

Por un arte ESENCIAL

Abolida toda figuración

romántico-naturalista

Por una invención REAL!

PDF released for review purposes only
Not for publication or wide distribution

PDF released for review purposes only
Not for publication or wide distribution

editado por
inés katzenstein
maría amalia garcía

con
karen grimson
michaëla de lacaze

sur moderno

recorridos de la abstracción
donación patricia phelps de cisneros

The Museum of Modern Art
Nueva York

LÁMINA 1

Mira Schendel (brasileña, nacida en Suiza, 1919–1988). Sin título. 1964.
Óleo y témpera sobre cartón de montar y madera, 147 × 114 × 2 cm.
The Museum of Modern Art, Nueva York. Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund en honor de Andrea y José Olympio Pereira



Índice

7

prefacio

glenn d. lowry

11

introducción

inés katzenstein y maría amalia garcía

19

una conversación con patricia phelps de cisneros

glenn d. lowry

25

obras como artefactos, obras como manifiestos

láminas

100

cuerpos de/o cosas

irene v. small

108

modos de persistencia: conexiones entre el invencionismo y el neoconcretismo

maría amalia garcía

118

entre la pared y la ciudad: la contingencia local de la abstracción geométrica

mónica amor

129

lo moderno en tanto abstracto

láminas

188

una conversación con luis perez-oramas

inés katzenstein

201 lista de obras

214 bibliografía selecta

218 créditos de los préstamos a la exposición

219 agradecimientos

224 consejo directivo del museo de arte moderno

LÁMINA 2

Willys de Castro (brasileño, 1926–1988).
Pluriobjeto. 1980. Lámina de cobre sobre
madera, 182 × 7 × 7 cm. The Museum of Modern
Art, Nueva York. Donación de Patricia Phelps
de Cisneros a través del Latin American and
Caribbean Fund en honor de Barry Bergdoll



prefacio

Sur moderno: Recorridos de la abstracción celebra la donación de 145 obras de la Colección Patricia Phelps de Cisneros al Museo de Arte Moderno de Nueva York. La Colección Cisneros de Arte Moderno en el MoMA se distingue no solo por la presencia en ella de obras maestras indiscutibles, sino también, y sobre todo, por su coherencia y exhaustividad. Este caudal de abstracción geométrica de mediados de siglo, que Patty Cisneros recopiló con pasión y rigor, transitó en las últimas décadas por América Latina, Estados Unidos y Europa desmintiendo viejos estereotipos y creando conciencia acerca de los procesos y las ideas que subyacen a una modernidad latinoamericana inmensamente rica. Por primera vez, se muestra ahora en el Museo una amplia selección de estas obras de arte como un conjunto organizado en torno a una visión curatorial unificadora.

La donación es la culminación del compromiso de Patty Cisneros con el Museo de Arte Moderno, que se inició en 1981. Desde entonces, Patty encabezó un esfuerzo destinado a aumentar la visibilidad del arte latinoamericano en el mundo entero —esfuerzo al cual el Museo, por su interés de larga data por el arte de la región, se asoció con entusiasmo—. *Sur moderno* celebra así públicamente el arte que ella defendió con tanto ardor desde sus comienzos en el coleccionismo y, al mismo tiempo, sus numerosos roles en el Museo de Arte Moderno como filántropa, como miembro muy activa del consejo y de diversos comités, y como amiga. No solo facilitó el proceso continuo de adquisición de arte latinoamericano por parte del Museo —a

través de sus generosas donaciones de obras, su apoyo financiero incondicional y su renovadora creación del Fondo Latinoamericano y del Caribe y ahora del Instituto Cisneros de Investigación para el Estudio del Arte de América Latina—, sino que sus esfuerzos visionarios nos han dado la posibilidad de contar la historia del arte moderno desde una perspectiva descentralizada y alternativa.

Sur moderno presenta uno de los capítulos más ambiciosos y originales de esa historia, que abarca las indagaciones de los artistas concretos, neo-concretos y cinéticos de Argentina, Uruguay, Brasil y Venezuela. Estas investigaciones artísticas impulsaron una transformación radical de la condición de objeto de las obras de arte, así como un replanteamiento de mayor alcance aún que se hizo evidente en la arquitectura y el diseño, forjando la imagen moderna de ciudades como Buenos Aires, Montevideo, Río de Janeiro, San Pablo y Caracas. Esta noción de transformación moderna, hilo conductor que recorre toda la exposición, se manifiesta claramente en muchas de las obras que forman parte de la donación, así como en los materiales documentales que enlazan las obras con las tradiciones, los contextos y los debates locales.

Sur moderno, la exposición inaugural de Inés Katzenstein como curadora de arte latinoamericano del MoMA y como primera directora del Instituto Cisneros de Investigación, en colaboración con la académica argentina María Amalia García, se organiza principalmente en torno a la donación Cisneros. Vale destacar

LÁMINA 3

Hélio Oiticica (brasileño, 1937–1980).

Relevo neoconcreto (*Relieve neoconcreto*). 1960.

Óleo sobre madera, 96 × 130 cm. The Museum of

Modern Art, Nueva York. Donación de Patricia

Phelps de Cisneros en honor de Gary Garrels



que incluye también varias obras que ya formaban parte de la colección del MoMA y que, puestas en diálogo con las obras de la donación, revelan algunas de las referencias fundamentales que fueron decisivas para la modernidad latinoamericana. El diálogo constituye una muestra de las abundantes posibilidades que esta reciente adquisición abre para nuestra colección, al ampliar el mapa de la abstracción, al señalar una mayor complejidad de sus fuentes y resultados, y al permitir que el público del Museo descubra la vitalidad de los artistas latinoamericanos.

La donación de Patty es transformadora para el Museo y, al mismo tiempo, nos enseña a ser modestos. Nos hace estar más atentos al arte de otras partes del mundo, y a historias y debates erróneamente omitidos por narrativas anteriores. La llegada de estas obras fortalece nuestro compromiso histórico de aprender sobre el arte de América Latina, poner en cuestión las historias dominantes y ensanchar nuestros horizontes estéticos.

Por su aporte para el financiamiento de la exposición, estamos sumamente agradecidos con Agnes Gund y los principales patrocinantes del Fondo Anual de Exposiciones del Museo de Arte Moderno: la Sucesión Ralph L. Riehle, Alice y Tom Tisch, el Fondo Mimi y Peter Haas, Brett y Daniel Sundheim, Karen y Gary Winnick, el Fondo para Exposiciones de Marella y Giovanni Agnelli, y Oya y Bülent Eczacıbaşı.

Glenn D. Lowry

Director David Rockefeller

The Museum of Modern Art, Nueva York

LÁMINA 4

Gerd Leufert (venezolano, nacido en Lituania, 1914–1998).
Listonado (ventana). 1972. Acrílico sobre madera, 90 × 80 × 8 cm.
The Museum of Modern Art, Nueva York. Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund en honor de Jimmy Alcock



introducción

inés katzenstein
maría amalia garcía

La exposición *Sur moderno: Recorridos de la abstracción* —donación Patricia Phelps de Cisneros recupera el pasado vanguardista de la posguerra en Sudamérica y presenta las principales transformaciones artísticas y culturales impulsadas por los movimientos constructivos —es decir, de arte abstracto, invencionismo, arte concreto, neoconcretismo y arte cinético— en Uruguay, Argentina, Brasil y Venezuela, entre las décadas del 40 y del 70. Estos movimientos reelaboraron y relanzaron las conquistas de la vanguardia europea con el fin de promover una transformación social y cultural que implicara una modernización de la región. Motivados por el rechazo del arte figurativo, estos grupos de artistas hicieron del lenguaje de la abstracción su programa, con miras a un cambio radical que empezó necesariamente por el objeto artístico y que debía proyectarse al entorno material y político de toda la sociedad.

Si bien la exposición presenta las búsquedas y desafíos específicos de distintos grupos de artistas que trabajaban en ciudades como Montevideo, Buenos Aires, San Pablo, Río de Janeiro y Caracas, propone a la vez una lectura integradora de los procesos constructivos en América del Sur. En este sentido, *Sur moderno* postula la importancia central del concepto de transformación para todo el trabajo artístico de la región, vuelve visibles las interacciones e intercambios entre los escenarios artísticos de las distintas ciudades, y recupera las inspiraciones locales que atravesaron varias de estas búsquedas (figs. 1–4).

Los términos “sur” y “moderno” usados en el título de esta exposición representan un binomio geopolítico sumamente

connotado: la geopolítica caracterizada por los puntos cardinales norte y sur estuvo en constante discusión en la Sudamérica moderna. Desde la revista literaria *Sur* de Victoria Ocampo, al mapa invertido de Sudamérica de Joaquín Torres-García (ver p. 113) y su manifiesto “La Escuela del Sur”, se llamaba de diversas formas a la reinención (y subversión) de lo moderno desde el Sur. El Sur no es, entonces, un punto de destino, sino una perspectiva desde la cual transfigurar y transformar los términos de la modernidad europea.¹

El concepto de transformación, alrededor del cual está organizada la exposición, implica tanto la reinención material de obras de arte en tanto emergentes de un cambio social aun sin realizar, como la proyección de formas modernas al contexto humano. Así mismo, *Sur moderno* presenta estos proyectos artísticos como parte de una modernidad que elaboró las referencias europeas a través de intercambios regionales: los puntos de contacto entre Montevideo y Buenos Aires en torno a la figura de Joaquín Torres-García; la profusión de contactos entre artistas concretos argentinos y brasileños a través de viajes, revistas y exposiciones; y la oportuna conexión entre la vanguardia invencionista argentina y los comienzos de la abstracción en Caracas. Además, la exposición propone varias lecturas que reconectan la obra de los artistas modernos con referencias locales: por ejemplo, el impacto de las antiguas civilizaciones americanas en la región rioplatense, y la adopción del carnaval y de la cultura popular brasileña en la obra de Hélio Oiticica, así como las relaciones entre los tejidos indígenas de la cuenca del Orinoco (fig. 5) y las indagaciones cinéticas de Jesús Rafael Soto.

FIGURAS 1, 2
Portada y "Manifiesto Invencionista",
Arte Concreto Invención, no. 1, agosto
de 1946, Buenos Aires, página 8.
The Museum of Modern Art Library,
Nueva York



FIGURAS 3, 4
Portada y "Manifiesto Invencionista",
Joaquim, no. 9, marzo de 1947, Curitiba,
Brasil. Colección privada



En este sentido, *Sur moderno* desafía la idea de que la modernidad sudamericana fue un producto exclusivo de influencias y modelos europeos, y aspira a reconocer la complejidad de esa modernidad postulando la influencia de elementos vernáculos en el desarrollo del arte moderno. A través de la presentación de una gama de materiales de archivo que amplían las narrativas aceptadas, buscamos agrietar una lectura universalista y por ende descontextualizada del proyecto moderno en Sudamérica. Creemos que solo a través de una lectura compleja de tradiciones y objetos se podrán reavivar nuestros recuerdos de lo nuevo.

La exposición está dividida en dos secciones principales. La primera, "Artworks as Artifacts, Artworks as Manifestos" ("Obras como artefactos, Obras como manifiestos") presenta el gran arco de experimentación que puso su foco en la reinención material de las obras de arte como parte de un proyecto que fue tanto estético como político. La segunda sección, "Modern as Abstract" ("Lo Moderno en tanto abstracto") presenta el proceso que tuvo lugar alrededor de los años 50 y a través del cual el lenguaje abstracto se estableció como sinónimo del arte moderno. Estas imágenes abstractas encontraron en el diseño y la arquitectura un espacio privilegiado para obrar en la transformación de su entorno.

Sur moderno presenta, por primera vez, una selección del extraordinario grupo de obras que Patricia Phelps de Cisneros donó al MoMA entre 1997 y 2016. La donación, que ha tenido un tremendo impacto en la colección del Museo, constituye la

recopilación más sobresaliente de lo que fue tal vez la época de mayor intensidad, coherencia y originalidad de la historia del arte sudamericano del siglo XX. Al lado de más de noventa obras de la donación Cisneros, la exposición incluye otras obras de la colección del MoMA, con el objetivo de enmarcar la perspectiva sudamericana en el contexto de las discusiones internacionales sobre el arte moderno. Con una extensa selección de materiales de archivo, como manifiestos, revistas, catálogos, fotografías y afiches, la exposición se propone contextualizar los procesos culturales en los cuales se inscribieron dichas producciones. Para darle al lector un contexto más amplio, incluimos en este catálogo obras de la donación Cisneros que no forman parte de la exposición.

La publicación se inicia con una conversación entre Patricia Phelps de Cisneros y el director del Museo, Glenn D. Lowry, en la que recapitulan el desarrollo de la colección y la paulatina internacionalización del proyecto, así como las formas destacadas en que Patricia Phelps de Cisneros ha abogado por la inclusión del arte latinoamericano en las galerías del MoMA y en sus programas. El libro también incluye una conversación entre Inés Katzenstein, actual curadora de arte latinoamericano del MoMA, y Luis Pérez-Oramas, quien además de desempeñarse como curador de arte latinoamericano del MoMA entre 2003 y 2017, fue uno de los principales curadores en la formación de la colección Patricia Phelps de Cisneros. El volumen se completa con ensayos de eminentes especialistas sobre distintos aspectos de las obras.

obras como artefactos, obras como manifiestos

La primera sección de la exposición presenta un grupo de obras cuyas transformaciones en el formato o en los materiales manifiestan una ruptura con las categorías conocidas de pintura y escultura. La incisión y el pliegue de las superficies, la reinención del marco, la experimentación al servicio de los juegos ópticos y la subversión de la autonomía de la obra son solo algunos de los enfoques que revelan la crisis del objeto artístico en América Latina durante la segunda mitad del siglo XX. Las piezas arriesgan así su estatuto de "obra artística" para enfatizar su aspecto de "artefactos", "construcciones", "cosas".² Son objetos en tránsito: en la medida en que se transforman, invitan al espectador a volverse participantes de una experiencia que ya no es exclusivamente contemplativa. Nacidas en el contexto cultural de la posguerra, y decididas, según palabras de los propios artistas, a dejar atrás "toda melancolía",³ estas obras fueron concebidas como manifiestos de un presente que solo se podía anunciar a través de una afirmación de lo nuevo.

En "Obras como artefactos, Obras como manifiestos", agrupamos las piezas en torno a tres grandes núcleos: "Cuts and Folds" ("Cortes y pliegues"), "A Revolution of Limits" ("Una revolución de los límites") y "Unsteady Optics" ("Ópticas inestables"). Las obras de "Cortes y pliegues" representan algunas de las ideas más ejemplares propuestas por el neoconcretismo brasileño: incisiones y dobleces en la superficie de las obras, énfasis en los bordes de las piezas, y objetos manipulables fueron algunos de los gestos desarrollados por artistas vinculados al neoconcretismo, dirigidos todos a activar la

experiencia sensorial del espectador a través de interacciones físicas e imaginarias con objetos que solo se podían experimentar a través de esa interacción. En el manifiesto neoconcreto, los artistas afirmaban su intención de superar el modelo del arte concreto —al que consideraban dominado por el racionalismo científico— hacia una nueva experiencia de las obras que pudiera integrar la expresión y el cuerpo como partes constitutivas del acto creativo. En la versión impresa del Manifiesto Neoconcreto, publicada a doble página por el *Jornal do Brasil* en 1959, la relación entre texto e imagen daba la clave de estas ideas: en la página izquierda (lámina 17), Antoine Pevsner, Max Bill, Josef Albers y Kazimir Malevich eran los puntos de referencia en torno a los cuales se reformulaba la indagación artística del nuevo momento; en la página contigua, los artistas brasileños Franz Weissmann, Amílcar de Castro, Lygia Clark y Lygia Pape renegociaban aquella productiva herencia constructiva.

La inclusión en esta sección de las obras *Construcción espacial no. 12*, c. 1920 (lámina 26) de Aleksander Rodchenko y *Relieve-escultura suprematista*, años 1920 (lámina 64), de Ivan Puni permite subrayar la influencia trascendente del constructivismo ruso en el arte de los sudamericanos. El llamado de los constructivistas a trabajar con el espacio real y los materiales reales tuvo resonancias en toda la región. Los movimientos constructivos de América del Sur compartían todos la eliminación de las distinciones tradicionales entre pintura y escultura, el carácter antiilusionista de la obra y el tratamiento de los materiales. Los artistas rusos también fueron una fuente de inspiración especialmente importante para los

FIGURA 5
Anónimo (pueblos Guahibo/Hiwi).
Cesto *waha*. Sin fecha. Corteza de
bambú, enredadera mamure, fibra de
curagua, tintura vegetal, diámetro:
41 cm, profundidad: 9 cm. Colección
Patricia Phelps de Cisneros



FIGURA 6
Portada y contraportada del catálogo de
la exposición *Le Mouvement*, Galerie
Denise René, 1955. The Museum of
Modern Art Library, Nueva York



invencionistas argentinos, cuya lectura del arte moderno estuvo atravesada por la teoría marxista: los grupos artísticos que se nutrieron de la revista *Arturo* (cuyo primer y único número se publicó en Buenos Aires en 1944) compartían como un eje central la idea de eliminar las formas alienadas de la cultura burguesa y crear objetos transformadores de conciencia.

Precisamente en ese momento vieron la luz las ideas centrales en torno a las cuales se organiza el núcleo “Una revolución de los límites”. Aquí los quiebres tienen una presencia literal y contundente a través de los marcos irregulares que los artistas de Buenos Aires y Montevideo crearon mientras desarrollaban su trabajo en el contexto de las ideas formuladas en *Arturo*. Las obras que produjeron abandonaban la estructura rectangular tradicional para adaptar los límites de la pintura a su composición interna. Para Rhod Rothfuss, el artista que concibió esa idea, una pintura debía ser algo que empieza y termina en ella misma, sin la interrupción de una estructura prefijada como el marco ortogonal/tradicional. Las configuraciones de formas y colores resultantes, concebidas como superadoras de las conquistas de las vanguardias europeas, buscaron constituirse como modelos de un proyecto revolucionario. Los marcos irregulares fueron las manifestaciones centrales de grupos como Arte Madí, Asociación Arte Concreto-Invención y Perceptismo. El ensayo de María Amalia García en este catálogo ofrece una interpretación sobre las interconexiones entre las investigaciones de la llamada vanguardia invencionista rioplatense y el neconcretismo carioca.

Las experimentos perceptivos de los artistas concretos de San Pablo y de los artistas cinéticos venezolanos están en el centro de “Ópticas inestables”. En el caso de los brasileños Hermelindo Fiaminghi, Geraldo de Barros y Judith Lauand está en juego una experiencia que explora y estimula nuestras capacidades de percepción visual. El manifiesto del grupo paulista Ruptura propugna el movimiento como una experiencia que tiende a la “renovación de los valores esenciales del arte visual”.⁴ La investigación sobre las capacidades visuales humanas se volvió aún más extrema en el caso de los artistas venezolanos cuyas prácticas acarrearán una verdadera reinención técnica del soporte del cuadro con el fin de provocar vibración e inestabilidad. Soto y Carlos Cruz-Diez son los artistas que se centraron más atentamente en estos problemas — en la obra de Soto, a través de tramas de líneas periódicas (fondo *moiré*) y superficies de acrílico, y en la de Cruz-Diez a través de delgadas tiras de cartón (o materiales plásticos, como acrílico o PVC) adheridas perpendicularmente al soporte, con las caras pintadas de distintos colores—. Estas estrategias materiales tenían como resultado una imagen ilusoria y desmaterializada, desplazada del objeto a la retina del espectador.

También incluimos en este núcleo obras de Piet Mondrian, que tuvo un gran impacto en el desarrollo de la abstracción en América Latina a través de la profusa circulación de imágenes de su obra en revistas y catálogos ávidamente consumidas por los artistas de esta exposición. Si *Composition en blanc, noir et rouge* (*Composición en blanco, negro y rojo*, 1936; lámina 140) reproducida en *Arturo*, funcionó como piedra

de toque para la opción superadora que proponía el marco irregular, *Broadway Boogie Woogie* (1942–43; lámina 43), con su dinamismo y su oscilación, fue el chispazo que inspiró las investigaciones del cinetismo (especialmente para Soto, que buscó ir más allá y poner en movimiento la obra de Mondrian).⁵ “Ópticas inestables” también da cuenta, a partir a la vez de documentos y de obras, del desarrollo parisino del arte cinético, con especial énfasis en la paradigmática exposición *Le Mouvement* en la Galería Denise René en 1955 (fig. 6). Como ejemplo, incluimos una obra de Soto y otra del artista suizo Jean Tinguely, exhibidas ambas en esa muestra.

lo moderno en tanto abstracto

La segunda sección de la exposición, “Modern as Abstract”, reúne piezas que presentan composiciones e intereses recurrentes en las producciones de los artistas abstractos. Son ejemplos de cristalización de los principales procedimientos compositivos del arte moderno, como las operaciones de síntesis, condensación y geometrización. Desde los cuadros con cuadrículas y retículas, los principios formales de la modernidad se fueron derramando sobre los objetos más cotidianos —los manteles, las sillas, o incluso las ciudades—. La sección busca exponer ese sustrato irreductible y común de la modernidad que se diseminó por las metrópolis sudamericanas a partir de la década del 50.

El primer núcleo de la sección, titulado “A Modern Worldview” (“Una cosmovisión moderna”), reúne obras pictóricas, producciones de

diseño (muchas provenientes de la colección del MoMA) y fotografías de los dos proyectos más importantes de la llamada “síntesis de las artes” en la región: la Ciudad Universitaria de Caracas, y Brasilia, la nueva capital de Brasil inaugurada en 1960. La síntesis o integración de las artes fue un proyecto que, anclado en los ideales totalizadores de las vanguardias históricas, tuvo un momento de apogeo en el panorama de la reconstrucción de posguerra en Europa, y un significativo impacto entre los intelectuales sudamericanos, así como en las políticas públicas de esta región. El proyecto de Carlos Raúl Villanueva en Caracas y el desarrollo urbano y edilicio brasileño orientado hacia la construcción, que enfatizaban ambos de manera semejante la dimensión plástica de la arquitectura, constituyen paradigmas de dicho proceso. Artistas y arquitectos se reconocieron unos a otros como aliados en un momento en el cual “proyectar” y diseñar un cuadro o una ciudad implicaba operaciones e ideales compartidos. El ensayo de Mónica Amor en el presente catálogo da cuenta de las promesas y avatares que la utopía totalizadora tuvo en el contexto del entorno sudamericano.

El núcleo “Shaking Up the Grid” (“Agitando la cuadrícula”) cierra la exposición presentando obras que implican una reflexión crítica sobre la cuadrícula como una figura y un modelo de organización racional. La retícula fue uno de los temas de experimentación centrales de la abstracción geométrica: su resistencia a la representación y a la jerarquía compositiva era un ejemplo de la apuesta por un nuevo comienzo, de la aspiración a un grado cero

FIGURA 7
Eugenio Espinoza (venezolano, nacido en 1950) y Claudio Perna (venezolano, nacido en 1950) y Claudio Perna (venezolano, nacido en Italia, 1938–1997). Sin título (Parte de *La cosa*). 1972. Copia en gelatina de plata, 20,3 x 25,4 cm. The Museum of Modern Art Library, Nueva York



de la imagen. Los artistas sudamericanos utilizaron la cuadrícula sin dejar de cuestionar las implicaciones de racionalidad y control que tenía, sacudiéndola y socavándola a través de distintas operaciones de expansión, irregularidad y elasticidad que terminaron, en muchos casos, comprometiendo su propia definición. Las obras de Gego y de Hélio Oiticica marcaron un punto de crisis para el consenso en torno a la abstracción en América del Sur. En su ensayo en esta publicación, Irene V. Small examina las relaciones y las tensiones de la abstracción, en particular con respecto a los cuerpos.

La cuadrícula no solo aparece al final de la exposición, sino que está, por supuesto, presente desde el comienzo. La obra de Mira Schendel *Sin Título* (1964; lámina 1), ubicada a la entrada de la muestra, desmantela el cuadro y exhibe su esqueleto —el bastidor—. Es una obra que opera por medio de procesos de sustracción hasta los elementos mínimos del cuadro, haciendo visible su estructura y su reducción cromática. Esta desocultación del cuadro como artificio implica, a nuestro entender, un gesto emancipador. El performance de 1972 de Claudio Perna y Eugenio Espinoza *La cosa (médanos)* (fig. 7), cuyo registro en video cierra la exposición, despliega una acción semejante. Los artistas llevan una tela estampada con una cuadrícula negra sobre fondo blanco a un paisaje de médanos batido por el viento. La acción consiste en sacudir la cuadrícula y soltarla para que se la lleve el viento, liberándola de cualquier arquitectura y de cualquier institución. Los mismos procesos —desmantelamiento, reinención y persistencia— expuestos en la obra de Schendel aparecen aquí erotizados y

reanudados a los cuerpos y al paisaje natural. En la obra de Espinoza y Perna la cuadrícula, elemento canónico del arte moderno, se convierte en un objeto de goce y de interacción real con la naturaleza.

Los distintos enfoques que las obras de esta exposición usan con respecto a la cuadrícula, pueden entenderse como metáforas de las expectativas de progreso, estabilidad y desarrollo que unificaron a la región durante esos años, así como de las contradicciones mismas del proceso que instauró la modernidad. Dichas contradicciones — que precipitaron la crisis de la certeza moderna— abrieron el arte de la región al desafiante proceso de experimentación del arte contemporáneo. La exposición concluye precisamente subrayando ese punto de inflexión, que se manifestó como duda, trasgresión y expansión del lenguaje artístico moderno.

notas

1. El término “sur” tiene connotaciones específicas para las ciencias sociales contemporáneas. Las relaciones planetarias de poder se suelen describir hoy en día distinguiendo entre un Norte global y un Sur global, distinción que reemplaza antiguos conceptos como el de centro-periferia, y abre nuevas posibilidades de dinamismo capaces de cuestionar la rigidez de las estructuras de poder. Nos interesa usar “sur” como un llamado a las resonancias de estos nuevos significados.
2. En el caso del neoconcretismo podemos usar el concepto de *não-objeto* (no objeto) de Ferreira Gullar.
3. Retiro de contraportada, *Arturo* (Buenos Aires, 1944), s.p.
4. Lothar Charroux, Waldemar Cordeiro, Geraldo de Barros, Kazmer Féjer, Leopoldo Haar, Luiz Sacilotto y Anatol Wladyslaw, “Ruptura”, 1952. Traducido en *América fría. La abstracción geométrica en Latinoamérica (1934–1973)*, Fundación March, Madrid, 2011.
5. “Empecé a estudiar el dilema de la abstracción, comenzando con el artista que, en mi opinión, había llegado más lejos por ese camino: Piet Mondrian. Lo primero que probé fue crear una situación dinámica a partir de sus composiciones, sacarlas de su bidimensionalidad”. Jesús Rafael Soto, *Jesús Soto in Conversation with / en conversación con Ariel Jiménez*, Fundación Cisneros, Nueva York, 2011, p. 37.

LÁMINA 5

Lygia Clark (brasileña, 1920–1988).

Contra relevo no. 1 (Contra relieve no. 1). 1958.

Alquídico y nitrato de celulosa sobre madera, 141 ×

141 × 3,3 cm. The Museum of Modern Art, Nueva

York. Donación de Patricia Phelps de Cisneros a

través del Latin American and Caribbean Fund



una conversación con patricia phelps de cisneros

glenn d. lowry

Glenn D. Lowry, Director David Rockefeller del Museo de Arte Moderno de Nueva York, se sentó a conversar con Patricia Phelps de Cisneros, miembro de la Junta Directiva del Museo, y creadora, junto con su esposo Gustavo, de la Fundación Cisneros, sobre su larga asociación con el Museo, su historia como coleccionista de arte y las razones que llevaron a la reciente donación al Museo de la Colección Cisneros de Arte Moderno, así como a la creación en el MoMA del Instituto Cisneros de Investigación para el Estudio del Arte de América Latina.

GLENN D. LOWRY: *¿Cómo se inició tu asociación con el Museo de Arte Moderno?*

PATRICIA PHELPS DE CISNEROS: Fue a principios de la década de 1980, cuando me incorporé al Consejo Internacional del Museo. Nuestro primer viaje, creo, fue a Brasil. Conocía del Consejo y del MoMA porque mi tío abuelo, Alfredo Boulton, había sido presidente del Consejo Internacional de 1970 a 1974.

Cuando Gustavo y yo veníamos a Nueva York, yo siempre visitaba el Museo buscando ver arte de América Latina, y simple y llanamente no había. Luego, en 1993, Waldo Rasmussen, entonces director del Consejo Internacional, organizó una

exposición de arte latinoamericano en el MoMA. La muestra no fue particularmente bien recibida por la crítica de entonces, pero me impactó mucho, y pienso que en realidad tuvo un gran alcance en el mundo, aunque no nos diéramos cuenta. La exposición necesitaba financiamiento, y a pesar de que yo no sabía nada de recaudación de fondos, quería ayudar. Debo de haberle escrito y haber llamado a trescientas o cuatrocientas personas pidiendo donaciones —imagino que hoy lo llamaríamos *crowdfunding*—. En todo caso, me sentí realmente comprometida con que la muestra se hiciera realidad, y aprendí mucho en el proceso.

En esa época debo de haberle llamado la atención a alguien, no sé por qué. El caso es que un día Aggie [Agnes Gund, presidenta emérita de la Junta Directiva MoMA] me invitó a unirme a la Junta Directiva.

GDL: *¿Te sorprendió que te pidieran formar parte de la Junta Directiva?*

PPC: Fue una gran sorpresa para mí, y asumí la responsabilidad. Después de convertirme en consejera, fui nombrada presidenta del Comité de Arquitectura y Diseño, cargo que ocupé durante unos seis años. Luego también presidí el Comité de Conservación, que es un tema que me interesa mucho. El verdadero momento clave fue cuando

tú y yo nos conocimos, cuando te nombraron director. Dejaste muy claro que querías expandir, o, mejor aún, borrar los límites entre el Museo y el resto del mundo.

Recuerdo cuando leía a Alfred Barr en aquellos días [Alfred H. Barr Jr. fue el primer director del MoMA, y ocupó el cargo de 1929 a 1943]. Cada vez que veía la palabra “moderno” en sus textos, la tachaba mentalmente y la cambiaba por “latinoamericano”. Todos sus deseos y frustraciones por hacer que el arte moderno fuera visto, apreciado, estudiado e investigado eran las mismas frustraciones mías con respecto al arte de América Latina. Me identifiqué con su lucha, su manera de pensar, sus estrategias para cambiar la percepción de la gente, y sus palabras fueron una gran inspiración para mí.

GDL: ¿Qué más te motivó?

PPC: Me atrajo mucho la misión educativa del Museo. Recuerdo que los fondos del primer Almuerzo David Rockefeller en el que participé se destinaron al Departamento de Educación. Resulta que esa misma semana pasé por una pequeña exposición de las fotografías de Manuel Álvarez Bravo. Había un grupo de niños pequeños sentados allí. El profesor les hacía preguntas de interpretación que me parecieron muy estimulantes. Me quedé alrededor de media hora. Era una manera diferente de mirar. Fue mi primera experiencia con el programa de Estrategias de Pensamiento Visual [Visual Thinking Strategies], como se llamaba en aquel momento. Me di cuenta entonces de la importancia que le daba el MoMA a la educación, pero también fue una gran ayuda para el trabajo de la Fundación Cisneros, porque siempre estábamos buscando la manera de llevar nuevas ideas educativas a América Latina, en función de nuestra firme convicción de que la educación es la clave de la democracia. Colaboramos con el programa de Estrategias de Pensamiento Visual, y luego desarrollamos nuestra propia versión, llamada Piensa en Arte/Think Art.

GDL: ¿Qué alcance han tenido estos programas?

PPC: Estábamos activos en muchos países alrededor del mundo. El presidente de Costa Rica en aquel entonces quedó tan impresionado con nuestra metodología que pidió que el programa se enseñara en tercero, cuarto y quinto grado en todas las escuelas públicas y privadas del país. Todo eso partió de aquel día en que vi a esos niños en el MoMA mirando la exposición de Álvarez Bravo.

GDL: Pasemos al tema del coleccionismo, lo cual has hecho tan bien. En 1981, cuando te relacionaste por primera vez con el Museo a través del Consejo Internacional, ¿habías empezado ya a coleccionar, o es algo que sucedió después?

PPC: Gustavo y yo nos casamos en 1970, y aunque me interesaba el arte, nunca nos propusimos ser coleccionistas, y ni siquiera teníamos realmente claro lo que implicaba. En Caracas, en ese momento, existía una gran atracción hacia el arte moderno y contemporáneo, y vivíamos a gusto en ese ambiente. Conocimos a muchos artistas, como Jesús Soto y Carlos Cruz-Diez, y siempre me gustó hablar con ellos directamente sobre su trabajo y sus ideas. Sofía Ímber, la fundadora del Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, fue una gran mentora para mí en esos años. Yo iba al museo una o dos veces por semana, y hablábamos de arte sin parar. Ella realmente me enseñó cómo mirar el arte contemporáneo, y su esposo, el gran escritor e intelectual Carlos Rangel, era uno de los mejores amigos de Gustavo.

GDL: ¿Por qué te concentraste en la abstracción geométrica?

PPC: Crecí durante los años 50 en esa gran ciudad moderna, Caracas, y la abstracción geométrica estaba por todas partes. Se sentía como parte de nuestro ADN.

FIGURA 1
Gustavo Cisneros y Patricia Phelps de Cisneros en su casa de Nueva York. 2016

GDL: Hiciste algo que me pareció, si no único, al menos muy raro en América Latina: elegiste no coleccionar nacionalmente. Decidiste coleccionar la idea de la abstracción en distintos sitios donde se practicaba. ¿Por qué hiciste eso?

PPC: Nuestra visión de la colección fue algo que surgió con el tiempo. Al principio, cuando estábamos recién casados, los nombres eran Soto, Cruz-Diez, Gego, porque vivíamos en Venezuela y eso era lo que veíamos todos los días.

Luego, Gustavo comenzó a expandir sus negocios al resto de América Latina, y acostumbraba hablarme del gran potencial de la región, de la que sabíamos muy poco. Como parte de nuestro legado colonial, los latinoamericanos tendemos a saber más sobre Europa que sobre nuestros vecinos, y Gustavo me abrió los ojos con respecto a ello. Viajaba con él, y observamos que las colecciones que veíamos tenían siempre una base nacional. No había en ninguna parte hilos conductores que relacionaran todos esos lenguajes artísticos diferentes.

GDL: ¿A Gustavo le interesaba tanto coleccionar como a ti?

PPC: Lo más importante es que desde el principio me dio todo su apoyo. Disfrutamos ir juntos a museos y galerías, y Gustavo siempre me está empujando para que haga más y me involucre más. Tal vez la mía sea la última de una generación de mujeres de las que no se esperaba que hicieran mucho fuera de casa —ni siquiera se esperaba que fueran a la universidad—. Cuando comencé, tenía una oficina e iba a trabajar todos los días. Eso no era muy común.

Gustavo me enseñó a tener confianza en mí misma. Él creyó en mí. Creía en mis proyectos y los apoyó. A veces yo compraba obras que sabía que tal vez él no apreciaría del todo, pero él siempre entendía por qué me interesaban (fig. 1).



GDL: Aunque te preocupara que a Gustavo no le fueran a gustar, las comprabas de todos modos.

PPC: Exactamente. Él respetaba que algo que no le gustaba pudiera formar parte de un movimiento que necesitaba estar representado. Sé que los amigos de nuestros hijos, que venían a menudo de ámbitos más tradicionales, quedaban bastante sorprendidos por lo que encontraban en nuestra casa.

GDL: Tuviste la suerte de trabajar con varios historiadores de arte talentosos a lo largo de los años. ¿Quiénes fueron?

PPC: Como dije, Sofía Ímber fue una gran mentora. También Paulo Herkenhoff, quien, junto con Gustavo, me hizo tomar conciencia realmente de que ahí afuera había un mundo más grande al que hacía falta prestar atención. La orientación de Paulo en torno al arte brasileño y los movimientos Arte Concreto y Madí en la Argentina fue invaluable. Paulo me enseñó a mirar no solo el arte latinoamericano, sino el arte en general. Me regaló el libro de Junichiro Tanizaki *Elogio de la sombra*, que me causó gran impresión. Cambió mi forma de mirar. Y por supuesto, estuvieron Rafael Romero, con su sensibilidad tan humana y artística, y Luis Pérez-Oramas, con su brillante mirada y su habilidad para encontrar grandes obras de arte para la colección. Ahora, desde que empezó a dirigir la colección y la fundación, Gabriel Pérez-Barreiro ha traído su sabiduría, su ojo refinado, y ha hecho que la colección se pudiera ver alrededor del mundo. James Cuno [presidente del J. Paul Getty Trust y antiguo director de los Museos de Arte de Harvard] también fue muy importante en esta historia. Lo conocimos a través de Neil Rudenstine, que era el presidente de Harvard en aquel momento, y su esposa, Angélica. Jim pidió exponer la colección en Harvard, y ese fue un momento decisivo para nosotros. Más recientemente, trabajó con nosotros Sofía Hernández Chong Cuy como curadora de arte contemporáneo, y ella me abrió los ojos de verdad al trabajo de la generación más joven en toda América Latina.

GDL: ¿Qué buscas en una obra de arte? ¿Qué cualidades te interesan?

PPC: Aunque tengo mi gusto personal, que tiende hacia el equilibrio, la paz y la armonía, no es siempre el aspecto estético lo que priorizo para la colección. Me gusta concebir el arte como un presagio, un oráculo. Me gusta pensar en cómo algunas obras anuncian el mundo por venir; exploran cosas que van a pasar en política o que están sucediendo ahora. Y, por supuesto, a cierto arte contemporáneo no lo entiendo en absoluto, o

solo lo entiendo años después, pero siento un gran respeto por todos los artistas, incluso por aquellos con los que no estoy necesariamente de acuerdo.

GDL: ¿Hay obras de arte que se te escaparon y que desearías haber adquirido?

PPC: Hubo muchas. Tenía un presupuesto muy estricto en aquel entonces. Al principio, cuando coleccionábamos, prácticamente nadie más estaba buscando esas obras, así que eran muy accesibles, especialmente según los criterios enloquecidos de hoy en día. Por eso pudimos adquirir tantas obras maravillosas que ahora pertenecen al MoMA.

GDL: Me interesa saber por qué incluiste al pintor venezolano Armando Reverón en tu colección de arte modernista, cuando su obra es tan diferente de la de los otros artistas que promoviste.

PPC: Me crié con Reverón. Siempre hubo un Reverón en la casa. Sí, él es figurativo, pero cuando uno observa cómo aplicaba la pintura al lienzo, se da cuenta de que es muy cruda. Si uno lo mira con suficiente atención, empieza a ver cada pincelada, y eso lleva a su propia forma de abstracción. Matisse también es así. Si uno enfoca la mirada en una parte de la pintura en particular, se vuelve abstracta. Simplemente pensé que era una manera muy moderna y novedosa de pintar. Reverón me parece muy moderno, y hasta abstracto; no encaja en ninguna escuela como acostumbramos a ver la historia del arte.

GDL: ¿Cuáles son los artistas que siempre tienes en mente, en los que estás pensando la mayor parte del tiempo?

PPC: Afortunadamente, pienso que cambian con el tiempo. Me gusta pensar a veces en una versión de tu pregunta: si hubiera un incendio y pudieras llevarte una obra de arte ¿cuál sería? Durante

FIGURA 2
Jesús Rafael Soto (venezolano, 1923-2005). *La Ligne moutarde* (La línea mostaza). 1971. Óleo sobre madera, aluminio pintado y cuerda de nylon, 142 x 103 cm. Colección Patricia Phelps de Cisneros

muchos años fue un Soto llamado *Ligne moutarde* [*Línea mostaza*, 1971; fig. 2]. Es de una sensibilidad casi japonesa. Es solo una barra de color mostaza suspendida sobre un pequeño campo de líneas blancas y negras. Probablemente sea una de las piezas más minimalistas que tenemos, y quizás no sea históricamente el Soto más importante de la colección, así que no sé por qué, pero lo amo.

GDL: Dijiste que uno de tus placeres al coleccionar era encontrar un área a la que otra gente no le está prestando demasiada atención, explorarla y descubrir nuevas ideas, nuevos artistas y nuevas obras. Estamos en 2018 y la abstracción geométrica de América Latina forma ahora parte de un lenguaje internacional. ¿Eso equivale a una misión cumplida?

PPC: Sí siento que es una "misión cumplida" en ciertos aspectos. El arte latinoamericano ahora se identifica tanto con la abstracción como con los movimientos figurativos. Sí, pienso que América Latina está en su momento, y me parece maravilloso. Me encanta ver que mis hijos, Adriana (que es presidenta de la colección), Guillermo y Carolina, pueden llevar a sus hijos a los museos más importantes del mundo y ver obras con las que ellos crecieron colgadas al lado de las de los principales maestros internacionales. Es un sentimiento muy especial que todos compartimos como familia.

Siento que nuestra misión es también una obra en proceso. Ahora estamos muy centrados en las publicaciones y en nuestra página web, que nos permite alcanzar una audiencia con la que nunca hubiéramos soñado. También veo la creación del Instituto de Investigación en el MoMA como una prolongación natural de nuestra misión, que durante muchos años ha sido estimular la investigación y las nuevas ideas. Me sentí muy feliz cuando pensaste que sería una buena idea tener un instituto de investigación latinoamericano en el Museo. Le da un gran prestigio al estudio del



arte latinoamericano, y ayudará a garantizar que se integre al léxico del arte universal. ¿Qué lugar mejor para que eso suceda que el MoMA?

GDL: ¿Cuál es tu próximo desafío?

PPC: Tengo muchos, pero creo que tu próximo desafío es supervisar la misión y los programas del Instituto de Investigación, para asegurar que se integren a los objetivos generales del Museo. En estos días muchos programas académicos se ocupan de arte latinoamericano, pero pocos están vinculados a museos, y ninguno a un museo con el alcance del MoMA. Pienso que es un maravilloso desafío, y estoy ansiosa por ver cómo el Instituto puede apoyar a la investigación académica y cómo va a resultar este nuevo capítulo en la larga relación del MoMA con América Latina.

PDF released for review purposes only
Not for publication or wide distribution

**obras como artefactos,
obras como manifiestos**

cortes y pliegues

La pintura y la escultura actuales están convergiendo hacia un punto común, alejándose de sus orígenes. Se convierten en unos objetos especiales —unos no objetos— a los que tal vez ya no se aplican las denominaciones de pintura y escultura.

—FERREIRA GULLAR, "TEORIA DO NÃO-OBJETO" (TEORÍA DEL NO-OBJETO), 1959

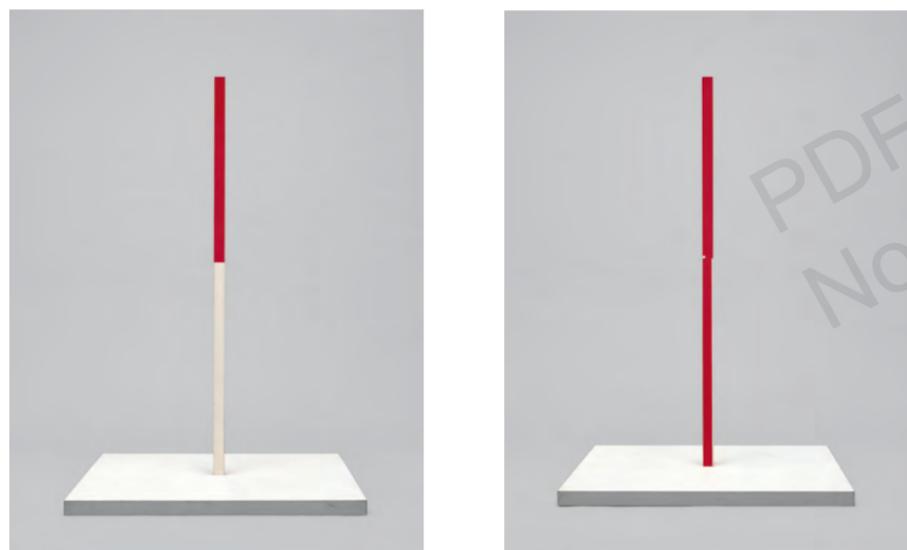


LÁMINA 6

Willys de Castro (brasileño, 1926–1988).

Objeto ativo (Objeto activo). 1961. Óleo sobre tela montada en madera, 150 × 4 × 4 cm, en base del artista, 5,1 × 100 × 100 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York. Promesa de donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund en honor de Kathy Halbreich





LÁMINA 7
 Willys de Castro. "Objeto ativo". *Habitat*, no. 64, 1961, San Pablo, página 50. Colección Willys de Castro – Archivos del Instituto de Arte Contemporánea, San Pablo

LÁMINA 8
Willys de Castro (brasileño, 1926–1988).
Objeto ativo (Objeto activo). 1961. Óleo sobre tela montada en madera. 92,1 × 2,2 × 11,1 cm.
 The Museum of Modern Art, Nueva York.
 Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund en honor de Estrellita Brodsky



PDF released for review purposes only
 Not for publication or wide distribution

LÁMINA 9

Willys de Castro (brasileño, 1926–1988).
Objeto ativo (amarelo) (*Objeto activo [amarillo]*).
1959–60. Óleo sobre tela montada en tabla,
35 × 70 × 0,5 cm. The Museum of Modern Art,
Nueva York. Donación de Patricia Phelps de
Cisneros a través del Latin American and
Caribbean Fund en honor de Lord y Lady Foster

PDF released for review purposes only
Not for publication or wide distribution



LÁMINA 10

Willys de Castro (brasileño, 1926–1988).

Objeto ativo (cubo vermelho/branco) (*Objeto activo [cubo rojo/blanco]*). 1962. Óleo sobre tela montada en madera contrachapada, 25 × 25 × 25 cm.

The Museum of Modern Art, Nueva York. Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund en honor de Tomás Orinoco Griffin-Cisneros



PDF released for review purposes only
Not for publication or wide distribution



LÁMINA 11

Lygia Pape (brasileña, 1927–2004). Sin título.
1956. Acrílico sobre madera, 35 × 35 × 8 cm.
The Museum of Modern Art, Nueva York.
Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través
del Latin American and Caribbean Fund en honor
de Sharon Rockefeller



PDF released for review purposes only
Not for publication or wide distribution



LÁMINA 12

Luiz Sacilotto (brasileño, 1924–2003). *Concreção 58* (*Concreción 58*). 1958. Alquídico sobre aluminio y madera, 20 × 60 × 30,5 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York. Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund en honor de Rodrigo Cisneros-Santiago

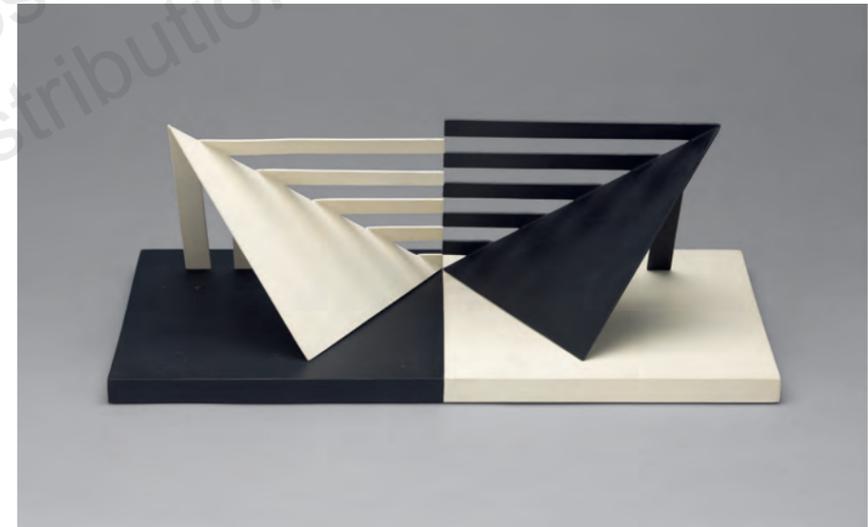


LÁMINA 13

Lygia Clark (brasileña, 1920–1988). *Quebra da moldura. Composição no. 5 (Quebre del marco. Composición no. 5)*. 1954. Óleo y oleoresina sobre tela y madera, 106,5 × 91 × 2 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York. Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund

PDF released for review purposes
Not for publication or wide distribution

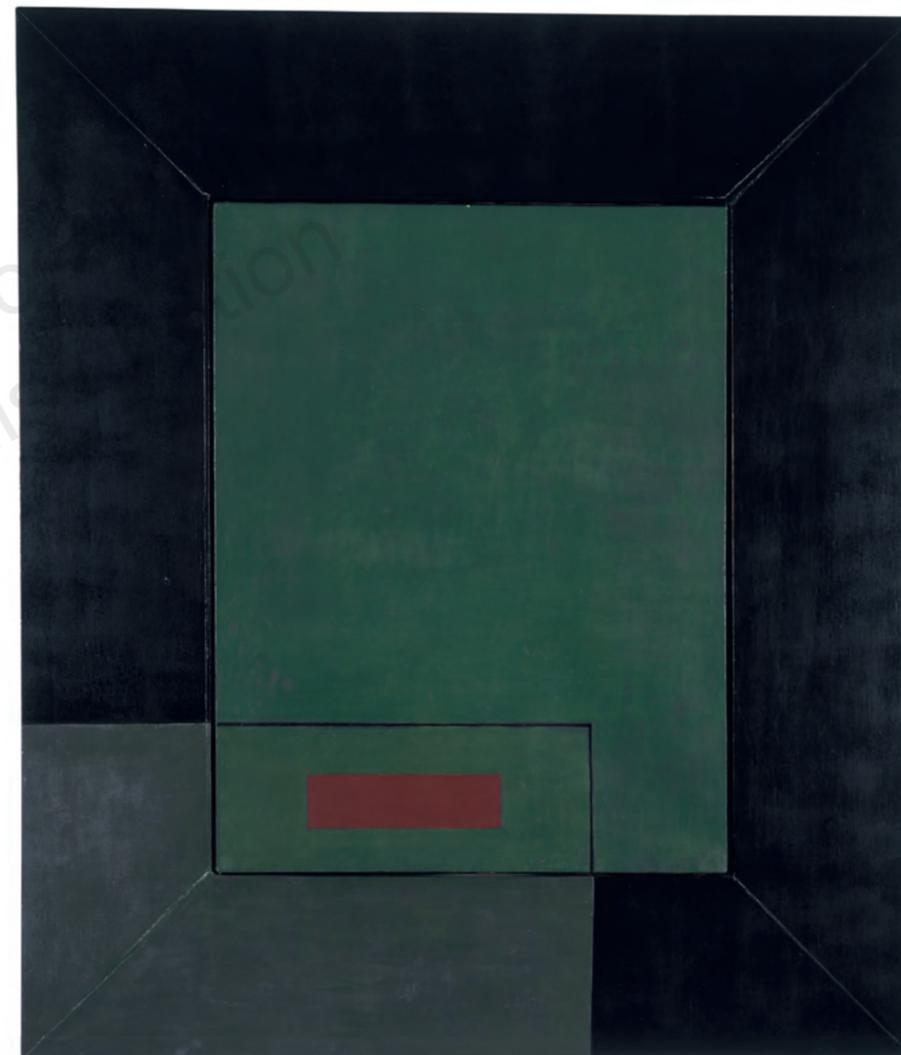


LÁMINA 14

Lygia Clark (brasileña, 1920–1988). *Planos em superfície modulada 4 (Planos en superficie modulada 4)*. 1957. Formica y pintura industrial sobre madera, 99,7 × 99,7 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York. Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund en honor de Kathy Fuld



LÁMINA 15

Lygia Clark (brasileña, 1920–1988). *Planos em superfície modulada (Planos en superficie modulada)*. 1956. Nitrato de celulosa y óleo sobre madera contrachapada, 65 × 90 × 2 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York. Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund

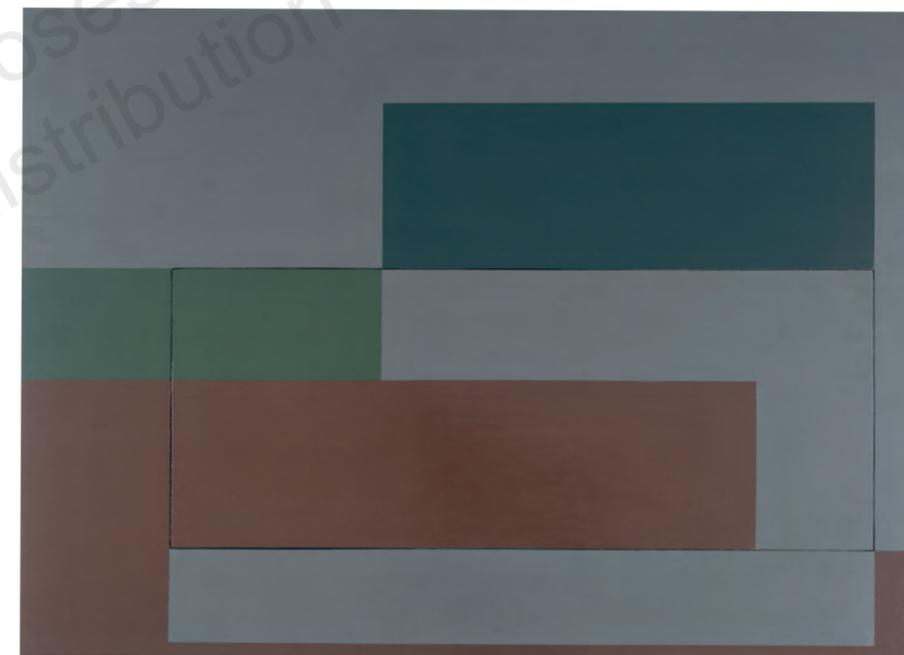


LÁMINA 16

Lygia Clark (brasileña, 1920–1988). *Casulo no. 2* (*Capullo no. 2*). 1959. Nitrato de celulosa sobre chapa, 30 × 30 × 11 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York. Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund en honor de Kathy Halbreich



PDF released for review purposes only
Not for publication or wide distribution



LÁMINA 18

Lygia Pape (brasileña, 1927–2004). *Livro da criação* (*Libro de la creación*). 1959–60. Gouache sobre tabla, cada una: 30,5 × 30,5 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York. Donación de Patricia Phelps de Cisneros

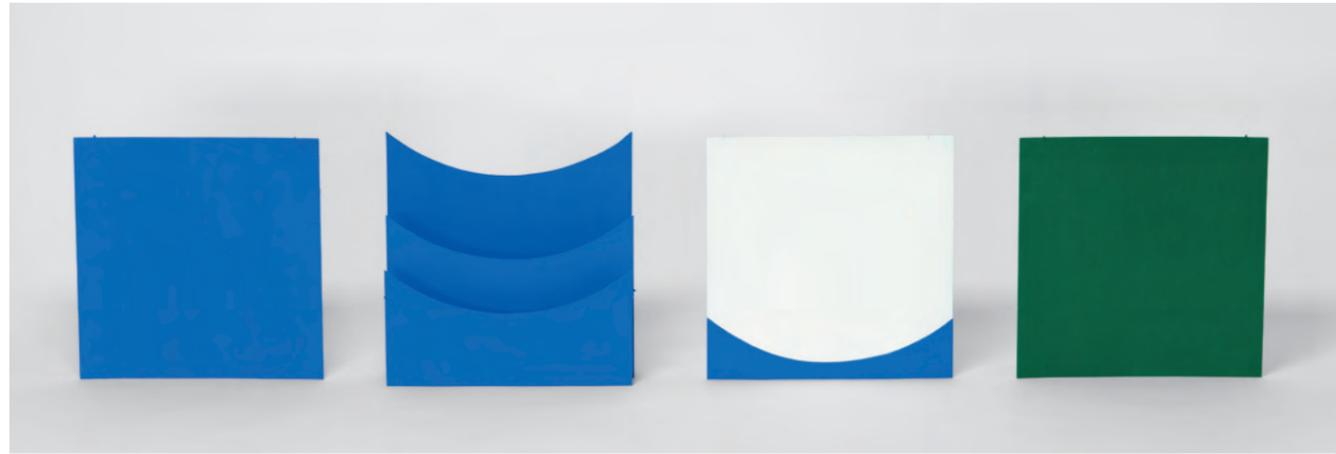




LÁMINA 19
Max Bill (suizo, 1908–1994). *Half-Sphere around Two Axes (Media esfera alrededor de dos ejes)*.
1966. Mármol, 29,1 × 30,9 × 30,9 cm, incluyendo la base. The Museum of Modern Art, Nueva
York. The Riklis Collection de McCrory Corporation

LÁMINA 20

Hélio Oiticica (brasileño, 1937–1980). *Sem título (Grupo Frente) (Sin título [Grupo Frente])*. 1957.
Alquídico y oleoresina sobre madera y tablero de fibra, 40,6 × 40,6 × 4,1 cm. The Museum of
Modern Art, Nueva York. Donación de Patricia
Phelps de Cisneros a través del Latin American
and Caribbean Fund en honor de Isay Weinfeld

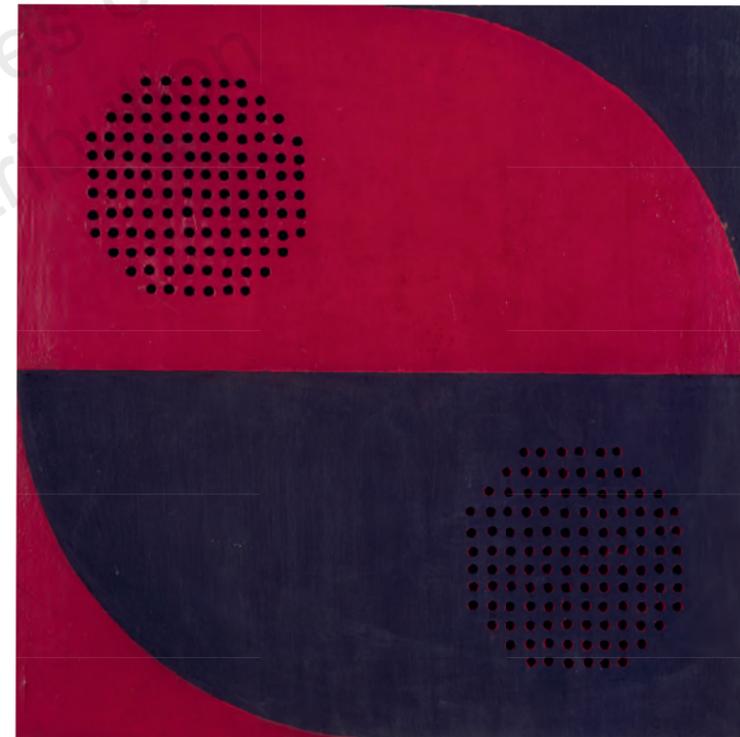


LÁMINA 21

Hélio Oiticica (brasileño, 1937–1980). *B16 – Bólido – caixa 12, "Arqueológico"* (*B16 – Bólido – caixa 12, "Arqueológico"*). 1964–65. PVA y pintura de vinilo-acrílico con tierra sobre estructura de madera, red de nylon, cartón corrugado, espejo, vidrio, piedras, tierra y lámpara fluorescente, 37 × 131,2 × 52,1 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York. Donación de Patricia Phelps de Cisneros en honor de Paulo Herkenhoff



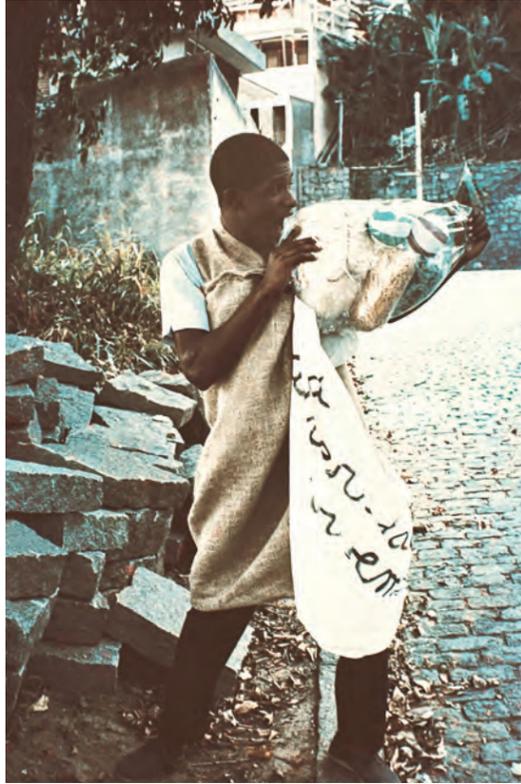


LÁMINA 22
 Hélio Oiticica (brasileño, 1937–1980). Nildo de Mangueira
 vestido con P16 Parangolé capa 12 “Da adversidade vivemos”
 (P16 Parangolé capa 12 “De la adversidad vivimos”). 1965.
 Projeto Hélio Oiticica, Rio de Janeiro



LÁMINA 23
 “Capas de protesta” y “capas poema” de Hélio Oiticica en la
 exhibición *Young Brazilian Art* en el Centro Brasileño (Embajada
 de Brasil), Londres, 1967. Projeto Hélio Oiticica, Rio de Janeiro

LÁMINA 24

Hélio Oiticica (brasileño, 1937–1980). P16 Parangolé capa 12
 “Da adversidade vivemos” (P16 Parangolé capa 12 “De la adversidad
 vivimos”). 1965 (reconstruida en 1992). Yute, tela, viruta de madera y
 plásticos, 114 × 27 × 22 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York.
 Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American
 and Caribbean Fund



LÁMINA 25

Lygia Clark (brasileña, 1920–1988). *Relógio de sol* (*Reloj de sol*). 1960. Aluminio con pátina de oro, dimensiones variables, aprox. 52,8 × 58,4 × 45,8 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York. Donación de Patricia Phelps de Cisneros en honor de Rafael Romero





LÁMINA 26
Aleksander Rodchenko (ruso, 1891–1956). *Spatial Construction no. 12 (Construcción espacial no. 12)*. c. 1920. Madera contrachapada, construcción abierta pintada parcialmente con pintura de aluminio, y alambre, 61 × 83,7 × 47 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York. Adquisición gracias a los esfuerzos extraordinarios de George y Zinaida Costakis, y por medio de los Nate B. y Frances Spingold, Matthew H. y Erna Futter, y Enid A. Haupt Funds

LÁMINA 27

Lygia Clark (brasileña, 1920–1988). *O dentro é o fora (El adentro es el afuera)*. 1963. Acero inoxidable, 40,6 × 44,5 × 37,5 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York. Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund en honor de Adriana Cisneros de Griffin

LÁMINA 28

Lygia Clark (brasileña, 1920–1988). *Abrigo poético (Refugio poético)*. 1964. Metal pintado, 14 × 63 × 51 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York. Donación de Patricia Phelps de Cisneros en honor de Milan Hughston



PDF released for review purposes only
Not for publication or wide distribution

LÁMINA 29

Amílcar de Castro (brasileño, 1920–2002).

Sin título. 1960. Acero, 52,1 × 94 × 83,8 cm.

The Museum of Modern Art, Nueva York.

Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund en honor de Sebastián Cisneros-Santiago



ópticas inestables

Una de las cosas que recuerdo con mayor entusiasmo. . . [es] una casa que mi tía poseía en el campo. . . En la casa de mis primos yo debía trabajar como cualquiera de ellos. . . el trabajo que me encomendaron a mí era el de mensajero. Montado en un burro, tenía que ir de una casa a la otra, y recuerdo cómo me maravillaba ver la vibración del aire por la reverberación del sol sobre la tierra. Era algo que no me cansaba de ver, esa masa vibrante que flotaba en el espacio y que brillaba sobre los caminos.

—JESÚS RAFAEL SOTO, *JESÚS SOTO EN CONVERSACIÓN CON ARIEL JIMÉNEZ*, 2011.

LÁMINA 30

Jesús Rafael Soto (venezolano, 1923–2005).
Doble transparencia. 1956. Óleo sobre plexiglás y madera con varillas y tornillos metálicos, 55 × 55 × 32 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York. Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund en honor de Ana Teresa Arismendi





LÁMINA 31
Jean Tinguely (suizo, 1925–1991). *Le Chat botté* (*Variation pour deux points*) (*Puss in Boots series*) (*El gato con botas* [*Variación para dos puntos*] [*serie del Puss in Boots*]). 1959. Construcción con motor de acero pintado y alambre, 77,5 × 19,7 × 46,1 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York. Philip Johnson Fund

LÁMINA 32

Jesús Rafael Soto (venezolano, 1923–2005). *Desplazamiento de un elemento luminoso*. 1954. Vinilo sobre plexiglás y témpera sobre tabla y madera, 50 × 80 × 3,3 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York. Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund en honor de Susana y Ricardo Steinbruch

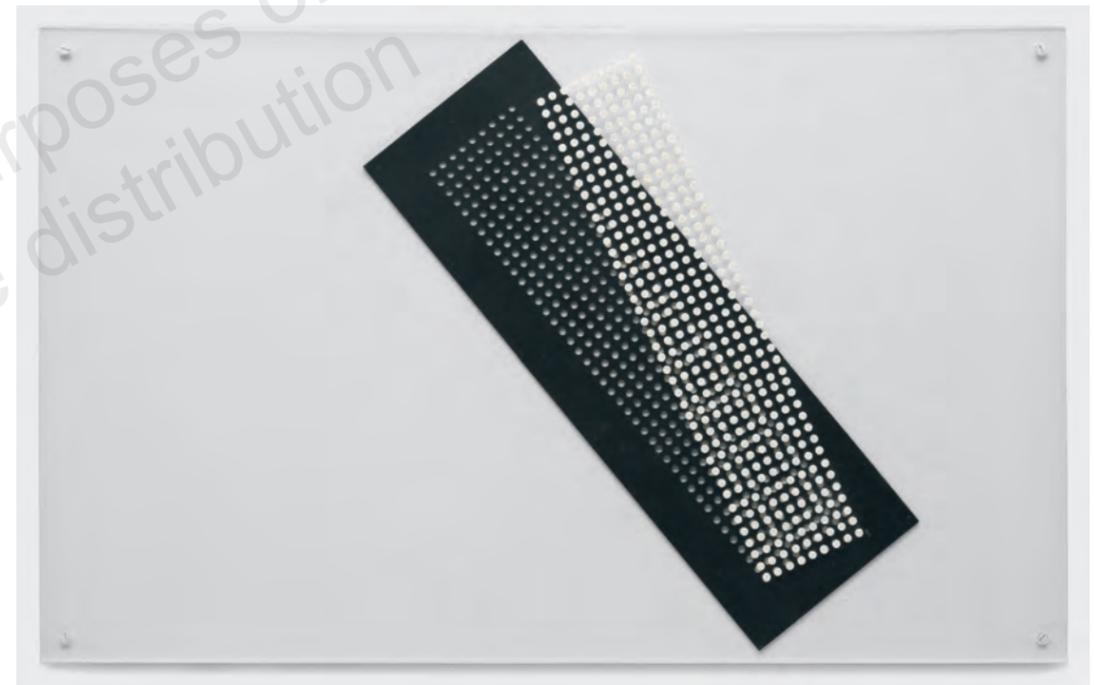




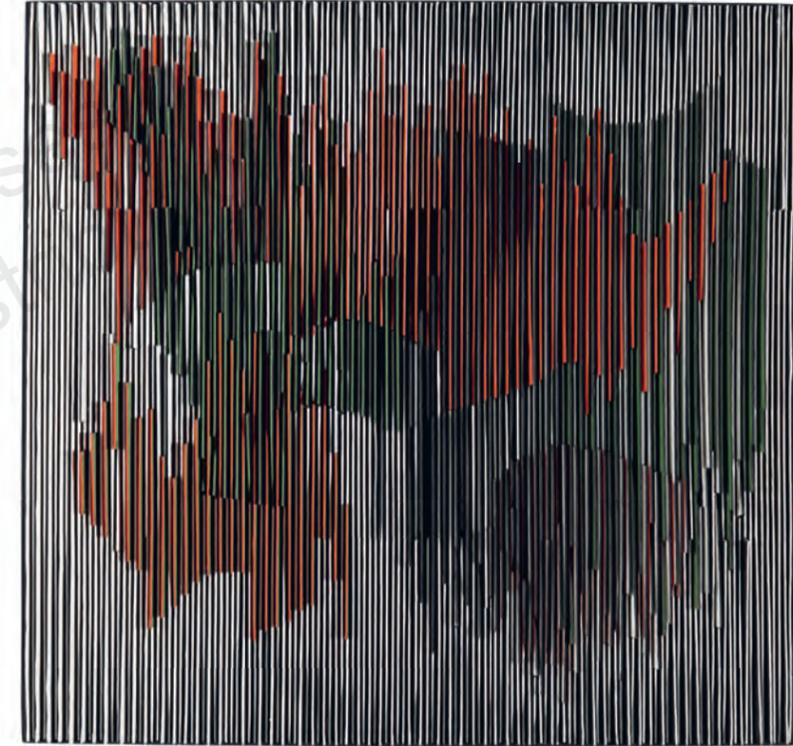
LÁMINA 33
 Max Bill. "Forma, función y belleza", *Integral*, no. 3, 1955.
 Caracas. The Museum of Modern Art Library, Nueva York

LÁMINA 34
Jesús Rafael Soto (venezolano, 1923–2005).
Vibración-escritura Neumann. 1964. Vinilacrílica
 sobre madera, acero pintado y nylon, 102 × 172,5 ×
 16 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York.
 Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través
 del Latin American and Caribbean Fund en honor
 de Carolina Cisneros Phelps



LÁMINA 35

Carlos Cruz-Diez (venezolano, nacido en 1923).
Physichromie 21 (Fisicromía 21). 1960. Caseína en
cartón sobre madera, 73 × 76 cm. The Museum of
Modern Art, Nueva York. Donación de Patricia
Phelps de Cisneros a través del Latin American
and Caribbean Fund



PDF released for review purposes
Not for publication or wide dist

LÁMINA 36

Gego (Gertrud Goldschmidt; venezolana, nacida en Alemania, 1912–1994). *Dibujo sin papel 85/19*. 1985. Acero inoxidable y cobre, 25 × 25 × 20 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York. Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund en honor de Jerry I. Speyer



PDF released for review purposes only
Not for publication or wide distribution



LÁMINA 37
Jesús Rafael Soto tocando la guitarra con su tío Pedro Soto en Ciudad Bolívar,
Venezuela. 1961. Archives Soto, París

LÁMINA 38

Jesús Rafael Soto (venezolano, 1923–2005). *Hommage à Yves Klein*
(*Homenaje a Yves Klein*). 1961. Alambre pintado, chapa y pintura de
polímero sintético sobre madera, 55 × 95,6 × 4 cm. The Museum of
Modern Art, Nueva York. Donación de Patricia Phelps de Cisneros a
través del Latin American and Caribbean Fund en honor de Santiago
Rodríguez-Cisneros



LÁMINA 39

Jesús Rafael Soto (venezolano, 1923–2005).
Vibración. 1960. Óleo y alambre sobre madera,
99,7 × 99,7 × 2,5 cm. The Museum of Modern Art,
Nueva York. Donación de Patricia Phelps de
Cisneros en honor de Luis Enrique Pérez-Oramas

PDF released for review purposes
Not for publication or wide distribution



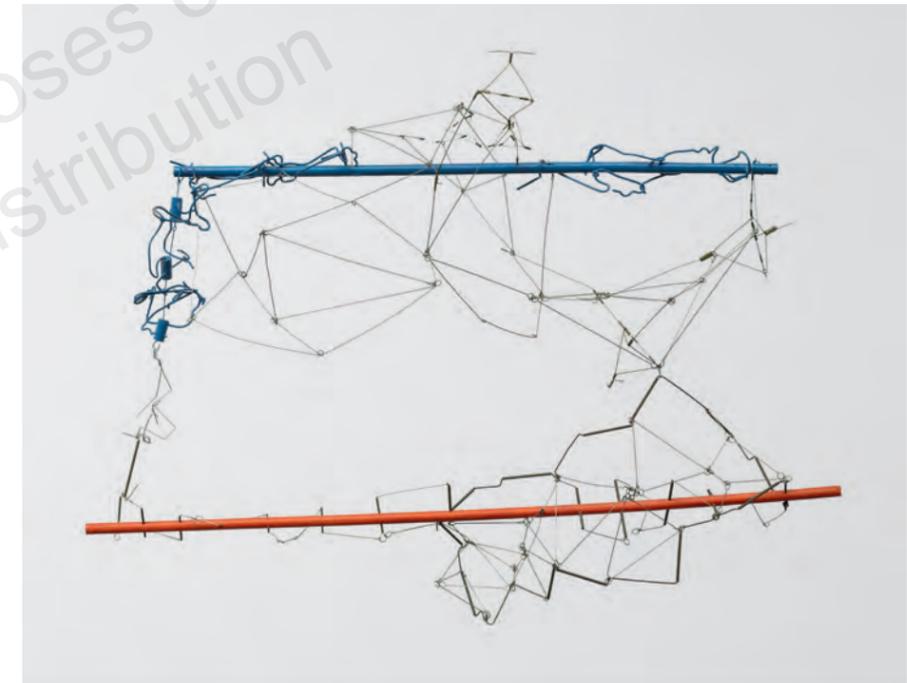
LÁMINA 40

Gego (Gertrud Goldschmidt; venezolana, nacida en Alemania, 1912–1994). *Cornisa II*, no. 88/37. 1988. Acero, plomo y plástico, 200 × 40 × 40 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York. Promesa de donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund en honor de Guillermo Cisneros y Adriana Santiago de Cisneros



LÁMINA 41

Gego (Gertrud Goldschmidt; venezolana, nacida en Alemania, 1912–1994). *Dibujo sin papel* 84/25 y 84/26. 1984/1987. Esmalte sobre madera y alambre de acero, 60 × 88 × 40 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York. Donación de Patricia Phelps de Cisneros en honor de Susan y Glenn Lowry



PDF released for review purposes only
Not for publication or wide distribution

LÁMINA 42

Gego (Gertrud Goldschmidt; venezolana, nacida en Alemania, 1912–1994). *Chorro no. 7*. 1971. Hierro y aluminio, 218,5 × 40,7 × 40,7 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York. Promesa de donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund en honor de Susan and Glenn Lowry

PDF released for review purposes only
Not for publication or wide distribution



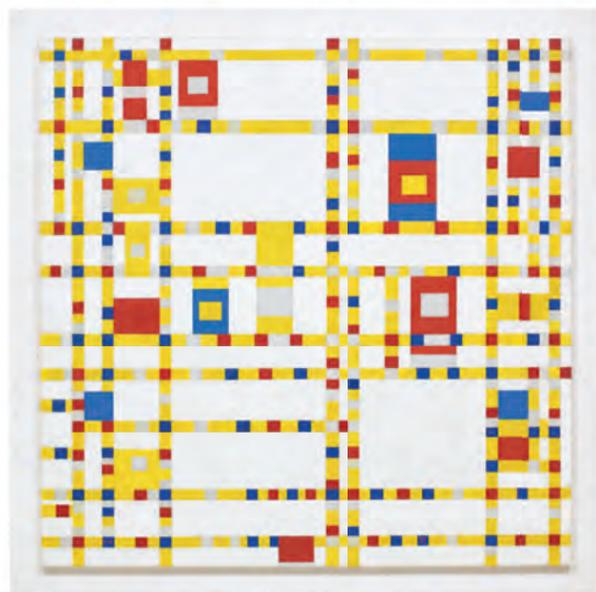


LÁMINA 43
Piet Mondrian (holandés, 1872–1944). *Broadway Boogie Woogie*. 1942–43. Óleo sobre tela, 127 x 127 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York. Donación anónima

LÁMINA 44

Jesús Rafael Soto (venezolano, 1923–2005). *Pre-penetrable*. 1957. Hierro pintado, 165,5 x 126 x 85 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York. Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund en honor de Federica Rodríguez-Cisneros



LÁMINA 45

Abraham Palatnik (brasileño, nacido en 1928).

Aparelho cinecromático S-14 (Aparato cinecromático S-14), 1957–58. Madera, metal, tela sintética, bombillas y motor, 80 × 60 × 20 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York. Latin American and Caribbean Fund por medio de una donación de Patricia Phelps de Cisneros en honor de Marnie Pillsbury



PDF released for review purposes only
Not for publication or wide distribution



LÁMINA 46

Hermelindo Fiaminghi (brasileño, 1920–2004).
Alternado 2. 1957. Alquíptico sobre tabla, 61 × 61 cm.
The Museum of Modern Art, Nueva York. Donación
de Patricia Phelps de Cisneros a través del
Latin American and Caribbean Fund en honor
de Catalina Cisneros-Santiago



LÁMINA 47

Judith Lauand (brasileña, nacida en 1922). *Concreto*
61. 1957. Alquíptico sobre tabla, 60 × 60 cm. The
Museum of Modern Art, Nueva York. Donación
de Patricia Phelps de Cisneros a través del
Latin American and Caribbean Fund en honor
de Robert Menschel y Janet Wallach





LÁMINA 48
Fotografía tomada en el estudio de Mário Pedrosa. c. 1953.
Desde la izquierda: Geraldo de Barros, Abraham Palatnik, Mário Pedrosa, Lidy Prati, Tomás Maldonado, Almir Mavignier, Ivan Serpa. Família Polastri Prati

LÁMINA 49
Manifesto Ruptura. 1952. The Museum of Fine Arts, Houston, Colección Adolpho Leirner de arte constructivo brasileño, adquisición del museo financiada por el Caroline Wiess Law Accessions Endowment Fund

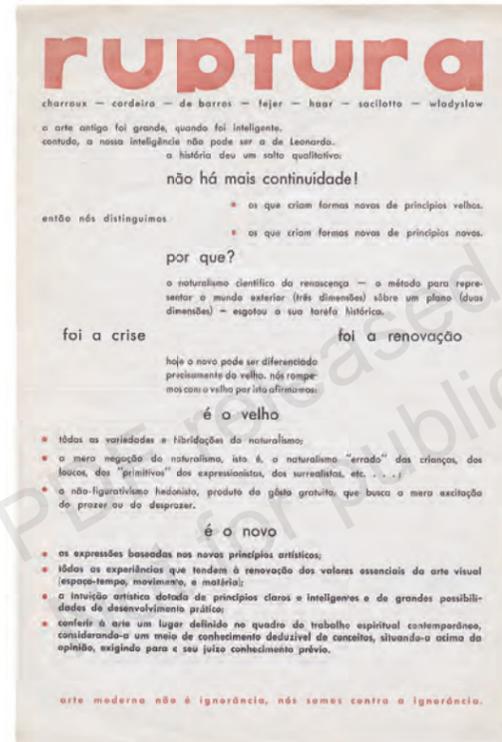
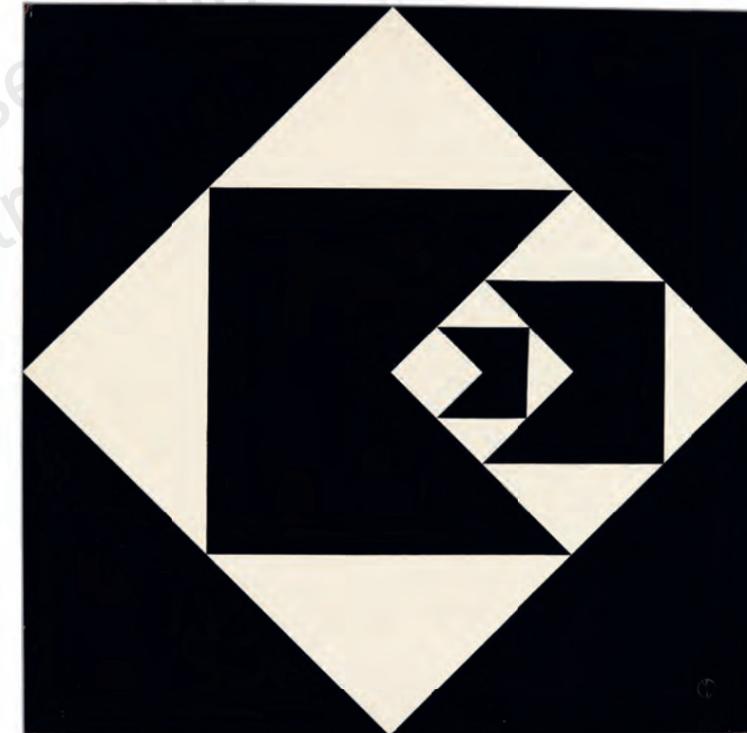


LÁMINA 50

Geraldo de Barros (brasileño, 1923–1998).
Função diagonal (Función diagonal). 1952. Laca sobre madera, 62,9 × 62,9 × 1,3 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York. Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund



revolución de los límites

Una pintura con un marco regular hace presentir una continuidad del tema, que solo desaparece, cuando el marco está rigurosamente estructurado de acuerdo a la composición de la pintura. Vale decir, cuando se hace jugar al borde de la tela, un papel activo en la creación plástica. Papel que debe tenerlo siempre. Una pintura debe ser algo que empiece y termine en ella misma. Sin solución de continuidad.

—RHOD ROTHFUSS, "EL MARCO: UN PROBLEMA DE PLÁSTICA ACTUAL", 1944

LÁMINA 51

Juan Melé (argentino, 1923–2012). *Marco recortado no. 2*. 1946. Óleo sobre tabla, 71,1 × 50,2 × 2,5 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York. Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund





LÁMINA 52
 Joaquín Torres-García. *Círculo y cuadrado*, no. 1, mayo de 1936, Montevideo.
 The Museum of Modern Art Library, Nueva York



LÁMINA 53
 Joaquín Torres-García. "Arte Precolombiano: De la tradición andina", en *Círculo y cuadrado*, no. 1, mayo de 1936, Montevideo. The Museum of Modern Art Library, Nueva York



LÁMINA 54
 Joaquín Torres-García. *Metafísica de la prehistoria indoamericana*, Asociación de Arte Constructivo, 1939, Montevideo. The Museum of Modern Art Library, Nueva York



LÁMINA 55
 Joaquín Torres-García. *Mi opinión sobre la exposición de artistas norteamericanos*, La Industrial Gráfica Uruguay, 1942, Montevideo. The Museum of Modern Art Library, Nueva York

LÁMINA 56
 Rhod Rothfuss (uruguayo, 1920–1969). *Cuadrilongo amarillo*. 1955. Alquídicó y gouache sobre tabla, 37 x 33 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York. Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund en honor de Gabriel Pérez-Barreiro



LÁMINA 57
Intervención en portada y contraportada del
Dictionnaire abrégé du surréalisme, editado por
André Breton y Paul Éluard (1938), 1944.
Colección Raúl Naón

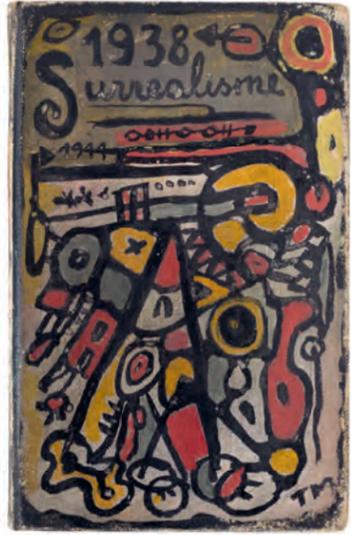


LÁMINA 58
Tomás Maldonado. Portada y contraportada de
Arturo: Revista de artes abstractas, no. 1, 1944,
Buenos Aires

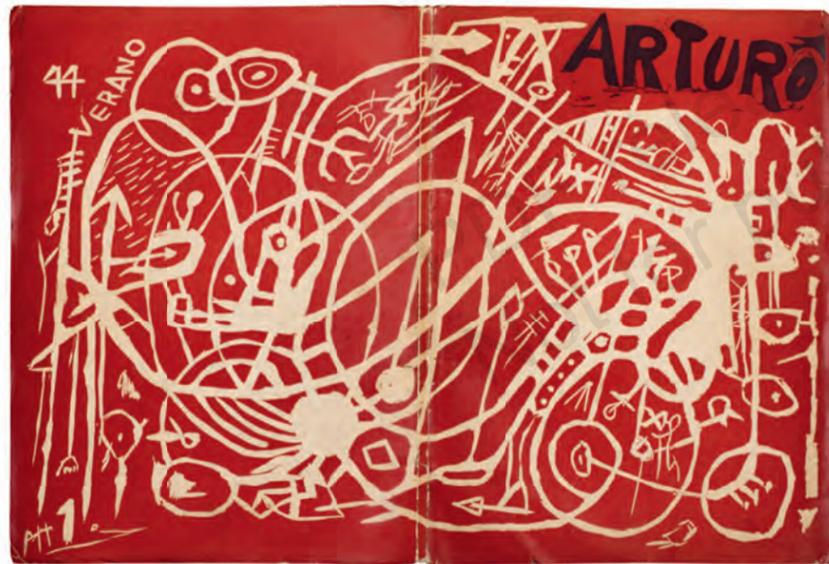


LÁMINA 59
Gyula Kosice (Fernando Fallik; argentino,
nacido en Checoslovaquia (ahora Eslovaquia),
1924–2016). *Escultura móvil articulada*. 1948.
Latón, dimensiones variables, aprox. 165,1 ×
30,5 × 1,3 cm. The Museum of Modern Art,
Nueva York. Donación de Patricia Phelps de
Cisneros en honor de Jay Levenson



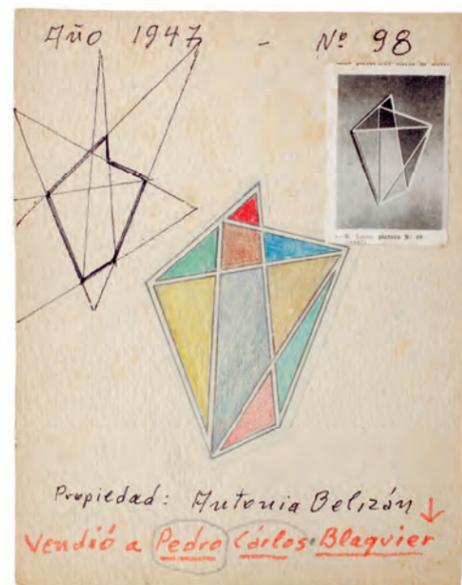
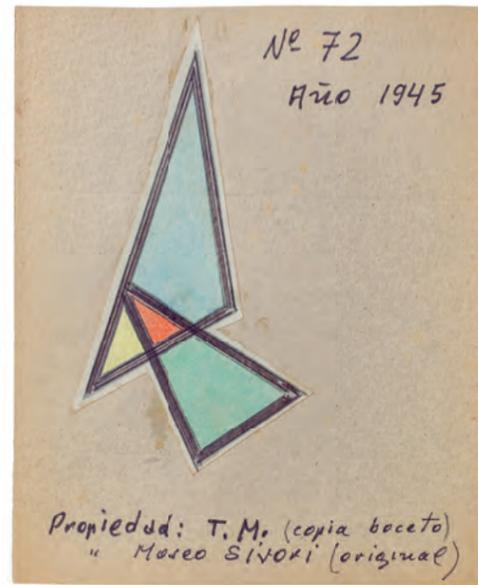


LÁMINA 63

Raúl Lozza (argentino, 1911–2008). *Invencción no. 150*. 1948. Esmalte sobre madera, 94 x 111,2 x 5 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York. Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund

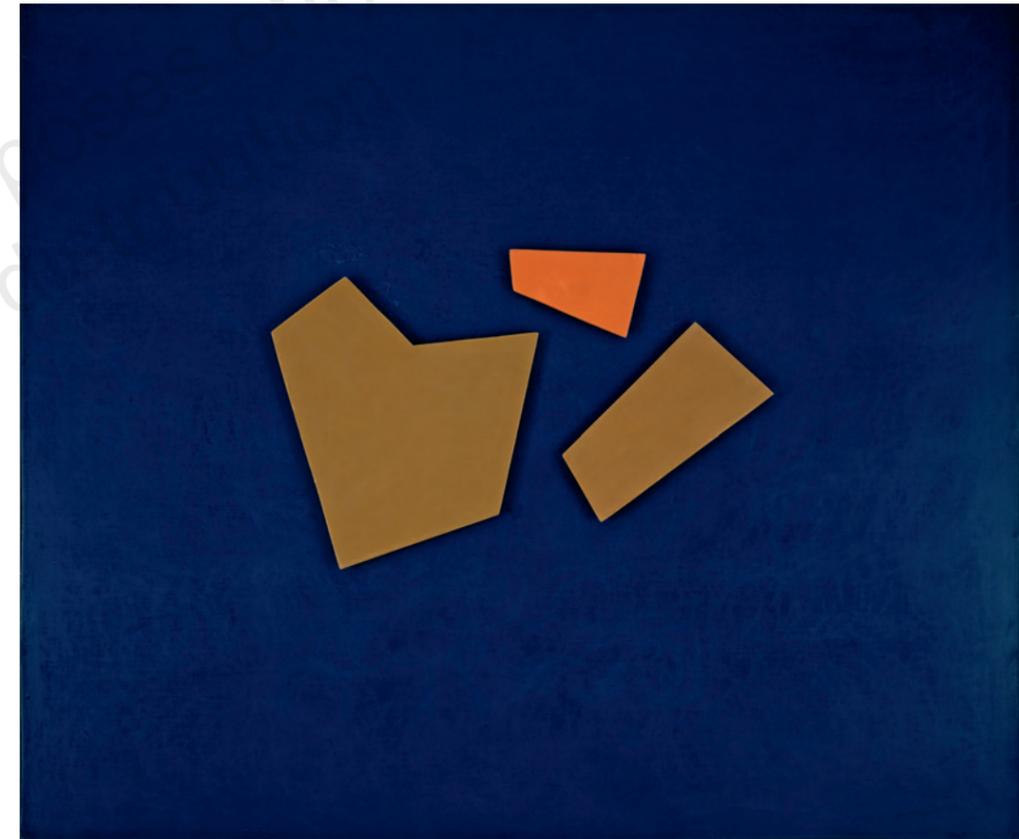


LÁMINA 60

Raúl Lozza (argentino, 1911–2008). *Maqueta no. 72*. 1945. Gouache y grafito con collage de recortes de papel sobre tabla, aprox. 23 x 16 cm. Colección privada

LÁMINA 61

Raúl Lozza (argentino, 1911–2008). *Maqueta no. 98*. 1947. Gouache y grafito con collage de recortes de papel sobre tabla, aprox. 23 x 16 cm. Colección privada

LÁMINA 62

Raúl Lozza (argentino, 1911–2008). Boceto para *Invencción no. 150*. 1948. Gouache y grafito con collage de recortes de papel sobre tabla, aprox. 16 x 23 cm. Colección privada



LÁMINA 64
Jean Pougny (Ivan Puni; ruso, nacido en Finlandia, 1892–1956). *Relieve-escultura suprematista*. Década de 1920 (reconstrucción del original de 1915). Madera pintada, metal, y cartón, montado en panel de madera, 50,8 × 39,3 × 7,6 cm). The Museum of Modern Art, Nueva York. The Riklis Collection de McCrory Corporation

LÁMINA 65

Raúl Lozza (argentino, 1911–2008). *Relieve no. 30*. 1946. Óleo, alquídico, resina de pino, cera y acrílico sobre madera y alambre metálico, 41,9 × 53,7 × 2,7 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York. Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund



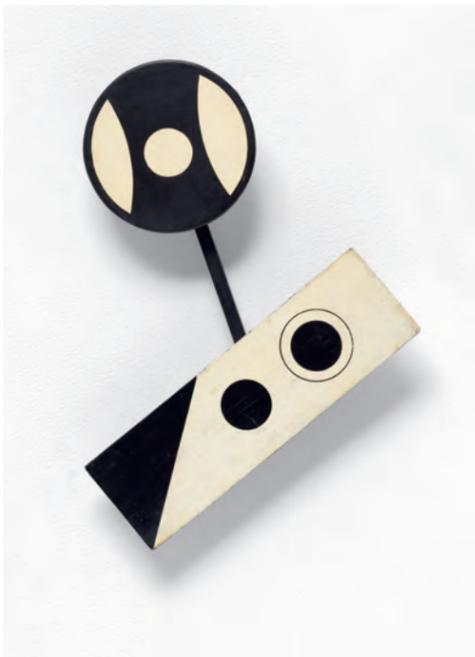
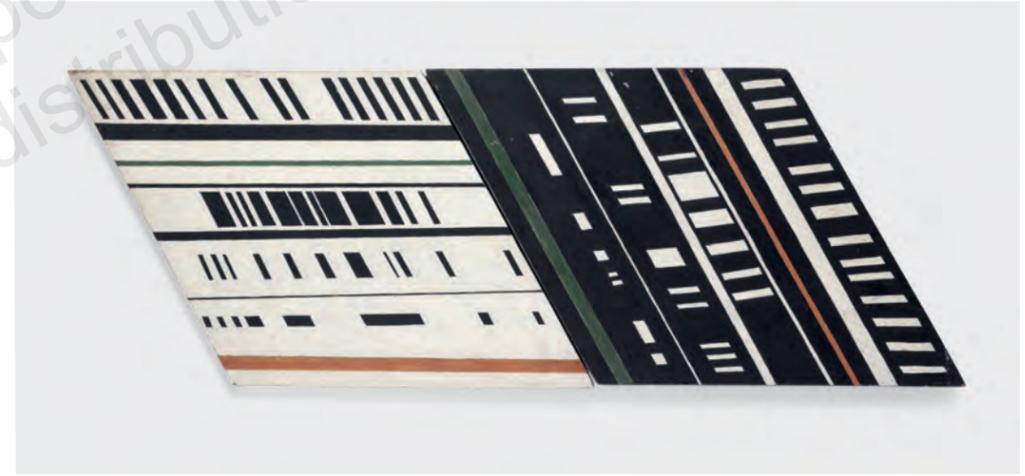


LÁMINA 66
Carmelo Arden Quin (uruguayo, 1913–2010). *Coplanal*. c. 1945. Óleo sobre madera, dimensiones variables, aprox. 27,9 x 26,7 x 5,1 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York. Latin American and Caribbean Fund

LÁMINA 67

Rubén Núñez (venezolano, 1930–2012). *Arrítmico articulado*. 1955. Óleo sobre madera, 27,9 x 78,7 x 2,2 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York. Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund



José Mimó Mena
 y el grupo
concreto
invención de
buenos aires
 exponen en el
taller libre de pintura
 de caracas
 24 - octubre - 1948
 edificio mercaderes 3^{er} piso

exposición de cuadros abstractos 1948

el movimiento moderno de abstracción - invención - concreción

saludo señores, nosotros no pintamos caras, inventamos cosas, nos hemos cansado de
 retratar figuras para encontrar emociones plásticas. la pintura ha ido despreciando el
 motivo, abandonando primero el cuadro de género tan del siglo pasado, abandonó luego
 el paisaje y se refugió en el bodegón que es el desprecio por el tema. ha habido pin-
 tores que obtaron por pintar arlequines en todos sus cuadros, eso es también despre-
 ciar el tema, nosotros no despreciamos nada, simplemente no nos hace falta, el tema lo
 inventamos, poseemos a trabajar el cerebro y las matemáticas y hacemos obras abs-
 tractas, nos agolamos el color, nos seduce la geometría, tratamos de ser seguros
 exaltando la verdad del plano o del espacio, abstracción pura o libertad de fantasía,
 invención o libertad creativa, concreción o ciencia plástica, nosotros amamos la na-
 turalidad tal como está en los campos y en el mar, en los animales y en lo mejor,
 pero tenemos inteligencia y la hacemos funcionar para reducir a los hombres de in-
 venciónes, aquí está por clara lo que hemos inventado: obras abstractas de José
 Mimó Mena, obras concretas de los plásticos argentinos -mínimo nuestros de sus
 muchos trabajos- en ellas no encontrarán ustedes pintados rostros, o lo más
 un poco de cielo, levantes para nuestra era, en ellas no encontraréis la tristeza, pin-
 tamos con juventud y alegría, no hacemos nada d'umático, nos aguzan los mus-
 tros, para una civilización feliz, hacemos una pintura juvenil.

catálogo

del 1 al 20 - óleos pintados por
 José Mimó Mena

- 21 - escultura concreta de Jorge Souza
- 22 - pintura de Juan Mele
- 23 - " de Lily Prati
- 24 - " de Alfredo Hlito
- 25 - " de Néilda de Souza
- 26 - " de Juan del Prete

LÁMINA 69

Carlos González Bogen (venezolano, 1920-1992).
 Sin título. 1949. Óleo sobre tabla, 50 x 42 cm.
 The Museum of Modern Art, Nueva York. Donación
 de Patricia Phelps de Cisneros a través del
 Latin American and Caribbean Fund

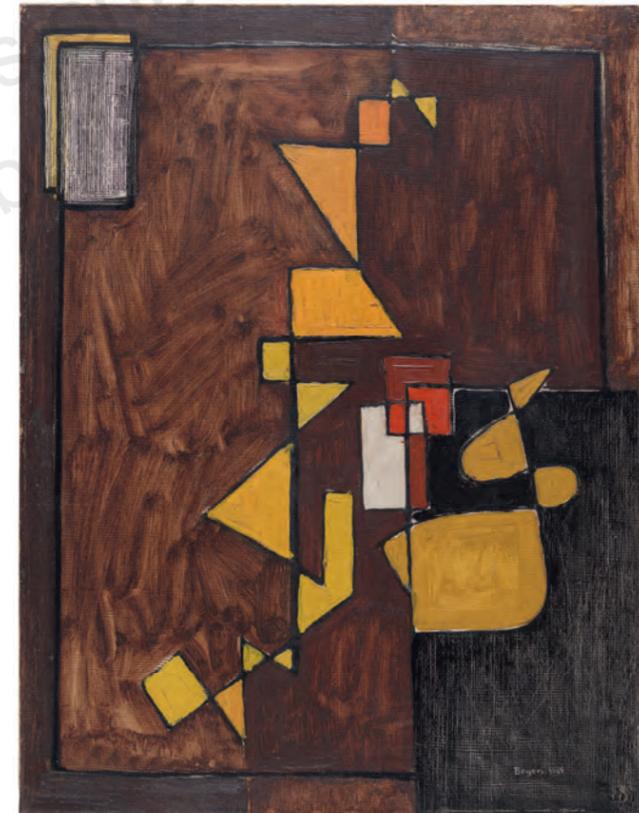


LÁMINA 68

Folleto de exposición José Mimó Mena y el Grupo Concreto
 Invención de Buenos Aires, Taller Libre de Pintura, 1948,
 Caracas. Institute for Studies on Latin American Art (ISLAA),
 Nueva York

cuerpos de/o cosas

irene v. small

La pintura de Mira Schendel de 1953, *Naturaleza muerta* (fig. 1), es a la vez una colección y un cuerpo de cosas. En ella están representados una serie de objetos —mesa, taza, cuchara, jarrón, silla— típicos del género. Estas entidades pictóricas están organizadas en zonas espaciales semidistintas, en las que el borde de una mesa o una junta de la arquitectura delinean los segmentos de una retícula, si bien las líneas guardan una apariencia de continuidad representativa. Dentro de esta armazón, las entidades pictóricas se repiten y cambian de escala, y parecen registrar el recuerdo táctil del cuerpo o de los cuerpos que una vez los colocaron, los reordenaron y por último los compusieron —vale decir, los coleccionaron— en forma de una pintura.

Pero los objetos en ella figurados también se desvían en su contorno. La base estrecha de una taza blanca se comprime en el centro contra el cuadrado de un tazón, y se ensancha hacia el vacío rectangular de una puerta en el fondo. Un rectángulo negro cruza en damero la superficie; una mesa rota hacia arriba como para casi alinearse con el plano pictórico. Estas figuras y campos múltiples significan por medio de un juego de relaciones. Pero a la vez sirven para asegurar la integridad de la superficie de la pintura *en tanto* pintura. La concepción estética de esta superficie es la que provoca la transformación del encuentro en un espacio con objetos físicos en una clara experiencia fenomenológica de mirada. Y esa concepción también propone que las obras de arte pueden obrar como un cuerpo, es decir, como una sustancia con una estructura coherente de por sí y con unidad orgánica propia.

La pintura de Schendel solo fomenta, empero, una “unidad” en la medida en que al mismo tiempo la socava. Los bloques pictóricos del cuadro conforman una matriz espacial que los entrelaza. Pero lo hacen por medio del desplazamiento y la dislocación, operaciones que destacan la ausencia de un cuerpo, o de cuerpos, implícitos por todas partes pero nunca visibles. La estructura episódica de la pintura hace presente una cohesión formal a expensas de una correspondiente fragmentación espacio-temporal. En esta medida, *Naturaleza muerta* es una analogía acertada de las colecciones en general. Porque, como observó Walter Benjamin, “lo decisivo en la colección es que se aparta

el objeto de todas sus funciones originales para que entre en la relación más íntima que se pueda concebir con cosas de su misma índole”.¹ Esta producción de semejanza es la que establece una colección como un conjunto autónomo, con su propio ser de cosas.

Naturaleza muerta es además una metonimia y un microcosmo de la colección específica que está en el corazón de esta indagación. Desde comienzos de los 90 la Colección Patricia Phelps de Cisneros desempeñó un papel clave en apartar el discurso del arte moderno latinoamericano, especialmente en los Estados Unidos, de la fijación con lo figurativo, lo mágico y lo folclórico, y orientarlo hacia un interés por los experimentos del siglo XX con la abstracción geométrica.² En verdad, este giro en los intereses estéticos es tan pronunciado que en 2007 no le pareció incongruente al artista venezolano Alessandro Balteo Yazbeck preguntarse “si la cuadrícula es la nueva palmera del arte latinoamericano”.³

En su mayor parte, la Colección Cisneros es un cuerpo de obras que son precisamente cosas y no cuerpos o imágenes de los mismos. Aun así, por debajo y a pesar de las retículas, o para el caso, de cualquier otro artificio de la “pura” abstracción, los cuerpos acechan. Basta considerar la peculiar economía corporal de Armando Reverón. Para plasmar sus paisajes y retratos inolvidablemente luminosos, el artista trabajaba con el torso desnudo, como para aproximar su piel a la membrana de la tela y exponerlas ambas a la luz cegadora que le servía de inspiración (fig. 2). Por otra parte, su instrumental pictórico incluía no sólo los habituales caballetes y paletas, sino también muñecas de tamaño real, sustitutas de modelos vivos y medios para la proyección psíquica, el deseo y la denegación (fig.3).⁴ Si las pinturas de Reverón son radicalmente modernas porque rayan en el blanco monocromo, lo hacen provocando una carnalidad que excede el propio cuadro. Reverón es tal vez un caso límite de las “cosas de la misma índole” que constituyen la Colección Cisneros. Pero precisamente por eso constituye un recurso útil para desalojar la oposición aparente entre el “arte de lo fantástico” figurativo, que durante los años 80 dominó las exposiciones de arte latinoamericano

FIGURA 1
Mira Schendel (brasileña, nacida en Suiza, 1919–1988). *Naturaleza muerta* (*Naturaleza muerta*), 1953. Óleo sobre tela, 64,8 x 53,7 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York. Donación de Patricia Phelps de Cisneros por medio del Latin American and Caribbean Fund



FIGURA 2
Armando Reverón (venezolano, 1889–1954). *Paisaje blanco*. 1940. Temple con cola sobre tela, 65,5 x 88 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York. Donación de Patricia Phelps de Cisneros por medio del Latin American and Caribbean Fund en memoria del Dr. Enrique Pérez Olivares



FIGURA 3
Armando Reverón con muñecas. c. 1954. Colección Fundación Galería de Arte Nacional, Caracas



en los Estados Unidos, y las formas artísticas no representativas y geométricas, que cobraron prominencia en los últimos años.

De hecho, cada uno de los tres principales paradigmas históricos de *cuerpos de/o cosas* representados en la Colección Cisneros —el concreto, el óptico cinético y el cuasi corpóreo— entraña un conjunto de contradicciones o inversiones correlativas. Al primer modelo cabe alinearlo con las distintas corrientes de arte invencionista y concreto promovidas en Buenos Aires en los 40, y en San Pablo y Río en los 50. Estas corrientes no eran ni interna ni externamente consistentes. No obstante, se podrían describir en líneas generales diciendo que reivindicaban la objetividad de las cosas, a menudo por encima de la inconstancia y la subjetividad del cuerpo. El propósito más urgente de la obra de arte era establecerse en el plano de “lo real”. Allí radicaba también su potencial político. Porque “habitando al hombre a entablar una relación directa con las cosas más que con la ficción de las cosas”, la obra de arte podía apartar el velo del orden ideológico dominante.⁵ Así pues, un “arte auténticamente revolucionario” era materialista tanto en el sentido literal como en el filosófico.⁶ Las cosas *no* eran cuerpos, y exactamente por esa distinción podían ser un modelo de la verdad de lo real.

De hecho, por rechazo al ilusionismo que plagaba las “ficciones” del arte representativo, invencionistas y concretistas abogaban no sólo por un arte rigurosamente geométrico desnudo de referencia y símbolo, sino también por un formato pictórico que desechara todo residuo naturalista. En 1944, el uruguayo Rhod Rothfuss escribió que un marco recortado o estructurado hacía que una pintura pudiera “ser algo que empiece y termine en ella misma”.⁷ Siguiendo este mismo impulso, en

1946 el argentino Tomás Maldonado afirmó que la pintura debía romper con la función tradicional del marco como “organismo continente” que simplemente cerca una superficie sobre la cual se desarrollan acontecimientos pictóricos.⁸ Ahora bien, aunque los experimentos con marcos irregulares, murales portátiles y constelaciones de formas denominadas *coplanares* solían eliminar las relaciones figura/fondo *internas* a una obra de arte, las obras se seguían percibiendo como figuras contra el fondo de la pared (láminas 51 y 65).⁹ Se podía, al parecer, extirpar la forma orgánica del objeto autónomo, pero no se podían eliminar por decreto los esquemas perceptivos del espectador encarnado. Hacia 1948, varios protagonistas originales, Maldonado entre ellos, habían vuelto al marco ortogonal y habían desplazado la atención al problema de la percepción: el “campo estético”, como lo llamó Alexander Alberro, que media entre el espectador y la obra de arte (lámina 106).¹⁰

En Brasil, el discurso del concretismo prosperó más tarde que en Argentina, y no incorporó nunca el mandato del marco irregular. Pero los adeptos brasileños también hicieron campaña en contra de la ilusión representativa, así como contra la asociación tradicional entre las cualidades expresivas y orgánicas de la obra de arte. Como lo formuló Waldemar Cordeiro en 1956, la obra de arte era un “producto” más que una “expresión”.¹¹ El programa concretista apuntaba efectivamente a integrar arte e industria, y el esfuerzo concertado por suprimir, si no eliminar, la particularidad y la contingencia de la mano (por medio de técnicas como el uso de bolígrafos, aerosoles y plantillas) da prueba de esa ambición. Y aunque tales obras fueran en realidad resultado de un gran esmero artesanal, sus geometrías precisas entrañaban deliberadamente una estética de reproducción

mecánica antes que la inscripción singular de la destreza individual (lámina 46).¹²

Pero el arte concreto brasileño no cedía de manera simplista la posición del artista a la de la máquina. En el nivel más elemental, la invocación por Cordeiro del término “producto” estaba destinada a transmitir que la obra de arte era una entidad construida —por ende, *producida*— y que esa cualidad llevaba en sí la historia de la inventiva humana. “La universalidad del arte es la universalidad del objeto”, escribió.¹³ La condición objetual permitía a las obras funcionar como mecanismos de información. Pues al “materializar el pensamiento”, las pinturas de Cordeiro de mediados de los 50 como *Idéias visíveis* (*Ideas visibles*) proponían a la vez una codificación y un modelo de procesos perceptuales y cognitivos (lámina 91). Tales obras eran terrenos de entrenamiento sensorial. En esa medida, las cosas mediaban entre los cuerpos ofrendando así un paradigma de comunicación idealizado que rebasaba la inevitable contingencia de la experiencia corpórea.

Pero ni la elaboración ni la mirada se abstraen muy fácil de la encarnación. Y la coseidad cae pronto también de lo factual en lo absurdo. A decir verdad, mientras muchas afirmaciones de los 40 y los 50 daban a entender que la búsqueda de un arte “absoluto” y “concreto” se unía sin costuras visibles a compromisos políticos y filosóficos impregnados de racionalismo y positivismo, en el mismo momento se estaban desarrollando abordajes mucho más lúdicos. En Buenos Aires, artistas organizados bajo el mote de Arte Madi experimentaban en una veta de estilo dadaísta que incluía lazos interdisciplinarios con la música, la poesía, la arquitectura y la danza. No sorprende que en ese contexto decididamente performativo los

artistas Madi se interesaran por las dimensiones espacio-temporales de la obra de arte y atendieran a la movilidad (más que a las relaciones figura/fondo, por ejemplo) en su busca de lo real “en obra”.¹⁴

En este aspecto son cruciales las esculturas articuladas de Gyula Kosice. Obras como *Röyi* (1944; fig. 4) activan una conexión con Joaquín Torres-García, cuyo universalismo constructivo, el idioma que desarrolló a su regreso de París a Montevideo en 1934, tuvo una influencia clave en la abstracción geométrica argentina y uruguaya. Kosice adopta en *Röyi* principios de juego y transmutabilidad que obran en los juguetes de Torres-García (fig. 5), pero los despoja de referencia figurativa directa. Las esculturas de metal articuladas de Kosice intensifican la abstracción prescindiendo incluso de cualquier residuo de cara o de orientación. *Escultura móvil articulada* (1948) es un conjunto de tiras rectas y curvas de latón que, unidas con goznes, brincan para formar un bucle irregular con algo a la vez de línea, de forma y de cartografía (lámina 59). Para construir esta pieza Kosice parece haber readaptado las tiras metálicas de uso típico en talabartería y sastrería, transponiendo así la estructura oculta de un artículo de consumo en esqueleto expuesto: una columna vertebral sin carne ni sustancia reales, que sin embargo se sacude, gira, se inclina y se da vuelta.¹⁵ Aunque estructuralmente autónoma, la escultura está radicalmente abierta al espacio y su configuración cambia necesariamente con cada manipulación o instalación. Sugiere así una compleja simbiosis que a un tiempo solicita y repele el acercamiento físico y psíquico del espectador.

No del todo cosa ni cuerpo, *Escultura móvil articulada* es más bien un diagrama de movimiento posible, un movimiento libre de lógica o

FIGURA 4
Gyula Kosice (Fernando Fallik; argentino, nacido en Checoslovaquia [ahora Eslovaquia], 1924–2016). *Röyi*. 1944/1952. Madera, dimensiones variables, aprox. 102 x 82,5 x 15,5 cm. Colección Daros de América Latina, Zürich

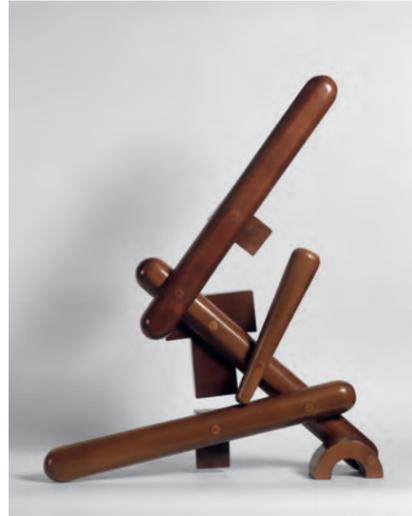
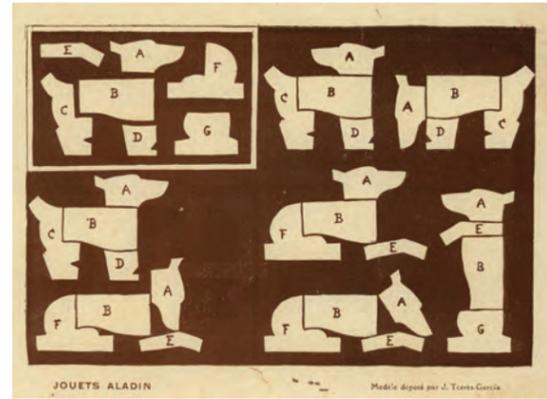


FIGURA 5
Joaquín Torres García (uruguayo, 1874–1949). Modelo de juguete para Jouets Aladin. c.1930. Litografía offset, 13,3 x 16,5 cm. Legado de Joaquín Torres-García



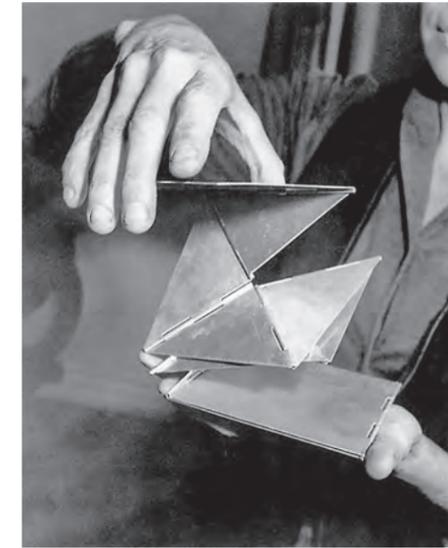
funcionalidad, pero que cumple al mismo tiempo con la dependencia y la relacionalidad. En realidad, aunque las esculturas articuladas de Kosice están muy alejadas de los experimentos de arte cinético y óptico que varios artistas latinoamericanos llevaron a cabo en París y Caracas en los 50 y 60, estos empeños bien podrían describirse en términos de una imbricación semejante entre indeterminación y restricción. A diferencia de la escultura de Kosice, no obstante, el arte óptico y cinético eliminó todo vestigio de antropomorfismo de forma o de estructura, a la vez que desplazaba sus adhesiones retóricas a la ciencia del color, el movimiento y la luz. Los *Ortogonales* de Alejandro Otero así como las *Fisicromías* de Carlos Cruz-Diez (láminas 126–33 y 35) evidencian que la exploración de los efectos cromáticos se llevaba a cabo mediante procesos muy táctiles como el tejido o apilamiento de bandas de papel, cartón o madera de color. Pero en cuanto al abordaje del espectador, el arte óptico y cinético disolvía habitualmente la coseidad de los objetos en favor de la sensación desmaterializada.¹⁶ En la luz pintada de los paneles multicolores de Cruz-Diez, o en las vibraciones retinales inducidas por las estructuras de alambre y plexiglás de Jesús Rafael Soto (lámina 30), el interés se centra en el acontecimiento espacio-temporal de la percepción visual. Paradójicamente el ojo requiere que el cuerpo desplace la mirada, a medida que el espectador oscila, se adapta y fija su posición frente a la obra. Al contrario de los velos de color que florecen detrás de las superficies frontales de los *Aparelhos cinecromáticos* (*Aparatos cinecromáticos*) (lámina 45) de Abraham Palatnik, las obras de Cruz-Diez y Soto compelen a que actúe *el que mira*, en vez de la obra.

Pero el carácter de esta acción ha sido objeto de mucha discusión. Porque mientras la cualidad francamente abierta de esas obras —su

deliberado descarte de la iconografía, el mensaje o incluso la duración prescrita— implica una libertad correlativa del espectador, a ciertos críticos les parece ideológicamente sospechosa esta libertad abstracta. En el movimiento cinético promovido en Venezuela, la obra de arte y el sujeto que mira son concebidos como entidades abstractas despojadas de cualquier especificidad social o histórica. La excitación perceptiva que resulta de su interacción produce —en términos fenomenológicos— una ficción de integración sin discontinuidad por la cual el sujeto, al elegir libremente responder al estímulo de la obra, es absorbido por la nueva realidad que se produce en el entorno entre la obra y él. Según el famoso argumento de Marta Traba, esta ficción se alineó con la de la clase gobernante venezolana, que buscaba compensar la marginalidad social y económica por medio de un ideal de universalidad cosmopolita.¹⁷ Sin duda, como propone Sean Nesselrode Moncada, al tratar con percepciones puramente abstractas, inmatriciales, que dependen de condiciones materiales aunque parezcan flotar como puros fenómenos ópticos, el encuentro cinético alegoriza el proceso mismo en el cual Venezuela basaba su reclamo de modernidad desarrollista: la extracción de petróleo de las profundidades bajo las superficies visibles de la tierra y su mercantilización como motivo de orgullo nacionalista.¹⁸

Pero precisamente por estas contradicciones indelebles, el arte cinético sigue siendo instructivo. Porque al proponer un encuentro estético a la vez universalizador y desencarnado, pero que se aplica a un encuentro *situado*, el arte cinético convierte al espectador en “un complejo de sensaciones” en el cual la soberanía putativa del sujeto cartesiano queda definitivamente disuelta.¹⁹ Dentro de los flujos de capital, información y afecto que caracterizan al mundo globalizado de

FIGURA 6
Bicho de bolso (*Bicho de bolsillo*) de Lygia Clark. 1966. “El Mundo de Lygia Clark” Asociación Cultural, Río de Janeiro



hoy, las fuerzas a la vez de coerción y de resistencia operan cada vez más por medio de montajes de cuerpos y entornos, concebidos conjuntamente como redes de estímulos, transmisiones y efectos de comportamiento sedimentados. De modo que la desestabilización del sujeto señalada por el arte óptico y cinético es nada menos que anticipatoria, aunque su discurso de progreso científico y tecnológico haya quedado atado a las convicciones de su tiempo.

Para que emerja el campo de transformación perceptiva, el arte óptico y cinético requiere de cierta distancia entre el espectador y la obra. Esa distancia, en cambio, colapsó en el modo casi corporal desarrollado por el neoconcretismo brasileño. En su “Manifiesto neoconcreto” de 1959, el poeta y crítico Ferreira Gullar contrapuso al “ojo-máquina” adoptado por el paradigma del concretismo, el “ojo-cuerpo” de los artistas y poetas de su propia cohorte de Río de Janeiro. “No concebimos la obra de arte como “máquina” ni como “objeto”, sino como “quasi-corpus” (casi cuerpo).”²⁰ En este sentido, los Bichos manipulables de Lygia Clark son ejemplares: aunque su construcción de metal con bisagras y sus movimientos rechinantes evocan lo mecánico, por sus conductas peculiares y la prontitud de sus respuestas al tacto del espectador los *Bichos* tienen mucho de criatura viva (fig. 6).

La reciprocidad encarnada es una marca de fábrica del neoconcretismo. Pero no todas esas obras son interactivas, y sería un error saltar demasiado rápido de lo casi corporal a lo participativo. La finalidad intensamente fenomenológica de los *Objetos Ativos* (*Objetos activos*) de Willys de Castro, hechos de formas de madera envueltas en lienzo, (láminas 6, 8, 9 y 10) o de las esculturas de Amílcar de Castro,

producidas cortando y doblando láminas de metal, no depende del tacto propiamente dicho sino de la manera en que la obra y el que la mira son llevados a entablar relaciones mutuas en el tiempo y el espacio que se diferencian continuamente en el proceso del encuentro entre ambos (lámina 29). Las obras neoconcretas generan contingencia antes que cohesión y, a diferencia de lo que hace el arte óptico y cinético, lo consiguen *intensificando* la materialidad. Al volverse más materiales —dándole textura a una superficie pintada o apilando capas de láminas de madera, por ejemplo— empiezan a obrar menos como cosas y más como estructuras orgánicas, hasta el punto de que elementos como el color, como dijo Hélio Oiticica, llegan a tener un “cuerpo” propio.²¹

Conviene, sin embargo, tener en cuenta la ambigüedad inherente al término “quasi-corpóreo”: su división, calificación y hasta disensión internas. Las prácticas más experimentales surgidas del neoconcretismo enfatizaron la cuestión del cuerpo, envolviendo la obra y su participante en una sola matriz de puesta en obra, a la vez que ponían de relieve la inscripción de esa matriz en un campo social y político. Las implicaciones más radicales de estas prácticas, por lo demás, llevaron estos envolvimientos hacia un cuestionamiento de lo que es a fin de cuentas un cuerpo.²² En los *Parangolés* que se ponen de Oiticica, la materialidad de la capa y la del participante son coconstitutivas. Más aún, esta intercorporeidad debía ocurrir en el curso de un ciclo en que los participantes miran y se visten sucesivamente, de tal manera que el cuerpo de un participante determinado nunca coincide plenamente consigo mismo (fig. 7).²³ La calidad transgresora del *Parangolé* radica en esta multiplicidad proliferante y excesiva. No es tanto el punto culminante de una

FIGURA 7
Parangolés "P17 Capa 13 Estou
possuído" ("P17 Capa 13 Estoy
poseído") y "P15 Capa 11 Incorporo a
revolta" ("P17 Capa 11 Incorporo la
rebelión") de Hélio Oiticica. c. 1967.
Projeto Hélio Oiticica, Río de Janeiro



tradición latinoamericana de abstracción geométrica, sino un principio de transmutación crítica por el cual cierta categoría —bien sea el cuerpo, el objeto, la obra o incluso “el arte latinoamericano”— se rehace y reconfigura perpetuamente.

En este ensayo he examinado un conjunto de énfasis cambiantes en las relaciones que tienen que ver con *cuerpos de/o cosas* que están en juego en ciertas obras de la Colección Cisneros. Para concluir quisiera centrarme en la barra interna de la expresión *cuerpos de/o cosas*. La barra es una figura de articulación que, como un gozne, conecta entidades a la par que las mantiene separadas. Una barra puede señalar posibilidades exclusivas e inclusivas (*ambas/o bien, tanto/ como, y/o*). Puede ser paratáctica, y así procesar una cadena de posibilidades cuyas distinciones son delgadas como un filamento e impermeables como un muro. La barra hiende, y establece diferencia. Pero, al agregar, permite construir unidades compuestas a partir de supuestos binarios (*s/he, “el/la”*), y también inaugurar nuevas alternativas (como en inglés los nuevos pronombres *ze/sie/hir/xe/hy...* en lugar de *he/she*). La barra es un elemento de código: nos envía a sitios virtuales (*https://*) que son a su vez nidos jerarquizados de información, acceso y exposición. Como es un movimiento transversal, la barra es también un vector, una posible línea de fuga. En este sentido es una figura de articulación y *desarticulación* a un tiempo, que remite a la mirada de formas en que las partes se desprenden y recombinan.

Si duplicamos la barra, la giramos y la cruzamos, obtenemos una X: un marcador de posición (como cuando anticipa una firma o una variable en una ecuación matemática), pero también una cancelación (como cuando la *x* de *latinx* opera como un transformador literal del binario de

género *latina/o*). Una X mantiene varias temporalidades y operaciones en tensión. Es una encrucijada: no por casualidad es también el dominio de la deidad yoruba Echú-Eleguá, cuya influencia se extiende a través del Atlántico a las diásporas africanas del nuevo mundo. Echú-Eleguá es un comunicador, un traductor y un embaucador. Aflora por ejemplo en la obra sin título de 1956–62 de Rubem Valentim (lámina 84), como motivo formal y cifra simbólica: un grafo abstracto del poder extático, al que aludirá el gesto de Oiticica en “¡Estoy poseído!” su *Parangolé* de 1967.²⁴ Significante amo, según la célebre explicación de Henry Louis Gates Jr., la X de Echú-Eleguá es un “tropo para la repetición y la revisión, a decir verdad... del propio quiasmo”.²⁵

Para volver al contexto de la Colección Cisneros, si la *Naturaleza muerta* de Schendel es una analogía de la colección como conjunto de operaciones de desprendimiento y sutura, la X es el recurso que hace visibles las puntadas mismas entre una operación y otra. Es un principio de construcción crítica y de interseccionalidad, y opera en ángulo oblicuo sobre una colección en cualquier estado que se la considere. Aplicada a la articulación entre *cuerpos de/o cosas* que aquí proponemos, la X podría entonces sugerir cómo los cuerpos (en el sentido múltiple tanto de Valentim como de Oiticica) se reúnen *alrededor* de las cosas, por lo cual estas ya no son meros objetos, sino precisamente aquellos asuntos de interés en torno a los cuales nos reunimos y debatimos.²⁶ Los asuntos de interés son sin duda asuntos de cuestionamiento. En esta medida, *cuerpos X cosas* expone un posicionamiento respecto a cómo congregan las obras de arte. Es una forma de interrogación; una herramienta de crítica generativa.

notas

1. Walter Benjamin, “H [The Collector]”, en *The Arcades Project (Das Passagen-Werk)*, Harvard University Press, Cambridge, 1999, p. 204. Traducción castellana de Luis Fernández Castañeda, “H [El Coleccionista]”, *El libro de los pasajes (Das Passagen-Werk)*, Akal, Madrid, 2005, p. 223: “[en el coleccionismo] lo decisivo es que el objeto sea liberado de todas sus funciones originales para entrar en la más íntima relación pensable con sus semejantes.”
2. Véase Mari Carmen Ramírez, “Beyond ‘the Fantastic’: Framing Identity in U.S. Exhibitions of Latin American Art”, *Art Journal* 51, Nueva York, N° 4, invierno de 1992, pp. 60–68.
3. Kaira Cabañas, “If the Grid is the New Palm Tree of Latin American Art”, *Oxford Art Journal* 33, Oxford, N° 3, 2010, pp. 365–83.
4. Javier Guerrero, “Las muñecas de Armando Reverón”, en *Tecnologías del cuerpo: Exhibicionismo y visualidad en América Latina*, Iberoamericana Vervuert, Madrid, 2014, pp. 161–210.
5. “Manifiesto Invencionista”, *Arte Concreto Invención*, Buenos Aires, N° 1, agosto 1946, p. 8.
6. Tomás Maldonado, “Lo abstracto y lo concreto en el arte moderno”, *Arte Concreto Invención*, Buenos Aires, N° 1, agosto 1946, pp. 5–7.
7. Rhod Rothfuss, “El marco: Un problema de plástica actual”, *Arturo: Revista de Artes Abstractas*, Buenos Aires, N° 1, verano de 1944.
8. Tomás Maldonado, “Lo abstracto y lo concreto en el arte moderno”, p. 6.
9. Véase Alfredo Hlito, “El tema del espacio en la pintura actual”, *Nueva Visión*, Buenos Aires, N° 8, 1955, pp. 10–13.
10. Alexander Alberro, *Abstraction in Reverse: The Reconfigured Spectator in Mid-Twentieth-Century Latin American Art*, University of Chicago Press, Chicago, 2017, p. 2.
11. Waldemar Cordeiro, “O objeto” (El Objeto), *Arquitetura e Decoração* 2, San Pablo, N° 20, noviembre-diciembre 1956, s.p.
12. Véase Pia Gottschaller, “Making Concrete Art”, en *Making Art Concrete: Works from Argentina and Brazil in the Colección Patricia Phelps de Cisneros*, Getty Research Institute, Los Ángeles, 2017, pp. 25–57.
13. W. Cordeiro, “O objeto”, s.p., art. cit.
14. Véase por ejemplo Carmelo Arden Quin, “El móvil” [1945], en Yve-Alain Bois et al., *Geometric Abstraction/Abstracción Geométrica: Latin American Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection/Arte latinoamericano de la Colección Patricia Phelps de Cisneros*, Harvard University Museums, Cambridge, MA., 2001, pp. 142–44.
15. Gabriel Pérez-Barreiro, *The Geometry of Hope: Latin American Abstract Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection*, The Blanton Museum of Art, The University of Texas at Austin, 2007, pp. 108–10.
16. Una excepción importante serían, desde luego, los *Penetrables* de Soto, cuyos elementos colgantes tocan los cuerpos de los espectadores cuando se mueven dentro del espacio de la obra.
17. Marta Traba, “Venezuela: Cómo se forma una plástica hegemónica” [1984], en *Mirar en América*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 2005, pp. 268–79; y Ariel Jiménez, “Neither Here nor There”, en *Inverted Utopias*, ed. Mari Carmen Ramírez y Héctor Olea, The Museum of Fine Arts, Houston, 2004, pp. 247–54.
18. Sean Nesselrode Moncada, “Oil in the Abstract: Designing Venezuelan Modernity in *El Farol*”, *Hemisphere: Visual Cultures of the Americas* 8, 2015, The University of New Mexico, Albuquerque, pp. 56–79.
19. Alfredo Boulton, “Cruz-Diez” [1975], en *Carlos Cruz-Diez: Color in Space and Time*, ed. Mari Carmen Ramírez y Héctor Olea, The Museum of Fine Arts, Houston, 2011, p. 411.
20. Ferreira Gullar, “Manifiesto Neoconcreto”, Suplemento Dominical del *Jornal do Brasil*, 22 de marzo de 1959, Río de Janeiro, pp. 4–5.
21. Hélio Oiticica, “A transição da côr do quadro para o espaço e o sentido da construtividade”, *Habitat*, N° 70, diciembre 1962, San Pablo, p. 52.
22. Irene V. Small, “What a Body Can Do”, en *Hélio Oiticica: Folding the Frame*, University of Chicago Press, Chicago, 2016, pp. 181–227.
23. Hélio Oiticica, “Anotações sobre o Parangolé”, [1964], en *Aspiro ao Grande Labirinto*, Rocco, Rio de Janeiro, 1986, p. 71.
24. Agradezco en este punto una Sesión de Estudio que el Consorcio de Investigación del MoMA llevó a cabo en 2018, y en particular la presentación y los comentarios de Julián Sánchez González y Kobena Mercer, respectivamente.
25. Henry Louis Gates Jr., “The ‘Blackness of Blackness’: A Critique of the Sign and the Signifying Monkey”, *Critical Inquiry* 9, N° 4, junio de 1983, Chicago, p. 686.
26. Bruno Latour, “From Realpolitik to Dingpolitik, or How to Make Things public”, en *Making Things Public: Atmospheres of Democracy*, ed. Bruno Latour y Peter Weibel, MIT Press, Cambridge, MA, 2005, pp. 4–31.

modos de persistencia: conexiones entre el invencionismo y el neoconcretismo

maría amalia garcía

¿Qué pasaría si, además de aceptar la genealogía clásica que busca los orígenes del arte latinoamericano moderno en la abstracción europea, atendiéramos a otras redes que se traman en la historia regional? Es decir, conexiones activas, corrientes, conceptos, procedimientos y referentes que reaparecen intermitentemente en las obras y los discursos que suscitan, y que, debidamente considerados, nos permitirían componer una historia del arte constructivo con potencia regional.

Las vanguardias europeas de comienzos del siglo veinte inspiraron sin duda la abstracción del invencionismo argentino y uruguayo en los 40 y el neoconcretismo brasilero a fines de los 50, pero ciertas prácticas y referentes locales fueron capitales en la construcción de un ideario constructivista latinoamericano. Una consideración más atenta del invencionismo de Buenos Aires y Montevideo y del neoconcretismo de Río de Janeiro revela corrientes subterráneas latentes que permiten una lectura más dinámica del arte constructivo sudamericano en sus diversas expresiones. De corta vida pero central en la génesis del invencionismo, la revista literaria *Arturo* de Buenos Aires problematizaba ya desde el título y también en su contenido aspectos de lo humano (lámina 58). Durante el período de consolidación del arte concreto la marca del artista fue resistida en favor de la certeza de la superficie pictórica. Pero en lo sucesivo el movimiento dejó una clara impronta de vuelta a lo humano. En el neoconcretismo, la dimensión corporal abrió nuevos caminos de experimentación. Una red de vasos comunicantes reúne al invencionismo con el neoconcretismo y revela sus afinidades poéticas.

Pero ¿cuáles son entonces esos elementos persistentes que atraviesan la historia de la vanguardia constructiva del Cono Sur? En primer lugar, el “marco recortado” o irregular. La idea, inicialmente propuesta por el artista uruguayo-argentino Rhod Rothfuss en un influyente ensayo publicado en *Arturo* en 1944, tiene gran afinidad con las investigaciones formales que la artista brasilera Lygia Clark emprendió en 1954 en la serie *Quebra da moldura* (*Quebre del marco*). Si bien hay divergencias formales y conceptuales entre sendos cuestionamientos del marco pictórico ortogonal convencional, ambos capitalizan la tensión inherente a la línea de contención entre el espacio visual y el espacio real. En segundo lugar, el modelo compositivo tradicional de la pintura moderna en retícula —un principio clave en los proyectos regionales constructivistas—. En este sentido, la obra de Piet Mondrian, difundida ampliamente en revistas, libros y catálogos de exhibiciones, fue de capital importancia en la región. La circulación de estas imágenes abrió nuevos campos de investigación en torno a los mecanismos de reproducción y sus posibles lecturas. En tercer lugar, la influencia del carnaval. Tanto en el invencionismo como en el neoconcretismo, la experiencia del carnaval transformó sensiblemente varios dispositivos artísticos. La puesta en escena de esta vivificante celebración popular no solo se nutre de destrezas vinculadas a la danza y el disfraz, sino también de las técnicas y materiales que requiere la construcción de su parafernalia. El carnaval se convierte así en referencia del marco recortado invencionista y más tarde de los *Parangolés* del artista brasilero Hélio Oiticica; ambos proyectos estéticos se recrean, cuando no abrevan directamente, en el contacto de los artistas con el universo festivo carnavalesco.

FIGURA 1
Rhod Rothfuss (uruguayo, 1920–1969).
“El marco: un problema de plástica actual”, *Arturo: Revista de artes abstractas*, no. 1, 1944, Buenos Aires, s.p. Colección privada



Las historiografías del invencionismo y el neococretismo tomaron sin embargo caminos divergentes. El arte neoconcreto ha sido extensamente estudiado y exhibido; muchos artistas del movimiento —Lygia Clark, Lygia Pape y Oiticica, entre los más prominentes— han sido objeto de investigaciones académicas y exposiciones internacionales en los últimos años, y ganaron una relevancia que derivó en fenómeno de mercado para las obras neoconcretas. El invencionismo, en cambio, tiene una historia más precaria, y ha sido caracterizado de formas tan diversas que cuesta distinguirlo de otros desarrollos artísticos posteriores. Cabe aclarar en este sentido que el término “invencionismo” se usará aquí sólo para hacer referencia al momento formativo de una vanguardia rioplatense a mediados de los 40. (En las artes visuales y en sentido estricto, los desarrollos del invencionismo ocurrieron en apenas dos años, 1944 y 1945, con la aparición de *Arturo* y la instalación de dos exposiciones invencionistas en Buenos Aires, en las residencias particulares del psiquiatra Enrique Pichon-Rivière y la fotógrafa Grete Stern.) Nos concentraremos en la principal propuesta del invencionismo, el marco recortado.

Consideremos estas dos obras: *Cuadrilongo amarillo* (1955; lámina 56) de Rhod Rothfuss y *Composição no. 5* (Composición no. 5; lámina 13) de Lygia Clark, de su serie de 1954 *Quebra da moldura* (*Quebre del marco*). La pieza de Rothfuss se inspira claramente en el neoplasticismo de Mondrian, aunque revela otras búsquedas, tanto a nivel cromático como en el uso del relieve en las formas coloridas. La estructura es convencional a no ser por el

elemento cuadrilongo amarillo de la izquierda, que se desplaza y obliga al soporte a adoptar la forma que propone la composición de la pintura. En la obra de Clark, en cambio, tela y marco son una misma superficie; la búsqueda radica en la interconexión entre la pintura y el marco. Aunque tanto Rothfuss como Clark buscan cuestionar el *tableau*, el dispositivo por excelencia de la “institución artística”, sus puntos de partida (y de llegada) divergen claramente. En el caso del marco irregular que proponen Rothfuss y otros artistas rioplatenses, el recorte es literal, en tanto altera la estructura convencional y vuelve irregular una superficie plana. En la obra de Clark, en cambio, se activa una dimensión espacial en la propia superficie del objeto.¹

La primera reflexión teórica sobre el marco recortado, como ya se dijo, aparece en un artículo de Rothfuss, “El marco: un problema de plástica actual”, publicado en las páginas finales de *Arturo* (fig. 1). La revista se hizo legendaria: su único número, lanzado en Buenos Aires en el verano de 1944, fue una pieza clave en la transformación del arte argentino y su proyección en América Latina. Creada con el esfuerzo de un grupo de jóvenes artistas y poetas, la publicación se volvió mítica: *Arturo* llevó una estimulante mezcla de ideas emergentes a su punto de ebullición.

El texto de Rothfuss hace del marco un elemento decisivo en la tradición de las artes visuales. Aunque el grupo que creó *Arturo* se disolvió muy pronto —y dio lugar a los grupos Asociación Arte Concreto-Invencción (AACI), Arte Madí y Perceptismo entre 1945 y 1947— el proyecto visual que concibió, el marco recortado, fue el

núcleo constitutivo de la producción de muchos de estos artistas hasta mediados de los años 50. En el ensayo, Rothfuss buscaba presentar una visión general del arte en relación a ciertos hitos históricos. El punto de partida era la Revolución Francesa y la consiguiente necesidad histórica de un naturalismo casi fotográfico. En un segundo momento, consecutivamente marcado según Rothfuss por el postimpresionismo, el cubismo, el futurismo, el neoplasticismo y el constructivismo, había primado una investigación plástica cada vez más abstracta que buscaba nuevos caminos para expresar “la realidad esencial”. Para Rothfuss, sin embargo, surgían nuevos conflictos en el corazón mismo de la creación visual: “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”.²

Rothfuss apuntaba a la necesidad de romper la estructura del marco ortogonal; a su juicio, la regularidad del soporte fragmentaba la forma de modo tal que la obra, aunque fuera abstracta, quedaba sujeta a la concepción naturalista de la pintura como ventana al mundo.

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.³

Tres obras acompañaban el artículo: *Deux, etc. (Dos, etc., 1937)* de Wassily Kandinsky, reproducida en la primera página del ensayo, y en la segunda y última página *Composition en blanc, noir et rouge* de Mondrian (*Composición en blanco, negro y rojo*; en la colección del MoMA desde su creación en 1936; lámina 140) y una obra de Rothfuss de marco recortado, *Trabajo en estudio* (1943–44). Gabriel Pérez-Barreiro señala que la yuxtaposición estratégica del marco recortado y de la obra de Mondrian propone una comparación implícita: el proyecto textual y visual de Rothfuss buscaba superar las propuestas del arte no figurativo europeo.⁴ Como también señala certeramente Pérez-Barreiro, Rothfuss abría un debate entre las vanguardias internacionales, y si bien el punto es importante, conviene no perder de vista los procesos locales en juego.

Trabajo en estudio (ubicación actual desconocida) era una obra de marco recortado claramente influenciada por la pintura cubista del argentino Emilio Pettoruti de los años 30 y principios de los 40. Cabe señalar que en “El marco” Rothfuss hablaba del “cubista de otoño” para referirse peyorativamente a Pettoruti y su despliegue de círculos, elipses y polígonos dentro del marco rectangular, un principio compositivo al que Pettoruti había recurrido a menudo en obras como *Orgía II* (1934), *Copa verde-gris* (1934; fig. 2), y *Tres cigarrillos* (1934).⁵ Para el joven Rothfuss, componer estructuras con formas no rectangulares y luego inscribirlas en el marco ortogonal no ofrecía ninguna solución al problema, a su juicio fundamental,

FIGURA 2
Emilio Pettoruti (argentino, 1892–1971).
Copa verde-gris. 1934. Óleo sobre tela,
54,9 x 46 cm. The Museum of Modern
Art, Nueva York. Inter-American Fund



FIGURA 3
Rhod Rothfuss (uruguayo, 1920–1969).
Arlequín. 1943. Óleo sobre tela, 175,9 x
83,8 x 2,5 cm. Colección Patricia Phelps
de Cisneros



de la pintura moderna. Si comparamos *Trabajo en estudio* y *Copa verde-gris*, resulta evidente que Rothfuss quería llegar más lejos en el camino de Pettoruti y crear un tipo de pintura con marco propio, es decir, una pintura cuya lógica interna generara la forma del soporte; una pintura, como señalaba en el ensayo, capaz de empezar y terminar en ella misma.

Rothfuss llevaba meses investigando el marco recortado cuando publicó su ensayo en *Arturo*. En diciembre de 1943 expuso pinturas en el Ateneo de Montevideo, un importante centro de resistencia cultural a los totalitarismos de la Segunda Guerra Mundial.⁶ Mostró allí una serie de piezas que podríamos llamar “marcos recortados figurativos”.⁷ *Trabajo en estudio* era parte de este grupo de obras, pero no fue exhibido en la muestra, al menos con ese nombre. Analizando el listado de títulos incluidos en el catálogo de la exposición, cabe suponer que la muestra presentaba obras con marcos recortados que, a juzgar por los títulos —*Botellón* (s.f.), *Copa azul* (s.f.) y *Copa antigua* (s.f.)— evocaban la obra de Pettoruti. El catálogo revela que *Arlequín* (1943) —hoy parte de la colección Patricia Phelps de Cisneros— se incluía también en la muestra (fig. 3).

La colaboración de Rothfuss en *Arturo* tendría eco en los círculos artísticos de Buenos Aires. En el ensayo, recordemos, Rothfuss sostenía que la autonomía de la superficie de la obra dependía de que la estructura surgiera de la composición. Aspiraba a una tela soberana, capaz de empezar y terminar donde quisiera, sin solución de continuidad. Esta reflexión sobre el soporte caló hondo en el invencionismo argentino. Los diversos grupos que se formaron en la

estela de *Arturo* emprendieron una investigación profunda sobre las posibilidades que ofrecía el marco irregular y, a pesar de las diferencias, quedaron unidos por un núcleo común de intereses. El AACI se concentró en las consecuencias del espacio que penetra e interactúa con el marco recortado y, en esa dirección, la investigación derivó en el “coplanar”, definido por uno de los miembros del grupo, Tomás Maldonado, como “la separación en el espacio de los elementos constitutivos del cuadro sin abandonar su disposición coplanaria”.⁸ Es decir, la obra está compuesta por elementos cuya disposición espacial conserva el paralelismo con el muro y subraya la dimensión planar, como en el caso de *Relieve no. 30* (1946; lámina 65) de Raúl Lozza. En líneas generales, los artistas maduraron trabajando con el marco recortado, mientras que Lozza, junto con su hermano Rembrandt, dieron origen al Perceptismo, un movimiento dedicado al estudio del coplanar. Otros artistas como Maldonado, Lidy Prati y Alfredo Hlito (lámina 100), volvieron al soporte ortogonal y a la reflexión sobre “la problemática de figura versus fondo sobre una superficie”.⁹ Para esta generación, la ruptura del marco era un problema de superficies; el debate no excedía el análisis bidimensional.

A Clark, en cambio, la aceptación de la dimensión espacial de la tela le permitió salir de la pintura y entrar al mundo. En un texto de 1958, el poeta y crítico brasileño Ferreira Gullar señalaba que “al intentar incluir el marco en la pintura en 1954, Lygia Clark ignoraba quizá que llegaría por ese camino a la destrucción del espacio pictórico y, más tarde, al redescubrimiento de un espacio ya no separado del mundo, sino, por el contrario, directamente lindante con él, capaz de

FIGURA 4
Vista de la instalación de la galería Piet Mondrian en la 2ª Bienal de São Paulo, 1953-54. Archivo Histórico Wanda Svevo / Fundação Bienal de São Paulo

FIGURA 5
Imagen de *Composition en blanc, noir et rouge* (Composición en blanco, negro y rojo) de Piet Mondrian publicada en la revista *Arturo*. Se añadió al parecer la línea roja en el margen inferior de la obra (ver fig.1) antes de pegar la ilustración en cada ejemplar de la revista. 1944. Archivo Lidy Prati, Buenos Aires

FIGURA 6
Página de *Círculo y cuadrado*, no. 1, mayo de 1936, Montevideo, con el mapa invertido de América del Sur de Joaquín Torres-García. The Museum of Modern Art Library, Nueva York

penetrarlo y dejarse penetrar a la vez”.¹⁰ *Composição nº 5*, sostiene Paulo Herkenhoff, representa la entrega del espacio pictórico al mundo. La obra se articula en un cuerpo único que abarca tanto la tela como la madera que parecía constituir el marco. En obras posteriores, Clark incorporó a veces la pared en sus intervenciones, subrayando aún más la naturaleza objetual de la pintura.

En 1959, Clark le escribió una carta al ya desaparecido Mondrian, pidiéndole consejo sobre su obra futura y resaltando la dimensión espiritual de su unión con el maestro: “Si trabajo, Mondrian, lo hago sobre todo para realizarme en el más alto sentido ético-religioso y no para hacer una superficie u otra... Si nuestro mi obra, es para transmitir a otra persona ese “momento” de detención en la dinámica cosmológica que capta el artista.”¹² Mondrian, como ya observamos, fue también un referente para los artistas invencionistas, tal como lo demuestra la reproducción de *Composición en blanco, negro y rojo* incluida en el ensayo de Rothfuss en *Arturo*.

La obra de Mondrian circuló ampliamente en América Latina, y fue para muchos artistas el punto de partida de sus propios proyectos. Pero los artistas no parecían mirar los mismos “Mondrian” en los distintos países. Clark, por su parte, recordaba al Mondrian que había visto en una importante revisión de su obra organizada por la 2ª Bienal de São Paulo (1953-54; fig.4). Miradas de cerca (como deben haberlas mirado muchos brasileños por primera vez), las pinturas son “cosas”, cargadas de huellas del pincel, texturas

prominentes y otras marcas incidentales de la factura de la obra que subrayan la materialidad de la superficie. Los invencionistas, en cambio, veían otro Mondrian: el Mondrian preciso y plano de las reproducciones de revistas y catálogos —por lo general, además, en blanco y negro—. Es el caso, por ejemplo, de la reproducción incluida en la revista *Arturo*: Prati comentó más de una vez que, debido al costo de la reproducción color, había tenido que pintar a mano la línea roja del margen inferior de la obra en cada ejemplar de la revista. Entre los documentos que la artista conservó en su archivo, figuran las imágenes sueltas en papel ilustración que se pegaron en la revista, incluida una versión sin pintar de *Composición en blanco, negro y rojo*, en la que la imagen es una cuadrícula negra sobre blanco, y el rojo está ausente (fig. 5).¹³

La cuadrícula es un concepto organizador central del constructivismo; el elemento fundante que se repite una y otra vez. La referencia a Joaquín Torres-García resulta ineludible para comprender el modo en que la retícula se introdujo en el arte de la región. El maestro uruguayo reactualizó debates de larga data sobre el arte moderno y la abstracción, al tiempo que transformó su propia práctica profundamente, hasta el punto de convertirse en una referencia obligada en las búsquedas de la vanguardia latinoamericana. En el primer número (mayo de 1936) de la revista que publicaba en Montevideo, *Círculo y cuadrado* (editada originalmente en París bajo el título de *Cercle et Carré*, inspirado en el grupo artístico del mismo nombre), Torres-García incluyó la fotografía emblemática de la exposición de Cercle et Carré de 1930, —con el famoso mapa invertido de América del Sur—, y también

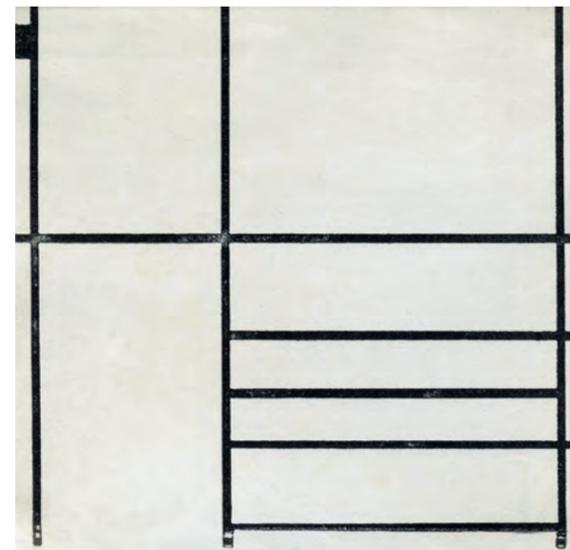
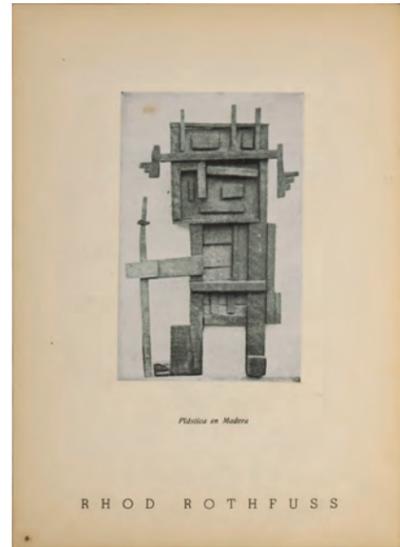


FIGURA 7
Rhod Rothfuss (uruguayo, 1920–1969).
Plástica en madera, reproducido en *Arturo: Revista de artes abstractas*, no. 1, 1944, Buenos Aires, s.p. Colección privada



un texto suyo sobre arte precolombino en el área andina (fig. 6; lámina 53). La síntesis de formas antiguas y modernas legitimaba la abstracción como un componente esencial del patrimonio cultural de los artistas latinoamericanos. El arte precolombino resultaba así precursor de la abstracción geométrica modernista.

El universo no occidental del imaginario de Torres-García reaparece en algunos aspectos de lo primitivo presentes en *Arturo*. En la página 6 de la revista, se reproducía *Plástica en madera* (s.f.; fig. 7) de Rothfuss. Tanto por sus materiales como por sus procesos y su carga semántica, la pieza se acerca claramente a la obra de Torres-García. La figura, aparentemente creada con elementos rectangulares de madera, recuerda el tocado y el cetro recurrentes en el lenguaje visual de las antiguas culturas de América. Fue la última aparición de la figura humana en el constructivismo argentino-brasileño, hasta que Hélio Oiticica y otros artistas del neoconcretismo (Clark y Pape, por ejemplo) redimieran la imagen del cuerpo desterrada por el modernismo. Él logró esta redención en primer lugar con sus *Parangolés* exhibidos en *Opinião 65* en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro en 1965, y más tarde con *Bólide Caixa 18 Poema Caixa 2, Homenagem a Cara de Cavallo (Caja Bólide 18 Poema Caja 2, Homenaje a Cara de caballo*, 1965–66), una obra que da fe de la violencia policial en las favelas tras el golpe militar de 1964.¹⁵

En 1964 precisamente, Oiticica descubrió Mangueira, una favela legendaria de Río de Janeiro. El escultor Jackson Ribeiro lo había

convocado junto con otro artista brasileño, Amílcar de Castro, para pintar los carros alegóricos del desfile de carnaval.¹⁶ Fue una experiencia transformadora: Oiticica se acercó a la favela y trabó amistad con sus habitantes, descubrió la samba y aprendió a bailar para poder participar en los desfiles de carnaval. Hizo suyo el mundo de la favela —sus costumbres, su arquitectura—, y aunque nunca vivió allí se pasaba días enteros en casas de amigos, y llegó a ser uno de los más celebrados *passistas* (bailarines) de la *escola de samba* Mangueira. “En Mangueira”, dijo alguna vez, “en la vida del morro, descubrí mi camino.”¹⁷

Las capas y estandartes conocidos como *Parangolés* surgieron de esa interacción social y cultural con la favela. Fueron creados para ser usados, vestidos, y la persona que los lleva los despliega durante la acción comunitaria de la danza. Oiticica los consideraba una manifestación del color en el espacio ambiental. El espectador “«viste» el manto, hecho de capas de tela de color que se descubren a medida que se mueve corriendo o bailando. La obra requiere la participación corporal directa; además de cubrir el cuerpo lo invita a moverse, a bailar. El mismo «acto de vestir» la obra ya implica una transmutación expresivo-corporal del espectador —característica principal y condición primera de la danza—”.¹⁸

Los *Parangolés* se mostraron por primera vez en la exposición *Opinião 65*. Y como el cuerpo en movimiento es el elemento central de la obra (lámina 24 CPPC086), Oiticica invitó a sus amigos de Mangueira a vestir capas y estandartes durante la inauguración de la muestra. Juntos desfilaron al ritmo de la música y recrearon el desfile

FIGURA 8
Tablado del carnaval “Chic Tangón”,
marzo 1936. Archivo Nacional de la
Imagen y la Palabra, Montevideo



de carnaval afuera del museo.¹⁹ No se les permitió entrar. Los *Parangolés*, apunta Gonzalo Aguilar, se quedaron en el umbral del museo —ese espacio liminar entre lo que la institución consagra como arte y lo que no puede absorber—. ²⁰

Tampoco los marcos recortados del invencionismo tuvieron una recepción institucional entusiasta en el ambiente cultural porteño de los años 40. La radicalidad de sus premisas y el conservadurismo de una esfera artística atada todavía a la figuración no les allanaron el camino, pero fueron bien recibidos en algunos ámbitos privados. Y aunque hay sin duda insalvables distancias sociológicas, culturales y raciales entre los *Parangolés* y los marcos recortados, algunos puntos de contacto son innegables. Más allá de la resistencia institucional que enfrentaron, las obras compartían el vínculo con el carnaval. En el caso de los *Parangolés*, la relación es directa, en tanto la capa se viste para la danza; en el de los marcos recortados, la relación está mediada por la parafernalia carnavalesca, clave, como veremos enseguida, en la obra de Rhod Rothfuss.²¹

Antes de la publicación de su ensayo en *Arturo*, Rothfuss había estudiado en el Círculo de Bellas Artes de Montevideo, bajo la guía de Guillermo Laborde, un vínculo no suficientemente considerado en los estudios dedicados a su trayectoria y al surgimiento del marco recortado. La pintura de Laborde sigue la línea de la Escuela Planista de Montevideo, cultivada desde los años 20 por muchos artistas uruguayos, incluidos José Cúneo y Petrona Viera. Laborde no sólo

destaca en la pintura de caballete sino también en la pintura mural y en la creación de escenografías de teatro, decorados para fiestas, disfraces y carros alegóricos de carnaval. Su labor docente fue también fundamental: Laborde fue reconocido y recordado como un excelente maestro, capaz de dar a sus alumnos las herramientas necesarias para desarrollar sus propias personalidades artísticas.

El artista uruguayo Mario Sagradini expuso que Laborde alentaba a sus alumnos a experimentar por fuera de la pintura de caballete y los incitaba a desarrollar otras formas de la creación visual como decorados para fiestas, disfraces de carnaval y diseño de afiches. A menudo empleaba a sus alumnos como asistentes en sus actividades profesionales como escenógrafo. Era, al parecer, una figura carismática, animador de la cultura bohemia de Montevideo que circulaba entre la escuela de arte, los bares, las fiestas, el espectáculo y el carnaval.²⁴

Emulando a Laborde, Rothfuss creó murales y decorados para fiestas del Círculo de Bellas Artes, clubes y sindicatos, y llegó a ganar, al parecer, premios municipales por sus decorados de carnaval (fig. 8). Según Sagradini, Laborde les recomendaba a sus alumnos usar esmaltes sintéticos y pinturas al Duco (nombre comercial de la pintura nitrocelulósica), para dar un acabado más resistente al cartón que usaban en las construcciones para el aire libre. Para la confección de los tablados y carros alegóricos, usaban una gran variedad de materiales además de esmaltes —madera, chapa, alambre, cartón, yeso y papel maché—. Los carruajes y tablados se decoraban con motivos muy variados (en general con

FIGURA 9
Escenario del Carnaval de Montevideo,
febrero de 1936. Centro de Fotografía
de Montevideo



un alto grado de fantasía) que exigían de los artistas una gran versatilidad para enfrentar los desafíos particulares de cada proyecto. La confección de disfraces, máscaras y sombreros los obligaba a recurrir a una gran variedad de materiales, formas y colores, que debían adaptarse al cuerpo.

Este amplio espectro de destrezas y técnicas que los alumnos de Laborde aprendían para construir carruajes y disfraces rindió sus frutos en la producción artística de Rothfuss. Las enseñanzas de Laborde y la parafernalia carnalesca se colaron así en el arte invencionista (fig. 9). El marco recortado se gesta en ese ir y venir entre la pintura de caballete y los artefactos del carnaval, que conecta la genealogía del arte moderno con las prácticas de las celebraciones populares.

La fiesta popular transforma el dispositivo artístico, lo mueve a exceder sus límites, a romper con las convenciones de las bellas artes. Los nuevos dispositivos —el marco recortado, el *parangolé*— desafían la tradición de la alta cultura y subvierten la autonomía modernista con la energía y las técnicas de la fiesta comunitaria. Imposible rehuir el carnaval: toda ley, dogma, institución (entre ellas, la del cuadro) queda herida, trastocada. Con sus inversiones del orden social, sus excesos y desbordes, esta fiesta pagana irrumpió en el arte y dio, a formas exhaustas, una nueva vida.

notas

1. Luis Pérez-Oramas, "Lygia Clark: If You Hold a Stone", en *Lygia Clark: The Abandonment of Art, 1948–1988*, ed. Cornelia Butler y Luis Pérez-Oramas, The Museum of Modern Art, Nueva York, 2014, pp. 31–49.
2. Rhod Rothfuss, "El marco: Un problema de la plástica actual", *Arturo*, Buenos Aires, 1944, s.p. Ver también *Edición facsimilar de la revista Arturo: Ensayos y traducciones*, Fundación Espigas, Buenos Aires, 2018, pp. 70–71.
3. *Ibidem*.
4. Gabriel Pérez-Barreiro, "Buenos Aires: Breaking the Frame", en *The Geometry of Hope: Latin American Abstract Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection*, ed. Gabriel Pérez-Barreiro, The Blanton Museum of Art, The University of Texas at Austin, 2007, pp. 33 y 35.
5. Patricia M. Artundo, "Otros papeles de trabajo: Pettoruti y el arte abstracto", en *Pettoruti y el arte abstracto 1914–1949*, Malba Fundación Constantini, Buenos Aires, 2011, p. 21.
6. Rhod Rothfuss, *Exposición de pinturas*, Ateneo de Montevideo, 1943, Archivo del Ateneo de Montevideo.
7. Mario Sagradini, "Rhod Rothfuss (1920–1969): Vida y producción del artista uruguayo cofundador y teórico de Madí: Del marco estructurado al *shaped canvas*", manuscrito inédito, 1999, University of Texas at Austin, p. 31.
8. Tomás Maldonado, "Lo abstracto y lo concreto en el arte moderno", *Arte Concreto Invención*, Buenos Aires, no. 1, agosto 1946, pp. 5–7.
9. Tomás Maldonado, *El arte concreto y el problema de lo ilimitado: Notas para un estudio teórico*, Zúrich, 1948; edición facsimilar, Ramona, Buenos Aires, 2003, tapa y contratapa.
10. Ferreira Gullar, "Lygia Clark: Uma experiencia radical (1954–1958)", en Ferreira Gullar, Mario Pedrosa y Lygia Clark, *Lygia Clark*, Funarte, Rio de Janeiro, 1980, p. 9.
11. Paulo Herkenhoff, "A aventura planar de Lygia Clark: De caracóis, escadas e *Caminhando*", en *Lygia Clark*, Museu de Arte Moderna, San Pablo, 1999, pp. 16–17.
12. Lygia Clark, "Carta a Mondrian", en *Lygia Clark*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1997, pp. 114–15.
13. Sería preciso hacer un estudio material de la revista para determinar si Prati efectivamente pintó a mano la línea o si la incorporación del rojo fue parte de un proceso posterior a la impresión.
14. Mari Carmen Ramírez y Héctor Olea, *Heterotopías*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2000, p. 131.
15. Gonzalo Aguilar, *Hélio Oiticica: A asa branca do êxtase*, Anfiteatro, Rio de Janeiro, 2016, pp. 13–18.
16. Paola Berenstein Jacques, *Estética da ginga*, Casa da Palavra, Rio de Janeiro, 2003, p. 27.
17. Hélio Oiticica entrevistado por Norma Pereira Rego, "Manguera e Londres na rota", *Última hora*, 31 de enero de 1970, citado en Jacques, *Estética da ginga*, p. 28.
18. Hélio Oiticica, "Anotações sobre o 'Parangolé'", Programa Hélio Oiticica, Itaú Cultural <http://54.232.114.233/extranet/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=590&tipo=2> (consultado el 28 de febrero de 2018).
19. Irene V. Small, *Hélio Oiticica: Folding the Frame*, University of Chicago Press, Chicago, 2016, pp. 181–86.
20. Aguilar, *Hélio Oiticica*, pp. 16–17.
21. María Amalia García, "Rhod Rothfuss y el marco recortado: Síntesis de las tradiciones de la pintura rioplatense", presentado en el simposio "Encounters, Utopias, and Experimentation from Pre-Columbian Tenochtitlán to Contemporary Buenos Aires", Getty Center, noviembre 2017, Los Ángeles.
22. Según consta en el Libro de Registro de Estudiantes y Socios, Rothfuss fue alumno del Círculo de Bellas artes entre junio de 1938 y agosto de 1942, y tomó los cursos de Laborde hasta 1940, año de su muerte repentina.
23. Carlos María Rothfuss et al., carta a Domingo Bazurro, Montevideo, 23 de mayo de 1940, Archivo del Círculo de Bellas Artes de Montevideo.
24. Sagradini, "Rhod Rothfuss (1920–1969)", pp. 6–7.
25. *Ibid.*, p. 28. Véase también Mario Sagradini, "Rhod Rothfuss: Un fantasma recorre Madí", en María Lluïsa Borràs ed., *Arte Madí*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1997.

entre la pared y la ciudad: la contingencia local de la abstracción geométrica

mónica amor

En una conferencia de 1950 dictada en el Museo de Arte Moderno de San Pablo, el crítico argentino Jorge Romero Brest afirmó: “En mi opinión, el gran arte de nuestro siglo es la arquitectura, que, como la escultura, trabaja con el espacio real.”¹ Sus palabras, que anunciaban una “coyunción real y efectiva entre la pintura, la escultura y la arquitectura”, daban fe de una gran admiración, compartida con diversos círculos culturales de Sudamérica, por la intervención de las vanguardias constructivistas europeas y soviéticas en el espacio arquitectónico, y por la idea de una síntesis de las artes promovida por arquitectos como Le Corbusier y Josep Lluís Sert en los primeros años de la posguerra. En el propio Brasil, la posición del artista concreto italo-brasileño Waldemar Cordeiro era paradigmática. Ese año, en las páginas del diario *Folha da Manhã*, Cordeiro se refirió a la arquitectura moderna en términos de una estructura estética en que las plantas, los volúmenes y las superficies revelan una forma de armonía plástica. El foco en materiales heterogéneos y táctiles que el arte abstracto compartía con la arquitectura, escribió, conducía a un estado intermedio entre la pintura y la escultura que llamó “polimatérica”. Como los artistas europeos que ponderaban la integración de las artes, Cordeiro apuntaba al valor de la plasticidad como una cualidad y un objetivo comunes a los diversos medios. Y llamaba a la vuelta al mural, pero por la vía de la plasticidad (descartando cualquier alusión a la figuración y el naturalismo), para destacar la dimensión colectiva del arte.²

Uno de los aspectos más distintivos de las obras categorizadas con el anodino rótulo de “abstracción geométrica latinoamericana” ha

sido su relación con lo que podríamos llamar un “imaginario arquitectónico”. Desde la invocación política de la pared como un disolvente del plano pictórico y de su función de contención en el Arte Concreto-Invencción argentino, a la relación nutricia de Hélio Oiticica con la favela, o a las redes de frágil apariencia, anti-monumentales de Gego (fig. 1), la arquitectura ha sido crucial para comprender el significado específico y contingente de la abstracción geométrica en la región. Contra un aparente universalismo decidido a superar las particularidades raciales, nacionales y culturales en favor de un espacio de pura realidad³ —idea que sin duda inspiró a muchos defensores de las líneas limpias de la geometría—, la arquitectura local urbana de las metrópolis emergentes de Sudamérica jugó un papel clave en la definición de los rasgos de la abstracción geométrica. En sus versiones más radicales, este proyecto estético se proponía liberar a la obra de arte de las limitaciones del marco y la pared. Y al salir del taller y del espacio semi-protégido de la galería, los artistas se enfrentaban necesariamente a las condiciones de producción y las estructuras de recepción colectiva de naciones poscoloniales que luchaban por reposicionarse en el escenario geopolítico de posguerra.

forma visual y social

En la Sudamérica de posguerra la arquitectura estaba profundamente implicada en un proyecto modernista plagado de contradicciones. En Brasil, por ejemplo, la sede del Ministerio de Educación y Salud de Río de Janeiro —un diseño radicalmente

FIGURA 1. Gego (Gertrud Goldschmidt; venezolana, nacida en Alemania, 1912–1994). *Reticularea between Buildings* (*Reticulárea entre edificios*). 1969. Tinta sobre papel, 20,5 x 11,3 cm. Fundación Gego, Caracas

FIGURA 2. Marcel Gautherot (brasileño, nacido en Francia, 1910–1996). Palacio Gustavo Capanema, sede del Ministerio de Educación y Salud Pública, Río de Janeiro. c. 1955. Copia en gelatina de plata, 6 x 6 cm. Marcel Gautherot/ Colección del Instituto Moreira Salles



renovador, obra de un grupo de jóvenes arquitectos que incluía a Oscar Niemeyer y Affonso Reidy, liderado por Lúcio Costa en colaboración con Le Corbusier — fue construida bajo el *Estado Novo* (“Estado Nuevo”), el régimen autoritario de Getulio Vargas (fig. 2). Ejemplo temprano de síntesis de las artes, el edificio (terminado en 1943) posee rasgos distintivos de la arquitectura corbuseriana, incluidos los *pilotis*, las columnas de hormigón que en este caso sostienen un gran bloque de cemento cubierto de listones *brise-soleil*, por debajo del cual los peatones pasan de un lado al otro de la estructura. Levantada también sobre *pilotis*, una sección de dos pisos que alberga un auditorio y una sala de exposiciones intersecta el edificio de quince pisos, con una configuración dinámica y asimétrica, que da centralidad a una plaza abierta y disuelve los límites entre el edificio y las calles que lo rodean. Los jardines de la azotea, dispuestos sobre la sala de exposiciones y en torno al restaurante, fueron diseñados por el pintor convertido en arquitecto-paisajista Roberto Burle Marx, y estaban dotados de vegetación local tropical. Otros artistas brasileños —Cândido Portinari entre los más destacados— crearon murales exteriores de azulejos y murales interiores figurativos, y el mobiliario interior se fabricó con madera autóctona de sucupira.⁴ En su conjunto, todos estos elementos vinculaban el proyecto a su entorno y a la idea nacional de un progreso cultural y material promovido por el Estado.

Los debates sobre cómo la síntesis de las artes podía alentar otras formas públicas de interacción cívica fueron más bien secundarios en los primeros años del modernismo brasileño, a pesar de que

abundaron en Europa. En un artículo de 1944 publicado en un periódico de la resistencia francesa, *Volontés*, Le Corbusier vinculaba la integración entre la arquitectura y el arte al deseo de reconstrucción de esa época de posguerra, cuyas consignas eran la armonía, la comunidad, la monumentalidad y la colaboración.⁵ Más o menos por entonces, el historiador de la arquitectura suizo Sigfried Giedion, junto con Sert y el artista Fernand Léger, fueron aún más lejos, priorizando firmemente las aspiraciones cívicas y comunitarias de la síntesis de las artes.⁶ Y en 1951, el Groupe Espace francés, liderado por André Bloc, promovió la creación de equipos de artistas y arquitectos capaces de transformar el espacio público mediante eventos y proyectos visuales que mejoraran la vida social urbana.

Cuando la nueva capital, Brasilia, estaba en construcción (1956–60), los ideales de democracia y progreso ya estaban enlazados y enmarcaban la agenda de la intelectualidad artística que debatía el proceso de modernización (fig. 3). Lúcio Costa era una vez más el responsable de la planificación. El crítico Mário Pedrosa, ferviente adalid del arte concreto, intentó afinar la idea incongruente de lo que llamó la “ciudad-oasis” interpretando el hecho de que el plan utópico de Costa eludía la forma cerrada como un modo de evitar también el “centralismo burocrático”. Pero dudando de la fuerza revolucionaria de este proyecto urbanístico visionario, predijo que “en ese clima aislado y artificial, la irresponsabilidad moral florecerá de manera exuberante así como el centralismo de una nueva burocracia tecnocrática”.⁷ ¿Cómo podría esa ciudad aislada y artificial, guiada mayormente por la urgencia de una agenda política,

FIGURA 3.
Marcel Gautherot (brasileño, nacido en Francia, 1910–1996). Palacio del Congreso Nacional, Brasilia. c. 1960. Copia en gelatina de plata, dimensiones variables. Marcel Gautherot / Colección del Instituto Moreira Salles



FIGURA 4.
Lygia Pape (brasileña, 1927–2004). *Divisor*, performance realizada en la favela de Cabeça, Río de Janeiro. 1967. Proyecto Lygia Pape, Río de Janeiro



crear espacios cívicos capaces de generar esferas públicas sólidas? ¿espacios en los que se privilegiaran la comunidad y la vida social, y los ciudadanos se convirtieran en agentes activos?

Estas especulaciones preocupaban a Pedrosa. En setiembre de 1959, defensores europeos y brasileños de la síntesis de las artes se reunieron en ocasión del Congreso Extraordinario de Críticos Internacionales de Arte, titulado (a propuesta de Pedrosa) “La Nueva ciudad, síntesis de las artes”. Durante el congreso, realizado en Río de Janeiro, en San Pablo y en Brasilia, en medio del caos de su construcción, Pedrosa equiparó el tenor experimental de la nueva ciudad a las complejidades y riesgos de la obra de arte.⁸ La nueva capital implicaba una transformación geográfica, social y cultural radical, una síntesis de las artes “desde la más noble a la más particular y utilitaria”.⁹ Pero la “nueva ciudad” persistió sobre todo como el ideal de una obra constructiva única, una creación de la mente racional que, a través de la plasticidad arquitectónica y la conciencia cívica, definiría el futuro del país. De hecho, tal como observó Guilherme Wisnik:

a pesar de los argumentos de pensadores como Pedrosa, [Max] Bense y muchos otros presentes en el Congreso AICA de 1959, es evidente que en realidad nunca hubo un diálogo realmente efectivo y productivo entre los arquitectos y los artistas ligados a la corriente constructiva. En general, sólo existieron contribuciones aisladas de artistas como Antônio Maluf, Lívio Abramo y

Waldemar Cordeiro para murales, pisos y jardines de algunos edificios modernos de San Pablo, además de la obra singular del pintor y paisajista Roberto Burle Marx, y la colaboración más estrecha y regular entre los arquitectos Oscar Niemayer y João Filgueiras Lima (Lelé) y el artista Athos Bulcão. Con estas salvedades, la relación predominante continuó siendo entre la arquitectura moderna y el arte figurativo.¹⁰

Aun así, Pedrosa seguía haciéndose eco del espíritu humanista que había inspirado la agenda de la síntesis de las artes en Europa, argumentando que las artes debían tener un papel social y debían participar en la obra colectiva en la que él esperaba que Brasilia se convirtiera. Apenas unos meses antes, un grupo de artistas neocóncretos brasileños (fuertemente apoyados por Pedrosa) habían dado un paso en esa dirección en su manifiesto de 1959. Rechazando el marco de la pintura y la base de la escultura, se aproximaban a la interacción ambiental —y, eventualmente, corporal y social—, al tiempo que traían abstracción y agenciamiento a la ciudad y lejos del museo (fig. 4).¹¹

síntesis política

La posición de Pedrosa sobre la promesa y la problemática de Brasilia fue variando con el tiempo. En 1958, en un breve artículo publicado en el *Jornal do Brasil* bajo el título de “Nuvens sobre Brasília” (Nubes sobre Brasilia), enfocaba francamente el vínculo

entre política y estética. Empezaba por declarar: “Como ninguno de los sectores de la vida nacional vive aislado, en compartimentos estancos, llegó el momento de que los que trabajamos en el campo de las artes saquemos la cabeza para mirar qué está pasando en los otros campos”.¹² En seguida, llamaba la atención sobre la inflación incontrolable que se avecinaba, la pobreza y el hambre que sufría el pueblo, la rampante falta de autorreflexión de un gobierno que lo apostaba todo a la aceleración. Brasilia no debía ser sólo una “fiesta de la arquitectura brasileña”, sino una obra colectiva de sus ciudadanos. No debía ser el capricho de un presidente que sólo pensaba en inauguraciones, fiestas, fuegos artificiales, poses para la foto, cámaras y champaña. Pedrosa llamaba a una planificación sólida pero concluía que la prioridad en Brasilia era no fallar. El fracaso implicaría un colapso nacional que desataría una gran crisis institucional. Después de haber invertido tantos esfuerzos en esa utopía modernista, el abandono de Brasilia, afirmaba Pedrosa certeramente, llevaría a la caída del presidente Juscelino Kubitschek y al advenimiento de una dictadura.

También en la vecina Venezuela, la aceleración y la idea de modernidad propulsaban la dictadura de casi diez años del Coronel Marcos Pérez-Jiménez durante la década progresista de los 50. Como sucedía con la arquitectura brasileña, la reconfiguración urbana radical de Venezuela se celebraba internacionalmente como un gran logro nacional. En 1954, *Architectural Forum* describía a Caracas como “la ciudad más constructora de Sudamérica” y “una de las ciudades de crecimiento más acelerado del mundo”.¹³ Una

política desarrollista basada en la escalada de la construcción de obras públicas condujo a lo que la historiadora Lisa Blackmore llamó una “modernidad espectacular”. Siguiendo el análisis situacionista de Guy Debord sobre el papel del “espectáculo” en las relaciones entre placer, visualidad y capitalismo en los 60, Blackmore usa la expresión para referirse a “las enmarañadas relaciones de la política de la dictadura con la innovación estética en la construcción de espacios y en la cultura visual”.¹⁴ El argumento calza con lo que Fernando Coronil, al describir la economía venezolana regida por el petróleo, llamó un “Estado mágico” —un Estado que deslumbra a sus ciudadanos con “proyectos de desarrollo que generan fantasías colectivas de progreso”—.¹⁵ Sobre todo, para ambos autores estos procesos de “mitificación del progreso” (Coronil) “presuponían que el debate democrático era irrelevante y que bajo un régimen militar los venezolanos debían ser espectadores antes que agentes políticos de la modernidad”.¹⁶

Entre los muchos proyectos arquitectónicos del período sobresale uno, la Ciudad Universitaria en Caracas, sede de la Universidad Central de Venezuela (fig. 5). Diseñada por Carlos Raúl Villanueva inicialmente durante el gobierno electo de Isaías Medina Angarita (1941–45), la dictadura no tardó en adoptarlo (y respaldarlo). La Ciudad Universitaria no sólo fue un logro arquitectónico notable sino también un caso ejemplar de síntesis de las artes, que, como en Brasil, estaba entrelazado al desarrollo de la abstracción en Venezuela. En ella compartieron europeos y americanos, figuración y abstracción reflejando así las aspiraciones internacionalistas de las

FIGURA 5.
Bimural de Fernand Léger. 1954. Plaza
Cubierta, vista de los patios de luz.
Ciudad Universitaria de Caracas. s/f.
Archivo Fundación Villanueva, Caracas



FIGURA 6.
Paolo Gasparini (venezolano, nacido en
Italia, 1934). Vista parcial del vestíbulo
con rampa de acceso al balcón del
Aula Magna. Ciudad Universitaria de
Caracas. 1955-60. Copia en gelatina de
plata, 16,5 x 24,1 cm. Archivo Fundación
Villanueva, Caracas



FIGURA 7.
Paolo Gasparini (venezolano, nacido
en Italia, 1934). *Las nubes*, platillos
acústicos de Alexander Calder, interior
del Aula Magna. Ciudad Universitaria
de Caracas. 1990-91. Fotografía a color,
4,9 x 6,4 cm. Archivo Fundación
Villanueva, Caracas



élites políticas y culturales venezolanas, como también las manifestaciones heterogéneas que se disputaban la primacía en el medio artístico caraqueño.

Pero el proyecto de Villanueva era un esfuerzo definitivamente local, y sus éxitos y fracasos estaban permeados por el paisaje material, político y cultural en que se desarrollaba. Cabe destacar que el universalismo y el internacionalismo eran elementos clave del aparato promocional del Estado, pero también aspectos esenciales de una agenda antimperialista que buscaba darle un nuevo puesto a la cultura venezolana en el escenario global. Al recorrer las publicaciones del período con cobertura importante de arquitectura y artes visuales (*Cruz del Sur*, *Integral*, *Revista A*), queda claro que la arquitectura moderna estaba sujeta a una aspiración cívica de bienestar colectivo. Como recuerda el arquitecto Fruto Vivas, los arquitectos asociados al proyecto de construcción criticaban los modelos importados y la visión militar de la ciudad que imponía el régimen.¹⁷ Algunas figuras destacadas del mundo del arte y la arquitectura, sin embargo, contribuyeron con el ritmo vertiginoso de esa construcción, posiciones ambivalentes que sólo ahora empiezan a ser evaluadas por los historiadores del período. Una parte de la historiografía reciente, especialmente entre los investigadores de habla inglesa, tiende a establecer una correlación entre la economía petrolera, la dictadura represiva y la ciudad universitaria de Villanueva. Para Alexander Alberro, la auto-complacencia política “era reforzada por el modelo de espectador concebido por Villanueva, cuyo imponente proyecto de vistas gigantescas y síntesis

de las artes —una verdadera *Gesamtkunstwerk*— buscaba sumergir y abrumar al espectador”.¹⁸ En opinión de Robin Greely: “El proyecto de la Ciudad Universitaria y la participación de [Alejandro] Otero en él, funcionaba... como símbolo del consumo de los recursos petrolíferos administrados por el gobierno de Venezuela, por parte de una ciudadanía relegada al lugar de espectadores pasivos de los logros materiales de la nación”.¹⁹ Pero la Ciudad Universitaria, Brasilia y las prácticas abstractas que aquí nos conciernen no son homologables al aparato del Estado-nación que, desde luego, hacía que cobraran forma. Es precisamente esta ambivalencia y esta complejidad (exacerbadas por la posición del arte dentro de la arquitectura o, más bien, dentro de la ciudad como un todo) las que permean la contingencia local de estas prácticas.

La ciudad universitaria de Villanueva está sembrada de obras de arte moderno y de abstracción geométrica de artistas locales e internacionales. Ahora bien, el verdadero logro del proyecto fue, me atrevo a argumentar, la integración de las obras no con la arquitectura misma, sino con los espacios públicos que creaba. La Plaza Cubierta es la que mejor articula estos aspectos del diseño. Es el corazón de la universidad, sede de algunos de los principales edificios comunes, y es también un área de conectividad: un espacio de tránsito y reunión a la vez. Cubierta con un techo irregular que la protege del sol y la lluvia, la plaza está rodeada por pantallas perforadas de hormigón que fragmentan la luz del sol (un elemento

desarrollado en franco diálogo con las celosías de la arquitectura colonial) (fig. 6). Esta disposición se hace eco de la fluidez del Aula Magna, el auditorio adyacente, donde las nubes acústicas de Alexander Calder diluyen el espacio ortogonal (fig 7). La plaza está además puntuada por murales autónomos, patios exuberantes de vegetación tropical y trozos de sol y sombra que le dan al lugar su singular cualidad antimonumental. La experiencia visual y háptica que producen las formas sueltas de esta suerte de museo al aire libre estriba en la relación temporal entre arquitectura, lugar, transeúnte y obras de arte. Alrededor de la plaza, corredores abiertos conectan los diversos edificios. Algunos tienen pizarrones para estudiar afuera que invitan a reunirse y desdibujan los límites entre clases regulares y debates informales (fig. 8).

La retícula abstracta que se multiplicaba en la planta de la ciudad gracias al firme control del Estado se traducía en la Ciudad Universitaria en formas visuales que hacían uso de la repetición, la discontinuidad, la compresión y la expansión, el dinamismo y la composición rítmica para quebrar cierta idea de racionalización y eficiencia —la línea recta funcionalista que debía llevar a la comunidad universitaria del punto A al punto B—. ²⁰ En cambio, las vueltas de este recorrido poco ortodoxo incorporaban formas geométricas contrastantes y *all'overs* anti-jerárquicos en las paredes sueltas que puntúan la Plaza Cubierta, los murales y los vitrales que cubren las áreas internas de los edificios de la universidad, y las fachadas policromas. Estas obras arquitectónicas públicas de Otero, Léger, Victor Vasarely, Víctor Valera, Pascual Navarro, Carlos

González Bogen, Miguel Arroyo, Mateo Manaure, Oswaldo Vigas y otros artistas, como grupo *e in situ*, resultan de una visión intermediática y colectiva en la que la aprehensión de las obras de arte individuales pierde su valor. La ambición implícita de la Ciudad Universitaria era ofrecer un modelo de lo que la ciudadanía podía ser. Al reconfigurar el espacio público como un espacio de acción, de paso, reunión y debate apropiado para una institución educativa, Villanueva privilegiaba el movimiento del cuerpo, la movilización crítica del “paseo arquitectónico”, y rechazaba los recorridos rutinarios. No sorprende, entonces, que los estudiantes ciudadanos de la universidad desempeñaran un papel fundamental en la caída del régimen autoritario en 1958.²¹

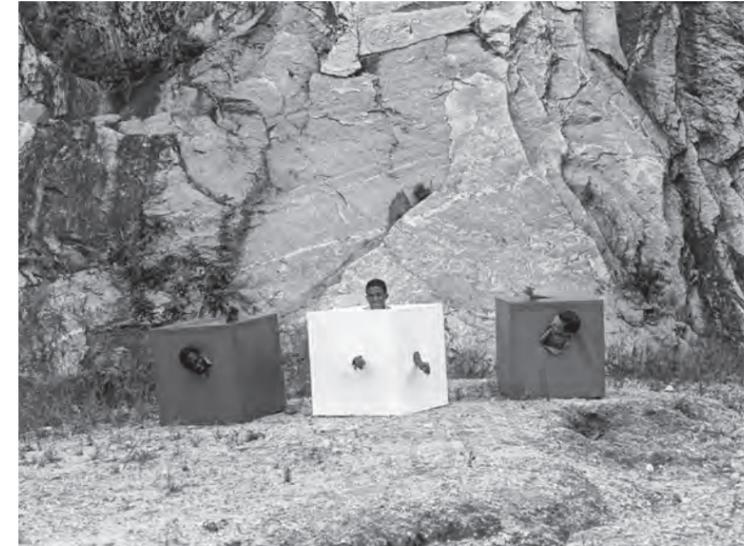
espectáculos

Hacia 1968, artistas en Venezuela y Brasil habían entendido de distintas maneras la caída del espíritu emancipador y del *ethos* reformista de la síntesis de las artes. *Imagen de Caracas*, como parte de la celebración del cuarto centenario de la ciudad de Caracas, fue un evento multidisciplinario dirigido por el pintor Jacobo Borges, que reunió a cineastas, artistas, escritores y otros colaboradores. Con ayuda de nuevas tecnologías tales como la proyección de imágenes y las instalaciones sonoras, la historia de la ciudad se narraba de un modo no lineal y crítico, destinado a atraer a un público familiarizado con las tecnologías de reproducción que (más que la pintura y la escultura) configuraban cada vez más el paisaje urbano. El mismo año, el artista Hélio Oiticica lideró *Apocalipopótese*, un evento

FIGURA 8.
Corredor al este del Instituto Anatómico
y del Instituto de Medicina Experimental,
vista hacia el norte, Ciudad Universitaria
de Caracas. 2006



FIGURA 9.
Trio de Embalo Maluco (Trio mecedor loco) de Lygia Pape, en una cantera
cerca de la casa de la artista, Río de
Janeiro. 1967. Fue exhibido durante
el evento *Apocalipopótese*. Proyecto
Lygia Pape, Río de Janeiro



colaborativo que contaba con la participación de artistas, músicos de samba y bailarines de la favela de Mangueira, y con proyectos de artistas de Río de Janeiro (fig. 9). Colaborativo, performativo, efímero y participativo, el evento se realizó en el Atêrro, un parque público próximo al Museu de Arte Moderna. En medio de una dictadura cada vez más opresiva, *Apocalipopótese* dejaba de lado la acción política en favor de una participación liberadora que aspiraba a forjar una subjetividad radical, por fuera de las instituciones y las normas oficiales, y rebasaba las ideas integradoras que una década antes habían inspirado a los artistas concretos y los arquitectos modernos.²²

Más que en Argentina y en Brasil —los otros dos países de la región en los que la abstracción geométrica produjo propuestas experimentales que abandonaban la pared como emplazamiento prescrito del arte—, la abstracción geométrica venezolana de los 60 conservó en gran medida la matriz del muralismo y el monumento. En Argentina, Tomás Maldonado se había dedicado a la arquitectura y al diseño industrial, primero en las páginas de la revista *Nueva Visión* que fundó en 1951, y más tarde como director de la Hochschule für Gestaltung (la Escuela Superior de Diseño de Ulm, en Alemania). En Brasil, Lygia Clark entendió el final de la representación pictórica como un decidido desplazamiento del hecho pictórico a la pared arquitectónica, y de allí al cuerpo y al espacio de la vida diaria; se le revelaba así la línea-espacio, que ella percibía en el intervalo entre la pared y la puerta, mientras construía maquetas en un estudio de arquitectura a mediados de los 50.²³ En cambio, en la obra de los celebrados artistas cinéticos venezolanos

(Soto, Otero, Cruz-Diez), la cualidad expansiva latente en los muros y los murales autónomos de la Ciudad Universitaria se contrajo en acontecimientos visuales contenidos que privilegiaban las ilusiones ópticas por medio de deslumbrantes espectáculos de movimiento y desconcierto retiniano. En el microcosmo de la Ciudad Universitaria, el núcleo utópico de principios de los 50 había propuesto modelos posibles de integración estética y cívica que articulaban las especificidades históricas y materiales de su lugar. Durante el período democrático subsiguiente, sin embargo, el arte cinético fue consagrado como un modelo oficial de representación, mediante obras que desplazaron la lógica de encantamiento y absorción del “Estado mágico” al ámbito del arte público.²⁴

Alentados por el decreto del gobierno democrático del presidente Rafael Caldera de 1973, que disponía que todos los edificios públicos patrocinados por el Estado debían dedicar entre 0,5 y 3 por ciento de su presupuesto al arte público, Soto, Otero, Cruz-Diez, Manaure, Valera, Lía Bermúdez, Carlos González Bogen y muchos otros artistas crearon obras en su mayoría ajenas a las características particulares de cada espacio, ocupando indistintamente edificios corporativos, instituciones públicas y plazas urbanas. La imponente intervención de Soto en el vestíbulo del teatro Teresa Carreño de Caracas, una obra suspendida del techo titulada *Cubos virtuales blancos sobre proyección amarilla* (1972–82), y su *Volumen virtual suspendido* (1979), instalado en el Centro Banaven, pueden servir de ejemplo. La escala abrumba al azorado observador que se deslumbra ante la proeza técnica que desmaterializa la arquitectura que lo rodea,

por obra de tubos colgantes que se adaptan a los más diversos espacios y los pueblan. En 1944, Giedion había definido una síntesis de las artes que aspiraba a repensar la monumentalidad y el ritual cívico alentando el uso de nuevos materiales y atendiendo al poder del entretenimiento popular;²⁵ a fines de los 60, en los 70 y bien entrados los 80, el arte abstracto y la arquitectura emprenderían su propio asalto monumental. Esto se haría evidente en las piezas vibratorias de gran escala de Soto y en las prodigiosas esculturas de aspas de Otero, como así también en las “inducciones cromáticas” de Cruz-Diez patrocinadas por el Estado en los 70: murales a la orilla del río Guaire, silos en el puerto de La Guaira, autobuses, pasos peatonales, pisos de aeropuertos y, de manera muy simbólica, los murales y vitrales para la planta hidroeléctrica José Antonio Páez y los murales rotantes para diez turbinas gigantes en el corazón de la represa del Guri, que parecen transformar la abstracción en función. Pero a diferencia del Aula Magna de la Ciudad Universitaria, donde las nubes de Calder funcionan como dispositivos acústicos, el proyecto del Guri —claro ejemplo de lo que el crítico Roberto Guevara llamó acertadamente “catedrales de la tecnología”— no invita a la reunión cívica, la colectividad o la comunidad.²⁶ Escondida en el Estado oriental de Bolívar, la sala-de-turbinas-convertida-en-espectáculo-de-color de Cruz-Diez es un símbolo de progreso y de dominio tecnológico —una imagen, en vez del espacio público que también pretende ser— (lámina 107).

Si la abstracción geométrica y la arquitectura moderna de los 50 sostenían la promesa de universalidad para sus practicantes

latinoamericanos, cabe también recordar que esa promesa estaba ligada a un proyecto de afirmación nacional: un deseo profundo de afianzar la posición política y cultural de la región en la reconfigurada arena geopolítica de posguerra. Es igualmente importante atender a los matices ideológicos y materiales de los espacios en los que esas prácticas estéticas se desarrollaron, y a la volatilidad de los marcos discursivos que nos apresuramos a imponer a las obras del período. Dentro del alcance limitado de este ensayo, quise proponer una arqueología de la abstracción geométrica que privilegia la interdependencia entre la arquitectura de la ciudad y las inclinaciones espaciales de los artistas que buscaron superar las modalidades tradicionales de producción y exhibición. (Caben, por supuesto, muchas otras genealogías.) Mientras Brasilia provocó toda una reflexión sobre la integración de las artes que tuvo enorme impacto en las prácticas concretas, neo-concretas y post-objetuales, la Ciudad Universitaria articuló una visión del arte público y el espacio cívico que provocó experimentos de arte ambiental en los 60.²⁷ Una vez que el arte había perdido su función representativa, resultaba lógico volver a situar la obra en el contexto del complejo arquitectónico/urbano. Así la ciudad, con su historia y su materialidad específica, asentaría inevitablemente las líneas limpias de la geometría en el lugar local de la contingencia. Mientras tanto, los rituales cívicos, la recepción colectiva y la comunidad dependerían de los ciclos de la historia y sus agentes, y de su situacionalidad como sujetos de experiencia, más que de los espejismos del movimiento y las líneas rectas convertidos en símbolos de progreso acelerado.

notas

1. Jorge Romero Brest, "A arquitetura é a grande arte de nosso tempo—1948: Romero Brest em São Paulo", *Folha da Manhã*, 17 de diciembre de 1950, San Pablo, reeditado en Aracy A. Amaral, ed., *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950–1962)*, Museu de Arte Moderna, Río de Janeiro y Pinacoteca do Estado, San Pablo, 1977, p. 98.
2. Véase Waldemar Cordeiro, "A arte polimaterica—O mural e a arquitetura—O tatilismo das tendencias de vanguarda—Para uma arte coletiva", *Folha da Manhã*, 20 de agosto de 1950, San Pablo, y "O problema da expressão plástica: Relação entre escultura, pintura e arquitetura—A propósito de um artigo do Sr. Sergio Milliet", *Folha da Manhã*, 4 de enero de 1950, San Pablo. Agradezco a Heloisa Espada y a Adele Nelson haber compartido estos artículos conmigo.
3. Alejandro Otero, "Las 'placas al mérito' y la juventud", *Los Disidentes*, no. 2, abril 1950, París, pp. 9–11.
4. Zilah Quezado Deckker, *Brazil Built: The Architecture of the Modern Movement in Brazil*, Spon Press, Taylor & Francis Group, Londres y Nueva York, 2001, p. 46. Para un recuento detallado del proceso de diseño y su contexto, véase el cap. 2, "The Ministry of Education and Health Building".
5. Le Corbusier, "Vers l'unité", *Volontés*, 13 de diciembre de 1944, s/p. La idea de colaboración prosperó en Francia con la formación de la Unión para el arte (1936). Esto sucedió gracias sobre todo a la obra del artista francés nacido en Argelia André Bloc, editor fundador de *L'Architecture d'Aujourd'hui*, que más que ninguno fue un promotor incansable de la colaboración entre pintores, escultores y arquitectos. La monumentalidad, con su valor histórico y conmemorativo, quedó signada por los abusos del fascismo y el nazismo (el clasicismo, la escala, la espacialidad autoritaria). Después de la guerra, artistas y arquitectos reelaboraron el concepto y concibieron una "Nueva monumentalidad" que incorporó nuevas técnicas y formas modernas, y también formas populares de entretenimiento. Véase Joan Ockman, "A Plastic Epic: The Synthesis of the Arts Discourse in France in the Mid-Twentieth Century", en *Architecture + Art: New Visions, New Strategies*, ed. Eeva-Liisa Pelkonen y Esa Laaksonen, Academia Alvar Aalto, Helsinki, 2007, p. 35.
6. J. L. Sert, F. Léger, S. Giedion, "Nine Points on Monumentality" (1943), en S. Giedion, *Architecture, You and Me: The Diary of a Development*, Harvard University Press, Cambridge, MA, 1958, p. 49. El historiador de la arquitectura Guilherme Wisnik establece una relación entre las preocupaciones de Giedion et al. y el edificio del Ministerio: "Los autores atendían a los requisitos emocionales en la creación arquitectónica, que se traducían en la presencia de cierto carácter figurativo y cierta sensualidad en contraposición con la frialdad de la abstracción. Es en la estela de esta crítica que el edificio del Ministerio de Educación de Río de Janeiro (1936–45) se presenta al mundo como un nuevo paradigma que combina el dogma modernista —los así llamados "cinco principios de la arquitectura moderna"— con los jardines tropicales de Burt Marx, los azulejos de Portinari con motivos marinos, la textura de granito local del revestimiento de las columnas y las esculturas semi-figurativas de Jacques Lipchitz, Bruno Giorgi y Celso Antonio. Con el prestigio de la "nueva monumentalidad", lo moderno y lo nacional se integran bajo el estandarte populista de la síntesis de las artes. Esta es la fórmula del así llamado *estilo brasileiro*." Guilherme Wisnik, "Brasília: The City as Sculpture", en *Das Verlangen nach Form—O desejo da Forma*, ed. Robert Kudielka, Angela Lammert y Luis Camillo Osório, Akademie der Künste, Berlín, 2009, p. 277.
7. Mário Pedrosa, "Reflections on the New Capital", en *Mário Pedrosa: Primary Documents*, ed. Gloria Ferreira y Paulo Herkenhoff, trad. Stephen Berg, The Museum of Modern Art, Nueva York, 2015, pp. 348–49; originalmente publicado como "Reflexões em torno da nova capital", *Brasil, Arquitetura Contemporânea*, no. 10, 1957.
8. El interés en la síntesis de las artes alcanzó su apogeo con el congreso. Participaron sesenta y cinco delegados de Europa y las Américas, incluidos Giedion, Romero Brest, Alexander Calder y André Bloc. Para un análisis exhaustivo del congreso, véase Eduardo Pierrotti Rossetti, "Brasília, 1959: A cidade em obras e o Congresso Internacional Extraordinário dos Críticos de Arte", *Arquitextos* 10, no. 111.03, agosto de 2009, en <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/10.111/34>.
9. Mário Pedrosa, "Brasília, a cidade nova: Comunicação apresentada no Congresso da AICA, 1959", *Jornal do Brasil*, 19 de setiembre de 1959, Río de Janeiro.
10. Wisnik, "Brasília: The City as Sculpture", p. 278.
11. Señalo aquí un *ethos* compartido por la arquitectura y el arte concreto/neo-concreto (antes que una correspondencia completa). Para una lectura más matizada de esta relación, véase el ensayo de Wisnik (nota 6).
12. Mário Pedrosa, "Nuvens sobre Brasília", *Jornal do Brasil*, 21 de mayo de 1958, Río de Janeiro.
13. May Lumsden, "Caracas: The Buildingest City in South America", *Architectural Forum*, noviembre de 1954, p.153.
14. Lisa Blackmore, *Spectacular Modernity: Dictatorship, Space, and Visuality in Venezuela, 1948–1958*, University of Pittsburgh, Pittsburgh, 2017, p. 19.
15. Fernando Coronil, *The Magical State: Nature, Money, and Modernity in Venezuela*, University of Chicago Press, Chicago, 1997, p. 5.
16. Blackmore, *Spectacular Modernity*, p. 20.
17. Héctor Seijas con Violeta Roffé, "Fruto Vivas: Cruz del Sur fue una fábrica de sueños", en *Cruz del Sur: Una librería, una revista, una causa*, Monte Ávila Editores Latinoamericana, Caracas, 2002, pp. 165–72.
18. Alexander Alberro, *Abstraction in Reverse: The Reconfigured Spectator in Mid-Twentieth-Century Latin American Art*, University of Chicago Press, Chicago, 2017, p. 88.
19. Robin Greeley, "The Color of Experience: Postwar Chromatic Abstraction in Venezuela and Brazil", *October*, no. 152, Primavera 2015, p. 57. En el mismo número de *October* (pp. 61–81), Megan Sullivan, en "Alejandro Otero's Polychrome: Color between Nature and Abstraction", sostiene que la policromía de Otero para la fachada de la Escuela de Arquitectura le cierra el paso al espectador y al proceso de recepción o acción colectiva, a pesar de lo inevitablemente utilitario que es ese edificio. Véase también Blackmore, *Spectacular Modernity*, pp. 14–18.
20. Blackmore, *Spectacular Modernity*, p. 110.
21. Véase, por ejemplo, el editorial "La universidad de enero a julio", *Cruz del Sur*, no. 39–40, septiembre de 1958, pp. 5–6. Bajo el título de "La pasión venezolana", esta sección de la revista empezó a aparecer tras la caída de la dictadura en enero de ese año.
22. Sobre *Imagen de Caracas* véase Gabriela Rangel, "Imagen de Caracas: Contradictoria para la integración de las artes", <http://www.coleccioncisneros.org/es/editorial/statements/imagen-de-caracas-contradictoria-para-la-integracion-de-las-artes>, consultado el 18 de julio de 2018. Sobre *Apocalipopótese*, véase Mónica Amor y Carlos Basualdo, "Hélio Oiticica, *Apocalipopótese*, 1968", en *The Artist as Curator: An Anthology*, ed. Elena Filipovic, Mousse Publishing, Londres y Koenig Books, Milán, 2017, pp. 71–85.
23. Lygia Clark, "Lygia Clark e o espaço concreto expressional: Depoimento concedido a Edelweiss Sarmento", *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, 2 de julio de 1959, Río de Janeiro. Véase también: "Pintora mineira (Lygia Clark) descobre novas linhas orgânicas nas artes plásticas", *Diário de Minas*, 27 de enero de 1957, Belo Horizonte.
24. Esta crítica fue propuesta primero por la crítica Marta Traba en los años 70, y en años recientes ha sido profusamente reelaborada por el crítico, curador e historiador Luis Enrique Pérez-Oramas en numerosos ensayos, conferencias y entrevistas.
25. Giedion, "The Need for a New Monumentality" (1944), en Giedion, *Architecture, You and Me*, pp. 36–39.
26. Roberto Guevara, *Arte para una nueva escala*, Maraven, Caracas, 1978, p. 52. Para una consideración reciente de esta obra pública de los 70, véase el iluminador ensayo de Luis Enrique Pérez-Oramas, "Caracas: A Constructive Stage", en *The Geometry of Hope: Latin American Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection*, ed. Gabriel Pérez-Barreiro, Blanton Museum of Art, The University of Texas at Austin, Austin, 2007, pp. 74–85.
27. Véase, por ejemplo, Irene Small, "The Cell and the Plan", en *Hélio Oiticica*, pp. 71–129. En Venezuela, además de las obras de Soto y Cruz-Diez, podríamos mencionar la *Reticulárea* de Gego, *Expansionismo* de Omar Carreño, *Volupianos* de Marcel Floris y los *Corredores* de Domingo Álvarez.

PDF released for review purposes only
Not for publication or wide distribution

lo moderno en tanto abstracto

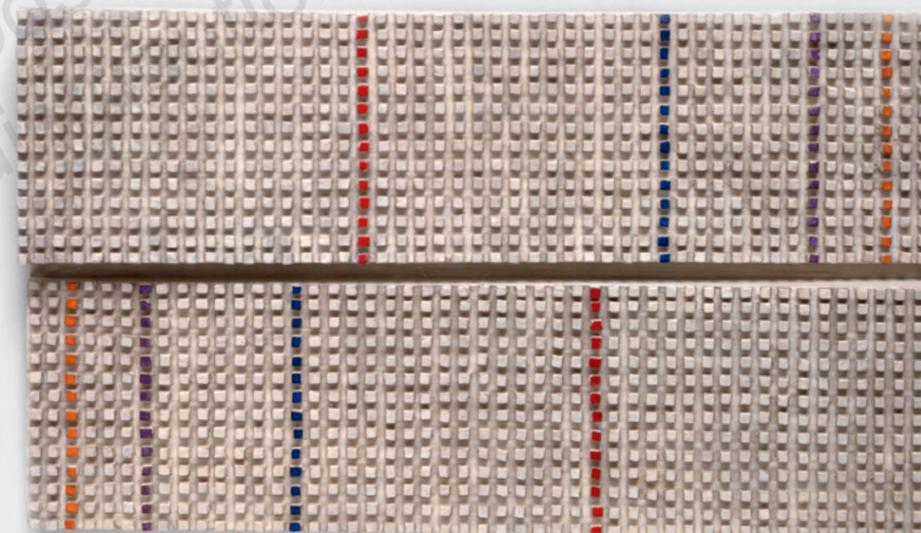
una cosmovisión moderna

no hay síntesis sin disciplina. no hay síntesis sin entusiasmo. no hay síntesis sin fe en los valores humanos. conviene recordar... que 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, 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.

—CARLOS RAÚL VILLANUEVA, "LA INTEGRACIÓN DE LAS ARTES", 1957

LÁMINA 70

Jesús Rafael Soto (venezolano, 1923–2005). *Sin título (Maqueta para mural, Universidad Central de Venezuela)*. 1952–53. Gouache sobre madera, 27,6 × 48,3 × 3,5 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York. Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund en honor de Rafael Romero



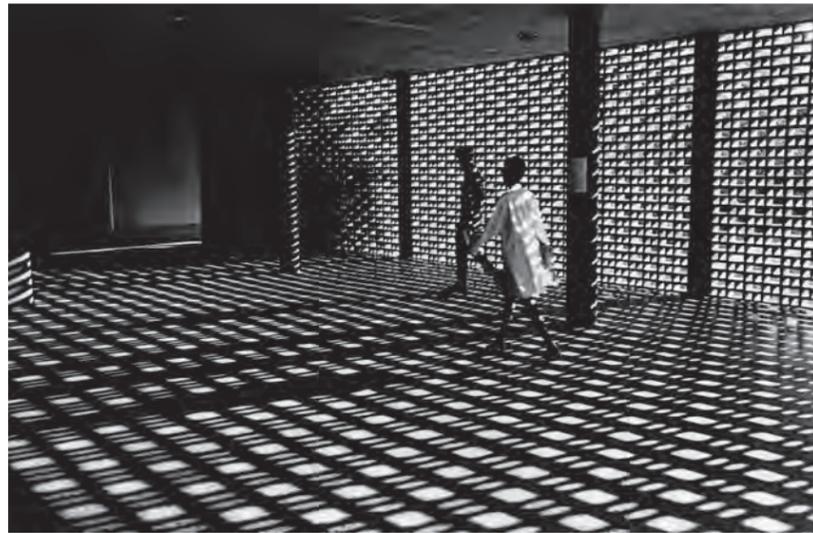
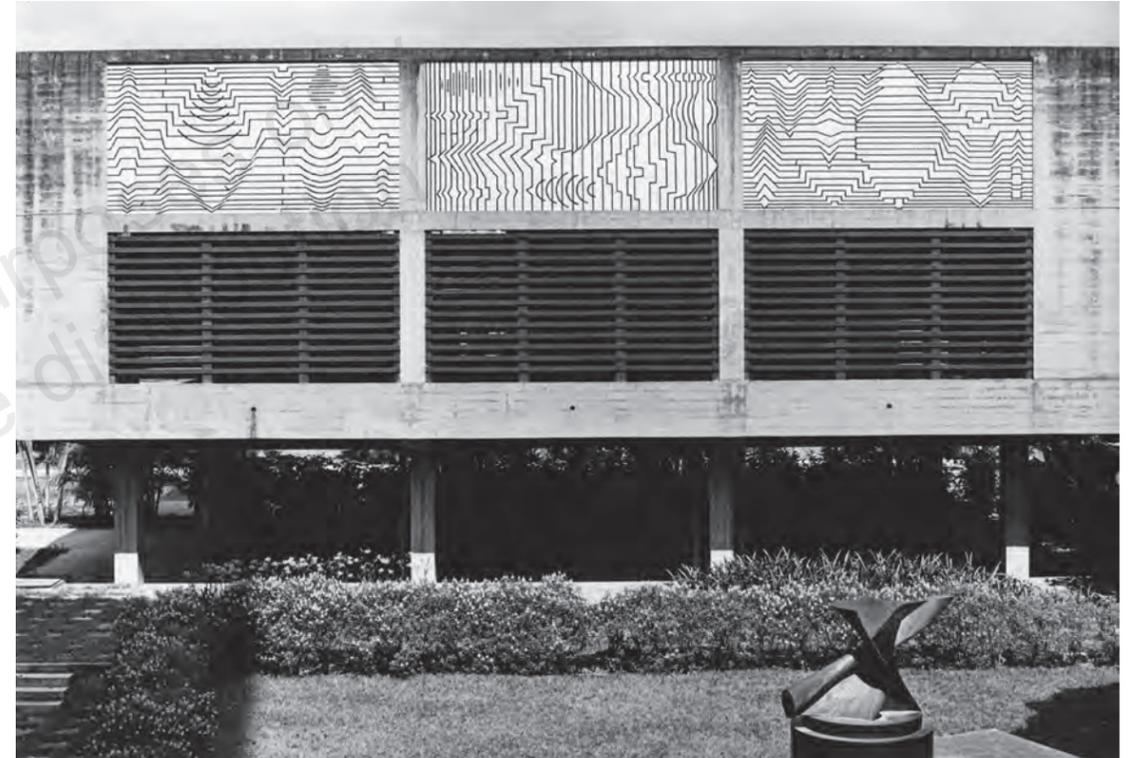


LÁMINA 71
Paolo Gasparini (venezolano, nacido en Italia, 1934). *Bimural* de Fernand Léger (1954) en Plaza Cubierta. Ciudad Universitaria de Caracas. Copia en gelatina de plata, 23 x 19,9 cm. Archivo Fundación Villanueva, Caracas

LÁMINA 72
Paolo Gasparini (venezolano, nacido en Italia, 1934). Vestibulo del Aula Magna. Ciudad Universitaria de Caracas. Copia en gelatina de plata. Archivo Fundación Villanueva, Caracas

LÁMINA 73
Paolo Gasparini (venezolano, nacido en Italia, 1934). *Sofía* de Victor Vasarely y *Dinamismo en 30°* de Antoine Pevsner. Torre de Enfriamiento. Ciudad Universitaria de Caracas. 1968. Copia en gelatina de plata, 19,9 x 23 cm. Archivo Fundación Villanueva, Caracas



LÁMINA 74
Alexander Calder (estadounidense, 1898–1976). Sin título. 1939. Chapa de aluminio pintada y alambre de acero, 37,1 × 22,8 × 27,5 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York. Kay Sage Tanguy Bequest

LÁMINA 75

Carlos Cruz-Diez (venezolano, nacido en 1923).
Proyecto para un muro exterior. 1954–65. Clavijas pintadas y pintura de polímero sintético sobre madera, 40 × 55,2 × 6,4 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York. Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund en honor de Carolina Rodríguez-Cisneros





LÁMINA 76
 Antônio Maluf (brasileño, 1926–2005). *1ª Bienal do Museu de Arte Moderna, São Paulo, Brasil*. 1951. Litografía, 63,5 × 94 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York. Donación del Museu de Arte Moderna de São Paulo

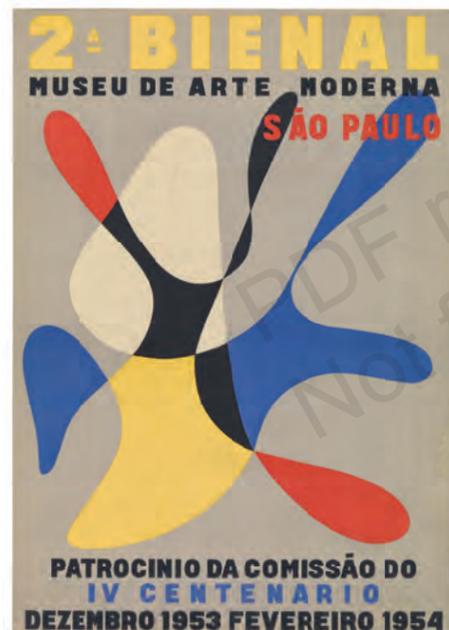


LÁMINA 77
 Antonio Bandeira (brasileño, 1922–1967). *2ª Bienal do Museu de Arte Moderna, São Paulo*. 1954. Litografía, 99,4 × 69,9 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York. Donación del diseñador

LÁMINA 78

María Freire (uruguayaya, 1917–2015). Sin título. 1954. Óleo sobre tela, 92 × 122 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York. Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund en honor de Gabriel Pérez-Barreiro

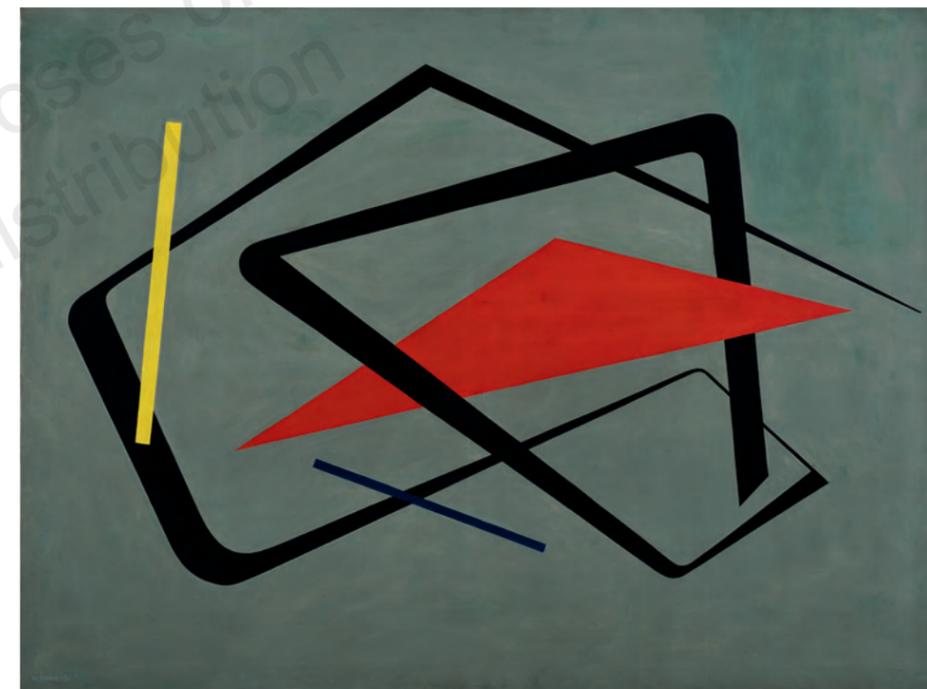




LÁMINA 79
Lina Bo Bardi sentada en la *Cadeira de beira de estrada*
(*Silla a la vera del camino*). 1967. Instituto Bardi / Casa de
Vidro, San Pablo

LÁMINA 80
Francisco Albuquerque (brasileño, 1917–2000). *Lina*
en "Casa de Vidro" (*Casa de vidrio*), 28/11/1952. 1952.
Instituto Bardi / Casa de Vidro, San Pablo

LÁMINA 81

Alfredo Volpi (brasileño, nacido en Italia, 1896–1988). Sin título, de
la serie *Ampulhetas* (*Relojes de arena*). 1964. Gouache sobre tela,
142,9 × 69,9 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York. Donación
de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and
Caribbean Fund en honor de Peter Tinoco



LÁMINA 82

Rubem Valentim (brasileño, 1922–1991). 2x-2. 1960. Óleo sobre tela, 45,1 × 29,8 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York. Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund en honor de Lawrence Benenson



LÁMINA 83

Elsa Gramcko (venezolana, 1925–1994). Sin título. 1957. Óleo sobre tela, 100 × 33 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York. Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund



LÁMINA 84

Rubem Valentim (brasileño, 1922–1991). Sin título. 1956–62. Óleo sobre tela, 70,2 × 50,2 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York. Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund en honor de Lisette Stancioff





LÁMINA 85
Lina Bo Bardi (brasileña, nacida en Italia, 1914–1992). *Poltrona Bowl Chair (Silla Poltrona Bol)*. 1951. Acero y tela, 55 × 84 × 84 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York. Committee on Architecture and Design Funds



LÁMINA 86
Ilse Hofman (austríaca, 1923–2013). *Praça dos Três Poderes, Brasília*. 1960. Copia en gelatina de plata, 25,4 × 20,3 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York. Architecture and Design Study Center

LÁMINA 87
Ilse Hofman (austríaca, 1923–2013). *Congresso Nacional, Praça dos Três Poderes, Brasília (Congreso Nacional, Praça dos Três Poderes, Brasília)*. 1960. Copia en gelatina de plata, 25,4 × 20,3 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York. Architecture and Design Study Center

LÁMINA 88

Ivan Serpa (brasileño, 1923–1973). Sin título. 1954. Óleo sobre tela, 116,2 × 89,5 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York. Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund





LÁMINA 89
Waldemar Cordeiro (brasileño, nacido en Italia, 1925–1973).
Jardín, residencia Ubirajara Keutnedjian, San Pablo. 1955.
Colección privada



LÁMINA 90
Waldemar Cordeiro (brasileño, nacido en Italia, 1925–1973). Jardín,
residencia Abraão Huck, San Pablo. 1956. Colección privada

LÁMINA 91

Waldemar Cordeiro (brasileño, nacido en Italia, 1925–1973). *Idéia visível (Idea visible)*. 1956.
Alquídico sobre tabla, 59,9 × 60 cm. The Museum
of Modern Art, Nueva York. Donación de Patricia
Phelps de Cisneros a través del Latin American
and Caribbean Fund





LÁMINA 94

Lidy Prati (argentina, 1921–2008). *Estudio para estructura vibracional desde un círculo, serie b.* 1951. Tinta de color, lápiz y gouache sobre papel, 40,3 × 18,4 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York. Latin American and Caribbean Fund a través de una donación de Patricia Phelps de Cisneros en honor de Milan Hughston



LÁMINA 92
Lidy Prati sentada en la silla B.K.F. c. 1951. Familia Polastrí Prati

LÁMINA 93
Antonio Bonet (español, 1913–1989), Juan Kurchan, (argentino, 1913–1975), y Jorge Ferrari Hardoy (argentino, 1914–1977). *Silla B.K.F.* 1938. Varilla de hierro forjado pintada y cuero, dimensiones totales: 87,3 × 83,2 × 75,6 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York. Edgar Kaufmann, Jr. Fund



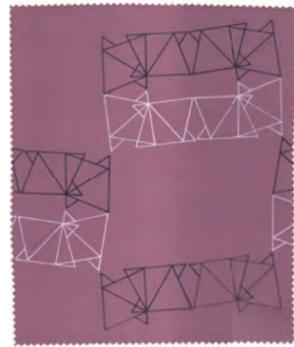
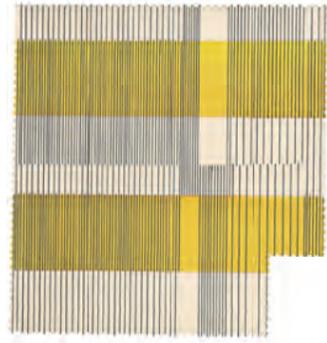


LÁMINA 100

Alfredo Hlito (argentino, 1923–1993). *Curvas y series rectas*. 1948. Óleo sobre tela, 70,5 × 70,5 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York. Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund en honor de Todd Bishop



LÁMINA 95

Buen diseño para la industria – José Antonio Fernández-Muro, Sarah Grilo, Alfredo Hlito, Miguel Ocampo. Boceto para un diseño textil. c. 1953. Gouache sobre cartón, 27 × 22,2 cm. Institute for Studies on Latin American Art (ISLAA), Nueva York

LÁMINA 96

Buen diseño para la industria – José Antonio Fernández-Muro, Sarah Grilo, Alfredo Hlito, Miguel Ocampo. Boceto para un diseño textil. c. 1953. Gouache sobre cartón, 21,6 × 20,3 cm. Institute for Studies on Latin American Art (ISLAA), Nueva York

LÁMINA 97

Alfredo Hlito (argentino, 1923–1993) (Buen diseño para la industria). Boceto para un diseño textil. 1954. Gouache sobre cartón, 26,7 × 21,9 cm. Institute for Studies on Latin American Art (ISLAA), Nueva York

LÁMINA 98

Alfredo Hlito (argentino, 1923–1993) (Buen diseño para la industria). Boceto para un diseño textil. 1954. Gouache sobre cartón, 65,4 × 34,6 cm. Institute for Studies on Latin American Art (ISLAA), Nueva York

LÁMINA 99

Alfredo Hlito (argentino, 1923–1993) (Buen diseño para la industria). Boceto para un diseño textil. 1954. Gouache sobre cartón, 50,2 × 34,6 cm. Institute for Studies on Latin American Art (ISLAA), Nueva York



LÁMINA 104

Willys de Castro (brasileño, 1926–1988).
Composição modulada (Composición modulada).
 1954. Alquídico sobre tabla, 40,3 × 40 cm. The
 Museum of Modern Art, Nueva York. Donación de
 Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin
 American and Caribbean Fund



LÁMINA 101

Willys de Castro (brasileño, 1926–1988). Logotipo CIL. 1955–59.
 Acuarela sobre papel cuadrículado, 10,2 × 13,5 cm. Colección
 Willys de Castro – Archivos del Instituto de Arte Contemporánea,
 San Pablo

LÁMINA 102

Willys de Castro (brasileño, 1926–1988). Logotipo CIL. 1955–59.
 Acuarela sobre papel cuadrículado pegado sobre papel
 cuadrículado y cartulina, 24,5 × 16,2 cm. Colección Willys de
 Castro – Archivos del Instituto de Arte Contemporánea, San Pablo

LÁMINA 103

Willys de Castro (brasileño, 1926–1988). Logotipo CIL. 1955–59.
 Tinta china sobre papel, 14,2 × 21,6 cm. Colección Willys de
 Castro – Archivos del Instituto de Arte Contemporánea, San Pablo



LÁMINA 105
Desde la izquierda: Niomar Moniz Sodré, Tomás Maldonado y Miguel Ocampo durante el montaje de la exposición *Grupo de Artistas Modernos de la Argentina* en el Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. 1953. Colección Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

LÁMINA 106

Tomás Maldonado (argentino, 1922–2018).
Desarrollo de un triángulo. 1949. Óleo sobre tela,
80,6 × 60,3 cm. The Museum of Modern Art,
Nueva York. Donación de Patricia Phelps de
Cisneros a través del Latin American and
Caribbean Fund en honor de James Cuno



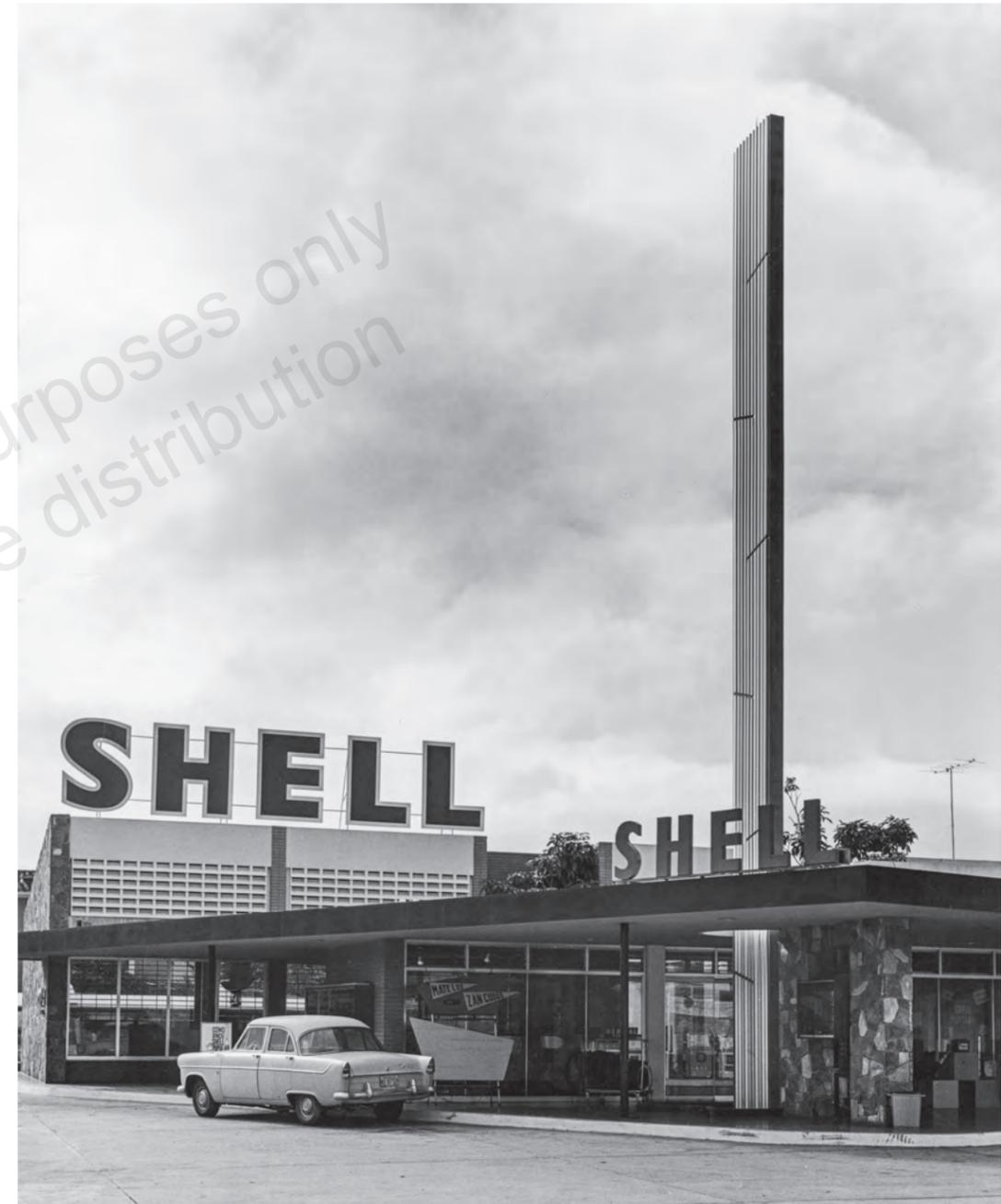


LÁMINA 107
 Carlos Cruz-Diez (venezolano, nacido en 1923). *Ambientación cromática*, en la Sala de máquinas no.1 de la Central Hidroeléctrica Raúl Leoni (ahora Simón Bolívar), Guri. 1977-86. Atelier Cruz-Diez, Centro de documentación, París

LÁMINA 108
 Alejandro Otero (venezolano, 1921-1990). *Torre solar*. 1986. Otero Pardo Foundation

LÁMINA 109
Mástil reflejante de Alejandro Otero en la estación de servicio Las Mercedes, Caracas. 1954. Otero Pardo Foundation



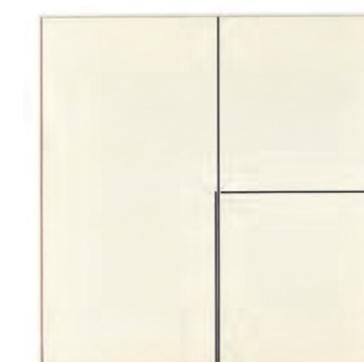
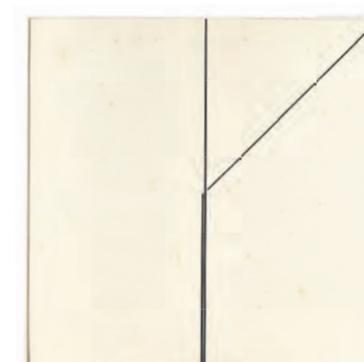
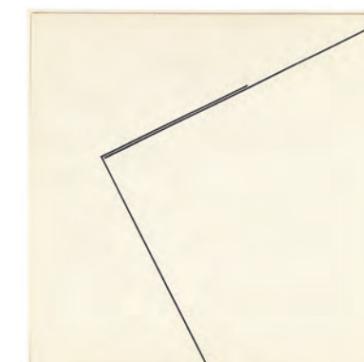
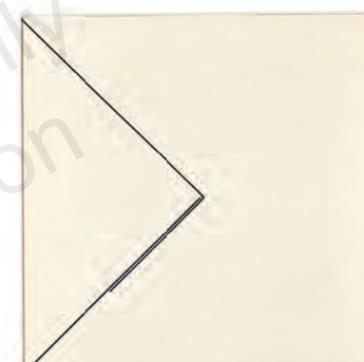
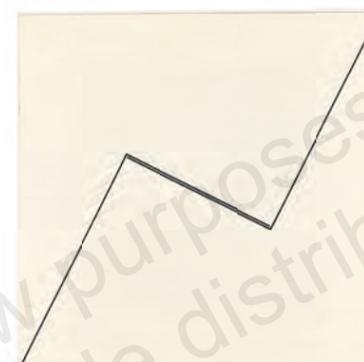
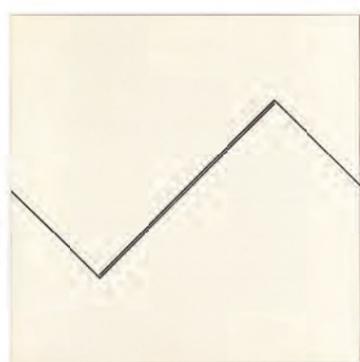
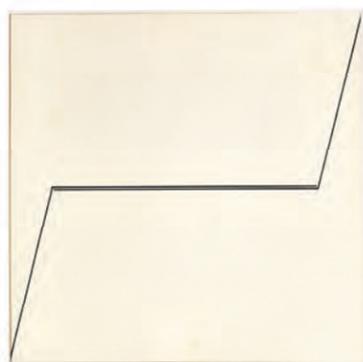
LÁMINA 110
Paolo Gasparini (venezolano, nacido en Italia, 1934). *Mural INCE* de Gego (fachada occidental). 1969. Cópia en gelatina de plata, 20 x 24 cm. Fundación Gego

LÁMINA 111
Vieri Tomaselli (venezolano, nacido en 1951). *Cuadriláteros* de Gego. Estación La Hoyada, Metro de Caracas. 1983. Fundación Gego

LÁMINA 112
Paolo Gasparini (venezolano, nacido en Italia, 1934). *Caracas cinética*. 1967. Cópia en gelatina de plata, 16,4 x 24,8 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York. Latin American and Caribbean Fund

LÁMINA 113-24

Hércules Barsotti (brasileño, 1914–2010). *Desenhos nanquim (Dibujos en tinta)*. 1959. Tinta sobre doce hojas de papel, cada una de 29,5 × 29,5 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York. Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund en honor de Werner H. Kramarsky



agitando la cuadrícula

*Relaciones de líneas
creadas
ni de la realidad
de ver
ni de la realidad
de saber.
Imagen que disuelve la realidad.*

—GEGO, "SABIDURAS", c. 1953.

LÁMINA 125

Gego (Gertrud Goldschmidt; venezolana, nacida en Alemania, 1912–1994). *Ocho cuadrados*. 1961. Hierro pintado, 170 × 64 × 40 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York. Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund en honor de Gustavo Rodríguez-Cisneros



Alejandro Otero (venezolano, 1921-1990). *Ortogonal (Collage)* 5, 2, 10, 8, 6, 3, 7, y 9. 1951-52. Papel de color cortado y pegado en papel, montado en papel, cada uno de aprox. 32,4 x 32,4 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York. Donación de Patricia Phelps de Cisneros en honor de Marie-Josée Kravis

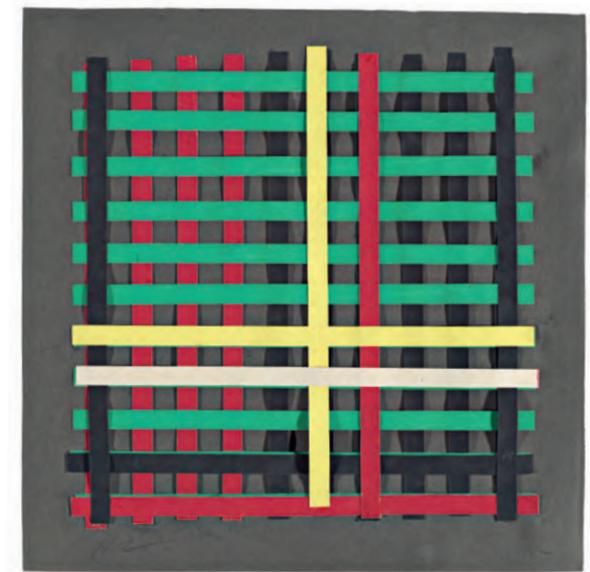
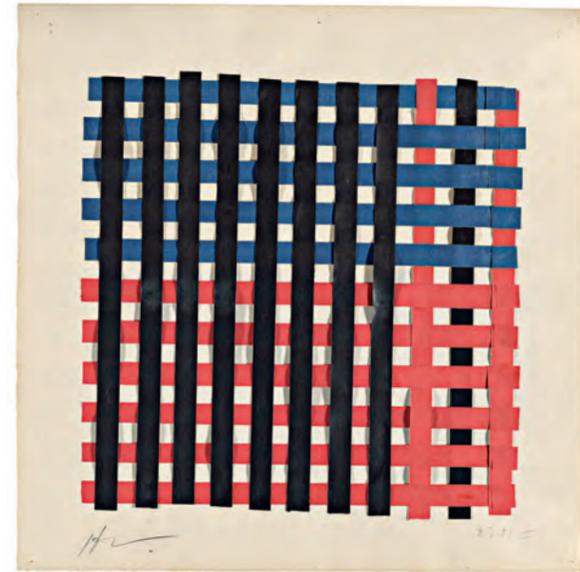
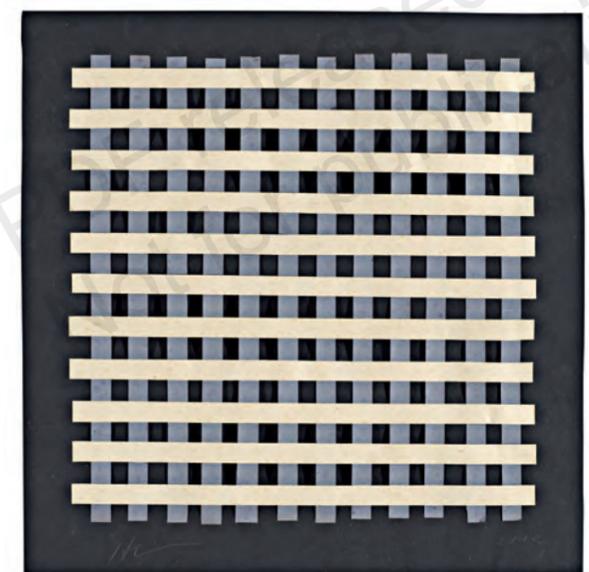
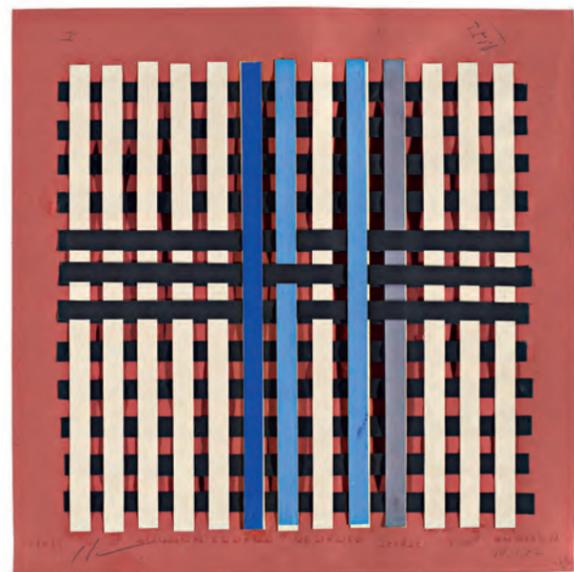
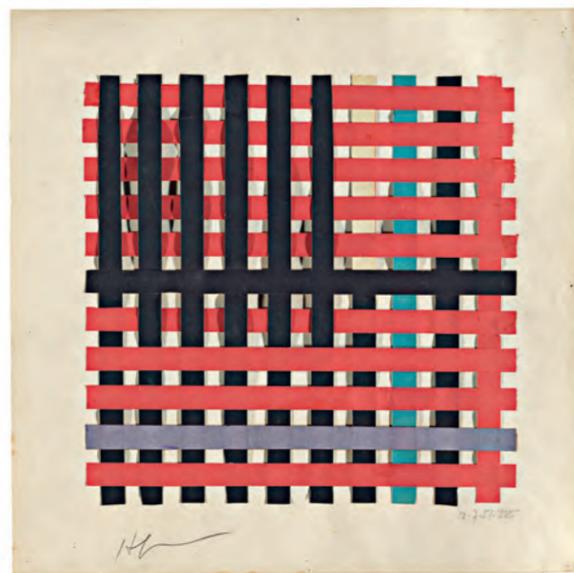


LÁMINA 134

Alejandro Otero (venezolano, 1921–1990).
Coloritmo 39. 1959. Laca sobre madera, 200 ×
53,5 × 3 cm. The Museum of Modern Art, Nueva
York. Donación de Patricia Phelps de Cisneros a
través del Latin American and Caribbean Fund



LÁMINA 135

Alejandro Otero (venezolano, 1921–1990).
Tablón 1. 1976. Laca sobre madera, 198,4 ×
54,8 × 2,6 cm. The Museum of Modern Art,
Nueva York. Donación de Patricia Phelps de
Cisneros a través del Latin American and
Caribbean Fund





LÁMINA 136
 Muebles del diseñador venezolano Miguel Arroyo, pintura de Alejandro Otero y móvil de Alexander Calder en "Muebles modernos para una casa colonial". *Revista A*, no.1, 1954, Caracas s.p. The Museum of Modern Art Library, Nueva York

LÁMINA 137

Alejandro Otero (venezolano, 1921–1990).
Tablón de Pampatar. 1954. Laca sobre madera, 320 × 65,1 × 2,7 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York. Promesa de donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund en honor de Adriana Cisneros de Griffin y Nicholas Griffin



LÁMINA 138

Aluisio Carvão (brasileño, 1920–2001).
Construção 8 (Construcción 8). 1955. Alquídic
en cartón de montar, 70,5 × 49,5 × 2,5 cm.
The Museum of Modern Art, Nueva York.
Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través
del Latin American and Caribbean Fund en honor
de James Gara

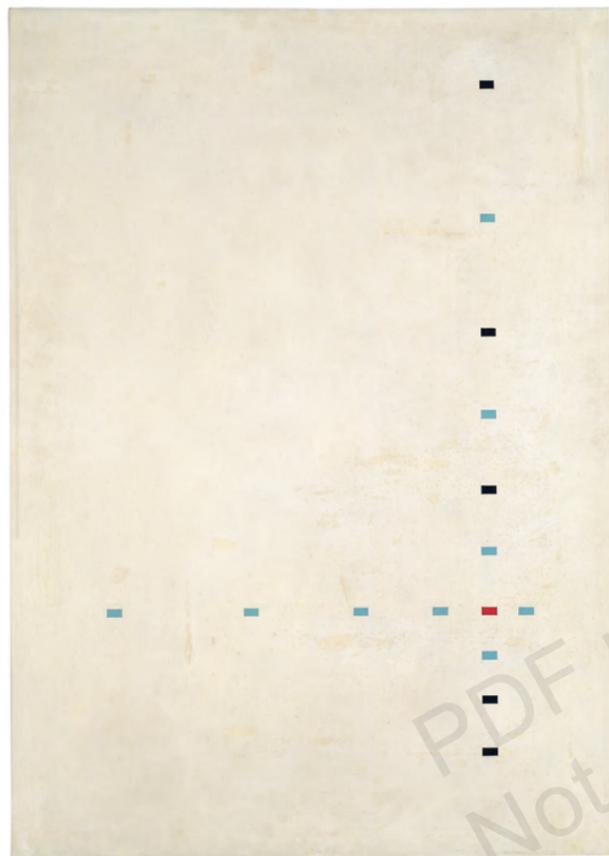


LÁMINA 139

Aluisio Carvão (brasileño, 1920–2001).
Construção 6 (Construcción 6). 1955. PVA sobre
madera contrachapada, 84,5 × 59,1 × 0,6 cm. The
Museum of Modern Art, Nueva York. Promesa de
donación de Patricia Phelps de Cisneros a través
del Latin American and Caribbean Fund en honor
de Peter Reed



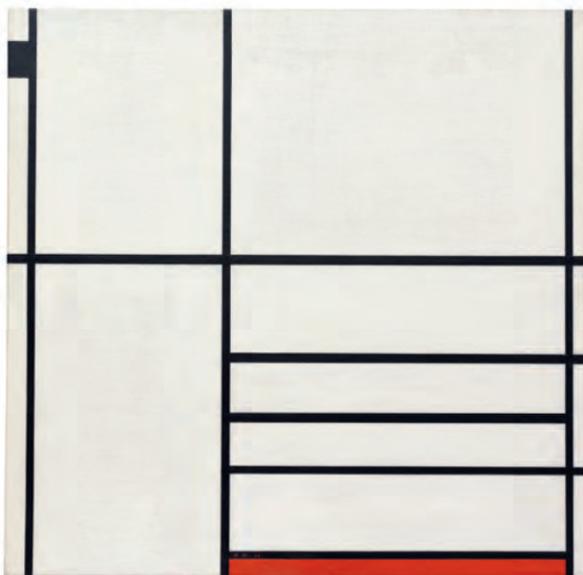


LÁMINA 140
Piet Mondrian (holandés, 1872–1944). *Composition en blanc, noir et rouge*
(*Composición en blanco, negro, y rojo*). París, 1936. Óleo sobre tela, 102,2 × 104,1 cm.
The Museum of Modern Art, Nueva York. Donación del Advisory Committee

LÁMINA 141

Alfredo Hlito (argentino, 1923–1993). *Ritmos cromáticos III*. 1949. Óleo sobre tela, 100 × 100 cm.
The Museum of Modern Art, Nueva York. Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund

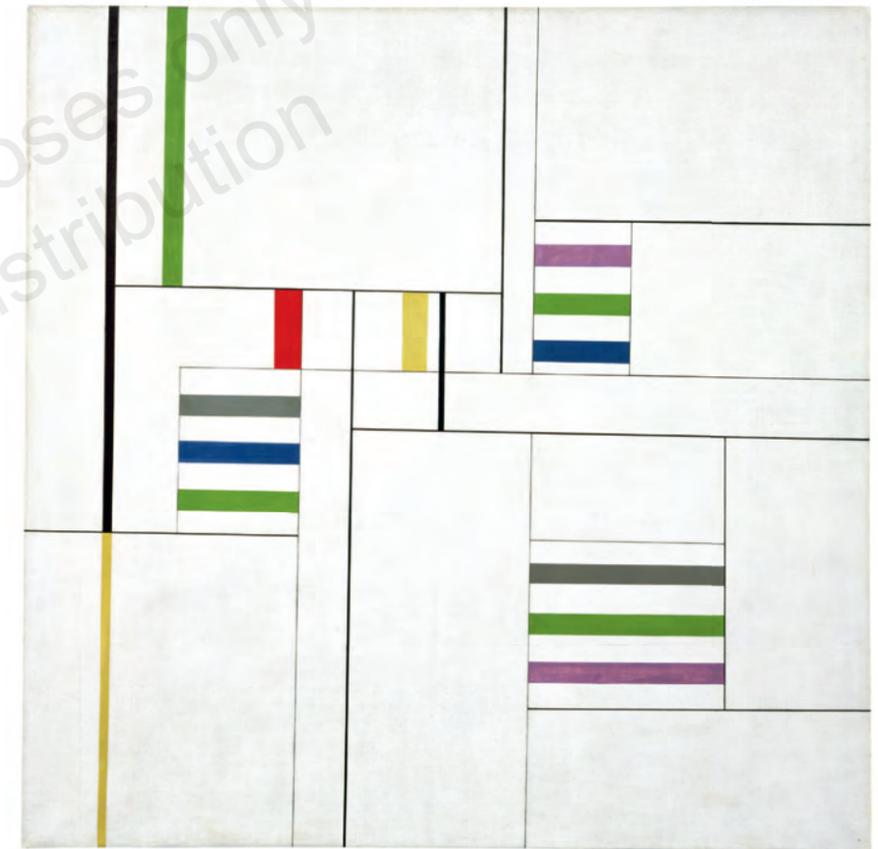


LÁMINA 142

Joaquín Torres-García (uruguayo, 1874–1949).
Construcción en blanco y negro. 1938. Temple
con cola sobre cartón montado en madera, 80,7 ×
102 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York.
Donación de Patricia Phelps de Cisneros en honor
de David Rockefeller



LÁMINA 143

Hélio Oiticica (brasileño, 1937–1980). *Pintura 9*. 1959. Óleo sobre tela, 115,9 × 88,9 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York. Promesa de donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund en honor de Adriana Cisneros de Griffin

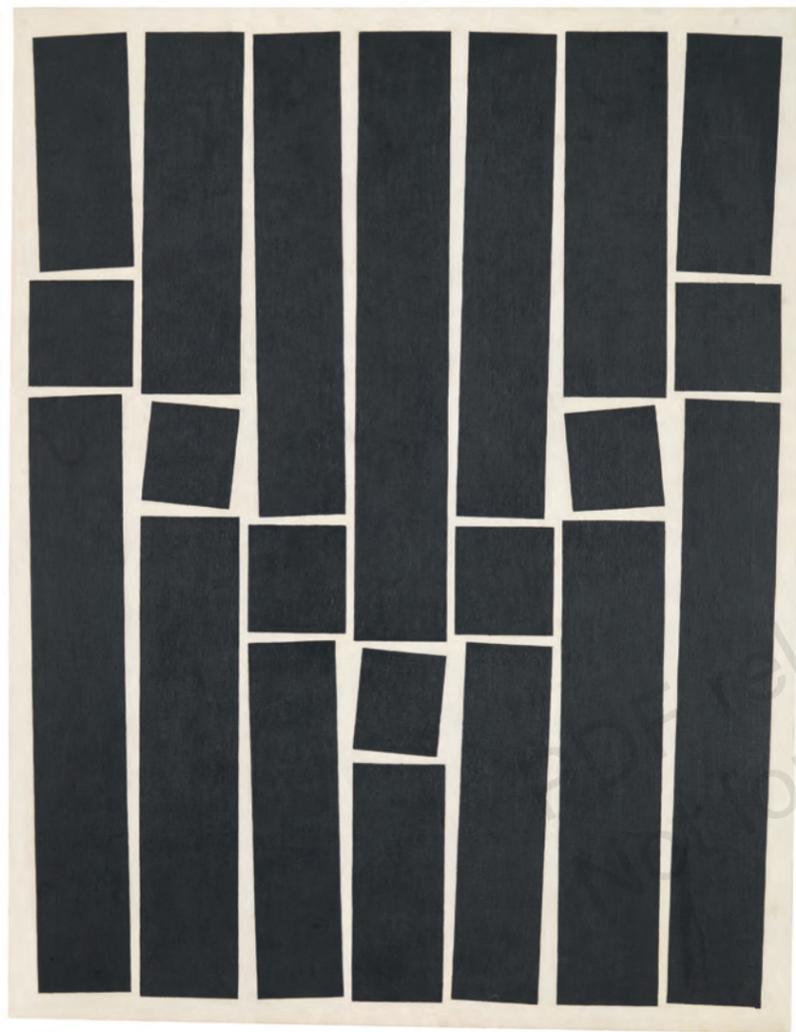


LÁMINA 144

Hélio Oiticica (brasileño, 1937–1980). *Metaesquema*. 1956. Gouache sobre tabla con incisiones, 46 × 52,1 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York. Adquirido con fondos donados por Patricia Phelps de Cisneros en honor de Gilberto Chateaubriand

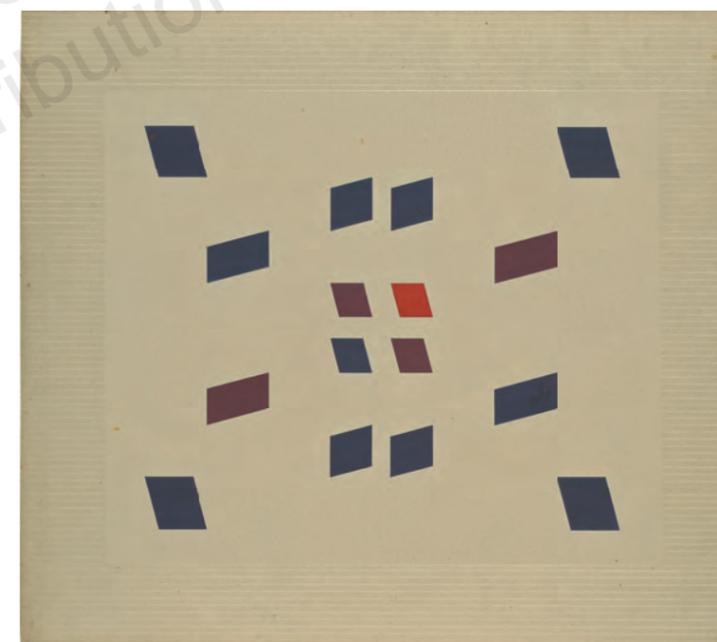


LÁMINA 145

Hélio Oiticica (brasileño, 1937–1980).

Metaesquema. 1958. Gouache sobre tabla, 50,5 x 68 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York.

Adquirido con fondos donados por Patricia Phelps de Cisneros en honor de Paulo Herkenhoff

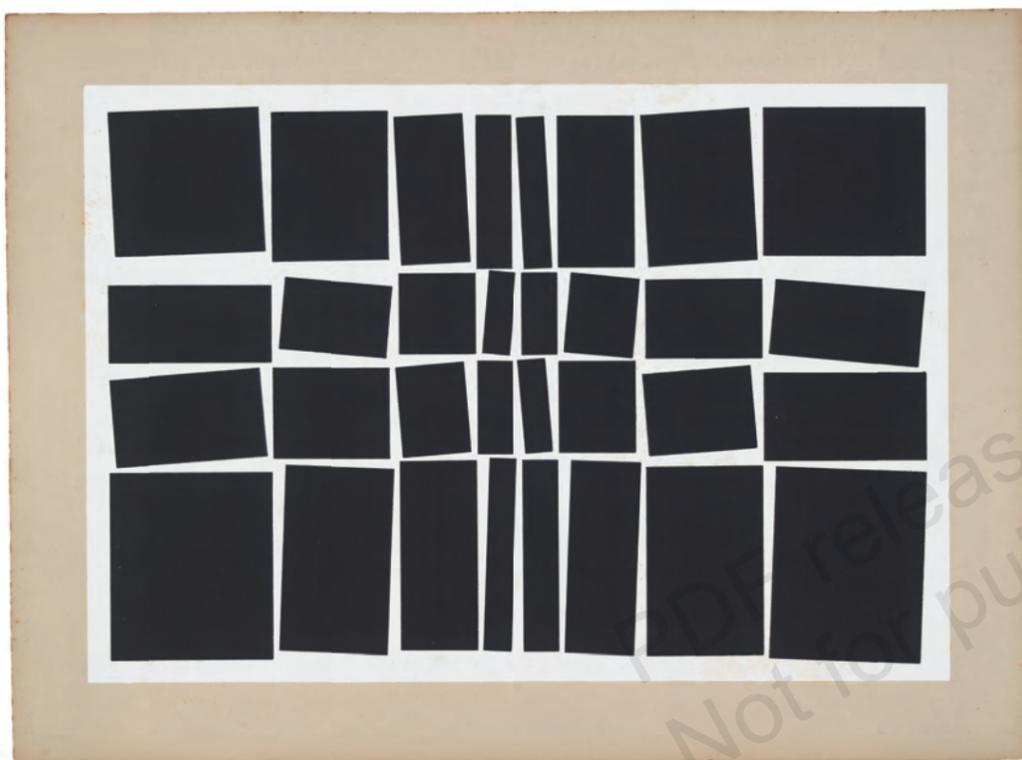


LÁMINA 146

Eugenio Espinoza (venezolano, nacido en 1950).

Sin título. 1971. Acrílico sobre tela con arena, 120 x 120 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York. Promesa de donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund en honor de Luis Enrique Pérez-Oramas



LÁMINA 147

Antonieta Sosa (venezolana, nacida en Estados Unidos, 1940). *Ajedrez visual*. 1965. Acrílico sobre madera, 94,3 × 94,2 × 3 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York. Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund en honor de Ariel Jiménez

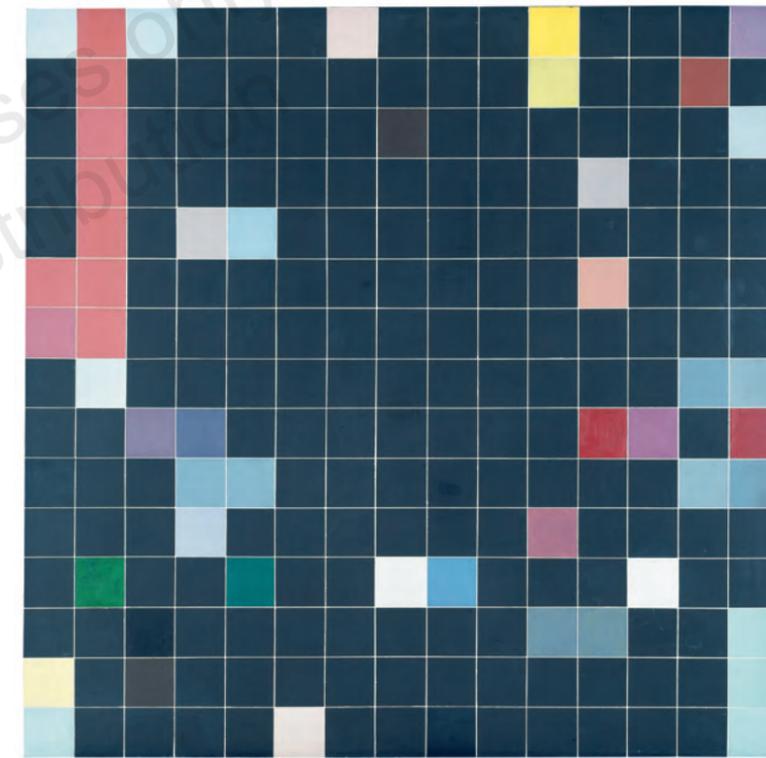


LÁMINA 148

Gego (Gertrud Goldschmidt; venezolana, nacida en Alemania, 1912–1994). Sin título. 1970. Tinta de color sobre papel, 65,4 × 50,2 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York. Donación de Patricia Phelps de Cisneros en memoria de Warren Lowry

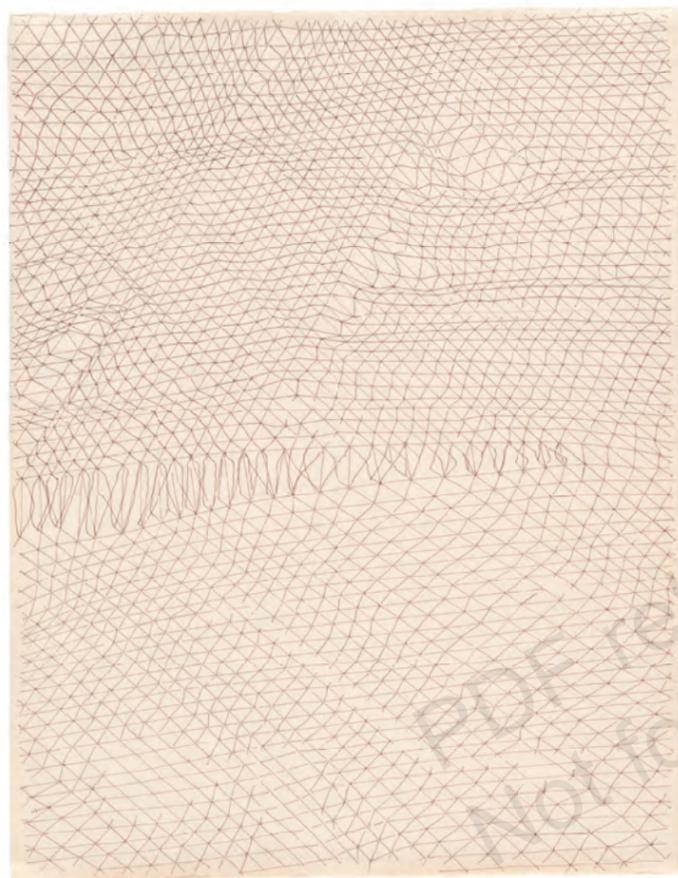


LÁMINA 149

Gego (Gertrud Goldschmidt; venezolana, nacida en Alemania, 1912–1994). *Tejedura 90/36*. 1990. Lápiz sobre papel cortado y tejido con plástico de embalaje, 15,9 × 12,7 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York. Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund en honor de Patty Lipshutz



LÁMINA 150

Gego (Gertrud Goldschmidt; venezolana, nacida en Alemania, 1912–1994). Sin título. 1980. Acuarela sobre papel, 50,5 × 65,5 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York. Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund en honor de Anna Marie y Robert F. Shapiro



LÁMINAS 151–54

Gego (Gertrud Goldschmidt; venezolana, nacida en Alemania, 1912–1994). Sin título (73/13, 14, 15, 16). 1973. Tinta de color sobre papel impreso, cada uno de 100 × 69,9 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York. Donación de Patricia Phelps de Cisneros en honor de Kathy Fuld

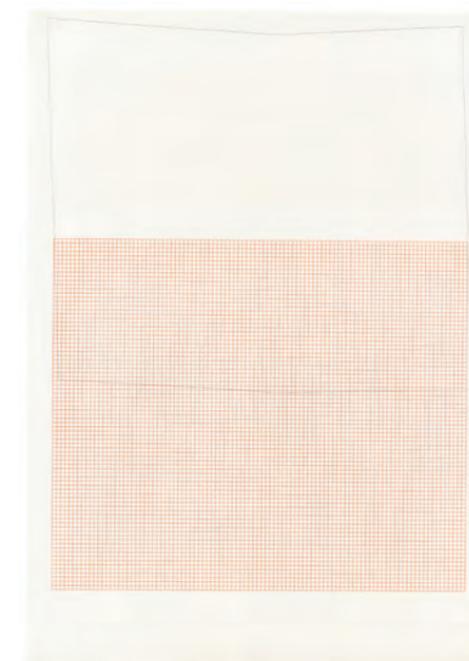
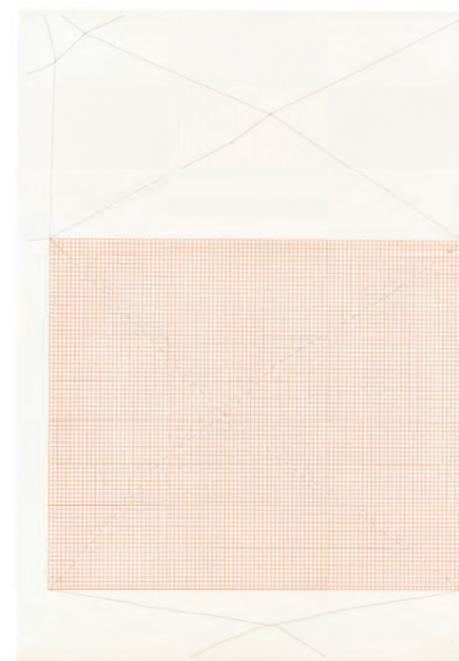
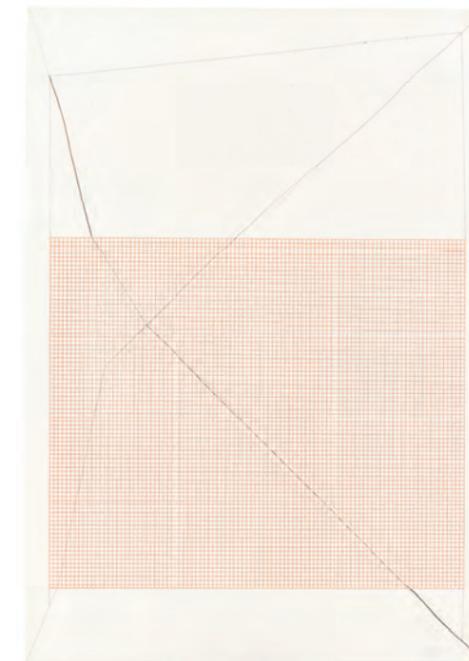


LÁMINA 155

Gego (Gertrud Goldschmidt; venezolana, nacida en Alemania, 1912–1994). *Reticulárea*. 1973–76. Acero inoxidable, nylon y plomo, 86 × 56 × 53 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York. Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund en memoria de Leopoldo Rodés



LÁMINA 156

Gego (Gertrud Goldschmidt; venezolana, nacida en Alemania, 1912–1994). *Reticulárea cuadrada* 71/6. 1971. Acero inoxidable y cobre, 205 × 140 × 55 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York. Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund en honor de Alexis Lowry



una conversación con luis pérez-oramas

inés katzenstein

A partir de la década de los noventa, la colección Patricia Phelps de Cisneros, radicada en Caracas, definió, entre sus distintos cuerpos de obras,¹ un núcleo significativo dedicado a la abstracción geométrica sudamericana, y estableció una presencia pública a través de un programa sostenido de exposiciones internacionales. Cuatro curadores trabajaron para ello junto a Patty Cisneros: Paulo Herkenhoff, Ariel Jiménez, Gabriel Pérez-Barreiro y Luis Pérez-Oramas.

Ahora que la donación de 145 obras de la colección entra al Museo de Arte Moderno, el Museo invitó a Luis Pérez-Oramas —curador de la colección desde 1994 a 2003, y desde 2003 a 2017 curador adjunto y luego curador Estrellita Brodsky de Arte Latinoamericano (en el MoMA)— para reflexionar acerca del significado cultural de ese ingreso. Inés Katzenstein, curadora de arte Latinoamericano del Museo y directora inaugural del Instituto de Investigación Patricia Phelps de Cisneros para el Estudio del Arte de Latinoamérica, le pidió a Pérez-Oramas que compartiera su conocimiento de la historia de la colección, y que examinara, desde una perspectiva crítica contemporánea, los contextos culturales de la modernidad dentro de los cuales trabajaron los

artistas que constituyen el núcleo de la Colección Cisneros.

INÉS KATZENSTEIN: Me gustaría comenzar esta conversación proponiéndote reflexionar acerca de las relaciones entre el arte moderno sudamericano y lo político entendido en un sentido amplio. En varios de tus escritos sobre la modernidad venezolana, propones que el cinetismo, como forma artística que proyecta una imagen virtual de vibración y movimiento, constituyó para el país el vehículo de una ilusión de modernidad. Desde tu perspectiva, estas obras habrían funcionado simbólicamente como espejismos de una modernidad que no se alcanzó. ¿Podrías elaborar esta idea, y también estudiar su pertinencia en el contexto de la situación política actual de Venezuela?

LUIS PÉREZ-ORAMAS: Efectivamente enuncié, por escrito y verbalmente, los términos de esa hipótesis, y no ha sido sin problemas. Por eso, yo matizaría los términos de tu pregunta. Un primer matiz me lleva hoy a decir muy contundentemente que la modernidad sí que se logró, aunque no fuese lo que todos esperaban y no pudiese superar la inmensa hipoteca de una historia de

miseria y desigualdad —aunque fuese, como toda modernidad, un proyecto inconcluso—. Sucede que, cuando yo proponía esta interpretación simbólica alegórica del cinetismo venezolano, se agotaba también en Venezuela, tanto en el orden político como en el orden de la antropología cultural, un capítulo histórico, y ese agotamiento coincidía con una intensificación muy grande —y al por mayor— de la crítica hacia la modernidad. Y en consecuencia, parte de la recepción de esa hipótesis la entendió como la búsqueda de un “culpable”, de un “cordero sacrificial”, y muy a menudo, así como muy superficialmente, ese “culpable” fue el arte moderno representado por las figuras mayores de la abstracción, y concretamente de la abstracción cinética, entre otras manifestaciones de la modernidad venezolana.

El segundo matiz es que el cinetismo no es más que un fragmento de la constelación abstracto-constructiva venezolana de la cual participan la mayoría de las obras de la Colección Cisneros (pero no todas). El cinetismo suele imponerse en una narrativa superficial de esa constelación artística en Venezuela, pero la verdad es que en el país no hubo cinetismo

propriadamente dicho hasta los años 60, y lo poco que hubo antes aconteció en París —las primeras obras ópticas de Soto, hacia 1952–53, o algunos experimentos de artistas lamentablemente olvidados, como Rubén Núñez—. En Venezuela hubo una primera ola de arte geométrico que se vincula —entre otras fuentes— con el sur del continente, con el Río de la Plata. Por ejemplo, la primera muestra del Taller Libre de Arte, a fines de los 40, contaba con obras concretas argentinas (ver lámina 68), y a través del Taller se recibió la primera influencia de Torres-García, como puede verse en la obra de Carlos González Bogen. La eclosión cinética vino más tarde, en los 60, coincidiendo con la estabilización de un proyecto político de democracia civil y liberal, que encontró en esas obras una manifestación pública elocuente, muy clara en su optimismo histórico y en su capacidad de producirse como evento público, social, participativo.

Pero me importa sobre todo subrayar un tercer matiz: una de las funciones básicas de las formas simbólicas es la posibilidad de proyectar un alcance histórico, de funcionar como vehículo u operador de realización histórica para una comunidad determinada. Mi tesis se alimenta

FIGURA 1
Alejandro Otero (venezolano, 1921–1990). *Sin título (Policromía)*.
1954–56. Fachada oeste del edificio de la Facultad de
Arquitectura y Urbanismo, Ciudad Universitaria de Caracas.
Universidad Central de Venezuela



esquemáticamente (a través de lo que se podría acaso designar como una desinterpretación creativa) de mi interés por la figura de Aby Warburg. Grosso modo sostengo que así como la Antigüedad clásica era inaccesible para las comunidades de determinados países de Europa a finales de la Edad Media, y solo se hizo asequible, como fuente política, antropológica y estética, a través de operaciones deformantes y antitéticas (esta es la tesis warburgiana), igualmente la modernidad era “inalcanzable” para nuestras sociedades, y sólo se encarnó a través de deformaciones de sus formas convencionales, a través de manifestaciones antitéticas. Esas deformaciones y manifestaciones antitéticas siempre tienen que ver con cierta capacidad de colisión entre las formas (simbólicas) y una materia del presente que se da en la vida cotidiana, en hábitos y rituales colectivos, en festividades y formas de expresión en común. Son estos los que le ofrecen a las formas simbólicas su poder transicional (para utilizar una palabra warburgiana) —es decir, su poder para vincular las formas de arte con la pulsión emocional de la vida—. Me

parece interesante ver cómo ese poder de creación de un mundo posible, en el orden simbólico, le anuncia su realización antropológico-cultural a una comunidad que, en este caso, se identificó con el proyecto moderno, y que encontró uno de sus espejos posibles en esta constelación constructiva —en Brasil y en Venezuela, por ejemplo, esto es innegable—.²

IK: *En el marco de estas ideas aparece tu concepto del arte público venezolano como una suerte de “muralismo sin relato”, es decir, un arte que cobra una dimensión simbólica crucial pero está desprovisto de un relato renovador sobre la historia nacional. ¿Podrías desarrollar esta idea?*

LPO: Me parecía sumamente interesante que la supuesta superación histórica de las claves narrativas en las obras abstracto-constructivas, y la absoluta certeza de artistas como Carlos Cruz-Diez y Jesús Soto de que el destino inevitable del arte estaba en superar lo anecdótico, agenciaron en Venezuela las condiciones de posibilidad de un muralismo sin relato. Un muralismo extraordinario, que produjo efectos simbólicos admirablemente eficaces y que, desde el punto de vista artístico, enfrentó exitosamente el desafío de producir obras elocuentes y magníficas en territorios agrestes, como pudieron ser los espacios industriales de la Venezuela de los años 60, 70 y 80. Pero lamentablemente, la diseminación de estas obras por todo el territorio nacional coincidió —y eso no es culpa de los artistas— con un proyecto de República que no supo crear su propio relato histórico, y que muy rápidamente comenzó a padecer un desmontaje político. Esta es, quizás, una discusión intra venezolana: el arte oficial de un proyecto político que, incapaz de reinventar su propio relato histórico para diferenciarse de una historia de autoritarismo, se identificó con un muralismo no narrativo en obras que tendieron a convertirse en ruinas muy rápidamente (fig. 1).

Necesito explicarme, sin querer ahondar demasiado en elementos específicos de la antropología cultural venezolana. La república que se estableció al finalizar la última dictadura militar, en 1958, se impuso en clave de “redención”: redención definitiva e irreversible de una historia de autoritarismo, miseria social, atraso económico y cultural, violencia desbordada. Pero los términos y, peor aún, los fundamentos heroicos y épicos del origen de la nación venezolana —troquelados en el siglo XIX por autocracias militares— fueron asumidos sin modificación por el relato republicano civil. Surgió así una república civil incapaz de nominar a sus héroes cívicos. La relación de las élites políticas con la cultura popular —su incompreensión del analfabetismo fundamental de la cultura popular—, fue siempre patriarcal, caritativa y arrogante, culpabilizante. Esa república, con su pulsión eurocéntrica y su incapacidad para rehacer el relato nacional, encontró en el cinetismo un arte internacional, “mundial”, comparable a la ilusión fantasmática de su “modelo” europeo. Además, para ese momento de los años 60, sus artistas principales —venezolanos de orígenes modestos— llegaban de Europa consagrados. Sus obras anunciaban un arte desprovisto de anécdotas, hecho sólo de puros prodigios ópticos. Y este arte —que es realmente prodigioso—, en su implantación en la Venezuela de aquellos años, significó un capítulo brillante, sin comparación en ninguna otra parte del continente, de articulación clara entre formas artísticas y espacio público o entre formas artísticas y dinámicas sociales. Pero ningún relato histórico abarcador le daba un lugar en el repertorio de las formas simbólicas nacionales a este arte, a su muralismo sin relato, y su destino de ruina iba de la mano con la probable ruina del proyecto político de la república civil, que naufragó desde 1998 en una dictadura plebiscitaria, personalista y populista que aún subsiste, para la peor miseria de la nación.

IK: *En varios ensayos hablas acerca de cómo Venezuela construyó su proyecto desarrollista fundamentándolo en una noción de riqueza natural “donada”, una idea que aparece también en países como Argentina, cuya promesa de superación se basa en la abundancia de las riquezas naturales. Desde la perspectiva de la profunda crisis ecológica actual ¿cómo concibes la batería de símbolos modernos y su relación con las ideas de desarrollo basadas en la explotación no sustentable de lo natural?*

LPO: Los venezolanos vivimos nuestra historia en clave de derrota: la fantasía épica del siglo XIX que nos dejó la idea de “independencia” no se tradujo nunca en un modelo exitoso de vida en común, y tampoco fue capaz de materializar esa independencia —al contrario—. Todo esto lo veo yo claramente resumido en la obra más importante de la pintura académica venezolana de fines del siglo XIX —que es la imagen de una derrota—: el retrato de Francisco de Miranda en la cárcel gaditana de La Carraca, pintado por Arturo Michelena. En fin, me parece que los venezolanos construimos un imaginario culpable de la historia, y que en contraste, el proyecto modernizante se planteó como una “curación”, como un proceso higienista. Para resolver la ecuación de un país cuya verdad era miserable y violenta, para escapar del infierno de esa historia terrible, los humanistas modernos inventaron la ficción de una nación adánica. De allí la idea según la cual el país alcanzaría su salvación moderna gracias a las inconmensurables donaciones naturales con las que contaba, cuya transformación en energía material acuñaba una figura mesiánica: la promesa emancipadora de la modernidad. El cinetismo venezolano encajó idealmente en esa superestructura ideológica: su estética parte de la idea moderna de una reducción a los fundamentos mínimos necesarios del arte.

FIGURA 2
Carlos Cruz-Diez (venezolano, nacido en 1923), *Ambientación cromática*. 1977-86. Sala de máquinas no.1 de la Central Hidroeléctrica Raúl Leoni (ahora Simón Bolívar), Guri, Venezuela. Atelier Cruz-Diez, Centro de documentación, París



El cinetismo proponía específicamente una potenciación óptica de sus posibilidades a través de efectos ilusionistas: partiendo de los elementos “esenciales” del arte visual —su donación básica— el cinetismo los potenciaba en incontables manifestaciones de “energía” óptica. La adecuación entre este funcionamiento estructural y aquel “relato” era perfecta, y a ello se añade que este efecto “potenciador” se hacía gracias a la presencia participante del espectador. De pronto, el “muralismo anarrativo” cinético se hacía colateralmente equivalente al “relato” mesiánico del desarrollismo democrático. A ese relato provisorio, prótesis de un relato político ausente, el cinetismo servía como una forma simbólica ideal, que partía de las invariables fundamentales de la imagen, para desde allí producir energía óptica.

En pocos casos concretos se da esta confluencia de manera perfecta, pero se da —cierta, efectiva y ejemplarmente— en las refinerías de petróleo y en la planta hidroeléctrica de Guri, donde fueron instaladas obras cinéticas que son en verdad conmovedoras (fig. 2).

IK: *En este contexto de ideas es que se entiende perfectamente la importancia de una artista como Gego, en tanto logra señalar y abrazar la fragilidad del sistema...*

LPO: Quizás peco de esquemático en este análisis, pero siguiendo una lectura de Gianni Vattimo [en *El fin de la modernidad: Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, 1991], me parecía ver un efecto destructor en la obra de Gego con relación a la “academia cinética”. Al pensamiento fuerte de la constelación constructiva y abstracto geométrica, una serie de artistas contemporáneos en Venezuela, siguiendo el ejemplo de la obra de Gego, opusieron un sistema de operaciones sutiles que apuntaban a la fragilidad, al fracaso de la estructura, a la clausura del modelo de un proyecto regulador, al accidente, a las texturas sucias, al retorno del cuerpo como entidad vulnerable: Claudio Perna, Roberto Obregón, Eugenio Espinoza, Héctor Fuenmayor, Sigfredo Chacón, Antonieta Sosa apuntaban todos en sus obras a las fisuras de la estética constructiva (fig. 3). Creo que mi contribución intelectual a la Colección Cisneros fue esa: tratar de conjugar ambos pensamientos en toda su complejidad y hasta en sus contradicciones. Por eso me parecía que era importante que el MoMA recibiera, junto a las obras de los pioneros de la abstracción geométrica, y junto a las obras de Gego, algunas obras de estos artistas cuyo legado reside en ese esfuerzo anti heroico (pero en verdad épico, a contrapelo) de desconstrucción práctica del cinetismo venezolano.

Mientras tanto, íbamos avanzando junto a Patty en los otros dos grupos de obra. Para las obras brasileras nos guiaba Paulo Herkenhoff, y en lo concerniente a Argentina, Gabriel Pérez-Barreiro la asesoró para algunas adquisiciones, especialmente en materia de confirmación de atribuciones y dataciones. Esto aconteció entre

FIGURA 3
Eugenio Espinoza (venezolano, nacido en 1950) y Claudio Perna (venezolano, nacido en Italia, 1938-1997). Sin título (parte de *La cosa*). 1972. Copia en gelatina de plata, 20,3 x 25,4 cm. The Museum of Modern Art Library, Nueva York



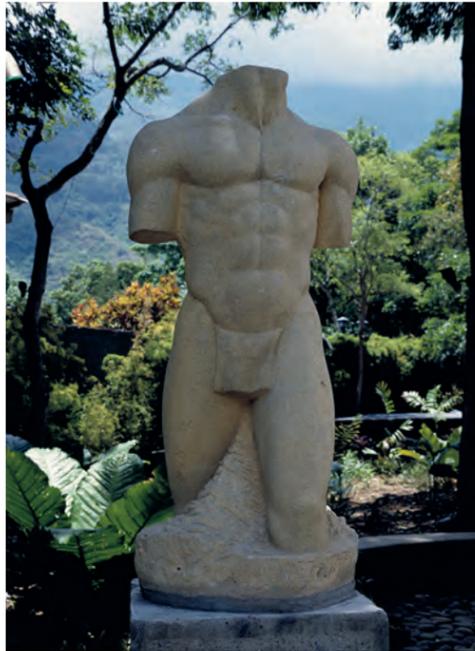
1994 y 1998. Para ese momento, al final de la década, entró a trabajar con nosotros Ariel Jiménez, quien se desempeñaba hasta entonces como director de la Sala Mendoza en Caracas. El grueso de la colección estaba hecho, pero Ariel contribuyó con algunas adquisiciones fundamentales: por ejemplo, la idea de acompañar estos conjuntos con obras claves de los maestros modernos —Mondrian, por ejemplo—. Ariel actuó fundamentalmente en el sentido de ofrecer las primeras lecturas curatoriales de la colección, y fue de hecho el responsable casi exclusivo de la serie de exposiciones itinerantes de la colección Cisneros por América Latina entre 2002 y 2007. Igualmente, logró llevar a cabo un proyecto de entrevistas que sostuvo durante muchos años con Soto y con

Cruz-Diez, y esto llevó a la idea de una colección de libros de entrevistas a artistas, que es acaso de los mejores legados de Patty Cisneros a la historia del arte latinoamericano del siglo XX.

IK: *¿Qué otras fisuras aparecen en los artistas modernos —incluso en los paradigmáticos—, que remitan a lenguajes y a modos de construcción de la idea de un arte nacional diferentes de los canónicos? ¿Qué importancia le das, en este sentido, al indigenismo, al arte figurativo, a lo gestual, al informalismo?*

LPO: En realidad, entendimos que el “indigenismo” no era algo que interesara a Patricia, aún cuando existe en la colección un ejemplo mayor que me contradice. Ella ya tenía —y nosotros la ayudamos

FIGURA 4
Francisco Narváez (venezolano,
1905–1982). *Barutaima*. 1947. Piedra de
Cumarebo, 139 x 53 x 57 cm. Colección
Patricia Phelps de Cisneros



a completarlo— un cuerpo de obra fundamental de Francisco Narváez, el pionero de la escultura moderna en Venezuela (fig. 4). Narváez —nuestro Henry Moore, el Brecheret o el Curatella Manes venezolano— era muy cercano al crítico de arte y fotógrafo Alfredo Boulton, y se convirtió en el mayor exponente, y el más brillante, del indigenismo moderno venezolano, así como en el fundador, más adelante, de una abstracción escultórica específicamente venezolana. Tanto a Ariel como a mí nos interesaban los murales de temática vernácula que Narváez pintó para Juan Vicente Gómez, dictador venezolano que gobernó desde 1908 hasta su muerte en 1935, fecha a partir de la cual se suele datar el inicio del siglo XX en Venezuela. Patty los había adquirido a fines de los 80, y en ellos nos interesaba la pista que daban de un indigenismo antropológico más que político.

Pero no estábamos tratando de constituir una colección exhaustiva de la modernidad venezolana. Entendimos que el indigenismo nacional no entraba en el sistema del gusto de la colección, así como tampoco, por ejemplo, una mirada hacia el informalismo, o hacia la nueva figuración. Pero sí sugerí —por vía del interés de Patty por el paisaje— la adquisición de obras de los paisajistas de la Escuela de Caracas que fueron los maestros de los pioneros abstractos. Estos artistas, notablemente Manuel Cabré y Pedro Ángel González, con su obsesión figurativa por el Ávila, la montaña de Caracas, realizaron la primera aproximación del arte venezolano a una forma “serial”. Yo veía una vinculación arqueológica entre esa serialidad temática y la serialidad estructural de Alejandro Otero, Soto o Cruz-Díez.

IK: *El itinerario de la vanguardia brasilera tiene una matriz política y un devenir estético muy diferente del caso venezolano. ¿Cómo lo encararon para el proyecto de adquisición?*

LPO: Por principio de trabajo me gusta ver los márgenes. Y en Brasil hay una cantidad de figuras marginales —lo digo en sentido topológico—, al margen de la pulsión crítica que lleva al concretismo a subjetivarse, a fenomenologizarse y a problematizarse por la vía de una especie de comunión antropológica y social —narrativa que, según creo, requiere aún de mucha reserva crítica, o al menos de una hermenéutica menos apologética y más sutil—. Esas figuras de margen pueden ser Alfredo Volpi, Mira Schendel o Arthur Bispo do Rosário. Desde ellos se entiende mejor el proceso del arte brasilero tardomoderno.

Este verano escribí sobre José Leonilson pensando en cómo administra en su obra la antecedencia del *Parangolé* de Oiticica, y me di cuenta de que en el arte brasilero me conmueve sobre todo el camino exhausto, la calle ciega

clausurada que le legaron artistas como Lygia Clark, Hélio Oiticica y Lygia Pape. Es prodigioso cómo en Brasil tres o cuatro generaciones sucesivas de artistas compartieron el desafío de responder a la pregunta de cómo seguir siendo artista después de Clark y Oiticica: ¿cómo reinventar completamente la idea de ser artista?

Otro elemento a considerar es la relación que estos artistas —todos ellos socialmente privilegiados— establecieron con el cuerpo social brasilero. A veces llegué a pensar, viendo alguna obra de Pape o de Oiticica, que la presencia de los marginados de la sociedad en ellas, no es muy distinta de la mirada curiosa que podía tener Jean-Baptiste Debret cuando vino en el siglo XIX, como parte de la misión francesa, a dibujar las calles de Río de Janeiro con todo su espectáculo vernáculo de miseria, explotación humana y fastos carnestolendos. En el discurso emancipador de las obras de Oiticica y Pape hay también, quizás velada, una clave de exotismo. Pero también hay —y esa es la parte conmovedora— una iteración muy eficaz de la forma transicional, en el sentido warburguiano: un asunto formal que consigue acoplarse a una energía vital del presente, vía una colisión entre formas y eventos ordinarios, y se reconvierte en algo totalmente nuevo. Esto pasa en Oiticica y en Clark, también en la manera en que los concretos se apropian de Volpi —me refiero a que el equivalente para Willys de Castro del descubrimiento de la función *Parangolé* no es otro que su descubrimiento de Volpi, el concretista sin formación, marginal —. Y tenemos que reconocer en ello la presencia de una verdadera potencia de emancipación —simbólica más que política—.

IK: *¿Incluirías a Lygia Clark en estas ideas sobre el contexto local?*

LPO: Clark se alimenta maravillosamente de su propio desvarío “histórico”. Para ella la única

verdad es la verdad de su cuerpo que siente. Y acaso no le falte razón. Pero también es algo que no puede sino generar fascinación en sociedades como la norteamericana.

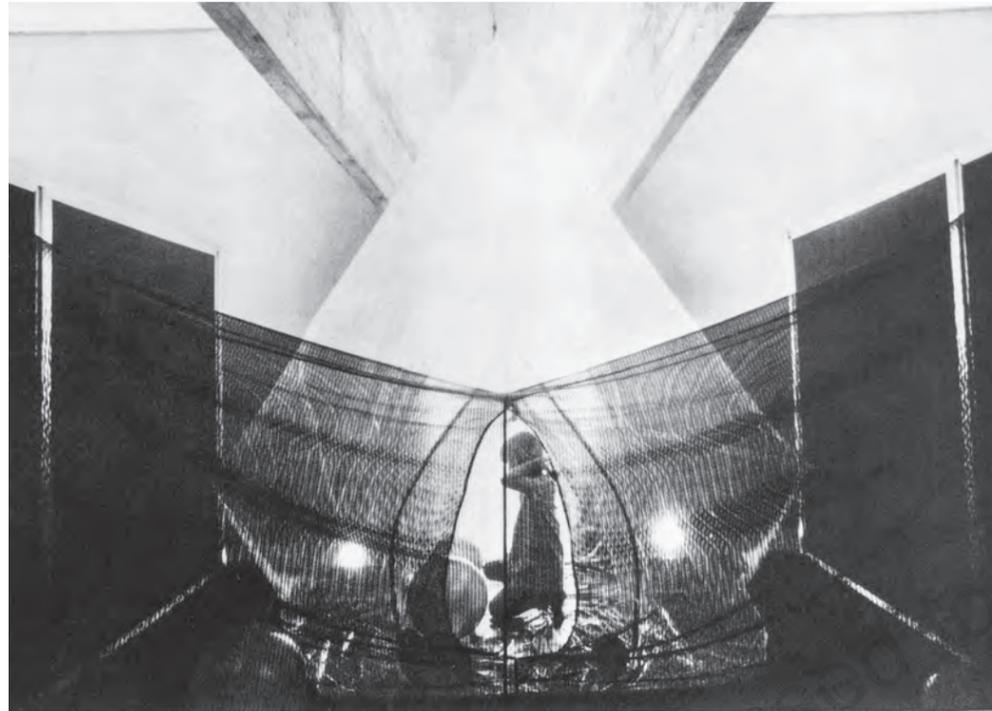
IK: *Incluso para sociedades como las nuestras —me refiero específicamente a la Argentina—, tan pudorosas en relación a la idea de “interioridad”.*

LPO: El caso de Venezuela es distinto, creo, pero sí es verdad lo que anotas. El arte brasilero refulge de potencia libertaria, funciona como una especie de pulsión emancipadora. El problema es ¿qué queda después? —¿cómo vuelves al sentido común?— Y el otro asunto es que a partir de ahí no hay manera de elaborar un relato colectivo. Pero los brasileros se quejan de lo mismo que nosotros: el triunfo tardío del proyecto constructivo brasilero generó el olvido de una cantidad de momentos fundamentales, contemporáneos o posteriores a la aventura concreta y neoconcreta, que se manifiestan en la figuración y en el informalismo brasilero, y que, según me parece, viven hoy una segunda vida en una cantidad de artistas jóvenes.

IK: *Durante tus años de trabajo en el MoMA, organizaste exposiciones de Tarsila do Amaral, de Lygia Clark, de Mira Schendel, y escribiste con enfática admiración acerca de figuras como Gego. ¿Podrías reflexionar sobre el lugar de las mujeres en el arte latinoamericano? En suma ¿eres feminista?*

LPO: No me considero *ista* de nada. Definitivamente, en la obra de Lygia (aunque pienso que ella sería hoy una crítica del feminismo) hay una clara pulsión narcisista, tan fuerte y tan productiva que logra feminizar de manera absoluta la tradición abstracto constructiva. La convierte en útero, en operador de engendramiento, o en un relato magnificado basado en el trauma de la

FIGURA 5
Lygia Clark (brasileña, 1920–1988).
A casa é o corpo. Penetração, ovulação, germinação, expulsão (La casa es el cuerpo: Penetración, ovulación, germinación, expulsión). 1968. Técnica mixta. Asociación Cultural “El Mundo de Lygia Clark”, Río de Janeiro



separación materno filial. Ella hace de eso la clave de toda su obra. En ese sentido, también, Lygia Clark es una figura monumental. Si Tarsila “pintó”, en *A Negra* (1923), la imagen del matricentrismo estigmatizado que caracteriza a la sociedad brasilera, y a buena parte de nuestras sociedades, Lygia Clark fue la que inventó una forma de abstracción matricéntrica: en su instalación de 1968, *A casa é o corpo*, ella crea un espacio de fecundación, y desde entonces, toda su obra funciona como narrativa de nacimiento, de expulsión orgánica y de abismo filial (fig. 5).

IK: ¿Te refieres a su concepto de línea orgánica?

LPO: Sí. Lygia se pregunta cómo existe continuidad si lo que hay entre los objetos y entre los seres es

abismo, empezando por el abismo del nacimiento. Y la línea orgánica, que es una pequeña fisura, es la metonimia —materialmente mínima y monumentalmente simbólica— de ese abismo.

En Gego lo veo menos, porque Gego tiene una mentalidad científica. Pero acaso su dimensión femenina es lo que la lleva a abandonar el sistema de control que caracteriza a ese pensamiento, y la pone a buscar una configuración que no dependa del sistema regulador, ortogonal de la abstracción geométrica típicamente falocéntrica —de Piet Mondrian a Ellsworth Kelly—. Gego está señalando en cambio una imagen posible para “otro” sistema geométrico, topológico, en el que la incertidumbre estructural ocupa una función clave. Otro aspecto me parece importante en Gego: en

los 80, ella se separa radicalmente del impulso higiénico de la tradición constructiva venezolana, que siempre buscó una resolución impecable para sus obras. La *Reticulárea* (1969) todavía es de una belleza impecable, pero con las *Tejeduras* y los *Dibujos sin papel* el asunto cambia. La vía por la cual Gego abandona una inteligencia de control estructural —no me refiero al control productivo de sus estructuras, que siempre fue admirable, sino al abandono de una clave generativa controlada y a la apertura hacia engendramientos virtuales, accidentales, impredecibles de sus estructuras— la llevará a asumir el mundo tal cual es, con sus estigmas, “parches”, manchas, zurcidos, suturas, sus materiales de desecho, sus texturas gastadas, raídas, etc., y a integrar esos elementos a su obra final.

La otra figura femenina fascinante es Mira Schendel. Ella se me parece más a Alejandro Otero en su capacidad para ir y venir, en su libérrima decisión de no organizar la obra en el sentido de un desarrollo lineal, sino siguiendo un modelo zigzagueante. Pero Schendel es, a diferencia de Otero, una mentalidad absolutamente analítica y teológica a la vez. María Martins es otro ejemplo de artista ejemplar, aún por develar a la audiencia internacional. Pienso que de unas sociedades matricéntricas como las nuestras, en donde la figura rectora es la madre y no el padre, tienen que surgir eventos artísticos en donde las mujeres son fundamentales.

IK: La colección *Cisneros* se centra en los escenarios más importantes de la abstracción y el arte geométrico en Sudamérica: Brasil, Venezuela, Argentina y Uruguay. ¿Hubo en algún momento interés en expandirse a otros países?

LPO: Nunca supimos cómo hacerlo. Cuando llegué a trabajar a la colección en 1994, lo que se había coleccionado en materia de abstracción, desde

los años 80, eran obras de Otero, Cruz-Diez y Soto de los años 70 y Gego de los 80. Yo venía con la idea de que había que buscar obras de períodos seminales de ellos, así como completar la constelación con otras figuras menos centrales. Luego Paulo Herkenhoff se une al equipo, y empieza a trabajar el arte brasilero, con un sentido de sistema absolutamente admirable y con una capacidad de mapeo sorprendente, a partir de lo que Patty había comenzado a coleccionar a inicios de los 90. Todos éramos conscientes de la importancia de Torres-García y de la relación de los concretos argentinos con el Taller Libre de Caracas. Quizás ya entrada la década, se nos hizo claro que empezábamos a pisar un terreno histórico marcado por el resquebrajamiento del proyecto político modernizador, lo cual se confirmó luego trágicamente en el caso de Venezuela. Así que quizás nos interesó esclarecer la vía histórica de nuestra modernidad, en el instante agónico en que empezaba a desdibujarse.

Pero no sabíamos de Cuba; de Colombia sabíamos algo, por la vía de algunos artistas como Ramírez Villamizar o Negret, y tuvimos la intuición de que podíamos ir hacia Centro América, pero ya muy tarde en el proceso de configuración de la colección. En 2005, cuando se lleva la Colección a México, creo que se planteó también la posibilidad de adquirir obras de los constructivos mexicanos (Manuel Felgueres, Vicente Rojo, Mathias Goeritz), pero para ese momento yo no trabajaba con Patty, pues estaba ya en el MoMA.

IK: ¿Cuál es la relación de la colección *Cisneros* moderna con sus otras colecciones —la colección de paisajes y la colección indígena—?

LPO: El esquema general era muy claro: en la colección moderna se presentaban tres constelaciones fuertes donde la forma simbólica se reduce a su espacialidad —a sus “juegos de

espacio” o a su “reducción espacial”—, que a su vez acompañaban otra colección de Patricia Cisneros cuyo objetivo era trazar un panorama histórico de la representación del paisaje en América Latina. Si se quiere, la colección geométrica tenía que ver con el espacio de la representación reducido a sus constituyentes fundamentales, mientras que la colección de paisajes se ocupaba de la representación del espacio —físico, real, natural—. En medio de ambas, como una bisagra simbólica, la gran colección Orinoco de Patricia, que es una colección de utensilios ornamentales verdaderamente primigenios de las etnias originarias de la Amazonia venezolana. Nadie negará que el conjunto de estas tres colecciones es de una belleza antropológica inédita e incomparable.

IK: *Para una colección que nació con la idea de cubrir una porción de arte nacional, la decisión de vincularse con escenarios artísticos de otros países, como Brasil, parece un gesto audaz y ciertamente inusual en la Latinoamérica de los años 90.*

LPO: Es importante aclarar que en Venezuela siempre existió una fuerte tradición de coleccionismo de arte y que, al menos desde mediados del siglo XX, fue una tradición marcadamente cosmopolita: los coleccionistas venezolanos se interesaron siempre por otros escenarios nacionales aparte del suyo. En ese sentido, Patty no hacía sino mantenerse fiel a una tradición local de coleccionismo, amplificándola.

IK: *¿Qué posibilidades crees tú que le abre al arte latinoamericano el programa de la colección Cisneros?*

LPO: Patty quería señalarle a la audiencia internacional que los estereotipos del arte

latinoamericano eran inapropiados, que la producción artística moderna de la región era inmensamente más compleja. Pero para mí, el elemento más significativo de lo que ha hecho Patty, además de su compromiso y generosidad con respecto al MoMA, fue arrojar luz sobre la obra de artistas que de otra manera nunca hubieran entrado en la narrativa del museo. Me refiero a la revelación de ciertas figuras claves, como Willys de Castro, Mira Schendel o Armando Reverón. Ese es el gran triunfo de la colección. Me mortificaría que esto dé pie a otro estereotipo esquemático —que ahora América Latina sea la tierra prometida de lo constructivo—, o que se entienda solamente desde la perspectiva canónica, fascinante y exótica del arte brasilero de los 50 y 60, —en detrimento de la riqueza de sus singularidades específicas—.

IK: *¿Qué significa para estos objetos entrar a la colección del MoMA?*

LPO: Si estos objetos tienen la buena fortuna crítica de hacerse un lugar en la colección del museo como puntos de referencia permanentes en las galerías, espero que den lugar a nuevas preguntas, inéditas, acerca de la narrativa del arte moderno.

IK: *Por último ¿cuáles son para ti los legados de esta constelación de obras para la contemporaneidad?*

LPO: Hay dos formas de contemporaneidad: una contemporaneidad de barricada contra lo moderno y una contemporaneidad que surge de las “secreciones” del modernismo mismo, no solo en el sentido orgánico sino en el sentido de lo secreto, de lo cifrado en el arte, que siempre actúa después, a trastiempo, con cierto retraso. Hay claves hasta cierto punto cifradas en nuestras modernidades que a posteriori dieron lugar a

cuerpos de obra contemporáneos. Nadie pensaría, por ejemplo, que las artes conceptuales del Atlántico Norte proceden de Mondrian, pero el conceptualismo argentino sí le debe mucho a artistas como Raúl Lozza, Lidy Prati o Tomás Maldonado. De la misma manera, hay una continuidad absoluta entre la obra de Gego y el arte contemporáneo venezolano. Todo esto tiene que ver con la idea de retardo, de *après-coup*, y con la potencia simbólica de la retroacción. En un momento en que experimentamos la tiranía de una ideología del “tiempo real”, con su ilusión de que todos pertenecemos a un mismo tiempo, estos efectos de retroacción dentro de las artes modernas latinoamericanas dan lugar a manifestaciones contemporáneas y antitéticas (con respecto al alto modernismo), que nos confirman que el tal “tiempo real” no existe. Nunca estamos todos en una misma temporalidad. El tiempo es sinuoso y múltiple; es un sistema de pliegues. Sigo creyendo que se puede entender de otra manera a Aleksander Rodchenko si uno ve a Lygia Clark, que un Mondrian “diferente” aparece una vez que uno ha visto los *Bóviles* de Oiticica o a través de las obras de Otero, o que el legado del impresionismo se ha transformado radicalmente a través de Cruz-Diez. La potencia de alterar formalidad, casi de deformación, es crucial para nuestra capacidad de interpretar la historia y de descubrir sus incesantes “profecías retrospectivas”.

notas

1. Además de su acopio de arte abstracto sudamericano moderno, la Colección Patricia Phelps de Cisneros incluye las siguientes colecciones: artefactos etnográficos de la cuenca del Orinoco; pintura, mobiliario y objetos religiosos hechos en Venezuela entre comienzos del siglo XVII y mediados del siglo XIX; paisajes pintados en América Latina por artistas viajeros, desde la llegada a Brasil en 1637 del pintor holandés Frans Post hasta bien entrado el siglo XIX; y arte contemporáneo de Latinoamérica, colección esta última de la cual noventa obras también fueron donadas al MoMA.
2. En vez del término “constructivista”, Pérez-Oramas prefiere usar el término “constructivo”, en tanto no se refiere ni al momento histórico, el constructivismo como capítulo del modernismo avanzado, ni al movimiento artístico específico, el constructivismo como vanguardia artística bien delimitada en cuanto a tiempo y lugar.

lista de obras

obras de la donación cisneros expuestas en *sur moderno*

Hércules Barsotti (brasileño, 1914–2010)

Desenhos nanquim (Dibujos en tinta), 1959
Tinta sobre papel
12 hojas, cada una de 29,5 × 29,5 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund en honor de Werner H. Kramarsky [Lámina 113–24]

Aluisio Carvão (brasileño, 1920–2001)

Construção 8 (Construcción 8), 1955
Alquídico en cartón de montar
70,5 × 49,5 × 2,5 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund en honor de James Gara [Lámina 138]

Construção 6 (Construcción 6), 1955
PVA sobre madera contrachapada
84,5 × 59,1 × 0,6 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Promesa de donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund en honor de Peter Reed [Lámina 139]

Amílcar de Castro (brasileño, 1920–2002)

Sin título, 1960
Acero
52,1 × 94 × 83,8 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund en honor de Sebastián Cisneros-Santiago [Lámina 29]

Willys de Castro (brasileño, 1926–1988)

Objeto ativo (amarelo) (Objeto activo [amarillo]), 1959–60
Óleo sobre tela montada en tabla
35 × 70 × 0,5 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund en honor de Lord y Lady Foster [Lámina 9]

Objeto ativo (Objeto activo), 1961
Óleo sobre tela montada en madera
92,1 × 2,2 × 11,1 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund en honor de Estrellita Brodsky [Lámina 8]

Objeto ativo (Objeto activo), 1961
Óleo sobre tela montada en madera
150 × 4 × 4 cm, en base del artista,
5,1 × 100 × 100 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Promesa de donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund en honor de Kathy Halbreich [Lámina 6]

Objeto ativo (cubo vermelho/branco) (Objeto activo [cubo rojo/blanco]), 1962
Óleo sobre tela montada en madera contrachapada
25 × 25 × 25 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund en honor de Tomás Orinoco Griffin-Cisneros [Lámina 10]

Pluriobjeto, 1980
Lámina de cobre sobre madera
182 × 7 × 7 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund en honor de Barry Bergdoll [Lámina 2]

Lygia Clark (brasileña, 1920–1988)

Quebra da moldura. Composição no. 5 (Quiebre del marco. Composición no. 5), 1954
Óleo y oleoresina sobre tela y madera
106,5 × 91 × 2 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund [Lámina 13]

Planos em superfície modulada (Planos en superfície modulada), 1956
Nitrato de celulosa y óleo sobre madera contrachapada
65 × 90 × 2 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund [Lámina 15]

Contra relevo no. 1 (Contra relieve no. 1), 1958
Alquídico y nitrato de celulosa sobre madera
141 × 141 × 3,3 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund [Lámina 5]

Casulo no. 2 (Capullo no. 2), 1959
Nitrato de celulosa sobre chapa
30 × 30 × 11 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund en honor de Kathy Halbreich [Lámina 16]

Relógio de sol (Reloj de sol), 1960
Aluminio con pátina de oro
Dimensiones variables, aprox. 52,8 × 58,4 × 45,8 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Donación de Patricia Phelps de Cisneros en honor de Rafael Romero [Lámina 25]

O dentro é o fora (El adentro es el afuera), 1963
Acero inoxidable
40,6 × 44,5 × 37,5 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund en honor de Adriana Cisneros de Griffin [Lámina 27]

Abrigo poético (Refugio poético), 1964
Metal pintado
14 × 63 × 51 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Donación de Patricia Phelps de Cisneros en honor de Milan Hughston [Lámina 28]

Waldemar Cordeiro (brasileño, nacido en Italia, 1925–1973)

Idéia visível (Idea visible), 1956
Alquídico sobre tabla
59,9 × 60 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund [Lámina 91]

Carlos Cruz-Diez

(venezolano, nacido en 1923)

Proyecto para un muro exterior, 1954–65
Clavijas pintadas y pintura de polímero sintético sobre madera
40 × 55,2 × 6,4 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund en honor de Carolina Rodríguez-Cisneros [Lámina 75]

Physichromie 21 (Fisicromía 21), 1960
Caseína en cartón sobre madera
73 × 76 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund [Lámina 35]

Physichromie 467 (Fisicromía 467), 1969
Caseína en PVC y hojas de acetato sobre madera
61,5 × 122,3 × 6,5 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Promesa de donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund

Eugenio Espinoza

(venezolano, nacido en 1950)

Sin título, 1971
Acrílico sobre tela con arena
120 × 120 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Promesa de donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund en honor de Luis Enrique Pérez-Oramas [Lámina 146]

Hermelindo Fiaminghi (brasileño, 1920–2004)

Alternado 2, 1957
Alquídico sobre tabla
61 × 61 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund en honor de Catalina Cisneros-Santiago [Lámina 46]

María Freire (uruguaya, 1917–2015)

Sin título, 1954
Óleo sobre tela, 92 × 122 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund en honor de Gabriel Pérez-Barreiro [Lámina 78]

Gego (Gertrud Goldschmidt; venezolana, nacida en Alemania, 1912–1994).

Ocho cuadrados, 1961
Hierro pintado
170 × 64 × 40 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund en honor de Gustavo Rodríguez-Cisneros [Lámina 125]

Sin título, 1970
Tinta de color sobre papel
65,4 × 50,2 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Donación de Patricia Phelps de Cisneros en memoria de Warren Lowry [Lámina 148]

Reticulárea cuadrada 71/6, 1971
Acero inoxidable y cobre
205 × 140 × 55 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund en honor de Alexis Lowry [Lámina 156]

Chorro no. 7, 1971
Hierro y aluminio
218,5 × 40,7 × 40,7 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Promesa de donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund en honor de Susan and Glenn Lowry [Lámina 42]

Reticulárea, 1973–76
Acero inoxidable, nylon y plomo
86 × 56 × 53 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund en memoria de Leopoldo Rodés [Lámina 155]

Sin título, 1980
Acuarela sobre papel
50,5 × 65,5 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund en honor de Anna Marie y Robert F. Shapiro [Lámina 150]

Dibujo sin papel 84/25 y 84/26, 1984/1987
Esmalte sobre madera y alambre de acero
60 × 88 × 40 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Donación de Patricia Phelps de Cisneros en honor de Susan y Glenn Lowry [Lámina 41]

Dibujo sin papel 85/19, 1985
Acero inoxidable y cobre
25 × 25 × 20 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund en honor de Jerry I. Speyer [Lámina 36]

Cornisa II, no. 88/37, 1988
Acero, plomo y plástico
200 × 40 × 40 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Promesa de donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund en honor de Guillermo Cisneros y Adriana Santiago de Cisneros

Tejedura 89/21, 1989
Papel cortado y tejido
22,9 × 20,3 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund en honor de Jeanne Collins

Tejedura 90/36, 1990
Lápiz sobre papel cortado y tejido con plástico de embalaje
15,9 × 12,7 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund en honor de Patty Lipshutz [Lámina 149]

Carlos González Bogen

(venezolano, 1920–1992)

Sin título, 1949
Óleo sobre tabla
50 × 42 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund [Lámina 69]

Elsa Gramcko (venezolana, 1925–1994)

Sin título, 1957
Óleo sobre tela
100 × 33 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund [Lámina 83]

Alfredo Hlito (argentino, 1923–1993)

Curvas y series rectas, 1948
Óleo sobre tela
70,5 × 70,5 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund en honor de Todd Bishop [Lámina 100]

Ritmos cromáticos III, 1949
Óleo sobre tela
100 × 100 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund [Lámina 141]

Gyula Kosice (Fernando Fallik; argentino, nacido en Checoslovaquia [ahora Eslovaquia], 1924–2016)

Escultura móvil articulada, 1948
Latón
Dimensiones variables, aprox. 165,1 × 30,5 × 1,3 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Donación de Patricia Phelps de Cisneros en honor de Jay Levenson [Lámina 59]

Judith Lauand (brasileña, nacida en 1922)

Concreto 61, 1957
Alquídico sobre tabla
60 × 60 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund en honor de Robert Menschel y Janet Wallach [Lámina 47]

Gerd Leufert

(venezolano, nacido en Lituania, 1914–1998)
Listonado (ventana), 1972
Acrílico sobre madera
90 × 80 × 8 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund en honor de Jimmy Alcock [Lámina 4]

Raúl Lozza (argentino, 1911–2008)

Relieve no. 30, 1946
Óleo, alquídico, resina de pino, cera y acrílico sobre madera y alambre metálico
41,9 × 53,7 × 2,7 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund [Lámina 65]

Invención no. 150, 1948
Esmalte sobre madera
94 × 111,2 × 5 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund [Lámina 63]

Tomás Maldonado (argentino, 1922–2018)

Desarrollo de un triángulo, 1949
Óleo sobre tela
80,6 × 60,3 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund en honor de James Cuno [Lámina 106]

Juan Melé (argentino, 1923–2012)

Marco recortado no. 2, 1946
Óleo sobre tabla
71,1 × 50,2 × 2,5 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund [Lámina 51]

Rubén Núñez (venezolano, 1930–2012)

Arrítmico articulado, 1955
Óleo sobre madera
27,9 × 78,7 × 2,2 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund [Lámina 67]

Hélio Oiticica (brasileño, 1937–1980)

Metaesquema, 1956
Gouache sobre tabla con incisiones
46 × 52,1 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Adquirido con fondos donados por Patricia Phelps de Cisneros en honor de Gilberto Chateaubriand [Lámina 144]

Sem título (Grupo Frente) (Sin título [Grupo Frente]), 1957
Alquídico y oleorresina sobre madera y tablero de fibra
40,6 × 40,6 × 4,1 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund en honor de Isay Weinfeld [Lámina 20]

Metaesquema, 1958
Gouache sobre tabla
50,5 × 68 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Adquirido con fondos donados por Patricia Phelps de Cisneros en honor de Paulo Herkenhoff [Lámina 145]

Pintura 9, 1959
Óleo sobre tela
115,9 × 88,9 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Promesa de donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund en honor de Adriana Cisneros de Griffin [Lámina 143]

Relevo neoconcreto (Relieve neoconcreto), 1960
Óleo sobre madera
96 × 130 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Donación de Patricia Phelps de Cisneros en honor de Gary Garrels
[Lámina 3]

B16 – Bólide – caixa 12, “Arqueológico” (B16 – Bólido – caja 12, “Arqueológico”), 1964–65
PVA y pintura de vinilo-acrílico con tierra sobre estructura de madera, red de nylon, cartón corrugado, espejo, vidrio, piedras, tierra y lámpara fluorescente
37 × 131,2 × 52,1 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Donación de Patricia Phelps de Cisneros en honor de Paulo Herkenhoff
[Lámina 21]

P16 Parangolé capa 12 “Da adversidade vivemos” (P16 Parangolé capa 12 “De la adversidad vivimos”), 1965 (reconstruida en 1992)
Yute, tela, viruta de madera y plásticos
114 × 27 × 22 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund
[Lámina 24]

Alejandro Otero (venezolano, 1921–1990)
Líneas coloreadas sobre fondo blanco, 1950
Óleo sobre tela
130,2 × 97,2 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund

Ortogonal (Collage) 1-10, 1951–52
Papel de color cortado y pegado en papel, montado en papel
Cada uno de aprox. 32,4 × 32,4 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Donación de Patricia Phelps de Cisneros en honor de Marie-Josée Kravis
[Láminas 126–33]

Estudio 5, 1952
Gouache, tinta y lápiz sobre papel
19,7 × 24,4 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund en honor de Antonio Melo

Tablón de Pampatar, 1954
Laca sobre madera
320 × 65,1 × 2,7 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Promesa de donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund en honor de Adriana Cisneros de Griffin y Nicholas Griffin
[Lámina 137]

Coloritmo 39, 1959
Laca sobre madera
200 × 53,5 × 3 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund
[Lámina 134]

Tablón 1, 1976
Laca sobre madera
198,4 × 54,8 × 2,6 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund
[Lámina 135]

Abraham Palatnik (brasileño, nacido en 1928)
Aparelho cinemático S-14
(*Aparato cinemático S-14*), 1957–58
Madera, metal, tela sintética, bombillas y motor
80 × 60 × 20 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Latin American and Caribbean Fund por medio de una donación de Patricia Phelps de Cisneros en honor de Marnie Pillsbury
[Lámina 45]

Lygia Pape (brasileña, 1927–2004)
Sin título, 1956
Acrílico sobre madera
35 × 35 × 8 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund en honor de Sharon Rockefeller
[Lámina 11]

Sin título, 1959
Xilografía
49,5 × 49,5 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Donación de Patricia Phelps de Cisneros en memoria de Marcantônio Vilaça

Livro da criação (Libro de la creación), 1959–60
Gouache sobre tabla
Cada una: 30,5 × 30,5 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Donación de Patricia Phelps de Cisneros
[Lámina 18]

Rhod Rothfuss (uruguayo, 1920–1969)
Cuadrilongo amarillo, 1955
Alquídico y gouache sobre tabla
37 × 33 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund en honor de Gabriel Pérez-Barreiro
[Lámina 56]

Mira Schendel (brasileña, nacida en Suiza, 1919–1988)
Sin título, 1964
Óleo y témpera sobre cartón de montar y madera
147 × 114 × 2 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund en honor de Andrea y José Olympio Pereira
[Lámina 1]

Antonieta Sosa (venezolana, nacida en Estados Unidos, 1940)
Ajedrez visual, 1965
Acrílico sobre madera
94,3 × 94,2 × 3 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund en honor de Ariel Jiménez
[Lámina 147]

Jesús Rafael Soto (venezolano, 1923–2005)
Sin título (Maqueta para mural, Universidad Central de Venezuela), 1952–53
Gouache sobre madera
27,6 × 48,3 × 3,5 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund en honor de Rafael Romero.
[Lámina 70]

Desplazamiento de un elemento luminoso, 1954
Vinilo sobre plexiglás y témpera sobre tabla y madera
50 × 80 × 3,3 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund en honor de Susana y Ricardo Steinbruch
[Lámina 32]

Doble transparencia, 1956
Óleo sobre plexiglás y madera con varillas y tornillos metálicos
55 × 55 × 32 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund en honor de Ana Teresa Arismendi
[Lámina 30]

Pre-penetrable, 1957
Hierro pintado
165,5 × 126 × 85 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund en honor de Federica Rodríguez-Cisneros
[Lámina 44]

Vibración, 1960
Óleo y alambre sobre madera
99,7 × 99,7 × 2,5 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Donación de Patricia Phelps de Cisneros en honor de Luis Enrique Pérez-Oramas
[Lámina 39]

Hommage à Yves Klein (Homenaje a Yves Klein), 1961
Alambre pintado, chapa y pintura de polímero sintético sobre madera
55 × 95,6 × 4 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund en honor de Santiago Rodríguez-Cisneros
[Lámina 38]

Vibración-escritura Neumann, 1964
Vinilacrílico sobre madera, acero pintado y nylon
102 × 172,5 × 16 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund en honor de Carolina Cisneros Phelps
[Lámina 34]

Joaquín Torres-García (uruguayo, 1874–1949)
Construcción en blanco y negro, 1938
Temple con cola sobre cartón montado en madera
80,7 × 102 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Donación de Patricia Phelps de Cisneros en honor de David Rockefeller
[Lámina 142]

Rubem Valentim (brasileño, 1922–1991)
Sin título, 1956–62
Óleo sobre tela
70,2 × 50,2 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund en honor de Lissette Stancioff
[Lámina 84]

obras de la donación cisneros no expuestas en *sur moderno*

Oswald de Andrade (brasileño, 1890–1954)
Antônio de Alcântara Machado (brasileño, 1901–1935)
Raul Bopp (brasileño, 1898–1984)
Mário de Andrade (brasileño, 1893–1945)
Revista de Antropofagia 1, no. 1, mayo de 1928, San Pablo
Revista
33,2 × 24 × 3 cm
The Museum of Modern Art Library, Nueva York
Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund en honor de Paulo Herkenhoff

Geraldo de Barros (brasileño, 1923–1998)
Função diagonal (Función diagonal), 1952
Laca sobre madera
62,9 × 62,9 × 1,3 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund
[Lámina 50]

Hércules Barsotti (brasileño, 1914–2010)
Branco/branco (Blanco/blanco), 1961
Óleo sobre tela
99,4 × 99,5 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund

Omar Carreño (venezolano, 1927–2013)
Tema tres tiempos no. 22, 1950
Óleo sobre tela
54,6 × 46 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund en honor de Ileen Kohn y Milena Sosa-Kohn

Relieve 1, 1952
Alquídico sobre madera
106 × 105,6 × 4,5 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund

Willys de Castro (brasileño, 1926–1988)

Composição modulada (Composición modulada), 1954
Alquídico sobre tabla
40,3 × 40 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund [Lámina 104]

Cartaz – poema (Cartel – poema), 1958
Impresión tipográfica
46,7 × 46,7 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund en honor de Alexa Halaby

Lygia Clark (brasileña, 1920–1988)

Composição. Escada (Composición. Escalera), 1948
Óleo sobre tela
55,4 × 46,4 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund en honor de Neil L. y Angelica Rudenstine

Planos em superfície modulada 4 (Planos en superfície modulada 4), 1957
Formica y pintura industrial sobre madera
99,7 × 99,7 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund en honor de Kathy Fuld [Lámina 14]

Gego (Gertrud Goldschmidt; venezolana, nacida en Alemania, 1912–1994)
Sin título (73/13, 14, 15, 16), 1973
Tinta de color sobre papel impreso
Cada uno de 100 × 69,9 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Donación de Patricia Phelps de Cisneros en honor de Kathy Fuld [Láminas 151–54]

Carlos González Bogen (venezolano, 1920–1992)
Homenaje a Malevich, 1953
Pintura de polímero sintético sobre madera
81,5 × 81,5 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund en honor de William H. y Wendy Luers

Gerd Leufert (venezolano, nacido en Lituania, 1914–1998)
Sin título, 1955
Caseína sobre madera
62 × 51,5 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund

AM-13, 1961
Acrílico sobre madera
84 × 124 × 6 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund

Díptico b/n, 1963
Óleo sobre tela
154 × 181 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund en memoria de Carolina Alcock

Mateo Manaure (venezolano, 1926–2018)
Proyecto para mural (columnas policromadas), 1954
Pintura de polímero sintético sobre madera
106,7 × 60 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund en honor del Padre Alexis Bastidas

Francisco Matto (uruguayo, 1911–1995)
Pareja, 1982
Mármol y madera
139,7 × 309,9 × 15,2 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund en honor de Rubén Pérez-Barreiro

Juan Alberto Molenberg (argentino, 1921–2011)
Composición, 1946
Óleo en madera sobre plexiglás
99,5 × 70 × 3 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund en honor de Eva Luisa Griffin-Cisneros

Rubén Núñez (venezolano, 1930–2012)
Experimento cinético, 1953
Alambre y gouache en papel sobre madera
20,5 × 27 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund en honor de Samuel Guillén

Hélio Oiticica (brasileño, 1937–1980)
Monocromático vermelho (Monocromático rojo), 1959
Alquídico sobre tabla
29,8 × 29,8 × 2,9 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund en honor de Paulo Herkenhoff

L'après-midi quase evening (La tarde casi noche), 1973
Impresiones cibachrome pegadas sobre papel
29,3 × 45 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund

Alejandro Otero (venezolano, 1921–1990)
Cafetera azul, 1947
Óleo sobre tela
65,1 × 54 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund en honor de Sharon Schultz

La botella y la lámpara I, 1947
Óleo sobre tela
115,6 × 72,1 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund

Estudio 1, 1952
Gouache, tinta y lápiz sobre papel
19,7 × 24,8 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund en honor de Rafael Pereira

Estudio 2, 1952
Gouache, tinta y lápiz sobre papel
19,7 × 24,8 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund en honor de Rafael Santana

Coloritmo 12, 1956
Laca sobre madera
50 × 182,3 × 3 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Promesa de donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund en honor de Clara Rodríguez Cisneros

Sin título (Estudio para Coloritmo), 1959
Gouache sobre papel cortado
22,5 × 8,9 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund

Bloody Mary, 1961
Óleo sobre madera
73 × 59,5 × 2,5 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund

“Mon Cher Ami.” (“Mi querido amigo.”), 1962
Pintura industrial, papel y cuero sobre madera
59 × 51,1 × 3,2 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund

Lygia Pape (brasileña, 1927–2004)
Sin título, de la serie *Tecelares (Tejidos)*, 1959
Xilografía
24,4 × 24,8 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Promesa de donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund

Sin título, de la serie *Tecelares (Tejidos)*, 1959
Xilografía
49,5 × 49,5 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Promesa de donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund en honor de Connie Butler

Sin título, de la serie *Tecelares (Tejidos)*, 1960
Xilografía
21,9 × 27,6 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund en honor de Maja Oeri

Lidy Prati (argentina, 1921–2008)
Estudio para estructura vibracional desde un círculo, serie b, 1951
Tinta de color, lápiz y gouache sobre papel
40,3 × 18,4 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Latin American and Caribbean Fund a través de una donación de Patricia Phelps de Cisneros en honor de Milan Hughston [Lámina 94]

Armando Reverón (venezolano, 1889–1954)
Maja, c. 1933
Gouache sobre papel sobre tabla
102,9 × 90,2 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Promesa de donación de Patricia Phelps de Cisneros

La mujer del río, 1939
Óleo sobre tela
132,1 × 144,5 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Donación de Patricia Phelps de Cisneros en honor de John Elderfield

Paisaje blanco, 1940
Temple con cola sobre tela
65,5 × 88 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund en memoria del Dr. Enrique Pérez Olivares [Página 102]

Luiz Sacilotto (brasileño, 1924–2003)
Concreção 58 (Concreción 58), 1958
Alquídico sobre aluminio y madera, 20 × 60 × 30,5 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund en honor de Rodrigo Cisneros-Santiago [Lámina 12]

Mira Schendel (brasileña, nacida en Suiza, 1919–1988)
Natureza morta (Naturaleza muerta), 1953
Óleo sobre tela
64,8 × 53,7 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund [Página 101]

Sin título, de la serie *Geladeiras (Neveras)*, 1960
Témpera sobre madera
43,8 × 30,8 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund

Sin título, de la serie *Objetos gráficos*, 1967
Grafito, letras transferibles y óleo sobre papel entre hojas de acrílico transparente con letras transferibles
99,8 × 99,8 × 1 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund en honor de Luis Pérez-Oramas

Sin título, de la serie *Sarrafos (Listones)*, 1987
Pintura de polímero sintético sobre madera
198 × 180 × 9,2 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund

Ivan Serpa (brasileño, 1923–1973)
Sin título, 1954
Óleo sobre tela
116,2 × 89,5 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund [Lámina 88]

obras adicionales expuestas en <i>sur moderno</i>	
<p>Alejandro Xul Solar (argentino, 1887–1963) <i>Pan juego y marioneta I Ching</i>, c. 1945 Madera pintada y metal 54 piezas, dimensiones variables The Museum of Modern Art, Nueva York Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund en honor de Agnes Gund</p>	<p>Franz Weissmann (brasileño, nacido en Austria, 1911–2005) <i>Composição com semicírculos (Composición con semicírculos)</i>, 1953 Aluminio 81 × 64,7 × 56,1 cm The Museum of Modern Art, Nueva York Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund</p>
<p>Rubem Valentim (brasileño, 1922–1991) 2x-2, 1960 Óleo sobre tela 45,1 × 29,8 cm The Museum of Modern Art, Nueva York Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund en honor de Lawrence Benenson [Lámina 82]</p>	<p>Francisco Albuquerque (brasileño, 1917–2000) <i>Lina en “Casa de Vidro” (Casa de vidrio)</i>, 28/11/1952, 1952 Instituto Bardi / Casa de Vidro, San Pablo [Lámina 80]</p> <p>Raymundo Amado (brasileño, nacido en 1937) <i>Apocalipopótese</i>, 1968 Film de 16 mm transferido a video (color, sonido) 9 min. The Museum of Modern Art, Nueva York</p>
<p>Gregorio Vardánega (argentino, nacido en Italia, 1923–2007) Sin título, 1948 Óleo y oleorresina sobre madera 82,9 × 62,9 × 2 cm The Museum of Modern Art, Nueva York Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund</p>	<p>Carmelo Arden Quin (uruguayo, 1913–2010) <i>Coplanal</i>, c. 1945 Óleo sobre madera Dimensiones variables, approx. 27,9 x 26,7 x 5,1 cm The Museum of Modern Art, Nueva York Latin American and Caribbean Fund [Lámina 66]</p>
<p>Virgilio Villalba (argentino, nacido en España, 1925–2009) Sin título, 1955 Óleo sobre tela 90,2 × 109,9 cm The Museum of Modern Art, Nueva York Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund en honor de Marlene Hess</p>	<p>Jean (Hans) Arp (francés, nacido en Alemania [Alsacia], 1886–1966) <i>Constellation (Constelación)</i>, 1932 Madera pintada 29,6 × 33,1 × 6 cm The Museum of Modern Art, Nueva York The Sidney and Harriet Janis Collection</p>
<p>Alfredo Volpi (brasileño, nacido en Italia, 1896–1988) Sin título, de la serie <i>Ampulhetas (Relojes de arena)</i>, 1964 Gouache sobre tela 142,9 × 69,9 cm The Museum of Modern Art, Nueva York Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund en honor de Peter Tinoco [Lámina 81]</p>	<p>Antonio Bandeira (brasileño, 1922–1967) <i>2ª Bienal do Museu de Arte Moderna São Paulo</i>, 1954 Litografía 99,4 × 69,9 cm The Museum of Modern Art, Nueva York Donación del diseñador [Lámina 77]</p>
	<p>Lina Bo Bardi (brasileña, nacida en Italia, 1914–1992) <i>Poltrona Bowl Chair (Silla Poltrona Bol)</i>, 1951 Acero y tela 55 × 84 × 84 cm The Museum of Modern Art, Nueva York Committee on Architecture and Design Funds [Lámina 85]</p> <p><i>Dibujo para la “Cadeira de beira de estrada” (“Silla a la vera del camino”), 1967</i> Facsimil 24,8 × 15,6 cm Instituto Bardi / Casa de Vidro, San Pablo</p>
	<p>Max Bill (suizo, 1908–1994) <i>Tripod Chair (Silla tripode)</i>, 1949 Abedul y madera laminada 74 × 45 × 53 cm The Museum of Modern Art, Nueva York Alexander Schärer Purchase Fund</p>
	<p>Antonio Bonet (español, 1913–1989) Juan Kurchan (argentino, 1913–1975) Jorge Ferrari Hardoy (argentino, 1914–1977) <i>Silla B.K.F.</i>, 1938 Varilla de hierro forjado pintada y cuero Dimensiones totales: 87,3 × 83,2 × 75,6 cm The Museum of Modern Art, Nueva York Edgar Kaufmann, Jr. Fund [Lámina 93]</p>
	<p>Buen diseño para la industria (José Antonio Fernández-Muro [español, 1920–2014], Sarah Grilo [argentina, 1920–2007], Alfredo Hlito [argentino, 1923–1993] y Miguel Ocampo [argentino, 1922–2015]) Boceto para diseño textil, c. 1953 Gouache sobre cartón 27 × 22,2 cm Institute for Studies on Latin American Art (ISLAA), Nueva York [Lámina 95]</p> <p>Boceto para diseño textil, c. 1953 Gouache sobre cartón 21,6 × 20,3 cm Institute for Studies on Latin American Art (ISLAA), Nueva York [Lámina 96]</p>
	<p>Roberto Burle Marx (brasileño, 1909–1994) Textile (Textil), c. 1980s Algodón 156,2 × 149,9 cm The Museum of Modern Art, Nueva York Committee on Architecture and Design Funds</p> <p>Piedras portuguesas en la costanera de Copacabana, 2003 Fotografía 35,6 × 23,7 cm</p>
	<p>El Palacio de Itamaraty iluminado por la noche, Brasilia, Distrito Federal, 2018 Fotografía 47,7 × 31,7 cm</p> <p>Jardines de la azotea del Palacio de Itamaraty, Brasilia, Distrito Federal, 2018 Fotografía 50,8 × 33,9 cm</p>
	<p>Alexander Calder (estadounidense, 1898–1976) Sin título, 1939 Chapa de aluminio pintada y alambre de acero 37,1 × 22,8 × 27,5 cm The Museum of Modern Art, Nueva York Kay Sage Tanguy Bequest [Lámina 74]</p> <p>Ivan Cardoso (brasileño, nacido en 1952) <i>H.O.</i>, 1979 Film de 35 mm transferido a video (color, sonido) 13 min. The Museum of Modern Art, Nueva York</p>
	<p>Willys de Castro (brasileño, 1926–1988) Logotipo CIL, 1955–59. Acuarela sobre papel cuadriculado 10,2 × 13,5 cm Colección Willys de Castro –Archivos del Instituto de Arte Contemporânea, San Pablo [Lámina 101]</p> <p>Logotipo CIL, 1955–59. Acuarela sobre papel cuadriculado pegado sobre papel cuadriculado y cartulina 24,5 × 16,2 cm Colección Willys de Castro –Archivos del Instituto de Arte Contemporânea, San Pablo [Lámina 102]</p> <p>Logotipo CIL, 1955–59. Tinta china sobre papel 14,2 × 21,6 cm Colección Willys de Castro –Archivos del Instituto de Arte Contemporânea, San Pablo [Lámina 103]</p>

Waldemar Cordeiro**(brasileño, nacido en Italia, 1925–1973)**

Jardín, residencia Ubirajara Keutnedjian, San Pablo, 1955
Fotografía
18 × 24 cm
Colección privada
[Lámina 89]

Jardín, residencia Abraão Huck, San Pablo, 1956

Fotografía
19,5 × 18 cm
Colección privada
[Lámina 90]

Carlos Cruz-Diez**(venezolano, nacido en 1923)**

Ambientación cromática en la Sala de máquinas no.1 de la Central Hidroeléctrica Raúl Leoni (ahora Simón Bolívar), Guri, 1977–86
Negativo de 35 mm escaneado
Atelier Cruz-Diez, Centro de documentación, París
[Lámina 107]

Ambientación cromática en la Sala de máquinas no.1 de la Central Hidroeléctrica Raúl Leoni (ahora Simón Bolívar), Guri, 1977–86
Negativo de 35 mm escaneado
Atelier Cruz-Diez, Centro de documentación, París
[Página 192]

Eugenio Espinoza**(venezolano, nacido en 1950)****Claudio Perna****(venezolano, nacido en Italia, 1938–1997)**

La cosa (médanos), 1972
Film Súper 8 transferido a video digital
Cortesía de Fundación Claudio Perna, Caracas, y Henrique Faria, Nueva York
[Páginas 16, 193]

Lucio Fontana**(italiano, nacido en Argentina, 1899–1968)**

Spatial Concept: Expectations (Concepto espacial: expectativas), 1960
Tela rajada y gasa
100,3 × 80,3 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Donación de Philip Johnson

María Freire (uruguaya, 1917–2015)

Construcción espacial, c. 1954
Acero esmaltado
58,4 × 58,4 × 34,3 cm
Cecilia de Torres, Ltd.

Paolo Gasparini**(venezolano, nacido en Italia 1934)**

Vista de vestíbulo con vitrales de Fernand Léger.
Ciudad Universitaria, Caracas, 1954
Fotografía color
12,5 × 10 cm
Archivo Fundación Villanueva, Caracas

Plaza Cubierta. Vista del patio con *Shepherd of Clouds [Pastor de nubes]* de Jean Arp y *Mural* de Mateo Manaure. Ciudad Universitaria, Caracas, 1954
Fotografía color
18 × 6 cm
Archivo Fundación Villanueva, Caracas

Aula Magna. Vista interior del auditorio y el escenario, con las *Nubes* de Alexander Calder. Ciudad Universitaria, Caracas
Fotografía
9,5 × 12,2 cm
Archivo Fundación Villanueva, Caracas

Bimural de Fernand Léger (1954) en la Plaza Cubierta. Ciudad Universitaria, Caracas
Fotografía
Copia en gelatina de plata
23 × 19,9 cm
Archivo Fundación Villanueva, Caracas
[Lámina 71]

Vestíbulo del Aula Magna. Ciudad Universitaria, Caracas
Copia en gelatina de plata
Archivo Fundación Villanueva, Caracas
[Lámina 72]

Caracas cinética, 1967

Copia en gelatina de plata
16,4 × 24,8 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York, Latin American and Caribbean Fund
[Lámina 112]

Sofía de Victor Vasarely y *Dinamismo en 30* de Antoine Pevsner. Torre de Enfriamiento. Ciudad Universitaria, Caracas, 1968
Copia en gelatina de plata
19,9 × 23 cm
Archivo Fundación Villanueva, Caracas
[Lámina 73]

Mural de Gego en el Instituto Nacional de Cooperación Educativa (fachada occidental), 1969
Copia en gelatina de plata
20 × 24 cm
Fundación Gego, Caracas
[Lámina 110]

Alfredo Hlito (argentino, 1923–1993)**(Buen diseño para la industria)**

Boceto para diseño textil, 1954
Gouache sobre cartón
26,7 × 21,9 cm
Institute for Studies on Latin American Art (ISLAA), Nueva York
[Lámina 97]

Boceto para diseño textil, 1954
Gouache sobre cartón
16,5 × 14,4 cm
Institute for Studies on Latin American Art (ISLAA), Nueva York

Boceto para diseño textil, 1954
Gouache sobre cartón
65,4 × 34,6 cm
Institute for Studies on Latin American Art (ISLAA), Nueva York
[Lámina 98]

Boceto para diseño textil, 1954
Gouache sobre cartón
50,2 × 34,6 cm
Institute for Studies on Latin American Art (ISLAA), Nueva York
[Lámina 99]

Ilse Hofman (austríaca, 1923–2013)

Praça dos Três Poderes, Brasília, 1960
Copia en gelatina de plata
25,4 × 20,3 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Architecture and Design Study Center
[Lámina 86]

Congresso Nacional, Praça dos Três Poderes, Brasília, 1960
Copia en gelatina de plata
25,4 × 20,3 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Architecture and Design Study Center
[Lámina 87]

Praça dos Três Poderes, Brasília, 1960
Copia en gelatina de plata
25,4 × 20,3 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Architecture and Design Study Center

Praça dos Três Poderes, Brasília, 1960
Copia en gelatina de plata
25,4 × 20,3 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Architecture and Design Study Center

Câmara de Diputados, Brasília, 1960
Copia en gelatina de plata
16,8 × 25,1 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Architecture and Design Study Center

Senado, Câmara de Diputados y Secretaría, Brasília, 1960
Copia en gelatina de plata
19,1 × 25,1 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Architecture and Design Study Center

Praça dos Três Poderes, Brasília, 1960
Copia en gelatina de plata
25,4 × 20,3 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Architecture and Design Study Center

Raúl Lozza (argentino, 1911–2008)

Elementos para la composición de la pintura perceptista, n.d.
Cartón
Dimensiones variables
Colección privada

Maqueta no. 72, 1945
Gouache y grafito con collage de recortes de papel sobre tabla
Aprox. 23 × 16 cm
Colección privada
[Lámina 60]

Maqueta no. 204, 1947
Gouache y grafito con collage de recortes de papel sobre tabla
Aprox. 16 × 23 cm
Colección privada

Maqueta no. 98, 1947
Gouache y grafito con collage de recortes de papel sobre tabla
Aprox. 23 × 16 cm
Colección privada
[Lámina 61]

Boceto para *Invencción no. 150*, 1948
Gouache y grafito con collage de recortes de papel sobre tabla
Aprox. 16 × 23 cm
Colección privada
[Lámina 62]

Antônio Maluf (brasileño, 1926–2005)

1ª Bienal do Museu de Arte Moderna São Paulo Brasil, 1951
Litografía
63,5 × 94 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Donación del Museu de Arte Moderna de São Paulo
[Lámina 76]

Piet Mondrian (holandés, 1872–1944)

Composition en blanc, noir et rouge (Composición en blanco, negro, y rojo), 1936
Óleo sobre tela
102,2 × 104,1 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Donación del Advisory Committee
[Lámina 140]

Broadway Boogie Woogie, 1942–43
Óleo sobre tela
127 × 127 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Donación anónima
[Lámina 43]

Hélio Oiticica (brasileño, 1937–1980)

Metaesquema no. 179, 1956
Gouache y tinta sobre tabla
40 × 42,9 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Donación de la familia Oiticica

Metaesquema no. 4066, 1958
Gouache sobre tabla con incisiones
53,3 × 58,1 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Donación de la familia Oiticica

Metaesquema no. 348, 1958
Gouache sobre tabla
46 × 58 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Adquirido con fondos donados por Maria de Lourdes Eglydio Villela

Anotações sobre o “Parangolé,” 1964–65
Facsimil
Projeto Hélio Oiticica, Río de Janeiro

Nildo de Manguera y Hélio Oiticica vestidos con *Parangolés*, 1965
Fotografía
Projeto Hélio Oiticica, Río de Janeiro

Nildo de Manguera vestido con *P16 Parangolé capa 12 “Da adversidade vivemos” (P16 Parangolé capa 12 “De la adversidad vivimos”)*, 1965
Diapositiva color
Projeto Hélio Oiticica, Río de Janeiro
[Lámina 22]

“Capas de protesta” y “Capas poema” en la exposición *Young Brazilian Art (Arte joven brasileiro)* en el Centro Brasileño (Embajada de Brasil) en Londres, 1967
Fotografía
Projeto Hélio Oiticica, Río de Janeiro
[Lámina 23]

Alejandro Otero (venezolano, 1921–1990)

Coloritmo 1, 1955
Esmalte sobre contrachapado
200,1 × 48,2 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Inter American Fund

Torre solar, 1986
Fotografía
20,3 × 25,4 cm
Otero Pardo Foundation
[Lámina 108]

Jean Pougny (Ivan Puni; ruso, nacido en Finlandia, 1892–1956)

Relieve-escultura suprematista, década de 1920 (reconstrucción del original de 1915)
Madera pintada, metal, y cartón, montado en panel de madera
50,8 × 39,3 × 7,6 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
The Riklis Collection de McCrory Corporation [Lámina 64]

Lidy Prati (argentina, 1921–2008)

Estructura vibracional desde un círculo, serie b, 1951
Óleo sobre tela
80 × 30 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Latin American and Caribbean Fund

Aleksander Rodchenko (ruso, 1891–1956)

Spatial Construction no. 12 (Construcción espacial no. 12), c. 1920
Contrachapado, construcción abierta pintada parcialmente con pintura de aluminio, y alambre
61 × 83,7 × 47 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Adquisición lograda gracias a los esfuerzos extraordinarios de George y Zinaida Costakis, y por medio de los Nate B. y Frances Spingold, Matthew H. y Erna Futter, y Enid A. Haupt Funds [Lámina 26]

Peter Scheier (alemán, 1908–1979)

Vista de la exposición de Max Bill, Museu de Arte de São Paulo, marzo de 1951
Fotografía
Biblioteca y Centro de Documentación del MASP

Vista de la exposición de Max Bill, Museu de Arte de São Paulo, marzo de 1951
Fotografía
Biblioteca y Centro de Documentación del MASP

Jesús Rafael Soto (venezolano, 1923–2005)

Vista de *Progresión a centro móvil*, Torre Capriles, Plaza Venezuela, Caracas, 1969
Fotografía
Archives Soto, París

Vista de *Cubo virtual azul y negro*, Metro de Caracas, 1983
Fotografía
Archives Soto, París

Jean Tinguely (suizo, 1925–1991)

Le Chat botté (Variation pour deux points) (Puss in Boots series) (El gato con botas [Variación para dos puntos] [serie del Puss in Boots]), 1959
Acero pintado, alambre y motor
77,5 × 19,7 × 46,1 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Philip Johnson Fund
[Lámina 31]

Vieri Tomaselli (venezolano, nacido en 1951)

Vista de *Cuadriláteros* de Gego. Estación La Hoyada, Metro de Caracas, 1983
Ifochrome
Fundación Gego, Caracas

Cuadriláteros de Gego. Estación La Hoyada, Metro de Caracas, 1983.
Ifochrome
12,4 × 17,4 cm
Fundación Gego, Caracas
[Plate 111]

Joaquín Torres García (uruguayo, 1874–1949)

Constructivo con formas curvas, 1931
Óleo y clavos sobre madera
49,5 × 41 × 1,3 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
Donación anónima

Georges Vantongerloo (belga, 1886–1965)

Relación de líneas y colores, 1939
Óleo sobre cartón de montar
72,6 × 53,3 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York
The Riklis Collection of McCrory Corporation

Anónimo

Soto tocando guitarra en su casa, c. 1961
Video (blanco y negro, sonido)
4 min.
Archives Soto, París

Unidad tripartita (1948–49) de Max Bill en la 1ª Bienal de São Paulo, 1951
Fotografía
Arquivo Histórico Wanda Svevo / Fundação Bienal de São Paulo

material documental

Antonio Bonet Castellana, 1999
Libro
28,8 × 24,2 cm
The Museum of Modern Art Library, Nueva York

Art d’Aujourd’hui, no. 6, septiembre de 1954, París
Revista
31 × 24 cm
The Museum of Modern Art Library, Nueva York

Art Madi International, 1958
Catálogo de exposición en la Galerie Denise René, París
15,8 × 21,5 cm
Colección privada

Arte Concreto Invención, no. 1, agosto de 1946, Buenos Aires
Revista
28,5 × 20 cm
The Museum of Modern Art Library, Nueva York
[Página 12]

Arte Madi Universal, no. 4, octubre de 1951, Buenos Aires
Revista
31,4 × 26,1 cm
The Museum of Modern Art Library, Nueva York

Arturo: Revista de artes abstractas, no. 1, 1944, Buenos Aires
Revista
27 × 20,5 cm
Colección privada
[Lámina 58]

Arturo: Revista de artes abstractas, no. 1, 1944, Buenos Aires
Revista
27 × 20,5 cm
Getty Research Institute, Los Angeles

Círculo y cuadrado, no. 1, mayo de 1936, Montevideo
Revista
29,2 × 20 cm
The Museum of Modern Art Library, Nueva York
[Lámina 52, 53]

Da natureza afetiva da forma na obra de arte, de Mário Pedrosa, 1949
Libro
27,5 × 21,1 cm
Colección privada

Dictionnaire abrégé du surréalisme, editado por André Breton y Paul Éluard (1938), 1944
Libro
25 × 15 cm
Colección Raúl Naón
[Lámina 57]

Homenaje a Arnold Schoenberg, 1952
Catálogo de concierto en el Teatro Odeón, Buenos Aires
21 × 14,8 cm
Colección privada

Integral, no. 3, 1955, Caracas
Revista
22,3 × 31,8 cm
The Museum of Modern Art Library, Nueva York
[Lámina 33]

Integral, no. 9, noviembre de 1957, Caracas
Revista
22,3 × 31,8 cm
The Museum of Modern Art Library, Nueva York

Invención, no. 1, 1945, Buenos Aires
Revista
20 × 14,5 cm
Colección privada

Joaquim, no. 9, marzo de 1947, Curitiba, Brasil
Revista
31,2 × 23,2 cm
Colección privada
[Página 13]

Jornal do Brasil, marzo de 1959, Río de Janeiro
Periódico
57,5 × 39 cm
The Museum of Modern Art Library, Nueva York
[cf. lámina 17]

José Mimó Mena y el Grupo Concreto Invención de Buenos Aires, 1948
Folleto de exposición
Taller Libre de Pintura, Caracas
22,5 × 13,5 cm
Institute for Studies on Latin American Art (ISLAA), Nueva York
[Lámina 68]

Le Mouvement, 1955
Catálogo de exposición de la Galerie Denise René, París
24,7 × 16,7 cm
The Museum of Modern Art Library, Nueva York
[Página 15]

Los Disidentes, nos. 1–4, marzo-junio de 1950, Caracas
Revistas
Cada 22,7 × 8 cm
The Museum of Modern Art Library, Nueva York

Madi, 1946
Folleto
5,6 × 13,1 cm
Colección privada

Madi destruye el tabú del cuadro al romper con el marco tradicional, 1946
Folleto
6,3 × 13,6 cm
Colección privada

Manifiesto Ruptura, 1952
Folleto
32,9 × 21,9 cm
Institute for Studies on Latin American Art (ISLAA), Nueva York
[cf. lámina 49]

Max Bill, 1955
Libro
22,3 × 21,5 cm
Institute for Studies on Latin American Art (ISLAA), Nueva York

Metafísica de la prehistoria indoamericana, de Joaquín Torres-García, 1939
Libro
Asociación de Arte Constructivo, Montevideo
19,4 × 14,5 cm
The Museum of Modern Art Library, Nueva York
[Lámina 54]

Mi opinión sobre la exposición de artistas norteamericanos, de Joaquín Torres-García, 1942
Libro
Asociación de Arte Constructivo, Montevideo
22,9 × 16,3 cm
The Museum of Modern Art Library, Nueva York
[Lámina 55]

Nueva Visión, no. 1, 1952, Buenos Aires
Revista
29,7 × 21 cm
Colección privada

Nueva Visión, nos. 4 y 5, 1953, Buenos Aires
Revista
29,7 × 21 cm
Colección privada

Por un arte esencial, 1946
Folleto
5 × 13,3 cm
[Página 1]

Revista A, no. 1, 1954, Caracas
Revista
30,8 × 23,2 cm
The Museum of Modern Art Library, Nueva York
[Lámina 136]

Segunda muestra: Arte concreto en Buenos Aires, 1945
Catálogo de exposición
16,8 × 19,1 cm
Colección privada

Ulm, no. 2, octubre de 1958, Ulm, Alemania
Revista
28 × 30 cm
Colección privada

Ver y estimar, serie 2, no. 2, diciembre de 1954, Buenos Aires
Revista
28,5 × 20,2 cm
The Museum of Modern Art Library, Nueva York

bibliografía selecta

catálogos de exposición en los que figura la colección de arte moderno patricia phelps de cisneros

Bois, Yve-Alain, Paulo Herkenhoff, Ariel Jiménez, Luis Enrique Pérez-Oramas, Mary Schneider Enriquez, *Geometric Abstraction: Latin American Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection / Abstracción geométrica: Arte Latinoamericano en la Colección Patricia Phelps de Cisneros*, Harvard University Art Museums, Cambridge, MA, 2001.

Borja-Villel, Manuel, y Gabriel Pérez-Barreiro, eds., *La invención concreta: Colección Patricia Phelps de Cisneros: Reflexiones en torno a la abstracción geométrica latinoamericana y sus legados*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Turner, Madrid, 2013.

Gottschaller, Pia, y Aleca Le Blanc, *Making Art Concrete: Works from Argentina and Brazil in the Colección Patricia Phelps de Cisneros*, Pia Gottschaller, Aleca Le Blanc, Zanna Gilbert, Tom Learner y Andrew Perchuk eds., The Getty Conservation Institute and the Getty Research Institute, Los Angeles, 2017.

Jimenez, Ariel, ed., *Cruce de miradas: Visiones de América Latina: Colección Patricia Phelps de Cisneros*, Museo del Palacio de Bellas Artes, Ciudad de México, 2006.

———. *Desenhar no espaço: Artistas abstratos do Brasil e da Venezuela na Coleção Patricia Phelps de Cisneros*, Fundação Ibere Camargo, Porto Alegre, 2010.

———. *Geo-Metrías: Abstracción geométrica latinoamericana de la Colección Cisneros*, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, Colección Costantini, Buenos Aires, 2003.

———. *Paralelos: Arte brasileira da segunda metade do século XX em contexto: Colección Cisneros*, Museu de Arte Moderna de São Paulo, San Pablo, 2002.

Lea, Sarah, Adrian Locke, y Gabriel Pérez-Barreiro, eds., *Radical Geometry: Modern Art of South America from the Patricia Phelps de Cisneros Collection*, Royal Academy of Arts, Londres, 2014.

Olof-Ors, Matilda, y María Amalia García, eds., *Concrete Matters*, Moderna Museet, Estocolmo, y Koenig Books, Londres, 2018.

Palacios, Carlos E., ed., *Jesús Soto en la Colección Patricia Phelps de Cisneros: Una selección*, Instituto de Estudios Superiores de Administración, Caracas, 2006.

Pérez-Barreiro, Gabriel, ed., *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, 2007.

Pérez-Oramas, Luis. *The Rhythm of Color: Alejandro Otero and Willys de Castro, Two Modern Masters in the Colección Patricia Phelps de Cisneros*, Fundación Cisneros, Caracas y The Aspen Institute, Aspen, CO, 2006.

fuentes primarias

1ª Exposición de la Asociación Arte Concreto-Inventión, Salon Peuser, 1946, Buenos Aires.

Abstraction Création Art Non Figuratif, nos. 1–5, 1932–36, París.

Acht Argentijnse Abstracten, Stedelijk Museum, 1953, Amsterdam.

Art Concret, no. 1, 1930, París.

Arte moderno en Brasil: Esculturas, pinturas, dibujos, grabados, Buenos Aires: Museu Nacional de Bellas Artes, Dirección General de Cultura, Ministerio de Educación y Justicia, 1957.

Arturo, no. 1, 1944, Buenos Aires.

Bajarlía, Juan Jacobo, *Literatura de vanguardia: Del “Ulises” de Joyce a las escuelas poéticas*, Araujo, Buenos Aires, 1946.

Bayley, Edgar M., “Sobre arte concreto”, *Orientación*, no. 327, 20 de febrero de 1946, Buenos Aires, p. 9.

Bill, Max, *Form*, Karl Wegner, Basilea, 1952.

———. “Piet Mondrian”, *Nueva Visión*, no. 9, 1957, Buenos Aires, 10–15.

Bogen, 1952–1956, Talleres Gráficos Ilustraciones, Caracas, 1956.

Bogen: Pinturas, esculturas 1948–1953, Ateneo de Valencia, Valencia, Venezuela, 1953.

Boulton, Alfredo, *Cruz-Diez*, Ernesto Armitano, Caracas, 1975.

———. *Soto*, Ernesto Armitano, Caracas, 1973.

Caldas, Waltercio, *Waltercio Caldas in Conversation with/en conversación con Ariel*

Jiménez, Fundación Cisneros/Colección Patricia Phelps de Cisneros, Nueva York, 2016.

Camnitzer, Luis, *Luis Camnitzer in Conversation with/en conversación con Alexander Alberro*, Fundación Cisneros/Colección Patricia Phelps de Cisneros, Nueva York, 2014.

Campos, Augusto de, “Poesía concreta”, *Forum*, octubre de 1955, São Paulo, n.p.

Campos, Augusto de, Haroldo de Campos y Décio Pignatari, “Plano-piloto para poesía concreta”, *Noigandres*, no. 4, 1958, São Paulo, n.p.

Charoux, Lothar, Waldemar Cordeiro, et al., “Ruptura Manifiesto”, São Paulo, 1952.

Chermayeff, Serge, “Mondrian of the Perfectionists”, *Art News* 44, no. 3, March 1945, pp.14–16.

Círculo y cuadrado, no. 1, Mayo de 1936; nos. 8–10, diciembre de 1943, Montevideo.

Clark, Lygia, “A morte do plano”, *Arquivos* (www.lygiaclark.org.br), 1960.

http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/1111070/language/es-MX/Default.aspx

Clay, Jean, *Soto: Rostros del arte moderno*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1968.

Cruz-Diez, Carlos, *Carlos Cruz-Diez in Conversation with/en conversación con Ariel Jiménez*, Fundación Cisneros/Colección Patricia Phelps de Cisneros, Nueva York, 2010.

Cruz-Diez: Art in the Streets/The Integration of Art with Architecture: Chromo-Kinetic Environments, Venezuelan Arts Council (CONAC), Arras, France, 1978.

Cruz-Diez: Psychromies, couleur additive, induction chromatique, chromointerférences, Galerie Denise René, Nueva York, 1971.

Davidovich, Jaime, *Jaime Davidovich in Conversation with/en conversación con Daniel R. Quiles*, Fundación Cisneros/Colección Patricia Phelps de Cisneros, Nueva York, 2017.

Debourg, Narciso, “En torno a la pintura de hoy”, *Los Disidentes*, no. 4, junio de 1950, París, pp.1–3.

Los Disidentes, nos. 1–5, 1950, París.

Do figurativismo ao abstracionismo, Museu de Arte Moderna, San Pablo, 1949.

Expo 67: Villanueva, Soto, Caracas, 1967, n.p.

“Exposiciones del grupo de Artistas Modernos de la Argentina”, *Nueva Visión*, no. 5, 1954, Buenos Aires, pp. 36–41.

Fisicromías (Chromocinetismo): Carlos Cruz-Diez, artista venezolano, Museo de Arte Moderno, Ciudad de México, 1976.

Gindertaël, R. V., “Mondrian”, *Art d’Aujourd’hui* 3, no. 5, junio de 1952, pp. 20–21.

Gullar, Ferreira, *Ferreira Gullar in Conversation with/en conversación con Ariel Jiménez*, Fundación Cisneros/Colección Patricia Phelps de Cisneros, Nueva York, 2012.

———. “Manifiesto neoconcreto”, *Jornal do Brasil*, Suplemento Dominical, marzo de 1959, Rio de Janeiro.

Haber, Abraham, “Pintura y percepción”, *Perceptismo*, no. 1, octubre de 1950, Buenos Aires, pp. 4–5.

———. “Pintura y arquitectura”, *Perceptismo*, no. 2, agosto de 1951, pp. 2–3.

———. “Matemática y física”, *Perceptismo*, no. 3, noviembre de 1951, p. 6.

———. “Nuestra estética”, *Perceptismo*, no. 6, enero de 1953, pp. 6–7.

Hlito, Alfredo, “Significado y arte concreto”, *Nueva Visión*, nos. 2–3, diciembre-enero de 1953, Buenos Aires, p. 27.

———. “Situación del arte concreto”, *Nueva Visión*, no. 6, 1955, pp. 25–29.

———. “El tema del espacio en la pintura actual”, *Nueva Visión*, no. 8, 1955, pp. 10–13.

Inventión, nos. 1–2, 1945, Buenos Aires.

Jesús Soto, Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes, Caracas, 1967.

Joaquín Torres-García pinturas (no. 8), Instituto del Arte Moderno, 1951, Buenos Aires.

Kosice, Gyula, *Gyula Kosice in Conversation with/en conversación con Gabriel Pérez-Barreiro*, Fundación Cisneros /Colección Patricia Phelps de Cisneros, Nueva York, 2012.

———. “Manifiesto Madí”, *Del Manifiesto de la Escuela*, 1946, Buenos Aires, n.p.

Leirner, Jac. *Jac Leirner in Conversation with/en conversación con Adele Nelson*, Fundación Cisneros/Colección Patricia Phelps de Cisneros, Nueva York, 2011.

Leufert, Gerd, *Diseñador*, Museo de Bellas Artes, Caracas, 1976.

Lozza, Raúl, “Manifiesto perceptista”, en *Primera exposición de pintura perceptista*, Galería de Arte Van Riel, octubre de 1949, Buenos Aires.

Lozza, V. D., “De la abstracción al perceptismo”, *Perceptismo*, no. 3, noviembre de 1951, Buenos Aires, pp. 4–5.

———. “El perceptismo y lo funcional”, *Perceptismo*, no. 4, mayo de 1952, pp. 6–7.

———. “El problema de las formas y del fondo”, *Perceptismo*, no. 7, julio de 1953, pp. 6–8.

Maldonado, Tomás, “Actualidad y porvenir del arte concreto”, *Nueva Visión*, no. 1, 1951, Buenos Aires, pp. 5–8.

———. *Max Bill*. Buenos Aires: Editorial Nueva Visión, 1955.

———. *Tomás Maldonado in Conversation with/en conversación con María Amalia García*, Fundación Cisneros /Colección Patricia Phelps de Cisneros, Nueva York, 2010.

———. *Vanguardia y racionalidad*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977.

“Manifiesto invencionista”, en *Primera exposición de la Asociación Arte Concreto-Inventión*, Salon Peuser, Buenos Aires, 1946.

“Manifiesto No”, *Los Disidentes*, no. 5, setiembre de 1950, París, n.p.

Mondrian, Piet, “Fragmentos de le neoplasticisme”, *Ciclo*, no. 2, marzo-abril de 1949, Buenos Aires, pp. 71–76.

Museo de Arte Moderno Jesús Soto, Fundación Museo de Arte Moderno Jesús Soto, Ciudad Bolívar, Venezuela, 1973.

Otero, Alejandro, “Coloritmos”, en *Coloritmos —Alejandro Otero*, Galería de Arte Contemporáneo, Caracas, 1957.

———. “El paréntesis de ‘Los Disidentes’”, *Revista Imagen*, enero de 1988, Caracas, pp. 100–137.

Pignatari, Décio, “Arte concreto, objeto e objetivo”, *AD: Arquitetura e Decoração*, no. 20, 1956, San Pablo, n.p.

Porter, Lilian, Liliana Porter in *Conversation with/en conversación con Inés Katzenstein*, Fundación Cisneros/Colección Patricia Phelps de Cisneros, Nueva York, 2013.

“Presentación”, *Los Disidentes*, no. 5, setiembre de 1950, París, n.p.

Rivera, Jorge B., *Madí y la vanguardia argentina*, Paidós, Buenos Aires, 1976.

Romero Brest, Jorge, *¿Qué es el arte abstracto? Cartas a una discípula*, Columba, Buenos Aires, 1953.

Rothfuss, Rhod, “A propósito del marco”, *Arte Madí Universal*, no. 4, 1950, Buenos Aires, n.p.

———. “El marco: Un problema de plástica actual”, *Arturo*, no. 1, 1944, Buenos Aires, n.p.

Seuphor, Michel, “Piet Mondrian et les origines du néo-plasticisme”, *Art d’Aujourd’hui* 1, no. 5, diciembre de 1949, pp. 3–6.

———. “Mondrian indésirable”, *Art d’Aujourd’hui* 5, no. 1, febrero de 1954, p. 1.

Otero Silva, Miguel, “Sobre algunas declaraciones disidentes del pintor Alejandro Otero Rodríguez”, en *Letras venezolanas*, Ministerio de Educación, Caracas, 1957.

Soto, Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes, Caracas, 1967.

Soto: A Retrospective Exhibition, The Solomon R. Guggenheim Foundation, Nueva York, 1974.

Soto, Jesús, *Jesús Soto in Conversation with/en conversación con Ariel Jiménez*, Fundación Cisneros/Colección Patricia Phelps de Cisneros, Nueva York, 2011.

Torres-García, Joaquín, “Vouloir construire”, *Cercle et Carré*, no. 1, March 15, 1930, París, n.p.

———. *Manifiesto 1: Contestando a N.B. de la C.T.I.U.*, Asociación de Arte Constructivo, Montevideo, 1934.

———. *Manifiesto 2: Constructivo 100%*, Asociación de Arte Constructivo, Montevideo, 1938.

———. *Manifiesto 3*. Asociación de Arte Constructivo, Montevideo, 1940.

———. *Metafísica de la prehistórica indoamericana*. Asociación de Arte Constructivo, Montevideo, 1939.

———. *La tradición del hombre abstracto (Doctrina constructivista)*, Asociación de Arte Constructivo, Montevideo, 1938.

———. *Universalismo constructivo: Contribución a la unificación del arte y la cultura de América*, Editorial Poseidón, Buenos Aires, 1944.

Ver y Estimar 1–8, nos. 1–30, 1948–52).

Villanueva, Carlos Raúl, “La integración de las artes”, *Colección Espacio y Forma* 2, no. 3, 1957, Caracas, pp. 3–11.

fuentes secundarias

Aguilar, Gonzalo Moises. *Poesía concreta brasileña: Las vanguardias en la encrucijada modernista*, Beatriz Viterbo, Rosario, Argentina, 2003.

Alberro, Alexander, *Abstraction in Reverse: The Reconfigured Spectator in Mid-Twentieth-Century Latin American Art*, University of Chicago Press, Chicago, 2017.

Alvarez, Fernando, y Jordi Roig, eds., *Antonio Bonet Castellana*, Santa & Cole, Centre d'Estudis de Disseny, E.T.S. de Arquitectura de Barcelona, Ediciones UPC, Barcelona, 1999.

Amaral, Aracy, ed., *Arte construtiva no Brasil: Coleção Adolpho Leirner*. Companhia Melhoramentos–DBA, San Pablo, 1998.

———. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira, 1930–1970*. 3rd ed. São Paulo: Nobel, 2003.

———. *Arte y arquitectura del modernismo brasileño (1917–1930)*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1978.

———. *Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950–1962*, Funarte, San Pablo, 1977.

Amor, Mónica, *Theories of the Nonobject: Argentina, Brazil, Venezuela, 1944–1969*, University of California Press, Oakland, 2016.

Brett, Guy, “A Radical Leap”, en Dawn Ades, *Art in Latin America: The Modern Era, 1820–1980*, Yale University Press, New Haven, 1989.

Brito, Ronaldo, *Neoconcretismo: Vértice e*

ruptura do projeto construtivo brasileiro, Cosac & Naify, San Pablo, 1999.

Campos, Augusto de, Decio Pignatari, Haroldo de Campos, José Lino Grunewald y Ronaldo Azeredo, *Noigandres 5: Antología do verso à poesia concreta, 1949–1962*, Massao Ohno, San Pablo, 1962.

Cocchiarale, Fernando, y Anna Bella Geiger, *Abstracionismo geométrico e informal: A vanguarda brasileira nos anos cinquenta*, Funarte, Rio de Janeiro, 2004.

Cuno, James, John Elderfield y Ariel Jiménez, *A Constructive Vision: Latin American Abstract Art from the Colección Patricia Phelps de Cisneros*, editado por Gabriel Pérez-Barreiro, Fundación Cisneros, Nueva York, 2010.

Degiovanni, Fernando, *Vernacular Latin Americanisms: War, the Market, and the Making of a Discipline*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh, 2018.

Escot, Laura, *Tomás Maldonado: Itinerario de un intelectual técnico*, Patricia Rizzo Editora, Buenos Aires, 2007.

García, María Amalia, coord. académica, *Legado Pirovano: La Colección Ignacio Pirovano en el Moderno. Catálogo razonado, ensayos y documentación*, Museo de Arte Moderno, Buenos Aires, 2017.

———. *El arte abstracto: Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*, Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires, 2011.

———. “Lidy Prati y la instancia diferencial en la unidad del arte concreto”, en María Amalia García y Adriana Lauria, *Yente/Prati*, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, Buenos Aires, 2009.

García, María Amalia, Luisa F. Serviddio, y María Christina Rossi. *Arte argentino y latinoamericano del siglo XX: Sus interrelaciones*, Fundación Espigas, Buenos Aires, 2004.

Giunta, Andrea, *Vanguardia, internacionalismo y política: Arte argentino en los sesenta*, Paidós, Buenos Aires, 2001.

Giunta, Andrea, y Laura Malosetti Costa, eds., *Arte de posguerra: Jorge Romero Brest y la revista “Ver y Estimar”*, Paidós, Buenos Aires, 2005.

Gorelik, Adrián, “Tentativas de comprender una

ciudad moderna”, *Block*, no. 4, diciembre de 1999, Buenos Aires, pp. 62–76.

Herkenhoff, Paulo, “Lygia Clark”, en Lygia Clark, *Fundació Antoni Tàpies*, Barcelona, 1997.

———. “A aventura planar de Lygia Clark: De caracóis, escadas e Caminhando”, en Lygia Clark, *Museu de Arte Moderna*, San Pablo, 1999.

Jiménez, Ariel, ed., *Alfredo Boulton and His Contemporaries: Critical Dialogues in Venezuelan Art, 1912–1974*, The Museum of Modern Art, Nueva York, 2008.

Maldonado, Tomás, *Escritos preulmianos*, Infinitio, Buenos Aires, 1997.

Mele, Isbelia, y Joanna Salerno, *Los aportes del Taller Libre de Arte a la plástica nacional*, Escuela de Artes, Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1986.

Melé, Juan, *La vanguardia del 40: Memorias de un artista concreto*, Ediciones Cinco, Buenos Aires, 1999.

Perazzo, Nelly, *El arte concreto en la Argentina*, Gaglianone, Buenos Aires, 1983.

———. *Vanguardias de la década del 40: Arte Concreto-Inventión, Arte Madí, Perceptismo*, Museo Sívori, Buenos Aires, 1980.

Pérez-Barreiro, Gabriel, “La negación de toda melancolía”, en David Elliot, ed., *Art from Argentina 1920–1994*, The Museum of Modern Art, Oxford, 1994.

———. *María Freire*, Cosac & Naify, San Pablo, 2001.

Rodríguez, Bélgica, *La pintura abstracta en Venezuela, 1945–1965*, Maraven, Caracas, 1980.

Rossi, Cristina, *Jóvenes y modernos de los años 50, en diálogo con la Colección Ignacio Pirovano*, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Buenos Aires, 2012.

Small, Irene V., *Hélio Oiticica: Folding the Frame*, University of Chicago Press, Chicago, 2016.

Sullivan, Edward, “Mito y realidad: Arte latinoamericano en los Estados Unidos”, *Arte en Colombia*, no. 41, setiembre de 1989, pp. 60–66.

otros catálogos de exposición

Abadie, Daniel, ed., *Soto: A gran escala*, Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, Caracas, 2003.

Ameline, Jean-Paul, ed. *Soto*, Editions du Centre Pompidou, Paris, 2013.

Bandeira, João, ed., *Arte concreta paulista: Documentos*, Centro Universitário Maria Antônia da Universidade de São Paulo, Cosac & Naify, San Pablo, 2002.

Bandeira, João, y Lenora de Barros, eds., *Arte concreta paulista: Grupo Noigandres*, Centro Universitário Maria Antônia da Universidade de São Paulo, Cosac & Naify, San Pablo, 2002.

Bandeira, João, Lorenzo Mammi y André Stolarski, eds., *Concreta '56: A raiz da forma*, Museo de Arte Moderna, San Pablo, 2006.

Barros, Regina Teixeira de, *Antônio Maluf*, Centro Universitário Maria Antônia da Universidade de São Paulo, Cosac & Naify, San Pablo, 2002.

Bergdoll, Barry, Carlos Eduardo Comas, Jorge Francisco Liernur, y Patricio del Real, eds., *Latin America in Construction: Architecture 1955–1980*, The Museum of Modern Art, Nueva York, 2015.

Bosi, Sandro, ed., *Soto Unearthed: A 1968 Film and Selected Early Works*, BOSI Contemporary, Nueva York, 2012.

Brodsky, Estrellita B., ed., *Soto: Paris and Beyond, 1950–1970*, Grey Art Gallery, New York University, Nueva York, 2012.

Cintra, Rejane, ed., *Arte concreta paulista: Grupo Ruptura: Revisitando a exposição inaugural*, Centro Universitário Maria Antônia da Universidade de São Paulo, Cosac & Naify, San Pablo, 2002.

Cocchiarale, Fernando, y Arlindo Machado, ed., *Waldemar Cordeiro: Fantasia exata*, Itau Cultural, San Pablo, 2014.

Costa, Helouise, y Vivian Boehringer, *Waldemar Cordeiro: A Ruptura como metáfora*, Centro Universitário Maria Antônia da Universidade de São Paulo, Cosac & Naify, San Pablo, 2002.

Crispolti, Enrico, ed., *Arte abstracto argentino*, Fundación Proa, Buenos Aires, 2003.

Dabrowski, Magdalena, *Contrasts of Form: Geometric Abstract Art, 1910–1980: From the Collection of the Museum of Modern Art, Including the Riklis Collection of McCrory Corporation*, The Museum of Modern Art, Nueva York, 1985.

Elderfield, John, *Armando Reverón*, The Museum of Modern Art, Nueva York, 2007.

Elliott, David, ed., *Art from Argentina, 1920–1994*, Oxford Museum of Modern Art, Oxford, 1994.

Fontán del Junco, Manuel, y María Toledo, eds., *Max Bill*, Fundación Juan March, Madrid, 2015.

Geanine Gutierrez-Guimarães, ed., *Gego and Gerd Leufert: A Dialogue*, Hunter College, Nueva York, 2014.

Gómez, Hannia. *Gego arquitecto*, Sala Trasncho Arte Contacto y Fundación Gego, Caracas, 2006.

Gradowczyk, Mario H., y Nelly Perazzo. *Abstract Art from the Río de la Plata: Buenos Aires and Montevideo, 1933–1953*, The Americas Society, Nueva York, 2001.

Molins, Patricia, ed., *Suiza constructiva*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2003.

O’Hare, Mary Kate, *Constructive Spirit: Abstract Art in South and North America, 1920s–50s*, Newark Museum, Newark, NJ, Pomegranate, San Francisco, 2010.

Pérez-Barreiro, Gabriel, y Michelle Sommer, eds., *Mário Pedrosa: De la naturaleza afectiva de la forma*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2017.

Pérez-Oramas, Luis, ed., *Joaquín Torres-García: The Arcadian Modern*, The Museum of Modern Art, Nueva York, 2016.

Pierre, Arnauld, y Matthieu Poirier, eds., *Jesús Rafael Soto*, Galerie Perrotin, Paris, 2014.

Presencia de Alejandro Otero en la Bial de Venecia 1982, Fausta Squatriti Editore, Milán, 1983.

Ramírez, Mari Carmen, *Hélio Oiticica: The Body of Color*, The Museum of Fine Arts, Houston, 2007.

———. *Inverted Utopias: Avant-Garde Art in Latin America*, Yale University Press, New Haven, 2004.

Ramírez, Mari Carmen, y Cecilia Buzio de Torres, *La escuela del Sur: El taller Torres-García y su legado*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1991.

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*, The Museum of Fine Arts Houston, Yale University Press, New Haven, 2009.

Rangel, Gabriela, y Jorge F. Rivas Pérez, eds., *Moderno: Design for Living in Brazil, Mexico, and Venezuela, 1940–1978*, The Americas Society, Nueva York, 2015.

Soto, Odalys, Madrid, 2018.

Suárez, Osbel, ed., *América fría. La abstracción geométrica en Latinoamérica (1934–1973)*, Fundación Juan March, Madrid, 2011

Suazo, Félix, *Gego: Tejeduras, Bichitos y Libros*, Periférico Caracas | Arte Contemporaneo, Caracas, 2012.

Sullivan, Edward J., ed., *Brazil Body and Soul*, Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York, 2001.

Taller Libre de Arte, 1948–1952, Museo Jacobo Borges, Caracas, 1997.

Zelevansky, Lynn, ed., *Beyond Geometry: Experiments in Form, 1940s–1970s*, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, MIT Press, Cambridge, MA, 2004.

créditos de los préstamos a la exposición

Atelier Soto, París
Biblioteca y Centro de Documentación del
Museu de Arte de São Paulo
Cecilia de Torres, Nueva York
Colección Patricia Phelps de Cisneros
Familia Polastri Prati
Fundação Athos Bulcão
Fundação Bienal de São Paulo
Fundación Gego, Caracas
Fundación Villanueva, Caracas
Getty Research Institute
Henrique Faria, Nueva York
Instituto de Arte Contemporânea, San Pablo
Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi
Institute of Studies on Latin American Art, Nueva York
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
Projeto Hélio Oiticica, Río de Janeiro

Coleccionistas anónimos

agradecimientos

Esta exposición no podría haberse realizado sin las décadas de abundante y muy variada investigación sobre arte concreto y abstracto sudamericano de decenas de investigadores y curadores activos en la región y fuera de ella. Los primeros trabajos de Aldo Pellegrini, Nelly Perrazo, Jorge Rivera, Aracy Amaral, Ronaldo Brito y Alfredo Boulton — así como de quienes les siguieron los pasos— fueron cruciales para la formulación gradual de las diversas crónicas del arte constructivo en América del Sur.

Desde el inicio, la Colección Patricia Phelps de Cisneros se empeñó en concebir la investigación y la práctica curatorial como un todo orgánico. La muestra está en deuda con cuatro distinguidos curadores que trabajaron con la Colección Patty Cisneros de arte moderno de América Latina: Paulo Herkenhoff, Luis Pérez-Oramas, Ariel Jiménez y Gabriel Pérez-Barreiro. Sus estimulantes propuestas han sido para nosotras una fuente de reflexión sobre la colección y sus partes constitutivas, así como sobre sus posibilidades futuras. En la exposición, examinamos sus ideas e hipótesis, pero también proponemos una visión que se distingue de las excelentes muestras de la colección presentadas hasta ahora, ya que hemos intentado ser responsables acerca de qué significa que estas obras hayan llegado a formar parte de la colección de MoMA entre 1997 y 2016.

Ese conocimiento especializado que creó y construyó la colección pudo emerger y desarrollarse gracias a la convicción y la pasión de Patty Cisneros, quien no solo entiende de manera única la importancia de confiar en la experiencia y la habilidad profesional sino que tiene una comprensión profunda del arte y de todos los matices de la construcción institucional. Este proyecto se propone, por ende, no sólo presentar estas obras, movimientos e ideas

a nuevos públicos, sino también reconocer el rol riguroso desempeñado por Patty Cisneros como mecenas y como puntal intelectual de la colección.

El compromiso con el arte de América Latina fue un elemento constituyente del MoMA desde la época de su fundación. Primero y ante todo, quisiéramos agradecer a Glenn D. Lowry, Director David Rockefeller del Museo, cuya pasión y apoyo por el proyecto han sido incondicionales desde su comienzo mismo. Ann Temkin, Curadora en Jefe Marie-Josée y Henry Kravis de Pintura y Escultura; Christophe Cherix, Curador en Jefe de Dibujos y Grabados de la Fundación Robert Lehman; y Martino Stierli, Curador en Jefe Philip Johnson de Arquitectura y Diseño fueron partidarios tempranos de este proyecto de exposición y catálogo. Su compromiso sin fallas con el proceso resultó clave, y sus consejos y confianza facilitaron mucho nuestra tarea. Ramona Bannayan, Directora Adjunta de Exposiciones y Colecciones, y Peter Reed, Director Adjunto de Asuntos Curatoriales, ejercieron un liderazgo visionario del proyecto.

Al enfrentar este desafío curatorial, disfrutamos de la asistencia de un equipo sobresaliente del personal del Museo. Su concepción y sus aportes fueron decisivos para el desarrollo del proyecto. Karen Grimson, Asistente de Curaduría del Departamento de Dibujos y Grabados, fue una guía clave para sortear las complejidades logísticas de la organización de una exposición en el MoMA; su entusiasmo, su lucidez y su compromiso fueron vitales en cada fase del proyecto. En ese mismo Departamento, resultaron sumamente valiosas las habilidades de investigadora y escritora de Michaëla de Lacaze, becaria del Museum Research Consortium, y agradecemos la colaboración entrañable de Bernadette Fitzgerald, ex asistente de

investigación; Laurel Rand-Lewis y Lilia Taboada, pasantes de curaduría; Jodi Hauptman, Curadora Senior; John Prochilo, Gerente; Jeff White y David Moreno, Preparadores; Emily Cushman y Emily Edison, Especialistas de Colección. Así mismo, resultaron cruciales los aportes de Lilly Goldberg, Especialista de Colección, Departamento de Pintura y Escultura; Paul Galloway, Especialista de Colección, Departamento de Arquitectura y Diseño; Anny Aviram, Conservadora Senior de Pinturas; Chris McGlinchey, Conservador Senior Científico; Lynda Zycherman, Conservadora de Esculturas; Diana Hartman, becaria de Conservación de Pinturas; Erika Mosier, Conservadora; Laura Neufeld, Conservadora Asistente; Peter Pérez, Encargado del Taller de Marcos; Chloe Capewell, Coordinadora Asistente del Departamento de Planificación y Administración de Exposiciones; Kathleen Hill, Registradora de Colecciones y Lori Mahaney, Registradora Asociada. Estamos endeudadas con Nancy Adelson, Abogada General Diputada; Erik Patton, Director, y Jennifer Cohen, Directora Asociada del Departamento de Planificación y Administración de Exposiciones; Stefani Ruta-Atkins, Registradora en Jefe. Del Equipo Creativo: Leah Dickerman, Directora de Estrategia Editorial y de Contenido; Shannon Darrough, Director de Medios Digitales; Claire Corey, Gerente de Producción; y Maggie Lederer, Gerente de Productos. En el departamento de Escaneos y Recursos Visuales: Robert Kastler, Director; Jonathan Muzikar, Fotógrafo Senior de Colecciones; John Wronn y Robert Gerhardt, Fotógrafos de Colecciones; Paul Abbey, Preparador; y Kurt Heumiller, Gerente del Estudio de Producción. En el Departamento de Comunicaciones: Amanda Hicks, Directora; Meg Montgoris, Gerente, y Olivia Oramas, Publicista; Ian Eckert, Director Asociado; Kathryn Ryan, Coordinadora CEMS Senior; Allison LaPlatney, Coordinadora CEMS; del Departamento de Información sobre Colecciones y Exposiciones;

Rob Jung, Gerente, y Tom Krueger, Gerente Asistente, y el equipo entero de preparadores y montajistas del Departamento de Manejo y Registro de Colección y Exposiciones; Todd Bishop, Director Senior Diputado de Asuntos Externos, y Sylvia Renner, Directora Asistente de Financiamiento Internacional del Programa de Afiliados; Jay Levenson, Director, y Marta Dansie, Coordinadora del Programa Internacional; Carol Coffin, Directora Ejecutiva, y Nicole Gemelos, Coordinadora de Servicios de Membresía del Consejo Internacional. En el Departamento de Educación: Wendy Woon, Directora Diputada; Pablo Helguera, Director de Educación Académica Adulta; Jess Van Nostrand, Directora Asistente para Programas de Exposición e Iniciativas de Galerías; Sarah Kennedy, Directora Asistente de los Programas de Aprendizaje y Colaboración; Sara Bodinson, Directora; y Jenna Madison, Directora Asistente de Interpretación, Investigación y Aprendizaje Digital; y por último pero no menos importante, en la Biblioteca: Michelle Elligott, Jefa de Archivos, Biblioteca y Colecciones de Investigación, y Jennifer Tobias, Bibliotecaria. El extraordinario espíritu de colaboración que reina en los equipos del Museo fue fundamental para el éxito del proyecto. Queremos sin embargo expresar nuestra gratitud muy especial al Departamento de Publicaciones: Christopher Hudson, Editor; Don McMahon, Director Editorial; Marc Sapir, Director de Producción; Hannah Kim, Gerente de Negocios y Marketing; y Maria Marchenkova, Editora Asistente Senior. También damos las gracias a los editores Evelyn Rosenthal y Juan Luis Delmont y a los traductores Jane Brodie, Stephen Berg, Graciela Speranza, Jennifer Hofer y Leonardo Solaas, quienes fueron compañeros esenciales durante todo el proceso de trabajo, y a Kaira M. Cabañas, quien nos brindó su experiencia académica durante las primeras etapas de la producción de este libro.

Queremos agradecer especialmente a Aimee Keefer, Diseñadora de Exposiciones, por su precisión y su entrega, y por la libertad y el rigor que aportó al desarrollo de una exposición con un ambiente particular.

Michelle Nix, de McCall y Asociados, fue una profesional exquisita, paciente y lúcida en cada instancia del proceso de diseño de esta publicación.

En la Fundación Cisneros, quisiéramos agradecer la impecable y continuada asistencia del equipo de profesionales cuya dedicación y pericia fueron claves para el desarrollo exitoso de este proyecto. Muchas gracias a Rafael Romero, Gabriel Pérez Barreiro, Ileen Kohn, Rafael Santana, Rafael Pereira, Antonio Melo, Ileana Ramírez, Alexa Halaby, Skye Monson, John Robinette, Isabella López, Satoshi Tabuchi, Camila Ocampo y Mariana Berrera Pieck. Durante nuestro inolvidable viaje a Caracas en julio de 2018, Rafael Romero, Rafael Santana e Ileana Ramírez nos recibieron con generosidad en la Fundación, y nos ilustraron y ayudaron de manera invaluable.

Nuestra profunda gratitud se extiende a también todos los coleccionistas e instituciones que gentilmente nos cedieron obras en préstamo para complementar las obras de la donación Cisneros: Atelier Soto, Biblioteca y Centro de documentación del Museu de Arte de São Paulo, Cecilia de Torres, Colección Patricia Phelps de Cisneros, Família Polastri Prati, Fundação Athos Bulcão, Fundação Bienal de São Paulo, Fundación Gego, Fundación Villanueva, the Getty Research Institute, Henrique Faria gallery, Instituto de Arte Contemporânea de São Paulo, Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, Institute of Studies on Latin American Art (ISLAA), Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Projeto Hélio Oiticica, y otros que

desean permanecer anónimos. Esta exposición no habría sido posible sin su generosidad y confianza.

También estamos agradecidas a los especialistas, estudiosos y entusiastas que nos acogieron y brindaron asistencia a través del largo proceso de investigación. En Venezuela, Lourdes Blanco, Paulina Villanueva y Cecilia Castrillo, Mercedes Otero, Priscilla Abecasis y Claudia Garces, el Centro de Información y Documentación Nacional de Artes Plásticas (CINAP), Juan Pérez Hernández, y la Ciudad Universitaria de Caracas. En Uruguay, el Archivo Nacional de la Imagen y la Palabra. En Argentina, el Centro de Estudios Espigas-Fundación Espigas, Raúl Naón, Fernando Martínez, Roberto Londoño Niño, Silvia Dolinko, Bárbara Kaplan, Juan José Cambre y Mariano Clusellas. En Brasil, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, y O Mundo de Lygia Clark. En los Estados Unidos, Beto De Volder, Nicolás Guagnini y Alejandro Cesarco.

Por último, este libro se enriqueció sobremanera con los ensayos de Mónica Amor e Irene Small, y las entrevistas concedidas por Patricia Phelps de Cisneros y Luis Pérez-Oramas. ¡Gracias a todos!

Inés Katzenstein y María Amalia García

créditos

Fotos de: Domingo Álvarez: 156; Oscar Balducci: 90, 109, 114; Rodrigo Benavides: 201; Kelly Benjamin: 178, 209; Christopher Burke: 89; Denis Doorly: 26, 27, 99, 102; Alan Emtage: 124; Elvira T. Fortuna: 206; Robert Gerhardt: 160, 161; Thomas Griesel: 51, 57, 62, 73, 136, 175, 185, 210; Hazelwood House: 66, 67; © Juan Pérez Hernández: 190; Sid Hoeltzell: 179; Paige Knight: 134; Ileen Kohn: 2, 21, 63, 85, 135, 143, 176; Gabriela H. Lara: 214; Mark Morosse: 23, 147, 171; Jonathan Muzikar: 4, 6, 10, 18, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 40, 41, 42, 43, 46, 47, 58, 59, 61, 65, 71, 78, 80, 81, 83, 91, 95, 96, 139, 144, 167, 169, 187, 212; Mali Olatunji: 204; Victoriano de los Ríos: 103; Javier Agustín Rojas: 90; Carlos Germán Rojas: 111; Scott Rudd: 216; Arturo Sánchez: 150; Rafael Santana: 14; Peter Schälchli, Zürich: 104; Reinaldo Armas Ponce: 119; TekRentals: 140, 145; © Vieri Tomaselli: 158; Constanza Vicco: 13, 92, 98; John Wronn: 15, 16, 29, 54, 55, 57, 69, 74, 75, 77, 88, 144, 149, 162, 164, 165, 172, 177, 182, 186, 193

Derechos y fuentes de las imágenes

Colección Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro: 154

© ADAGP, París 2018: 70

Archivo Fundación Villanueva: 120, 123, 132, 133

Archivo Nacional de la Imagen y la Palabra, Montevideo: 115

© 2019 Artists Rights Society (ARS): 144

© 2019 Artists Rights Society (ARS), Nueva York / ADAGP, París: 23, 61, 62, 63, 65, 66, 67, 71, 73, 79, 94, 131, 135

© 2019 / Artists Rights Society (ARS), Nueva York / AUTORARTE, Venezuela: 164, 165, 166, 167, 169

© 2019 Artists Rights Society (ARS), Nueva York / AUTVIS San Pablo: 83

© 2019 Atelier Cruz-Diez, Centro de documentación, París/ ADAGP, París: 156, 192

© Instituto Bardi / Casa de Vidro & Francisco Albuquerque: 138

© Lenora and Fabiana de Barros: 85

Biblioteca de la Colección Juan Ignacio Parra: 64, 168

Max Bill © 2019 Artists Rights Society (ARS), Nueva York / ProLitteris, Zurich: 48

© 2019 Luciana Brito Galería: 85

© 2019 Calder Foundation, Nueva York / Artists Rights Society (ARS), Nueva York: 134

Colección Willys de Castro – Archivo del Instituto de Arte Contemporánea, San Pablo: 28, 152

Centro de Fotografía de Montevideo, Montevideo: 116

Centro de Investigación y Documentación del Jornal do Brasil, Río de Janeiro: 44, 45

Asociación Cultural “El Mundo de Lygia Clark”: 39, 40, 41, 42, 43, 54, 55, 57, 105, 196

Colección Fundación Galería de Arte Nacional: 103

Colección Patricia Phelps de Cisneros: 14, 194, 201, 209

COPRED, Universidad Central de Venezuela, Caracas: 190

Daros Latinamerica Foundation, Zurich: 104

Marcel Gautherot / Colección Instituto Moreira Salles: 119, 120

© 2019 Elizabeth Gunz: 10

Institute for Studies on Latin American Art (ISLAA): 98, 150

Jornal do Brasil, Suplemento Dominical, marzo de 1959, Río de Janeiro / CPDoc JB: 44, 45

© Tomás Maldonado: 90, 155

Fundación Juan Melé: 87

© 2019 Mondrian/Holtzman Trust: 78, 172, 209

The Museum of Fine Arts, Houston, The Adolpho Leirner Collection of Brazilian Constructive Art, compra del museo financiada por el Caroline Wiess Law Accessions Endowment Fund, 2007.16 © Analivia Cordeiro: 84

Fundación Francisco Narváez: 194

2019 © Fundación Gego: 69, 74, 75, 77, 119, 158, 159, 163, 182, 183, 184, 185, 186, 187

© César and Claudio Oiticica: 52, 106, 107

© Claudio Oiticica: 52

© Projeto Hélio Oiticica: 6, 49, 51, 52, 53, 106, 107, 176, 177, 178

Fundación Otero Pardo: 156, 157

© Lygia Pape: 125; diapositiva, Lygia Pape: 121

© Projeto Lygia Pape: 34, 35, 46, 47, 121, 125, 209

Pérez Art Museum Miami: 179

© 2019 Sucesión Claudio Perna / Licensed by VAGA at Artists Rights Society (ARS), NY: 16, 193

© 2018 Fundación Pettoruti / Derechos reservados Fundación Pettoruti: 110

Familia Polastri Prati: 84

Archivo Lydi Prati: 112, 148

© Deyanira Puche: 141

© 2019 Estate of Alexander Rodchenko / RAO, Moscow / VAGA at ARS, NY: 56

© The Estate of Mira Schendel. Cortesía de la sucesión Mira Schendel y Hauser & Wirth: 2, 101

Archivo Soto: 70

Arquivo Histórico Wanda Svevo / Fundação Bienal de São Paulo: 113

© Copyright Alejandra, Aurelio, and Claudio Torres, Sucesión Joaquín Torres-García, Montevideo: 88, 104, 175

© Sucesión Olimpia Torres Piña, Sucesión Joaquín Torres-García, Montevideo, Uruguay: 88, 104, 175

textos

Movimiento Madi, “Por un Arte Esencial”, panfleto, junio de 1946, Buenos Aires. Citado en la p. 1.

Ferreira Gullar, “Teoria do não-objeto” (“Teoría del no objeto”), *Jornal do Brasil*, Suplemento Dominical, 19–20 de diciembre de 1959, Río de Janeiro, p. 1; Citado en la p. 26.

Jesús Rafael Soto, *Jesús Soto in Conversation with/en conversación con Ariel Jiménez*, Fundación Cisneros/Colección Patricia Phelps de Cisneros, Nueva York, 2011, p. 16. Citado en la p. 60.

Rhod Rothfuss, “El marco: Un problema de plástica actual”, *Arturo*, no. 1, 1944, Buenos Aires, s.p. Reproducido en *Edición facsimilar de la revista Arturo: Ensayos y traducciones*, Fundación Espigas, Buenos Aires, 2018, p. 71. Citado en la p. 86.

Carlos Raúl Villanueva, “La integración de las artes” (1957), Conferencia en la Universidad Central de Venezuela, *Colección Espacio y Forma* 2, no. 3, 1957, Caracas, pp. 3–11. Reproducido en *América fría. La abstracción geométrica en Latinoamérica* (1934–1973), Fundación Juan March, Madrid, 2011, p. 449. Citado en la p. 130.

Gego, “Sabidura 1” (c. 1953), en *Sabiduras y otros textos de Gego*, selección y edición de María Elena Huizi y Josefina Manrique, Fundación Gego, Caracas, y The Museum of Fine Arts, Houston, 2005, p. 33. Citado en la p. 162.

Este catálogo acompaña la exposición *Sur moderno: Journeys of Abstraction—The Patricia Phelps de Cisneros Gift (Sur moderno: Recorridos de la abstracción —La Donación Patricia Phelps de Cisneros)* en el Museo de Arte Moderno, Nueva York, del 21 de octubre de 2019 al 15 de marzo de 2020. La exposición fue organizada por Inés Katzenstein, Curadora de arte latinoamericano y Directora del Instituto de Investigación Patricia Phelps de Cisneros para el Estudio del Arte de América Latina, el Museo de Arte Moderno, y por la curadora de consulta María Amalia García, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Universidad Nacional de San Martín, Argentina, con Karen Grimson, Asistente de Curaduría del Departamento de Dibujos y Grabados, el Museo de Arte Moderno.

La exposición recibió un generoso patrocinio de Agnes Gund.

Adicionalmente, se recibió el apoyo del Fondo Anual de Exposiciones y contribuciones importantes de la Sucesión Ralph L. Riehle, Alice y Tom Tisch, el Fondo Mimi y Peter Haas, Brett y Daniel Sundheim, Karen y Gary Winnick, el Fondo para Exposiciones de Marella y Giovanni Agnelli, y Oya y Bülent Eczacıbaşı.

Producido por el Departamento de Publicaciones, el Museo de Arte Moderno, Nueva York
Christopher Hudson, Editor
Hannah Kim, Director comercial y de mercadeo
Don McMahon, Director editorial
Marc Sapir, Director de producción

Editado por Evelyn Rosenthal y Juan Luis Delmont
Diseñado por McCall Associates, Nueva York
Producido por Marc Sapir
Impreso y encuadernado por Brizzolis, S.A., Madrid
La tipografía de este libro es Helvetica Neue World. El papel es GardaPremium Natural.

Publicado por The Museum of Modern Art, 11 West 53 Street
New York, NY 10019-5497
www.moma.org

© 2019 The Museum of Modern Art, Nueva York. Algunas ilustraciones están protegidas por derechos de autor registrados tal como se indica en la p. 222. Todos los derechos reservados.

Para reproducir las imágenes contenidas en esta publicación, el Museo obtuvo el permiso de los titulares de los derechos siempre que le fue posible. Si el Museo no pudo localizar a los titulares de los derechos, a pesar de sus esfuerzos de buena fe, solicita que le sea enviada cualquier información de contacto relativa a dichos titulares de derechos para que puedan ser contactados con vistas a futuras ediciones.

Traducido del inglés por Jane Brodie y Leo Solaas, salvo los ensayos de Irene V. Small, María Amalia García y Mónica Amor, que fueron traducidos por Graciela Speranza.

Número de control de la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos de América: 2019937835
ISBN: 978-1-63345-098-1

Cubierta: Rhod Rothfuss (uruguayo, 1920–1969). *Cuadrilongo amarillo*. 1955. Alquídic y gouache sobre tabla, 37 × 33 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York. Donación de Patricia Phelps de Cisneros a través del Latin American and Caribbean Fund en honor de Gabriel Pérez-Barreiro. (Ver lámina 56.)

Impreso y encuadernado en España

the museum of modern art, nueva york

consejo directivo

Leon D. Black <i>Presidente del Consejo</i>	Wallis Annenberg* Lin Arison** Sarah Arison Sid R. Bass Lawrence B. Benenson Leon D. Black David Booth Eli Broad* Clarissa Alcock Bronfman Patricia Phelps de Cisneros Steven Cohen Edith Cooper Douglas S. Cramer* Paula Crown Lewis B. Cullman** David Dechman Anne Dias Griffin Glenn Dubin Lonti Ebers Joel S. Ehrenkranz John Elkann Laurence D. Fink H.R.H. Duke Franz of Bavaria** Glenn Fuhrman Kathleen Fuld Gianluigi Gabetti* Howard Gardner Maurice R. Greenberg** Agnes Gund Mimi Haas Marlene Hess Ronnie Heyman AC Hudgins Barbara Jakobson Werner H. Kramarsky Jill Kraus Marie-Josée Kravis June Noble Larkin* Ronald S. Lauder Michael Lynne Donald B. Marron Wynton Marsalis**	Robert B. Menschel Khalil Gibran Muhammad Philip S. Niarchos James G. Niven Peter Norton Daniel S. Och Maja Oeri Michael S. Ovitz Emily Rauh Pulitzer David Rockefeller, Jr.* Sharon Percy Rockefeller Lord Rogers of Riverside** Richard E. Salomon Ted Sann** Anna Marie Shapiro Lila Silverman** Anna Deavere Smith Jerry I. Speyer Ricardo Steinbruch Jon Stryker Daniel Sundheim Tony Tamer Steve Tananbaum Yoshio Taniguchi** Jeanne C. Thayer* Alice M. Tisch Edgar Wachenheim III Gary Winnick Xin Zhang	Ex Officio Glenn D. Lowry <i>Director</i> Bill de Blasio <i>Alcalde de la Ciudad de Nueva York</i> Corey Johnson <i>Presidente del Consejo de la Ciudad de Nueva York</i> Scott M. Stringer <i>Contralor de la Ciudad de Nueva York</i> Ann Fensterstock and Tom Osborne <i>Presidentes de The Contemporary Arts Council</i> *Miembro vitalicio **Miembro honorario
--	--	--	--