que es por consiguiente, un constructivo.

Volvamos a la alegoría de la pirámide: a los hombres de arriba y a los de abajo. Podría decirse también, a los que miran hacia adentro de sí mismo (con aquel ojo interno que descubrió el antiguo) y a los que solo miran al exterior.

En parte todos somos de arriba y de abajo, alternativamente. Lo importante es vivir más en la plataforma

J. TORRES GARCIA

MANI

FIES

TO 2

CONSTRUCTIVO

100%

**PUBLICACIONES DE LA ASOCIACION
DE ARTE CONSTRUCTIVO—MONTEVIDEO**

superior que en la inferior, vivir más *con la conciencia* que *con lo externo*, vivir más con el hombre abstracto que no con el hombre real que somos.

Porque, por¹ desgracia, tenemos que convivir con un animal, que es nuestro cuerpo, y éste tiene sus exigencias.

Ese animal, con el que convivimos, reviste aspectos distintos según los hombres. En unos será un animalejo chico e inofensivo, el cual jamás pretenderá obligar a su dueño: un manso cordero, una palomita o un pez o un insecto. Pero junto a otros individuos está un tigre o un león, un elefante o un lobo y también un tiburón o una serpiente. Y entonces, tales hombres, dominados por tales bestias, hay que imaginarse lo que deben ser! Pero todo está bien, por que [*sic*] está en el *plan cósmico*.

Con relación a esto hay que hacer aún una advertencia, y es la de que el chico e inofensivo animalito de algunos, por momentos y en ocasiones, puede adquirir mayor cuerpo y rivalizar en ferocidad con los otros. Pero en fin, lo importante es que no prevalezca.

Ya dijimos que la ancha base de la pirámide solía albergar mayor número de seres animados que no la parte superior. Esta es por desgracia la proporción que vemos en el género humano. Y puesto que tal proporción, según parece, *ya se hizo así para siempre*, no hay que pretender cambiarlo. Por esto, al constructivo, ha de parecerle tal lucha completamente inútil: recuerda que hay humanos marcados con el 3 y otros con el 4, y esto para mientras vivan. Y lo mismo las plantas y los animales. Hay, como hice ver un día, plantas amables y plantas agresivas, plantas curativas y plantas venenosas, árboles que dan fruto nutritivo y árboles estériles. Y lo mismo las bestias, como todos saben.

No pasó por alto todo eso al primitivo. El hombre que nos antecedió supo distinguir perfectamente el *espíritu* que moraba en cada cosa y los configuró en un *signo*. Y tal signo, para él, fue un talismán. Su vista penetró más profundamente en la naturaleza que no la del hombre de hoy puesto que llegó a tal intuición: trascendió la materia. Todo fué espíritu para aquel hombre (y estuvo en lo cierto) el fuego, los vientos y el trueno, cualquier bicho o piedra... todo, en su panteísta concepción universal.

Y así ve el constructivo las cosas, pues está en ese mismo plano. Por tal motivo, poco podría acomodarse al sentir y ver la generalidad de los hombres. Y no se crea que tal actitud presuponga orgullo. Nada de eso. Es tan natural como la de los otros. Se está en un orden o en otro, y es todo. Y podría decirse aún: se está en el tiempo o en la eternidad. Y entonces no hay más que establecer los órdenes.

Quisiera que quedase la posición del constructivismo y por esto la del que quiera llamarse constructivo y aún la de esta Asociación, bien definida. Téngase pues bien presente: la base constructiva está en lo *eterno* y no en lo *histórico*. Hay que fijarse bien en eso. Nos son ajenas pues, todas las luchas y todas las manifestaciones (relativamente) en el plano de la realidad, y sólo queremos retener, de cada fenómeno real, aquella parte constante sobre que se configura en el tiempo.

Lo demás tiene que sernos (relativamente) indiferente. Por esto nos interesa, a través de lo que pasa, el ritmo profundo y constante de la naturaleza.

Un constructivo (y si lo seré yo!) no puede jamás andar metido en guerras de partido con signos de ninguna especie. Pero está en el mundo. Por esto (por aquella humana flaqueza que, según cuenta Emerson, le hace dar el peso para unos pobres que no conoce) puede "figurar"; digo, en cualquier sociedad; decir y hablar en tal lugar en el que se sostenga tal o cual credo (relativamente) escribir en tal o cual periódico o revista (relativamente); pero, en realidad, no está más que *con él*, que quiere decir *con lo universal*, pues quiere ponerse en ese plano. Esto tiene que entenderse para que nadie se llame a engaño con respecto a él.

Esta firme convicción de que esa es *única y natural posición suya*, quizás le haga despreocupado en *los detalles*, y por esto no será de maravillar si a veces es harto benévolo en sus críticas. Porque tan fuera está aquello de la verdad, que ya no hay inconveniente en decir que está muy bien... Por todos estos motivos, a veces, podrá pensarse que en él hay vacilación, contradicción o inconsecuencia, y lo que hay es que está por encima de tales bagatelas. Viendo salir a Diógenes de la casa de una hetaira [*sic*], se rieron de él, pero muy tranquilo le dijo: allí también entra el sol y no se *mancha*. Es así. Cualquier sitio y papel es bueno (relativamente) para hablar de lo verdadero. Y esto no será jamás comprendido por el que está en las cosas que pasan, en el detalle, e ignora por esto lo permanente.

De esto podemos sacar una enseñanza, que es de que cuando el artista configura su obra de acuerdo con ese orden universal; es decir, que no se sale, diríamos, del plan cósmico, jamás cae en lo falso de lo *relativo*, pues tal falsedad comienza *desde que se abandona la ley*. Tal obra estará en la "medida". Pero en saliéndose² de allí, ya no hay medida. Y lo mismo acontece con el vivir. Vivir³ pues en la medida es trascender lo físico. Por esto, ya que todo primitivo trasciende tal esfera material, por natural disposición suya, y sea por superstición o por necesidad metafísica de creer en un orden, nos ha sido interesante, y de ahí el ocuparnos de él. Cuando decimos pues, que estamos en la prehistoria, sépase en qué sentido lo decimos.

Somos totalmente escépticos con respecto a una posible evolución humana, y si acontece, no la contemplamos en el plano real, sino en el de la conciencia. Nuestro escepticismo nos lleva a creer que no es posible que jamás el mundo viva en la sabiduría; es decir, en la armonía. Por esto, que podrán haber épocas de mayor sosiego que otras, pero nunca el verdadero equilibrio. Por tal razón nos importa poco que gobiernen unos u otros (relativamente) que se produzcan unas u otras corrientes sociales (relativamente). Puesto que el mundo no tiene arreglo, lo mismo da. Y esto explica el fracaso de todos los grandes educadores y fundadores de sistemas sociales y religiosos.

No podemos creer más que en la evaluación de ciertos hombres, de cualquier raza y tiempo, y esto porque



ya vinieron así marcados a la vida. No hay redención para los otros. Tampoco hay responsabilidad por parte de ellos. Nacieron para lo negativo y deben santamente cumplir su destino.

Mire, pues, cada uno de elevarse por sí, y sobre la base que se le dio. De estar en la ley de armonía si vino para eso; y si no... paciencia. El mundo está bien como está, sombra y luz; ya que no es posible que exista la una sin la otra. Y quien se crea estar en el lado positivo, que comprenda esto: que hay que dar al César lo que es del César.

Otra cosa: la poesía no se fabrica; el arte no se fabrica; una y otra cosa vienen de la *comprensión de la armonía profunda y del vivir de acuerdo con ella*. Por esto tanto podría hablarse de arte constructivo, como de vida constructiva, pues son una sola y misma cosa. Y quien así no lo entienda ni "ve" ni "oye".

Y ahora, para que no quede nada en la sombra, me parece bien cambiar de tono y decir las cosas lo más llanamente posible. Y sería esto: que el artista constructivo ve la poesía y el arte como algo inherente a *su vida* (si, a la suya, en lo universal) y que las reglas de que se sirve son tomadas o tienen el mismo origen y funda-

MANIFIESTO No. 2

CONSTRUCTIVO 100 %

No es constructivo el que quiere, sino el que puede. Vamos a hablar de muchas cosas. Tracemos una alegoría.

Primeramente de los hombres de *abajo* y de los hombres de *arriba*.

Los hombres de *arriba* ven! los de *abajo* están *ciegos*. Los cuerpos de éstos chocan entre sí y se maltratan, pero en esto hallan placer.

Los hombres de *arriba* son de otro temperamento. Todo entre ellos es estudio y reposo, todo es conversación sosegada, todo es benevolencia.

Los hombres de *abajo* tratan de robarse mutuamente; los de *arriba* de ayudarse mutuamente.

Meran unos y otros en una pirámide. Por esto, en su *ancha* base, hay mayor número de individuos que en la parte superior. Es decir, que el número de ciegos y locos es mayor que el de los sabios y cuerdos.

Las relaciones entre los de *abajo* y los de *arriba* son estas: en tanto que los de *abajo* de continuo están urdiendo algo con fines perversos de exterminación de los de *arriba*, éstos, por el contrario, están ideando que harán para que vean y trepen hacia lo alto los otros y estén en paz y se mejoren. Pero los de *abajo* se burlan de ellos porque les creen embohadados en algo sin consistencia.

mento que aquellas que ordenan su vivir, y lo mismo en cuanto a su sentido religioso (universal y laico) y por esto también en lo que atañe a su vida como hombre en la sociedad. Que ninguna etiqueta puede convenirle. Ni será pues católico, ni protestante, ni budista, ni republicano, ni fascista, ni anarquista, ni nazista, ni ateo, ni revolucionario, ni modernista, ni académico, ni cubista, ni superrealista, ni situacionista, ni opositorista, ni socialista, ni proletario, ni aristócrata, y ni estará con tal o cual líder [sic], o con tal filosofía, o inscripto en tal sociedad o en tal partido... nada de todo eso! Está en lo universal. Y entonces, sin riñas, da al César lo que es del César, pues reconoce, sin querer saber porque [sic], que *tal hecho*, es, ha sido y será la realidad del mundo.

Todas las cosas que tiendan a asignarse un lugar en la vida tienen sus fases de desarrollo. A esta ley común no escapa el constructivismo. Por esto, *finida*⁴ esta primera etapa de exposición (podría decirse de *siembra* de la *idea*) ha de sucederle otra: la de germinación y desarrollo. Ocultas bajo tierra las semillas, sin sospechar nadie su existencia, puede que un día sorprenda ver como dan testimonio de que ocultamente germinaron. Yo tengo absoluta fe en esto. Yo tengo fe de que esto es

algo fatal. Pero, como he dicho, cumplido esta primera fase de exposición, agotados ya los medios para que se llegue a una profunda comprensión de su esencialidad, ahora debe, a mi juicio, cesar del trabajo. No tengo, por esto, inconveniente en admitir que se diga: "El constructivismo fué. Nadie piense en él. Su propio divulgador ya no se ocupa más en insistir con sus conferencias. Al fin pasó tal cosa molesta!"

Casi deseo que esto se diga. Y que se diga, así mismo, que fué algo que aquí yo traje entre los años 1934 y 1938, y que tal cosa no encajó por disparidad con el ambiente... o por otra cosa.

Por consiguiente, ha de cesar toda lucha, y yo también con mi trabajo de explicación. Y quien quiera por menores de él, que acuda a las publicaciones que se han hecho.

Históricamente, pues, queda como algo que fué. Y así como se habla de otros movimientos que fueron, grandes o chicos, podrá hablarse de este que también fué y que por consiguiente ya no tiene existencia como tal.

La cosa, si se quiere reflexionar friamente [sic], es normal. Tal *idea* no podía ser asimilada por todos, rápidamente, y por varias razones. Es la primera, porque radicalmente contradice la corriente actual del pensamiento; y sería la segunda (y dada una comprensión puramente intelectual) que *supone un cambio fundamental en la conciencia moral*, y esto no es cosa chica. Finalmente, puede haber incapacidad o falta de preparación. En resumen, que el factor tiempo es *indispensable*.

El constructivismo, por su intrínseca naturaleza, no puede jamás desaparecer, puesto que es algo existente en el fondo de las cosas. Además, está dentro de la más grande tradición. Por este motivo, cuando⁵ se acaba de decir, no se refiere a *la doctrina*, sino a *un posible movimiento que pudiera haber provocado, y que no ha tenido lugar*. En todo caso, el fracaso estaría de parte de los que se han acercado a él sin poderle prestar, sea por lo que fuere, una sincera adhesión.

Pero como quiera que habrá quien o quienes, movidos por cierto interés, quieran estudiarlo, ahí están los textos, con los que podrá satisfacerse. Y como archivo de ellos y oficina para nuevas publicaciones, así como también para seguirle estudiando, sobre todo en las culturas de América, está esta Asociación, que ya no será *sede de un movimiento*, sino lugar de estudio y divulgación de la idea constructiva, en cualquier cultura, preferentemente en la indoamericana [sic]. Mi acostumbrada pregunta, pues, de "si estamos o no de acuerdo" ya no tendrá que hacerse. Comprendiendo, al fin, que *tal movimiento no es posible de inmediato*; comprendiendo también que tal idea debe lanzarse más bien al espacio que no tratar de imponerla a nadie, ni colectiva, ni particularmente, a todos y a ninguno ha de ir encaminada. Por tal motivo, quédese como algo que pueda aceptarse o rechazarse a placer, y quede cortado cualquier vínculo que pudo formarse *en sentido de agrupación*. Será constructivo quien se sienta con la doctrina, y basta. Ni yo quiero asumir responsabilidad de ella, en el sentido

de querer formar prosélitos; quiero decir, que renuncio a formar un *movimiento colectivo en tal sentido*.

Recobro, pues, de nuevo mi independencia.

Aparte, pues, de tal propósito, y en tal sentido, continuaremos reuniéndonos con quienes quieran, para proseguir los estudios, y sea de dicha doctrina en sí o de las culturas que la tuvieron por base; así como también para llevar a término las publicaciones, con la cooperación de todos. Ruego, pues, que no se me considere como propulsor de ese movimiento ni a mí nadie se crea vinculado por tal concepto. Por esto podrá con toda justeza decirse, que el movimiento constructivo uruguayo fué sólo *una tentativa* y que hoy ya nada queda de él; y que su iniciador, recobrando su libertad, ya no asume responsabilidad por tal movimiento, actualmente extinto; ni como tal piensa en levantarlo. Porque con mejor comprensión, y por esto vista la imposibilidad de desarrollarlo en nuestro medio y por las antedichas⁶ razones y otras que pudieran aducirse, no debe ya intentarse la experiencia. Queda pues, en pie este Instituto, pero entonces solo para estudio (como ya se ha dicho) del constructivismo y de las culturas levantadas sobre tal base. Y será en tal sentido que se llevarán a término publicaciones y conferencias.

Por tales razones, la Doctrina Constructivista, recobrando también su independencia, podrá desde hoy en adelante, ocupar su lugar al lado de otras tales y para quien desee tomarla para norma de su vida y de su arte. Y para que mejor se me comprenda, hágase esta suposición: de que tal doctrina fué formulada hace ya doscientos años, y que ni el autor ni los adeptos que pudo tener, hoy existen.

Montevideo, diciembre 1938

1 'per' en el original [N. del Ed.].

2 'soliéndose' en el original [N. del Ed.].

3 'Vi-vivir' en el original [N. del Ed.].

4 Traslación del francés *finie*. Léase 'concluida' [N. del Ed.].

5 *Sic* en el original. Probablemente por 'cuanto' [N. del Ed.].

6 'anterichas' en el original [N. del Ed.].

Manifiesto 3

Montevideo (1940)

Joaquín Torres-García

Con motivo de la exposición retrospectiva efectuada en la asociación de arte constructivo en el mes de diciembre de 1939. Publicaciones de la Asociación de Arte Constructivo - Montevideo.

Siendo el arte naturalista imitativo, el polo opuesto del arte abstracto constructivo, ha parecido cosa ilógica el realizar en la Asociación de Arte Constructivo, fundada para la difusión y cultivo del arte imitativo y construido, una exposición de obras más de otro tiempo (y aún de mis comienzos) la mayor parte de las cuales son marcadamente académicas. Pero, no obstante esta aparente falta de lógica, la cosa tiene su explicación. Trataremos, pues, de explicarnos.

Que la salud para el arte uruguayo, estaba del lado del arte universal constructivo, ya que, de haberse producido el tan deseado y esperado movimiento en tal sentido, nos hubiéramos puesto a la vanguardia de todo arte existente hoy en el globo y, emulando por esto el de las más altas culturas antiguas, de esto, digo, ni aún hoy nos cabe¹ la menor duda. Por tal motivo, y casi creyendo en un milagro, desde mi vuelta a la patria, me di a trabajar en tal sentido y con la mayor fe, y, testimonio de ello son las 430 conferencias dadas, la formación de un núcleo de artistas constructivos, las múltiples publicaciones, la realización de siete exposiciones (una en París) y, finalmente, la fundación de la Asociación. Pero, después de esta ruda labor de casi seis años, tuve al fin que darme cuenta de que tal propósito no era realizable. ¿Porqué? Eso es lo que ahora trataré de explicar.

Todo cambio en el orden de las cosas, puede producirse, como todos saben, por evolución o por revolución, pero, en realidad, aún en el último caso, sin una larga preparación no es posible una eficaz acción revolucionaria. Quiere decir, pues, que, tales cambios, no pueden lograrse por salto, salvando así de golpe, espacios de tiempo indispensable para la lenta germinación de las ideas nuevas. Y en el caso nuestro, faltó esa indispensable preparación. De ahí, pues, que si muchos se acercaron casi por curiosidad o quizás con deseos de orientarse o de aprender, al fin tuvieron que alejarse, pues, no pudieron o no supieron interpretar las nuevas teorías, ya que, en efecto, no había puente que permitiese salvar la distancia, paso o pasaje para ir por camino llano a esas para ellos nuevas cosas. Y lo mismo ocurrió al querer explicar y hacer comprender las más modernas tendencias de arte, como cubismo, neoplasticismo, futurismo, superrealismo, dadaísmo, etc., y aún el impresionismo,

sobre el cual se creía ya estar de vuelta. Y tal incompreensión (y siempre por la falta de preparación debida) motivó confusión, agresividad a veces contra todo eso, y, en general, falta de interés. Por tal motivo, me pareció bien el cesar en tal trabajo de difusión, y así mismo en la formación de un grupo de artistas constructivos. Me di cuenta de que era imposible salvar el espacio de un siglo, y de que había que situarse en el plano en que se estaba, y que, por esto, lo que aquí podía proponerse, era un arte académico imitativo.

Pero, se dirá, ¿y los artistas que fueron a Europa, y que volvieron con algo nuevo, no estaban ya en otro plano, no podían considerarse ya bastante evolucionados? Y en consecuencia, sobre tal labor, realizada ya, ¿no podía y debía (sumando a ésta la labor docente) fundar una más moderna escuela, depurando conceptos, ajustando otros, dando, en fin más elementos para consolidar tal primer esfuerzo, que debía quedar como un verdadero jalón desde el cual se avanzaría hacia lo futuro?

Sobre esto tengo que decir, y aunque me cueste decirlo, que, a fin de cuentas y bien examinado, lo que se trajo aquí no fué mucho y más aparente que real. Trataré de demostrarlo.

Todos estarán de acuerdo en admitir, que no se trataba de traer aquí el arte de Monet o de Cézame, de Bourdelle² o de Desplaut³, sinó que por el contrario, huyendo de toda influencia directa, estudiar el hecho plástico que representaban tales autores (tomados así al azar como ejemplo) y, entonces, en posesión de un concepto claro de aquello que podían suponer tales nuevas orientaciones estéticas, darlas de manera original, personal; es decir, creando algo de acuerdo pero completamente inédito. Además, que no debía detenerse ahí la búsqueda y estudio, sino que, ultrapasando ese límite, abarcar sin temor el grupo postimpresionista y el grupo constructivo iniciado por el cubismo y así llegar a un criterio definitivo en cuanto a lo que pudiera ser, en esencia, el esfuerzo moderno.

Pues bien: eso no se hizo. ¿Se sabe, por tal razón, en que ha consistido, fundamentalmente, ese esfuerzo moderno?

Entonces, y debido a eso ¿qué ha sucedido? Pues que se ha caído en lo falso. Se ha dado solo lo externo de alguno de tales movimientos y, por esto, he dicho muchas veces, que nuestros jóvenes artistas, no eran modernos y sí sólo modernistas. Y la labor docente también ha sufrido por tal falsa interpretación.

Por otro lado, y quizás los más, ni este poco de modernismo han admitido. Aún hoy descubren a Miguel Angel o a Cánova⁴, y están positivamente, en cuanto a evolución estética y como ya he dicho en otro lugar, a principios del siglo XIX. Y otros finalmente en la abyección⁵ de una mala pintura de aficionados, pero a la cual, y para vergüenza nuestra, se da entre nosotros beligerancia. Y añádase a esto, a que aquí, todo se alaba por amistad y, por esto, bien o mal marcha, y de que también los que han escrito de arte, evidentemente mal preparados como los otros, se han adelantado en caminos tales de divagación, repitiendo conceptos apren-

didos, que en buena parte han contribuido a sumirnos de más en más en un error y aún suponiendo la mejor voluntad y propósito.

Pues bien: consecuente con tal experiencia y criterio, que creo justo, yo mismo, voluntariamente, he querido ponerme al diapasón de nuestro verdadero plano de arte que, como he dicho, es, por el momento el de la imitación de la realidad a base de tema. Y por la misma razón he creído que lo mejor, para nosotros, es volver a la "academia". Que la enseñanza, por esto, ha de consistir solo en establecer aquí cursos como en las academias de Europa y siempre que hubiere quien poseyese el conocimiento y técnica debida para tal enseñanza. Pero si el volver a la técnica, escuetamente (y técnica solo imitativa) es, con objeto de dar base, sería un error el quedarse ahí. Y habrá quien esto piense y se contente con ello. Pero no así nosotros. Técnica, en tal caso, sería libertad para ir luego en cualquier dirección. O mejor: tal técnica, en sí anodina e impersonal, sería para entrar en otras ya en proceso evolutivo hacia los verdaderos estilos modernos. Que es, ni más ni menos, que el proceso seguido por todos los más revolucionarios de hoy, desde Picasso o Monet, hasta Lipchitz o Vantongerloo.

La actual exposición mía en la A. A. C., obedece, pues, al deseo de fijar el criterio de cuál es nuestra realidad estética.

Enero 1940

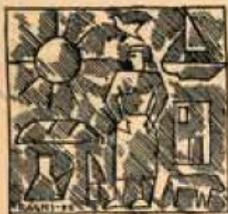
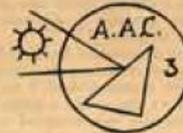
- 1 'al' en el original [N. del Ed.].
- 2 Émile Antoine Bourdelle (1861-1929), escultor francés, destaca por sus esculturas monumentales [N. del Ed.].
- 3 Probablemente se refiere a Charles Despiau (1874-1946), escultor francés que trabajó en el taller de Rodin y que, junto a Bourdelle y otros artistas, estaba vinculado al grupo creado en torno a los hermanos Lucien y Gaston Schnegg, denominado humorísticamente "la banda Schnegg" [N. del Ed.].
- 4 Antonio Canova (1757-1822), escultor italiano, famoso por sus esculturas de personajes mitológicos [N. del Ed.].
- 5 'abjección' en el original, seguramente por contaminación de la palabra francesa, *abjection* [N. del Ed.].

J. TORRES - GARCIA

MANIFIESTO Nº 3



PUBLICACIONES DE LA ASOCIACION
DE ARTE CONSTRUCTIVO - MONTEVIDEO



CON MOTIVO DE LA
EXPOSICION RETROS-
PECTIVA EFECTUADA
EN LA ASOCIACION
DE ARTE CONSTRUCTIVO
EN EL MES DE
DICIEMBRE DE 1939.

Imp. "Buda" - Calle del Puro 228



Siendo el arte naturalista imitativo, el polo opuesto del arte abstracto constructivo, ha parecido cosa lógica el realizar en la Asociación de Arte Constructivo, fundada para la difusión y cultivo del arte imitativo y construido, una exposición de obras más de otro tiempo (y aún de más comienzos) la mayor parte de las cuales son marcadamente académicas. Pero, no obstante esta aparente falta de lógica, la cosa tiene su explicación. Trataremos, pues, de explicarnos.

Que la salud para el arte uruguayo, estaba del lado del arte universal constructivo, ya que, de haberse producido el tan deseado y esperado movimiento en tal sentido, nos habríamos puesto a la vanguardia de todo arte en el mundo hoy en el globo y, emulando por esto el de las más altas culturas antiguas, de este, digo, ni aún hoy nos cabe el menor duda. Por tal motivo, y casi creyendo en un milagro, desde mi vuelta a la patria, me di a trabajar en tal sentido y con la mayor fe, y testimonio de ello son las 430 conferencias dadas, la formación de un núcleo de artistas constructivos, las múltiples publicaciones, la realización de siete exposiciones (una en París) y, finalmente, la fundación de la Asociación. Pero, después de esta ruda labor de casi seis años, tuve al fin que darme cuenta de que tal propósito no era realizable. ¿Porqué? Eso es lo que ahora trataré de explicar.

Todo cambio en el orden de las cosas, puede producirse, como todos saben, por evolución o por revolución, pero, en realidad, aún en el último caso, sin una larga preparación no es posible una eficaz acción revolucionaria. Quiero decir, pues, que, tales cambios, no pueden lograrse por salto, salvando así de golpe, espacios de tiempo indispensable para la lenta germinación de las ideas nuevas. Y en el caso nuestro, faltó esa indispensable preparación. De ahí, pues, que si muchos se acer-

caron casi por curiosidad o quizás con deseo de orientarse o de aprender, al fin tuvieron que alejarse, pues, no pudieron o no supieron interpretar las nuevas teorías, ya que, en efecto, no había puente que permitiese salvar la distancia, paso o pasaje para ir por camino llano a esas para ellas nuevas cosas. Y lo mismo ocurrió al querer explicar y hacer comprender las más modernas tendencias de arte, como cubismo, neoplasticismo, futurismo, surrealismo, dodecimismo, etc., y aún el impresionismo, sobre el cual se creía ya estar de vuelta. Y tal incompreensión (y siempre por la falta de preparación debida) motivó confusión, agresividad a veces contra todo eso, y, en general, falta de interés. Por tal motivo, me pareció bien el cesar en tal trabajo de difusión, y así mismo en la formación de un grupo de artistas constructivos. Me di cuenta de que era imposible salvar el espacio de un siglo, y de que había que situarse en el plano en que se estaba, y que, por esto, lo que aquí podía proponerse, era un arte académico imitativo.

Pero, se dirá, ¿y los artistas que fueran a Europa, y que volvieron con algo nuevo, no estaban ya en otro plano, no podían considerarse ya bastante evolucionados? Y en consecuencia, sobre tal labor, realizada ya, ¿no podía y debía (sumando a ésta la labor docente) fundar una más moderna escuela, depurando conceptos, ajustando otros, dando, en fin más elementos para consolidar tal primer esfuerzo, que debía quedar como un verdadero talón desde el cual se avanzaría hacia lo futuro?

Sobre esto tengo que decir, y aunque me cueste decirlo, que, a fin de cuentas y bien examinado, lo que se trajo aquí no fué mucho y más aparente que real. Trataré de demostrarlo.

Todos estarán de acuerdo en admitir, que no se trataba de traer aquí el arte de Monet o de Cézanne, de Bourdelle o de Despiau, sino que por el contrario, huyendo de toda influencia directa, estudiar el hecho plástico que representaban tales autores (tomados así al azar como ejemplo) y, entonces, en posesión de un concepto claro de aquello que podían suponer tales nuevas orientaciones estéticas, darlos de manera original, personal; es decir, creando algo de acuerdo pero completamente inédito. Además, que no debía detenerse ahí la búsqueda y estudio, sino que, ultrapasando ese límite, abarcar sin temor el grupo postimpresionista y el grupo constructivo iniciado por el cubismo y así llegar a un criterio definitivo en cuanto a lo que pudiera ser, en esencia, el esfuerzo moderno.

Pues bien: eso no se hizo. ¿Se sabe, por tal razón, en que

ha consistido, fundamentalmente, ese esfuerzo moderno?

Entonces, y debido a eso ¿qué ha sucedido? Pues que se ha caído en lo falso. Se ha dado solo lo externo de alguno de tales movimientos y, por esto, he dicho muchas veces, que nuestros jóvenes artistas, no eran modernos y si solo modernistas. Y la labor docente también ha sufrido por tal falsa interpretación.

Por otro lado, y quizás los más, ni este poco de modernismo han admitido. Aun hoy descubren a Miguel Ángel o a Cónova, y están positivamente, en cuanto a evolución estética y como ya he dicho en otro lugar, a principios del siglo XIX. Y otros finalmente en la abiección de una mala pintura de aficionados, pero a la cual, y para vergüenza nuestra, se da entre nosotros beligerancia. Y añádate a esto, a que aquí todo se alaba por cantidad y, por esto, bien o mal marcha, y de que también los que han escrito de arte, evidentemente mal preparados como los otros, se han adelantado en caminos tales de divagación, repitiendo conceptos aprendidos, que en buena parte han contribuido a sumirnos de más en más en un error y aún suponiendo la mejor voluntad y propósito.

Pues bien: consecuente con tal experiencia y criterio, que creo justo, yo mismo, voluntariamente, he querido ponerme al disposición de nuestro verdadero plano de arte que, como he dicho, es, por el momento el de la imitación de la realidad a base de tema. Y por la misma razón he creído que lo mejor, para nosotros, es volver a la "academia". Que la enseñanza, por esto, ha de consistir solo en establecer aquí cursos como en las academias de Europa y siempre para tal enseñanza. Pero si el volver a la técnica, escuetamente (y técnica solo imitativa) es, con objeto de dar base, sería un error el quedarme ahí. Y habrá quien esto piense y se contente con ello. Pero no así nosotros. Técnica, en tal caso, sería libertad para ir luego en cualquier dirección. O mejor: tal técnica, en sí anódina e impersonal, sería para entrar en otras ya en proceso evolutivo hacia los verdaderos estilos modernos. Que es, ni más ni menos, que el proceso seguido por todos los más revolucionarios de hoy, desde Picasso o Monet, hasta Lipchitz o Vantongerloo.

La actual exposición mía en la A. A. C. obedece, pues, al deseo de fijar el criterio de cual es nuestra realidad estética.

Enero 1940.

J. TORRES - GARCIA.

La Escuela del Sur

(1935)

Joaquín Torres-García

Universalismo Constructivo. Buenos Aires: Poseidón, 1941.

Una gran Escuela de Arte debiera levantarse aquí en nuestro país. Lo digo sin ninguna vacilación: *aquí en nuestro país*. Y tengo mis razones para afirmarlo.

He dicho Escuela del Sur; porque en realidad *nuestro norte es el Sur*. No debe de haber norte, para nosotros, sino por oposición a nuestro Sur.

Por eso ahora ponemos el mapa al revés, y entonces ya tenemos justa idea de nuestra posición, y no como quieren en el resto del mundo. La punta de América, desde ahora, prolongándose, señala insistentemente el Sur, nuestro norte. Igualmente nuestra brújula: se inclina irremisiblemente siempre hacia el Sur, hacia nuestro polo. Los buques, cuando se van de aquí, *bajan, no suben*, como antes, para irse hacia el norte. Porque el norte ahora está *abajo*. Y levante, poniéndonos frente a nuestro Sur, está a nuestra izquierda

Esta rectificación era necesaria; por esto ahora sabemos dónde estamos.

Tampoco nuestra ciudad, en que vivimos, tiene nada que ver con ninguna otra: *Montevideo es única*. Tiene un carácter tan profundamente suyo que la hace inconfundible. Ya se observa al divisar el Cerro; y luego en su puerto; y se completa del todo en las plazas Independencia y Matriz. ¡Lástima que algunos lunares la desnaturalicen!

Las casas de nuestro país nos hacen bien pensar dónde estamos. Sobre todo donde aún son bajas, contrastando con lo ancho de las calles. Y esto da una abundancia de luz que no hallamos en otra parte. Además, esta es blanca (yo la llamaría *luz luminosa*, sin temor al pleonasma), y su ángulo también es propio; podría perfectamente regularse. No hay que olvidar lo estirado de puertas y ventanas en las casas, que determina una especial proporción que la caracteriza.

La composición del aire también le corresponde: un aire que corroe los muros y los cubre con una especie de limo verdoso. Indudablemente debe de ser debido a nuestro gran Río. Porque este, que nos parece mar por su exorbitante anchura y que se ve desde la mayoría de las calles de Montevideo, nos lleva confundidos, creyéndolo tal, pero debemos pensar que no es más que un río: nuestro gran Río de la Plata, también único. Al cual, como todos sabemos, en pendiente que causa

pavor, bajan muchas calles; porque estas calles bajan y suben de continuo; y esto es otra cosa que también es particular a nuestra ciudad.

Pues bien: así, fijándonos bien, descubriremos el íntimo carácter de todo. Porque también nuestra gente no es como la de cualquier otra ciudad; tiene tanto carácter como la ciudad misma. Y no es fácil que esa gente se dé cuenta del carácter que tiene, ni de que, en general, tal tipo se diferencia del de otras naciones. No es que tal tipo sea uniforme; al contrario, es muy heterogéneo; por esto su fisonomía especial no viene de las variedades componentes, sino de una peculiar expresión que es la que les da el carácter. Pues tenemos al tipo que se apoya en el europeo, al mestizo de indio o de negro y a estos últimos tipos casi puros. Y ello, también, es lo que da al conjunto una variada fisonomía, a nuestro pueblo.

Si de aquí pasamos a lo que podríamos llamar *expresión*, maneras de gesticular, léxico, mentalidad, ángulo de visión en considerar las cosas, etc., nos hallaremos con algo también muy acentuado y propio. De manera que con solo oír hablar, entraremos en la idiosincrasia de este pueblo. Y -cosa extraña- no será, por ejemplo, en el tango o en cualquier expresión de arrabal donde hallaremos eso de que hablamos. Sería como si quisiéramos buscarlo en *las tiendas y almacenes a la moda*, o en la arquitectura moderna, pues justamente por ahí se pierde nuestro carácter. A tal punto, que nuestra propia y típica ciudad, si bien está en todas partes, lo está menos y casi nada en ciertos barrios nuevos o modernizados. Esto no quiere decir que no se deba modernizar ni cambiar, pues debe hacerse; pero entonces, de acuerdo con nuestro carácter: matiz muy fino, que convendría *señalar bien concretamente* a fin de que entrase en la conciencia de todos. El caso es que acentuando ciertos usos y dichos que se creen muy nuestros se va creando un carácter artificial que, por lo anodino, es detestable. Y así en muchísimas cosas. Por ejemplo: tiene que ver nada con nosotros el *foot-ball*? Y si se mira lo que tal juego añade a nuestro país, no ya en carácter, sino en cualquier otro orden, veremos que nada. Pero dejemos esta cuestión por lo vidriosa.

En ciertos lugares de Montevideo se dudaría de que se estuviese realmente aquí: tal es el número de cosas que a uno le rodean, todas de importación. Dirán: ¿no lo ha traído la vida moderna? Digo: nada de eso; sino el comercio e industria de otras tierras, que ya han invadido el país. Y hay barrios *en los que eso no ha podido contra el ambiente propio*, y pese a que allí también se expenden o se trafica en cosas que ha impuesto el vivir de hoy. Se debe a la gente que allí vive, más arraigada al suelo nativo, y menos frívola y menos expendedora y cultivadora de frivolidades. Tal calle, con tal puerta estirada y su banderola en abanico, con tal árbol (no un plátano) y con tal boliche u otro negocio y con tales tipos de hombres y mujeres, no puede ser más que de Montevideo. Pero repito: su carácter está en todas partes. Por esto, la muchacha elegante, con pretensiones europeizantes de francesa o inglesa, ¡es uruguaya! Y mal que le pese; y si le pesa, va mal. Y tal carácter no está en el mate,

ni en el poncho, ni en la canción: es algo más sutil, que todo lo satura y que tiene la misma claridad, la misma luz blanca de la ciudad. Y el hombre de esta ciudad es tan único como ella misma, con estas diez letras en hilera, ni bajando ni subiendo, bien igualitas, y que de puro sin expresión son inquietantes: MONTEVIDEO. Tenía que ser así: única hasta en el nombre.

Y aquí estamos, eje de todos los tornadizos vientos de estas regiones que trastornan las mentes y los cuerpos, en esta singular margen del gran Río: una casi península, como si quisiera adelantarse en el continente para marchar a la vanguardia. Nuestra posición geográfica, pues, nos marca un destino. Y en esto somos consecuentes.

Digo, entonces, ¡cuidado con salirse de la línea!, y digo más: podemos hacerlo todo (ahora aquí hablo de lo vital, de lo que podríamos llamar telúrico, que da aspecto propio a todo) y entonces *no cambiar lo propio por lo ajeno* (lo cual es un esnobismo imperdonable), sino, por el contrario, haciendo de lo ajeno substancia propia. Porque creo que pasó la época del coloniaje y la importación (hablo ahora, más que de todo, respecto a lo que se llama cultura) y así, ¡largo! con el que, literariamente, hable otro lenguaje que el nuestro natural (y no digo criollo), tanto si escribe, como si pinta, como si compone música. Ese, si no aprendió la lección de Europa a su debido tiempo, tanto peor para él, porque ya pasó el momento. Pero si se cree el otro, el que le da a la música de lo típico, que está mejor, se engaña: está peor, es más insoportable. Además, eso también pasó. ¿Y no se dio cuenta?

La realidad actual es otra cosa. Hecha por hombres que no duermen, por hombres que están en el presente de las cosas. Apegados a la vida y moldeados por ella. Y por tal razón *uruguayos* de hoy.

Y a eso quería venir a parar: *a las mujeres uruguayas de hoy y los hombres uruguayos de hoy*. O sea: el matiz propio en las cosas de hoy. No digo aquí europeo, sino simplemente aquello que ha trabado el tiempo. Y por esta razón es por la cual tanto paraliza o retrasa *a eso* el que va tras lo *típico retrospectivo* como el que va tras lo europeo, hoy ya igualmente retrospectivo. Porque lo de hoy es algo más real que todo eso; lo que levanta el espíritu de nuestro pueblo, el cual ya no está ni en un pasado ni en un porvenir, sino en un presente. Uruguayo, pues, del siglo XX, afirmándose sobre la propia personalidad y construyendo.

Si, *construyéndolo todo*. Y si, tras la novedad, en algo se fue demasiado aprisa, hoy, en un ritmo más lento y seguro, se construirá más positivamente. Se tendrán que reconsiderar muchas cosas y volver sobre ellas para ajustarlas.

Pues bien: el uruguayo de hoy debe decir: tenemos que ir a una positiva originalidad nuestra; positiva por lo franca y natural, que ya no sea ni un hacer de soñadores ni de aprendices, sino de hombres al fin conscientes que trabajan en un sentido francamente realista. Y entonces ese mismo hombre dirá: ¡abajo la simulación, abajo el teatro, abajo lo que carezca de sentido, lo que

no tenga lógica ni razón de ser, pues la época del ensayo ha pasado! Porque hoy vamos a cosas bien definidas y concretas. En una palabra: queremos construir con arte (que es decir con conocimiento) y con materias propias. Pues somos ya adultos.

Las cosas se desplazan y más aprisa de lo que pensamos. No nos dimos cuenta, y ya la plataforma cambió; es que el ritmo de hoy es acelerado. Y nosotros, afortunadamente, vamos a ese compás.

Si, las cosas se desplazan. Y este, ya casi ni tiempo de renovación es, por ser como he dicho de *construcción*. Y piénsese que el hombre que aún no se da cuenta de eso está laborando para eso. En todas las naciones, dos son los factores que establecen el eje sobre el que gira todo lo demás: *el factor político y los factores económico, industrial y comercial*. Pues bien, si comparamos cómo está eso aquí, ahora, con respecto a lo que fue, veremos que existe una enorme diferencia. Y tal diferencia es la que marca ya otra concepción en las cosas y es la que determina un hombre con otra mentalidad: *el uruguayo de hoy*.

Vamos a decir en qué consiste esa diferencia, si bien de una manera muy rápida. Es la siguiente: que el problema *local* desborda esa finalidad para transformarse en *problema nacional*; y siempre, naturalmente, sin perder de vista el primero. Esto es lo que da un carácter nuevo al problema. Por esto, antes dije que las cosas se desplazaban. La perspectiva que tal hecho determina es nueva y de una vastedad de que no se tenía idea. Sale así el hombre de su base chica y ha de lanzarse al mundo.

Pues bien, el artista, ¿qué ha de hacer o hace? Debe de hacer lo mismo: sin olvidar lo próximo, debe de tener en su mente al mundo. Y así, eso próximo adquirirá un nuevo carácter. Se agrandará de concepto, la escala será mayor, el espacio en que tendrá que moverse no tendrá límites. Trabajará en un grandioso conjunto. Y esto le determinará no solo una nueva visión sino otros tantos nuevos temas en los que no podía pensar. Además, sabrá que ha de elevar el tono. ¿Acaso no trabaja ya, desde ahora, al lado de otros maestros de otras tierras? Tiene, pues, que ponerse a su diapason.

El uruguayo de *hoy cambia en eso que acabamos de decir*. Y por esto también el artista, sea músico, pintor, poeta, arquitecto o literato. El resto se queda atrás: algo como cosa vieja, que fue; y algo que ni influye ni puede sumarse a eso, y que, dentro de lo cotidiano, se hace y se deshace cada día. Ya el artista de hoy, que va con preferencia a nuestro puerto (y no para hacer una nota pintoresca), saluda al gran transatlántico, se fija en las grúas, en las mercaderías allí amontonadas y mira al hombre que trabaja... y, si se quiere, ya ni ve la nota pintoresca del sol ni sus reflejos en el agua. Ve la enorme chimenea del vapor, las escalas, las cuerdas, los guinches y los traga aires y la masa enorme del navío. Ve los hangares, las letras y números; y otras señales y la locomotora que pasa... Ve todo eso como algo ideal, porque contempla *formas y no cosas*; y su arquitectura. ¿Qué quiere decir todo eso? Pues que pasó la época ro-

mántica de lo pintoresco y que se está frente a la *época dórica de la forma*. Y ya ni sabe en qué país está; pues sin darse cuenta está en lo universal. Y por tal hecho, ahora será más uruguayo que nunca. Uruguayo del siglo XX. Pues bien: de eso a *construir* va un paso, y él dará ese paso. Construirá con la *forma* y con el *tono*. Y recién entonces, *pintará*, y tendrá que pensar que lo que antes hacía era literatura.

Y después mira su obra: es universal, pero es de aquí. Por el momento dejemos eso. Vamos a otra cosa.

Decíamos al principio, que aquí debía levantarse una gran Escuela de Arte. No por su organización, no por su lujosa instalación, no por los medios de que dispondrá, y mil cosas así, sino *por su robusta vida real y efectiva* por responder a una *necesidad también real*. Siempre *la necesidad* ha sido el gran acicate del arte, como de todo. Y tomo aquí la palabra arte en su sentido más *alto*: de bien construir, de bien hacer con las reglas. Y entonces vemos que *esa necesidad*, al determinar un arte (en este caso, *plástico*), *como ha sido siempre en todos los tiempos y tierras*, se fija en una expresión *decorativa*. Pero aquí lo decorativo no será un adorno; será un arte, bien categóricamente, de *función social*. Con lo cual se dice, *un arte con base auténtica: real*.

No un arte naturalista (que siempre es un arte subjetivo, a base de personalidad y emoción fugaz), sino un arte férreamente *vinculado a la ciudad*: comentando o cantando su vida; poniéndola de relieve; mostrándola y hasta como guiándola. Y si he dicho *decorativo*, ha sido sólo para entendernos; pues en realidad tal arte es arte *monumental*, planista y bidimensional, *esquemático y sintético*; arte de grandes ritmos y reciamente ligado a la arquitectura.

Pues bien: si llegásemos con todo esto a una *verdad*, y no a una verdad parcial, unilateral, sino a una *verdad total* puesto que *en todos los sentidos* sin duda llegaríamos a dar nuestro matiz peculiar, entonces lo *de hoy* tendrá que ligarse forzosamente con lo *de ayer*.

Tal sería, a mi entender, la Escuela del Sur, que debiera de levantarse en esta margen oriental del Plata.

Si pintamos cualquier aspecto de la ciudad, una calle, un parque, etc., o un trozo de playa o un rincón del puerto, dando a la obra todo el verismo posible, poca cosa habremos hecho con respecto a la vida ya intensa de la urbe, a sus mil variados mecanismos intelectuales, morales, artísticos e industriales; y también de aspectos opuestos que hay en ella; y más que eso, en cuanto a la *idea* que tenemos de su importancia. Porque por tal medio *fragmentario* jamás podemos llegar a dar eso, y menos aún el concepto que tenemos de la ciudad. De ahí la razón de ser de un arte esquemático y *simbólico*. Arte que, desplazado del aspecto naturalista imitativo y descriptivo, corresponde a maravilla al espíritu de síntesis de hoy, y puede darnos todo aquello dentro de nuevos ritmos. Simbólicamente, el Río, la vibración de la usina o de las calles, la moral de su pueblo, su situación geográfica, sus anhelos, su maravillosa luz, el carácter de sus habitantes, los juegos y el arte; en fin, todo.

Con tal propósito, entonces, ya con conciencia de la magnitud de tal arte, y sea en el objeto chico o en el muro; tal arte, digo, ha de entrar en el ritmo, es decir, no sólo en las leyes fijas y eternas de la plástica, sino en el sistema de proporciones, a fin de que, por la *medida*, llegue a la unidad, que es decir a la armonía. Entonces, cada artista, con *independencia* (sea plástico o músico), pero unido en realidad a los demás por la ley que impone la *Regla armónica*, daría al conjunto de nuestro arte una *unidad* que ahora no tiene y debiera tener como siempre el arte grande en todas las épocas y tierras del mundo. Es decir: un estilo. El cual es bien cierto que acusa *una verdadera comprensión de los problemas del arte* y un *nivel superior*, en el que ya debiéramos estar.

Febrero 1935

Argentina

El marco: un problema de la plástica actual (1944). Rhod Rothfuss	420
Sobre arte concreto (1946). Edgar M. Bayley	422
Manifiesto blanco (1946). Lucio Fontana y estudiantes	423
Manifiesto Madí, Buenos Aires (1946). Gyula Kosice	426
Manifiesto invencionista, Buenos Aires (1946). Edgar Bayley, Antonio Caraduje, Simón Contreras, Manuel O. Espinosa, Claudio Girola, Alfredo Hlito, Enio Iommi, Obdulio Landi, Rafael Lozza, Raúl Lozza, R. V. D. Lozza, Tomás Maldonado, Alberto Molenberg, Primaldo Mónaco, Oscar Núñez, Lidy Prati, Jorge Souza, Matilde Werbin	428
Manifiesto perceptista, Buenos Aires (1949). Raúl Lozza	430
A propósito del marco (1950). Rhod Rothfuss	432
Significado y arte concreto (1953). Alfredo Hlito	433

El marco: un problema de la plástica actual (1944)

Rhod Rothfuss

Arturo nº 1, (Buenos Aires, verano de 1944), s. p.

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

Será necesario que surja un Cézanne, en el panorama plástico, con un concepto tan pictórico que le permitió decir: "He descubierto que el sol es una cosa que no se puede reproducir, pero que se puede representar"; o un Gauguin que escribió: "El arte primitivo procede del espíritu y amplía la naturaleza. El arte que se hace llamar refinado, procede de la sensualidad y sirve a la naturaleza. La naturaleza es la servidora del primero y el amo del segundo. Convirtiéndolo en su servidor, haciéndose adorar por el artista, lo envilece. Así es como hemos caído en el abominable error del naturalismo que comenzó con los griegos de Péricles..."¹, para que, lentamente, la pintura vuelva a sus viejas leyes, por tanto tiempo olvidadas.

Esto se concretará en 1907², con la aparición del cubismo, con el cual cobrarán nuevamente todo su valor en la creación del cuadro, las leyes de proporción, de colorido, la composición, y todo lo relativo a técnica.

El cubismo será definido sucintamente por Guillaume Apollinaire³ en "Le Temps" del 14 de octubre de 1914, refiriéndose al "Aspecto geométrico de esas pinturas, donde los artistas habían querido restituir, con una gran pureza, la realidad esencial." Y será este deseo de *expresar* la realidad de las cosas, lo que llevará la pintura a una plástica cada vez más abstracta, pasando por el futurismo, hasta culminar en las últimas épocas del cubismo, no-objetivismo, neoplasticismo y también, en su modo abstracto, el constructivismo.

En este momento, cuando más lejos parece que está el artista de la naturaleza, Vicente Huidobro⁴ dirá: "Nunca el hombre ha estado más cerca de la naturaleza, que ahora que no trata de imitarla en sus apariencias, sino haciendo como ella, imitándola en lo profundo de sus leyes constructivas, en la realización de un todo dentro del mecanismo de la producción de formas nuevas."

Pero, mientras se solucionaba el problema de la creación plástica, pura, la misma solución (por un principio dialéctico inquebrantable) creaba otro, que se siente

menos en el neoplasticismo y en el constructivismo, por su composición ortogonal, que en el cubismo o en el no-objetivismo, y fué: el marco.

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

Pronto se intuye ésto. Y los cuadros muestran las soluciones buscadas. Por ejemplo MAN RAY, LÉGER, BRAQUE y más cerca nuestro, el cubista de otoño Pettoruti⁵, entre otros, componen algunas de sus obras en círculos, elipses o polígonos, que inscriben en el cuadrilongo del marco. Pero esto no es tampoco una solución. Porque, precisamente es lo regular de esas figuras, el contorno ininterrumpido, simétrico, lo que domina la composición, cortándola.

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

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

1 Paul Gauguin, *Notes Éparses*.

2 Dado por Guillermo Janneau en ART CUBISTE.

3 Guillaume Apollinaire [Wilhelm Apollinaire de Kostrowitsky] (1880-1918), poeta francés, creador del término "surrealismo". Precursor, con sus "caligramas" de la escritura automática y pionero con sus "ideogramas" de lo que hoy se conoce como "poesía visual" [N. del Ed.].

4 Vicente Huidobro (1893-1948), poeta chileno, vinculado a diferentes movimientos de vanguardia y creador del conocido como creacionismo, que aboga por una creación poética autónoma, que encuentra su fin en sí misma [N. del Ed.].

5 Emilio Pettoruti (1892-1971), pintor argentino vinculado a distintos movimientos de vanguardia [N. del Ed.].

EL MARCO: UN PROBLEMA DE PLÁSTICA ACTUAL



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

Será necesario que surja un Cézanne, en el panorama plástico, con un concepto tan pictórico que le permitió decir: "He descubierto que el sol es una cosa que no se puede reproducir, pero que se puede representar"; o un Gauguin que escribió: "El arte primitivo procede del espíritu y amplía la naturaleza. El arte que se hace llamar refinado, procede de la sensualidad y sirve a la naturaleza. La naturaleza es la servidora del primero y el amo del segundo. Convirtiéndolo en su servidor, haciéndose adorar por el artista, lo envilece. Así es como hemos caído en el abominable error del naturalismo que comenzó con los griegos de Péricles..." (1), para que, lentamente, la pintura vuelva a sus viejas leyes, por tanto tiempo olvidadas.

Esto se concretará en 1907 (2), con la aparición del cubismo, con el cual cobrarán nuevamente todo su valor en la creación del cuadro, las leyes de proporción, de colorido, la composición, y todo lo relativo a técnica.

El cubismo será definido sucintamente por Guillaume Apollinaire en "Le Temps" del 14 de octubre de 1914, refiriéndose al "Aspecto geométrico de esas pinturas, donde los artistas habían querido restituir, con una gran pureza, la realidad esencial". Y será este deseo de expresar la realidad de las cosas, lo que llevará la pintura a una plástica cada vez más abstracta, pasando por el futurismo, hasta culminar en las últimas épocas del cubismo, no-objetivismo, neo-plasticismo y también, en su modo abstracto, el constructivismo.

(1) Paul Gauguin. — Notes Éparses.

(2) Dado por Guillermo Janneau en ART CUBISTE.

En este momento, cuando más lejos parece que está el artista de la naturaleza, Vicente Huidobro dirá: "Nunca el hombre ha estado más cerca de la naturaleza, que ahora que no trata de imitarla en sus apariencias, sino haciendo como ella, imitándola en lo profundo de sus leyes constructivas, en la realización de un todo dentro del mecanismo de la producción de formas nuevas."

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

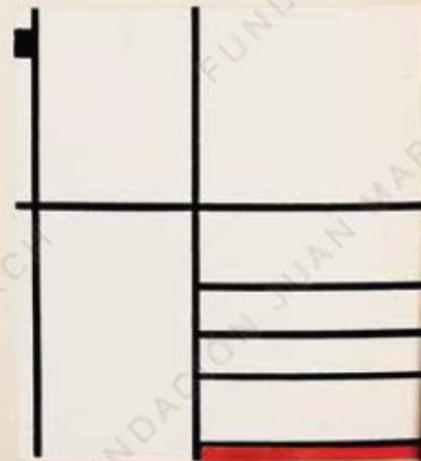
El cubismo y el no objetivismo, por sus composiciones basadas, ya en ritmos de líneas oblicuas, ya en figuras triangulares o poligonales, se crearon a sí mismos el problema de que un marco rectangular, cortaba el desarrollo plástico del tema. El cuadro, inevitablemente, quedaba reducido a un fragmento.

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

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

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

R H O D R O T H F U S S



Sobre arte concreto

(1946)

Edgar M. Bailey

Orientación. Buenos Aires, 20 de febrero de 1946, s.p.
El texto transcrito responde al recogido en :
VELÁSQUEZ, Luis (comp.), *Consonancia. La Abstracción Geométrica en Argentina y Venezuela. Años 40 y 50.* Caracas: ArtesanoGroup, 2007.

Los artistas y escritores enrolados en el movimiento de arte concreto parten, para la formulación de su estética, de una conciencia del mundo y de los medios para su transformación.

En todas las épocas, el estilo artístico ha guardado relación con la forma en que estaban organizadas las fuerzas productivas. Así a cada transformación económico-social han correspondido, tarde o temprano, otras¹ de carácter artístico, espiritual, etc.

La época que se inicia, época de reconstrucción y de socialismo, exige un arte acorde con la vida material de la sociedad que nace y se desarrolla. Pero este arte no puede fundarse ya en las formas representativas, que han constituido el denominador común de todas las escuelas y estilos artísticos del pasado, porque la representación en el arte es el trasunto espiritual de las organizaciones sociales clasistas, de aquellas en donde la vida mental, que se nutre de una diferenciación del grupo o del individuo con respecto al resto de la comunidad, impone a las obras de arte, el aditamento representativo, es decir, su enfrentamiento o relación con objetos y procesos ajenos a la vivencia estética.

En la actualidad, estamos en condiciones de afirmar que el valor de una obra de arte no reside ni ha residido nunca en un significado anecdótico, sino, por el contrario, en la fuerza y calidad de la invención que lo produce, esto es, en su poder de novedad o desplazamiento de valores sensibles. La imagen nueva ha nacido, hasta ahora, como signo de una realidad personal, natural, conceptual, etc., (según las condiciones sociales de la época), pero su valor estético no ha dependido del acuerdo con una realidad exterior, sino de su propia condición. Ha sido, por lo tanto, debido a la pobreza de los medios de copia, comunicación, conocimiento, etc., que el valor estético se ha cumplido hasta hoy en función de la anécdota. Así, cuando el progreso técnico-científico canceló la existencia social de las funciones accesorias de la obra, el artista moderno tomó conciencia de su cometido específico.

Esto no ha implicado, sin embargo, una evasión de las responsabilidades definidas que, frente a la transformación del mundo, corresponde al artista.

En efecto, el arte moderno, apreciado a través de las únicas manifestaciones que le son propias: las de carácter "abstracto" y concreto, se ha caracterizado por un permanente intento de participar en el mundo, no a través de la copia, sino por medio de la invención de realidades objetivas. Naturalmente, que, desde las primeras manifestaciones no figurativas a la fecha, se ha cumplido un evidente proceso. Desde los primitivos esfuerzos cubistas todavía trabados por la herencia abstracta y figurativa, se ha pasado a nuevas etapas, no menos importantes, por cierto, y sin cuyo análisis resulta aventurado establecer el retorno a la representación. En las nuevas etapas de la evolución pictórica, las tendencias concretas, inventivas, se han hecho cada vez más nítidas, hasta llegar, en nuestra época, a presidir movimientos de ponderable resonancia.

Porque lo que nació con las primeras experiencias no figurativas no fue la abstracción o el simbolismo, conceptos ya infecundos, que los nuevos artistas buscaban superar; la exaltación subjetiva, la abstracción y el símbolo habían constituido las formas típicas de las escuelas romántica y simbolista: si persistían en las nuevas producciones, ello ocurría a modo de resabio o lastre, y, de ninguna manera, en calidad esencial y definitiva; lo que había nacido, o mejor aún, lo que se hacía conciencia en los artistas y escritores, marcándoles rumbos diferentes de los consagrados, era la función inventiva que a ellos corresponde; no se trataba ni de nuevos modos de expresión ni de nuevos temas; lo que estaba en crisis era la idea misma de representación en la obra de arte.

Por no haberlo comprendido así, muchos críticos confundieron lamentablemente las obras que, en efecto, respondían a las nuevas necesidades creadoras, con las que continuaban, en el plano del subjetivismo escapista, la actitud contraria al realismo. No hacían diferencia entre lo que, misterioso y simbólico, exaltaba la evasión y negaba la realidad del mundo exterior, desesperadamente y el nuevo arte, afanoso de objetividad, que aspiraba a continuar bajo nuevas condiciones, la tradición humanista del antiguo realismo. Además, como para acentuar la incompreensión, algunos teóricos del nuevo humanismo, acuciados por la construcción urgente del mundo que nacía, establecieron, para el desarrollo artístico, las mismas bases del realismo individualista. Para ellos, el cambio, la adaptación a las nuevas condiciones técnicas y sociales, debía serlo solamente de fachada. Por el contrario, para los primeros realistas concretos, el arte social implicaba una transformación honda, de ningún modo circunscripta a una mera alteración del modelo. Una sociedad distinta surgía ante ellos; los viejos valores de diferencia eran substituidos por los de comunión; tocaba a su fin un tipo humano que, dominado en la mayor parte de su desarrollo histórico, por el miedo y el espíritu agresivo, había necesitado del signo, en su lucha contra las potencias desconocidas que lo obsedía².

Vemos, entonces que el arte concreto exalta, a diferencia del surrealismo y de otros movimientos decadentes, a los cuales es despropósito equipararlo, el dominio sobre la realidad inmediata y la invención para alegría y orgullo del hombre, de otras nuevas. Es antiobjetivo, pero no porque desprecie la objetividad, sino porque se resiste a copiarla, a convertir las obras en ficciones representativas y porque quiere, por el contrario, crear nuevos objetos.

Así, resulta que el arte concreto es realista, esto es, si resiste a que sus obras constituyan signos; es objetivo, inventivo, humanista y, lejos de complacerse en individualismos melancólicos, hermetismos o simbolismos misteriosos, afirma la necesidad de un arte colectivo y despojado de toda representación evidente o secreta.

"El arte no se imita a sí mismo, se continúa," ha dicho con acierto Léonce Rosenberg³. Porque, en otros tiempos, el propósito representativo haya desembocado en una invención auténtica, no hay razón para pensar que, cuando otras artes y técnicas se encargan más certeramente de copiar y comunicar el mismo propósito conduzca a idéntico resultado. Sólo en virtud de un empecinamiento romántico puede insistirse todavía en la pretensión de conciliar las finalidades concretas de la propaganda y la educación políticas con las difusas necesidades subjetivas, expresionistas, que, en el llamado "arte de propaganda," conspiran contra la inteligibilidad y el logro técnico del affiche, de la marcha popular, de los versos de exaltación colectiva, etc. En realidad, las artes aplicadas han adquirido desarrollo y eficacia, en la medida en que han desechado las interferencias que, bajo el pretexto "artístico," pretendían distraerlas de su contenido exclusivo y también, en la medida, en que han sabido aprovechar, además de los adelantos científicos e industriales, los hallazgos técnicos de los movimientos no representativos.

El arte concreto se define entonces, como una contribución ponderable a la liberación del hombre afirmando su dominio sobre el mundo, trabajando contra la ficción a través del acto inventivo y de las técnicas de propaganda y educación a cuyo progreso concurre.

1 'otros' en el original [N. del Ed.].

2 Contagio del francés *obséder*. Léase: 'obsesionaban' [N. del Ed.].

3 Léonce Rosenberg (1879-1947), coleccionista de arte francés, fundador de las galerías parisinas Haute Époque y l'Effort Moderne [N. del Ed.].

Manifiesto blanco

Lucio Fontana y estudiantes

Las transformaciones en los medios materiales de vida determinan los estados psíquicos del hombre a través de la historia.

Se transforma el sistema que dirige la civilización desde sus orígenes.

Su lugar, lo ocupa progresivamente el sistema opuesto en su esencia y en todas las formas. Se transformarán todas las condiciones de la vida de la sociedad y de cada individuo. Cada hombre vivirá en base a una organización integral del trabajo.

Los hallazgos desmesurados de la ciencia gravitan sobre esa nueva organización de la vida.

El descubrimiento de nuevas fuerzas físicas, el dominio sobre la materia y el espacio impone gradualmente al hombre condiciones que no han existido en toda la historia. La aplicación de esos hallazgos en todas las formas de la vida produce una modificación en la naturaleza del hombre. El hombre toma una estructura psíquica diferente.

Vivimos la edad de la mecánica.

El cartón pintado y el yeso erecto ya no tienen sentido.

Desde que fueron descubiertas las formas conocidas de arte en distintos momentos de la historia se cumple un proceso analítico dentro de cada arte. Cada una de ellas tuvo sus sistemas de ordenamiento independiente de los demás.

Se conocieron y desarrollaron todas las posibilidades, se expresó todo lo que se pudo expresar.

Condiciones idénticas del espíritu se expresa-

ban en la música, en la arquitectura, en la poesía. El hombre dividía sus energías en distintas manifestaciones respondiendo a esa necesidad de conocimiento.

El idealismo se practicó cuando la existencia no pudo ser explicada de un modo concreto.

Los mecanismos de la naturaleza eran ignorados. Se conocían los procesos de la inteligencia. Todo residía en las posibilidades propias de la inteligencia. El conocimiento consistió en enredadas especulaciones que muy pocas veces alcanzaban una verdad.

La plástica consistió en representaciones ideales de las formas conocidas, en imágenes a las que idealmente se les atribuía realidad. El espectador imaginaba un objeto detrás de otro, imaginaba la diferencia entre los músculos y las ropas representadas.

Hoy, el conocimiento experimental reemplaza al conocimiento imaginativo. Tenemos conciencia de un mundo que existe y se explica por sí mismo, y que no puede ser modificado por nuestras ideas.

Necesitamos un arte válido por él mismo. En el que no intervenga la idea que de él tengamos.

El materialismo establecido en todas las conciencias exige un arte en posesión de valores propios, alejado de la representación que hoy constituye una farsa. Los hombres de este siglo, forjados en ese materialismo nos hemos tornado insensibles ante la representación de las formas conocidas y la narración de experiencias constantemente repetidas. Se concibió la abstracción a la que se llegó progresivamente a través de la deformación.

NOSOTROS CONTINUAMOS LA EVOLUCION DEL ARTE

El arte se encuentra en un período de latencia. Hay una fuerza que el hombre no puede manifestar. Nosotros la expresamos en forma literal en este manifiesto.

Por eso pedimos a todos los hombres de ciencia del mundo que saben que el arte es una necesidad vital de la especie, que orienten una parte de sus investigaciones hacia el descubrimiento de esa sustancia luminosa y maleable y de los instrumentos que producirán sonidos, que permiten el desarrollo del arte tetradimensional.

Entregaremos a los experimentadores la documentación necesaria.

Las ideas no se refutan. Se encuentran en germen en la sociedad, luego los pensadores y los artistas las expresan.

Todas las cosas surgen por necesidad y son de valor en su época.

El subconciente [sic], magnífico receptáculo donde se alojan todas las imágenes que percibe el entendimiento, adopta la esencia y las formas de esas imágenes, aloja las nociones que informan la naturaleza del hombre.



Así, al transformarse el mundo objetivo se transforma lo que el subconsciente asimila, lo cual produce modificaciones en la forma de concebir del hombre.

La herencia histórica recibida de los estados anteriores de la civilización y la adaptación a las nuevas condiciones de la vida, se opera mediante esa función del subconsciente. El subconsciente moldea al individuo, lo integra y lo transforma. Le da la ordenación que recibe del mundo y que el individuo adopta. Todas las concepciones artísticas se han debido a la función del subconsciente.

La plástica se desarrolló en base a las formas de la naturaleza. Las manifestaciones del subconsciente se adaptaban plenamente a ellas debido a la concepción idealista de la existencia.

La conciencia materialista, es decir, la necesidad de cosas claramente comprobables, exige que las formas de arte surjan directamente del individuo, suprimida la adaptación a las formas naturales.

Un arte basado en formas creadas por el subconsciente, equilibradas por la razón, constituye una expresión verdadera del ser y una síntesis del momento histórico.

La posición de los artistas racionalistas es falsa. En su esfuerzo por sobreponer la razón y negar la función del subconsciente [sic], logran únicamente que su presencia sea menos visible. En cada una de sus obras notamos que esta facultad ha funcionado.

La razón no crea. En la creación de formas, su función está subordinada a la del subconsciente [sic].

En todas las actividades el hombre funciona con la totalidad de sus facultades. El libre desarrollo de todas ellas es una condición fundamental en la creación y en la interpretación del arte nuevo. El análisis y la síntesis, la meditación y la espontaneidad, la construcción y la sensación son valores que concurren a su integración en una unidad funcional. Y su desarrollo en la experiencia es el único camino que conduce a una manifestación completa del ser. La sociedad suprime la separación entre sus fuerzas y las integra en una sola fuerza mayor. La ciencia moderna se basa en la unificación progresiva entre sus elementos.

La humanidad integra sus valores y sus conocimientos. Es un movimiento arraigado en la historia por varios siglos de desarrollo.

De este nuevo estado de la conciencia surge un arte integral, en el cual el ser funciona y se manifiesta en su totalidad.

Pasados varios milenios de desarrollo artístico analítico, llega el momento de la síntesis. Antes la separación fué necesaria. Hoy constituye una desintegración de la unidad concebida.

Concebimos la síntesis como una suma de elementos físicos: color, sonido, movimiento, tiempo, espacio, integrando una unidad físico psíquica. Color, el elemento del espacio, sonido el elemento del tiempo y el movimiento que se desarrolla en el tiempo y en el espacio, Son las formas fundamenta-

les del arte nuevo, que contiene las cuatro dimensiones de la existencia. Tiempo y espacio.

El arte nuevo requiere la función de todas las energías del hombre, en la creación y en la interpretación. El ser se manifiesta íntegramente, con la plenitud de su vitalidad.

El arte nuevo toma sus elementos de la naturaleza.

La existencia, la naturaleza y la materia son una perfecta unidad. Se desarrollan en el tiempo y en el espacio.

El cambio es la condición esencial de la existencia.

El movimiento, la propiedad de evolucionar y desarrollarse es la condición básica de la materia. Esta existe en el movimiento y no de otra manera. Su desarrollo es eterno. El color y el sonido se encuentran en la naturaleza ligados a la materia.

La materia, el color y el sonido en movimiento, son los fenómenos cuyo desarrollo simultáneo integra el nuevo arte.

El color en volumen desarrollándose en el espacio adoptando formas sucesivas. El sonido producido por aparatos aún desconocidos. Los instrumentos de música no responden a la necesidad de grandes sonoridades ni producen sensaciones de la amplitud requerida.

La construcción de formas voluminosas en mutación mediante una sustancia plástica y movable.

Dispuestos en el espacio actúan en forma sincrónica, integran imágenes dinámicas.

Exaltamos así la naturaleza en todo su sentido.

La materia en movimiento manifiesta su existencia total y eterna, desarrollándose en el tiempo en el espacio, adoptando en su mutación distintos estados de la existencia.

Concebimos al hombre en su reencuentro con la naturaleza, en su necesidad de vincularse a ella para tomar nuevamente el ejercicio de sus valores originales. Postulamos una comprensión cabal de los valores primarios de la existencia, por eso instauramos en el arte los valores sustanciales de la naturaleza.

Presentamos la sustancia, no los accidentes. No representamos al hombre, ni a los demás animales ni a las otras formas. Estas son manifestaciones de la naturaleza, mutables en el tiempo, que cambian y desaparecen según la sucesión de los fenómenos. Sus condiciones físicas y psíquicas están sujetas a la materia y a su evolución. Nos dirigimos a la materia y a su evolución, fuentes generatrices de la existencia.

Tomamos la energía propia de la materia su necesidad de ser y desarrollarse.

Postulamos un arte libre de todo artificio estético. Practicamos lo que el hombre tiene de natural, de verdadero. Rechazamos las falsedades estéticas inventadas por el arte especulativo.

Nos ubicamos cerca de la naturaleza, como nunca lo ha estado el arte en su historia.

El amor a la naturaleza no nos impulsa a copiarla.

El sentimiento de belleza que nos trae la forma de una planta o de un pájaro o el sentimiento sexual que nos trae el cuerpo de una mujer, se desarrolla y obra en el hombre según su sensibilidad. Rechazamos las emociones particulares que nos producen formas determinadas. Nuestra intención es abordar en una síntesis todas las vivencias del hombre, que unidas a la función de sus condiciones naturales, constituya una manifestación propia del ser.

Tomamos como principio las primeras experiencias artísticas. Los hombres de la prehistoria que percibieron por primera vez un sonido producido por golpes dados sobre un cuerpo hueco, se sintieron subyugados por sus combinaciones rítmicas. Impulsados por la fuerza de sugestión del compás, debieron danzar hasta la embriaguez. Todo fué sensación en los hombres primitivos. Sensación ante la naturaleza desconocida, sensaciones musicales, sensación de ritmo. Nuestra intención es desarrollar esa condición original del hombre.

Pero este nuevo estado no responde a las exigencias del hombre actual.

Se requiere un cambio en la esencia y en la forma. Se requiere la superación de la pintura, de la escultura, de la poesía, de la música. Se necesita un arte mayor acorde con las exigencias del espíritu nuevo.

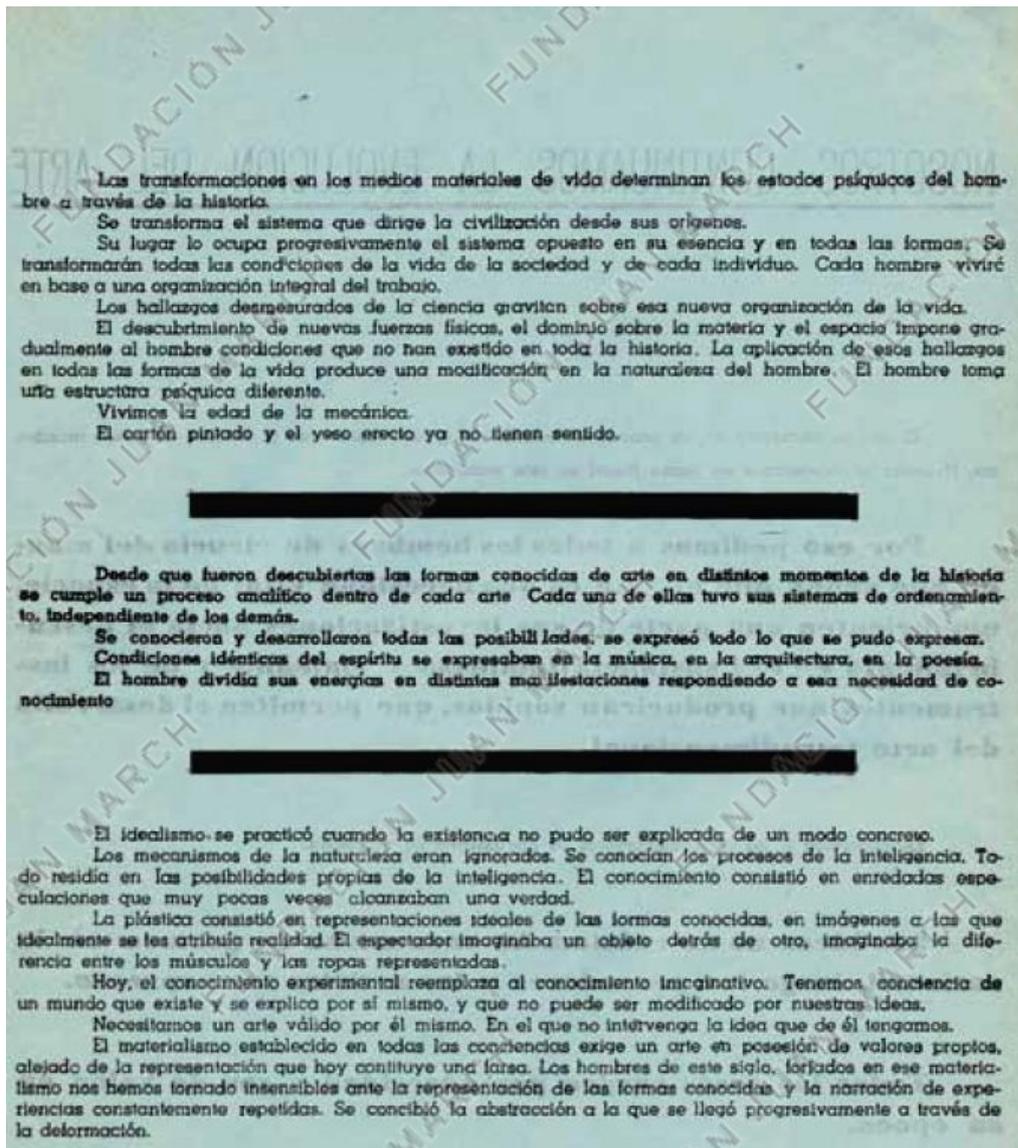
Las condiciones fundamentales del arte moderno se notan claramente desde el siglo XIII, en que comienza la representación del espacio. Los grandes maestros que aparecen sucesivamente dan nuevo impulso a esa tendencia. El espacio es representado con una amplitud cada vez mayor durante varios siglos.

Los barrocos dan un salto en ese sentido: lo representan con una grandiosidad aún no superada y agregan a la plástica la noción de tiempo. Las figuras parecen abandonar el plano y continuar en el espacio los movimientos representados.

Esta concepción fué la consecuencia del concepto de la existencia que se formaba en el hombre. La física de esa época, por primera vez explica la naturaleza por la dinámica. Se determina que el movimiento es una condición inmanente a la materia como principio de la comprensión del universo.

Llegado a este punto de la evolución la necesidad de movimiento es tan grande que no puede ser correspondida por la plástica. Entonces la evolución es continuada por la música. La pintura y la escultura entran en el neoclasicismo, verdadero pantano en la historia del arte, y quedan anuladas por el arte del tiempo. Conquistado el tiempo la necesidad de movimiento se manifestó plenamente. La liberación progresiva de los cánones dió a la música un dinamismo cada vez mayor (Bach, Mozart, Beethoven). El arte continúa desarrollándose en el sentido del movimiento.

La música mantuvo su dominio durante dos siglos y desde el impresionismo se desarrolla paralelamente a la plástica. DESDE ENTONCES LA EVOLUCION DEL HOMBRE ES UNA MARCHA HACIA EL MOVIMIENTO



DESARROLLADO EN EL TIEMPO Y EN EL ESPACIO. EN LA PINTURA SE SUPRIMEN PROGRESIVAMENTE LOS ELEMENTOS QUE NO PERMITEN LA IMPRESIÓN DE DINAMISMO.

Los impresionistas sacrificaban el dibujo y la composición. En el futurismo son eliminados algunos elementos y otros perdieron su importancia quedando subordinados a la sensación. El futurismo adopta el movimiento como único principio y único fin. Los cubistas negaban que su pintura fuera dinámica; la esencia del cubismo es la visión de la naturaleza en movimiento.

Cuando la música y la plástica unen su desarrollo en el impresionismo, la música se basa en sensaciones plásticas, la pintura parece estar disuelta en una atmósfera de sonido. En la mayoría de las obras de Rodin notamos que los volúmenes parecen girar en ese mismo ambiente de sonido. Su concepción es esencialmente dinámica y muchas veces llega a la exacerbación del movimiento. Ultimamente no se ha intuido "la forma"

del sonido? (Schoenberg¹) o una superposición o correlación de "planos sonoros"? (Scriabin²). Es evidente la semejanza entre las formas de Stravinsky [sic]³ y la planimetría cubista. El arte moderno se encuentra en un momento de transición en que se exige la ruptura con el arte anterior para dar lugar a nuevas concepciones. Este estado visto a través de una síntesis, es el paso del estatismo al dinamismo. Ubicado en esa transición no pudo desprenderse totalmente de la herencia renacentista. Empleó los mismos materiales y las mismas disciplinas para expresar una sensibilidad completamente transformada. Los elementos antiguos se emplearon en sentido contrario. Fueron fuerzas opuestas que estuvieron en pugna. Lo conocido y lo desconocido, el porvenir y el pasado. Por eso se multiplicaron las tendencias, apoyadas en valores opuestos y persiguiendo objetivos distintos aparentemente. Nosotros recogemos esa experiencia y la proyectamos hacia un porvenir claramente visible.

Concientes [sic] o inconcientes [sic] de esa bús-

queda los artistas modernos, no lo podían alcanzar. No disponían de los medios técnicos necesarios para dar movimiento a los cuerpos, sólo lo daban de un modo ilusorio representándolo por medios convencionales.

Se determina así la necesidad de nuevos materiales técnicos que permitan llegar al objetivo buscado. Esta circunstancia unida al desarrollo de la mecánica ha producido el cine, y su triunfo es un testimonio más sobre la orientación tomada por el espíritu hacia lo dinámico.

EL HOMBRE ESTA EXHAUSTO DE LAS FORMAS PICTÓRICAS, y ESCULTÓRICAS. SUS PROPIAS EXPERIENCIAS, SUS AGOBIADORAS REPETICIONES ATTESTIGUAN QUE ESTAS ARTES PERMANECEN ESTANCADAS EN VALORES AJENOS A NUESTRA CIVILIZACIÓN, SIN POSIBILIDAD DE DESARROLLARSE EN EL FUTURO.

La vida apacible ha desaparecido. La noción de lo rápido es constante en la vida del hombre.

La era artística de los colores y las formas paráliticas toca a su fin. El hombre se torna de más en más insensible a las imágenes clavadas sin indicios de vitalidad. Las antiguas imágenes inmóviles no satisfacen las apetencias del hombre nuevo formado en la necesidad de acción, en la convivencia con la mecánica, que le impone un dinamismo constante. La estética del movimiento orgánico reemplaza a la agotada estética de las formas fijas.

Invocando esta mutación operada en la naturaleza del hombre en los cambios psíquicos y morales y de todas las relaciones y actividades humanas, **abandonamos la práctica de las formas de arte conocidas y abordamos el desarrollo de un arte basado en la unidad del tiempo y del espacio.**

Bernardo Arias – Horacio Cazeneuve
Marcos Fridman

Pablo Arias – Rodolfo Burgos – Enrique Benito – César Bernal – Luis Coll – Alfredo Hansen – Jorge Rocamonte

COLOR SONIDO MOVIMIENTO

- 1 Arnold Schoenberg (1874-1951), compositor y pintor austriaco de origen judío, emigrado a los Estados Unidos, creador del dodecafonismo [N. del Ed.].
- 2 Aleksandr Nikoláievich Scriabin (1872-1915), compositor y pianista ruso [N. del Ed.].
- 3 Ígor Fiódorovich Stravinsky (1882-1971), compositor y director de orquesta ruso, gran innovador del ballet clásico [N. del Ed.].

Manifiesto Madí¹

Buenos Aires (1946)

Gyula Kosice

Publicado de nuevo en *Arte Madí Universal*, N° 0 (Buenos Aires, 1947), s. p.

Se reconocerá por Arte Madí² la organización de elementos propios de cada arte en su continuo³.

En ello está contenida la presencia, la ordenación dinámica móvil, el desarrollo del tema propio, la ludicidad y pluralidad como valores absolutos, quedando por lo tanto abolida toda ingerencia [*sic*] de los fenómenos de expresión, representación y significación.

El dibujo⁴ madí es una disposición de puntos y líneas sobre una superficie.

La pintura madí, color y bidimensionalidad. Marco recortado e irregular, superficie plana y superficie curva o cóncava. Planos articulados, con movimiento lineal, rotativo y de traslación.

La escultura madí⁵, tridimensionalidad, no color. Forma total y sólidos con ámbito, con movimientos de articulación, rotación, traslación, etc.

La arquitectura madí⁶, ambiente y formas móviles, desplazables.

La música madí, inscripción de sonidos en la sección áurea.

La poesía madí⁷, proposición inventada, conceptos e imágenes no traducibles por otro medio que no sea el lenguaje. Suceder conceptual puro.

Teatro madí, escenografía móvil, diálogo inventado.

La novela y cuento madí⁸, personajes y acción sin lugar ni tiempo localizados o en lugar y tiempo totalmente inventados.

La danza madí, cuerpo y movimientos circunscriptos⁹ a un ambiente medido, sin música.

En los países que alcanzaron la etapa culminante de su desarrollo industrial el viejo estado de cosas del realismo burgués desapareció casi por completo¹⁰; en ellos el naturalismo se bate en retirada y se defiende muy débilmente.

Es entonces cuando la abstracción, esencialmente expresiva, romántica, ocupa su lugar. En este orden es-

tán incluidas¹¹ las escuelas de arte figurativo, desde el cubismo hasta el surrealismo. Tales escuelas han respondido a necesidades ideológicas de la época y sus realizaciones son aportes inestimables a la solución de los problemas culturales planteados en nuestros días¹². No obstante ello, su tiempo histórico debe considerarse como perteneciente al pasado¹³. Por otro lado su insistencia en el tema "exterior" a sus cualidades propias es un retroceso al servicio del naturalismo contra el verdadero espíritu constructivo extendido¹⁴ por todos los países y culturas, como es el caso del expresionismo, surrealismo, constructivismo, etcétera.

Con lo "CONCRETO" –que, en realidad, es¹⁵ un gajo más joven de ese espíritu abstraccionista– se inicia el gran período del Arte No Figurativo, donde el artista, sirviéndose del elemento y su respectivo continuo¹⁶, crea la obra en toda su pureza, sin hibridaciones y objetos extraños a su esencia. Pero en lo CONCRETO¹⁷ hubo falta de universalidad y consecuencia de organización. Se cayó en hondas e insalvables contradicciones. Se conservaron¹⁸ los grandes vacíos y tabúes¹⁹ del arte del pasado en la pintura²⁰, escultura, poesía, etc., respectivamente superposición²¹, marco rectangular, atematismo plástico; lo estático, la referencia²² entre volumen y ámbito; proposiciones e imágenes gnoseológicas y traducibles gráficamente. La consecuencia de ello fue que el arte concreto no pudo oponerse seriamente, por intermedio de una teoría orgánica y práctica disciplinaria, a los movimientos intuicionistas, que, como el surrealismo, han ganado para sí todo el universo. De ahí el triunfo, a pesar de todas las condiciones en contrario de los impulsos instintivos contra la reflexión; de la intuición contra la conciencia; de la revelación del subconsciente²³ contra el análisis frío, el estudio y la detención rigurosa del creador ante las leyes del objeto a construir²⁴; del simbolismo, de lo hermético, de la magia, contra la realidad; de la metafísica contra la experiencia.

En cuanto a la teoría y conocimiento del arte campea en ellos la descripción subjetiva, idealista, reaccionaria.

Resumiendo: el arte antes de madí²⁵:

Un historicismo escolástico, idealista.

Una concepción irracional.

Una técnica académica.

Una composición unilateral, estática, falsa.

Una obra carente de verdadera esencialidad.

Una conciencia paralizada por sus contradicciones sin solución; impermeabilizada a la renovación permanente de la técnica y del estilo.

Contra todo ello se alza madí²⁶, confirmando el deseo fijo, absorbente del hombre de inventar y construir objetos dentro de los valores absolutos de lo eterno, junto a la humanidad en su lucha por la construcción de una nueva sociedad sin clases, que libere la energía y

domine el espacio y el tiempo en todos sus sentidos y la materia hasta sus últimas consecuencias.

Sin descripciones fundamentales referentes a la totalidad de la organización, no es posible construir el objeto ni hacerlo penetrar en el orden constante de la creación. Es así como el concepto invención queda definido en el campo de la técnica, y el de creación como una esencia definida totalmente.

Para el madismo, la invención es un "método" interno, superable, y la creación una totalidad incambiable. Madí, por lo tanto, INVENTA Y CREA.

Del MANIFIESTO DE LA ESCUELA -1946 Buenos Aires

- 1 Se transcribe aquí el texto publicado en 1946 firmado por Gyula Kosice. Un año después, en 1947, este mismo texto (con ligeras variantes, como consignamos en las notas) se publicará en el N° 0 de la revista *Arte Madí Universal*, sin firma [N. del Ed.].
- 2 Hasta aquí con mayúsculas en la versión de *Arte Madí Universal*, que añade '(Nemisorismo)'. En esta edición hay aquí un espacio vacío [N. del Ed.].
- 3 En la versión de *Arte Madí Universal* 'continuo' [N. del Ed.].
- 4 En la versión de *Arte Madí Universal* los términos dibujo, pintura, escultura, etc. aparecen en negritas [N. del Ed.].
- 5 'mádica' en la versión de *Arte Madí Universal* [N. del Ed.].
- 6 'madista' en la versión de *Arte Madí Universal* [N. del Ed.].
- 7 'madista' en la versión de *Arte Madí Universal* [N. del Ed.].
- 8 'madies' en la versión de *Arte Madí Universal* [N. del Ed.].
- 9 'circunscritos' en la versión de *Arte Madí Universal* [N. del Ed.].
- 10 'totalmente' en la versión de *Arte Madí Universal* [N. del Ed.].
- 11 'involucradas' en la versión de *Arte Madí Universal* [N. del Ed.].
- 12 'los problemas planteados a la cultura de nuestros días' en la versión de *Arte Madí Universal* [N. del Ed.].
- 13 'darse por pasado' en la versión de *Arte Madí Universal* [N. del Ed.].
- 14 'que se extiende' en la versión de *Arte Madí Universal* [N. del Ed.].
- 15 'en' en el original, evidentemente por 'es', como aparece en la versión de *Arte Madí Universal* [N. del Ed.].
- 16 'continuo' en la versión de *Arte Madí Universal* [N. del Ed.].
- 17 En la versión de *Arte Madí Universal*: en "lo CONCRETO" [N. del Ed.].
- 18 'se conservó' en la versión de *Arte Madí Universal* [N. del Ed.].
- 19 'tabus' en la versión de *Arte Madí Universal* [N. del Ed.].
- 20 'del arte antiguo, como ser en la pintura' en la versión de *Arte Madí Universal* [N. del Ed.].
- 21 'la superposición' en la versión de *Arte Madí Universal* [N. del Ed.].
- 22 'interferencia' en la versión de *Arte Madí Universal* [N. del Ed.].
- 23 'subconciente' en la versión de *Arte Madí Universal* [N. del Ed.].
- 24 'construirse' en la versión de *Arte Madí Universal* [N. del Ed.].
- 25 Con mayúscula en la versión de *Arte Madí Universal* [N. del Ed.].
- 26 Con mayúscula en la versión de *Arte Madí Universal* [N. del Ed.].

MANIFIESTO MADI

Se reconocerá por **Arte Madi**

la organización de elementos propios de cada arte en su continuo.

En ello está contenida la presencia, la ordenación dinámica móvil, el desarrollo del tema propio, la ludicidad y pluralidad como valores absolutos, quedando por lo tanto abolida toda ingerencia de los fenómenos de expresión, representación y significación.

El dibujo madi es una disposición de puntos y líneas sobre una superficie.

La pintura madi, color y bidimensionalidad. Marco recortado e irregular, superficie plana y superficie curva cóncava. Planos articulados, con movimiento lineal, rotativo y de traslación.

La escultura madi, tridimensionalidad, no color. Forma total y sólidos con ámbito, con movimiento de articulación, rotación, traslación, etcétera.

La arquitectura madi, ambiente y formas móviles, desplazables.

La música madi, inscripción de sonidos en la sección áurea.

La poesía madi, proposición inventada, conceptos e imágenes no traducibles por otro medio que no sea el lenguaje. Sucesos conceptuales puros.

Teatro madi, escenografía móvil, diálogo inventado.

La novela y cuento madi, personajes y acción sin lugar ni tiempo localizados o en lugar y tiempo totalmente inventados.

La danza madi, cuerpo y movimientos circunscritos a un ambiente medido, sin música.

En los países que alcanzaron la etapa culminante de su desarrollo industrial el viejo estado de cosas del realismo burgués desapareció casi por completo; en ellos el naturalismo se bate en retirada y se defiende muy débilmente.

Es entonces cuando la abstracción, esencialmente expresiva, romántica, ocupa su lugar. En este orden están incluidas las escuelas de arte figurativo, desde el cubismo hasta el surrealismo. Tales escuelas han respondido a necesidades ideológicas de la época y sus realizaciones son aportes inestimables para la solución de los problemas culturales planteados en nuestros días. No obstante ello, su tiempo histórico debe considerarse como perteneciente al pasado. Por otro lado, su insistencia en el tema "exterior" a sus cualidades propias es un retroceso al servicio del naturalismo contra el verdadero espíritu constructivo extendido por todos los países y culturas, como es el caso del expresionismo, surrealismo, constructivismo, etcétera.

Con lo CONCRETO -que, en realidad, es un gajo más joven de ese espíritu abstraccionista- se inicia el gran período del Arte No Figurativo donde el artista, sirviéndose del elemento y su respectivo continuo, crea la obra en toda su pureza, sin hibridaciones y objetos extraños a su esencia. Pero en lo CONCRETO hubo falta de universalidad y consecuencia de organización. Se cayó en hondas e insalvables contradicciones. Se conservaron los grandes vicios y tabúes del arte del pasado en la pintura, escultura, poesía, etc., respectivamente superposición, marco rectangular, atomismo plástico; lo estático, la referencia entre volumen y ámbito; proposiciones e imágenes gnoseológicas y traducibles gráficamente. La consecuencia de ello fue que el arte concreto no pudo oponerse seriamente, por intermedio de una teoría orgánica y pedagógica disciplinaria, a los movimientos intuicionistas que, como el surrealismo, han ganado para sí todo el universo. De ahí el triunfo, a pesar de todas las condiciones en contrario de los impulsos instintivos contra la reflexión; de la intuición contra la conciencia; de la revelación del subconsciente contra el análisis frío, el estudio y la detención rigurosa del creador ante las leyes del objeto a construir; del simbolismo, de lo hermético, de la magia contra la realidad; de la metafísica contra la experiencia.

En cuanto a la teoría y conocimiento del arte, campea en ellos la descripción subjetiva, idealista, reaccionaria.

Resumiendo, el arte antes de madi:

Un historicismo escolástico, idealista.

Una concepción irracional.

Una técnica académica.

Una composición unilateral, estática, falsa.

Una obra carente de verdadera esencialidad.

Una conciencia paralizada por sus contradicciones sin solución; imperecedera a la renovación permanente de la técnica y del estilo.

Contra todo ello se alza madi, confirmando el deseo feroz, abasurbante del hombre de inventar y construir objetos dentro de los valores absolutos de lo eterno, junto a la humanidad en su lucha por la construcción de una nueva sociedad sin clases, que libere la energía y domine el espacio y el tiempo en todos sus sentidos y la materia hasta sus últimas consecuencias.

Sin descripciones fundamentales referentes a la totalidad de la organización no es posible construir el objeto ni hacerlo penetrar en el orden constante de la creación. En así como el concepto invención queda definido en el campo de la técnica y el de creación como una esencia definida totalmente.

Para el madismo, la invención es un "módelo" interno, superable, y la creación una totalidad inamovible. Madi, por lo tanto, INVENTA Y CREA.



KOSICE

Del MANIFIESTO DE LA ESCUELA - 1948
Buenos Aires

GYULA KOSICE

Manifiesto invencionista

Buenos Aires (1946)

Texto sin título [conocido como “Manifiesto invencionista”], publicado en el catálogo de la Primera Exposición de la Asociación Arte Concreto-Invención, Salón Peuser, Buenos Aires, 18 de marzo-3 de abril de 1946, s. p.

El texto transcrito responde al recogido en:

VELÁSQUEZ, Luis (comp.), Consonancia. La Abstracción Geométrica en Argentina y Venezuela. Años 40 y 50. Caracas: ArtesanoGroup, 2007.

La era artística de la ficción representativa toca a su fin. El hombre se torna de más en más insensible a las imágenes ilusorias. Es decir, progresa en el sentido de su integración en el mundo. Las antiguas fantasmagorías no satisfacen ya las apetencias estéticas del hombre nuevo, formado en una realidad que ha exigido de él su presencia total, sin reservas.

Se clausura así la prehistoria del espíritu humano.

La estética científica reemplazará a la milenaria estética especulativa e idealista. Las consideraciones en torno a la naturaleza de lo Bello ya no tienen razón de ser. La metafísica de lo Bello ha muerto por agostamiento. Se impone ahora la física de la belleza.

No hay nada esotérico en el arte; los que se pretenden “iniciados” son unos falsarios.

El arte representativo muestra “realidades” estáticas, abstractamente frenadas. Y es que todo el arte representativo ha sido abstracto. Sólo por un mal enten-

dido idealista se dio en llamar abstractas a las experiencias estéticas no representativas. En verdad, a través de estas experiencias, hubiese o no conciencia de ello, se ha marchado en un sentido opuesto al de la abstracción; sus resultados, que han sido una exaltación de los valores concretos de la pintura, lo prueban de un modo irrecusable. La batalla librada por el arte llamado abstracto es, en el fondo, la batalla por la invención concreta.

El arte representativo tiende a amortiguar la energía cognoscitiva del hombre, a distraerlo de su propia potencia.

La materia prima del arte representativo ha sido siempre la ilusión.

Ilusión de espacio.

Ilusión de expresión.

Ilusión de realidad.

Ilusión de movimiento.

Formidable espejismo del cual el hombre ha retornado siempre defraudado y debilitado.

El arte concreto, en cambio, exalta el Ser, pues lo practica.

Arte de acto; genera la voluntad del acto.

Un arte presentativo contra un arte re-presentativo.

Que un poema o una pintura no sirvan para justificar una renuncia a la acción, sino que, por el contrario, contribuyan a colocar al hombre en el mundo. Los artistas concretos no estamos por encima de ninguna contienda. Estamos en todas las contiendas. Y en primera línea.

No más el arte como soporte de la diferencia. Por un arte que sirva, desde su propia esfera, a la nueva comunión que se yergue en el mundo.

Practicamos la técnica alegre. Sólo las técnicas agotadas se nutren de la tristeza, del resentimiento y de la confidencia.

Por el júbilo inventivo. Contra la nefasta polilla existencialista o romántica. Contra los subpoetas de la pequeña llaga y del pequeño drama íntimo. Contra todo arte de élites. Por un arte colectivo.

“Matar la óptica”; han dicho los surrealistas, los últimos mohicanos de la representación. EXALTAR LA ÓPTICA, decimos nosotros.

Lo fundamental: rodear al hombre de cosas reales y no de fantasmas.

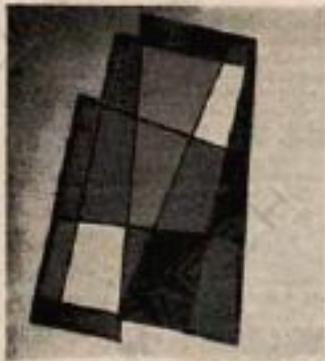
El arte concreto habitúa al hombre a la relación directa con las cosas y no con las ficciones de las cosas.

A una estética precisa, una técnica precisa. La función estética contra el “buen gusto”. La función blanca.

NI BUSCAR NI ENCONTRAR: INVENTAR.

Edgar Bayley, Antonio Caraduje, Simón Contreras, Manuel O. Espinosa, Claudio Girola, Alfredo Hlito, Enio Iommi, Obdulio Landi¹, Rafael Lozza, Raúl Lozza, R. V. D. Lozza, Tomás Maldonado, Alberto Molenberg, Primaldo Mónaco, Oscar Núñez, Lidy Prati, Jorge Souza, Matilde Werbin.

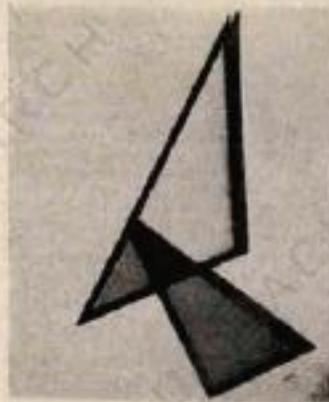
1 El nombre de Obdulio Landi no figura en algunas de las versiones del Manifiesto [N. del Ed.].



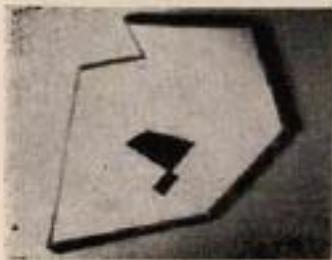
Jorge Souza



Prímido Manaco



Raúl Lozza



Tomas Maldonado



Manuel Espinosa

MANIFIESTO INVENCIONISTA¹⁾

La era artística de la ficción representativa llega a su fin. El hombre se torna de más en más humilde a las exigencias de su tiempo. En decir, progresa en el sentido de su integración en el mundo. Las antiguas fantasmas se desmenuzan ya las aperturas estéticas del hombre surgen, formando en una realidad que ha caído de él en presencia total, sus trazos.

No estancará así la proliferación del espíritu humano. La estética científica reconstruirá a la matemática cósmica especulativa e idealista. Las consideraciones en torno a la naturaleza de lo bello en su propia razón de ser. La metafísica de lo bello ha muerto por agotamiento. Se impone ahora la física de la belleza. No hay nada oculto en el arte; lo que se pretenda "intuición" son unos laberintos.

El arte representativo muestra "realidades" estéticas, abstractamente frías. Y es que todo el arte representativo ha sido abstracto. Sólo por un malentendido idealista se dio en llamar abstractas a las experiencias estéticas no representativas. En verdad, a través de estas experiencias, hubiere o no conciencia de ellas, se ha marchado en un sentido opuesto al de la abstracción; sus resultados, que han sido una exaltación de los valores concretos de la pintura, lo prueban de un modo irremisible. La batalla librada por el arte llamado abstracto es, en el fondo, la batalla por la invención concreta.

El arte representativo tiende a amortiguar la energía cognoscitiva del hombre, a distorsión de su propia potencia.

La materia prima del arte representativo ha sido siempre la ilusión.

Ilusión de espacio.

Ilusión de expresión.

Ilusión de realidad.

Ilusión de movimiento.

Fuerza de espejismo del cual el hombre ha retornado siempre decaído y debilitado.

El arte concreto, en cambio, exalta el ser, pues la practica.

Arte de acción; genera la voluntad del acto.

Que un poema o una pintura no sirvan para justificar una renuncia a la acción, sino que, por el contrario, contribuyan a colocar al hombre en el mundo. Los artistas concretos no estamos por encima de ninguna conciencia. Estamos en todas las conciencias. Y en primera línea.

No más el arte como soporte de la diferencia. Por un arte que obra, desde su propia esfera, a la nueva conciencia que se recoge en el mundo.

Practicamos la técnica aliger. Sólo las técnicas agotadas se nutren de la técnica, del conocimiento y de la conciencia.

Por el hecho inventivo. Contra la nefanda política existencialista o romántica. Contra las subterfugos de la técnica pura y del lenguaje de la técnica.

Contra todo arte de élites. Por un arte colectivo.

"Matar la técnica", han dicho los surrealistas. Los mismos nosotros, de la representación, EXALTAR LA OPTICA, declinamos nosotros.

En fundamental; volver al hombre de cosas reales y no de fantasmas.

El arte concreto habilita al hombre a la relación directa con las cosas y no con las ficciones de las cosas.

A una estética nueva, una estética nueva. La función estética es el "buen gusto". La función nueva.

NI BUSCAR NI ENCONTRAR: INTENTAR.

Edgar Pacheco, Antonio Casado, Simón Cuatrecasas, Manuel de los Angeles, Alfredo Bello, Elio Lora, Roberto Lora, Raúl Lozza, R. V. D. Lora, Tomás Maldonado, Alberto Molenberg, Prímido Manaco, Oscar Nájera, Lily Prati, Jorge Souza, María de Weis.

1) Manifiesto publicado con motivo de nuestra última exposición, realizada en el Salón Ponce en marzo de 1940.

Manifiesto perceptista

Buenos Aires (1949)

Raúl Lozza

Catálogo de la *Primera Exposición de pintura perceptista*, Galería de Arte Van Riel, Buenos Aires, 31 de octubre de 1949, s. p.

El texto transcrito responde al recogido en: VELÁSQUEZ, Luis (comp.), *Consonancia. La Abstracción Geométrica en Argentina y Venezuela. Años 40 y 50*. Caracas: ArtesanoGroup, 2007.

ante la decadencia y el espíritu negativo que involucra ya todo el mundo de la representación y de la interpretación en el arte figurativo, el **perceptismo** impone al observador una actitud dinámica hacia la acción y exaltación de su propia facultad activa, crea nuevas condiciones para la visión y la emoción estética, superando en el acto de la contemplación artística el viejo proceso temporal impuesto a la percepción visual, el que entraña el sojuzgamiento tanto de la facultad creadora del hombre como de los planos y de las relaciones en la realidad misma del arte.

ya en mi libro sobre el color señalo que, para un arte de espacio, es preciso exaltar objetivamente la sensación de la percepción visual mediante la estructura de la materia perceptiva. consiste en lograr, a través del conocimiento que nos facilita tanto la totalidad de nuestras sensaciones como nuestro poder mental, **una objetividad visual**.

en la pintura figurativa, los medios visibles que condicionan la estructura no se sustentan en las propias cualidades del color y de la forma, sino que el objeto

representado, su tridimensionalidad conocida por nuestra experiencia general, juega como **peso** y **equilibrio**.

por esa causa, el arte, a medida que se abstraía de representar los objetos conocidos del mundo que nos rodea, afrontaba un nuevo problema **arrimando** esos elementos materiales de la pintura mediante una intuición de sus valores.

el **perceptismo** supera esa etapa intuitiva existente aún en la pintura abstracta y concreta, y suprime el dualismo entre color y forma. al revolucionar las viejas normas, crea un nuevo concepto realista de estructura funcional; al superar la vieja contradicción de **forma** y **contenido**, recurre al método dialéctico que reconoce el propio proceso de elementos materiales.

los idealistas se han empeñado en unificar la **forma** y el **contenido** en el arte figurativo, sin superar las formas representativas, el símbolo o la anécdota plástica expresada sobre un fondo plástico, pero no han logrado conciliar lo inconciliable. en mi concepto y práctica del arte, **forma** y **contenido** constituyen un solo hecho real, indivisible, dado por la materia artística visible en su proceso mismo de creación e invención.

un arte de imitación, y no de transformación, no merece ya llamarse arte.

el perceptismo no se complementa con el medio, sino que impulsa su desarrollo. no es producto del medio, sino que está condicionado por su potencia renovadora.

con el nuevo concepto de estructura y la medida de percepción de los valores plásticos de relaciones, no he descubierto la piedra filosofal del arte, sino que todo ello significa la realidad práctica de una filosofía objetiva y materialista de la estética. la técnica, consustanciada al mismo proceso de creación del objeto estético, ha dejado de constituir una norma rígida, abstracta y purista, al margen de un supuesto contenido, para involucrar toda una actitud y todo un proceso de conciencia creadora.

por esa causa, no es el refugio de la pintura en un idealismo geométrico y matemático, sino la integridad a su realidad histórica y a la naturaleza inequívoca, inconfundible, de su función social, como hecho revolucionario y como proceso dialéctico de elementos materiales de creación.

el **perceptismo** no es un arte improvisado y de imaginación, sino de conocimiento, pues la imagen también es un objeto, cuya objetivación plástica significaría una representación. superando todo resabio prehistórico, la nueva pintura se afirma tanto contra el academicismo como contra los nuevos académicos **neo-realistas**.

contra el purismo platónico que acentúa la superficialidad e improvisación de una pintura metafísica basada erróneamente en elementos geométricos y matemáticos.

contra los **snobs** que se congregan como parásitos en torno a un arte paranoico, intimista y de salón que los sustenta.

contra todo resabio de interpretación individualista, cuyo resultado visible de mediocridad y decadencia marca el fin de la era representativa.

la pintura, como todo arte, ha de obedecer a una estructura. pero ésta ya no podrá reducirse al superficial acondicionamiento de imágenes o signos, sino que ha de constituir el producto mismo de un proceso, el de la propia materia visible y conocida en la práctica como realidad.

la sola actitud, en el arte, es una paradoja. ella es ajena a toda transformación, a toda revolución en el campo práctico de la creación y de la invención artística, porque carece de estructura objetiva. en la actividad espiritual, la sola actitud constituye un sofisma; pone de manifiesto la impotencia del intelectual que elude una posición concreta en un medio socialmente revolucionario.

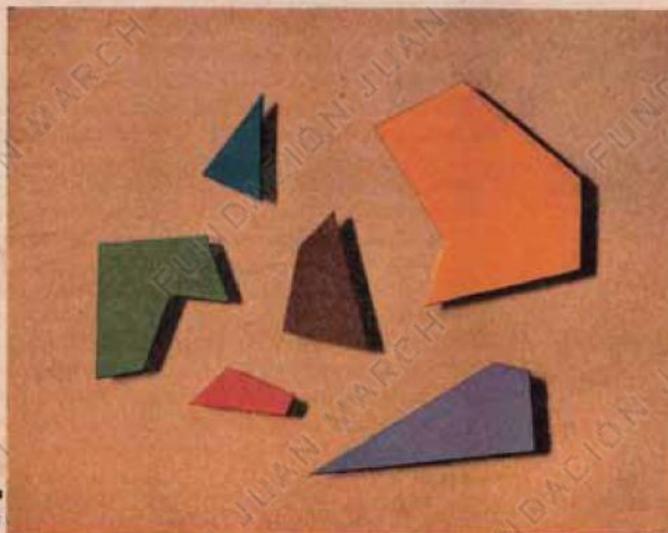
así, el **perceptismo** se manifiesta como la etapa superior y más avanzada de la pintura. inaugura una nueva era en el arte, y difiere de las demás escuelas abstractas y concretas en el hecho fundamental de haber logrado por vez primera la realidad del **plano-color**, un nuevo concepto de estructura consustanciado con el proceso práctico de los medios visibles de creación, y la superación de las contradicciones entre forma y contenido, razón de ser del arte representativo y pesadilla del arte abstracto.

van riel
galería de arte
florida 659
buenos aires

raúl lozza

primera exposición de pintura
p e r c e p t i s t a

31 de octubre
12 de noviembre
mil novecientos cuarenta y nueve



raúl lozza pintura
perceptista - nº 161



ante la decadencia y el espíritu negativo que involucra ya todo el mundo de la representación y de la interpretación en el arte figurativo, el **perceptismo** impone al observador una actitud dinámica hacia la acción y exaltación de su propia facultad activa, crea nuevas condiciones para la visión y la emoción estética, superando en el acto de la contemplación artística el viejo proceso temporal impuesto a la percepción visual, el que entraña el sojuzgamiento tanto de la facultad creadora del hombre como de los planos y de las relaciones en la realidad misma del arte.

ya en mi libro sobre el color señalo que, para un arte de espacio, es preciso exaltar objetivamente la sensación de la percepción visual mediante la estructura de la materia perceptiva. consiste en lograr, a través del conocimiento que nos facilita tanto la totalidad de nuestras sensaciones como nuestro poder mental, una **objetividad visual**.

en la pintura figurativa, los medios visibles que condicionan la estructura no se sustentan en las propias cualidades del color y de la forma, sino que el objeto representado, su tridimensionalidad conocida por nuestra experiencia general, juega como **peso y equilibrio**.

por esa causa, el arte, a medida que se abstraía de representar los objetos conocidos del mundo que nos rodea, afrontaba un nuevo problema **armando** esos elementos materiales de la pintura mediante una intuición de sus valores.

el **perceptismo** supera esa etapa intuitiva existente aún en la pintura abstracta y concreta, y suprime el dualismo entre color y forma. al revolucionar las viejas normas, crea un nuevo concepto realista de estructura funcional; al superar la vieja contradicción de **forma y contenido**, recurre al método dialéctico que reconoce el propio proceso de elementos materiales.

los idealistas se han empeñado en unificar la **forma** y el **contenido** en el arte figurativo, sin superar las formas representativas, el símbolo o la anécdota plástica expresada sobre un fondo plástica. pero no han logrado conciliar lo inconciliable. en mi concepto y práctica del arte, **forma y contenido** constituyen un solo hecho real, indivisible, dado por la materia artística visible en su proceso mismo de creación e invención.

un arte de imitación, y no de transformación, no merece ya llamarse arte.

A propósito del marco

(1950)

Rhod Rothfuss

Arte Madí Universal, n° 4 (Buenos Aires, 1950).

El cubismo, al abolir la representación naturalista en sus temas, planteó la revisión del concepto que impulsó a los pintores de todas las épocas a encerrar el cuadro dentro de un marco regular, la "ventana" desde la cual, aparentemente, se ve el mundo. En el año 1941, intenté la solución de este problema, que el cubismo no había resuelto (a pesar de las experiencias de Marcoussis¹). Los dos aspectos que se planteaban en este caso eran: si debía de haber una relación inmediata entre la estructura temática y el contorno o si por el contrario, se debía de continuar con la relación mediata del tema como el contorno a través de "fondos"; porque si bien el fondo, en la pintura naturalista es imprescindible para crear la ilusión de espacio, siempre es un elemento que crea en

la composición una solución de continuidad, es decir, que da un fragmento del tema, nunca la totalidad de él; de esto surgía que la pintura, al dejar de ser representativa, para encarar la creación de entidades, debía de ser resuelta como una unidad total, y de ninguna manera fragmentarla. La solución fue recortar el marco que parecía satisfacer plenamente este concepto, porque crea una composición discontinua.

Estas primeras experiencias las expuse en el Ateneo de Montevideo, en el año 1943, y teóricamente estas búsquedas fueron documentadas en el N° 1 del año 1944 de la revista "ARTURO". Al formarse el grupo "ARTE CONCRETO INVENCIÓN", estas experiencias pasan a formar el cuerpo de doctrina del mismo. Más tarde, el grupo se divide por la exclusión de algunos de sus integrantes, que han de permanecer utilizando la misma denominación, y en lo que respecta al núcleo central del movimiento toma el nombre de "MADI".

Desde Madí, este proceso evolutivo sigue su curso, y se analizan y fundamentan dos tipos de pinturas en razón de su construcción, y se caracterizan por su marco; ellas son: de marco recortado y de marco estructurado; en el sentido de que en el marco recortado se ha seguido un proceso de introversión, es decir se ha tomado un polilátero y se lo ha dividido (forma fraccionada) o simplemente se lo ha recortado sobre la base de un polilátero regular fraccionado; en este caso, la forma resultante siempre guarda memoria de la forma en que se generó, porque continuando las líneas fundamentales

de aquella, se puede reconstruir el polilátero regular en que fue concebido. En el caso del marco estructurado, el procedimiento es inverso, o sea de extraversión, se han compuesto los poliláteros partiendo de un centro o varios (formas compuestas).

De esto se desprende que en la pintura de marco recortado, al ser éste, en la casi totalidad de los casos, la única forma creada conscientemente adquiere una importancia fundamental, en detrimento de la composición de la pintura, que se reduce a una serie de casilleros, logrados por el trazado de líneas entre puntos del perímetro, y por lo tanto sin tema plástico, o bien, cuando lo tiene, entonces es necesario recurrir a formas de relleno (fondos) para cubrir los espacios que median entre el tema propiamente dicho y el marco, mientras que en la pintura de **marco estructurado**, este es el resultado final de un proceso de desarrollo y composición de un tema plástico estricto, no necesitando en ningún caso de elementos ajenos a sí, para su normal estructuración.

He aquí las razones que dieron origen al surgimiento de los nuevos conceptos, que sostienen, apoyados por razones dialécticas y científicas, estas teorías, contra los viejos métodos, dando lugar al surgimiento de infinitas perspectivas para el futuro de la pintura.

1 Louis Marcoussis [Ludwig Casimir Ladislas Markus] (1878-1941), pintor cubista y grabador polaco afincado en Francia [N. del Ed.].



Significado y arte concreto

(1953)

Alfredo Hlito

Nueva visión, n° 2-3 (Buenos Aires, enero 1953), donde se anota: Prefacio del catálogo de la exposición *Alfredo Hlito* en la "Galería U").

El observador ha debido conformarse, a menudo, con una noción negativa del arte concreto.

No me refiero a las nociones que se sustentan en criterios artísticos hostiles. Tampoco intento afirmar que el arte concreto carece en la actualidad de una fundamentación teórica lo suficientemente explícita. Al contrario.

El arte concreto ha sido demostrado más de una vez, y cualquiera sea la actitud que se adopte frente a los problemas que ha venido a plantear o a cancelar, es difícil mencionar otra forma de arte que, ante la necesidad de verificar sus propios postulados, haya solicitado una contribución mayor de las zonas más aparentemente alejadas del pensamiento y de la cultura. Me refiero aquí a otro grupo de nociones; son las encargadas de indicar en qué plano de la experiencia y de la sensibilidad está destinada a obrar una pintura o una escultura concreta.

Se ha creído, por ejemplo, que bastaba con señalar qué es lo que no se debe buscar en el arte concreto y, en efecto, el observador sabe ya qué es lo que no ha de encontrar en él, representación, anécdota literaria, símbolo. Estas nociones, desprendidas del contexto que les confiere un significado preciso y restringido, son puramente negativas. Sirven como advertencias y han resultado útiles en la medida que contribuyeron a crear una cierta convención en torno al arte concreto.

Una advertencia sí, pero no un programa. Porque sería tan absurdo suponer que el esfuerzo creador del artista concreto se agota en no representar las formas de la naturaleza como creer que el esfuerzo del artista figurativo termina cuando ha logrado no hacer arte concreto.

Ahora bien, mi propósito no es decir qué se debe buscar en una pintura o en una escultura concreta. La alternativa no es tan brutal. Las dificultades que presentaría un intento semejante son, por lo demás, comunes a toda forma de arte, cuando ésta no es arqueología o una convención adoptada entre otras convenciones igualmente eficaces. Si se considera que en toda obra de arte intervienen elementos sensibles y conceptuales íntimamente vinculados, se comprenderá que difícilmente podrá ser reducida, para facilitar su compren-



sión, a uno solo de sus elementos. Lo "intransmisible" no es necesariamente lo enigmático y lo misterioso es simplemente lo irremplazable de la experiencia.

Interesa, en cambio, destacar el carácter peculiar que reviste esa experiencia cuando se enfrenta con una forma de arte cuya significación estética ha de realizarse sin el concurso de las operaciones psico-mentales tradicionalmente asociadas al arte.

El reconocimiento mediante la forma pintada, esculpida o narrada, de realidades que pertenecen al orden habitual de la experiencia había permitido establecer un criterio estético de la forma y de lo significado que, parcialmente al menos podía aplicarse a las producciones artísticas del pasado. Reconocimiento y asociación eran considerados pues, con carácter subsidiario o absoluto, componentes de la percepción estética. El cubismo y el surrealismo, en la medida que conservaban todavía prolongaciones formales o simbólicas de los objetos, no determinaron una ruptura total con aquel criterio. Pero en una pintura o en una escultura concreta no se trata ya de reconocer total o parcialmente objetos determinados.

Esto ha hecho pensar que carecen de significación, como así también en un alejamiento de las condiciones normales en que tiene lugar la experiencia estética.

Sin embargo, lo que el observador tiene delante es sensiblemente coherente. Tiene "sentido".

Está comprobado que ante un agrupamiento de líneas o de puntos, la percepción, sin mediación alguna, puede discernir la presencia de un orden. La explicación no abandona con esto el nivel de lo sensorial que, para algunos es la única finalidad del arte concreto. Este simple hecho es ya importante. Revela que la percepción no es enteramente pasiva.

Pero en el "sentido" se incorporan además significados de alcance más vasto que el arte concreto no renuncia de ningún modo a expresar.

Se ha dicho que las líneas no llevan otra significación que la de los objetos de que son partes. Pero se olvida que es con líneas puras que el hombre ha elaborado un orden de percepciones -el geométrico- que, sin duda, es susceptible de desplazar significaciones nuevas. Por lo tanto, es inútil tratar de repetir la serie de operaciones prácticamente infinitas que condujeron a imaginar una figura geométrica ya que el sentido de esta última no hay que buscarlo en su génesis sino en su función.

Brasil

Manifiesto ruptura, São Paulo (1952). Lothar Charoux, Waldemar Cordeiro, Geraldo de Barros, Luiz Sacilotto y otros	436
Poesía concreta (1955). Augusto de Campos	438
Arte concreto: objeto y objetivo (1956). Décio Pignatari	440
Plano piloto para poesía concreta (1958). Augusto de Campos, Décio Pignatari y Haroldo de Campos	441
Manifiesto Neoconcreto, Río de Janeiro (1959). Ferreira Gullar	442
La muerte del plano (1960). Lygia Clark	444

Manifiesto ruptura

São Paulo (1952)

**Lothar Charoux, Waldemar Cordeiro,
Geraldo de Barros, Luiz Sacilotto y otros**

El manifiesto *ruptura* fue publicado con ocasión de la I Exposición del Grupo Ruptura, en el Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1952

charroux – cordeiro – de Barros – fejer – haar – sacilotto - wladyslaw

el arte antiguo fue grande, cuando fue inteligente.
sin embargo, nuestra inteligencia no puede ser la de Leonardo.
la historia ha dado un salto cualitativo:

¡ya no hay continuidad!

entonces distinguimos

- los que crean formas nuevas de principios viejos.
- los que crean formas nuevas de principios nuevos.

¿por qué?

El naturalismo científico del renacimiento - el método para representar el mundo exterior (tres dimensiones) sobre un plano (dos dimensiones) - ha agotado su misión histórica.

fue la crisis

fue la renovación

hoy lo nuevo puede ser diferenciado
con precisión de lo viejo. nosotros
rompemos con lo viejo por eso
afirmamos:

lo viejo es

- todas las variedades e hibridaciones del naturalismo;
- la mera negación del naturalismo, es decir, el naturalismo "erróneo" de los niños, de los locos, de los "primitivos", de los expresionistas, de los surrealistas, etc...
- el no figurativismo hedonista, producto del gusto gratuito, que busca la mera excitación del placer o del desagrado.

lo nuevo es

- las expresiones basadas en los nuevos principios artísticos;
- todas las expresiones que tienden a la renovación de los valores esenciales del arte visual (espacio-tiempo, movimiento y materia);
- la intuición artística dotada de principios claros e inteligentes y de grandes posibilidades de desarrollo práctico;
- conferir al arte un lugar definido en el marco del trabajo espiritual contemporáneo, considerándolo un medio de conocimiento deducible de conceptos, situándolo por encima de la opinión, exigiendo para su juicio un conocimiento previo.

el arte moderno no es ignorancia, nosotros estamos contra la ignorancia.

ruptura

charroux — cordeiro — de barras — fejer — haar — sacilotto — wladyslaw

a arte antiga foi grande, quando foi inteligente.

contudo, a nossa inteligência não pode ser a de Leonardo.

a história deu um salto qualitativo:

não há mais continuidade!

então nós distinguimos

- os que criam formas novas de princípios velhas.
- os que criam formas novas de princípios novos.

por que?

o naturalismo científico da renascença — o método para representar o mundo exterior (três dimensões) sobre um plano (duas dimensões) — esgotou a sua tarefa histórica.

foi a crise

foi a renovação

hoje o novo pode ser diferenciado precisamente do velho. nós rompermos com o velho por isto afirmamos:

é o velho

- tôdas as variedades e hibridações do naturalismo;
- a mera negação do naturalismo, isto é, o naturalismo "errado" das crianças, dos loucos, dos "primitivos" dos expressionistas, dos surrealistas, etc. . . .;
- o não-figurativismo hedonista, produto do gosto gratuito, que busca a mera excitação do prazer ou do desprazer.

é o novo

- as expressões baseadas nos novos princípios artísticos;
- tôdas as experiências que tendem à renovação dos valores essenciais da arte visual (espaço-tempo, movimento, e matéria);
- a intuição artística dotada de princípios claros e inteligentes e de grandes possibilidades de desenvolvimento prático;
- conferir à arte um lugar definido no quadro do trabalho espiritual contemporâneo, considerando-a um meio de conhecimento deduzível de conceitos, situando-a acima da opinião, exigindo para o seu juízo conhecimento prévio.

arte moderna não é ignorância, nós somos contra a ignorância.

Poesía concreta

(1955)

Augusto de Campos

Publicado originalmente en *Forum*, órgano oficial del Centro Acadêmico "22 de Agosto," de la Faculdade Paulista de Direito, año 1, n° III, octubre de 1955. Ante la imposibilidad de incluir una de las composiciones de la serie "poetamenos" (debido al elevado coste de la impresión en color), el autor añadió, junto a los poemas citados, la selección (final) de su poema "Ad Augustum per Augusta," prefiriendo no comentar su propio trabajo. No mucho tiempo después, se presentaron tres poemas de aquella serie en el espectáculo organizado por el grupo musical Ars Nova, a cuatro voces y con proyección simultánea de las respectivas diapositivas, en el Teatro de Arena, de São Paulo, los días 21 de noviembre y 5 de diciembre de 1955. En aquella ocasión, y con el mismo título, *Poesía Concreta*, el poeta leyó un texto sobre sus creaciones (cf. la revista *Código*, n° 11, Salvador, Bahía, 1986, que lo divulgó).

En sincronía con la terminología adoptada por las artes visuales y, hasta cierto punto, por la música de vanguardia (concretismo, música concreta), yo diría que hay una poesía concreta. Concreta en el sentido de que, dejando a un lado las pretensiones figurativas de la expresión (lo cual no quiere decir: dejando al margen el significado), en esta poesía las palabras funcionan como objetos autónomos. Si, a juicio de Sartre, la poesía se distingue de la prosa por el hecho de que para esta las palabras son signos, mientras que para aquella las palabras son cosas, aquí esa distinción de orden genérico se traslada a un nivel más agudo y literal, de modo que *los poemas concretos* se caracterizarían por una estructuración óptico-sonora irreversible y funcional y, por decirlo así, generadora de la idea, creando una entidad toda-dinámica, "verbivocovisual" -es el término joyceano- de palabras dúctiles, moldeables, amalgamables, a disposición del poema.

Como proceso consciente, puede decirse que todo empezó con la publicación de *Un Coup de Dés* (1897), el "poema-planta" de Mallarmé, la organización del pensamiento en "subdivisiones prismáticas de la Idea" y la espacialización visual del poema sobre la página. Con James Joyce², el autor de las novelas *Ulysses* (1914-1921) y *Finnegans Wake* (1922-1939), y su "técnica de palimpsesto," de narración simultánea a través de asociaciones sonoras. Con Ezra Pound³ y *The Cantos*, poema épico comenzado en torno a 1917, y en el que el poeta trabaja desde hace cuarenta años, empleando su método ideográfico, que permite agrupar coherente-

mente, como un mosaico, fragmentos de realidad díspares. Con E. E. Cummings⁴, que desintegra las palabras para crear con sus articulaciones una dialéctica de ojo y aliento, en contacto directo con la experiencia que haya inspirado el poema.

En Brasil, el primero que sintió estos nuevos problemas, al menos en ciertos aspectos, fue João Cabral de Melo Neto⁵. Arquitecto del verso, Cabral construye sus poemas como rasgos de cemento y cristal. En *Psicologia da Composição*, con la "Fábula de Anfion" y "Antiode" (1946-1947), alcanza la madurez expresiva que ya renunciara en *O Engenheiro*.

Flor é a palavra
flor, verso inscrito
no verso, como
manhãs no tempo⁶

nos dice, en "Antiode," y con ello no hace otra cosa que teoría de la poesía concreta.

"O Jogral e a Prostituta Negra" (1949)⁷ es otro salto constructivo de vanguardia, y esta vez logrado por un novísimo, Décio Pignatari. En este poema, Pignatari recurre a múltiples recursos "concretos" de composición: cortes, tmesis, "palabras-percha" (o sea, montajes de palabras que permiten la simultaneidad de los sentidos: *al(gema negra)cova=alcova, algema, gema negra, negra cova*)⁸, y todos ellos convergen hacia el tema del poeta torturado por la angustia de la expresión. Es la duda hamletiana aplicada al poeta y a la palabra poética: ¿hasta qué punto expresa o deja de expresar, "vela o revela"? Y he aquí al poeta, *clown-sacerdote* que compone con cartílagos y moluscos la poesía-prostituta negra-*hasard* que aquí -como ese "¿mudaria o Natal ou mudei eu?"⁹ del soneto de Machado de Assis- explota en un único verso: "cansada cornucópia entre festões de rosas murchas"¹⁰.

Haroldo de Campos es, por decirlo así, un "concreto" barroco, lo cual hace que trabaje preferentemente con imágenes y metáforas, que dispone en verdaderos bloques sonoros. En los fragmentos de "Ciropeia ou a Educação do Príncipe" (1952)¹¹ que hemos presentado, hay que señalar el uso especial de las palabras compuestas, con lo que se busca convertir la idea en ideogramas verbales de sonido.

- 1 Stéphane Mallarmé (1842-1898), poeta francés, cumbre del simbolismo y precursor de las vanguardias. *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (Una tirada de dados jamás deroga el azar), de 1897, representa un experimento audaz con el espacio en blanco y el verso y tipografía libres [N. del Ed.].
- 2 James [Augustine Aloysius] Joyce (1882-1941), escritor irlandés. Tanto su obra maestra, *Ulysses*, como *Finnegans Wake* experimentan con las posibilidades del lenguaje como vehículo del pensamiento, medio de comunicación y materia literaria [N. del Ed.].
- 3 Ezra Pound (1885-1972), poeta estadounidense. Tuvo un papel relevante, junto con Wyndham Lewis, en la funda-

ción del vorticism, término acuñado precisamente por él [N. del Ed.].

- 4 Edward Estlin Cummings (e. e. cummings) (1894-1962), pintor y escritor estadounidense. En sus poemas expresa las posibilidades significativas del lenguaje, recurriendo a la distorsión ortográfica y sintáctica y con frecuencia también a una tipografía inusual [N. del Ed.].
- 5 Se refiere al poeta brasileño João Cabral de Melo Neto (1920-1999). *O engenheiro* es de 1945 [N. del Ed.].
- 6 Flor es la palabra / flor, verso inscrito / en el verso, como / mañanas en el tiempo [N. del T.].
- 7 "El juglar y la prostituta negra" [N. del T.].
- 8 Intraducible al castellano sin que se pierda el juego de palabras, el poeta combina los vocablos *alcova* (alcoba), *algema* (esposas), *gema negra*, y *negra cova* (negra fosa) [N. del T.].
- 9 "¿Habrá cambiado la navidad o habré sido yo?" [N. del T.].
- 10 "Cansada cornucopia entre festones de rosas marchitas" [N. del T.].
- 11 "Ciropeia o la educación del príncipe" [N. del T.].



AUGUSTO DE CAMPOS
DÉCIO PIGNATARI
HAROLDO DE CAMPOS



TEORIA DA POESIA CONCRETA



TEXTOS CRÍTICOS
E MANIFESTOS
1950 - 1960



EDIÇÕES INVENÇÃO

Arte concreto: objeto y objetivo

(1956)

Décio Pignatari

ad – arquitetura e decoração, nº 20 (São Paulo, noviembre-diciembre 1956); publicado de nuevo en *Correio da Manhã* (Río de Janeiro, 6 febrero 1957), y en el "Suplemento Dominical" de *Jornal do Brasil* (Río de Janeiro, 21 abril 1957).

Por primera vez, los concretistas brasileños tienen la oportunidad de reunirse como presencia inmediata de realizaciones y como postulado de principios.

El concretismo visual ha efectuado ya sus primeras pruebas, circula, afina en el debate saneador, avanza con el rigor cualitativo basado en la información y en la conciencia crítica.

La poesía concreta, tras un período más o menos largo de investigaciones -para determinar los planos de escisión de su mecánica interna (Mallarmé, *Un Coup de Dés* - Pound - Joyce - Cummings - algunas experiencias dadaístas y futuristas - algunos postulados de Apollinaire)-, entra en su fase polémica. La muestra de poesía concreta tiene un carácter casi didáctico: fases de su desarrollo formal, paso del verso al ideograma, del ritmo lineal al ritmo espaciotemporal: nuevas condiciones para nuevas estructuraciones del lenguaje, esta relación de elementos verbicovisuales -como diría Joyce.

Una de las principales características del concretismo es el problema del movimiento, la estructura dinámica, la mecánica cualitativa. Y no es extraña esta referencia a la "mecánica": Norbert Wiener ya nos advertía (en *Cybernetics: the human use of human beings*¹) ante el error y la inútil añoranza individualista de juzgar peyorativamente todo lo que sea mecánico. Esto nos conduce a las relaciones entre la geometría y la pintura geométrica: la pintura geométrica es a la geometría lo que la arquitectura a la ingeniería. La lógica del ojo es sensible y sensorial, artística; la de la geometría, conceptual, discursiva, científica al fin y al cabo. No fue otra la razón por la que, en un número anterior de esta publicación y en este mismo local, el arquitecto Eduardo Corona² recordaba la necesidad de un contacto más estrecho entre los arquitectos y las artes visuales, como la pintura y el dibujo: "El aprendizaje de esas artes debería tomarse muy en serio en nuestras facultades, para formar a arquitectos más completos, más conocedores, al fin y al cabo, del Arte".

Por otra parte, los concretistas sienten también la urgencia de un contacto más íntimo con la arquitectura: el hecho que varios de ellos sean -cuando no arquitectos

o estudiantes de arquitectura- decoradores, paisajistas o dibujantes de escuadra y cartabón -actividades conectadas con el arte de la arquitectura- atestiguan dicha necesidad y dicha urgencia, como si su propio valor no fuera justificación suficiente, y su presencia en una revista de arquitectura y decoración. En cuanto a la poesía, ésta no es ajena al problema, como podría parecer a primera vista: los parentescos isomórficos de las diversas manifestaciones artísticas nunca serán un asunto menor. Abolido el verso, la poesía concreta se enfrenta a muchos problemas de espacio y tiempo (movimiento) que son comunes tanto a las artes visuales como a la arquitectura, sin olvidar la música más avanzada, la electrónica. Además, por ejemplo, el ideograma, monocromo o en color, puede funcionar perfectamente en una pared, interior o exterior.

Finalmente, cabe señalar que el concretismo no pretende alejar de la circulación aquellas tendencias cuya existencia misma prueba su necesidad en la dialéctica de la formación de la cultura. Al contrario, la actitud crítica del concretismo hace que éste absorba las preocupaciones de las demás corrientes artísticas, procurando superarlas a través de la impostación coherente, objetiva, de los problemas. Todas las manifestaciones visuales le interesan: desde los inconscientes descubrimientos en la fachada de una tintorería popular, o desde un anuncio luminoso, hasta la extraordinaria sabiduría pictórica de un Volpi, el poema máximo de Mallarmé o a los pomos de puerta dibujados por Max Bill, en la Hochschule für Gestaltung, en Ulm.

-
- 1 Traducción española: *Cibernética y sociedad*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1969; México: Fondo de Cultura Económica, 1984. Norbert Wiener (1894-1964), matemático estadounidense, es considerado el fundador de la cibernética [N. del Ed.].
 - 2 Arquitecto brasileño vinculado al Movimiento Moderno [N. del Ed.]. Poesía concreta

Plano piloto para poesía concreta

(1958)

Augusto de Campos, Décio Pignatari
y Haroldo de Campos

Noigandres n° 4 (1958)

poesía concreta: producto de una evolución crítica de formas, dando por cerrado el ciclo histórico del verso (unidad ritmicoformal), la poesía concreta comienza tomando conocimiento del espacio gráfico como agente estructural. espacio cualificado: estructura espaciotemporal, en vez del mero desenvolvimiento temporolinal. de ahí la importancia de la idea de ideograma, desde su sentido general de sintaxis espacial o visual, hasta su sentido específico (fenollosa/pound¹) del método de componer basado en la yuxtaposición directa –analógica y no lógica-discursiva– de los elementos. “il faut que notre intelligence s’habitue à comprendre synthético-idéographiquement au lieu de analytico-discursivement” (apollinaire). eisenstein²: ideograma y montaje.

precursores: mallarmé (*un coup de dés*, 1879): el primer salto cualitativo “subdivisions prismatiques de l’idée”; espacio (“blancs”) y recursos tipográficos como elementos sustantivos de la composición. pound (*the cantos*): método ideogramático. joyce (*ulysses* y *finnegans wake*): palabra-ideograma; interpenetración orgánica de tiempo y espacio. cummings: atomización de palabras, tipografía fisiognómica; valorización expresionista del espacio. apollinaire (*calligrammes*): como visión más que como realización. en brasil: oswald de andrade (1890-1954): “en comprimidos, minutos e poesía” joão cabral de melo neto (n. 1920, o engenheiro y a psicología da composição más la antiode): lenguaje directo, economía y arquitectura funcional del verso.

poesía concreta: tensión de palabras - cosas en el espacio-tiempo. estructura dinámica: multiplicidad de movimientos concomitantes. también en la música –por definición, un arte del tiempo– interviene el espacio (webern y sus seguidores. boulez y stockhausen; música concreta y electrónica³); en las artes visuales –espaciales por definición– interviene el tiempo (mondrian y la serie boogie-wogie, max bill, albers y la ambivalencia perceptiva; el arte concreto en general).

ideograma: apelación a la comunicación no-verbal. el poema concreto comunica su propia estructura: estructura contenido. el poema concreto es un objeto en y por sí mismo, no un intérprete de objetos exteriores y/o sensaciones más o menos subjetivas. su material, la palabra (sonido, forma visual, carga semántica). su

problema: un problema de funciones-relaciones de ese material. factores de proximidad y semejanza, psicología gestalt, ritmo: fuerza relacional. el poema concreto, usando el sistema fonético

(dígitos) y una sintaxis analógica, crea un área lingüística específica –“verbicovisual”– que participa de las ventajas de la comunicación no-verbal, sin abdicar de las virtualidades de la palabra. con el poema concreto ocurre el fenómeno de la metacomunicación: coincidencia y simultaneidad de la comunicación verbal y no-verbal, con la característica de que se trata de una comunicación de formas, de una estructura-contenido, no de la usual comunicación de mensajes.

la poesía concreta apunta al mínimo común múltiplo del lenguaje, de ahí su tendencia a la sustantivación y la verbificación: “la moneda concreta del habla” (sapir⁴). de ahí sus afinidades con las llamadas lenguas “aislantes” (chino): “¡cuanta menos gramática exterior posee la lengua china, tanto más le es inherente la gramática interior!” (humboldt citado por cassirer⁵) el chino ofrece un ejemplo de sintaxis puramente relacional basada exclusivamente en el orden de las palabras (ver fenollosa, sapir, cassirer).

Al conflicto de fondo-y-forma en busca de la identificación lo llamamos isomorfismo. paralelamente al isomorfismo fondo-forma se desenvuelve el isomorfismo espacio-tiempo, que genera movimiento. el isomorfismo, en un primer momento de la pragmática poética concreta, tiende a la fisionomía, a un movimiento imitativo de lo real (*motion*); predomina la forma orgánica y la fenomenología de la composición. en un nivel más avanzado, el isomorfismo tiende a resolverse en puro movimiento estructural (*movement*); en esta fase predomina la forma geométrica y la matemática de la composición

(racionalismo sensible)

renunciando a la disputa de lo “absoluto”, la poesía concreta permanece en el campo magnético del relativo perenne. cronomicrometrage del azar. control. cibernética. el poema como un mecanismo, regulándose a sí mismo: “feed-back”: la comunicación más rápida (implícito un problema de funcionalidad y de estructura) confiere al poema un valor positivo y guía su propia confección.

Poesía concreta: una responsabilidad integral frente al lenguaje. realismo total. contra una poesía de expresión, subjetiva y hedonística. Crear problemas exactos y resolverlos en términos de lenguaje sensible. un arte general de la palabra, el poema-producto. objeto útil.

post scriptum de 1961

“sin forma revolucionaria no hay arte revolucionario” (mayakovsky⁶)

1 Alude a la edición que Ezra Pound realizó de un texto manuscrito de Ernest Fenollosa, *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*, publicado por vez primera en 1920. Edición española: *El carácter de la escritura china como medio poético*. Madrid: Visor, 2001. Ernest Francisco Fenollosa (1853-1908), orientalista, historiador del arte

y poeta estadounidense de origen español [N. del Ed.].

2 Sergéi M. Eisenstein (1898-1948), director de cine y teatro ruso de origen judío, que desarrolla el concepto de “montaje”. Director, entre otras, de la famosa cinta *El acorazado Potemkin* [N. del Ed.].

3 Anton von Webern (1883-1945), compositor austriaco cuya aportación a la música serial fue notoria; Pierre Boulez (1925-), compositor y director de orquesta francés, uno de los principales representantes del serialismo integral; y Karlheinz Stockhausen (1928-2007), compositor alemán, innovador en el campo de la música electroacústica y serial [N. del Ed.].

4 El antropólogo y lingüista estadounidense Edward Sapir (1884-1939) fue uno de los pilares de la lingüística estructural [N. del Ed.].

5 Wilhelm von Humboldt [Friedrich Wilhelm Christian Carl Ferdinand, barón de Humboldt] (1767-1835), intelectual alemán, autor de estudios relevantes en el campo de la filosofía del lenguaje y de la configuración de las lenguas; Ernst Cassirer (1874-1945), filósofo de la cultura germano-sueco, cuyas aportaciones en el campo de la filosofía del lenguaje fueron centrales para la lingüística estructural [N. del Ed.].

6 Vladimir Mayakovski (1893-1930), poeta y dramaturgo ruso, iniciador del futurismo en Rusia [N. del Ed.].

Manifiesto neoconcreto

Río de Janeiro (1959)

Ferreira Gullar

Traducido de *Jornal do Brasil*, Suplemento dominical, Río de Janeiro, 22 de marzo de 1959, pp. 4-5.

La expresión neoconcreto indica una toma de postura frente al arte no-figurativo “geométrico” (neoplasticismo, constructivismo, suprematismo, escuela de Ulm) y particularmente frente al arte concreto, llevado a una peligrosa exacerbación racionalista. Trabajando en el campo de la pintura, de la escultura, del grabado y de la literatura, los artistas que participan en esta I Exposición Neoconcreta se encontraron, por fuerza de sus experiencias, ante la necesidad de revisar las posiciones teóricas adoptadas hasta ahora con relación al arte concreto, puesto que ninguna de ellas “comprende” de manera satisfactoria las posibilidades expresivas abiertas por esas experiencias.

Nacido con el cubismo, como reacción a la disgregación impresionista del lenguaje pictórico, era natural que el arte llamado geométrico se situase en una posición diametralmente opuesta a la de las facilidades técnicas y alusivas de la pintura corriente. Las nuevas conquistas de la física y de la mecánica, al abrir una perspectiva amplia al pensamiento objetivo, promoverían, en los continuadores de esa revolución, la tendencia a una racionalización cada vez mayor de los procesos y de los propósitos de la pintura. Una noción mecanicista de la construcción invadiría el lenguaje de los pintores y de los escultores, generando, a su vez, reacciones igualmente extremas, de carácter retrógrado, como el realismo mágico o irracionalista, como Dada y el surrealismo. Por lo tanto, no hay duda de que tras esas teorías que consagraban la objetividad de la ciencia y la precisión de la mecánica, los verdaderos artistas –como es el caso, por ejemplo, de Mondrian o Pevsner– construían su obra y, en ese cuerpo a cuerpo con la expresión, superaban, muchas veces, los límites impuestos por la teoría. Pero la obra de esos artistas ha sido hasta hoy interpretada desde presupuestos teóricos que esa misma obra negaba. Proponemos una reinterpretación del neoplasticismo, del constructivismo y de los demás movimientos afines, con base en sus conquistas de expresión y haciendo prevalecer la obra sobre la teoría. Si pretendiéramos entender la pintura de Mondrian a partir de sus teorías, estaríamos forzados a escoger entre las dos. O bien nos parece posible la profecía de una total integración del arte en la vida cotidiana –y vemos en la

obra de Mondrian los primeros pasos en ese sentido– o esa integración nos parece cada vez más remota, y su obra se nos muestra como una obra frustrada. O bien la vertical y la horizontal son en realidad los ritmos fundamentales del universo y la obra de Mondrian es la aplicación de ese principio universal, o el principio falla y resulta que su obra está fundamentada en una ilusión. Pero la verdad es que la obra de Mondrian está ahí, viva y fecunda, por encima de esas contradicciones teóricas. Para nada nos sirve ver en Mondrian al destructor de la superficie, del plano y de la línea, si no percibimos el nuevo espacio que esa destrucción construyó.

Lo mismo puede decirse de Vantongerloo o de Pevsner. No importa qué ecuaciones matemáticas estén en la raíz de una escultura o de una pintura de Vantongerloo, dado que sólo en la experiencia directa de la percepción la obra entrega la “significación” de sus ritmos y de sus colores. Que Pevsner haya partido o no de figuras de la geometría descriptiva es algo sin interés frente al nuevo espacio que sus esculturas generan y de la expresión cósmico-orgánica que, a través de él, sus formas revelan. Tendrá un interés cultural específico determinar las aproximaciones entre los objetos artísticos y los instrumentos científicos, entre la intuición del artista y el pensamiento objetivo del físico o del ingeniero. Pero desde el punto de vista estético, la obra empieza a interesar precisamente por lo que hay en ella que trasciende esas aproximaciones exteriores: por el universo de significaciones existenciales que ella, al mismo tiempo, amalgama y revela.

Malevitch, por haber reconocido la superioridad de la “pura sensibilidad en el arte”, puso sus definiciones teóricas a salvo de las limitaciones del racionalismo y del mecanicismo, proyectando en sus cuadros una dimensión trascendente que le garantiza hoy una notable actualidad. Pero Malevitch pagó cara su osadía de oponerse, simultáneamente, al figurativismo y a la abstracción mecanicista, siendo considerado hasta hoy, por ciertos teóricos racionalistas, como un ingenuo que no comprendía bien el verdadero sentido de la nueva plástica... En realidad, Malevitch ya expresaba, dentro de la pintura “geométrica”, una insatisfacción, una voluntad de trascendencia de lo racional y de lo sensorial, que se manifiesta hoy de una manera incontenible.

Lo neoconcreto, nacido de la necesidad de expresar la compleja realidad del hombre moderno con el lenguaje estructural de la nueva plástica, niega la validez de las actitudes científicas y positivistas en el arte y replantea el problema de la expresión, incorporando las nuevas dimensiones “verbales” creadas por el arte no-figurativo constructivo. El racionalismo despoja el arte de toda autonomía y sustituye las cualidades intransferibles de la obra de arte por nociones de la objetividad científica: así, los conceptos de forma, espacio, tiempo y estructura –que en el lenguaje de las artes están unidos a una significación existencial, emotiva y afectiva– se confunden con la aplicación teórica que de ellos hace la ciencia. En realidad, en nombre de ideas preconcebidas que hoy denuncia la filosofía (M. Merleau-Ponty¹, E. Cassirer, S.

Langer²) –y que se derrumban en todos los campos, empezando por la biología moderna, que supera el mecanicismo pavloviano– los concreto-racionalistas aún ven al hombre como una máquina entre máquinas y procuran limitar el arte a la expresión de esa realidad teórica.

No concebimos la obra de arte ni como “máquina” ni como “objeto”, sino como un cuasi-corpus, esto es, un ser cuya realidad no se agota en las relaciones exteriores de sus elementos; un ser que, analíticamente fraccionable en partes, sólo se entrega plenamente a una aproximación directa, fenomenológica. Creemos que la obra de arte supera el mecanismo material sobre el que reposa, no debido a alguna virtud extraterrenal: lo supera por trascender esas relaciones mecánicas (que la Gestalt tiene por objeto) y por crear para sí misma una significación tácita (M. Ponty) que aflora en ella por primera vez. Si tuviéramos que buscar un símil para la obra de arte no podríamos encontrarlo, por tanto, ni en la máquina ni en los objetos tomados objetivamente, sino, como S. Langer y W. Wleidlé [sic]³, en los organismos vivos. Además, esta comparación aún no bastaría para expresar la realidad específica del organismo estético.

Debido a que la obra de arte no se limita a ocupar un lugar en el espacio objetivo –sino que lo trasciende al fundamentar en él una significación nueva–, las nociones objetivas de tiempo, espacio, forma, estructura, color, etc., no son suficientes para comprender la obra de arte, para explicar cabalmente su “realidad”. La inexistencia de una terminología adecuada para expresar un mundo que no se rinde a las nociones llevó a la crítica de arte a emplear indiscriminadamente palabras que traicionan la complejidad de la obra creada. La influencia de la tecnología y de la ciencia se manifestó aquí también, hasta el punto de que hoy, invirtiéndose los papeles, ciertos artistas ofuscados por esa terminología, intentan hacer arte partiendo de esas nociones objetivas para aplicarlas como método creativo. Inevitablemente los artistas que actúan de esta manera sólo dan a conocer nociones a priori, puesto que están limitados por un método que ya les prescribe, de antemano, el resultado del trabajo. Esquivando la creación intuitiva, reduciéndose a un cuerpo objetivo en un espacio objetivo, el artista concreto racionalista, con sus cuadros, apenas reclama, de sí mismo y del espectador, una reacción de estímulo y reflejo: habla al ojo como instrumento y no al ojo como un modo humano de poseer el mundo y de darse a él; habla al ojo-máquina y no al ojo-cuerpo.

Dado que la obra de arte trasciende el espacio mecánico, en ella las nociones de causa y efecto pierden toda validez y las nociones de tiempo, espacio, forma y color están de tal modo integradas –ya que, como tales nociones, carecían de una existencia previa a la obra– que sería imposible hablar de ellas como términos que pueden descomponerse. El arte neoconcreto, afirmando la integración absoluta de esos elementos, da fe de que el vocabulario “geométrico” que utiliza puede asumir la expresión de realidades humanas complejas, tal como lo prueban muchas obras de Mondrian, Malevitch, Pevsner, Gabo, Sofía Taeuber-Arp, etc. Si incluso estos



artistas confundían a veces el concepto de forma mecánica con el de forma expresiva, urge aclarar que, en el lenguaje del arte, las formas llamadas geométricas pierden el carácter objetivo de la geometría para hacerse vehículo de la imaginación. La Gestalt, aun siendo una psicología causalista, resulta también insuficiente para hacernos comprender ese fenómeno que disuelve el espacio y la forma como realidades causalmente determinables y los presenta como tiempo, como espacialización de la obra. Entiéndase por espacialización de la obra el hecho de que esta está haciéndose presente continuamente, está siempre recobrando el impulso que la generó y del cual era, a su vez, origen. Y si esta descripción nos remite igualmente a la experiencia primera –plena– de lo real, es que el arte neoconcreto no pretende otra cosa que reavivar esa experiencia. El arte neoconcreto crea un nuevo espacio expresivo.

Esta posición es igualmente válida para la poesía neoconcreta que denuncia, en la poesía concreta, el mismo objetivismo mecanicista de la pintura. Los poetas concretos racionalistas también establecieron como ideal de su arte la imitación de la máquina. También para ellos el espacio y el tiempo no son sino relaciones exteriores entre palabras-objeto. Ahora, si eso es así, la página se reduce a un espacio gráfico y la palabra, a un

elemento de ese espacio. Como en la pintura, lo visual aquí se reduce a lo óptico y el poema no trasciende la dimensión gráfica. La poesía neoconcreta rechaza tales nociones espurias y, fiel a la naturaleza misma del lenguaje, reafirma el poema como un ser temporal. En el tiempo y en el espacio la palabra desdobra su compleja naturaleza significativa. La página en la poesía neoconcreta es la espacialización del tiempo verbal: es pausa, silencio, tiempo. No se trata, evidentemente, de volver al concepto de tiempo de la poesía discursiva, porque mientras en ésta el lenguaje fluye en forma sucesiva, en la poesía concreta el lenguaje se abre en duración. Por ende, al contrario del concretismo racionalista, que toma la palabra como objeto y la transforma en mera señal óptica, la poesía neoconcreta la devuelve a su condición de “verbo”; esto es, al modo humano de presentación de lo real. En la poesía neoconcreta el lenguaje no se escurre, sino que permanece.

A su vez, la prosa neoconcreta, abriendo un nuevo campo para las experiencias expresivas, recupera el lenguaje como flujo, superando sus contingencias sintácticas y dando un sentido nuevo, más amplio, a ciertas soluciones aceptadas hasta ahora, erróneamente, como poesía. Es así como, tanto en la pintura como en la poesía, en la prosa como en la escultura y en el grabado, el

arte neoconcreto reafirma la independencia de la creación artística frente al conocimiento objetivo (ciencia) y al conocimiento práctico (moral, política, industria, etc.).

Los participantes en esta I Exposición Neoconcreta no constituyen un “grupo”. No los unen principios dogmáticos. La afinidad evidente de las investigaciones que realizan en varios campos los ha acercado y los ha reunido aquí. El compromiso que los obliga, compromete, ante todo, a cada uno con su experiencia, y ellos estarán juntos mientras perdure la afinidad profunda que los aproximó.

AMÍLCAR DE CASTRO - FERREIRA GULLAR –
FRANZ WEISSMANN – LYGIA CLARK – LYGIA PAPE –
REYNALDO JARDIM – THEON SPANUDIS
RÍO DE JANEIRO, MARZO, 1959

- 1 Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), filósofo francés, autor de *Fenomenología de la percepción* (1945) [N. del Ed.].
- 2 Susanne Katherina Langer (1895-1985), filósofa de la cultura americana [N. del Ed.].
- 3 Wladimir Weidlé (1895-1979), crítico francés de origen ruso. Su ensayo *Les abeilles d'Aristée. Essai sur le destin actuel des lettres et des arts* (1936) tuvo gran repercusión en el ámbito artístico y literario [N. del Ed.].

La muerte del plano

(1960)

Lygia Clark

Traducido de la versión en portugués recogida en la página web de la artista: www.lygiaclark.org.br, bajo el epígrafe "arquivos".

El plano es un concepto creado por el hombre con un objetivo práctico: satisfacer su necesidad de equilibrio. El cuadrado, creación abstracta, es un producto del plano. Marcando arbitrariamente límites en el espacio, el plano le da al hombre una idea completamente falsa y racional de su propia realidad. De ahí conceptos como lo alto y lo bajo, el derecho y el revés, que contribuyen a destruir en el hombre el sentimiento de la totalidad. Es también esta la razón por la que el hombre proyectó su parte trascendente y le dio el nombre de Dios. Fue así como situó el problema de su existencia – inventándose el espejo de su propia espiritualidad.

El cuadrado adquiriría una significación mágica cuando el artista lo consideraba portador de una visión total del universo. Pero el plano ha muerto. La concepción filosófica que el hombre proyectaba sobre él ya no satisface, así como la idea de un Dios exterior al hombre.

Al cobrar conciencia de que se trataba de una poética de sí mismo proyectada hacia el exterior, este entendió al mismo tiempo la necesidad de reintegrar dicha poética como parte indivisible de su propia persona.

Fue asimismo esta introyección lo que reventó el rectángulo del lienzo. Este rectángulo, hecho añicos, nos lo hemos tragado, lo hemos absorbido. Antes, cuando el artista se situaba ante el rectángulo, se proyectaba sobre él y en esa proyección cargaba de transcendencia la superficie. Demoler el plano como soporte de la expresión es cobrar conciencia de la unidad como un todo vivo y orgánico. Somos un todo y ahora ha llegado el momento de reunir todos los fragmentos del caleidoscopio en el que se ha resquebrajado la idea del hombre, reduciéndola a añicos.

Nos hemos sumergido en la totalidad del cosmos; formamos parte de ese cosmos, vulnerables por todas partes: lo alto y lo bajo, lo derecho y lo izquierdo, en fin, el bien y el mal: todos ellos conceptos que se transforman.

El hombre contemporáneo se libera de las leyes de la gravedad espiritual. Aprende a flotar en la realidad cósmica, como en su propia realidad interior. Se siente invadido por el vértigo. Las muletas que lo sostenían caen lejos de sus brazos. Se siente como un niño que debe aprender a equilibrarse para sobrevivir. Es su primera experiencia; ahora comienza.

Venezuela

Manifiesto de Los Disidentes, París (1950). Los Disidentes	446
En torno a la pintura de hoy (1950). Narciso Debourg	447
Carta a Carlos Raúl Villanueva (1953). Jesús Rafael Soto	448
La integración de las artes (1957). Carlos Raúl Villanueva	449
Coloritmos (1957). Alejandro Otero	452
Sobre unas declaraciones disidentes del pintor Alejandro Otero Rodríguez (1957). Miguel Otero Silva	452
Carta a Miguel Otero Silva (1957). Alejandro Otero	454
El paréntesis de Los Disidentes (1988). Alejandro Otero	455
Boceto de portada y texto para el catálogo de la exposición <i>Calder</i> en el Museo de Bellas Artes de Caracas (1955). Alexander Calder	456
Carta a Carlos Raúl Villanueva (1958). Richard Neutra	457
Carta a Carlos Raúl Villanueva (1959). Alexander Calder	458
Carta a Carlos Raúl Villanueva (1963). Alejandro Otero	458

Manifiesto de Los Disidentes

París (1950)

matum est” venezolano con el que no seremos nunca sino una ruina.

- 1 ¿Hay aquí un juego de palabras: ‘nos rebelamos contra’ / ‘nos revelamos contral[ri]os a[.]’ o se trata de un simple error ortográfico? [N. del Ed.].

Los Disidentes

“Presentación” [Manifiesto NO], *Los Disidentes*, n° 5 (París, septiembre 1950), pp. 1-2. El texto transcrito responde al recogido en: VELÁSQUEZ, Luis (comp.), *Consonancia. La Abstracción Geométrica en Argentina y Venezuela. Años 40 y 50*. Caracas: ArtesanoGroup, 2007.

NOSOTROS no vinimos a París a seguir cursos de diplomacia, ni a adquirir una “cultura” con fines de comodidad personal. Vinimos a enfrentarnos con los problemas, a luchar con ellos, a aprender a llamar las cosas por su nombre, y por ello mismo no podemos mantenernos indiferentes ante el clima de falsedad que constituye la realidad cultural de Venezuela. A su mejoramiento creemos contribuir atacando sus defectos con la mayor crudeza, haciendo recaer las culpas sobre los verdaderos responsables o quienes les apoyan.

Buena parte de la tarea que emprendemos no nos corresponde, pero ante la indiferencia de aquellos a quienes les incumbe, no hemos vacilado en hacerla nuestra, puntualizando también todo cuanto podamos.

Somos venezolanos (y continuaremos siéndolo) y hemos sido las primeras víctimas de ese estado lamentable de cosas. Hoy nos revelamos¹ contra ellas, y hablamos alto porque es necesario.

Vamos contra lo que nos parece regresivo o estacionario, contra lo que tiene una falsa función. Hemos sido resultado y testigos de mucho absurdo, y mal andaríamos si no pudiéramos decir lo que pensamos, en la forma en que creemos necesario decirlo.

Hemos querido decir “NO” ahora y después de “Los Disidentes”. “NO” es la tradición que queremos instaurar. El “NO” venezolano que nos cuesta tanto decir. “NO” a los falsos Salones de Arte Oficial.

“NO” a ese anacrónico archivo de anacronismo que se llama Museo de Bellas Artes.

“NO” a la Escuela de Artes Plásticas y sus promociones de falsos impresionistas.

“NO” a las exposiciones de mercaderes nacionales y extranjeros que se cuentan por cientos cada año en el Museo.

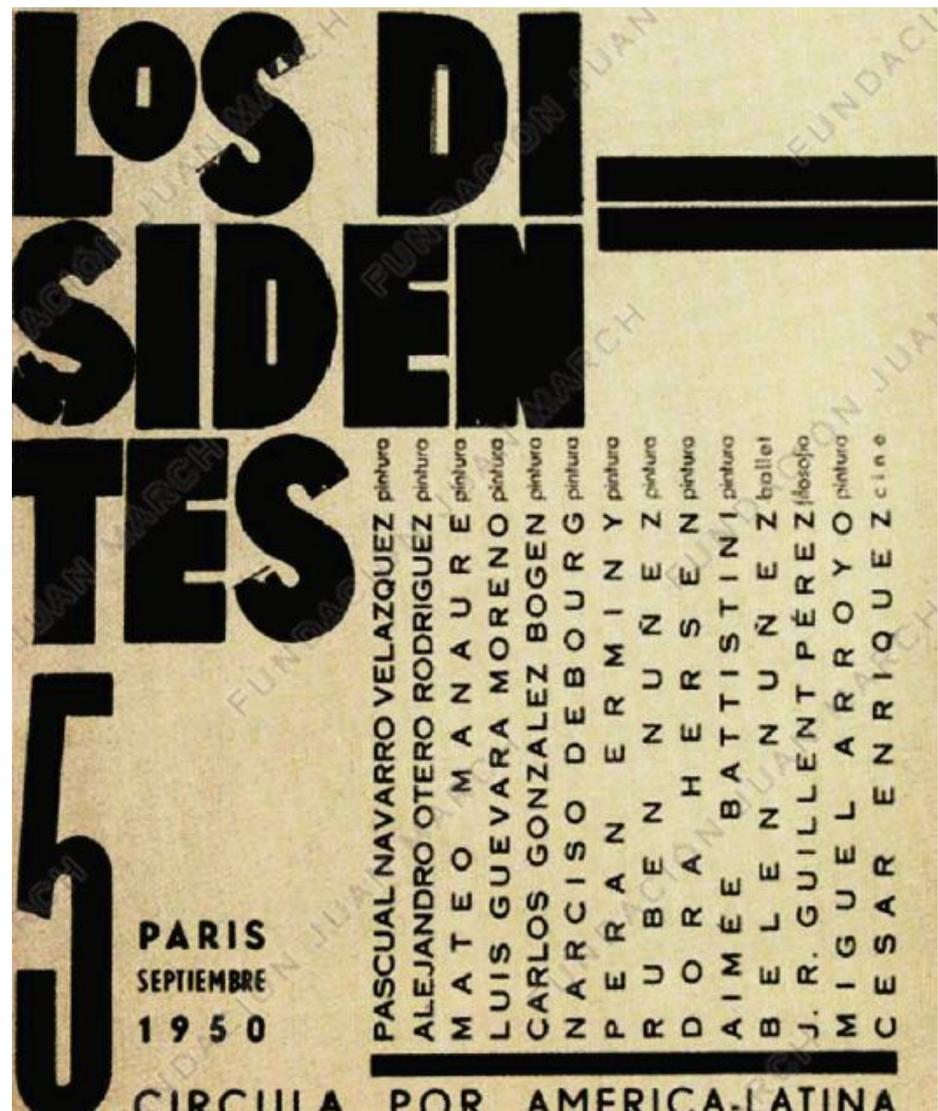
“NO” a los falsos críticos de arte.

“NO” a los falsos músicos folkloristas.

“NO” a los falsos poetas y escritores llena-cuartillas.

“NO” a los periódicos que apoyan tanto absurdo, y al público que va todos los días dócilmente al matadero.

Decimos “NO” de una vez para todas; al “consu-



En torno a la pintura de hoy (1950)

Narciso Debourg

Los Disidentes, nº 4 (París, junio 1950), pp. 1-3. El texto transcrito responde al recogido en: VELÁSQUEZ, Luis (comp.), *Consonancia. La Abstracción Geométrica en Argentina y Venezuela. Años 40 y 50*. Caracas: ArtesanoGroup, 2007.

Al entrar en materia sobre este tema, es mi propósito enfocar un problema íntimo que se acrecienta y complica, a medida que me adentro en este mundo plástico contemporáneo que me rodea. Por razones de tiempo dentro de esta nueva esfera conceptual se nos hace por demás difícil en el presente, identificarnos de una manera definitiva con una u otra de las diversas corrientes que pugnan en esta nueva era regeneradora de las artes plásticas.

Para un joven artista hispanoamericano, es un duro problema situarse en este nuevo mundo identificarlo con su propia realidad. El europeo nos lleva la ventaja de haber vivido en el escenario mismo en el que se han desarrollado los movimientos culminantes de la cultura de Occidente. Él ha podido tener una visión clara de esa realidad, por haber sido al mismo tiempo, factor y producto de las grandes transformaciones de la cultura europea.

Salidos de un mundo en el que por razones históricas hemos adquirido una formación casi exclusivamente romántica, al enfrentarnos a Europa, este mundo se nos presenta con un enorme nivel de desarrollo intelectual por el que nosotros no hemos pasado todavía.

La labor de revisión que por causa de una formación defectuosa se nos impone, exige un determinado espacio de tiempo para adquirir una capacidad de selección que nos permita aceptar y rechazar a conciencia en el terreno de la realización personal. Y es por esto que se nos dificulta en lo inmediato establecer sin titubeos un punto de partida seguro en el terreno de la obra.

Al llegar a Europa, sentimos el choque de lo realmente actual, con aquello que erróneamente sustentábamos como tal: un mundo nuevo que paradójicamente hallábamos en el viejo, nos hace recomenzar.

Después de un recorrido general sobre lo antes ya visto en arte, en el que se observan ambientes, personalidades, etc., que han dado origen a las diversas corrientes, llegamos a este arte contemporáneo no-figurativo, más combatido aún que como lo fuera el romanticismo, impresionismo, cubismo, o cualquier otra tendencia revolucionaria, que al final se impusieron por

razón lógica de evolución y de sinceridad con un presente. En arte no hay más norma estable que la de creación.

De una etapa corporativista, en la que pueblos y escuelas aunaban esfuerzos para ejecutar obras que traducían las diferentes manifestaciones espirituales de las épocas, el arte fué pasando a un período más individualista que va poniendo de relieve, en cada caso, y a medida que se acentúa el proceso, las tentativas, cada vez más personales de cada creador.

El arte no-figurativo de hoy, al mismo tiempo que culminación de esa etapa individualista, se nos presenta, como un nuevo período en el que el artista, despojándose de todo canon tradicional y de la naturaleza como punto de partida, llega hasta comprometer en ello los fundamentos de su propia existencia.

Partiendo de lo inobjetivo, el artista contemporáneo tiene por tarea, imponer un arte que lo señale intrínsecamente como creador de belleza, en reacción contra lo anecdótico y lo vano.

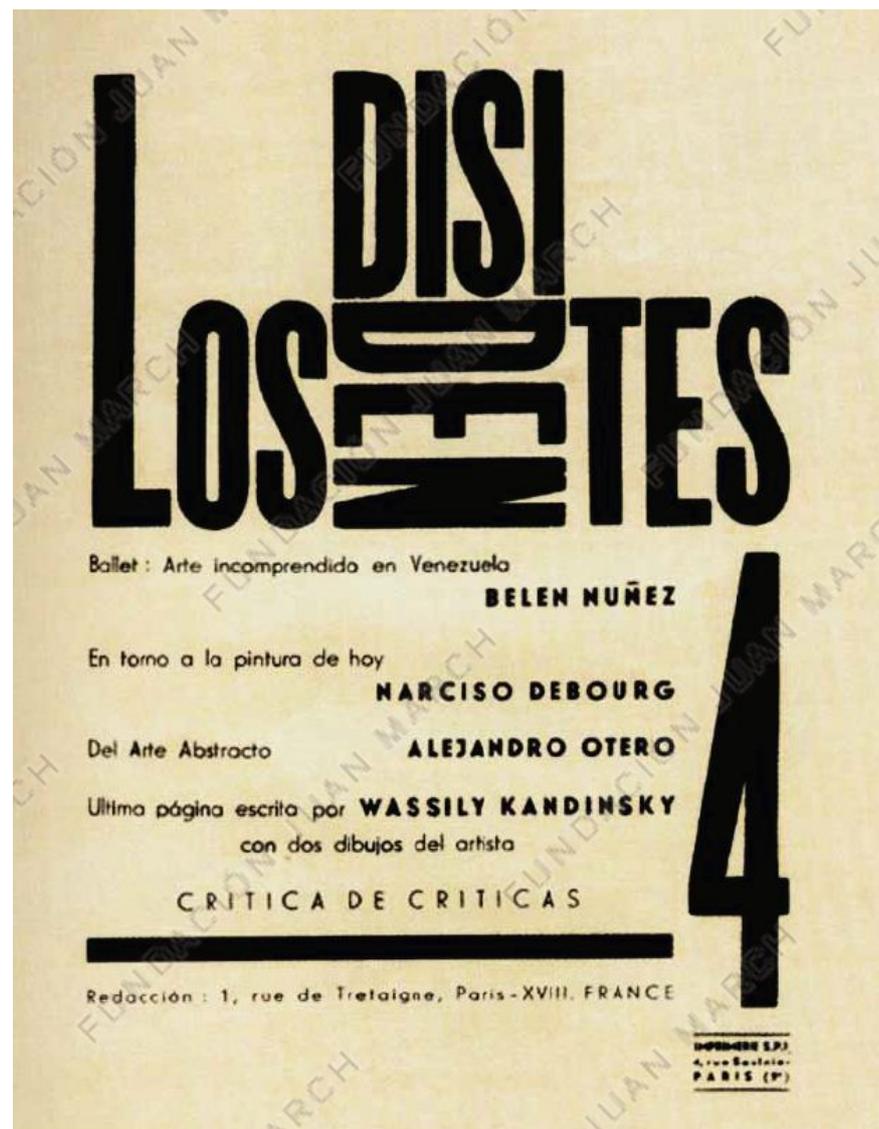
Una primera visión sobre ese arte no-figurativo de que hablamos nos revela dos corrientes principales: una romántica, nacida del instinto puro, eminentemente colorista y, en parte, ligada a los aportes de Matisse, Bonnard y de los fauves (Manesier, Lapicque, Le Moal, Singier, Bazaine, de un lado, y de otro, Schneider, Hartung, Soulages, Dewasne, Vassarely [sic], Cicero Días).

La otra tendencia, más intelectualizante, de ascendencia cubista y neoplástica, incluye: Magnelli, Herbin, Arden Quin, Lohse, Bolotowsky.

Estas dos corrientes surgieron con los aportes mismos de los creadores del arte abstracto. El "mundo interior" proclamado por Kandinsky y la depuración radical de Malevitch y de Mondrian.

Los aportes de Klee y de Miró son otras perspectivas importantes que entran en juego en las posibilidades del arte de hoy.

En ese universo nos debatimos, tratando de superar día a día nuestras desventajas de sudamericanos, estimulados por una potente y doble fé, fé en América y en Europa.



Carta a Carlos Raúl Villanueva¹

París (1953)

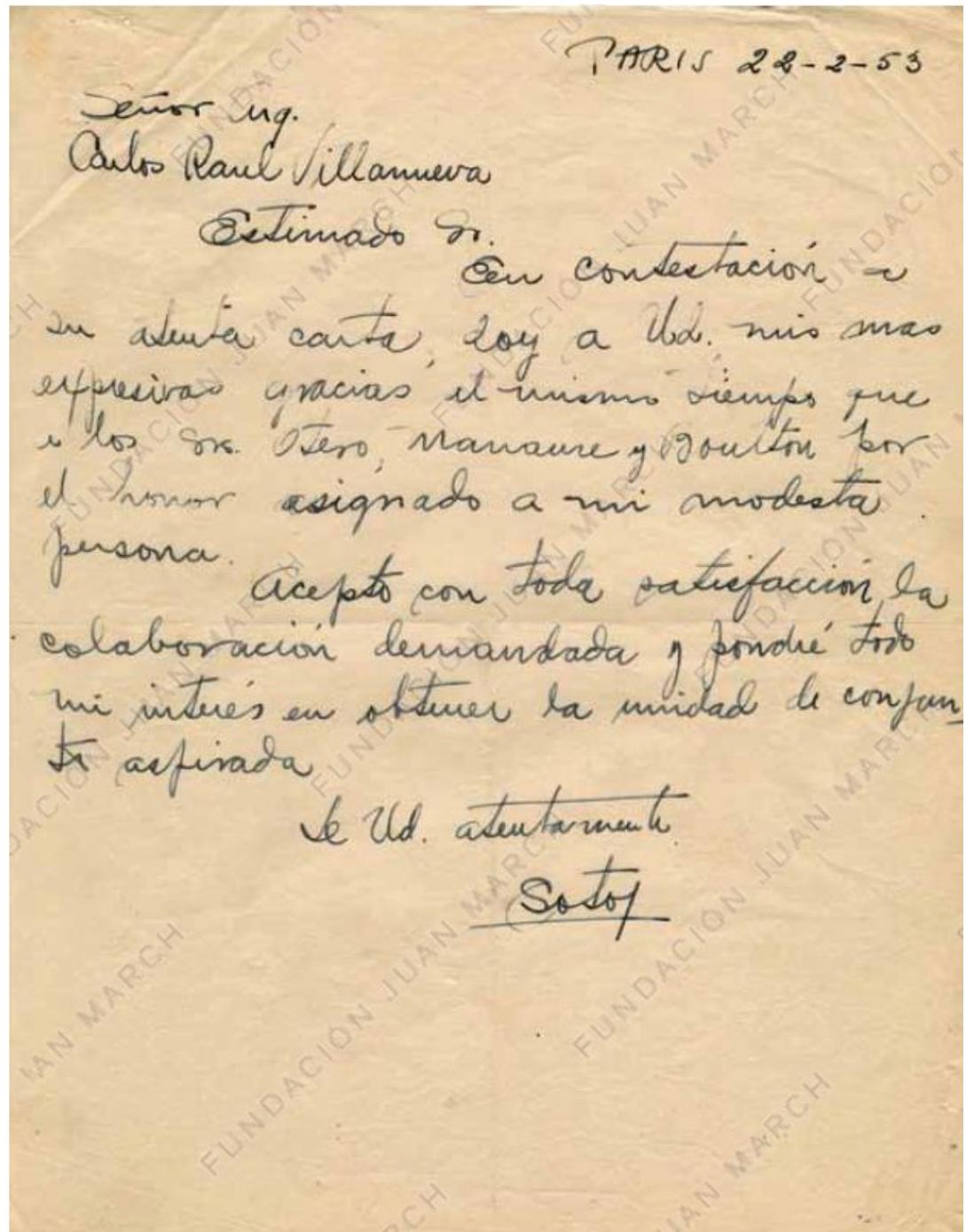
Jesús Rafael Soto

Señor Arq.
Carlos Raul Villanueva
Estimado Sr.

En contestación a su atenta carta, doy a Ud. mis mas expresivas gracias al mismo tiempo que a los Sres. Otero, Manaure y Boulton por el honor asignado a mi modesta persona.

Acepto con toda satisfacción la colaboración demandada y pondré todo mi interés en obtener la unidad de conjunto aspirada.

De Ud. atentamente
Soto



PARIS 22-2-53

Señor Arq.
Carlos Raul Villanueva

Estimado Sr.

En contestación a su atenta carta, doy a Ud. mis mas expresivas gracias al mismo tiempo que a los Sres. Otero, Manaure y Boulton por el honor asignado a mi modesta persona.

Acepto con toda satisfacción la colaboración demandada y pondré todo mi interés en obtener la unidad de conjunto aspirada.

De Ud. atentamente
Soto

¹ Carta en la que Jesús Rafael Soto agradece a Carlos Raúl Villanueva, Alejandro Otero, Mateo Manaure y Alfredo Boulton su invitación a colaborar en la Ciudad Universitaria de Caracas y en la que acepta participar.

La integración de las artes

(1957)

Carlos Raúl Villanueva

Texto (todo en minúsculas) de la conferencia pronunciada en el Auditorio de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Central de Venezuela el 27 de junio de 1957. Publicado en *Arquitectura*, XXVII, n° 36 (La Habana, enero 1959) (ver ilustración) y posteriormente en *Colección Espacio y Forma*, n° 3 (Caracas, octubre 1960), 2ª ed., pp. 3-11. El texto transcrito responde al recogido en: VELÁSQUEZ, Luis (comp.), *Consonancia. La Abstracción Geométrica en Argentina y Venezuela. Años 40 y 50*. Caracas: ArtesanoGroup, 2007.

las artes son los grandes testimonios del significado cultural de cada época; en ellas descubrimos los rasgos que marcan la individualidad histórica. en la medida en que manifiestan más unión de concepto o más participación formal entre ellas, más claramente se despliega el eje social alrededor del cual rota el binomio hombre-cultura. la presencia de ese eje favorece la aglutinación de la expresión artística. es más: la unidad del contenido humano es fecunda y necesaria condición para que florezca la integración total alrededor de un fin común, alrededor de un propósito colectivo se aúnan la arquitectura, la pintura, la escultura y la técnica. la unión de objetivos facilita la síntesis plástica.

actualmente, dentro de esta síntesis, la arquitectura, por su adherencia a temas funcionales, carga con la responsabilidad de definir por primera las generalidades, de esbozar desde el comienzo las directrices de la estructura dentro de la cual tomaron cuerpo los acontecimientos plásticos.

la arquitectura, con la ayuda de la técnica organiza el espacio. ella puede existir sola, con su único organismo, aislado y autónomo, sin la colaboración de las otras artes, como en ciertas iglesias románicas o en la austera arquitectura vertical de mies van der rohe.

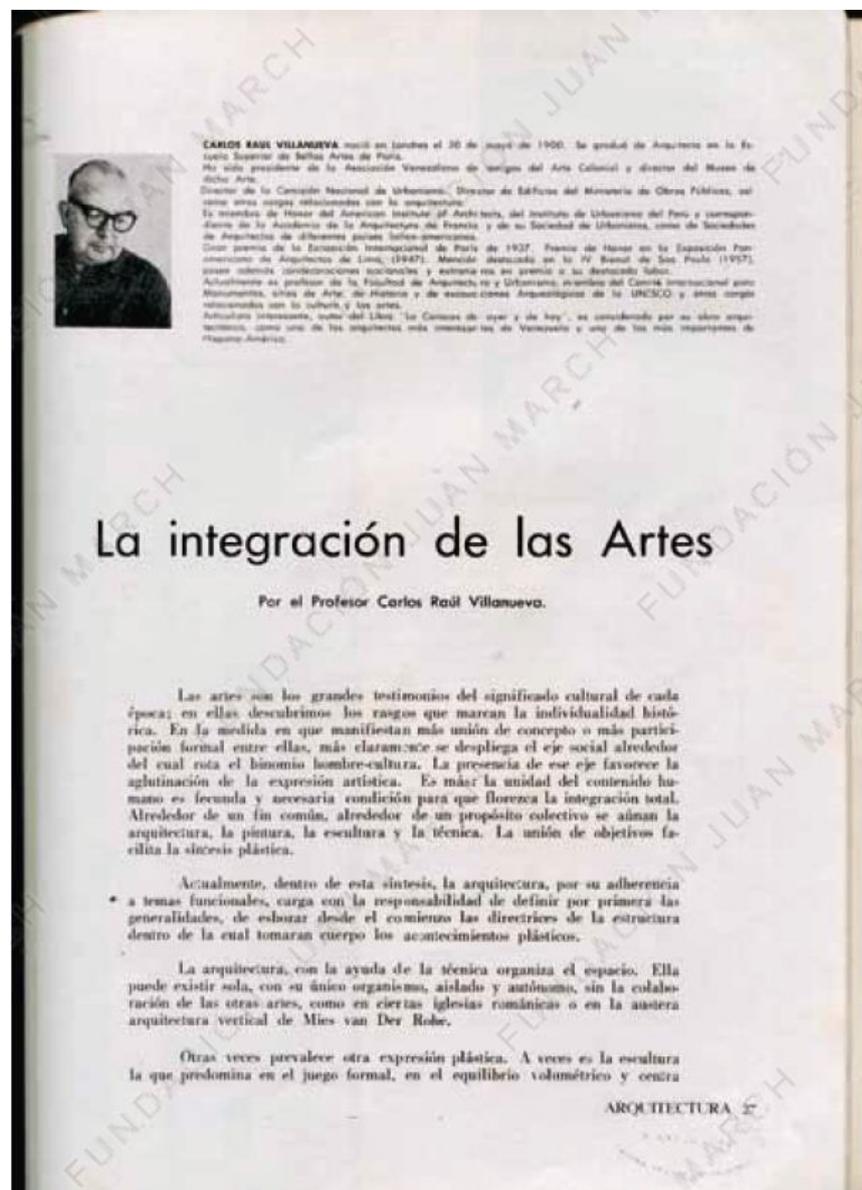
otras veces prevalece otra expresión plástica. a veces es la escultura la que predomina en el juego formal, en el equilibrio volumétrico y centra sobre sí misma el interés principal de la composición. como en el caso de la arquitectura de la india o en las imponentes construcciones pre-colombinas, la plástica de tipo escultórico se substituye a la arquitectura. es decir que, por las características metafísicas del enfoque vital y religioso de esos pueblos, la arquitectura concebida orgánicamente como espacio cerrado, como espacio interno, es desplazada en favor de una concepción monumental de la

plástica como hecho externo, dirigida más hacia el enaltecimiento o valorización mística de una vida trascendente y externa al hombre, que hacia el reconocimiento pragmático de las acciones humanas.

otras veces es la pintura la que marca ostensiblemente el espacio y el contenido de una arquitectura. en esos casos el tema (y la forma con que ese contenido está tratado) superan en importancia, en vigor, en prepotente aislamiento, el valor de los muros que los reciben. esos temas pictóricos valen entonces "per sé", independientemente del espacio arquitectónico en que están situados; es más: son ellos los que imprimen el sello caracterizador de ese ambiente. el ejemplo de ello es la capilla sixtina de miguel ángel, donde los valores pictóricos son evidentemente superiores al espacio arquitectónico y totalmente indiferentes o neutrales con respecto a ellos. cuando el mundo de la plástica está

impregnado por un mismo concepto, cuando lo recorre una misma filosofía, cuando una misma visión enriquece sus componentes, las artes coexisten sobre un mismo terreno (a menudo en contacto entre ellas), pero no necesariamente se ligan en la fusión total. no es necesario el empeño integrador. no hace falta la unión total, ni como propósito ni como consecuencia de un trabajo de conjunto. sin embargo, esas obras que florecen en un mismo período, cobijadas por un mismo sentimiento, demuestran, a un análisis atento, una unidad de forma constante.

eso es el resultado de lo que se ha llamado "espíritu de la época" y es también el producto de los contactos y mezclas culturales que han sido más o menos frecuentes de acuerdo con la mayor o menor facilidad de comunicación y transmisión de la cultura. en las fotos que les mostraré a continuación se notará claramente



la persistencia de ciertas formas que nacen en campos culturales muy alejados entre sí. ellas demuestran la permeabilidad de los distintos acontecimientos artísticos y la influencia importantísima que la misma técnica, con su enfoque riguroso dictado por la función, ha impreso en la visión artística.

hay momentos de crisis cuando las artes se separan y proceden cada una por su cuenta buscando el camino individual. aún si bordean los mismos temas, los lenguajes son distintos y a veces extremadamente individualizados. eso acontece cuando es preciso reconstruir un lenguaje, superando una sintaxis y una gramática gastadas por el uso y que ya no corresponden a los nuevos contenidos humanos. en esos momentos hay unidad de propósitos concentrados en la búsqueda de una plástica elemental (a veces a partir de cero), que por nuevos caminos lleve hasta la elaboración de términos originales, nuevos y apropiados. en esos momentos, los elementos que componen la estructura interna de cada enfoque artístico, deben separarse, analizarse, hasta esterilizarse (si es necesario), para que después de un largo trabajo analítico, se puedan echar las bases de una construcción más concreta, de un relato más amplio, concluyente y profundo, donde la relación contenido-forma sea más explícita y anude con más cohesión los dos términos, la crisis que se produjo durante el paso del siglo XIX al siglo XX dió ocasión, justamente, a una búsqueda de limpieza de lenguaje que bien nos puede

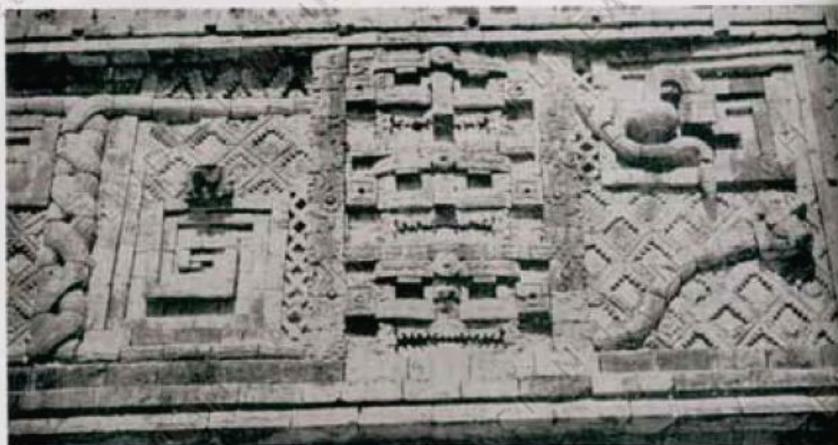
servir para aclarar lo anterior. en efecto, al agudizarse las contradicciones entre la nueva técnica y la antigua decoración, entre la nueva problemática social y las antiguas formas, el hombre del siglo XX, que nace con el ojo puesto en las inmensas posibilidades y transformaciones ofrecidas por el maquinismo, vuelve a elaborar los elementos básicos de su lenguaje, separando netamente cada una de las expresiones artísticas. es solamente tarde, cuando ese lenguaje ya está elaborado, que se anuncia la necesidad, y por ende, la posibilidad de volver o integrar esos elementos dispersos.

¿cuáles son las razones por las cuales la integración artística, actualmente, se propone por parte de los arquitectos y por parte de los pintores y escultores, como uno de los fines más importantes, como uno de los objetivos a lograr más inmediatos? ¿por qué el pintor se acerca al arquitecto y pide que se le dé oportunidad de trabajar junto a él, en el campo de la arquitectura?

¿por qué el arquitecto siente la necesidad de llamar al pintor para que con el color haga vibrar las superficies arquitectónicas? la razón, a nuestro entender, estriba en que el arquitecto, por un lado, desea profundizar el significado de su arquitectura; busca un enriquecimiento mayor de los valores plásticos de ello, mediante un uso más controlado, sabio y atento de los instrumentos que han sido, por tradición, los típicos del pintor: los colores, las líneas y las formas.

por otro lado, el pintor y el escultor acaban de salir de una tradición personalista e individualista, para entrar en otra que anuncia la intervención humana como símbolo de adherencia social, de simpatía humana y colectiva, como marca de responsabilidad. lo que su pintura o escultura dejan de ofrecer como valor de comunicación (sobre todo si se libran a la arbitrariedad individual), se trata de reincorporarlo mediante el acercamiento al arte que con la sociedad está en la relación más funcional, más directa, más necesaria. introducir la obra pictórica o escultórica dentro del marco arquitectónico, significa actualmente evidenciar un claro deseo de asumir responsabilidades sociales. ¿hace falta repetir que el artista contemporáneo ya no puede crear para sí mismo, en un mundo personal cuya comprensión esté circunscrita a un número limitado de personas o que flote en el aislamiento estéril de la actuación individual?

pues bien, es justamente como reacción a todo esto que el artista se acerca al arquitecto y ofrece su colaboración. el suyo es un llamado para que a su visión plástica se le deje poseer un significado más y una trascendencia social. este intento de colaboración no se realiza sin antes resolver una amplia gama de problemas. es evidente que la colaboración entre los artistas, con el fin de la integración, no puede tener consecuencia sin espíritu de equipo, de solidaridad en el trabajo y de compañerismo. asimismo es necesario que los pintores o escultores tengan una idea más o menos clara de la for-

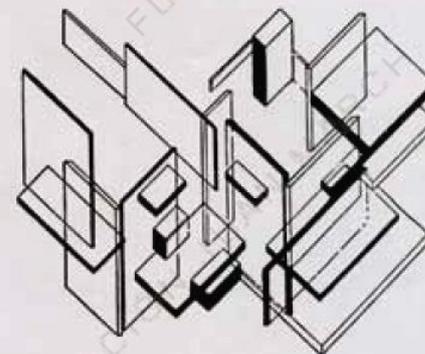


Uxmal.—Las Monjas, detalles del hito del edificio occidental.

lenguaje que bien nos puede servir para aclarar lo anterior. En efecto, al agudizarse las contradicciones entre la nueva técnica y la antigua decoración, entre la nueva problemática social y las antiguas formas, el hombre del siglo XX, que nace con el ojo puesto en las inmensas posibilidades y transformaciones ofrecidas por el maquinismo, vuelve a elaborar los elementos básicos de su lenguaje, separando netamente cada una de las expresiones artísticas. Es solamente tarde, cuando ese lenguaje ya está elaborado, que se anuncia la necesidad, y por ende, la posibilidad de volver a integrar esos elementos dispersos.

¿Cuáles son las razones por las cuales la integración artística, actualmente, se propone por parte de los arquitectos y por parte de los pintores y escultores, como uno de los fines más importantes, como uno de los objetivos a lograr más inmediatos? ¿Por qué el pintor se acerca al arquitecto y pide que se le dé oportunidad de trabajar junto a él, en el campo de la arquitectura?

¿Por qué el arquitecto siente la necesidad de llamar al pintor para que con el color haga vibrar las superficies arquitectónicas? La razón, a nuestro



Theo Van Doesburg 1921

como valor de comunicación (sobre todo si se libran a la arbitrariedad individual), se trata de reincorporarlo mediante el acercamiento al arte que con la sociedad está en la relación más funcional, más directa, más necesaria. introducir la obra pictórica o escultórica dentro del marco arquitectónico, significa actualmente evidenciar un claro deseo de asumir responsabilidades sociales.

¿Hace falta repetir que el artista contemporáneo ya no puede crear para sí mismo, en un mundo personal cuya comprensión esté circunscrita a un número limitado de personas o que flote en el aislamiento estéril de la actuación individual?

Pues bien, es justamente como reacción a todo esto que el artista se acerca al arquitecto y ofrece su colaboración. El suyo es un llamado para que a su visión plástica se le deje poseer un significado más y una trascendencia social. Este intento de colaboración no se realiza sin antes resolver una amplia gama de problemas. Es evidente que la colaboración entre los artistas, con el fin de la integración, no puede tener consecuencia sin espíritu de equipo, de solidaridad en el trabajo y de compañerismo. Asimismo es necesario que los pintores o escultores tengan una idea más o menos clara de la forma de trabajo del arquitecto, de sus posibilidades como artista y de sus determinantes comunitarios. La visión espacial que es propia del arquitecto debe ser comprendida y utilizada por el pintor. Igualmente el arquitecto deberá tomar en cuenta los

ma de trabajo del arquitecto, de sus posibilidades como artista y de sus determinantes como técnico. la visión espacial que es propia del arquitecto debe ser comprendida y utilizada por el pintor. igualmente el arquitecto deberá tomar en cuenta los medios particulares de trabajo del pintor o del escultor. sea en las superficies como en los volúmenes, deberá respetar el método de creación que les es propio. hay una diferencia substancial entre una obra de integración y una tentativa de decoración. la decoración, en nuestros días, se considera como una elaboración de superficie, como una superposición, y como tal, inútil y hasta hostil a los fines de la arquitectura. la integración por el contrario, es el producto, no solamente de la comprensión de los propósitos comunes, sino también de la subordinación necesaria entre las distintas expresiones es la creación de un nuevo organismo arquitectónico-escultórico-pictórico, donde no se advierte la menor indecisión, donde no se nota ninguna grieta entre las distintas expresiones. lo necesario de cada una de esas valoraciones plásticas debe ser irremediabilmente evidente.

el color representa una fuerza inmensa para el arquitecto. para él es un medio tan poderoso como la planta y el corte para determinar un espacio. como decía Léger, el color es una necesidad natural, como el agua y el fuego. fue un gran escándalo, hace ya más de un siglo, cuando el arqueólogo hittford descubrió en un templo helénico de sicilia, huellas de policromía en

sus frontones. en efecto las partes altas de los templos griegos estaban pintadas de colores vivos y puros. sabemos también que los egipcios pintaban los relieves de los muros, con el fin de acusar y hacer más visibles los partes del templo que exigían ser más acentuadas. los romanos parecen haber sido los primeros en dejar los materiales, el mármol o la piedra, sin ninguna decoración policromada, reservando para los estucados la alegría de sus frescos. en la época medieval, también, las catedrales ofrecen ejemplos de policromía. nuestra señora de parís tenía los tímpanos pintados de oro y de colores vivos. sus esculturas se destacaban por estar pintadas en negro, rojo y colores vivos. si en el renacimiento los espacios internos pierden las vibraciones del color para adquirir el rigor geométrico de las superficies blancas, por el contrario el barroco aprovecha todos los recursos de la pintura para llevar al máximo sus tentativas de deformación y de ilusión óptica. las cúpulas barrocas, en efecto, con su perspectiva vertical, deshacen el espacio medible, proyectan hacia el cielo las enormes masas voluptuosamente decoradas, la materia densa que bulle en las paredes y en la base del espacio interno

el color tiene también su utilización como instrumento para ordenar, rectificar, precisar o valorar volúmenes y superficies, para acentuar perfiles, afirmar espacios. pero utilizado en este sentido no pasa de ser un instrumento como otro cualquiera de los que usa el archi-

tecto, para establecer una comunicación más inmediata entre su obra y el hombre que la utilizará.

para el arquitecto de hoy los materiales de construcción tienen un carácter propio y exigen que se usen de acuerdo con ese carácter, respetándolo y valorizándolo. es por eso que se afirma que cada material tiene una textura y un color propio que deben ser utilizados conservando las propiedades inherentes a su constitución orgánica. el artista que haga obra de integración debe saber comprender y respetar, él también, el carácter de esos materiales, porque por esa vía se llega justamente a captar el sentido verdadero de lo que nosotros llamamos necesidad en la integración.

no hay síntesis sin disciplina. no hay síntesis sin entusiasmo. no hay síntesis sin fe en los valores humanos.

conviene recordar con michel ragon que así como los leones no deben estar en los parques zoológicos, así también las pinturas y esculturas no deben ser recluidos en los museos.

el ambiente natural de los animales salvajes es la selva. el ambiente natural de las obras artísticas son las plazas, los jardines, los edificios públicos, las fábricas, los aeropuertos: todos los lugares donde el hombre perciba al hombre como a un compañero, como a un asociado, como a una mano que ayuda, como a una esperanza, y no como la flor marchita del aislamiento y de la indiferencia.



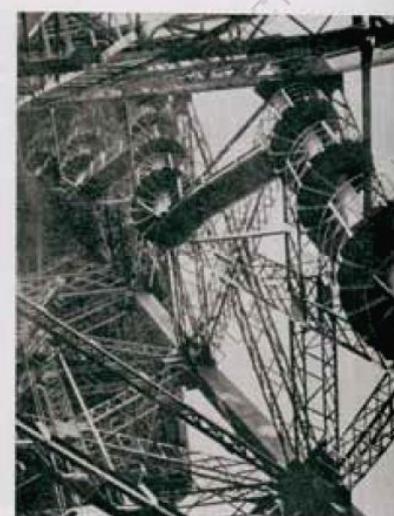
Chimenea de la casa Mila de Gaudí.

indecisión, donde no se nota ninguna grieta entre las distintas expresiones. Lo necesario de cada una de esas valoraciones plásticas debe ser irremediabilmente evidente.

El color representa una fuerza inmensa para el arquitecto. Para él es un medio tan poderoso como la planta y el corte para determinar un espacio. Como decía Léger, el color es una necesidad natural, como el agua y el fuego. Fue un gran escándalo, hace ya más de un siglo, cuando el arqueólogo Hittford descubrió en un templo helénico de Sicilia, huellas de policromía en sus frontones. En efecto, las partes altas de los templos griegos estaban pintadas de colores vivos y puros. Sabemos también que los egipcios pintaban los relieves de los muros, con el fin de acusar y hacer más visibles las partes del templo que exigían ser más acentuadas. Los romanos parecen haber sido los primeros en dejar los materiales, el mármol o la piedra, sin ninguna decoración policromada, reservando para los estucados la alegría de sus frescos, en la época medieval, también, las catedrales ofrecen ejemplos de policromía. Nuestra Señora de París tenía los tímpanos pintados de oro y de colores vivos. Sus es-



Entrada del Pinyo Güell de Barcelona-Gaudí.



Detalle de la Torre Eiffel.

mar espacios. Pero utilizado en este sentido no pasa de ser un instrumento como otro cualquiera de los que usa el arquitecto, para establecer una comunicación más inmediata entre su obra y el hombre que la utilizará.

Para el arquitecto de hoy los materiales de construcción tienen un carácter propio y exigen que se usen de acuerdo con ese carácter, respetándolo y valorizándolo. Es por eso que se afirma que cada material tiene una textura y un color propio que deben ser utilizados conservando las propiedades inherentes a su constitución orgánica. El artista que haga obra de integración debe saber comprender y respetar, él también, el carácter de esos materiales, porque por esa vía se llega justamente a captar el sentido verdadero de lo que nosotros llamamos necesidad en la integración.

No hay síntesis sin disciplina, no hay síntesis sin entusiasmo. No hay síntesis sin fe en los valores humanos.

Coloritmos

(1957)

Alejandro Otero

Catálogo de la exposición *Coloritmos-Alejandro Otero*.
Galería de Arte Contemporáneo, Caracas, mayo-junio,
1957

Esta serie de pinturas que he llamado **coloritmos** podrá ser definida como una serie de experiencias –en el sentido de aventura expresiva– cuyo interés principal radica en el ritmo y en el color, en el poder de la forma-color ligado al dinamismo visual del ritmo contrariamente a lo que pueda pensar quien mire superficialmente estas composiciones, no son resultado de un cálculo ni fruto de una teoría concebida *a priori* en el momento en que compuse los bocetos que anteceden a cada una de ellas, ritmos y tensiones, formas y colores siguieron el libre curso de mi intuición ningún juicio o control ajeno a **la unidad** del acto mismo de crear ha intervenido en ellos en cada boceto la obra ha buscado, casi por sí misma, **su unidad**, su principio y su fin sin embargo, un boceto no es siempre una obra; esta última, a menudo pide una mayor amplitud, más depurado lenguaje y hasta una técnica y una materia que le es indispensable y que en el boceto raras veces se alcanza a dar las diferencias que existen entre los bocetos para cada una de estas obras y las obras mismas no son sino éstas: más adecuada proporción o escala, más claridad formal, mayor definición en el colorido y la organización; todo ello en inmediata relación con la materia empleada –duco sobre madera y plexiglás– y por consiguiente con **la técnica** que es propia –colores aplicados con pistola de aire desarrollar un boceto es extraer de él sus últimas posibles consecuencias, llevarlo hasta las dimensiones de una obra más completa o madura esto no significa ruptura del acto creador sino abrirle posibilidades para mayor enriquecimiento y expansión junto a las pinturas que ahora muestro van los bocetos que a algunas de ellas corresponden espero que ello permita una mejor comprensión del modo como han sido elaborados esos **coloritmos** como puede verse por la diferencia de fechas entre los bocetos y las obras, estas últimas han sido realizadas, en algunos casos, mucho tiempo después de creado el boceto el número indica el orden de concepción de la obra.

Sobre unas declaraciones disidentes del pintor Alejandro Otero Rodríguez

(1957)

Miguel Otero Silva

En 1957 se inicia la más importante e intensa polémica sobre arte abstracto en Venezuela, suscitada por unas declaraciones de Alejandro Otero criticando la decisión del jurado sobre la premiación de la obra de Eduardo Gregorio, quien había obtenido el Premio Nacional de Escultura en el XVIII Salón Oficial Anual de Arte Venezolano. Dicha polémica fue compilada por primera vez en 1957, en la Colección "Letras Venezolanas", ediciones del Ministerio de Educación; y en 1976 también es incluida en el libro *Los salones de arte* de Sergio Antillano. *El Nacional* (Caracas, 20 de marzo de 1957), p. 12.

Con una impetuosidad que trae a la memoria la época un tanto olvidada de "Los Disidentes", el pintor abstracto Alejandro Otero Rodríguez arremete contra el jurado del XVIII Salón de Arte Nacional. Despertó su cólera el jurado cuando otorgó los premios oficiales de pintura y escultura a Armando Barrios y a Eduardo Gregorio¹ en lugar de concederlos a los concursantes abstractos.

Debo advertir que no formé parte de ese jurado y, más aún, que me separan de varios de sus miembros divergencias estéticas radicales. Pero tan justa y acertada me ha parecido la decisión de honrar en primer término las obras de Barrios y de Gregorio y no las de los abstractos, que no he podido resistir a la tentación de escribir estos comentarios al margen de las recriminaciones de mi excelente amigo Alejandro Otero.

Sus declaraciones comienzan por una caprichosa clasificación de los miembros del jurado, sólo explicable por esas ligerezas de juicio que el sectarismo suele traer consigo. Alejandro afirma paladinamente que el jurado estaba integrado por un miembro favorable al arte abstracto, "contra seis inclinados a la tendencia contraria". Quiere agrupar a la fuerza, de esa manera, en una misma "tendencia" a seis miembros del jurado, tomando como única base para su encasillamiento el hecho de que esos seis miembros, por razones diversas, no están de acuerdo con el arte abstracto o por lo menos no lo consideran como la única y exclusiva expresión artística.

¿Pertenece a una misma tendencia Pedro Centeno Vallenilla y Marcos Castillo², miembros del jurado? ¿Pertenece a una misma tendencia Santiago Poletto y Elisa Elvira Zuloaga³, también miembros del jurado? Todos, inclusive los abstractos, sabemos perfectamente que afirmar tales cosas constituye un pueril disparate. Sin embargo, un hombre culto y de talento como Otero Rodríguez trisca los senderos del disparate y monta un sancocho de Centeno con Castillo y de Poletto con Elisa Elvira, porque así se lo exigen los procedimientos dogmáticos de la corriente artística a la cual se ha afiliado. La verdad es muy otra. La verdad es que los pintores no se dividen en abstractos y los “demás”, sino que el abstraccionismo es una de las tantas corrientes que existen en el mundo de la pintura. Meter en un mismo saco a impresionistas, fauvistas, cubistas, expresionistas, surrealistas, neorrealistas, etc., por el solo hecho de no ser abstractos, es tan arbitrario como si un surrealista, pongamos por caso, se creyera con derecho a afirmar que Alejandro Otero y el retratista Botzaris⁴ pertenecen a una “misma tendencia” porque ninguno de los dos es surrealista.

Ignoro los motivos por los cuales los miembros del jurado, no obstante las diversas tendencias que representan, se pusieron de acuerdo para conceder los premios nacionales a Armando Barrios y a Eduardo Gregorio. Pero, independientemente de las que ellos tuvieron en consideración, nosotros, y con nosotros centenares de personas que asistieron a la apertura del Salón, podemos señalar tres razones fundamentales que abogan en favor de ese veredicto y en contra de quienes pretendían que los premios de ese año fueran a parar a manos abstractas. Ellas son:

Una primera razón, de contenido humano. La labor desarrollada en los últimos veinte años por nuestro Museo de Bellas Artes, labor cuyo fruto más visible son las multitudes entusiastas que en la actualidad acuden a sus exposiciones, ha sido posible gracias al esfuerzo desinteresado, fervoroso y tesonero, de un grupo de artistas: Antonio Edmundo Monsanto, Manuel Cabré, Luis Alfredo López Méndez, Carlos Otero, Elisa Elvira Zuloaga, Pedro Ángel González, Carlos Raúl Villanueva, Juan Röhl, Alfredo Boulton, Armando Barrios⁵, etc. Contra ese Museo, contra esas exposiciones, contra esos organizadores y jurados, un conjunto de pintores abstractos venezolanos ha llevado a cabo una campaña sistemática que comenzó con el estallido intemperante de “Los Disidentes” y que se había mantenido por medio de un boicot permanente a los salones oficiales. En este año, por razones aún no expresadas públicamente, los abstractos rectificaron su posición de boicot y decidieron concurrir. ¿Era de esperarse que los jurados vilipendiados, el museo injuriado, los salones discriminados, respondieran a ese sorpresivo regreso de los abstractos otorgándoles los Premios Nacionales que en nuestro país entrañan, por tradición, a más de una valoración de méritos artísticos, el reconocimiento de una trayectoria de lealtad hacia la cultura? El más elemental sentido de la equidad humana indicaba lo contrario.

Una segunda razón, de contenido social. El arte abstracto, tanto como actitud estética, es una posición filosófica. Su signo es la evasión. Su procedimiento, el escaparse de la realidad para refugiarse en el mundo subjetivo, esotérico del artista. Es la vieja teoría del arte por el arte, del arte incontaminado, que aparece en la historia de la humanidad con diversos ropajes y que en el siglo veinte, a raíz de ambas guerras mundiales, ha pretendido refugiarse en la fórmula del “arte abstracto”. Es una fórmula comprensible apenas para un cenáculo iniciado y minoritario, que niega al hombre y a la tierra, que no quiere saber nada del pueblo ni de sus angustias, que pretende sustituir la emoción artística por la apreciación cerebral de la obra. Es explicable que en un país de cultura decadente o *faisandée*, agobiado por el escepticismo y la falta de fe en el hombre, se le otorgue el premio nacional de pintura a un cuadro abstracto. Pero nunca en estas naciones americanas que están llevando sus destinos con arcilla humana y que reclaman de sus artistas una obra que contribuya al logro cabal de ese destino.

Y una tercera razón, de contenido estético. Cuando el jurado concedió el premio nacional de pintura a Armando Barrios y el de escultura a Eduardo Gregorio, lejos de cometer una “clara injusticia”, como sugiere Alejandro Otero, los hizo recaer en dos artistas que los merecían sobradamente, desde todos los puntos de vista. Sin entrar a considerar su escuela o tendencia, Armando Barrios, quien ya pasó por la experiencia abstracta y tomó de ella los atributos adjetivos que ella puede suministrar, es un pintor venezolano de primerísima categoría y era digno, desde hace muchos años, de recibir ese premio nacional que es solamente hoy, en el décimoctavo salón cuando viene a concedérselo. Quiero decir concretamente que si se tomaran exclusivamente en cuenta las cualidades artísticas intrínsecas de la obra, sus méritos estéticos químicamente puros, también merecía el premio nacional Armando Barrios. No existía, en el salón de los abstractos, frío invernadero de una fórmula repetida, no obstante el impresionante dominio de la técnica de Alejandro Otero, no obstante la poesía maniatada de Ángel Hurtado⁶, ninguna obra que pudiera arrebatarle legítimamente el galardón.

En cuanto a Gregorio la cosa es, si se quiere, más grave. La obra magnífica del escultor canario destacaba en forma tan superlativa sobre las otras concurrentes que escatimarle el premio nacional hubiera constituido prácticamente un desafuero. Tanto que Alejandro Otero se ve obligado a recurrir a argumentos totalmente ajenos al dominio artístico cuando sostiene que no ha debido premiarse a Gregorio, sino a un escultor abstracto. “Se ha golpeado el esfuerzo nacional”, dice, porque los escultores abstractos concurrentes son venezolanos y Gregorio es español. “Se le ha podido dejar aclimatar-se un poco más al medio nuestro”, añade, porque Gregorio no ha vivido sino seis meses en Venezuela. Tales expresiones discriminatorias, corrientes en otra gente, son impropias de un hombre de la cultura de Alejandro Otero, tanto más cuanto que mil veces más ajenas al

“esfuerzo artístico nacional” son esas recetas exóticas que construyen bisoñamente y en serie nuestros escultores abstractos que la hermosa niña en alabastro, prodigio de ternura y de espíritu nuevo bien entendido, con la cual Eduardo Gregorio obtuvo el premio. Así los escultores abstractos hayan nacido en Charallave y Gregorio sea un escultor recién llegado.

Por último, lo más lamentable de todo ese embrollo es, a mi juicio, la ya larga permanencia de Alejandro Otero Rodríguez en el campo abstraccionista. Se trata de un pintor de extraordinario talento, de prodigiosa vocación artística, en el cual la pintura venezolana tiene derecho a cifrar sus más firmes esperanzas. Duele verlo debatirse año tras año en medio de una corriente estética estéril y sectaria, secando su genio creador bajo el peso de un dogma que en nombre del “arte nuevo” pretende convertir la pintura en un oficio secundario y decorativo, auxiliar de la arquitectura. ¡Qué gran obra habría de realizar si abandonara las paralelas y los tiralíneas y empuñara de nuevo el pincel, para enfrentarse sin prejuicios a la tierra venezolana y al hombre venezolano!

Carta a Miguel Otero Silva

(1957)

Alejandro Otero

El Nacional (Caracas, 20 marzo 1957), p. 2.

Querido Miguel:

Creo que las declaraciones que hice hace pocos días en *El Universal* y en este mismo diario con respecto al discutible merecimiento del Premio Nacional de Escultura y a la parcialidad de los miembros del jurado que debía dictaminar en el concurso, requieren ya una aclaratoria porque desde que fueron publicadas he oído discusiones, críticas y comentarios que exigen más claro planteamiento. Nada de extraño tendría, así como están los ánimos, que se entablase una controversia alrededor de todo este problema, incluyendo el arte abstracto. Esto me ha movido a escribirte para aceptar de una vez el debate, a sabiendas de que en dos cuartillas no podrá desarrollarse una discusión teórica sobre arte sino quizás abrir posibilidades para un enfrentamiento de claridades y actitudes.

Creo que las controversias resultan siempre provechosas o cuando menos divertidas. En principio, sirven para remover el ambiente —a Caracas le hace falta aunque sólo sea de tiempo en tiempo— y por más que no vayan muy lejos sirven para que nos definamos, cosa que raramente ocurre en estos tiempos entre nosotros. Por mi parte creo que esto último no me será difícil. Aquí en mi país, donde me gusta vivir y donde he querido hacer algo de utilidad, he echado al viento todas mis creencias de hombre y de pintor, y he aceptado el riesgo que el hacerlo implica. Al hacer mi obra tengo también conciencia de ese riesgo y nunca me he asustado de los aldeanos revuelos que ella pudiera suscitar. Mal podría enojarme por ello, seguro como me siento de obedecer a mis profundas necesidades de artista. Sin embargo sé que en esto también se esconde un riesgo, tal vez el más grave, que es el de ser un mal pintor aun a pesar mío. Pero, ¿quién escapa, en lo más hondo de sí mismo, a esta incertidumbre? Sólo los ensoberbecidos, los envanecidos. Pude haber sido tomado alguna vez por uno de ellos, pero creo que nunca lo he sido frente a un juicio desfavorable a mi obra. Lo he sido, en cambio, frente a la soberbia y autosuficiencia de otros, sobre todo cuando estoy convencido de que poco o nada los sustenta, como fue el caso del nunca bien ponderado Guayasamín⁷.

El hecho de que en el XVIII Salón estuvieran representadas todas las tendencias del arte que se hace hoy en Venezuela —cosa que le confiere una particular

importancia— exigía la selección de un jurado que respondiera a esa realidad. Esto me interesa subrayarlo de nuevo, pues el jurado designado estuvo constituido por una anonadante mayoría de partidarios de una sola tendencia, lo cual está en abierta contradicción con el espíritu mismo del Salón que aspiraba a reunirlos y que lo logró. Era pues necesaria la constitución de un jurado equilibrado: o desequilibrado, si se quiere, pero en una proporción razonable de cuatro contra tres y nunca de seis contra uno como ha sido en este caso.

Podrías pensar que en esto me mueve un sentimiento personal. Felizmente el Salón está abierto aún y no es difícil establecer la proporción de injusticia cometida este año. ¿Es superior la calidad artística de las esculturas de Gregorio a las de Carreño y Varela⁸? ¿Hay una mejor representación en las salas de los figurativos que en las de los abstractos? ¿Cuáles son los problemas propuestos por unos y otros en el plano plástico? Que respondan quienes sean capaces de juzgar sin prejuicios y con conocimiento de causa. En este sentido, sería bueno que los jurados razonaran su veredicto y que sobre ello se entablara la discusión.

Un cordial hasta luego, tu amigo,
San Antonio de los Altos, 19 de marzo de 1957.

- 1 Armando Barrios (1920-1999), miembro del grupo Los Disidentes; Eduardo Gregorio López Martín (1903-1974), escultor y ceramista canario emigrado a Venezuela en 1956, donde entra en contacto con el cinetismo y la abstracción geométrica. Sus obras anteriores se decantaban hacia lo indigenista [N. del Ed.].
- 2 Pedro Centeno Vallenilla (1904-1988), pintor y diplomático venezolano, autor de los murales para el Capitolio Federal y para el Círculo de las Fuerzas Armadas en Caracas. En su obra se da una simbiosis de lo racial y lo mítico; Marcos Castillo (1897-1966), pintor venezolano; en su obra predomina la influencia de Cézanne [N. del Ed.].
- 3 Santiago Poletto, artista venezolano, en una línea indigenista-social o histórica; Elisa Elvira Zuloaga (1900-1980), pintora y artista gráfica venezolana [N. del Ed.].
- 4 Sava Botzaris (1894-1965), pintor y escultor; nacido en Belgrado, en la antigua Yugoslavia, vivió en Inglaterra y Francia y en 1938 emigró a Venezuela. Autor de retratos de conocidos escritores como George Bernard Shaw, James Joyce y Thomas Hardy.
- 5 Antonio Edmundo Monsanto (1890-1948), pintor e historiador del arte, fundador del Círculo de Bellas Artes, en rebeldía contra el academicismo imperante. Tuvo gran influencia en la formación de muchos otros artistas venezolanos; Manuel Cabré (1890-1984), paisajista venezolano de origen español; Luis Alfredo López Méndez (1901-1996), pintor paisajista, profesor, político; Carlos Otero (1886-1977), pintor, primer director del Museo de Bellas Artes de Caracas; Pedro Ángel González (1901-1982), pintor, fundador del Taller de Artes Gráficas, en Caracas; Juan Röhl, escritor y crítico de arte [N. del Ed.].
- 6 Angel Hurtado (1927-), pintor, músico y cineasta venezolano; vinculado en una primera etapa al Taller Libre de

Arte; más tarde, en París, conoce a Soto y el arte cinético, sobre el que realiza su primera película, *Vibrations*. Es conocida también su primera película de ficción, *La chambre d'à coté* (El cuarto de al lado) [N. del Ed.].

- 7 Oswaldo Guayasamín (1919-1999), pintor ecuatoriano [N. del Ed.].
- 8 Abigail Varela, escultor venezolano [N. del Ed.].

El paréntesis de Los Disidentes

(1988)

Alejandro Otero

Imagen, nº 100-37 (Caracas, enero de 1988), p. 48.

En 1950, época de “Los Disidentes”, un grupo de pintores para entonces muy jóvenes, se lanzó en París al reto de actualizar las artes plásticas venezolanas. No de renovar ni poner al día, lo que hubiera sido posible con poco esfuerzo, sino de asumir honda y responsablemente el compromiso de responder a un momento (occidentalmente hablando) que se presentaba como incógnita más que como realidad tangible.

No era cuestión de captar al vuelo características y orientaciones típicas de aquella época, por otra parte confusa y ya decadente, sino de entender desde sus raíces un espacio cultural más amplio, punto de partida del tiempo que iba a ser realmente el nuestro. Esto, por el hecho de nuestra juventud y de nuestra procedencia: habíamos vivido como imitadores lejanos, geográficamente y en la historia, de las corrientes de pensamiento europeo determinantes en nuestra existencia creadora.

De ese modo, se nos planteaba una tarea difícil de dimensión imprevista: resolver las lagunas de una deficiente formación y paralelamente, ir comprendiendo aquel momento vertiginosamente lanzado al devenir.

La contemporaneidad no era cosa de un instante, de una hora, sino de una extensión temporal que iba a mediar entre nuestra juventud y su necesaria madurez. Ese, no otro, iba a ser el trecho de nuestro tiempo, debíamos ser sus testigos a la vez que sus actores: sólo así habríamos de encajar en él, pertenecerle.

Debo aclarar que no hablo exclusivamente de tiempo europeo. Nuestra responsabilidad de hombres provenientes de otras latitudes tenía que dilatarlo haciendo que nos incluyera en nuestras particularidades: somos Occidente en su unidad y en su multiplicidad.

Nos encontrábamos en el filo de dos mundos, uno que finalizaba, esforzándose por sobrevivir, otro que se abría como una posibilidad. Posibilidad porque nadie lo encarnaba realmente. Sentíamos que allí podía estar nuestro papel, que podíamos ser la generación de “relevo”, algún día, no precisamente en París.

El grupo nuestro se disolvió muy pronto en cuanto a la responsabilidad tomada y asumida en común. Seguimos siendo cordiales y cercanos unos de otros, pero ya nadie se ocupó del camino que cada quien siguió por su cuenta. En Venezuela figuramos juntos en una que otra

tarea local de tipo colectivo, derivada de la apertura que se dio en aquel entonces hacia el arte abstracto que dominaba como perspectiva, sin que hubiera nadie que liderizara [*sic*], por decirlo así, ninguno de sus imprevisibles caminos.

El arte abstracto era importante como empuje potencial, personificado sobre todo por sus pioneros de la anteguerra, Kandinsky y Mondrian, antítesis entre lo “orgánico” y lo “esencial”, situado cada quien en uno de los polos que, cabía suponer, engendrarían las nuevas vías.

Lo que siguió fue un arte “derivado” de uno u otro estilo. Diría algo más fuerte: lo que aconteció por mucho tiempo, con escasas excepciones, fue un juego especulativo a partir de uno y otro sistema de formas (que no de concepción), suficiente desvío como para que se perdiera en gran parte el camino de la auténtica creatividad.

Desde los comienzos de mi obra abstracta, y aun cuando no fuera muy evidente, sentí que no existía mejor modelo para mí que el Universo...

Esferas de distintos tamaños, densidades, colores y volúmenes, flotando en el espacio, a través de nubes y aguas vivas, corrientes de aire, viscosidades y olores — en su mayor variedad y disparidad.

Boceto de portada y texto para el catálogo de la exposición *Calder* en el Museo de Bellas Artes de Caracas (1955)

Alexander Calder

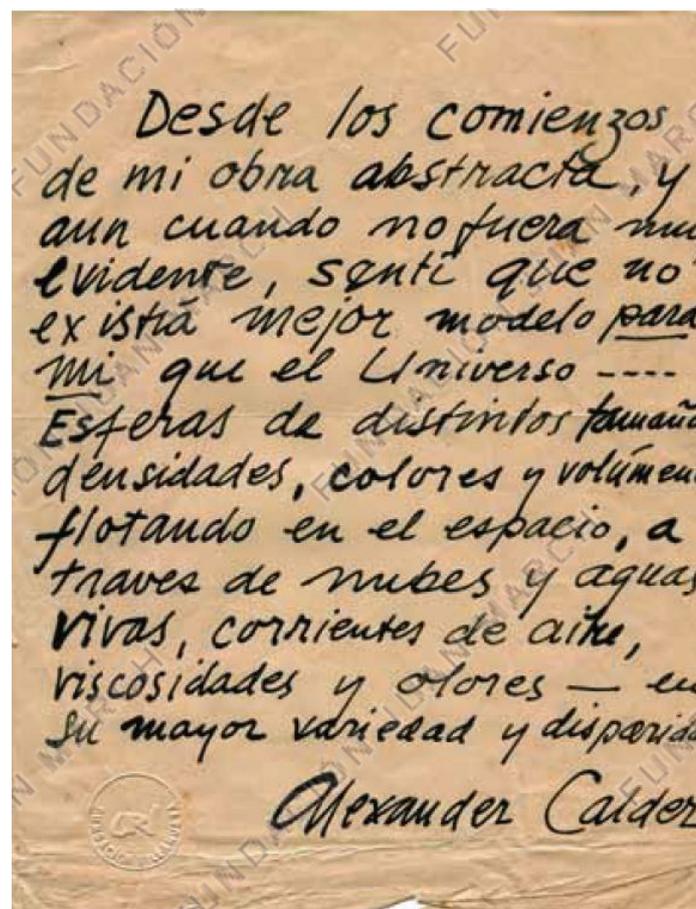
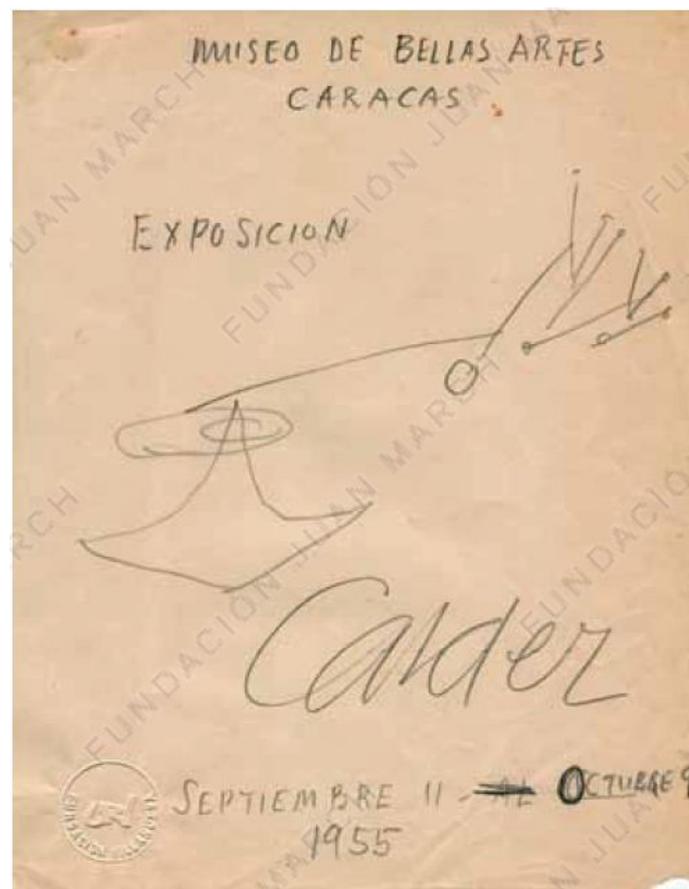
Boceto a lápiz de la portada del catálogo de la exposición de Alexander Calder en el Museo de Bellas Artes de Caracas, del 11 al 25 de septiembre de 1955.

Texto manuscrito de Alexander Calder para el catálogo de su exposición en el Museo de Bellas Artes de Caracas, del 11 al 25 de septiembre de 1955.

Desde los comienzos de mi obra abstracta, y aun cuando no fuera muy evidente, sentí que no existía mejor modelo para mi que el Universo...

Esferas de distintos tamaños, densidades, colores y volúmenes, flotando en el espacio, a través de nubes y aguas vivas, corrientes de aire, viscosidades y olores — en su mayor variedad y disparidad.

Alexander Calder



Carta a Carlos Raúl Villanueva

(1958)

Richard Neutra

RICHARD J. NEUTRA, F. A. I. A.

ARCHITECT AND CONSULTANT
2300 SILVERLAKE BOULEVARD
LOS ANGELES 39, CALIFORNIA
TELEPHONE: NORMANDY 5-8194. NORMANDY
4-2684, MRS. G. SERULNIC, EXECUTIVE
COLLABORATORS: DION NEUTRA, BENNO FISCHER, SERGE KOSCHIN
JOHN BLANTON

CABLE: RITRA

20 Octubre 1958

Sr. Carlos Raul Villanueva
Los Jabillos, 27 - La Florida
Caracas, Venezuela

Estimado Sr. Villanueva,

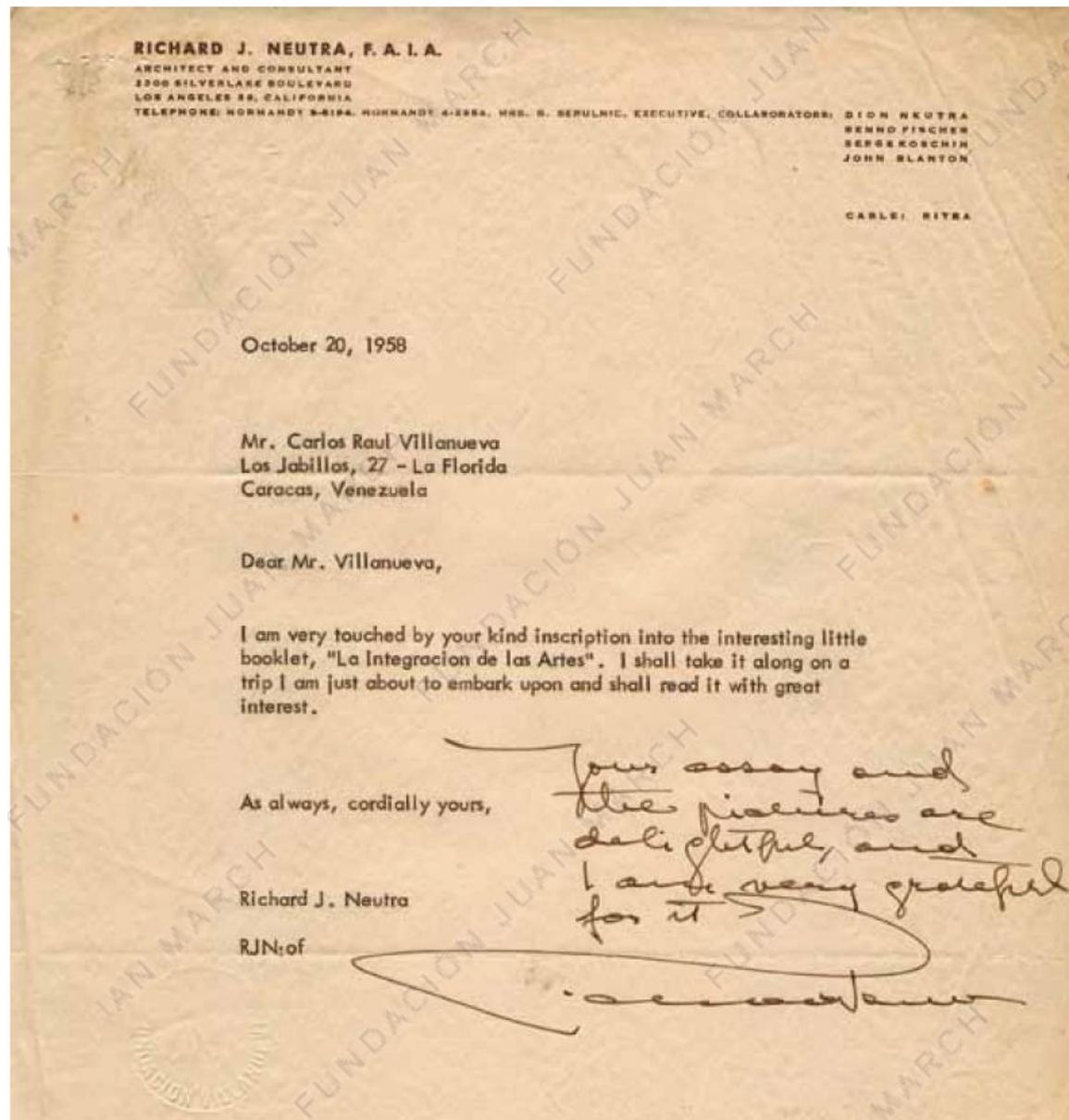
Estoy muy emocionado por su amable dedicatoria en el interesante pequeño folleto "La Integración de las Artes". Lo llevaré conmigo en un viaje que estoy a punto de emprender y lo leeré con gran interés.

Como siempre, cordialmente suyo,

Richard J. Neutra
RJN: de

Su ensayo y las imágenes son maravillosos, y se lo agradezco mucho

[Firma de Neutra].



Carta a Carlos Raúl Villanueva

(1959)

Alexander Calder

CALDER
PAINTER HILL ROAD
R.F.D. ROXBURY
CONN. U.S.A.

11 Oct 59

Querido Carlos¹

Regresamos a Roxbury el 2 de Oct después de 1 mes en Brasil. Estuvimos en Brasilia, + se supone que voy a hacer algo allí.

Vimos un momento a Otero, una noche, pero no tenía ni idea de cómo encontrarle al día siguiente y eso fue todo!

Fue un placer teneros a todos en Saché. ¿Dónde estáis ahora? Cariños para todos

Sandy

11 Oct 59
Querido Carlos
We returned to Roxbury 2 Oct. after 1 month in Brazil. We went to Brasilia, + I am supposed to make something for it.
We saw Otero for a moment one evening, but I had no idea how to reach him, next day - and so that was all.
It was very nice to have you, all, at Saché. Where are you now? Love to all
Sandy

Carta a Carlos Raúl Villanueva

(1963)

Alejandro Otero

París, 14 de enero de 1963²

Dr. Carlos Raúl Villanueva
CARACAS.-

Querido Villanueva:

Recibí su carta del 5. Espero que entre tanto le hayan llegado los duplicados en colores de la Escuela de Arquitectura que le despaché junto con mi carta anterior.

Fina está muy preocupada porque a último minuto se le olvidó para quien eran las revistas, y esto es comprensible, llevaba cientos de encomiendas y una lista muy larga de personas a quienes tenía que ver con relación a la exposición del Havre, además de otros problemas, en un tiempo demasiado corto. Las dejó en manos de la señorita Ana Teresa Serna, su colaboradora inmediata para todos los asuntos de la Fundación, y a ella escribo ahora en el sentido de ponerla en contacto con usted.

En cuanto a la maqueta, está en poder de la misma señorita Serna. Aunque los documentos que la componen son aproximativos, el sentido general de la exposición no me parece por eso menos claro: dar una idea lo más completa posible de la Venezuela que nos ha nutrido, de su paisaje exaltante, de sus gentes, de su vivienda; del hombre que se expresa a partir de una piedra apenas grabada o en el azul de un muro, hasta la hora nuestra, deteniéndonos cuanto sea justo en esa empresa de creación que ha sido la Ciudad Universitaria, para terminar en diez, en nueve pintores y un escultor cuya lista y obras ya conoce.

Necesitamos diapositivas en colores y fotos en blanco y negro, tantas como convenga para desarrollar exhaustivamente cada tema. Experiencias recientes, en particular la exposición de Le Corbusier, me hacen desechar la fórmula de las fotos de gran formato que resulta tediosa y a la que todo el mundo recurre sin reflexionar mucho en los resultados. Prefiero el documento pequeño que, convenientemente dispuesto, tiene más intimidad y se puede manipular más fácilmente. Salvo en casos de excepción, como el del Aula Magna, por ejemplo, creo que podríamos llegar a proporciones que varíen entre 0.50 x 0.50 o 0.60 máximo. En los demás me conformaría con fotos de 0.20 x 0.20 o 0.30. Para las diapositivas siempre es preferible el formato de 6 x 6. También hay que pensar en que la exposición será circulante y que no siempre dispondremos de grandes espacios.

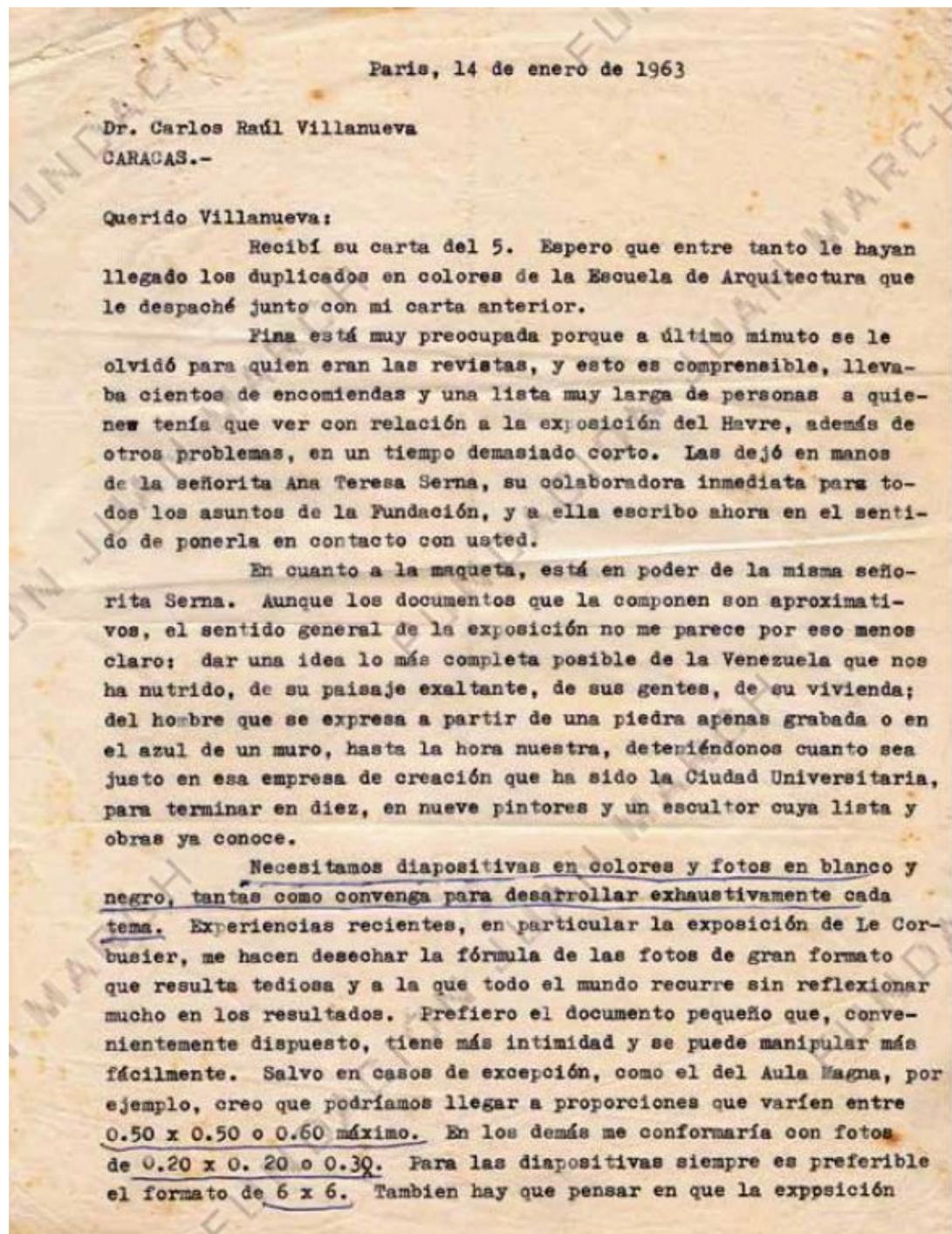
El tema "Síntesis de las Artes en la Ciudad Universitaria de Caracas"; forzosamente³, le toca a usted, puesto que nadie más sabría desarrollarlo en toda su amplitud y complejidad: murales, fachadas, policromías, perspectivas, fotos de conjunto, interiores, detalles constructivos etc., subrayando muy especialmente la obra de un gran arquitecto, demasiado modesto en toda circunstancia, y que se llama Carlos Raúl Villanueva.

Como la exposición comprende otro capítulo, "La Ciudad Moderna y la Síntesis de las Artes"; le agradecería igualmente enviarme documentos sobre otras realizaciones suyas, su casa de Caracas, la del litoral, Cerro Piloto etc.

Componiendo la maqueta, dando forma a la exposición, me dí cuenta de que existe una Venezuela singular, eminentemente determinada por nuestro paisaje, de la que antes no tenía conciencia. Claro que este no es nuestro único factor, pero sí el que me parece unificar a todos los demás, sobre todo en el plano de las artes plásticas. Nuestro sentido del color y del espacio, el modo como organizamos, nuestra noción de escala, la dinámica interna de nuestras obras; esa libertad casi salvaje que se da en nuestro trabajo y que parece desafiar toda unidad; esa amplitud con la [que] acogemos todo, y hasta el modo de progresar por saltos que es muy nuestro, me parecen tener su raíz en la Naturaleza que nos rodea y en la que nos hemos instalado llenos de amor y de exaltación por ella.

Creo que la fuerza de color de mis últimos coloritmos se produce en el mismo sentido de violencia con la que corren nuestros ríos, que cuando sus colores se concentran no son ajenos a esos rojos de nuestros muros cuando estallan en un mediodía de sol, y hasta sus ritmos precipitándose en verticales me parecen ir al encuentro de esas caídas de agua de mi Guayana natal. Y qué decir de ese cielo azul purísimo de febrero –azul para la Facultad de Arquitectura– que ya tiene larga historia en la pintura venezolana, desde los zócalos de azulillo de nuestros pueblos hasta la pintura de Jesús Soto. Si uno mira con cuidado la maqueta y hace ciertas aproximaciones –los paneles publicitarios de Bogen, en principio neo-plásticos, con las fotos de paredes de Gasparini, algunas "fiscromías" de Cruz-Diez con ciertas ventanas de Coro, son múltiples las constataciones de ese orden que saltan a la vista.

Sin querer probar de una manera absoluta esa tesis, con la exposición que nos ocupa, un panorama completo de nuestra realidad a través de la imagen visual, me ha parecido muy necesaria y útil en momentos de realizar la primera muestra de pintura venezolana que se hace en Europa. El motivo es obvio: La falta de información sobre lo que somos –desde el punto de vista de la órbita cultural en la que estamos inscritos, y que no es otra sino la de Occidente– hace que aquí se nos considere como provenientes de países exóticos de los que se espera no sé que tipo de originalidad que los sorprenda. La decepción es grande cuando constatan que nuestro lenguaje expresivo es el mismo de los europeos y no es extraño que se nos tome por snobs, o cuando menos como imitadores. Muchas de las críticas a la Exposición Latinoamericana que montamos este verano en el Museo de



Arte Moderno de Paris contenían esta requisitoria, es bueno no cometer el mismo error. Cuando este equívoco haya sido despejado nadie negará que tenemos nuestro propio acento. A esto, por lo menos, podemos aspirar y esta exposición tiende a ponerlo de relieve.

La exposición, como ya lo anunció Fina, está fijada para el 16 de mayo y los documentos no deben tardar. Hay que entregarlos a la señorita Serna para su envío a Paris.

Agradeciéndole su colaboración, por la Fundación y personalmente, lo abraza en unión de Margot y los muchachos, su amigo de siempre.

Alejandro [Firma de Alejandro Otero]

La Dirección de Ana Teresa es la siguiente:
Edificio GALMUA. Av. CAICARA. Urb LOS CEDROS.

P.D. Ya sé que recibió las diapositivas.

- 1 En castellano en el original [N. del Ed.].
- 2 En castellano en el original [N. del Ed.].
- 3 'forzosamente' en el original.

Cuba

Conversación con nuestros pintores abstractos (1958). Juan Marinello	462
Epistolario (1949-1958). Sandu Darie-Gyula Kosice	
I. Carta de Sandu Darie a Gyula Kosice (La Habana, 26-XI-1949) / Carta de Gyula Kosice a Sandu Darie (Buenos Aires, 08-XII-1949)	465
II. Carta de Sandu Darie a Gyula Kosice (La Habana, 13-I-1950) / Carta de Gyula Kosice a Sandu Darie (Buenos Aires, 25-I-1950)	465
III. Carta de Sandu Darie a Gyula Kosice (La Habana, 30-I-1950) / Carta de Gyula Kosice a Sandu Darie (Buenos Aires, s. f.)	466
IV. Carta de Sandu Darie a Gyula Kosice (La Habana, 28-VIII-1950) / Carta de Gyula Kosice a Sandu Darie (Buenos Aires, s. f.)	468
V. Carta de Sandu Darie a Gyula Kosice (La Habana, 25-X-1950) / Carta de Gyula Kosice a Sandu Darie (Buenos Aires, s. f.)	469
VI. Carta de Sandu Darie a Gyula Kosice (La Habana, 26-III-1951) / Carta de Gyula Kosice a Sandu Darie (Buenos Aires, V-1951)	469
VII. Carta de Sandu Darie a Gyula Kosice (La Habana, 28-V-1951) / Carta de Gyula Kosice a Sandu Darie (Buenos Aires, s. f.)	470
VIII. Carta de Sandu Darie a Gyula Kosice (La Habana, 10-VIII-1951) / Carta de Gyula Kosice a Sandu Darie (Buenos Aires, 13-I-1952)	471
IX. Carta de Sandu Darie a Gyula Kosice (La Habana, 05-III-1952) / Carta de Gyula Kosice a Sandu Darie (Buenos Aires, IV-1952)	471
X. Carta de Sandu Darie a Gyula Kosice (La Habana, 03-VI-1955)	473
XI. Carta de Sandu Darie a Gyula Kosice (La Habana, 14-VII-1955)	473
XII. Carta de Gyula Kosice a Sandu Darie (Buenos Aires, 01-VIII-1955)	474
XIII. Carta de Gyula Kosice a Sandu Darie (Buenos Aires, s. f., no antes de 01-VIII-1958)	474
XIV. Carta de Sandu Darie a Gyula Kosice (La Habana, s. f.) / Carta de Gyula Kosice a Sandu Darie (Buenos Aires, s. f.)	474
XV. Carta de Gyula Kosice a Sandu Darie (París, 29-VI-1958)	475
XVI. Carta de Gyula Kosice a Sandu Darie (Buenos Aires, s. f.)	475
Rayas y pez raya en el papel rayado de L. Martínez Pedro (1963). José Lezama Lima	476

Conversación con nuestros pintores abstractos (1958)

Juan Marinello

Sobretiro de *Mensajes, Cuadernos Marxistas* (La Habana, 1958), pp. 29-39.

SERVIDUMBRE Y REVELACIÓN²

En esta parte final de nuestra conversación se nos muestra en todo su tamaño la dilatada, heroica carrera que ha de salvar nuestra plástica para arribar a su destino. La bifurcación entre lo que es y lo que debe ser es tan violenta, y la errada inclinación ha hecho a tal grado la entraña de artistas verdaderos, que pudiera estimarse que muchas dotes singulares están perdidas sin remedio. Porque no se trata ni de un estilo ni de una manera sino de cambiar de sitio la intención creadora. Existe tanta distancia entre la naturaleza del arte abstracto y de la del que estamos necesitando, que el cambio viene a suponer una nueva vida. Por ello no llega nuestro optimismo, que es mucho a creer que todos los antifigurativos vuelven al camino, convencidos de su error. Gravitan sobre ellos las circunstancias sociales, políticas a que hemos aludido, y en algunos pesa mucho una notoriedad de pies frágiles, que se ha hecho, dentro y fuera de Cuba, al calar de sus tareas abstractas. Creemos, sin embargo, que no sobran las advertencias honestas y sabemos que, por encima de modas despistadoras y de glorificaciones efímeras, hay un proceso insoslayable que hace de la manifestación artística porción de la vida de un pueblo y testimonio de sus más hondos problemas. Pedir una anotación determinada sería desacierto; llamar a la fidelidad fecunda, cosa obligada. Ojalá los jóvenes pintores cubanos, en los que apuntan tan felices calidades, se detengan en una cuestión que envuelve el norte de su tarea y el sentido de su propia vida.

Poner nuestra plástica sobre sus pies supone hacerla vehículo válido de inquietudes humanas; y ello no se logra sin su integración en el caso nacional. Más que arte alguna, la pintura ha de cuajar en obras que muestren el perfil distintivo del creador, y tal perfil no puede venirle sino de su medio, por muy poderosa y definida que sea su personalidad. No se trata, desde luego, de un "color cubano": una pintura tipicista

sería la contrapartida negativa del abstraccionismo y hasta su aparente justificación. Lo que se quiere es una pintura en que lo circundante condicione la obra de modo natural y fluyente, y en que la visión personal esté teñida desde adentro y en permanente vigilancia y desvelo.

Este carácter nacional inexcusable es, por definición, el mejor antídoto del arte abstracto. El abstraccionismo es, por fuerza, cosmopolita y extranjero. Como lo cosmopolita no mira a transformar los jugos de la tierra, no necesita raíces; por ello es también superficial e infecundo. Decía Doesburg que lo universal es simple, y por ello rico; situando la riqueza en la acumulación de notas asépticas, individualizadas y aisladoras. Tal riqueza engañosa —que nada tiene que ver con la comunicación apetecible de civilizaciones y culturas—, limita su poder al ostensible entendimiento de un grupo de pintores de los más diversos parajes, unidos por un signo negativo y regidos por los sectores más regresivos del instante. En esa fácil comunicación de superficies se denuncia la falta de autenticidad de la corriente. Lo hondo es siempre distinto, y en la resistencia y la sorpresa de su distinción están su goce y su eficacia.

El extranjerismo de lo abstracto es cosa palmaria. Sin que los teorizantes y rectores de la tendencia tengan razón al discurrir en el sentido en que lo hacen sobre una Europa en trágico desasosiego, no hay dudas de que reflejan un estado de ánimo muy lejano del que pudiera producirse en América. Lo que debe decir a nuestros pintores que, al primordial despropósito que es lo antifigurativo, debe sumarse este seguimiento de reacciones que, no por erradas, dejan de ser menos ajenas. De todo esto, del desarraigo cosmopolita como de la extranjería flagrante, curaría en breve plazo la decisión de fijar la mirada en lo nuestro.

Una pintura de tales perspectivas —reflejo e impulsión de lo nacional—, significaría un repertorio inmedible de asuntos y tratamientos, y lo mismo tendría que indagar en lo más íntimo de nuestros espíritus que en las cuestiones que a todos nos conmueven. Esto expresa una estricta amplitud, si cabe la calificación. El tono de la reacción individual ha de producirse con una voz determinada, la voz que le otorga el grupo nacional y ya en captarla con perspicacia y libertad hay buena hazaña. Por ese camino se llega a ofrecer lo cubano en todas sus encarnaciones. El calado de la voz y la magnitud de sus conflictos tienen que ver con la conciencia y la fuerza del creador.

Es posible, probable, que el artista engreído en lo abstracto se alce contra nuestra advertencia, tildándola de sectaria, y cierre el diálogo alegando que la anotación de lo político no es su oficio. Podríamos decir al pintor abstracto que la política que queremos es, ni más ni menos, la que en todas las épocas ha traído la obra grande y que se trata, además, de una comunicación tan inevitable como fecunda entre los acontecimientos más trascendentes de una época y la pintura de esa época. Pero mejor será explicar nuestros puntos de vista atendiendo a la realidad cubana.

El sentido de la libertad en el artista nos conduciría a consideraciones muy alejadas del centro de estos razonamientos; pero debemos decir que tal libertad no puede entenderse arbitrariamente, ilusoriamente, sin cuidado, de la tradición que lo anima y de la realidad que lo cerca. Una libertad sin estos alimentos ineludibles, conduciría de inmediato al abstraccionismo, y ya hemos visto sus pecados. La libertad debe estar en el modo en que el creador de respuesta a esos dos datos determinantes. Con esa libertad ha de mirar nuestro pintor hacia todas partes; si ofrece un cauce oportuno y distinto a su tradición y a su realidad, habría dado a su obra el enfoque genuino que franquea todas las grandezas.

Pero, nuestra sociedad isleña no es una unidad decorativa, como muchos quisieran. Si el pintor nuestro cumple su deber de mirar en torno con hondura y ansiedad, ha de toparse de inmediato con reacciones disímiles, provenientes del lugar que ocupe en el conjunto lo observado. Recibirá el gesto del cubano aliado al monopolio extranjero, expresivo del vacío trágico de quien carece de raíces en la voluntad histórica de su tierra; registrará la vacilación de nuestra pequeña burguesía, con sus dos caras: la que mira al campo del privilegio y la que se vuelve hacia la insatisfacción popular. Anotará la miseria y la lucha de la masa proletaria y campesina, fundamentos de la pelea libertadora de nuestra época. Pintar fielmente este panorama es ofrecer la Cuba actual y dejar un firme testimonio para mañana. Pero quien entiende que ello supone el logro de un equilibrio objetivo sufre el mayor de los errores. Los grupos dominantes y privilegiados son, sin duda, porción de nuestro medio; pero no expresan la fuerza vital, transformadora, revolucionaria, que integra lo nacional como voluntad, dinamismo y cambio. Tales grupos son testigos de esa fuerza y, desde luego, sus oponentes tenaces; pero su condición de destacamento en derrota es tan evidente que no será pintor quien no la aprese. Los sectores populares, proletarios, campesinos, en cambio, ostentan la marca de su ímpetu y la señal de su triunfo. Pero es bueno que destaquemos un hecho importante. El caso nacional, entendido como un proceso en marcha adquiere sentido, sustancia, realidad, en virtud de la lucha que lo anima, y las clases que impulsan esa lucha tiñen todo el proceso con su acción y presencia. A ello se debe y no a una interpretación sectaria, que la conmoción más profunda suba de las capas más revolucionarias y que el gran pintor tenga que darle acogida a escala de su magnitud. Piénsese en la gran pintura mexicana sobre todo en su brioso arranque, y se verá más claro. Del proletariado y del campesinado vienen hoy los impulsos más enérgicos para pelear la que Martí³ llamó "nuestra segunda independencia"; pero la liberación del imperialismo adquiere categoría nacional y exige, por ello, la sensibilización de todos los elementos del país, el que integran los plásticos en nivel destacado. Ha de ocurrir, desde luego, que alguna maestría remansada encuentre en las maneras de la burguesía entreguista motivos para su

arte. Si hay facultades genuinas, quedará en la obra ese sentido caricatural de quien adopta el gesto del que lo manda; échese una mirada a nuestros clubs *exclusivos*⁴ y se encontrará la prueba. Si se pone el oído a lo popular, en cambio, la obra nacerá robusta de intención y de sentido, sustentada, –salvada–, por el impulso nacional que la sostiene.

Está claro que si entendemos la expresión artística como porción vital y dinámica de la vida de un pueblo, hemos de querer que refleje sus más generales problemas. Pero ello no querrá decir que pidamos a nuestro pintor que se dé, por fuerza, a la traducción de la peripecia más directamente unida a la obra de nuestra liberación. Sería pretender lo imposible. Pero sí puede pedírsele que manifieste con lealtad y buena hondura ese conjunto vario y rico que integra nuestro modo de ser nacional, con cuyo registro fiel se defiende nuestra independencia y se mella la acción imperialista. Pero para tomar esta senda, lo primero es tornar a lo figurativo, darle la mano a la realidad. Como se vuelve al camino, se abrirán perspectivas insospechadas: siempre se producen en las etapas en que, frente a una coyuntura adversa, se enseña un pueblo en todas sus medidas.

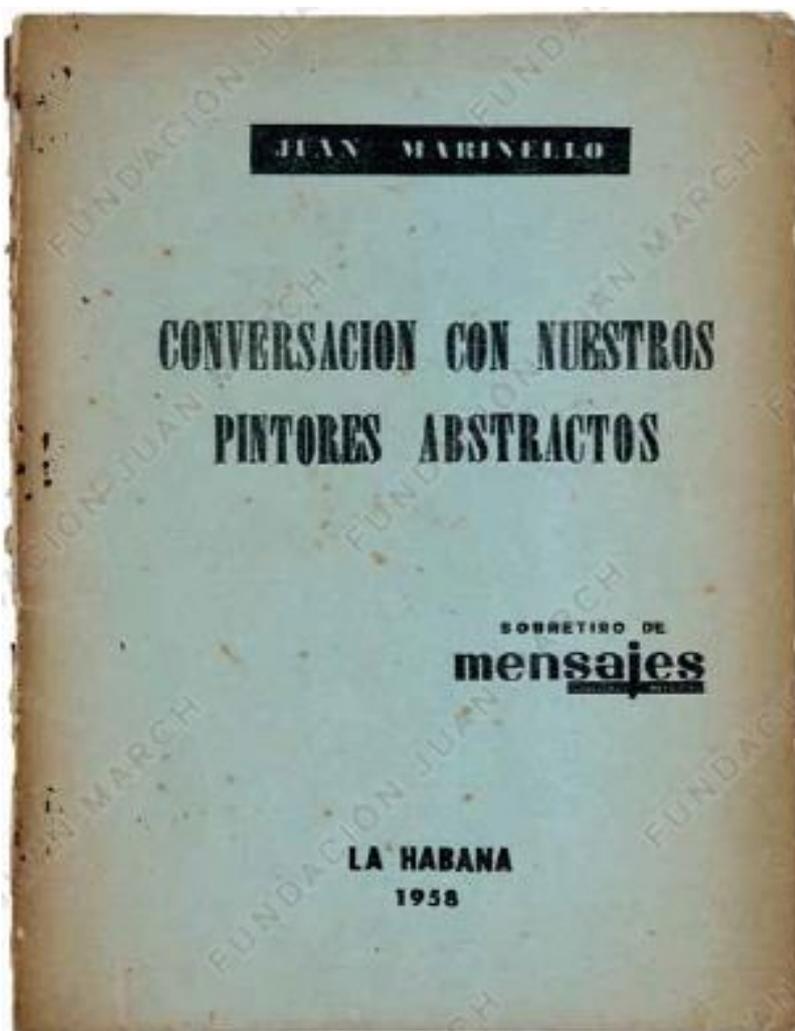
Algunos aspectos de lo cubano –y nos referimos tanto a lo de adentro como a lo de afuera–, habían sido certeramente sosprendidos [*sic*] antes de la epidemia abstracta. Gentes como Víctor Manuel, Cárlos Enríquez y Eduardo Abela⁵ lograron en su día intensas traducciones nacionales, aún cuando siempre dejaran la impresión de mostrarnos chispas de un incendio no localizado. La revelación plástica de un pueblo es tarea empeñosa, contrastada, compleja, que marcha con la vida y que no puede alcanzarse por cierto[s] números de calas afortunadas. No reside esa revelación en el aporte de un pintor de genio, aunque tanto pueda hacer avanzar su aparición el necesario proceso. Se trata de una orientación afiliada, consciente, enérgica, de un entendimiento claro, exacto, profundo del rol que debe jugar la plástica en esta etapa cubana. Si lo abstracto ha sido, según el agudo decir de Luis Gardoza [*sic*] y Aragón⁶, “un esperanto plástico,” la pintura que necesitamos debe ser, sobre todas las cosas, un gran lenguaje nacional. El lenguaje propio sirve para decir todo el espectáculo a que nos enfrentamos. Que se use, al menos, para defender su campo, para reivindicar su autenticidad. Su entrañable ejercicio comunicará, por fuerza, con lo más hondo.

DECISION.

No es reiteración de una frase impresionante decir que ha llegado para nuestros creadores plásticos una hora de decisión. Sería mal para ellos que no lo entendiesen. Lo exigen hechos tercos y presentes, y la realidad no se inventa y muda como un cuadro abstracto. Ya vimos que la teutología [*sic*] geométrica está superada en los mismos parajes donde nació y que nuestro pintor no puede darse a nuevas deshumanizaciones. O penetra la necesidad de un salto súbito –que ha de traer desgarramientos como todos los grandes saltos–, o decide agotarse del lado de allá de la trinchera.

Es de mucha importancia que nuestros plásticos se den cuenta de que deben enfrentarse a un destino grande y difícil. No poseemos, como otros pueblos, una tradición poderosa en que afinar la obra nueva, pero sería error no dar todo su precio a una parcial maestría que ha ido haciéndose a pesar del yermo literal y del precipicio abstraccionista. Por otro lado, sobran a nuestra isla, en el terreno de las materialidades sugerentes, elementos de singularidad y de sorpresa; sólo que hasta aquí, con excepciones fugaces, nuestra naturaleza ha sido vista de morosidad o de encendimiento sensuales: o el apresamiento romántico, de retraso irredimible, o la calidez genésica, mucho más literatura que pintura. Hay que ver hacia nuestro campo y nuestra ciudad con ojos veraces y valientes, y no puede desligarse la presencia ansiosa del hombre en sus más sensibles recodos. En lo que mira a la fisonomía humana, poseemos una variedad incontable de matices y ademanos; sólo se ha ido a su apresamiento –y aquí también las excepciones son contadas–, agarrados por el demonio de lo pintoresco de lo sexual y de lo epidérmico, con lo que la proyección racial no ha quedado en el cuadro como una manera de enfrentarse a la vida, sino como un gesto externo de situaciones particulares y deliberadas, como si el dolor no fuese un matiz de la hombría.

En lo que hace a la realidad social, el caso cubano ofrece las notas más intensas, dolorosas y promisoras; y todas contienen una objetividad relevante y pugnaz. A las viejas servidumbres y a las injusticias mantenidas –prejuicio racial, supeditación de la mujer, educación insuficiente y deformadora, monocultivo, miseria campesina, y desempleo creciente–, ha venido a sumarse, como una gran fuerza unificadora de lo regresivo, el dominio imperialista. En pocos lugares se descubre tanta distancia entre el campo y la ciudad, –entre el rascacielo y el bohío–, entre la vida primaria y las formas más evolucionadas de la civilización; en parte alguna conviven como entre nosotros el resíduo esclavista y la clara conciencia del futuro libre y justo. Ese mundo angustioso y rebelde, esa gran fuerza que ya se palpa el tamaño de su poder, integra un conjunto invencible, que enseña, en su incorporación y en su marcha, una firme y cálida hermosura. Al anotarla, nuestro artista plástico se encuentra a sí mismo, levanta el sentido de su obra, colabora en una tarea de relieves históricos y cumple un gran destino.



Hay que andar muy lejos de lo cubano para no descubrir que nos acercamos a un instante de trascendente definición: entre obstáculos muy poderosos y luchando contra tercas nieblas, se abre paso la nueva conciencia libertadora. Como en las guerras de Independencia, la medida de una conducta y la calidad de una obra se enfrentarán al gran anhelo común. Si nuestros pintores abstractos persisten en su aventura, serán responsables no sólo de haber desnaturalizado una gran fuerza civilizadora sino de haber trabajado contra la profunda unidad en instantes decisivos. Si, por el contrario, entienden las señales de los tiempos y funden su invención en el seno herido, pero inexpugnable del pueblo, habrán salvado, con su humanidad, su misión creadora.

LA ENTRAÑA DE LA ENCRUCIJADA

A medida que ha dejado de ser la burguesía una fuerza revolucionaria, se ha ido volviendo contra la autenticidad, la libertad y la profundidad de la creación artística. Fue cosa obligada, porque sus más sagaces capitanes advirtieron pronto que el testimonio neto y veraz de sus quiebras conducía obligadamente a su derrota. Cuando Chejov⁷ dice que “cuanto más talentoso sea un artista, tanto más extravagante e incomprensible será su papel, porque está demostrando que trabaja para el regocijo de una sucia fiera de rapiña, y con ello respalda el orden constituido”, toca el fondo de la pugna y siente en su propia carne los efectos de la agresión.

Pero, sería una concepción muy simplista la que delinease la relación entre el creador de arte y los que rigen la sociedad como un conflicto unívoco, unilateral, uniforme. Cuando se estudian en todas sus avenidas las distintas posturas que afecta el artista desde la segunda mitad del siglo XIX, queda muy claro que estamos ante un proceso complejo en que son varias las formas de oposición y pugna. Los usufructuarios de la desigualdad social combaten de frente a los que denuncian la injusticia de su mando, pero no olvidan de fomentar, a veces con satánica sagacidad, las concepciones que distancian al creador del descubrimiento de la realidad. Cuando el romántico gime su fatal soledad, cuando el naturalista se guarece en su fisiologismo aislador, cuando el simbolista queda en éxtasis esperando la cristalización incomunicable, cuando el parnasiano se aísla en la expectación preciosista, la burguesía encuentra medios directos y mediatos de intensificar tales distracciones.

El forcejeo de todo un siglo –el siglo en que la burguesía declina–, debo ser para el artista de ahora, lo mismo para el poeta que para el pintor, ocasión de la más rica experiencia. Ni el romántico, ni el naturalista, ni el simbolista, ni el parnasiano –y ya sabemos que tales enfoques interesan, con variantes obligadas, a todas las artes–, poseyeron los elementos de juicio y la visión de conjunto que nuestro tiempo entrega. Ello explica, desde ahora, por qué cada uno en su grado y nivel, desde Lamartine hasta Rimbaud⁸, se declara incomprometido, portador de un mensaje extraterreno, acorralado en su ofendida excelencia. Sienten las heridas, pero no saben

quién las causa. (Su ruta estética les impide el entendimiento de la realidad). Ello será bendecido por los que no quieren cambiarla. Mientras más ancho sea el foso de las angustias, mejor defendido estará quien las causa.

Cuando apuntan las manifestaciones abstractas, los dirigentes de la burguesía intentan un nuevo procedimiento. Así como antes fomentaron el desasosiego, ahora calorizan la distracción dionisiaca en que el artista se siente no sólo satisfecho sino enaltecido. No es que abandonen el registro agresivo, tan pronto alguien –ya sean los muralistas mexicanos o el Picasso de *Guernica*–, levanta su peligrosa y elocuente originalidad contra “el orden constituido” y aprieta donde duele. El ataque es entonces violento y la paciente asfixia sigue siendo la norma. Pero mientras puedan neutralizar sin conflictos la voluntad del creador, acudirán a hacerlo. Un mayor combate contra su reinado, acrecienta su poder de maniobra. Ahora la afilada insidia alcanza, frente a la aventura abstraccionista, a embarcar el designio propio en el carruaje ajeno, y a empujarlo después por el camino equivocado. Con tal maniobra, los que debían, por sus fuerzas de excepción, minar el reino de la burguesía y acelerar su derrota sirven de contén a los embates irremediables. El abstracto labra las paredes de su cautiverio, y lo hace, además, con entusiasmo y señorío. Como en la antigua conseja, la burguesía ha hecho del lobo un guardián.

Desde luego que el más hábil expediente no puede nada contra la verdad, y un arte a contrapelo de su misión tiene muy limitada trayectoria. Pero no deben ser nuestros plásticos quienes alarguen su existencia. Lo más grave de nuestro caso reside en que al interés y a la presión reaccionaria –particularizados en tierra agobiada por la penetración imperialista–, se unen la aquiescencia y el regodeo de los que se estiman realizadores de una función singular y, en muchos casos, elegidos para una tarea del más alto significado.

La insistencia y fervor de los abstractos cubanos se proyecta sobre los pueblos de la América Hispana. Las recientes exposiciones en Caracas y La Habana hablan de una flagrante reinoculación, presidida por los mismos signos y acunada por similares situaciones. Casi no hay que decir que un arte veraz y fecundo, hijo de parecidas circunstancias y alimentado del mismo impulso libertador, no hubiera encontrado cobijo y aplauso en la Venezuela actual⁹. El síntoma es muy denunciador. Nos dice como la distracción geométrica es una vía excelente para retardar una transformación de fondo en la que está envuelto el futuro de la plástica americana. Tiene mucha sustancia que para este tipo de comunicación *incomprometida* –pero comprometida en verdad con la peor parte–, se tiendan intercambios y se acuerden propagandas. En cambio, contra la otra plástica, contra aquella que debe revelar una realidad rica, varia y pugnaz, y en cuyos dominios dilatados duermen todas las posibilidades de obra grande, se alzan los más tercos obstáculos. Con ello se está cerrando la coyuntura de que una innumerable experiencia de perfiles coincidentes y ansiedad pareja cuaje en la encarnación épica, en

la realización digna de la atención universal. En esta tarea de bloquear lo más pleno y cumplido, es justo y doloroso decirlo, plásticos cubanos de personalidad y calidades están ofreciendo señalado auxilio.

El curso de esta conversación está diciendo que el problema que se plantea a nuestros plásticos es de meditación, de esclarecimiento, de conciencia. Nuestro pintor ha de pasar –empeño considerable y urgente– de la gesticulación al gesto, de lo excéntrico a lo central, del artificio al arte, de lo fingido a lo real. Para ello debe hacer un alto en su errada ebriedad. La comprometedor excelencia de su talento lo exige. No puede ser que persista en un ensimismamiento en que agosta, con su vida, la que, en torno, le pide encarnación exaltada. Está a tiempo de plantearse “con toda la voz que tiene”, en el centro de su deber y honrar cabalmente su alto oficio. Thomas Mann dice en *Tonius Kröger*¹⁰: “mucho falta para ser artista aquel cuyo más profundo entusiasmo es lo refinado, lo excéntrico, lo satánico”. Estas palabras del grande escritor, fidelidad a su claro humanismo, cobran cada día más firme significado. Los tiempos están exigiendo en el pintor una nueva estatura, una magnitud alcanzada por la autenticidad de su función y por el acrecentamiento de su poder. No lo logrará con los ojos fijos en las superficies efímeras sino indagando con sabiduría y pasión en la entraña de la encrucijada que anuncia el mañana. Medite en su limitación actual y en su posible grandeza. Y recabe para sí, como pide el autor de *La Montaña Mágica*, el título de artista y la inmortalidad indeleble del creador.

- 1 Se transcribe sólo una parte del texto de Marinello [N. del Ed.].
- 2 Todos los títulos de párrafo aparecen subrayados en el original [N. del Ed.].
- 3 José Martí (1853-1895), poeta modernista y figura emblemática de la Independencia cubana [N. del Ed.].
- 4 Todas las cursivas del texto corresponden a subrayados en el original [N. del Ed.].
- 5 Víctor Manuel García (1896-1969), pintor cubano vinculado a la corriente post-impresionista; Carlos Enríquez (1901-1957), pintor cubano. Tras una primera etapa surrealista su pintura se orienta hacia la representación del folclore y la realidad social cubana; Eduardo Abela Villarreal (1899-1965), pintor cubano, muy conocido por sus caricaturas de sátira política. Su obra conoce una etapa abstracta, pero luego vuelve a la figuración [N. del Ed.].
- 6 Luis Cardoza y Aragón (1901-1992), poeta, crítico y ensayista guatemalteco [N. del Ed.].
- 7 Anton Pávlovich Chéjov (1860-1904), escritor ruso [N. del Ed.].
- 8 Alphonse [Marie Louis Prat] de Lamartine (1790-1869), poeta romántico francés, considerado un precursor del simbolismo; [Jean Nicolas] Arthur Rimbaud (1854-1891), poeta simbolista francés [N. del Ed.].
- 9 Hay aquí una referencia a la situación venezolana bajo la tiranía de Pérez Jiménez.
- 10 Thomas Mann (1875-1955), escritor alemán afincado en Estados Unidos. Premio Nobel 1929. *Tonio Kröger* es un relato publicado en 1903. *Der Zauberberg* (La montaña mágica, 1924) es considerada su obra maestra [N. del Ed.].

Epistolario (1949-1958)

Sandu Darie-Gyula Kosice

En la transcripción de las cartas se ha utilizado la letra redonda para transcribir el texto original mecanografiado e impreso y la cursiva para lo manuscrito (exceptuando las correcciones realizadas a mano sobre el texto mecanografiado).

I. Carta de Sandu Darie a Gyula Kosice, 26-XI-1949

S. Darie
B #555. Vedado
Habana, Cuba.

La Habana, 26 de Noviembre de 1949.

Revista Arte Madi Universal
Sadi Carnot 41-2 D
Buenos Aires, Argentina.

Señores:

Con ocasión de mi exposición en New York y debido a la amabilidad del Sr. Jean Xceron¹, famoso pintor non-objetivo, he conocido el movimiento Madinemsor, admirando la actividad de ustedes a través de la revista Arte Madi Universal.

Discutí con el Sr. Jean Xceron el interés que podría tener el movimiento de ustedes y la importancia que puede tener para la pintura en general, y le prometí escribirles.

Les estaría muy reconocidos [*sic*] si quisieran enviarme la revista de ustedes Arte Madi Universal desde el primer número a la fecha, diciéndome al mismo tiempo el importe para enviarles un check. Les agradecería que me informen sobre los últimos trabajos del grupo y si aparecieron otras publicaciones en relación con el arte que ustedes desarrollan.

Deseándoles muchos éxitos, reciban ustedes mi admiración sincera.

S. Darie

1 Jean Xceron (1890-1967), pintor abstracto americano de origen griego [N. del Ed.].

Carta de Gyula Kosice a Sandu Darie, 8-XII-1949

ARTE MADÍ
MOVIMIENTO MADINEMSOR
SADI CARNOT 41- 2.º D
BUENOS AIRES

S. Darie
B/ 555. Vedado
HABANA — CUBA

8 de Diciembre 1949

Estimado colega:

Nos halaga su interés por la obra que realizamos y por nuestra parte le enviaremos por vía ordinaria algún material informativo, previniéndole sin embargo que el No. 0 y 1 de nuestra revista está agotado, y por tanto va a resultar difícil conseguirlo.

En verdad nuestro deseo es estar en contacto con todos los plásticos no-figurativos; a tal efecto hemos hecho un llamamiento para que se realice un primer Congreso Internacional de arte no-representativo, que ya cuenta con el apoyo de grupos franceses, suizos, italianos, suecos, etc., y en esta parte de América con madistas de Chile, Uruguay y Argentina. Díganos su pensamiento con respecto a este punto y si en Cuba hay un núcleo de plásticos que batallan con los mismos propósitos generales que Ud. y nosotros.

En el tercer número de "Arte Madi", hay una sección dedicada a las colaboraciones extranjeras; podría Ud. enviarnos alguna reproducción fotográfica de sus trabajos?

Esperamos leerlo pronto. Reciba por mi intermedio un fraternal saludo de madinemsor

[Firma y sello de Kosice]

II. Carta de Sandu Darie a Gyula Kosice, 13-I-1950

La Habana, 13 de Enero de 1950.
Arte Madi
Movimiento Madinemsor
Sadi Carnot 41-2ºD
Buenos Aires.

Estimado Sr. Rosice [*sic*]:

He recibido su atenta carta de fecha 8 de Diciembre de 1949, y si me he demorado en contestarle hasta la fecha ha sido esperando por el material informativo que usted me promete en su carta y que no ha llegado.

Le felicito por la iniciativa de estar en contacto con todos los plásticos no figurativos y creo que el congreso internacional de arte no-representativo es necesario y será seguramente un éxito.

A la pregunta suya si hay en Cuba un grupo de plásticos que batallen con los mismos propósitos generales, le diré que no existe.

Gracias al poeta Texidor¹ presenté en el parque central de la ciudad de La Habana un cuadro mío y le envió un recorte del periódico Mañana donde usted leerá el comentario.

Hoy recibí la noticia que uno de los cuadros míos de mi última exposición en New York, fué adquirido por el Museum de Modern Art, selección hecha por Mr. A. Barr Jr. Para mí esto más que un éxito propio es una contribución al non-objetivismo.

Como usted me pidió una reproducción fotográfica, adjunto le envió la fotografía de un cuadro el cual fue apreciado y aceptado por Miss Rebay del Museum de Non-objective de New York². Espero que lo juzgue usted bueno para ser reproducido en su sección dedicada a colaboraciones extranjeras.

Espero tener a fin de mes algunas fotografías de mis últimos trabajos, y no me demoraré en enviárselas.

Le ruego que me considere siempre su amigo y que tome en consideración mis esfuerzos, si es que pueden contribuir en algo en los propósitos que a usted le animan.

Cuento que me tendrá usted en contacto con el desarrollo de la actividad del Movimiento Madinemsor, lo cual le agradezco anticipadamente.

Espero que hayan comenzado ustedes el 1950 bajos [*sic*] los más propicios augurios y reciban todos ustedes y en particular usted mis mejores saludos y mi sincera simpatía.

S. Darie
Calle B #555. Vedado
Habana. Cuba.

1 Probablemente se refiere al crítico de arte cubano Joaquín Texidor [N. del Ed.].

2 Hilla [Hildegard Anna Augusta Elisabeth] Rebay [von Ehrenwiesen] (1890-1967), coleccionista americana de origen alemán, fue la primera directora y curadora del Guggenheim Museum, Nueva York, denominado inicialmente Museum of Non-Objective Painting [N. del Ed.].

Carta de **Gyula Kosice** a Sandu Darie, 25-I-1950

ARTE MADÍ
MOVIMIENTO MADINEMSOR
SADI CARNOT 41- 2.º D
BUENOS AIRES

Sr. Sandú Darié
B/ 555-Vedado

HABANA.

Buenos Aires, 25 de Enero 1950

Amigo Darié:

Vá con esta carta el No. 3 de nuestra revista; esperamos que haya recibido el No. 2 que ha sido enviado con antelación.

Verdaderamente nos es muy grato saber de su éxito en Nueva York traducido en la adquisición de sus pinturas. Hemos recibido la foto que nos envió y es nuestro deseo conocerle mejor por el intermedio de otros trabajos.

Ud. menciona al Sr. Texidor y nos interesa saber de él los puntos de vista relativos a la poesía y trabajos madistas, además de intentar un mayor conocimiento por medio de algún libro o publicación que pudiera Ud. enviarnos.

Le reconocemos su apoyo a la realización del primer Congreso Internacional de arte no-figurativo que puede significar planteamientos y cambios de idea de trascendencia entre los distintos países que puedan intervenir y más aún y en primer término la unificación de elementos dispersos.

Reciba el cordial saludo de los colegas de madinensor y en mi nombre un sincero apretón de manos

[Firma y sello de Kosice]

III. Carta de **Sandu Darie** a Gyula Kosice, 30-I-1950

La Habana, 30 de Enero de 1950.

Arte Madi
Movimiento Madinensor
Sadi Carnot #41 2º D
Buenos Aires.

Querido amigo Kosice:

He recibido hoy el No. 2 de Madi y varios impresos de su movimiento artístico.

Le agradezco su amabilidad y aprecio su dedicatoria.

Con extrema curiosidad los he leído y estudiado y como no había lejanía espiritual he tenido admiración por las obras reproducidas discutiendo conmigo mismo los textos.

Personalmente hace tiempo he llegado a muchas conclusiones iguales a las ilustradas de Madi, y en mi estudio hay varios objetos de un parentesco seguro con los de ustedes.

Los consideraré más ahora después de haber encontrado la confirmación de toda una fé en la existencia de su grupo creador.

Podemos hablar de una retórica Madi, del grupo de ardientes y entusiastas artistas, luchando para imponer un estilo, el cual tendrá que ser aceptado por todos, satisfaciendo las aspiraciones de todos? Sinceramente veo la cosa un poco complicada.

Parce-que je cite Kahnweiler¹ [*sic*]: un vrais [*sic*] style est² la conséquence inéluctable d'une ensemble de conditions spirituelles et économiques.

La existencia de Madinensor³ es brillante, es la preocupación de un grupo de hombres que llegan a las mismas conclusiones en las artes plásticas, en la mitad y en la dividida estética plástica de nuestro siglo, perdiendo alguna vez la fuerza individual por un parecido de familia.

He reconocido en ustedes un estado visionario lleno de implicaciones filosóficas, cargado inconscientemente del peso de toda una tradición plástica incluso el surrealismo.

Toda una serie de contestaciones, preguntas y respuestas me llegaron analizando el movimiento de ustedes y observando la dialéctica del amigo Kosice (con su buen sabor de filosofía centro-europea y Gyula nombre nostálgico con fuerza ancestral de cacique magiar) me dije que valía la pena discutir y hallar quizás verdades más absolutas.

Repasando el calendario histórico pictórico, es claro y conquistado desde Kandinsky y todos los inspirados artistas rusos alrededor de 1900 y hasta el absoluto Mondrian, que se puede renunciar al objeto plástico creando una obra de arte por si misma.

Madinensor aclarará que el arte puede ser producto no únicamente de una vida espiritual mística inspirada por fuerzas divinas transmitidas a individuos excepcionales.

Madinensor [*sic*] encontrará el lenguaje claro para traducir el mensaje de las obras creadas como resultado de conceptos intelectuales (desde la intuición empírica hasta la intuición intelectual).

Renunciando al encanto del surrealismo, hay que renunciar también al le[n]guaje hermético, pre-fabricado por poetas, profetas fabricantes de manifiestos, ocultistas y babalaos, ocultadores de las fuentes inspiradoras y la evolución histórica, productores de prosa inútil necesaria para pintores incultos y amanerados.

Que el pintor encuentre su inspiración independiente, clara y constructiva sin necesidad de la maquinaria poeta-marchante-revista de arte y crítica lírica detectivesca, hecha por frustrados cumplidores de empleos artísticos.

El esfuerzo colectivo de ustedes producirá un cambio de ideas continuas y cada uno de nosotros debemos darle a conocer al otro los descubrimientos que hacemos.

Estoy seguro que Madinensor contribuye a la evolución del arte de nuestro tiempo, y confiando que no he molestado ninguna susceptibilidad [*sic*] de ustedes, estoy siempre a la disposición para discutir y contribuir más allá en el arte non-figurativo con su mensaje sano, renovador y definido.

Deseando tener pronto su contestación y agradeciéndole otra vez la revista enviada, reciba Sr. Kosice mi amistad como también mis saludos para los compañeros del movimiento Madinensor.

S. Darie
Calle B #555. Vedado
Habana, Cuba.

- 1 Daniel-Henry Kahnweiler (1884-1979), coleccionista y marchante de arte alemán residente en Francia. Fue uno de los principales promotores del cubismo [N. del Ed.].
- 2 Algunos signos aparecen en esta frase corregidos a mano [N. del Ed.].
- 3 Esta y las demás menciones del término en esta carta aparecen corregidas a mano [N. del Ed.].

La Habana, 30 de Enero de 1960.

Arte Madi
Movimiento Madinensor
Sadi Carnot #41 2.º D
Buenos Aires.

Querido amigo Kozice:

He recibido hoy el No. 2 de Madi y varios impresos de su movimiento artístico.

Le agradezco su amabilidad y aprecio su dedicación.

Con extrema curiosidad los he leído y estudiado y como no había lejanía espiritual he tenido admiración por las obras reproducidas discutiendo conmigo mismo los textos.

Personalmente hace tiempo he llegado a muchas conclusiones iguales a las ilustradas de Madi, y en mi estudio hay varios objetos de un parentesco seguro con los de ustedes.

Los consideraré más ahora después de haber encontrado la confirmación de toda una fé en la existencia de su grupo creador.

Podemos hablar de una retórica Madi, del grupo de ardientes y entusiastas artistas, luchando para imponer un estilo, el cual tendrá que ser aceptado por todos, satisfaciendo las aspiraciones de todos? Sinceramente veo la cosa un poco complicada.

Porque, le cito a Kahnweiler: *Un vrai style est la conséquence inéluctable d'une ensemble de conditions spirituelles et économiques.*

La existencia de Madinensor es brillante, es la preocupación de un grupo de hombres que llegan a las mismas conclusiones en las artes plásticas, en la música y en la dividida estética plástica de nuestro siglo, perdiendo alguna vez la fuerza individual por un parecido de familia.

He reconocido en ustedes un estado visionario lleno de implicaciones filosóficas, cargado incansablemente del peso de toda una tradición plástica incluso el surrealismo.

Toda una serie de contestaciones, preguntas y respuestas se llegaron analizando el movimiento de ustedes y observando la dialéctica del amigo Kozice (con su buen sabor de filosofía centro-europea y *Opus* nombre nostálgico con fuerza ancestral de cualquier magia) no dije que valía la pena discutir y hallar quizás verdades más absolutas.

Repasando el calendario histórico pictórico, es claro y conquistado desde Kandinsky y todos los inspirados artistas rusos alrededor de 1900 y hasta el absoluto Mondrian, que se puede renunciar al objeto plástico creando una obra de arte por sí misma.

ARTE MADÍ

MOVIMIENTO MADINENSOR

SADI CARNOT 41 - 2.º D
BUENOS AIRES

Sr. Andrés Darís
E/555- Vedado
HABANA

Buenos Aires, 25 de Enero 1960

Amigo Darís:

Vá con esta carta el No. 3 de nuestra revista; esperamos que ya haya recibido el No. 2 que ha sido enviado con antelación.

Verdaderamente nos es muy grato saber de su éxito en Nueva York tradición en la adquisición de sus pinturas. Hemos recibido la foto que nos envió y es nuestro deseo conocerle mejor por intermedio de otros trabajos.

Vá, menciona al Sr. Teixidor y nos interesa saber de él los puntos de vista relativos a la poesía y trabajos madistas, además de intentar un mayor conocimiento por medio de algún libro o publicación que pudiera Ud. enviarnos.

Le reconocemos su apoyo a la realización del primer Congreso Internacional de arte no-figurativo que puede significar planteamientos y cambios de ideas de trascendencia entre los distintos países que puedan intervenir y más aún y en primer término la unificación de elementos dispersos.

Reciba el cordial saludo de los colegas de madinensor y en mi nombre un sincero apretón de manos

Carta de **Gyula Kosice** a Sandu Darie, s. f.

Sr. S. Darie
Calle B 555 Vedado
Habana-Cuba

Querido amigo Darie:

Recién después de un tiempo puedo contestar su carta de fecha 30/1/50. En verdad, figuran en ella una serie de consideraciones que me son francamente halagadoras y otras que me resultan incomprensibles. Quiero decir incomprensibles por cuanto su obra, amigo Darie, que en primera y última instancia es la que determina por su sólo valor toda la escala de apreciaciones no refleja, digo, algunos conceptos muy bien concretados por Ud. por ejemplo, está contra casi todo [a]quello que nosotros combatimos y ha contribuido ha [sic] reforzar nuestro júbilo con algunas líneas que dedica a madinemsor. Es así que mis compañeros y yo esperamos alguna reproducción de aquellas obras que puedan tener (de acuerdo a su carta) un cierto parentesco con nosotros.

Nuestros propósitos basados en la historia dialéctica del arte y que descansan en ciertas descubiertas de nuestro grupo, son los de anular toda ingerencia [sic] extraña a la real y concreta en la invención del objeto. Por eso es un contrasentido en esta época de profundas transformaciones sociales y de transición y aún de falso criticismo, precisamente porque se está con un punto de vista anacrónico o con un lirismo "deja passé" cuando se hace arte no-figurativo abstracto o concreto, apelando a la intuición de primer agua, al subconciente [sic], a motivaciones anímicas y personales que ya no interesan para la permanencia de la entidad totalmente creada, construida.

Una pintura madí, su humanismo, su equivalencia, su función devienen de factores que no se corresponden con símiles que puedan hallarse en la naturaleza o que puedan "traducirse" por graffías o imágenes que no sean la pintura misma.

Propiciamos un esencialismo que coadyuve a llevar hasta sus últimas consecuencias al arte no-figurativo

Tenganos al tanto de sus actividades: su trayectoria, desde ya nos llega íntimamente. Un fraternal saludo de todos nosotros

[Firma y sello de Kosice]

IV. Carta de **Sandu Darie** a Gyula Kosice, 28-VIII-1950

Sandu Darie, Calle B #555, Vedado, Habana
La Habana, 28 de Agosto de 1950.

Arte Madi
Sadi Carnot 41 2º D
Buenos Aires.

Querido amigo Kosice:

Muy agradecido por su última carta.

La reproducción fotográfica que le había enviado anteriormente era parte de mis trabajos expuestos en New York, representaba manifestaciones líricas, improvisaciones y angustias de otros tiempos.

Las apreciaciones de ustedes en cuanto a mis cartas anteriores y a dichos trabajos estaba[n] justificada[s]. La falta de concordancia entre las ideas expuestas y la ilustración se ha producido porque soy de los pintores los cuales no tienen el material fotográfico al día.

Deseaba hace tiempo mandarles algún material artístico que pueda interesar vuestras preocupaciones estéticas.

Entretanto he trabajado en ese tiempo llamado libertad provisional cotidiana y en Octubre presentaré una nueva exposición.

El catálogo, las notas explicativas con la ocasión de ésta les serán enviadas como también una fotografía del aspecto general de la presentación.

Así se explicará usted el tiempo transcurrido hasta ahora pues no existe ninguna susceptibilidad [sic] molestada, además que siempre trato de estar por encima de estas cosas, considerando la sinceridad como base de discusión.

Le estoy muy agradecido por haberse recordado usted de mí, todavía más agradecido a todos ustedes de conocer el interés vuestro para mis trabajos, desarrollados sin ningún intercambio de ideas estimulantes entre amigos, como me imagino su admirable movimiento.

En la fotografía que le envío ahora verán ustedes tres de mis trabajos (óleos) titulados generalmente "Estructuras Pictóricas" e identificados de derecha a izquierda bajo el distintivo: D 50 X, D 50 Y y D 50 Z.

Notarán ustedes fácilmente cuales son mis intenciones plásticas.

No quisiera alargar demasiado mi carta y estoy seguro que ustedes observarán entre mis especulaciones plásticas la idea de iniciar la división del rectángulo, de considerar la variación de los triángulos como formas-cuadros en un espacio continuo.

Mis estructuras espaciales son organizadas bajo un ritmo ortogonal y los elementos agregados componen y sugieren la prolongación del plano allá donde no es posible imaginar el fin... al infinito.

La visión de estas estructuras pictóricas corresponden [sic] a la voluntad formal de nuestra época, imponiendo la armonía directa de la poesía pura, como manifestación espiritual y constructiva.

Considero imprescindible la simplicidad y las formas elementales expresando la belleza de una armonía esencial como abstracción espacial de mayor fuerza de sugestión.

Siento no tener una mejor reproducción fotográfica, espero ver mejor el lucimiento de estos trabajos en la sala de exposición (mi estudio es muy reducido), contando siempre con una orquestación espacial y esperando obtener una mejor fotografía, la cual pueda hacerle captar el significado estético de mis trabajos.

Juzgarán ustedes suficiente la fotografía que les envío para ser publicada en el No. 4 de Arte Madi, corresponderán mis trabajos a la buena apreciación de ustedes?

En cuanto a los gastos de cliché e impresión estoy de acuerdo en enviárselos, les ruego contestarme.

Siempre contento de comunicarme con usted, reciba amigo Kosice mi admiración y mis mejores saludos para sus compañeros.

Carta de **Gyula Kosice** a Sandu Darie, s. f.

Movimiento Madinemsor
arte madí
esperanza 41-2º.
buenos aires

Sr. S. Darié
B /555-Vedado
HABANA

Querido amigo Darié:

En vísperas de la aparición del 4o. número de "Arte Madi" hemos pensado que sería de lamentar que Ud. no nos enviara algún material para publicar. Nos referimos lógicamente, a ese material que según Ud. nos confirmara, tenía cierta correspondencia con nuestros trabajos.

Dado el tiempo transcurrido desde nuestra última carta enviada a Ud., pensamos que podríamos haber molestado su susceptibilidad por algunos conceptos emitidos en función de juicio crítico, y que no tenían nada que ver con el sentido de la apreciación personal.

Aguardamos muy interesados sus noticias: los gastos de clisé e impresión oscilan en \$ 50.- argentinos pues sólo con esta ayuda de cada participante podemos salir adelante con la publicación.

Reciba entonces el más cálido saludo de todos nosotros

Sinceramente

[Firma y sello de Kosice]

V. Carta de **Sandu Darie** a Gyula Kosice, 25-X-1950

S. Darie
Calle B #555. Vedado
Habana, Cuba.

October 25, 1950.

Querido amigo Kosice:

Le ruego me perdone el no haberle contestado a su halagadora carta en la cual usted tuvo la bondad de apreciar mis trabajos y por la que le estoy muy agradecido.

El motivo de mi demora fué la preparación de mi exposición y el hecho de que quería enviarle al mismo tiempo el catálogo y fotografías.

La acogida ha sido buena, en otra ocasión si le interesa le enviaré las críticas, las cuales le pueden indicar la reacción del medio.

La galería Carlebach estudia ahora la fecha para presentar la misma exposición en New York.

El movimiento de ustedes es muy conocido entre muchos de los visitantes de mi exposición, especialmente literatos cubanos que han estado en la Argentina últimamente.

Me gustaría mucho saber la opinión de ustedes y esperando saber más de las últimas actividades plásticas del movimiento, reciba, Sr. Kosice mi admiración y mis saludos para todos.

Sandu Darie

Carta de **Gyula Kosice** a Sandu Darie, s. f.

Movimiento Madinemsor
arte madí
esperanza 41-2º.
buenos aires

Sr. Sandu Darié
B/ 555. Vedado
Habana. Cuba

Amigo Darié:

Por fin después de innumerables inconvenientes ha aparecido el 4o. número de "Arte Madí"

Diganos Ud. su opinión que es sumamente valiosa para todos nosotros.

Hemos publicado dos de las últimas fotos que nos enviara y hemos elegido un pequeño texto del catálogo suyo. (Por un error de imprenta se confunden "vistas parciales" con una línea de linotipo que dice "en el Lyceum de la Habana," error que se subsana en parte porque mencionamos en la columna de "Aquí Madi" su procedencia.

En la próxima carta daremos nuestra opinión sobre el agregado que supone a una entidad pictórica el marco que no se continúa y termina¹ en sí mismo, en el caso del triángulo que sale "de atrás" o "sobre" la pintura.

Esperamos su asidua colaboración; desde ya Ud. ha trazado un camino hacia la esencialidad en el arte no-figurativo.

Un fuerte apretón de manos de

[Firma de Kosice]

1 Corregida a mano la a final en 'continúa' y 'termina' [N. del Ed.].

VI. Carta de **Sandu Darie** a Gyula Kosice, 26-III-1951

S. Darie
Calle B #555. Vedado
Habana, Cuba.

La Habana, 26 de Marzo de 1951.

ARTE MADI
Esperanza #41 2º
Buenos Aires.

Amigo Kosice:

Ayer a mi regreso de New York donde pasé casi tres meses, encontré esperándome hacía unos días el No. 4 del Arte Madi.

Gracias por su carta y por toda la consideración que ustedes me dispensaron publicando mis trabajos.

Espero su "próxima carta" con la opinión de ustedes.

Quiero manifestar mi entusiasmo por su revista y su movimiento, por todo su sentido de esfuerzo, de ímpetu, de novedad, de impulso vital, de contribución al pensamiento neo-plástico.

Su actividad espiritual me parece única. Lo digo después de mi viaje donde he tenido la ocasión de conocer gente admirable.

Me he permitido hablar de ustedes con el amigo Jean Xceron, Rose Fried de la única galería puramente neo-plástica en New York¹ y Michel Seuphor el cual se encontraba de viaje y el pintor Fritz Glarner².

Le comunico más abajo las direcciones de los mencionados en el caso de que ustedes decidan enviarles más noticias sobre sus actividades plásticas.

Personalmente soy por la máxima claridad de expresión verbal cuando se trata de "no figurativo esencialista," apreciando especialmente los textos de Waldo [sic] Wellington³ y Rothfuss.

Para Rothfuss la expresión de una muy gentil americana le hará probablemente gracia: The frame is an architecturale offense.

Clement Greenberg⁴, crítico de arte, opinaba en una carta que me escribió: "The painter-sculptor of the future will have to be a carpenter."

Parece que estamos alejándonos de Baudelaire⁵.... le Temps a reparu; le Temps regne en souverain maintenant, et avec le hideux veillard est revenu tout son demoniaque cortege de Souvenirs, de Regrets, de Spasmes, de Peurs, d'Angoisses, de Cauchemars, de Coleres et Névroses.... (La chambre double.)

Ruégole tenerme al tanto de su movimiento y de su obra y reciba mi mayor amistad.

P.D. El módico giro es para cubrir parte de los gastos ocurridos por la amabilidad de enviarme su publicación.

Rose Fried: 40 East 68 St. New York.
Jean Xceron 54 West 74 St. Studio 608. New York.
Fritz Glarner. 206 East 70 St. New York.
Michel Seuphor 5 Rue Le Condamine. París 17. France.

- 1 Rose Fried abre su galería en 1940. Orientada principalmente al arte abstracto, introduce al público americano en la obra de Mondrian y Kandinsky [N. del Ed.].
- 2 Fritz Glarner (1899-1972), pintor abstracto suizo-americano [N. del Ed.].
- 3 Valdo Wellington, pintor vinculado al Movimiento Madí [N. del Ed.].
- 4 Clement Greenberg (1909-1994), importante crítico de arte estadounidense, estrechamente vinculado a los expresionistas [N. del Ed.].
- 5 Charles Pierre Baudelaire (1821-1867), "poeta maldito" por excelencia y principal figura del simbolismo, fue también crítico de arte. Su libro *Les fleurs du mal* (Las flores del mal) fue el origen de una larga y acerba polémica. Darie cita aquí fragmentos de *La chambre double* (El cuarto doble), un poema en prosa: "Oh! oui! Le Temps a réapparé; le Temps règne en souverain maintenant; et avec le hideux vieillard est revenu tout son démoniaque cortège de Souvenirs, de Regrets, de Spasmes, de Peurs, d'Angoisses, de Cauchemars, de Colères et de Névroses" (Sí, el tiempo ha reaparecido; el Tiempo reina ahora como soberano; y con el horrible viejo ha vuelto también todo su cortejo demoníaco de Recuerdos, Arrepentimientos, Espasmos, Miedos, Angustias, Pesadillas, Cólera y Neurosis) [N. del Ed., traducción nuestra].

Carta de **Gyula Kosice** a Sandu Darie, V-1951

Movimiento Madinemsor
arte madí
esperanza 41-2º.
buenos aires

mayo 1951

Se detuvo a investigar la etimología de la palabra "cuadro" ?

Estimado amigo Darie:

Nos complace mucho saber que la revista le ha gustado. Por muchos motivos es para nosotros un aliciente saber que contamos con el apoyo de colegas de otros países. Le agradezco sinceramente sus conceptos sobre mí aunque creo "me exceden" un tanto. De todas maneras nosotros creemos en su pintura; Ud. ha roto valientemente con muchos tabús que durante siglos ha [sic] venido aprisionando a la pintura –contenido y continente–.

Toda verdadera creación –dijimos– es del interior al exterior, nunca a la inversa; ahí donde termina la línea, el plano, el color (en el caso de la pintura) hay que estructurar y componer, darle "su piel" y no "encuadrar". Toda tentativa de traducir la vivencia por otro medio que no sea ella misma es imposible. Los valores de presencia, esenciales, de la cosa inventada valen por sí mismos; son como la vivencia intraducibles.

Aguardamos para el próximo número (5) algún trabajo suyo y en lo posible algún texto referente a madí. Desde ya lo consideramos asiduo colaborador de nuestra revista.

Rothfuss y Wellington aprecian su detención en los textos que aparecieron en el último número.

Gracias por el giro y las direcciones

Cordialmente
[Firma de Kosice]

VII. Carta de **Sandu Darie** a Gyula Kosice, 28-V-1951

S. Darie
Calle B #555. Vedado
Habana, Cuba.

La Habana, 28 de Mayo de 1951.

Estimado amigo Kosice:

Contesto a su amable carta de Mayo de 1951.

Adjunto encontrará usted un texto referente a Madi, como también la fotografía de un cuadro mío que está ahora exponiéndose en la Galería Rose Fried, New York.

Con referencia a esta exposición le envió una copia fotográfica de una nota crítica aparecida en New York Times.

Cuando aparecerá el próximo número de Arte Madi? Agradeciéndole el considerarme entre los colaboradores de su revista, reciban todos ustedes mis más cordiales saludos.

Sinceramente,
S. Darie

Carta de **Gyula Kosice** a Sandu Darie, s. f.

Movimiento Madinemsor
arte madí
esperanza 41-2º.
buenos aires

Querido amigo Darie:

Ud. perdonará la demora en contestarle y también por la brevedad de la carta. Lo cierto es que estamos ocupadísimo en la labor de la revista.

Su artículo es el fruto excepcional de una mentalidad lúcida, de una avasalladora sensibilidad poética, y por qué no? ya revolucionaria.

Una cosa: podríamos cambiar el título de "Espiritualidad Madista" por el de "Pensamiento Madista"? Es simplemente para definirnos mejor y además para no caer en posibles interpretaciones metafísicas.

Tiene Ud. disponible alguna foto más de sus obras? A vuelta de correo esperamos sus noticias.

Un abrazo de:

[Firma de Kosice]

VIII. Carta de **Sandu Darie** a Gyula Kosice, 10-VIII-1951

S. Darie
B #555. Vedado
Habana, Cuba
La Habana, 10 de Agosto de 1951.

Arte Madi
Sadi Carnot 41-2ºD
Buenos Aires.

Querido amigo Kosice:

Recibí hoy su carta, le estoy muy agradecido por su apreciación de mi artículo y de acuerdo con usted en el cambio del título por el de "Pensamiento Madista".

Mis últimos trabajos son proyectos en pequeña escala, trato de eliminar gastos y amontonamientos en mi cuarto de estudio, esperando fotografiar estos trabajos el día que pueda realizarlo en medidas más aceptables.

Espero tener un día la suerte de conocerlo a usted y a sus amigos y siempre sentiré la pérdida de las discusiones agradables y necesarias que hubiésemos podido tener. Espero su revista que me imagino será como siempre admirable.

Muy amigablemente,
S. Darie

P.D. Hace poco escuché una conferencia del Sr. Roberto Brest¹ el cual seguramente usted conocerá. Las ilustraciones proyectadas fueron de los precursores del non-objetivismo y de Magnelli incluso Bazín², las conclusiones de tono vanguardista fueron sorprendentes para el auditorio frente al cual la conferencia fué pronunciada.

Me permití preguntar al Sr. Brest el por qué de no citar a ninguno de ustedes y de no reproducir ninguno de los trabajos madistas (pregunta que parece le fue hecha repetidas veces en el curso de su viaje). Su contestación con referencia a mi pregunta demostró no únicamente el desconocimiento del movimiento Madista sino al mismo tiempo una parcialidad que me hizo dudar de todas sus declaraciones respecto al desarrollo del arte contemporáneo.

..... Y le cuento todo esto sin deseo de vulgaridad delatora, apreciando lo [*sic*] esfuerzos estéticos turistas del ilustre viajero, cuyo caso y causas tendrá usted quizás la oportunidad de explicarme algún día.

1 Probablemente se refiere al crítico argentino Jorge Romero Brest (1905-1989) [N. del Ed.].

2 Alberto Magnelli (1888-1971), pintor italiano vinculado al futurismo y al cubismo; André Bazin (1918-1958), crítico y teórico de cine [N. del Ed.].

Carta de **Gyula Kosice** a Sandu Darie, 13-I-1952

Movimiento Madinemsor
arte madi
esperanza 41-2º.
buenos aires

Sr. Sandú Darié
Habana-Cuba

13 de enero 1952

Querido amigo Darie:

Por fin van junto a esta carta los ejemplares del No. 5 de "arte madi". En otro envío le mandamos algunos más para que Ud. pueda distribuir. Como Ud. verá figura su trabajo; además nos tomamos la libertad de incluirlo entre los representantes de nuestra revista en el exterior, en razón de amistad y su posición de vanguardia frente al arte no-figurativo.

Estamos en tren de exposiciones y demoró nuestro envío las pequeñas muestras de Brasil y Uruguay; ahora nos preparamos para la Bienal de Venecia.

Cualquier contribución para la revista es un paso más para llevar adelante nuestros propósitos; en ese sentido sería interesante contar por medio de nuestra publicación con algunos amigos suscriptores en la Habana.

Aquí seguimos con vivo interés su trayectoria, y desde ya puede enviarnos reproducciones de trabajos suyos, en especial los últimos.

Vaya el saludo afectuoso de todos nosotros y un fuerte apretón de manos de

[Firma de Kosice]

IX. Carta de **Sandu Darie** a Gyula Kosice, 5-III-1952

S. Darie
B #555. Vedado
Habana, Cuba.

La Habana, 5 de Marzo de 1952.

Querido amigo Kosice:

Le agradezco el envío del No. 5 de la Revista MADI, donde encontré las obras interesantes de ustedes.

El nuevo formato es sin duda una mejora.

Espero que pronto varios amigos cumplirán promesas hechas escribiéndole para que le consideren entre los suscriptores de su revista.

Las fotografías que le envío, contienen la indicación donde fueron expuestos esos trabajos.

Le incluyo \$5.00, importe de la suscripción mía.

He recibido inesperadamente los Nos. 2 y 3 de la revista "Perceptismo" la cual ustedes seguramente conocen y aprecian.

Quiero agradecerle una vez más la publicación de mi trabajo "Pensamiento Madista" y la amistad que usted me brinda.

Reciban ustedes todos y especialmente usted amigo Kosice mi sincera amistad.

Gina Ionescu¹ es rumana?

Tendría usted la bondad de comunicarme algunos de sus datos biográficos y quizás su dirección?

1 Gina Ionescu [María Giorgina Schlachter de Ionescu] (1916-2006), bailarina, actriz, cantante y pintora de origen rumano establecida en Argentina; vinculada al grupo madi y a otros movimientos no figurativos [N. del Ed.].

7

arte madi

esperanza al
Kuevas Aires

Querido amigo Sancho:

Deberá Ud. disculparse de no haberme oído "in extensa", en el momento de recibir su pintura. Además de la publicación de nuestra antología de poesía, estábamos realizando, precisamente en esos momentos, una exposición colectiva madi, en la galería Eragó.

La obra, de la cual es notorio un aporte estilístico extraordinariamente personal en el campo de la plástica no figurativa, llegó atrasada para poder incluirla en la muestra. Pero es indispensable que el público argentino conozca esas manifestaciones pictóricas que entrenan con madi.

Por lo tanto estamos preparando una exposición internacional, en la cual cada participante deberá figurar con el mínimo de 2 (dos) obras. Contamos con una pintura suya por lo menos, además de la que está ya en nuestro poder siempre que nos la haga llegar antes del comienzo de abril.

Para la preparación del catálogo, envíe con anterioridad el título de la obra y procedimiento.

Ha recibido Ud. el libro de poesía, que le remitimos por vía ordinaria?

En nombre mío y el de todos los amigos y compañeros de madi le reitero nuestra permanente y fraternal amistad en el arte y en la vida, deseándole un año 1956 lleno de ventura. Y realizar más y siempre más.

p. [Signature]

Un abrazo cordial a Martínez Ledo y Sra., Canero, etc. etc.

S. Larie
B #555. Vedado
Habana, Cuba.

La Habana, 28 de Mayo de 1951.

Estimado amigo Esico:

Contesto a su amable carta de Mayo de 1951.

Adjunto encontrará usted un texto referente a Madi, como también la fotografía de un cuadro mío que está ahora exponiéndose en la Galería Rose Fried, New York.

Con referencia a esta exposición le envío una copia fotográfica de una nota crítica aparecida en New York Times.

¿Cuándo aparecerá el próximo número de Arte Madi?

Agradeciéndole al considerarme entre los colaboradores de su revista, reciban todos ustedes mis más cordiales saludos.

Sinceramente,

S. Larie

ADMINISTRACION
Ministerio de Comunicaciones
REGISTRO DE CERTIFICADOS
ADMINISTRACION DE CORREOS DE
ST. MEDINA, HABANA

FECHA

No. (7511)

ADMINISTRACION

Carta de **Gyula Kosice** a Sandu Darie, IV-1952

Movimiento Madinemsor
arte madí
esperanza 41-2º.
buenos aires

abril de 1952

Estimado amigo Sandu Darie:

Con justificada alegría recibimos las fotos de sus últimas estructuras pictóricas, No. 9 y 14, que concebimos de más alta calidad que las anteriores lo que agrega un aporte más a su estricta definición de creador auténtico.

Agradecemos también su contribución para gastos de clisé e impresión aunque es preferible que el dinero sea remitido convenientemente disimulado por carta certificada porque al cambio oficial el dólar pierde casi un 50% de su valor en canje particular. Como Ud. sabrá en el peso argentino hay una creciente desvalorización con respecto al cambio del mercado internacional, motivo que justifica el envío en esta forma más conveniente para nosotros.

Ya estamos esperando el No. 6 de "Arte Madi", si Ud. desea mandarnos algún artículo o más material suyo no deje de hacerlo. La pintora Ionescu me prometió escribirle. La dirección va en un catálogo que le adjunto; ella piensa estar en París durante el próximo mes de Junio. Cualquier encargo suyo será bien recibido.

No recibí carta de Rothfuss? Un abrazo cordial de

[Firma de Kosice]

X. Carta de **Sandu Darie** a Gyula Kosice, 3-VI-1955

S. Darie
B #555, Vedado
Habana, Cuba.

La Habana, Junio 3, 1955.

Querido amigo Giula [sic]:

Hace algún tiempo que no le escribo, entretanto he tenido noticias tuyas indirectamente a través de las revistas de arte y las cartas de nuestra amiga Gina.

Le incluyo fotos, catálogos y diversas crónicas con referencia a mi reciente exposición conjunta con la de Martínez Pedro, el cual usted ha conocido y apreciará usted la evolución de su arte.

Durante esta exposición he dado casi una conferencia diaria y he tenido la ocasión de referirme al grupo Madi y a usted especialmente, destacando su aportación en la plástica contemporánea.

Mis estructuras transformables se comportaron como es debido y los visitantes palparon el placer de la composición.

Fué una experiencia interesante y el público en general ha recibido con interés el mensaje de esta exposición.

La semana pasada envié dos cuadros chicos a la Bienal de Brasil.

Son obras menores, pues así me parece menos difícil la separación por meses, menos costo de viaje y recibirlos [sic] al final estropeadas.

Me gustaría leerlo, conocer sus actividades.

Mario Carreño ha recibido un catálogo de una exposición Madi en Italia. Mario sostiene que mi nombre aparece en este catálogo. Seguramente que esto se debe a su generosa iniciativa, la cual le agradezco. Tendrá usted una copia para mí?

En Febrero estuve de paseo por México, fuí por primera vez y espero volver. Todo en México es fascinador e imaginativo.

Debemos tratar de encontrarnos alguna vez, por ahora tengo la impresión de conocerlo cada vez mejor gracias a Gina que me habla de usted en todas sus cartas.

Reciba un abrazo para usted y mis recuerdos para su señora.

Martínez Pedro le saluda.

Le ruego enseñar el material que le envió a Gina.

Hace un par de días recibí una carta muy amable del pintor Juan Bay [sic]¹.

1 Se refiere seguramente a Juan Bay [N. del Ed.].

XI. Carta de **Sandu Darie** a Gyula Kosice, 14-VII-1955

S. Darie
B #555, Vedado
Habana, Cuba.

La Habana, 14 de Julio de 1955.

Querido Gyula:

Agradezco su última carta y lo rápido que me contestó.

Usted siente como un madista, como el verdadero creador de este movimiento y yo concibo mis cosas como una consecuencia de una dialéctica lógica desarrollada a través de los años.

Que mis trabajos resulten hoy madistas es probablemente un signo de nuestro tiempo.

Las obras que percibimos son concretas y son el resultado de un pensamiento abstracto. El arte concreto es una clasificación general que para mí no tiene nada que ver con ciertos pintores.

Las invenciones no consisten en palabras, consisten en obras. Que mi juzgen [sic] los otros. Y le aseguro que apreciaría muchísimo leer algún día un texto crítico suyo sobre mi trabajo.

Le agradezco la invitación de tomar parte en la exposición que ustedes organizarán en Buenos Aires. He decidido no enviar "pinturas" y si usted acepta le enviaré por avión una construcción transformable como la de la fotografía adjunta. Creo que me puede representar más dignamente entre ustedes. Contésteme inmediatamente si no habrá alguna dificultad en la aduana de allá y yo se la enviaré enseguida.

Esta estructura transformable que voy a enviarle la tuve siempre reservada para ofrecersela al poeta Kosice y su señora.

Esperando sus buenas noticias, reciba un abrazo de su buen amigo

P.D. Comunicué su recado a Martínez Pedro, el cual actuará de acuerdo con su concepto y su conciencia.

XII. Carta de **Gyula Kosice** a Sandu Darie, 1-VIII-1955

Movimiento Madinemsor
arte madí
esperanza 41
buenos aires

1 Agosto 1955

Querido Sandu:

Aguardamos con cierta premura su "construcción transformable" si pueden ser dos (2) mejor!

El objeto es el de presentar al público de buenos aires sus trabajos -

Ya vendrá, como Ud. lo señala, el juicio crítico sobre la convergencia estética de un determinado grupo de artistas, que salvando latitudes, definen un estilo. En una universalidad.

Si tiene a mano fotos de sus últimas realizaciones no deje de enviarlas (las de la exposición van aparte)

Mi recuerdo sin tregua para los amigos cubanos Martínez Pedro y Sra, Carreño, etc.

Un abrazo fraternal de

[Firma de Kosice]

Si los envía por avión conviene declarar objetos sin valor comercial -

XIII. Carta de **Gyula Kosice** a Sandu Darie, s. f. no antes de 1-VIII-1955

Movimiento Madinemsor
arte madí
esperanza 41
buenos aires

Querido amigo Sandú:

Deberá Ud. disculparme de no hacerme eco "in extensa" [sic], en el momento de recibir su pintura. Además de la publicación de nuestra antología de poesía, estábamos realizando, precisamente en esos momentos, una exposición colectiva madi, en la galería Krayd.

Su obra, de la cual es notorio un aporte estilístico extremadamente personal en el campo de la plástica no figurativa, llegó atrasada para poder incluirla en la muestra. Pero es indispensable que el público argentino conozca esas manifestaciones pictóricas que entroncan con madi.

Por lo tanto estamos preparando una exposición internacional, en la cual cada participante deberá figurar con el mínimo de 2 (dos) obras. Contamos con una pintura suya por lo menos, además de la que está ya en nuestro poder siempre que nos la haga llegar antes del comienzo de abril.

Para la preparación del catálogo, envíe con anterioridad el título de la obra y procedimiento.

Ha recibido Ud. el libro de poesía, que le remitimos por vía ordinaria?

En nombre mío y el de todos los amigos y compañeros de madi le reitero nuestra permanente y fraternal amistad en el arte y en la vida, deseándole un año 1956 lleno de ventura. Y realizar más y siempre más.

[Firma de Kosice]

Un abrazo cordial a Martínez Pedro y Sra, Carreño, etc. etc.

XIV. Carta de **Gyula Kosice** a Sandu Darie, s. f.

Movimiento Madinemsor
arte madí
esperanza 41
buenos aires

Querido Sandu:

*Recibo de manos del Sr. Piñera¹ su pintura. Bravo!
Pero es necesario que las obras sumen (2) dos, para la exposición internacional!*

Tenga el recuerdo permanente de todo madi.

Su amigo Fraternal

[Firma de Kosice]

1 Se trata probablemente del escritor cubano Virgilio Piñera (1912-1979), residente en Buenos Aires entre 1946 y 1958 [N. del Ed.].

Carta de **Gyula Kosice** a Sandu Darie, s. f.

Movimiento Madinemsor
arte madí
esperanza 41
buenos aires

Querido Darie:

Cuando pienso en algunas constantes del ser humano, como es la amistad, me acuerdo de ti inmediatamente. Pero cuando a esa amistad va unida una pareja y total dedicación al arte, aquella ya se hace exaltación y compañía de toda hora y de cualquier conversación. Y paradoja!, aun no pudimos vernos personalmente, pero en la obra, solo en ella! late el hombre y el artista.

Tus palabras de afecto y recuerdo en París¹, te las agradezco vivamente. Siempre estaré dispuesto a retribuir las con todas mis fuerzas. Dime de tus planes para el futuro. Los nuestros se reducen a realizar una exposición en la Galería Van Riel para noviembre, limitada a siete artistas argentinos madi. Además en estos días inaugura una muestra retrospectiva A. Linenberg², gran valor. Pero lo más importante es que estoy ultimando los preparativos para llevar a París una exposición internacional madi. En este caso la colaboración es de todos.

Nosotros contamos contigo por lo menos con dos pinturas. Sé de tus acuciantes obligaciones que el tiempo limita, pero tengo la más alta esperanza que para noviembre (yo parto en diciembre) puedas enviar por vía diplomática, por vía aérea, con algún amigo o conocido que llegue a Buenos Aires –esas tus maravillosas y notables construcciones pictóricas. Ya para más adelante dime si te interesaría sacar a publicación una pequeña monografía tuya, editada aquí en Buenos Aires. Recibe como siempre, mi total amistad.

A tu señora, a Martínez Pedro, y Carreño un saludo especial.

Kosice

[Firma de Kosice]

1 'en Paris' intercalado en la línea superior [N. del Ed.]

2 Abraham Linenberg, escultor argentino vinculado al Movimiento Madí [N. del Ed.].

XV. Carta de **Gyula Kosice** a Sandu Darie, 29-VI-1958

Paris, le 29 Juin 1958

Cher Monsieur, S. Darie

J'ai conçu l'idée de la publication d'un ouvrage d'une certaine ampleur faisant le bilan des valeurs constructives dans la peinture et la sculpture d'aujourd'hui.

Encouragé dans mon projet par le Galerie DENISE-RENE et par Monsieur Michel SEUPHOR, je vous écris pour vous demander votre accord de principe.

Il s'agirait de confronter les diverses tendances constructives actuelles avec illustrations, notes biographiques et des extraits des écrits de chaque artiste.

Mon but est de montrer la richesse, la variété et aussi la vitalité mondiale de l'art constructif dont certains critiques publient périodiquement l'acte de décès.

La présentation des textes en français et en anglais (peut-être en allemand et en espagnol) permettra une large diffusion de l'ouvrage.

Une soixantaine de peintres et sculpteurs vivants seront pressentis.

L'entreprise étant fort coûteuse et, d'autre part, sans le moindre but lucratif, une souscription de cinq exemplaires environ sera demandée à chaque participant pour couvrir les frais de fabrication.

Je serais heureux de recevoir votre adhésion à ce projet.

Les suggestions dont vous voudrez bien me faire part, outre votre accord, seront évidemment bienvenues et examinées avec attention.

Dans l'espoir d'une prompte réponse, je suis, cher Monsieur, votre collègue amical et dévoué.

[Firma de Kosice]

G.KOSICE

P.S.- Toute la correspondance doit être adressée à mon nom personnel à la Galerie DENISE-RENE, 124 rue La Boétie, PARIS, 8°

[Al margen] *Querido Darie: Estoy en la organización de este libro que esperamos que aparezca el próximo año para afirmar nuestro arte contra el "fachismo" o "expresionismo" abstracto.*

Adelante con madí.

Te abraza GKosice.

(Traducción: Estimado señor, S. Darie

He tenido la idea de publicar una obra de cierta amplitud haciendo un balance de los valores constructivos en la pintura y escultura actuales.

Animado en mi proyecto por la Galerie DENISE-RENE y por el señor Michel SEUPHOR, le escribo para solicitar su acuerdo de principio.

Se trataría de confrontar las diversas tendencias constructivas actuales con ilustraciones, notas biográficas y extractos de escritos de cada artista.

Mi objetivo es mostrar la riqueza, la variedad y también la vitalidad a nivel mundial del arte constructivo, cuya acta de defunción publican a diario ciertos críticos.

La presentación de los textos en francés y en inglés (quizás en alemán y en español) permitirá una amplia difusión de la obra.

Se propondrá a unos sesenta pintores y escultores vivos.

Dado que el proyecto es muy costoso, y, por otra parte, sin asomo de fin lucrativo, para cubrir los gastos de producción se solicitará de cada participante una suscripción de alrededor de cinco ejemplares.

Me complacería mucho recibir su adhesión a este proyecto.

Todas las sugerencias que quiera formularme, además de su acuerdo, serán desde luego bienvenidas y consideradas atentamente.

A la espera de una pronta respuesta, reciba, estimado señor, un saludo cordial y amistoso¹).

1 Traducción nuestra [N. del Ed.]..

XVI. Carta de **Gyula Kosice** a Sandu Darie, s. f.

Movimiento Madinemsor

arte madí

esperanza 41-2°

buenos aires

Sr. Sandu Darié

HABANA-CUBA

Querido amigo Sandú:

[Tachado:] En primer lugar quiero manifestarle que sentimos las pérdidas familiares de que nos habla en su carta última.

"Noticias de Arte" que nos envía adjunta, nos parece una revista de todo punto de vista trascendente, sobre todo para la formación y orientación de la gente joven ávida de ver potenciada su época y su arte sobre todo en latinoamérica, en que son contadas las revistas que funcionan esencialmente en ese sentido.

Si a Ud. le parece y siendo uno de los editores, me gustaría pertenecer a la lista de colaboradores: enviaré entonces, en la medida que lo requieran material para la revista –ensayos, pinturas, poemas, esculturas– y también irán trabajos de mis compañeros madis que recibieron jubilosamente el No. 1. –

Le comunico que está ya por salir el No. 6 de "Arte Madi" (a fines de noviembre) en el que va reproducida una "estructura pictórica" suya. También para esa fecha aparece un libro mío de poemas, que abarca una selección desde 1942 al 52 con un prólogo del gran poeta peruano Alberto Hidalgo¹.

Hemos realizado últimamente dos exposiciones en Montevideo con bastante éxito de público. Es probable que, siempre que consigamos dinero para el pasaje, vayamos junto con Rothfuss a dictar un curso en Teresópolis–Brasil, que se realiza anualmente bajo la dirección de H. J. Koellreutter².

Le envío material y datos mío [*sic*] para publicar en N. de A. con la esperanza que sirvan para hacer conocer por su intermedio, en Cuba, una forma de dicción estética, que es puntal y orientación y creemos único camino viable en las corrientes del arte de vanguardia.

Saludos de todos nosotros

un abrazo de

[Firma de Kosice]

Larga y próspera vida para N. de A.!

N. de A. se honra en tener tan 'valiosa colaboración'

1 Alberto Hidalgo (1897-1967), poeta y polifacético escritor peruano. Junto a relatos y obras de teatro, es autor de un ensayo en el que comenta críticamente el ambiente artístico de la época [N. del Ed.]..

2 Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005), músico dodecafonista alemán establecido en Brasil. En el n° 4 de la revista *Arte Madi Universal* se publicó su "Carta abierta." Cf. el estudio de María Amalia García en este catálogo [N. del Ed.]..

Rayas y pez raya en el papel rayado de L. Martínez Pedro (1963)

José Lezama Lima

Catálogo de la exposición de óleos y dibujos de Luis Martínez Pedro que, bajo el título *Aguas territoriales*, se presentó en la Galería de la Habana, Consejo Nacional de Cultura, del 9 al 28 de abril de 1963.

Sin pretender darle tregua a Monsieur Tribulat Bonhommet¹, podemos afirmar que en una abstracción plástica, encontramos naturaleza, geometría, exceso de composición, **movimiento como una² cantidad que se expresa**, sentimiento como rehusar o sufrir, provocaciones del punto en la infinitud, acechanzas del estilismo a través de la historia o regalías [sic] lúdicas a la orilla del mar.

Observemos unas cáscaras de plátano, separada de su pulpa excesiva la platabanda que se rinde, en cuanto el corpúsculo las dora, ofrecen diversas compuertas detrás de su resistencia leonada, se agrietan en serie o arengan con ojos de pescado discordantes. **Parecen tambores yorubas no rectificadas sino destruidos por el fuego**, o papeles de encuadernación húmedos por una evaporación no previsible. El pintor moviendo la punta de sus dedos en la materia coloreada, agrieta, rectifica o avanza con decisión, como el tiempo de las estaciones aliado con la energía **solar alcanza sobre la cáscara un nuevo animista ordenamiento**.

Y sabido es que el dedo acompaña el cálculo de una parábola, las **ascensiones** por el cuadrante, o el astro de una elipse silenciosa. **Es la tierna geometría embrionaria**. Ahora podemos ver, sobre fondo negro, reiteradas esferas amarillas. No se trata del habitual contraste de esos colores, ni de la presunta simbología de los paseos de la corona asiria por una azotea nocturna. **Se trata de una escena de fecundación al natural de la altea o malvavisco**. Pólenes que van a un ovario, que atraviesan el estigma del pistilo. Semillas, bolsitas y crecimiento, en aquellos amarillos que se acogen a una dimensión que es al propio tiempo lo envolvente placentario. **Sucesivos concéntricos en la pintura de Martínez Pedro, que se rompen para convertirse en longitudes³ de onda, bastan para expresar la alegría naciente de la vibración**. Sobre un fondo, generalmente de cobalto, que esquematiza la dimensión, la vibración comienza a trocarse en un punto proporcional, pero como aquí el



mar quiere mostrar una penetración terrígena en el relativismo de sus entrañas, tenemos que esperar que la dimensión, que es una omnipresencia, comience a mostrar la vitalidad de sus distancias relacionables. **Es una⁴ tierra nuestra, sobre un fondo relacionable el triángulo de las manos unidas del nadador, que recorre las marinas escalas homéricas, desde las sirenas gemebundas al manatí sentimental. Al penetrar nuestra tierra el mar universal, se fijan las mutaciones de nuestros mitos**. Horizontalizado sobre una pared los peces remedan gallos. Al penetrar en el agua la energía solar, comienza la ebullición figurativa. Los maestros de la ebullición de la más importante de las hojas, consideran que hay tres momentos en el bullir: ojos de pescado, perlas y saltos de gallo, o llevado a la manera de Martínez Pedro, el cobalto nos da la precisión del recorrido de la luz, una raya blanca la alegría del pez, o sencillamente lo que viene hacia nosotros, y el encuentro en la composición es ese majestuoso esperar del cobalto o del negro, sosteniendo a veces esa cantidad de color una extensa franja blanca, comienzo del movimiento, de la ebullición y de la precisa lección solar.

Pero existirá siempre el malhumor del que sobresalta oyendo hablar de formas ovoides, y, sin embargo, muestra su complacencia mirando una perla en la corbata de plastrón de Stendhal. Hay aquí un punto y un plano de composición, el punto que significa la concentración y la dirección de las líneas de fuerza y el color extendido en el plano de composición. La línea que, según Kandinsky, es lo invisible o el recuerdo dejado por la estela de puntos, es la rotación del constante punto

de intersección de la imagen invisible y de la dimensión del color. La estela de puntos es el embrión del hombre en lo invisible, el total cuerpo del hombre agazapa en lo que no se ve. **Un hombre escondido es una tensión, como un punto que vuela es una tensión. Ninguna dimensión puede destruir el escondido cuerpo del hombre**.

Una fundamentación de color, un plano básico, coloca al hombre en el bosque, al lado de la columna en el templo, son dos líneas cuya tensión asciende. En esta pintura de Martínez Pedro, la energía del punto, —que puede avanzar destruyéndose en una línea blanca, ecuación de peces—, penetra en la lámina de cobalto sin fruncir su superficie, pero convirtiendo la abstracta triangularidad del triángulo en las manos unidas del nadador. **Rayas, Rayas, pero al final Martínez Pedro, nos ha convencido a todos que la raya del Bidasoa es lo mismo que la Isla de los Faisanes**.

José Lezama Lima

- 1 Alude al protagonista del libro de relatos titulado *Tribulat Bonhommet*, obra del escritor simbolista francés Auguste Villiers de l'Isle-Adam (1838-1889). Publicado en 1887, se abre con el relato *Le tueur de cygnes* (El asesino de cisnes), que presenta a Triboulet como un doctor que "A fuerza de consultar tomos de Historia Natural [...] había terminado por aprender que «el cisne canta bien antes de morir»". El cisne se ha visto tradicionalmente como símbolo del artista [N. del Ed.].
- 2 'uua' en el original [N. del Ed.].

DENTRO DE NUESTRO VIGOROSO MOVIMIENTO PLÁSTICO, LUIS MARTÍNEZ PEDRO, CUYA EXPOSICIÓN "AGUAS TERRITORIALES" NOS COMPLACIMOS EN PRESENTAR A LA CONSIDERACIÓN DEL PÚBLICO, OCUPA UN SITIO DESTACADO. MARTÍNEZ PEDRO NACIÓ EN LA HABANA EN 1910. COMENZÓ ESTUDIOS DE ARQUITECTURA, QUE ABANDONÓ POCO DESPUÉS. ESTUDIÓ DISCIPLINADAMENTE EN EL ARTS AND GRAFIS CLUB DE NEW YORK. SE INICIÓ DENTRO DE LAS ARTES PLÁSTICAS COMO DIBUJANTE DE EXCEPCIONAL CALIDAD. SUS DIBUJOS NOS PRESENTAN UNA REALIDAD MÁGICA DE INFINITAS SUGERENCIAS. NO ES HASTA AÑOS DESPUÉS QUE VA A DEDICARSE POR COMPLETO A LA PINTURA.

ENTRE LAS NUMEROSAS EXPOSICIONES EN QUE HA PARTICIPADO FIGURAN LA PRIMERA EXPOSICIÓN DE ARTE MODERNO ORGANIZADA POR EL AYUNTAMIENTO DE LA HABANA EN "100 AÑOS DE ARTE EN CUBA", EN LA UNIVERSIDAD DE LA HABANA, EN EL MUSEO DE ARTE MODERNO DE NEW YORK (1943), EXPOSICIÓN DE ARTE CUBANO EN MOSCÚ (1944) ETC. SU PRIMERA EXPOSICIÓN PERSONAL LA REALIZÓ EN EL LYCEUM (1943).

EN LA PRESENTE EXPOSICIÓN SUS FORMAS CONCENTRADAS Y GEOMÉTRICAS OFRECEN UN UNIVERSO DONDE, COMO NOS SUGIERE EL TÍTULO COMÚN QUE LE HA PUESTO A SUS OBRAS, EL AZUL DE CIELO Y MAR TROPICAL PARECEN VOLVER A CREARSE Y DETENERSE EN LA CERRADA UNIDAD DE CADA UNA DE LAS COMPOSICIONES.

CONSEJO NACIONAL DE CULTURA

RAYAS Y PEZ RAYA EN EL PAPEL RAYADO DE L. MARTÍNEZ PEDRO.

Si pretendier darle tregua a Monsieur Tribulat Bonhomet, podemos afirmar que en una abstracción plástica, encontramos naturaleza, geometría, exceso de composición, movimiento como una cantidad que se expresa, sentimiento como resaca o sufrir, provocaciones del punto en la infinitud, acechanzas del estilismo a través de la historia o regalías lúbricas a la orilla del mar.

Observemos unas cáscaras de plátano, separada de su pulpa excesiva la platinada que se rinde, en cuanto el corpúsculo las toca, ofrecen diversas comportas detrás de su resistencia leonada, se agrietan en serie o arenagan con ojos de pescado discordantes. **Parven tamberes yorubas no rectificadas sino destruidos por el fuego, o papeles de encuadración húmedos por una evaporación no previsible.** El pintor moviendo la punta de sus dedos en la materia coloreada, agrieta, rectifica o avanza con decisión, como el tiempo de las estaciones aliado con la energía solar alcanza sobre la cáscara un nuevo animista ordenamiento.

Y sabido es que el dedo acompaña el cálculo de una parábola, las ascensiones por el cuadrante, o el astro de una élipse silenciosa. Es la tierra geometría emblemática. Ahora podemos ver, sobre fondo negro, reiteradas esferas amarillas. No se trata del habitual contraste de esos colores, ni de la presunta simbología de los pasos de la corona asiria por una noche nocturna. Se trata de una escena de fecundación al natural de la alta o malvívica. Páñeros que van a sus oves.

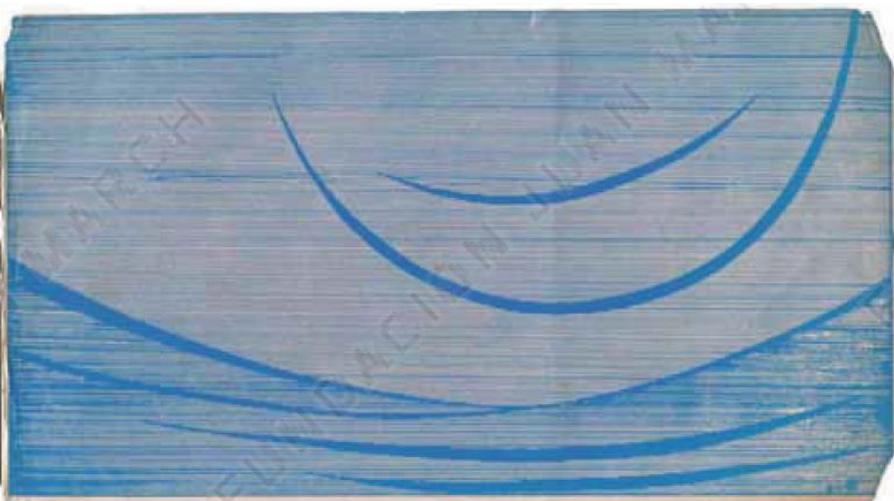
... que atraviesan el estigma del pistilo. Semillas, bolitas y crecimiento, en aquellos amarillos que se acogen a una dimensión que es al propio tiempo lo envolvente placentero. **Sucesivos concéntricos en la pintura de Martínez Pedro, que se resogen para convertirse en longitudes de onda, bastan para expresar la alegría naciente de la vibración.** Sobre un fondo, generalmente de cobalto, que esquematisa la dimensión, la vibración comienza a trocarse en un punto proporcional, pero como aquí el mar quiere mostrar una penetración terribles en el relativismo de sus entrañas, tenemos que esperar que la dimensión, que es una omnipotencia, comience a mostrar la vitalidad de sus distancias relacionables. En un tierra nuestra, sobre un fondo relacionable el triángulo de las manos unidas del nadador, que recorre las marinas ondas homéricas, desde las sirenas gemeladas al marañí sentimental. Al penetrar nuestra tierra el mar universal, se fijan las antelaciones de nuestros mitos. Horizontalizado sobre una pared los peces ruidan gallos. Al penetrar en el agua la energía solar, comienza la ebullición figurativa. Los maestros de la ebullición de la más importante de las hojas, consideras que hay tres momentos en el bullir: ojos de pescado, perlas y saltos de gallo, o llevado a la manera de Martínez Pedro, el cobalto nos da la precisión del recorrido de la luz, una raya blanca la alegría del pez, o sencillamente lo que viene hacia nosotros, y el encuentro en la composición es ese majestuoso esperar del cobalto o del negro, entendiendo a veces esa cantidad de color una estensa franja blanca, comienzo del movimiento, de la ebullición y de la propia inversión solar.

Pero existirá siempre el malhumor del que sobresalta oyendo hablar de formas ovóides, y, sin embargo, muestra su complacencia mirando una perla en la corbata de plastrón de Stendhal. Hay aquí un punto y un plano de composición, el punto que significa la concentración y la dirección de las líneas de fuerza y el color extendido en el plano de composición. La línea que, según Kandinsky, es lo invisible o el recuerdo dejado por la estela de puntos, es la rotación del constante punto de intersección de la imagen invisible y de la dimensión del color. La estela de puntos es el embrión del hombre en lo invisible, el total cuerpo del hombre agazapado en lo que no se ve. **Un hombre escondido es una tensión, como un punto que vuela es una tensión. Ninguna dimensión puede destruir el escondido cuerpo del hombre.**

Una fundamentación de color, un plano básico, coloca al hombre en el bosque, al lado de la columna en el templo, son dos líneas cuya tensión asciende. En esta pintura de Martínez Pedro, la energía del punto, —que puede avanzar destruyéndose en una línea blanca, ecuación de peces—, penetra en la línea de cobalto sin fruncir su superficie, pero convirtiendo la abstracta triangularidad del triángulo en las manos unidas del nadador. **Rayas, Rayas, pero al final Martínez Pedro, nos ha convencido a todos que la raya del Bálaua es lo mismo que la Isla de los Falaones.**

José Lezama Lima

9 AL 28 DE ABRIL / 1963
exposición de oleos y dibujos / l. martínez pedro
GALERIA DE LA HABANA
CONSEJO NACIONAL DE CULTURA



catálogo de obras en exposición

- 1.** Joaquín Torres-García. *Estructura en blanco y negro*, 1930. Madera pintada, 48,9 x 35,6 x 8 cm. Colección Carmen Thyssen-Bornemisza en depósito en el Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid. Inv. CTB 1999.18
- 2.** Joaquín Torres-García. *Sin título*, 1930. Óleo sobre lienzo tensado sobre contrachapado, 73 x 60 cm. Centre Pompidou, París. Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle. Donación 1993. Inv. AM 1993-58
- 3.** Joaquín Torres-García. *Estructura en blanco y negro*, 1938. Óleo sobre papel montado sobre madera, 80,7 x 102 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York. Donación de Patricia Phelps de Cisneros en honor a David Rockefeller, 2004. Inv. 331.2004
- 4.** Joaquín Torres-García. *Estructura constructiva con formas geométricas*, 1943. Óleo sobre cartón, 52 x 69 cm. Centre Pompidou, París. Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle. Donación de la familia del artista al Estado en 1956, atribución en 1956. Inv. AM 3415 P
- 5.** José Pedro Costigliolo. *Sin título*, 1947. Gouache sobre papel, 19,3 x 15,5 cm. Fundación privada Allegro
- 6.** José Pedro Costigliolo. *Composición*, 1953-54. Laca sobre metal, 70 x 92 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. Inv. AD03428
- 7.** José Pedro Costigliolo. *Composición*, 1958. Tinta sobre cartulina, 85 x 61 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. Inv. DE00709
- 8.** María Freire. *Sin título*, 1954. Óleo sobre lienzo, 92 x 122 cm. Colección Patricia Phelps de Cisneros
- 9.** María Freire. *V.N.A.*, 1957. Laca sobre madera, 162 x 112 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. Inv. AD03427
- 10.** María Freire. *Composición*, 1958. Tinta sobre cartulina, 77,8 x 61 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. Inv. DO00592
- 11.** Torres-García: *obras retrospectivas y recientes desde 1898 hasta 1934*. Montevideo: Amigos del Arte, junio de 1934. Catálogo de la primera exposición de Joaquín Torres-García en Uruguay, 16,5 x 12 cm. Colección José María Lafuente
- 12.** Joaquín Torres-García. *Manifiesto 1*. Montevideo: Asociación de Arte Constructivo, agosto de 1934. Papel impreso. 32,5 x 20,5 cm. Colección José María Lafuente
- 13.** Joaquín Torres-García. *Estructura*. Montevideo: Biblioteca Alfar, 1935. Libro. 20 x 15 cm. Colección José María Lafuente
- 14.** *Círculo y Cuadrado*. Montevideo: Asociación de Arte Constructivo, 1936-43. Revista. 30 x 20,5 cm. 14.1. Nº 1, mayo de 1936. 14.2. Nº 2, agosto de 1936. 14.3. Nº 3, febrero de 1937. 14.4. Nº 4, mayo de 1937. 14.5. Nº 5, septiembre de 1937. 14.6. Nº 6, marzo de 1938. 14.7. Nº 7, septiembre de 1938. 14.8. Nº 8-9-10, diciembre de 1943. Colección José María Lafuente
- 15.** Joaquín Torres-García. *Manifiesto 2*. Montevideo: Asociación de Arte Constructivo, 1938. Papel impreso. 19 x 14 cm. Colección José María Lafuente
- 16.** Joaquín Torres-García. *La tradición del hombre abstracto: doctrina constructivista*. Montevideo: Asociación de Arte Constructivo, 1938. Libro. 21 x 16 cm. Colección José María Lafuente
- 17.** Joaquín Torres-García. *Metafísica de la prehistoria indoamericana*. Montevideo: Asociación de Arte Constructivo, 1939. Libro. 19,3 x 14,4 cm. Colección José María Lafuente
- 18.** Joaquín Torres-García. Nota biográfica autógrafa en papel con membrete de la Asociación de Arte Constructivo (AAC), no anterior a 1938. 28,5 x 22,5 cm. Colección José María Lafuente
- 19.** Joaquín Torres-García. *Historia de mi vida*. Montevideo: Asociación de Arte Constructivo, 1939. Libro. 18 x 14,5 cm. Colección José María Lafuente
- 20.** Joaquín Torres-García. *Manifiesto 3*. Montevideo: Asociación de Arte Constructivo, 1940. Papel impreso. 19,3 x 14 cm. Colección José María Lafuente
- 21.** Joaquín Torres-García. *Lo aparente y lo concreto en el arte*. Montevideo: Asociación de Arte Constructivo, 1947-48. Fascículos que reúnen el texto de las lecciones dictadas por Joaquín Torres-García en la Facultad de Humanidades y Ciencias de Montevideo. 21 x 16,5 cm. Nº 1, julio de 1947. Nº 2, agosto de 1947. Nº 3, octubre de 1947. Nº 4, diciembre de 1947. Nº 5, febrero de 1948. Colección José María Lafuente
- 22.** Germán Cueto. *Planos* (Homenaje al músico Silvestre Revueltas), 1940. Óleo sobre madera, 40 x 50 cm. Colección privada, cortesía de Freijo Fine Art, Galería de arte y proyectos
- 23.** Germán Cueto. *Forma geométrica*, 1944. Lápiz sobre papel, 31 x 23,5 cm. Colección Freijo, cortesía de Freijo Fine Art, Galería de arte y proyectos
- 24.** Germán Cueto. *Forma abstracta* (Boceto para escultura), 1944. Lápiz sobre papel, 31 x 23,5 cm. Colección Freijo, cortesía de Freijo Fine Art, Galería de arte y proyectos
- 25.** Germán Cueto. *Estela*, 1950. Cerámica (gres), 24 x 18 x 4 cm. Colección Freijo, cortesía de Freijo Fine Art, Galería de arte y proyectos
- 26.** Germán Cueto. Estocolmo: Svensk-Franska Konstgallerie, 1954. Folleto de la exposición. 21 x 13,8 cm. Cortesía de Freijo Fine Art, Galería de arte y proyectos
- 27.** Germán Cueto. Göteborg: Galleri Aveny, 1955. Folleto de la exposición. 21,2 x 14 cm. Cortesía de Freijo Fine Art, Galería de arte y proyectos
- 28.** Esteban Lisa. *Composición*, c 1935. Óleo sobre cartón, 30 x 23 cm. Colección Jorge Virgili, Madrid
- 29.** Esteban Lisa. *Composición*, c 1935-40. Óleo sobre cartón, 30 x 23 cm. Colección Jorge Virgili, Madrid
- 30.** Esteban Lisa. *Composición*, c 1935-40. Óleo sobre cartón, 30 x 23 cm. Colección Jorge Virgili, Madrid
- 31.** Juan del Prete. *Composición con elementos geométricos*, 1949. Óleo sobre cartón, 39,5 x 43 cm. Colección particular
- 32.** Juan Bay. *Composición*, 1950. Óleo sobre contrachapado, 48 x 38 cm. Colección particular
- 33.** Rod Rothfuss. *3 círculos rojos*, 1948. Esmalte sobre madera, 100,5 x 64,2 x 1,5 cm. Malba - Fundación Costantini, Buenos Aires. Inv. 2001.142
- 34.** Rod Rothfuss. *Cuadrilongo amarillo*, 1955. Pintura sobre madera, 37 x 30 cm. Colección Patricia Phelps de Cisneros
- 35.** Carmelo Arden Quin. *Sin título o Composición*, 1945. Óleo sobre cartón y madera lacada, 39 x 30 cm. Malba - Fundación Costantini, Buenos Aires. Inv. 2001.03
- 36.** Gyula Kosice. *Escultura articulada móvil*, 1945. Flejes de bronce, pátina cromada, 65 x 53,5 x 51 cm. Colección particular
- 37.** Gyula Kosice. *Planos y color liberados*, 1947. Esmalte sobre contrachapado, 70 x 55 cm. Colección particular
- 38.** Martín Blaszko. *Figura madí*, 1946. Bronce, pátina verde, 70 x 31 x 14,4 cm. Colección particular
- 39.** Martín Blaszko. *Columna madí*, 1947. Madera pintada, 75,5 x 20,5 x 9,3 cm. Malba - Fundación Costantini, Buenos Aires. Inv. 2001.39
- 40.** Juan Melé. *Marco recortado n° 3*, 1946. Óleo sobre madera, 85 x 55 cm. Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori, Buenos Aires
- 41.** Juan Melé. *Coplanar n° 18*, 1947. Óleo sobre lienzo, 47 x 50 cm. Colección Raul Naon
- 42.** Manuel Espinosa. *Pintura*, 1945. Óleo sobre aglomerado, 88 x 47 cm. Colección particular
- 43.** Manuel Espinosa. *Sin título*, 1945. Óleo sobre aglomerado, 55 x 60 cm. Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori, Buenos Aires
- 44.** Manuel Espinosa. *Sin título*, 1950. Gouache sobre papel, 69,85 x 33,33 cm. Colección Ella Fontanals-Cisneros
- 45.** Enio Iommi. *Direcciones opuestas*, 1945. Hierro policromado y cobre, 87,5 x 84 x 63,5 cm. Colección particular
- 46.** Enio Iommi. *Continuidad interrumpida*, 1948. Esmalte sobre metal, sobre base de granito negro, 62,3 x 45 x 32 cm. Malba - Fundación Costantini, Buenos Aires. Inv. 2001.98
- 47.** Enio Iommi. *Ritmo lineal*, 1949. Alambre de acero y piedra, 62,6 x 33,5 x 48,4 cm. Fundación privada Allegro
- 48.** Lidy Prati. *Concreto o Sin título*, 1945. Óleo sobre contrachapado, 62 x 48 cm. Colección particular
- 49.** Lidy Prati. *Sin título*, c 1945. Técnica mixta sobre lienzo, 39 x 39 cm. Colección Ella Fontanals-Cisneros
- 50.** Lidy Prati. *Vibración al infinito*, 1953. Esmalte sintético sobre lienzo, 40 x 50 cm. Colección Raul Naon
- 51.** Tomás Maldonado. *Sin título*, 1948. Óleo sobre lienzo, 100 x 70 cm. Fundación privada Allegro
- 52.** Tomás Maldonado. *Tensiones de origen matemático*, 1950. Óleo sobre lienzo, 100 x 70 cm. Colección Raul Naon
- 53.** Tomás Maldonado. *Sin título*, c 1950. Óleo sobre lienzo, 110 x 85 cm. Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori, Buenos Aires
- 54.** Tomás Maldonado. *Tema sobre rojo*, 1953. Óleo sobre lienzo, 99,5 x 100 cm. Colección particular
- 55.** Alfredo Hlito. *Estructura lineal*, 1952. Óleo sobre lienzo, 100 x 72 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. Inv. AD03243
- 56.** Alfredo Hlito. *Formas y líneas en el plano o Pintura*, 1952. Óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm. Colección particular
- 57.** Alfredo Hlito. *Derivación del cuadrado*, 1954. Óleo sobre lienzo, 55 x 45 cm. Galería Guillermo de Osma, Madrid. Inv. 664
- 58.** Raúl Lozza. *Pintura n° 21*, 1945. Óleo sobre contrachapado, 55,6 x 45 cm. Colección particular
- 59.** Raúl Lozza. *Boceto 184*, 1948. Grafito sobre papel, 84 x 63 cm. Colección Raul Naon
- 60.** Raúl Lozza. *Pintura periodo perceptista n° 184*, 1948. Esmalte pulido sobre madera, 122 x 122 cm. Museo de Artes Plásticas

Eduardo Sivori, Buenos Aires

61. Luis Tomasello. *Sin título*, 1956. Óleo sobre madera, 70 x 60 cm. Fundación privada Allegro

62. César Paternosto. *The Sweetest Skin*, 1970. (La piel más dulce). Emulsión acrílica sobre lienzo, 150,2 x 150,2 x 9,6 cm. Colección de la Junta de Andalucía - Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla. Inv. CE0442

63. *Arturo*. Buenos Aires, n° 1, verano de 1944. Cubierta y contracubierta de Tomás Maldonado. Revista. 27,5 x 20 cm. Colección Raul Naon

64. *Arturo*. Buenos Aires, n° 1, verano de 1944. Cubierta y contracubierta de Tomás Maldonado. Revista. 27,5 x 20 cm. Colección José María Lafuente

65. *El caballero invisible. Anónimo español del siglo XVII*. Buenos Aires: Ediciones UBU, 1944. Contiene 4 ilustraciones de Rod Rothfuss coloreadas a mano por el artista (litografías iluminadas con gouache). Libro de artista. Tirada: 50/100. 34,5 x 25,5 cm. Colección José María Lafuente

66. Elias Piterberg. *Tratado del amor*. Buenos Aires: Ediciones Cenit, 1944. Ilustraciones de Tomás Maldonado. Libro. 27 x 18,5 cm. Colección José María Lafuente

67. *Invencción*, 1945. Revista. 20 x 14,5 cm. 67.1. N° 1, Kosice. 67.2. N° 2, Bayley. Colección José María Lafuente

68. *Arte Concreto Invencción*. Buenos Aires, n° 1, agosto de 1946. Revista. 31,7 x 22 cm. Colección Raul Naon

69. *Boletín de la Asociación de Arte Concreto Invencción*. Buenos Aires, n° 2, diciembre de 1946. Papel impreso. 31 x 22,5 cm. Colección José María Lafuente

70. *1ª exposición de la Asociación Arte Concreto-Invencción*. Buenos Aires, 18 de marzo - 3 de abril. de 1946. Catálogo. 22 x 12 cm. Colección privada

71. *Manifiesto Madí*. Buenos Aires, junio de 1946. Papel impreso. 25 x 17 cm. Colección José María Lafuente

72. *Manifiesto blanco*, 1946. Papel impreso. 23,5 x 17,7 cm. Colección José María Lafuente

73. *Arte Madí Universal*. Buenos Aires, 1947-54. Revista. 73.1. N° 0, 1947. 31 x 25 cm. 73.2. N° 3, 1949. 31 x 25 cm. 73.3. N° 4, 1950. 31 x 25 cm. 73.4. N° 6, 1952. 23 x 19 cm. Colección Raul Naon.

74. *Arte Madí Universal*. Buenos Aires, 1947-54. Revista. 74.1. N° 0, 1947. 31 x 25 cm. 74.2. N° 2, 1948. 31 x 25 cm. 74.3. N° 3, 1949. 31 x 25 cm. 74.4. N° 4, 1950. 31 x 25 cm. 74.5. N° 5, 1951. 23 x 19 cm. 74.6. N° 6, 1952. 23 x 19 cm. 74.7. N° 7-8, 1954. 23 x 19 cm. Colección José María Lafuente

75. *Contemporánea*. Buenos Aires, año 1, n° 1, agosto de 1948. Revista. 36,5 x 28,5 cm. Colección José María Lafuente

76. *Perceptismo*. Buenos Aires, n° 1, octubre de 1950. Revista. 40 x 29 cm. Colección Raul Naon

77. *Perceptismo*, 1950-53. Revista. 40 x 29 cm. 77.1. N° 1, octubre de 1950. 77.2. N° 2, agosto de 1951. 77.3. N° 3, noviembre de 1951. 77.4. N° 4, mayo de 1952. 77.5. N° 5, julio-agosto de 1952. 77.6. N° 6, enero de 1953. 77.7. N° 7, julio de 1953. Colección José María Lafuente

78. Boceto original de la revista *Perceptismo*, n° 4, 1952. Lápiz sobre papel, 41 x 29,5 cm. Colección José María Lafuente

79. *Nueva Visión. Revista de cultura visual*. Buenos Aires, 1951-57. 30 x 21 cm. 79.1. N° 1, diciembre de 1951. 79.2. N° 2-3, enero

de 1953. 79.3. N° 4, 1953. 79.4. N° 5, 1954. 79.5. N° 6, 1955. 79.6. N° 7, 1955. 79.7. N° 8, 1955. 79.8. N° 9, 1957. Colección José María Lafuente

80. *acht argentijnse abstracten*. Amsterdam: Stedelijk Museum, 1953. Catálogo de la exposición. 26 x 19 cm. Colección José María Lafuente

81. *acht argentijnse abstracten*. Amsterdam: Stedelijk Museum, 1953. Cartel de la exposición. 52 x 76 cm. Colección José María Lafuente

82. a. Buenos Aires: Editorial Nueva Visión, 1956-58. Sobre y publicación. 82.1. N° 1, agosto de 1956. 38 x 28 cm. 82.2. N° 2, marzo de 1957. 38 x 28 cm. 82.3. N° 3, marzo de 1958. 32 x 28,5 cm. Colección José María Lafuente

83. Max Bill. *Quinze variations sur un même thème*. París: Éditions des Chroniques du jour, 1938. (Quince variaciones sobre un mismo tema). 83.1. Carpeta de serigrafías. 83.2. *Thème (Tema)*. 83.3. *Variation 1* (Variación 1). 83.4. *Variation 3* (Variación 3). 32 x 30,8 cm. Colección Dan Galeria, São Paulo

84. Josef Albers. *Homage to the Square: Study for Nocturne*, 1951. (Homenaje al cuadrado: Estudio para Nocturno). Óleo sobre madera, 53,4 x 53,2 cm. Tate, Londres. Presentada por The Josef and Anni Albers Foundation, 2006. Inv. T12215

85. Waldemar Cordeiro. *Sin título*, 1949. Óleo sobre lienzo, 73,5 x 54,5 cm. Colección Ella Fontanals-Cisneros

86. Waldemar Cordeiro. *Idéia visível*, 1956. (Idea visible). Acrílico sobre contrachapado, 59,9 x 60 cm. Colección Patricia Phelps de Cisneros

87. Antônio Maluf. *Estudio para el cartel de la I Bienal de São Paulo, Brasil*, 1951. Gouache sobre cartón,

98,3 x 65,6 cm. Colección Rose Maluf

88. Antônio Maluf. *Cartel de la I Bienal de São Paulo en el Museu de Arte Moderna*, 1951. Litografía, 94 x 63,5 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York. Donación del Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1951. Inv. 576.1951

89. Alexandre Wollner. *Cartel de la III Bienal de São Paulo en el Museu de Arte Moderna*, 1955. Impresión digital, 2010, 96 x 64 cm. Colección particular

90. Alexandre Wollner. *Cartel de la IV Bienal de São Paulo en el Museu de Arte Moderna*, 1957. Impresión digital, 2010, 96 x 64 cm. Colección particular

91. Almir Mavignier. *Cartel de la VII Bienal de São Paulo*, 1963. Serigrafía, 93 x 63 cm. Colección del Museu de Arte Moderna de São Paulo. Donación del artista. Inv. 2000.176

92. Geraldo de Barros. *Estação da Luz - SP*, 1949. (Estación de la Luz - SP). Plata en gelatina, impresión vintage, 30,7 x 30,2 cm. Colección Museu de Arte Moderna de São Paulo. Patrocinio Petrobras. Inv. 2001.027

93. Geraldo de Barros. *Os pássaros - RJ*, 1950. (Los pájaros - RJ). Plata en gelatina, impresión vintage, 30,1 x 40 cm. Colección Museu de Arte Moderna de São Paulo. Patrocinio Petrobras. Inv. 2001.031

94. Geraldo de Barros. *Fotoforma, São Paulo*, 1950. Plata en gelatina, impresión vintage, 40 x 30,1 cm. Colección Museu de Arte Moderna de São Paulo. Patrocinio Petrobras. Inv. 2001.032

95. Geraldo de Barros. *Sem título - Sevilha - Espanha*, 1951. (Sin título - Sevilla - España). Plata en gelatina, impresión 1970, 30,1 x 40,2 cm. Colección Museu de Arte Moderna

de São Paulo. Comodato Eduardo Brandão y Jan Fjeld. Inv. CM2006.032

96. Gaspar Gasparian. *Composição cubista*, c 1950. (Composición cubista). Plata en gelatina, impresión vintage, 30 x 40 cm. Colección Ella Fontanals-Cisneros

97. Thomaz Farkas. *Telhas. Série recortes, São Paulo, SP*, c 1945. (Tejas. Serie recortes, São Paulo, SP). Plata en gelatina, 30 x 40 cm. Colección Instituto Moreira Salles

98. Thomaz Farkas. *Série Recortes, Rio de Janeiro, RJ*, c 1945. (Serie Recortes, Río de Janeiro, RJ). Plata en gelatina, 31 x 30 cm. Colección Instituto Moreira Salles

99. Thomaz Farkas. *Cobertura do Cine Ipiranga, São Paulo, SP*, c 1945. (Techo del Cine Ipiranga, São Paulo, SP). Plata en gelatina, 28 x 27 cm. Colección Instituto Moreira Salles

100. Thomaz Farkas. *Série Recortes*, c 1945. (Serie Recortes). Plata en gelatina, 29,7 x 30,5 cm. Colección Instituto Moreira Salles

101. Thomaz Farkas. *Marquise do cassino da Pampulha, Belho Horizonte, MG*, c 1949. (Marquesina del casino de Pampulha, Belho Horizonte, MG). Plata en gelatina, 31 x 30 cm. Colección Instituto Moreira Salles

102. German Lorca. *Curvas cruzadas II*, 1955. Plata en gelatina, 43,8 x 44 cm. Colección Museu de Arte Moderna de São Paulo. Donación del artista. Inv. 2006.152

103. German Lorca. *Homenagem a Mondrian*, 1960. (Homenaje a Mondrian). Plata en gelatina, impresión vintage, 57,8 x 46,5 cm. Colección Museu de Arte Moderna de São Paulo. Adquisición: Núcleo Contemporâneo MAM-SP. Inv. 2002.083

104. Haruo Ohara. *Turbilhão. Londrina-PR*, 1957. (Torbellino. Londrina-PR). Plata en gelatina, 30 x 40 cm. Colección Instituto Moreira Salles

105. Haruo Ohara. *Marcha. Terra Boa-PR*, 1958. Plata en gelatina, 30 x 31 cm. Colección Instituto Moreira Salles

106. Haruo Ohara. *A seca. Represa da usina Três Bocas, Londrina-PR*, 1959. (La sequía. Represa de la fábrica Tres Bocas, Londrina-PR). Plata en gelatina, 30 x 40 cm. Colección Instituto Moreira Salles

107. Haruo Ohara. *Composição*, 1964. (Composición). Plata en gelatina, 45 x 45 cm. Colección Instituto Moreira Salles

108. Haruo Ohara. *Originalidade. Londrina-PR*, 1969. (Originalidad. Londrina-PR). Plata en gelatina, 45 x 45 cm. Colección Instituto Moreira Salles

109. Haruo Ohara. *Abstracto, casa da rua São Jerônimo, Londrina-PR*, 1969. (Abstracto, casa de la calle San Jerónimo, Londrina-PR). Plata en gelatina, 40 x 29,5 cm. Colección Instituto Moreira Salles

110. José Yalenti. *Arquitetura n° 7*, c 1960s. Impresión de chorro de tinta sobre papel de algodón, 2006. Reproducción de una impresión original única. 41,5 x 44,9 cm. Colección Ella Fontanals-Cisneros

111. José Yalenti. *Fasciceiro*, c 1960s. Plata en gelatina, impresión vintage, 37,5 x 47,2 cm. Colección Ella Fontanals-Cisneros

112. Marcel Gautherot. *Edifícios dos ministérios, Brasília-DF*, c 1958. (Edificios de los ministerios, Brasília-DF). Plata en gelatina, 31 x 30 cm. Colección Instituto Moreira Salles

- 113.** Marcel Gautherot. *Detalhe da estrutura metálica dos ministérios, Brasília-DF*, c 1958. (Detalle de la estructura metálica de los ministerios, Brasilia-DF). Plata en gelatina, 31 x 30 cm. Colección Instituto Moreira Salles
- 114.** Marcel Gautherot. *Detalhe da estrutura metálica dos ministérios, Brasília-DF*, c 1958. (Detalle de la estructura metálica de los ministerios, Brasilia-DF). Plata en gelatina, 31 x 30 cm. Colección Instituto Moreira Salles
- 115.** Marcel Gautherot. *Catedral metropolitana Nossa Senhora Aparecida, com a Esplanada dos Ministérios ao fundo, Brasília-DF*, c 1960. (Catedral metropolitana Nuestra Señora Aparecida con la explanada de los ministerios al fondo, Brasilia-DF). Plata en gelatina, 47 x 47 cm. Colección Instituto Moreira Salles
- 116.** Marcel Gautherot. *Palácio do Congresso Nacional, Brasília-DF*, c 1960. (Palacio del Congreso Nacional, Brasilia-DF). Plata en gelatina, 47 x 47 cm. Colección Instituto Moreira Salles
- 117.** Marcel Gautherot. *Palácio do Congresso Nacional, Brasília-DF*, c 1960. (Palacio del Congreso Nacional, Brasilia-DF). Plata en gelatina, 47 x 47 cm. Colección Instituto Moreira Salles
- 118.** Marcel Gautherot. *Palácio do Congresso Nacional, Brasília-DF*, c 1960. (Palacio del Congreso Nacional, Brasilia-DF). Plata en gelatina, 47 x 47 cm. Colección Instituto Moreira Salles
- 119.** Marcel Gautherot. *Palácio da Alvorada, Brasília-DF*, c 1962. (Palacio de la Alvorada, Brasilia-DF). Plata en gelatina, 47 x 47 cm. Colección Instituto Moreira Salles
- 120.** Alexander Calder. *Mobile red angel fish*, 1957. (Pez ángel rojo móvil). Metal pintado, 102 x 148 x 58 cm. Colección privada
- 121.** Geraldo de Barros. *Função diagonal*, 1952. (Función diagonal). Laca sobre contrachapado, 62,9 x 62,9 x 1,3 cm. Colección Patricia Phelps de Cisneros
- 122.** Ivan Serpa. *Sin título*, 1954. Óleo sobre lienzo, 116,2 x 89,5 cm. Colección Patricia Phelps de Cisneros
- 123.** Alfredo Volpi. *Composição concreta branca e vermelha*, 1955. (Composición concreta blanca y roja). Témpera sobre lienzo, 54 x 100 cm. Colección Rose y Alfredo Setubal
- 124.** Alfredo Volpi. *Fachada com Bandeiras*, 1959. (Fachada con banderas). Témpera sobre lienzo, 116 x 72 cm. Colección MASP, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, São Paulo. Inv. 1237 P
- 125.** Alfredo Volpi. *Fachada IV*, 1960. Témpera sobre lienzo, 72 x 48 cm. Fundação José e Paulina Nemirovsky, São Paulo. Inv. 153
- 126.** Alfredo Volpi. *Triângulos - fundo preto*, c 1970. (Triángulos - fondo negro). Témpera sobre lienzo, 136 x 68 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. Inv. AD02513
- 127.** Franz Weissmann. *Composição com semicírculos*, 1953. (Composición con semicírculos). Aluminio, 81 x 64,7 x 56,1 cm. Colección Patricia Phelps de Cisneros
- 128.** Amílcar de Castro. *Sin título*, s. f.. Acero corten, 29 x 30,5 x 20 cm. Fundação José e Paulina Nemirovsky, São Paulo. Inv. 145
- 129.** Judith Lauand. *Construção espacial com triângulos e retas*, 1954. (Construcción espacial con triángulos y rectas). Pintura sintética sobre aglomerado, 45 x 45 cm. Colección Patricia Phelps de Cisneros
- 130.** Judith Lauand. *Concreto 18*, 1956. Pintura sintética sobre aglomerado, 30 x 30,2 cm. Colección Patricia Phelps de Cisneros
- 131.** Hermelindo Fiaminghi. *Círculos com movimento alternado*, 1956. (Círculos con movimiento alterno). Pintura sobre contrachapado, 60 x 35 cm. Colección Museu de Arte Moderna de São Paulo. Adquisición Banco Bradesco S. A. Inv. 1999.026
- 132.** Hermelindo Fiaminghi. *Alternado 2*, 1957. Laca sobre aglomerado, 61 x 61 cm. Colección Patricia Phelps de Cisneros
- 133.** Hércules Barsotti. *Preto e Branco II*, c 1959-60. (Negro y blanco II). Tinta sobre papel, 21,5 x 9 cm. Colección Ella Fontanals-Cisneros
- 134.** Hércules Barsotti. *Preto/branco*, 1959-61. (Negro/blanco). Óleo y arena sobre lienzo, 50 x 100 cm. Colección Patricia Phelps de Cisneros
- 135.** Hércules Barsotti. *Projeto III*, s. f.. (Proyecto III). Tinta china sobre papel, 9,5 x 9,5 x 4,2 cm. Fundación privada Allegro
- 136.** Lothar Charoux. *Equilíbrio restabelecido*, 1960. (Equilibrio restablecido). Gouache y acrílico sobre papel, 50 x 50 cm. Colección Glaucia y Peter Cohn, São Paulo
- 137.** Lothar Charoux. *Composição*, 1968. (Composición). Gouache sobre papel, 35 x 37 cm. Fundación privada Allegro
- 138.** Lothar Charoux. *Ritmo*, 1970. Óleo sobre lienzo, 100 x 35 cm. Fundación privada Allegro
- 139.** Mira Schendel. *Sin título*, 1960. Óleo sobre lienzo, 23 x 28 cm. Fundación privada Allegro
- 140.** Rubem Valentim. *Sin título*, 1956-62. Óleo sobre lienzo, 70,2 x 50,2 cm. Colección Patricia Phelps de Cisneros
- 141.** Lygia Pape. *Sin título*, 1956. Acrílico sobre contrachapado, 35 x 35 x 8 cm. Colección Patricia Phelps de Cisneros
- 142.** Hélio Oiticica. *Sin título (Grupo Frente)*, 1955. Gouache sobre cartón, 40 x 40 cm. Colección Patricia Phelps de Cisneros
- 143.** Lygia Clark. *Bicho - maquete*, 1960. (Bicho - maquete). Estructura en aluminio, 20 x 30 x 30 cm. Fundación privada Allegro. Cortesía de la Asociación Cultural *O Mundo de Lygia Clark*
- 144.** Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Ronaldo Azeredo, José Lino Grünewald. *Noigandres*. São Paulo, 1952-62.. Revista. 144.1. N° 3, *poesia concreta*, diciembre de 1956. 23 x 16 cm. 144.2. N° 4, *poesia concreta*, marzo de 1958. La cubierta lleva una impresión serigráfica de Hermelindo Fiaminghi. 40 x 28,9 cm. 144.3. N° 5, *antologia: do verso à poesia concreta*, 1962. La cubierta reproduce una obra constructiva de Alfredo Volpi. 23 x 16 cm. Colección particular
- 145.** Ferreira Gullar. *O Formigueiro*, 1955. Río de Janeiro: Edição Europa, 1991. (El hormiguero). Libro. 28,7 x 21,5 cm. Colección de la Fundación Juan March, Madrid
- 146.** José Lino Grünewald. *Um e dois*. São Paulo, 1958. (Uno y dos). Libro. 24 x 16 cm. Colección particular
- 147.** Décio Pignatari. *São Paulo Brasil 1960*. São Paulo, 1960. Libro. 20,3 x 24,5 cm. Colección particular
- 148.** Haroldo de Campos. *São Paulo 1962*. São Paulo: Edição Noigandres, 1962. Libro. 22 x 11 cm. Colección particular
- 149.** Augusto de Campos. *Cubagramma*, 1960-62. Poema concreto. 32 x 24 cm. Colección Augusto de Campos
- 150.** Décio Pignatari. *Stèles pour vivre 3 (estela cubana)*, 1962. (Estelas para vivir 3). Poema concreto. 33 x 70 cm. Colección Augusto de Campos
- 151.** Augusto de Campos, Décio Pignatari y Haroldo de Campos. *Teoria da poesia concreta. Textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Edição Invenção, 1965. (Teoría de la poesía concreta. Textos críticos y manifiestos 1950-1960). Libro. 23 x 16 cm. Colección José María Lafuente
- 152.** *Invenção*. Revista de arte de vanguardia. São Paulo: Edição Invenção, 1962-67. Revista. 25,5 x 18 cm. 152.1. N° 2, año 1, 2° trimestre, 1962. 152.2. N° 5, año 6, diciembre de 1966 - enero de 1967. Colección José María Lafuente
- 153.** *Invenção*. Revista de arte de vanguardia. São Paulo: Edição Invenção, n° 3, año 2, junio de 1963. Revista. 25,5 x 18 cm. Colección particular
- 154.** Lygia Clark. *Livro Obra*, 1960. (Libro-obra). Ejemplar K. Collage y gouache sobre papel. Dimensiones variables. Colección Ella Fontanals-Cisneros. Cortesía de la Asociación cultural *O Mundo de Lygia Clark*
- 155.** Willys de Castro. *Objeto ativo*, 1959. (Objeto activo). Óleo sobre lienzo sobre contrachapado, 46,5 x 92,2 cm. Colección MASP - Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, São Paulo. Inv. 1286 P
- 156.** Willys de Castro. *Objeto ativo*, 1962. (Objeto activo). Óleo sobre lienzo pegado sobre madera, 37,7 x 2 x 4 cm (cada parte); 71 x 41 x 10 cm (con caja de acrílico). Colección de la Pinacoteca do Estado de São Paulo. Donación
- Hércules Rubens Barsotti, 2001. Inv. 5251
- 157.** Willys de Castro. *Objeto ativo*, s. f.. (Objeto activo). Óleo sobre lienzo, 18 x 9 cm. Colección de la Pinacoteca do Estado de São Paulo. Donación Hércules Rubens Barsotti, 2001. Inv. 5252
- 158.** Willys de Castro. *Objeto ativo*, s. f.. (Objeto activo). Óleo sobre lienzo, 18 x 9 cm. Colección de la Pinacoteca do Estado de São Paulo. Donación Hércules Rubens Barsotti, 2001. Inv. 5253
- 159.** Sergio Camargo. *Relevo n° 247*, 1969. (Relieve n° 247). Acrílico sobre madera, 47 x 47 x 17,5 cm. Fundación privada Allegro
- 160.** Sergio Camargo. *Relevo n° 362*, 1969. (Relieve n° 362). Acrílico sobre madera, 50,5 x 50,5 x 2,4 cm. Colección Patricia Phelps de Cisneros
- 161.** Antônio Maluf. *Estudo Vila Normanda*, 1964. (Estudio Villa Normanda). Gouache sobre cartón, 28 x 21,5 cm. Colección particular
- 162.** Antônio Maluf. *Sin título*, 1964. Gouache sobre papel pegado sobre madera, 30 x 30 cm. Colección particular
- 163.** Luiz Sacilotto. *Concreção 58*, 1958. (Concreción 58). Esmalte sobre metal y acrílico sobre contrachapado, 20 x 60 x 30,5 cm. Colección Patricia Phelps de Cisneros
- 164.** Luiz Sacilotto. *Gouache n° 272*, s. f.. Gouache sobre papel, 48 x 64 cm. Fundación privada Allegro
- 165.** Lygia Pape. *Sin título*, 1961. Acrílico sobre contrachapado, 50 x 50 x 10,5 cm. Colección Patricia Phelps de Cisneros
- 166.** Hélio Oiticica. *Metaesquema*, 1957. Gouache sobre cartón, 45,5 x 52,5 cm. Colección Patricia Phelps de Cisneros

- 167.** Hélio Oiticica. *Metaesquema 222*, 1957. Gouache sobre cartón, 26 x 41,8 cm. Fundación privada Allegro
- 168.** Hélio Oiticica. *Metaesquema*, 1958. Gouache sobre cartón, 50,2 x 61,2 cm. Colección Museo de Arte Moderna de São Paulo. Donación de Milú Villela. Inv. 1998.044
- 169.** Hélio Oiticica. *Metaesquema n° 4066*, 1958. Gouache sobre cartón, 58,1 x 53,3 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York. Donación de la familia Oiticica, 1997. Inv. 1975.1997
- 170.** Almir Mavignier. *Forma discontinua blanco/rosa*, 1962. (Forma discontinua blanco/rosa). Óleo sobre lienzo, 84 x 48 cm. Fundación privada Allegro
- 171.** Omar Carreño. *Tema tres tiempos n° 22*, 1950. Óleo sobre lienzo, 54,6 x 46 cm. Colección Patricia Phelps de Cisneros
- 172.** Víctor Valera. *Sin título*, 1951. Témpera sobre lienzo, 80 x 80 cm. Fundación privada Allegro
- 173.** Mateo Manaure. *El negro es un color*, 1954. Pintura sintética sobre aglomerado, 76,5 x 51 x 4,1 cm. Colección Patricia Phelps de Cisneros
- 174.** Jesús Rafael Soto. *Rotation*, 1952. (*Rotación*). Óleo sobre contrachapado, 100,5 x 100 x 7,5 cm. Centre Pompidou, París. Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle. Adquisición en 1980. Inv. AM 1980-529
- 175.** Jesús Rafael Soto. *Desplazamiento de un elemento luminoso*, 1954. Puntos de vinilo sobre acrílico y témpera sobre tabla y madera, 50 x 80 x 3,3 cm. Colección Patricia Phelps de Cisneros
- 176.** Jesús Rafael Soto. *Bigote negro y azul*, 1962. Hierro, madera y pintura acrílica, 73 x 153,4 x 14,7 cm. Fundación privada Allegro
- 177.** Jesús Rafael Soto. *Petite horizontale-verticale*, 1965. (Pequeña horizontal-vertical). Madera, metal, Plaka y nylon, 32,5 x 41,5 x 14,5 cm. Fundación privada Allegro
- 178.** Jesús Rafael Soto. *Grande vibration horizontale*, 1966. (Gran vibración horizontal). Relieve en madera pintada y varillas de metal, 146 x 216 x 14 cm. Galerie Denise René, París
- 179.** Jesús Rafael Soto. *Sin título*, 1966. Acrílico, madera y pintura acrílica, 40 x 40 x 24 cm. Fundación privada Allegro
- 180.** Jesús Rafael Soto. *Sotomagie*. París: Éditions Denise René, 1967. (Sotomagia). Caja que contiene un conjunto retrospectivo de 11 obras ópticas y cinéticas: 1 escultura cinética en metacrilato, 50 x 30 x 16 cm. 4 estructuras cinéticas realizadas en serigrafía sobre poliestireno y metacrilato, 34 x 34 x 18 cm c/u. 2 serigrafías en colores con superposición en acetato de celulosa, 60 x 60 cm c/u. 4 serigrafías en colores, 60 x 60 cm c/u. Galerie Denise René, París
- 181.** Alejandro Otero. *Líneas coloreadas sobre fondo blanco III*, 1951. Óleo sobre lienzo, 65 x 54 cm. Fundación privada Allegro
- 182.** Alejandro Otero. *Coloritmo en movimiento 2*, 1957. Pintura Duco sobre madera y metacrilato, 100 x 104 x 4 cm. Fundación privada Allegro
- 183.** Alejandro Otero. *Coloritmo 45A*, 1960. Pintura Duco sobre madera, 200 x 57,5 cm. Fundación privada Allegro
- 184.** Alejandro Otero. *Coloritmo 63*, 1960. Laca sobre madera, 150 x 38 cm. Fundación privada Allegro
- 185.** Narciso Debourg. *En Blanc et noir (En torno al blanco)*, 1953. (En blanco y negro). Ensamblaje en madera y pintura Duco, 100 x 100 x 7 cm. Fundación privada Allegro
- 186.** Narciso Debourg. *Blanc de blanc*, 1966. (*Blanco de blanco*). Madera, PVC y pintura acrílica, 101,5 x 101,5 x 13 cm. Fundación privada Allegro
- 187.** Narciso Debourg. *Multireflets blancs*, 1970. (Multi-reflejos blancos). Relieve en madera pintada sobre aluminio, 91 x 91 x 9,5 cm. Galerie Denise René, París
- 188.** Carlos Cruz-Diez. *Vibración del negro*, 1957. Óleo sobre madera, 54,6 x 59,7 x 4,8 cm. Fundación privada Allegro
- 189.** Carlos Cruz-Diez. *Psychromie 35*, 1961. (Fisicromía 35). Madera y cartón, 30 x 30 cm. Fundación privada Allegro
- 190.** Carlos Cruz-Diez. *Psychromie 94*, 1963. (Fisicromía 94). Técnica mixta sobre madera, 40 x 81 cm. Fundación privada Allegro
- 191.** Gego. *Partiendo de un rectángulo II*, 1958. Tiras de aluminio dobladas y atornilladas, 32 x 36 x 37 cm. Fundación privada Allegro
- 192.** Gego. *Construcción a base de cuadrados*, 1961. Varillas de hierro soldadas y esmaltadas, 40,5 x 66,5 x 48 cm. Fundación privada Allegro
- 193.** Victor Vasarely. *Mar Caribe (Álbum Venezuela)*, 1956. Serigrafía sobre papel, 66 x 51,5 cm. Colección Patricia Phelps de Cisneros
- 194.** Victor Vasarely. *Maracaibo (Álbum Venezuela)*, 1956. Serigrafía sobre papel, 66 x 51,5 cm. Colección Patricia Phelps de Cisneros
- 195.** *Venezuela*. Invitación a la presentación del álbum en la Galerie Denise René, París, 22 de junio de 1956. 10,5 x 13,7 cm. Galerie Denise René, París
- 196.** Leo Matiz. *Construcción, Bogotá*, 1937. Plata en gelatina, 31,7 x 24,7 cm. Colección Ella Fontanals-Cisneros
- 197.** Leo Matiz. *Abstracto, México*, 1941. Plata en gelatina, impresión 2010, 25,3 x 20,3 cm. Fundación Leo Matiz
- 198.** Leo Matiz. *México*, 1942. Plata en gelatina, impresión 2010, 25,3 x 20,3 cm. Fundación Leo Matiz
- 199.** Leo Matiz. *La Escalera, New York*, 1949. Plata en gelatina, impresión vintage, 21,5 x 19,3 cm. Colección Ella Fontanals-Cisneros
- 200.** Leo Matiz. *Abstractos*, 1950. Plata en gelatina, impresión vintage, 17,1 x 24,1 cm. Colección Ella Fontanals-Cisneros
- 201.** Leo Matiz. *Abstracto, USA*, 1950. Plata en gelatina, impresión vintage, 16,5 x 24,4 cm. Colección Ella Fontanals-Cisneros
- 202.** Leo Matiz. *Polígono, Venezuela*, 1950. Plata en gelatina, 40 x 30 cm. Colección Ella Fontanals-Cisneros
- 203.** Leo Matiz. *Abstracto, Caracas*, 1950. Plata en gelatina, impresión 2010, 25,3 x 20,3 cm. Fundación Leo Matiz
- 204.** Leo Matiz. *Venezuela*, 1951. Plata en gelatina, impresión vintage, 25,4 x 19,9 cm. Fundación Leo Matiz
- 205.** Leo Matiz. *Venezuela*, 1952. Plata en gelatina, impresión 2010, 25,3 x 20,3 cm. Fundación Leo Matiz
- 206.** Leo Matiz. *Luz y sombra, Argentina*, 1965. Plata en gelatina, impresión 2010, 25,3 x 20,3 cm. Fundación Leo Matiz
- 207.** Leo Matiz. *Museo Jesús Soto, Venezuela*, 1973. Plata en gelatina, impresión 2010, 25,3 x 20,3 cm. Fundación Leo Matiz
- 208.** Leo Matiz. *Museo Jesús Soto, Venezuela*, 1973. Plata en gelatina, impresión 2010, 25,3 x 20,3 cm. Fundación Leo Matiz
- 209.** Leo Matiz. *Museo Jesús Soto, Venezuela*, 1973. Plata en gelatina, impresión 2010, 25,3 x 20,3 cm. Fundación Leo Matiz
- 210.** Leo Matiz. *Museo Jesús Soto, Venezuela*, 1973. Plata en gelatina, impresión 2010, 25,3 x 20,3 cm. Fundación Leo Matiz
- 211.** Sandu Darie. *Multivisión espacial*, década 1950. Óleo sobre lienzo y varillas de madera, 126 x 126 cm. Colección Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana. Inv. 90.3304
- 212.** Sandu Darie. *Sin título*, década 1950. Óleo sobre lienzo, 53,5 x 55 cm. Colección Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana. Inv. 90.3305
- 213.** Sandu Darie. *Estructura pictórica, c* 1950. Bastidor y varillas de madera pintadas, 80 x 42,5 x 6 cm. Colección Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana. Inv. 89.1353
- 214.** Sandu Darie. *Multivisión espacial*, 1955. Óleo sobre lienzo, 136 x 102 cm. Colección Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana. Inv. 07.432
- 215.** Sandu Darie. *Pintura transformable*, 1957. Óleo sobre lienzo y varillas de madera, 133,5 x 134 cm. Colección Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana. Inv. 07.425
- 216.** Mario Carreño. *Encuentro inesperado*, 1952. Óleo sobre lienzo, 130 x 200 cm. Colección Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana. Inv. 07.410
- 217.** Mario Carreño. *Sin título*, 1954. Óleo sobre lienzo, 91 x 76,5 cm. Colección Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana. Inv. 2393
- 218.** Rafael Soriano. *Composición*, s. f. Óleo sobre lienzo, 56 x 97 cm. Colección Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana. Inv. 03.30
- 219.** Rafael Soriano. *Sin título*, s. f.. Óleo sobre lienzo, 56 x 97 cm. Colección Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana. Inv. 03.28
- 220.** Ludwig Mies van der Rohe. Ron Bacardí y Compañía S.A. Administration Building, Santiago de Cuba, project. Interior perspective, c 1957. (Ron Bacardí y Compañía S. A. Edificio de oficinas, Santiago de Cuba, proyecto. Perspectiva interior). Papel coloreado, chapa de madera, tinta y foto-collage sobre cartón ilustrado, 76,2 x 101,6 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York, Mies van der Rohe Archive. Donación del arquitecto. Inv. MR5701.454
- 221.** Ludwig Mies van der Rohe. Bacardí Office Building, Santiago de Cuba, project. Preliminary version: interior perspective, 1957. (Edificio de oficinas Bacardí, Santiago de Cuba, proyecto. Versión preliminar: perspectiva interior). Tinta, plancha de madera, papel marmorizado y reproducción recortada sobre cartón de dibujo, 76,2 x 101,6 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York, Mies van der Rohe Archive. Donación del arquitecto, 1966. Inv. 999.1965
- 222.** Loló Soldevilla. *Composición*, década 1950. Óleo sobre lienzo, 75 x 75 cm. Colección Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana. Inv. 08.1969
- 223.** Loló Soldevilla. *Carta celeste en amarillo n° 1*, París, 1953. Óleo sobre lienzo, 73 x 92 cm.

Colección Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana. Inv. 07.415

224. Loló Soldevilla. *Sin título*, 1955. Collage sobre papel, 50,6 x 65 cm. Colección Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana. Inv. 1057

225. Loló Soldevilla. *Sin título*, 1956. Óleo sobre cartón, 27,9 x 35,6 cm. Colección Ella Fontanals-Cisneros

226. Loló Soldevilla. *Sin título*, 1956. Óleo sobre cartón, 27,9 x 35,6 cm. Colección Ella Fontanals-Cisneros

227. Loló Soldevilla. *Sin título*, 1956. Óleo sobre cartón, 27,9 x 35,6 cm. Colección Ella Fontanals-Cisneros

228. Loló Soldevilla. *Sin título*, c 1956. Técnica mixta sobre cartulina, 30 x 24,7 cm. Colección particular

229. Loló Soldevilla. *Homenaje a Fidel*, 1957. Ensamblaje en madera y pintura vinílica, 145 x 152,5 cm. Colección Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana. Inv. 08.2121

230. José Mijares. *Estabilidad*, 1959. Acrílico sobre lienzo, 210 x 61,5 cm. Colección Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana. Inv. 08.1050

231. José Mijares. *Composición n° 2*, 1960. Óleo sobre lienzo, 104 x 83 cm. Colección Raquel Villa, La Habana

232. José Mijares. *Pintura*, 1961. Óleo sobre lienzo, 99,5 x 129,5 cm. Colección Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana. Inv. 08.1072

233. José Mijares. *Formas*, 1965. Collage sobre papel, 53 x 75,5 cm. Colección Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana. Inv. 76.2027

234. José Mijares. *Composición*, 1965. Collage sobre papel, 93,5 x 68,5 cm. Colección Museo

Nacional de Bellas Artes, La Habana. Inv. 68.457

235. Luis Martínez Pedro. *Composición n° 6*, 1954. Óleo sobre lienzo, 203 x 126,5 cm. Colección Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana. Inv. 08.1173

236. Luis Martínez Pedro. *Composición n° 12*, 1956. Acrílico sobre lienzo, 61 x 76,2 cm. Colección Rafael DiazCasas

237. Luis Martínez Pedro. *Homenaje*, 1959. Óleo sobre lienzo, 196 x 87 cm. Colección Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana. Inv. 07.413

238. Luis Martínez Pedro. *Aguas territoriales n° 5*, 1962. Óleo sobre lienzo, 186,5 x 148,5 cm. Colección Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana. Inv. 07.414

239. Salvador Corratgé. *Sin título*, finales década 1950. Gouache sobre papel, 60 x 46 cm. Colección Raquel Villa, La Habana

240. Salvador Corratgé. *Nueva unidad formal plana abierta en 3 fases distintas sobre un punto de apoyo*, 1961. Óleo sobre lienzo, 124 x 153 cm. Colección privada, La Habana

241. Carmen Herrera. *Sin título (Black and White)*, 1950. (Blanco y Negro). Acrílico sobre lienzo, 123,5 x 123,5 x 4,1 cm. Colección Ella Fontanals-Cisneros

242. Carmen Herrera. *Sin título*, 1952. Pintura sintética sobre lienzo, 63,5 x 152,4 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York. Donación de Agnes Gund y Tony Bechara, 2005. Inv. 972.2005

243. Carmen Herrera. *White and Green*, 1959. (Blanco y verde). Acrílico sobre lienzo, 114,9 x 152,9 cm. Tate, Londres. Prestado por el American Fund para la Tate Gallery, cortesía de Ella Fontanals Cisneros 2006. Inv. L02658

244. Carmen Herrera. *Blanco y Verde*, 1966-67. Acrílico sobre lienzo, 114,3 x 101,6 cm. Colección Ella Fontanals-Cisneros

245. *Noticias de Arte*, 1952-53. Revista. 31 x 24 cm. 245.1. Año 1, n° 1, septiembre de 1952. 245.2. Año 1, n° 8, abril de 1953. 245.3. Año 1, n° 9, mayo de 1953. Colección de la Fundación Juan March, Madrid

246. *Pintura de hoy, Vanguardia de la Escuela de París*. La Habana: Instituto Nacional de Cultura, Palacio de Bellas Artes, 1956. Programa de la exposición. 31 x 24 cm. Colección particular

247. Juan Marinello. *Conversación con nuestros pintores abstractos. Sobretiro de Mensajes. Cuadernos marxistas*, La Habana, 1958. Libro. 21,5 x 16,5 cm. Colección de la Fundación Juan March, Madrid

248. Loló Soldevilla. *Ir, venir, volver a ir. Crónicas (1952-1957)*. La Habana: Ediciones Revolución, 1963. Libro. 20,5 x 13,5 cm. Colección de la Fundación Juan March, Madrid

249. *Cercle et Carré*. París, 1930. Revista. 32 x 24 cm. 249.1. N° 1, 15 de marzo de 1930. 249.2. N° 2, 15 de abril de 1930. 249.3. N° 3, 30 de junio de 1930. Colección José María Lafuente

250. *Abstraction création. Art non figuratif*. París, 1932-33. Revista. 28 x 22,5 cm. 250.1. N° 1, 1932. 250.2. N° 2, 1933. Colección José María Lafuente.

251. Joaquín Torres-García. Carta manuscrita invitando a Benjamín Palencia a participar en el grupo constructivo, 1933. 22,4 x 16,5 cm. Cortesía de Freijo Fine Art, Galería de arte y proyectos

252. *Réalités Nouvelles*. París, 1947-49. Revista. 28 x 23 cm. 252.1. N° 1, 1947. 252.2. N° 2, 1948. 252.3.

N° 3, 1949. Colección José María Lafuente

253. *Arte concreta*. Milán, 1951-52. Boletín. 16,5 x 17 cm. 253.1. N° 1, noviembre de 1951. 253.2. N° 5, marzo de 1952. Colección José María Lafuente

254. *Numero*. Florencia, noviembre-diciembre de 1953. Revista. En la página 21 se reproducen dos poemas de Gyula Kosice y uno de Juan Bay. 34 x 24 cm. Colección José María Lafuente

255. Eugen Gomringer, *konstellationen, constellations, constelaciones*. Berna: Spiral Press, 1953. Libro. 25 x 25 cm. Colección José María Lafuente

256. *Diagonale*. Galerie Denise René, París, 1952. Invitación a la inauguración de la exposición, 14 de noviembre de 1952. 13,9 x 10,7 cm. Galerie Denise René, París

257. *Art d'aujourd'hui*. París, 1953-54. Revista. 31 x 24 cm. 257.1. Serie 4, n° 8, diciembre de 1953. Incluye entrevista de Edgard Pillet a Mário Pedrosa. 257.2. Serie 5, n° 6, septiembre de 1954. La cubierta se realiza a partir de un gouache de Cicero Dias. Incluye un homenaje a la Ciudad Universitaria de Caracas de Carlos Raúl Villanueva. Colección José María Lafuente.

258. *Art madi international*. Galerie Denise René, París, 1958. Invitación a la inauguración de la exposición, 18 de febrero de 1958. 9,7 x 21,2 cm. Galerie Denise René, París

259. *Art madi international*. Galerie Denise René, París, 1958. Programa de la exposición. 16 x 20,4 cm. Galerie Denise René, París

260. Carmelo Arden Quin. *Sin título*, 1959. Papel. 31 x 21,7 cm. Galerie Denise René, París

261. Inauguración de la exposición *Art madi international* en la Galerie Denise René, París, 18 de

febrero de 1958. Fotos. 24 x 18 cm. Galerie Denise René, París

262. *Kosice*. Galerie Denise René, París, 5-30 de abril de 1960. Catálogo de la exposición. 24 x 20 cm. Galerie Denise René, París

263. *Signals*. Londres, 1964-65. Revista. 51 x 34 cm. 263.1. Vol. 1, n° 1, agosto de 1964. 263.2. Vol. 1, n° 5, diciembre de 1964 - enero de 1965. Número dedicado a Sergio Camargo. 263.3. Vol. 1, n° 7, abril-mayo de 1965. Número dedicado a Lygia Clark. Colección José María Lafuente

264. *Robho*. París, 1967-68. Revista. 41 x 28,5 cm. 264.1. N° 1, junio de 1967. 264.2. N° 3, primavera de 1968. Colección José María Lafuente

265. *Abstraction géométrique, Lumière et mouvement, Art optique et cinétique*. The Redfern. Gallery, Londres, 1968. Catálogo de la exposición. 30,5 x 24,2 cm. Galerie Denise René, París

266. *Cruz-Diez. Physichromies. Couleur additive. Induction Chromatique. Chromointerférences.* Galerie Denise René, Nueva York, noviembre de 1971. Catálogo de la exposición. 26 x 21 cm. Galerie Denise René, París

267. Exposición de Carlos Cruz-Diez y Francisco Sobrino: *Two Optical Artists of the 70s*, en la Galerie Denise René, Nueva York, 17 de noviembre - 4 de diciembre de 1971. Fotos de la instalación. 20,5 x 25,3 cm. Galerie Denise René, París

268. *Cruz-Diez*. Galerie Denise René, París, 23 de mayo - 11 de junio de 1973. Catálogo de la exposición. 26 x 21 cm. Galerie Denise René, París

269. *Narciso Debourg*. Galerie Denise René Hans Mayer, Düsseldorf, 1972. Invitación a la inauguración de la exposición, 17 de

marzo de 1972. 21 x 10,5 cm. Galerie Denise René, París

270. *16 artistes, peinture et sculpture*. Galerie Denise René, París, junio de 1972. Tarjetón de la exposición. 20 x 10,5 cm. Galerie Denise René, París

271. *Tomasello. Originale + multiples*. Galerie Denise René Hans Mayer, Düsseldorf, 16 de abril de 1971. Invitación a la inauguración de la exposición. 21 x 10,5 cm. Galerie Denise René, París

272. *Tomasello*. Galerie Denise René, París, 3 de mayo de 1972. Invitación a la inauguración de la exposición. 20 x 10,5 cm. Galerie Denise René, París

273. *Tomasello: oeuvres récentes*. Galerie Denise René, París, 1972. Catálogo de la exposición. 26 x 21 cm. Galerie Denise René, París

274. Exposición de Luis Tomasello en la Galerie Denise René, París, 1972. Fotos de la instalación. 18,3 x 24 cm. Galerie Denise René, París

275. *Tomasello: Recent Works*. Galerie Denise René, Nueva York, mayo de 1973. Catálogo de la exposición. 26 x 21 cm. Galerie Denise René, París

276. Luis Tomasello. *Atmosphère chromoplastique n° 352*, 1974. Relieve de madera pintada, 100 x 100 x 10 cm. Galerie Denise René, París

bibliografía

MICHAEL NUNGESSER
INÉS D'ORS LOIS

A pesar de su considerable extensión, la pretensión de esta selección bibliográfica no ha sido tanto la exhaustividad como la presentación ordenada de textos específicamente dedicados al tema de la exposición: la abstracción geométrica en Latinoamérica y los artistas incluidos en la muestra. Esta sección se ha elaborado procediendo a incluir en ella el extenso listado de títulos recogidos por Michael Nungesser en sus sesenta y cuatro biografías de artistas y también las referencias bibliográficas consultadas o citadas por los autores de los ensayos (singularmente en el caso del ensayo y la cronología de Osbel Suárez) y articulándola con el apartado dedicado a las biografías. La bibliografía está organizada en tres apartados: el primero recoge una selección de catálogos, en su mayor parte de exposiciones colectivas, aunque incluye también algunos catálogos de exposiciones individuales (como los citados en los ensayos de este catálogo o aquellos en los que no coinciden editorial y sede expositiva: cf. la N. del Ed. del apartado Biografías). El segundo incluye publicaciones en forma de libro, sin distinguir entre monografías, fuentes, textos de los artistas u obras ensayísticas o históricas de carácter general. El tercer apartado recoge textos y artículos aparecidos en publicaciones periódicas. Los dos últimos están numerados (Libros: 1-486; textos en publicaciones periódicas: 1-47) a fin de que el lector de las biografías pueda localizar en esta sección los textos comunes o específicamente dedicados a cada artista y señalados en sus entradas biográficas sin duplicar la información en ambas secciones.

A. Catálogos

En orden cronológico, una selección de catálogos de exposiciones

Grupo de artistas modernos de la Argentina. Pinturas, esculturas, dibujos. Buenos Aires: Viau Galería de Arte, 1952.

TORRE, Guillermo de, *J. Torres-García* [V Bienal Internacional de Arte de São Paulo]. Montevideo: Museo Torres García, 1959.

Eugenio Abal, Jose Rodrigo Beloso, Raúl Lozza. Paintings. Río de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1965.

Nul: Negentienhonderd vijf en zestig. Amsterdam: Stedelijk Museum, 1965

The Responsive Eye. Nueva York: MoMA, 1965.

PALACIOS, Inocente, *Alejandro Otero, Jesús Soto, Victor Valera* [XXXIII Biennale di Venezia]. Caracas: Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes, 1966.

Nova objectividade brasileira. Río de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1967

Visión elemental. Las formas no ilusionistas. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 1967.

Geometric Abstraction 1926-1942. Dallas: Dallas Museum of Art, 1972.

Soto: A Retrospective Exhibition. Nueva York: The Solomon R. Guggenheim Foundation, 1974.

Nueve artistas venezolanos. Caracas: Fundación Museo de Arte Contemporáneo, 1974.

12 Latin American Artists Today - 12 artistas latinoamericanos de hoy [University Art Museum, University of Texas,

Austin]. México, D. F.; Excelsior, 1975.

AMARAL, Aracy A., *Projeto construtivo brasileiro na arte* (1950-1962). Río de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1977.

Venezuelan Graphic Art. Etching, Aquatint, Intaglio, Serigraphy, Lithography [exposición itinerante], Caracas: Museo de Bellas Artes, 1979.

PERAZZO, Nelly, *Vanguardias de la década del 40. Arte Concreto-Inventivo, Arte Madí, Perceptismo.* Buenos Aires: Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori, 1980.

BRITO, Ronaldo, *Sergio de Camargo. Marble Sculptures* [XL Biennale di Venezia]. Brasilia: Ministry of Foreign Affairs, Ministry of Education and Culture, 1982.

RODRÍGUEZ, Bélgica, *Alejandro Otero. Venezuela* [XL Biennale di Venezia]. Caracas: Comisión Nacional de Artes Visuales, 1982.

OTERO, Alejandro et al., *Presencia de Alejandro Otero en la Bienal de Venecia 1982.* Milán: Fausta Squatriti Editore, 1983.

Face à la machine. París: Maison de l'Amérique Latine, 1984.

PONTUAL, Roberto, *Corpo & alma. Fotografia contemporânea no Brasil.* Río de Janeiro: Funarte (Fundação Nacional de Arte), Instituto Nacional da Fotografia, 1984.

Artistas latino-americanos de Paris. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1985.

Contrastes de forma. Abstracción Geométrica 1910-1980. Caracas: Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber, 1986.

KALENBERG, Ángel, *Seis maestros de la pintura uruguaya. Juan Manuel Blanes, Carlos Federico Sáez, Pedro Figari, Joaquín Torres-García, Rafael Barradas, José Cúneo* [Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires]. Montevideo: Imp. Mosca Hnos., 1987.

LINDINGER, Herbert (ed.), *Hochschule für Gestaltung Ulm. Die Moral der Gegenstände 1953-1968* [Bauhaus Archiv. Museum für Gestaltung, Berlín; Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, París]. Berlín: Ernst & Sohn, 1987.

Modernidade. Art brésilien du 20e siècle. París: Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1987.

Alfons Roig i els seus amics [Sala Parpalló-Palau de la Scala, Valencia]. Valencia: Diputació de Valencia, 1988.

CANCEL, Luis R., *The Latin American Spirit. Art and Artists in the United States, 1920-1970.* Nueva York: Bronx Museum of the Arts; Harry N. Abrams, 1988.

Hércules Barsotti. Willys de Castro. Aventuras da ordem. São Paulo: Gabinete de Arte Raquel Arnaud, 1988.

Josef Albers: A Retrospective. Nueva York: Solomon R. Guggenheim Museum, 1988.

Leo Matiz. Homenaje nacional de fotografía 1988. Bogotá: Ministerio de Cultura de la República de Colombia, 1988.

Soto [Bienal del Grabado Latinoamericano y del Caribe]. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1988.

Art in Latin America. The Modern Era, 1820-1980; Arte en Iberoamérica, 1820-1980 [The Hayward Gallery, Londres; Nationalmuseum y Moderna Museet, Estocolmo; Palacio de Velázquez, Madrid].

- Londres: South Bank Centre, 1989.
- GRADOWCZYK, Mario H., *Argentina. Arte Concreto-Inventión 1945, Grupo Madí 1946*. Nueva York: Rachel Adler Gallery, 1990.
- GUZZI, Domenico y Alberto BEUTTENMÜLLER, *Sincronías* [Museo de Arte, São Paulo, 1990-91; Ambasciata d'Italia, Brasilia, 1991; Museo de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1991]. Salerno: Edizioni La Seggiola, 1990.
- París 1930. Arte Abstracto/Arte Concreto. Cercle et Carré*. Valencia: Institut Valencià d'Art Modern, 1990.
- Arte Concreto Inventión, Arte Madí* [cat. expo., Haus für konstruktive und konkrete Kunst, Zürich]. Zürich: Stiftung für konkrete Kunst, 1991.
- La Escuela del Sur. El Taller Torres-García y su legado* [Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid; expo. itinerante]. Madrid: Ministerio de Cultura; Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1991.
- MADI. Outside the Box. Eleven International MADI Artists featuring Carmelo Arden Quin and Volf Roitman from the Masterson and Lenherr Collections* [cat. expo., Polk Museum of Art, Lakeland, Florida; Gulf Coast Museum, Largo, Florida]. Lakeland: Polk Museum of Art, 1991.
- Modernidad y modernización en el arte mexicano 1920-1960*. México D. F.: Museo Nacional de Arte, 1991.
- RAMOS, María Elena, *Alejandro Otero, representación venezolana* [XXI Bial Internacional de Arte de São Paulo]. São Paulo: Ministério da Cultura, 1991.
- Art d'Amérique latine 1911-1968*. París: Éditions du Centre Georges Pompidou, 1992.
- Artistas latinoamericanos del siglo XX* [Estación Plaza de Armas, Sevilla; Musée national d'art moderne, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, París; Josef-Haubrich-Kunsthalle, Colonia; The Museum of Modern Art, Nueva York]. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla; Comisaría de la Ciudad de Sevilla para 1992, 1992.
- Bilderwelt Brasilien: die europäische Erkung eines "irdischen Paradieses" und die Kunst der brasilianischen Moderne*. Zürich: Kunsthau Zürich, 1992.
- Brasilien. Entdeckung und Selbstentdeckung* [cat. expo. Kunsthau Zürich, Zürich]. Berna; Zürich: Benteli Verlag, 1992.
- Confluencias. Primera exposición de artistas iberoamericanos en Europa* [expo. itinerante]. Zaragoza: Museo Camón Aznar; Oviedo: Museo de Arte Moderno, Caja de Ahorros de Asturias, 1992.
- FLETCHER, Valerie, *Crosscurrents of Modernism. Four Latin American Pioneers: Diego Rivera, Joaquín Torres-García, Wifredo Lam, Matta; Intercambios del modernismo. Cuatro precursores latinoamericanos: Diego Rivera, Joaquín Torres-García, Wifredo Lam, Matta*. Washington: Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, 1992.
- L'art en mouvement*. Saint-Paul-de-Vence: Fondation Maeght, 1992.
- MATIZ, Alejandra et al., *Leo Matiz. Fotografíe*. Milán: Art Studio Edizioni, 1992.
- La construcción de la mirada. XX años del Museo de Arte Moderno Jesús Soto*. Ciudad Bolívar: Fundación de Arte Moderno Jesús Soto; Caracas: Monte Ávila Editores, 1993.
- CID FERREIRA, Edemar, Nelson AGUILAR y Jorge CASTILLO, *Joaquín Torres-García* [XXII Bial Internacional de Arte de São Paulo]. Zürich; Montevideo: Cantrade, 1994.
- PÉREZ-BARREIRO, Gabriel, *Constructivism in Latin America*. Colchester, Gran Bretaña: University of Essex, University Gallery, 1994. (University of Essex Collection of Latin American Art).
- Design gráfico. Visões de profissionais brasileiros*. São Paulo: Universidade de São Paulo, Grêmio da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Núcleo de Design Gráfico, 1994.
- ELLIOT, David (ed.), *Art from Argentina, 1920-1994*. Oxford: The Museum of Modern Art, 1994.
- D'una terra, d'un paisatge*. Gerona: Ajuntament de Girona, 1995.
- Constructive Universalism and the School of the South*. Washington: Art Museum of the Americas, 1996.
- GUEVARA, Roberto, *Soto* [XXIII Bial Internacional de Arte de São Paulo]. Caracas: Consejo Nacional de Cultura, 1996.
- Inside the Visible. An Elliptical Traverse of 20th Century Art in, of, and from the Feminine* [Institute of Contemporary Art, Boston, MA]. Cambridge: The MIT Press, 1996.
- BOIS, Yves-Alain y Rosalind KRAUSS, *L'informe, mode d'emploi*. París: Publications du Centre Georges Pompidou, 1996.
- Arte MADÍ* [cat. expo., Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid; Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Badajoz]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1997.
- Aladdin Toys: Los juguetes de Torres-García*. Valencia:
- Institut Valencià d'Art Modern, Centre Julio González, 1997.
- Joaquín Torres-García y la Escuela del Sur. La colección de Adolfo Maslach. Visión de una poética constructiva. El universalismo constructivo y la Escuela del Sur*. Caracas: Museo de Bellas Artes, 1997.
- Raúl Lozza. Retrospectiva 1939-1997*. Buenos Aires: Museo de Arte Moderno, 1997.
- FERREIRA, Gloria, *Hélio Oiticica e a cena americana*. Río de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1998.
- Forjar el espacio. La escultura forjada en el siglo XX* [Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria; Institut Valencià d'Art Modern, Centre Julio González, Valencia; Musée des Beaux-Arts et de la Dentelle, Calais]. Valencia: IVAM, 1998.
- Germán Lorca. Fotografías* [II Bial Internacional de Arte de Fotografía, Curitiba]. Curitiba: Bial Internacional de Arte de Fotografía, 1998.
- North and South Connected: An Abstraction of The Americas*. Nueva York: Cecilia de Torres Gallery, 1998.
- Labirinto e Identidades. Brasilianische Photographie* [cat. expo. Kunstmuseum Wolfsburg]. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 1999.
- Escuela del sur. Taller Torres-García y su legado*. Madrid: Fundación Caja Madrid, 1999.
- GOULD, Matthew y Adrian LOCKE (eds.), *Cuerpos-Redes - Voces - Tránsitos. Horizontes cambiantes*. Madrid: Casa de América, 1999.
- HEGYI, Lóránd, *La casa, il corpo, il cuore. Konstruktion der Identitäten*. Viena:
- Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, 1999.
- MARTIN, Susan (ed.), *The Experimental Exercise of Freedom*. Lygia Clark, Gego, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica and Mira Schendel. Los Angeles: Museum of Contemporary Art, 1999.
- MORAIS, Frederico, *Técnica cotidiano/arte*. São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 1999.
- Brasil 1920-1950. De la antropofagia a Brasilia*. Valencia: IVAM, 2000.
- Fricciones*. Madrid: MNCARS, 2000.
- MATIZ, Alejandra et al., *Leo Matiz. El ojo divino* [cat. expo. Museo Casa de la Moneda, Madrid]. Madrid: Fundación Leo Matiz; La Fábrica, 2000.
- Mostra do Redescobrimto: Brasil 500 e mais* [expo. itinerante]. São Paulo: Associação Brasil 500 anos artes visuais, 2000.
- PERUGA, Iris (ed.), *Gego. Obra Completa 1955-1990*. Caracas: Museo de Bellas Artes, 2000.
- RAMÍREZ, Mari Carmen y Héctor OLEA, *Heterotopías. Medio siglo sin lugar. 1918-1968*. Madrid: MNCARS, 2000; *Inverted Utopias: Avant-Garde Art in Latin America*. Houston: The Museum of Fine Arts; New Haven: Yale University Press, 2004.
- Seculo 20. Arte do Brasil*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.
- Vivências*. Viena: Generali Foundation, 2000.
- Abstract Art from the Río de la Plata. Buenos Aires and Montevideo 1933-1953*. Nueva York: The Americas Society, 2001.
- Arte en Venezuela: de la firma del acta de la independencia de Juan Lovera, 1838, al premio a los coloritmos de Alejandro Otero*. Caracas: Fundación
- Banco Industrial de Venezuela, 2001.
- Bial. 50 anos, 1951-2001. Homenagem a Francisco Matarazzo Sobrinho*. São Paulo: Fundação Bial São Paulo, 2001.
- Brazil. Body & Soul* [cat. expo., Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York; Museo Guggenheim, Bilbao, 2001-2002]. Nueva York: Solomon R. Guggenheim Museum, 2001.
- Denise René, l'intrépide: une galerie dans l'aventure de l'art abstrait, 1944-1978*. París: Éditions du Centre Georges Pompidou, 2001.
- El arte abstracto y la galería Denise René*. Las Palmas de Gran Canaria: CAAM, 2001.
- Experiment - Experiência. Art in Brazil, 1958-2000*. Oxford: Museum of Modern Art, 2001.
- PATERNOSTO, César (ed.), *Abstraction: The Amerindian Paradigm; Abstracción. El paradigma amerindio* [Palais des Beaux-Arts, Bruselas; Institut Valencià d'Art Modern, Valencia]. Bruselas: Societé des Expositions du Palais des Beaux-Arts; Valencia: IVAM, 2001.
- SCHNEIDER, Mary, Ariel JIMÉNEZ y Luis PÉREZ ORAMAS, *Geometric Abstraction: Latin American Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection* [Fogg Art Museum, Cambridge, MA]. Cambridge: Harvard University Art Museums, 2001.
- Além dos pré-conceitos. Experimentos dos anos 60*. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2002.
- Arte abstracto argentino* [Galleria d'arte moderna e contemporanea, Bérgamo]. Buenos Aires: Fundación Proa; Bérgamo: Galleria d'arte moderna e contemporanea di Bérgamo, 2002.

- Grupo Ruptura. Arte concreta paulista* [cat. expo., Centro Universitario Maria Antonia da Universidade de São Paulo]. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- PANTIN, Yolanda, *A la altura del tiempo. Cafeteras de Alejandro Otero*. Caracas: Fundación Banco Mercantil, 2002. (Colección Banco Mercantil).
- Joaquín Torres-García. *Un monde construit*. Estrasburgo: Musée d'Art Moderne et Contemporain, 2002; *Un mundo construido*. Madrid: Museo Colecciones ICO, 2003.
- La razón de la poesía. Diez pintores concretos cubanos*. La Habana: Museo Nacional de Bellas Artes, 2002.
- LEMOINE, Serge, Agnès DE MAISTRE y David ZAKIN, *Madí. L'art sud-américain*. Grenoble: Musée de Grenoble; París: Réunion des musées nationaux, 2002.
- Paralelos. Arte brasileira da segunda metade do século XX em contexto, Colección Cisneros*. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2002.
- 9 Venezuelan Modern Masters. Geometry and Movement*. Dallas: MADÍ Museum & Gallery, 2003.
- Arte abstracto argentino* [cat. expo., Galleria d'arte moderna e contemporanea, Bérgamo, 2003; Fundación Proa, Buenos Aires, 2004]. Bérgamo: Galleria d'arte moderna e contemporanea; Buenos Aires: Fundación Proa, 2003.
- Desde la geometría. 2 + 10*. Buenos Aires: Palais de Glace, 2003.
- Beyond Geometry. Experiments in Form, 1940s-70s* [cat. expo., Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles]. Cambridge, MA: The MIT Press, 2004.
- Cuasi-corpus. Arte concreto y neoconcreto de Brasil: una selección del acervo del MAM-SP y la Colección Adolfo Leirner*. México: Museo de Arte Contemporáneo Rufino Tamayo, 2003.
- Frida Kahlo et Leo Matiz. Un regard sur le Mexique des années 40*. París: Paris Musées, 2003.
- Geometrías. Abstracción geométrica latinoamericana en la Colección Cisneros*. Buenos Aires: Malba, 2003.
- Pulse. Art, Healing, and Transformation* [cat. expo., Institute of Contemporary Art, Boston]. Göttingen: Steidl; Boston, MA: Institute of Contemporary Art, 2003.
- Brazil. Body Nostalgia*. Tokio: National Museum of Modern Art, 2004.
- Colour after Klein. Re-thinking Colour in Modern and Contemporary Art*. Londres: Barbican Art Gallery; Black Dog Publ., 2005.
- Germán Cueto*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2005.
- L'oeil moteur. Art optique et cinétique, 1950-1976* [Musée d'Art Moderne et Contemporain, Estrasburgo]. Estrasburgo: Musées de Strasbourg, 2005.
- Le Parc Lumière. Kinetic Works by Julio Le Parc*. Zürich: Daros-Latinamerica Collection; Hatje Cantz Verlag, 2005.
- O lúdico na arte*. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 2005.
- Open Systems. Rethinking Art c. 1970*. Londres: Tate Modern, 2005.
- Tropicália. A Revolution in Brazilian Culture (1967-1972)* [cat. expo., Museum of Contemporary Art, Chicago; Barbican Art Gallery, Londres; Centro Cultural de Belém, Lisboa; The Bronx Museum of the Arts, Bronx, Nueva York 2005-2007]. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.
- Amilcar de Castro, Mira Schendel, Sérgio Camargo, Willys de Castro*. São Paulo: Instituto de Arte Contemporânea, 2006.
- Arte concreta e neoconcreta, da construção à desconstrução*. São Paulo: DAN Galeria, 2006.
- Concreta '56, a raíz da forma*. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2006.
- Cruce de miradas. Visiones de América Latina. Colección Patricia Phelps de Cisneros*. México, D. F.: Museo del Palacio de Bellas Artes, 2006.
- Cruce de miradas. Visiones de América Latina. Colección Patricia Phelps de Cisneros*. México, D. F.: Museo del Palacio de Bellas Artes, 2006.
- Espacios re-dibujados. 50 años de abstracción en Venezuela* [Fundación Corp Group Centro Cultural, Caracas]. Caracas: Fundación Odalys, 2006.
- Espaço aberto, espaço fechado. Sites for Sculpture in Modern Brazil*. Leeds: Henry Moore Institute, 2006.
- Gego, entre la transparencia y lo invisible* [Museo de Arte Latinoamericano, Buenos Aires; Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Bogotá]; *Gego. Between Transparency and the Invisible*. [The Museum of Fine Arts, Houston; The Drawing Center, Nueva York]. Houston: MFAH; Buenos Aires: Malba; Nueva York: The Drawing Center, 2006.
- PÉREZ-BARREIRO, Gabriel (ed.), *Blanton Museum of Art: Latin American Collection*. Austin: Blanton Museum of Art, University of Texas at Austin, 2006.
- PERUGA, Iris, Mónica AMOR, Guy BRETT e Ives-Alain BOIS (eds.), *GEGO. Desafiando estruturas* [Museo de Arte Contemporânea de Serralves, Oporto; Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelona]. Oporto: Fundação
- Serralves; Barcelona: MACBA, 2006.
- Pincelada. Pintura e método. Projeções da Década de 50*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2006.
- The Sites of Latin American Abstraction*. Miami: Cisneros Fontanals Art Foundation, 2006.
- Campo ampliado*. São Paulo: Instituto de Arte Contemporânea, 2007.
- Cubismo y tendencias afines* [Museo de Bellas Artes, Alicante; Museo de Bellas Artes, Caracas]. Alicante: Diputación Provincial de Alicante, 2007.
- Desenho construtivista brasileiro*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2007.
- Feedback. Arte que responde a instrucciones, a inputs o a su entorno*. Gijón: LABORAL, Centro de Arte y Creación Industrial, 2007.
- Fragmentos. Modernismo na fotografia brasileira*. São Paulo: Galeria Bergamin, 2007.
- LO[SI] CINÉTICO[SI]*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2007.
- NAVARRETE, José Antonio y Miguel Ángel FLOREZ GÓNGORA, *El sentido de lo moderno*. Caracas: Galería Fundación Previsora, 2007.
- PÉREZ BARREIRO, Gabriel (ed.), *The Geometry of Hope. Latin American Abstract Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection*. Austin: The University of Texas at Austin, 2007.
- Salvador Corratgé. La mar de formas*. La Habana: Museo Nacional de Bellas Artes, 2007.
- VEGA DOPICO, Elsa, *Loló, un mundo imaginario*. La Habana: Museo Nacional de Bellas Artes, 2007.
- WEINHART, Martina, *Op Art* [Schirn Kunsthalle, Fráncfort]. Colonia: König, 2007.
- Alfredo Boulton y sus contemporáneos. Diálogos críticos en el arte venezolano 1912-1974*. Nueva York: The Museum of Modern Art; Caracas: Fundación Cisneros, 2008.
- Arte para crianças* [cat. expo. itinerante, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, ...]. Minas Gerais: Museo Vale do Rio Doce, 2008.
- Carmelo Arden Quin. Cagnes-sur-mer: Editions L'Image et la Parole*, 2008.
- CUBA. Arte e Historia desde 1868 hasta nuestros días [¡Cuba! Art and History from 1868 to Today*, The Montreal Museum of Fine Arts, Montreal]. Barcelona: Lunwerg Editores, 2008.
- Diálogo concreto. Design e construtivismo no Brasil* [cat. expo., Caixa Cultural]. Rio de Janeiro: Caixa de Economia Federal; Tisara Arte Produções Ltda., 2008.
- Face to Face. The Daros Collections*. Zürich: Daros-Latinamerica Collection; Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2008.
- Frágil*. Segovia: Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, 2008.
- Horacio Coppola. Fotografía*. Madrid: Fundación Telefónica, 2008.
- Leopoldo Raimo, 1912-1921: um percurso artístico*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2008.
- Neo Tropicália. When Lives become Form. Contemporary Brazilian Art, 1960s to the Present* [cat. expo., Museum of Contemporary Art, Tokio; City Museum of Contemporary Art, Hirsohima, 2008-2009]. Tokio: Kiyoshi Hayashi, Esquire Magazine Japan Co., 2008.
- Mouvement MADÍ International. Buenos Aires 1946 - Paris 2008*. París: Maison de l'Amérique Latine, 2008.
- The Art of Participation. 1950 to now*. San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art; Londres: Thames & Hudson, 2008.
- Time & Place. Rio de Janeiro 1956-1964*. Estocolmo: Moderna Museet; Göttingen: Steidl, 2008.
- CAVALCANTI, Laura (ed.), *Oscar Niemeyer. Loopbaan en hedendaagse projecten (1936-2008)*. (Fotografías de Marcel Gautherot). Heerlen, Holanda: Schunk-Glaspaleis, 2009.
- Carlos Cruz-Diez. El color sucede* [Museo d'Art Espanyol Contemporani, Fundación Juan March, Palma; Museo de Arte Abstracto Español, Fundación Juan March, Cuenca]. Madrid: Fundación Juan March, 2009.
- Hot Spots. Rio de Janeiro / Milano-Torino / Los Angeles*. Zürich: Kunsthaus Zürich; Göttingen: Steidl, 2009.
- Joaquín Torres-García, *Universalismo Constructivo* [Fundación Antonio Saura, Cuenca]. Cuenca: Fundación Antonio Saura; Consejería de Cultura, Turismo y Artesanía de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 2009.
- LAURIA, Adriana y María Amalia GARCÍA, *Yente [Eugenia Crenovich] - Prati*. Buenos Aires: Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, 2009.
- Nexus New York. Latin/American Artists in the Modern Metropolis* [Museo del Barrio, Nueva York]. Nueva York: Museo del Barrio; New Haven: Yale University Press, 2009.
- RAMÍREZ, Mari Carmen y Héctor OLEA (eds.), *Building on a Construct. The Adolpho Leirner Collection of Brazilian*

Constructive Art at the Museum of Fine Arts, Houston. Houston: The Museum of Fine Arts; New Haven, Connecticut: Yale University Press, 2009.

RAMÍREZ, Mari Carmen (ed.), *Joaquín Torres-García: Constructing Abstraction with Wood.* Houston: The Menil Collection, 2009.

Das Verlangen nach Form – O Desejo da Forma. Neoconcretismo und zeitgenössische Kunst aus Brasilien. Berlin: Akademie der Künste, 2010.

Embracing Modernity. Venezuelan Geometric Abstraction. Miami, FL: Frost Art Museum, 2010.

Germán Cueto. *Hierros y sombras.* Madrid: Freijo Fine Art, 2010.

MAGGIONI, Laura (ed.), *Géometrie hors limites: art contemporain Latino-Américain dans la collection Jean et Colette Cherqui; Geometry beyond Limits: Latin American Contemporary Art from the Jean and Colette Cherqui Collection* [Maison de l'Amérique Latine, Paris]. Milán: 5 Continents Editions, 2010.

Modern Women. Women Artists at the Museum of Modern Art. Nueva York: MoMA, 2010.

O'HARE, Mary Kate (ed.), *Constructive Spirit: Abstract Art in South and North America, 1920s-50s.* Newark: Newark Museum, 2010.

Tropicália. Die 60s in Brasilien [cat. expo., Kunsthalle Wien, Viena]. Nüremberg: Nürembergische Verlag für Moderne Kunst, 2010.

B. Libros

1. AA.VV., *Ensayos sobre ambiente humano. Ecología e ideología.* La Habana: Centro de Información Científica y Técnica, Universidad de la Habana, 1973.

2. ABDEL NOUR RIBEIRO DA SILVA, Daniela Maura, *Verdade ou mentira? Considerações sobre o flagrante, o pseudoflagrante e a composição na fotografia de German Lorca.* São Paulo, 2006. (Tesis doctoral).

3. ADES, Dawn, *Art in Latin America. The Modern Era, 1820-1980.* New Haven; Londres: Yale University Press, 1993.

4. AGUILERA, Yanet, *Preto no branco. A arte gráfica de Amílcar de Castro.* São Paulo: Discurso Editorial; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

5. AGUILERA CERNI, Vicente. *Posibilidad e imposibilidad del arte.* Valencia: Fernando Torres editor, 1973.

6. ALAMBERT, Francisco y Polyana Canhête, *As Bienais de São Paulo: da era do Museu à era dos curadores (1951-2001).* São Paulo: Boitempo, 2004.

7. ALBERS, Sybil (ed.), *Julio Cortázar, Un elogio del tres. Luis Tomasello, acht Linolschnitte.* Zürich: Verlag 3, 1980.

8. ALONSO, Rodolfo (ed.), *Alfredo Hlito. Dejen en paz a la Gioconda.* Buenos Aires: Editorial Infinito, 2007.

9. ALVA NEGRI, Tomás, *Arte argentino y crítica europea.* Buenos Aires: Ediciones Bonino, 1975 (edición en castellano e inglés).

10. ALVES COELHO, Antônio, *Contribuição*

ao estudo das artes brasileiras; quatro artistas baianos: Agnaldo Manoel dos Santos, Genaro de Carvalho, Mário Cravo Júnior, Rubem Valentim. Salvador da Bahia: Centro de Estudios Bahianos, 1968.

11. ALVES PEREIRA DE ANDRADE, Risonete, *Lygia Clark. A obra é o seu ato dos Casulos ao Caminhado.* Campinas, São Paulo: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 2003. (Tesis doctoral).

12. ALVIM, Francisco, *Paisagem moral: Congonhas do Campo, 1942-1950.* (Fotografías de Marcel Gautherot). São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009.

13. AMARAL, Aracy A., *Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Perfil de um acervo.* São Paulo: Techint, 1986.

14. _____, "Abstract Constructivist Trends in Argentina, Brazil, Venezuela, and Colombia", en: Waldo RASMUSSEN (ed.), *Latin American Artists of the Twentieth Century.* Nueva York: The Museum of Modern Art, 1993.

15. _____, *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970.* São Paulo: Nobel, 2003.

16. _____, *Textos do Trópico de Capricórnio. Vol I: Modernismo, arte moderna e o compromisso como lugar.* Editora 34, São Paulo: Editora 34, 2006.

17. _____, *Textos do Trópico do Capricórnio. Vol II: Artigos e ensaios (1980-2005). Circuitos de arte na América Latina e no Brasil.* São Paulo: Editora 34, 2006.

18. _____, *Textos do Trópico de Capricórnio. Vol III: Artigos e ensaios (1980-2005). Bienais e artistas contemporâneos no Brasil.*

São Paulo: Editora 34, 2006.

19. _____ (ed.), *Arte construtiva no Brasil. Coleção Adolpho Leirner.* São Paulo: Companhia Melhoramentos; Dórea Books and Art, 1998.

20. AMATULLO, Mariana Victoria, *The Artistic Pilgrimage of Joaquín Torres-García. A Biographical Study.* Los Angeles: University of Southern California, 1994. (Tesis doctoral).

21. AMOR, Mónica, *Defying Structures. Gego and the Crisis of Geometric Abstraction in the Americas.* Nueva York: City University of New York, 2002. (Tesis doctoral).

22. _____, "Another Geometry. Gego's Reticulárea 1969-1982", en GILBERT-ROLFE, Jeremy (ed.), *October. Art, Theory, Criticism, Politics.* Cambridge, MA: The MIT Press, 2005, pp. 101-125.

23. ANTELO, Raúl, "Coleccionismo y modernidad: Marques Rebêlo, marchand d'art", en *Epílogos y prólogos para un fin de siglo. VIII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes.* Buenos Aires: CAIA, 1999, pp. 136-137.

24. ARANTES, Otilia, *Mário Pedrosa. Itinerário Crítico.* São Paulo: Scritta, 1991.

25. ARNAULD, Pierre, *Cruz-Diez.* París: Éditions de la Différence, París, 2008.

26. ARTUNDO, Patricia M., *Mário de Andrade e a Argentina: um país e sua produção cultural como espaço de reflexão.* São Paulo: EDUSP-FAPESP, 2004.

27. ARTUNDO, Patricia María et al., *Arte en revistas: publicaciones culturales en la Argentina 1900-1950.* Buenos Aires: Viterbo Editora, 2008.

28. ASCHIERI, Bruno, *Quaderno dell'amore '900 con una messa a punto di*

Augusta Squillero. Disegni originali del pittore Juan Bay. Padua: Ed. Fiorenza mondo d'arte, 1943.

29. ASHBURY, Michael, *Hélio Oiticica. Politics and Ambivalence in 20th Century Brazilian Art.* Londres: University of the Arts, 2003. (Tesis doctoral).

30. AZEVEDO, Orlando (coord.), *Haruo Ohara.* Curitiba: Editora Positivo, 2009.

31. BAEZA FLORES, Alberto et al., *Mijares.* Miami: Ediciones Universal, 1971.

32. BAJARLÍA, Juan Jacobo (comp.), *Kosice. Un visionario del arte contemporáneo.* Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2001.

33. BALZA, José, *Alejandro Otero.* Milán: Olivetti, 1977.

34. _____, *Jesús Soto, el niño.* Caracas: Ediciones de la Galería de Arte Nacional, 1981.

35. _____, *Un color demasiado secreto (La infancia de Alejandro Otero).* Caracas: Ediciones Maeca, 1985.

36. BANDEIRA, João, *Arte concreta paulista. Documentos.* São Paulo: Cosac & Naify; Centro Universitário Maria Antônia da Universidade de São Paulo, 2002.

37. _____, "Palabras no espaço. A poesia na Exposição Nacional de Arte Concreta", en *Concreta '56, a raíz da forma* [cat. expo.]. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2006, pp. 121-141.

38. BARDI, Pietro Maria, *Die tropischen Gärten von Burle Marx.* (Fotografías de Marcel Gautherot). Stuttgart: G. Hatje, 1964.

39. BARNITZ, Jacqueline, "Torres-García's constructive universalism and the abstract legacy", en BARNITZ, J., *Twentieth-Century Art of Latin America.* Austin: University of Texas Press, 2001.

40. Barragan. *The Complete Works.* Londres: Thames and Hudson, 1996; Nueva York: Princeton Architectural Press, 2003, ed. rev.

41. BATTEGAZZORE, Miguel A., *J. Torres-García. La trama y los signos.* Montevideo: Impresora Gordon S. A., 1999.

42. BAYÓN, Damián (ed.), *América Latina en sus artes.* México, D. F.: UNESCO-Siglo XXI, 1974.

43. BENEVIDES DE CARVALHO, Dirce Helena, *Lygia Clark o vôo para o tridimensional.* São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008 (Dissertação de mestrado).

44. BENKO, Susana, *A todo color. Carlos Cruz-Diez.* México, D. F.: Ediciones Tecolote; Caracas: Camelia Ediciones, 2006.

45. BENKO, Susana (coord.), *Cámara de cromosaturación. 1965-2004. Obra permanente en el Museo de la Estampa y del Diseño Carlos Cruz-Diez.* Caracas: Fundación Museo de la Estampa y del Diseño Carlos Cruz-Diez, 2005.

46. BERENSTEIN-JACQUES, Paola, *Estética da ginga. A arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica.* Río de Janeiro: Editora Casa da Palavra, RIOARTE, 2001.

47. _____, *Esthétique des favelas. Les favelas de Río à travers l'oeuvre de Hélio Oiticica.* París; Budapest; Turín: l'Harmattan, 2003.

48. BEUTTENMÜLLER, Alberto, *Volpi, Ianelli, Aldir. 3 coloristas.* São Paulo: Grupo IOB, 1989.

49. BILCKE, Maurits, *Costigliolo.* Montevideo: Ediciones Triple Cero, 1972.

50. BILLAUDOT, Manuela, *Omar Carreño. Entre el color y la luz.* Pampatar:

- Fondo Editorial del Estado Nueva Esparta, 1997.
51. BINNI, Goffredo, *Disegni di Del Prete*. Macerata: Foglio, 1966.
52. BISHOP, Claire, *Participation*. Londres: Whitechapel; Cambridge: THE MIT Press, 2006.
53. BITTENCOURT, Nívia, *A Vassoura da Bruxa. Lygia Clark na Arte da Lou-Cura*. Rio de Janeiro: NovaMente Editora, 2002.
54. BONET, Juan Manuel, *Diccionario de las vanguardias en España, 1907-1936*. Madrid: Alianza Editorial, 1995.
55. BONSIPE, Guy (ed.), *Tomás Maldonado. Digitale Welt und Gestaltung. Ausgewählte Schriften*. Basilea: Birkhäuser, 2007.
56. BORRÁS, María Lluïsa y María Teresa CONSTANTIN, *Martín Blaszko. 50 años de escultura*. Buenos Aires: Ediciones Glock, 2000, 2 vols.
57. BOSCH ROMEU, María Teresa, *Germán Cueto, un artista renovador*. México, D. F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999.
58. BOSCH, Lynette María de Fatima, *Cuban-American Art in Miami. Exile, Identity and the Neo-Baroque*. Londres: Ashgate; Aldershot, Hampshire: Lund Humphries, 2004.
59. BOTELHO ALVIM, Mônica, *Ato artístico e ato psicoterápico como Experimentação. Diálogos entre a fenomenologia de Merleau-Ponty, a arte de Lygia Clark e a Gestalt-Terapia*. Brasília: Universidade de Brasília, 2007. (Tesis doctoral).
60. BOULTON, Alfredo, *Alejandro Otero*. Caracas: Oficina Central de Información, 1966 (Colección venezolanos, 1).
61. _____, *Soto*. Caracas: Ernesto Armitano Editor, 1973.
62. _____, *Cruz-Diez*. Caracas: Ernesto Armitano Editor, 1975.
63. _____, *Art in Guri*. Caracas: Ediciones Macanao, 1988.
64. _____, *La cromoestructura radial. Homenaje al sol de Carlos Cruz-Diez*. Caracas: Ediciones Macanao, 1989.
65. BOUSSO, Vitoria Daniela, *Fiaminghi ou concreção sensoria*. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 1992 (Dissertação de mestrado).
66. BRAGA, Paula, *Hélio Oiticica. Nietzsche's Übermensch in the Brazilian slums*. Urbana, Illinois: University of Illinois at Urbana-Champaign, 2001 (Thesis, M. A.).
67. BRAGA, Paula (comp.), *Fios soltos. A arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
68. *Brasil Festa Popular*. (Fotografías de Marcel Gautherot). Brasília: Livroarte Editora Limitada, 1980.
69. BRAUN, Barbara, "Joaquín Torres-García. The alchemical grid", en BRAUN, B., *Pre-Columbian Art and the Post-Columbian World. Ancient American Sources of Modern Art*. Nueva York: Harry N. Abrams, 1993.
70. BRETT, Guy, "The proposal of Lygia Clark", en *Inside the Visible. An Elliptical Traverse of 20th Century Art in, of, and from the Feminine* [cat. expo., Institute of Contemporary Art, Boston, MA]. Cambridge: The MIT Press, 1996.
71. _____, *Brasil experimental. Arte/vida, proposições e paradoxos*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2005.
72. BRETT, Guy y Luciano FIGUEIREDO (eds.), *Oiticica in London*, Londres: Tate Publishing, 2010.
73. BRETT, Guy, Raquel ARNAUD y Ronaldo BRITO, *Sérgio Camargo. Luz e sombra*. São Paulo: Arauco, 2007.
74. BRILL, Rosa, *Alfredo Hlito*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1981 (Pintores argentinos del siglo XX, 43).
75. BRITO, Ronaldo, *Neoconcretismo. Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro: FUNARTE; Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1985. (Temas e Dabates, 4).
76. _____, *Camargo*. São Paulo: Edições Akagawa, 1990.
77. _____, *Sergio Camargo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.
78. BRITO, Ronaldo et al., *Amilcar de Castro*. São Paulo: Takano Editora Gráfica; Galeria Kolams, 2001.
79. BRUGHETTI, Romualdo, *Arte prehispánico. Creación, desarrollo y persistencia*. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, 2000.
80. BUCHMANN, Sabeth, *Denken gegen das Denken. Produktion, Technologie, Subjektivität bei Sol LeWitt, Yvonne Rainer und Hélio Oiticica*. Berlín: b-books, 2007.
81. *Building Brasilia*. (Fotografías de Marcel Gautherot). Londres: Thames & Hudson, 2010.
82. CABALLERO, Manuel, Sonia CASANOVA y Gloria URDANETA, *Reacción y polémica en el arte venezolano. Dedicado a Alejandro Otero y a Miguel Otero Silva*. Caracas: Fundación Galería de Arte Nacional, 2000.
83. CABRAL, Isabella, *O indefinível*. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 1996. (Tese de Doutorado).
84. CABRAL, Isabella y Amaral REZENDE, *A gênese da pintura*. São Paulo: Universidade de São Paulo, Museu de Arte de São Paulo, 1992.
85. _____, *Hermelindo Fiaminghi*. São Paulo: Universidade de São Paulo, Imprensa Oficial, 1998. (Artistas brasileiros, Pintura).
86. CÁCERES, Alfredo, *Joaquín Torres-García. Estudio psicológico y síntesis de crítica*, Montevideo: L. I. G. U., 1941.
87. CALZADILLA, Juan, *Mateo Manaure*. Caracas: Editorial Arte, 1967.
88. _____, *La escultura de Víctor Valera*, Caracas: Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes, 1969.
89. CANFIELD, Martha, "Leo Matiz e Siqueiros", en *L'arte per l'arte: Matiz e Siqueiros cinquant'anni dopo*. Florencia: Giubbe Rosse, 1997.
90. CAPUTI, Chimène, *L'oeuvre de Joaquín Torres-García*, París: Université de Paris-Sorbonne, 1999. (Tesis doctoral).
91. CARDONA, Clara Isabel (ed.), *El tercer ojo de Leo Matiz - The third Eye of Leo Matiz*. Santafé de Bogotá: Ediciones Gamma, 1994.
92. *Carlos Cruz-Diez in Conversation with Ariel Jiménez*. Nueva York: Fundación Cisneros, 2010.
93. *Carlos Raúl Villanueva*. Sevilla: Tanais Ediciones, 2000 (edición conmemorativa del Centenario del artista; también en alemán: Basilea; Berlín: Birkhäuser Verlag; inglés: Nueva York: Princeton Architectural Press; e italiano: Módena: Logos Art).
94. CARNEIRO, Lúcia e Ileana PRADILLA, *Lygia Pape*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998 (Coleção Palavra do artista).
95. _____ (eds.), *Amilcar de Castro*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998. (Coleção Palavra do Artista).
96. CARNEVALI, Gloria, *Sobre el concepto artístico*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1991.
97. CARNIEL, Monica, *Tomás Maldonado*. Milán: Skira, 2009.
98. CARVAJAL, Rina, "Gego. Weaving the margins", en *Inside the Visible. An Elliptical Traverse of 20th Century Art in, of, and from the Feminine* [cat. expo. Institute of Contemporary Art, Boston, MA], Cambridge: The MIT Press, 1996.
99. CARVALHO, Agda, *Sacilotto. Visão e fruição plástica de mundo*. São Paulo: Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, 1995 (Dissertação de mestrado)
100. CARVALHO BERGSTROM, Denise, *Hélio Oiticica's Parangolés. Performing Urban Marginality in Brazilian Art*. Davis, California: University of California, 2003 (Thesis, M. A.).
101. CASAS DE BARRÁN, Alicia (coord.), *Joaquín Torres-García. Centenario de su nacimiento, 1874, 28 de julio - 1974. Bibliografía*. Montevideo: Biblioteca Nacional, 1974.
102. CASTILLO, Guido, *Primer manifiesto del constructivismo por Joaquín Torres-García. Estudio*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1976.
103. CAYUSO, Roberto J., *José Mijares. Paintings - pinturas*. Coral Gables: Palette Publications, 1997.
104. CHIARELLI, Tadeo, *Amilcar de Castro. Corte e dobra*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
105. CINDRA GORDINHO, Margarida, *Gaspar Gasparian. Um fotógrafo paulista*. São Paulo: Marca d'Água, 1988.
106. CIRLOT, Juan Eduardo, *Morfología y arte contemporáneo*. Barcelona: Ediciones Omega, 1955.
107. CLAY, Jean, *Soto. Rostros del arte moderno*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1971.
108. COCCHIARALE, Fernando, *Lygia Pape. Entre o olho e o espírito; Entre el ojo y el espíritu; Between the Eye and the Spirit*. Porto: Mimesis, 2004.
109. COCCHIARALE, Fernando y Ana Bella Geiger, *Abstracionismo-geométrico e informal, a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte, 1987.
110. COELHO FROTA, Léila, *Bahia. Rio São Francisco, Recôncavo and Salvador*. (Fotografías de Marcel Gautherot). Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1995.
111. COÉLLIER, Sylvie, *Lygia Clark (l'enveloppe). La fin de la modernité et le désir du contact*. Paris; Budapest; Turin: L'Harmattan, 2003.
112. CONDURU, Roberto, *Willys de Castro*, São Paulo: Cosac & Naify, 2005.
113. CORDEIRO, Waldemar, *Arteônica. O uso criativo de meios eletrônicos nas artes*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1972.
114. _____, *Salão de sombras*. Recife: Prefeitura da Cidade do Recife, Secretaria de Educação e Cultura, Conselho Municipal de Cultura, Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1992 [Poemas].
115. COSTA, Helouisa y Renato RODRIGUES DA SILVA, *A fotografia moderna no Brasil*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
116. CRISPOLTI, Enrico, *Fontana: Catalogo*

- generale. Milán: Electra, 1986.
117. _____, *Lucio Fontana*. París: Centre Georges Pompidou, 1987.
118. CRUZ, Pedro da, *Torres-García and Cercle et Carré. The Creation of Constructive Universalism. Paris 1927-1932*. Lund: Lund University, 1994. (Tesis doctoral).
119. CRUZ-DIEZ, Carlos, *Reflexión sobre el color*. Caracas: Fabriart Ediciones y Carlos Cruz-Diez, 1989; Madrid: Fundación Juan March, 2009, 2ª ed. corr. y aum.; edición en inglés: *Reflections on Color*. Madrid: Fundación Juan March, 2009.
120. CURTIL, Sophie, *Joaquín Torres-García. Composition universelle*. París: Editions du Centre Pompidou, 1998. (Art en jeu).
121. DA ROCHA LAGOA, Maria Beatriz, *Transitive Form. Poetics in the Works of Paul Klee and Mira Schendel*. Río de Janeiro: Pontificia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2006. (Tesis).
122. DA SILVA, Fernando Pedro y Marília Andrés RIBEIRO (coords.), *Franz Weissmann. Depoimento*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2002.
123. DA SILVA, Valdirene Fatima, *As cores de Alfredo Volpi o caso das obras murais da Capela do Cristo Operário*. São Paulo: Universidade de São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, 2007. (Tesis doctoral).
124. DARIE, Sandu, *El mundo nuevo de los cuadros de Carreño*. La Habana: Instituto Nacional de Cultura, 1957.
125. DAVID, Catherine et al., *Hélio Oiticica*. México, D. F.: Alias, 2009.
126. DE CAMPOS, Augusto, Décio PIGNATARI y Haroldo DE CAMPOS (eds.), *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975; Ateliê Editorial, 2006.
127. DE MAISTRE, Agnès, "Les groupes Arte Concreto-Invenção et Madí", en *Art d'Amérique Latine 1911-1968* [cat. expo.]. París: Éditions du Centre Georges Pompidou, 1992.
128. _____, *Carmelo Arden Quin*. Niza: Demaistre, 1996. (Peintures aujourd'hui présentes, 3).
129. DEZEUZE, Anna Catherine Alice, *Lygia Clark (1920-1988) in Europe 1964-1975. Kinetic / Participation / Performance Art*. Londres: University of London, Courtauld Institute of Art, 1998. (Tesis doctoral).
130. DI MAGGIO, Nelson, *José Pedro Costigliolo. Homo geometricus*. Montevideo: Pedronzo Dutra, 2010.
131. DIAS FERREIRA, Hélio Márcio, *Ivan Serpa. O "expressionista concreto"*. Niterói, Río de Janeiro: Universidade Federal Fluminense, 1996.
132. _____ (coord.), *Ivan Serpa*. Río de Janeiro: FUNARTE, 2004. (Coleção Fala do artista, 3).
133. DIAS LESSA, Washington, *Dois estudos de comunicação visual. Amilcar de Castro e a reforma do Jornal do Brasil. A marca figurativa*. Río de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1995.
134. DÍAZ PELUFFO, Zolá, *Ideas fundamentales de Torres-García*. Montevideo: Universidad de la República, 1982.
135. DORANTE, Carlos, *Carlos Cruz Diez*. Caracas: Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes, 1967.
136. DUARTE, Paulo Sérgio, *A trilha da trama e outros textos sobre arte*. Río de Janeiro: FUNARTE, 2004.
137. DULZAIDES NODA, Luis, *Un ensayo sobre la pintura de Mijares*. La Habana: Ayón Impresor, 1949.
138. ESCOT, Laura, *Tomás Maldonado. Itinerario de un intelectual técnico - The Itinerary of a Technical Intellectual*. Buenos Aires: Patricia Rizzo Editora, 2007.
139. ESPADA RODRIGUES LIMA, Heloisa, *Fotoformas, a máquina lúdica de Geraldo de Barros*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2006. (Tesis doctoral).
140. FABIÃO, Eleonora, *Precarious, Precarious, Precarious Performative Historiography and the Energetics of the Paradox. Arthur Bispo do Rosario's and Lygia Clark's Works in Rio de Janeiro*. Nueva York: New York University, 2006. (Tesis doctoral).
141. FABRE, Gladys y Doris WINTGENS HÖTTE (eds.), *Van Doesburg and the International Avant-Garde: Constructing a New World*. Londres: Tate Publishing, 2009.
142. FAERNA, José María, *Joaquín Torres-García*, Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2002.
143. FARKAS, Thomaz, *Técnica de fotografia*. São Paulo: Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, Departamento de Jornalismo e Editoração, 1970 (Série Jornalismo e Editoração, 20).
144. _____, *Notas de viagem*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.
145. FAVARETTO, Celso Fernando, *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1992 (Texto & arte, 6).
146. _____, *Hélio Oiticica. O mapa do programa ambiental*. São Paulo: Universidade de São Paulo, Departamento de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2003. (Tesis doctoral)
147. FERNANDES JÚNIOR, Rubens, *Geraldo de Barros. Sobras*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.
148. FERREIRA, Glória y Cecília COTRÍM, *Escritos de artistas. Anos 60/70*. Río de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
149. FÈVRE, Fermín, *César Paternosto*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1981. (Pintores argentinos del siglo XX, 52).
150. _____, *Enio Iommi*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1981. (Pintores argentinos del siglo XX, Serie complementaria, Escultores argentinos del siglo XX, 12, 76).
151. FIGUEIREDO, Luciano (comp.), *Hélio Oiticica. A pintura depois do quadro*. Río de Janeiro: Silvia Roesler Edições de Arte, 2008.
152. _____, *Ligia Clark, Hélio Oiticica. Cartas, 1964-1974*. Río de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.
153. FINO, Cristina y Elaine RAMOS (eds.), *Alexandre Wollner e a formação do design moderno no Brasil. Depoimentos sobre o design visual brasileiro Um projeto de André Stolarski*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.
154. FLÓ, Juan, *Torres-García en (y desde) Montevideo*. Montevideo: Arca, 1991.
155. FLÓ, Juan, Eladio DIESTE y Juan Carlos ONETTI, *Testamento artístico. Joaquín Torres-García*. Montevideo: Biblioteca de Marcha, 1974.
156. FLÓREZ GÓNGORA, Miguel Ángel, *Leo Matiz. La metáfora del ojo*. Santafé de Bogotá: Ministerio de Cultura, 1998.
157. FRANK, Patrick, *Readings in Latin American Modern Art*. New Haven, Connecticut: Yale University Press, 2004.
158. FRIED, Michael, *Art and Objecthood*, Chicago: University of Chicago Press, 1998.
159. GARCÍA, María Amalia, "La construcción del arte abstracto. Impactos e interconexiones entre el internacionalismo cultural paulista y la escena artística argentina 1949-1953", en *Arte argentino y latinoamericano del siglo XX. VII Premio Fundación Telefónica a la investigación de la historia de las artes plásticas en la Argentina*. Buenos Aires: Fondo para la investigación del arte argentino, FIAAR-Fundación Espigas, 2004.
160. _____, "Max Bill on the Map of Argentine-Brazilian Concrete Art", en RAMÍREZ, Mari Carmen y Héctor OLEA (eds.), *Building on a Construct: The Adolpho Leirner Collection of Brazilian Constructive Art at the Museum of Fine Arts Houston* [cat. expo., The Museum of Fine Arts, Houston]. Houston: MFAH; New Haven: Yale University Press, 2009, pp. 53-68.
161. _____, *Abstracción entre Argentina y Brasil. Inscripción regional e interconexiones del arte concreto (1944-1960)*. (Tesis doctoral, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, en prensa).
162. GARCÍA MARTÍNEZ, J. A., *Juan Del Prete*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1980. (Pintores argentinos del siglo XX, 17).
163. GARCÍA PUIG, María Jesús, *Joaquín Torres-García y el universalismo constructivo. La enseñanza del arte en Uruguay*. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica, 1990.
164. GARCÍA-SEDAS, Pilar, *Joaquín Torres-García i Rafael Barradas. Un diàleg escrit, 1918-1928*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1994.
165. _____, *Joaquín Torres-García. Epistolari català, 1909-1936*. Barcelona: Curial Ed. Catalanes et al., 1997. (Textos i estudis de cultura catalana, 53).
166. _____, *Joaquín Torres-García y Rafael Barradas. Un diálogo escrito, 1918-1928*. Barcelona: Parsifal; Montevideo: Libertad Libros, 2001.
167. GARRIDO, Alberto, *No tengo prisa. Conversaciones con Jesús Soto*. Mérida, Venezuela: Consejo de Desarrollo Científico, Humanístico y Tecnológico de la Universidad de los Andes; Litexsa Venezolana, 1989.
168. GARRIDO, Nelson, *Alejandro Otero. Saludo al siglo XXI*. Caracas: Armitano, 1989.
169. GAUTHEROT, Marcel, *Brasília*. (Prefacio de Kenneth Frampton). São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010.
170. GIMENEZ RIBEIRO LUPNACCI, Ana Lúcia, *Formatando um discurso. O design na comunicação visual*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2000 (Máster).
171. GINER MARTÍNEZ, Francisco, *Los murales de Torres-García*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2003. (Tesis doctoral).
172. GIUNTA, Andrea, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los sesenta*. Buenos Aires: Paidós, 2001.
173. GOMES, Alair et al., *O desenho industrial no Brasil. Ensino e mercado de trabalho*. Río de Janeiro: Movimento Universitário de Desenvolvimento Econômico e Social, Instituto Latino-Americano de Relações Internacionais, 1970.

174. GÓMEZ SICRE, José, *Art of Cuba in Exile*. Miami: Editora Munder, 1987.
175. GÓMEZ, Hannia, *Gego, arquitecto*. Caracas: Fundación Trasnocho Cultural; Fundación Gego, 2006.
176. GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel, Francisco CALVO SERRALLER y Simón MARCHÁN FIZ, *Escritos de arte de vanguardia 1900-1945*. Madrid: Istmo, 1999.
177. GONZÁLEZ HURTADO, Óscar y Edmundo DESNOES, *Pintores cubanos. La Habana: Ediciones R[evolución], 1962.*
178. GOÑI, Ana Laura, *Lección 151, el taller Torres-García. Transposiciones a la enseñanza contemporánea del proyecto de arquitectura*. Montevideo: Universidad de la República, Facultad de Arquitectura, 2008.
179. GOODMAN, Shelley, *Carmelo Arden Quin. When Art jumped out of its Cage*. Dallas: MADÍ Museum and Gallery, 2004.
180. GRADOWCZYK, Mario H., *Joaquín Torres-García*. Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone, 1985. (Colección Artistas de América, 1).
181. _____, *Arte Abstracto. Cruzando líneas desde el Sur*. Buenos Aires: Editorial de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2006.
182. _____, *Torres-García. Utopía y transgresión*. Montevideo: Museo Torres García, 2007.
183. _____ (ed.), *Tomás Maldonado: un moderno en acción. Ensayos sobre su obra*. Buenos Aires: Editorial de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2008.
184. GRAMCKO, Ida, *Este canto rodado*. (Diagramación y selección de material gráfico: Mateo Manaure). Caracas: Comisión Nacional del Cuatricentenario de la Fundación de Caracas, 1967.
185. _____, *Preciso y continuo*. (Diagramación y selección de material gráfico: Mateo Manaure). Caracas: Ediciones de Arte, Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes, 1967. (Pintores de Venezuela).
186. GROSS, Carmela et al., *Tranformações do espaço público. Esculturas monumentais de Amílcar de Castro*. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2005.
187. GUÉDEZ, Víctor y Élica SALAZAR, Víctor Valera. *Escultor*. Caracas: Armitano Editores, 2000.
188. GUSELLA, Enrico, "Leo Matiz. Astrattamente", en FLÓREZ GÓNGORA, Miguel Ángel, Silvana TURZIO, Enrico GUSELLA y Edoardo SANGUINETTI, *[Leo Matiz] L'occhio divino* [cat. expo., Ex Museo Civico di Piazza del Santo, Padua; Museo Ken Damy, Brescia]. Roma: Edizioni Di Luca, 1999, pp. 17-18.
189. GUSMÃO MANNARINO, Ana de, *Amílcar de Castro and the Neoconcrete Page*. Río de Janeiro: Pontificia Universidade Católica, 2006. (Tesis doctoral).
190. HABASQUE, Guy, *Kosice*. París: Prisme, 1965. (Collection Prisme, 8).
191. HABER, Abraham, *Raúl Lozza y el perceptismo. La evolución de la pintura concreta*, Buenos Aires: Editorial Diálogo, 1948.
192. HABER, Alicia, *Costigliolo. Un arte de pura visualidad*. Montevideo: Imprenta Prisma, 1983.
193. HABER, Alicia y Roberto de ESPADA, *Arte uruguayo contemporáneo: cinco propuestas. Gustavo Alamón, José Pedro Costigliolo, Mario Lorigo*
- Luis A. Solari, Alfredo Testoni*. Montevideo: Alianza Francesa; Ediciones de la Banda Oriental, 1984.
194. HARARI, Paulina y Ethel MARTÍNEZ SOBRADO, *Blaszko*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1981. (Pintores argentinos del siglo XX, 75).
195. HARPER, Eleanor R., *Restoring Subjectivity and Brazilian Identity. Lygia Clark's Therapeutic Practice*. Ohio: Ohio University, 2010. (Thesis M. A.).
196. HARRIS, Jonathan (ed.), *Identity Theft. The Cultural Colonization of Contemporary Art*. Liverpool: Liverpool University Press, 2008.
197. HARTMANN VIVAS, Susanne Maria, *From Canvas to Sculpture. The Work of Alejandro Otero*. Colchester: University of Essex, Dept. of Art History and Theory, 2005. (Tesis doctoral).
198. *Haruo Ohara, fotógrafo*. Caracas: Pirelli, 2003.
199. HENKES, Robert, *Latin American Women Artists of the United States. The Works of 33 Twentieth-Century Women*. Jefferson, NC: McFarland, 1999.
200. HERNÁNDEZ FONSECA, Alexis. *Soto. La dialéctica*. Caracas: Editorial Arte, 2000.
201. HLITO, Alfredo, *Escritos sobre arte* (selección de Sonia HENRÍQUEZ UREÑA DE HLITO). Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, 1995.
202. HUIZI, María Elena y Josefina MANRIQUE (eds.), *Sabiduras and other texts by Gego - Sabiduras y otros textos de Gego*. Houston: The Museum of Fine Arts; Caracas: Fundación Gego; New Haven: Yale University Press, 2005.
203. IZZI BENEDETTI, Gabriella, *Artisti vastesi all'estero. Juan Del Prete, Filandro Lattanzio, Franco Paolantonio*. Vasto: Comitato premio Vasto d'arte contemporanea, 2009.
204. JARDÍ, Enric, *Torres-García*, Barcelona: Ediciones Polígrafa, 1973; edición en inglés: Boston: New York Graphic Society, 1973.
205. _____, *Torres-García*. París: Ed. Cercle d'Art, 1979.
206. JIMÉNEZ, Ariel, *Conversaciones con Jesús Soto*. Caracas: Fundación Cisneros, 2005.
207. _____, "Un ámbito de luz. Por un Soto barroco", en *Soto*. Caracas: Fundación Soto, 2007, pp. 33 ss.
208. _____ (comp.), *He vivido por los ojos. Correspondencia Alejandro Otero, Alfredo Boulton 1946-1974*. Caracas: Museo Alejandro Otero; Fundación Alberto Vollmer, 2001.
209. JORAY, Marcel, *Soto*. Neuchâtel, Suiza: Éditions du Griffon, 1984.
210. JORGE, Mariana Aiex, *O redesenho de sistemas de identidade visual brasileiros da escola racionalista de design dos anos 1960*. São Paulo: Universidade de São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, 2009. (Tesis doctoral).
211. JUSTINO, Maria José, *Oitica. Modernidade e pós-modernidade em Hélio Oitica*. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 1998.
212. KATTOUW, Rolinka (ed.), *The Antagonistic Link. Joaquín Torres-García, Theo van Doesburg*. Amsterdam: Institute of Contemporary Art, 1991.
213. KIRT, Julia Jane, *Jesús Rafael Soto's Kinetic Works. From Optics to Penetrables*. Norman: University of Oklahoma, 2006. (Tesis doctoral).
214. KLABIN, Vanda (coord.), *6 perguntas sobre Volpi. Um debate sobre arte brasileira*. Río de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2009.
215. KLINTOWITZ, Jacob, *Volpi. 90 anos*, São Paulo: Serviço Social do Comércio, 1989.
216. KNOX, John y France, *Río de Janeiro*. (Fotografías de Marcel Gautherot). Múnich: Wilhelm Andermann Verlag, 1965.
217. KOSICE, Gyula, *Invenção. Poemas, teoría, esculturas móviles*. Buenos Aires: Edición Optimus, 1945.
218. _____, *Golsé-se. Poemas Madí, 1942-1952*. (Prólogo de Alberto Hidalgo). Buenos Aires: Ediciones Madinemsor, 1952.
219. _____, *Antología de la poesía madí*. Buenos Aires: Ediciones Madí, 1955.
220. _____, *Geocultura de la Europa de hoy - Géoculture de l'Europe d'aujourd'hui. Mis entrevistas - Mes entretiens*. Buenos Aires: Ediciones Losange, 1959.
221. _____, *Poème hydraulique*. París: Editions Jean Naert, 1960.
222. _____, *Arte hidrocínético. Movimiento, luz, agua*. Buenos Aires: Paidós, 1968.
223. _____, *La ciudad hidroespacial. Arquitectura y urbanismo hidroespacial. Maquetas y proyectos de vivienda. Memorias descriptivas permutables*. Buenos Aires: Ediciones Anzilotti, 1972.
224. _____, *Arte y arquitectura del agua*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1974.
225. _____, *Arte Madí*. Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone, 1982.
226. _____, *Del Arte Madí a la ciudad hidroespacial*. (Presentación de Aldo Armando Cocca). Córdoba: Fundación Casa de la Cultura de Córdoba, 1983.
227. _____, *Obra poética. Selección 1940-1982*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1984.
228. _____, *Entrevisiones. Entrevistas, diálogos, testimonios*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1985.
229. _____, *Teoría sobre el arte y otros escritos*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1986.
230. _____, *Arte y filosofía porvenirista. Ensayos*. Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone, 1996.
231. _____, *Madigrafías y otros textos*. Buenos Aires: Nuevohacer. Grupo Editor Latinoamericano, 2001.
232. _____, *Autobiografía*, Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones, 2010.
233. KRAMPEN, Martin y Horst Kächele (ed.), *Umwelt, Gestaltung und Persönlichkeit. Reflexionen 30 Jahre nach Gründung der Ulmer Hochschule für Gestaltung*. Hildesheim; Nueva York: G. Olms, 1986.
234. KRAUSS, Rosalind, "Grids", en *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, MA: MIT Press, 1985.
235. KUSEL, Heinz, *Joaquín Torres-García. A Synthesis of Twentieth-Century European Painting and the Indoamerican Heritage, 1874-1949*. Fresno, CA: Fresno State College 1964. (Thesis, M. A.).
236. KYOKO MIYASHIRO, Alice (ed.), *Thomaz Farkas*. São Paulo: Universidade de São Paulo, Imprensa Oficial SP, 2002. (Artistas

- da Universidade de São Paulo, 11).
237. LACLAU, Ernesto, *On Populist Reason*, Londres; Nueva York: Verso, 2005. Traducción española: *La razón populista*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006.
238. LARA ELIZONDO, Lupina, *Germán Cueto, Alejandra Villegas*. México, D. F.: Promoción de Arte Mexicano, 2007. (Resumen, 86).
239. LEMAIRE, Gérard-Georges, *Soto*. París: La Différence, 1997.
240. LEON, Ethel, *Memórias do design brasileiro*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2009.
241. LEÓN, Martha (ed.), *Los hombres del campo. Leo Matiz, fotografía*. México, D. F.: Fomento Cultural Ferial, 1997.
242. LIERNUR, Jorge Francisco y Pablo PSCHUPIURCA, *La red austral: obras y proyectos de Le Corbusier y sus discípulos en la Argentina: 1924-1965*. Quilmes, Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes; Prometeo Libros, 2008.
243. LISA, Esteban, *Kant, Einstein y Picasso. La filosofía y "las cuatro dimensiones" en la ciencia estética moderna*, Buenos Aires: Escuela de Arte Moderno de Buenos Aires Las Cuatro Dimensiones, 1956.
244. _____, *Teoría psicofísica cuatridimensional. La liberación de la percepción. El manejo de la energía sensible. El control del sistema nervioso*. Buenos Aires: Escuela de Arte Moderno de Buenos Aires Las Cuatro Dimensiones, 1957.
245. _____, *La teoría de la cosmovisión y el cosmonauta. El vuelo cósmico del Teniente Coronel John H. Glenn*, 1962.
246. _____, *La teoría de la cosmovisión y los vuelos interplanetarios. La armonía invisible de la imponderabilidad cósmica y de la constitución sensible del astronauta*.
247. _____, *Contribución a las investigaciones espaciales del futuro*, 1969.
248. _____, *La teoría de la cosmovisión, la conquista de la luna y la ubicación del hombre en la era espacial. Los enigmas del universo y del hombre*, 1970.
249. _____, *La teoría de la cosmovisión y el vuelo del Apollo XIII*, 1971.
250. _____, *La teoría de la cosmovisión y la teoría de la relatividad en la era espacial*.
251. _____, *La revelación de la armonía cósmica invisible en el universo y en el hombre*, 1972.
252. _____, *La teoría de la cosmovisión. Un mundo nuevo para la humanidad. La armonía "espacio-tiempo" en el universo y en el hombre y el sentido de la "unidad" cósmica, sin unidad*, 1973.
253. _____, *La teoría de la cosmovisión. Una ciencia nueva del siglo XX entre universo y hombre. Más allá de la teoría de la relatividad. Una metafísica de la física, de la parapsicología y del arte*, 1974.
254. _____, *La teoría de la cosmovisión. Una ciencia nueva del siglo XX, más allá de las dimensiones cósmicas sin dimensiones, por encima de los conocimientos de nuestra época de las matemáticas y de los límites de la física. El sentido de la eternidad en el universo y el hombre*, 1977.
255. _____, *La teoría de la cosmovisión y la visión de Platón. Reflexiones sobre la importancia de la teoría de la cosmovisión con relación a los misterios del universo y del hombre. Un desafío a los pensadores y al mundo científico*, 1980. (Todas: Buenos Aires: Instituto de Investigaciones de la Teoría de la Cosmovisión)
256. LÓPEZ ANAYA, Jorge, *Enio Iommi*. Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone, 2000.
257. _____, *Arte argentino. Cuatro siglos de historia (1600-2000)*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2005.
258. LOZANO, Luis-Martin, *El México de Leo Matiz*. México: DGE Equilibrista; Verona: EBS, 2008.
259. LOSNAK, Marcos y Rogério IVANO, *Lavrador de imagens. Uma biografia de Haruo Ohara*. Londrina: S. H. Ohara, 2003.
260. LOZZA, Arturo M., *Cómo Raúl Lozza navegó contra la corriente y descubrió el arte concreto*. Buenos Aires: Ediciones Tropea, 2010.
261. LOZZA, Raúl, *La pintura como mentira y otras editoriales en perceptismo*. Buenos Aires: Amadeo Mandarino, 2002.
262. _____, *Ensayo de apertura hacia mi teoría estructural del color. Más allá de la teoría de la relatividad. Una metafísica de la física, de la parapsicología y del arte*, 1975.
263. _____, *La teoría de la cosmovisión, una ciencia nueva del siglo XX, más allá de las dimensiones cósmicas sin dimensiones, por encima de los conocimientos de nuestra época de las matemáticas y de los límites de la física. El sentido de la eternidad en el universo y el hombre*, 1977.
264. _____, *Ensayo de apertura hacia mi teoría estructural del color. Más allá de la teoría de la relatividad. Una metafísica de la física, de la parapsicología y del arte*, 1975.
265. _____, *Toda una historia en un trozo de vida: veinte cartas de un pintor (Raúl Lozza) a un escritor (León Benarós)*. Buenos Aires: [autor], 2005.
266. MACHADO, Ana Maria, *Era uma vez, três... Rio de Janeiro: Berlendis & Vertecchia*, 1980. (Arte para criança).
266. Madí. *Anterioridad y Continuidad*. Montevideo: Fundación Torres García, 1995.
267. *Madigrafías y otros textos*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 2001.
268. MALDONADO, Tomás, *Max Bill*. Buenos Aires: Editorial Nueva Visión, 1955.
269. _____, *Beitrag zur Terminologie der Semiotik*. Ulm: Ebner, 1961.
270. _____, "Design education", en KEPES, Gyorgy (ed.), *Education of vision*. Nueva York: G. Braziller, 1965.
271. _____, "Ancora il Bauhaus", en BONFANTI, Ezio y Massimo SCOLARI, *Bauhaus*. Bari: Edizioni Dedalo, 1970.
272. _____, *La speranza progettuale. Ambiente e società*. Turín: Einaudi, 1970; *Ambiente humano e ideología. Notas para una ecología crítica*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1972; *Environnement et idéologie. Vers une écologie critique*. París: Union générale d'éditeurs, 1972; *Design, nature, and revolution. Toward a Critical Ecology*. Nueva York: Harper & Row, 1972; *Umwelt und Revolte. Zur Dialektik des Entwerfens im Spätkapitalismus*. Reinbek, Hamburgo: Rowohlt, 1972.
273. _____, *Avanguardia e razionalità. Articoli, saggi, pamphlets, 1946-1974*. Turín: G. Einaudi, 1974; *Vanguardia y racionalidad. Artículos, ensayos y otros escritos. 1946-1974*. (Prólogo de Tomás Llorens). Barcelona: Gustavo Gili, 1977.
274. _____, *Disegno industriale. Un riesame. Definizione, storia, bibliografia*. Milán: Feltrinelli, 1976; *El diseño industrial reconsiderado. Definición, historia, bibliografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 1977; México, D. F.: G. Gili, 1993.
275. _____, "Gropius y 'sus' artistas", en MICHELI, Mario de et al., *El Bauhaus ayer y hoy*. Montevideo: Signo Editores, 1977.
276. _____, *Il futuro della modernità*. Milán: Feltrinelli, 1987; 1990^o; *El futuro de la modernidad*. Madrid: Júcar, 1990.
277. _____, *Ambiente. Gestione e strategia. Un contributo alla teoria della progettazione ambientale*. Milán: Feltrinelli, 1990.
278. _____, *Cultura, democrazia, ambiente. Saggi sul mutamento*. Milán: Feltrinelli, 1990.
279. _____, *Tre lezioni americane - Three American Lectures*. Milán: Feltrinelli, 1992.
280. _____, *Reale e virtuale*. Milán: Feltrinelli, 1993; 2005, nueva ed.; *Virkelig og virtuell. Et essay*. Oslo: Aschehoug kursiv, 1993; *Lo real y lo virtual*. Barcelona: Gedisa, 1994. (Serie Práctica Multimedia).
281. _____, *Che cos'è un intellettuale? Avventure e disavventure di un ruolo*. Milán: Feltrinelli, 1995; *Qué es un intelectual. Aventuras y desventuras de un rol*. Barcelona: Paidós, 1998.
282. _____, "The idea of comfort", en MARGOLIN, Victor y Richard BUCHANAN, *The Idea of Design*. Cambridge: MIT Press, 1995.
283. _____, *Critica della ragione informatica*. Milán: Feltrinelli, 1997; *Critica de la razón informática*. Barcelona: Paidós, 1998.
284. _____, *Escritos Preulmianos*. (Recopilación y selección de textos a cargo de Carlos A. Méndez Mosquera y Nelly Perazzo). Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1997. (Biblioteca de diseño).
285. _____, *Hacia una racionalidad ecológica*. Buenos Aires: Infinito, 1999.
286. _____, "Body. Artificialization and Transparency", en FORTUNATI, Leopoldina, James Everett KATZ y Raimonda RICCINI, *Mediating the Human Body. Technology, Communication, and Fashion*. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum, 2003.
287. _____, *¿Es la arquitectura un texto? Y otros escritos*. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 2004. (Biblioteca de Arquitectura y Diseño).
288. _____, *Memoria e conoscenza. Sulle sorti del sapere nella prospettiva digitale*. Milán: Feltrinelli, 2005; *Memoria y conocimiento. Sobre los destinos del saber en la perspectiva digital*. Barcelona: Gedisa, 2007.
289. _____, *Design Industrial*. Lisboa: Edições 70, 2006.
290. _____ (comp.), *Tecnica e cultura. Il dibattito tedesco fra Bismarck e Weimar*. Milán: Feltrinelli, 1979; *Técnica y cultura. El debate alemán entre Bismarck y Weimar*. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 2002.
291. MALDONADO, Tomás y Omar CALABRESE, *Università, la sperimentazione dipartimentale*. Rimini: Florencia: Guaraldi, 1978.
292. MALDONADO, Tomás y Hans-Ulrich OBRIST, *Arte e artefatti*. Milán: Feltrinelli, 2010.
293. MALDONADO Tomás et al., *Il Contributo della scuola di Ulm - The Legacy of the School of Ulm*. Bolonia: CIPIA, 1984.
294. MALDONADO, Tomás et al., *Innovazione tecnologica per l'architettura. Un diario a più voci*. Pisa: ETS, 2004.
295. MALTA CAMPOS, Paulo, *Percurso de Mira Schendel*. São Paulo: Universidade de São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, 1991. (Trabalho de Conclusão de Curso).

296. MAMMI, Lorenzo, *Volpi*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999. (Espaços da arte brasileira).
297. Marcel Gautherot – Norte. (Presentación de Milton HATOUM y Samuel TITAN Jr.). São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009.
298. MARÍN HERNÁNDEZ, Elisabeth (coord), *Soto. Reflexiones para una modernidad venezolana*. Mérida, Venezuela: Universidad de Los Andes, 2006.
299. MARQUES, Maria Eduarda, *Mira Schendel*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
300. MARTINS RODRIGUES DE MORAES, Marcia, *Entre o museu e a praça. O legado de Lygia Clark e Helio Oiticica*. Campinas, São Paulo: Universidade Estadual de Campinas, 2006. (Mestrado).
301. MARTINS SANTIAGO, Stella Elia, *Antônio Maluf, arte concreta na arquitetura moderna paulista (1960/70)*. São Paulo, 2009. (Tesis doctoral).
302. MASLACH OXALDE, Adolfo Miguel, *Joaquín Torres-García. Sol y luna del arcano*. Caracas: Unesco; La Galaxia, 1999.
303. MASSI, Augusto (coord.), *Geraldo de Barros. Fotoformas. Fotografias*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.
304. MATIZ, Alejandra et al., *Leo Matiz. L'objectif magique - El lente mágico*. Milán: Electa Editrice, 1995.
305. MATTAR, Denis, *Lygia Pape. Intrinsecamente anarquista*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003. (Perfis do Rio, 39).
306. MEDINA, Álvaro, *Poéticas visuales del Caribe colombiano al promediar el siglo XX*. Bogotá: Molinos Velásquez Editores, 2008.
307. MELÉ, Juan, *La vanguardia del cuarenta en la Argentina. Memorias de un artista concreto*. Buenos Aires: Ediciones Cinco, 1999.
308. MENDOZA NEIRA, Plinio (ed.), *Así es Caracas*. Caracas: El Mes Financiero y Económico de Venezuela, 1951.
309. MERLI, Joan, *Juan del Prete*. Buenos Aires: Editorial Poseidón, 1946. (Biblioteca argentina de arte, 37).
310. MILLIET, Maria Alice, *Lygia Clark. Obra-trajeto*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1992.
311. *Mira Schendel. Grafische Reduktionen*. (Prólogo de Haroldo de CAMPOS; epílogo de Max BENISE). Stuttgart: Rot, 1967.
312. MONDRAGÓN VARACHI, Juan Carlos, *Joaquín Torres-García. Un proyecto de comunicación desde el arte*. Bellaterra: Universidad Autónoma de Barcelona, 1993. (Tesis doctoral).
313. MONROY, Douglas (comp.), *Alejandro Otero ante la crítica. Voces en el sendero plástico*. Caracas: ArtesanoGroup Editores, 2006.
314. MONTERO MÉNDEZ, Hortensia. *Los 70: puente para las rupturas*. La Habana: Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello, 2006.
315. MOORE, Sheri Lynn, *Embody Revolt. Evolution of the Role of Spectator/ Participant in the Works of Hélio Oiticica*. Austin: University of Texas at Austin, 2001. (Thesis, M. A.).
316. MOREIRA MARMO, Maria Heloísa, *A arte de Antônio Maluf e sua relação com o design, análise dinâmica da linguagem visual de vinte obras*. São Paulo, 2007. (Tesis doctoral).
317. MOSCATI, Giorgio, Ana Maria BELLUZZO y Aracy Abreu AMARAL, *Arte e computação. Um depoimento do Prof. Giorgio Moscati a proposito de sua experiência de trabalho com Waldemar Cordeiro, pioneiro da arte por computação no Brasil*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1986.
318. MOTTA POMPEU E SILVA, José Otavio, *A psiquiatra e o artista. Nise da Silveira e Almir Mavignier encontram as imagens do inconsciente*. Campinas, São Paulo: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 2006. (Dissertação de mestrado).
319. MOTTA, Flávio L., Roberto Burle Marx e a nova visão da paisagem. (Fotografías de Marcel Gautherot). São Paulo: Nobel, 1984.
320. MOYSSÉN, Xavier, Raúl ANGUIANO y Luis NISHIZAWA, *El escultor Germán Cueto y su tiempo*. México, D. F.: Academia de Artes, 1999.
321. MURTINHO, Vladimir, John y France KNOX, *Brasil. (Fotografías de Marcel Gautherot)*. Kreuzlingen: Neptun Verlag; París: La Bibliothèque des Arts, 1966.
322. *Museo Torres García*. Montevideo: Fundación Torres García, 1987.
323. *Museo Torres García. El acervo de la Fundación*. Montevideo: Fundación Torres García, 1990.
324. NANNI, Martha, *Alfredo Hlito. Obra pictórica 1945-1985*. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1987.
325. NASCIMENTO FABBRINI, Ricardo, *O espaço de Lygia Clark*. São Paulo: Editora Atlas, 1994.
326. NDIRINGA NZIENGUI, Alphonse et Geneviève CLANCY, *Cinétisme et virtualité dans l'oeuvre de Soto*. París: Université Panthéon-Sorbonne, 2005. (Tesis doctoral).
327. NELSON, Adele, "Monumental and Ephemeral: The Early São Paulo Bienais", en O'HARE, Mary Kate (ed.), *Constructive Spirit: Abstract Art in South and North America, 1920s-50s* [cat. expo.]. Newark: Newark Museum, 2010, pp. 127-142.
328. NELSON DE ALMEIDA SANTOS, Eduardo et al., *Aratu. The Heart of Industrial Bahia*. (Fotografías de Marcel Gautherot). Hamburgo: Hamburger Verlags-Buchhandlung, 1970.
329. NERY DA FONSECA, Edson, *Pernambuco. Recife-Olinda*. (Fotografías de Marcel Gautherot). Hamburgo: Hamburger Verlags-Buchhandlung, 1970.
330. OITICICA, Hélio, *Aspiro ao grande labirinto*. (Textos compilados por Luciano FIGUEIREDO, Lygia PAPE y Waly SALOMÃO). Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
331. OITICICA FILHO, César, Sergio COHN e Ingrid VIEIRA (coords.), *Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue Editorial, 2009.
332. OLEA, Héctor y Mari Carmen RAMÍREZ, *Versions and inversions. Perspectives on Avant-Garde Art in Latin America*. Houston, Museum of Fine Arts; New Haven: Yale University Press, 2006.
333. OLIVA, Rosa, *Mijares, imágenes plásticas*. La Habana: Empresa Editora de Publicaciones, 1956.
334. OLIVEIRA ELIAS, Tatiane de, *Helio Oiticica. Critica de arte*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciencias Humanas, 2003. (Dissertação de mestrado).
335. OSORIO, Luiz Camillo, *Abraham Palatnik*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
336. OSTHOFF, Simone, "Hélio Oiticica's Parangolés. Nomadic experience in endless motion", en MIRZOEFF, Nicholas, *Diaspora and Visual Culture. Representing Africans and Jews*. Londres; Nueva York: Routledge, 2000.
337. _____, "Lygia Clark and Helio Oiticica. A legacy of interactivity and participation for a telematic future", en FUSCO, Coco, *Corpus delecti. Performance Art of the Americas*. Londres; Nueva York: Routledge, 2000.
338. OSTHOFF SINSLEY, Simone, *Lygia Clark and Hélio Oiticica. Translating Geometric Abstraction into a Language of the Body*. Chicago: School of the Art Institute of Chicago, 1996. (Thesis, M. A.).
339. OTERO, Alejandro, *La pintura abstracta*. Caracas: Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Central de Venezuela, 1958. (Colección Espacio y forma, 5).
340. _____, *El Museo de Arte Contemporáneo de Caracas*. Caracas: Abra Solar, 1985.
341. _____, *El territorio del arte es enigmático*. Caracas: Fondo Editorial, Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber, 1990.
342. _____, *Memoria crítica*. (Comp. de Douglas MONROY y Luis PÉREZ GIL). Caracas: Monte Ávila; Galería de Arte Nacional, 1993.
343. _____, *Papeles biográficos. Memorias de infancia*. Upata, Bolívar: Fondo Editorial Predios, 1994.
344. OTERO RODRÍGUEZ, Alejandro y Miguel OTERO SILVA, *Polémica sobre arte abstracto*. Caracas: Ministerio de Educación, Dirección de Cultura y Bellas Artes,
1957. (Colección Letras venezolanas).
345. PADILLA, Martha, *Mijares. Un óleo*. Miami: Ediciones Universales, 1974.
346. PADRÓN, Leonardo, *Los imposibles. Conversaciones al borde de un micrófono*. Caracas: Aguilar, 2006.
347. PÁEZ BURRUEZO, Martín (ed.), *Arte Madi internacional. Fin de milenio*. Murcia: Jiménez Godoy, 2000.
348. PAEZ, Rafael, *Omar Carreño*. Caracas: Ediciones Edime, 1974. (Colección Pintores Venezolanos, 26).
349. PAIVA GREGATO, Marcia Elisa de, *Construção de formas geométricas no espaço analisando as obras de Franz Weissmann e Amílcar de Castro*. Biblioteca Digital da Unicamp, 2005. (Tesis doctoral).
350. PALACIOS, Inocente, *Alejandro Otero*. Caracas, Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes, 1967. (Colección Arte, 3).
351. PALENZUELA, Juan Carlos, *Arte en Venezuela. De "La firma del acta de la independencia" de Juan Lovera, 1838, al premio a "Los coloritmos" de Alejandro Otero*. Caracas: Fundación Banco Industrial de Venezuela, 2001.
352. _____, *Arte en Venezuela. 1959-1979*. Caracas: Editorial La Galaxia, 2005.
353. PAOLINI, Ramón, *Caracas, una quimera urbana*. Caracas: Editorial Arte, 1985.
354. PARADA SOTO, Ana Isabel, *Joaquín Torres-García. Un pintor neoplatónico del siglo XX*. Mérida, Venezuela: Universidad de Los Andes, 2004.
355. PATERNOSTO, César, *Piedra abstracta. La escultura inca. Una visión*

- contemporánea. México, D. F.; Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1989.
356. _____, *The Stone and the Thread. Andean Roots of Abstract Art*. Austin: University of Texas Press, 1996.
357. _____, "No borders: the ancient American roots of abstraction", en SCHNEIDER, Arnd y Christopher WRIGHT, *Contemporary Art and Anthropology*. Oxford; Nueva York: Berg, 2006.
358. PAU-LLOSA, Ricardo, *Rafael Soriano. The Poetics of Light*. Miami, Florida: Ediciones Habana Vieja, 1998.
359. PAYRÓ, Julio E., *Joaquín Torres-García. Monografía y panorama cultural*. Buenos Aires: Editorial Codex, 1964.
360. PELLEGRINI, Aldo, *Artistas abstractos de la Argentina*. París; Buenos Aires: Cercle International d'Art, 1955.
361. PERAZZO, Nelly, *El arte concreto en la Argentina*. Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone, 1983.
362. PERAZZO, Nelly y Mario H. GRADOWCZYK, *Esteban Lisa (1895-1983)*. Buenos Aires: Fundación Esteban Lisa, 1997.
363. PEREDA, Raquel, *Joaquín Torres-García*. Montevideo: Fundación Banco de Boston, 1991.
364. PÉREZ, Alberto Julián, *La soledad en dos pintores chilenos. Mario Carreño y Ricardo Yrarrázaval*. Santiago de Chile: Editorial Fértil Provincia, 1992.
365. PÉREZ-BARREIRO, Gabriel, "The Negation of All Melancholy", en ELLIOT, David (ed.), *Art from Argentina, 1920-1994*. Oxford: The Museum of Modern Art, 1994.
366. _____, *María Freire*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
367. PÉREZ CERDA, Matilde, *Visiones Geométricas*. Santiago de Chile: E. Muñoz; Salvat Impresores, 2004.
368. PÉREZ ORAMAS, Luis, *La cocina de Jurassic Park y otros ensayos visuales*. Caracas: Fundación Polar, 1998.
369. _____, "La hipoteca del ornato en las artes visuales venezolanas", en PÉREZ ORAMAS, Luis, *La cocina de Jurassic Park y otros ensayos visuales*. Caracas: Fundación Polar, 1998, pp. 253 ss.
370. _____, "Gego y la escena analítica del cinetismo", en RAMÍREZ, Mari Carmen y Héctor OLEA, *Heterotopías. Medio siglo sin lugar. 1918-1968* [cat. expo.]. Madrid: MNCARS, 2000, pp. 245 ss.
371. _____, "La colección Cisneros. Del paisaje al lugar", en SCHNEIDER, Mary, Ariel JIMÉNEZ y Luis PÉREZ ORAMAS, *Geometric Abstraction: Latin American Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection* [cat. expo., Fogg Art Museum, Cambridge, MA, 2001]. Cambridge: Harvard University Art Museums, 2001, pp. 39 ss.
372. _____, "Gego, Laoconte, las redes y la indecisión de las cosas", en PERUGA, Iris et al., *Gego. Obra Completa 1955-1990*. Caracas: Fundación Cisneros; Fundación Gego, 2003, pp. 299 ss.
373. _____, "Gego, retículas residuales y modernidad involuntaria: la sombra, los rastros y el sitio", en RAMÍREZ, Mari Carmen y Theresa PAPANIKOLAS (eds.), *Questioning the Line: Gego in Context*. Houston: The Museum of Fine Arts, 2003, pp. 94 ss.
374. _____, "An Atlas of Drawings", en *An Atlas of Drawings. Transforming Chronologies*. Nueva York: The Museum of Modern Art, 2006.
375. _____, "Some Notes on Image and Text in the Latin American Collection of the Blanton Museum", en PÉREZ BARREIRO, Gabriel (ed.), *Blanton Museum of Art: Latin American Collection*. Austin: The University of Texas at Austin, 2006, pp. 71 ss.
376. _____, "Caracas: A Constructive Stage", en PÉREZ-BARREIRO, Gabriel (ed.), *The Geometry of Hope. Latin American Abstract Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection* [cat. expo.]. Austin: The University of Texas at Austin, 2007, pp. 83 ss.
377. _____, "Inventar la modernidad en tierra de Adán: Alfredo Boulton, Armando Reverón y Bárbaro Rivas", en JIMÉNEZ, Ariel, *Alfredo Boulton y sus contemporáneos. Diálogos críticos en el arte venezolano 1912-1974* [cat. expo., The Museum of Modern Art, Nueva York, 2008]. Nueva York: MoMA; Caracas: Fundación Cisneros, 2008, pp. 324 ss.
378. PERSICHETTI, Simonetta y Thales TRIGO (coords.), *Thomaz Farkas*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005. (Coleção Senac de fotografía, 10).
379. PERUGA, Iris et al., *Gego, obra completa 1955-1990*. Caracas: Fundación Cisneros, 2003; *Gego, the Complete Works, 1955-1990*. New Haven, Connecticut; Londres: Yale University Press, 2004.
380. PICHADA, Andrea, *Maestros UC. 50 años de arte en Chile*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2009.
381. PIERRE, Arnauld, *Cruz-Diez*. Paris: La Différence, 2008.
382. PIMENTEL, Luís Otávio y Mário PEDROSA, *Lygia Pape*. Río de Janeiro: Ed. FUNARTE, 1983.
383. PINTO RIBEIRO DE RESENDE, Daisy, *La participation du spectateur dans l'oeuvre de Lygia Clark*. Saint-Denis: Université de Paris 8, 1997. (Tesis doctoral).
384. PINTO, Aguinaldo Conrado, *Espace, couleur et habitation. Le jeu comme structure et lieu de rencontre, dans l'oeuvre de Hélio Oiticica*. Río de Janeiro: Pontificia Universidade Católica, 2006. (Tesis doctoral).
385. PINTO, Ernesto, *Joaquín Torres-García. Alucinación y aroma de la pintura*. Montevideo: Consejo Nacional de Educación, Consejo de Educación Primaria, Biblioteca Pedagógica Central, 1974.
386. POCATERRA, José Rafael, *Memorias de un venezolano de la decadencia*. Madrid: Edime, 1956.
387. PODESTÁ, José María, *J. Torres-García*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1946. (Monografías de arte. Serie americana, 3).
388. PONTUAL, Roberto, *5 mestres brasileiros, pintores construtivistas, Tarsila, Volpi, Dacosta, Ferrari, Valentim*. Río de Janeiro; São Paulo; Porto Alegre: Livraria Kosmos, 1977.
389. POPPER, Frank, "Cruz-Diez: l'événement-couleur", en *Venezuela* [cat. expo., XXXV Biennale di Venezia]. Caracas: Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes, 1970.
390. RAMÍREZ, Mari Carmen y Theresa PAPANIKOLAS (eds.), *Questioning the Line: Gego in Context*. Houston: The Museum of Fine Arts, 2003.
391. RIBAMAR FERREIRA, José de [FERREIRA GULLAR], *Lygia Clark*
- uma experiência radical, 1954-1958. Río de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1958.
392. _____ y Mário PEDROSA, *Lygia Clark*. Río de Janeiro: Fundação Nacional de Arte, 1980.
393. RIVERA, Jorge B., *Madí y la vanguardia argentina*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1976.
394. RODRIGUES DA SILVA, Renato, *Os Objetos ativos de Willys de Castro*. São Paulo: Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo, 2006.
395. RODRÍGUEZ, Eduardo Luis, *Modernidad tropical. Neutra, Burle Marx y Cuba: la casa de Schulthess*. La Habana: Ediciones Pontón Caribe, 2007. Publicación de la Embajada de Suiza en Cuba, 2007.
396. RODRÍGUEZ-CAMPOS, Bélgica, *The Transformable Work of Art. Carlos Cruz-Diez, 1959-1965*. Londres: University of London, Courtauld Institute of Art, 1976. (Tesis doctoral).
397. ROLLERI LÓPEZ, Celina, *Album de 10 composiciones originales de María Freire y José P. Costigliolo*. Montevideo, 1955.
398. ROLNIK, Suely, "Politics of Flexible Subjectivity: the Event Work of Lygia Clark", en SMITH, Terry, Okwui ENWEZOR y Nancy CONDEE, *Antinomies of Art and Culture. Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*. Durham, NC: Duke University Press, 2008.
399. ROMERA, Antonio R., *Mario Carreño. Antillanas*. Santiago de Chile: Cuadernos del Pacífico, 1949.
400. ROMERO BREST, Jorge, "La crisis del arte en Latinoamérica y el mundo", en BAYÓN, Damián (ed.), *América Latina en sus artes*.
- México, D. F.: UNESCO-Siglo XXI, 1974.
401. ROWELL, Margit, *The Planar Dimension: Europe 1912-1932*. Nueva York: Solomon R. Guggenheim Museum, 1979.
402. _____, *Joaquín Torres-García*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2009.
403. RUEDA, María de los Ángeles (coord.), *Arte & utopía. La ciudad desde las artes visuales. Casos y propuestas sobre la ciudad y el entorno*. Buenos Aires: Asunto Impreso, 2003.
404. RYKWERT, Joseph, *La casa de Adán en el paraíso*. Barcelona: Gustavo Gili, 1999.
405. SABAT, Hermenegildo, *Carta a Torres-García*. Montevideo: Ediciones de la Plaza, 1996.
406. SACCÀ, Lucilla (ed.), *Hélio Oiticica. La sperimentazione della libertà*. Udine: Campanotto, 1995.
407. SACRAMENTO, Enock Fernandes, *Sacilotto*. São Paulo: Orbitall, 2001.
408. SAGRADINI, Mario, "Rhod Rothfuss: un fantasma recorre Madí", en *Arte Madí* [cat. expo.]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1997.
409. SALGADO QUINTANS, Paula, *Structure and Narrative. The Form in Alfredo Volpi*. Río de Janeiro: Pontificia Universidade Católica, 2003. (Tesis doctoral).
410. SALOMÃO, Waly (comp.), *Hélio Oiticica. Qual é o parangolé? e outros escritos*. Río de Janeiro: Relume Dumará, 1996; Río de Janeiro: Rocco, 2003, nueva ed.
411. SALVADOR GONZÁLEZ, José María, *Alejandro Otero. Memorabilia*. Caracas: Centro de Arte Crisol, 1993.

412. SALZSTEIN, Sônia, "Mira Schendel. Resisting the Present", en *Inside the Visible. An Elliptical Traverse of 20th Century Art in, of, and from the Feminine* [cat. expo., Institute of Contemporary Art, Boston, MA]. Cambridge: The MIT Press, 1996.
413. _____, *Volpi*. Río de Janeiro: Campos Gerais Edição e Comunicação Visual, 2000.
414. _____, *Franz Weissmann*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. (Espaços da arte brasileira).
415. SANTA ROSA, Nereide Schilaro, *Alfredo Volpi*. São Paulo: Ed. Moderna, 2000. (Mestres das artes no Brasil).
416. SARAIVA; Roberta (org.), *Calder no Brasil: crônica de uma amizade*. São Paulo: Cosac & Naify; Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2006.
417. SCHAEFER, Claude, *Joaquín Torres-García*. Buenos Aires: Editorial Poseidón, 1945.
418. SCHARA, Julio César, *Carlos Cruz Diez y el arte cinético*. México, D. F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2001.
419. _____, *Jesús Rafael Soto y el arte como emoción - conocimiento*. Miami, FL: E-libro, 2005.
420. SCHRÖDER, Britta L., *Konkrete Kunst. Mathematisches Kalkül und programmiertes Chaos*. Berlín: Reimer, 2008.
421. SCHWARTZ, Jorge. *Las Vanguardias Latinoamericanas*. Textos programáticos y críticos. Madrid: Ediciones Cátedra, 1991.
422. SCIGLIANO CARNEIRO, Beatriz, *Relâmpagos com claror. Lygia Clark e Hélio Oiticica, vida com arte*. São Paulo: Imaginário; Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, 2004.
423. SELDMAYR, Hans, *La revolución del arte moderno*. Madrid: Mondadori España, 1990.
424. SEGO, François, *Alejandro Otero y la crisis de la pintura moderna*. París: Impr. G. Lévis Mano, 1948.
425. SILVA, Fernando Pedro da y Marília Andrés RIBEIRO (coords.), *Amilcar de Castro. Depoimento*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2002.
426. SIRACUSANO, Gabriela, *Melé*. Buenos Aires: Fundación Mundo Nuevo, 2005.
427. SMALL, Irene Violet, *Hélio Oiticica and the Morphology of Things*. New Haven: Yale University, 2008. (Tesis doctoral).
428. SMITH, Robert C., *Congonhas do Campo*. (Fotografías de Marcel Gautherot). Río de Janeiro: AGIR, 1973.
429. SOLDEVILLA, Loló, *Ir, venir, volver a ir. Crónicas (1952-1957)* (Ilustraciones de la artista). La Habana: Ediciones R[evolución], 1963.
430. _____, *El farol*. La Habana: Ediciones R[evolución], 1964. (Cuadernos, 7).
431. SONEIRA BELOSO, Begoña, *O desenho dende Milán coa figura crítica de Tomás Maldonado*. Sada, La Coruña: Edición do Castro, 2005. (Cadernos do laboratorio de formas, 9).
432. *Soto*. Caracas: Fundación Soto, 2007.
433. SOUZA DIAS, Geraldo de, *Mira Schendel. Do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.
434. SPANUDIS, Theon, *Volpi*. Düsseldorf: Helmut Krüger Verlag; Kosmos, 1975.
435. SQUIRRU, Rafael F., *Juan Del Prete*. Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone, 1985.
436. _____, *Kosice*. Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone, 1990.
437. SUESCUN POZAS, María del Carmen, *Lygia Clark and the European Tradition. Tracing the Appearance of a Different Space*. Montreal, Quebec: McGill University, 1996. (Thesis, M. A.).
438. SUREDA, Joan, *Torres-García. La fascinación del clàssic*. Barcelona: Lunwerg Editores; Caixa de Terrassa, 1993.
439. _____, *Torres-García. Pasión clásica*. Madrid: Akal Ediciones, 1998.
440. TABORDA, Felipe y Julius WIEDEMANN (eds.), *Latin American Graphic Design*. Hong Kong et al.: Taschen, 2008.
441. TASSINARI, Alberto (coord.), *Amilcar de Castro*. São Paulo: Editora Tangente, 1991; São Paulo: Cosac & Naify, 1997.
442. TAVARES DE ARAÚJO, Olívio, *Dois estudos sobre Volpi*. Río de Janeiro: FUNARTE, 1986. (Coleção contemporânea, 2).
443. _____, *Alfredo Volpi*. São Paulo: Sociedade para Catalogação da Obra de Alfredo Volpi, 1997.
444. TEIXEIRA LEITE, José Roberto, *Pintura moderna brasileira*. São Paulo: Editora Record, 1979.
445. TEIXERA DE BARROS, Regina y Taisa Helena P. LINHARES, *Antônio Maluf. Arte concreta paulista*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
446. TELES DE PAULA, Ney, "Waldemar Cordeiro. O computador e a arte", en TELES DE PAULA, Ney, *A escada de Jacó e outros escritos*. Goiânia: Kelps, 2005.
447. *Témoignes pour L'art abstrait*. París: Éditions "Art D'Aujourd'hui", 1952.
448. TERRA CABO, Paula, *Resignifying Modernity. Clark, Oiticica and Categories of the Modern in Brazil*. Colchester: University of Essex, Dept. of Art History and Theory, 1997. (Tesis doctoral).
449. *Thomaz Farkas. Fotógrafo*. São Paulo: DBA Dórea Books and Art, Companhia Melhoramentos de São Paulo, 1997; 2008, 2ª ed.
450. *Thomaz Farkas, Pacaembu*. São Paulo: DBA Dórea Books and Art, 2009.
451. *Tomás Maldonado in Conversation with María Amalia García*. Nueva York: Fundación Cisneros, 2010.
452. TOMASELLO, Luis, "Atmosphere, movement and colour", en HILL, Anthony, *Data. Directions in Art, Theory, and Aesthetics. An Anthology*. Greenwich: New York Graphic Society, 1969.
453. TORRENS, María Luisa, *12 pintores nacionales*. Montevideo: Ediciones de la Plaza, 1979.
454. TORRES, Cecilia de, "Torres-García's New York. The city as icon of modern art", en *Nexus New York. Latin/American Artists in the Modern Metropolis* [cat. expo., Museo del Barrio, Nueva York]. Nueva York: Museo del Barrio; New Haven: Yale University Press, 2009.
455. TORRES-GARCÍA, Joaquín, *Estructura*. Montevideo: Biblioteca Alfar, 1935.
456. _____, *Historia de mi vida*. Montevideo: Asociación de Arte Constructivo, 1939 (Ilustraciones del autor); Santiago de Chile: E. Ellena, 1967-1969, 3 vols.; Barcelona: Paidós, 1990.
457. _____, *Universalismo constructivo. Contribución a la unificación del arte y la cultura de América*. Buenos Aires: Editorial Poseidón, 1941; *Universalismo constructivo*. Madrid: Alianza, 1984. (Alianza forma, 42, 43)
458. _____, *La recuperación del objeto (lecciones sobre plástica)*. Montevideo: Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social, 1965, 2 vols.
459. _____, *Escritos*. Montevideo: Arca, 1974. (Colección ensayo y testimonio).
460. _____, *La tradición del hombre abstracto (doctrina constructivista)*. Montevideo: Comisión de Homenajes a Torres-García, 1974.
461. _____, *Escrits sobre art*. Barcelona: Edicions 62, 1980.
462. _____, *Ciudad*. Montevideo: Fundación Torres García, 1991.
463. _____, *Histoire de ma vie*. Neuchâtel, Suiza: Ides et Calendes, 1998.
464. _____, *New York*. (ed. de Juan FLÓ). Montevideo: Museo Torres García; Casa Editorial HUM, 2007.
465. TRABA, Marta, *Mirar en Caracas. Crítica de arte (ensayos)*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1974.
466. _____, *Arte de América Latina 1900-1980*. Washington, D. C.: Banco Interamericano de Desarrollo, 1994.
467. USLAR PIETRI, Arturo et al., *Soto y la escritura*. Caracas: Ninoska Huerta, 2000.
468. VALERA, Víctor, *Sueños y recuerdos de infancia*. Caracas: Editorial Arte, 2005.
469. VAZ DE ARRUDA, Oroncio, *São Paulo*. (Fotografías de Marcel Gautherot). Múnich: Wilhelm Andermann Verlag, 1968.
470. VELÁSQUEZ, Lucila, *Mateo Manaure. Arte y conciencia*. Caracas: Ernesto Armitano Editor, 1989.
471. VELÁSQUEZ, Luis (comp.), *Consonancia. La Abstracción Geométrica en Argentina y Venezuela. Años 40 y 50*. Caracas: ArtesanoGroup, 2007.
472. VERLICHAK, Victoria, *Marta Traba. Una terquedad furibunda*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Tres de Febrero; Fundación Proa, 2001.
473. VOLPI, Alfredo. *Alfredo Volpi*. São Paulo: Art Editora; Circulo do Livro, 1984. (Grandes artistas brasileiros, 3).
474. WANDERLEY, Lula, *O dragão pousou no espaço. Arte contemporânea, sofrimento psíquico e o Objeto Relacional de Lygia Clark*. Río de Janeiro: Rocco, 2002.
475. WERNECK BARCINSKI, Fabiana, Vera Beatriz SIQUEIRA y Hélio Márcio DIAS FERREIRA, *Ivan Serpa*. Río de Janeiro: Instituto Cultural The Axis; S. Roesler Edições de Arte, 2003.
476. WHITELEGG, Isobel, *Mira Schendel. Towards another History of Art, Thought & Action in the Brazilian Sixties*. Colchester: University of Essex, Department of Art History and Theory, 2005. (Tesis doctoral).
477. WINOGRAD, Abigail Gena, *The Trauma of Dislocation and the Development of Abstraction. Renegotiations of Space, Experience, and Identity in the Work of Gertrude Goldschmidt and Mira Schendel*. Austin: University of Texas, 2009. (Thesis, M. A.).
478. WOLLNER, Alexandre, "Comunicação visual", en ZANINI, Walter (ed.), *História geral da arte do Brasil*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles; Fundação Djalma

Guimarães, 1983, vol. II, pp. 953-997.

479. _____, "A gráfica na produção do design," en *Design gráfico. Visões de profissionais brasileiros* [cat. expo.]. São Paulo: Universidade de São Paulo, Grêmio da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Núcleo de Design Gráfico, 1994, pp. 33-37.

480. _____, "A emergência do design visual," en AMARAL, Aracy (ed.), *Arte construtiva no Brasil. Coleção Adolpho Leirner*. São Paulo: Companhia Melhoramentos; Dórea Books and Art, 1998, pp. 222-259.

481. _____, *Textos recentes e escritos históricos*. São Paulo: Rosari, 2002. (Coleção Textos Design).

482. _____, *Alexandre Wollner: Visual Design, 50 Years - design visual, 50 anos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

483. WOLLNER, Alexandre et al., *5 anos de design gráfico no Brasil. Coletânea de portfólios*. São Paulo: Market Press, 2000.

484. XAVIER, Luiz Carlos, *Belo Horizonte*. (Fotografías de Marcel Gautherot). Río de Janeiro: Kosmos, 1970.

485. YENTE, *Obras destruidas de Del Prete*. Buenos Aires, 1971.

486. ZAKIN, David, *L'oeuvre de Luis Tomasello*. París: Université de Paris-Sorbonne, 2000.

C. Textos en publicaciones periódicas

1. ALONSO FAJARDO, Luis, "Sandu Darie o los caminos inexplorados," *Bohemia*, vol. 68, n° 22 (La Habana, 1976), pp. 10-13.

2. AMOR, Mónica, "From Work to Frame, in between, and beyond. Lygia Clark and Hélio Oiticica, 1959-1964," *Grey room. Architecture, art, media, politics*, n° 38 (Cambridge, 2010), pp. 21-37.

3. AYALA, Walmir, "Rubem Valentim. Fiz do fazer minha salvação," *Cultura*, vol. 8, n° 29 (Brasília, 1978) pp. 49-59.

4. BAYLEY, Edgar, "Sobre Arte Concreto," *Orientación* (1946), reproducido en PERAZZO, Nelly, *Vanguardias de la década del 40. Arte Concreto-Invencción, Arte Madí, Perceptismo*. Buenos Aires: Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori, 1980, s. p.

5. BLASZKO, Martín, "Sculpture and the Principle of Bipolarity," *Leonardo*, vol. 1, n° 3 (Cambridge, MA, 1968), pp. 223-232.

6. _____, "The Ethological Command in Art," *Leonardo*, vol. 3, n° 1 (Cambridge, MA, 1970), p. 133.

7. _____, "The Route of Friendship," *Leonardo*, vol. 4, n° 2, (Cambridge, MA, 1971), p. 202.

8. _____, "Of the Making of a Sculpture," *Leonardo*, vol. 4, n° 3, (Cambridge, MA, 1971), pp. 255-256.

9. BOIS, Yves-Alain, "Gego. Variations sur la toile de l'araignée," *Cahiers du Musée national d'art*

moderne, n° 110 (París, 2009-10), pp. 22-37.

10. BRETT, Guy, "Fait sur le corps. Le Parangolé de Hélio Oiticica," *Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 51 (París, 1995), pp. 32-45.

11. BRUGHETTI, Romualdo, "Escultura argentina de vanguardia. Ocho escultores contemporáneos," *Cuadernos hispanoamericanos*, vol. 83, n° 248-249, (Madrid, 1970), pp. 598-611.

12. CARREÑO, Mario, "El factor moral en la pintura abstracta," *Noticias de Arte*, 1 (La Habana, 1953).

13. _____, "Algunas consideraciones sobre la pintura abstracta constructivista," *Revista de Arte*, 13-14 (Santiago de Chile, 1958).

14. CORDEIRO, Waldemar, "Arteônica. Electronic Art," *Leonardo*, vol. 30, n° 1 (Cambridge, 1997), pp. 33-34.

15. DA SILVA, R. R., "Hélio Oiticica's Parangole or the art of transgression," *Third Text*, n° 74 (Londres, 2005) pp. 213-232.

16. FABRIS, Annateresa, "Waldemar Cordeiro. Computer Art Pioneer," *Leonardo*, vol. 30, n° 1 (Cambridge, 1997), pp. 27-31.

17. GRADOWCZYK, Mario H., "Esteban Lisa. A Diary in Oil and Pastels," *Master drawings*, vol. 46, n° 2 (Nueva York, 2008), p. 157.

18. HABER, Alicia, "María Freire," *Arte al Día*, n° 124 (Buenos Aires, 2008).

19. HERKENHOFF, Paulo, "A Bienal de São Paulo e seus compromissos culturais e políticos," *Revista USP*, n° 52 (São Paulo, 2001-2002), pp. 118-121.

20. JIMÉNEZ, Ariel, "Conversaciones con Jesús Soto," *Cuadernos de la Fundación Cisneros*, n° 6 (Caracas, 2005).

21. KOSICE, Gyula, "My Mobile Hydromural," *Leonardo*, vol. 3, n° 4 (Cambridge, 1970), pp. 437-438.

22. KOSICE, Gyula y Frank E. MARBLE, "Information on Additive to Water for Use in Kinetic Art," *Leonardo*, vol. 3, n° 2 (Cambridge, 1970), pp. 266-267.

23. LANDI, Ann, "Shaping Up. After seven decades as a little-known painter of pared-down abstractions, Carmen Herrera finds a place in the spotlight," *ARTnews*, vol. 109, n° 1 (Nueva York, 2010), pp. 66-69.

24. LECLERCO, Stéfán, "El problema del movimiento y del conocimiento en la pintura de Esteban Lisa," *Revista de Occidente*, n° 300 (Madrid, 2006), p. 175.

25. LEDEZMA, J., "Carmen Herrera. Edging on Silence. Discourse, Object and Abstraction," *Art nexus*, n° 58 (Bogotá, 2005), pp. 70-74.

26. LORA RISCO, Alejandro, "Apunte sobre la pintura de Mario Carreño," *Cuadernos hispanoamericanos*, vol. 87, n° 259 (Madrid, 1972), pp. 147-156.

27. MAHLOW, Dietrich, "Los espacios de Gego," *Armitano Arte*, n° 11 (Caracas, 1986), pp. 65-76.

28. MALDONADO, Tomás, "Las Vegas o el nihilismo conformista," *Cuadernos de arquitectura y urbanismo*, 82 (Barcelona, 1971), pp. 20-23.

29. _____, "Industrial Design. Some Present and Future Queries: The Fourth Banham Memorial Lecture," *Journal of Design History*, vol. 6, n° 1 (Oxford, 1993), pp. 1-7.

30. MARQUINA, Rafael, "Obra y lección de Mario Carreño," *Revista Cubana*, vol. 31, n° 2 (La Habana, 1957), pp. 75-89.

31. MARTINS, Sergio Bruno, "Hélio Oiticica.

Mapping the Constructive," *Third Text*, vol. 24, n° 4 (Londres, 2010), pp. 409-422.

32. MORENO GALVÁN, José María, "La nueva forma de Franz Weissmann," *Revista de cultura brasileña*, n° esp. 42 (Madrid, 1977), pp. 29-33.

33. NAVARRETE, J. A., "Carlos Cruz-Diez or the Eventfulness of Color," *Art nexus*, n° 74 (Bogotá, 2009), pp. 62-67.

34. NIETO ALCAIDE, Víctor Manuel, "Definición de la obra actual de Franz Weissmann," *Revista de cultura brasileña*, vol. 3, n° 9 (Madrid, 1964), pp. 148-153.

35. OLIVERAS, Elena, "Enio Iommi. Un escultor de seis décadas," *Arte en Colombia*, n° 75 (Bogotá, 1998), pp. 60-63.

36. OSORIO, Luiz Camillo, "Lygia Pape," *Third Text*, vol. 20, n° 5 (Londres, 2006), pp. 571-583.

37. PATERNOSTO, César, "Escultura abstracta de los Incas," *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*, 26 (Caracas, 1984), pp. 33-58.

38. PAU-LLOSA, Ricardo, "In Light's Dominion. The Art of Rafael Soriano," *Caribbean Review*, vol. 11, n° 3 (Miami, Florida, 1982), pp. 38-39.

39. _____, "The Oasis of the Infinite. Rafael Soriano and Enrique Castro-Cid," *Drawing Magazine*, vol. 12, n° 5 (Nueva York, 1991), pp. 97-101.

40. PIERRE, Arnauld, "Eloge de l'œil-corps. Lygia Clark," *Les cahiers du Musée national d'Art Moderne. Histoire et théorie d'art*, n° 69 (París, 1999), pp. 42-75.

41. *Revista do programa de pós-graduação em artes visuais ECA/USP*, año 4, n° 8 (São Paulo, 2006).

42. ROTHFUSS, Rhod, "El marco: un problema de la plástica actual," *Arturo*, n° 1 (Buenos Aires, 1944).

43. _____, "A propósito del marco," *Arte Madí Universal*, n° 4 (Buenos Aires, 1950)

44. SHAW, Charles Green, "The Plastic Polygon," *Plastique*, n° 3 (París, 1938).

45. STORR, Robert, "Gego's Galaxies. Setting free the Line," *Art in America*, vol. 91, n° 6 (Nueva York, 2003), pp. 108-113, 137.

46. TOMASINI, Daniel, "María Freire. La fidelidad a la excelencia renovada," *Revista Cultural Dossier*, vol. 3, n° 13 (Montevideo, 2009), pp. 6-12.

47. VÁZQUEZ DÍAZ, Ramón, "Contrapunto de Carreño. Los años cubanos," *Arte Cubano. Revista de Artes Visuales*, n° 2 (La Habana, 1998) pp. 9-13.

créditos

Este catálogo, junto a su edición inglesa, se publica con motivo de la exposición

América Fría

La abstracción geométrica en Latinoamérica (1934-1973)

Fundación Juan March, Madrid
Del 11 de febrero al 15 de mayo de 2011

CONCEPTO

Osbel Suárez (comisario invitado)
Departamento de Exposiciones, Fundación Juan March
Manuel Fontán del Junco (Director de Exposiciones)
María Toledo (Coordinadora de Exposiciones)

ORGANIZACIÓN

Departamento de Exposiciones, Fundación Juan March

CATÁLOGO

© Fundación Juan March, Madrid, 2011
© Editorial de Arte y Ciencia, Madrid, 2011

TEXTOS

© Fundación Juan March (Presentación)
© Osbel Suárez
© María Amalia García
© Ferreira Gullar
© Michael Nungesser
© César Paternosto
© Gabriel Pérez-Barreiro
© Luis Pérez Oramas

De los textos históricos de la sección documental: © sus autores o sus legítimos herederos
No ha sido posible en todos los casos localizar o contactar a los autores o a sus representantes. Rogamos contacten de inmediato con la Fundación en la dirección siguiente: direxpo@expo.march.es

EDICIÓN Y REVISIÓN DE TEXTOS

Inés d'Ors y Departamento de Exposiciones, Fundación Juan March

COORDINACIÓN Y PRODUCCIÓN EDITORIAL

María Toledo y Jordi Sanguino, Departamento de Exposiciones, Fundación Juan March, Madrid

TRADUCCIONES

Inglés/español:
Vanessa Rodríguez Galindo (ensayo GPB)
Portugués/español:
Pedro Santa María de Abreu (ensayo FG; respuesta vía correo electrónico de Augusto de Campos a OS para su ensayo; y los siguientes textos históricos: "Manifiesto neoconcreto"; "La muerte del plano" de Lygia Clark; "Poesía concreta" de Augusto de Campos; y "Arte concreto: objeto y objetivo" de Décio Pignatari)
Gonzalo Aguilar ("Plano piloto para poesía concreta")

FOTOS

© 2010 Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence (CAT. 3, 88, 169, 220, 221, 242; pp. 294, 295)
© Adrián Barros (CAT. 173)
© Alejandra Matiz (CAT. 196-210; FIG. 24 de ensayo OS; pp. 264, 266)
© Alex Casero (CAT. 5, 12, 11-21, 23-27, 47, 51, 61, 64-67, 69-72, 74, 75, 77-82, 137-139, 143, 145, 151, 152, 159, 164, 167, 170, 172, 176, 177, 179, 181-186, 188-192, 195, 228, 236, 245-259, 261-275)
© Alexandre Wollner (CAT. 89, 90)
© Almir Mavignier (CAT. 91, 170)
© Ana Espinosa (CAT. 42-44)
© Analívia Cordeiro (CAT. 85, 86)
© Antonia Balizán (CAT. 58-60; FIG. 6 de ensayo GPB)
© Archivo Museo de Bellas Artes de La Habana (CAT. 211-219, 222-224, 229, 230, 232-235, 237, 238; FIG. 12, 15, 17, 18 de ensayo OS; pp. 282, 284, 302)
© Archivo fotográfico Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid (CAT. 6, 7, 9, 10, 55, 126)
© Archivos Fundación Villanueva (FIG. 11 de ensayo OS, FIG. 1-4 de ensayo LPO)
© Bauhaus Archiv, Berlín (FIG. 1 de Crono.)
© Béatrice Hatala (CAT. 180, 260; pp. 336, 337, 342)
© Calder Foundation New York/VEGAP, Madrid 2011 (CAT. 120; FIG. 3 de Crono.)
© Carlos Cruz-Diez. VEGAP, Madrid 2011 (CAT. 188-190; p. 337)
© Carlos Germán Rojas (CAT. 121, 122, 127, 140, 142, 160, 163, 166)
© Carmen Herrera (CAT. 241-244)
© Carmen Rico (CAT. 193, 194)
© César Paternosto (CAT. 62; p. 137)
© Colección Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, Nueva York (p. 137)
© Colección Carmen Thyssen-Bornemisza en depósito en el Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid (CAT. 1; FIG. 5 de ensayo CP)
© Colección fotográfica de la Pinacoteca do Estado de São Paulo, Brasil (CAT. 156-158)
© Colección Fundación de Museos Nacionales, Caracas (FIG. 5 de ensayo LPO)
© Colección Fundación Le Corbusier (FIG. 1 de ensayo OS)
© Colección Fundación Villanueva (pp. 265, 267)
© Colección Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP) (FIG. 9 de ensayo MAG, FIG. 9 de ensayo GPB)
© Colección Newark Museum (FIG. 2 de ensayo CP)
© Colección Patricia Phelps de Cisneros (CAT. 8, 34, 86, 121, 122, 127, 129, 130, 132, 134, 140-142, 160, 163, 165, 166, 171, 173, 175, 193, 194; FIG. 6, 7 de ensayo LPO, FIG. 1, 5-7, 12 de ensayo GPB)
© Cortesía Projeto Hélio Oiticica (CAT. 142, 166-169)
© Dan Galería (CAT. 83)
© David Rodríguez Camacho (CAT. 211, 212, 214-219, 222, 223, 229, 230, 232-235, 238, 239)
© David Burke (CAT. 34)
© Ding Musa (CAT. 95)
© Enio Iommi (CAT. 45-47; FIG. 2 de ensayo OS)
© Fabiana de Barros (CAT. 92-95, 121; FIG. 7 de Crono.)
© Fondos de Burle Marx & Cia. Ltda. (FIG. 10 de Crono.)
© Franz Weissmann (CAT. 127)
© Fundação Bienal de São Paulo (FIG. 1, 3, 4 de ensayo MAG)
© Fundação Oscar Niemeyer (FIG. 21 de Crono.)
© Fundación Esteban Lisa (CAT. 28-30)
© Fundación Francisco Godia (FIG. 3 de ensayo OS)
© Fundación Gego. Todos los derechos reservados. Gego es una marca registrada. Prohibida su reproducción total o parcial (CAT. 191, 192; FIG. 5 de ensayo LPO)
© Galerie Denise René (CAT. 178, 180, 187, 195, 256, 258, 259, 260, 261, 262, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276; pp. 336, 337, 342)
© Gaspar Gasparian (CAT. 96)
© Georges Vantongerloo, cortesía del Kunstmuseum Basel (FIG. 4 de ensayo GPB)
© Germán Cueto (CAT. 22-27)
© Germán Lorca (CAT. 102, 103)

© Gonzalo de la Serna, 2010 (CAT. 28-30)
© Gregg Stanger (CAT. 129, 130, 132, 165; FIG. 7 de ensayo LPO)
© Guillermo Mendo Murillo (CAT. 62)
© Gyula Kosice (CAT. 36, 37)
© Haruo Ohara/Acervo Instituto Moreira Salles (CAT. 104-109)
© Hércules Barsotti (CAT. 133-135)
© Ivan Serpa (CAT. 122)
© Iwao Yamawaki (FIG. 1 de Crono.)
© Jesús Rafael Soto. VEGAP, Madrid 2011 (CAT. 174-180)
© João L. Musa (CAT. 124, 155)
© Joaquín Cortés (CAT. 22)
© Joaquín Torres García. VEGAP, Madrid 2011 (CAT. 1-4, 11-21, 251; FIG. 3, 4 de ensayo OS, FIG. 4, 5 de ensayo CP)
© José Mijares (CAT. 230-234)
© José Pedro Costigliolo. VEGAP, Madrid 2011 (CAT. 5-7)
© José Yalenti (CAT. 110, 111)
© Juan Bay (CAT. 32)
© Juan Melé (CAT. 40, 41; FIG. 5 de ensayo GPB)
© Judith Lauand (CAT. 129, 130)
© Jürgen Diemer (FIG. 3 de ensayo CP)
© László Peri/Lehmbruck Museum, Duisburg, Alemania (FIG. 3 de ensayo CP)
© Lidy Prati (CAT. 48-50; FIG. 13 de ensayo GPB)
© Loló Soldevilla (CAT. 222-229; pp. 301, 302)
© Lothar Charoux (CAT. 136-138)
© Ludwig Mies van der Rohe. VEGAP, Madrid 2011 (CAT. 220, 221; pp. 294, 295)
© Luigi Stavale (CAT. 92-94)
© Luis Martínez Pedro (CAT. 235-238)
© Luis Tomasello (CAT. 61, 276)
© Luiz Sacilotto (CAT. 163, 164)
© Lygia Clark. VEGAP, Madrid 2011 (CAT. 143, 154)
© Malba – Fundación Costantini, Buenos Aires (CAT. 33, 35, 39, 46; FIG. 13 de ensayo GPB)
© Marcel Gautherot/Acervo Instituto Moreira Salles (CAT. 112-119; FIG. 2 de Crono.)
© María Freire. VEGAP, Madrid 2011 (CAT. 8-10)
© María Lydia Fiaminghi (CAT. 131, 132)
© Mario Carreño (CAT. 216, 217)
© Mark Morosse (CAT. 86, 134, 171, 175; FIG. 6 de ensayo LPO)
© Martín Blaszkó (CAT. 38, 39)
© Mateo Manaure (CAT. 173)
© Mathias Goeritz (FIG. 20 de Crono.)
© Max Bill. VEGAP, Madrid 2011 (CAT. 83; FIG. 9 de ensayo MAG, FIG. 9 de ensayo GPB)
© Mira Schendel (CAT. 139)
© Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires (CAT. 31)
© Museu de Arte de São Paulo (FIG. 8 de Crono.)
© Narciso Debourg (CAT. 185-187)
© Omar Carreño (CAT. 171)
© Oriol Tarridas (CAT. 44, 96, 110, 196, 199-201, 225-227, 241, 244)
© Otilio Moralejo (CAT. 40, 43, 53, 60)
© Photoverde (CAT. 87, 161, 162; pp. 168-170)
© Projeto Lygia Pape (CAT. 141, 165)
© Rafael Soriano (CAT. 218, 219)
© Raúl Lozza (CAT. 58-60; FIG. 6 de ensayo GPB)
© Reinaldo Armas Ponce (FIG. 5 de ensayo LPO)
© Rhod Rothfuss (CAT. 33, 34; FIG. 1 de ensayo CP)
© Richard Paul Lohse-Stiftung. VEGAP, Madrid 2011 (FIG. 3, 10 de ensayo GPB)
© RMN / Droits réservés (CAT. 2, 4, 174)
© Rodolfo Alberto Martínez García (CAT. 213, 222, 224, 231, 237, 240)
© Rodrigo Benavides (CAT. 141)
© Rodrigo de Castro (CAT. 128)
© Rômulo Fialdini (CAT. 91, 102, 103, 128, 150, 168)
© Rubem Valentim (CAT. 140)
© Salvador Corratgé (CAT. 239, 240)
© Sandu Darie (CAT. 211-215; FIG. 6 de Crono.; pp. 14-15)

© Sergio Camargo (CAT. 159, 160)
© Sergio Guerini (CAT. 133)
© Sid Hoeltzell (CAT. 8)
© Sofía Arden Quin (CAT. 35, 260)
© Sonia Hlito (CAT. 55-57; FIG. 1, 2, 11, 12 de ensayo GPB)
© Sucesión Otero (CAT. 181-184)
© Tate, London, 2011 (CAT. 84, 243)
© The Estate of Charles Green Shaw, D. Wigmore Fine Art, Inc., New York (FIG. 2 de ensayo CP)
© The Joseph and Anni Albers Foundation. VEGAP, Madrid 2011 (CAT. 84; FIG. 14 de ensayo OS)
© Theo van Doesburg, cortesía del Kunstmuseum Winterthur (FIG. 8 de ensayo GPB)
© Thiago Lupo Maluf (CAT. 87, 88, 161, 162; pp. 168-170)
© Thomaz Farkas/Acervo Instituto Moreira Salles (CAT. 97-101)
© Tomás Maldonado (CAT. 51-54; FIG. 7 de ensayo OS, FIG. 7 de ensayo GPB)
© Víctor Valera (CAT. 172)
© Víctor Vasarely. VEGAP, Madrid 2011 (CAT. 193, 194)
VOLPI © Imaginação (CAT. 123-126)
© Walter de Castro (CAT. 155-158)

DISEÑO DE CATÁLOGO

Guillermo Nagore

TIPOGRAFÍA

Antenna y Univers

PAPEL

Cyclus Print 115 g y Gardapat Kiara 115 g

FOTOMECÁNICA E IMPRESIÓN

Estudios Gráficos Europeos S.A., Madrid

ENCUADERNACIÓN

Ramos S.A., Madrid

Edición en español (cartoné):

ISBN: 978-84-7075-586-6. Fundación Juan March, Madrid

Edición en español (rústica):

ISBN: 978-84-7075-587-3. Fundación Juan March, Madrid

Edición en inglés (cartoné):

ISBN: 978-84-7075-588-0. Fundación Juan March, Madrid

DEPÓSITO LEGAL

Edición en español (cartoné) M-54472-2010

Edición en español (rústica) M-54471-2010

Edición en inglés (cartoné) M-54470-2010

Fundación Juan March

Castelló, 77

28006 Madrid

www.march.es

Cubierta y contracubierta: composición de Guillermo Nagore a partir de la "a" utilizada en la cubierta del catálogo y en el cartel de la exposición *acht argentijnse abstracten* (CAT. 80 y 81) en el Stedelijk Museum, Ámsterdam, 1953



CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES Y OTRAS PUBLICACIONES DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH

1966

☞ CATÁLOGO MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA [Catálogo-guía del Museo de Arte Abstracto Español]. Texto de Fernando Zóbel. Ed. bilingüe (castellano/inglés). Edición del Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca, 1966

1969

☞ MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA [Catálogo-guía del Museo de Arte Abstracto Español]. Texto de Gustavo Torner, Gerardo Rueda y Fernando Zóbel. Edición del Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca, 1969

1973

☞ ARTE'73. *Exposición antológica de artistas españoles*. Ed. en cinco idiomas (castellano, inglés, francés, italiano y alemán)

1974

☞ MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA [Catálogo-guía del Museo de Arte Abstracto Español]. Texto de Gustavo Torner, Gerardo Rueda

y Fernando Zóbel. Ed. bilingüe (castellano/inglés). Edición del Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca, 1974 (2ª ed. corr. y aum.)

1975

☞ OSKAR KOKOSCHKA. *Óleos y acuarelas. Dibujos, grabados, mosaicos. Obra literaria*. Textos de Heinz Spielmann

☞ EXPOSICIÓN ANTOLÓGICA DE LA CALCOGRAFÍA NACIONAL. Textos de Enrique Lafuente Ferrari y Antonio Gallego

☞ I EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

1976

☞ JEAN DUBUFFET. Textos de Jean Dubuffet

☞ ALBERTO GIACOMETTI. *Colección de la Fundación Maeght*. Textos de Jean Genêt, Jean-Paul Sartre, Jacques Dupin y Alberto Giacometti

☞ II EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

1977

☞ ARTE USA. Textos de Harold Rosenberg

☞ ARTE DE NUEVA GUINEA Y PAPÚA. *Colección A. Folch y E. Serra*. Textos de B. A. L. Cranstone y Christian Kaufmann

☞ PICASSO. Textos de Rafael Alberti, Gerardo Diego, Vicente Aleixandre, Eugenio d'Ors, Juan Antonio Gaya Nuño, Ricardo Gullón, José Camón Aznar, Guillermo de Torre y Enrique Lafuente Ferrari

☞ MARC CHAGALL. *18 pinturas y 40 grabados*. Textos de André Malraux y Louis Aragon (en francés)

☞ ARTE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO. COLECCIÓN DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH [Este catálogo acompañó a la exposición del mismo título que itineró por 67 sedes españolas entre 1975 y 1996, editándose catálogos específicos en muchos casos]

☞ III EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

1978

☞ ARS MEDICA. Texto de Carl Zigrosser

☞ FRANCIS BACON. Texto de Antonio Bonet Correa

☞ BAUHAUS. Textos de Hans M. Wingler, Will Grohmann, Jürgen Joedicke, Nikolaus Pevsner, Hans Eckstein, Oskar Schlemmer, László Moholy-Nagy, Otto Stelzer y Heinz Winfried Sabais. Edición del Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart, 1976

☞ KANDINSKY: 1923-1944. Textos de Werner Haftmann, Gaëtan Picon y Wasili Kandinsky

☞ ARTE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO. COLECCIÓN DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH

☞ IV EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

1979

☞ WILLEM DE KOONING. *Obras recientes*. Textos de Diane Waldman

☞ MAESTROS DEL SIGLO XX. NATURALEZA MUERTA. Textos de Reinhold Hohl

☞ GEORGES BRAQUE. *Óleos, gouaches, relieves, dibujos y grabados*. Textos de Jean Paulhan, Jacques Prévert, Christian Zervos, Georges Salles, André Chastel, Pierre Reverdy y Georges Braque

☞ V EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

☞ GOYA. CAPRICHOS, DESASTRES, TAURAMAQUIA, DISPARATES. Textos de Alfonso E. Pérez-Sánchez

1980

☞ JULIO GONZÁLEZ. *Esculturas y dibujos*. Texto de Germain Viatte

☞ ROBERT MOTHERWELL. Texto de Barbaralee Diamonstein y Robert Motherwell

☞ HENRI MATISSE. *Óleos, dibujos, gouaches, découpées, esculturas y libros*. Textos de Henri Matisse

☞ VI EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

1981

☞ MINIMAL ART. Texto de Phyllis Tuchman

☞ PAUL KLEE. *Óleos, acuarelas, dibujos y grabados*. Textos de Paul Klee

☞ MIRRORS AND WINDOWS. AMERICAN PHOTOGRAPHY SINCE 1960. Texto de John Szarkowski. Ed. en inglés (separata con el texto de John Szarkowski en castellano). Edición de The Museum of Modern Art, Nueva York, 1980

☞ MEDIO SIGLO DE ESCULTURA: 1900-1945. Textos de Jean-Louis Prat

☞ MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA [Catálogo-guía del Museo de Arte Abstracto Español]. Texto de Gustavo Torner, Gerardo Rueda y Fernando Zóbel

1982

☞ PIET MONDRIAN. *Óleos, acuarelas y dibujos*. Textos de Herbert Henkels y Piet Mondrian

☞ ROBERT Y SONIA DELAUNAY. Textos de Juan Manuel Bonet, Jacques Damase, Ramón Gómez de la Serna, Isaac del Vando Villar, Vicente Huidobro y Guillermo de Torre

LEYENDA: ☞ Publicaciones agotadas | Exposición en el Museu Fundació Juan March, Palma | Exposición en el Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca

👁 PINTURA ABSTRACTA ESPAÑOLA: 1960-1970. Texto de Rafael Santos Torroella

👁 KURT SCHWITTERS. Textos de Werner Schmalenbach, Ernst Schwitters y Kurt Schwitters

👁 VII EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

1983

👁 ROY LICHTENSTEIN: 1970-1980. Textos de Jack Cowart. Ed. en inglés. Edición de Hudson Hill Press, Nueva York, 1981

👁 FERNAND LÉGER. Texto de Antonio Bonet Correa y Fernand Léger

👁 PIERRE BONNARD. Textos de Ángel González García

👁 ALMADA NEGREIROS. Textos de Margarida Acciaiuoli, Antonio Espina, Ramón Gómez de la Serna, José Augusto França, Jorge de Sena, Lima de Freitas y Almada Negreiros. Edición del Ministerio de Cultura de Portugal, Lisboa, 1983

👁 ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL EN LA COLECCIÓN DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH [Catálogo-guía del Museo de Arte Abstracto Español]. Textos de Julián Gállego

👁 GRABADO ABSTRACTO ESPAÑOL. COLECCIÓN DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH. Textos de Julián Gállego. [Esta publicación acompañó a la exposición del mismo título que itineró por 44 sedes españolas entre 1983 y 1999]

1984

👁 EL ARTE DEL SIGLO XX EN UN MUSEO HOLANÉS: EINDHOVEN. Textos de Jaap Bremer, Jan Debbaut, R. H. Fuchs, Piet de Jonge y Margriet Suren

👁 JOSEPH CORNELL. Textos de Fernando Huici

👁 FERNANDO ZÓBEL. Texto de Francisco Calvo Serraller. Madrid y ©

👁 JULIA MARGARET CAMERON: 1815-1879. Textos de Mike Weaver y Julia Margaret Cameron. Ed. en inglés (separata con el texto de Mike Weaver en castellano). Edición de John Hansard Gallery & The Herbert Press Ltd., Southampton, 1984

👁 JULIUS BISSIER. Texto de Werner Schmalenbach

1985

👁 ROBERT RAUSCHENBERG. Textos de Lawrence Alloway

👁 VANGUARDIA RUSA: 1910-1930. *Museo y Colección Ludwig*. Textos de Evelyn Weiss

👁 XILOGRAFÍA ALEMANA EN EL SIGLO XX. Textos de Gunther Thiem Ed. en alemán (separata con todos los textos en castellano). Edición del Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart, 1984

👁 ESTRUCTURAS REPETITIVAS. Textos de Simón Marchán Fiz

1986

👁 MAX ERNST. Textos de Werner Spies y Max Ernst

👁 ARTE, PAISAJE Y ARQUITECTURA. *El arte referido a la arquitectura en la República Federal de Alemania*. Textos de Dieter Honisch y Manfred Sack. Ed. en alemán (separata con los textos introductorios en castellano). Edición del Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart, 1983

👁 ARTE ESPAÑOL EN NUEVA YORK: 1950-1970.

Colección Amos Cahan. Texto de Juan Manuel Bonet

👁 OBRAS MAESTRAS DEL MUSEO DE WUPPERTAL. *De Marées a Picasso*. Textos de Sabine Fehleman y Hans Günter Wachtmann

1987

👁 BEN NICHOLSON. Textos de Jeremy Lewison y Ben Nicholson

👁 IRVING PENN. Texto de John Szarkowski Ed. en inglés. Edición de The Museum of Modern Art, Nueva York, 1984 (reimp. 1986)

👁 MARK ROTHKO. Textos de Michael Compton y Mark Rothko

1988

👁 EL PASO DESPUÉS DE EL PASO EN LA COLECCIÓN DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH. Texto de Juan Manuel Bonet

👁 ZERO, UN MOVIMIENTO EUROPEO. *Colección Lenz Schönberg*. Textos de Dieter Honisch y Hannah Weitemeier. Ed. bilingüe (castellano/inglés)

👁 COLECCIÓN LEO CASTELLI. Textos de Calvin Tomkins, Judith Goldman, Gabriele Henkel, Leo Castelli, Jim Palette, Barbara Rose y John Cage

1989

👁 RENÉ MAGRITTE. Textos de Camille Goemans, Martine Jacquet, Catherine de Croës, François Daulte, Paul Lebeer y René Magritte

👁 EDWARD HOPPER. Texto de Gail Levin

👁 ARTE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO. FONDOS DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH. Textos de Miguel Fernández-Cid

1990

👁 ODILON REDON. *Colección Ian Woodner*. Textos de Lawrence Gowing, Odilon Redon y Nuria Rivero

👁 CUBISMO EN PRAGA. *Obras de la Galería Nacional*. Textos de Jiří Kotalík, Ivan Neumann, y Jiří Šetlík

👁 ANDY WARHOL. COCHES. Textos de Werner Spies, Cristoph Becker y Andy Warhol

👁 COL-LECCIÓ MARCH. ART ESPANYOL CONTEMPORANI. PALMA [Catálogo-guía del Museu d'Art Espanyol Contemporani]. Textos de Juan Manuel Bonet. Eds. en castellano, catalán, inglés y alemán

1991

👁 PICASSO. RETRATOS DE JACQUELINE. Textos de Hélène Parmelin, María Teresa Ocaña, Nuria Rivero, Werner Spies y Rosa Vives

👁 VIEIRA DA SILVA. Textos de Fernando Pernes, Julián Gállego, M^a João Fernandes, René Char (en francés), António Ramos Rosa (en portugués) y Joham de Castro

👁 MONET EN GIVERNY. *Colección del Museo Marmottan de París*. Textos de Arnaud d'Hauterives, Gustave Geffroy y Claude Monet

👁 MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA [Catálogo-guía del Museo de Arte Abstracto Español]. Textos de Juan Manuel Bonet (2^a ed., 1^a ed. 1988)

1992

👁 RICHARD DIEBENKORN. Texto de John Elderfield

👁 ALEXEJ VON JAWLENSKY. Texto de Angelica Jawlensky

👁 DAVID HOCKNEY. Texto de Marco Livingstone

1993

👁 MALEVICH. *Colección del Museo Estatal Ruso, San Petersburgo*. Textos de Eugenija N. Petrova, Elena V. Basner y Kasimir Malevich

👁 PICASSO. EL SOMBRERO DE TRES PICOS. *Dibujos para los decorados y el vestuario del ballet de Manuel de Falla*. Textos de Vicente García-Márquez, Brigitte Léal y Laurence Berthon

👁 MUSEO BRÜCKE BERLÍN. ARTE EXPRESIONISTA ALEMÁN. Textos de Magdalena M. Moeller

1994

👁 GOYA GRABADOR. Textos de Alfonso E. Pérez-Sánchez y Julián Gállego

👁 ISAMU NOGUCHI. Textos de Shoji Sadao, Bruce Altshuler e Isamu Noguchi

👁 TESOROS DEL ARTE JAPONÉS. *Período Edo: 1615-1868. Colección del Museo Fuji, Tokio*. Textos de Tatsuo Takakura, Shin-ichi Miura, Akira Gokita, Seiji Nagata, Yoshiaki Yabe, Hirokazu Arakawa y Yoshihiko Sasama

👁 FERNANDO ZÓBEL. RÍO JÚCAR. Textos de Fernando Zóbel y Rafael Pérez-Madero ©

1995

👁 KLIMT, KOKOSCHKA, SCHIELE. UN SUEÑO VIENÉS: 1898-1918. Textos de Gerbert Frodl y Stephan Koja

👁 ROUAULT. Textos de Stephan Koja, Jacques Maritain y Marcel Arland

👁 MOTHERWELL. *Obra gráfica: 1975-1991. Colección*

Kenneth Tyler. Textos de Robert Motherwell **C**

1996

🖼️ TOM WESSELMANN. Textos de Marco Livingstone, Jo-Anne Birnie Danzker, Tilman Osterwold y Meinrad Maria Grewenig. Edición de Hatje Cantz, Ostfildern, 1996

🖼️ TOULOUSE-LAUTREC. *De Albi y de otras colecciones.* Textos de Danièle Devynck y Valeriano Bozal

🖼️ MILLARES. *Pinturas y dibujos sobre papel: 1963-1971.* Textos de Manuel Millares **C P**

🖼️ MUSEU D'ART ESPANYOL CONTEMPORANI. FUNDACION JUAN MARCH. PALMA [Catálogo-guía del Museu d'Art Espanyol Contemporani]. Textos de Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo. Eds. bilingües (castellano/catalán e inglés/alemán)

🖼️ PICASSO. SUITE VOLLARD. Texto de Julián Gállego. [Eds. en castellano, bilingüe (castellano/alemán) y trilingüe (castellano/alemán/inglés) [Este catálogo acompaña a la exposición del mismo título que desde 1996 ha itinerado por cinco sedes españolas y extranjeras]

1997

🖼️ MAX BECKMANN. Textos de Klaus Gallwitz y Max Beckmann

🖼️ EMIL NOLDE. NATURALEZA Y RELIGIÓN. Textos de Manfred Reuther

🖼️ FRANK STELLA. *Obra gráfica: 1982-1996. Colección Tyler Graphics.* Textos de Sidney Guberman, Dorine Mignot y Frank Stella **C P**

🖼️ EL OBJETO DEL ARTE. Texto de Javier Maderuelo **P C**

🖼️ MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL.

FUNDACIÓN JUAN MARCH. CUENCA [Catálogo-guía del Museo de Arte Abstracto Español]. Textos de Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo. Ed. bilingüe (castellano/inglés)

1998

🖼️ AMADEO DE SOUZA-CARDOSO. Textos de Javier Maderuelo, Antonio Cardoso y Joana Cunha Leal

🖼️ PAUL DELVAUX. Texto de Gisèle Ollinger-Zinque

🖼️ RICHARD LINDNER. Texto de Werner Spies

1999

🖼️ MARC CHAGALL. TRADICIONES JUDÍAS. Textos de Sylvie Forestier, Benjamín Harshav, Meret Meyer y Marc Chagall

🖼️ KURT SCHWITTERS Y EL ESPÍRITU DE LA UTOPIA. *Colección Ernst Schwitters.* Textos de Javier Maderuelo, Markus Heinzelmann, Lola y Bengt Schwitters

🖼️ LOVIS CORINTH. Textos de Thomas Deecke, Sabine Fehleemann, Jürgen H. Meyer y Antje Birthälmer

🖼️ MIQUEL BARCELÓ. *Ceràmiques: 1995-1998.* Texto de Enrique Juncosa. Ed. bilingüe (castellano/catalán) **P**

🖼️ FERNANDO ZÓBEL. *Obra gráfica completa.* Textos de Rafael Pérez-Madero. Edición del Departamento de Cultura, Diputación Provincial de Cuenca, Cuenca, 1999 **C P**

2000

🖼️ VASARELY. Textos de Werner Spies y Michèle-Catherine Vasarely

🖼️ EXPRESIONISMO ABSTRACTO. OBRA SOBRE

PAPEL. *Colección de The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.* Texto de Lisa M. Messinger

🖼️ SCHMIDT-ROTTLUFF. *Colección Brücke-Museum Berlin.* Texto de Magdalena M. Moeller

🖼️ NOLDE. VISIONES. *Acuarelas. Colección de la Fundación Nolde-Seebüll.* Texto de Manfred Reuther **P C**

🖼️ LUCIO MUÑOZ. ÍNTIMO. Texto de Rodrigo Muñoz Avia **C**

🖼️ EUSEBIO SEMPERE. PAISAJES. Texto de Pablo Ramírez **P C**

2001

🖼️ DE CASPAR DAVID FRIEDRICH A PICASSO. *Obras maestras sobre papel del Museo Von der Heydt, de Wuppertal* Textos de Sabine Fehleemann

🖼️ ADOLPH GOTTLIEB. Textos de Sanford Hirsch

🖼️ MATISSE. ESPÍRITU Y SENTIDO. *Obra sobre papel.* Textos de Guillermo Solana, Marie-Thérèse Pulvenis de Séligny y Henri Matisse

🖼️ RÓDCHENKO. GEOMETRÍAS. Textos de Alexandr Lavrentiev y Alexandr Ródchenko **P C**

2002

🖼️ GEORGIA O'KEEFFE. NATURALEZAS ÍNTIMAS. Textos de Lisa M. Messinger y Georgia O'Keeffe

🖼️ TURNER Y EL MAR. *Acuarelas de la Tate.* Textos de José Jiménez, Ian Warrell, Nicola Cole, Nicola Moorby y Sarah Taft

🖼️ MOMPÓ. *Obra sobre papel.* Textos de Dolores Durán Ucar **C**

🖼️ RIVERA. REFLEJOS. Textos de Jaime Brihuega, Marisa Rivera, Elena Rivera, Rafael Alberti y Luis Rosales **C**

🖼️ SAURA. DAMAS. Textos de Francisco Calvo Serraller y Antonio Saura **C P**

🖼️ GOYA. CAPRICHOS, DESASTRES, TAUROMAQUIA, DISPARATES. Textos de Alfonso E. Pérez-Sánchez

2003

🖼️ ESPÍRITU DE MODERNIDAD. DE GOYA A GIACOMETTI. *Obra sobre papel de la Colección Kornfeld.* Texto de Werner Spies

🖼️ KANDINSKY. ORIGEN DE LA ABSTRACCIÓN. Textos de Valeriano Bozal, Marion Ackermann y Wassily Kandinsky

🖼️ CHILLIDA. ELOGIO DE LA MANO. Texto de Javier Maderuelo **C P**

🖼️ GERARDO RUEDA. CONSTRUCCIONES. Texto de Barbara Rose **C**

🖼️ ESTEBAN VICENTE. *Collages.* Textos de José María Parreño y Elaine de Kooning **C**

🖼️ LUCIO MUÑOZ. ÍNTIMO. Textos de Rodrigo Muñoz Avia y Lucio Muñoz **P**

MUSEU D'ART ESPANYOL CONTEMPORANI. FUNDACION JUAN MARCH. PALMA [Catálogo-guía del Museu d'Art Espanyol Contemporani]. Textos de Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo. Eds. bilingües (catalán/castellano e inglés/alemán)

2004

🖼️ MAESTROS DE LA INVENCION DE LA COLECCIÓN E. DE ROTHSCHILD DEL MUSEO DEL LOUVRE. Textos de Pascal Torres Guardiola, Catherine Loisel, Christel Winling, Geneviève Bresc-Bautier, George A. Wanklyn y Louis Antoine Prat

🖼️ FIGURAS DE LA FRANCIA MODERNA. *De Ingres a Toulouse-Lautrec del Petit Palais de París.* Textos de Delfín Rodríguez, Isabelle Collet, Amélie Simier, Maryline Assante di Panzillo y José de los Llanos. Ed. bilingüe (castellano/francés)

🖼️ LIUBOV POPOVA. Texto de Anna María Guasch **C P**

🖼️ ESTEBAN VICENTE. GESTO Y COLOR. Texto de Guillermo Solana **P**

🖼️ LUIS GORDILLO. DÚPLEX. Textos de Miguel Cereceda y Jaime González de Aledo. Ed. bilingüe (castellano/inglés) **C P**

🖼️ NUEVA TECNOLOGÍA, NUEVA ICONOGRAFÍA, NUEVA FOTOGRAFÍA. *Fotografía de los años 80 y 90 en la Colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.* Textos de Catherine Coleman, Pablo Llorca y María Toledo. Ed. bilingüe (castellano/inglés) **P C**

KANDINSKY. *Acuarelas de la Städtische Galerie im Lenbachhaus, Múnich.* Textos de Helmut Friedel y Wassily Kandinsky. Ed. bilingüe (castellano/alemán) **C P**

2005

🖼️ CONTEMPORANEA. *Kunstmuseum Wolfsburg.* Textos de Gijs van Tuyl, Rudi Fuchs, Holger Broeker, Alberto Ruiz de Samaniego y Susanne Köhler. Ed. bilingüe (castellano/inglés)

🖼️ ANTONIO SAURA. DAMAS. Textos de Francisco Calvo Serraller y Antonio Saura. Ed. bilingüe (castellano/inglés)

CELEBRACIÓN DEL ARTE. MEDIO SIGLO DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH. Textos de Juan Manuel Bonet, Juan Pablo Fusi, Antonio Muñoz Molina, Juan Navarro Baldeweg y Javier Fuentes. Eds. en castellano e inglés

LEYENDA: 🖼️ Publicaciones agotadas | **P** Exposición en el Museo Fundación Juan March, Palma | **C** Exposición en el Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca

☞ BECKMANN. *Von der Heydt-Museum, Wuppertal*. Texto de Sabine Fehleemann. Ed. bilingüe (castellano/alemán) **C P**

☞ EGON SCHIELE. EN CUERPO Y ALMA. Texto de Miguel Sáenz. Ed. bilingüe (castellano/inglés) **P C**

☞ LICHTENSTEIN. EN PROCESO. Textos de Juan Antonio Ramírez y Clare Bell. Ed. bilingüe (castellano/inglés) **C P**

☞ ROSTROS Y MÁSCARAS. *Fotografías de la Colección Ordóñez-Falcón*. Textos de Francisco Caja. Ed. bilingüe (castellano/inglés) **P C**

2006

☞ OTTO DIX. Textos de Ulrike Lorenz. Ed. bilingüe (castellano/inglés)

☞ LA DESTRUCCIÓN CREADORA. *Gustav Klimt, el Friso de Beethoven y la lucha por la libertad del arte*. Textos de Stephan Kojá, Carl E. Schorske, Alice Strobl, Franz A. J. Szabo, Manfred Koller, Verena Perhelfter y Rosa Sala Rose, Hermann Bahr, Ludwig Hevesi y Berta Zuckerandl. Eds. en castellano, inglés y alemán. Edición de Prestel, Múnich/Fundación Juan March, Madrid, 2006

☞ Publicación complementaria: Hermann Bahr, CONTRA KLIMT. Texto original de Hermann Bahr (1903) y textos de Christian Huemer, Verena Perhelfter, Rosa Sala Rose y Dietrun Otten

LA CIUDAD ABSTRACTA: 1966. *El nacimiento del Museo de Arte Abstracto Español*. Textos de Santos Juliá, María Bolaños, Ángeles Villalba, Juan Manuel Bonet, Gustavo Torner, Antonio Lorenzo, Rafael Pérez Madero, Pedro Miguel Ibáñez y Alfonso de la Torre

GARY HILL. IMÁGENES DE LUZ. *Obras de la Colección del*

Kunstmuseum Wolfsburg. Texto de Holger Broeker. Ed. bilingüe (castellano/inglés) **P C**

GOYA. CAPRICHOS, DESASTRES, TAURAMAQUIA, DISPARATES. Textos de Alfonso E. Pérez-Sánchez (11ª ed., 1ª ed. 1979). [Este catálogo acompaña a la exposición del mismo título que desde 1979 ha itinerado por 173 sedes españolas y extranjeras, traducándose a más siete idiomas]

2007

ROY LICHTENSTEIN. DE PRINCIPIO A FIN. Textos de Jack Cowart, Juan Antonio Ramírez, Ruth Fine, Cassandra Lozano, James de Pasquale, Avis Berman y Clare Bell. Eds. en castellano, francés e inglés

Publicación complementaria: Roy Fox Lichtenstein, PINTURAS, DIBUJOS Y PASTELES. UNA TESIS. Texto original de Roy Fox Lichtenstein (1949) y textos de Jack Cowart, y Clare Bell. Ed. bilingüe (castellano/inglés)

LA ABSTRACCIÓN DEL PAISAJE. *Del Romanticismo nórdico al Expresionismo abstracto*. Textos de Werner Hofmann, Hein-Th. Schulze Altcappenberg, Barbara Dayer Gallati, Robert Rosenblum, Miguel López-Remiro, Mark Rothko, Cordula Meier, Dietmar Elger, Bernhard Teuber, Olaf Mörke y Víctor Andrés Ferreti. Eds. en castellano e inglés

Publicación complementaria: Sean Scully, CUERPOS DE LUZ. Texto original de Sean Scully (1998). Ed. bilingüe (castellano/inglés)

EQUIPO CRÓNICA. CRÓNICAS REALES. Textos de Michèle Dalmace, Fernando Marías y Tomàs Llorens. Ed. bilingüe (castellano/inglés) **P C**

ANTES Y DESPUÉS DEL MINIMALISMO. *Un siglo de tendencias abstractas en la Colección Daimler Chrysler* Catálogo virtual disponible en:

www.march.es/arte/palma/ anteriores/CatalogoMinimal/index.asp. Eds. en castellano, catalán, inglés y alemán **P**

2008

MAXImin. *Tendencias de máxima minimización en el arte contemporáneo*. Textos de Renate Wiehager, John M Armleder, Ilya Bolotowsky, Daniel Buren, Hanne Darboven, Adolf Hölzel, Norbert Kricke, Heinz Mack y Friederich Vordemberge-Gildewart. Eds. en castellano e inglés

LA ILUSTRACIÓN TOTAL. *Arte conceptual en Moscú: 1960-1990*. Textos de Boris Groys, Ekaterina Bobrínkaia, Martina Weinhart, Dorothea Zwirner, Manuel Fontán del Junco, Andrei Monastyrski e Iliá Kabakov. Ed. bilingüe (castellano/inglés). Edición de Hatje Cantz, Ostfildern/Fundación Juan March, Madrid, 2008

ANDREAS FEININGER: 1906-1999. Textos de Andreas Feininger, Thomas Buchsteiner, Jean-François Chevrier, Juan Manuel Bonet y John Loengard. Ed. bilingüe (castellano/inglés) **P C**

JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN. LA DISTANCIA DEL DIBUJO. Textos de Valentín Roma, Peter Dittmar y Narcís Comadira. Ed. bilingüe (castellano/inglés) **C P**

Publicación complementaria: IRIS DE PASCUA. JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN. Texto de Elvira Maluquer. Ed. bilingüe (castellano/inglés)

MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. FUNDACIÓN JUAN MARCH. CUENCA [Catálogo-guía del Museo de Arte Abstracto Español]. Textos de Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo. Ed. bilingüe (castellano/inglés) (2ª ed., 1ª ed. 2005)

2009

TARSILA DO AMARAL. Textos de Aracy Amaral, Oswald de

Andrade, Mário de Andrade, Tarsila do Amaral, Haraldo de Campos, Juan Manuel Bonet, Jorge Schwartz, António Ferro, Manuel Bandeira, Emiliano di Cavalcanti, Jorge de Lima, Ribeiro Couto, Sérgio Milliet, Carlos Drummond de Andrade y Regina Teixeira de Barros. Eds. en castellano e inglés

Publicaciones complementarias: PAU BRASIL de Oswald de Andrade. Ed. semifacsimil en castellano. HOJAS DE RUTA de Blaise Cendrars. Ed. semifacsimil en castellano

CARLOS CRUZ-DIEZ: EL COLOR SUCEDE. Textos de Osbel Suárez, Gloria Carnevali y Carlos Cruz-Diez. Eds. en castellano e inglés **P**

Publicación complementaria: Carlos Cruz-Diez, REFLEXIÓN SOBRE EL COLOR (2ª ed. rev. y ampl., 1ª ed.: Caracas, 1989). Eds. en castellano e inglés

CASPAR DAVID FRIEDRICH; ARTE DE DIBUJAR. Textos de Christina Grummt, Helmut Borch-Supan, y Werner Busch. Eds. en castellano e inglés

MUSEU FUNDACION JUAN MARCH. Palma [Catálogo-guía del Museu Fundación Juan March]. Textos de Miquel Seguí Aznar y Elvira González Gozalo, Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo. Eds. en catalán, castellano, inglés y alemán

2010

WYNDHAM LEWIS (1882-1957). Textos de Paul Edwards, Richard Humphreys, Yolanda Morató, Juan Bonilla, Andrzej Gasiorek y Alan Munton. Eds. en castellano e inglés

Publicaciones complementarias: William Shakespeare y Thomas Middleton, TIMÓN DE ATENAS/TIMON OF ATHENS. Con ilustraciones de Wyndham Lewis, traducida y anotada por Ángel-Luis

Pujante y Salvador Oliva. Ed. bilingüe (castellano/inglés)

BLAST. Revista del gran vórtice inglés. Traducción y notas de Yolanda Morató. Ed. semifacsimil en castellano

PALAZUELO, PARÍS, 13 RUE SAINT-JACQUES (1848-1968). Textos de Alfonso de la Torre y Christine Jouishomme. Ed. bilingüe (castellano/inglés) **P C**

LOS PAISAJES AMERICANOS DE ASHER B. DURAND (1796-1886). Textos de Linda S. Ferber ed., Barbara Bayer Gallati, Barbara Novak, Marilyn S. Kushner, Roberta J. M. Olson, Rebecca Bedell, Kimberly Orcutt, y Sarah Barr Snook. Eds. en castellano e inglés

Publicación complementaria: Asher B. Durand. LETTERS ON LANDSCAPE PAINTING (1855). Ed. facsimil en castellano e inglés.

PICASSO. SUITE VOLLARD. Texto de Julián Gállego. Ed. bilingüe (castellano/inglés). (Ed. rev., 1ª ed. 1996)

2011

AMÉRICA FRÍA. LA ABSTRACCIÓN GEOMÉTRICA EN LATINOAMÉRICA (1934-1973). Textos de Osbel Suárez, César Paternosto, María Amalia García, Ferreira Gullar, Luis Pérez Oramas, Gabriel Pérez-Barreiro y Michael Nungesser. Eds. en castellano e inglés

Para más información: www.march.es

Creada en 1955 por el financiero español Juan March Ordinas, la **Fundación Juan March** es una institución familiar, patrimonial y operativa, que desarrolla sus actividades en el campo de la cultura humanística y científica.

La Fundación organiza exposiciones de arte, conciertos musicales y ciclos de conferencias y seminarios. En su sede en Madrid tiene abierta una biblioteca de música y teatro. Es titular del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y del Museu Fundación Juan March, de Palma de Mallorca.

En 1986 se creó el Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, como órgano especializado en actividades científicas que complementa la labor cultural de la Fundación Juan March. De él depende el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales. La Fundación, a través de este Centro, promueve la investigación especializada en el ámbito de la sociología.

