

José Luis Martínez Candial
Presidente del Consejo de Administración

Amado Franco Lahoz
Director General

Juan Alfaro Ramos
Director General Adjunto a la Presidencia

Enrique González-Simarro Noarbe
Director General Adjunto-Secretario General

José Manuel de Lasala Claver
Subdirector
Jefe de la Obra Social

José-Luis Lasala Morer
Director del Patronato
Jefe de la Obra Cultural

E x p o s i c i ó n :

Organización general: Gonzalo de Diego. - *Coordinación artística:* César López Osornio. - *Transportes:* André Chenue et Fils (París). Alcoarte (Madrid). Queroche (Zaragoza). - *Seguros:* Assicurazioni Generali (Ebroseguros)

A g r a d e c i m i e n t o s :

Ibercaja dirige su gratitud y agradecimiento a todos los artistas participantes, así como a: doña Cecilia Ayala; don Germán Banches; doña Elisabeth Burgos, del Instituto Francés de Sevilla; don Guido Castillo; don Fernando Castillo Visca; doña Katherine Coleman del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid; doña Germana Ferrari de Matta; al Fondo Nacional de Arte Contemporáneo de Puteaux; a la Galerie de France y al señor Georges Venero; a don Daniel Giralt-Miracle, director del Museu d'Art Contemporani, Barcelona; a doña Elvira González y la Galería Theo, Madrid; a la Galería René Metrás, Barcelona; a don Alain Sayag, y doña Cecilia Zambrano, Colombia y *al conjunto de personas y coleccionistas que han preferido guardar el anonimato y que, con su generosidad, han contribuido a la realización de esta muestra.*

F o t o g r a f í a s :

Las fotografías de este catálogo han sido realizadas por los fotógrafos: Alecio de Andrade, J. J. Blazquez, François Bosayat, Antón Castro, Gasull, Beatrice Hatala, Adolphe Kaminsky, Federica Matta, André Morain, Rolando Paiva, Jaques Rutten, Alberto Sánchez, Tempo y Laure Vasconi.

C a t á l o g o :

Diseño y edición: Gonzalo de Diego. - *Autores de los textos:* Saul Yurkievich, José Corredor-Matheos. *Otros textos críticos:* Carlos Arean, Damián Bayón, Angel Bonomini, Juan Manuel Bonet, Alfredo Boulton, Elizabeth Burgos, Dionisio Cañas, José de Castro Arines, Julio Cortázar, Frank Elgar, Meinrad Maria Grewenig, Roberto Guevara, Dorothy Ling, José Hierro, Dominique Jacmin, Jean Clarence Lambert, Fabian Lebenglik, Jean-Claude Marcadé, Ángel Marsá, Tomas M. Messer, Jean-Louis Pradel, Rudolph Rainer y Rafael Squirru. - *Traducción de francés e italiano:* Laura Teruggi. - *Fotomecánica:* Brut Scanner, S.A., Tipo Línea, S.A. - *Fotocomposición e impresión:* Tipo Línea, S.A. Zaragoza. - *Encuadernación:* Boel, S.A. - *Depósito legal:* Z-44-92.

CONFLUENCIAS

PRIMERA EXPOSICIÓN DE ARTISTAS IBEROAMERICANOS EN EUROPA

EN ZARAGOZA
15 ENERO / 15 FEBRERO

CENTRO DE EXPOSICIONES Y CONGRESOS / MUSEO CAMÓN AZNAR
ZARAGOZA

CONFLUENCIAS

Dentro de las obligadas reflexiones que 1992 debe sugerir a la gente de bien se encuentra la de releer el discurso histórico de América y Europa desde aquella fecha de 1492 y la de desentrañar las variaciones que el mutuo conocimiento propició en los órdenes políticos, sociales, económicos y culturales en los pueblos de ambos lados del Atlántico.

Si es obvio que América dejó de ser lo que era para convertirse en una realidad nueva conforme pasaban los años a partir del 12 de octubre de 1492, nadie discute hoy que a aquella transformación correspondía otra menos aparente pero también efectiva que se producía en Europa como consecuencia de la anterior. No hay que olvidar que Inglaterra, Francia, Holanda, Portugal y España estuvieron involucrados muy directamente en la conformación de un nuevo mapa político y de que el aluvión inmigratorio de principios de siglo fue tan importante numéricamente como heterogéneo de procedencia fundamentalmente europea.

Otra cosa es el mutuo conocimiento que de una orilla a otra del Océano se tenía y se tiene de las realidades correspondientes. Mientras Europa era observada detenidamente y su pulso era la referencia tomada por la nueva sociedad americana, lo cual significaba una puntual y actualizada información sobre la vida en las antiguas metrópolis, la independencia de los países americanos ocasionaba un desprendimiento del interés de los europeos hacia las antiguas colonias.

Hoy la visión que desde España se tiene del nuevo continente es muy sesgada y centrada casi siempre en el catastrofismo o en las bolsas tercermundistas existentes en el cono sur, sin atender ni entender la existencia de una sociedad desarrollada que, entre otros fenómenos, protagonizó una renovación trascendente en el campo de las letras y cuya influencia en la cultura actual europea ha sido más que notoria.

Paralelamente a este fenómeno literario se producía otro centrado en la actividad plástica con la llegada de artistas de distinta procedencia iberoamericana, que se asienta e instala definitivamente y cuya «aventura» iba a significar un importante revulsivo en los círculos de creación del Viejo Continente. Así las vanguardias parisina o milanesa se verán afectadas por la ingerencia de «Cercle et Carré» o el neoplasticismo de Tomassello. No supone tanto una ruptura porque los nuevos postulados han visto la luz en Argentina, Uruguay, Venezuela, etcétera, y son asumidos por los pintores y escultores

europeos, como una CONFLUENCIA de conceptos y maneras artísticas que darán como fruto una profunda transformación en los movimientos plásticos posteriores.

Ibercaja, sensible a este papel protagonista desempeñado por los artistas iberoamericanos en Europa en las últimas décadas, les invita a una reflexión sobre esta parcela de la verdadera realidad americana, al borde del principio de un año que debe servir fundamentalmente para aproximar de nuevo unos talentos y unas geografías humanas con muchos rasgos comunes. El esfuerzo realizado quedará sobradamente compensado si se alcanza a comprobar que la única y casi imperceptible frontera es aquella que establece, de entrada, la obra de arte con el espectador y que esta frontera es tan frágil que se desvanece de inmediato cuando se produce el inevitable diálogo.

IBERCAJA

ARTE LATINOAMERICANO: UNA PLETÓRICA PLURALIDAD

Esta exposición congrega, por la diversidad y la calidad de las obras exhibidas, un conjunto bien representativo del arte latinoamericano actual. Actualidad significa aquí vigencia estética y puede homologarse a la noción de contemporaneidad. Esta muestra propone una excelente selección de los forjadores de la modernidad artística en América Latina, de aquellos que desde los inicios del siglo hasta el presente elaboran un encadenamiento de concepciones y de realizaciones involucradas en ese continuo o esa amalgama que se reconoce como arte latinoamericano, sea cual fuere el lugar de residencia de sus productores. Ante todo se trata de arte moderno, porque el arte latinoamericano está inseparablemente vinculado al proceso de modernización de nuestro continente. La cohesión cultural, esa urdimbre común e interactiva que posibilita la existencia de un arte continental es un fenómeno moderno. Recién en el siglo veinte, aunadas a la voluntad de progreso propio de la era industrial, las artes locales se empeñan en alinearse y acompasarse con las metropolitanas, incrementando la circulación de obras y de información y propiciando la formación de artistas en los centros donde se gesta esa modernidad. Aumenta así el flujo de los latinoamericanos que se instalan en las capitales europeas para convertirse en agentes de una ruptura del confinamiento y de un contacto permanente con la otra orilla. Por eso los plásticos aquí reunidos viven o han vivido durante un período importante de su vida en Europa. En ellos el exilio constituye una condición inherente a su obra y una peculiaridad determinante de la dinámica creativa de nuestro arte. Éste se caracteriza por su situación lateral con respecto a los centros metropolitanos y por una fecunda y conflictiva interrelación con esas culturales centrales.

El atractivo e interesante abanico de signos que aquí se despliegan nos coloca frente a la evidencia concreta del arte latinoamericano. Esta entidad suprapersonal cobra aquí presencia visible y tangible, se ofrece directamente a nuestra percepción. (La pintura consiste ante todo en una organización perceptiva de colores y formas sobre un soporte plano). Nos confronta a un vasto repertorio de obras provenientes de una comunidad de artistas que se acogen al denominador común de latinoamericanos. El arte latinoamericano constituye, por ende, una instancia que se vincula con una identidad asumida por cada pintor de manera personal. Tal identidad, cuando no se explicita a través de un latinoamericanismo inmediatamente detectable, cuando no responde a intenciones manifiestas de marcar la autoctonía (como ocurre con las tendencias de ins-

piración folclórica, los realismos e indigenismos sociales o mágicos o las recuperaciones arqueológicas) se interioriza, se somete a la sutil alquimia de los procesos de elaboración artística, opera dentro de un complejo sistema de vasos comunicantes, se entrama con recuerdos individuales y atávicos, con reminiscencias culturales, con la memoria pictórica y con las exigencias del presente, con una actualidad móvil que replantea y renueva la carga de pasados. Puede dar el muralismo mexicano, producto de la primera revolución social del siglo, portador de consignas políticas de redención popular, artífice activo de la identidad cultural y dotado de una saludable función pedagógica; puede dar el universalismo constructivo de Joaquín Torres García, esa cosmopintura de organización ortogonal basada en un código de pictogramas que figuran las relaciones fundamentales del hombre con el mundo; puede dar la jungla simbólica de Wifredo Lam, la versión latinoamericana de un surrealismo telúrico, signos que sugieran un mundo profuso y fuerte, mundo de simbiosis incesante y de fetiches que mantienen viva la relación con las fuerzas genésicas; puede dar el espacio multidimensional e hiperenergético de Roberto Matta poblado por movedizos humúnculos y máquinas volantes, su versión humorística de la guerra de las galaxias, esa alusión a nuestra época tan pujante como catastrófica; puede dar un grotresco sofisticado que recupera y refina los estereotipos de la inoconografía más popular, como el de Antonio Seguí. O puede desechar la figuración, abandonar toda mimesis naturalista, optar por los lenguajes abstractos —el expresionista, el lírico o el geométrico— y desplazar cualquier referencia a una realidad geográfica, a un origen étnico o a una extracción cultural al plano de las connotaciones imponderables; puede elegir la inherencia y la pureza pictóricas como base operativa, buscar la famosa concreción de Malevich y de Mondrian, buscar la impersonalidad psicológica y la neutralidad de factura, evadir o evacuar lo biográfico, tender al círculo y al cuadrado, a la universalidad de las formas regulares y elementales, como Luis Tomasello, Tomás Arden Quin, Julio Le Parc y los artistas cinéticos de esta muestra. ¿Cómo, entonces, pueden los abstractos y sobre todo los geométricos, reflejar en sus manifestaciones plásticas una cierta latinoamericanidad? ¿Cómo definirla o por lo menos cernirla? ¿En qué consiste esa atribución cultural? ¿O es que la pertenencia latinoamericana en un pintor no requiere de señas de identidad inmediatamente discernibles? ¿Qué pasa cuando un artista no opera a partir de una determinada filiación con la cultura de origen?

Cuando se trata de fenómenos artísticos resulta difícil definirlos, traducirlos a un discurso que dé razón de ellos. Las definiciones intentan circunscribir y conceptuar aquello cuya especificidad escapa a un abordaje analítico, disquisitivo. En pintura nos enfrentamos con objetos visuales que no son aprehensibles por vía lingüística y cuya naturaleza es parcialmente verbalizable. De ahí la dificultad suplementaria de precisar, en relación con la experiencia sensible, los modos con que estas obras pictóricas expresan su latinoamericanidad. En varias ocasiones he afirmado que para los latinoamericanos su literatura constituye un código de reconocimiento, es el ámbito donde la

identidad cultural se registra y organiza como experiencia viva y como diseño simbólico capaz de involucrar la totalidad de un mundo en movimiento, según pautas de percepción, de acción y de conocimiento propias de cierta mentalidad. La literatura latinoamericana propone una figuración integradora que nos permite captar e inteligir nuestro propio mundo. Es a la vez reflejo y configuración de esa globalidad que toda cultura conlleva. Pero, si bien la literatura procede también por recorte estético, funciona por imagen e impone un especial condicionamiento perceptivo, es a la vez un cierto tipo de enunciación lingüística. Su carácter verbal la liga más directamente a lo nocional y nos permite discurrir sobre ella. Además la literatura está ligada umbilicalmente a la lengua nativa que es vector directo de identidad cultural. Para los escritores la localización idiomática es un condicionamiento genético. La literatura hispanoamericana se constituye a partir de la diferencia con el español peninsular; esa desemejanza la engendra y la identifica. En tanto que las lenguas, por propia tendencia, están sujetas a la diversidad babélica, los lenguajes pictóricos adolecen de la propensión contraria; tienden a unificarse, se vuelven universales, sobre todo en esta era tecnológica de lo transnacional, de la homologación de las conductas y del entorno humanos, de la equiparación de los medios de expresión y de conocimiento. No obstante, el arte latinoamericano —quizás la única de las artes continentales reconocibles como tales— ha cobrado existencia y consistencia internacionales ya que es objeto de exposiciones, estudios de conjunto y remates en Sotheby o en Christie's. Aunque América Latina esté incorporada al dominio de la cultura occidental, se la distingue como si su arte gozara de maneras particulares de expresión que corresponden a una sensibilidad, idiosincrasia y situación que la singularizan.

Mientras cada obra de las expuestas posee existencia concreta y es única, se sitúa a la vez como signo entre otros signos, existe en conexión con un contexto que la dota de sentido. Mientras cada obra manifiesta su perceptible unicidad, integra a la vez categorías ideales, como la de arte moderno y arte latinoamericano que la concatenan dentro de clases o tipologías abstractas, que permiten completar su comprensión. ¿Cómo juega esa latinoamericanidad dentro del complejo cúmulo de factores que intervienen en la elaboración de cada obra? La respuesta es distinta para cada una y sólo es posible formularla con respecto a algunas. Ligada la pintura a la producción artesanal, cada cuadro es un objeto personal, único, pero condicionado por el horizonte cultural y estético del artista, por lo concebible y por lo pintable propios de cada época. A la vez que se incorpora a un momento histórico como parte de él, lo lleva inscrito en su ser de modo tal que, si por la difusión y equiparamiento mundiales de los lenguajes artísticos ella no resulta geográficamente localizable, siempre se la puede fechar.

Sincronizada con la situación general del arte, el arte latinoamericano no presenta una evolución particular. En el siglo pasado su desarrollo fue más lento y más anacrónico que el de los grandes centros de producción y de consumo artísticos y la circulación de obras mucho más restringida. Hablo de consumo porque éste aporta una de las bases,

constituye la primera etapa de nuestra modernización artística. Ella comienza por las colecciones de obras de los maestros impresionistas y simbolistas franceses, italianos y españoles que adquiere e introduce la rica elite cosmopolita. Así como importa de Europa tecnología avanzada y educación moderna, importa también el arte *dernier cri*. Según se puede ver en esta exposición, que abarca casi todo el desarrollo de nuestro arte moderno, su evolución no difiere mayormente de la europea o norteamericana y el muestrario de tendencias también se asemeja. Se reúnen aquí pintores residentes en Europa, o sea, aquéllos que están insertos en el contexto artístico europeo y que elaboran su obra con información actualizada, en contacto directo con la producción internacional y en función, sean cual fueren sus opciones personales, del estado mundial del arte. Del mismo modo hoy, en las capitales importantes de América Latina, cualquier ismo metropolitano es inmediatamente conocido y encuentra enseguida diestros cultores locales. Artísticamente, como lo afirma César López Osornio, los exiliados son y se saben ciudadanos del mundo. Están compulsados a la universalidad que la mayor parte de ellos acepta como oportunidad estimulante.

Esta muestra latinoamericana recapitula la evolución general del arte moderno, desde el período *nabi* de Torres García, pasando por el espacialismo de Lucio Fontana y dando cuenta de los avatares de nuestra tradición constructivista, desde Madí al arte cinético. Revela, además, los estimulantes intercambios entre pintura y escultura, nuestros tempranos intentos de romper con la tradición de la pintura plana invadiendo el espacio y jugando con volúmenes reales hasta desprender las obras del muro y convertirlas en objetos plásticos. También consigna nuestras peculiares elaboraciones a partir de la vertiente surrealista y de la informalista. Se comprueba así la coexistencia de esas dos líneas de fuerza, figuración y abstracción, de esas dos directrices rectoras hasta del arte más reciente. Dentro de la figuración se ven las oposiciones e intercambios entre lo realista y lo fantástico. Aparece también la puja entre la abstracción lírica o expresionismo abstracto, que acentúa la carga subjetiva y que se instrumenta como escritura intuitiva e íntima, y la impasible abstracción geométrica que objetiva al arte, que lo regla lúcidamente y que intenta integrarlo al mundo funcional de la tecnología. En resumen, el desarrollo y el despliegue que esta muestra consignan, sólo hilando en fino pueden caracterizar al arte latinoamericano, revelar su posición nunca extemporánea pero sí algo excéntrica, dar cuenta de su capacidad de respuesta a los estímulos del centro y de su suficiencia, de su relativa posibilidad de autonomía.

Esta muestra nos pone en relación con artistas que utilizan lenguajes plásticos omni-comprensivos, de validez universal, a tono con el hombre y el mundo modernos. Cualquier acento localista, cualquier singularidad étnica (como lo afroamericano de Lam) o cultural (como la parodia de la pintura romántica de José Gamarra con sus alusiones a la coexistencia de lo precolombino y la tecnología avanzada) están aquí sujetos a una sofisticada reelaboración artística, trasladados a medios y sistemas de representación modernos. Lo característico del arte latinoamericano es difícil de cernir y definir si no

está precedido por la voluntad de representación directa de lo latinoamericano —historia y geografía natales, tipos aborígenes o criollos, mitologías vernáculos, recreaciones de la iconografía local—, es difícil de establecer si no aparece una signica que denote lo autóctono. La dificultad aumenta cuando figuraciones proliferantes y fantásticas se endilgan a una mentalidad mágico-mítica o a la vocación barroca de nuestra América profunda. El realismo mágico y el barroco caribeño, que se postulan como rasgos distintivos de cierta americanidad, desbordan el ámbito de lo literario, donde han conseguido reconocimiento internacional, para hacerse extensivos a las artes plásticas. La dificultad aún se acrece si se trata de una latinoamericanidad implícita, no sostenida por índices ni inmediata ni mediatamente detectables. Así ocurriría con cierta sensibilidad, cierta atmósfera, algunas propensiones cromáticas, texturales o formales que puedan vincularse con tradiciones inherentes al contexto latinoamericano (como la secuela sobre el constructivismo rioplatense de Joaquín Torres García, discernible en los geométricos rigurosos como Luis Tomasello). También conectan con el contexto latinoamericano antecedentes tales como la influencia de Juan Batle Planas sobre cierto tipo de figuración fantástica en la que se formaron dos pintores de esta muestra: Fernando Maza, con sus sutiles paisajes metafísicos habitados por letras homoides, y Julio Silva, con sus dramaturgias de personajes zoomórficos que remiten a la alborada de los engendramientos. Lo propio o particular del arte latinoamericano sería no sólo una relación explícita o implícita con un referente geográfico y cultural: América Latina; también lo es la ligazón con tradiciones artísticas locales, tanto cultas como populares, tanto figurativas como abstractas. Si buscamos con excesivo ahínco una identificación latinoamericana en las obras expuestas nos veríamos en aprietos para detectar la latinoamericanidad de casi todos los participantes en esta muestra, sobre todo si practican la abstracción. Hasta ahora y como petición de principio, el único criterio viable, omni-valente, es algo tautológico: *considera arte latinoamericano al producido por artistas latinoamericanos, sea cual fuere su tendencia o su lugar de residencia.*

Los participantes en esta exposición son artistas internacionales, no sólo por su espíritu y sus prácticas estéticas; lo son de hecho porque viven en Europa, en centros metropolitanos, productores y receptores del arte moderno y rectores de su orientación internacional. Con variable suerte están incorporados al circuito mundial del arte en mayor medida que los artistas nacionales activos. América Latina se halla en situación marginal con respecto a los centros mundiales de decisión económica, política y cultural. Sólo consigue promover y consagrar valores en el mercado local adjudicándoles cotizaciones que no rigen fuera de las fronteras nacionales. Ese movimiento centrípeto, localista del arte latinoamericano, suele auspiciar a artistas convencionales, legibles y completamente asimilados por el gusto social. Contrasta con una dinámica centrífuga que promueve la innovación y que opera según pautas internacionales del arte. Nuestras megalópolis como Buenos Aires, México, San Pablo o Caracas procrean artistas avanzados, de excelente capacidad técnica que adquieren alto grado de desarrollo estético,

discordante con respecto al desarrollo general del medio en que se forman. Esta esquizoidea disociación de niveles, que también sufren nuestros técnicos y nuestros científicos, genera desajustes y conflictos que a menudo se resuelven por el exilio a París, Nueva York, Milán o Madrid, por el intento de instalarse productivamente en lugares centrales procurando así la efectiva incorporación al circuito magno del arte. Tal como nuestros países exportan materias primas e importan productos manufacturados (no ha podido aún superar el esquema económico de la dependencia), importan también la mayor parte de la cultura que en ellos se consume. América Latina exporta artistas e importa estéticas.

Pocos de los expositores de esta muestra poseen apellidos de origen hispánico, pocos provienen de familias con arraigo criollo. Abundan los hijos o nietos de inmigrantes, aquéllos de reciente ascendencia europea. En ellos el vínculo europeo corresponde a una evidencia y experiencia inmediatas, es existencial. El exilio de los artistas latinoamericanos hacia Europa no es sólo el viaje iniciático hacia el centro generador, el retorno a las fuentes alimentadoras, es a menudo el regreso al origen en el sentido genealógico del término. Este europeísmo cultural de América Latina, complementado con la ascendencia europea de muchos escritores y artistas, ha contribuido a su éxodo y ha facilitado su instalación y adaptación en el viejo continente.

Desde los albores de la independencia política de nuestros países, del corte de la dominación española, Francia ejerce la mayor influencia cultural sobre América Latina y una gravitación artística preponderante a partir de fines del siglo diecinueve. De París provienen las primeras sacudidas que conmueven el academismo de nuestras capitales todavía aldeanas. El arte *pompier* en boga, el de la galería de retratos oficiales y de las escenas descolantes de la historia nacional, se difunde enseñado por maestros italianos que se instalan allí. Con el siglo naciente el *art nouveau* ingresa y se propaga conjuntamente con el modernismo literario; penetra no sólo en la pintura y la escultura, invade las artes decorativas y modifica el diagramado de las revistas ilustradas. El impresionismo entra tardía y tímidamente con respecto a su versión original; despunta hacia 1900 y se impone a partir de la segunda década, introducido por una pléyade de latinoamericanos que van a estudiarlo en París. Ya desde nuestro auge impresionista se nota ese desajuste entre la tendencia francesa y su traslado latinoamericano, nuestra falta de correspondencia entre la manifestación artística y el contexto que la acoge. Mientras que el impresionismo francés inaugura un arte experimental, independiente, avalado por una especulación teórico-científica e impulsado por una reivindicación social, el trasplante latinoamericano opera miméticamente, sin teórica, como pura práctica pictórica, sin condicionamiento contextual coherente. Lo mismo va a ocurrir con los otros ismos que se injertan sin correspondencia estructural con el medio. Tenemos cubismo sin auge industrial; surrealismo sin su opósito, la racionalidad tecnológica; informalismo sin crisis de valores ni quebranto existencial, sin Varsovia ni Hiroshima.

El corte con la imitación retardada y debilitada se produce hacia los años veinte, cuando los artistas latinoamericanos se radican en los centros productores y participan directamente en los movimientos de vanguardia de franca vocación internacionalista. Hay tres precursores paradigmáticos: el mexicano Diego Rivera, que forma parte en París del primer grupo de pintores cubistas; el uruguayo Joaquín Torres García, que trabaja con Antonio Gaudí en la renovación de la catedral de Palma de Mallorca, que se instala en Nueva York y luego en París, donde se liga al movimiento concreto y funda, en 1930, la revista y el grupo *Cercle et Carré*; el argentino Emilio Petorutti, que a partir de 1913 es acogido y apadrinado por los futuristas florentinos y que en 1923 firma contrato con la galería parisina de Leonce Rosenberg, el *marchand* de la vanguardia más radical. Estos tres talentosos precursores, cuando gozan del reconocimiento adquirido a buena hora en un lugar con excepcional capacidad de promoción, regresan a sus países nativos para obrar como catalizadores de lo nuevo, para librar allí la batalla local en pro del arte moderno. Rivera se lanza al muralismo en busca de un lenguaje al alcance del pueblo; Torres García teoriza en torno de su constructivismo, funda un taller e instruye a una legión de plásticos uruguayos; Petorutti hace alianza con los escritores vanguardistas para imponer en un medio reacio la nueva estética. Todos pierden la intransigencia inicial y buscan mediante fórmulas conciliadoras una mayor adecuación al medio cultural vernáculo. Luego están los exiliados, que después de adquirir en sus países una formación técnicamente suficiente necesitan emigrar de la periferia para hallar en el centro las condiciones propicias a su desarrollo. Necesitan el contacto directo con las fuentes, ver obra original y no reproducciones, ligarse a la actualidad productiva, profesionalizarse y confrontarse con los altos niveles mundiales; también aspiran a ingresar al mercado internacional del arte y para ello el requisito previo es la instalación en alguna de las metrópolis culturales. Escasos artistas latinoamericanos que no hayan abandonado su tierra natal gozan de prestigio internacional, como sucede ahora con Frida Kahlo.

Se dice que en arte las zonas excéntricas o periféricas no son creadoras de matrices formales y de estilos transcontinentales. El arte latinoamericano desmiente esta desmerecedora versión. En época moderna, a menudo grupos de arte experimental avanzado, como el de Arte Concreto Invención, constituido en Buenos Aires en 1945 y sus ramificaciones: el Movimiento Madí animado por Arden Quin, el espacialismo de Lucio Fontana, el perceptismo de Raúl Lozza promueven notables adelantos. Arden Quin anticipa los *shaped canvases*, pinta sobre bastidores de variadas formas y sobre superficies no planas; Lozza rompe con la unidad del cuadro y dispersa elementos geométricos sobre el muro; se conciben entonces los primeros cuadros articulados, con partes móviles. Fontana prosigue en Italia sus investigaciones espaciales hendiendo o perforando la superficie del cuadro. Estas novedades formales no son entonces registradas por la crítica internacional porque se gestan en un confín aún remoto, sin suficiente

capacidad de difusión. Sólo a partir del exilio hacia la zona central algunos de estos artistas consiguen la resonancia que tales aportes reclaman.

Esta muestra presenta pintores que han desarrollado y madurado su obra en el exilio, que han aportado innovaciones valideras y que merecen amplio reconocimiento. A la vez, casi todos ellos pueden ser adscritos a momentos, movimientos o tradiciones propias de lugares de origen. Todos, de alguna manera, han inseminado o incentivado sus respectivas artes nacionales. La consagración en Europa o en Estados Unidos constituye para América Latina una constancia de valía, una prueba de vigencia más que suficiente. A menudo los artistas exiliados, sobre todo los exitosos, tienen esa función de activar y actualizar el arte local, lo remueven y oxigenan, desencadenando secuelas que se convierten en escuelas, como la de los cinéticos en Argentina y en Venezuela. Así funciona nuestro arte y nuestra cultura, por excentricidad cosmopolita, por plurales ósmosis, a través de una constante hibridación, a través de injertos de toda procedencia, de antitéticos trasplantes y de su sincrética asimilación. Nuestro arte, que no puede ser central, es constitutivamente multicéntrico. Es, como decían los modernistas brasileños, antropofágico, o sea, culturofágico.

El arte latinoamericano es uno de los campos imaginarios donde la identidad cultural se representa como diseño simbólico capaz de involucrar mundo originario. Afirmar la identidad es destacar la diferencia. Esa identidad funciona en arte si se respeta la fluidez de los procesos culturales y la complejidad de los procederres individuales. Cuanto más se la enfatiza más huera se vuelve y más ilusoria. La identidad escapa a cualquier exceso de circunscripción. Nuestra cultura se da como móvil suma de signos y de marcas que inscriben un perfil identificable, distinto de las otras culturas que preceden y constituyen la nuestra. Se trata de cultura abierta, cultura activa, cultura viva; para ella todos los aportes resultan fecundos, los interiores y los exteriores, los de residentes y exiliados; todos los intercambios y circulaciones la enriquecen y estimulan. Nuestra cultura se destaca por su capacidad de asimilación de otros modelos, que adapta a nuestra mentalidad y a nuestra relación con el mundo. Su pintura es la pantalla donde se refleja la multiplicidad de la experiencia humana, tanto la verídica como la presunta, tanto la visible como la fabulosa. Ella puede propiciar tanto la visión del presente como la prospectiva o la retrospectiva. El conflicto surge cuando las ideologías de la identidad pretenden orientar al arte convirtiéndolo en portador de valores vernáculos. En arte, no valen ni los imperativos de identidad ni los modelos impuestos.

SAÚL YURKIEVICH
París, 27 de diciembre de 1991

ARTISTAS LATINOAMERICANOS ANTE, DESDE, EN, HACIA, POR EUROPA

Esta exposición no es sólo una selección de cuadros que hemos de contemplar exclusivamente como hecho artístico. Bien es verdad que éste podría ser el objetivo inmediato, pero la intención de los organizadores es mucho más compleja y sugestiva. Como hecho artístico ha de entenderse que los artistas han sido seleccionados según criterios de calidad y, dentro de lo posible, dada la amplitud y dispersión de sus obras, de representatividad. Se trata de creadores que resultan significativos en el panorama actual del arte y, a la vez, se aspira a que las obras que los representen lo sean del conjunto de su producción.

No se trata de una selección realizada desde un punto de vista concreto y, por supuesto, no puede abarcar todos los pintores que podrían entrar en ella. Cada uno de nosotros encontrará a faltar, pues, según su criterio e información, a tal o cual artista, que, en efecto, merecerían estar representados aquí. No olvidemos, por otra parte, que la selección se ha hecho casi exclusivamente entre artistas vivos, lo que le confiere cierto carácter de factor actuante y de creación en pleno desarrollo, de efectos culturales que merecen especial valoración.

El principal significado de esta exposición, que amplía su importancia cultural más allá de su pura condición estética, reside, según nos indican los organizadores y podemos advertir, en que se trata de artistas latinoamericanos que trabajan con regularidad en Europa, cuya cultura puede decirse que han asumido sin que ello suponga en absoluto renunciar a sus raíces.

Cabe pensar que las circunstancias en que han desarrollado sus vidas y sus obras han despertado en ellos conciencia de su doble condición, lo que no se habrá producido sin dificultades y sufrimientos. Entre las muchas reflexiones a que pueden inducirnos esta exposición puede estar la de que, al fin y al cabo, todos nosotros, aunque no nos hayamos movido, participamos de estos cruces y fuertes influencias encontradas. Los medios de comunicación y de difusión adquieren tal importancia que por mucho que las raíces se mantengan, se adoptan formas, signos, ordenaciones espaciales y cromáticas —no sólo significantes que enmarquen significados soterrados sino también significados nuevos— que están referidos a unas coordenadas cada vez más universales. Esto no quiere decir que esas raíces profundas, aunque queden también alteradas, no reclamen su vigencia: el cuadro que ofrece actualmente Europa con la emergencia de unas

nacionalidades que habían permanecido, por más ocultas que estuviesen y que reaccionan ante la creciente planetización, puede servirnos de ejemplo y constatación.

Los artistas latinoamericanos residentes en Europa son o pueden ser, sin duda, perfectamente europeos —Europa es desde su origen un espacio de pueblos mestizos, por mucho que algunos se empeñen en no verlo—, pero en la mayor parte de los casos no perderán unos fondos profundamente cimentados en el subconsciente, de donde brota lo más profundo del arte. (Por mucho que hoy el arte sea y sobre todo parezca tan internacional, ¿verdad que son ustedes capaces de advertir, en cuando empieza, si una película es inglesa, francesa, italiana o española?). Y el hecho de que no pierdan nada de esto enriquecerá a Europa puesto que vendrán a injertarse en ella.

Europa ha sido metafóricamente raptada en numerosas ocasiones y la esperanza es que sea capaz de aceptar y asimilar lo que siga llegando a ella. Y aquí hemos de advertir que con los latinoamericanos han llegado también, además de aportaciones nuevas, procedentes de culturas en principio ajenas —¿puede ser de verdad ajena una cultura a otra en lo profundo?—, manifestaciones que fueron generadas anteriormente por la propia Europa: el muralismo mejicano en su momento, con los rastros que ha dejado, la síntesis que, también en México, llevó a cabo Tamayo, todo el constructivismo y el arte cinético desarrollado en torno al Río de la Plata —por referirnos a dos polos geográficos y artísticos—, todo eso había tenido su origen en movimientos europeos. Lo cual no supone menoscabo de la aportación propiamente americana: lo aborígen, sobre todo en ciertos países y la potencia con que se han llevado a cabo fructíferas síntesis, nos permiten hablar de efectivo enriquecimiento en la ampliación y desarrollo de aquellos movimientos originariamente europeos.

En el aspecto personal se dan también circunstancias significativas: algunos de estos artistas —y tenemos ejemplos entre los aquí representados— son hijos de padres europeos, español o italiano sobre todo, cuando no de uno y otro a un tiempo y en algún caso, incluso, es el mismo artista el que ha nacido aquí. Todo ello ha dado origen a aparentes confusiones que en realidad se aclaran si prestamos la suficiente atención: pienso en artistas gallegos que Galicia y España consideran enteramente suyos, lo mismo que ocurre en Argentina, y Luis Seoane es un ejemplo paradigmático de ello. Y si éste iba y venía, convirtiéndose en auténtico puente cultural, Torres García fue sucesivamente catalán y uruguayo y en los dos casos con verdadero apasionamiento. Otro artista, desaparecido también como los anteriores, Lucio Fontana, es reclamado italiano —y así es entendido en toda Europa— y a la vez argentino.

Claro que duplicidades como éstas se producen con artistas de otros continentes pero probablemente no con la misma intensidad ni naturalidad, ni siquiera en la mayoría de los que proceden del ámbito lingüístico francófono o británico, porque, probablemente, los contextos sociales, más aún que los culturales, tienen mayores similitudes. Esto es cierto en mayor medida en los casos de países del llamado Cono Sur, donde

la cultura aborígen no conserva la misma fuerza. La vitalidad y nitidez de la identidad europea que podemos descubrir en muchos de estos artistas, aún antes de que vengan a Europa, tiene su equivalencia en los países del Norte, en cuanto a interés y valor cultural, en sus diversas y fecundas síntesis.

El exilio ha dado lugar a migraciones que, con lo que puedan tener de traumático en sus protagonistas, ha resultado enriquecedor para los países receptores. Se ha tratado en general de hombres cuya inquietud política ha ido acompañada de capacidad cultural y espíritu renovador. En esta exposición encontramos sólo un caso de artista que se halla en Europa por razones políticas. Me refiero al argentino César López Osornio, quien, no obstante, cuando se ha normalizado la situación en su país, ha preferido seguir aquí. Esto se debe a que, en cierto sentido, los años de residencia hacen crecer nuevas raíces y una vinculación por diversas razones profundas que inducen a tomar esta decisión, que entendemos no será fácil. Habrá también muchos casos de artistas que habían creído venir por una temporada a París, a Milán, a Barcelona o a Madrid y han terminado por quedarse. En realidad son tantos los factores a tener en cuenta y la diversidad de circunstancias que sería difícil establecer una tipología con nitidez.

La situación de los artistas latinoamericanos que viven en Europa es muy variable. No caigamos en el engaño de pensar sólo en los grandes nombres, de aceptación internacional. Éstos, indudablemente, también habrán tenido que contar con razones personales, al margen de su prestigio y privilegiada implantación en el mercado artístico. A algunos Europa les habrá dado la fama y en el trance de decidir, si es que ésta ha llegado a plantearse, han elegido permanecer. A otros la fama no les habrá sido propicia pero acaso se habrán visto imposibilitados de volver por una u otra razón. Es evidente que la entrada en los grandes canales internacionales se halla en centros culturales y económicos como París, Londres, Frankfurt o Milán. No se limitan a éstos los lugares de elección y Madrid y en menor medida Barcelona, donde residen muchos de estos artistas, ofrecen, en cambio, para muchos la facilidad del idioma y una más fácil aclimatación cultural.

Es interesante hacer notar, en el tema que nos ocupa, la integración que se produce en algunos casos. Bastantes de los artistas que podemos ver representados en esta exposición pueden pasar por españoles o franceses a aquellos que conocen sus nombres y sus obras pero no su biografía. Aumenta esta sensación a veces el que algún que otro país demuestra receptividad y sensibilidad suficientes como para hacer figurar a ciertos artistas latinoamericanos en sus selecciones nacionales. Claro que esto se da, sobre todo, cuando se trata de aquellos que han adquirido relieve internacional. Pienso, sobre todo, en Francia, a quien no se le debe regatear el carácter de verdadero centro de recepción y difusión desde hace largo tiempo. No sabría decir exactamente lo que ocurre en España. Creo que no acoge bien a los artistas americanos de su misma lengua —no en la medida que haría falta—, aunque no tiene la misma capacidad de proyección.

Las relaciones artísticas entre América y Europa vienen, obviamente, de siglos atrás, pero el ritmo ha sido de intensidad creciente en lo que va de siglo. Las estancias de Diego Rivera y su paso por el cubismo es temprano. El muralismo, al que antes me he referido, es creativo fruto de la confluencia de las culturas aborígenes mejicanas y de ciertos momentos estéticos europeos; no sólo el cubismo: también de los frescos italianos del Renacimiento y de la corriente expresionista moderna. La fuerza con que se produjo y la originalidad a que, con todos estos ingredientes, dio lugar, impresionó realmente a la vieja Europa. El otro polo, geográfico y estético, a que antes me he referido, el del extremo sur de América, Argentina principalmente, lleva un sello marcadamente europeo: lo que en realidad revela es la europeidad, con rasgos propios, de la cultura visual argentina. Su construcción geométrica, que en las últimas décadas se ha orientado hacia el juego óptico y cromático, puede tener sus orígenes últimos en la Europa del neoplasticismo y los movimientos abstractos rusos, pero no olvidemos que en el momento en que esta corriente abstracta cobra verdadera naturaleza internacional, al filo de los años treinta, en París, ahí tenemos, entre los protagonistas de *Cercle et Carré* al uruguayo-catalán y de nuevo camino de ser plenamente uruguayo, Joaquín Torres García.

En el fondo de esta cuestión, considerada en su conjunto, está la definición-indefinición de lo que puede ser un arte latinoamericano, o mejor, de los distintos artes caracterizados de aquel continente. Pero el arte no es nunca algo exento, aunque la obra misma debe ser considerada, en última instancia, como algo independiente. El problema, o problemas, de la definición de cada país es debido, en sí mismo, a cruces originarios de culturas que se va renovando constantemente. Otro tanto se podría decir del gran vecino del Norte. Desde una perspectiva europea, incluso en nuestro caso desde una España que de un modo u otro ha estado siempre implicada en el proceso, los países de Latinoamérica tienen personalidad como pueblo, como espacio y como entidades artísticas. Y se podría, claro está, marcar afinidades que configuran ciertas regiones, al igual que, en conjunto, Latinoamérica ofrece rasgos comunes de todo tipo.

La conclusión a que llegamos frente a los críticos que se plantean la no existencia de un arte latinoamericano es que éste, en efecto, sí existe. Como observa C. Rodríguez Saavedra, «la utilización de un sistema internacional no imposibilita necesariamente la originalidad creativa, fundamentalmente mestiza en el caso de América Latina». La aportación original que haya hecho al arte universal, para decirlo también con palabras de este autor, «sólo puede darse, ante todo, eliminando las falsas respuestas dogmáticas que todavía —señala refiriéndose al propio contexto americano— tienen alguna vigencia en nuestro medio y aceptando la aparición de una respuesta plural que corresponde a la realidad cultural de América Latina»¹.

El cuestionamiento de la propia identidad, que nos interesa aquí por su efecto en el arte, es propio de la mayor parte de países de los diversos continentes. El fuerte carác-

ter que en distintos terrenos ofrece Japón no impide que las influencias china y coreana hayan sido decisivas para crear su propia y definitiva identidad. Ocurre que casi todo país, al igual que los individuos, para afirmarse sienten una compulsiva necesidad de acentuar aquello que los diferencia de los demás, tratando en ocasiones de negligir, cuando no negar, aportaciones ajenas que a veces están en su mismo origen. La verdad es que cuando Latinoamérica ha producido mayor impresión internacionalmente ha sido cuando lo ha hecho a través de la afirmación y no de la negación. Por ello el hecho de que buen número de sus artistas residan en Europa y se sientan participar de su cultura, sin renunciar a algo que es irrenunciable, puede resultar positivo para dichos artistas y desde luego es enriquecedor para el arte europeo.

El surgimiento de América como nuevo mundo lleno de posibilidades que se presentaban como ilimitadas dio origen a la creencia en el surgimiento de un hombre también nuevo, como ocurrió también en los Estados Unidos. Frente a una Europa acaso vitalmente decadente se levantaba con fuerza la América que cantarían Walt Whitman y Neruda. Europa despertaba un sentimiento de rechazo y menosprecio por un lado y de respeto y fascinación ante sus viejos esplendores por otro. Quizás lo que ha acelerado que las apreciaciones sean más objetivas y humanas y artísticamente más positivas han sido, contradictoriamente, las guerras. La primera guerra europea, como se la llamaba entonces, abrió Europa a los americanos de los dos hemisferios. Las comunicaciones eran también cada vez más fáciles, el cine —no olvidemos su importancia— lo acercaba todo, los medios de comunicación permitían seguir la evolución del arte cada vez con mayor inmediatez y fidelidad. En el caso de España el aislamiento del régimen de Franco trajo, contradictoriamente también, una intensificación de las relaciones artísticas con Hispanoamérica. El dictador veía restringidas sus relaciones internacionales a las establecidas con «los países hermanos de América» y los árabes. Las Bienales Hispanoamericanas dieron a conocer en España a los artistas más destacados de allá y probablemente animó a muchos otros a venir, al tiempo que diera a conocer a algunos artistas españoles.

La segunda guerra mundial, aparte lo negativo que es siempre una guerra, constituyó un gran paso en las relaciones entre Europa y América. Europa se había transformado. El París que conocerían los latinoamericanos en los últimos años cuarenta y a lo largo de los cincuenta conservaba reflejos de los brillos que habían admirado a los viajeros y residentes de los años veinte. Pero Latinoamérica había cambiado también, o mejor aún, estaba a punto de cambiar y todo tendría ahora mayor repercusión en Europa. Lo acontecido en Argentina, en Uruguay, o lo que acaecería en Chile, se sabía más próximo. El planeta se hacía cada vez más pequeño y las relaciones entre los artistas de una y otra orilla más estrechas. El mayor contingente llegado a Europa fue el de artistas argentinos, que ha resultado relevante en el desarrollo de la experimentación geométrica y cromática. «La Argentina —ha escrito Carlos Areán— se convirtió así durante los últimos treinta años en una inmensa exportadora de formas plásticas cuyo eco ha

sido recogido ampliamente por el Grupo de Recherches Visuels, fundado por tres de los pioneros argentinos»².

Uno de los problemas que suscita esta exposición es el saber si el arte de éstos y otros artistas que se hallan en su caso ha cambiado tras su estancia en Europa. Todo creador, probablemente, lleva consigo siempre su propio mundo, pero si es que la obra de estos artistas se ha mantenido básicamente como era, con las lógicas evoluciones y enriquecimientos, no ha de importarnos mucho. Lo importante será el ejemplo que dan, el factor que aportan para futuras síntesis. Los artistas que han llevado a cabo, ellos mismos, síntesis de las opuestas culturas de aquí y de allá bebieron en fuentes europeas y regresaron. Y esto, sobre todo, en momentos más heroicos, cuando se estaban configurando en Europa las grandes tendencias vanguardistas y en América las afirmaciones autóctonas se hallaban en un momento más alto y la influencia europea no había alcanzado el grado de ahora.

Los artistas que componen esta exposición son difíciles de clasificar dada precisamente su personalidad. Si lo hacemos, agrupándolos por tendencias o en función de su situación en la compleja trama de relaciones entre América Latina y Europa, será, sobre todo, como método de estudio, a sabiendas que lo verdaderamente sustantivo de cada uno de ellos quedará fuera de esta consideración y reservado, en este sentido, a los textos dedicados en este catálogo a tal fin.

Algo que salta a la vista es la ejemplaridad que cobran las figuras de Joaquín Torres García y Lucio Fontana, pertenecientes a distintos momentos y de diferentes trayectorias. Algo del rigor constructivo —deconstructivo diríamos mejor ahora— del primero hallamos en el segundo, aunque la preocupación fundamental de éste es la revelación del vacío. Por mucho que nos seduzca y nos distraiga de estas consideraciones las obras de experimentación geométrica y óptica en el fondo encontramos semejanzas fundamentales, sólo que el espacio explorado, vacío también de formas, resulta iluminado a la manera que la pintura, en su más pura esencia, puede hacer: con el color. El ansia de vacío absoluto de unos encuentra su correspondencia a menudo en un poblamiento barroco del espacio: algunas obras de Fontana, como ocurrió en la primera época de Mondrian, resultan esclarecedoras.

En el orden constructivo cabe enmarcar a muchos de los participantes de esta exposición. Y a pesar de que en su mayor parte sean argentinos —la nacionalidad, por otra parte, más representada— hemos de recordar la importancia de Venezuela, con Jesús Rafael Soto, al que ha de sumarse Carlos Cruz-Díez. Soto es uno de los grandes maestros de la investigación óptica y el arte cinético internacional. Su aportación es, además de valiosa, muy diversa, tanto en el cuadro como en penetrables y otras realizaciones en que el volumen se abre virtual o realmente al espectador.

Demostración de la importancia adquirida por esta tendencia en Argentina y también del reconocimiento del arte de este país es su representación en el Grupo de Recherche d'Art Visuel de París. A él pertenecieron Julio Le Parc y Horacio García Rossi. Le

Parc, que obtuvo en 1966 el Premio de Pintura de la Bienal de Venecia, trabajó primero en el campo tridimensional, dentro del movimiento «Nueva tendencia», con una investigación rigurosa de la luz y el dinamismo y posteriormente con un desarrollo de semejante investigación sobre superficies planas aunque con efectos volumétricos. García Rossi ha estudiado la multiplicación de la forma y de manera progresiva el volumen en movimiento, para recobrar la bidimensionalidad, con énfasis en el lenguaje y el color-luz. Próximo al grupo estuvo Hugo Demarco, que acota el espacio, dándole relieve, visualmente, a través del juego del color o con la emergencia articulada del volumen.

Junto a la experimentación geométrica y el juego cromático adivinamos preocupación por el vacío, como la otra cara —gestáltica— de la forma geométrica o forma-color. Éstos son los problemas que se plantean también, con técnicas y soluciones distintas, personales, Luis Tomasello, Leopoldo Torres Agüero, Eduardo Jonquières, César López-Osornio y Bolívar. Unos construyen el lienzo arquitecturalmente, con formas que establecen un diálogo volumétrico (Tomasello, Bolívar, Jonquières) o fundamentalmente con el color, concebido en unos casos como pintura extendida en una superficie plana, en un juego al que le sacan insospechadas posibilidades o desarrollándolo, ya sea en su pureza cromática o en sensibles y, se diría, infinitos tonos y matices (López-Osornio, Torres Agüero). Y el color es capaz de ofrecernos imágenes próximas, en la intención más profunda, al mandala que nos abre camino al éxtasis, o de arañar nuestra sensibilidad, de herirnos, en perversas iluminaciones.

A la lista de artistas que han trabajado en esta vertiente podríamos añadir Arden Quin, que también ha compartimentado geoméricamente el espacio, en ocasiones con la simple señalización de *accidentes* que lo hacen resaltar más, como hiciera también Fontana. Pero en él se da una vocación simbólica más fuerte, o más evidente, haciéndolo participar de esa banda fronteriza con un lirismo más expresivo, con ecos del último Kandinsky. Claro que un conocimiento semejante lo encontramos en otros artistas: el Le Parc de las formas orgánicas ondulantes que algo nos están diciendo, además de su geometría: algo que nos remite al mundo exterior; o también el último López-Osornio que junto a sus soles flotantes deja discurrir en libertad la pintura sobre la retícula preexistente en lo que llama «la otra geometría».

Históricamente y a lo largo de varias décadas, se han planteado una, en principio, radical contraposición entre el tipo de arte a que me he referido y el informal. Esto, al menos, en relación con la realidad figurada. Dos nombres a destacar en este sentido son los de Fernández Muro y Sarah Grilo. Téngase en cuenta, sin embargo, que el primero ha evolucionado después a una ordenación del espacio que no renunciaba a esa voluntad *humanizadora* del pigmento y la coloración. Los elementos y semifiguras que salpicaban los cuadros de Sarah Grilo lo hacían con un lirismo y un humor que, de manera más corpórea, más irónica y hasta mordaz, veremos en Antonio Seguí, cuya obra podemos considerar uno de los modelos o referencias en este panorama latinoamericano. También aquí, como ocurrirá en las vegetales humanizaciones de Julio Silva, la figura humana parece multiplicarse: no es la geometría la que marca el espacio sino

esas figuras y elementos pequeños que lo llenan todo. Cierta barroquismo, multiplicación y profundización del espacio por la fragmentación de la forma, permite encajar aquí a José Gamarra, que ha poblado sus cuadros sucesivamente de *graffiti*, vegetaciones y figuras y un despliegue en aumento de la fantasía.

Del informalismo, además de Fernández Muro y Sarah Grilo, partió entre otros Fernando Maza, que introduciría números y letras como elementos vertebradores y significativamente marcadores del espacio. En realidad este repoblamiento del espacio tiende con frecuencia al barroquismo. El barroquismo, como la otra cara de la vacuidad a que, en el fondo, se aspira, se da en artistas de distintas tendencias y entre los más jóvenes. Pensamos en un heredero del informalismo como Abel Rasskin, en la voluntad constructiva, en lucha con la entropía de la materia, de Patricio Court y en las distintas derivaciones surreales de Strocen, Flora Rey y Glaucó Capozzoli.

El surrealismo está representado en esta exposición con una figura tan importante como Roberto Matta, que con Lam abrió nuevos horizontes a esta corriente artística. Hombre de su tiempo supo ver en la descomposición de la imagen del hombre la imagen de un mundo con gran calidad plástica. Su huella es amplia y en ocasiones muy visible en las generaciones posteriores e incluso, de manera difusa, la hallaríamos en artistas de otras tendencias.

Hecho nuevo y decisivo, que esta exposición subraya, es que estos artistas, como muchos otros, no se han limitado a venir a Europa sólo para ver, empaparse de vieja y nueva cultura, sino que, lo pretendieran o no —y resultaría más significativo que no lo pretendieran—, se han quedado. Sus obras podemos contemplarlas exclusivamente como valiosas creaciones plásticas. Pero no es esto lo que, en último término, importa en este caso. Se trata fundamentalmente, como indicaba al principio, de ese otro valor de su origen común y de su actual europeidad. Muchos de estos artistas cuentan hoy entre los más importantes en un panorama internacional en el que las fronteras parecen borrarse —aunque con la amenaza de que surjan otras nuevas— y todos tienen obras de calidad que han merecido la atención de los organizadores. Apreciemos lo que estas obras tienen de creación plástica independiente y con valores propios, pero tengamos presente, antes de entrar en la exposición y al salir de ella, cuál es su origen último y cuál la circunstancia en que se han producido.

JOSÉ CORREDOR-MATHEOS
Barcelona, 26 de diciembre de 1991

¹ *Las grandes corrientes de la pintura contemporánea*, «El Correo de la UNESCO», París, julio de 1984.

² *Investigación plástica argentina*, Catálogo de la exposición Arte Argentino Contemporáneo. Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid, salas de la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, mayo-julio de 1976.

ARDEN QUIN, TOMÁS
BARCALA, WASHINGTON
BOLÍVAR
CAPOZZOLI, GLAUCO
COURT, PATRICIO
DEMARCO, HUGO
FERNÁNDEZ MURO, JOSÉ ANTONIO
FONTANA, LUCIO
GAMARRA, JOSÉ
GARCÍA ROSSI, HORACIO
GRILO, SARAH
JONQUIÈRES, EDUARDO
LE PARC, JULIO
LÓPEZ OSORNIO, CÉSAR
MATTA
MAZA, FERNANDO
RASSKIN, ABEL
REY, FLORA
SEGUÍ, ANTONIO
SILVA, JULIO
SOTO, J. RAFAEL
STROCEN, STEFAN
TOMASELLO, LUIS
TORRES AGÜERO, LEOPOLDO
TORRES-GARCÍA, JOAQUÍN

Galleria Sincron, Brescia (con Morisson).
Art Stable, Amsterdam (con Demarco, Fabra, Sobrino).
Musée Départemental des Vosges, Epinal (con Agostini, Biasi, Gard).

- 1983 Galleria il Nome, Vigevano (con Morisson).
1984 Centro Steccata, Parme (con Agostini).
Espace Latino-Americain, París.
1985 Moris Gallery, Tokio.
Galleria San Biagio, Matera.
Galleria Sincron, Brescia.
1986 La Galerie d'Art, Orly.
1987 Expo-arte Bari'87, Stand Galleria San Biaggio, Bari.
Galleria Vismara, Milán.
Galleria Ariete, Lecco.
1988 Galerie Alexandre De La Salle, Saint Paul de Vence.
1989 Galleria Sincron, Brescia.
Studio F22, Palazzollo sull'Oglio, Brescia.
Galleria Nuevo Spazio, Como (Italia).
1990 Galerie St. Charles de Rose, París.
Galería Van Eyck, Buenos Aires.
Galleria Sincron, Brescia (Italia).
Tokio Art Expo, Stand.
Personal Galería St. Charles de Rose.

García Rossi ha participado en innumerables exposiciones colectivas en galerías, museos e instituciones oficiales y privadas.

COLECCIONES PÚBLICAS

Albright Knok Art Gallery, Buffalo (USA). Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires. Musée d'Art Moderne, París (con el GRAV). Museo dell'Università di Parma. Fonds National d'Art Contemporain (I), París. Hirschorn Museum, Washington D.C. Comune di Faenza. Museo de La Plata. Museo del Banco de Quito. Museo de Arte Moderno, Asunción. Museo Umbro Apollonio, S. Martino di Lupari. Museum Ottendorf. Museo Civico di Sassoferrato. Museo Civico di Macerata. Casa de Las Américas, La Habana. Fonds National d'Art Contemporain (II), París. Museo de Arte Latinoamericano de Managua. Museo de Bellas Artes, La Habana. Museo del Banco Central, Quito. Pinacoteca del Banco Central, Guayaquil. Collection Banco de Udine. Centro Wifredo Lam, La Habana. Musée des Arts, Cholet. Museo Nacional del Grabado, Buenos Aires. Museum de Taiwan.

OBRAS EN COLECCIONES DE:

Alemania, Argentina, Bélgica, Holanda, Chile, Ecuador, España, Francia, Italia, Japón, Paraguay, Suiza, Venezuela, Estados Unidos.

GRILO, SARAH



Dice Borges que «las proezas más claras pierden su lustre si no se las amoneda en palabras». Podría decirse que la obra de arte, una vez conseguida, es, en cierto modo, la proeza del artista. Sin embargo, cuando se nos pide que hablemos sobre ella sabemos que las palabras mejor acuñadas apenas podrían sugerir aproximaciones, porque la obra se expresa sólo en sí y por sí misma. De las múltiples facetas que conforman la personalidad hay una que en el artista es compulsiva: su deseo de manifestarse inventando lo inexistente. Sea en música, literatura o artes plásticas, intervienen en la realización de sus inventos su sensibilidad, su intuición y su inteligencia. Su trabajo está en permanente análisis y autocrítica mientras lo realiza. Acabada la obra no procede su propio juicio. Está ahí para ser juzgada por quien la lee, la escucha o la contempla.

SARAH GRILO

INSCRIPCIONES SOBRE EL MURO

Sarah Grilo elige una de las maneras posibles de pintar el inconsciente: inscripciones, carteles, grafismos, escrituras que se superponen y se borran y luego reaparecen, como capas de tiempos sucesivos y simultáneos. Sus obras sugieren el mismo esquema escriturario sobre fondos difusos. Cada cuadro revela zonas neurálgicas donde se concentran las líneas o figuras que son letras y números. Pero como revés de trama, lo que podría verse como paisaje del inconsciente se vuelve una recorrida interminable por calles y pasajes de muros deslavados, reescritos mil veces. Rastros de historias personales y sociales u obscenamente privadas, las paredes son también un archivo incompleto, como el de la memoria que selecciona, adorna, acumula o borra sin que nadie pueda evitarlo.

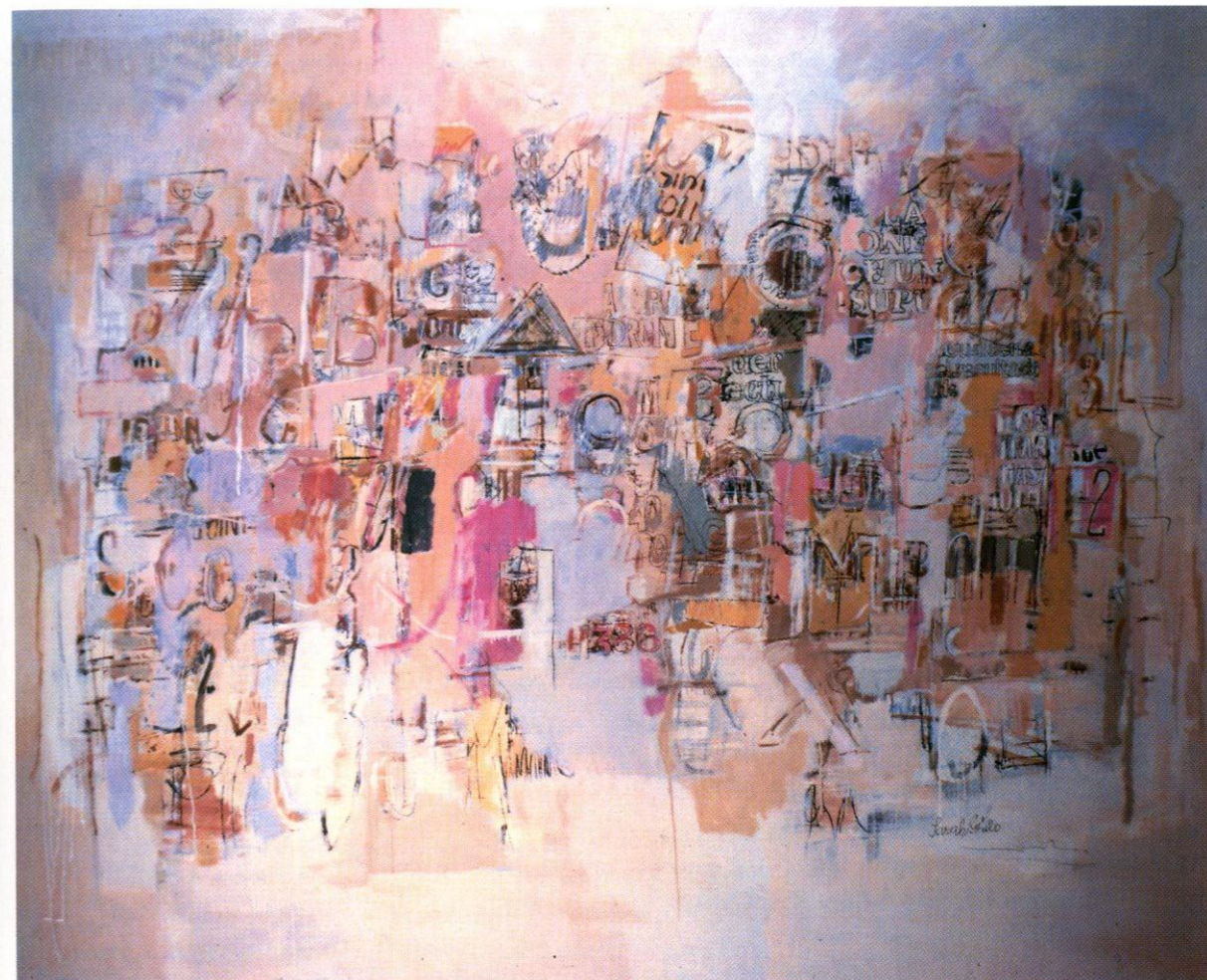
FABIÁN LEBENGLIK

VERDE LUMINOSO, 1991



ÓLEO / TELA 162x200 CM

LA ESQUINA ROSADA, 1991



ÓLEO / TELA 162x200 CM

BIOGRAFÍA

Nace en Buenos Aires, donde realizó sus estudios de pintura con el pintor español Vicente Puig.

En 1943 presenta por primera vez una obra suya en la exposición-homenaje a su maestro en la Galería Witcomb de Buenos Aires.

Vive en España y Francia de 1948 a 1950. Por iniciativa del escultor Angel Ferrant y del pintor Matías Goeritz hace su primera exposición individual en la Galería Palma de Madrid.

Regresa a Buenos Aires en 1950.

En 1952, a iniciativa del crítico de arte Aldo Pellegrino, se forma el Grupo de Artistas Modernos que integran siete pintores y dos escultores. Expone en la Galería Viau, en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro y en el Stedelijk de Amsterdam. El Grupo se disuelve con la partida de uno de sus integrantes, Tomás Maldonado, a Alemania y posteriormente, en 1957, Fernández-Muro y Sarah Grilo a Francia.

En París asiste a las clases del profesor Pierre Francastel en la Sorbona y visita los más importantes museos de Francia, Italia, Suiza, Bélgica, Holanda, Inglaterra y la costa Este de los Estados Unidos.

Regresa a Argentina, donde permanece hasta 1962, en que obtiene la Beca de la John Simon Guggenheim Foundation de Nueva York.

En 1968 los críticos de arte Jean Clarence Lambert, Cirici Pellicer y Dicken Castro le otorgan un Premio Adquisición en la I Bienal Iberoamericana de Pintura que se realiza en Medellín (Colombia).

Residió en Nueva York desde 1962 a 1970, en que se trasladó a España.

Actualmente vive en Madrid y en París.

EXPOSICIONES INDIVIDUALES.

- 1949 Galería Palma, Madrid.
- 1950 Galería Viau, Buenos Aires.
- 1955 Galería Krayd, Buenos Aires.
- 1956 Museo Municipal de Córdoba, Argentina.
- 1957 Pan American Union, Washington D.C.
Roland de Aenlle Gallery, Nueva York.
- 1958 Galería Bonino, Buenos Aires.
- 1961 Galería Bonino, Buenos Aires.
- 1963 Instituto de Arte Contemporáneo, Lima.
Obelisk Gallery, Washington D.C.
Bianchini Gallery, Nueva York.
- 1967 Byron Gallery, Nueva York.
- 1971 Galería Iolas-Velasco, Marbella.
- 1972 Galería Juana Mordo, Madrid.
- 1976 Galería Ruiz-Castillo, Madrid.
- 1978 Galería Art, Buenos Aires.

1985 Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid.

1990 Fundación San Telmo, Buenos Aires.
Galería de Arte Contemporáneo, Buenos Aires.
Galería Jacques Martínez, Buenos Aires.

PRINCIPALES EXPOSICIONES COLECTIVAS

- 1952 International Contemporary Exhibition, Nueva Delhi.
- 1953 Grupo de Artistas Modernos, Galería Viau, Buenos Aires.
Museu de Arte Moderna, Río de Janeiro.
Stedelijk Museum, Amsterdam.
II Bienal de São Paulo.
- 1956 XXVIII Bienal de Venecia.
- 1958 Pittsburg International, Carnegie Institute.
Feria Internacional, Bruselas.
- 1959 Colección de Arte Interamericano, Museo de Bellas Artes, Caracas.
The United States Collects Pan American Art, Art Institute, Chicago.
- 1960 Exhibición Internacional de Arte Moderno, Museo de Arte Moderno, Buenos Aires.
Cinco Pintores Argentinos, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.
Museu de Arte Moderna, Bahía.
Permanent Collection of Contemporary Art of Latinamerica, Pan American Union, Washington D.C.
- 1961 «Latin America: New Departures», Institute of Contemporary Art, Boston. Time & Life Building, Nueva York.
Premio Instituto Di Tella, Buenos Aires.
- 1963 «Arte de América y España», Madrid.
«Adquisiciones y Donaciones de Amigos del Museo», Museo de Bellas Artes, Caracas.
- 1964 «Latin American Art Today», Trinity School, Nueva York.
«Painters resident in the U.S.A. from the Latin Americas», Institute of Contemporary Art, Washington D.C.
«Magnet: New York», Galería Bonino, Nueva York.
«New Art from Argentina», Walker Art Center, Minneapolis. The Akron Art Institute, Atlanta.
- 1965 The University Art Museum, University of Texas, Austin.
«Contemporary American Painting and Sculpture», University of Illinois, Kranner Art Museum.
- 1966 «Art of Latin America since Independence», Yale University Art Gallery. Art Museum University of Texas, Austin.
«Argentina en el mundo», Instituto Di Tella, Buenos Aires.
«Women in Contemporary Art», Duke University, Durham.
- 1967 «Latin American Art», Pennsylvania Academy of Fine Arts, Philadelphia.
- 1968 «Expo 68», San Antonio, Texas.
I Bienal Interamericana, Medellín.
- 1971 «Argentinische Kunst del Gegenwart», Kunsthalle, Basilea. Galerie Christoph Dürr, Munich.
- 1972 Rheinisches Landesmuseum, Bonn, Kuntshaus, Hamburgo.
- 1974 «Mujeres ante el Arte», Galería Iolas-Velasco, Madrid.
- 1976 «Aesthetics of Graffiti», San Francisco Museum of Modern Art, California.
- 1982 «Droits Socialistes de l'Homme», Grand Palais, París.
- 1983 «100 Artistes de l'Amérique Latine», Centre Culturel de Compiègne.
- 1984 «Mujeres en el Arte Español», Centro Cultural del Conde Duque, Madrid.

- 1986 «Más allá del Río de la Plata», Palacio de Congresos y Exposiciones, Madrid.
- 1987 «The Latin American Presence in the United States: 1920-1970», Bronx, Museum of the Arts, Nueva York.
- 1989 «The Latin American Presence in the United States», The Bronx Museum, Nueva York. Museum of Arts, San Diego
- 1991 «Pinturas de los 60», Galería Jacques Martínez, Buenos Aires.

COLECCIONES PÚBLICAS

Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires. Stedelijk Museum, Amsterdam. Museo Municipal, Buenos Aires. Museo Municipal de Córdoba, Argentina. Museo de Arte, Cartagena, Colombia. Museo de Bellas Artes, Caracas. Instituto de Arte Contemporáneo, Lima. Museo de Arte Contemporáneo de América Latina, Washington D.C. The Nelson Rockefeller Collection, Nueva York. University of Texas Art Museum, Austin. Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico. Fundación Coltejer, Medellín. Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid. Museo de Arte Abstracto, Cuenca. Museo Internacional de Arte Contemporáneo, Lanzarote. Museo Salvador Allende. The Chase Manhattan Bank Art Collection, Nueva York. Museo De Arte Contemporáneo, Almería. Museo de Arte Contemporáneo, Buenos Aires.