
VISIONES DE LA TIERRA

Colección Luís Paulo Montenegro

EL MUNDO PLANEADO





VISIONS OF EARTH

Luís Paulo Montenegro Collection

THE PLANNED WORLD





VISIONES DE LA TIERRA

Colección Luís Paulo Montenegro



EL MUNDO PLANEADO

FUNDACIÓN BANCO SANTANDER

Presidente / Chairman
Antonio Escámez Torres

Patronos / Trustees
S.A.R. Princesa Irene de Grecia
Antonio Basagoiti García-Tuñón
Ignacio Benjumea Cabeza de Vaca
Juan Manuel Cendoya Méndez de Vigo
Rodrigo Echenique Gordillo
Víctor García de la Concha
Ana María Llopis Rivas
Alfonso Martínez de Irujo y Fitz-James Stuart, duque de Híjar
Jaime Pérez Renovales
Rafael Puyol Antolín
Juan Velarde Fuertes

Secretario / Secretary
Alberto Ortega Fernández

Director gerente / Managing Director
Borja Baselga Canthal

005

COLLEÇÃO LUÍS PAULO MONTENEGRO

Gestión patrimonial / Management
TNA Gestão Patrimonial

Coordinación y logística / Coordination and Logistics
Pinakothek São Paulo. Max Perlingeiro

Gestión de licencias/ Licensing
Olho de Boi Produções

Registro / Registry
Natasha Bergottini (NARB Gestão de Coleções)

Fotógrafo / Photographer
Jaime Acioli

Conservación / Conservation
Marcela Tapia (NARB Gestão de Coleções)

Asistente de Conservation / Conservation Assistant
Beatriz Pinho (NARB Gestão de Coleções)

Museología / Museology
Márcia Muller
Sandra Sautter
Angélica Pimenta

ANTONIO ESCÁMEZ TORRES

Presidente
Fundación Banco Santander

006

Fundación Banco Santander inició hace ya nueve años una línea expositiva encaminada a mostrar, en la Sala de Arte Santander, grandes colecciones internacionales de arte contemporáneo inéditas en España. Gracias a este programa, el público español ha podido disfrutar de colecciones tan importantes como las Daros Latinamerica Collection (2010), Collezione Sandretto Re Rebaudengo (2011), Rubell Family Collection (2012), Cranford Collection (2013), Grażyna Kulczyk Collection (2014), Goetz Collection (2015), las colecciones de Qatar Museums (2016) o la Colección Isabel y Agustín Coppel (2017). Este año, Fundación Banco Santander tiene el placer de presentar la exposición *Visiones de la Tierra / El mundo planeado. Colección Luís Paulo Montenegro*, una selección de obras de una colección que se inició a finales de la década de 1990 centrada en el arte moderno brasileño, pero que, paulatinamente, amplió su abanico al arte contemporáneo internacional hasta convertirse en una de las más importantes de Brasil. Qué mejor manera de reconocer socialmente estos veinte años de coleccionismo que exponiendo en España un amplio conjunto de sus fondos que incluye dibujos, grabados, pinturas, esculturas y una videoinstalación. El título de esta exposición alude a los dos principales grupos de obras que conforman la colección: «Visiones de la Tierra» se refiere a un núcleo de obras del modernismo brasileño y latinoamericano en búsqueda de la identidad cultural y «El mundo planeado» alude a una serie de obras de las vanguardias neoconstructivistas brasileñas de la década de 1950. Quiero felicitar, en primer lugar, a Luís Paulo Montenegro por su labor como coleccionista y por su pasión y compromiso con el arte. Le estamos muy agradecidos por brindarnos la oportunidad de mostrar en primicia su colección en la Sala de Arte Santander, algo que sin duda contribuirá a incrementar el interés y el conocimiento del arte moderno y contemporáneo brasileño en nuestro país. Igualmente, quiero agradecer a Rodrigo Moura su gran labor de comisariado y al equipo de Pinakothek Cultural su enorme dedicación a este proyecto. ■■■

Nine years ago now, Fundación Banco Santander launched an exhibition programme to show major international collections of contemporary art that had never been seen before in Spain at the Santander Art Gallery. Thanks to this programme, the Spanish audience has been able to enjoy such prominent collections as those of the Daros Latinamerica Collection (2010), the Collezione Sandretto Re Rebaudengo (2011), the Rubell Family Collection (2012), the Cranford Collection (2013), the Grażyna Kulczyk Collection (2014), the Goetz Collection (2015), the Qatar Museums Collections (2016) and the Colección Isabel y Agustín Coppel (2017). This year, Fundación Banco Santander is proud to present the exhibition *Visions of Earth / The Planned World: Luís Paulo Montenegro Collection*, a selection of works from a collection begun in the 1990s which initially focused on modern Brazilian art but gradually expanded to include international contemporary art and is now one of the most important private collections in Brazil. What better way to publicly celebrate these twenty years of collecting activity than an exhibition in Spain featuring a considerable number of its impressive assets, including drawings, prints, paintings, sculptures and a video installation. The title of the show alludes to the two main groups of artworks that comprise the collection: “Visions of Earth” encompasses a group of works by Brazilian and Latin American modernist artists focused on the quest for cultural identity, while “The Planned World” describes a series of works pertaining to the avant-garde Brazilian neo-constructivist movements of the 1950s. I would like to congratulate Luís Paulo Montenegro for his collecting efforts and his passion and dedication to art. We are very grateful to him for letting the Santander Art Gallery be the first venue to show his collection, an event which will undoubtedly increase the interest in and understanding of Brazilian modern and contemporary art in our country. I also want to thank Rodrigo Moura for his excellent curatorial work and the Pinakothek Cultural team for their outstanding dedication to this project. ■

Nunca imaginé, cuando entré por primera vez en una importante subasta de arte brasileño, que saldría de allí con la obra que aparecía en la cubierta del catálogo. En un impulso, segundos antes de que el subastador golpease el mazo, levanté el brazo para que me adjudicasen la pieza. Creo que cogí a todos los allí presentes por sorpresa, incluso a mí mismo. Nadie me conocía y yo tampoco conocía a nadie. Nos quedamos así durante algún tiempo, pero en ese momento comprendí que algo había cambiado. Fue amor a primer mazazo. El colecciónismo de arte había entrado en mi vida y ya nunca saldría. Desde entonces, hace casi veinte años, emprendí un largo camino como coleccionista a través del fascinante universo de las artes plásticas. Al principio me cautivó el modernismo brasileño con su explosión de colores y temas; más tarde le tocó el turno a la pasión por el arte latinoamericano, con su misticismo y surrealismo vigorosos; después me vi buscando obras de arte concreto brasileño e internacional en todas sus variantes, y especialmente de la producción neoconcreta de Río de Janeiro, mi ciudad natal; por último, decidí complicarme en el mejor sentido de la palabra: el latido del arte contemporáneo. Sentía que mi mirada debería estar siempre transformándose y que eso no sería posible sin prestar una atención especial al arte producido en la actualidad. Como grato resultado de este proceso, «coleccióné» también nuevos amigos. Decenas de artistas, coleccionistas, especialistas, galeristas, comisarios, críticos... en fin, todos los que forman parte del mundo del arte me enseñaron a recorrer mi propio camino y, por qué no, mi propia identidad, mezclada en ese caldo de belleza, provocación, poesía, locura, erotismo, ideología, etcétera. Fui testigo de la creciente profesionalización del mercado con la explosión de ferias de arte, y con el desarrollo de la influencia de las casas de subastas en el mercado contemporáneo. Entendí y reaccioné al impacto de la globalización a través de la integración de nuevos artistas en el circuito, a los que seguí y coleccióné con interés. Internet, con todo su potencial, redujo el tiempo y el espacio, haciendo del medio artístico una aldea global conectada en

tiempo real. En fin, es un privilegio formar parte de este mundo de las artes que tiene siglos de existencia y que, al mismo tiempo, se reinventa cada día en la contemporaneidad. A lo largo de este recorrido he tenido la suerte de encontrar una compañera a mi medida, mi esposa, Carolyn Aguiar, una artista nata que me ha llevado a entender mejor y a apreciar cada vez más el arte contemporáneo. Me gustaría darle las gracias de corazón por su amor, su paciencia, sus enseñanzas y cuidado en estos doce años de vida en pareja. Nunca antes había pensado en mostrar mi colección, ni había imaginado que alguien pudiera estar interesado en ello. Pero bastó una invitación de Paloma Botín, a quien sinceramente agradezco que lo hiciera, para entender que de hecho había reunido una colección tan importante como para presentarla en esta exposición magníficamente comisariada por Rodrigo Moura. Un pequeño museo construido con sueños, tiempo, paciencia y valentía, además de con presupuesto. Todos esperamos mucho de nuestras vidas. En la juventud planeamos grandes cosas y no siempre el destino está de acuerdo con nosotros. Sin embargo, la experiencia y la sabiduría adquiridas con el paso de los años nos hacen ver que la felicidad que deseamos es la suma de las pequeñas alegrías que recogemos durante nuestra vida. Es hora de plantar. Con la realización de esta exposición y con la edición de este libro no solo se celebra el arte sino que celebramos también la vida y todo lo que esta tiene de bueno. ■

When I walked into a major auction of Brazilian art for the first time, I never imagined that I would leave with the work featured on the catalogue cover. On an impulse, just seconds before the auctioneer brought the hammer down, I raised my hand and bid on the piece. I think I took everyone there by surprise, myself included. No one there knew me, and I didn't know any of them. Things remained that way for some time, but in that instant I understood that something had changed. It was love at first strike—of the hammer, that is. Art collecting had come into my life, and it was there to stay. That moment, nearly twenty years ago, marked the beginning of a long journey as a collector through the fascinating world of the visual arts. At first I was captivated by Brazilian modernism, with its burst of colours and themes. Later I developed a passion for Latin American art, with its vigorous mysticism and surrealism. Then I found myself searching for Brazilian and international works of concrete art in all its forms and facets, with an emphasis on the neo-concrete output of my hometown, Rio de Janeiro. And finally, I decided to complicate matters for myself in the best possible way and thrill to the beat of contemporary art. I felt that I ought to be constantly renewing and refreshing my perspective and that would not be possible if I did not pay close attention to the art being made today. I was pleased to find that, in the process, I also "collected" new friends. Dozens of artists, collectors, experts, gallerists, curators, critics—in short, all the actors who make up the art world—taught me to forge my own path and—why not?—my own identity, mixed in that simmering cauldron of beauty, provocation, poetry, madness, eroticism, ideology and so on. I watched as the industry became increasingly professional with the flood of art fairs and the growing influence of auction houses on the contemporary market. I understood and reacted to the impact of globalisation on the integration of new artists into the circuit, whose work I followed and collected with keen interest. The vast power of the Internet shrunk time and space, turning the art world

into a global village connected in real time. In summary, it has been a privilege to be part of this world of the arts, a world that has existed for centuries and yet still reinvents itself day after day in these contemporary times. In the course of my travels, I was fortunate enough to find the perfect partner for me: my wife Carolyn Aguiar, a born artist who has given me a better understanding and steadily growing appreciation for contemporary art. I would like to thank her from the bottom of my heart for her love, patience, instruction and care over the twelve years we have been together. I had never thought of exhibiting my collection, nor had it crossed my mind that anyone might be interested in doing so. But all it took was an invitation from Paloma Botín—for which she has my sincere gratitude—to make me understand that I had actually created a collection important enough to present in this exhibition, splendidly curated by Rodrigo Moura. A small museum built with dreams, time, patience and courage, as well as with a budget. We all have great expectations for our lives. During our youth we make ambitious plans, but destiny often has other ideas. Yet the experience and wisdom acquired over the years make us see that the happiness we long for is the sum of the tiny blossoms of joy we reap as we go through life. It's time to sow. The production of this exhibition and the publication of this book are a celebration of art, but also of life and everything that is good about it. ■

VISIONES DE LA TIERRA / EL MUNDO PLANEADO

012

VISIONS OF EARTH / THE PLANNED WORLD

Rodrigo Moura

MODERNISMOS

019

MODERNISMS

Hans Bellmer	023
Antonio Berni	026
Roberto Burle Marx	029
Alberto da Veiga Guignard	030
Flávio de Carvalho	034
Ernesto de Fiori	037
Oswaldo Goeldi	038
Matta	043
Ismael Nery	046
José Pancetti	050
Joaquín Torres-García	054

INDIGENISMOS

059

INDIGENISMS

Victor Brecheret	062
Emiliano di Cavalcanti	064
Cícero Dias	068
Vicente do Rego Monteiro	071
Wifredo Lam	072
Maria Martins	075
Candido Portinari	076
Rufino Tamayo	079
Xul Solar	080

OTROS CONSTRUCTIVISTAS

083

OTHER CONSTRUCTIVISTS

Sergio Camargo	086
Milton Dacosta	090
Maria Leontina	095
Ione Saldanha	098
Mira Schendel	102
Rubem Valentim	106
Maria Helena Vieira da Silva	111
Alfredo Volpi	112

PAULISTAS Y CARIOCAS

119

PAULISTAS AND CARIOCAS

Hércules Barsotti	122
Ubi Bava	124
Aluísio Carvão	127
Lothar Charoux	128
Lygia Clark	130
Waldemar Cordeiro	137
Geraldo de Barros	138
Amílcar de Castro	140
Willys de Castro	142
Hermelindo Fiaminghi	145
Samson Flexor	146
Judith Lauand	149
Almir Mavignier	150
Hélio Oiticica	152
Abraham Palatnik	156
Lygia Pape	160
Luiz Sacilotto	165
Ivan Serpa	166
Franz Weissmann	171

PRECEDENTES Y PARALELISMOS	175	CONTEMPORÁNEO	287
PRECEDENTS AND PARALLELISMS		CONTEMPORARY	
Josef Albers	178	Marcius Galan	290
Carmelo Arden Quin	180	Fernanda Gomes	294
Max Bill	185	Mona Hatoum	298
Alexander Calder	186	Jac Leirner	301
Carlos Cruz-Diez	191	Leonilson	302
Sandu Darie	192	Ernesto Neto	305
Gonzalo Fonseca	195	Rivane Neuenschwander	306
Gyula Kosice	196	Gabriel Orozco	310
François Morellet	199	Damián Ortega	312
Tomás Saraceno	200	Sara Ramo	315
Jesús Rafael Soto	202	Marina Rheingantz	316
Luis Tomasello	204	Miguel Rio Branco	319
		Doris Salcedo	320
INFORMALISMOS	207	Afonso Tostes	322
INFORMALISMS		Adriana Varejão	324
Antonio Bandeira	211		
Iberê Camargo	212	OPINIÓN	327
Willem de Kooning	217	OPINION	
Alberto Giacometti	218	Alighiero Boetti	331
Jorge Guinle	220	José Damasceno	332
Frans Krajcberg	223	Nelson Leirner	335
Manabu Mabe	224	Jorge Macchi	336
Tomie Ohtake	227	Newton Rezende	338
		Rudolf Stingel	341
CONTRA-SOPORTES	229	Andy Warhol	342
COUNTER-SUPPORTS			
Claudio Bravo	232	RELACIÓN DE OBRAS	344
Santiago Cárdenas	235	LIST OF WORKS	345
Enrico Castellani	236		
Celso Renato	238		
Lucio Fontana	243		
Jannis Kounellis	244		
Anna Maria Maiolini	247		
Piero Manzoni	248		
Cinthia Marcelle	250		
Vik Muniz	255		
Paolo Scheggi	256		
EXPERIMENTAL	259		
EXPERIMENTAL			
Waltercio Caldas	262	MM Marisa Mello	
Raymundo Colares	267	TM Tiago Mesquita	
Antonio Dias	268	RM Rodrigo Moura	
Cildo Meireles	274	JP Julia Pombo	
Wanda Pimentel	281		
Tunga	282		

Visiones de la Tierra / El mundo planeado es la primera exposición extensa de la Colección Luís Paulo Montenegro, en la que se presentan 217 obras de 106 artistas reunidas por Montenegro a lo largo de los últimos veinte años. En respuesta a la invitación de Fundación Banco Santander, esta muestra se ha pensado específicamente para el espacio de la Sala de Arte Santander, como parte de un programa expositivo que presenta al público una selección de colecciones internacionales, de entre las cuales la Colección Luís Paulo Montenegro es la primera brasileña que se exhibe. El título alude a las dos principales constelaciones de obras de la Colección, que sirven como una especie de guía de navegación para identificar posibles temas y vínculos entre las piezas. Por un lado, «Visiones de la Tierra» se refiere a un núcleo de obras del modernismo brasileño y latinoamericano entre las que se encuentran las primeras adquisiciones para la Colección. «El mundo planeado», a su vez, alude a una serie de obras de las vanguardias neoconstructivistas brasileñas de la década de 1950 que se desdobra en un interés por el constructivismo a escala global. Las «Visiones de la Tierra» son las estrategias empleadas para abordar aquello que se desarrolla a la luz de la búsqueda de la identidad cultural, otorgándole características propias de manera deliberada; «El mundo planeado» atiende a un deseo de ordenación de lo nuevo dentro de una sociedad que tiene, también, sus propias singularidades, y que enfrenta este deseo, muchas veces utópico, con este escenario. En el encuentro entre estas dos tendencias, podemos identificar algunos de los debates más ricos sobre el arte brasileño del siglo XX, extraordinariamente representados en esta Colección. Las dos imágenes, aparentemente contradictorias, coexisten en el título de la exposición de manera armónica y alterna, y dan herramientas críticas para pensar esos dos polos que, en el tejido de la exposición, están divididos en diez secciones: «Modernismos», «Indigenismos», «Otros constructivistas», «Paulistas y cariocas», «Precedentes y paralelismos»,

Visions of Earth / The Planned World is the first extensive exhibition of the Luís Paulo Montenegro Collection, featuring 217 works by 106 artists collected by Montenegro over the last twenty years. In response to the invitation from Fundación Banco Santander, this show has been designed specifically for the Santander Art Gallery exhibition space in Madrid as part of a programme of exhibitions that offers audiences a chance to know some of the finest art collections in the world. The Luís Paulo Montenegro Collection is the first collection from Brazil to participate in this initiative. The exhibition title alludes to the two main types of works in the collection, which serve as a kind of navigation chart for identifying possible themes and links between the different pieces. On the one hand, "Visions of Earth" refers to a group of works by Brazilian and Latin American modernist artists, including the collection's earliest acquisitions. On the other, "The Planned World" describes a series of works pertaining to the avant-garde Brazilian neo-constructivist movements of the 1950s, as well as to others by international artists with an interest in constructivism. The "Visions of Earth" are strategies used to explore what unfolds in the course of the quest for cultural identity, deliberately endowing it with unique characteristics—while "The Planned World" reflects a desire to organise that which is new within a society that must confront this often utopian desire with its own peculiarities. At the intersection of these two tendencies, we find some of the most enriching debates of twentieth-century Brazilian art, brilliantly represented in this collection. These two apparently contradictory images coexist in *Visions of Earth / The Planned*

VISIONES DE LA TIERRA / EL MUNDO PLANEADO

VISIONS OF EARTH / THE PLANNED WORLD

Rodrigo Moura

World, providing us with critical tools for pondering those two poles which—in the exhibition discourse—are divided into ten sections: "Modernisms", "Indigenisms", "Other Constructivists", "Paulistas and Cariocas", "Precedents and Parallelisms", "Informalisms", "Counter-Supports", "Experimental", "Contemporary" and "Opinion". Although the selection of works for



**ALBERTO DA
VEIGA GUIGNARD**

Sin título, 1939
Untitled, 1939

the exhibition is clearly international, building bridges between the artwork of different times and territories, Brazilian art is its cornerstone, not only because it constitutes the bulk of the collection but also because it provides a gate to historical processes and concepts that offer more precise narratives for the material presented. In this exhibition, “modernisms” (always in plural) are understood not as a blank slate or new canonical narrative, but rather as a means of understanding the specific way in which Brazilian culture assimilated processes of renewal in the arts. Consequently, instead of entering into the debate about an “official” version of history or determining who on the local art scene was more or less on a par with the international avant-garde movements of the twentieth century, the aim here is to comprehend the specific twists and turns that produced a unique syntheses of modernity in Brazil and other countries in Latin America. The concept of “indigenisms” (also in plural)—that is, a culture that is reinterpreted in contact with local elements—is helpful for understanding a way of presenting a shifting artistic process which in

LYGIA CLARK

Arquitetura fantástica n° 1

(série *Bichos*)

[Arquitectura fantástica nº 1

(serie *Bichos*)], 1963

Arquitetura fantástica n° 1

(série *Bichos*)

[Fantastic Architecture No. 1

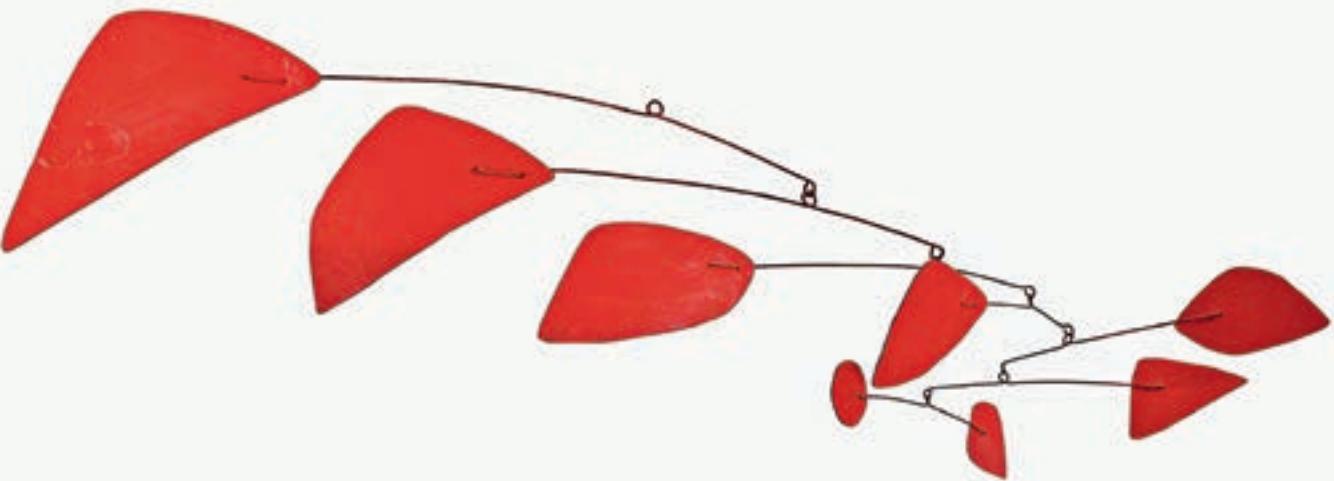
(Creatures series)], 1963

014



«Informalismos», «Contra-soportes», «Experimental», «Contemporáneo» y «Opinión». Aunque la selección de obras de la exposición sea ampliamente internacional, favoreciendo la aproximación entre la producción de diferentes tiempos y territorios, el arte brasileño sirve de matriz no solo porque constituye el principal material reunido en la Colección sino porque ofrece también procesos históricos y conceptos que se usan de manera más precisa para contar sus historias. Los «Modernismos» (siempre en plural) son pensados en esta exposición no tanto como una *tabula rasa*, o como la creación de una narrativa canónica, sino como una manera de entender el modo específico en que la cultura brasileña abordó los procesos de renovación en el campo de las artes. Así, no interesa tanto el debate sobre una manera «oficial» de escribir la historia, o de saber quién, en la escena artística, estaba más o menos a la par de las vanguardias internacionales del siglo XX, sino comprender los meandros específicos que dieron lugar a las síntesis particulares de la modernidad en Brasil y Latinoamérica. El concepto de «Indigenismos» (también en plural), es decir, de una cultura que se reinterpreta en contacto con los elementos locales, sirve de apoyo para pensar una manera de presentar un proceso artístico que se desplaza y desplaza los ejes hegemónicos de las narrativas de la historia del arte. Modernismos e indigenismos surgen, de esta forma, como conceptos híbridos que se retroalimentan. Algo parecido sucede con el arte concreto en sus diferentes versiones brasileñas. Hemos optado por usar, para otra sección, el título de un texto de Mário Pedrosa escrito en 1957, *Paulistas e cariocas*, en el que el crítico brasileño presenta de manera clarividente las diferencias entre los grupos concretos de Río de Janeiro y de São Paulo. Gran parte de las obras que se muestran en esta sección han contribuido de manera crucial a la constitución de un medio artístico más dinámico en Brasil, sobre todo a partir del «Manifesto Neoconcreto» (1959). Cabe destacar aquí el sólido conjunto de obras de Lygia Clark que anticipan ese deseo de emancipación materializado en el contacto de la abstracción con el espacio real y el cuerpo del

turn shifts the hegemonic pillars of art-historical narratives. Modernisms and indigenisms are thus revealed as hybrid concepts that feed off each other. The different Brazilian versions of concrete art are a similar case. For the section presenting this production, we chose to borrow the title of a text written by Mário Pedrosa in 1957, “Paulistas e cariocas”, in which the Brazilian critic explained in a clairvoyant way the differences between the concrete artists of Rio de Janeiro and São Paulo. Many of the works included here played a crucial role in the birth of a more dynamic art circuit in Brazil, especially after the publication of the “Manifesto Neoconcreto” [Neo-Concrete Manifesto] in 1959. A highlight of this section is the solid group of works by Lygia Clark, which heralds the desire for emancipation that materialises when abstraction meets real space and the spectator’s body. The section “Other Constructivists” is the link between the two poles, featuring the work of artists who introduced constructivist-inspired abstract art in Brazil without adhering to any particular avant-garde dogma or school. Their works play a fundamental role in this narrative, and none more so than those of Alfredo Volpi, an artist with a privileged independent position and one of the best represented in the collection. “Precedents and Parallelisms” presents a group of artists who worked with this legacy in other parts of the world, from Josef Albers and Max Bill to the Madí movement in Argentina and the Venezuelan kinetic artists. At this point, the exhibition branches out into sections that analyse the various inflections of “Informalisms”, the deconstruction of the support surface in “Counter-Supports”, the production of the 1960s and 1970s in Rio de Janeiro inspired by the concept of the “Experimental”, and the exploration of several cross-cutting themes that unite the entire show in the “Contemporary” segment. Embracing the art of today—with all the difficulties this entails in terms of territorialities and simultaneities—is a challenge that the Luís Paulo Montenegro Collection has always been eager to accept and therefore a key factor in this exhibition. In collaboration with the MACh Arquitectos studio in Belo Horizonte,



016

espectador. «Otros constructivistas» es la sección que sirve de vínculo entre los dos polos, en la que se muestra la obra de los artistas que, desde varios puntos de vista, introdujeron el arte abstracto de raíz constructivista en Brasil al margen de escuelas y dogmas vanguardistas. Su papel es fundamental en esta narrativa y, entre ellos, destaca la posición privilegiada e independiente de Alfredo Volpi, uno de los artistas mejor representados en la Colección. A su vez, en «Precedentes y paralelismos», se reúne una muestra de otros artistas que trabajan con este legado en otras partes del mundo, desde Josef Albers y Max Bill hasta el movimiento argentino Madí y los cinéticos venezolanos. A partir de aquí, la exposición se desdoba en secciones que analizan las diversas inflexiones de los «Informalismos», la deconstrucción del soporte en «Contra-soportes», la producción de las décadas de 1960 y 1970 en Río de Janeiro a partir del concepto de «Experimental», y el desarrollo de algunas cuestiones transversales a toda la muestra en la sección «Contemporáneo». Llegar hasta el arte del presente, con el desafío que supone en cuanto a

ALEXANDER CALDER

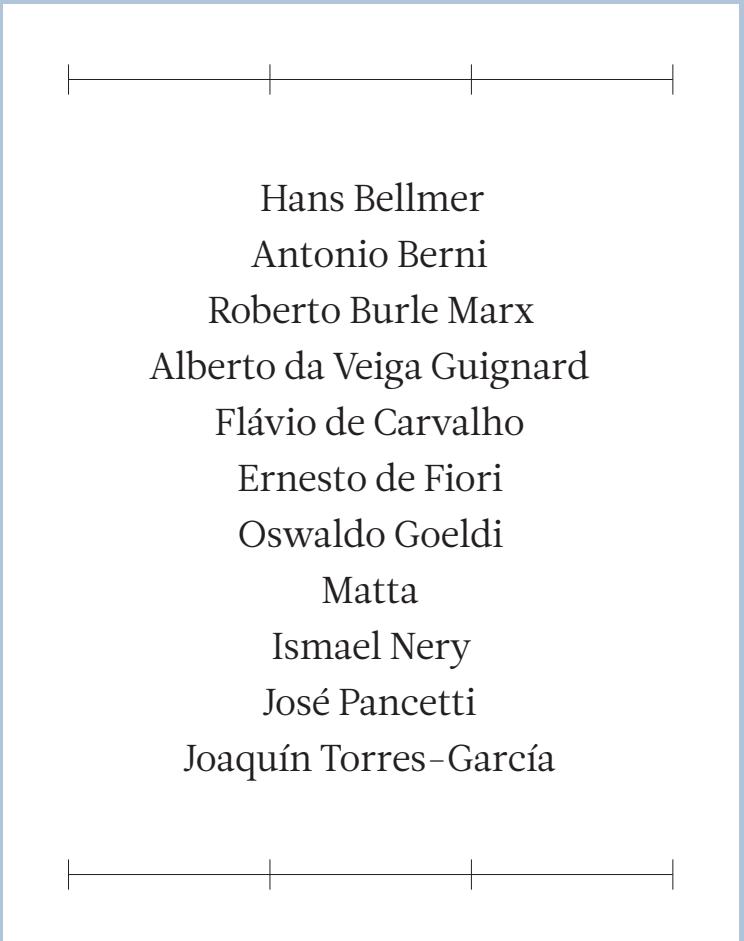
Red Mobile
[Móvil rojo], 1968
Red Mobile, 1968

territorialidades y simultaneidades, es un reto que la Colección siempre ha asumido y que desempeña un importante papel en la presente exposición. En colaboración con el estudio MACH Arquitectos, de Belo Horizonte, hemos desarrollado un diseño de montaje en el que optamos por no segregar las secciones en nichos estancos. Por el contrario, hemos querido aprovechar el sistema de paneles móviles de la Sala de Arte Santander para crear segmentos que se interrelacionan y que crean paralelismos proponeando narrativas en las que se confrontan cronologías y territorios. La idea inicial de este diseño de montaje vino de la propia manera en que Luís Paulo Montenegro organiza la Colección en su residencia, en dos grandes paredes donde las vertientes modernistas y concretas se dividen pero están siempre una frente a la otra: «Visiones de la Tierra» y «El mundo planeado». Resulta estimulante repensar la historia del arte a partir de un espectro tan amplio como el que ofrece la Colección Luís Paulo Montenegro, que se suma a un linaje distinto del coleccionismo de arte en Río de Janeiro a lo largo de los siglos XX y XXI. En este contexto, las colecciones de Raymundo Ottoni de Castro Maya, Gilberto Chateaubriand, Roberto Marinho, João Sattamini, Hecilda y Sergio Fadel, y Luís Antonio Almeida Braga constituyen ejemplos notables porque ofrecen puntos de vista importantes desde los que entender el proceso de la formación cultural de Brasil, y el papel que las artes visuales desempeñaron en este proceso. Por ser la primera exposición, y también el primer libro que se edita sobre la Colección Luís Paulo Montenegro, hemos querido hacer una selección más inclusiva y que su diversidad sea divulgada con mayor integridad, aunque con ello se establezcan relaciones más parciales entre las obras y las respectivas secciones. Esperamos que sirva de estímulo para que otros investigadores se acerquen a estas obras, y que, a partir de este vínculo, se puedan incluir en nuevas exposiciones y publicaciones. Por último, cabe mencionar que la organización del catálogo se ha establecido a partir de las diferentes secciones de la exposición, presentadas a través de breves textos. Es preciso advertir también que, por su carácter vital y generativo, una colección permite que sus relatos puedan ser siempre repensados y que no sean considerados como verdades absolutas sino como herramientas provisionales que contribuyan a la creación de un sentido crítico con el que asociar las diferentes obras, destino final y verdadero de cualquier colección de arte. ■■■

we have designed an exhibition layout that deliberately avoids segregating the sections into independent compartments. On the contrary, the Santander Art Gallery's movable panel system has allowed us to create interrelated segments that establish parallels and propose narratives in which different periods and regions come face to face. The initial idea for this design came from the way Luís Paulo Montenegro has organised his collection in his own home, on two large walls where modernist and concrete expressions are divided yet always facing each other: "Visions of Earth" and "The Planned World". It is quite stimulating to rethink art history from such a broad perspective as that offered by the Luís Paulo Montenegro Collection, which is part of a particular legacy of art collecting followed in Rio de Janeiro throughout the twentieth and twenty-first centuries. In this context, the collections of Raymundo Ottoni de Castro Maya, Gilberto Chateaubriand, Roberto Marinho, João Sattamini, Hecilda and Sergio Fadel and Luís Antonio Almeida Braga are notable examples of this approach to collecting, as they provide significant perspectives that allow us to better understand the process of cultural formation in Brazil and the role played by the visual arts in that process. Given that this exhibition—and its accompanying publication—is a first for the Luís Paulo Montenegro Collection, we wanted to present an inclusive array of works and to ensure that its diversity is accurately conveyed, even if this meant establishing more partial relationships between the featured pieces and the respective sections. We hope the show will encourage other scholars to take an interest in these works, and that as a result they will eventually be included in new exhibitions and publications. Finally, we must mention that the catalogue's organization follows that of the exhibition's different sections, which are presented by short texts. It is also important to remember that a collection is a living, growing entity and that, as such, its narratives are always open to reconsideration and should be regarded not as absolute truths but as provisional tools for developing a critical spirit with which to associate different works—the true and ultimate purpose of any art collection. ■■■



MODERNISMOS



Hans Bellmer
Antonio Berni
Roberto Burle Marx
Alberto da Veiga Guignard
Flávio de Carvalho
Ernesto de Fiori
Oswaldo Goeldi
Matta
Ismael Nery
José Pancetti
Joaquín Torres-García

MODERNISMS

Las pinturas de Joaquín Torres-García abren la exposición conjugando dos aspectos aparentemente opuestos: el constructivismo, aprendido a través del impacto de la pintura neoplástica, y el simbolismo, vertido desde varias fuentes, incluso desde las culturas precolombinas. La transformación del lenguaje universal (término usado para substituir a «europeo») en un dato exótico (término usado para substituir a «indígena») está en el origen de la propia noción de modernidad en las artes visuales. En este sentido, el paisaje de carácter surrealista de Antonio Berni adquiere un nuevo perfil si lo pensamos dentro del contexto latinoamericano en los márgenes de la Revolución industrial, donde sus objetos insólitos guardan el poder de evocar aquello que es descartable en el ámbito del trabajo. El pintor chileno Matta, de quien se muestran tres obras, es entendido como una suerte de heraldo de los nuevos tiempos de las artes, un tiempo en el que no se distingue la abstracción de la figura o los cuerpos de las máquinas. Las entonaciones de lo fantástico se metamorfosan en el siguiente grupo de obras, que recogen la percepción ultrapersonal de expresionismo de Oswaldo Goeldi filtrada a través de la experiencia amazónica, la reinvención lírica del paisaje de Alberto da Veiga Guignard, y el «regreso al orden» de José Pancetti llevado a cabo bajo la luz de los trópicos. Vislumbrar los «Modernismos» (y su núcleo gemelo, «Indigenismos») a partir de una perspectiva panamericana se antoja uno de los cometidos de la exposición. Lo que mejor define aquí a los «Modernismos» es su condición plural. **RM**

Joaquín Torres-García's paintings open the exhibition with a conjunction of two apparent opposites: constructivism, learned from the impact of neo-plasticism, and a symbolism drawn from various sources, including pre-Columbian cultures. The transformation of universal (a term used in place of "European") language into an exotic (rather than "indigenous") fact gave rise to the very notion of modernity in the visual arts. In this respect, Antonio Berni's surrealist landscape acquires new connotations if we consider it in the Latin American context on the fringes of the Industrial Revolution, where his unusual objects have the power to evoke all that is superfluous in the working world. Chilean painter Matta, represented here by three works, is a herald of the new artistic times—an era in which there were no distinctions between abstraction and figuration, or the human body and that of machines. The chants of the fantastic undergo a metamorphosis in this group of works, which reflect Oswaldo Goeldi's highly personal vision of expressionism passed through the filter of the Amazonian experience, Alberto da Veiga Guignard's lyrical reinvention of the landscape, and José Pancetti's "return to order", conducted under the bright light of the tropics. Understanding "Modernisms"—best defined here by their plurality—and its twin section, "Indigenisms", from a pan-American perspective would appear to be one of the purposes of this exhibition. **RM**



À SADE

[A Sade], 1961

Grabado

20 x 14,5 cm c/u

(8 piezas)

À SADE

[To Sade], 1961

Engraving

20 x 14.5 cm each

(8 pieces)

Establecido en Berlín tras la Primera Guerra Mundial, Hans Bellmer cursó Ingeniería en la Universidad Técnica de la ciudad. En ese periodo estudió con George Grosz y se aproximó a artistas del movimiento dadá. Entre 1924 y 1936 trabajó como tipógrafo y dibujante. A mediados de la década de 1930, con el ascenso del partido nazi, decidió, a modo de protesta, dejar de realizar cualquier tipo de trabajo que tuviera relación con el Estado. En esa época inició la creación de esculturas de muñecas compuestas por un esqueleto de madera y metal cubierto con un cuerpo realista de yeso y papel maché al que añadía, en sustitución de las articulaciones, esferas. La primera escultura de la serie, de 1933, fue titulada *Die Puppe* [La muñeca]. Las juntas modulares permiten que la muñeca pueda ser manipulada en interminables y perturbadoras configuraciones, haciendo que parezca desmembrada y monstruosa, en un intento de analizar y comprender el erotismo, el deseo y los miedos inconscientes. Como desarrollo de estos objetos, realizó una serie de fotografías de las muñecas parcialmente desmembradas en varias poses y etapas de su elaboración. Temiendo que su arte fuese considerado degenerado y por lo tanto prohibido por los nazis, se trasladó a finales de la década de 1930 a París, donde buscó refugio con los artistas surrealistas, como André Breton. En 1939, fue enviado un campo de prisioneros en el sur de Francia, donde pasó el tiempo dibujando con otros reclusos, como el pintor Max Ernst, y leyendo a Arthur Rimbaud y Charles Baudelaire. Tras la Segunda Guerra Mundial, además de esculturas, Bellmer continuó realizando grabados, fotografías y dibujos con temas relacionados con la sexualidad abyecta y el deseo prohibido, un trabajo que representa los límites de la sexualidad humana. En los grabados de la serie *À Sade* [A Sade] (1961) —desarrollada en homenaje al Marqués de Sade, escritor libertino símbolo de la libertad sexual de finales del siglo XVIII—, el artista analizaba las fragmentaciones y deformaciones del cuerpo a partir de temas extraídos de su propio libro *Anatomía de la imagen* (1957). ■■■

Hans Bellmer moved to Berlin after the First World War, where he studied Engineering at the city's Technical University. There he met George Grosz, a fellow student, and became acquainted with different followers of the Dada movement. From 1924 to 1936 he worked as a typesetter and draughtsman. When the Nazi party came to power in the mid-1930s, he protested by refusing to perform any kind of government-related work. It was then that he began to create doll sculptures made of wood and metal skeletons covered with realistic bodies of plaster and paper-mâché, to which he added balls in lieu of joints. The first sculpture in the series, which dates from 1933, was entitled *Die Puppe* [The Doll]. The modular joints allow the doll to be rearranged in an infinite variety of disturbing poses, making it resemble a monstrous, mutilated figure in an attempt to analyse and understand eroticism, desire and unconscious fears. Building on these objects, Bellmer produced a series of photographs of partially disjointed dolls in various poses and stages of completion. Fearing that his art would be labelled as degenerate and consequently banned by the Nazis, Bellmer

left for Paris in the late 1930s, where he sought refuge with André Breton and other surrealists. In 1939 he was sent to a prison camp in southern France, where he spent his time drawing with fellow inmates (one of whom was the painter Max Ernst) and reading Arthur Rimbaud and Charles Baudelaire. After the Second World War, he returned to his sculptures and continued to produce prints, photographs and drawings on themes related to heinous sex and forbidden desire, a body of work which depicts the limits of human sexuality. In the print series *À*

Sade [To Sade] (1961), a tribute to the Marquis de Sade—the late eighteenth-century libertine writer and symbol of sexual freedom—Bellmer analysed fragmentations and deformations of the human body through motifs taken from his own book, *Little Anatomy of the Physical Unconscious, or The Anatomy of the Image* (1957). ■■■

HANS BELLMER

Nacido en 1902 en Katowice (Polonia), murió en 1975 en París (Francia)

Born in 1902 in Katowice (Poland), he died in 1975 in Paris (France)





Antonio Berni inició su aprendizaje en un taller de vitrales, y más tarde asistió a clases de pintura en el Centre Català de Rosario, ciudad donde realizó su primera exposición individual en 1921. En 1925 viajó a Madrid para estudiar, y posteriormente se estableció en París, donde fue alumno de André Lhote y Othon Friesz. En este periodo entró en contacto con el surrealismo, en el campo del arte, y con el socialismo, en el de las ideas y la política. En 1930 regresó a Argentina y, en 1931, pintó un óleo sobre cartón titulado *Objetos n° 2*, en el que objetos ordinarios adquieren una importancia significativa a través de su escala monumental en relación con el espacio que ocupan y con su presentación en un espacio inusual. En 1936, ya consagrado por su participación y por los premios que obtuvo en diversos concursos artísticos en Argentina y en diferentes ciudades del mundo, Berni comenzó a impartir clases de dibujo en la Escuela Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires. En 1941 realizó diversos estudios sobre el arte americano y precolonial de algunos países del continente. En la década de 1950 expuso en París, Varsovia, Bucarest, Moscú y Praga, y fue galardonado en la Bienal Internacional de Grabado de Liublana, en Yugoslavia, y de Cracovia, en Polonia. En 1962 recibió el gran premio de grabado en la Bienal de Venecia. El trabajo de Berni se caracteriza por ser un arte comprometido con una visión política y social. Sus pinturas, ilustraciones, grabados y murales muestran temas relacionados con el ambiente popular, tanto rural como urbano, entre los que destacan los tipos y costumbres argentinos. En su obra, que nunca abandonó la figuración, se observa la influencia de la pintura europea de finales del siglo XIX y principios del XX, así como del arte mexicano y su referencia a lo monumental. Antonio Berni utilizó una técnica que consistía en mezclar la xilografía con elementos del collage, incorporando materiales y objetos encontrados. **MM**

Antonio Berni started out as an apprentice in a stained-glass workshop and later studied painting at the Catalan Centre in Rosario, the city where he held his first solo exhibition in 1921. In 1925 he travelled to Madrid to continue his studies, eventually settling in Paris, where he studied under André Lhote and Othon Friesz. In France, he was influenced by the surrealist art world and by socialism on the ideological and political front. In 1930 he returned to Argentina, where he painted the oil entitled *Objetos n° 2* [Objects No. 2] (1931), in which ordinary things acquire great significance by virtue of their monumental size in proportion to their surroundings and their presentation in an uncommon setting. In 1936, having established his reputation by winning awards in various art competitions, both in Argentina and around the world, Berni began to teach drawing at Buenos Aires' National School

of Fine Arts. In 1941 he produced a number of studies based on the pre-colonial art of several Latin American countries. In the 1950s he exhibited in Paris, Warsaw, Bucharest, Moscow and Prague and earned distinctions at the Ljubljana Biennial of Graphic Arts in Yugoslavia and the International Print Biennial in Krakow, Poland. In 1962 he won the Grand Prize for Printmaking at the Venice Biennale. Berni's work was characterised by its political and social engagement. His paintings, illustrations, prints and murals feature themes related to both rural and urban popular culture, particularly Argentine types and customs. His oeuvre, which never abandoned figuration, was clearly influenced by the European painting of the late nineteenth and early twentieth century, as well as by Mexican art and its emphasis on monumentality. His work combined woodcutting with collage elements, incorporating found objects and materials. **MM**

ANTONIO BERNI

Nacido en 1905 en Rosario (Argentina), murió en 1981 en Buenos Aires (Argentina)

Born in 1905 in Rosario (Argentina), he died in 1981 in Buenos Aires (Argentina)

**OBJETOS N° 2**

1931

Óleo sobre cartón

49 x 39 cm

OBJETOS N° 2

[Objects No. 2], 1931

Oil on cardboard

49 x 39 cm

SIN TÍTULO

1940
Óleo sobre lienzo
81,2 x 99,4 cm

UNTITLED

1940
Oil on canvas
81.2 x 99.4 cm



Roberto Burle Marx se crió en el barrio de Leme, en contacto con el paisaje natural de Río de Janeiro. En 1928 la familia se trasladó a Alemania, donde él estudió pintura y canto, y donde conoció la obra de Vincent Van Gogh, Pablo Picasso y Paul Klee, y el Jardín Botánico de Berlín. En 1929 frecuentó el taller de pintura de Elise Degner-Klemm. A su regreso a Brasil asistió a clases de pintura y arquitectura en la Escola Nacional de Belas Artes de Río de Janeiro. Sus obras pertenecen a diversos géneros y técnicas (pintura, dibujo, grabado, escultura, tapicería, cerámica y joyería), pero su trabajo más importante, conocido y con el que realizó proyectos en diversas ciudades de Brasil e internacionalmente es el paisajismo. En Río de Janeiro asistió a las clases de Mário de Andrade y de Cândido Portinari, de quien fue asistente en 1937. En este periodo sus pinturas —marcadas por tonos sobrios y representaciones de la flora brasileña— recurrían a soluciones formales relacionadas con el cubismo, en diálogo con la obra de Pablo Picasso y de Georges Braque, como se puede ver en *Sin título* (1940). Con esta obra se aproxima también a la abstracción orgánica de Jean Arp, cuyas formas fluidas resuenan en sus dibujos para proyectos paisajísticos. En la década de 1940, sus pinturas se vuelven cada vez más abstractas, con formas simplificadas, aunque sin romper con el estilo figurativo preferido en años anteriores. Burle Marx aplicó los principios de la pintura abstracta a otros campos, también a la concepción de los jardines, que se caracterizan por integrar el paisaje construido con el medio natural y con la naturaleza local. Por otro lado, su experiencia con los jardines invade el campo de la pintura y parece moldear la construcción de los lienzos. Incluso sus composiciones más formales y abstractas parecen enraizarse en cosas muy concretas, a modo de flores que nacen en un jardín. **JP**

ROBERTO BURLE MARX

Nacido en 1909 en São Paulo (Brasil), murió en 1994 en Río de Janeiro (Brasil)

Born in 1909 in São Paulo (Brazil), he died in 1994 in Rio de Janeiro (Brazil)

Roberto Burle Marx grew up in the neighbourhood of Leme, surrounded by the natural beauty of Rio de Janeiro. In 1928 his family moved to Germany, where he studied painting and voice and discovered the art of Vincent van Gogh, Pablo Picasso and Paul Klee, as well as the Berlin-Dahlem Botanical Garden. In 1929 he frequented Elise Degner-Klemm's painting studio. After returning to Brazil, he attended painting and architecture classes at Rio de Janeiro's School of Fine Arts. His oeuvre spans a wide range of genres and media (painting, drawing, printmaking, sculpture, tapestry, pottery and jewellery), but he produced his most important and best-known work, including projects for various cities in Brazil and around the world, in the field of landscape architecture. Upon his return to Rio de Janeiro, Burle Marx attended classes by Mário de Andrade and Cândido Portinari, working as the latter's assistant in 1937. During that period, his paintings—marked by understated tones and depictions of Brazilian flora—relied on formal solutions related

to cubism and the work of Picasso and Georges Braque, as is apparent in *Untitled* (1940). This piece is also close to the organic abstraction of Jean Arp, whose flowing forms resonated in Burle Marx's drawings for landscaping projects. In the 1940s his paintings became increasingly abstract and filled with simplified forms, although he did not make a clean break with his figurative style of earlier years. He also applied the principles of abstract painting to other fields, using them to design gardens characterised by the integration

of the man-made landscape with the natural environment and local nature. In turn, his experience with gardens spilt over into the field of painting and seemed to inform the construction of his canvases. Even his most formal and abstract compositions appear to stem from very concrete things, like flowers blooming in a garden. **JP**

Alberto da Veiga Guignard se trasladó con su familia a Europa en 1907. Frecuentó la Königliche Akademie der Bildenden Künste de Múnich en dos ocasiones, a finales de la década de 1910 y a comienzos de la de 1920.

Estudió también en Florencia y en París, ciudades en las que se acercó a los antiguos maestros del Renacimiento y al arte moderno. Regresó a Brasil en 1929, y en 1931 participó en el «Salón Revolucionario» organizado por el arquitecto

Lucio Costa en la Escola Nacional de Belas Artes y considerado por muchos críticos la principal exposición de arte moderno brasileño de aquel periodo, en el que también participaron Candido Portinari, Flávio de Carvalho y Tarsila do Amaral. Comenzó a dedicarse a la enseñanza y fundó, en 1943, en Río de Janeiro, el Grupo Guignard, donde fue orientador de alumnos como Iberê Camargo. En 1944, por invitación del entonces alcalde de Belo Horizonte, Juscelino Kubitschek, se mudó

a esta ciudad, donde fundó la Escola do Parque (rebautizada con su nombre en 1962), en la que se predicaba una enseñanza libre del arte basada en el dibujo con lápiz duro y en la pintura al aire libre. Guignard se dedicó en su pintura a diversos géneros, siendo la naturaleza muerta, el retrato y el paisaje sus territorios más familiares y visitados. La obra *Sin título* (1939) es un ejemplo notable de la pintura paisajística de su fase inicial. En el centro vemos una iglesia que se podría identificar como la de Outeiro da Glória, en Río de Janeiro, aunque el resto del cuadro es una fantasía, pues el lugar donde debería estar la bahía de Guanabara está ocupado por un paisaje montañoso. Se aprecia su interés por las fuentes de la imaginería popular, reflejado en los globos que remiten a los festejos de la Noche de San Juan en Brasil, y el carácter decorativo de su pintura en la representación de las fachadas. La obra *Paisagem imaginária* [Paisaje imaginario] (década de 1960) pertenece a su fase final, que se caracteriza por la representación de paisajes realizados con tintas muy diluidas y por el abandono de la perspectiva convencional, generando un efecto de suspensión de la gravedad. **RM**

Alberto da Veiga Guignard moved to Europe with his family in 1907, where he attended the Royal Academy of Fine Arts in Munich on two occasions, in the late 1910s and early 1920s. He also studied in Florence and Paris, cities where he became familiar with the old masters of the Renaissance and with modern art. In 1929 he returned to Brazil and in 1931 he participated in the “Revolutionary Salon” organised by architect Lucio Costa at the National School of Fine Arts, which is regarded by many critics as the most important exhibition of Brazilian modern art of the period, and where Candido Portinari, Flávio de Carvalho and Tarsila do Amaral also showed work. He also took up teaching and in 1943 he founded the Guignard Group in Rio de Janeiro, where Iberê Camargo and other students benefitted from his guidance. In 1944 he moved to Belo Horizonte at the invitation of Juscelino Kubitschek—the city’s mayor at the time—and founded the Escola do Parque (renamed after Guignard in 1962), a school that advocated a free style of art education based on *plein-air* painting and hard pencil drawing.

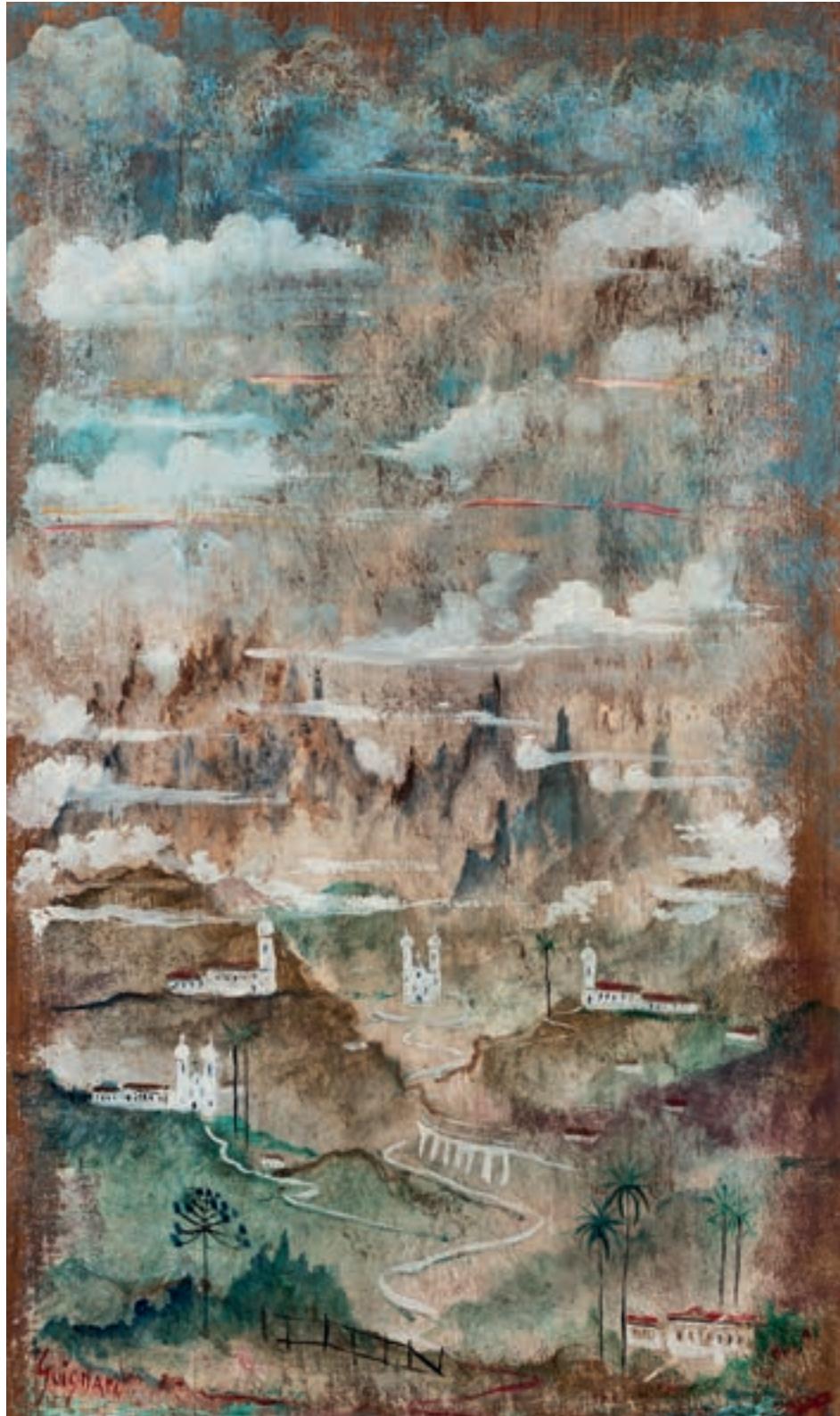
Guignard painted in a variety of genres, but still lifes, portraits and landscapes were his most familiar and frequent domains. The work *Untitled* (1939) is an outstanding example of his early landscape art. In the centre we see a church which resembles that of Outeiro da Glória, in Rio de Janeiro, but the rest of the painting is a fantasy, as the place where Guanabara Bay should be is occupied by a mountain landscape. The first thing we notice is his interest in the sources of popular

ALBERTO DA VEIGA GUIGNARD

Nacido en 1896 en Nueva Friburgo (Brasil), murió en 1962 en Belo Horizonte (Brasil)

Born in 1896 in Nova Friburgo (Brazil), he died in 1962 in Belo Horizonte (Brazil)

imagery, denoted by the balloons, which are reminiscent of traditional St. John’s Eve festivities in Brazil, and the second is the decorative quality of the representation of the building façades. *Paisagem imaginária* [Imaginary Landscape], from his final years, is characterised by landscapes depicted with very diluted pigments and a departure from the conventional perspective, giving the impression of suspended gravity. **RM**

**PAISAGEM IMAGINÁRIA**

[Paisaje imaginario], década de 1960

Óleo sobre tabla

46,7 x 28,2 cm

PAISAGEM IMAGINÁRIA

[Imaginary Landscape], 1960s

Oil on board

46.7 x 28.2 cm

SIN TÍTULO

1939
Óleo sobre tabla
54,5 x 79,8 cm

UNTITLED

1939
Oil on board
54.5 x 79.8 cm





Nacido en el seno de una familia adinerada, Flávio de Carvalho se marchó a Francia en 1911. De allí fue a Inglaterra, donde concluyó su formación escolar. En 1918, en Newcastle, simultaneó los estudios de Ingeniería en la Universidad de Durham y de Artes Plásticas en el curso nocturno de la King Edward VII School of Fine Arts. Finalmente, en 1922 se instaló en São Paulo. Allí ejerció de proyecto en estudios de arquitectura e ingeniería pero en seguida pasó a presentar sus propios proyectos en concursos de arquitectura como el de la Universidad de Minas Gerais, en Belo Horizonte, el de la embajada argentina en Río de Janeiro, y el del Palacio del Congreso en São Paulo. Durante aquella época también escribió ensayos y pronunció conferencias sobre las vanguardias y las novedades de la vida moderna. En 1931 participó en el 38º Salão de la Escola Nacional de Belas Artes de Río de Janeiro, organizado por el arquitecto Lucio Costa. La muestra, conocida como «Salón Revolucionario», constituyó un hito del arte brasileño en cuyo contexto la vanguardia pasó a formar parte de las instituciones de mayor prestigio. Ese mismo año realizó su *Experiência n.º 2* [Experiencia n.º 2], *performance* en la que desfila en sentido contrario en la procesión de Corpus Christi, ignorando y chocando con los religiosos. Acabó amenazado y salvado por la policía. En 1932 fundó, junto con otros artistas, el Clube dos Artistas Modernos [Club de los Artistas Modernos], en el que se promovían exposiciones, fiestas y obras de teatro que animaban el pensamiento de vanguardia. Por todo ello, Luiz Camillo Osório considera a De Carvalho como el «vanguardista más auténtico que ha existido en Brasil». Sus dibujos y pinturas articulan el vocabulario formal del *art nouveau* con una gestualidad y colorido de corte expresionista. Pinturas como *Sin título* (1949), reflejan las inquietudes del artista. Trata el erotismo psicoanalítico a través de un colorido expansivo y pinceladas gestuales, en cuanto que el sueño es representado con una sensualidad plena, no reprimida ni por la moralidad convencional ni por el decoro. **TM**

Born into a well-to-do Brazilian family, Flávio de Carvalho moved to France in 1911 and then on to England, where he completed his schooling. In 1918 he started studying Engineering at Durham University, near Newcastle, and took evening visual arts classes at the King Edward VII School of Fine Arts. In 1922 he returned to Brazil and settled in São Paulo. After a period working as a project designer for architecture and engineering studios, he went on to present his own projects for architecture competitions, such as those organised for the University of Minas Gerais in Belo Horizonte, the Argentine Embassy in Rio de Janeiro, and the Conference Centre in São Paulo. During this period, he also wrote essays and gave lectures on the avant-garde movements and the novelties of modern life. In 1931, De Carvalho took part in the 38th Salon of Rio de Janeiro's National School of Fine Arts, organised by the architect Lucio Costa. Dubbed the “Revolutionary Salon”, the show was a milestone

in Brazilian art and marked the coming-of-age of the avant-garde in this country, which soon began to enter the halls of Brazil's most prestigious institutions. That same year, De Carvalho produced his *Experiência n.º 2* [Experience No. 2], a performance in which he walked against the flow of a Corpus Christi procession, ignoring and bumping into the religious participants. Threatened by the crowd, he had to be rescued by the police. In 1932, De Carvalho and a group of like-minded artists founded the Clube dos Artistas Modernos [Modern Artists Club], which promoted exhibitions, festivals and plays that encouraged avant-garde thinking. It is in view of this trajectory that Luiz Camillo Osório described De Carvalho as the “most authentic avant-garde artist Brazil has ever known”. His drawings and paintings combined the formal vocabulary of *art nouveau* with expressionistic gestures and bright colours. Paintings like *Untitled* (1949) reflect the artist's preoccupations as he explored psychoanalytical eroticism through an expansive palette and gestural brush strokes, representing dreams with an exuberant sensuality that neither conventional morality nor decorum were able to repress. **TM**

FLÁVIO DE CARVALHO

Nacido en 1899 en Amparo de Barra Mansa (Brasil),
murió en 1973 en Valinhos (Brasil)

Born in 1899 in Amparo de Barra Mansa (Brazil),
he died in 1973 in Valinhos (Brazil)

SIN TÍTULO

1949
Óleo sobre lienzo
60 x 73 cm

UNTITLED

1949
Oil on canvas
60 x 73 cm





SIN TÍTULO

1940
Óleo sobre lienzo
120 x 99,8 cm

UNTITLED

1940
Oil on canvas
120 x 99.8 cm

En 1904, Ernesto de Fiori, hijo de un italiano y de una austriaca, se trasladó a Múnich para estudiar en la Akademie der Bildenden Künste, donde estudió dibujo con Gabriel von Hackl. En 1905, a su regreso a Roma, estableció contacto con artistas de habla alemana, como Hermann Haller, Karl Hofer y Otto Greiner, a través de los que se acercó a postulados formales más modernos derivados de las primeras vanguardias de los siglos XIX y XX. En 1908 su pintura se ve influenciada por la obra del artista suizo Ferdinand Hodler. En 1911, tras el impacto que le supuso conocer la obra de Paul Cézanne, De Fiori se planteó abandonar la pintura. En la misma época, empieza a modelar. Con el estallido de la Primera Guerra Mundial se alistó en el bando alemán hasta 1917, cuando se mudó a Zúrich huyendo de los horrores del conflicto. En Suiza encontró un animado debate estético sobre la modernidad. De Fiori se mostró crítico con el dadaísmo suizo, que asociaba con el nihilismo. Contra este movimiento, propuso un arte moderno contemplativo a partir de Cézanne y Edgar Degas. Desde 1921 residió en Berlín y, por lo tanto, fue testigo del ascenso de Hitler al poder en 1933. Debido a la represión del ambiente creativo, decidió trasladarse a Brasil en 1936, antes de que los nazis confiscasen todas las obras de arte de los museos alemanes. En São Paulo se dedicó a la pintura, la escultura, el dibujo y la caricatura. Su obra combina temas y elementos más tradicionales con un colorido y un tratamiento formal simples y líricos. Pinta escenas intimistas, como *Sin título* (1940), con pinzeladas gestuales contenidas que recrean, a través de colores poco convencionales, un tratamiento no naturalista de la relación entre las figuras. Crítico con la monumentalidad presuntuosa de la Alemania de la época, su obra refleja la fragilidad de las imágenes para evitar una retórica triunfalista. ■

In 1904 Ernesto de Fiori, the son of an Italian and an Austrian, moved to Munich to study drawing under Gabriel von Hackl at the Academy of Fine Arts. A year later he returned to Rome, where he met German-speaking artists like Hermann Haller, Karl Hofer and Otto Greiner, who introduced him to the modern formal postulates stemming from the early avant-garde movements of the nineteenth and twentieth centuries. In 1908 he discovered the work of the Swiss artist Ferdinand Hodler, which became an important influence for De Fiori. In 1911, greatly impacted by his discovery of Paul Cézanne's work, De Fiori considered abandoning painting. He took up modelling and, at the outbreak of the First World War, he enlisted and fought with the German side until 1917, when he fled to Zurich to escape the horrors of the conflict. In Switzerland, De Fiori participated in the rich aesthetic debate about modernity. Critical of Swiss dadaism, which he associated with nihilism, he proposed a more contemplative form of modern art rooted in the work of Cézanne and Edgar Degas. In 1921 he moved to Berlin, where he witnessed Hitler's rise to power in 1933. The Nazis' repression of creativity prompted him to move to Brazil in 1936, before all artworks were confiscated from German museums. In São Paulo he devoted himself to painting, sculpture, drawing and caricature, combining traditional themes and elements with a simple, lyrical treatment of both colour and form. He painted intimate scenes, like *Untitled* (1940),

with restrained gestural brush strokes which—by means of their unconventional colours—recreate a non-naturalistic treatment of the relationship between the different figures. Critical of the presumptuous monumentality of the Germany of his day, De Fiori's images reflect a fragility that deliberately eschews the triumphalist rhetoric. ■

ERNESTO DE FIORI

Nacido en 1884 en Roma (Italia), murió en 1945 en São Paulo (Brasil)

Born in 1884 in Rome (Italy), he died in 1945 in São Paulo (Brazil)

Hijo del científico Emílio Goeldi, al poco de nacer él la familia se mudó a Belém, en el estado de Pará, donde permanecieron hasta 1901, cuando se trasladaron a Suiza. Oswaldo Goeldi comenzó a formarse como artista en 1917, en la École des Arts et Métiers de Ginebra, años en los que se vió influenciado por Alfred Kubin y Max Klinger. A su regreso a Brasil, en 1919, inició su vida profesional como ilustrador. En un primer momento, Goeldi trabajó como dibujante y litógrafo, ilustrando libros de autores como Raul Bopp, Cassiano Ricardo, Maria Pacheco e Chaves, Jorge Amado, Graça Aranha, Gustavo Corção, Jacy G. Ricardo y Fiódor Dostoevski. Colaboró también en periódicos como *O Malho*, *Clima* y *A Manhã*. Hasta 1923 Goeldi no pasó a dedicarse al xilograbado, técnica que lo consagró como artista. Según el crítico de arte Rodrigo Naves, Goeldi buscaba en esta técnica la «resistencia que la madera opone al simple dibujo, y que él logra desenredar admirablemente, no mediante la sublimación de su presencia debido a un desbaste excesivo que la anulase, sino limitándose a abrir unos pocos surcos en su superficie»*. En la década de 1930, el artista simplificó sus procedimientos aprovechando las vetas de la madera y alejándose de la influencia formal y temática de Kubin y del expresionismo alemán. Volvió a la realidad y buscó el fuerte contraste de los paisajes nocturnos. A partir de 1932, incorporó el color a su repertorio, que adquirió complejidad unos años después, hacia mediados de la década. En *Abandono* (1937) y *Chuva* [Lluvia] (ca. 1957), el color rojo funciona como contrapunto a la oscuridad del grabado. Goeldi fue profesor de artistas como Antonio Dias y Gilvan Samico, y ejerció una gran influencia en la obra de Lygia Pape, que le dedicó su película *O Guarda-Chuva Vermelho* [El paraguas rojo] (1971). ■■■

The son of scientist Emílio Goeldi, Oswaldo Goeldi moved with his family to Belém, in the state of Pará, soon after he was born. In 1901 the Goeldi family relocated to Switzerland, where he started his training in 1917 at the School of Arts and Crafts in Geneva and was influenced by Alfred Kubin and Max Klinger. On his return to Brazil in 1919, Goeldi embarked on a career as an illustrator. Initially, he worked as a draughtsman and lithographer, illustrating books for authors like Raul Bopp, Cassiano Ricardo, Maria Pacheco e Chaves, Jorge Amado, Graça Aranha, Gustavo Corção, Jacy G. Ricardo and Fyodor Dostoyevsky. He also contributed to newspapers like *O Malho*, *Clima* and *A Manhã*. It was not until 1923 that Goeldi started working with woodcuts, the technique that would establish his fame as an artist. According to the art critic Rodrigo Naves, wood engraving provided Goeldi with the “resistance of wood compared to the simple drawing,

which he succeeded in unravelling admirably, not by sublimating its presence through excessive planning, to the point of obliterating it, but by limiting himself to carving a few grooves on the surface”*. In the 1930s Goeldi simplified his technique by making use of the grains in the wood as he distanced himself from the formal and thematic influence of Kubin and German expressionism. He thus returned to reality, seeking the stark contrast of nocturnal landscapes. In 1932 he started introducing colour into his repertoire, which by the mid-1930s had acquired greater complexity. In *Abandono* [Abandonment] (1937) and *Chuva* [Rain] (c. 1957), the colour red provides a counterpoint to the darkness in the engraving. Goeldi taught artists like Antonio Dias and Gilvan Samico, and he also had a powerful influence on the work of Lygia Pape, who dedicated her film *O Guarda-Chuva Vermelho* [The Red Umbrella] (1971) to him. ■■■

OSWALDO GOELDI

Nació en 1895 en Río de Janeiro (Brasil),
donde murió en 1961

Born in 1895 in Rio de Janeiro (Brazil),
where he died in 1961



Rodrigo Naves, *Goeldi*,
São Paulo, Cosac Naify, 1999,
p. 21.

ABANDONO

1937

Xilografía sobre papel de arroz

20 x 24,5 cm

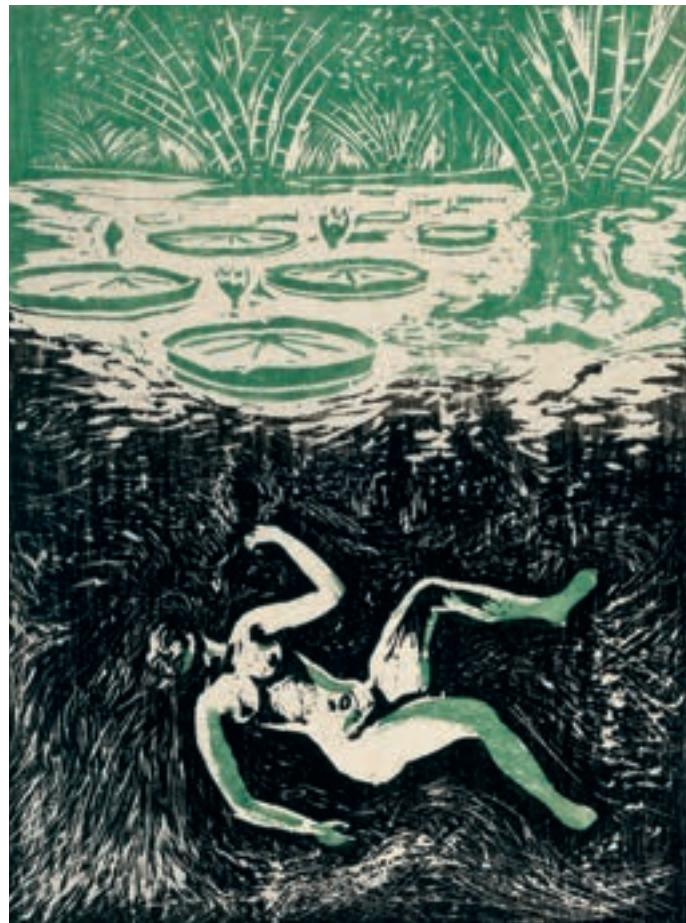
ABANDONO

[Abandonment], 1937

Woodcut on rice paper

20 x 24.5 cm





UIARA

[Iara], 1937
Xilografía sobre papel de arroz
29 x 21,5 cm

UIARA

1937
Woodcut on rice paper
29 x 21.5 cm



ANIMAIS NADANDO

[Animales nadando], 1937
Xilografía sobre papel de arroz
29 x 22,5 cm

ANIMAIS NADANDO

[Animals Swimming], 1937
Woodcut on rice paper
29 x 22.5 cm

GUARÁS

[Ibis], ca. 1945
Xilogravura sobre papel de arroz
21,5 x 27,5 cm

**PERIGOS DO MAR**

[Peligros del mar], ca. 1955
Xilogravura sobre papel de arroz
21,5 x 28 cm

**CHUVA**

[Lluvia], ca. 1957
Xilogravura sobre papel de arroz
23 x 31 cm



SIN TÍTULO

ca. 1948
Óleo sobre lienzo
92,5 x 118,5 cm

UNTITLED

c. 1948
Oil on canvas
92.5 x 118.5 cm



Tras concluir sus estudios en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Católica de Chile, Matta viajó a Europa en 1934. Durante su estancia trabajó en París como asistente del arquitecto Le Corbusier; en Madrid con el poeta y dramaturgo Federico García Lorca, y en Londres con el fundador de la Bauhaus, Walter Gropius. De vuelta a París estuvo en contacto con los surrealistas Salvador Dalí, Joan Miró, Max Ernst, André Masson y André Breton, se integró en el movimiento y participó en la *Exposition Internationale du Surrealisme*, en 1938. Con el inicio de la Segunda Guerra Mundial se trasladó a Nueva York, donde participó en el debate sobre la expresión del inconsciente con jóvenes pintores americanos como Robert Motherwell y Arshile Gorky, quienes configurarían el expresionismo abstracto. El artista regresó a Chile entre 1970 y 1972, por invitación del presidente socialista Salvador Allende, para trabajar en el mural *El primer gol del pueblo chileno*. Con el golpe de Estado de 1973 se trasladó definitivamente a Italia. A lo largo de su carrera artística, Matta realizó sobre todo dibujos, pinturas y murales, aunque se dedicó también al grabado en metal y al dibujo para tapices en los últimos años de su vida. En sus primeras obras se reflejaban sus preocupaciones metafísicas y sus referencias religiosas. Se puede entender su pintura como una reflexión sobre la disposición de las figuras en el plano pictórico, creando intrincadas relaciones entre figura y fondo, y como un acercamiento de su comprensión del espacio del paisaje a narrativas oníricas, como se ve en las obras sobre papel *Marjory* (1937) y *Sin título* (1940). La dimensión social y política estuvo constantemente presente en sus trabajos, algunos de los cuales denomina «morfologías sociales». Tras la Segunda Guerra Mundial reprodujo imágenes grotescas de pequeños seres híbridos entre el hombre y la máquina, como en la pintura *Sin título* (ca. 1948). Matta, que complementaba con frecuencia una estética de la abstracción pura con elementos figurativos, es uno de los principales representantes del automatismo en la pintura. ■■■

After finishing his studies at Chile's Catholic University School of Architecture, Matta travelled to Europe in 1934. In Paris he worked as an assistant to Le Corbusier, in Madrid with the poet and playwright Federico García Lorca, and in London with the founder of the Bauhaus, Walter Gropius. Back in Paris, he became acquainted with the surrealists Salvador Dalí, Joan Miró, Max Ernst, André Masson and André Breton, soon joining the movement and participating in the 1938 *Exposition Internationale du Surrealisme*. With the onset of the Second World War, Matta moved to New York, where he took part in the debate on the expression of the unconscious with young American painters like Robert Motherwell and Arshile Gorky, future exponents of abstract expressionism. Invited by Chile's socialist president, Salvador Allende, he returned to his home country between 1970 and 1972, where he worked on the mural *El primer gol del pueblo chileno* [The First Goal of the Chilean People]. After the 1973 military coup, he returned to Italy for good. Over the course of his artistic career, Matta primarily produced drawings, paintings and murals, though he also experimented with metal etching and tapestry design during the final years of his life. His early work reflected his metaphysical preoccupations and religious preferences. Matta's painting can be understood as a reflection on the arrangement of figures in the picture plane—weaving intricate relationships between figure and ground—and as a progression from his comprehension of the landscape to oneiric narratives—as illustrated by the works *Marjory* (1937) and *Untitled* (1940). The social and political dimension was omnipresent in his works, some of which he called “social morphologies”. After the Second World War, he produced grotesque images of small hybrid creatures, part man and part machine, as can be seen in the painting *Untitled* (c. 1948). Matta, who often combined a purely abstract aesthetic with figurative elements, was one of the foremost representatives of pictorial automatism. ■■■

MATTA

Nacido en 1911 en Santiago de Chile (Chile), murió en 2002 en Civitavecchia (Italia)

Born in 1911 in Santiago (Chile), he died in 2002 in Civitavecchia (Italy)

SIN TÍTULO

1940

Lápiz de color, grafito
y crayón sobre papel
31,5 x 46,5 cm

UNTITLED

1940

Coloured pencil, graphite
and crayon on paper
31,5 x 46,5 cm



**MARJORY**

1937

Gouache sobre papel

32,5 x 50 cm

MARJORY

1937

Gouache on paper

32.5 x 50 cm

smael Nery inició su formación en la Escola Nacional de Belas Artes de Río de Janeiro. En 1920 frecuentó la Académie Julian de París y viajó por Italia y Oriente Medio, en una época en la que tuvo su primer contacto continuo con la pintura moderna y en la que se vio influenciado por la estilización cubista y la luz expresionista. A su regreso a Río de Janeiro, en 1921, empezó a trabajar como dibujante. Un año más tarde contrajo matrimonio con la escritora Adalgisa Nery, que se convirtió en motivo frecuente de sus obras. Sus pinturas son retratos de figuras humanas alargadas vistas de cerca, muy contrastadas, como en *Sin título* (ca. 1927). La casa familiar era un punto de encuentro del modernismo de Río de Janeiro, donde se reunían Mário Pedrosa, Antonio Bento, Murilo Mendes y Alberto da Veiga Guignard. A sus invitados, el artista les presentaba lo que él denominaba «esencialismo», un idealismo católico que pretendía conciliar pares opuestos, como masculino y femenino, sagrado y profano, el yo y el otro, en una síntesis universalista. Cuando regresó a París en 1927, la doctrina del intelectualismo le acercó al surrealismo. El artista se relacionó con André Breton y Marc Chagall, y desarrolló trabajos como *Sin título* (ca. 1929), en los que la experiencia erótica está representada simultáneamente como física y espiritual. Sus obras se simplifican y se vuelven más fantásticas en lo que constituyen alegorías de una biografía psicologizada y compleja. En la década de 1930 le diagnosticaron tuberculosis y su producción artística se redujo. Falleció en 1934. Poco de lo que pintó fue visto en vida. El artista solo organizó dos exposiciones individuales, la primera en 1928, en Belém, y la última al año siguiente, en Río de Janeiro. Su reducida obra ha sobrevivido en el tiempo gracias al esfuerzo de su amigo el poeta Murilo Mendes. El público conoció mejor su obra en la década de 1960 a raíz de que fuera mostrada en la 8^a Bienal de São Paulo, en 1965. **TM**

ISMAEL NERY

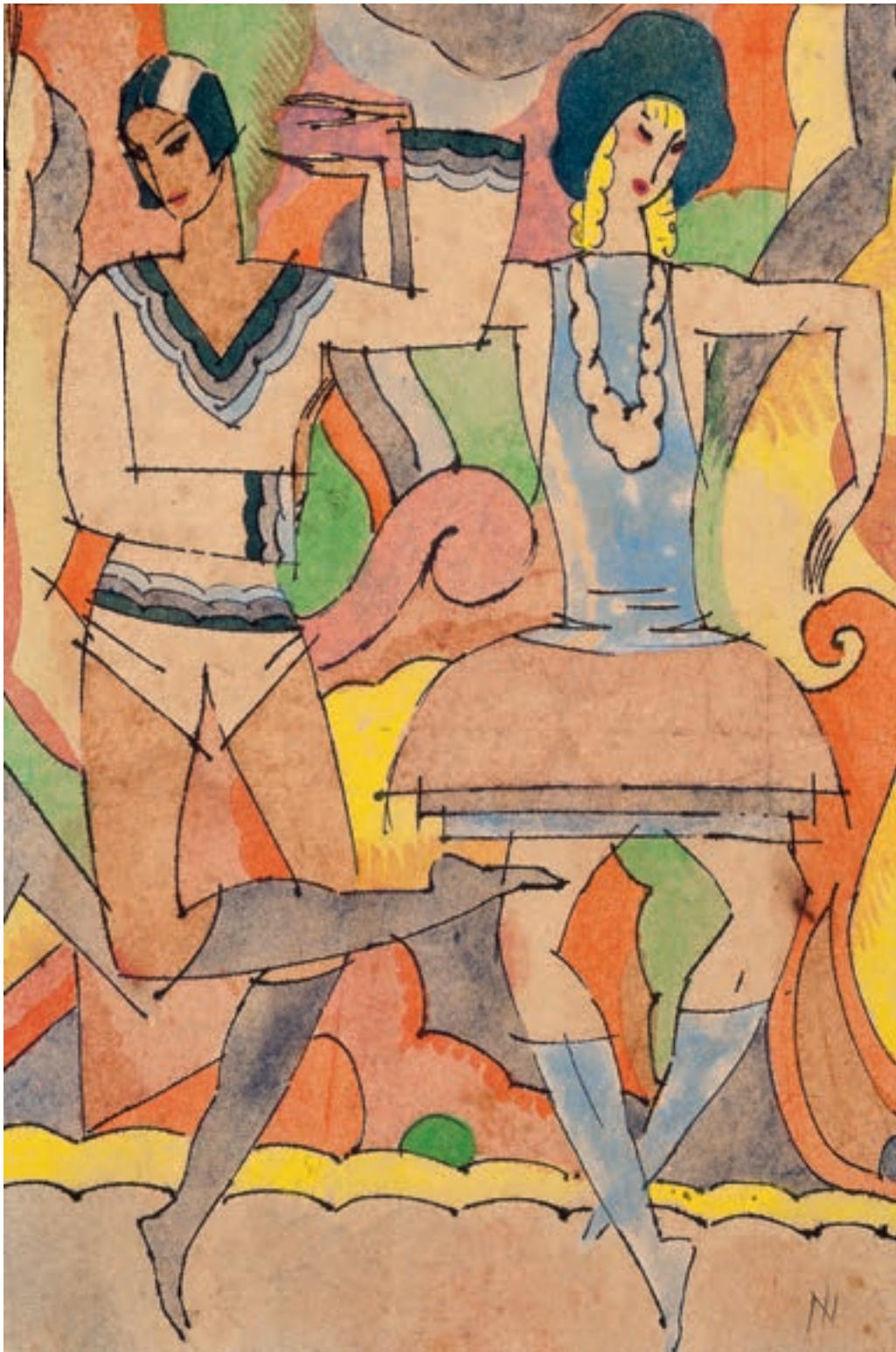
Nacido en 1900 en Belém (Brasil),
murió en 1934 en Río de Janeiro (Brasil)

Born in 1900 in Belém (Brazil),
he died in 1934 in Rio de Janeiro (Brazil)

smael Nery started his artistic education at Rio de Janeiro's National School of Fine Arts. In 1920 he frequented the Julian Academy in Paris and travelled through Italy and the Middle East. It was at this time that he had his first steady exposure to modern painting. Influenced by cubist stylisation and expressionist light, on returning to Rio de Janeiro in 1921 he began to work as a draughtsman. One year later he married the writer Adalgisa

Nery, who became a frequent subject of his work. His paintings were mainly portraits, with elongated figures seen up close in high contrast, as is the case in *Untitled* (c. 1927). The Nery's home at Rio de Janeiro was a gathering place for modernist artists frequented by the likes of Mário Pedrosa, Antonio Bento, Murilo Mendes and Alberto da Veiga Guignard. There, Nery introduced his guests to what he called "essentialism", a Catholic ideology that aimed to reconcile opposites—male and female, sacred and profane, the

self and the other—in a universal synthesis. When he returned to Paris in 1927, he was attracted to surrealism. In France, he frequented André Breton and Marc Chagall and produced works like *Untitled* (c. 1929), in which the erotic experience is represented as simultaneously physical and spiritual. His works became simpler and more fantastic: essentially allegories of a complex, psychologised biography. In the 1930s, Nery was diagnosed with tuberculosis and his artistic production began to wane. He passed away in 1934. Few of his paintings were publically shown during his lifetime, as he only held two solo shows: one in 1928 in Belém and the second one in 1929 in Rio de Janeiro. However, his small body of work survived through the years thanks to the efforts of his friend, the poet Murilo Mendes, and the public had the opportunity to become better acquainted with Nery's art when his work was exhibited at the 8th São Paulo Biennial in 1965. **TM**

**SIN TÍTULO**

Década de 1920

Gouache y tinta china sobre papel

20,5 x 13,5 cm

UNTITLED

1920s

Gouache and India ink on paper

20.5 x 13.5 cm



SIN TÍTULO

ca. 1928

Gouache sobre papel

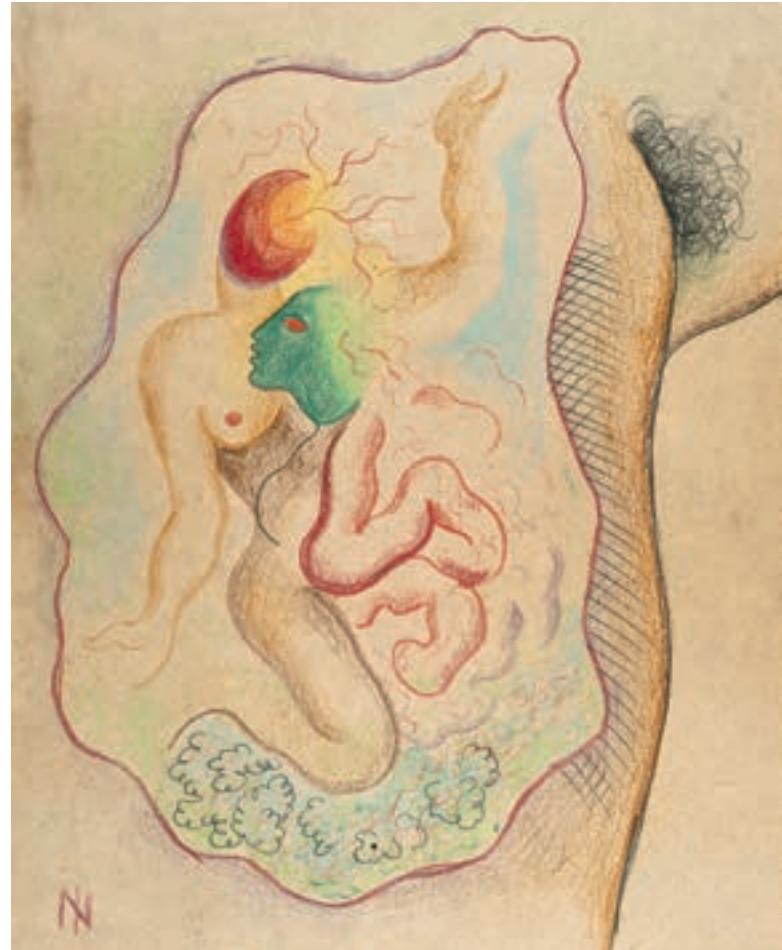
18,5 x 15 cm

UNTITLED

c. 1928

Gouache on paper

18,5 x 15 cm



SIN TÍTULO

ca. 1929

Lápiz de color y grafito sobre papel

24,5 x 20,5 cm

UNTITLED

c. 1929

Coloured pencil and graphite on paper

24,5 x 20,5 cm



SIN TÍTULO

ca. 1927
Óleo sobre lienzo
71,5 x 37,3 cm

UNTITLED

c. 1927
Oil on canvas
71.5 x 37.3 cm

José Pancetti nació en una familia de inmigrantes italianos proletarios. A los once años de edad su familia le envió a Italia con un tío. Con el final de la Primera Guerra Mundial, Pancetti se embarcó en un navío de la marina mercante italiana. Después de un año regresó a Brasil, donde ejerció diferentes profesiones y donde estableció su primer contacto con la pintura como asistente del pintor y decorador Adolfo Fonzari. En 1922 se embarcó como grumete en la Armada brasileña y, por diversión, empezó a pintar. En 1933, ingresó en el Núcleo Bernardelli de la mano del pintor Giuseppe Gargaglione y de Paulo Mazzucchelli. Allí se inició en el lenguaje moderno y discutió de pintura de manera más profunda con otros artistas como Edson Motta y Milton Dacosta. Recibió orientaciones, sobre todo, del profesor Bruno Lechowski. En 1934 viajó a Europa con la Armada y conoció de cerca el arte moderno. Pintó marinias, retratos, paisajes, autorretratos y bodegones. Mostraba la influencia de la estructura cubista y de la composición no naturalista de Henri Matisse, Paul Cézanne, Paul Gauguin y Vincent Van Gogh. En 1941 recibió el premio Viaje al Extranjero del Salão Nacional de Belas Artes, pero no se marchó a Estados Unidos debido a su delicado estado de salud. Estando en tratamiento, pintó el lienzo *Sin título* (ca. 1944). El artista no se llegó a recuperar totalmente y se retiró de la Armada en 1946. A partir de ese momento se dedicó por completo a la pintura y ese mismo año realizó su primera exposición individual, en la que mostró los paisajes geométricos que había pintado en Itanhaém. En 1950 se trasladó a Salvador de Bahía. En busca de una manera más libre de representar la realidad, su estilo se volvió cada vez más sintético y económico. El cambio más significativo que se dio en su pintura fue en el color, más vibrante y plano, como se ve en *Sin título* (1952). Esta simplificación le lleva a la abstracción de sus últimos lienzos. El artista murió de tuberculosis en 1958. **TM**



JOSÉ PANCETTI

Nacido en 1902 en Campinas (Brasil),
murió en 1958 en Río de Janeiro (Brasil)

Born in 1902 in Campinas (Brazil),
he died in 1958 in Rio de Janeiro (Brazil)



Born into a family of working-class Italian immigrants, José Pancetti was sent to live with an uncle in Italy at the age of eleven. At the end of the First World War he enrolled in the Italian merchant navy and a year later he returned to Brazil, where he practised different trades and had his first contact with painting as assistant to the painter and decorator Adolfo Fonzari. In 1922 he joined the Brazilian Navy as a cabin boy and started painting while at sea as a pastime. Encouraged by artists Giuseppe Gargaglione and Paulo Mazzucchelli, in 1933 he started his studies at the Núcleo Bernardelli Painting School, where he was introduced to modern artistic language by Bruno Lechowski and was able to discuss painting with artists like Edson Motta and Milton Dacosta. In 1934 he travelled to Europe with the Brazilian Navy, where he was able to discover modern art first hand. Initially, he painted seascapes, portraits, landscapes, self-portraits and still lifes, all of which showed the influence of the cubist structure and a non-naturalistic composition reminiscent of Henri Matisse, Paul Cézanne, Paul Gauguin and Vincent van Gogh. In 1941 he was awarded the Prize to Travel Abroad at the National Salon of Fine Arts, which he planned to use to travel to the United States. However, due to ill health, he was unable to travel—it was while undergoing treatment that he painted the canvas *Untitled* (c. 1944). Pancetti never fully recovered from his illness. After retiring from the Navy in 1946, he devoted himself entirely to painting. He held his first solo show that same year, where he exhibited geometric landscapes painted in the Brazilian town of Itanhaém. In 1950 he moved to Salvador de Bahia, where, in search of a freer way of depicting reality, he adopted an increasingly synthetic, economical style. The most significant change in his painting was the palette, which became more vibrant and flatter, as can be seen in *Untitled* (1952). This simplification led him to abstraction in his last canvases, before he died of tuberculosis in 1958. **TM**

SIN TÍTULO

1952
Óleo sobre lienzo
38 x 45,5 cm

UNTITLED

1952
Oil on canvas
38 x 45.5 cm



SIN TÍTULO

ca. 1944
Óleo sobre lienzo
50 x 54 cm

UNTITLED

c. 1944
Oil on canvas
50 x 54 cm



En 1891, Joaquín Torres-García se trasladó con su familia a Mataró (España), donde inició su formación en pintura en la Escuela de Artes y Oficios. Al año siguiente se marchó a Barcelona, y estudió en las academias de la ciudad. A mediados de la década de 1890 se relacionó con los grupos de artistas e intelectuales católicos catalanes, que pretendían reconstruir el universalismo humanista mediterráneo. Profundizó en el estudio de la filosofía y de la literatura de la Antigüedad y se adhirió al Noucentisme, grupo clasicista influido por el intelectual Eugenio d'Ors. En este espíritu, pintó los frescos del Salón de Sant Jordi en el Palau de la Generalitat de Barcelona, entre 1912 y 1918. A través de su compatriota Rafael Barradas, durante la Primera Guerra Mundial se acercó a los lenguajes de las vanguardias. En obras de 1917 yuxtaponía fragmentos simplificados de la vida urbana en pequeños rectángulos que dividían el lienzo. En esa misma época empezó a construir juguetes. Junto con artistas como Barradas y Joan Miró fundó la Agrupación Courbet en 1918, y en 1920 se adhirió al cubismo. En 1928 conoció a Piet Mondrian y a Theo van Doesburg y se sintió atraído por la claridad estructural de la pintura neoplástica, aunque no creyó necesario abandonar la simbología figurativa. Torres-García se centraba en la composición de una retícula estructural que dividía la superficie y separaba los símbolos simplificados en diferentes nichos. Sus figuras se relacionan por yuxtaposición y superposición. El elemento «constructivo» que caracteriza su obra se refleja en *Pintura constructiva* (1932) por medio de una arquitectura reticular en la que las figuras representan las cualidades esenciales de lo natural, lo humano y lo espiritual. Así, Torres-García opone su universalismo constructivo al utilitarismo de artistas como Naum Gabo y Antoine Pevsner. Su proyecto artístico e intelectual consolidó un humanismo sudamericano opuesto a la racionalidad calculadora y materialista atribuida al norte de Europa. En 1934 regresó a Uruguay, donde creó, al año siguiente, una asociación de artistas constructivistas uruguayos, chilenos y argentinos que buscaba una síntesis entre tradición y vanguardia que reforzaría el carácter universal de la cultura sudamericana. El artista trabajó también sobre piedra, ligando su obra a los lenguajes visuales precolombinos. **TM**

JOAQUÍN TORRES-GARCÍA

Nació en 1874 en Montevideo (Uruguay),
donde murió en 1949

Born in 1874 in Montevideo (Uruguay),
where he died in 1949

In 1891, Joaquín Torres-García moved with his family to Mataró, Spain, where he studied painting at the School of Arts and Crafts. The following year he moved to Barcelona and continued his studies at different academies. In the mid-1890s he became close to a group of Catholic Catalan artists and intellectuals who craved to rebuild Mediterranean humanist universalism. As a result, he threw himself into the study of the philosophy and literature of antiquity, joining the *noucentistes*, a classicist group influenced by the prominent intellectual Eugenio d'Ors. In that same spirit, he painted the frescoes for the Sant Jordi Hall at Barcelona's Palace of the Generalitat between 1912 and 1918. During the First World War, his compatriot Rafael Barradas introduced him to the languages of the avant-garde. As a result, in 1917 he started juxtaposing simplified fragments of city life in small rectangles that divided the canvas. Around the same time, he also began making toys. In 1918 he co-founded the Courbet Group with Barradas and Joan Miró, among other artists, and in 1920 he embraced cubism. He met both Piet Mondrian and Theo van Doesburg in 1928. However, although he was attracted to the structural clarity of neo-plasticist painting, he did not abandon figurative symbolism. Torres-García focused on composing a structural grid that divided the picture plane and separated simplified symbols into different compartments, associating different figures by means of juxtaposition and superimposition. The "constructive" element that characterises his work can be seen in *Pintura constructiva* [Constructive Painting] (1932), a grid structure where the figures represent the basic qualities of the natural, the

human and the spiritual. Thus, Torres-García contrasted his constructive universalism with the utilitarianism of artists like Naum Gabo and Antoine Pevsner. Torres-García's artistic and intellectual project consolidated a form of South American humanism, as opposed to the calculating, materialistic rationalism associated to northern Europe. In 1934 he returned to Uruguay and the following year he founded an association with Uruguayan, Chilean and Argentine constructivist artists who sought a marriage of tradition and avant-garde that would reinforce the universal quality of South American culture. Thus, it is not surprising that Torres-García also worked on stone, associating his work with pre-Columbian visual languages. **TM**

**PINTURA CONSTRUCTIVA**

1932

Óleo sobre lienzo

73 x 61 cm

PINTURA CONSTRUCTIVA

[Constructive Painting], 1932

Oil on canvas

73 x 61 cm

**CONSTRUCTIVO
SIMÉTRICO CON ESTRELLA**

1931

Óleo sobre tabla

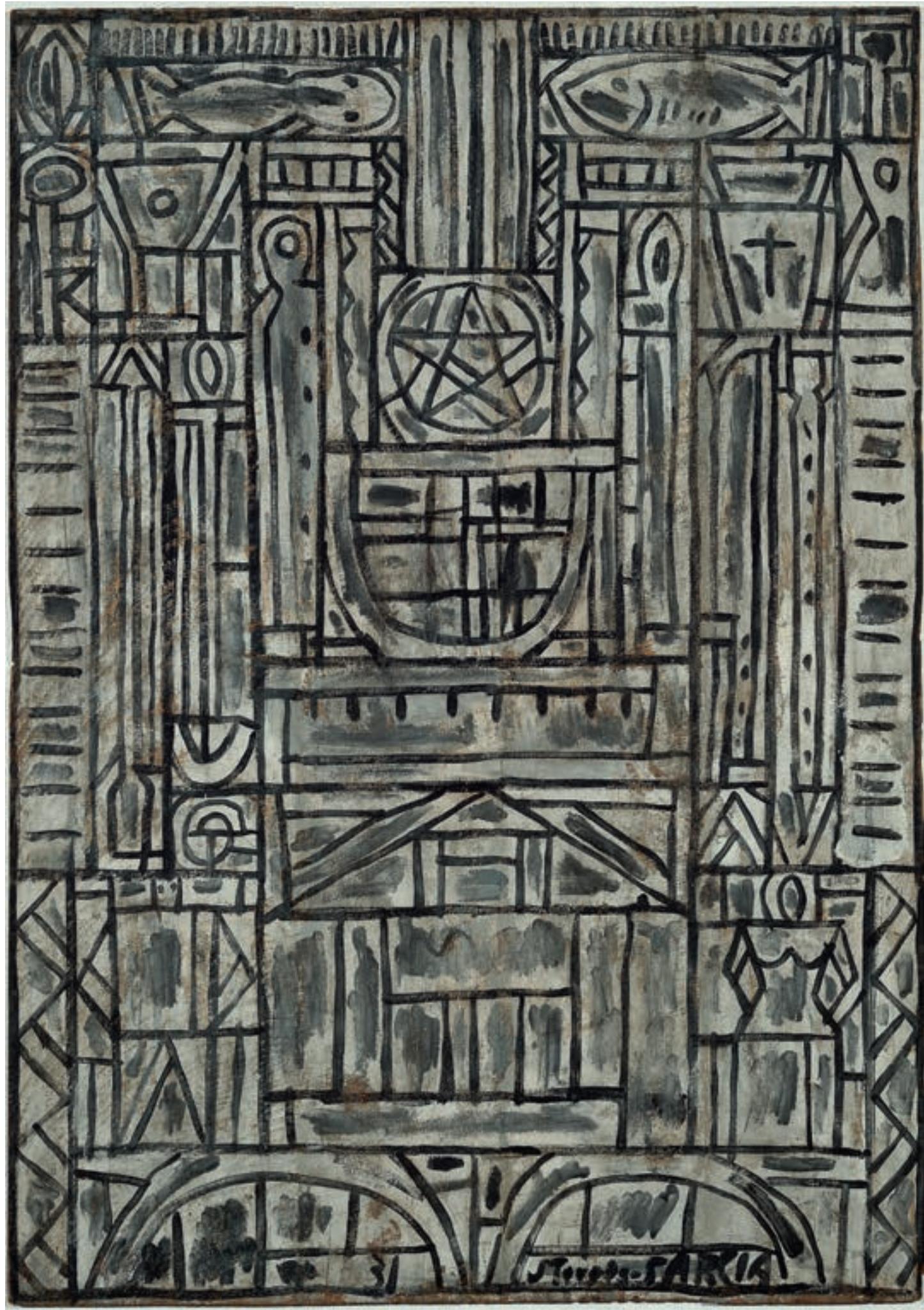
109,6 x 77,3 cm

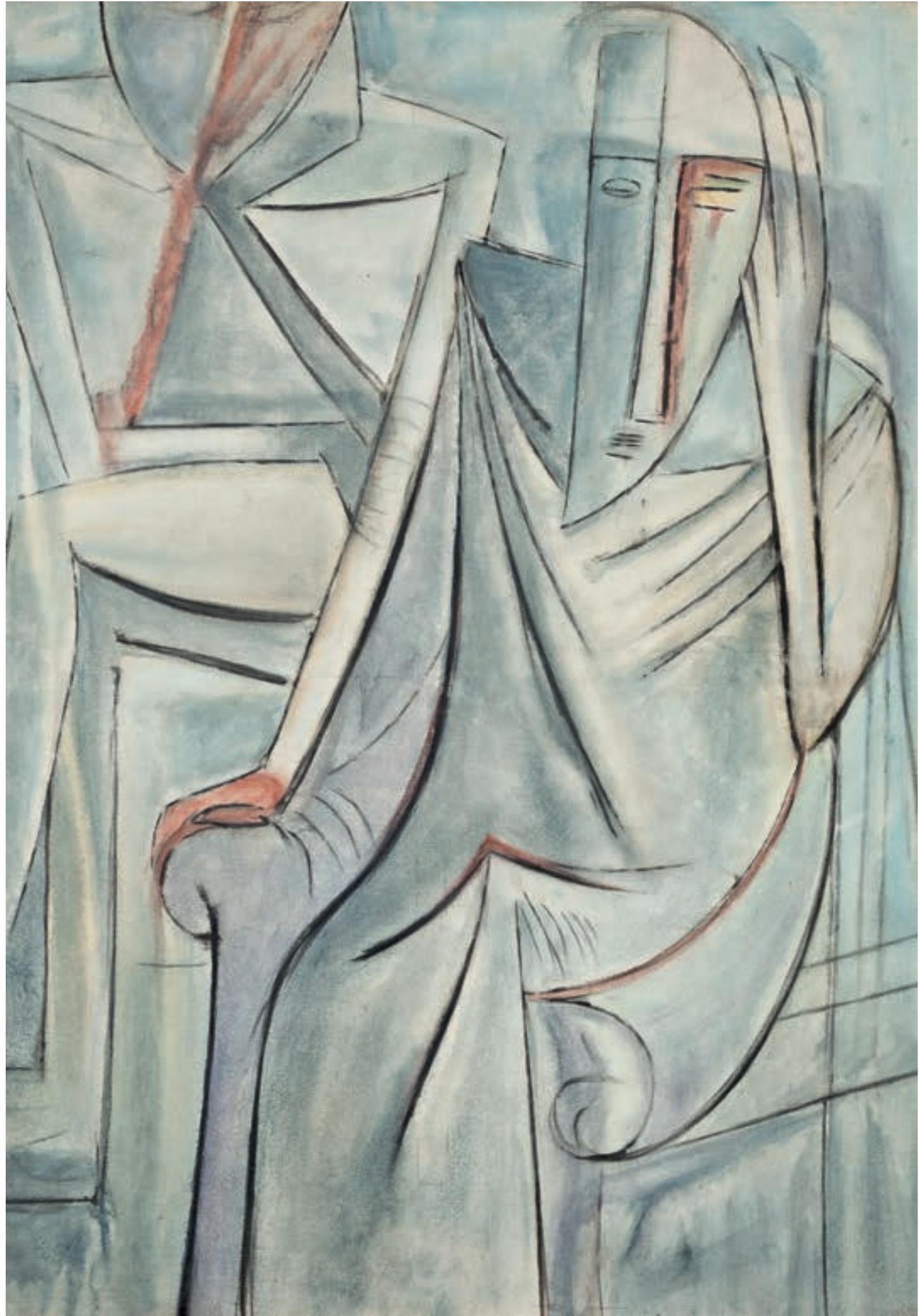
**CONSTRUCTIVO
SIMÉTRICO CON ESTRELLA**

[Symmetric Constructive
with Star], 1931

Oil on board

109,6 x 77,3 cm

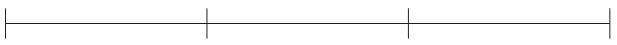




INDIGENISMOS



Victor Brecheret
Emiliano di Cavalcanti
Cícero Dias
Vicente do Rego Monteiro
Wifredo Lam
Maria Martins
Candido Portinari
Rufino Tamayo
Xul Solar



INDIGENISMS

Junto con su núcleo gemelo «Modernismos», se muestran en «Indigenismos» maneras diferentes de presentar la experiencia moderna en las artes visuales, siendo Brasil y Latinoamérica su epicentro. Desde comienzos del siglo xx, se constata una preocupación por la búsqueda de las raíces culturales e identitarias entre las que destacan lo popular, lo indígena, lo africano y lo mestizo, que substituyen, por pertenencia, aquello que constituye el *otro* en el arte moderno europeo. En este núcleo las representaciones están determinadas por la búsqueda de lo nativo por la vanguardia: desde la visualidad amazónica en la pintura de Vicente do Rego Monteiro al interés mitológico en la escultura de Maria Martins y en el dibujo de Xul Solar (*América*, 1923), pasando por las imágenes amerindias en la pintura final de Cândido Portinari y por las visiones regionalistas e idílicas en las obras de Cícero Dias. La cultura afrocaribeña es la principal inspiración de las figuras de Wifredo Lam, tal como las formas precolombinas lo son de Rufino Tamayo y Victor Brecheret, este último influido también por la simplificación de las formas del *art déco*. Las mujeres de Emiliano di Cavalcanti son manifiestamente mestizas, y sus formas esculturales actúan como símbolos de orgullo nacional, quizá de una manera sexista. Si en el «Manifiesto antropófago» (1928), el poeta y teórico brasileño Oswald de Andrade decía que «solo la antropofagia nos une», en un giro revisionista podríamos añadir que solo ella nos une... a los europeos. **RM**

Together with “Modernisms”, its twin segment, “Indigenisms” showcases different ways of presenting the modern experience in the visual arts, focusing primarily on Brazil and other Latin American countries. In the early twentieth century, artists became interested in searching for the roots of their different cultures and identities—particularly folk, indigenous, African and mestizo ones—which, as home-grown alternatives, replaced the notion of “otherness” attached to European modern art. The artwork in this section is defined by the avant-garde quest for the native: from the Amazonian visuality of Vicente do Rego Monteiro’s paintings and the mythological fascination of Maria Martins’ sculptures and Xul Solar’s drawing (*América*, 1923) to the Amerindian imagery in Candido Portinari’s final paintings and the idyllic regionalist visions of Cícero Dias. Afro-Caribbean culture is the primary inspiration for Wifredo Lam’s figures, while pre-Columbian figures serve the same purpose for Rufino Tamayo and Victor Brecheret, combined with the influence of *art deco*’s simplified forms in the case of the latter. Di Cavalcanti’s women are obviously of mixed or mestizo heritage and his sculptural forms serve as symbols—perhaps in a sexist way—of patriotic pride. While Brazilian poet and theorist Oswald de Andrade wrote in his “Manifiesto antropófago” [Cannibal Manifesto] (1928) that “only cannibalism unites us”, in a revisionist twist we might add that only cannibalism unites us... with Europeans. ■ RM

Victor Brecheret estudió talla en yeso y mármol en el Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo, cuando su familia emigró de Italia a Brasil. En 1913 viajó a Italia para estudiar escultura, y allí entró en contacto con las vanguardias artísticas de la época y mantuvo una relación directa con Arturo Dazzi, Auguste Rodin y Antoine Bourdelle. En 1919 regresó a São Paulo, donde estableció su estudio y donde entró en contacto con Di Cavalcanti, Anita Malfatti, Oswald de Andrade, Mário de Andrade y Menotti del Picchia, artistas de la modernidad. Inmediatamente logró incluir doce de sus trabajos en la Semana de Arte Moderna (1922), en el mismo estilo de la escultura en mármol *Sin título* (1924), por lo que es considerado uno de los introductores del arte moderno en la escultura brasileña. Brecheret realizó esculturas en mármol, bronce, madera y piedra, además de numerosos dibujos y maquetas, sobre todo de proyectos o estudios. Sus esculturas en piedra, de trazos simplificados, se aproximan al bajorrelieve y pueden relacionarse con técnicas de grabado. A partir de la década de 1930, el artista se centró en temas vinculados a la cultura indígena en esculturas realizadas en bronce, granito o terracota. Demostró un gran interés por la cultura de la región amazónica, especialmente la marayó. Recibió el premio al mejor escultor nacional en la 1^a Bienal de São Paulo, en 1951. Muchas de sus obras se exponen en espacios públicos, principalmente en la ciudad de São Paulo. En 1953 se inauguró el *Monumento às Bandeiras* [Monumento a las expediciones] (1953), en el Parque do Ibirapuera, un homenaje a las expediciones que ampliaron las fronteras territoriales de Brasil. Actualmente, el monumento se considera polémico, debido a la violencia que los expedicionarios ejercieron sobre las poblaciones indígenas del país. Realiza también otros trabajos para el Estado, como el *Monumento ao Duque de Caxias* [Monumento al Duque de Caxias] (1960). En 1957, durante la 4^a edición de la Bienal de São Paulo, se le organizó un homenaje póstumo con la realización de una exposición retrospectiva en la que se incluyeron 61 esculturas y 20 dibujos. **MM**

Victor Brecheret moved to Brazil with his family at an early age and studied plaster and marble sculpture at São Paulo's School of Arts and Crafts. In 1913 he travelled back to Italy to continue his sculpture studies. There he came into contact with the artistic avant-gardes of the day and became acquainted with Arturo Dazzi, Auguste Rodin and Antoine Bourdelle. He returned to São Paulo in 1919, where he opened his own studio and met modern artists like Di Cavalcanti, Anita Malfatti, Oswald de Andrade, Mário de Andrade and Menotti Del Picchia. In 1922, twelve of his works were shown at São Paulo's Modern Art Week, all in a style similar to his later marble sculpture *Untitled* (c. 1924), for which he is regarded as one of the pioneers of modern Brazilian sculpture. Brecheret made sculptures in marble, bronze, wood and stone, as well as numerous drawings and maquettes, mainly preparatory studies for his larger projects.

With their simplified lines, his stone sculptures resemble bas-reliefs and share qualities with engraving techniques. In the 1930s, he started focusing on themes associated with the indigenous culture, producing sculptures in bronze, granite and terracotta. He was deeply interested in the culture of the Amazon rainforest and the Marajoara culture in particular. In 1951 he won the Prize to the Best National Sculptor at the 1st São Paulo Biennial. He created many public works, mainly for the city of São Paulo, such as the *Monumento ao Duque de Caxias* [Monument to the Duke of Caxias] (1960) or the *Monumento às Bandeiras* [Monument to the Expeditions] (1953), an homage to the expeditions that extended Brazil's territorial borders which was unveiled at Ibirapuera Park in 1953—nowadays, this monument is somewhat controversial because of the violence exerted by the members of the expeditions over the indigenous population. In 1957, the 4th São Paulo Biennial included a posthumous tribute to Brecheret in the form of a retrospective exhibition featuring sixty-one sculptures and twenty drawings. **MM**

VICTOR BRECHERET

Nacido en 1894 en Farnese (Italia), murió en 1955 en São Paulo (Brasil)

Born in 1894 in Farnese (Italy), he died in 1955 in São Paulo (Brazil)

**SIN TÍTULO**

ca. 1947-1948

Granito pulido por el mar

21 x 16 x 10 cm

SIN TÍTULO

ca. 1924

Mármol

48 x 11 x 12 cm

UNTITLED

c. 1947-1948

Granite polished by the sea

21 x 16 x 10 cm



Emílio di Cavalcanti comenzó su carrera profesional muy joven, como ilustrador, y ya en 1916 expuso algunas de sus caricaturas en el Salão dos Humoristas de Río de Janeiro. Un año después se trasladó a São Paulo para matricularse en la Facultad de Derecho del Largo de São Francisco. Defraudado por el curso, estudió pintura en el taller de George Elpons. Lasar Segall, Victor Brecheret y Anitta Malfatti —a quien ayudó a organizar su primera exposición— ejercieron un gran impacto en Di Cavalcanti. Siguió de cerca el debate sobre la vanguardia y mostró interés por el pensamiento de intelectuales como Mário de Andrade y Oswald de Andrade, con quienes ideó y organizó la Semana de Arte Moderna de 1922, en el Teatro Municipal de São Paulo. Influido por las historias del escritor João do Rio, se acercó al mundo bohemio y marginal, y sus formas se inspiraban en los dibujos de Aubrey Beardsley en una serie de grabados que recopiló en el álbum *Fantoches da meia-noite* [Títeres de medianochе] (1922). En 1923, Di Cavalcanti se trasladó a Europa, decepcionado con la vanguardia de São Paulo. En París conoció a Pablo Picasso, Henri Matisse, André Lhote y Fernand Léger, artistas de los que recogió algunos elementos que incorporó en su pintura, así como el expresionismo de George Grosz. En la década de 1930, desarrolló una iconografía de las fiestas populares brasileñas en pinturas que retratan la vida en los suburbios de las grandes ciudades del país. Los personajes están representados con formas simplificadas y un colorido vivo que se intensifica todavía más tras una visita a México en 1949. *Sin título* (1949) es un ejemplo del acercamiento de Di Cavalcanti a las técnicas de los muralistas mexicanos. En la década de 1950, se convirtió en el representante cultural de una idea controvertida de nacionalidad. La pintura moderna sería, entre otras cosas, una respuesta a extranjerismos entre los que se encontraba la abstracción. A pesar de ser conservador en el arte, fue un valiente opositor al golpe militar de 1964. **TM**

EMILIANO DI CAVALCANTI

Nació en 1897 en Río de Janeiro (Brasil), donde murió en 1976

Born in 1897 in Rio de Janeiro (Brazil), where he died in 1976

Emílio di Cavalcanti began his career as an illustrator at a very young age. As early as 1916 he exhibited some of his caricatures at the Rio de Janeiro Cartoonist Salon and one year later he moved to São Paulo and enrolled at the Largo de São Francisco School of Law. However, he showed little interest in his law studies and soon switched to studying painting at George Elpons' studio. The work of Lasar Segall and Victor Brecheret had a great impact on Di Cavalcanti, as did Anitta Malfatti, whose first exhibition he helped to organise. Di Cavalcanti followed the avant-garde debate very closely and became interested in the ideas of intellectuals like Mário de Andrade and Oswald de Andrade, with whom he conceived and organised the Modern Art Week in 1922 at São Paulo's Municipal Theatre. Influenced by the stories of the writer João do Rio and by the drawings of Aubrey Beardsley, the engravings in his album *Fantoches da meia-noite* [Midnight Puppets] (1922) bear witness to his implication with the bohemian, marginal world. Disillusioned with the avant-garde movement in São Paulo, Di Cavalcanti moved to Europe in 1923. In Paris he met Pablo Picasso, Henri Matisse, André Lhote and Fernand Léger, borrowing elements of their work for his own paintings. Also influenced by the expressionist style of Georg Grosz, in the 1930s he adopted the iconography of Brazilian folk festivals to depict life on the fringes of the country's major cities. In these works, the people are depicted in a simplistic manner with bright colours, which the artist accentuated even more after a visit to Mexico in 1949. *Untitled* (1949) clearly demonstrates Di Cavalcanti's experiments with the techniques of Mexican muralism. In the 1950s, he became the cultural representative of a controversial idea of nationality that conceived modern painting as a combat against foreign pictorial influences, such as abstraction. Although conservative in his art, Di Cavalcanti valiantly opposed the military coup of 1964. **TM**

SIN TÍTULO

1949
Óleo sobre lienzo
54 x 73 cm

UNTITLED

1949
Oil on canvas
54 x 73 cm

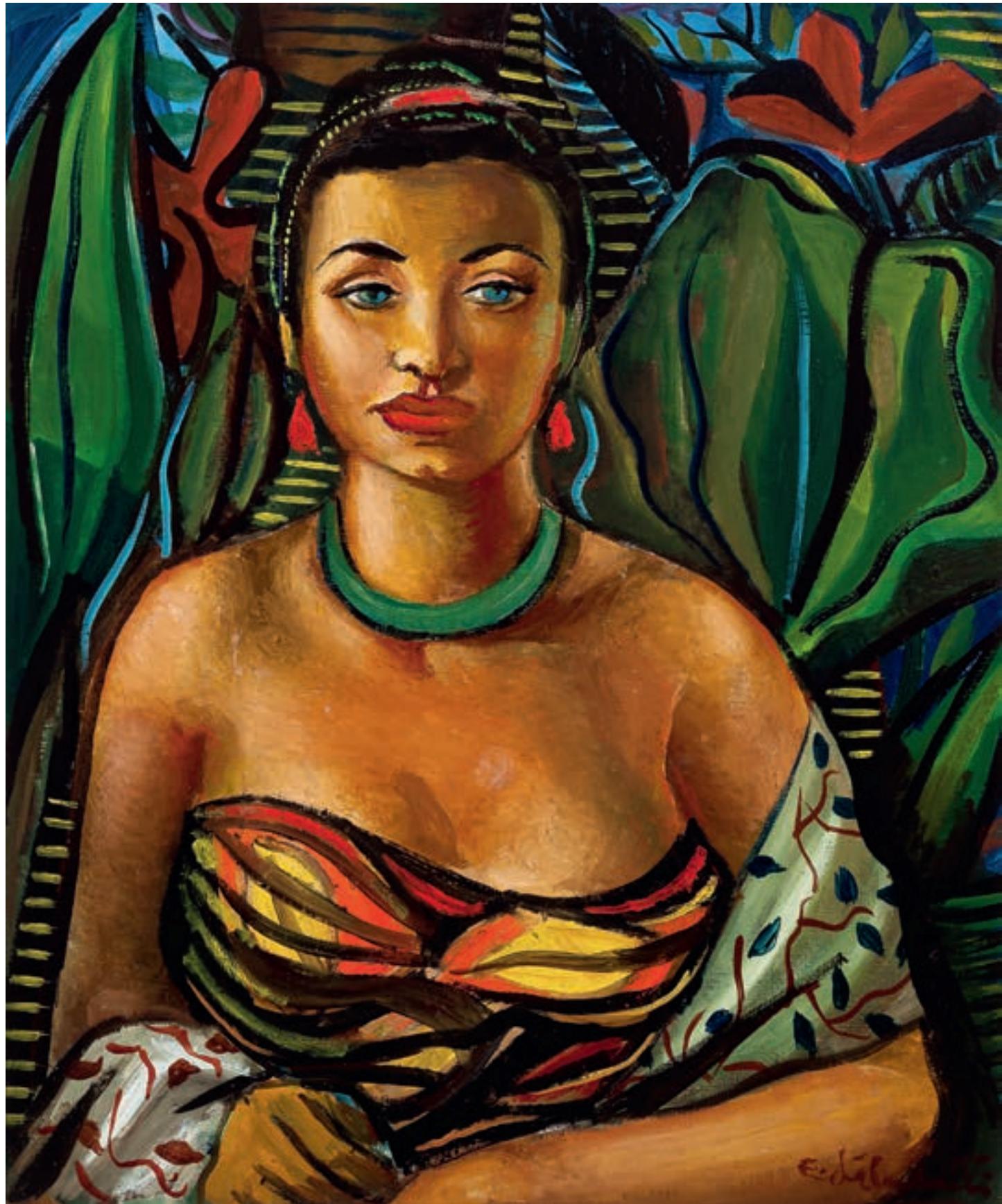


SIN TÍTULO

1949
Óleo sobre lienzo
64 x 53 cm

UNTITLED

1949
Oil on canvas
64 x 53 cm



Nacido en una hacienda en el interior del estado de Pernambuco, Cícero Dias ingresó en la Escola Nacional de Belas Artes de Río de Janeiro (ENBA) en 1925. En aquel periodo se vio influenciado tanto por las ideas de la primera modernidad de São Paulo y Río de Janeiro como por las del regionalismo de Pernambuco, encarnado por intelectuales como Gilberto Freyre y José Lins do Rêgo. Sus pinturas y dibujos, rea- lizados con un trazo simple y espontá- neo, sugieren un enfoque surrealista de temas rurales pernambucanos. Repre- senta recuerdos, el paso del tiempo y la cultura popular a partir de una super- posición de símbolos esquivos. Ese lirismo regionalista se exagera en el mural *Eu vi o mundo... ele começava no Recife* [He visto el mundo... comen- zaba en Recife] (1926–1929), expuesto en el Salão de la ENBA de 1931, también conocido como el «Salón Revolucionario». En diálogo con la tradición per- nambucana ilustró, en 1934, la primera edición del libro *Los maestros y los esclavos*, de Gilberto Freyre. En esta época realizó pinturas como *Sin título* (década de 1930), y acuarelas como *Matinal* (1932). En 1937, insatisfecho con el medio cultural de Pernambuco y de Río de Janeiro, y con el auto- ritarismo del Estado Novo, la dictadura de Getúlio Vargas, se tras- ladó a París. Inmediatamente entró en contacto con Paul Éluard, Paul Guillaume, Henri Matisse y Pablo Picasso. En la década de 1940, incorporó a su obra la forma cubista y su paleta de color se volvió más vibrante y extrovertida. Hacia 1946, las formas y los colores desbancaron a los temas figurativos en la pintura de Dias, que adquirió un cariz abstracto. Este cambio es recordado por Mário Pedrosa, Oswald de Andrade y Freyre, quienes veían en la obra de Dias una síntesis entre regionalismo y universa- lismo. En 1948 realizó unos murales para el edificio de la Secreta- ría de la Hacienda de Pernambuco, los primeros murales abstrac- tos de Brasil. A mediados de la década de 1950, el artista alternó obra abstracta con otra figurativa. Dias realizó pinturas y murales públicos hasta el final de su vida. **TM**

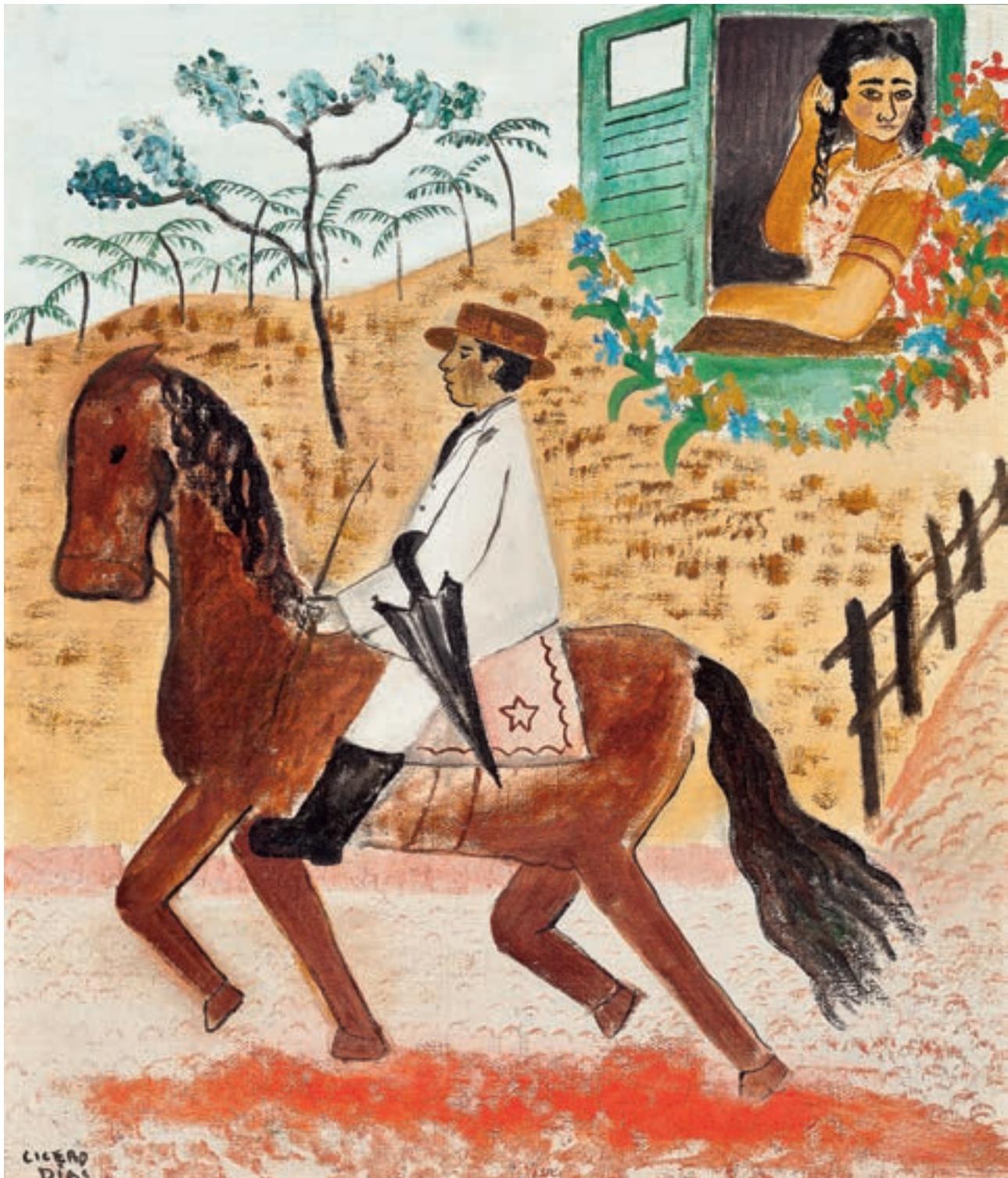
Born on a hacienda in the state of Pernambuco, Cícero Dias enrolled at Rio de Janeiro's National School of Fine Arts (ENBA) in 1925. During his studies he was influenced by the early modernist ideas in São Paulo and Rio de Janeiro, as well as by the regionalist theories in Pernambuco, embodied by intellectuals like Gilberto Freyre and José Lins do Rêgo. His paint- ings and drawings, executed with simple, spontaneous strokes, suggest a surrealist approach to Pernambuco rural themes. Dias depicted memories, the passage of time and folk culture by super- imposing elusive symbols in a regionalist lyricism that is apparent in the mural *Eu vi o mundo... ele começava no Recife* [I Saw the world... It Started in Recife] (1926–1929), which was exhibited at the 1931 ENBA Salon, also known as the “Revolutionary Salon”. Establishing a dialogue with the Pernambuco tradition, he illus- trated the first edition of Freyre's book *Casa-Grande e Senzala* in 1934. During this period he also produced paintings like *Untitled* (1930s) and watercolours like *Matinal* [Morning] (1932). In 1937, dissatisfied with the cultural scene in Pernambuco and Rio de Janeiro, as well as by the authoritarianism of Getúlio Vargas' dictatorship, he moved to Paris, where he met Paul Éluard, Paul Guillaume, Henri Matisse and Pablo Picasso. In the 1940s he introduced cubist forms into his work and his colour palette became more vibrant and confident. Around 1946, form and colour replaced the previous figurative themes as his paintings acquired a more overt abstract tone. This change was noted by Mário Pedrosa, Oswald de Andrade and Freyre, all of whom saw a synthe- sis between regionalism and universalism in Dias' work. In 1948 he was

commissioned to produce several murals for the Pernambuco Tax Office, widely regarded to be the first abstract murals ever painted in Brazil, and in the mid-1950s he alternated his abstract works with more figurative pieces. Dias continued to produce paintings and public murals until his passing away in 2003. **TM**

CÍCERO DIAS

Nacido en 1907 en Escada (Brasil), murió en 2003 en París (Francia)

Born in 1907 in Escada (Brazil), he died in 2003 in Paris (France)

**SIN TÍTULO**

Década de 1930
Óleo sobre lienzo
53,8 x 46 cm

UNTITLED

1930s
Oil on canvas
53.8 x 46 cm

COMO NASCEU A LUA

[Cómo nació la Luna], 1920

Acuarela sobre cartón

31 x 10 cm

COMO NASCEU A LUA

[How the Moon Was Born], 1920

Watercolour on cardboard

31 x 10 cm

SIN TÍTULO

1924

Óleo sobre lienzo

45.7 x 37.7 cm

UNTITLED

1924

Oil on canvas

45.7 x 37.7 cm



Vicente do Rego Monteiro se trasladó en 1908 a Río de Janeiro, donde estudió en la Escola Nacional de Belas Artes. Su familia, con inclinaciones artísticas, se mudó en 1911 a París. Allí estudió en las academias Julian, Colarossi y de la Grande Chaumière, y conoció a Amedeo Modigliani y Georges Braque, entre otros. Al estallar la Primera Guerra Mundial regresó a Brasil, estableciéndose en Río de Janeiro, aunque continuó viajando con frecuencia a París. En 1920 participó en una exposición de pintura en la que exploraba temas indígenas, que fue considerada futurista por la crítica. Se aproximó a la corriente moderna de pintura de São Paulo, especialmente a la obra de Tarsila do Amaral y de Di Cavalcanti, además de la del escritor Oswald de Andrade. En 1922, presentó en la Semana de Arte Moderna de São Paulo ocho pinturas en las que destacaban los temas brasileños. Su pintura contiene elementos surgidos del estudio de temáticas nacionales, sobre todo del indigenismo y sus mitos, que pueden ser observados, entre otras obras, en la acuarela titulada *Como nasceu a Lua* [Cómo nació la Luna] (1920), sobre la leyenda indígena de la creación de la Luna por el Sol. El artista representó figuras infantiles, como en *Sin título* (1924), compuesta por elementos del *art déco* combinados con formas geométricas y motivos ornamentales de la cerámica amazónica que aportan color, volumen y forma a la pintura. En 1930 llevó la pintura de la Escuela de París a Recife, Río de Janeiro y São Paulo en lo que constituyó la primera exposición internacional de arte moderno realizada en Brasil.

En ella se incluían, entre otros, cuadros de Pablo Picasso, Braque, Joan Miró, Gino Severini, Fernand Léger y los suyos propios. En su trabajo se puede identificar el diálogo entre diferentes estilos y movimientos como el futurismo, el cubismo, la estampa japonesa, el Barroco brasileño y, sobre todo, el arte amerindio de la isla de Marajó. **MM**

VICENTE DO REGO MONTEIRO

Nació en 1899 en Recife (Brasil),
donde murió en 1970

Born in 1899 in Recife (Brazil),
where he died in 1970

Vicente do Rego Monteiro moved to Rio de Janeiro in 1908, where he studied at the National School of Fine Arts. In 1911 his artistically inclined family left Brazil for Paris, where he studied at the Julian, Colarossi and Grande Chaumière academies and met Amedeo Modigliani and Georges Braque, among many other artists. With the onset of the First World War, he returned to Brazil, where he settled in Rio de Janeiro, visiting Paris frequently. In 1920 he participated in a painting exhibition that explored indigenous themes, which critics described as "futurist". He also developed close ties with São Paulo's circle of modern painters, especially with Tarsila do Amaral and Di Cavalcanti, as well as with the writer Oswald de Andrade. In 1922, he presented eight paintings featuring Brazilian motifs at São Paulo's Modern Art Week. Rego Monteiro's works contain elements derived from his study of national themes, espe-

cially native culture and its myths, which can be found in watercolours like *Como nasceu a Lua* [How the Moon Was Born] (1920), which draws from the indigenous legend of how the sun created the moon. The artist also depicted youthful figures like *Untitled* (1924), in which *art deco* elements are combined with geometric shapes and ornamental motifs from Amazonian pottery that add colour, volume and form to the painting. In 1930 he organized an exhibition of paintings by artists from the School of Paris that was shown in Recife, Rio de Janeiro and São Paulo, in what constituted the first modern art exhibition held in Brazil. The show included work by Pablo Picasso, Braque, Joan Miró, Gino Severini and Fernand Léger, among other artists, including himself. Rego Monteiro's oeuvre was marked by the dialogue between different styles and movements, such as futurism, cubism, Japanese prints, Brazilian Baroque and, above all, the Amerindian art of Marajó Island. **MM**

Wifredo Lam tenía ascendencia china, española y africana. En 1916 se trasladó a La Habana, donde estudió en la Academia San Alejandro. Vivió en Europa entre 1923 y 1941. En España, donde residió hasta 1938, estudió en el taller del pintor Fernández Álvarez de Sotomayor, director del Museo del Prado y, más tarde, en la Academia Libre de la Alhambra. Durante la guerra civil española tomó partido por los republicanos, lo que le acabó llevando al exilio. Tras la derrota de los antifascistas se mudó a París, donde entró en una fase de experimentación influido por las propuestas de las vanguardias, identificándose sobre todo con el cubismo y el surrealismo, a los que añadió elementos de la cultura africana. Como André Breton, Claude Lévi-Strauss, André Masson y centenares de otros intelectuales y artistas, abandonó Europa durante la Segunda Guerra Mundial y regresó a Cuba en 1941. Además de pinturas, Wifredo Lam realizó esculturas y cerámicas. Su obra entró en una nueva fase cuando regresó a Cuba y se encontró con la pobreza y el racismo de la dictadura de Fulgencio Batista. En ese momento comenzó a incorporar la herencia africana de América como uno de los aspectos más importantes de su obra. La obra *Sin título* (ca. 1942) es un lienzo realizado en esa época en el que, igual que en muchas de sus obras, retrata figuras humanas incompletas, enigmáticas y fragmentadas —como sucede en su obra maestra, *La jungla* (1943), en la colección del MoMA de Nueva York. Dotada de una gran complejidad cromática, la pintura de la Colección Luís Paulo Montenegro está caracterizada por una manera singular de representar los cuerpos de una pareja, que ocupa de forma imponente casi toda la composición. La representación de las figuras, cuyos rostros remiten a máscaras africanas, alude a la diversidad cultural en la que se asienta el pensamiento del artista, marcado por el contacto con las prácticas religiosas afrocárabeñas, como la santería. Con el final de la Segunda Guerra Mundial, en 1945, Lam dividió su tiempo entre La Habana, Nueva York y París, donde se estableció definitivamente en 1952. **MM**

Cuban-born artist Wifredo Lam was of mixed Chinese, Spanish and African descent. In 1916 he moved to Havana, where he studied at the San Alejandro Academy. He lived in Europe between 1923 and 1941. In Spain, where he resided until 1938, he continued his education in the studio of the painter Fernando Álvarez de Sotomayor—at the time the director of the Museo del Prado—and at the Free Academy of the Alhambra. During the Spanish Civil War Lam sided with the Republicans, which ultimately led to his exile. When the anti-fascist forces were defeated, he moved to Paris and entered into an experimental phase influenced by the ideas of the avant-garde movements—especially by cubism and surrealism—to which he added elements of African culture. In addition to painting, Lam worked with sculpture and pottery. Along with André Breton, Claude Lévi-Strauss, André Masson and hundreds of other artists and intellectuals, he left Europe during the Second World War, returning to his native Cuba in 1941. Lam's work entered a new stage when he returned to Cuba, where he encountered the poverty and racism of Fulgencio Batista's dictatorship. It

was then that he began to embrace the African heritage of the Americas as one of the most important aspects of his art.

Like many of his other works, *Untitled* (c. 1942) portrays human figures that are incomplete, enigmatic and fragmented, as is also the case in his masterpiece *La jungla* [The Jungle] (1943), now part of the MoMA's collection. A work of stunning chromatic complexity, the painting in the Luís Paulo Montenegro Collection is marked by the singular way in which Lam chose to represent a couple whose imposing presence occupies

practically the entire composition. The depicted figures, with faces reminiscent of African masks, allude to the cultural diversity that informed the artist's way of thinking, influenced by his contact with Afro-Caribbean religions like Santería. After the Second World War ended in 1945, Lam divided his time between Havana, New York and Paris, where he settled down permanently in 1952. **MM**

WIFREDO LAM

Nacido en 1902 en Sagua la Grande (Cuba), murió en 1982 en París (Francia)

Born in 1902 in Sagua la Grande (Cuba), he died in 1982 in Paris (France)

**SIN TÍTULO**

ca. 1942

Óleo y carbón sobre lienzo

107 x 85 cm

UNTITLED

c. 1942

Oil and charcoal on canvas

107 x 85 cm

PROMETHEUS I

[Prometeo I], 1949

Bronze

58,5 x 47 x 30 cm

PROMETHEUS I

1949

Bronze

58,5 x 47 x 30 cm



Maria Martins empezó a esculpir en madera en Francia, en 1926, nada más casarse con el diplomático Carlos Martins. En 1935, bajo la orientación del escultor Oscar Jespers, comenzó a moldear en terracota. Su carrera profesional se vio trastocada debido a los constantes traslados de país en función de la vida diplomática. Solo en 1939, cuando el matrimonio se mudó a Estados Unidos, su obra se volvió más regular. En su taller en Washington moldeaba sus trabajos con temática religiosa y brasileña siguiendo las convenciones de la escultura francesa del siglo XIX. En 1942 se marchó a Nueva York, donde perfeccionó la técnica de la fundición con Jacques Lipchitz, y donde estableció contacto con Alfred Barr Jr., Max Ernst, André Breton, Mary Callery, Piet Mondrian, Peggy Guggenheim y Marcel Duchamp. En 1943 mostró por primera vez las obras de la serie *Amazônia* [Amazonia]. Inspirada en las representaciones amerindias y afrobrasileñas, Martins abandonó la volumetría convencional e investigó sobre las formas míticas. En diálogo con el surrealismo de la década de 1940, evitó la racionalidad eurocentrica tanto en la temática como en la forma: sus figuras son monstruosas, irregulares y fantásticas. La artista realizó también joyas, pinturas, dibujos y grabados. En 1948 se trasladó con su familia a París, donde trabajó en figuras híbridas con temas sugerentes, como *Prometheus I* [Prometeo I] (1949), en las que el lenguaje mítico se asociaba a un inconsciente misterioso y a una sexualidad salvaje y violenta. La artista regresó a Brasil en 1950, donde sus primeras exposiciones fueron mal recibidas por buena parte de la crítica. En esos años brasileños sus formas se volvieron más abstractas e indefinidas.

Además de su obra artística, lleva a cabo también una importante labor institucional siendo partícipe de la fundación del Museu de Arte Moderna de Río de Janeiro. Publicó tres libros: *Ásia maior: o planeta China* [Asia mayor: el planeta China] (1958), *Ásia maior: Brama, Gandhi e Nehru* [Asia mayor: Brahma, Gandhi y Nehru] (1961) y *Deuses malditos I: Nietzsche* [Dioses malditos I: Nietzsche] (1965). **TM**

Maria Martins started sculpting in wood in France in 1926—just after she married the Brazilian diplomat Carlos Martins—and in 1935, under the guidance of the sculptor Oscar Jespers, she started modelling in terracotta. However, the diplomatic life, which involved constant changes of residency, disrupted her career, and it was only in 1939—when the couple moved to the United States—that she was able to concentrate more fully on her work. At her Washington, D.C. studio, she modelled pieces based on religious and Brazilian themes which followed the conventions of nineteenth-century French sculpture.

In 1942 she moved to New York, where she was able to perfect the casting technique with Jacques Lipchitz and where she met Alfred Barr Jr., Max Ernst, André Breton, Mary Callery, Piet Mondrian, Peggy Guggenheim and Marcel Duchamp. In 1943 she exhibited the works in her *Amazônia* [Amazonia] series for the first time. Inspired by Amerindian and

Afro-Brazilian representations, Martins soon abandoned conventional volumes to explore mythical forms. Establishing a dialogue with 1940s surrealism, she avoided Eurocentric rationality in both her themes and forms: her figures were monster-like, irregular and fantastical. She also produced jewellery and made paintings, drawings and engravings. In 1948 she moved to Paris, where she worked on hybrid figures with evocative themes—like *Prometheus I* (1949)—in which she combined the mythical language with a mysterious subconscious quality and a wild, violent sexuality. Martins returned to Brazil in 1950, where her first exhibitions were poorly received by most critics. During this Brazilian period, her forms became more abstract and indefinite. In addition to her artistic practice, in Brazil she devoted considerable energy to institutional works and was instrumental in the creation of Rio de Janeiro's Museum of Modern Art. She also published three books: *Ásia maior: o planeta China* [Major Asia: Planet China] (1958), *Ásia maior: Brama, Gandhi e Nehru* [Major Asia: Brahma, Gandhi and Nehru] (1961), and *Deuses malditos I: Nietzsche* [Cursed Gods I: Nietzsche] (1965). **TM**

MARIA MARTINS

Nacida en 1894 en Campanha (Brasil), murió en 1973 en Río de Janeiro (Brasil)

Born in 1894 in Campanha (Brazil), she died in 1973 in Rio de Janeiro (Brazil)

Hijo de inmigrantes italianos, Cândido Portinari nació en una hacienda de cafetales cerca del pequeño poblado de Brodowski, en el estado de São Paulo. En 1918 se trasladó a Río de Janeiro y al año siguiente ingresó en el Liceo de Artes e Ofícios y en la Escola Nacional de Belas Artes. En 1928 recibió el premio Viaje al Extranjero, con el *Retrato de Olegário Mariano*. Durante dos años visitó varios países y conoció la obra de artistas del Renacimiento, como Giotto di Bondone y Piero della Francesca, y de artistas modernos vinculados a la Escuela de París, como Henri Matisse, Amedeo Modigliani y Pablo Picasso. Durante el viaje, recurrió a su infancia en el interior del estado de São Paulo como tema al que se dedicará a partir de entonces. Tras su regreso a Brasil, en 1931, su obra abandonó gradualmente el academicismo de sus años de formación y dio paso, como uno de sus puntos de interés, a explorar la relación entre tradición y modernidad. En este periodo los temas de la producción de Portinari eran variados: pintaba retratos, recuerdos de Brodowski, juegos infantiles y escenas circenses, así como figuras del pueblo, indígenas y mestizos, que revelaban su preocupación social al enfatizar el papel de los trabajadores y de las poblaciones marginadas. La inspiración en temas populares suponía una respuesta novedosa al desafío de crear una pintura moderna en Brasil. Integrado en la élite intelectual brasileña, en la década de 1940 se afilió al Partido Comunista y se presentó a diputado y senador, aunque no resultó elegido. En ese periodo pintó unos de sus ciclos más conocidos, *Os retirantes* [Los emigrantes] (1944), en el que denunciaba la desigualdad social y el estado de catástrofe en el que se encontraban las poblaciones desposeídas de Brasil. A partir de la década de 1950, su pintura adquirió un carácter más simplificado e incorporó elementos de la abstracción geométrica. Su obra *Índia Carajá* [India carajá] (1961) pertenece a esta última fase de su pintura, en la que refuerza su interés por temas indígenas tales como el modo de vida tradicional y la pintura corporal. ■JP

The son of Italian immigrants, Cândido Portinari was born on a coffee plantation near the small Brazilian town of Brodowski, in the state of São Paulo. In 1918 he moved to Rio de Janeiro, where he studied at the School of Arts and Crafts and at the National School of Fine Arts. In 1928 he was awarded the Prize to Travel Abroad for his *Retrato de Olegário Mariano* [Portrait of Olegário Mariano]. He travelled to Europe, where he spent two years visiting different countries and discovered the work of Renaissance artists like Giotto di Bondone and Piero della Francesca, and of modern artists linked to the School of Paris, such as Henri Matisse, Amedeo Modigliani and Pablo Picasso. However, in his work, Portinari focused on the theme of his childhood in rural São Paulo, which became a recurring motif throughout his career. After returning to Brazil in 1931, he gradually abandoned the academicism of his formative years as he embraced one of his main fields of interest: the relationship between modernity and tradition. During this period, Portinari explored a variety of themes—mainly portraits, memories of Brodowski, the games of his childhood and circus scenes—while simultaneously striving to emphasise the role of workers and marginal townships, developing an interest in social issues that was best expressed through indigenous and mestizo figures. This quest for inspiration in folk themes was a novel response to the challenge of creating a vernacular form of modern painting in Brazil. As a member of the Brazilian intellectual elite, Portinari joined the Communist Party in the 1940s and stood as a candidate for Parliament and the Senate, though he was never elected. It was in

this decade that he painted one of his best-known series, the *Os retirantes* [The Emigrants] (1944), in which he denounced social inequalities and the catastrophic living conditions of Brazil's dispossessed. In the 1950s he adopted a simpler style in his paintings and started incorporating elements of geometric abstraction to his work. His painting *Índia Carajá* [Carajá Indian] (1961) belongs to this last phase of his work, when Portinari grew even more interested in indigenous themes, exploring traditional ways of life and native corporeal painting. ■JP

CÂNDIDO PORTINARI

Nacido en 1903 en Brodowski (Brasil),
murió en 1962 en Río de Janeiro (Brasil)

Born in 1903 in Brodowski (Brazil),
he died in 1962 in Rio de Janeiro (Brazil)

**INDIA CARAJÁ**

[India carajá], 1961

Óleo sobre tabla

65 x 53,5 cm

INDIA CARAJÁ

[Carajá Indian], 1961

Oil on board

65 x 53,5 cm



NEW MOON

[Luna nueva], 1951

Óleo sobre lienzo

100 x 79,8 cm

NEW MOON

1951

Oil on canvas

100 x 79.8 cm

Descendiente de indios zapotecas, Rufino Tamayo es uno de los más importantes protagonistas de la pintura mexicana del siglo xx. Estudió en la Academia de San Carlos, en Ciudad de México, y en 1921 fue nombrado jefe del departamento de Dibujo Etnográfico del Museo Nacional de Arqueología, que desde la Revolución mexicana se había dedicado a clasificar el legado precolonial. En el ejercicio de esta actividad desarrolló un fuerte interés por la cultura precolombina y por el arte popular mexicano, que consideraba la principal fuente de inspiración de su trabajo como artista. Entre 1939 y 1949 vivió en Nueva York, donde fue profesor en la Dalton School y en el Brooklyn Museum. Obtuvo gran relevancia en la década de 1950: le fue concedida una sala especial en la Bienal de Venecia de 1950, fue premiado en el Carnegie International (1952) y recibió el Gran Premio de Pintura en la 2^a Bienal de São Paulo (1955). En 1958 realizó el mural *Prometeo* para la Sala de Conferencias del edificio de la UNESCO en París, con el que conquistó el Premio Internacional Guggenheim. En 1964 regresó a México, donde se estableció definitivamente. En los inicios de su carrera realizó obras figurativas y naturalezas muertas. Su estética es opuesta a las proporciones épicas y a la retórica política de los muralistas mexicanos, que habían establecido los paradigmas de la producción artística en México desde la Revolución. Pintor, muralista y artista gráfico, su obra se caracteriza por la integración de las formas precolombinas y del arte popular mexicano, pero de una manera actualizada y puestas en relación con la experimentación de las vanguardias modernas, del cubismo a la abstracción. En la década de 1950 pintó unos lienzos de colores vibrantes y superficies marcadas por diferentes texturas, como *Man, Moon and Stars* [Hombre, luna y estrellas] (1950), *New Moon* [Luna nueva] (1951), *Bestia herida* (1953) y *El hombre del teléfono* (1956). La distorsión de los lienzos de Tamayo hunde sus raíces en el contacto directo con las fuerzas de la naturaleza y en un vínculo con las imágenes del México antiguo y lírico. **MM**

RUFINO TAMAYO

Nacido en 1899 en Oaxaca (Méjico), murió en 1991 en Ciudad de México (Méjico)

Born in 1899 in Oaxaca (Mexico), he died in 1991 in Mexico City (Mexico)

An artist of Zapoteca Indian descent, Rufino Tamayo is one of the most important names in twentieth-century Mexican painting. He studied at the Academy of San Carlos in Mexico City and in 1921 was named head of the Ethnographic Drawings Department of the National Museum of Archeology, an institution that had strived to catalogue the nation's pre-colonial heritage since the Mexican Revolution. While working at the museum, Tamayo developed a keen interest in pre-Columbian culture and Mexican folk art, which he viewed as the primary source of inspiration for his work as an artist. He lived in New York from 1939 to 1949, where he taught at the Dalton School and the Brooklyn Museum. In the 1950s he acquired international fame: he was granted a special room at the 1950 Venice Biennale, won a prize at the Carnegie International (1952) and received the Grand Prize for Painting at the 2nd

São Paulo Biennial. In 1958 he created the mural *Prometeo* [*Prometheus*] for the Room of Commissions in the UNESCO headquarters in Paris, which garnered him the Guggenheim International Award. In 1964 he returned permanently to Mexico. At the beginning of his career, Tamayo painted figurative works and still lifes. His aesthetic was the opposite of the epic proportions and political rhetoric that characterised the work of the muralists who had set the standards of artistic production in Mexico since the Revolution. A painter, muralist and graphic artist, Tamayo's oeuvre was characterised by the integration of pre-Columbian forms and Mexican folk art, which he updated and combined with the experimentation of modern avant-garde movements, from cubism to abstraction. In the 1950s he painted canvases with vibrant colours and surfaces marked by different textures, such as *Man, Moon and Stars* (1950), *New Moon* (1951), *Bestia herida* [*Wounded Beast*] (1953) and *El hombre del teléfono* [*The Telephone Man*] (1956). The distortion in Tamayo's canvases stems from direct contact with the forces of nature and a connection with the lyrical imagery of ancient Mexico. **MM**

Hijo de inmigrantes italianos y alemanes, durante las décadas de 1910 y 1920 Xul Solar viajó por diferentes países europeos, donde entró en contacto con el misticismo religioso y mesiánico que recorre la teoría y la práctica pictórica de Kazimir Malévich, con la estética de inspiración teosófica de los escritos de Piet Mondrian, con la teosofía de Wassily Kandinsky, y con la obra de otros pintores como Paul Klee. Este conjunto de referencias da forma a una simbología personal, habitada por figuras oníricas, cercanas a la fábula y representadas con colores intensos, que configuran espacios poblados de elementos de la naturaleza y de símbolos de las culturas precolombina y oriental. En sus obras se puede observar un diálogo con algunas de las vanguardias artísticas de comienzos del siglo xx, desde el simbolismo al expresionismo alemán pasando por el dadaísmo, el cubismo, el fauvismo y el surrealismo. En 1925, tras su regreso a Argentina, se aproximó al grupo vanguardista artístico y literario conocido como el movimiento Martinfierrista, por su colaboración como ilustrador en la revista *Martín Fierro*. Creó una obra compleja y lírica en la que registraba temas relacionados con experiencias religiosas y místicas. Su obra *America* [América] (1923) representa la simbología mística evocada por la serpiente, una fuerte presencia indígena y de la naturaleza, y contiene algunas de las características más representativas del trabajo de Xul Solar: el uso del *gouache* sobre papel, el pequeño formato rectangular, y el colorido exuberante. En esta época, el artista se volcó en el pasado precolombino, especialmente en los temas relacionados con los códigos aztecas. A lo largo de su carrera, además de haber sido pintor, escultor, crítico de arte y poeta, Xul Solar fue también inventor. Creó una serie de lenguajes verbales y visuales interrelacionados como el sistema de escritura pictórica neocríolla, un juego al que denominó «panajedrez» y un sistema duodecimal de numeración, entre otros inventos. **MM**

Xul Solar was the son of Italian and German immigrants in Argentina. During the 1910s and 1920s, he visited various European countries, where he became acquainted with the messianic religious mysticism that influenced the theory and pictorial practice of Kazimir Malevich, the theosophy-inspired aesthetics of Piet Mondrian's writings, the theosophy of Wassily Kandinsky and the work of artists such as Paul Klee. These influences shaped a personal symbolic universe inhabited by dreamlike, almost mythical figures rendered in bright colours that gave rise to spaces filled with elements from nature and symbols of pre-Columbian and Asian cultures. Not surprisingly, Xul Solar's work can be related to many avant-garde movements of the early twentieth century, from symbolism and German expressionism to dadaism, cubism, fauvism and surrealism. In 1925, back in Argentina, Xul Solar worked as an illustrator for *Martín Fierro* magazine, where he was drawn in by the avant-garde artistic and literary group known as the "Martinfierristas".

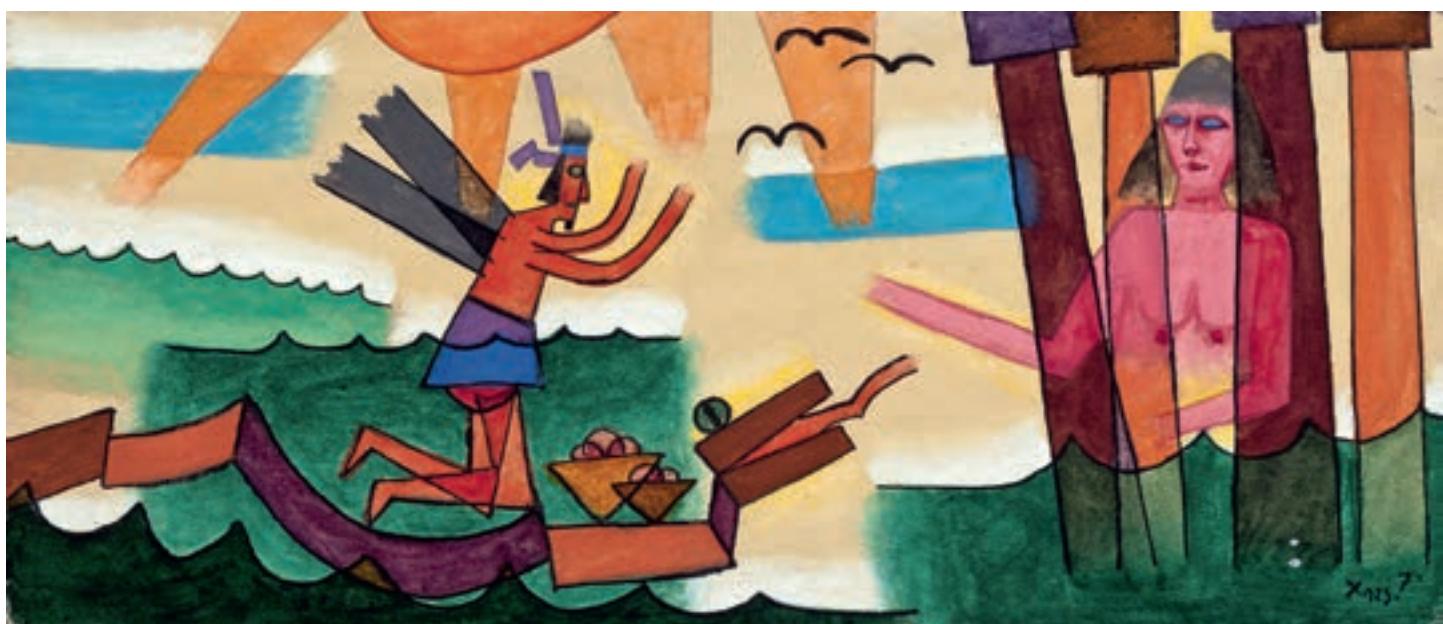
Xul Solar produced a complex, lyrical oeuvre dominated by themes related to religious and mystical experiences. For instance, the gouache entitled *América* (1923) represents the mystical symbolism of the serpent—a powerful indigenous natural presence—and illustrates some of the signature elements of Xul Solar's work, such as the use of gouache on paper, the small rectangular format and the riotous colouring. It was around this time that Xul Solar delved into the pre-Columbian past, taking a special interest in

Aztec codes and related themes. In the course of his life, Xul Solar was not only a painter, a sculptor, an art critic and a poet but also an inventor: among other inventions, he devised a series of interrelated verbal and visual languages—such as the neo-creole pictorial writing system—a game called "Panajedrez" [Panchess] and a duodecimal number system. **MM**

XUL SOLAR

Nacido en 1887 en San Fernando (Argentina),
murió en 1963 en Tigre (Argentina)

Born in 1887 in San Fernando (Argentina),
he died in 1963 in Tigre (Argentina)

**AMERICA**

[América], 1923

Gouache sobre papel

10 x 23,3 cm

AMERICA

1923

Gouache on paper

10 x 23.3 cm



OTROS CONSTRUCTIVISTAS



Sergio Camargo
Milton Dacosta
Maria Leontina
Ione Saldanha
Mira Schendel
Rubem Valentim
Maria Helena Vieira da Silva
Alfredo Volpi



OTHER CONSTRUCTIVISTS

La pintura abstracta tuvo una introducción lenta en el arte brasileño, debido a que varios artistas asumían posiciones de resistencia a la forma antes del advenimiento de las vanguardias neoconstructivas, al contrario de lo que sucedía en otros países, como Argentina, donde el arte concreto ya era una realidad en la década de 1940. De una manera análoga, en la presente exposición los llamados «Otros constructivistas» aparecen antes que los concretos y neoconcretos, siendo Alfredo Volpi el elemento de transición desde los «Modernismos» hacia un momento nuevo del arte. A partir de finales de la década de 1940, Volpi presenta una pintura de paisaje geometrizado inspirada por la arquitectura popular. Su trabajo se representa de manera ejemplar en esta exposición con un conjunto de siete pinturas. En la misma época, una portuguesa, Maria Helena Vieira da Silva, desempeñó un papel decisivo e introdujo lo que el crítico Paulo Herkenhoff llamó «el más sólido y audaz cuestionamiento del espacio que jamás se haya visto en Brasil», cuando la artista llegó al país huyendo de la Segunda Guerra Mundial. Su obra se muestra en relación con la de Ione Saldanha, Maria Leontina, Milton Dacosta y Mira Schendel, otra inmigrante que, de algún modo, inaugura el arte contemporáneo en Brasil. En esta sección se desdobra el espíritu constructivista más allá del dogma, reflejado en obras como las de Rubem Valentim, que se apropió de la imaginería de la tradición religiosa afrobrasileña, y de Sergio Camargo, que se aproxima al arte cinético por medio de sus relieves monocromáticos. **RM**

Brazilian art was slow to embrace abstract painting, as various local artists were determined to resist the foreign influence of the neo-constructivist avant-gardes—in contrast to other countries, like Argentina, where concrete art was already a reality in the 1940s. Consequently, in this exhibition the “Other Constructivists” are presented before the concrete and neo-concrete artists, with Alfredo Volpi exemplifying the transition from “Modernisms” to a new era in art. In the late 1940s, Volpi—who is represented in this exhibition by a group of seven paintings—began producing geometrised landscape paintings inspired by vernacular architecture. Around the same time, the Portuguese artist Maria Helena Vieira da Silva was instrumental in introducing what critic Paulo Herkenhoff called “the boldest, most robust questioning of space ever seen in Brazil” when she arrived to this country fleeing from the Second World War. Her work is displayed alongside that of Ione Saldanha, Maria Leontina, Milton Dacosta and Mira Schendel, another immigrant who, in a sense, ushered contemporary art into Brazil. In this section the constructivist spirit unfolds on a level beyond dogma, as can be seen in works like those of Rubem Valentim, who appropriated the imagery of Afro-Brazilian religious tradition, and Sergio Camargo, whose monochrome reliefs verge on kinetic art. **RM**

Sergio Camargo recibió su formación en la Academia Alta-mira, en Buenos Aires. A partir de 1946 asistió a las clases de Lucio Fontana y Emilio Pettoruti, con quienes se sumergió en el rico debate sobre la abstracción de posguerra que tenía lugar en Argentina. Es la época en la que surgió el movimiento Madí y se produjo la publicación, en Buenos Aires, del «Manifiesto Blanco» impulsado por Fontana. En 1948 Camargo se trasladó a París, donde recibió la influencia de la obra de Constantin Brancusi, Georges Vantongerloo, Jean Arp y Henri Laurens. En ese periodo realizó esculturas figurativas en bronce y arenisca cuyos pronunciados volúmenes sugieren discretamente formas femeninas. En la segunda mitad de la década de 1950 abandonó la figuración en favor de una escultura abstracta basada en formas geométricas. A menudo el artista se vale de la torsión o del desplazamiento de una forma regular para producir efectos cinéticos. En la década de 1960 experimentó con técnicas y materiales diversos, realizando trabajos en bronce, mármol, yeso, arena, aluminio y madera. En 1963 dio inicio a una serie de relieves en los que dispuso pequeños cilindros regulares de madera en diferentes direcciones, y en diferentes ángulos con respecto al plano, como en *Sin título* (nº 345) (1971). Las formas crean una variación rítmica y luminosa a partir de la distribución de elementos simples. En su escultura establecía relaciones intuitivas y líricas que alejaban la abstracción de Camargo del constructivismo más racionalista. Por su trabajo recibió el premio de la Bienal de París de 1963. Camargo vivió en Francia desde 1961, donde contribuyó a divulgar en Europa la obra de una serie de artistas brasileños, como Lygia Clark, Mira Schendel y Hélio Oiticica. Cercano al galerista Paul Keller, al artista David Medalla y al crítico Guy Brett, expuso en la Galería Signals de Londres en 1964, en lo que supone el primer contacto del público británico con la vanguardia brasileña. **TM**

Although born in Brazil, Sergio Camargo trained at the Altamira Academy in Buenos Aires. In 1946 he attended classes with Lucio Fontana and Emilio Pettoruti, engaging in the rich debate about abstract art that took place in post-war Argentina. It was the time of the emergence of the Madí movement and the publication of the “Manifiesto Blanco” [White Manifesto] in Buenos Aires, promoted by Fontana. In 1948 Camargo travelled to Paris, where he was influenced by the work of Constantin Brancusi, Georges Vantongerloo, Jean Arp and Henri Laurens. During this period, he worked on figurative bronze and sandstone sculptures whose pronounced volumes discreetly suggested female forms. However, in the second half of the 1950s he abandoned figuration in favour of an abstract sculpture based on geometric forms in which he often used torsion or displacement to produce kinetic effects. In the 1960s Camargo experimented with different techniques and materials, producing works in bronze, marble, plaster, sand, aluminium and wood. In 1963 he embarked on a series of reliefs in which he arranged small regular cylinders of wood facing in different directions and at different angles to the plane, as can be seen in *Untitled* (No. 345) (1971). The intuitive lyrical relationships that Camargo established in his sculptures, creating rhythmic, luminous variations through the distribution of simple elements, set his form of abstraction apart from rationalist constructivism. He returned to France in 1961, where he helped publicise the work of Brazilian artists like Lygia Clark, Mira Schendel and Hélio Oiticica. In 1963 he received the International Sculpture Prize at the Paris Biennial. Close friends with the art dealer Paul Keller, the artist David Medalla and the critic Guy Brett, in 1964 he exhibited his work at London’s Signals Gallery, providing British audiences with their first opportunity to discover the Brazilian avant-gardes. **TM**

SERGIO CAMARGO

Nació en 1930 en Río de Janeiro (Brasil),
donde murió en 1990

Born in 1930 in Rio de Janeiro (Brazil),
where he died in 1990



SIN TÍTULO (Nº 345)

1971

Relieve sobre tabla

80 x 80 cm

UNTITLED (NO. 345)

1971

Relief on board

80 x 80 cm



SIN TÍTULO (Nº 580)

1981-1982

Mármol negro belga

54 x 12 Ø cm

UNTITLED (NO. 580)

1981-1982

Black Belgian marble

54 x 12 Ø cm



SIN TITULO (Nº 441)

1978

Mármol

53 x 47 x 31,5 cm

UNTITLED (NO. 441)

1978

Marble

53 x 47 x 31.5 cm

Milton Dacosta inició su formación artística en Niterói, en 1929. Un año después asistió a las clases de Marques Júnior, en la Escola Nacional de Belas Artes de Río de Janeiro, y acudió al Núcleo Bernardelli, taller de pintura que funcionaba en los almacenes de la Escuela, fundado por Edson Motta junto con, entre otros, Manoel Santiago, Quirino Campofiorito, José Pancetti, Joaquim Tenreiro, Bustamante Sá y Ado Malagoli. En aquella época, Dacosta pintaba temas de género con una pincelada que recuerda a Paul Cézanne. Con el paso del tiempo, su pintura se simplifica y geometriza. En la década de 1940, el artista abordó temas propios del arte metafísico italiano, en composiciones realizadas a partir de un dibujo rectilíneo y regular: pintaba espacios vacíos, recuerdos de la infancia y objetos abandonados sin ninguna función. En 1944, Dacosta recibió el premio Viaje al Extranjero del Salão Nacional de Belas Artes, gracias al cual pasó por Estados Unidos, Portugal y Francia entre 1945 y 1947. A su regreso a Brasil, en 1948, su obra se volvió más geométrica y próxima al cubismo. En la década de 1950, ya casado con la artista Maria Leontina, su trabajo se aproximó a la abstracción. Sus retratos, figuras y naturalezas muertas se diluyen en estructuras geométricas de un colorido variado y antinatural. En pinturas como *Composição* [Composition] (1954–1955) y *Sobre fundo branco* [On White Background] (1956), figuras reconocibles se funden y descomponen analíticamente en formas idealizadas: círculos, cuadrados, franjas, triángulos y rectángulos. Dacosta radicaliza la abstracción geométrica de manera que las formas simples se apoyan en un plano homogéneo de colores opacos. A mediados de la década de 1960, el artista dio un giro a su trayectoria y volvió a la pintura figurativa, con temas reconocibles. A partir de ahí pintó las llamadas *Vénus* [Venus], figuras femeninas estilizadas en las que un erotismo ingenuo se superpone a la estructura compositiva y al color. **TM**

Milton Dacosta started his artistic training in Niteroi in 1929. One year later he started taking classes with Marques Júnior at Rio de Janeiro's National School of Fine Arts, where he also frequented the Núcleo Bernardelli, a painting studio located in the school warehouse founded by Edson Motta, alongside artists like Manoel Santiago, Quirino Campofiorito, José Pancetti, Joaquim Tenreiro, Bustamante Sá and Ado Malagoli. During that period, Dacosta mainly produced genre paintings, using brush strokes that were reminiscent of Paul Cézanne's style. Over time, his painting became simpler and more geometric, and during the 1940s he addressed themes associated with Italian metaphysical art—empty spaces, childhood memories or discarded objects with no particular function—with compositions dominated by straight, regular lines. Dacosta was awarded the Prize to Travel Abroad at the 1944

National Salon of Fine Arts, which enabled him to spend time in the United States, Portugal and France between 1945 and 1947. Influenced by cubism, on his return to Brazil in 1948 his work became more geometric. In the 1950s, by which time he had married Maria Leontina, he adopted a more abstract style, diluting his portraits, figures and still lifes into geometric structures of assorted non-naturalistic colours. In paintings like *Composição* [Composition] (1954–1955) and *Sobre fundo branco* [On White Background] (1956), still identifiable figures are fused and analytically fragmented into idealised forms: circles, squares, stripes, triangles and rectangles. Soon, Dacosta's radicalized his geometric abstraction to the point of working solely with simple forms that rested on a uniform plane of opaque colours. However, in the mid-1960s he returned to figurative painting, incorporating recognisable themes into his work. From that point on, he devoted himself to painting the *Vénus* [Venus] series, featured by stylised female figures, in which an innocent eroticism took precedence over the compositional structure and colour. **TM**

MILTON DACOSTA

Nacido en 1915 en Niterói (Brasil),
murió en 1988 en Río de Janeiro (Brasil)

Born in 1915 in Niteroi (Brazil),
he died in 1988 in Rio de Janeiro (Brazil)

COMPOSIÇÃO

[Composición], 1954–1955

Óleo sobre lienzo

60 x 80,8 cm

COMPOSIÇÃO

[Composition], 1954–1955

Oil on canvas

60 x 80,8 cm



SOBRE FUNDO BRANCO

[Sobre fondo blanco], 1956

Óleo sobre lienzo

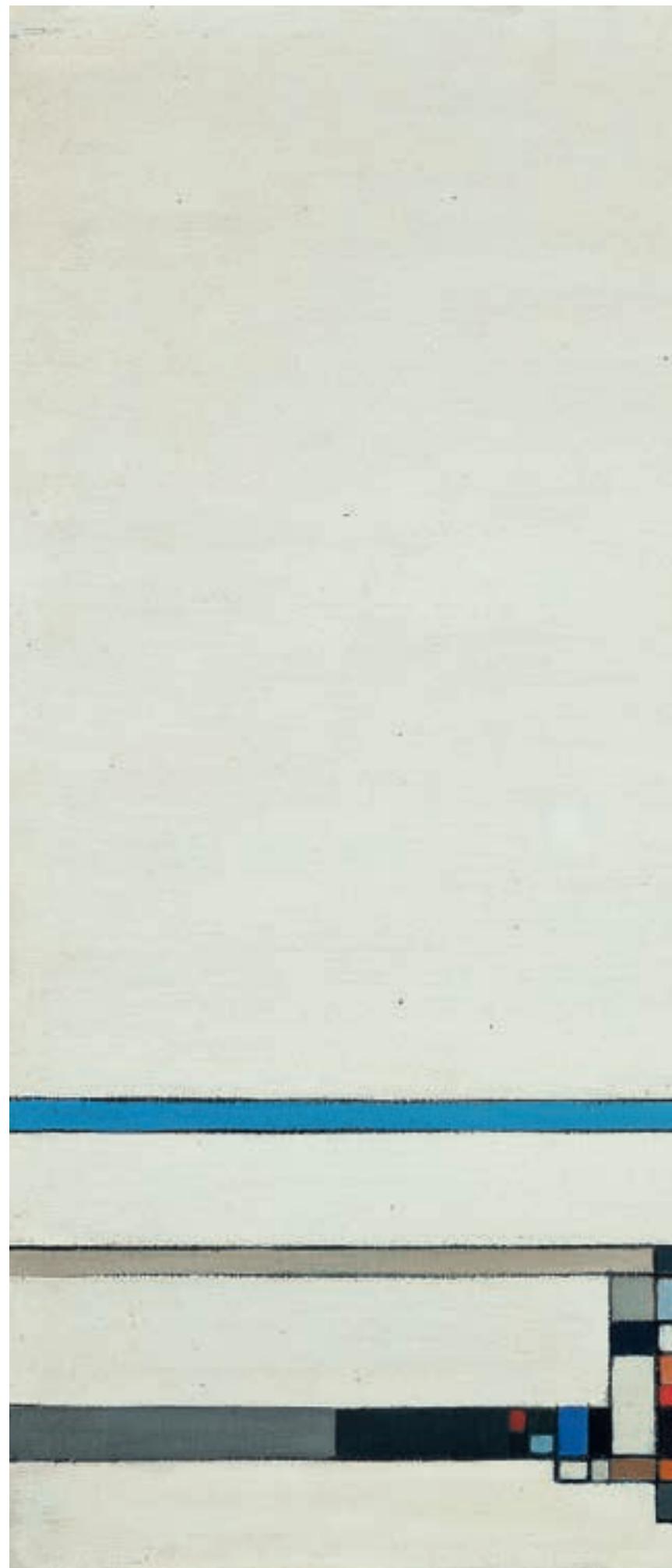
60 x 73 cm

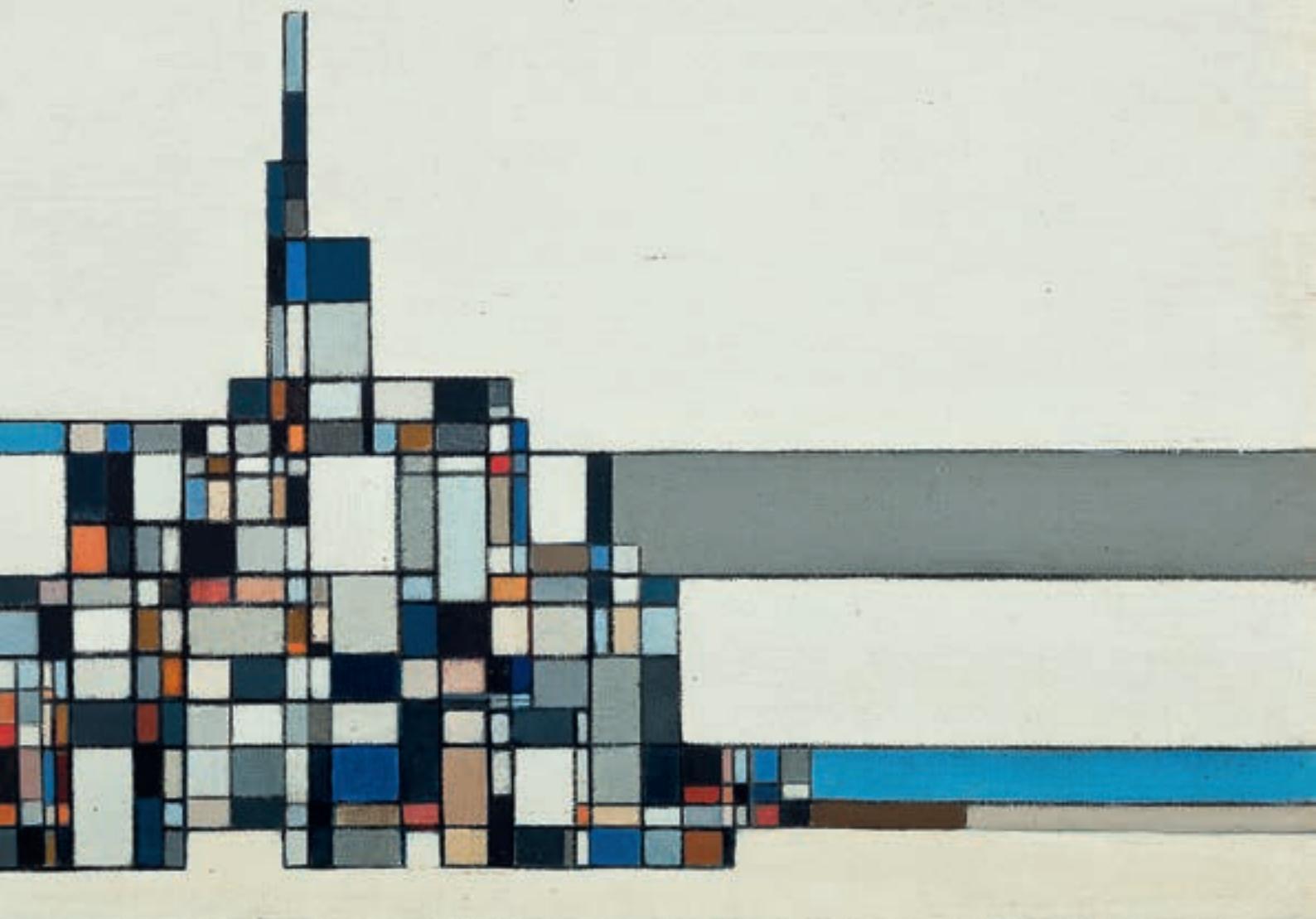
SOBRE FUNDO BRANCO

[On White Background], 1956

Oil on canvas

60 x 73 cm



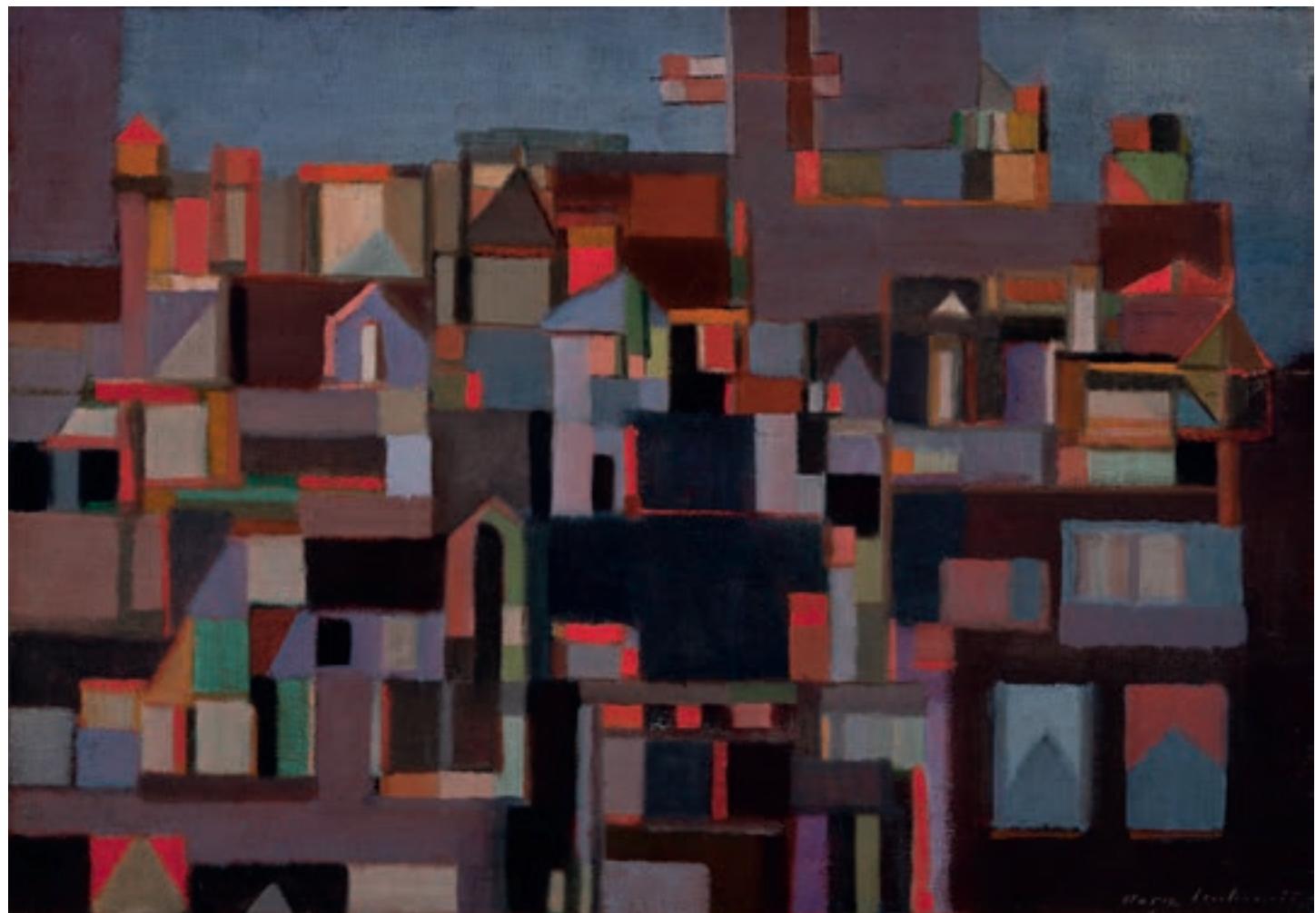


SIN TÍTULO

1955
Óleo sobre lienzo
38 x 54,5 cm

UNTITLED

1955
Oil on canvas
38 x 54.5 cm



Maria Leontina estudió dibujo en São Paulo, en 1938, con el pintor academicista Antonio Covello, y pintura, durante la primera mitad de la década de 1940, con el pintor moderno Waldemar da Costa. En 1947 participó en la exposición *19 Pintores*, en la Galería Prestes Maia de São Paulo. Su obra atrajo la atención de la crítica con una serie de naturalezas muertas, iniciada en 1949, en las que se advierte una reflexión sobre el cubismo. En ellas, el espacio pictórico autónomo y unas figuras cada vez más sintéticas se imponen sobre la representación de la realidad. En 1949 se casó con el pintor Milton Dacosta, y entre la obra de ambos se estableció un diálogo a lo largo de los años. En 1951, fue invitada por el psiquiatra y crítico de arte Osório César para dirigir el servicio de artes plásticas del Hospital Psiquiátrico de Junqueri, en los alrededores de São Paulo, y en el mismo año organizó una exposición de los pacientes del hospital en el Museu de Arte Moderna de São Paulo. En el inicio de su carrera, su obra se regía por una figuración de raíz expresionista, si bien a mediados de la década de 1950 se inclinó por una abstracción que no seguía el rigor de la geometría pura. Su trayectoria artística adopta un cariz personal en relación con las corrientes constructivistas brasileñas basado en una configuración intuitiva de formas geométricas imprecisas, como sucede en *Sin título* (1955), donde se advierte un sutil vínculo con la obra de Alfredo Volpi. El trabajo que realizó en la segunda mitad de la década de 1950 ha sido considerado por diversos críticos como el más singular en el contexto de su trayectoria artística. De este periodo data la serie *Os jogos e os enigmas* [Los juegos y los enigmas], en la que articula relaciones de equilibrio entre formas y colores que aluden a complejas temporalidades. En 1961 inauguró con la serie *Formas* una nueva fase de su obra en la que las formas sufren un proceso de disolución y se transforman en grandes áreas de color. **MM**

MARIA LEONTINA

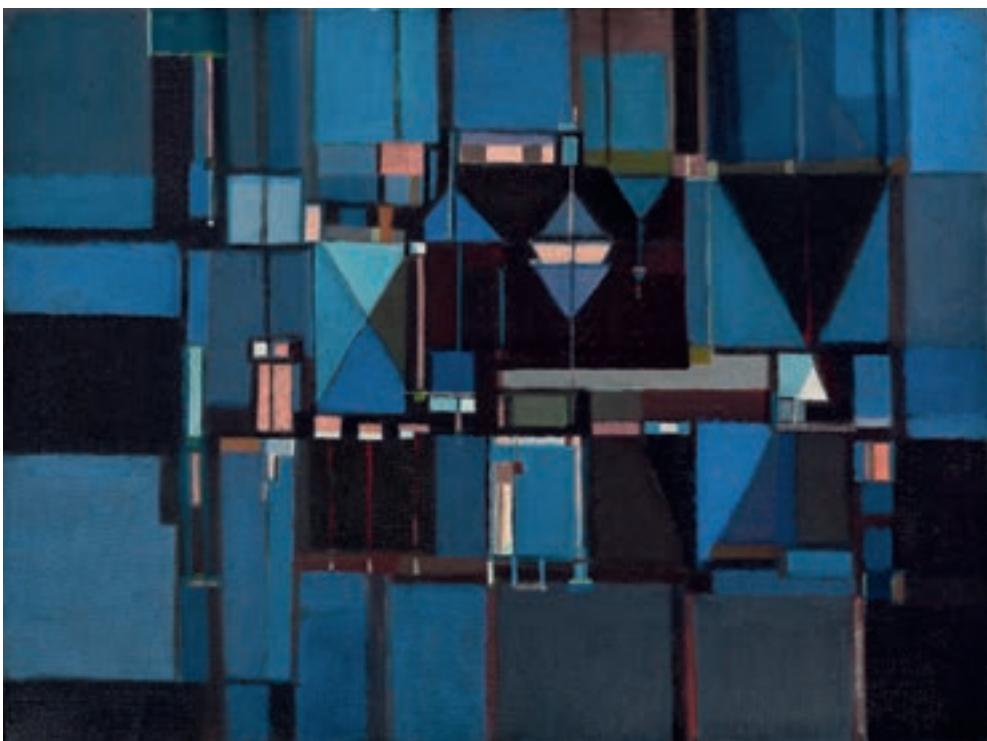
Nacida en 1917 en São Paulo (Brasil), murió en 1984 en Río de Janeiro (Brasil)

Born in 1917 in São Paulo (Brazil), she died in 1984 in Rio de Janeiro (Brazil)

In 1938 Maria Leontina studied drawing in São Paulo with the scholarly artist Antonio Covello, and during the first half of the 1940s she studied painting with the modernist painter Waldemar da Costa. In 1947 she showed work in the *19 Pintores* [19 Painters] exhibition at São Paulo's Prestes Maia Gallery. But Leontina first attracted the attention of critics with a series of still lifes, begun in 1949, that contained a subtle reflection on cubism, with the autonomous pictorial space and increasingly schematic figures taking precedence over the representation of reality. In 1949 she married the painter Milton Dacosta and over the years their work established a mutual dialogue. In 1951 the psychiatrist and art critic Osório César invited her to direct the visual arts section of the Junqueri Psychiatric Hospital, on the outskirts of São Paulo, and that same year she organised an exhibition of works by patients of the hospital at São Paulo's Museum of Modern Art. If her early work was characterised by figurative paintings with expressionistic undertones, in the mid-1950s Leontina

favoured a more abstract approach, nevertheless eschewing the rigidity of pure geometry. Throughout her career, she maintained a highly personal stance towards the Brazilian constructivist trends, adopting the intuitive configuration of imprecise geometric shapes that we see in *Untitled* (1955), which has a subtle yet evident link with the work of Alfredo Volpi. Various critics consider that Leontina produced her most exceptional work in the second half of the 1950s, when she embarked on the *Os jogos e os enigmas* [Games and Enigmas] series, in which she explored relations of balance between shapes and colours, referencing complex temporalities.

The *Formas* [Shapes] series, from 1961, signalled a new phase in her work, with shapes that undergo a process of dissolution and are transformed into great splotches of colour. **MM**



SIN TÍTULO
(SÉRIE OS JOGOS E OS ENIGMAS XI)
[serie Los juegos y los enigmas xi], 1958
Óleo sobre lienzo
33 x 41 cm

UNTITLED
(SÉRIE OS JOGOS E OS ENIGMAS XI)
[Games and Enigmas xi series], 1958
Oil on canvas
33 x 41 cm

SIN TÍTULO
(SÉRIE OS JOGOS E OS ENIGMAS)
[serie Los juegos y los enigmas], 1959
Óleo sobre lienzo
29,5 x 40 cm

UNTITLED
(SÉRIE OS JOGOS E OS ENIGMAS)
[Games and Enigmas series], 1959
Oil on canvas
29.5 x 40 cm



SIN TÍTULO

1967
Óleo sobre lienzo
119,5 x 80,2 cm

UNTITLED

1967
Oil on canvas
119.5 x 80.2 cm

One Saldanha realizó sus primeros estudios en Río de Janeiro, en el taller del pintor Pedro Luiz Correia de Araújo. A comienzos de la década de 1950 estudió la técnica de la pintura al fresco en París, en la Académie Julian, y en Florencia. Participó en varias ediciones de la Bienal de São Paulo: en 1967 recibió el premio Adquisición, y en las ediciones de 1975 y 1979 se le rindió homenaje dedicándole una sala especial. Realizó, sobre todo, pinturas, dibujos y esculturas. Al inicio de su carrera, sus obras se caracterizan por la representación de retratos y escenas cotidianas, entre las que destacan las series de casas definidas con rectángulos de colores dispuestos conforme a juegos de verticalidad y horizontalidad, como en *Sin título* (ca. 1955). Esta síntesis en la construcción de la composición conduce su obra poco a poco hacia la abstracción. Durante las décadas de 1950 y 1960 realizó obras que dialogan abiertamente con la abstracción geométrica, como *Sin título* (década de 1950) y *Pintura 4* (1961), pinturas en las que mantiene una estructura compositiva que remite a los paisajes urbanos, a las que incorpora un espíritu lírico. El protagonismo del color y del pigmento fue asumiendo diferentes fases en el desarrollo de la poética de la artista. Entre las décadas de 1960 y 1990 experimentó sobre diferentes soportes, creando esculturas en superficies compuestas por materiales de lo cotidiano, como ripias, bobinas y bambús. La serie *Bambus* [Bambú] fue presentada por primera vez en 1969 en la 10^a Bienal de São Paulo. La superficie orgánica de los bambú actúa como soporte sobre el que la artista crea motivos de colores. La obra *Bobinas*, más tardía, de 1973, destaca por el carácter industrial del soporte así como por su aspecto lúdico, de juguete infantil. Otra de sus series, *Empilhados* [Apilados], de finales de la década de 1980, está compuesta por pequeños pedazos de cedro pintados y dispuestos uno encima del otro. Las esculturas de la artista, que se elevan desde el suelo, se podrían asociar a diversas manifestaciones religiosas indígenas, y también al trabajo inspirado en fuentes populares realizado por Alfredo Volpi. ■■■

ONE SALDANHA

Nacida en 1919 en Alegrete (Brasil),
murió en 2001 en Río de Janeiro (Brasil)

Born in 1919 in Alegrete (Brazil),
he died in 2001 in Rio de Janeiro (Brazil)

One Saldanha's education began in Rio de Janeiro, at the studio of the painter Pedro Luiz Correia de Araújo. In the early 1950s, she studied fresco painting in Florence and at Paris' Julian Academy. She participated in several editions of the São Paulo Biennial: in 1967 she received the Acquisition Prize, and in 1975 and 1979 she was honoured with a special hall devoted to her work. Saldanha primarily produced paintings, drawings and sculptures. At the beginning of her career, her works were characterised by the depiction of portraits and everyday scenes, including a series of houses defined by coloured rectangles arranged to create an interplay of vertical and horizontal elements, as can be seen in *Untitled* (c. 1955). This simplification of the compositional structure gradually led her towards abstraction. In the 1950s and 1960s she created various pieces that openly dialogued with geometric abstraction, such as *Untitled* (1950s) and *Pintura 4*

[Painting 4] (1961), works that maintained a compositional structure reminiscent of urban landscapes to which she added a lyrical spirit. The prominence of colour and pigment in Saldanha's work went through different stages as her poetics evolved. From the 1960s to the 1990s she experimented with different media, creating sculptures on surfaces made of commonplace materials such as rubble, spools and bamboo. The *Bambus* [Bamboos] (1969) series, in which the organic surface of the bamboo sticks served as the support for Saldanha's colourful motifs, was shown for the first time at the 10th São Paulo Biennial. The later work *Bobinas* [Spools] (1973) is characterised by the industrial nature of the support and its playful resemblance to a child's toy. Another of her series, *Empilhados* [Stacked], created in the late 1980s, consists of small pieces of painted cedar wood piled one on top of the other. Rising from the floor, Saldanha's sculptures can be linked to various indigenous religious beliefs as well as to the folk-inspired work of Alfredo Volpi. ■■■

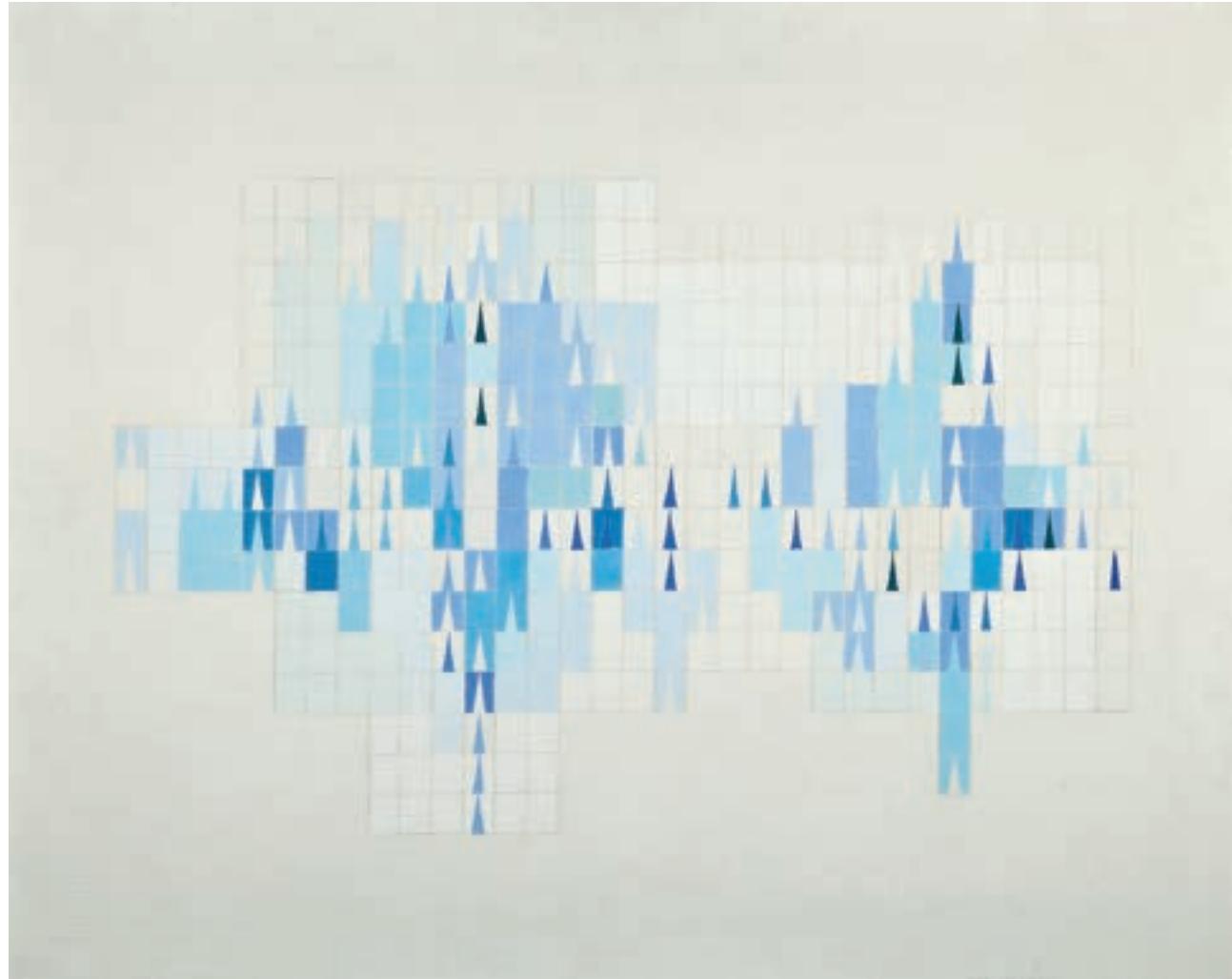


SIN TÍTULO

ca. 1955
Óleo sobre lienzo
80 x 35 cm

UNTITLED

c. 1955
Oil on canvas
80 x 35 cm

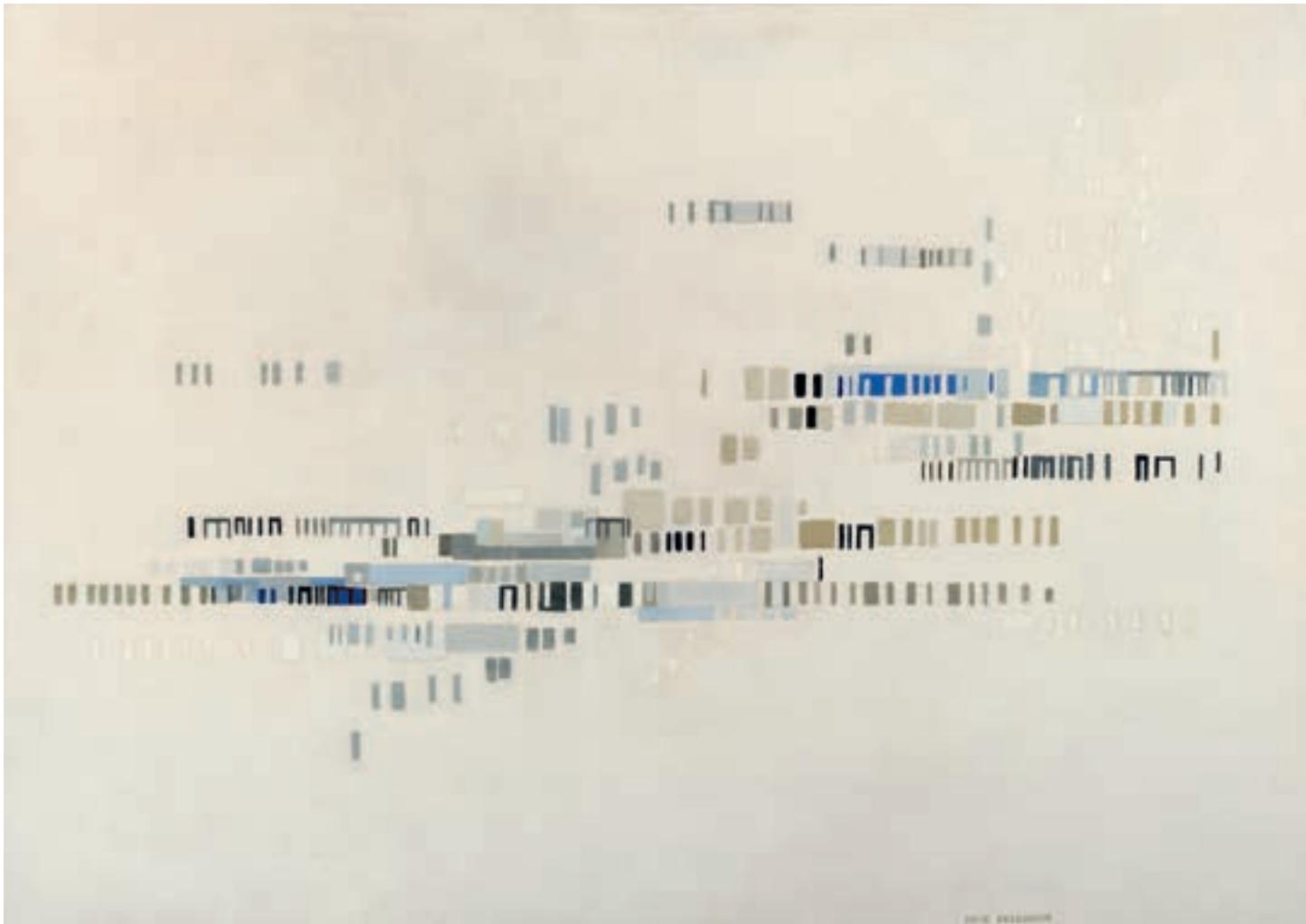


SIN TÍTULO

Década de 1950
Óleo sobre lienzo
72,2 x 89,3 cm

UNTITLED

1950s
Oil on canvas
72.2 x 89.3 cm

**PINTURA 4**

1961

Óleo sobre lienzo
59,7 x 85,6 cm**PINTURA 4**[Painting 4], 1961
Oil on canvas
59.7 x 85.6 cm

Mira Schendel nació en Suiza, pero se trasladó a Milán en su infancia. En la década de 1930 estudió Filosofía en la Universidad Católica de la ciudad y simultáneamente asistió a cursos de arte. Durante la Segunda Guerra Mundial vivió en Bulgaria y Yugoslavia. En 1949 llegó a Brasil y se radicó en Porto Alegre, donde se dedicó a la cerámica, las artes gráficas y la pintura. Su obra de aquella época refleja una influencia de la pintura metafísica italiana, sobre todo de Giorgio Morandi. En 1953 se trasladó a São Paulo, donde incorporó las formas abstractas geométricas a su repertorio. A diferencia de los artistas concretos, trabajaba con formas imperfectas, pintadas con colores opacos y materiales arenosos. Un ejemplo de este trabajo es *Sin título* (década de 1950), en el que las áreas geométricas se amontonan y remiten al paisaje urbano. En la primera mitad de la década de 1960, Schendel comenzó a dibujar sobre hojas finas de papel de arroz japonés, una superficie translúcida de aspecto irregular y vegetal. Como no podía aplicar la tinta china directamente sobre las hojas, para evitar que se rasgaran, esparcía talco sobre ellas y las colocaba sobre cristal entintado. En el reverso, trazaba líneas irregulares de manera indirecta. A partir de esta técnica surgieron, en 1964, las *Monotipias* [Monotypes], y de la manipulación del papel japonés nacieron otras series como las *Droguinhas* [Pequeñas cosas] (1966), *Trenzinhos* [Trenecitos] (1965) y *Objetos gráficos* (1967–1968). En el *Sin título* (serie *Objetos gráficos*) de la década de 1960, de la Colección Luís Paulo Montenegro, llevó la transparencia del papel al límite. El uso de las letras, que ya estaba presente en su obra desde principios de la década de 1960, se radicalizó. Entintó los papeles y sobre la tinta escribió obsesivamente la letra «A», en diversos tamaños y formas, cubriendo toda la superficie de la obra. Montó las diferentes hojas entre dos placas de acrílico y las colgó del techo en medio de la sala de exposiciones. De esta forma los caracteres pierden su función textual y casi se convierten en símbolos visuales incapaces de describir cualquier cosa. **TM**

Mira Schendel was born in Switzerland but moved as a child to Milan. In the 1930s she studied Philosophy at that city's Catholic University, while simultaneously taking art classes. During the Second World War, she lived in Bulgaria and Yugoslavia, before travelling to Brazil in 1949, where she settled in Porto Alegre and devoted herself to pottery, painting and graphic arts. Her work from this period reveals

the influence of Italian metaphysical painting and of Giorgio Morandi in particular. In 1953 she moved to São Paulo, where she started introducing abstract geometric forms to her work. Unlike concrete artists, she worked with imperfect forms and painted with sandy materials and opaque colours. *Untitled* (1950s), in which the stacked geometric areas recall an urban landscape, is an example of her work from this period. In the first half of the 1960s, Schendel started drawing on fine sheets of Japanese rice paper, a

MIRA SCHENDEL

Nacida en 1919 en Zúrich (Suiza), murió en 1988 en São Paulo (Brasil)

Born in 1919 in Zurich (Switzerland), she died in 1988 in São Paulo (Brazil)

translucent surface with an irregular, vegetal appearance. Unable to apply India ink directly onto this paper, as it might tear, she would sprinkle talc across it and place it on top of inked glass. On the back of the paper, she would draw irregular lines in an indirect manner. This technique led to her 1964 *Monotipias* [Monotypes], while the manipulation of Japanese paper gave rise to other series, such as *Droguinhas* [Little Nothings] (1966), *Trenzinhos* [Little Trains] (1965) and *Untitled* (*Objetos gráficos* [Graphic Objects] series) (1960s). In the *Objeto gráfico* belonging to the Luís Paulo Montenegro Collection, Schendel exploited the transparency of the paper to the limit. The use of letters, which had been present in her work since the early 1960s, becomes more radical in this piece, where she sprinkles the paper with ink and, on the ink, writes the letter “A” over and over again in different shapes and sizes, covering the entire surface of the work. Different pieces of paper are then mounted between two sheets of acrylic and suspended from the ceiling in the middle of the exhibition hall. As a result, the letters lose their textual function and almost become visual symbols, incapable of describing anything. **TM**

SIN TÍTULO

Década de 1950

Témpera sobre yute

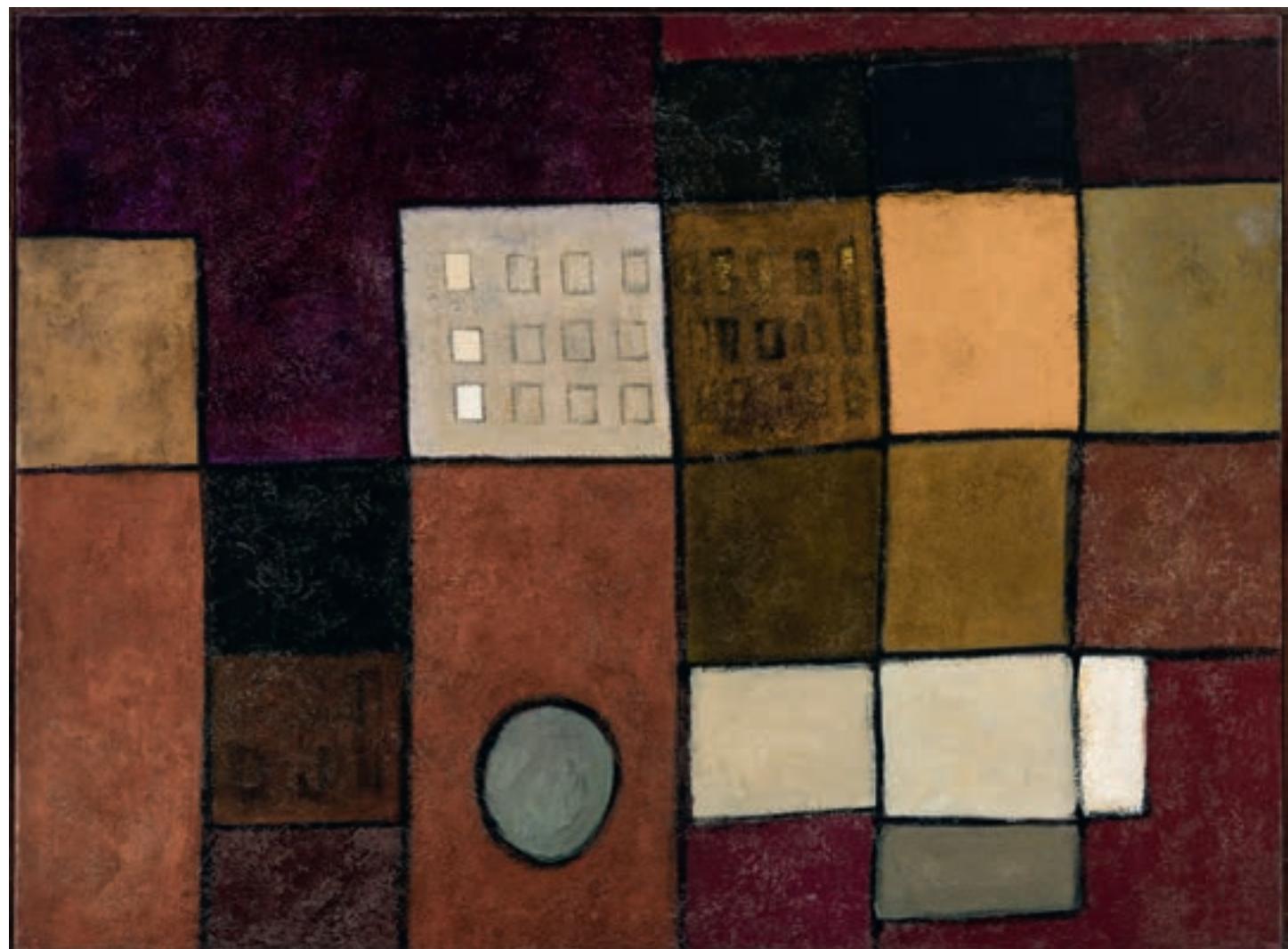
96,8 x 130 cm

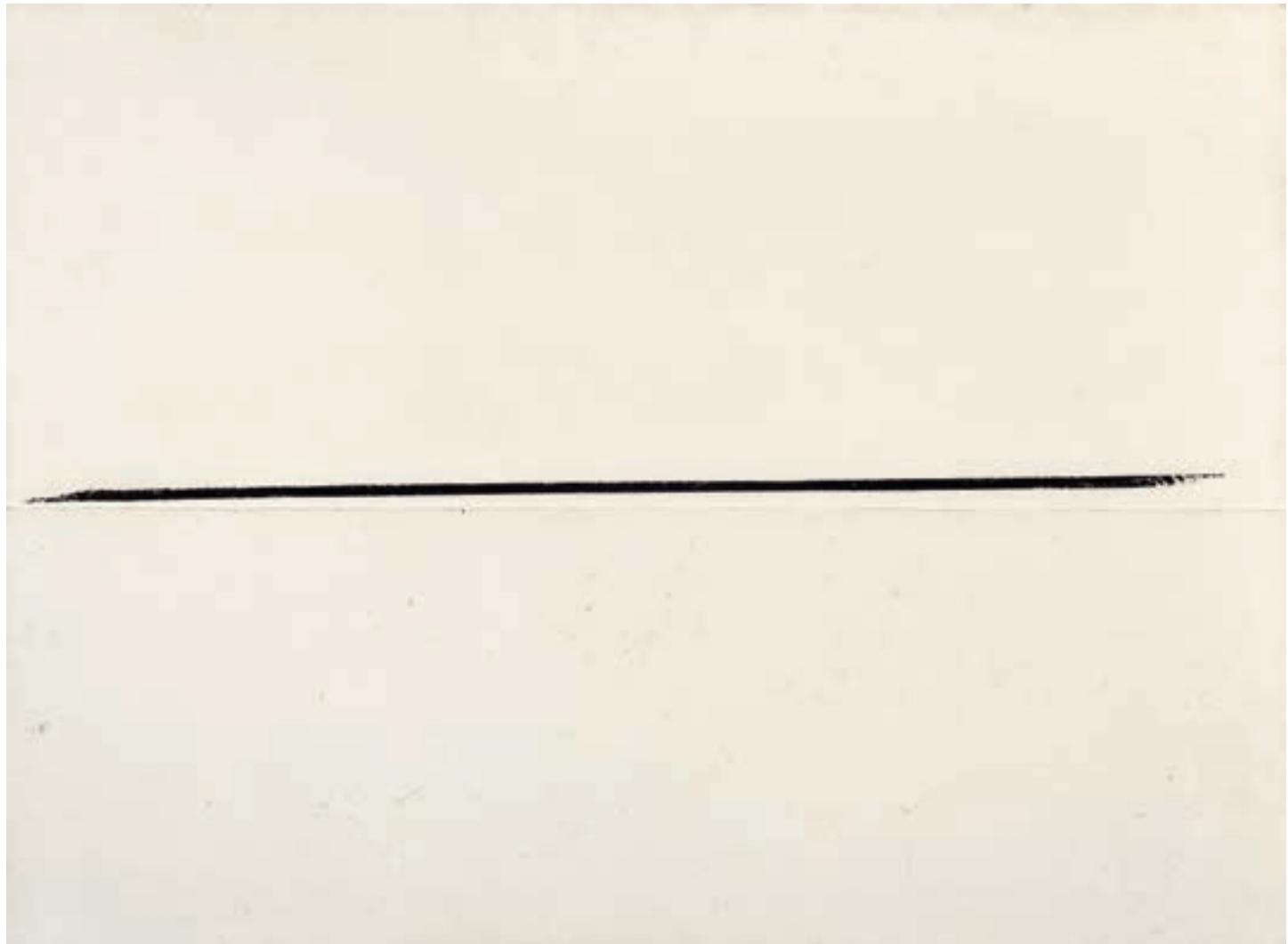
UNTITLED

1950s

Tempera on jute

96.8 x 130 cm





SIN TÍTULO

1986

Témpera, yeso y acrílico

sobre tabla

45 x 61 cm

UNTITLED

1986

Tempera, plaster and acrylic

on board

45 x 61 cm

SIN TÍTULO**(SÉRIE TOQUINHO)**

[serie Pequeñas cosas], 1973

Papel de calco y acrílico

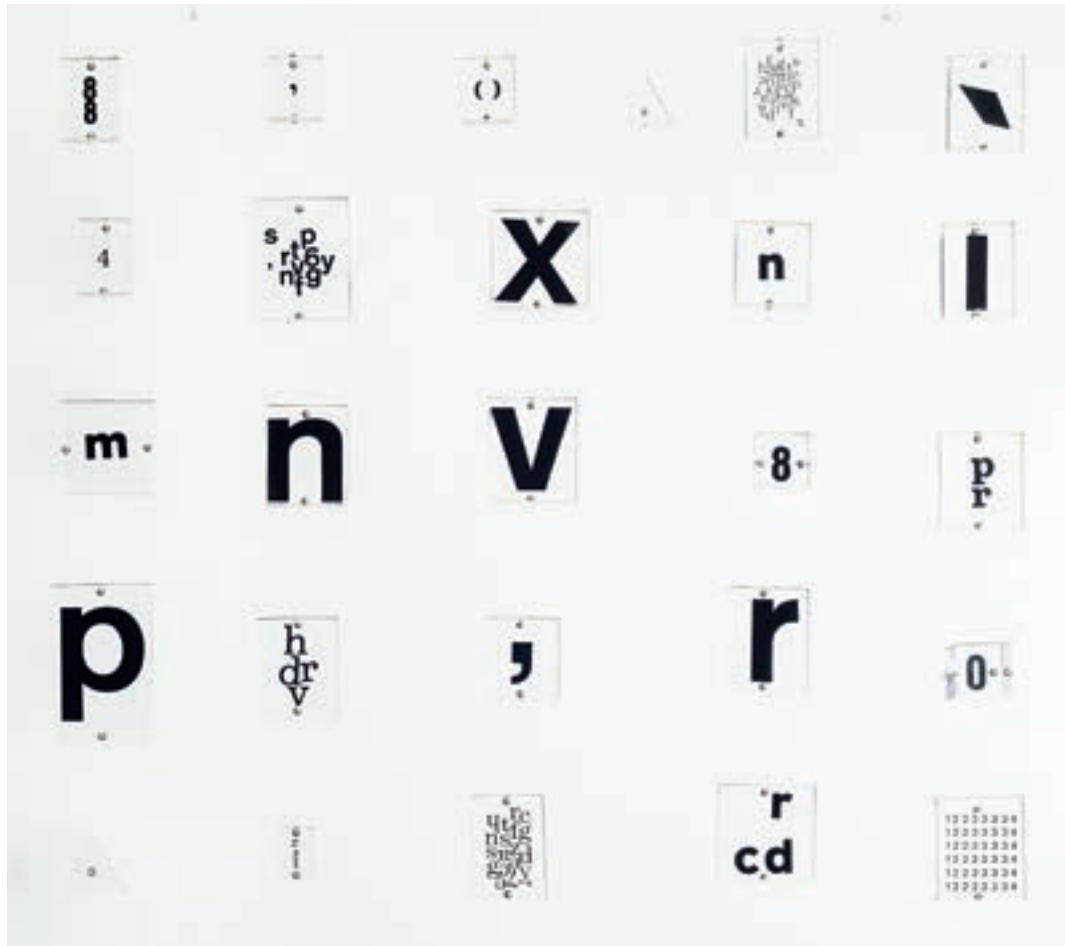
50 x 56,5 cm

UNTITLED**(SÉRIE TOQUINHO)**

[Little Nothings series], 1973

Tracing paper and acrylic

50 x 56,5 cm

**SIN TÍTULO****(SÉRIE OBJETOS GRÁFICOS)**

Década de 1960

Óleo, grafito y papel de calco de arroz entre placas de acrílico

50 x 50 cm

UNTITLED**(SÉRIE OBJETOS GRÁFICOS)**

[Graphic Objects series], 1960s

Oil, graphite and rice tracing paper between acrylic sheets

50 x 50 cm



Rubem Valentim se formó en odontología y periodismo hasta que, en 1948, decidió dedicarse a la pintura. Sus primeros trabajos, hasta 1951, son pinturas figurativas de naturalezas muertas, paisajes urbanos y figuras humanas, influidas por el realismo y el expresionismo. A lo largo de la década de 1950 compaginó este tipo de pintura con obras híbridas caracterizadas por la combinación de signos abstractos y figurativos, como se ve en *Pintura 1* (1955). En 1957 se trasladó a Río de Janeiro, donde vivió hasta 1963 y donde trabajó como ayudante de Carlos Cavalcanti, que impartía el curso de historia del arte en el Instituto de Belas Artes. Entre finales de la década de 1950 e inicios de la de 1960, Valentim abandonó la figuración para profundizar en una investigación formal que le llevó a reducir el número de formas y elementos de sus composiciones, como se ve en las obras *Sin título* (1961) y *Sin título* (1962). Su pintura adquirió un carácter más riguroso y se vio intensamente geométrica y simétrica, próxima a una estética concreta. No obstante, a medida que fue introduciendo en sus composiciones emblemas de la religiosidad afrobrasileña, se alejó de una noción rigurosa de la abstracción. Esto llevó al crítico Clarival do Prado Valladares a afirmar que su pintura es «semiótica», por la utilización de signos procedentes de la simbología religiosa, sobre todo las herramientas del candomblé, del que era practicante. La obra *Pintura 26* (1965–1966) es característica de ese periodo, en el que Valentim residió en Roma (1963–1966). En su «Manifesto ainda que tardío» [Manifiesto aunque tardío] (1976), Valentim declara que su obra es “un camino volcado en la realidad cultural profunda de Brasil –en sus raíces– aunque sin desconocer o ignorar todo lo que se hace en el mundo”. En la década de 1970 amplió sus medios de expresión con relieves, objetos y esculturas semejantes a altares, que mantenían la referencia a la simbología religiosa afrobrasileña, como en su instalación *Templo de Oxalá*, presentada en la 14^a Bienal de São Paulo, en 1977. ■■■

Rubem Valentim trained as a dentist and a journalist before deciding to become a painter in 1948. His early paintings, prior to 1951, were still lifes, cityscapes and human figures influenced by realism and expressionism. Throughout the 1950s he combined this pictorial style with hybrid works featuring a combination of abstract and figurative signs, such as *Pintura 1* [Painting 1] (1955). In 1957 he moved to Rio de Janeiro, where he lived until 1963, working as a teaching assistant to Carlos Cavalcanti, who taught art history at the city's Institute of Fine Arts. Between the late 1950s and early 1960s, Valentim abandoned figuration and embarked on a formal investigation that led him to reduce the number of forms and elements in his compositions, as can be seen in *Untitled* (1961) and *Untitled* (1962). His painting became more rigorous and intensely geometric and symmetrical, with an almost concrete aesthetic. However, he gradually started incorporated symbols of Afro-Brazilian religious beliefs to his compositions, moving away from a strict interpretation of abstraction. This led critic Clarival do Prado Valladares to describe his painting as “semiotic”, given the use of elements with religious symbolism, particularly the instruments of the Candomblé rite, of which Valentim was a practitioner. *Pintura 26* [Painting 26] (1965–1966) is typical of that period, between 1963 and 1966, when the artist was living in Rome. In his “Manifesto ainda que tardio” [Manifest Albeit Belated] (1976), Valentim declared that his work was “a path devoted to the profound cultural reality of Brazil—to its roots—but not unaware or ignorant of everything

being done in the world”. In the 1970s he expanded his range of expressive media to include reliefs, objects and altar-like sculptures that maintained the allusion to Afro-Brazilian religious symbolism, such as his installation *Templo de Oxalá* [Temple of Oxalá], which he presented at the 14th São Paulo Biennial in 1977. ■■■

RUBEM VALENTIM

Nacido en 1922 en Salvador de Bahía (Brasil), murió en 1991 en São Paulo (Brasil)

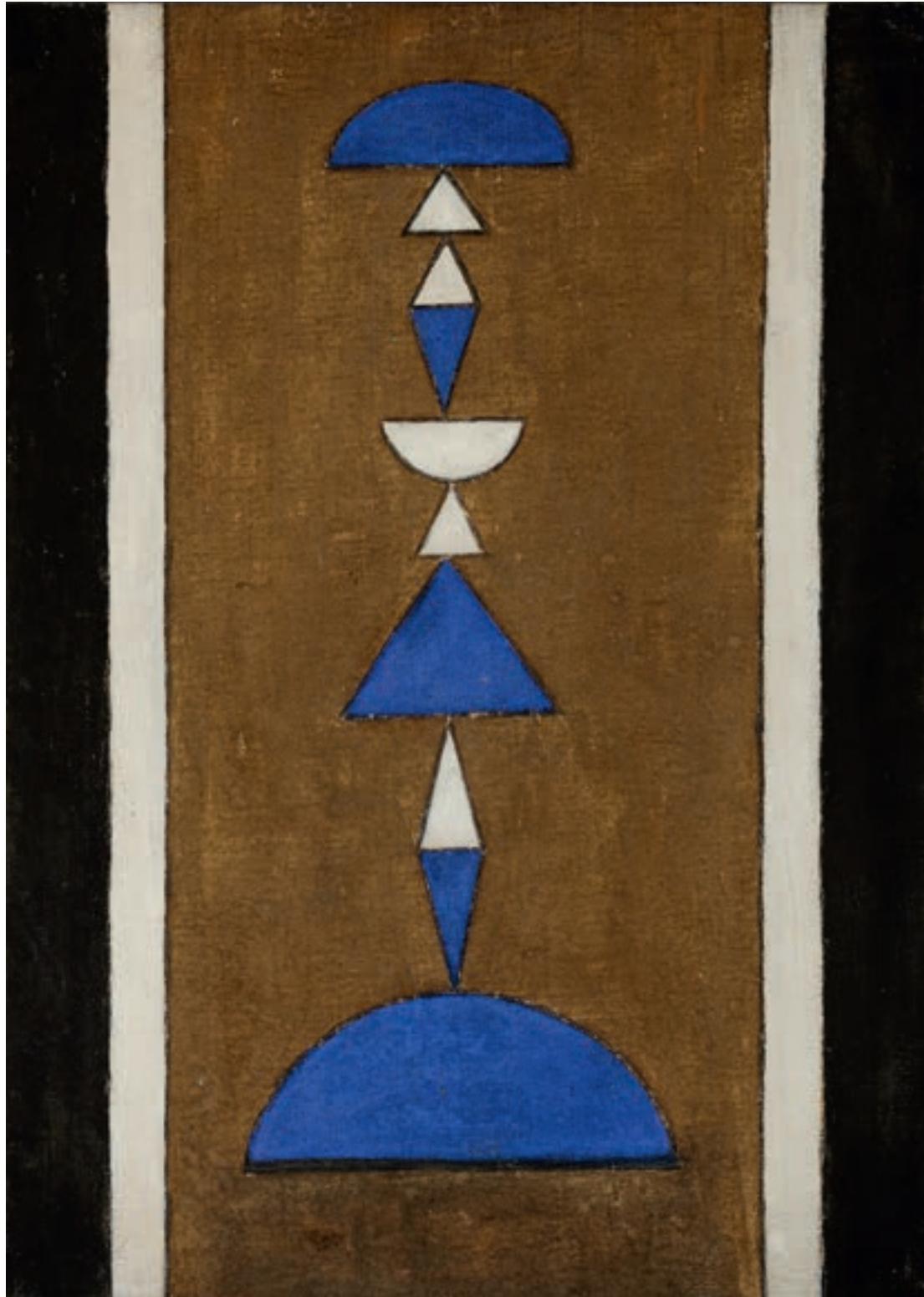
Born in 1922 in Salvador de Bahia (Brazil), he died in 1991 in São Paulo (Brazil)

**PINTURA 1**

1955
Óleo sobre lienzo
100,5 x 73 cm

PINTURA 1

[Painting 1], 1955
Oil on canvas
100.5 x 73 cm



SIN TÍTULO

1961

Óleo sobre lienzo

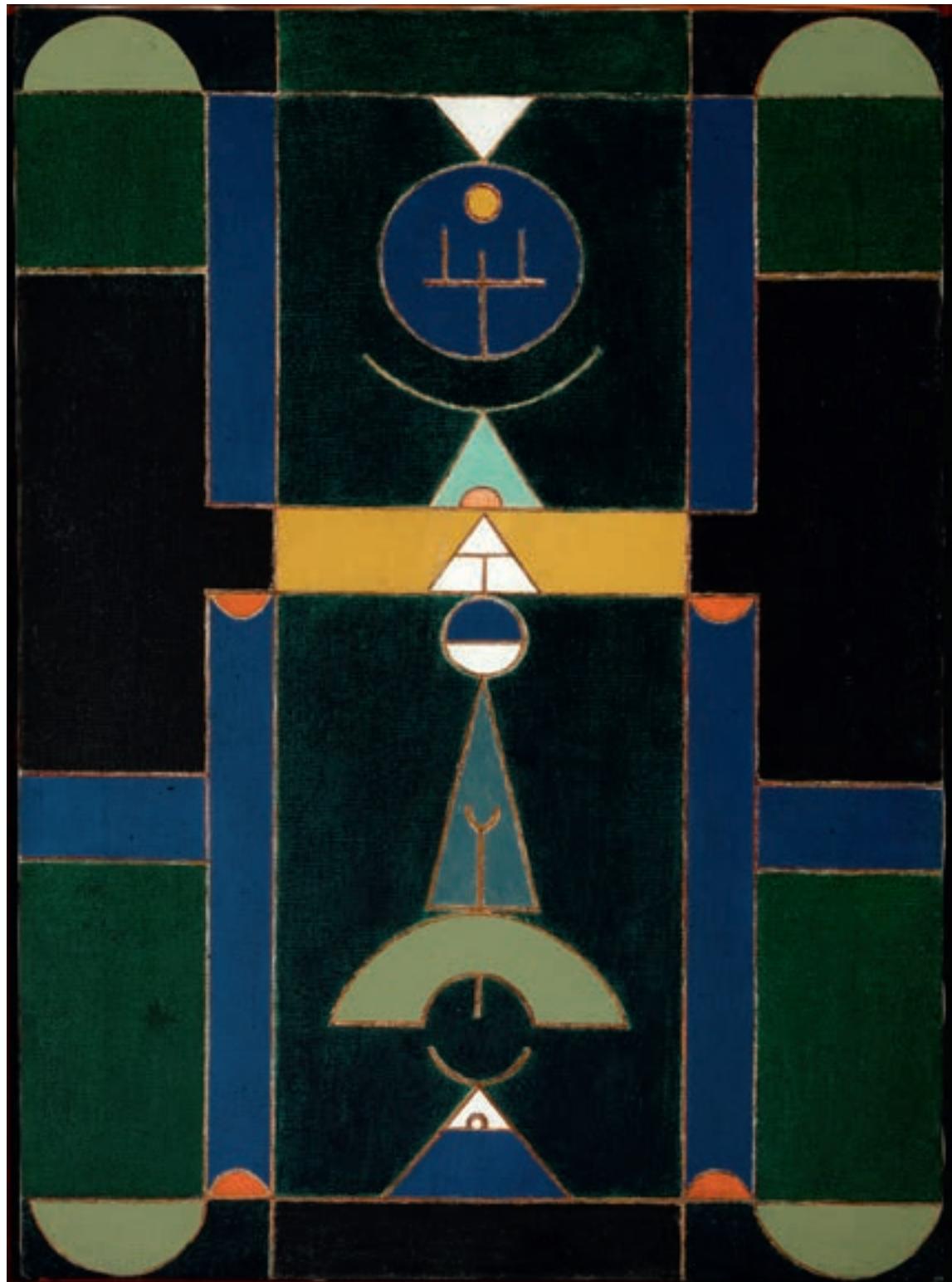
70,5 x 50 cm

UNTITLED

1961

Oil on canvas

70.5 x 50 cm



SIN TÍTULO

1962

Óleo sobre lienzo

70 x 50 cm

UNTITLED

1962

Oil on canvas

70 x 50 cm

COMPOSITION NOIRE

[Composición negra], 1951

Óleo sobre lienzo

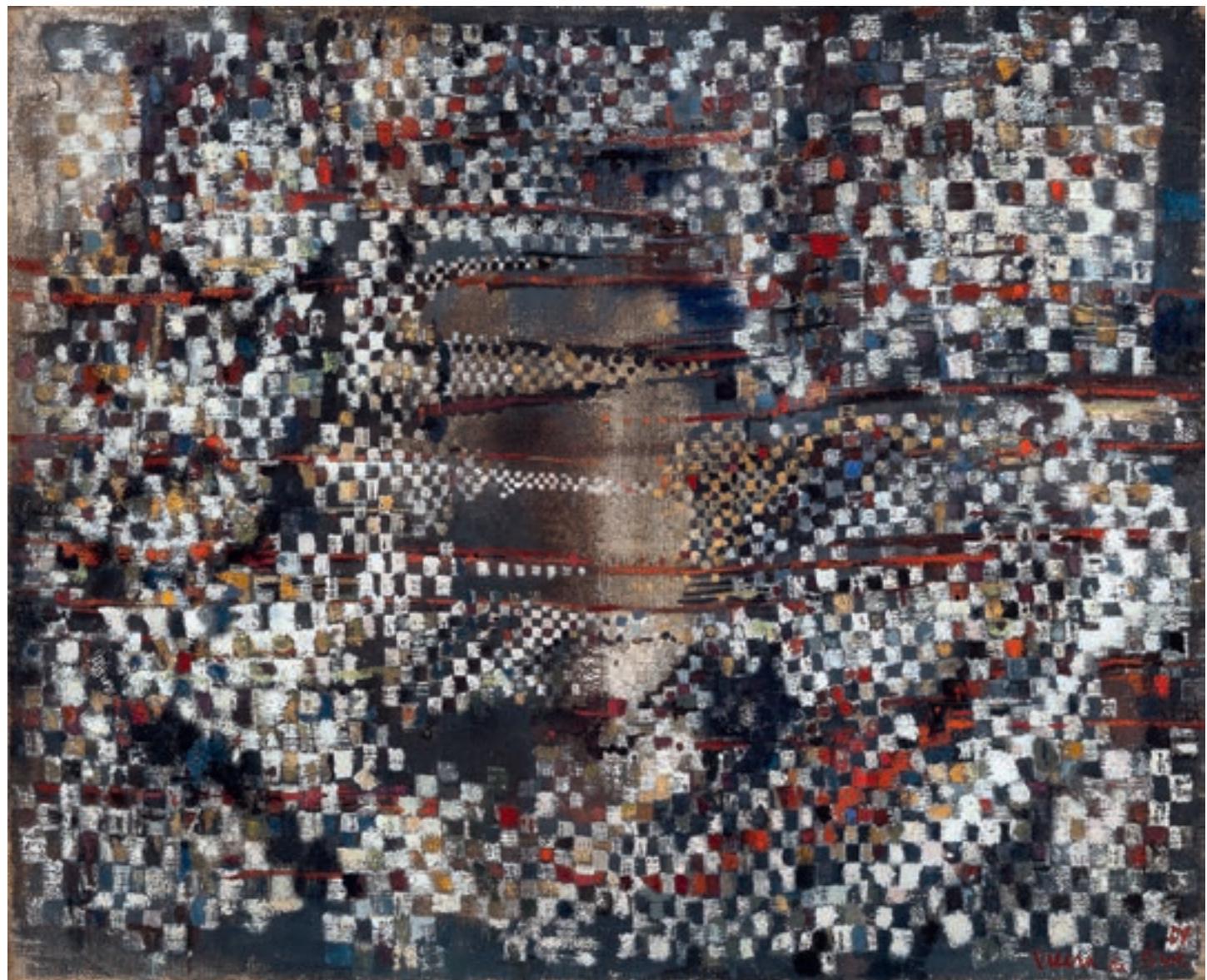
60,5 x 73,5 cm

COMPOSITION NOIRE

[Black Composition], 1951

Oil on canvas

60,5 x 73,5 cm



Oriunda de una familia de intelectuales, Maria Helena Vieira da Silva tenía solo once años cuando ingresó en la Academia de Belas Artes de Lisboa, donde estudió dibujo y pintura hasta los diecinueve años con Emilia Santos Braga y Armando Lucena, además de asistir a los cursos de anatomía de la facultad de Medicina de Lisboa. En 1928 se trasladó a París, donde continuó sus estudios de dibujo en la Académie de la Grande Chaumière y asistió a clases de escultura con Antoine Bourdelle y, en la Académie Scandinave, con Charles Despiau. Enseguida abandonó la escultura para dedicarse a la pintura y al grabado, estudiando con Henry de Waroquier, Othon Friesz y Fernand Léger. En 1940 huyó del nazismo con su marido, el pintor Arpad Szenes, y se refugió en Brasil, donde entabló relaciones con artistas locales como Carlos Scliar y Djanira, en Río de Janeiro. El gobierno francés empezó a adquirir sus pinturas y, en 1956, la artista obtuvo

la nacionalidad francesa y fijó su residencia en Francia. Las obras de Vieira da Silva se sitúan entre la figuración y la abstracción, absorbiendo tanto las enseñanzas del cubismo como las de la tradición de la azulejería portuguesa. Predomina en sus pinturas el empleo de una red cuadriculada obtenida a través de las líneas y sus intersecciones que forman una serie de planos similares y cuadrados de colores, como sucede en *Sin título*, de 1959. En esta obra la artista creó una asociación entre colores, texturas, ritmos e intervalos que dan lugar a una compleja comprensión del espacio pictórico. Desarrolló composiciones abstractas inspiradas en la verticalidad de las grandes ciudades que redimensionaba a base de trazos suaves y poéticos, con las que cuestionaba la noción clásica de perspectiva. Una de sus obras más representativas es *Biblioteca em fogo* [Biblioteca en fuego] (1974), cuya temática retomó, desarrolló y transformó en diversas pinturas desde 1949. En 1990 se creó en Lisboa la Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva, museo dedicado a su obra y a la de su marido. ■■■

Born into a family of intellectuals, Maria Helena Vieira da Silva was just eleven years old when she entered Lisbon's Academy of Fine Arts, where she studied drawing and painting for eight years under Emilia Santos Braga and Armando Lucena. She also studied anatomy at the Lisbon School of Medicine before moving to Paris in 1928, where she continued her drawing studies at the la Grande Chaumière Academy and took sculpture classes with Antoine Bourdelle and, at the Scandinave Academy, with Charles Despiau. However, she soon abandoned sculpture to devote herself entirely to painting and engraving, studying with Henry de Waroquier, Othon Friesz and Fernand Léger. In 1940, Vieira da Silva and her husband—the painter Arpad Szenes—fled the war in Europe and sought refuge in Brazil. In Rio de Janeiro she came into contact with local artists like Carlos Scliar and Djanira. Soon, the French government started purchasing her paintings and in 1956 she acquired French citizenship and settled in that country. Vieira da Silva's works straddle figuration and abstraction, absorbing both the tenets of cubism and of traditional Portuguese tile work. A prominent

motif in her work is the articulated grid, constructed out of lines and their intersections to form a series of similar planes and coloured squares, as is the case in *Untitled* (1959). In this work, the artist associates colours, textures, rhythms and intervals, all of which give rise to a complex interpretation of the pictorial space. Vieira da Silva also developed abstract compositions inspired by the verticality of large cities, which she re-dimensioned using gentle, poetic strokes to question the traditional notion of perspective. One

of her most representative works is *Biblioteca em fogo* [Library on Fire] (1974), a theme she explored, developed and transformed in different paintings since 1949. In 1990 the Arpad Szenes-Vieira da Silva Foundation opened in Lisbon, with a museum dedicated to the works of Vieira da Silva and her husband. ■■■

MARIA HELENA VIEIRA DA SILVA

Nacida en 1908 en Lisboa (Portugal), murió en 1992 en París (Francia)

Born in 1908 in Lisbon (Portugal), she died in 1992 in Paris (France)

Alfredo Volpi se trasladó a Brasil en su infancia. En 1911, todavía adolescente, se inició en el oficio de pintor-decorador, lo que le llevó a dedicarse a la pintura en 1914. En esos primeros años mantuvo un estilo próximo al impresionismo. A principios de 1934 asistió a clases de pintura con Francisco Rebolo, Mario Zanini y Fulvio Penachi, entre otros, en el estudio del Edificio Santa Helena, en el centro de São Paulo. Los artistas pintaban juntos, en el estudio y al aire libre –paisajes rurales, suburbanos y litorales–, y se les empezó a conocer como el Grupo de Santa Helena. A partir de ese momento comenzó a simplificar significativamente sus formas. En Itanhaém, pintó con el artista Emygdio de Souza marinas en las que se advierte la influencia de la pintura metafísica italiana, de las formas de Ernesto de Fiori y de la relación con el propio Emygdio. De manera progresiva, Volpi dejó de describir detalles y creó paisajes a partir de la composición de formas geométricas simples y regulares, empleando una técnica personal de tempera que suavizó su paleta. En 1950, durante su viaje a Italia como invitado a la 25^a Bienal de Venecia, estudió atentamente la pintura de los maestros italianos, como Giotto y Piero della Francesca. Las formas de su pintura se vuelven cada vez más planas y los colores más claros. De esta época datan pinturas como *Sin título* (ca. 1953) y *Sin título* (década de 1950), en las que acentúa el carácter bidimensional y decorativo de las fachadas de las casas de los suburbios. Tal simplificación despierta el interés de los artistas y críticos constructivistas por su trabajo, un interés recíproco. A mediados de la década de 1950, incorporó en su obra elementos de la vida popular de São Paulo, que en sus cuadros se convierten en formas puramente abstractas. En la década de 1960 mostró interés tanto por el movimiento concreto vanguardista como por temas populares, mitológicos y religiosos. **TM**

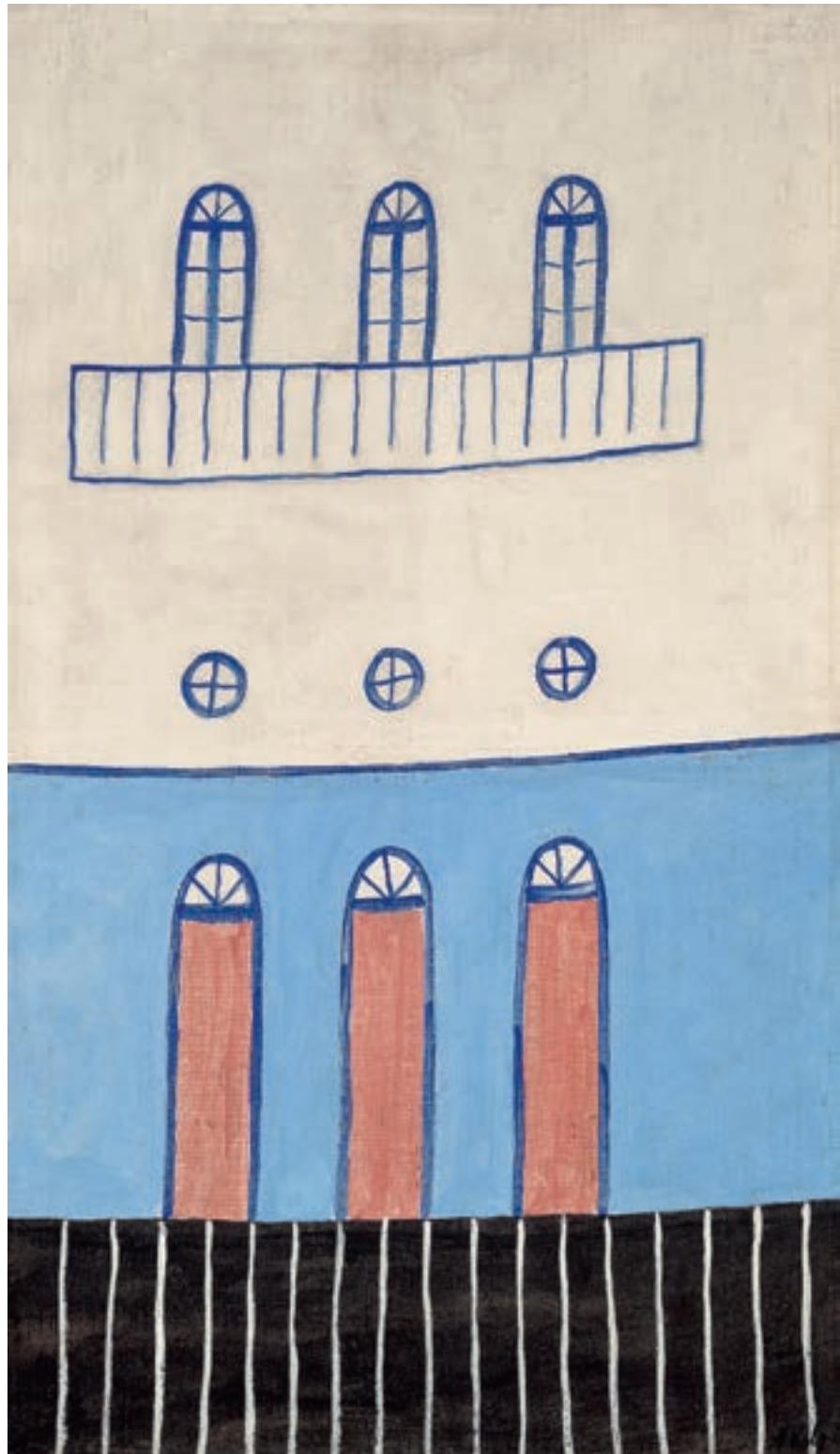
Although born in Italy, Alfredo Volpi moved to Brazil as a child. In 1911, still in his teens, he started training as a painter-decorator, and in 1914 he took up painting full time, with a style that was reminiscent of the impressionists. In 1934 he attended painting classes with Francisco Rebolo, Mario Zanini and Fulvio Penachi, among others, at a studio located in the Santa Helena building, in downtown São Paulo. There, the different artists that would soon come to be known as the Santa Helena Group painted together, either in the studio or outdoors, producing rural, suburban and coastal landscapes. From that point on, Volpi began to simplify his forms considerably. At Itanhaém he painted seascapes with the artist Emygdio de Souza in which the influences of Italian metaphysical painting and the forms of Ernesto de Fiori, as well as the influence of De Souza himself, are clearly visible. Volpi gradually abandoned the practice of describing

details and evolved towards landscapes based on compositions of simple, regular geometric shapes. The highly personal tempera technique he adopted at this time softened his palette. In 1950 –during a trip to Italy as a guest of the 25th Venice Biennale– he studied the paintings of Italian masters like Giotto and Piero della Francesca. As a consequence of their influence, the shapes in his painting became increasingly flat and the colours increasingly light. It was during this period that he painted *Untitled* (c. 1953) and *Untitled* (1950s), both of which accentuate the two-dimensional, decorative nature of suburban facades. The increasing simplification of Volpi's work attracted the attention of constructivist artists and critics, and a mutual interest soon developed. In the mid-1950s Volpi introduced folk elements from São Paulo life, although in his pictures these adopt a purely abstract form. In the 1960s his interests turned to the avant-garde concrete art movement and to folk, mythological and religious themes. **TM**

ALFREDO VOLPI

Nacido en 1896 en Lucca (Italia), murió en 1988 en São Paulo (Brasil)

Born in 1896 in Lucca (Italy), he died in 1988 in São Paulo (Brazil)

**SIN TÍTULO**

ca. 1953

Tempera sobre lienzo

73,8 x 43 cm

UNTITLED

c. 1953

Tempera on canvas

73.8 x 43 cm



SIN TÍTULO

Década de 1950
Tempera sobre lienzo
38 x 54,8 cm

UNTITLED

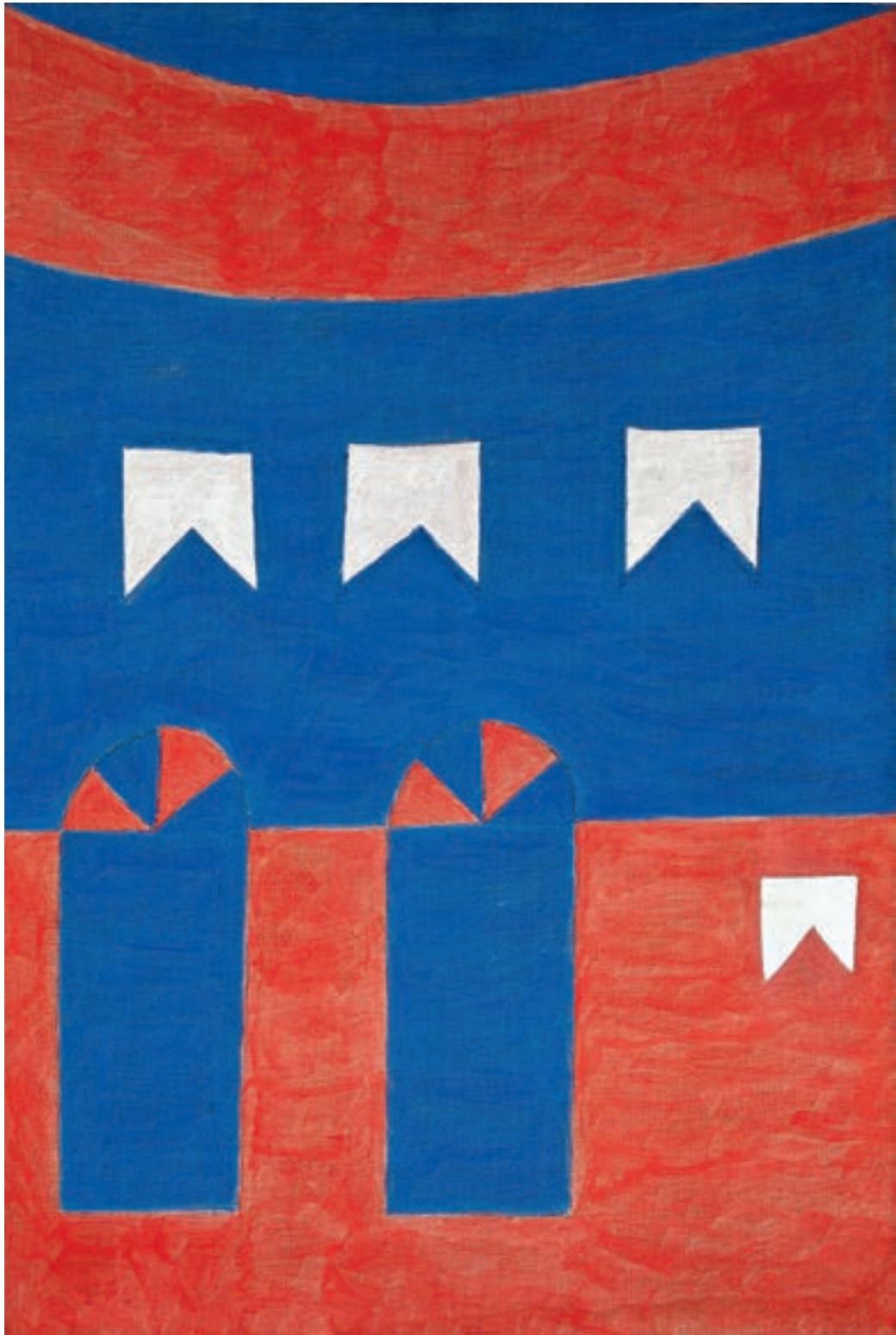
1950s
Tempera on canvas
38 x 54.8 cm

SIN TÍTULO

ca. 1954
Tempera sobre lienzo
63,5 x 115,5 cm

UNTITLED

c. 1954
Tempera on canvas
63.5 x 115.5 cm

**SIN TÍTULO**

Década de 1960
Tempera sobre lienzo
108 x 72,2 cm

UNTITLED

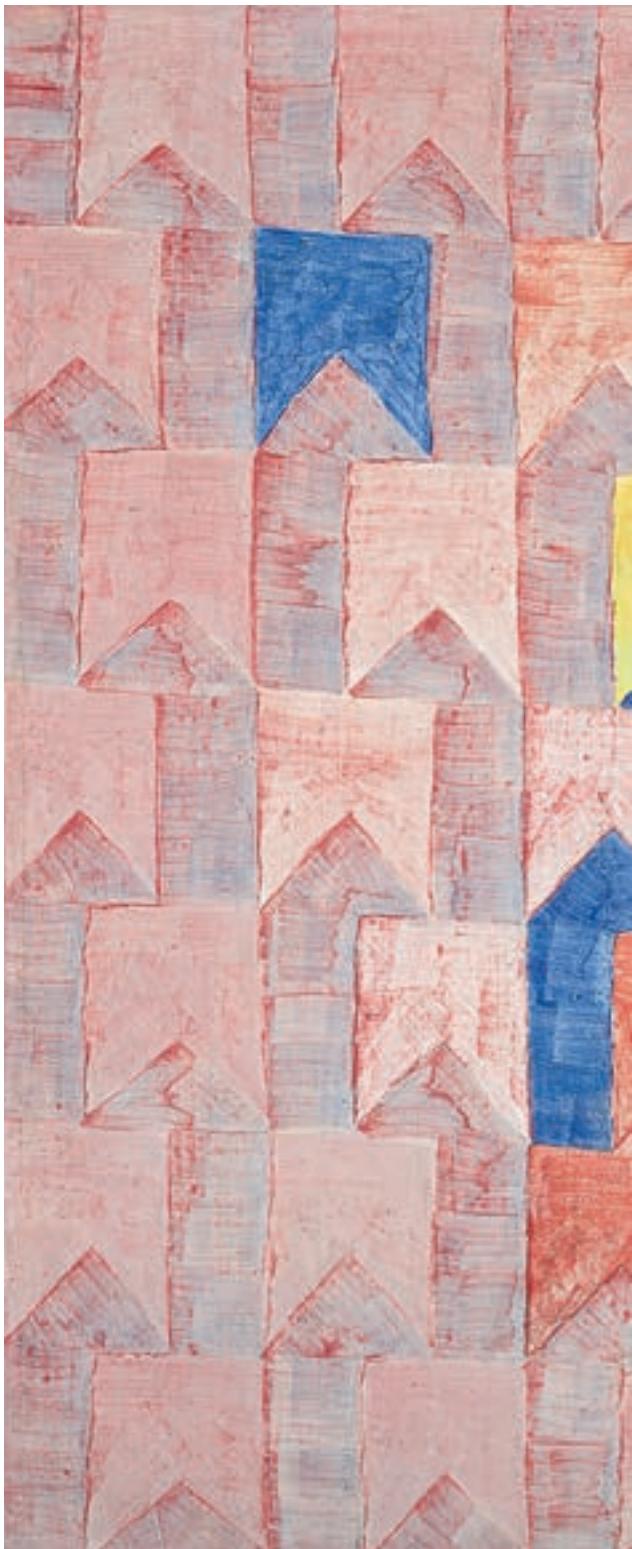
1960s
Tempera on canvas
108 x 72.2 cm

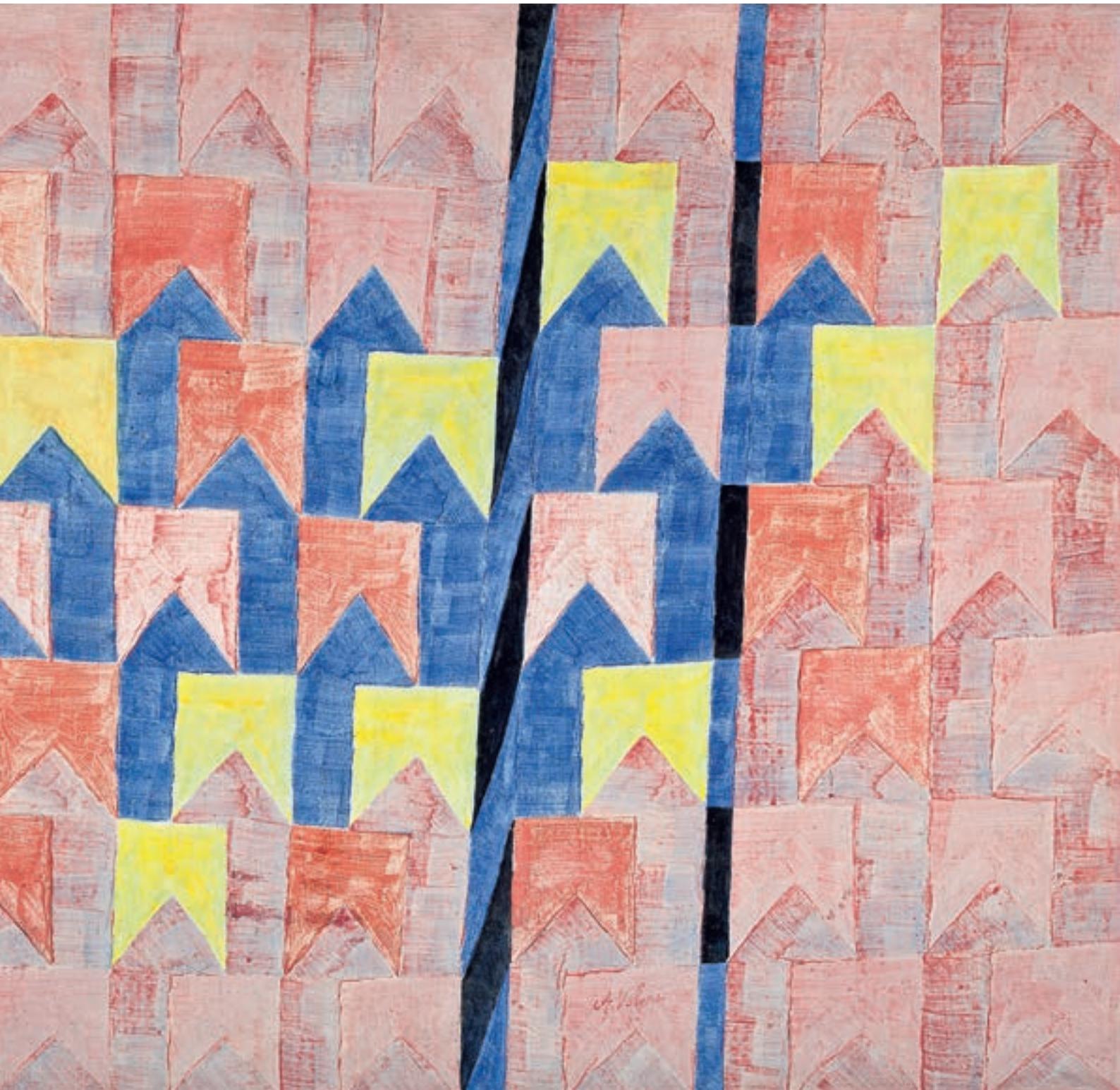
SIN TÍTULO

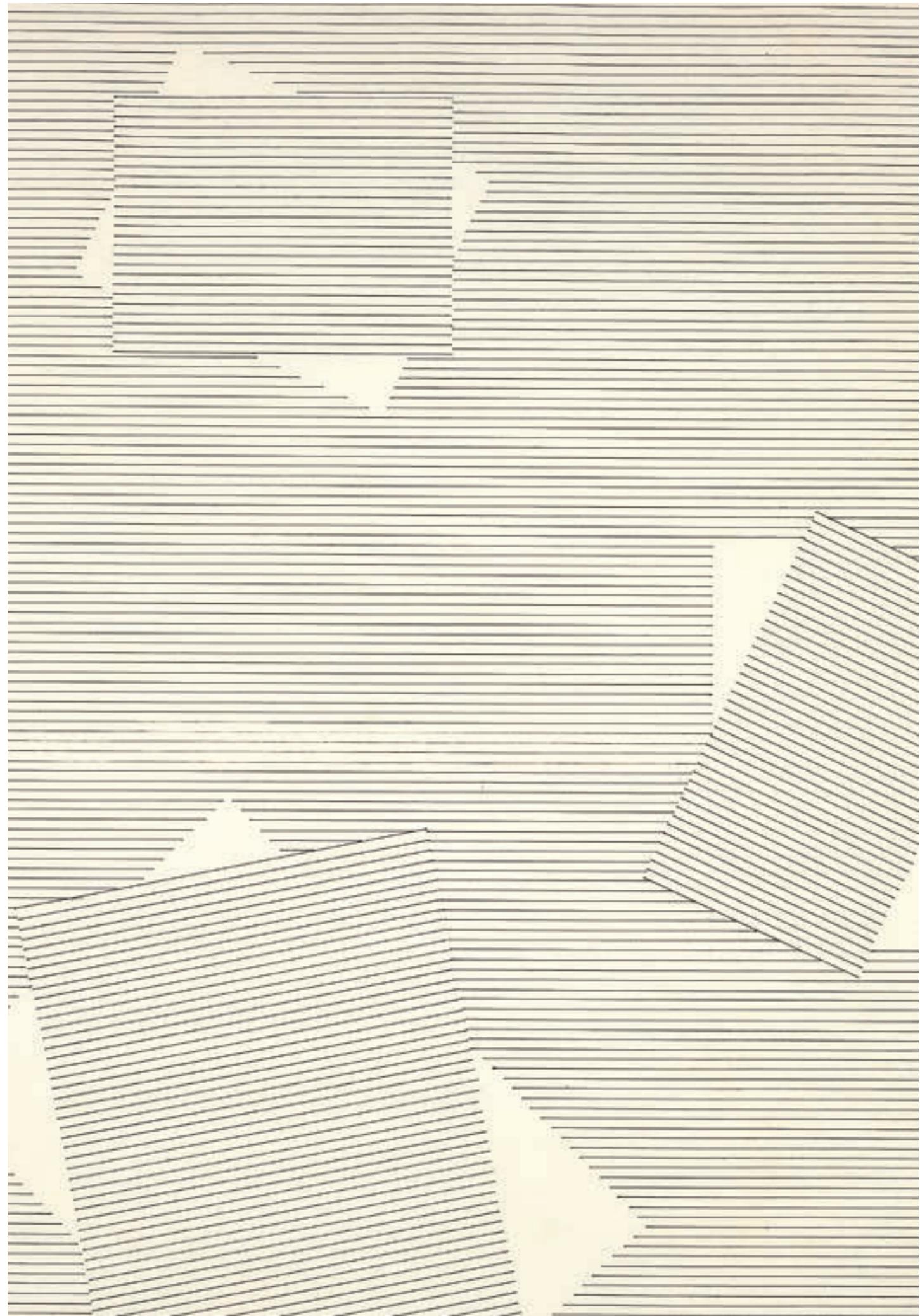
Década de 1960
Tempera sobre lienzo
72,8 x 103,5 cm

UNTITLED

1960s
Tempera on canvas
72.8 x 103.5 cm







PAULISTAS Y CARIOCAS

Hércules Barsotti
Ubi Bava
Aluílio Carvão
Lothar Charoux
Lygia Clark
Waldemar Cordeiro
Geraldo de Barros
Amilcar de Castro
Willys de Castro
Hermelindo Fiaminghi
Samson Flexor
Judith Lauand
Almir Mavignier
Hélio Oiticica
Abraham Palatnik
Lygia Pape
Luiz Sacilotto
Ivan Serpa
Franz Weissmann

PAULISTAS AND CARIOCAS

En su texto *Paulistas e cariocas*, de 1957, el crítico Mário Pedrosa separa de manera clarividente las actitudes de los artistas pertenecientes a los grupos concretos de São Paulo (paulistas) y de Río de Janeiro (cariocas), ciudades donde aparecieron los principales movimientos de la abstracción geométrica brasileña. Mientras que en el primer grupo se sigue una tendencia más teórica y por tanto más rigurosa en cuanto al uso de formas y colores, en el segundo se observa una inclinación más sensual, «casi romántica». Pedrosa escribe su texto antes de la publicación del «Manifiesto Neoconcreto» (1959), por lo tanto antes de la emancipación del grupo carioca con respecto del concretismo paulista y sus dogmas racionalistas. En esta sección se separan y asocian las obras de los artistas que trabajan en ambas ciudades creando dos vertientes que confluyen en una espiral que las envía a un mismo origen. Entre el amplio abanico de obras reunido en la presente sección, y que cubre una vasta cronología, destacan las de los artistas que se vincularon a los dos grupos, Ruptura y Frente, y los que trabajaron al margen. Tal y como sucede en esta exposición, el análisis de Pedrosa acaba por conciliar ambas tendencias en una suerte de programa común de renovación de las artes: «Sea como fuere, paulistas y cariocas del contexto concreto representan, en diferente medida, buena parte de las esperanzas brasileñas en el futuro de las artes visuales». Algo que, como se ve aquí, finalmente se llevó a cabo en la práctica. **RM**

In his 1957 essay *Paulistas e cariocas*, the critic Mário Pedrosa made a clear distinction between the attitudes of artists belonging to concrete art groups in São Paulo (Paulistas) and Rio de Janeiro (Cariocas). While those in the former city tended to be more theoretical and therefore stricter about the use of forms and colours, in the latter he observed a more sensual, “almost romantic” inclination. Pedrosa’s text was written before the publication of the 1959 “Manifesto Neoconcreto” [Neo-Concrete Manifesto], in which the Carioca group declared its emancipation from the Paulistas’ notion of concrete art and their rationalist dogmas. This section of the exhibition separates and links the creations of artists working in both cities, creating two paths that converge in a spiral leading to the same point of origin. The oeuvre of the artists associated with these two visions, represented by the Ruptura [Rupture] and Frente [Front] groups, as well as of those who worked independently, stands out among the many and varied works featured in this section, which span a considerable length of time. Like this show, Pedrosa’s assessment ultimately reconciled both tendencies by crediting them with a common agenda for the renewal of the arts: “In any event, Paulistas and Cariocas in the concrete context represent, to a varying degree, a large part of Brazilian hopes for the future of the visual arts.” And, as the exhibition proves, this theory eventually did become practice. **RM**

En 1926, un todavía muy joven Hércules Barsotti inició sus estudios de dibujo y composición visual con Enrico Vio, aunque hasta 1940 no empezó a trabajar como artista. En la década de 1950 su obra se vuelve abstracta y geométrica. Barsotti participó en la renovación de diversos campos de la cultura brasileña de posguerra. Además de sus lienzos, creó figurines para teatro, proyectos gráficos con su compañero Willys de Castro y estampados para la industria textil, lo que contribuye a que se identifique a Barsotti con los proyectos constructivistas. Sus primeras pinturas, de 1953, son obras muy gráficas, muchas veces en blanco y negro, con formas muy discretas que sugieren cierta distorsión de la superficie bidimensional. A pesar del rigor de su trabajo, sus obras no se asimilan a una idea de proyecto ni al lenguaje comunicativo del Grupo Ruptura, movimiento concreto liderado por Waldemar Cordeiro. En 1959 firmó el «Manifiesto Neoconcreto» con los artistas Ferreira Gullar, Hélio Oiticica, Lygia Clark y Aluísio Carvão. En la década de 1960, experimentó con nuevos colores y nuevos formatos de lienzo. En la pintura *Dois cinzas / preto* [Dos grises / negro] (1961), de formato romboidal, se superponen dos triángulos de colores muy similares. El artista añade una franja negra en el lateral del triángulo superior, a modo de sombra, con la que establece una ilusión de profundidad que destabiliza el plano bidimensional. El uso de estas franjas para sugerir volumen acerca la obra de Barsotti de la década de 1960 al *op art*. Comenzó a pintar sus cuadros con tintas sintéticas y a trabajar con formas coloreadas en serie, vibrantes y con un ritmo que sugiere la creación de un volumen cromático. **TM**

Hércules Barsotti studied drawing and visual composition under Enrico Vio in 1926, when he was still very young, but he didn't embark on his career as an artist until 1940. In the 1950s his work became abstract and geometric. During the post-war years, Barsotti contributed to the renewal of different aspects of Brazilian culture. In addition to his paintings, he created stage designs, graphic designs for his life partner, Willys de Castro, and prints for the textile industry, leading to his identification with constructivist projects. His first paintings, produced in 1953, were highly graphical and often in black and white, with subtle forms that suggested a certain distortion of the two-dimensional surface.

In spite of the rigorous nature of his work, his oeuvre didn't quite fit in with the ideas or the communicative language of the Grupo Ruptura [Rupture Group] project, the concrete movement led by Waldemar Cordeiro in São Paulo. In 1959 Barsotti signed the “Manifesto Neoconcreto” [Neo-Concrete Manifesto] along with artists Ferreira Gullar, Hélio Oiticica, Lygia Clark and Aluísio Carvão. In the 1960s he experimented with new colours and canvas formats. For example, in his rhomboid-format painting *Dois cinzas / preto* [Two Greys / Black] (1961), two triangles with very similar colours are positioned one on top of the other, with a black stripe along the side of the top triangle which, acting as if it were a shadow, creates the illusion of depth and destabilises the two-dimensional plane. In their use of these stripes to suggest volume, Barsotti's works from the 1960s have much in common with *op art*. During that decade, he also started painting pictures with synthetic inks and worked with series of vibrantly coloured forms, generating a rhythm that suggested the creation of a chromatic volume. **TM**

HÉRCULES BARSOTTI

Nació en 1914 en São Paulo (Brasil),
donde murió en 2010

Born in 1914 in São Paulo (Brazil),
where he died in 2010

DOIS CINZAS / PRETO

[Dos grises / negro], 1961

Óleo sobre lienzo

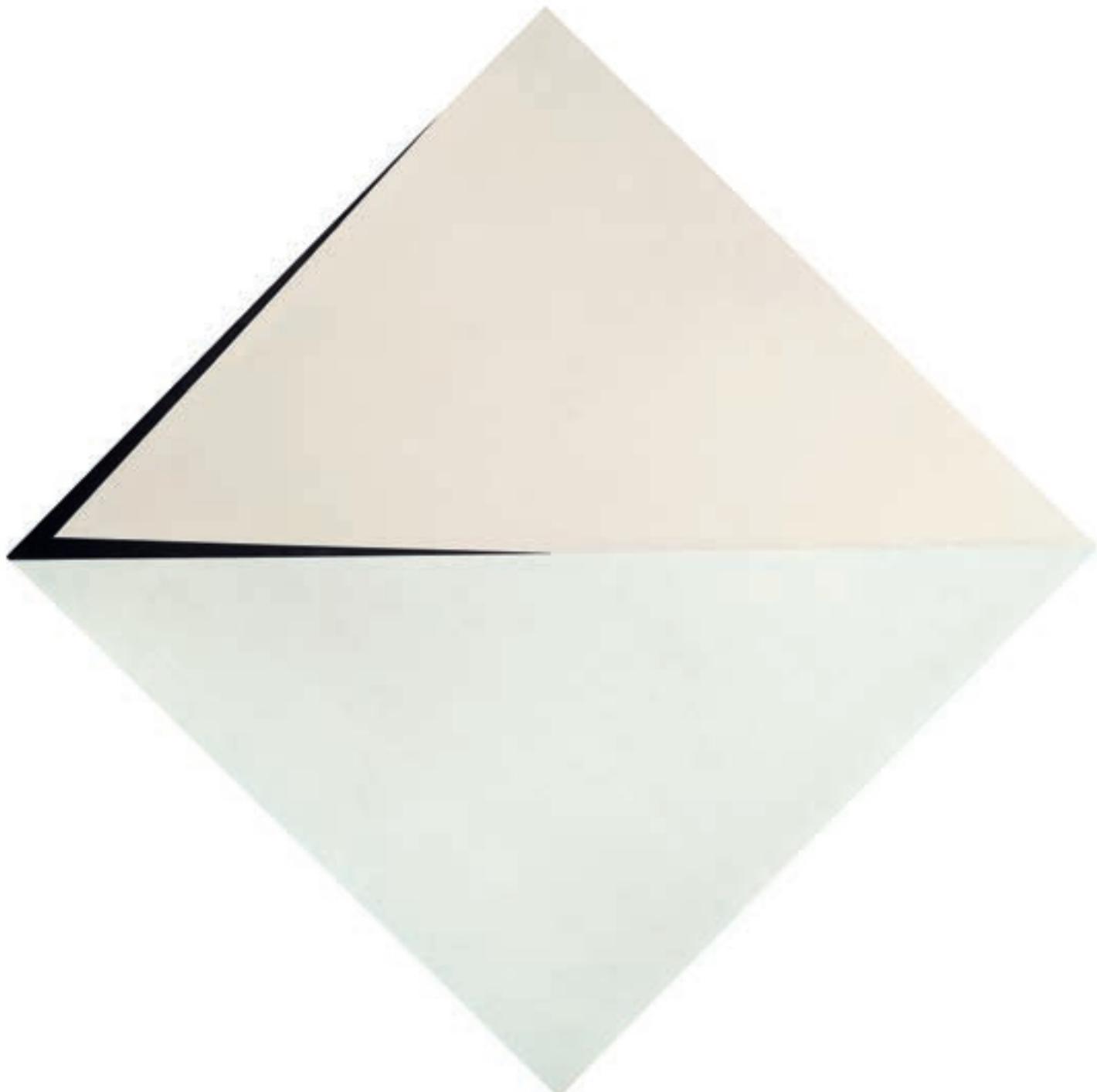
140 x 141 cm

DOIS CINZAS / PRETO

[Two Greys / Black], 1961

Oil on canvas

140 x 141 cm



Ubí Bava se trasladó de joven a Río de Janeiro, donde se formó en arquitectura en 1939, y al año siguiente en pintura, por la Escola Nacional de Belas Artes, donde fue alumno de Lucílio de Albuquerque y Henrique Cavalleiro. En 1947 comenzó a trabajar como profesor de dibujo artístico en la Facultad Nacional de Arquitectura de la entonces Universidad de Brasil, función que ejerció hasta 1981. Recibió el premio Viaje al Extranjero del Salão Nacional de Arte Moderna, gracias al cual vivió en Europa en 1962 y 1963, entre España, Francia y, sobre todo, Italia. Se relaciona con las múltiples corrientes del pensamiento artístico de la época, y se le considera un importante representante de las tendencias constructivistas de Brasil, aunque sigue siendo, todavía hoy, poco conocido en su país. Por otro lado, su idea del arte, que defiende la sensibilidad y la emoción, lo aleja de los movimientos concreto y neoconcreto. En las décadas de 1940 y 1950 desarrolló en sus pinturas una abstracción geométrica que lo situó en diálogo con el arte cinético y el *op art*, como *Sin título*, de 1953. Siguió la senda de las leyes de la geometría por medio del uso de líneas, colores puros y espacios con sentido de infinitud. Su investigación se abrió al uso de materiales industrializados como espejos, casquetes de aluminio y tubos de plástico, organizados bajo una lógica constructiva en busca de estructuras, equilibrio y formas simétricas. La obra *Você é a composição* [Usted es la composición] (1975), forma parte de la serie *Homenagem ao espectador* [Homenaje al espectador] y consiste en una caja de acrílico con pequeños círculos en los que se insertan espejos parabólicos de colores que capturan, multiplican, reducen y amplían, dentro de la propia obra, la imagen del espectador y del espacio expositivo. ■■■

Ubi Bava moved to Rio de Janeiro at an early age. In 1939 he obtained a degree in Architecture at the city's National School of Fine Arts, where he enrolled the following year to study painting and was a pupil of Lucílio de Albuquerque and Henrique Cavalleiro. In 1947 he started working as a teacher of artistic drawing at the National School of Architecture of what was then the University of Brazil, an activity he continued to pursue until 1981. In 1961 he was awarded the Prize to Travel Abroad at the National Salon of Modern Art, which enabled him to live in Europe in 1962 and 1963, where he divided his time between Spain, France and, most of all, Italy. Bava came into contact with numerous art movements of the day and is considered a seminal figure in Brazilian constructivist trends, although he remains little known in his native country to this day. His idea of art—which included the defence of sensibility and emotion—distanced him from the concrete and neo-concrete movements.

In the 1940s and 1950s, he developed a geometric abstraction in his painting that established a dialogue with kinetic and *op art*, as can be seen in *Untitled* (1953). He embraced the laws of geometry through the use of lines, pure colours and spaces that conveyed a sense of infinity. In his research, he was open to the use of industrial materials, such as mirrors, aluminium caps and plastic tubes, which he organised with constructive logic in search of balance and symmetrical forms. The work *Você é a composição* [You Are

UBI BAVA

Nacido en 1915 en Santos (Brasil),
murió en 1988 en Río de Janeiro (Brasil)

Born in 1915 in Santos (Brazil),
he died in 1988 in Rio de Janeiro (Brazil)

the Composition], which he created in 1975 as part of his *Homenagem ao espectador* [Homage to the Spectator] series, consists of an acrylic box with small circles into which Bava inserted coloured parabolic mirrors in order to capture, multiply, shrink and expand the image of the spectator and the exhibition space, all within the work itself. ■■■

**VOCÊ É A COMPOSIÇÃO
(SÉRIE HOMENAGEM AO ESPECTADOR)**

[Usted es la composicion
(serie Homenaje al espectador], 1975
Espejos parabólicos y acrílico tratado
76 x 76 cm

**VOCÊ É A COMPOSIÇÃO
(SÉRIE HOMENAGEM AO ESPECTADOR)**

[You Are the Composition (Homage
to the Spectator series)], 1975
Parabolic mirrors and treated acrylic
76 x 76 cm



SIN TÍTULO

1959
Óleo sobre *tablex*
90 x 30 cm

UNTITLED

1959
Oil on fibreboard
90 x 30 cm



ESTRUCTURA LINEAR ESPACIAL 3

[Estructura lineal espacial 3], 1958
Óleo sobre lienzo
60 x 60 cm

ESTRUCTURA LINEAR ESPACIAL 3

[Spatial Linear Structure 3], 1958
Oil on canvas
60 x 60 cm



En la década de 1940, Aluísio Carvão ejerció de ilustrador, escenógrafo y pintor en el estado de Pará, en el norte de Brasil. Mostró sus primeras pinturas, de corte impresionista, en 1946, en una exposición individual en el estado de Amapá. Al año siguiente se trasladó a Río de Janeiro, gracias a una beca del Ministerio de Educación, para cursar estudios de formación de profesores de arte. En el Museu de Arte Moderna de Río de Janeiro, asistió en 1952 a las clases de Ivan Serpa, con quien empezó a crear y a discutir sobre arte abstracto. En 1953 formó parte, junto con su profesor, del Grupo Frente, importante movimiento de arte constructivista en Río de Janeiro. A lo largo de esa década desarrolló en su obra composiciones que se reducen a estructuras ópticas sencillas con formas geométricas. Progresivamente, su paleta de color se volvió más vibrante. En obras como *Sin título* (1959) abandona las estructuras geométricas y recurre a la relación directa de planos regulares de color, creando un juego de tensión entre el soporte, el fondo, el color y la forma. Su trabajo parece querer superar la espacialidad tradicional del arte y, como resultado, asumir cada vez más un carácter objetual, como se expresa en su escultura de cemento de escala reducida *Cubocor* [Cubocolor] (1960), donde el color se espacializa. En 1959 firmó el «Manifiesto Neoconcreto», que rompe con la ortodoxia del arte concreto. Tras recibir el premio Viaje al Extranjero del Salão de Arte Moderna de Río de Janeiro, el artista residió en Europa entre 1960 y 1963, donde estudió en la Hochschule für Gestaltung de Ulm y participó en exposiciones en Zúrich y Múnich. A su regreso a Brasil trabajó como artista gráfico, profesor y artista. En 1966 participó en la exposición *Nova Objetividade Brasileira* [Nueva Objetividad Brasileña], en la que mostró sus relieves gestálticos, realizados con desechos industriales como chapas de botellines de refrescos y cordeles, en los que el color sigue siendo el elemento principal. **TM**

In the 1940s Aluísio Carvão worked as an illustrator, stage designer and painter in the northern Brazilian state of Pará. In 1946 he exhibited his first paintings, reminiscent of the impressionist style, at a solo show in the state of Amapá. The following year he moved to Rio de Janeiro after being awarded a grant from the Ministry of Education to train as an art teacher. In 1952 he attended Ivan Serpa's classes at Rio de Janeiro's Museum of Modern Art, with whom he started creating and discussing abstract art. In 1953 Carvão and Serpa joined the Grupo Frente [Front Group] of constructivist artists, a major movement in Rio de Janeiro at the time. Throughout the 1950s, the compositions in Carvão's works were reduced to simple optical structures with geometric shapes, although his colour palette gradually became more vibrant. In works like *Untitled* (1959) Carvão abandons geometric structures in favour of the direct relationship between regular planes of colour, creating tension between support, background, colour and form. His work seems to strive to transcend the traditional spatiality of art, acquiring an increasingly object-based nature, as is the case in his small-scale concrete sculpture *Cubocor* [Colourcube] (1960), in which colour is spatialised. In 1959 Carvão signed the “Manifesto Neoconcreto” [Neo-Concrete Manifesto], which marked a break with orthodox concrete art. After being awarded the Prize to Travel Abroad at Rio de Janeiro's Modern Art Salon, Carvão lived in Europe between 1960 and 1963, studying at the Ulm School of Design and showing work at exhibitions in Zurich and Munich. On his return to Brazil,

he worked as a graphic designer and as a teacher. In 1966 he took part in the *Nova Objetividade Brasileira* [New Brazilian Objectivity] exhibition, where he showed his Gestalt reliefs, made out of industrial waste—such as bottle caps and strings—in which colour nevertheless remained the central element. **TM**

ALUÍSIO CARVÃO

Nacido en 1920 en Belém (Brasil), murió en 2001 en Poços de Caldas (Brasil)

Born in 1920 in Belém (Brazil), he died in 2001 in Poços de Caldas (Brazil)

Lothar Charoux inició sus estudios artísticos con su tío, el escultor austriaco Siegfried Charoux. Junto con su familia se trasladó a Brasil en 1928, y se estableció en São Paulo. En la década de 1930 se matriculó en el Liceu de Artes e Oficios, donde conoció a Waldemar da Costa, con quien estudió pintura a partir de la década de 1940. Enseguida pasó a dar clases en esa misma institución y en el Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial. En ese periodo realizó obras de carácter expresionista, sobre todo retratos. Hacia 1948 comenzó a desarrollar, en el campo de la pintura, sus investigaciones sobre la abstracción geométrica, en función de las cuales participó, a comienzos de la década siguiente, en la creación —junto con Geraldo de Barros, Hermelindo Fiaminghi y Luiz Sacilotto— del Grupo Ruptura, manifestación pionera del arte concreto de São Paulo. De este periodo data la pintura *45 Risquinhos* [45 Rayitas] (1952), en la que se establece una tensión entre figura y fondo a través de una composición formada por líneas que cortan el plano en diferentes direcciones. A finales de la década de 1950, Charoux realizó una serie de obras sobre papel en las que analizaba la progresión de formas geométricas en el espacio, basándose en conceptos matemáticos para obtener efectos de vibración y movimiento que se plasman en el uso de la red ortogonal como motivo y estructura. En 1963 creó la Associação de Artes Visuais Novas Tendências [Asociación de Artes Visuales Nuevas Tendencias], formada por artistas procedentes de diversas corrientes constructivistas con el objetivo de debatir sobre el arte de vanguardia y difundirlo. Charoux participó en todas las ediciones de la Bienal de São Paulo hasta 1967, y también en las de 1973 y 1975. Desarrolló una obra especialmente volcada en la inestabilidad del equilibrio y en los fenómenos ópticos y cinéticos. En sus esculturas —realizadas en madera o aluminio sobre las que utiliza técnicas como la serigrafía— recurrió a los mismos principios compositivos que utilizaba en sus pinturas. En el delicado objeto *Sin título* (década de 1970), las formas geométricas y las líneas cortan los lados del cubo, generando juegos de simetría y una fugaz sensación de movimiento. **JP**

Lothar Charoux's art education began with his uncle, the Austrian sculptor Siegfried Charoux. In 1928 he moved with his family to Brazil and settled in São Paulo. In the 1930s he enrolled at São Paulo's School of Arts and Crafts, where he met Waldemar da Costa, with whom he studied painting in the 1940s. He was soon hired to teach in that same institution, as well as by the National Industrial Education Service. During

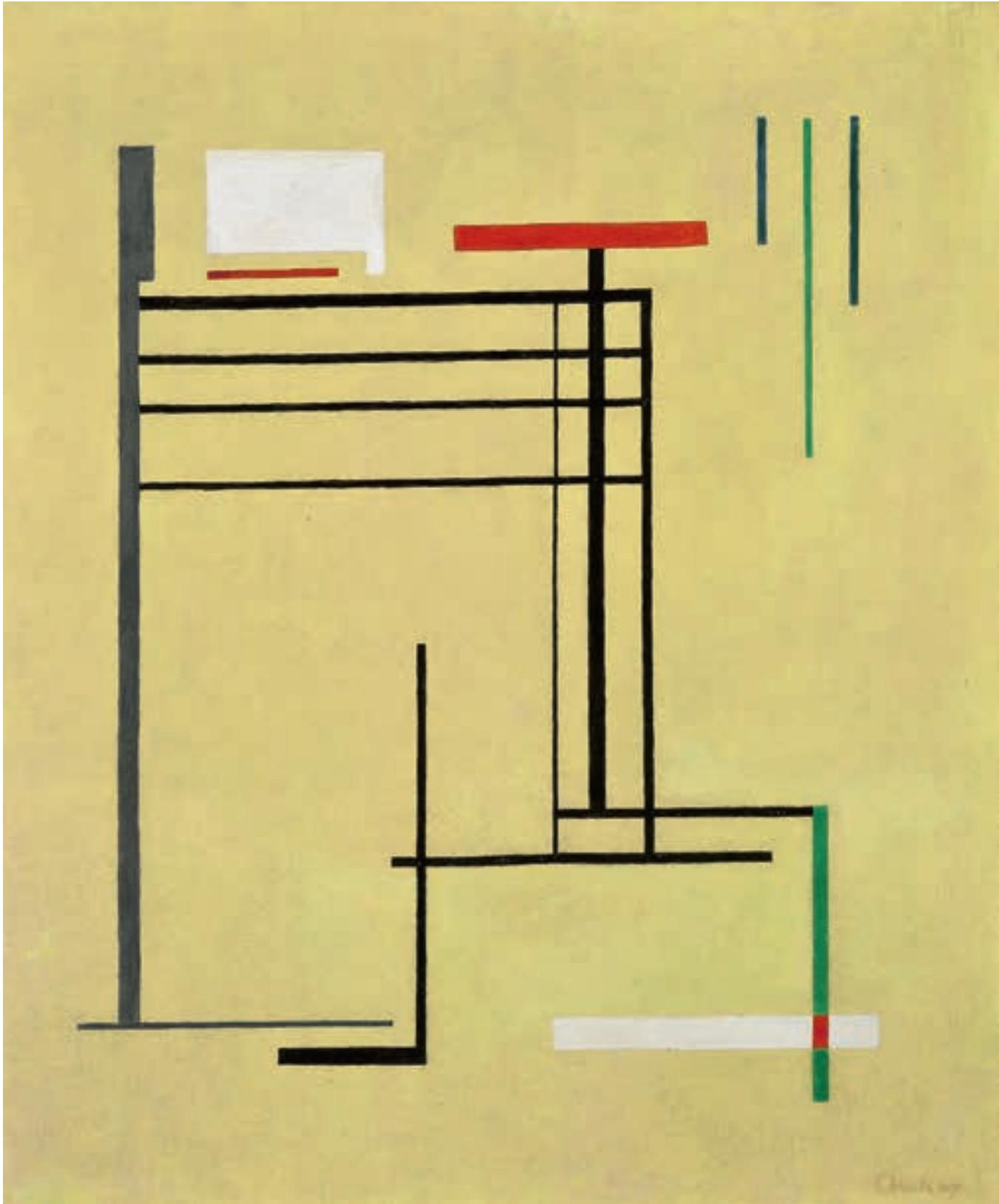
this initial period of his career he produced expressionist works, primarily portraits. Around 1948, he began to investigate geometric abstraction in the field of painting, and in the early 1950s he was one of the founders of Grupo Ruptura [Rupture Group]—a pioneering concrete art initiative in São Paulo—alongside Geraldo de Barros, Hermelindo Fiaminghi and Luiz Sacilotto. It was at this time that he painted *45 Risquinhos* [45 Little Stripes] (1952), in which a composition of lines that transect the plane in

different directions creates tension between figure and ground. In the late 1950s, Charoux produced a series of works on paper in which he analysed the progression of geometric shapes in space, relying on mathematical concepts to create a sensation of vibration and movement that is expressed in the use of the orthogonal grid as both structure and motif. In 1963 he created the Associação de Artes Visuais Novas Tendências [Association of Visual Arts New Tendencies], an association of artists from different constructivist schools that aimed to stimulate debate and the circulation of avant-garde art. Charoux participated in every São Paulo Biennial up until 1967 and was also present at the 1973 and 1975 editions. His work was particularly concerned with the instability of balance and with optical and kinetic phenomena. His sculptures—made of wood or aluminium and finished with silk-screen printing, among other techniques—were governed by the same compositional principles used in his paintings. In the delicate object *Untitled* (1970s), geometric shapes and lines cut into the sides of a cube, creating a symmetrical interplay and a fleeting sensation of movement. **JP**

LOTHAR CHAROUX

Nacido en 1912 en Viena (Austria),
murió en 1987 en São Paulo (Brasil)

Born in 1912 in Vienna (Austria),
he died in 1987 in São Paulo (Brazil)

**45 RISQUINHOS**

[45 Rayitas], 1952

Óleo sobre lienzo

54,8 x 45,5 cm

45 RISQUINHOS

[45 Little Stripes], 1952

Oil on canvas

54.8 x 45.5 cm

Lygia Clark estudió con Roberto Burle Marx en Río de Janeiro en la década de 1940, y con Fernand Léger en París, entre 1950 y 1952. Es una de las exponentes de la primera generación de artistas constructivistas que trabajó en Río de Janeiro, y participó en la primera exposición del Grupo Frente (1954) y en la 1^a Exposición de Arte Neoconcreto (1959). A partir de 1960, Clark terminó sus primeros *Bichos*, realizados con chapas metálicas unidas por medio de bisagras, pensados para ser disfrutados a través de la manipulación del espectador. Se trataba del paso más radical que daba la artista en su abandono de la relación tradicional con la obra hacia un uso del arte como vehículo de otras propuestas existenciales y corporales. A partir de los *Bichos*, su trabajo invita al espectador no solo a ver sino a escuchar, oler, acercarse a la obra con todo el cuerpo. La artista busca la creación de un nuevo espectador, basada en un proceso utópico de transformación del ser humano a través de los sentidos. La serie *Quebra de moldura* [Ruptura de marco] (1954) supuso un punto de inflexión en este camino. Clark se distanció, como otros artistas del Grupo Neoconcreto, del arte constructivista más ortodoxo derivado de la Hochschule für Gestaltung de Ulm. La artista intentó retirar de su obra aquellas marcas que convertían su pintura en un espacio metafórico, una imagen o un proyecto que tenían lugar dentro de la tela. Agrupa los planos en módulos, elemento presente también en sus *Planos em superfície modulada* [Planes en superficie modulada] (1954), restando unidad al cuadro y haciendo que la superficie intervenga directamente en el mundo, como objeto. Las pinturas dejan de ser bidimensionales y se convierten en un primer paso hacia la aproximación de la obra con el espacio circundante y, posteriormente, con el espectador. **TM**

Lygia Clark studied under Roberto Burle Marx in Rio de Janeiro in the 1940s and under Fernand Léger in Paris between 1950 and 1952. She was a member of the first generation of constructivist artists working in Rio de Janeiro and took part in the first exhibition organised by the Grupo Frente [Front Group] (1954) and in the First Exhibition of Neo-Concrete Art (1959). In 1960 she created her first *Bichos* [Creatures],

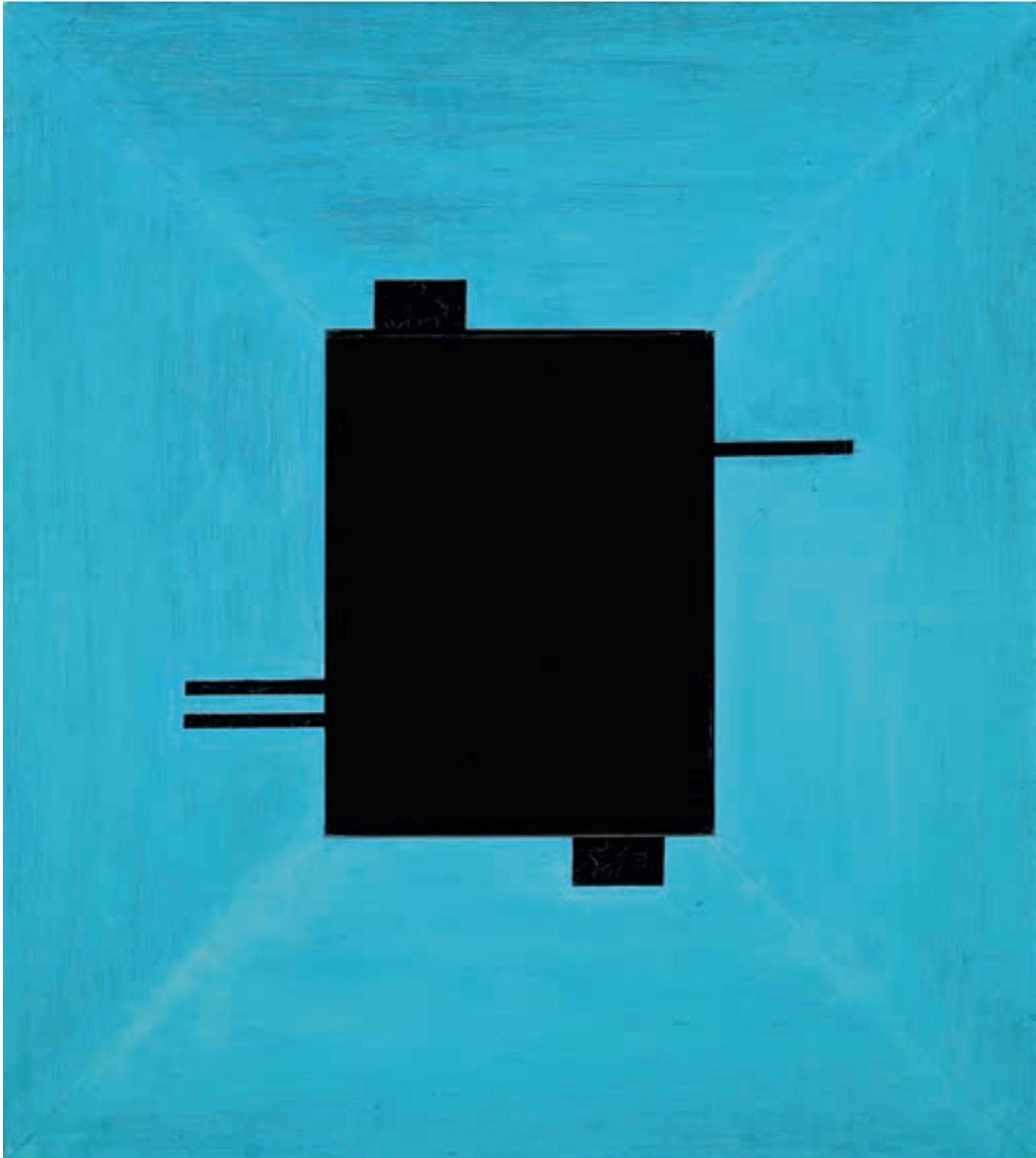
works made out of hinged metal sheets designed for spectators to handle and play with. This was Clark's most radical step in her break with the traditional relationship with the artwork as she evolved towards an approach that viewed art as a vehicle for other existential and corporeal projects. Starting with *Bichos*, her work invited spectators not only to look but to listen, to draw closer, to smell—to engage with their whole body. Based on her defence of a utopian process that would transform human beings through the senses,

LYGIA CLARK

Nacida en 1920 en Belo Horizonte (Brasil), murió en 1988 en Río de Janeiro (Brasil)

Born in 1920 in Belo Horizonte (Brazil), she died in 1988 in Rio de Janeiro (Brazil)

she set out to create a new type of spectator. The series *Quebra de moldura* [Breaking the Frame] (1954) marked a turning point on this path. Like other members of the neo-concrete group, Clark distanced herself from the more orthodox constructivist art derived from the Ulm School of Design, striving to eliminate all marks that could turn her painting into a metaphorical space, image or project that unfolded within the canvas. She grouped planes in modules, as we can see in her *Planos em superfície modulada* [Planes on Modulated Surface] (1954), thus subverting the unity of the picture and making the surface intervene physically, as an object, in the world. Abandoning two-dimensional painting, she took the first step towards the appropriation of the surrounding space with her work, eventually appropriating the spectators as well. **TM**



**SIN TÍTULO
(SÉRIE QUEBRA DA MOLDURA)**

[serie Ruptura de marco], 1954
Óleo sobre lienzo
82,7 x 74,8 cm

**UNTITLED
(SÉRIE QUEBRA DA MOLDURA)**

[Breaking the Frame series], 1954
Oil on canvas
82.7 x 74.8 cm



ESPAÇO MODULADO N° 6

[Espacio modulado n° 6], ca. 1958

Pintura industrial sobre tabla

89,6 x 30 cm

ESPAÇO MODULADO N° 6

[Modulated Space No. 6], c. 1958

Industrial paint on board

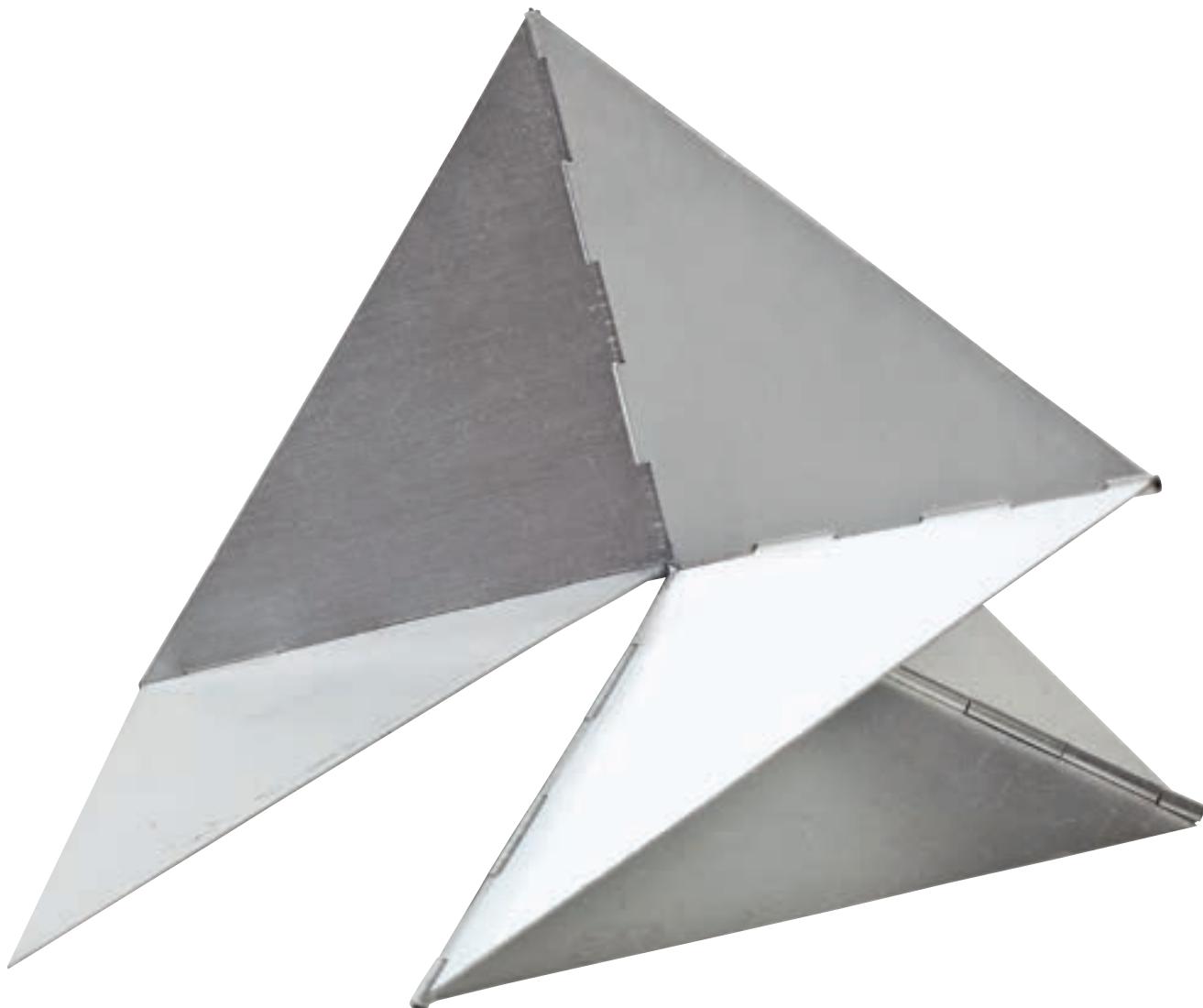
89.6 x 30 cm



**PLANOS DE SUPERFÍCIE
MODULADA N° 2, VERSÃO 1**

[Planes de superficie modulada
nº 2, versión 1], 1954
Pintura industrial sobre tabla
80,2 x 67,6 cm

**PLANOS DE SUPERFÍCIE
MODULADA N° 2, VERSÃO 1**
[Planes on Modulated Surface
No. 2, Version 1], 1954
Industrial paint on board
80.2 x 67.6 cm



**ARQUITETURA FANTÁSTICA N°1
(SÉRIE BICHOS)**

[Arquitectura fantástica n° 1
(serie Bichos)], 1963
Aluminio articulado
Dimensiones variables

**ARQUITETURA FANTÁSTICA N°1
(SÉRIE BICHOS)**

[Fantastic Architecture No. 1
(Creatures series)], 1963
Hinged aluminium
Dimensions variable



TREPANTE N° 1

1965–1971

Cobre

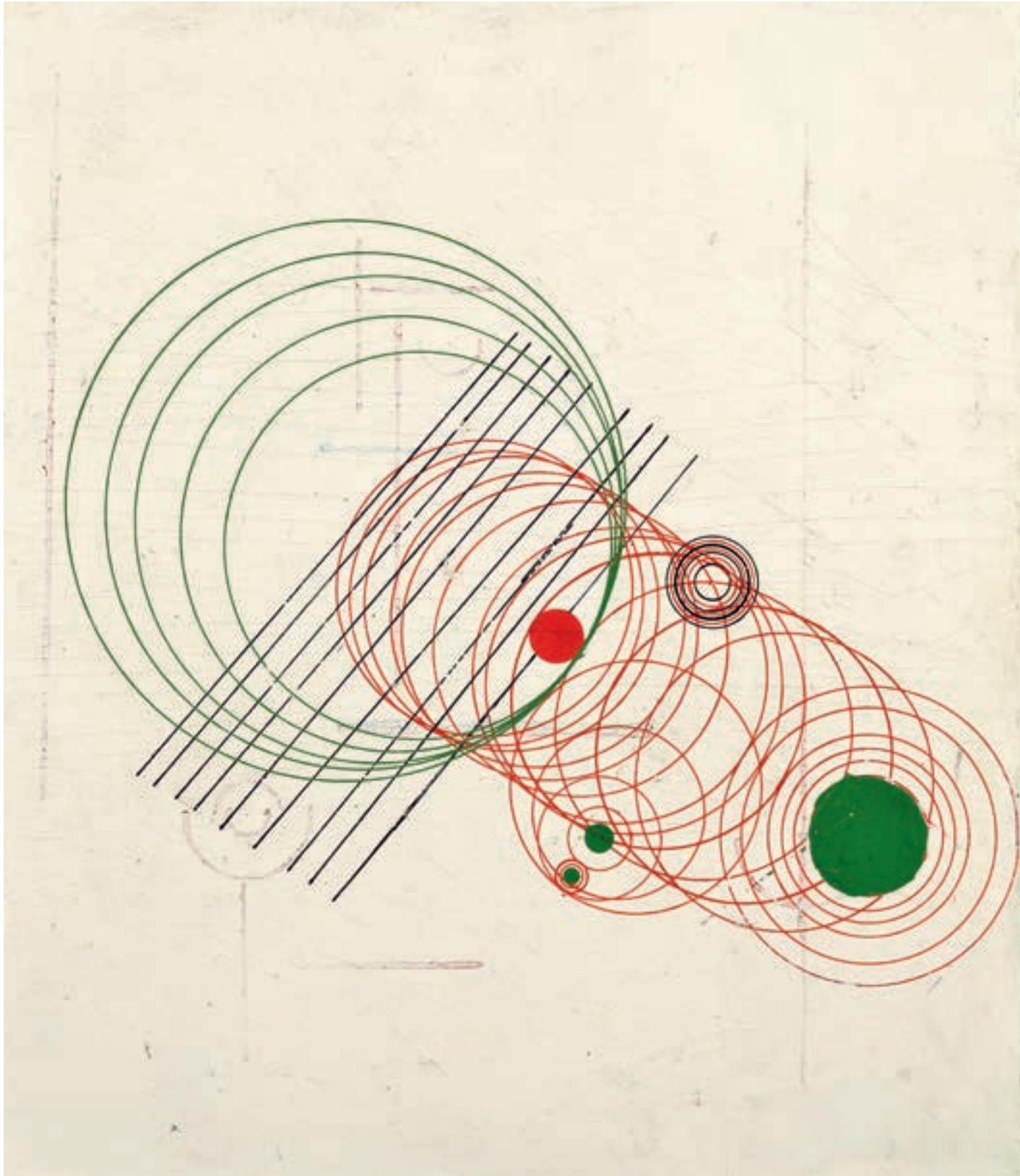
20 cm ø c/u (2 piezas)

TREPANTE N° 1

[Climber No. 1], 1965–1971

Copper

20 cm ø each (2 pieces)



MOVIMENTO RUPTURA

[Movimiento Ruptura], ca. 1952
Esmalte compensado sobre tabla
24,5 x 21,3 cm

MOVIMENTO RUPTURA

[Rupture Movement], c. 1952
Compensated enamel on board
24.5 x 21.3 cm

Formado en el ambiente intelectual italiano, Waldemar Cordeiro inició su práctica artística en la década de 1940 en São Paulo, bajo la influencia de las ideas del intelectual comunista Antonio Gramsci, así como de las doctrinas de la vanguardia aprendidas en Italia. Según la historiadora Helouise Costa, Cordeiro «encarna la figura del artista culto, politizado, fundamentalmente urbano, de genio cosmopolita y que cree que el arte debe estar encuadrado en el núcleo de la sociedad industrial»•. Antes de convertirse en un artista concreto, experimentó con lenguajes más clásicos y expresionistas. Se acercó a la abstracción a través del cubismo, del estudio de la obra de Piet Mondrian y de las ideas de Max Bill. Cordeiro se convirtió en uno de los punta de lanza de la estética objetiva del arte concreto brasileño. En 1952, junto con sus amigos Luiz Sacilotto, Kazmer Féjer, Lothar Charoux, Geraldo de Barros, Leopold Haar y Anatol Wladyslaw, lanzó el «Manifiesto Ruptura»—por el que se consolidan los principios del arte abstracto—, en base al cual se debería rechazar el naturalismo ilusionista y el hedonismo. El arte significa una organización de informaciones visuales en una suerte de ingeniería de la percepción. En su pintura *Movimiento Ruptura* [Movimiento Ruptura] (ca. 1952), Cordeiro intentaba articular esos elementos simples por medio de relaciones complejas y ambiguas que sugieren espacialidades imprevisibles. Aplicó estos principios doctrinarios a su obra pictórica, a sus dibujos de objetos y al paisajismo, disciplina que se convirtió en una actividad importante en su vida profesional. A partir de 1953 las ideas del grupo concreto se internacionalizaron gracias a los esfuerzos de Cordeiro. En 1960 el grupo se dis- persó y la relación de los artistas, incluyendo Cordeiro, con los principios del arte concreto se volvió menos ortodoxa. En 1963 el artista comenzó a crear *assemblages* con objetos encontrados. A partir de 1964, con la dictadura, Cordeiro se acerca al lenguaje del *pop art* y desarrolló el «popcreto», una serie de obras en las que un mensaje cifrado expresado en palabras e imágenes denunciaba el autoritarismo y el recorte a la libertad de expresión propios de aquella época. **TM**

WALDEMAR CORDEIRO

Nacido en 1925 en Roma (Italia), murió en 1973 en São Paulo (Brasil)

Born in 1925 in Rome (Italy), he died in 1973 in São Paulo (Brazil)

Tained in Italian intellectual circles and influenced by the communist ideas of Antonio Gramsci and Italian avant-garde doctrines, Waldemar Cordeiro embarked on his artistic career in the 1940s in São Paulo. According to the historian Helouise Costa, he “embodie[d] the educated, politically committed, essentially urbane artist with a cosmopolitan mindset who believes that art should be at the centre of industrial society”.• Before becoming a concrete artist, Cordeiro experimented with more traditional and expressionist languages. He was introduced to abstract art through cubism, the work of Piet Mondrian and the ideas of Max Bill, and became a spearhead of the objective aesthetic in Brazilian concrete art. In 1952, together with his friends Luiz Sacilotto, Kazmer Féjer, Lothar Charoux, Geraldo de Barros, Leopold Haar and Anatol Wladyslaw, he launched the “Manifiesto Ruptura” [Rupture Manifest], which

rejected illusionist naturalism and hedonism, consolidating the principles of abstract art. Art was meant to be an organisation of visual information, an engineering of perception. In his painting *Movimento Ruptura* [Ruptura Movement] (c. 1952), Cordeiro attempted to articulate these principles by means of complex, ambiguous relationships that suggested unpredictable spatialities. He applied these doctrinaire principles to his pictorial work, his drawings of objects and his landscape designs, a discipline that became a major focus of his career. From 1953 onwards, Cordeiro was instrumental in internationalising the ideas of the Brazilian concrete group. However, in 1960 the group disbanded and the relationship of the artists, including Cordeiro, with the principles of concrete art became less orthodox. In 1963 he started creating assemblages with appropriated objects, and from 1964 onwards, following the establishment of the dictatorship in Brazil, he adopted the language of pop art to develop “pop-crete”, a series of works in which a coded message expressed in words and images denounced the authoritarianism and repression of free speech imposed by the dictatorship. **TM**



Helouise Costa, *Waldemar Cordeiro: a ruptura como metáfora*, São Paulo, Cosac Naify, 2002, p. 11.

Geraldo de Barros estudió dibujo y pintura, a partir de 1945, en los talleres de Clóvis Graciano, Yoshiya Takaoka y Colette Pujol. En 1947 ingresó en el Foto Cine Clube Bandeirante de São Paulo, principal núcleo de la fotografía moderna brasileña. En 1949 fue uno de los creadores del laboratorio y de los cursos de fotografía del Museu de Arte de São Paulo. Se marchó a París en 1951, donde estudió litografía en la École nationale supérieure des beaux-arts, y grabado en el taller de Stanley William Hayter. Estudió, además, artes gráficas con Otl Aicher en la Hochschule für Gestaltung de Ulm, donde conoció a Max Bill, en aquella época uno de los principales teóricos del arte concreto. De Barros puede ser considerado uno de los pioneros de la fotografía abstracta en Brasil. En su serie *Fotoforma*, realizada entre 1947 y 1951, experimentó con interferencias en el negativo que consistían en cortar, dibujar y superponer imágenes. A su regreso a São Paulo, en 1952, fue uno de los fundadores del Grupo Ruptura, en el que se integraban los pioneros del arte concreto brasileño. En sus dos obras *Sin título*, ambas realizadas hacia 1953 —que suponen el inicio del arte concreto en São Paulo—, destacan la polivalencia de las formas geométricas y abstractas derivadas del cubo. En este periodo, De Barros utilizó sobre todo tintas sintéticas, y soportes y materiales de origen industrial, como el DM, atendiendo al dogma concreto que predicaba un arte que acompañase el desarrollo técnico de la industria y que diese la espalda a ideas como el genio y la artesanía. A partir de 1954 trabajó también en el campo del dibujo industrial y de la comunicación visual: creó y formó parte de la Cooperativa Unilabor y la empresa Hobjeto, dedicadas a proyectar muebles con referencias al arte concreto. Durante la década de 1960, De Barros regresó a la pintura usando carteles y otros elementos del universo de la propaganda. A finales de la década de 1970, proyectó y realizó su última serie de pinturas geométricas, hechas con formica, recurriendo a técnicas similares a las utilizadas en sus muebles. **MM**

Geraldo de Barros began to study drawing and painting in the studios of Clóvis Graciano, Yoshiya Takaoka and Colette Pujol in 1945. In 1947 he joined the Bandeirante Photo-Cinema Club in São Paulo, the primary hub of modern Brazilian photography. In 1949 he was one of the founders of the photography courses and laboratory at São Paulo's Museum of Art. In 1951 he moved to Paris, where he studied lithography at the National School of Fine Arts and printmaking in the studio of Stanley William Hayter. He also studied graphic arts under Otl Aicher at the Ulm School of Design, where Barros met Max Bill, one of the leading theorists of concrete art. De Barros is considered one of the pioneers of abstract photography in Brazil. In his *Fotoforma* [Photoform] series, created between 1947 and 1951, he experimented with alterations to negatives that involved cutting, drawing and layering images. Back in São Paulo, in 1952 he was one of the co-founders of the Grupo Ruptura [Rupture Group] along with other pioneers of Brazilian concrete art. In two works from c. 1953, both untitled, which represented the debut of concrete art in São Paulo, we see geometric and abstract forms derived from the cube that are remarkably multi-faceted. During this period, De Barros primarily used synthetic inks and industrial support surfaces –including materials like medium density fibreboard (MDF)– in consonance with concrete art’s insistence on an art that matched the technical progress of industry and turned its back on ideas such as individual genius or craftsmanship. Starting in 1954, he also worked in the field of industrial design and visual communication: he was a founding member of the Unilabor Cooperative and of the Hobjeto company, both of which designed furniture inspired by concrete art. In the 1960s, De Barros returned to painting, to which he incorporated posters and other elements from the world of propaganda. In the late 1970s he planned and executed his last series of geometric paintings, made of Formica and with similar methods to those used for crafting his furniture. **MM**

GERALDO DE BARROS

Nacido en 1923 en Chavantes (Brasil), murió en 1998 en São Paulo (Brasil)

Born in 1923 in Chavantes (Brazil), he died in 1998 in São Paulo (Brazil)

SIN TÍTULO

ca. 1953

Esmalte sintético sobre DM

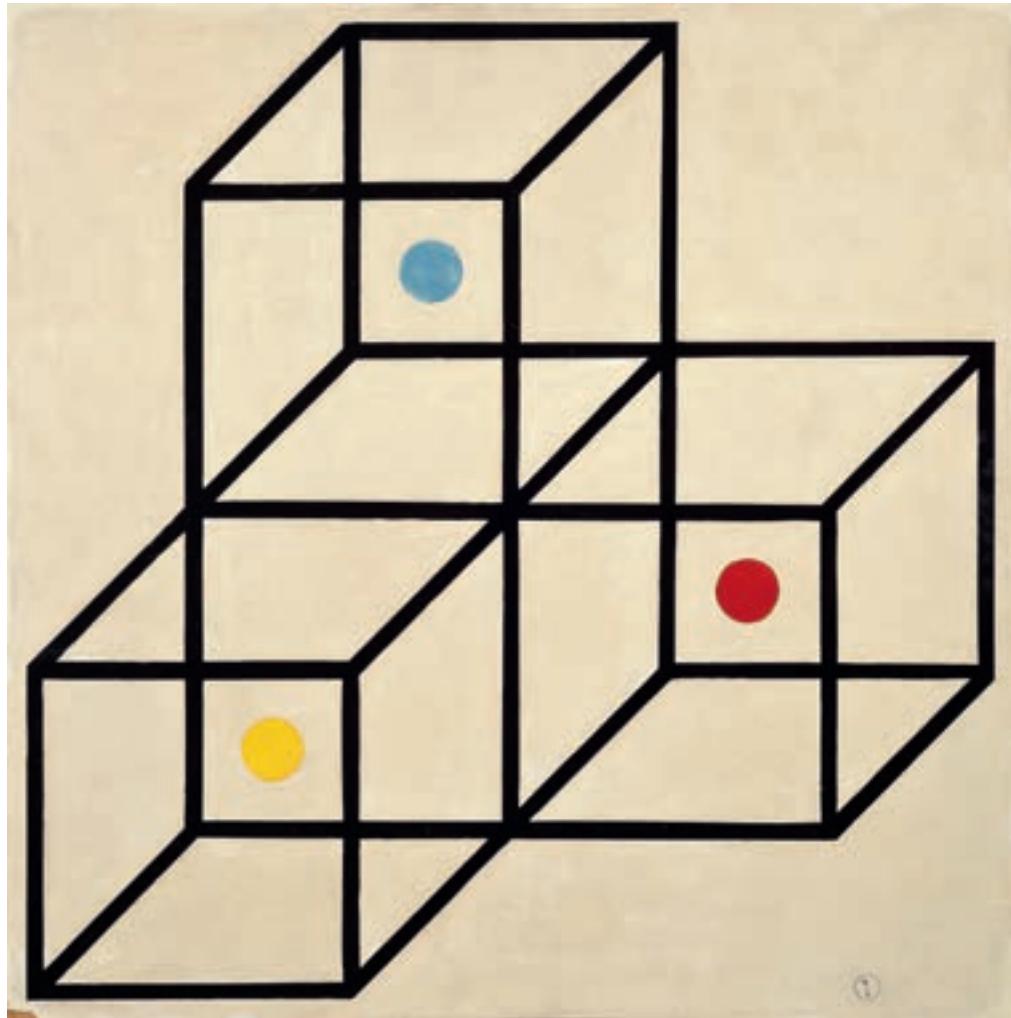
61 x 61 cm

UNTITLED

c. 1953

Synthetic enamel on MDF

61 x 61 cm

**SIN TÍTULO**

1952-1953

Esmalte sintético sobre DM

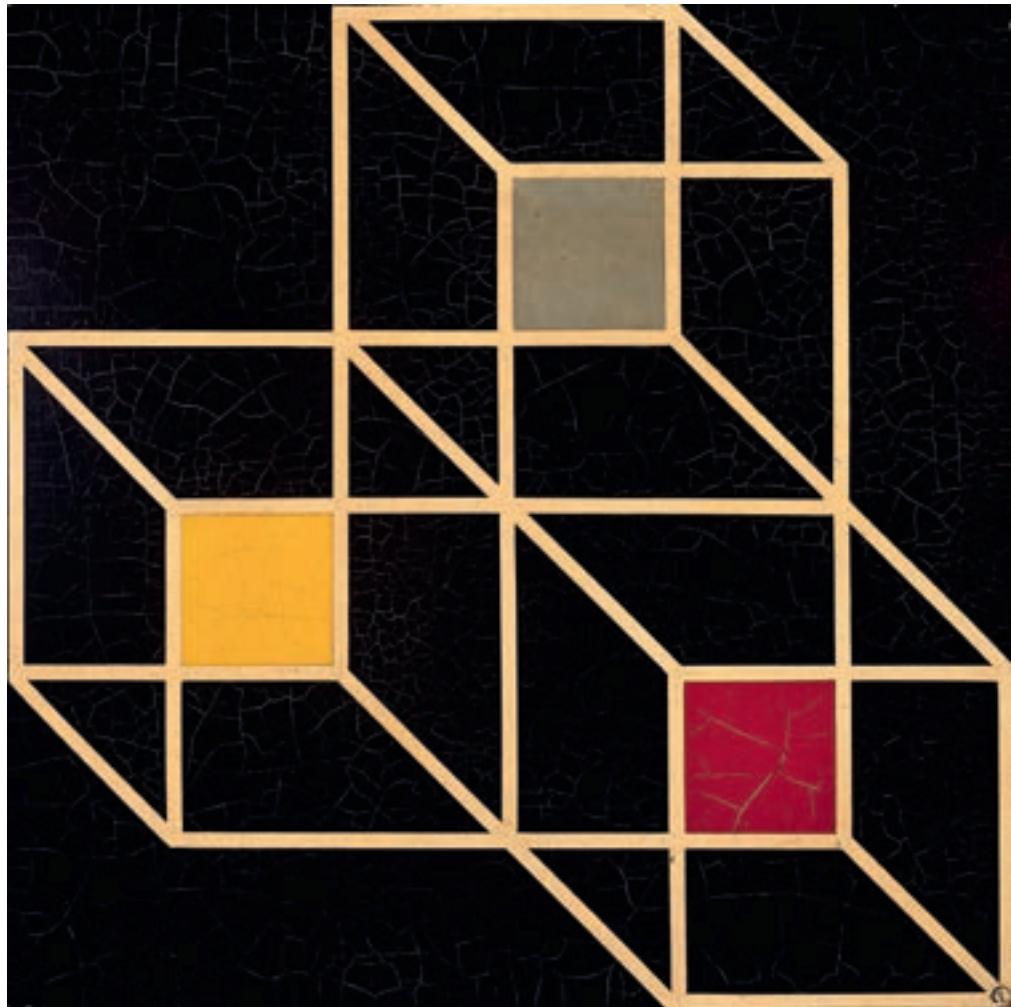
60,5 x 60,5 cm

UNTITLED

1952-1953

Synthetic enamel on MDF

60,5 x 60,5 cm



Amilcar de Castro se licenció en Derecho por la Universidad Federal de Minas Gerais, donde convivió con intelectuales y escritores como Hélio Pellegrino y Otto Lara Resende. Asistió a sus primeras clases de dibujo en 1944 con Alberto da Veiga Guignard, en el Instituto de Belas Artes de Belo Horizonte, también conocido como Escola do Parque. A lo largo de toda su carrera, el dibujo será el principal elemento de su práctica artística, aunque también estudió escultura con Franz Weissmann, asimismo en la Escola do Parque. Influído por las ideas de Max Bill, construyó volúmenes a partir de chapas planas de formas geométricas regulares. En 1953 se trasladó a Río de Janeiro y abandonó su carrera jurídica para dedicarse a las artes gráficas y visuales. Fue el responsable del cambio gráfico llevado a cabo en el *Jornal do Brasil*, donde publicó el «Manifiesto Neoconcreto» junto con Lygia Pape, Ferreira Gullar, Willys de Castro, Weissmann y Lygia Clark, entre otros. Los firmantes rompían con el arte concreto ortodoxo y sugerían nuevas formas de percepción de la obra de arte. Desde *Sin título* (década de 1950), realizó buena parte de sus esculturas a partir de dos operaciones: el corte y el pliegue de las chapas de metal que, abiertas, sugieren interesantes volúmenes virtuales. El artista experimentó también con otros materiales y elementos poéticos. Creó piezas sueltas de acero y madera que se relacionan en una suerte de juego de volúmenes que se desplazan, además de dibujos y pinturas. En la década de 1960 comenzó a simplificar su técnica y a complicar sus volúmenes. En 1972, cuando regresó a Belo Horizonte desde Estados Unidos, donde había disfrutado de una beca de la John Simon Guggenheim Memorial Foundation, empezó a trabajar exclusivamente con acero corten y desarrolló técnicas y maquinaria para cortarlo y plegarlo. El material, que procede de la industria naval, preserva esa superficie ruda y oxidada que De Castro creía ideal para sus esculturas. En la fase final de su trayectoria, arriesgó con piezas más altas e irregulares cuyos volúmenes son todavía más improbables. **TM**

Amilcar de Castro studied Law at the Federal University of Minas Gerais, where he came into contact with intellectuals and writers like Hélio Pellegrino and Otto Lara Resende. He attended his first drawing classes in 1944 with Alberto da Veiga Guignard at the Belo Horizonte Institute of Fine Arts, also known as the Escola do Parque. Drawing was the key element of his artistic practice throughout his career, although he also studied sculpture with Franz Weissmann, again at the Escola do Parque. Influenced by the ideas of Max Bill, De Castro created volume out of flat metal sheets with regular geometric shapes. In 1953 he abandoned his law career and moved to Rio de Janeiro, where he devoted himself full time to the graphic and visual arts. He was responsible for the change in the graphic design of the *Jornal do Brasil* newspaper, in which he published the “Manifesto Neoconcreto” [Neo-Concrete Manifesto] alongside signatories like Lygia Pape, Ferreira Gullar, Willys de Castro, Weissmann and Lygia Clark, all of whom advocated breaking with orthodox concrete art in order to embrace new ways of perceiving the artwork. Beginning with *Untitled* (1950s), most of his sculptures were based on two procedures: cutting and folding metal sheets, which, as open works, suggested interesting virtual shapes. De Castro also experimented with other materials and poetic elements. In addition to occasional steel and wood pieces, which he interrelated in a type of interplay of shifting volumes, he produced drawings and paintings. In the 1960s, De Castro started simplifying his technique while giving form to more complex artistic shapes. In 1972, on his return to Belo Horizonte from the United States—where he enjoyed a fellowship award from the John Simon Guggenheim Memorial Foundation—he started working exclusively with corten steel, developing his own techniques and machinery for cutting and folding it. Obtained from shipyards, this material had a coarse rusty surface that was ideal for his sculptures. In the final stage of his career, De Castro produced bold irregular pieces that were taller than his previous works, creating even more improbable volumes. **TM**

AMILCAR DE CASTRO

Nacido en 1920 en Paraisópolis (Brasil),
murió en 2002 en Belo Horizonte (Brasil)

Born in 1920 in Paraisópolis (Brazil),
he died in 2002 in Belo Horizonte (Brazil)

SIN TÍTULO

Década de 1980

Acero corten

30 x 30,5 x 5 cm

UNTITLED

1980s

Corten steel

30 x 30,5 x 5 cm



Más conocido por su trabajo en el ámbito de las artes visuales, Willys de Castro fue también poeta, compositor (asistió a clases de composición musical con Hans-Joachim Koellreuter) y artista gráfico. Participó en diversas vanguardias constructivistas, y contribuyó a la fundación de la nueva música y del nuevo teatro de São Paulo. Se formó en dibujo y pintura con André Forti en 1941, aunque ya a mediados de la década de 1940 trabajaba como diseñador gráfico. En ese periodo, sus dibujos y pinturas seguían siendo figurativos aunque flirteara con la abstracción. Según el estudio de Marilúcia Bottallo, De Castro se dedicó a la abstracción solo a partir de 1950, cuando realizó composiciones en las que enfrentaba formas semicirculares cóncavas y convexas*, influido por un lenguaje abstracto procedente del cubismo francés. A partir de 1953, De Castro se sumergió de lleno en el lenguaje concreto. En la obra que realizó entre 1956 y 1957 contrapuso formas en negativo y positivo en sus composiciones. En 1958 se marchó con su compañero Hércules Barsotti a Europa, donde continuó profundizando en el estudio de las vanguardias constructivistas. El año siguiente se unió al Grupo Neoconcreto de Río de Janeiro y dio inicio a los *Objetos ativos* [Objetos activos], una serie de tablillas pintadas por todos los lados y dispuestas en la pared a modo de relieves. Aunque pictórica en esencia, esta serie abandona el soporte tradicional de la pintura y establece relaciones de tensión formal entre las diferentes facetas del relieve. La obra no se percibía desde un punto de vista frontal, sino por el intento de unir las superficies laterales cercanas pero desiguales. Entre 1967 y 1971, el artista creó sus *Pluriobjetos*, expuestos por primera vez en 1972 y que retomó en la década de 1980 usando nuevos materiales como cobre, acero y aluminio. ■

Best known for his work in the field of the visual arts, Willys de Castro was also a poet, composer (he studied musical composition under Hans-Joaquim Koellreuter) and graphic artist. A member of various constructivist avant-garde movements, he helped create a new style of music and theatre in São Paulo. He studied drawing and painting under André Forti in 1941 and by the mid-1940s he was working as a graphic designer. Although his drawings and paintings from that initial period were figurative, he was already flirting with abstraction. According to Marilúcia Bottallo, De Castro took up abstract art in 1950, when, influenced by an abstract language rooted in French cubism, he created compositions in which he juxtaposed concave and convex semi-circles.* Beginning in 1953, he immersed himself fully in concrete art, and between 1956 and 1957 his works featured compositions that combined negative and positive forms. In 1958, De Castro travelled to Europe with his life partner, Hércules Barsotti, where he continued to explore the constructivist avant-gardes. The following year he joined Rio de Janeiro's neo-concrete group and embarked on his *Objetos ativos* [Active Objects], a series of small strips of wood painted on all sides and arranged on the wall in the manner of reliefs. Although essentially pictorial, this series abandons the traditional support of painting and establishes a formal tension between the different facets of the relief. Thus, the artwork is not perceived from a frontal perspective.

In 1958, De Castro travelled to Europe with his life partner, Hércules Barsotti, where he continued to explore the constructivist avant-gardes. The following year he joined Rio de Janeiro's neo-concrete group and embarked on his *Objetos ativos* [Active Objects], a series of small strips of wood painted on all sides and arranged on the wall in the manner of reliefs. Although essentially pictorial, this series abandons the traditional support of painting and establishes a formal tension between the different facets of the relief. Thus, the artwork is not perceived from a frontal perspective.

WILLYS DE CASTRO

Nacido en 1926 en Uberlândia (Brasil), murió en 1988 en São Paulo

Born in 1926 in Uberlândia (Brazil), he died in 1988 in São Paulo (Brazil)

tive, but through the attempt to unite the adjacent but opposing lateral surfaces. Between 1967 and 1971, De Castro created his *Pluriobjetos* [Plural Objects], which were exhibited for the first time in 1972 and to which he returned in 1980 using materials like copper, steel and aluminium. ■



Marilúcia Bottallo, "Willys de Castro: uma vida pluri e ativa", en / in Roberto Conduru, *Willys de Castro*, São Paulo, Cosac Naify, 2005, p. 171.



OBJETO ATIVO

[Objeto activo], 1961

Óleo sobre tabla

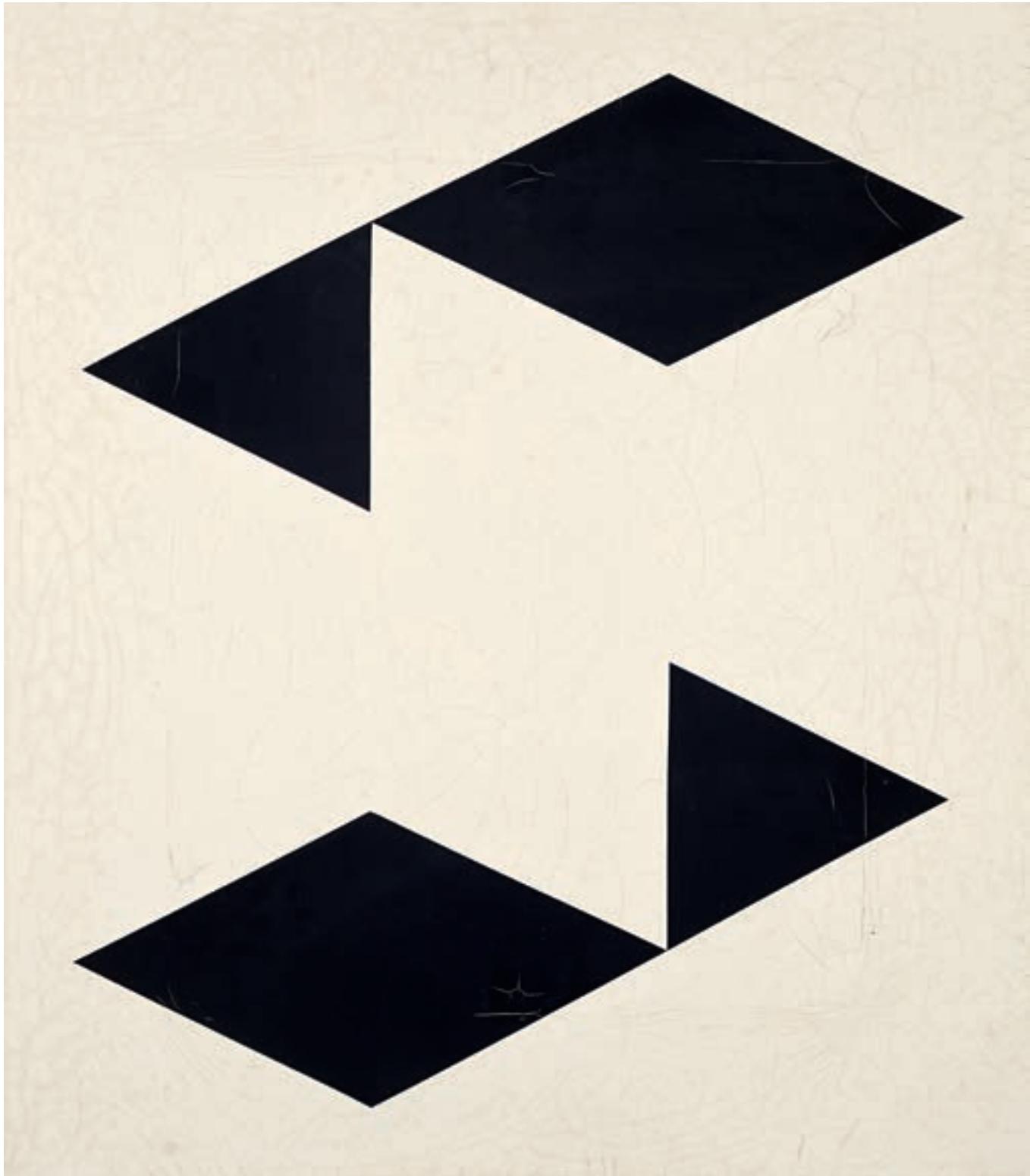
138 x 2,5 x 11,5 cm

OBJETO ATIVO

[Active Object], 1961

Oil on board

138 x 2.5 x 11.5 cm



VIRTUAL II

1958

Óleo sobre *tablex*

70 x 61,3 cm

VIRTUAL II

1958

Oil on fibreboard

70 x 61,3 cm

Entre 1936 y 1941, Hermelindo Fiaminghi estudió arte en el Liceo de Artes e Oficios de São Paulo, donde asistió a las clases de Lothar Charoux y Waldemar da Costa. Durante su permanencia en el Liceo estudió varios de los cursos ofertados, entre ellos el de Pintura Académica con Odetto Guersoni. En la década de 1940 trabajó como artista gráfico –en el campo de la litografía– para la industria gráfica de São Paulo. En 1946 creó su propia empresa, Graphstudio, que mantuvo durante dos años. En 1950 conoció al artista y diseñador polaco Leopold Haar, quien le dio a conocer el constructivismo a través de las obras de los artistas Kazimir Malévich, Wassily Kandinsky, Nikolaus Pevsner y László Moholy-Nagy, que tuvieron un profundo impacto en su propio lenguaje artístico. A principios de la década abandonó la pintura figurativa de influencia cubista y comenzó a pintar lienzos abstractos influidos por el constructivismo. Se unió al Grupo

Ruptura, iniciativa pionera en el campo del arte concreto de São Paulo encabezada por artistas como Waldemar Cordeiro, Geraldo de Barros, Lothar Charoux y Luiz Sacilotto, y en 1958 participó en la creación del taller colectivo de Brás con Kazmer Fejer, Maurício Nogueira Lima y el poeta concreto Décio Pignatari. Mantuvo estrechos vínculos con el grupo literario concreto Noigandres, con Pignatari y con los hermanos Haroldo y Augusto de Campos. A lo largo de la década de 1950 desarrolló la serie *Virtuais* [Virtuales] a la que pertenece el cuadro *Virtual II*, de 1958, en el que destruye el plano pictórico mediante el uso sobrio de elementos geométricos que generan situaciones ilusionistas sobre el lienzo. Durante la década de 1960 frecuentó el taller de Alfredo Volpi, con quien aprendió la técnica de la pintura a la tempera. A partir de entonces desarrolló una serie de pinturas que exploran el uso del color en relación con la luz, a las que denominó con el término *Corluz* [Colorluz]. Participó en tres ediciones de la Bienal de São Paulo, en 1961, 1963 y 1965. A lo largo de los años concilió su carrera artística con la de diseñador gráfico, sin nunca desvincular un trabajo de otro. ■JP

Hermelindo Fiaminghi studied at São Paulo's School of Arts and Crafts, where his teachers included Lothar Charoux, Waldemar da Costa and Odetto Guersoni. In the 1940s he worked as a graphic artist, specifically in the field of lithography. In 1946 he founded Graphstudio, a company which lasted two years. In 1950 he met the Polish artist and designer Leopold Haar, who introduced him to constructivism through the works of Kazimir Malevich, Wassily Kandinsky, Nikolaus Pevsner and László Moholy-Nagy. As a consequence of the profound impact of these artists on Fiaminghi's creative language, he abandoned cubist-inspired figurative painting and began to paint abstract canvases influenced by constructivism. Fiaminghi joined the Grupo Ruptura [Rupture Group], a pioneering concrete art initiative in São Paulo led by artists like Waldemar Cordeiro, Geraldo de Barros, Lothar Charoux and Luiz Sacilotto, and in 1958 he founded the Brás collective workshop with Kazmer Fejer, Maurício Nogueira Lima and the concrete poet Décio Pignatari. He also had close ties to the concrete literary group Noigandres, as well as to Pignatari and the brothers Haroldo and Augusto de Campos. Over the course of the 1950s, he developed the series *Virtual*, to which the painting *Virtual II* belongs. In this piece he deconstructed the picture plane with a restrained use of geometric elements that produce optical illusions on the canvas. In the 1960s he frequented the studio of Alfredo Volpi—from whom he learned how to paint with tempera—and went on

to produce a series of paintings that explored the use of colour in relation to light, which he entitled *Corluz* [Colourlight]. Fiaminghi participated in the São Paulo Biennial in 1961, 1963 and 1965. Over the years he remained active as both an artist and a graphic designer, although he never attempted to keep these two professions separate. ■JP

HERMELINDO FIAMINGHI

Nació en 1920 en São Paulo (Brasil), donde murió en 2004

Born in 1920 in São Paulo (Brazil), where he died in 2004

Samson Flexor ingresó en la Académie royale des beaux-arts de Bruselas, en Bélgica, en 1922. Dos años más tarde se trasladó a París, donde asistió a clases en la École nationale supérieure des beaux-arts. En 1926 aprendió la técnica de pintura mural al fresco en la Académie de la Grande Chaumière. El trabajo que realizó en esa época refleja los lenguajes figurativos más tradicionales del arte moderno de entreguerras. El propio artista afirmó que recibía influencias de Pierre-Auguste Renoir, Vincent van Gogh, Salvador Dalí, Alberto Giacometti, René Magritte, Pierre Bonnard y Édouard Vuillard. Con la invasión de Francia por los nazis, en 1940, Flexor se unió a la Resistencia. Cuando las tropas del Eje llegaron a París, en 1941, se vio obligado a huir y solo regresó a la ciudad al final de la guerra, en 1945. En la crisis de la posguerra, Flexor se mostró insatisfecho con la vida en París y entró en una crisis estética que le llevó a realizar cambios en su obra. En sus pinturas estilizó las figuras a través de formas geométricas cubistas de colorido artificial. Con estas obras participó en su primera exposición en São Paulo, en 1946, en la Galería Prestes Maia. En su viaje a Brasil estableció contacto con los críticos Lourival Gomes Machado, Sérgio Milliet y Luiz Martins. De vuelta a París, incorporó a su vocabulario elementos y colores aprendidos en Brasil. En 1948 se trasladó definitivamente a Brasil con su familia. Los temas y figuras de su pintura se volvieron secundarios pues se geometrizaron hasta desaparecer. Dieron lugar a una composición cubista cuyas formas geométricas coloreadas y translúcidas lo acercaban a un lenguaje abstracto. En *Sin título* (1951), realizada en el mismo periodo, abordó la alternancia rítmica entre formas y colores en un espacio no naturalista. Esta investigación le llevó, en 1951, a la creación del Ateliê Abstração [Taller Abstracción], en el que formó a artistas como Anésia Pacheco e Chaves y Wega Nery. Tras un viaje a Nueva York en 1958 su trabajo se volvió más indefinido y oscuro. A partir de entonces, Flexor se aproximó a los lenguajes más líricos de la abstracción informalista. **TM**

Samson Flexor started his studies at Brussels' Royal Academy of Fine Arts in 1922. Two years later, he moved to Paris, where he continued his artistic learning at the National School of Fine Arts, and in 1926 he learned the fresco painting technique at the Grande Chaumière Academy. His early work reflected the more traditional figurative languages of interwar modern art. Flexor himself acknowledged the influence of Pierre-Auguste Renoir, Vincent van Gogh, Salvador Dalí, Alberto Giacometti, René Magritte, Pierre Bonnard and Édouard Vuillard. Following the Nazi invasion of France in 1940, Flexor joined the Resistance. He remained in Paris until the arrival of the German forces in 1941, only returning to the city at the end of the war in 1945. During the post-war period, he became dissatisfied with life in Paris and entered an aesthetic crisis that led him to introduce changes in his work. In his paintings, he stylised the figures by adopting cubist geometric forms and artificial colours. These were the works he showed in 1946 in his first exhibition in São Paulo, held at the Prestes Maia Gallery, during which he met the critics Lourival Gomes Machado, Sérgio Milliet and Luiz Martins. Back in Paris, he started introducing elements and colours of Brazilian influence into his work. In 1948, Flexor moved to Brazil with his family. During this period, themes and figures became secondary in his work—to the point of eradication—as he leaned towards a geometrised form of expression. This gave rise to a cubist style of composition with coloured, translucent geometric forms that bordered on abstraction. In *Untitled* (1951), Flexor addressed the rhythmic alternation between form and colour in a non-naturalistic space. As a result of this investigation, in 1951 he created the Ateliê Abstração [Abstraction Workshop], where he trained artists like Anésia Pacheco e Chaves and Wega Nery. After a trip to New York in 1958, Flexor's work became darker and more indefinite as he embraced the more lyrical language of informatism. **TM**

SAMSON FLEXOR

Nacido en 1907 en Soroca (actualmente Moldavia),
murió en 1971 en São Paulo (Brasil)

Born in 1907 in Soroca (present-day Moldavia),
he died in 1971 in São Paulo (Brazil)

SIN TÍTULO

1951
Óleo sobre lienzo
27 x 41 cm

UNTITLED

1951
Oil on canvas
27 x 41 cm

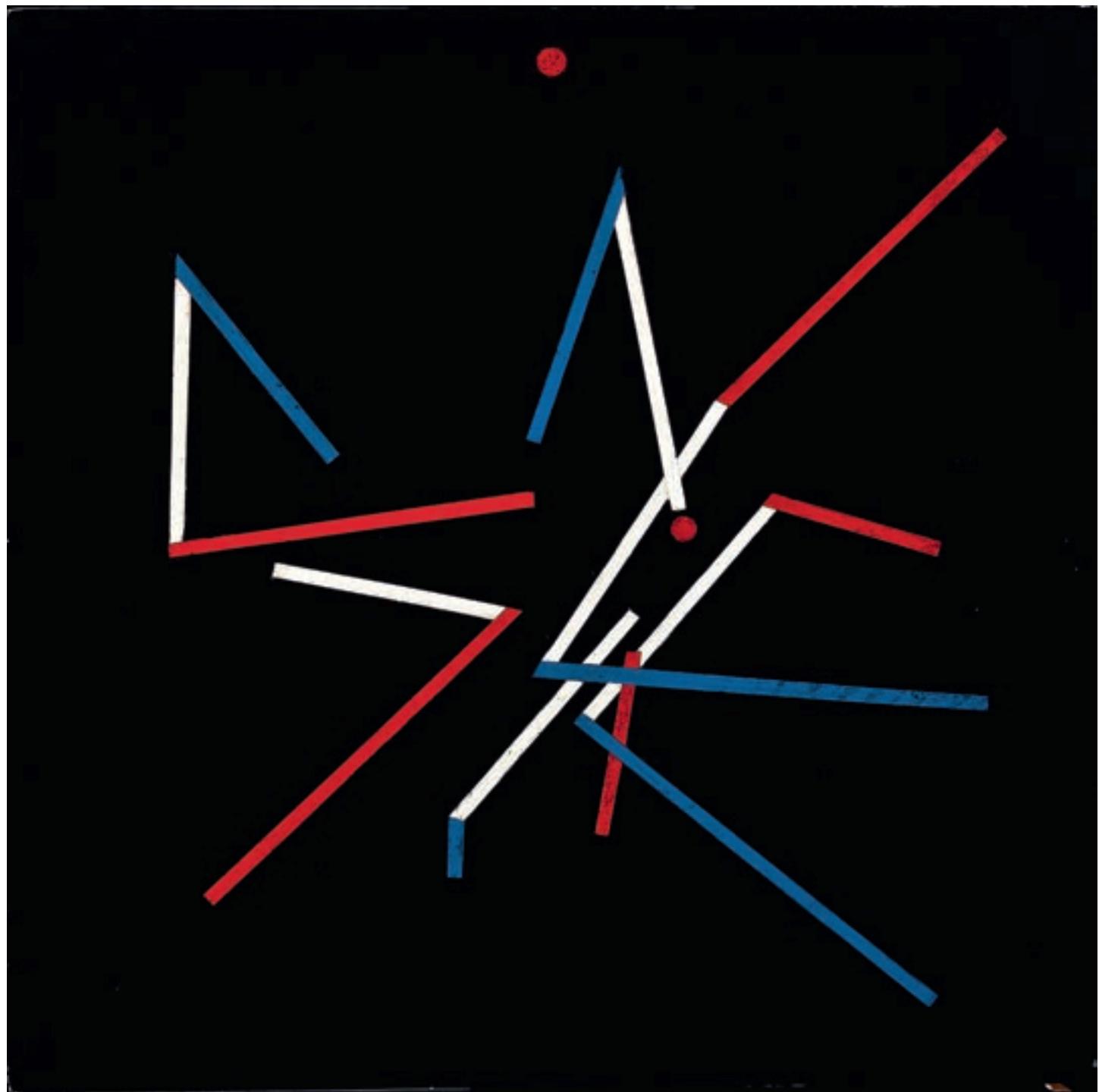


SIN TÍTULO

1955
Óleo sobre tablex
29,6 x 29,6 cm

UNTITLED

1955
Oil on fibreboard
29.6 x 29.6 cm



Tras graduarse en la Escola de Belas Artes de Araraquara, donde fue alumna de Mario Ybarra de Almeida, Domenico Lazzarini y Lafayette Carvalho de Toledo, Judith Lauand se trasladó con su familia, en 1952, a São Paulo, donde acudió al taller de grabado de Lívio Abramo. En los inicios de su carrera, realizó pinturas figurativas que reflejan las simplificaciones formales de la primera modernidad brasileña. En 1953, mostró su interés por la abstracción y comenzó a crear sus obras a partir de un repertorio de formas geométricas no referenciales. El contacto que estableció con Alexandre Wollner y Geraldo de Barros la acercó a la estética concreta más estricta. La artista trabajó sobre superficies industrializadas, como el DM, y con tintas sintéticas que aplicaba de manera uniforme e impersonal en motivos simples repetidos en pequeños módulos. En *Sin título* (1955), una serie de barras de carácter similar adoptan diferentes rasgos, como si adquiriesen nuevos significados con cada cambio de posición y concatenación. En 1955 fue invitada a participar en el Grupo Ruptura y a partir de ahí mostró su trabajo en diversas exposiciones de arte concreto, como la del Museu de Arte Moderna de São Paulo, en 1955, la del Museu de Arte Moderna de Río de Janeiro, en 1957, y *Konkrete Kunst* [Arte Concreto], en Zúrich, en 1960. Es la única mujer que forma parte del primer grupo concreto de São Paulo. En la segunda mitad de la década de 1960, experimentó con nuevos lenguajes, materiales y procedimientos. Mantuvo el rigor constructivista pero

empezó a incorporar en sus obras palabras e imágenes procedentes de fotografías y de otros medios gráficos, que remiten al arte *pop* norteamericano y a los nuevos realismos europeos. A principios de la década de 1970, Lauand retomó el lenguaje concreto en su vertiente más ortodoxa. **TM**

JUDITH LAUAND

Nacida en 1922 en Pontal (Brasil), vive en São Paulo (Brasil)

Born in 1922 in Pontal (Brazil), she lives in São Paulo (Brazil)

In 1952, after graduating from the School of Fine Arts in Araraquara – where she was a pupil of Mario Ybarra de Almeida, Domenico Lazzarini and Lafayette Carvalho de Toledo – Judith Lauand moved to São Paulo with her family and began studying at Lívio Abramo's engraving studio. At the beginning of her career, Lauand produced figurative paintings that reflected the formal simplifications of early Brazilian modern art. However, in 1953 she turned her attention to abstraction and started creating works based on a repertoire of geometric shapes that lacked any specific reference. Introduced to the strictest concrete aesthetic by Alexandre Wollner and Geraldo de Barros, she began working with industrial surfaces, such as MDF, and with synthetic inks which she applied uniformly and impersonally in simple repeated motifs arranged in little modules. In *Untitled* (1955), a series

of apparently similar bars adopt different features, as if acquiring new meanings with every change of position and sequence. In 1955 Lauand joined the Grupo Ruptura [Rupture Group] and started showing her work at exhibitions of concrete art, including those held at São Paulo's Museum of Modern Art in 1955 and at Rio de Janeiro's Museum of Modern Art in 1957, as well as in *Konkrete Kunst* [Concrete Art], held in Zurich in 1960. The only female member of the first concrete group in São Paulo, during the second half of the 1960s she started experimenting with new languages, materials and techniques. Although her work maintained the rigour of constructivism, it soon became populated with words, calligraphy and images from photographs and other graphic media, in a manner reminiscent of American pop art and European *nouveau réalisme*. In the early 1970s, Lauand reverted to the most orthodox version of the concrete language. **TM**

Almir Mavignier estudió con Arpad Szenes, Axl Leskoschek y Henrique Böese, artistas modernos europeos que se refugiaron en Brasil tras la Segunda Guerra Mundial. En 1946 empezó a trabajar como profesor de pintura en el servicio de terapia ocupacional del Centro Psiquiátrico Pedro II (más tarde denominado Engenho de Dentro), fundado por la doctora Nise da Silveira. Allí entró en contacto con pacientes como Raphael Domingues, Emygdio de Barros y Carlos Pertuis, que se revelaron como grandes artistas. En el estudio del centro, Mavignier conoció al crítico de arte Mário Pedrosa, quien despertó su interés por la abstracción geométrica. A través de Pedrosa conoció a Abraham Palatnik e Ivan Serpa, con quienes fundó el primer núcleo de arte constructivista de Río de Janeiro. Entre 1949 y 1950 se relacionó con artistas concretos de Argentina y São Paulo, como Tomás Maldonado, Lidy Prati, Waldemar Cordeiro y Geraldo de Barros, y se convirtió en un artista concreto: se apartó de la abstracción geométrica tradicional y consideraba la percepción como cuestión estética central. En consecuencia, en 1953 se marchó a estudiar comunicación visual a la Hochschule für Gestaltung de Ulm, centro internacional del arte concreto, donde asistió a las clases de Max Bense y Josef Albers, y donde conoció a Max Bill, Camille Graeser y Verena Loewenberg. El artista adoptó la idea del punto como energía de Paul Klee, y construyó las formas en su pintura a partir de la aproximación de puntos de color de medidas diferentes, una relación entre las partes y el todo que lo acerca al *op art*. Entre 1958 y 1964 formó parte del Grupo Zero junto con los artistas Heinz Mack, Otto Piene y Gunther Uecker, de Düsseldorf. A partir de entonces su pintura tendió a lo monocromo, como en *Vibração sobre preto* [Vibración sobre negro] (1962). Se trata de obras uniformes con variaciones formales dadas por la intensidad y proximidad de los materiales. Mavignier está considerado uno de los pioneros brasileños del arte concreto y del diseño gráfico moderno. ■

Almir Mavignier studied with Arpad Szenes, Axl Leskoschek and Henrique Böese, three modern European artists who sought refuge in Brazil after the Second World War. In 1954 he started teaching painting in the occupational therapy section of the Pedro II Psychiatric Centre (later named Engenho de Dentro), founded by Dr Nise da Silveira. There he came into contact with the patients Raphael Domingues, Emygdio de Barros and Carlos Pertuis, who demonstrated great artistic ability. At the centre's studio, Mavignier also met the art critic Mário Pedrosa, who awakened his interest in geometric abstraction. Through Pedrosa, Mavignier met Abraham Palatnik and Ivan Serpa, with whom he founded the first constructivist group of artists in Rio de Janeiro. Between 1949 and 1950, he frequented concrete artists from Argentina and São Paulo, such as Tomás Maldonado, Lidy Prati, Waldemar Cordeiro and Geraldo de Barros, and became a concretist himself, abandoning traditional geometric abstraction and focusing on perception as his central aesthetic concern. As a result of this new departure in his work, in 1953 he left Brazil to study visual communication at the Ulm School of Design, the international centre of concrete art, where he attended classes with Max Bense and Josef Albers, and where he met Max Bill, Camille Graeser and Verena Loewenberg.

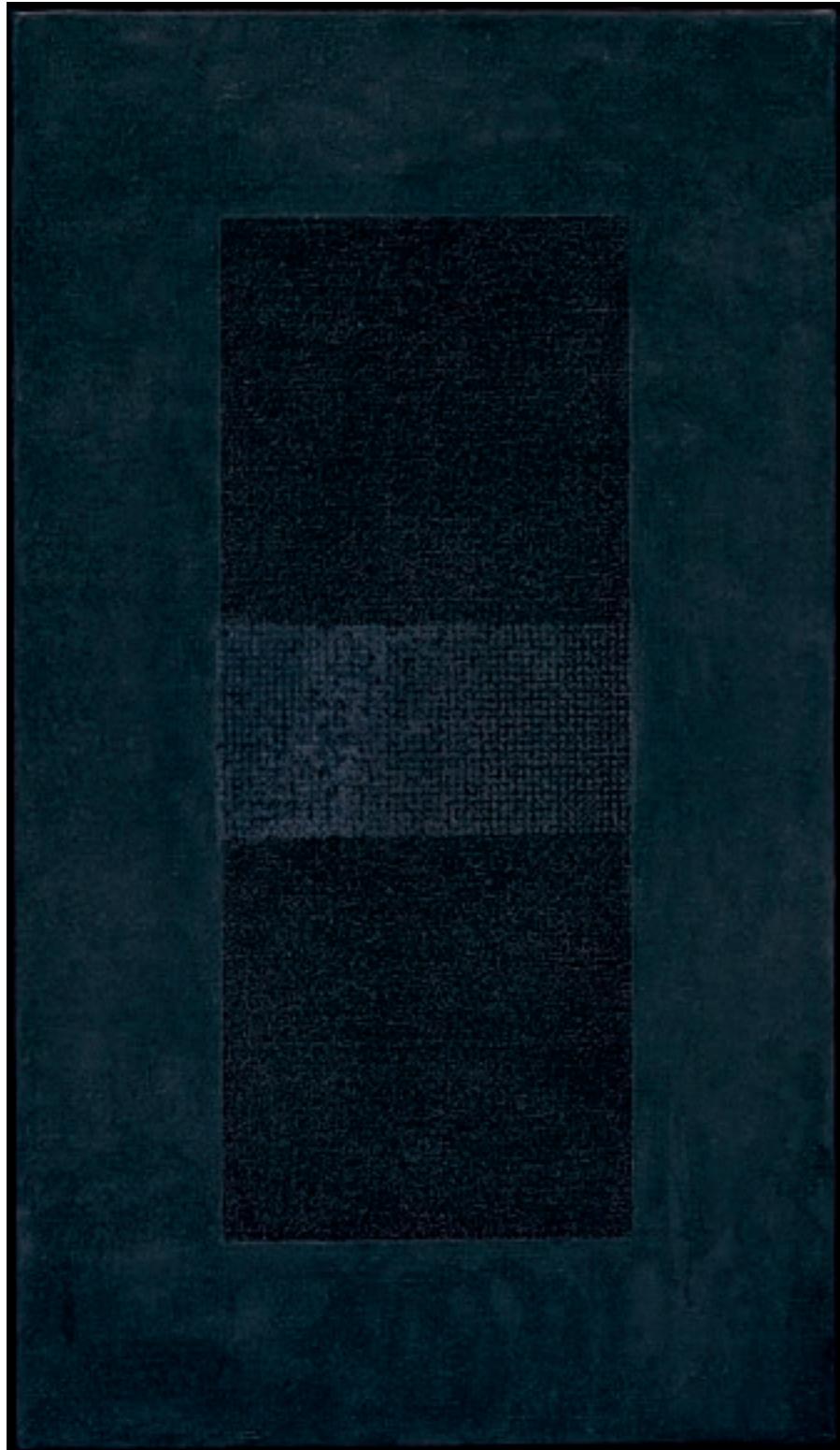
Adopting the idea of the dot as energy from Paul Klee, Mavignier constructed the forms in his paintings by appropriating coloured dots of different sizes, exploring a relationship between the parts and the whole that is reminiscent of *op art*. Between 1958 and 1964 he was a member of the Zero Group in

Düsseldorf, along with artists Heinz Mack, Otto Piene and Gunther Uecker. Since then, his paintings—such as *Vibração sobre preto* [Vibration on Black] (1962)—have tended to be monochrome, uniform works with formal variations in the intensity and proximity of the materials. Mavignier is acclaimed as one of the pioneers of concrete art and modern graphic design in Brazil. ■

ALMIR MAVIGNIER

Nacido en 1925 en Río de Janeiro (Brasil), vive en Hamburgo (Alemania)

Born in 1925 in Rio de Janeiro (Brazil), he lives in Hamburg (Germany)



VIBRAÇÃO SOBRE PRETO

[Vibración sobre negro], 1962

Óleo sobre lienzo

84 x 48,5 cm

VIBRAÇÃO SOBRE PRETO

[Vibration on Black], 1962

Oil on canvas

84 x 48.5 cm

Hélio Oiticica fue hijo del fotógrafo y entomólogo José Oiticica Filho, y nieto del lingüista y pensador anarquista José Oiticica. Sus padres le introdujeron en el ámbito de la filosofía, la literatura y el arte. En 1954, siendo todavía adolescente, tuvo clases de pintura con Ivan Serpa, quien le inició en el lenguaje constructivista brasileño. A partir de 1955 formó parte del Grupo Frente y realizó sus primeras exposiciones colectivas en las que mostró una serie de *gouaches* a los que llamó Secos (1956–1957). Profundizó en cuestiones como la unidad del color y de la superficie en sus *Metaesquemas* (1957–1958), pequeñas pinturas sobre papel en las que distribuía de manera simétrica formas geométricas simples, muy próximas unas de otras, con poca o ninguna variación cromática. Las formas, al ser ligeramente oblicuas, parecen romper la unidad del color en busca de una nueva espacialidad. En 1959 firmó el «Manifiesto Neoconcreto» y comenzó a realizar trabajos sobre madera que actúan como planos de color en el espacio tridimensional. De esta época son las series *Bilaterais* [Bilaterales] (1959) y *Relevos espaciais* [Relieves espaciales] (1960). Paulatinamente, Oiticica desarrolló trabajos que demandaban una relación no contemplativa del espectador: los *Bólides* [Bólidos] (1963) son volúmenes que se pueden manipular y percibir no solo a través de la visión sino también por otros sentidos, y los *Parangolés* [Capas] (1964) están destinados a ser vestidos. Esta nueva manera de tratar la obra de arte, como un objeto que invita a la participación del espectador, lleva a Oiticica a organizar en 1967 la exposición *Nova Objetividade Brasileira* [Nueva Objetividad Brasileña]. Con este término, Oiticica pretende subrayar las particularidades del arte brasileño frente a las nuevas vanguardias surgidas en el Atlántico Norte, así como mostrar un panorama del arte brasileño en el contexto adverso de un país bajo la dictadura militar. Por esta y por otras razones, Oiticica se marcha a vivir a Inglaterra, entre 1969 y 1970, desde donde parte a Nueva York. A pesar de vivir tiempos convulsos, Oiticica intenta producir arte, literatura y cine. De regreso a Brasil, en 1978, comienza a elaborar maquetas para sus «penetrables» y sus «ambientes». **TM**

Hélio Oiticica was the son of the photographer and entomologist José Oiticica Filho and the grandson of the linguist and anarchist thinker José Oiticica. During his upbringing, his parents introduced him to the world of philosophy, literature and art. In 1954, while still a teenager, he studied painting under Ivan Serpa, who taught him the language of Brazilian constructivism. In 1955 he joined the Grupo Frente [Front Group] and showed a series of gouaches entitled Secos [Dry] (1956–1957) in a series of collective exhibitions. In his *Metaesquemas* [Metastructures] (1957–1958)—a series of small paintings on paper—he explored issues such as the unity of colour and surface, creating symmetrical patterns with simple geometric shapes placed very closely together and with little or no chromatic variation. Slightly oblique, the shapes seem to interrupt the unity of the colour in the quest for a new spatiality. In 1959 Oiticica signed the “Manifesto Neoconcreto” [Neo-Concrete Manifesto] and started producing works in wood that operated as planes of colour in the three-dimensional space. His *Bilaterais* [Bilaterals] (1959) and *Relevos espaciais* [Spatial Reliefs] (1960) date from this period. Oiticica’s work gradually evolved into a non-contemplative relationship with the spectator: his *Bólides* [Fireballs] (1963) are volumes open to manipulation and perception not only through sight but through the other senses as well, whereas the *Parangolés* [Capes] (1964) are designed to be worn. In 1967 this new approach to the artwork—as an object that invites audience participation—led Oiticica to organise the *Nova Objetividade Brasileira* [New Brazilian Objectivity] exhibition. The use of the term “new objectivity” aimed to highlight the particular characteristics of Brazilian art as opposed to the new avant-garde movements emerging in the North Atlantic, as well as to showcase the Brazilian art scene in the adverse context of a country in the throes of a military dictatorship. For this and other reasons, Oiticica left for England in 1969 and, shortly after, in 1970, moved to New York, where he strived to produce art, literature and films. On his return to Brazil in 1978, he started working on his “penetrable” scale models and his “atmospheres”. **TM**

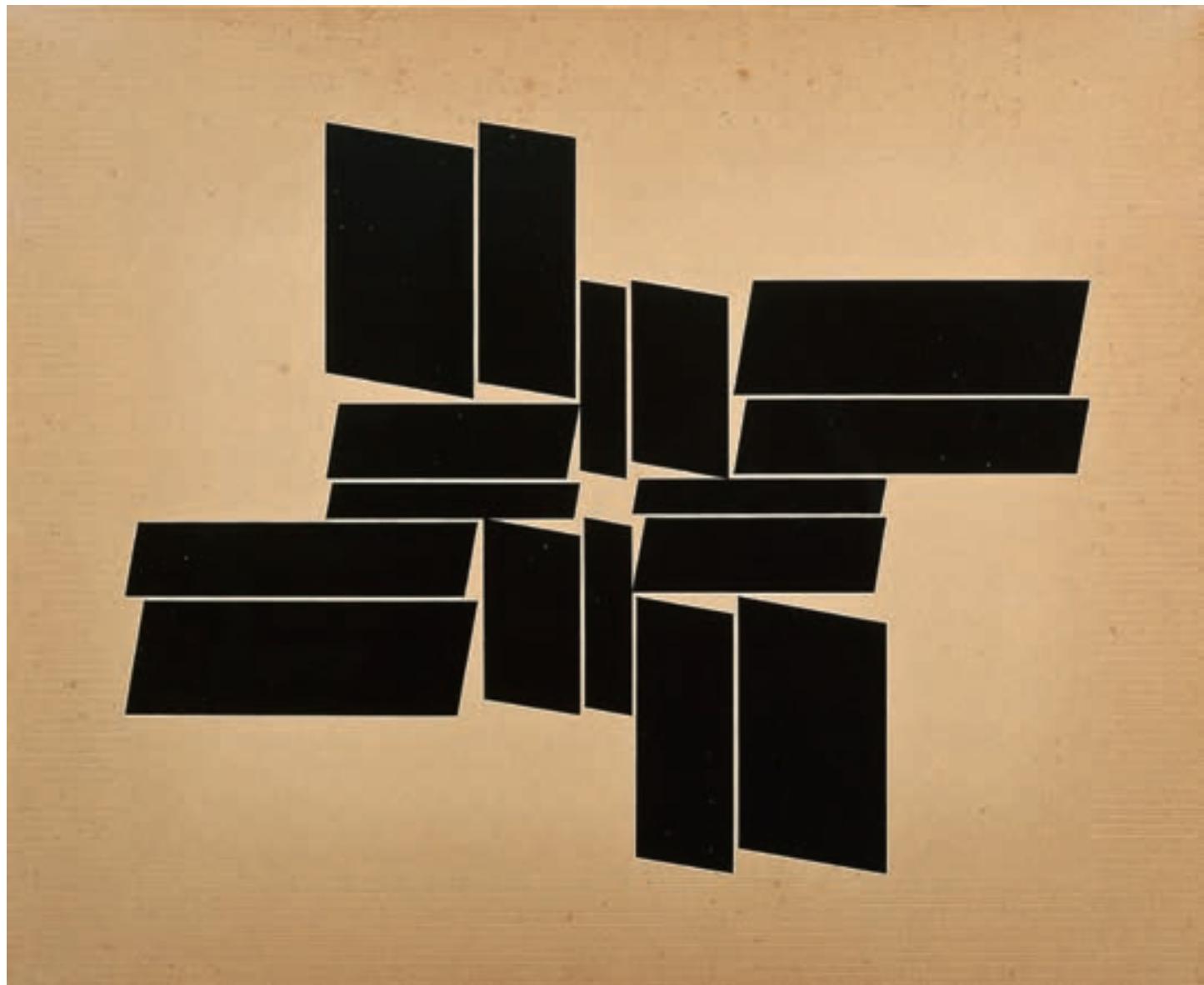
HÉLIO OITICICA

Nació en 1937 en Río de Janeiro (Brasil),
donde murió en 1980

Born in 1937 in Rio de Janeiro (Brazil),
where he died in 1980

SIN TÍTULO
(SÉRIE METAESQUEMAS)
[serie Metaesquemas], ca. 1958
Gouache sobre cartón
50 x 61 cm

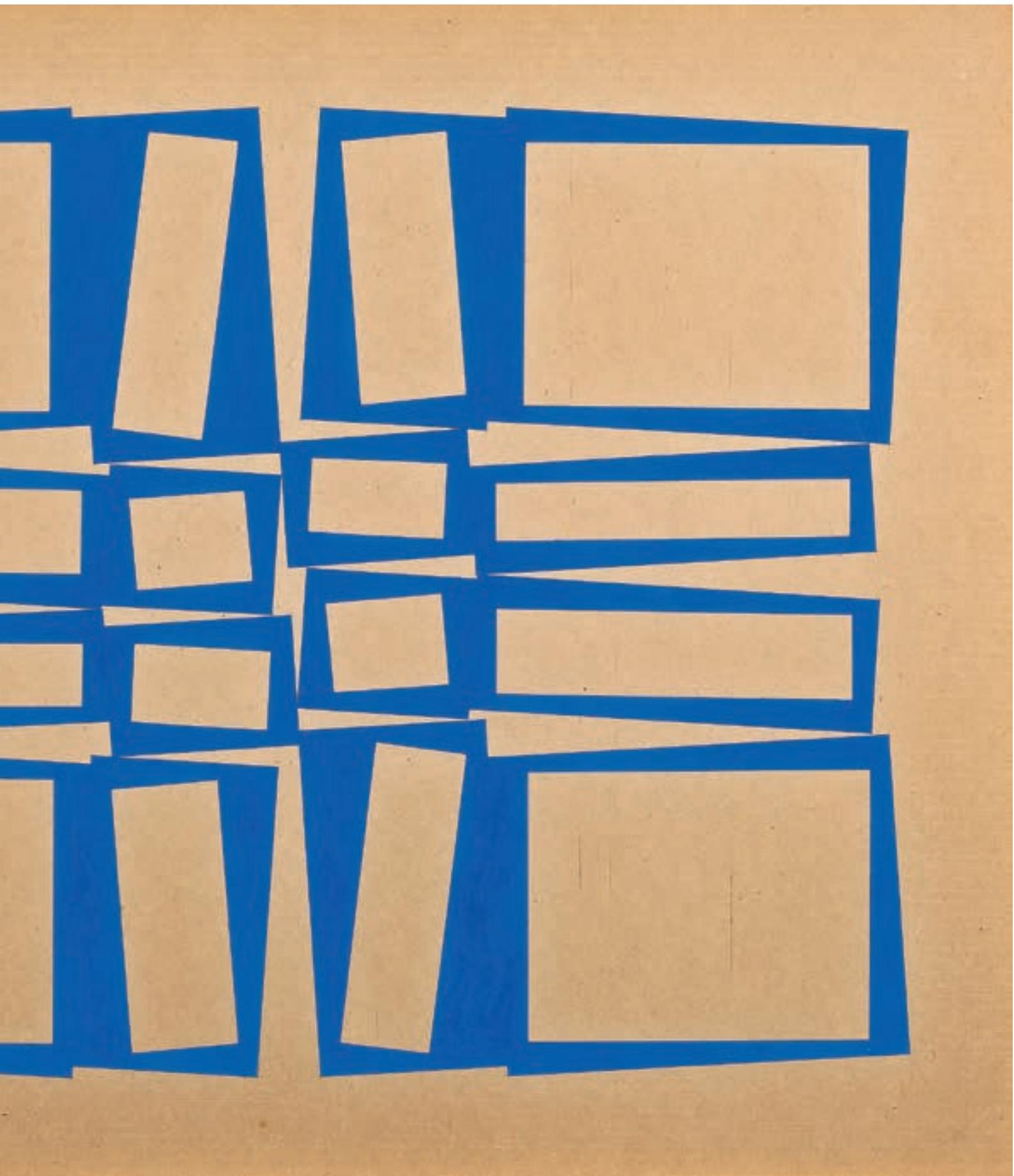
UNTITLED
(SÉRIE METAESQUEMAS)
[Metastructures series], c. 1958
Gouache on cardboard
50 x 61 cm



**SIN TÍTULO
(SÉRIE METAESQUEMAS)**
[serie Metaesquemas], ca. 1958
Gouache sobre cartón
51,5 x 63,5 cm

**UNTITLED
(SÉRIE METAESQUEMAS)**
[Metastructures series], c. 1958
Gouache on cardboard
51.5 x 63.5 cm





Abraham Palatnik, pionero del arte cinético, vivió en Israel entre 1932 y 1947. A su regreso a Brasil decidió establecerse en Río de Janeiro, donde conoció, a través de la grabadora Renina Katz, al artista Almir Mavignier y al círculo de artistas y críticos que trabajaba en el Hospital Psiquiátrico de Engenho de Dentro, a las afueras de Río, al que pertenecían Ivan Serpa y Mário Pedrosa. Junto con ellos y Mavignier creó el primer núcleo de arte constructivista de Río de Janeiro basado en la percepción de la forma como cuestión central de su trabajo. Palatnik abandonó el lenguaje expresionista y las técnicas tradicionales, y comenzó a interesarse por el análisis de la luz y del movimiento. Tras emprender diversas investigaciones tecnológicas, realizó sus *Aparelhos cinecromáticos* [Aparatos cinecromáticos], cajas de luz con bombillas en movimiento en las que los campos de color se transforman bajo una tela translúcida. El artista mostró este trabajo por primera vez en la 1^a Bienal de São Paulo de 1951. Palatnik fundó, en 1953, en Río de Janeiro, el Grupo Frente, con cuyos integrantes participó en exposiciones colectivas en las ciudades de Volta Redonda, Resende y Río de Janeiro. En 1962 inició una serie de grabados titulada *Progressão* [Progresión], en los que simulaba movimientos de expansión o contracción al juntar las manchas de color de las vetas de pequeñas láminas de madera. Además de realizar trabajos gráficos y pictóricos, el artista continuó inventando máquinas visuales, como las llamadas *Mobilidade* [Movilidad] (1959) y *Objetos cinéticos* (1964). El *Objeto cinético* (1966–2003) de la Colección Luís Paulo Montenegro es una escultura inspirada en las estructuras de Alexander Calder, compuesta por pequeños discos y esferas de madera sujetos por varillas de acero que son accionadas por motores como si de un ballet mecánico se tratara. Artista de renombre internacional, Palatnik recurre a soluciones del diseño y de la mecánica para crear, entre otras cosas, dispositivos de uso industrial y un juego de percepción llamado *Quadrado perfeito* [Cuadrado perfecto] (1963). **TM**

Abraham Palatnik, a pioneer of kinetic art, lived in Israel from 1932 to 1947. When he returned to Brazil, he decided to settle in Rio de Janeiro, where—through the engraver Renina Katz—he met the artist Almir Mavignier and the circle of artists and critics who worked at the Engenho de Dentro Psychiatric Hospital on the outskirts of Rio, including Ivan Serpa and Mário Pedrosa. Together with Serpa, Pedrosa and Mavignier, he founded the first constructivist group in Rio de Janeiro, whose members perceived form as the central element of their work. Palatnik eventually abandoned the expressionist language and traditional techniques, turning his attention to the analysis of light and motion. After undertaking several technological experiments, he produced his *Aparelhos cinecromáticos* [Kinechromatic Devices], light boxes with moving bulbs in which the fields of colour are transformed under a translucent fabric. He first exhibited this work at the 1st São Paulo Biennial in 1951. In 1953 Palatnik co-founded the Grupo Frente [Front Group] in Rio de Janeiro, exhibiting with other members at collective shows in the cities of Volta Redonda, Resende and Rio de Janeiro. In 1962 he started working on a series of engravings entitled *Progressão* [Progression] in which he simulated movements of expansion and contraction by aligning small different coloured wooden slats. While producing graphic and pictorial works, Palatnik continued to invent visual machines, such as *Mobilidade* [Mobility] (1959) and *Objetos cinéticos* [Kinetic Objects] (1964). The *Objeto cinético* (1966–2003) in the Luís Paulo Montenegro Collection—a sculpture inspired by the structures of Alexander Calder—consists of little wooden discs and spheres attached to steel rods that are activated by motors to create a type of mechanical ballet. An internationally acclaimed artist, Palatnik adopts solutions from the fields of design and mechanical engineering to create—among other things—industrial devices in a game of perception called *Quadrado perfeito* [Perfect Square] (1963). **TM**

ABRAHAM PALATNIK

Nacido en 1928 en Natal (Brasil), vive en Río de Janeiro (Brasil)

Born in 1928 in Natal (Brazil), he lives in Rio de Janeiro (Brazil)



PROGRESSÃO

[Progresión], 1965

Madera

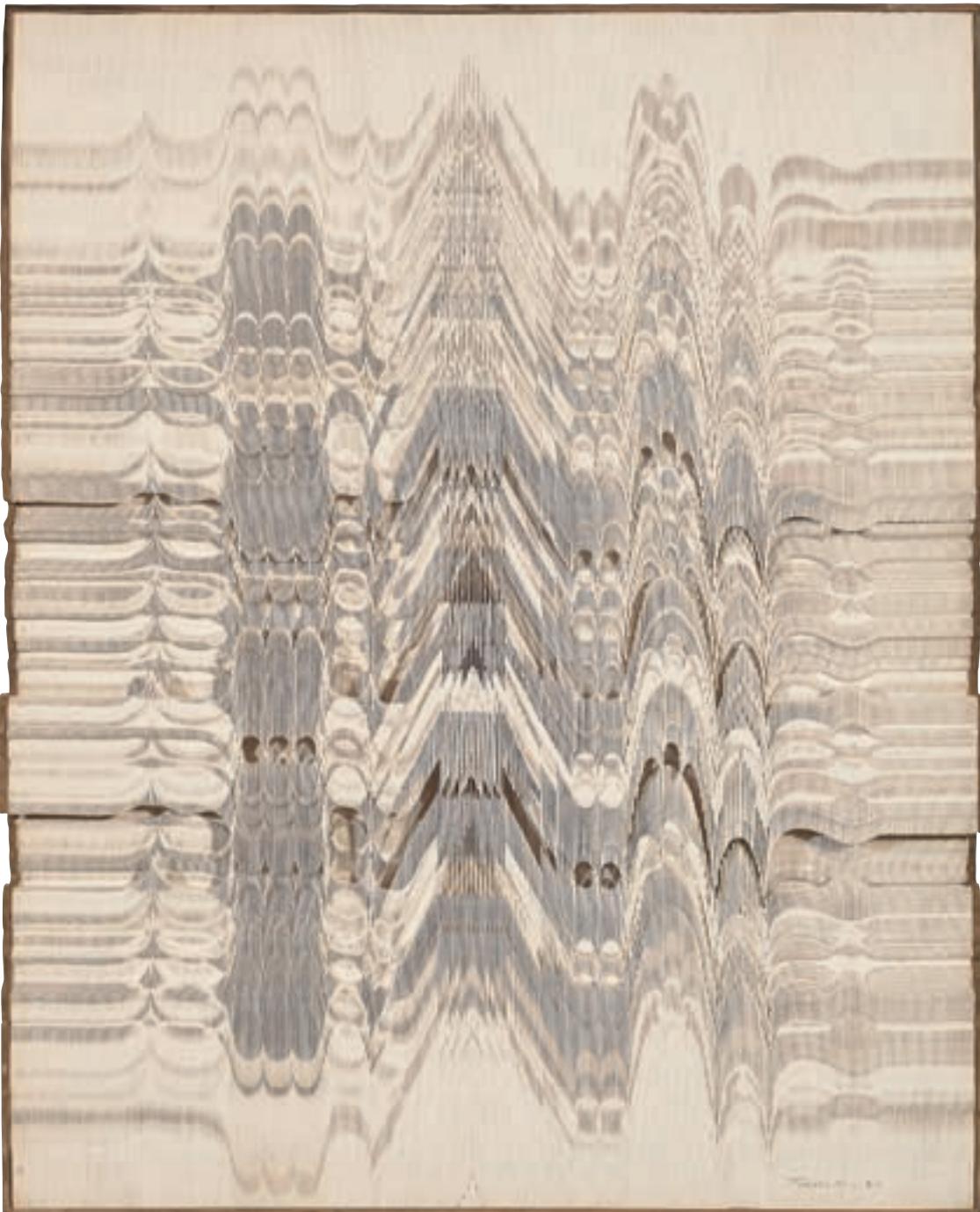
84,2 x 67 cm

PROGRESSÃO

[Progression], 1965

Wood

84.2 x 67 cm



SIN TÍTULO

1984

Collage con cartón recortado

62 x 50 cm

UNTITLED

1984

Collage with cardboard cut-outs

62 x 50 cm

OBJETO CINÉTICO

1966–2003

Acero, madera, latón y motores

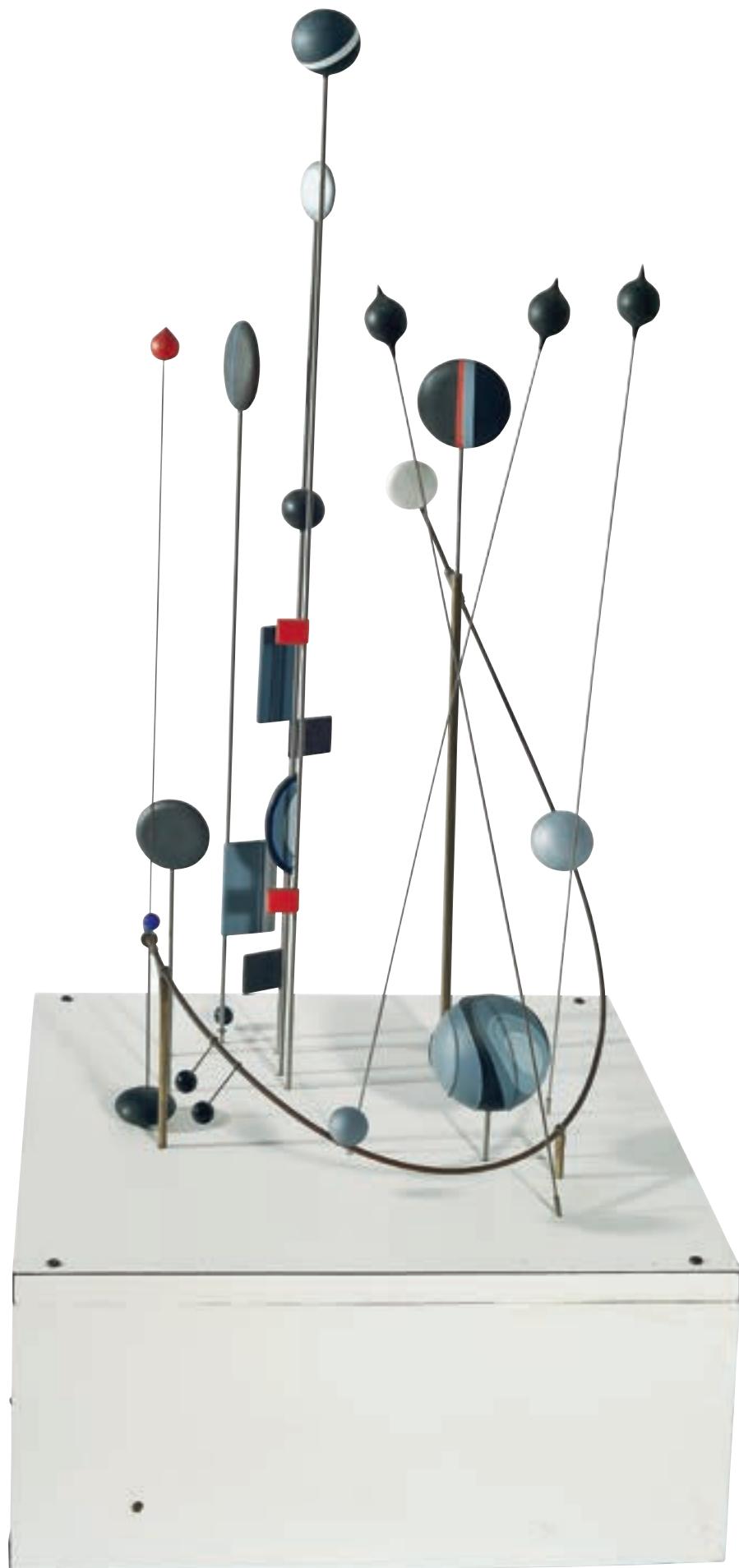
83,5 x 36,3 x 36 cm

OBJETO CINÉTICO

[Kinetic Object], 1966–2003

Steel, wood, brass and motors

83,5 x 36,3 x 36 cm



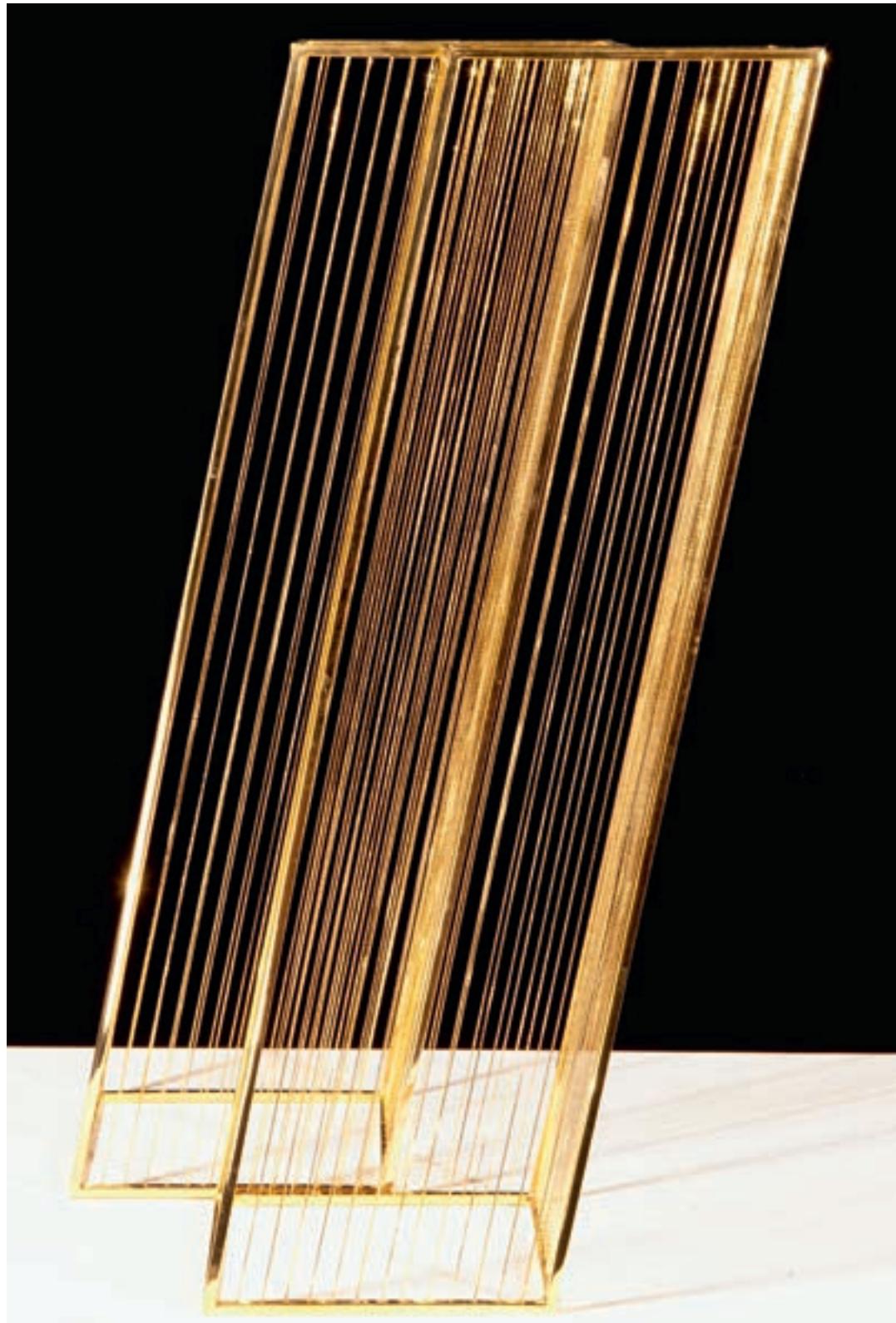
Lygia Pape estudió grabado con Fayga Ostrower en el Museu de Arte Moderna de Río de Janeiro. En esa época, se acercó al lenguaje abstracto y geométrico del arte. En 1953 participó en la creación del Grupo Frente, el marco del constructivismo carioca. En las exposiciones colectivas del grupo, mostró obras como los *Tecelares* [Telares] (1957), con los que buscaba «la integración orgánica de lo positivo/negativo» y superar las formas espaciales tradicionales tales como la jerarquía entre fondo y figura. A partir del *Balé concreto* [Ballet concreto] (1958) incorporó el color y el movimiento en su trabajo. En esta obra, los bailarines, vestidos con formas geométricas espaciales, se mueven en un escenario oscuro. La crítica al racionalismo exacerbado de los artistas concretos más ortodoxos llevó a Pape a firmar, junto con otros artistas e intelectuales, el «Manifiesto Neoconcreto», en 1959, en Río de Janeiro. Al mismo tiempo, Pape realizó diseños de embalajes de productos, como las galletas Piraquê, y carteles de cine, como el que hizo para la película *Vidas secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963). De esta forma, se establecía un vínculo entre el Cinema Novo y el neoconcretismo. Con el golpe militar de 1964 y el recrudecimiento de la representación a partir de 1967, su obra sufrió un cambio y se vio obligada a trabajar directamente con la realidad. Entre 1967 y 1968 dirigió películas como *La Nouvelle création* (1967), y performances o intervenciones como *O ovo* [El huevo] (1967), *A roda dos prazeres* [La rueda de los placeres] (1968) y *Trio do embalo maluco* [Trío del ritmo loco] (1968). El carácter contracultural de su trabajo la acerca a otros artistas experimentales brasileños como Artur Barrio y Antonio Manuel. En la década de 1970 se centra en una investigación que desemboca en las instalaciones llamadas *Ttéias*, título que recoge un juego de palabras entre *teia* (tela) y *tetéia* (término coloquial que designa una cosa o persona graciosa). En las *Ttéias* el espectador abre posibilidades visuales a medida que se desplaza, en una suerte de síntesis de su obra que remite a sus dibujos de la década de 1950, como *Sin título* (1957). **TM**

Lygia Pape studied engraving under Fayga Ostrower at Rio de Janeiro's Museum of Modern Art. During that formative period she experimented with abstraction and the geometric language. In 1953 she was one of the founding members of the Grupo Frente [Front Group], the voice of constructivism in Rio de Janeiro. In the group's collective shows she exhibited works like the *Tecelares* [Weavings] (1957), through which she sought “the organic integration of the positive/negative”, as well as to transcend traditional spatial forms such as the hierarchy between the background and the figure. *Balé concreto* [Concrete Ballet] (1958) was the first work in which she introduced colour and movement: dancers dressed in spatial geometric shapes moving across a dark stage. Critical of the excessive rationalism of the more orthodox concrete artists, in 1959 Pape joined other artists and intellectuals in signing the “Manifesto Neoconcreto” [Neo-Concrete Manifesto] in Rio de Janeiro. Pape also designed packaging for products—such as the Piraquê biscuits—and film posters—like the one for *Vidas secas* [Barren Lives] (Nelson Pereira dos Santos, 1963)—thus establishing a connection between Cinema Novo and neo-concrete art. Following the 1964 military coup and the clampdown in 1967, her work changed as she worked more closely with reality. Between 1967 and 1968 she directed films like *La Nouvelle création* [The New Creation] (1967) and engaged in performances such as *O ovo* [The Egg] (1967), *A roda dos prazeres* [The Wheel of Pleasures] (1968) and *Trio do embalo maluco* [Crazy Rocking Trio] (1968). The counter-cultural nature of Pape's work is reminiscent of other Brazilian experimental artists, such as Artur Barrio and Antonio Manuel. In the 1970s her explorations led to a series of installations entitled *Ttéias*—a play on words between *teia* (cloth) and *tetéia* (a colloquial term to describe a funny thing or person)—where the spectators were offered new visual possibilities as they walked through the installation, in a synthesis of Pape's work that recalls her drawings from the 1950s, such as *Untitled* (1957). **TM**

LYGIA PAPE

Nacida en 1927 en Nova Friburgo (Brasil), murió en 2004 en Río de Janeiro (Brasil)

Born in 1927 in Nova Friburgo (Brazil), she died in 2004 in Rio de Janeiro (Brazil)

**TTÉIA 1C. METÁLICA 7**

2003

Metal e hilos venecianos
de latón bañados en oro de 18k
49 x 30,5 x 28 cm

TTÉIA 1C. METÁLICA 7

[Ttéia 1c. Metallic 7], 2003
18k gold-plated metal
and Venetian brass threads
49 x 30.5 x 28 cm



**SIN TÍTULO
(SÉRIE TECELAR)**

[serie Telares], 1957
Xilografía sobre papel japonés
45 x 33 cm

**UNTITLED
(SÉRIE TECELAR)**

[Weavings series], 1957
Woodcut on Japanese paper
45 x 33 cm



SIN TÍTULO

1957
Tinta china sobre papel japonés
93 x 61,5 cm

UNTITLED

1957
India ink on Japanese paper
93 x 61.5 cm

LIVRO DO TEMPO. MÉDIO

[Libro del Tiempo. Medio], 1960

Tempera, pintura para automóviles,

acrílico y látex sobre tabla

50,3 x 49,7 x 7,5 cm

LIVRO DO TEMPO. MÉDIO

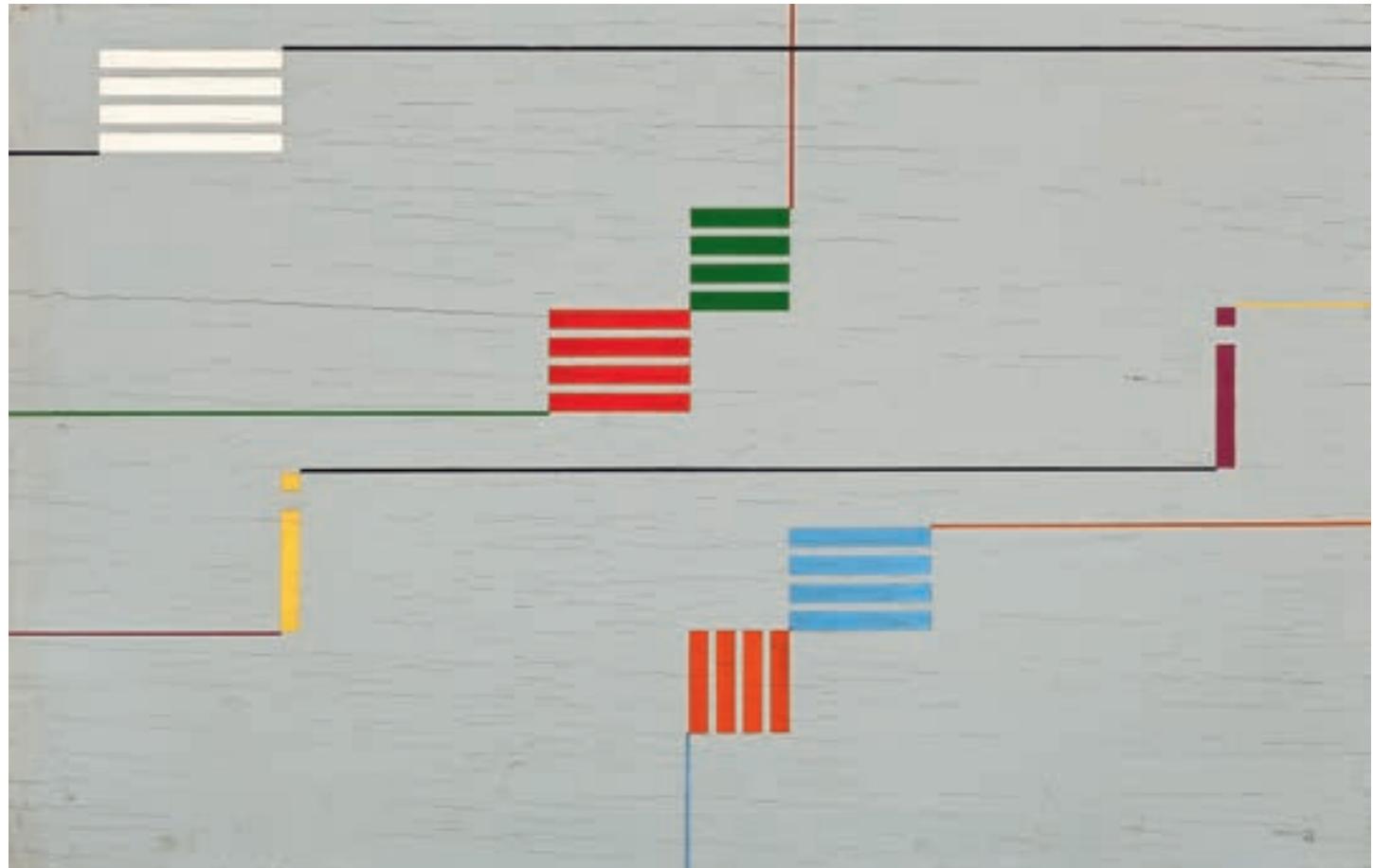
[Time Book. Middle], 1960

Tempera, automotive paint,

acrylic and latex on board

50,3 x 49,7 x 7,5 cm





GRUPOS ARTICULADOS

1953

Esmalte sobre *tablex*

61,3 x 96,5 cm

GRUPOS ARTICULADOS

[Articulated Groups], 1953

Enamel on fibreboard

61.3 x 96.5 cm

Luiz Sacilotto began his studies in 1938 at São Paulo's Brás Vocational Institute for Boys, where he graduated in 1941 with a speciality in Painting and Decoration. During the 1940s he worked as an industrial designer. In 1945 he got back in touch with two former classmates, the artists Marcelo Grassmann and Octávio Araújo, and, along with other painters linked to the expressionist movement, they participated in the exhibitions *4 Novíssimos* [4 Newest Ones], held at Rio de Janeiro's Architects' Institute of Brazil, and *19 Pintores* [19 Painters], at São Paulo's Prestes Maia Gallery. In the course of the latter he met Waldemar Cordeiro and Lothar Charoux, with whom he later founded the Grupo Ruptura [Rupture Group]—along with Geraldo de Barros and other artists—a pioneering concrete art collective in São Paulo. The relationships forged in this group would have a decisive influence on Sacilotto's creative career. In the late 1940s, Sacilotto began to investigate abstraction and constructivism, as well as the insertion of art into industrial society, as evidenced by his use of materials like enamel, industrial ink and fibreboard. The geometric piece *Grupos articulados* [Articulated Groups] (1953) dates from this period. Embracing the principles of concrete art, which held that every artwork should have a rational and generally mathematical basis, in 1954 he began to give all his works—whether paintings, reliefs or sculptures—the title *Concreção* [Concretion], followed by the year of production and a serial number. His *Concreções* effected a productive transition from the pictorial space to the real world through works made of painted wood and metal displayed on tables or hung from the ceiling, transforming the optic relationships between figure and ground that governed his paintings to relationships of fullness, emptiness and repetition in his sculptures. In the 1970s the constituent elements of his paintings were endowed with a sense of movement, producing series that he entitled with an optical perspective: *Rotações* [Rotations], *Progressões* [Progressions] and *Intermutações* [Intermutations]. ■■■

En 1938, Luiz Sacilotto inició sus estudios en el Instituto Profesional Masculino de Brás, en São Paulo, donde permaneció hasta que los concluyó en 1941, cuando se graduó en Pintura y Decoración. En esa década trabajó como diseñador industrial. En 1945 retomó el contacto con sus amigos del Instituto, los artistas Marcelo Grassmann y Octávio Araújo, junto con quienes, además de con otros pintores relacionados con la corriente expresionista, participó en las exposiciones *4 Novíssimos* [4 Novísimos], en el Instituto de Arquitectos de Brasil, en Río de Janeiro, y *19 Pintores*, en la Galería Prestes Maia, en São Paulo. Durante el transcurso de la misma conoció a Waldemar Cordeiro y a Lothar Charoux, con quienes fundó posteriormente, junto con Geraldo de Barros y otros artistas, el Grupo Ruptura, colectivo pionero del arte concreto de São Paulo. La convivencia con el grupo resultó determinante para el desarrollo de su trabajo. A partir de finales de la década de 1940, investigó sobre la tendencia abstracta y constructivista, y sobre la inserción del arte en la sociedad industrial, que se refleja en el uso de materiales como el esmalte, la tinta industrial y el *tablex*. La obra geométrica *Grupos articulados* (1953) pertenece a este periodo. Fundamentado en los principios del arte concreto según los cuales toda obra de arte debía poseer una base racional, generalmente matemática, a partir de 1954 comenzó a titular todas sus obras —fueran pinturas, relieves o esculturas— *Concreção* [Concreción], término al que añadía el año de su realización y un número de serie. Con las *Concreções* llevó a cabo una productiva transición desde el espacio pictórico hacia el espacio real, en obras de madera y metal pintados, expuestas sobre mesas o colgadas del techo, transformando las relaciones ópticas entre figura y fondo que rigen sus pinturas en relaciones de lleno, vacío y repetición en sus esculturas. En la década de 1970 presentó nuevas propuestas en las que los elementos que componían la pintura estaban dotados de movimiento, en series que bautizó con nombres de procedimientos ópticos como *Rotações* [Rotaciones], *Progressões* [Progresiones] e *Intermutações* [Intermutaciones]. ■■■

LUIZ SACILOTTO

Nacido en 1924 en Santo André (Brasil),
murió en 2003 en São Bernardo do Campo (Brasil)

Born in 1924 in Santo André (Brazil),
he died in 2003 in São Bernardo do Campo (Brazil)

the ceiling, transforming the optic relationships between figure and ground that governed his paintings to relationships of fullness, emptiness and repetition in his sculptures. In the 1970s the constituent elements of his paintings were endowed with a sense of movement, producing series that he entitled with an optical perspective: *Rotações* [Rotations], *Progressões* [Progressions] and *Intermutações* [Intermutations]. ■■■

van Serpa estudió dibujo, grabado y pintura a partir de 1946 con el austriaco Axl Leskoschek, periodo en el que realizó obras figurativas. A comienzos de la década de 1950 abandonó la figuración y pasó a componer sus trabajos a base de formas geométricas y planas, organizadas de forma matemática, como en *Sin título* (1955) y *Sin título* (1957). Realizó pinturas abstractas constructivistas vinculadas con el papel que desempeñaba como figura central en la formación, en 1954, del Grupo Frente, marco del constructivismo en Río de Janeiro integrado por los artistas Franz Weissmann, Lygia Pape y Hélio Oiticica, entre otros. A pesar de realizar un trabajo geométrico, el grupo no mantenía una postura ortodoxa en cuanto al lenguaje constructivista sino que se consideraba un punto de partida abierto a la experiencia y la investigación. Esta actitud de apertura hacia la experimentación caracterizó también la actividad didáctica de Serpa, reflejada en los cursos que dio en el Museu de Arte Moderna de Río de Janeiro, donde fue profesor de una serie de artistas de la escena carioca, desde Oiticica a Wanda Pimentel. Asimismo participó en el primer núcleo del taller de pintura del Hospital Psiquiátrico de Engenho de Dentro, creado en 1946 por la doctora Nise da Silveira, donde trabajó con los artistas Abraham Palatnik y Almir Mavignier. Serpa fue premiado en la 1^a Bienal de São Paulo, en 1951, y en el 6º Salão Nacional de Arte Moderna, en 1957. Este último premio le garantizó un viaje de casi dos años por Europa, que le llevó a replantearse su fe en el proyecto constructivista concreto. A partir de entonces su trabajo osciló entre la abstracción y la figuración, como se ve en series como *Anóbios* [Anobios] (1961-1962).

En 1963 concibió la serie *Negra*, poblada de figuras monstruosas y fantasmales que remitían al golpe militar con el que se inició un periodo de dictadura que duró más de dos décadas. Este tipo de obra le acercó a los artistas agrupados bajo la denominación de Nova Objetividade Brasileira [Nueva Objetividad Brasileña]. Hacia finales de la década retomó la abstracción geométrica con pinturas influidas por el *op art*. **JP**

IVAN SERPA

Nació en 1923 en Río de Janeiro (Brasil),
donde murió en 1973

Born in 1923 in Rio de Janeiro (Brazil),
where he died in 1973

van Serpa commenced his drawing, engraving and painting studies in 1946 with the Austrian artist Axl Leskoschek. At the beginning of the 1950s, he abandoned figuration and started creating works with geometric flat forms organised in a mathematical manner, as is the case of *Untitled* (1955) and *Untitled* (1957). His constructivist abstract paintings reflected his role as a central figure in the foundation, in 1954, of the Grupo Frente [Front Group], which included Rio de Janeiro constructivist artists like Franz Weissmann, Lygia Pape and Hélio Oiticica. Although its members produced geometric works, the group didn't champion orthodoxy with regard to the constructivist language, which it viewed as a starting point that was open to experience and exploration. This openness to experimentation also characterised Serpa's teaching activity, as reflected in the courses he taught at Rio de Janeiro's Museum of Modern Art, where Oiticica and Wanda Pimen-

tel were among his pupils. He was also involved in the first painting workshop held at the Engenho de Dentro Psychiatric Hospital—established in 1946 by Dr Nise da Silveira—where he worked with Abraham Palatnik and Almir Mavignier. Serpa won awards at the 1st São Paulo Biennial in 1951 and the 6th National Salon of Modern Art in 1957. This latter prize enabled him to travel to Europe, where he stayed for nearly two years—an experience that led him to rethink his faith in the concrete constructivist project. From that point on, his work fluctuated between abstraction and figuration, as can be seen in his *Anóbios* [Anobia] series (1961-1962). In 1963 he conceived the *Negra* [Black] series, populated by ghostly, monster-like figures in an allusion to the military coup that would lead to the Brazilian dictatorship, which lasted more than two decades. This type of work established a dialogue with the artists grouped under the umbrella term of Nova Objetividade Brasileira [New Brazilian Objectivity]. Influenced by op art, towards the end of the decade Serpa returned to geometric abstraction. **JP**

SIN TÍTULO

1955

*Collage mediante aplicación de calor
y presión y gouache sobre papel*

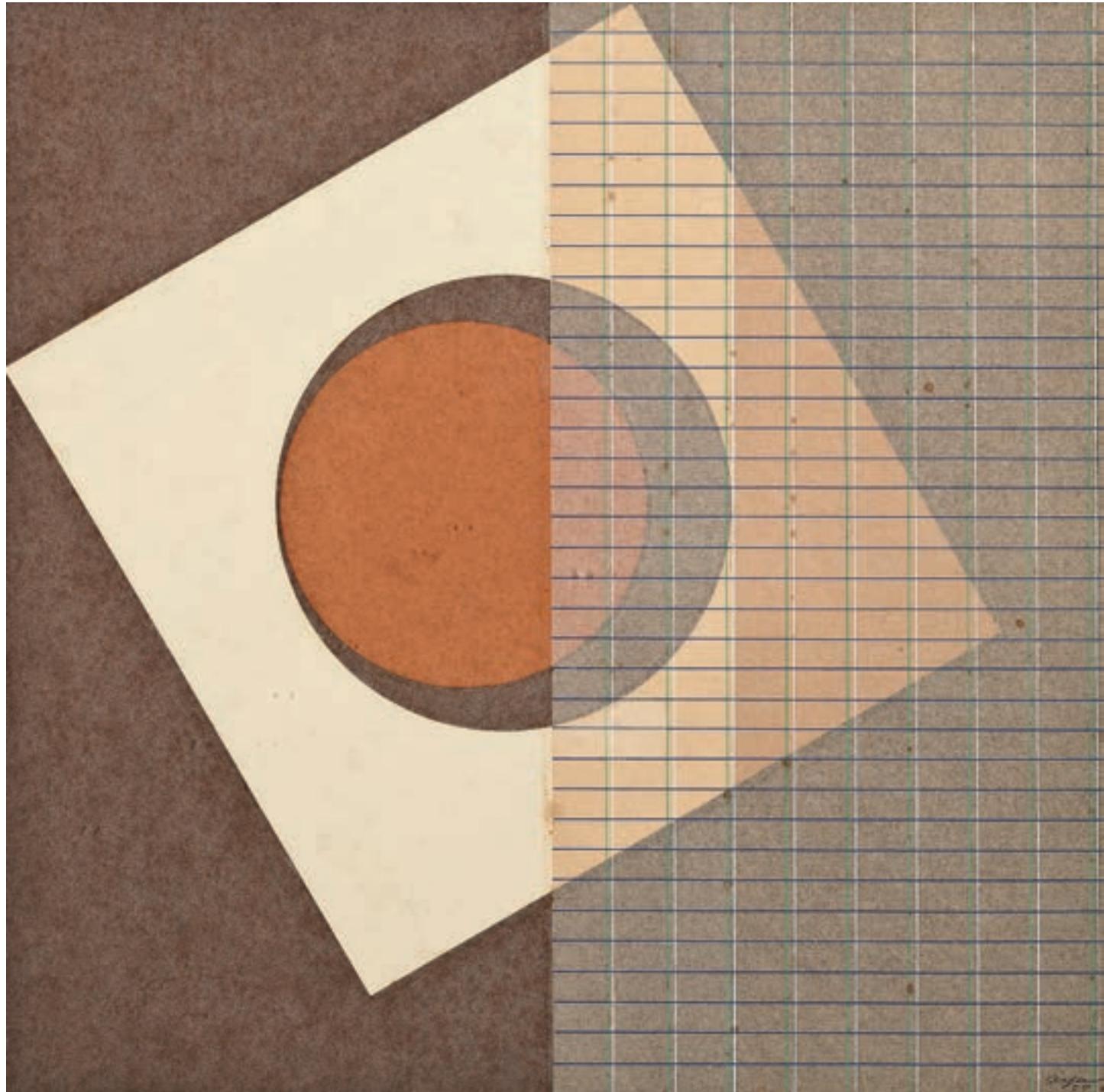
36,2 x 36,2 cm

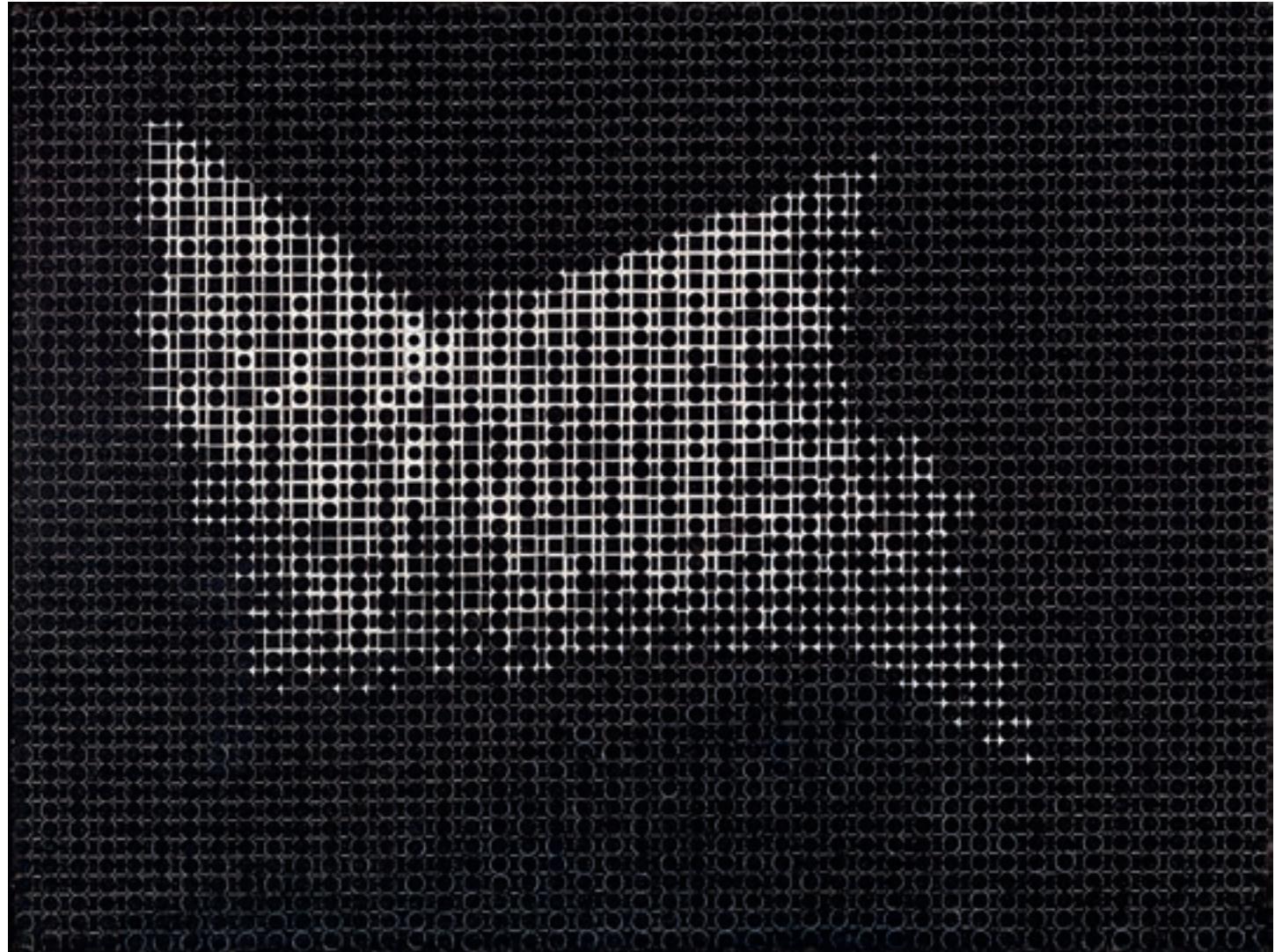
UNTITLED

1955

*Heat pressed collage and gouache
on paper*

36.2 x 36.2 cm





SIN TÍTULO

ca. 1960

Óleo sobre lienzo

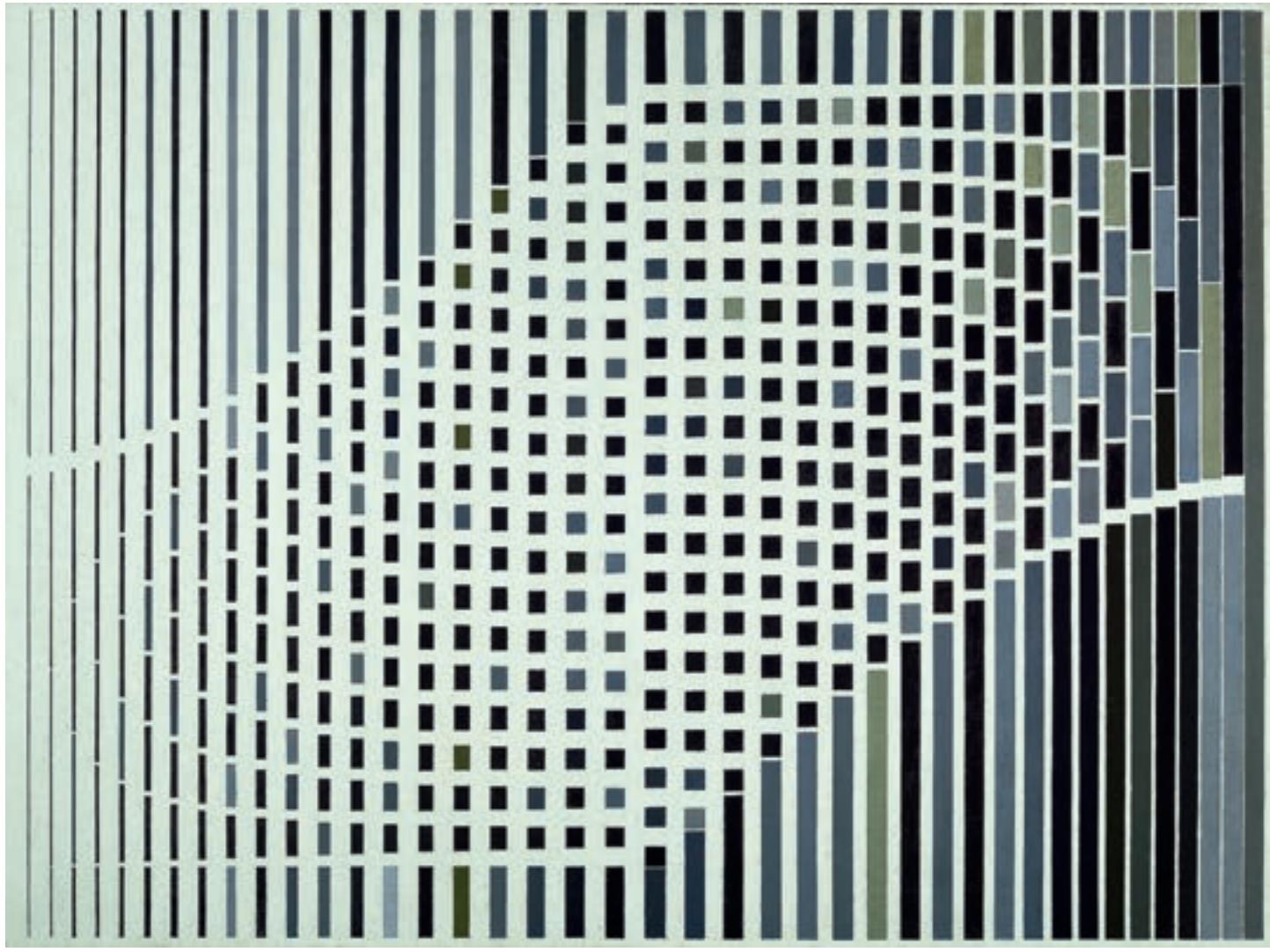
51 x 67 cm

UNTITLED

c. 1960

Oil on canvas

51 x 67 cm



PINTURA N° 178

1957

Óleo sobre lienzo

97 x 130 cm

PINTURA N° 178

[Painting No. 178], 1957

Oil on canvas

97 x 130 cm

MÓDULOS MUTÁVEIS

[Módulos mutables], 1955–1970

Madera

39 x 40 x 6,8 cm

MÓDULOS MUTÁVEIS

[Mutable Modules], 1955–1970

Wood

39 x 40 x 6.8 cm



ESTRUTURA VAZADA II

[Estructura vaciada II], 1955–1972

Aluminio

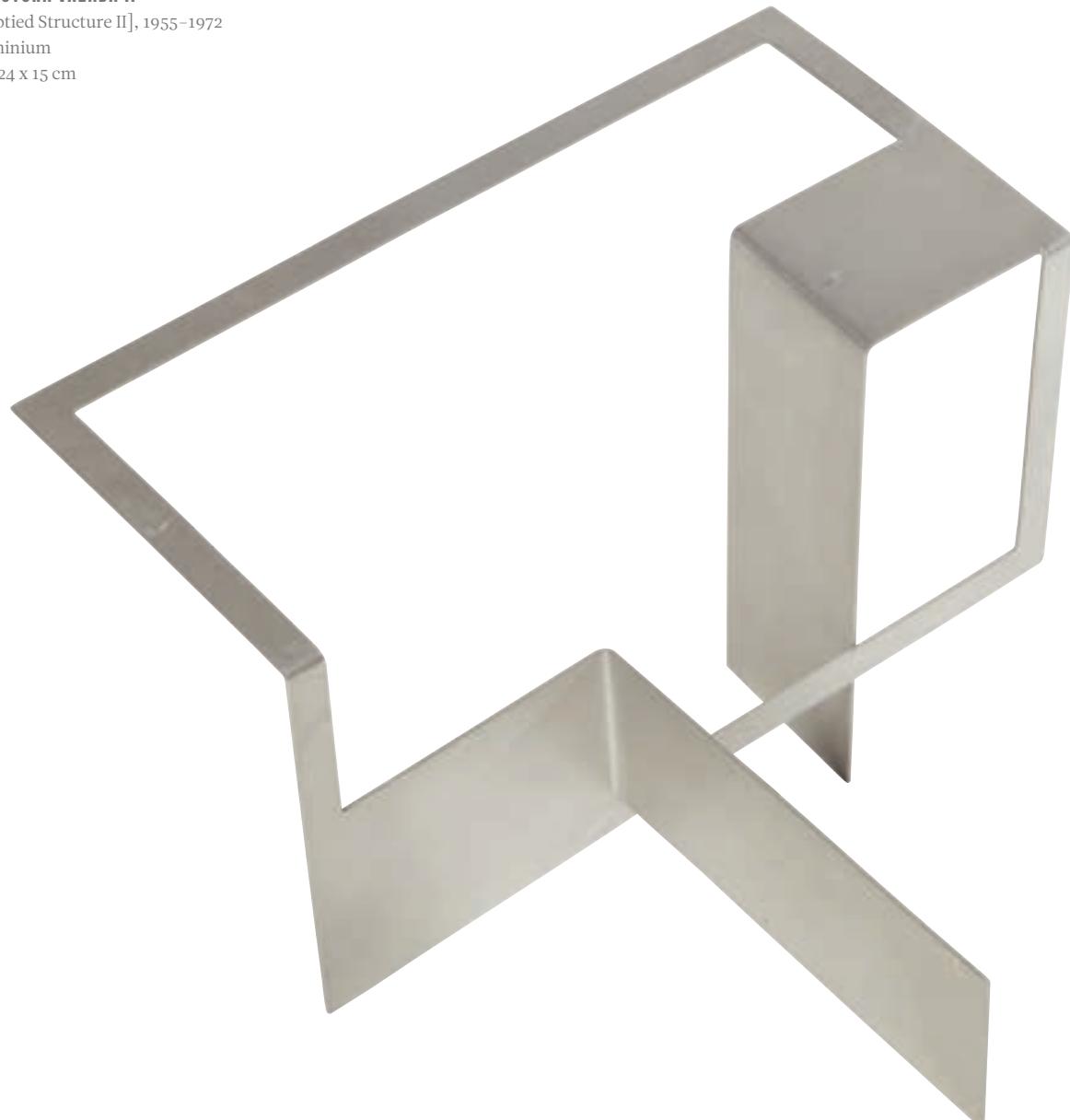
24 x 24 x 15 cm

ESTRUTURA VAZADA II

[Emptied Structure II], 1955–1972

Aluminium

24 x 24 x 15 cm



Franz Weissmann se trasladó a Brasil a los diez años de edad. En 1939 se matriculó en el curso de Arquitectura de la Escola Nacional de Belas Artes, en Río de Janeiro, aunque en seguida cambió el curso por el de arte, donde permaneció hasta 1941. Tras su regreso a Belo Horizonte, y siendo ya escultor, fue invitado por el pintor Alberto da Veiga Guignard en 1948 para dar clases de escultura y modelado en la principal escuela de arte moderno de Minas Gerais, la Escola do Parque Municipal, fundada por Guignard a petición del entonces alcalde Juscelino Kubitschek. Entre los alumnos de la escuela se encontraban Farnese de Andrade, Mary Vieira y Amilcar de Castro. A partir de finales de la década de 1940, el artista experimentó con la abstracción. En 1951, a partir de su contacto con la obra de Max Bill, decidió abordar el lenguaje concreto. Sus esculturas generan espacios vacíos en medio de estructuras geométricas, como *Estrutura vazada II* [Estructura vaciada II] (1955–1972). A mediados de la década de 1950, Weissmann creó trabajos modulares en los que la forma venía dada por la relación entre bloques independientes y permutables, como *Módulos mutáveis* [Módulos mutables] (1955–1970), de la Colección Luís Paulo Montenegro. El artista mostró interés por los intervalos contorneados por hilos de metal o planchas de hierro. En 1956 abandonó la Escola do Parque y regresó a Río de Janeiro. A partir de 1958, Weissmann colocó sus obras directamente sobre el suelo, sin base alguna. En *Quadrado em plano desarticulado* [Cuadrado en plano desarticulado] (1985), las planchas de metal cortadas y abiertas sugieren una forma virtual que surge de su interior. En 1959 firmó el «Manifiesto Neoconcreto» y a partir de la década de 1960 su escultura se volvió más experimental, como se ve en *Amassados* [Amasados] (1961) y *Arapuca* [Trampa] (1967), obras que establecen un diálogo con Jorge Oteiza, Frans Krajcberg y João Cabral de Melo Neto. A partir de la década de 1970, Weissmann regresó a un lenguaje geométrico y sus obras ganaron colorido y escala pública. **TM**

Franz Weissmann moved to Brazil when he was ten years old. In 1939 he started studying architecture at Rio de Janeiro's National School of Fine Arts, although he soon switched to art, which he studied until 1941. In 1948—now as a sculptor living in Belo Horizonte—he was invited by the painter Alberto da Veiga Guignard to teach sculpture and modelling at the main school of modern art in the state of Minas Gerais—the Escola do Parque—which was founded by Guignard at the request of the city's mayor, Juscelino Kubitschek. The school's pupils included Farnese de Andrade, Mary Vieira and Amilcar de Castro. In the late 1940s, Weissmann started experimenting with abstraction. In 1951, after coming into contact with Max Bill, he turned his attention to the language of concrete art. During that period, his sculptures were characterised by the presence of voids in the middle of geometric volumes, as can be seen in *Estrutura vazada II* [Emptied Structure II] (1955–1972). In the mid-1950s he created modular works in which the form emerged from the relationship between separate, interchangeable blocks, as is the case in *Módulos mutáveis*

[Mutable Modules] (1955–1970), now part of the Luís Paulo Montenegro Collection. Fascinated by cavities edged with metal wires or sheets of iron, in 1956 he left the Escola do Parque and returned to Rio de Janeiro. Two years later, Weissmann started placing his works directly on the ground, rather than on a base. In *Quadrado em plano desarticulado* [Square in Disjoined Plane] (1985), the sheets of metal, cut and open, evoke a virtual form that emerges from within. In 1959 he signed the “Manifesto Neoconcreto”

[Neo-Concrete Manifesto]. In the following decade, his sculpture became more experimental, as evidenced by *Amassados* [Dents] (1961) and *Arapuca* [Trap] (1967), both pieces that strike up a dialogue with Jorge Oteiza, Frans Krajcberg and João Cabral de Melo Neto's work. In the 1970s Weissmann returned to a geometric language, creating more brightly coloured public works. **TM**

FRANZ WEISSMANN

Nacido en 1911 en Knittelfeld (Austria), murió en 2005 en Río de Janeiro (Brasil)

Born in 1911 in Knittelfeld (Austria), he died in 2005 in Rio de Janeiro (Brazil)

**QUADRADO EM PLANO
DESARTICULADO**

[Cuadrado en plano desarticulado], 1985

Acero

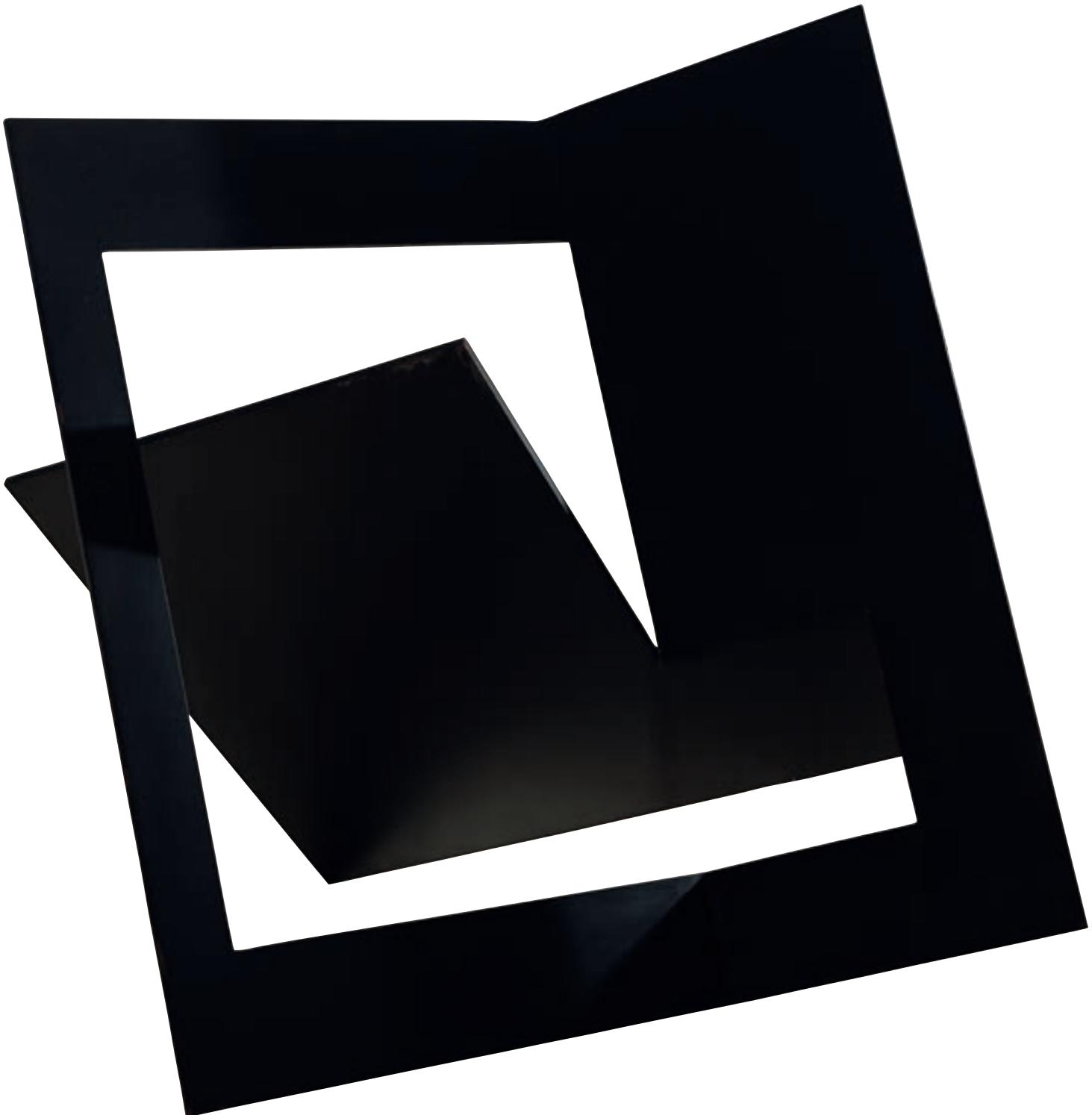
88 x 95 x 65 cm

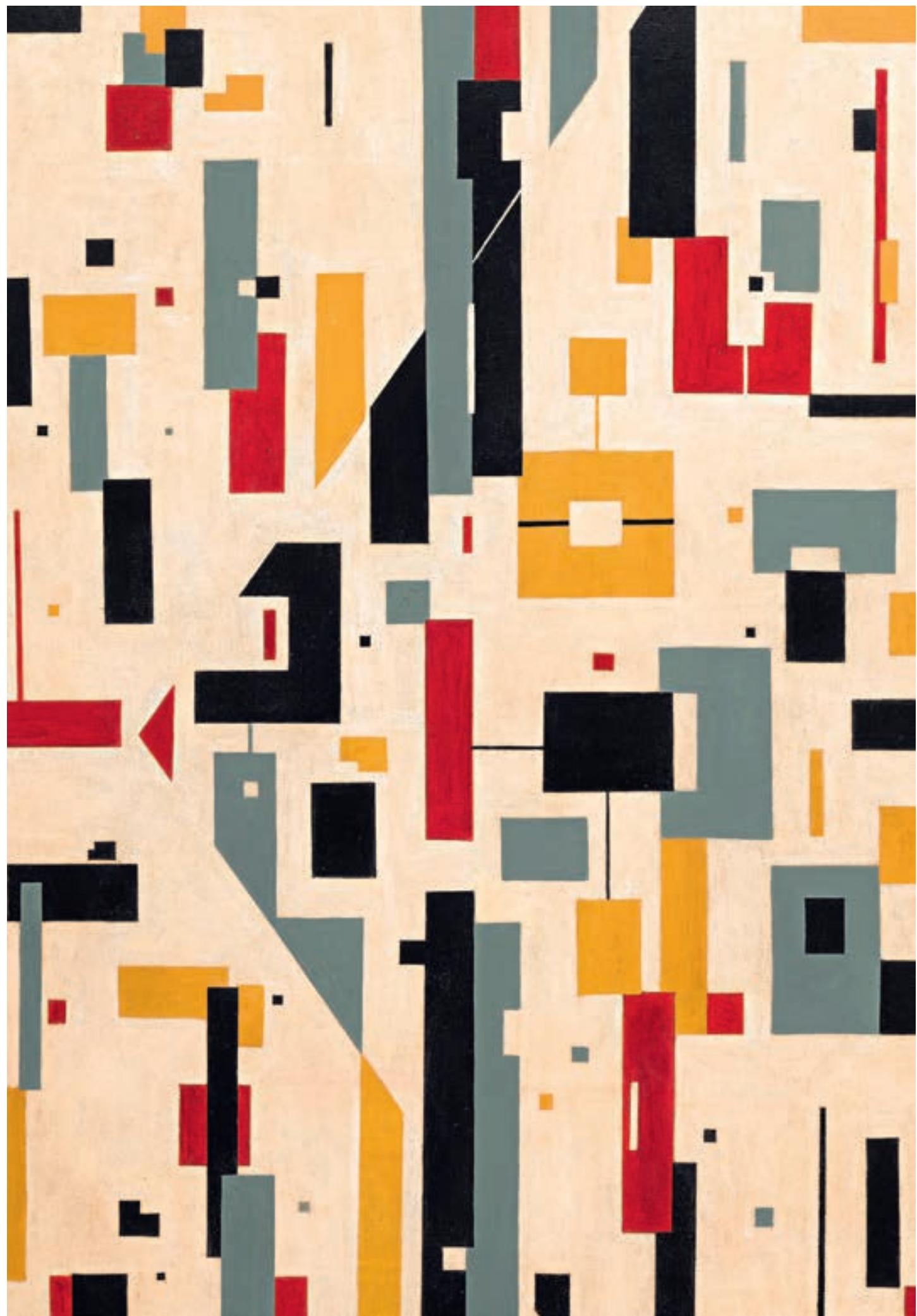
**QUADRADO EM PLANO
DESARTICULADO**

[Square in Disjoined Plane], 1985

Steel

88 x 95 x 65 cm





PRECEDENTES Y PARALELISMOS



Josef Albers

Carmelo Arden Quin

Max Bill

Alexander Calder

Carlos Cruz-Diez

Sandu Darie

Gonzalo Fonseca

Gyula Kosice

François Morellet

Tomás Saraceno

Jesús Rafael Soto

Luis Tomasello



PRECEDENTS AND PARALLELISMS

En este núcleo de la exposición se presentan obras de aquellos artistas que contribuyeron a la aparición de la estética constructivista en Latinoamérica —como fue el caso evidente de Max Bill y Josef Albers— y de los que extendieron este legado por otros países del continente como Argentina, Uruguay y Venezuela. En un gran espacio contiguo se muestran dos móviles de Alexander Calder, esculturas que incorporan el azar y los acontecimientos que suceden a su alrededor para definir su movimiento, reflejando una especie de concepto de obra abierta que va a ser decisivo para el arte latinoamericano. Calder estuvo en Brasil por primera vez en 1948, cuando expuso en Río y São Paulo. La influencia de Bill comenzó sobre todo a partir de su participación en la 1^a Bienal de São Paulo con la obra *Dreiteilige Einheit* [Unidad tripartita] (1948–1949), una relectura de la banda de Moebius en la que se genera un objeto sin anverso ni reverso. Entre los posibles paralelismos se encuentran las pinturas de formato irregular de Carmelo Arden Quin —una pionera ruptura del marco— y las obras cinéticas de Jesús Rafael Soto, Carlos Cruz-Diez y Gyula Kosice. En la presente exposición se sitúan en diálogo obras de artistas contemporáneos, como la escultura futurista de Tomás Saraceno, con las experiencias matemáticas de François Morellet y las arquitecturas fantásticas de Gonzalo Fonseca, difuminando los límites entre territorios y tiempos históricos, y proponiendo múltiples contaminaciones en torno a la utopía constructivista. ■RM

This section of the exhibition features works by artists who helped introduce the constructivist aesthetic in Latin America—the most obvious examples being Max Bill and Josef Albers—and by those who extended this legacy along the continent, including countries such as Argentina, Uruguay and Venezuela. A large adjoining space contains two of Alexander Calder's mobiles, sculptures whose movements are defined by chance and what takes place around them, reflecting a kind of open-work concept which would have a decisive impact in Latin American art—Calder visited Brazil for the first time in 1948, when he held various exhibitions in Rio de Janeiro and São Paulo. On the other hand, Bill became widely influential after he presented his work *Dreiteilige Einheit* [Tripartite Unit] (1948–1949), a reinterpretation of the Möbius strip that produces an object with no front or back, at the 1st São Paulo Biennial. Possible parallels include Carmelo Arden Quin's irregularly shaped works—a pioneering departure from the conventional frame—and the kinetic creations of Jesús Rafael Soto, Carlos Cruz-Diez and Gyula Kosice. The exhibition facilitates a dialogue between works by contemporary artists like Tomás Saraceno—with his futurist sculpture—the mathematical experiences of François Morellet and Gonzalo Fonseca's fantastic architecture, blurring the boundaries between historical periods and territories and proposing multiple cross-contaminations around the constructivist utopia. **RM**

Josef Albers se formó como profesor de educación artística en la Königliche Akademie der bildenden Künste de Berlín en 1915. Al comienzo de su carrera, realizó diseños figurativos y expresionistas para vidrio y grabado. En 1919 se trasladó a Múnich, donde asistió a las clases de Franz von Stuck y Max Doerner. Al año siguiente se mudó a Weimar para estudiar la técnica del vidrio en la Bauhaus. Allí descubrió la abstracción y combinó su trabajo en vidrio con el diseño y la fotografía. En 1922 realizó las vidrieras del Grassi Museum de Leipzig y de algunas casas proyectadas por Walter Gropius, quien le invitó a impartir clases en la Bauhaus. En la misma época se dedicó al diseño de objetos y tipografías, a la pintura al *gouache* y al fotomontaje. Con el ascenso del nazismo la situación de la escuela se volvió insostenible y Albers se trasladó a Estados Unidos en 1933. En ese mismo año empezó a impartir cursos en el Black Mountain College, en Carolina del Norte, donde permaneció hasta 1949. Tras su primer viaje a Latinoamérica, comenzó a pintar sus primeros cuadros abstractos. Inspirándose en motivos decorativos mexicanos, en 1936 emprendió una investigación sobre la relación entre el color y la estructura que materializó en pinturas, grabados, *collages* y dibujos. Albers inició su serie *Variant* [Variante] en 1947. Por primera vez alternó diferentes esquemas de color dentro de una estructura geométrica similar. En 1950 asumió el puesto de profesor en la Universidad de Yale. Ese mismo año creó su primer *Homage to the Square* [Homenaje al cuadrado], una serie de pinturas en la que Albers partía de una estructura formal fija sobre la que superponía diferentes composiciones de color. Inscribía cuadrados asimétricos –de mayor a menor– de diversos colores, cada uno de los cuales variaba de significado según la posición que ocupaba en la estructura. El artista desarrolló esta forma durante veinticinco años en lienzos, grabados y litografías sobre el mismo modelo. **TM**

Josef Albers trained to become an art teacher at the Berlin Royal School of Art, obtaining his certificate in 1915. At the beginning of his artistic career, he produced figurative and expressionist designs on glass and metal. In 1919 he moved to Munich, where he studied under Franz von Stuck and Max Doerner, and the following year he relocated to Weimar to study glassmaking at the Bauhaus. It was there that he discovered abstraction and started combining his glasswork with design and photography. In 1922 he made the stained glass windows for Leipzig's Grassi Museum and for several houses designed by Walter Gropius, who invited him to teach this technique at the Bauhaus. Throughout this period, Albers also designed furniture and typography and produced gouache paintings and photomontages. In 1933, when the rise of Nazism compromised the Bauhaus' continuity, Albers moved to the United States. That same year, he

started teaching at Black Mountain College in North Carolina, where he remained until 1949. Albers painted his first abstract pictures after a trip to Latin America. Inspired by Mexican decorative motifs, in 1936 he started exploring the relationship between colour and structure, which he translated into paintings, engravings, collages and drawings. In 1947 he started working on his *Variant* series, alternating different colour schemes within a similar geometric structure. He took up a teaching position at Yale University in 1950, the same year he created his first *Homage to the Square*, a series of paintings in which he superimposed different coloured compositions on a fixed formal structure, producing asymmetrical squares in decreasing size and different colours, each with a different meaning according to its position within the structure. Albers continued to develop this form for twenty-five years, producing canvases, engravings and lithographs on the same model. **TM**

JOSEF ALBERS

Nacido en 1888 en Bottrop (Alemania), murió en 1976 en New Haven (Connecticut, Estados Unidos)

Born in 1888 in Bottrop (Germany), he died in 1976 in New Haven (Connecticut, United States)

**TERRESTRIAL I (STUDY
FOR HOMAGE TO THE SQUARE)**

[Terrestre I (estudio para
Homenaje al cuadrado)], 1961
Óleo sobre *tablex*
81 x 81 cm

**TERRESTRIAL I (STUDY
FOR HOMAGE TO THE SQUARE)**

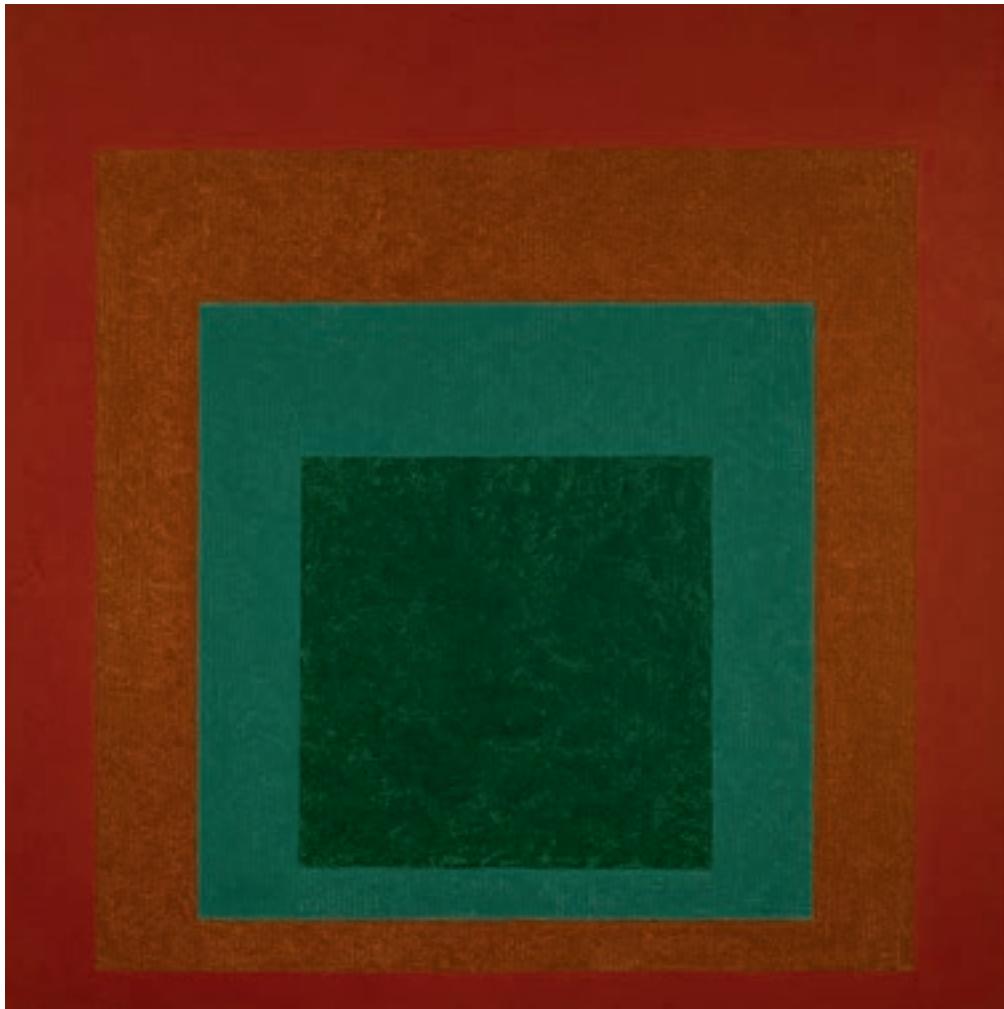
1961
Oil on fibreboard
81 x 81 cm

**RESPECTED (STUDY
FOR HOMAGE TO THE SQUARE)**

[Respetado (estudio para
Homenaje al cuadrado)], 1964
Óleo sobre *tablex*
81,3 x 81,3 cm

**RESPECTED (STUDY
FOR HOMAGE TO THE SQUARE)**

1964
Oil on fibreboard
81.3 x 81.3 cm



Carmelo Arden Quin pasó su juventud entre su país, Brasil y Argentina. Fue uno de los fundadores del movimiento Madí, creado por artistas y poetas en Buenos Aires en agosto de 1946, cuando se lanzó el manifiesto del movimiento, firmado por Rhod Rothfuss, Gyula Kosice y Martín Blaszko, aparte del propio Arden Quin. De entre las invenciones del movimiento Madí y según su manifiesto y sus textos inaugurales, la crítica de arte Aracy Amaral enumera «el marco irregular, la pintura articulada, y la escultura con movimiento articulado, universal y lineal»[•]. El movimiento Madí contribuyó a la deconstrucción del arte geométrico de ese periodo, rompiendo con los ángulos rectos y dando lugar, a partir de la introducción del movimiento en la obra, a una serie de variables inaugurales en el campo del arte. Cuando Arden Quin se trasladó a París en 1948, el movimiento Madí sedujo a diversos artistas europeos de su entorno. En la década de

1940, Arden Quin creó una serie llamada *Cosmópolis*, en la que incorporaba a la pintura elementos propios de la escultura. En la década siguiente realizó una serie de esculturas articuladas de madera que, con la mediación del espectador, hacía posibles nuevas relaciones formales. Las pinturas de ese mismo periodo estaban realizadas también sobre madera y compuestas por figuras geométricas irregulares, como *Lignes et plans 2* [Líneas y planos 2] (1950). Rompe el formato tradicional del cuadro y en obras como *Forme et plans* [Forma y planos] (1951) —en la que aparece recortado e irregular— añade el marco como parte de la obra. La ruptura con la estructura ortogonal libera la obra del campo o del fondo y deja solo un núcleo que acoge nuevas y más variadas curvaturas de los planos dentro del espacio. Durante la década de 1960 realizó esculturas y *collages* y a comienzos de la de 1990 volvió a la pintura. ■■■

Carmelo Arden Quin spent his youth in Uruguay, Brazil and Argentina. He was one of the founding members of the Madí movement, which was established in Buenos Aires in August 1946, when Arden Quin and artists like Rhod Rothfuss, Gyula Kosice and Martín Blaszko signed the “Madí Manifesto”. Among the various ideas put forward in the manifesto and the inaugural texts of the Madí movement, the art critic Aracy Amaral highlights “the irregular frame, articulated painting, and sculpture with articulated, universal and linear movement”.[•] The Madí movement contributed to the deconstruction of the geometric art of the period, eradicating right angles and giving rise, after the introduction of movement in the artwork, to a series of new variables in the field of art. When Arden Quin moved to Paris in 1948, the Madí movement attracted the interest of several European artists. In the 1940s Arden Quin produced a series entitled *Cosmópolis* [Cosmopolis] in which he incorporated sculptural elements to his paintings. During the following decade, he produced a series of articulated wooden sculptures which—through the mediation of the spectator—opened up the possibility of new formal relationships.

His paintings from that period were made on wood and composed of irregular geometric figures, as is the case in *Lignes et plans 2* [Lines and Planes 2] (1950). This marked a break with the traditional format of painting, as can be seen in works like *Forme et plans* [Form and Planes] (1951), where the figures are foreshortened and irregular and the frame is part of the actual work. Arden Quin’s departure from

orthogonal structure liberated his work from the field, or background, leaving only a central core where new and more varied curves of planes are accommodated within space. During the 1960s he made sculptures and collages, before returning to painting at the beginning of the 1990s. ■■■

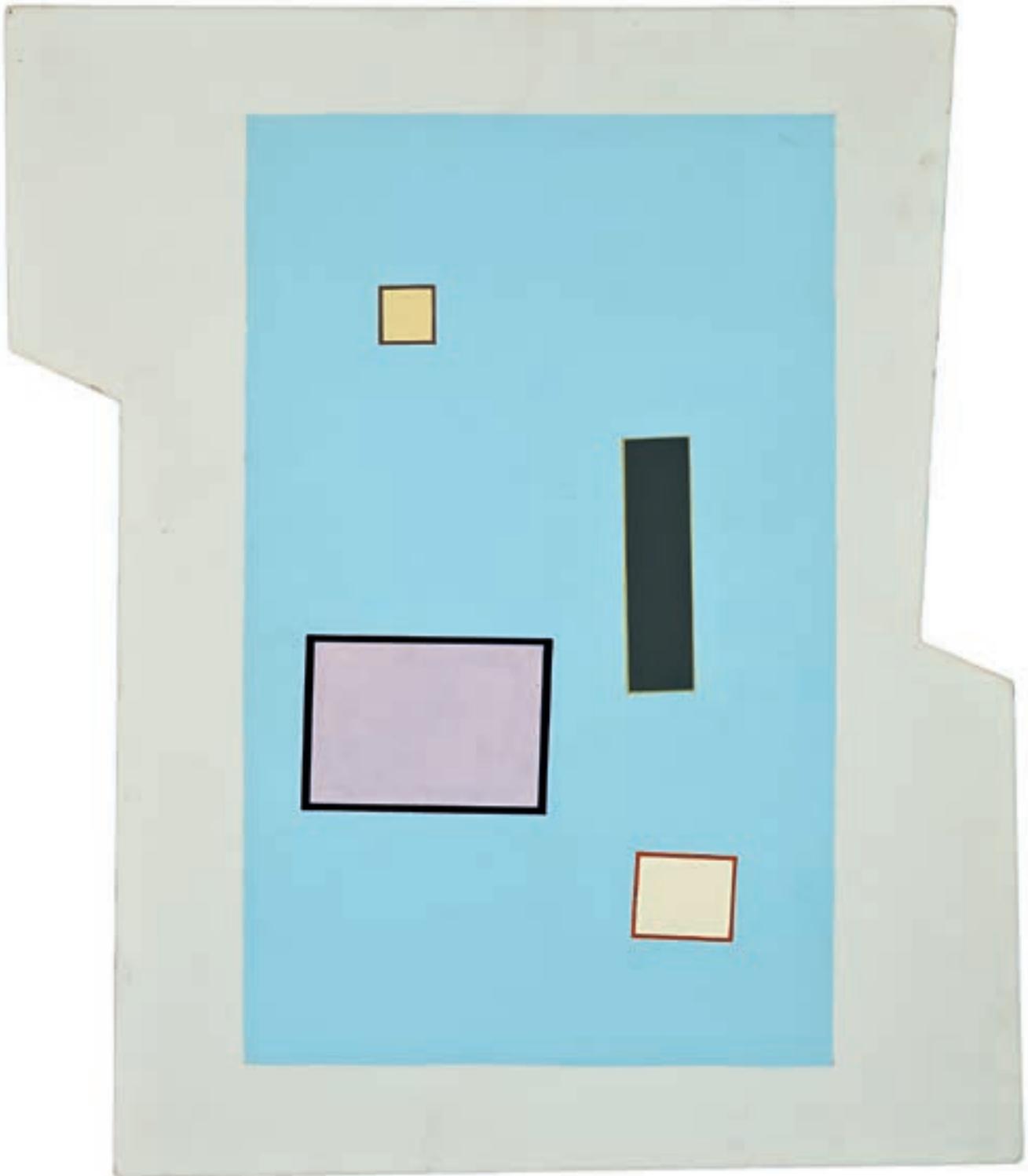
CARMELO ARDEN QUIN

Nacido en 1930 en Rivera (Uruguay), murió en 2010 en Savigny-sur-Orge (Francia)

Born in 1930 in Rivera (Uruguay), he died in 2010 in Savigny-sur-Orge (France)



Aracy Amaral, “Abstração geométrica na América do Sul: a Argentina como precursora”, en / in *Textos do Trópico de Capricórnio: circuitos de arte na América Latina e no Brasil*, São Paulo, Editora 34, 2006, p. 106.

**FORME ET PLANS**

[Formas y planos], 1951

Óleo sobre tabla

46,3 x 40 cm

FORME ET PLANS

[Form and Planes], 1951

Oil on board

46.3 x 40 cm

LIGNES ET PLANS 2

[Líneas y planos 2], 1950

Óleo sobre tabla

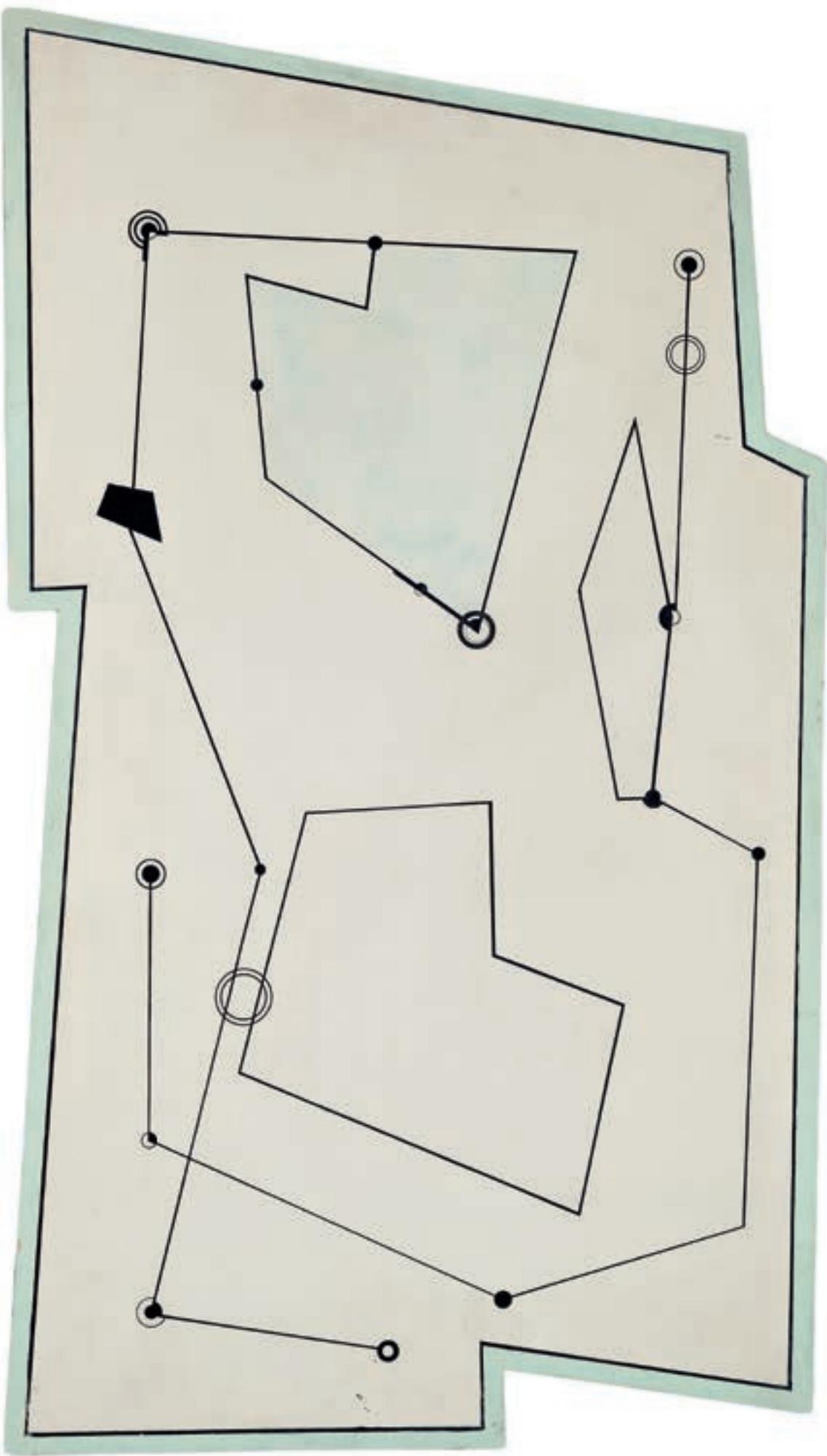
77,5 x 43,5 cm

LIGNES ET PLANS 2

[Lines and Planes 2], 1950

Oil on board

77.5 x 43.5 cm





SIN TÍTULO

1959-1962

Óleo sobre lienzo

47 x 47 cm

UNTITLED

1959-1962

Oil on canvas

47 x 47 cm

Max Bill trabajó como orfebre en Zúrich entre 1924 y 1927. Fascinado por los proyectos de Le Corbusier, comenzó a estudiar Arquitectura. Se trasladó a Dessau, en Alemania, donde fue alumno de Wassily Kandinsky, Paul Klee, László Moholy-Nagy y Oskar Schlemmer en la Bauhaus. Los métodos de la escuela dirigida por Walter Gropius ejercieron una profunda influencia en él. Más que como artista o arquitecto, Bill regresó a Zúrich en 1929 como «profesional de la forma». Trabajó como pintor, escultor, arquitecto, escenógrafo y diseñador. En la década de 1930 se convirtió en artista abstracto. Formó parte del grupo Abstraction-Création y se vio influido por las ideas de Auguste Herbin, Piet Mondrian, Georges Vantongerloo y, sobre todo, por Theo van Doesburg, de quien tomó su idea de arte concreto para radicalizarla en 1936 con el manifiesto «Konkrete Gestaltung» [Configuración concreta]. Para Bill, la pintura y la escultura constructivistas no eran una reconstrucción del espacio mental sino un vocabulario de formas objetivas, cerradas en sí mismas, que hacen comprender el espacio de diferentes maneras. Por eso el arte es concreto y no abstracto. En los cuadrados y triángulos que aparecen en *Sin título* (1959–1962) se instaura un juego formal de percepción tal como se da en los proyectos de información visual y en arquitectura. Bill buscaba en las matemáticas y otras ciencias exactas las bases sobre las que elaborar sus razonamientos. El artista trabajaba con esa relación entre elementos reconfigurados y con esculturas hechas en superficies no orientables, como *Dreiteilige Einheit* [Unidad tripartita] (1948–1949) con la que fue premiado en la 1^a Bienal de São Paulo, en 1951, y que marcó profundamente la recepción del arte concreto en Brasil. En la década de 1940, Bill se convirtió en el mayor divulgador de los principios del arte concreto por el mundo. Entre otras cosas viajó por Europa y América para difundir sus ideas, organizó exposiciones de arte concreto en Basilea, Zúrich y Lausana. Entre 1961 y 1968, dando un sentido político a su trabajo, ejerció de parlamentario en Zúrich, y entre 1944 y 1974 se dedicó a la enseñanza en Zúrich, Ulm, Hamburgo y Berlín. **TM**

Max Bill worked as a goldsmith in Zurich from 1924 to 1927, when, fascinated with Le Corbusier's projects, he decided to study Architecture. It was then that he moved to Dessau, where he studied at the Bauhaus under Wassily Kandinsky, Paul Klee, László Moholy-Nagy and Oskar Schlemmer. The methods of the Bauhaus—directed by Walter Gropius—had a profound effect on him, and when he returned to Zurich in 1929 he could best be described as a “professional of form”, more than as an artist or an architect—not surprisingly, he worked as a painter, sculptor, designer, architect and set designer. In the 1930s Bill turned to abstraction. As part of the Abstraction-Création group he was influenced by the ideas of Auguste Herbin, Piet Mondrian, Georges Vantongerloo and, above all, Theo van Doesburg, whose theory of concrete art he appropriated and radicalised in the 1936 manifesto “Konkrete Gestaltung” [Concrete Configuration]. For Bill, constructivist painting and sculpture were not reconstructions of mental spaces but vocabularies of objective, self-enclosed forms that make us understand space in different ways. It is for that reason that art is concrete, instead of abstract. The squares and triangles that appear in *Untitled* (1959–1962) instigate a formal game of perception similar to that found in visual information and architectural projects, which is emblematic of how Bill sought to ground his reasoning in mathematics and other exact sciences. Bill explored the relationship between reconfigured elements and sculptures made on non-adjustable surfaces in works like *Dreiteilige Einheit* [Tripartite Unit] (1948–1949), which won a prize at the 1st São Paulo Biennial in 1951 and strongly influenced concrete art's reception in Brazil. In the 1940s he became the most vocal advocate of the principles of concrete art around the world, travelling throughout Europe and the Americas to spread these ideas and organising exhibitions, such as those held in Basel, Zurich and Lausanne. From 1961 to 1968 he served as a member of Parliament in Zurich, lending political significance to his work, and from 1944 to 1974 he worked as a teacher in Zurich, Ulm, Hamburg and Berlin. **TM**

Hijo de artistas, Alexander Calder esculpía, pintaba y dibujaba desde niño. En 1923, cuatro años después de terminar sus estudios de Ingeniería Mecánica, fue a Nueva York para estudiar arte. Asistió a clases de pintura y dibujo en la Art Students League y empezó a trabajar como ilustrador. En aquella época realizó imágenes simples y realistas de animales y paisajes urbanos. En 1926 se trasladó a París, donde comenzó a esculpir con alambre. Entusiasmado con las vanguardias parisinas, creó pequeñas piezas mecánicas, manipulables, de diseño moderno, que representaban el espectáculo circense. El carácter dinámico de esta obra determinó la carrera de Calder. Impresionado por el espacio del estudio de Piet Mondrian, Calder decidió realizar sus primeros trabajos abstractos. En 1931, creó sus primeras esculturas cinéticas utilizando motores y bielas, aunque pronto sustituyó esta mecánica por piezas suspendidas con alambres que se movían delicadamente. Marcel Duchamp llamó a esas obras *Mobiles* [Móviles] que, en francés, remite tanto al movimiento como al motivo. En aquella época experimentó con la joyería e inventó diversos mecanismos para introducir el movimiento en sus esculturas. A comienzos de la década de 1930 se sumó al colectivo Abstraction-Création. En la segunda mitad de la década realizó esculturas más pesadas en metal, conocidas como *Stabiles* [Estables], un término que ideó Arp en 1932 para diferenciarlas de las esculturas con movimiento. Calder tuvo una larga relación con Brasil. Expuso allí por primera vez en 1939, en el 3er Salão de Maio, organizado por Flávio de Carvalho. Más tarde entró en contacto con el crítico Mário Pedrosa y con el arquitecto Henrique Mindlin. En 1948 fue a Brasil por primera vez para exponer en Río de Janeiro y São Paulo, periodo en el que, estimulado por los ritmos afrobrasileños y por imágenes de la cultura popular, construyó instrumentos de percusión. El artista volvió a Brasil dos veces más. Entre 1949 y 1950 realizó móviles para el musical *Happy as Larry* [Más feliz que una perdiz], dirigido por Oliver Burgess Meredith. Esta expresión de extrema viveza da nombre a una de las esculturas de la Colección Luís Paulo Montenegro. **TM**

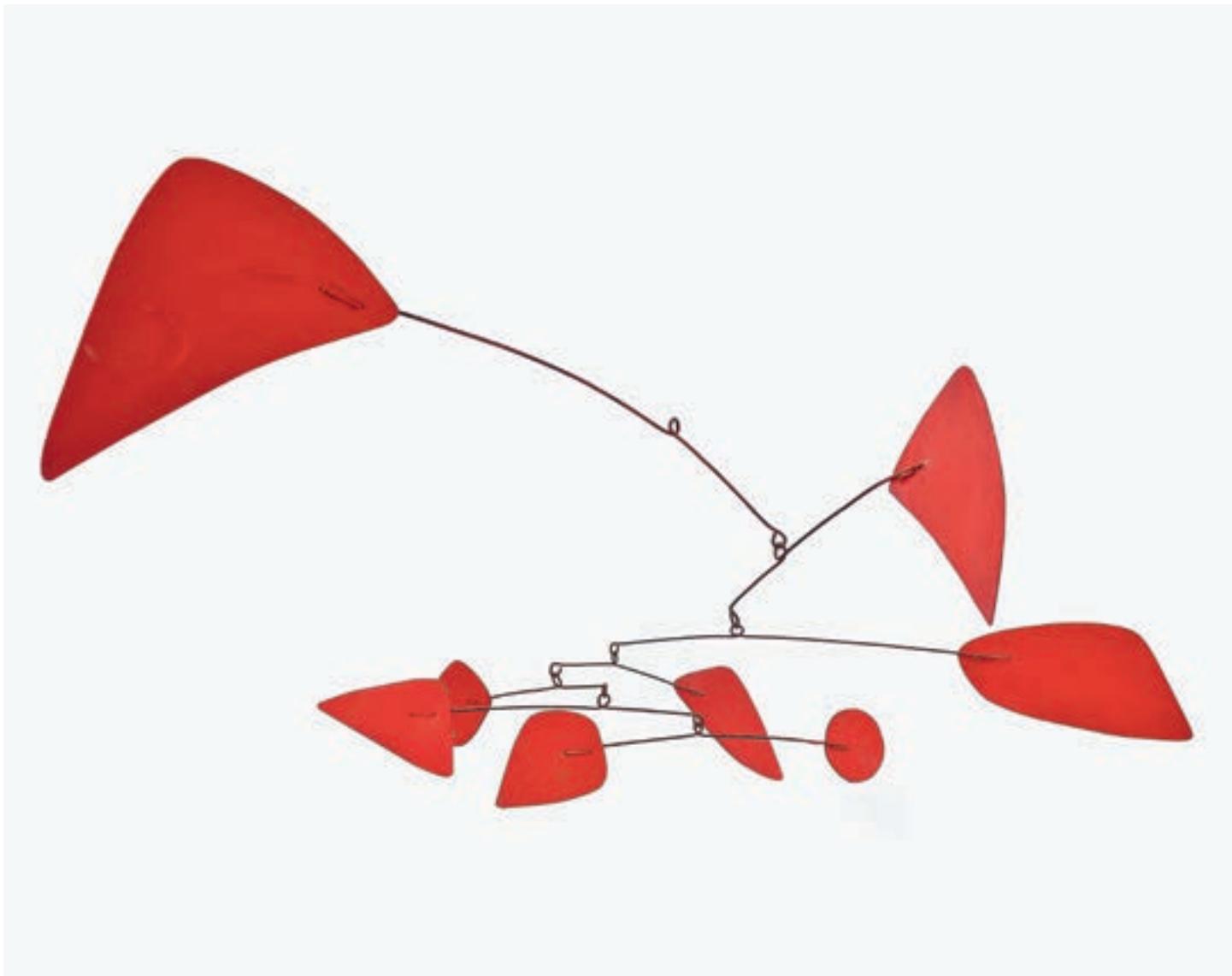
The son of two artists, Alexander Calder sculpted, painted and drew from childhood. In 1923—four years after completing his training as an engineer—he moved to New York City to study art. After taking drawing and painting classes at the Art Students League, he began working as an illustrator. In those early years he produced simple, realistic renderings of animals and urban landscapes. In 1926 he moved to Paris, where he began to sculpt with wire: enthused with the Parisian avant-garde movements, he created small mechanical, moveable pieces representing the world of circus entertainment. The dynamic nature of this work would inform the rest of Calder's career. Impressed by the space of Piet Mondrian's studio, Calder soon decided to produce his first abstract pieces. In 1931, he created his first kinetic sculptures using cranks and motors, although these mechanics were soon abandoned for works that hung from wires and moved gently. Marcel Duchamp called these works *Mobiles*, a term which in French refers to both motion and motive. In those days Calder also experimented with jewelry and invented various mechanisms that incorporated movement into his sculptures. In the early 1930s he joined the Abstraction-Création collective. Towards the end of the decade he started making heavier, motionless sculptures of metal known as *Stabiles*, a term that Arp devised in 1932 to differentiate Calder's stationary sculptures from those that moved. Calder had a long relationship with Brazil. His work was exhibited in that country for the first time in 1939 at the 3rd May Salon, organised by Flávio de Carvalho. Later on, Calder became acquainted with the

critic Mário Pedrosa and the architect Henrique Mindlin. In 1948 he travelled to Brazil for the first time for an exhibition of his work in Rio de Janeiro and São Paulo. Inspired by Afro-Brazilian rhythms and images of folk culture, he built several percussion instruments during that period. Calder visited Brazil two more times. Between 1949 and 1950 he created mobiles for the musical *Happy as Larry*, directed by Burgess Meredith—a lively expression that also gives name to one of Calder's sculptures in the Luís Paulo Montenegro Collection. **TM**

ALEXANDER CALDER

Nacido en 1898 en Lawnton (Pensilvania, Estados Unidos), murió en 1976 en Nueva York (Nueva York, Estados Unidos)

Born in 1898 in Lawnton (Pennsylvania, United States), he died in 1976 in New York City (New York, United States)

**RED MOBILE**

[Móvil rojo], 1968

Metal

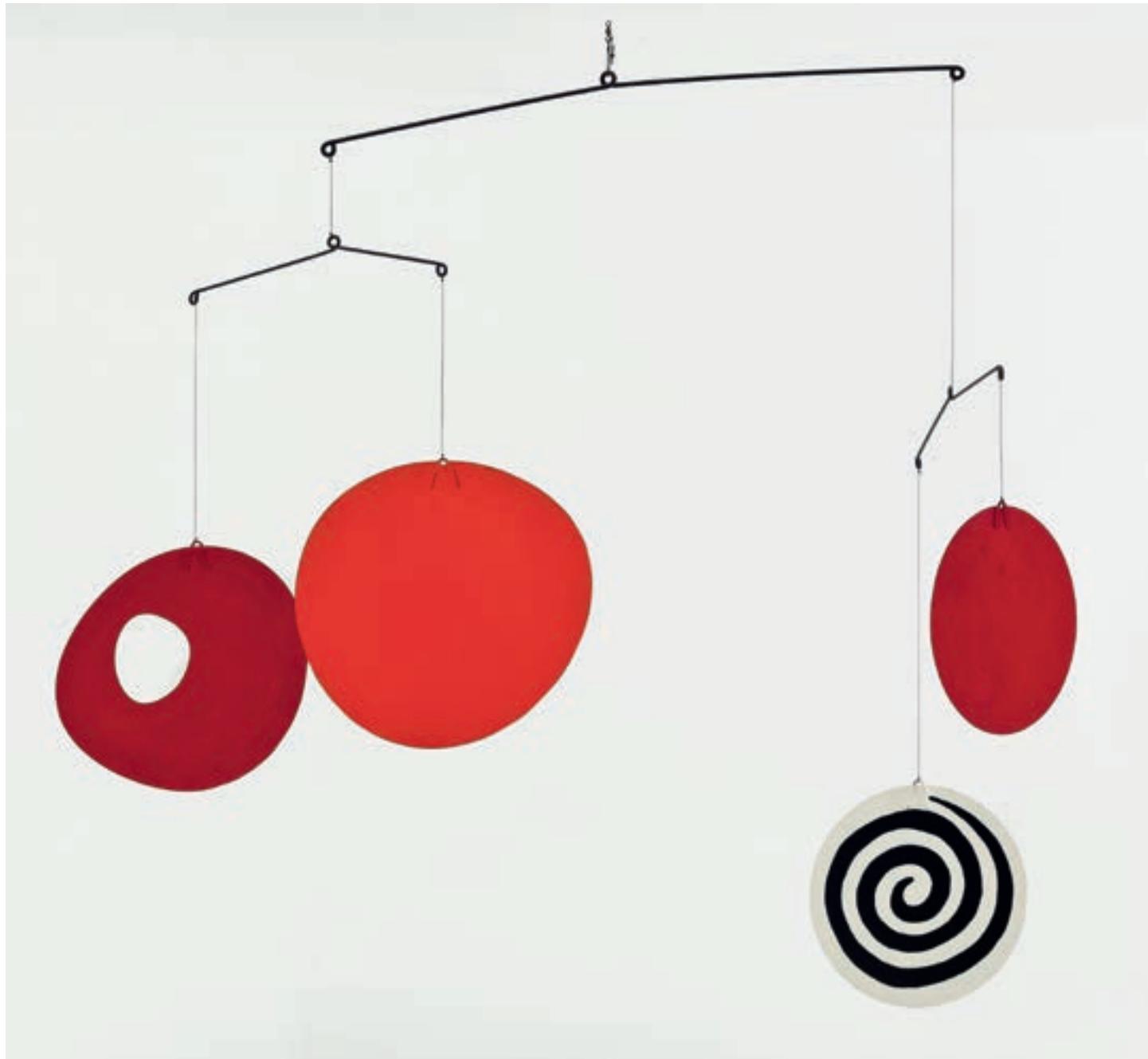
33 x 63 x 75 cm

RED MOBILE

1968

Metal

33 x 63 x 75 cm



HAPPY AS LARRY

[Más feliz que una perdiz], 1949

Metal

130 x 155 x 80 cm

(anverso y reverso)

HAPPY AS LARRY

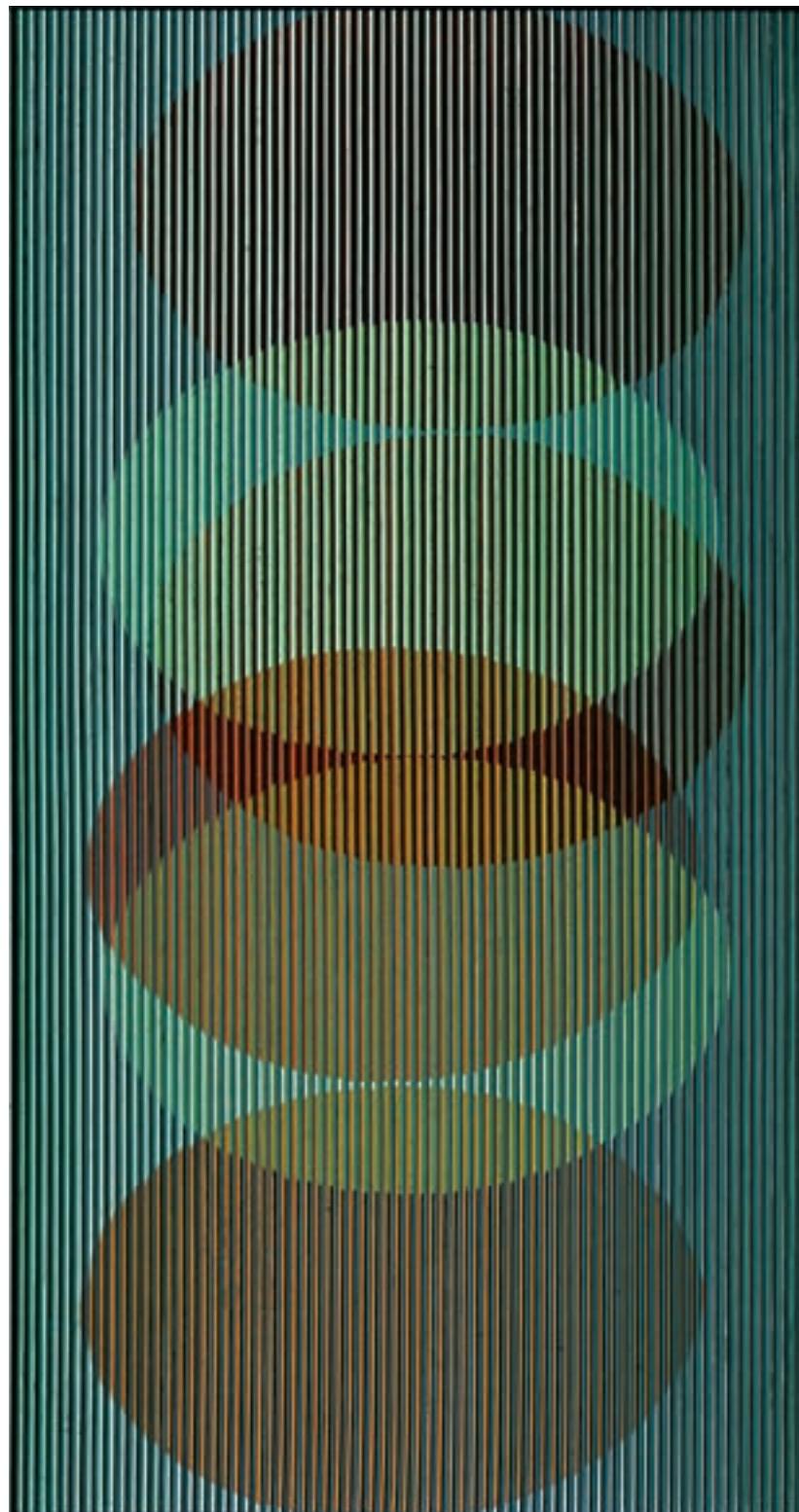
1949

Metal

130 x 155 x 80 cm

(front and back)





PHYSICHROMIE 207

[Fisicromía 207], década de 1960
Acrílico y elementos plásticos sobre tabla
61,2 x 32,3 cm

PHYSICHROMIE 207

1960s
Acrylic and plastic elements on board
61.2 x 32.3 cm

En la década de 1940, Carlos Cruz-Diez estudió en la Escuela de Artes Plásticas y Aplicadas de Caracas, en Venezuela, por la que obtuvo el título de profesor en Artes Aplicadas. Durante sus estudios se implicó en grupos de discusión con los artistas Jesús Rafael Soto y Alejandro Otero. En sus inicios se dedicó a la pintura figurativa, pero más tarde, influido por la vanguardia europea y la Bauhaus, comenzó a crear obras abstractas y proyectos interactivos. A finales de la década de 1950 empezó a usar la luz de colores y se convirtió en uno de los principales artistas contemporáneos en profundizar en el protagonismo del color, que el artista entiende como manifestación de la luz en el espacio y que emplea en diversos medios, tales como proyectos de arquitectura y propuestas de intervenciones públicas. Cruz-Diez entiende la experiencia cromática en su aspecto mutante y dinámico.

Trabaja en su obra la percepción del color como una realidad autónoma envuelta en el espacio y en el tiempo, demostrando que la percepción del fenómeno cromático no está asociada a la forma. El artista es uno de los protagonistas del arte cinético, geométrico y constructivista entre las décadas de 1950 y 1960. Teórico del color, su investigación se asienta en cuatro condiciones cromáticas —sustractiva, aditiva, inducida y reflejada—, experimentadas a partir del espacio y de los sentidos. Su propuesta artística se basa en lo que él califica de estructuras espaciales o soportes para acontecimientos cromáticos realizados a partir de procesos ópticos a los que denomina «fisicromías», «adiciones cromáticas», «inducciones cromáticas», «cromointerferencias», «cromosaturaciones» y «transcromías». En el caso específico de la serie *Physichromie* [Fisicromía] —de la que forma parte *Physichromie 207* [Fisicromía 207] (década de 1960)— iniciada en 1959 y desarrollada hasta 2011, la dimensión del concepto de pintura asume cualidades elásticas. En estas obras el artista aborda la dimensión física del color combinado con líneas. Cuanto más se mueve el espectador, más mutante se muestra el color. ■■■

CARLOS CRUZ-DIEZ

Nacido en 1923 en Caracas (Venezuela), vive en París (Francia)

Born in 1923 in Caracas (Venezuela), he lives in Paris (France)

In the 1940s, Carlos Cruz-Diez studied at the Caracas School of Visual and Applied Arts, where he was certified as a teacher of applied arts. As a student, he participated in discussion groups with fellow artists Jesús Rafael Soto and Alejandro Otero. He initially opted for figurative painting, but the influence of the European avant-gardes and the Bauhaus eventually led him to start creating abstract works and interactive projects. In the late 1950s he began to use coloured lights in his work, becoming one of the leading contemporary artists in the investigation of colour, which he understood as a manifestation of light in space. A leading exponent of kinetic, geometric and constructivist art in the 1950s and 1960s, he applied his findings in various media, including architectural projects and proposals for public interventions. Cruz-Diez is drawn to the mutable, dynamic facet of the chromatic experience. In his work, the perception of colour is treated as an independent reality enveloped in space and time, proving that form does not affect how we perceive the phenomenon of colour.

As a colour theorist, his research is predicated on four chromatic conditions—subtractive, additive, induced and reflected—experienced through space and the senses. His artistic proposal is based on what he calls spatial structures or supports for chromatic events. These are the results of optic processes which he terms “physichromies”, “chromatic additions”, “chromatic inductions”, “chromointerferences”, “chromosaturations” and “transchromies”. In the specific case of the *Physichromie*

series—including the work *Physichromie 207* (1960s)—which he worked in between 1959 and 2011, the concept of painting acquires an elastic nature. In these pieces, the artist explores the physical dimension of colour combined with lines in such a way that the more the spectator moves, the more mutable colour appears. ■■■

Sandu Darie estudió Derecho en la Universidad de París pero su relación con la intelectualidad rumana –en particular con el poeta Stephan Roll y su mujer, la pintora Medi Wechsler Dinu– lo acercaron a la pintura. El primer trabajo que realizó en el ámbito cultural fue como caricaturista en periódicos rumanos. Se trasladó a La Habana en 1941. Estableció contacto con Gyula Kosice, fundador del movimiento Madí iniciado en Buenos Aires a finales de la década de 1940. Formó parte, entre 1958 y 1961, del grupo Diez Pintores Concretos junto con Loló Soldevilla, Pedro Álvarez, Wifredo Arcay, Salvador Corratgé y Rafael Soriano, entre otros, reunidos en torno a su interés común por la abstracción geométrica. Participó en diversas ediciones de la Bienal de São Paulo en la década de 1950 y en la 26^a Bienal de Venecia (1952). Sin embargo, tras la Revolución cubana de 1959, el arte de cuño geométrico y abstracto fue siendo sustituido por obras figurativas de exaltación de la revolución y de los campesinos. Darie fue uno de los pocos artistas que siguieron produciendo obras abstractas en Cuba y, en las décadas siguientes, en el campo del arte cinético. Las obras de Darie ponen de manifiesto los fundamentos del arte concreto en una combinación de planos, colores primarios y formas fundidas con rigor geométrico, como se ve en el lienzo *Sin título* (ca. 1953). Siguiendo los principios del movimiento Madí, que pretendía romper con la pintura tradicional, Darie también realizó lienzos de formato irregular y estructuras con partes móviles, previendo la participación del espectador que, con su propio desplazamiento por el espacio, generaba movimiento en las obras. A lo largo de la década de 1970 destacó por la realización de obras para espacios arquitectónicos y urbanos, sobre todo en La Habana. Fue también crítico de arte, diseñador y cineasta. ■■■

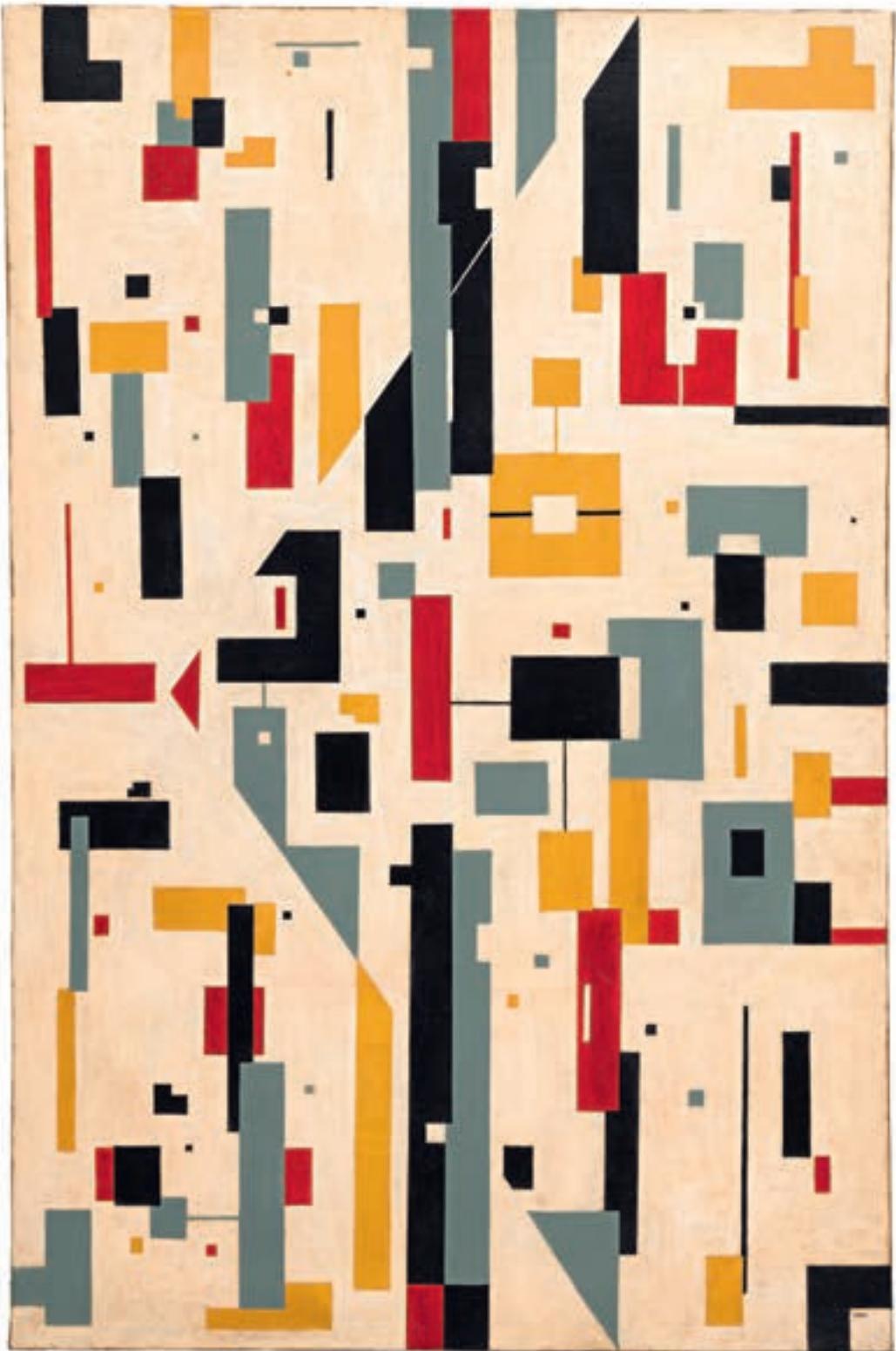
Although Sandu Darie studied Law at the University of Paris, his contact with Romanian intellectuals, especially the poet Stephan Roll and his wife, the painter Medi Wechsler Dinu, introduced him to painting. He made his first artworks as a cartoon artist for Romanian newspapers. In 1941 he moved to Havana, where he settled permanently. In Cuba he met Gyula Kosice, who would found the Madí movement in Buenos Aires at the end of the 1940s. Between 1958 and 1961, Darie was a member of the Ten Concrete Painters Group, which included Loló Soldevilla, Pedro Álvarez, Wifredo Arcay, Salvador Corratgé and Rafael Soriano, all of whom shared an interest in geometric abstraction. During the 1950s he exhibited work at various editions of the São Paulo Biennial and at the 26th Venice Biennale (1952). After the Cuban Revolution of 1959, figurative works exalting the Revolution and peasants gradually replaced geometric and abstract art. However, Darie was one of the few artists who continued to produce abstract works in Cuba, and in the following decades he pursued his interest in kinetic art. Darie's works highlight the essence of concrete art in a combination of planes, primary colours and forms fused with geometric rigour, as can be seen in the canvas *Untitled* (c. 1953). In keeping with the principles of the Madí movement—which aimed to break with traditional

painting—he used irregular canvas formats and created structures with moving parts, inviting spectators to generate motion in the works by moving in the exhibition space. In the 1970s he gained acclaim with works created for architectural and urban spaces, especially in Havana. Darie was also an art critic, designer and film-maker. ■■■

SANDU DARIE

Nacido en 1908 en Roman (Rumanía), murió en 1991 en La Habana (Cuba)

Born in 1908 in Roman (Romania), he died in 1991 in Havana (Cuba)

**SIN TÍTULO**

ca. 1953

Pintura Plaka sobre lienzo

121 x 79 cm

UNTITLED

c. 1953

Plaka paint on canvas

121 x 79 cm

SIN TÍTULO

Década de 1980
Caliza
48 x 23 x 16 cm

UNTITLED

1980s
Limestone
48 x 23 x 16 cm



194

NILÓMETRO II

1982
Mármol
45 x 71 x 28 cm

NILÓMETRO II

[Nilometer II], 1982
Marble
45 x 71 x 28 cm



Siendo todavía joven, Gonzalo Fonseca viajó con su familia a Europa, donde entró en contacto por primera vez con las artes plásticas. En 1942 abandonó sus estudios de Arquitectura en la Universidad de Montevideo para asistir a clases en el taller de Joaquín Torres-García. El tiempo que pasó con su profesor reforzó su interés por las culturas precolombinas. En 1945 visitó monumentos en Perú y Bolivia. En sus primeras pinturas, Fonseca combinaba el imaginario arquetípico de su maestro con los símbolos de la vida urbana uruguaya. En la década de 1950 profundizó en el estudio de la arqueología y visitó varios yacimientos arqueológicos en Egipto, Siria, Sudán, Líbano, Turquía y Grecia. En 1952 se marchó a París y en 1958 a Nueva York. En Estados Unidos se empezó a distanciar de los dogmas del universalismo constructivo. El artista mantuvo su interés por los símbolos ancestrales pero poco a poco abandonó el carácter plano de la representación y la estructura ortogonal y en retícula. La pintura dejó paso a la escultura como lenguaje predilecto de Fonseca. A partir de 1965 trabajó con volúmenes más grandes y complejos. Realizó intervenciones públicas, como la *Torre de los vientos*, monumento conmemorativo de los Juegos Olímpicos de México, en 1968, y un parque infantil en el barrio del Bronx en Nueva York en 1969. En esa época ilustró obras de escritores como Thomas Mann, Rainer Maria Rilke y Jorge Luis Borges. En la década de 1970 empezó a vivir entre Italia y Estados Unidos, y la talla en piedra se convirtió en su técnica predominante. Sus volúmenes recuerdan a maquetas de edificios fantásticos en los que talla huecos rectangulares para alojar formas ancestrales extraídas de su repertorio mítico. Como en las esculturas de la Colección Luís Paulo Montenegro, muchos de estos volúmenes se completan con piezas sueltas colgadas del monolito. En octubre de 2017, el Noguchi Museum de Nueva York le dedicó una gran exposición retrospectiva. **TM**

GONZALO FONSECA

Nacido en 1922 en Montevideo (Uruguay), murió en 1997 en Seravezza (Italia)

Born in 1922 in Montevideo (Uruguay), he died in 1997 in Seravezza (Italy)

Gonzalo Fonseca travelled to Europe with his family during his childhood, where he got his first taste of the visual arts. In 1942 he dropped out of the Architecture programme at the University of Montevideo to attend classes at Joaquín Torres-García's studio. The time spent with his teacher intensified Fonseca's interest in pre-Columbian cultures, and in 1945 he visited monuments in Peru and Bolivia. His early paintings combined

Torres-García's archetypal imagery with the symbols of Uruguayan city life. In the 1950s he delved into the study of archaeology and visited various archaeological sites in Egypt, Syria, Sudan, Lebanon, Turkey and Greece. He moved to Paris in 1952 and to New York City in 1958. In the United States he began to deviate from the dogmas of constructive universalism: although he remained interested in ancient symbols, he gradually abandoned flat representation and orthogonal grid structures, and sculpture replaced

painting as his preferred artistic language. In 1965 he began working with larger, more complex volumes. He created public interventions such as *Torre de los vientos* [Wind Tower], a monument commemorating the Olympic Games held in Mexico City in 1968, and a playground in the New York borough of the Bronx (1969). During that period, he also illustrated works by writers like Thomas Mann, Rainer Maria Rilke and Jorge Luis Borges. In the 1970s he began to divide his time between Italy and the United States, and stone carving became his primary creative technique. His sculptures resembled scale models of fantastic buildings in which Fonseca carved rectangular concavities that allowed for ancient forms from his mythical repertoire to reappear. As is the case of the works in the Luís Paulo Montenegro Collection, many of these sculptures are accompanied by loose pieces hanging from the monolith. In October 2017, New York's Noguchi Museum hosted a major retrospective of Fonseca's work. **TM**

Gyula Kosice nació en la antigua Checoslovaquia, en el seno de una familia de origen húngaro, y emigró a Argentina siendo todavía un niño. Asistió a clases de Dibujo y Modelado en la Escuela Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires. En 1944 realizó sus primeras esculturas —articuladas y móviles—, que el espectador podía poner en movimiento, motivo por el cual fue considerado uno de los precursores del arte cinético. Fue coeditor de la revista *Arturo*, fundada en 1944, que constituyó un medio de difusión de la vanguardia concreta argentina. En su único número publicó el artículo «La aclimatación artística gratuita a las llamadas escuelas», en el que defendía la abstracción como vanguardia universal. En 1946, junto con Carmelo Arden Quin y otros artistas, fundó el movimiento Madí, que proponía una forma original de recepción de las ideas constructivistas en América y predicaba un arte «de espíritu matemático, frío, dinámico, cerebral y dialéctico». La escultura de Kosice parte de una actitud experimental ante la obra de arte, y se sirve de una vasta gama de materiales y repertorios. Realizó la escultura *Estructura lumínica Madí 6* (1946) utilizando tubos de neón como elemento constitutivo de su trabajo. A partir de entonces exploró las posibilidades expresivas de los materiales ligeros e incorporó nuevas tecnologías, utilizando la luz como impulsora del movimiento. A finales de la década de 1940 comenzó a producir obras hidrocinéticas e hidrolumínicas, las más características de su producción, compuestas de agua —en formato de gota, burbuja o chorro—, juegos de luces y ruidos. Las esculturas hidrológicas remiten en ciertos aspectos a los móviles de Alexander Calder, situados en la frontera entre arte y ciencia. A mediados de la década de 1950 desarrolló su propuesta para una *Cidade hidroespacial* [Ciudad hidroespacial], proyecto urbano utópico compuesto por maquetas, constelaciones luminosas, dibujos y fotomontajes, una suerte de obra integral que perseguía una urbe sostenible, suspendida en el espacio por medio de la energía del agua. La obra de Kosice, dividida entre las artes visuales y la literatura, se asienta en la tríada arte, ciencia y tecnología. ■P

Gyula Kosice was born into an ethnic Hungarian family in former Czechoslovakia and immigrated to Argentina with his family as a child, where he attended drawing and modelling classes at Buenos Aires' National School of Fine Arts. In 1944 he created his first sculptures, articulated mobile pieces that viewers could set in motion, as a consequence of which he is seen as a forerunner of kinetic art. He was co-editor of *Arturo*, a magazine launched in 1944 as a beacon of avant-garde Argentine concrete art. The first and only issue of the magazine included the article “La aclimatación artística gratuita a las llamadas escuelas” [The Gratuitous Artistic Acclimatization to the So-called Schools], in which Kosice defended abstraction as a universal avant-garde movement. In 1946, he was one of the founders of the Madí movement—alongside Carmelo Arden Quin and other artists—which advocated for an original adaptation of constructivist ideas to the Americas and preached an art that was “mathematical, cold, dynamic, cerebral and dialectical in spirit”. Kosice’s

sculptures were the product of his experimental attitude towards art and drew on a wide range of materials and repertoires. For instance, in the sculpture *Estructura lumínica Madí 6* [Luminous Madí Structure 6] (1946) he used neon tubes as the building blocks of the work, exploring the expressive possibilities of light-weight materials and incorporating new technologies in order to use light as a catalyst of movement. In the late 1940s, he began to create hydro-kinetic and hydro-luminous pieces—his best-known works—consisting of water (in the form of droplets, bubbles or jets), lighting effects and noises. In some ways, his water sculptures are reminiscent of Alexander Calder’s mobiles, on the border between art and science. In the mid-1950s, Kosice came up with the idea of a *Cidade hidroespacial* [Hydrospatial City], a utopian urban project consisting of scale models, luminous constellations, drawings and photomontages. A kind of total work of art, this project posited a sustainable city suspended in space by the energy of water. It is an example of how Kosice’s work, both in the visual arts and in literature, was predicated on the triple alliance of art, science and technology. ■P

GYULA KOSICE

Nacido en 1924 en Košice (actualmente Eslovaquia), murió en 2016 en Buenos Aires (Argentina)

Born in 1924 in Košice (modern-day Slovakia), he died in 2016 in Buenos Aires (Argentina)

SIN TÍTULO

Década de 1960

Acrílico, bombilla e hilo

60 x 60 x 35 cm

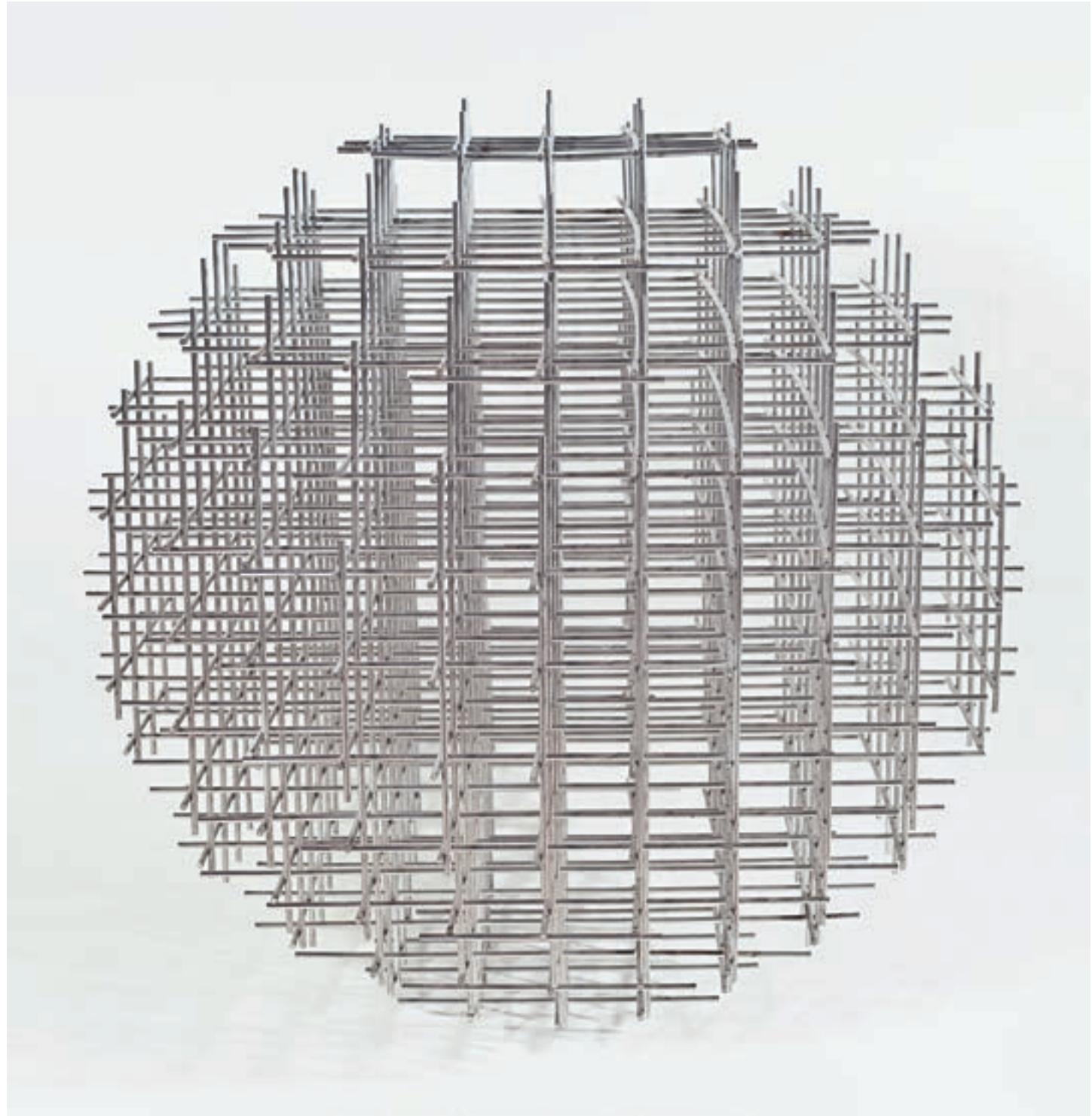
UNTITLED

1960s

Acrylic, light bulb and thread

60 x 60 x 35 cm





SPHÈRE-TRAME

[Esfera-trama], 1962

Acero

45 x 45 x 45 cm

SPHÈRE-TRAME

[Sphere-Mesh], 1962

Steel

45 x 45 x 45 cm

François Morellet vivió en Brasil en 1950, periodo en el que estableció contacto con Ivan Serpa, Abraham Palatnik, Rubem Valentim y el crítico Mário Pedrosa, personalidades que, según afirmó, fueron una referencia en su camino hacia el arte abstracto. Autodidacta, tras un corto periodo de tiempo en el que se dedicó a la figuración, optó por el arte abstracto. Durante la década de 1950 adoptó un lenguaje pictórico que partía de una premisa conceptual basada en formas geométricas simples, que generaban otras formas a través del uso de líneas, cuadrados y triángulos dispuestos en composiciones bidimensionales. En la década de 1960 fue miembro fundador del Groupe de Recherche d'Art Visuel, del que también formaban parte Francisco Sobrino, Horacio Garcia-Rossi, Hugo Demarco, Julio Le Parc y Jean-Pierre Yvaral. Se trataba de un colectivo de carácter experimental que realizaba instalaciones con materiales no convencionales, principalmente neones en los que combinaban línea y luz para generar un efecto de movimiento. Además de las piezas de luz, establecía un diálogo con la dimensión espacial en otro tipo de trabajos, esculturas e instalaciones en las que usaba patrones sistemáticos, redes y tramas para generar efectos ópticos vibrantes, como en *Sphère-Trame* [Esfera-trama] (1962). Realizada con varillas de acero que se cruzan, esta obra desafía la relación entre percepción y ambiente en un juego dinámico de múltiples perspectivas. El diálogo con el espacio se amplía en otras obras realizadas especialmente para espacios públicos. Morellet usa palabras y expresiones enigmáticas e incongruentes para designar sus obras, con juegos de palabras y palíndromos, que pueden ser leídos tanto de izquierda a derecha como de derecha a izquierda. La posición provocadora y el humor ponen de manifiesto un vínculo con el movimiento dadá, además de la relación directa que el artista establece con la abstracción geométrica y con ciertos elementos del arte minimalista. Las pausas, tramas y fórmulas matemáticas que emplea contrastan con el empleo de un tono lúdico e irónico. ■■■

FRANÇOIS MORELLET

Nació en 1926 en Cholet (Francia), donde murió en 2016

Born in 1926 in Cholet (France), where he died in 2016

The French artist François Morellet lived in Brazil for one year, in 1950, when he met, and subsequently maintained contact with, Ivan Serpa, Abraham Palatnik, Rubem Valentim and the art critic Mário Pedrosa, figures who, as Morellet explicitly stated, influenced his evolution towards abstract art. A self-taught artist, after a short period of time devoted to figuration he soon turned to abstraction. During the 1950s he adopted a pictorial language rooted in a conceptual premise based on simple geometric forms that generated other forms through the use of lines, squares and triangles arranged in two-dimensional compositions. In the 1960s, Morellet was one of the founding members of the Groupe de Recherche d'Art Visuel [Visual Art Research Group], which also included Francisco Sobrino, Horacio Garcia-Rossi, Hugo Demarco, Julio Le Parc and

Jean-Pierre Yvaral. This collective of experimental artists created installations with non-conventional materials, mainly neon tube lights, combining line and light to generate the impression of motion. Morellet established a similar dialogue with the spatial dimension in other types of works, including sculptures and installations, in which he used systematic patterns, weaves and meshes to create vibrant optical effects. That is the case in *Sphère-Trame* [Sphere-Mesh] (1962), a piece made out of intersecting steel rods that challenges the relationship between perception and environment in a dynamic interplay open to multiple perspectives. This dialogue with space was further explored in works created specifically for public spaces. Morellet used enigmatic, incongruous words and expressions to designate his works, such as puns and palindromes that could be read from left to right and vice versa. His provocative position and humour highlighted his link with dadaism, as well as the direct relationship he established with geometric abstraction and certain elements of minimalist art. The patterns, meshes and mathematical formulas he used contrast with the playful and ironic undertones of his work. ■■■

Arquitecto de formación, graduado y posgraduado en Buenos Aires. En 2009 Tomás Saraceno participó en el Programa Internacional de Estudios Espaciales de la NASA, en el Ames Research Center. Realizó residencias en el Atelier Calder (2010), en el MIT Center for Art, Science and Technology (2012) y en el Centre National d'Études Spatiales (2014–2015), entre otros, Saraceno dirigió el Institut fur Architekturbezogene Kunst de la Universidad de Tecnología de Braunschweig, en Alemania, de 2014 a 2016. Su obra se puede considerar como una investigación en progreso, enriquecida por los ámbitos del arte, la arquitectura, las ciencias naturales, la astrofísica y la ingeniería. El resultado se puede observar en instalaciones interactivas, proyectos comunitarios y esculturas móviles. Durante la última década ha iniciado colaboraciones con instituciones científicas, entre ellas el MIT, el Instituto Max Planck, la Universidad Tecnológica Nanyang de Singapur y el Natural History Museum de Londres. Crea muchos de sus proyectos especialmente para el lugar donde van a ser expuestos, configurando una situación espacial específica. Realizó la escultura *Galactic Stratus* [Estratos galácticos] (2015) en el marco del proyecto *Cloud Cities / Airport Cities* [Ciudades nube / Ciudades aeropuerto]. El objetivo de esta investigación, que el artista lleva a cabo desde 2008, consiste en desarrollar una ciudad modular en las nubes, atendiendo a prácticas constructivas y de convivencia sostenibles y emancipadoras. A su vez, este proyecto incluye la instalación *On the Roof: Cloud City* [En el tejado: ciudad nube], realizada en el Iris & B. Gerald Cantor Roof Garden en 2012, en la azotea del Metropolitan Museum of Art de Nueva York. La instalación estaba compuesta por una constelación de grandes módulos interconectados, construidos con materiales transparentes y reflectantes. Los visitantes podían entrar y caminar a través de esas estructuras, creando una multiplicidad de realidades superpuestas, y expandiendo las percepciones relacionadas con las ideas de espacio, tiempo y gravedad. La obra es un dispositivo con el que se cuestionan certezas perceptivas, un elemento que modifica la arquitectura en la que se integra para explorar nuevas formas de interactuar y experimentar la realidad. ■■■

Tomás Saraceno completed his degree and postgraduate studies in Architecture in Buenos Aires. In 2009 he took part in the NASA International Space Studies Program at the Ames Research Center and between 2014 and 2016 he directed the Institute of Architectural Art at the Technological University of Braunschweig, in Germany. He has undertaken a number of residencies, including those held at the Atelier Calder (2010), the Massachusetts Institute of Technology's Center for Art, Science and Technology (2012) and the Centre National d'Études Spatiales (2014–2015). His work can be described as an on-going process of research into the fields of art, architecture, natural sciences, astrophysics and engineering, which converge in interactive installations, community projects and mobile sculptures. During the last decade, he has also established collaborations with scientific institutes like MIT, the Max Planck Institute, Nanyang

Technological University of Singapore and the Natural History Museum of London. Saraceno conceives many of his projects specifically for the venues where they are exhibited, giving shape to specific spatial situations. In this manner, he created the sculpture *Galactic Stratus* (2015) as part of the *Cloud Cities / Airport Cities* project. The aim of this project, which the artist has been conducting since 2008, is to develop a modular city in the clouds based on sustainable and liberating building and living practices. The project also includes *On the Roof: Cloud City*, an installation created in 2012 at the Iris & B. Gerald Cantor Roof Garden, on the roof of New York's Metropolitan Museum of Art. The installation consisted of a constellation of large interconnected modules built out of transparent, reflective materials. Visitors could enter and stroll around the structures, creating multiple superimposed realities and expanding their perception of space, time and gravity. The work was a device through which to question perceptive truths, an element that modified the architecture into which it was inserted in order to explore new ways of engaging with and experiencing reality. ■■■

**GALACTIC STRATUS**

[Estratos galácticos], 2015
Aluminio, paneles de espejo, hilo
de metal, hilo de nylon y cola
55 x 80 x 49 cm

GALACTIC STRATUS

2015
Aluminium, plastic mirror panels,
metal thread, nylon thread and glue
55 x 80 x 49 cm

Jesús Rafael Soto estudió, entre 1942 y 1947, en la Escuela de Artes Plásticas y Aplicadas de Caracas, donde conoció a los artistas Carlos Cruz-Diez y Alejandro Otero. Posteriormente fue director del Centro de Bellas Artes de Maracaibo, en Venezuela, hasta que en 1950 se trasladó a París, donde entró en contacto con artistas como Yaacov Agam, Jean Tinguely y Victor Vasarely. En 1952 colaboró, entre otros, con Alejandro Otero, Alexander Calder, Fernand Léger, Antoine Pevsner, Henri Laurens y Jean Arp en el Proyecto de Integración de las Artes en la Universidad Central de Venezuela liderado por el arquitecto Carlos Raúl Villanueva, que se convirtió en un hito del arte moderno de vanguardia con la creación arquitectónica de espacios para la universidad. Los artistas cinéticos, como Soto, se sirven del color como elemento esencial de sus propuestas de movimiento, bien sea a través de piezas que realmente se mueven o por medio de aquellas que se transforman con el movimiento del espectador, que dan lugar a efectos capaces de desmaterializar y rematerializar el objeto de arte. Soto abordó los aspectos vibracionales del color y su ambivalencia espacial al ponerlo en movimiento, como en la célebre serie *Penetrables*. A mediados de la década de 1950, y durante muchos años, su arte osciló entre formas geométricas y orgánicas. En la década de 1960 comenzó a realizar construcciones lineales y cinéticas en las que usaba materiales industriales y sintéticos como el nylon, el acero y la tinta industrial. En obras como *Virtual negro* (1982) el artista exploraba la relación entre la bi y la tridimensionalidad a partir de efectos visuales y espaciales originados por la colocación de los materiales en la superficie, comprometiendo al espectador con la experiencia de las obras a través de la percepción del movimiento. Con una paleta de colores reducida, la pieza crea efectos de vibraciones por medio de las líneas y de su desmaterialización. ■■■

From 1942 to 1947, Jesús Rafael Soto studied at the Caracas School of Visual and Applied Arts, where he met fellow artists Carlos Cruz-Diez and Alejandro Otero. He went on to work as director of the Maracaibo School of Fine Arts in Venezuela until 1950, when he moved to Paris, where he met artists like Yaacov Agam, Jean Tinguely and Victor Vasarely. In 1952 he worked with Alejandro Otero, Alexander Calder, Fernand Léger, Antoine Pevsner, Henri Laurens and Jean Arp, among other artists, on the Arts Integration Project of the Central University of Venezuela—led by architect Carlos Raúl Villanueva—which became a landmark of avant-garde modern art by creating architectural spaces for the university. Kinetic artists like Soto use colour as an essential element of their motion-based creations, which involve pieces that actually move or are transformed by the viewer's movement and produce effects capable of dematerialising and re-materialising the artistic object. Soto explored the vibrational properties of colour and its spatial ambivalence by setting it in motion, as can be seen in his famous *Penetrables* series. Starting in the mid-1950s, and for many years afterwards, his art oscillated between geometric and organic forms. In the 1960s he began to produce linear kinetic constructions with industrial and synthetic materials like nylon, steel and industrial ink. In works like *Virtual negro* [Virtual Black] (1982) he explored the relationship between two- and three-dimensionality through the visual and spatial

properties of colour and its spatial ambivalence by setting it in motion, as can be seen in his famous *Penetrables* series. Starting in the mid-1950s, and for many years afterwards, his art oscillated between geometric and organic forms. In the 1960s he began to produce linear kinetic constructions with industrial and synthetic materials like nylon, steel and industrial ink. In works like *Virtual negro* [Virtual Black] (1982) he explored the relationship between two- and three-dimensionality through the visual and spatial

JESÚS RAFAEL SOTO

Nacido en 1923 en Ciudad Bolívar (Venezuela),
murió en 2005 en París (Francia)

Born in 1923 in Ciudad Bolívar (Venezuela),
he died in 2005 in Paris (France)

effects generated by placing materials on certain surfaces, using the perception of movement to engage viewers in the experience of the work. With a limited colour palette, the vibrational effects of works such as this one are created by lines and their dematerialisation. ■■■

**VIRTUAL NEGRO**

1982

Acrílico, nylon y metal sobre tabla

102 x 102 cm

VIRTUAL NEGRO

[Virtual Black], 1982

Acrylic, nylon and metal on board

102 x 102 cm

Luis Tomasello estudió en la Academia Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón, en Buenos Aires, entre 1932 y 1938, y posteriormente en la Escuela Superior de Bellas Artes Ernesto de la Cárcova, donde permaneció hasta 1944. Sus primeras experiencias en el ámbito de la pintura giraban en torno al arte concreto, y se vio influenciado por la obra de Piet Mondrian, Kazimir Malévich, Giacomo Balla, Umberto Boccioni, Marcel Duchamp y László Moholy-Nagy. A mediados de la década de 1940, Tomasello conoció a los pintores Emilio Pettoruti y Carmelo Arden Quin cuando los jóvenes artistas de Buenos Aires desafían la tradición representativa del arte a través de la configuración del movimiento Madí. En 1957 se trasladó a París, donde se unió a un grupo de artistas que mostraban un especial interés por el arte cinético, como Jean Arp, Victor Vasarely y Jesús Rafael Soto. A partir de entonces comenzó a trabajar con el relieve, y se alejó de la pintura lineal geométrica-abstracción para realizar una obra en la que reflejaba su interés por la incidencia de la luz en la superficie y por la creación de una ilusión de movimiento a través de juegos de luces y sombras. Componía sus obras con formas o cubos blancos, normalmente construidos en madera, colocados en diferentes posiciones sobre un fondo blanco. Utilizaba asimismo estructuras en forma de cuadrículas con espacios vacíos para trabajar el concepto de volumen, como en *Atmosphère chromoplastique n° 127* [Atmósfera cromoplástica n° 127] (1964). Parte integrante de su trabajo es la luz, que incide sobre la superficie coloreada (o de color blanco), creando un encuentro visual que se transforma dependiendo del movimiento y los cambios a los que se somete. La obra *Réflexion 13A* [Reflexión 13A] (1963) es un ejemplo de su experimentación con otros materiales, como el metal, que dispone sobre la superficie de manera orgánica a modo de pequeños elementos luminosos. Aparte de los relieves, el artista también realizó numerosas esculturas en espacios públicos de Argentina, Francia, México y Estados Unidos. **JP**

Luis Tomasello studied at Buenos Aires' Prilidiano Pueyrredón National Academy of Fine Art between 1932 and 1938 and at the Ernesto de la Cárcova School of Fine Art between 1938 and 1944. His first experiments with painting revolved around concrete art, influenced as he was by the work of Piet Mondrian, Kazimir Malevich, Giacomo Balla, Umberto Boccioni, Marcel Duchamp and László Moholy-Nagy. In the mid-1940s he met the painters Emilio Pettoruti and Carmelo Arden Quin, at a time when, through the configuration of the Madí movement, young artists in Buenos Aires were questioning the representational tradition in art. He moved to Paris in 1957, where he joined a group of artists with a keen interest in kinetic art, like Jean Arp, Victor Vasarely and Jesús Rafael Soto. From that point on, he started working with relief, abandoning geometric abstract linear painting to concentrate on works that explored the angle of light on the surface and created the illusion of movement through the interplay of light and shade. He composed his works with white forms, or cubes, usually made out of wood, which he arranged in different positions against a white background. He also used grid structures with open spaces to explore the concept of volume, as can be seen in *Atmosphère chromoplastique n° 127* [Chromoplastic Atmosphere No. 127] (1964). Light was a key component of Tomasello's work, particularly the angle at which it fell on the coloured (or white) surface, creating a visual union that changed depending on movement and the variations to which it was subjected. *Réflexion 13A* [Reflection 13A] (1963) is an example of his experiments with other materials, such as metal, which he arranged on the surface organically, in the manner of tiny luminous elements. Tomasello also produced numerous sculptures for public spaces in Argentina, France, Mexico and the United States. **JP**

LUIS TOMASELLO

Nacido en 1915 en La Plata (Argentina),
murió en 2014 en París (Francia)

Born in 1915 in La Plata (Argentina),
he died in 2014 in Paris (France)

ATMOSPHERE**CHROMOPLASTIQUE N° 127**

[Atmósfera cromoplástica

nº 127], 1964

Madera

45,5 x 45,5 cm

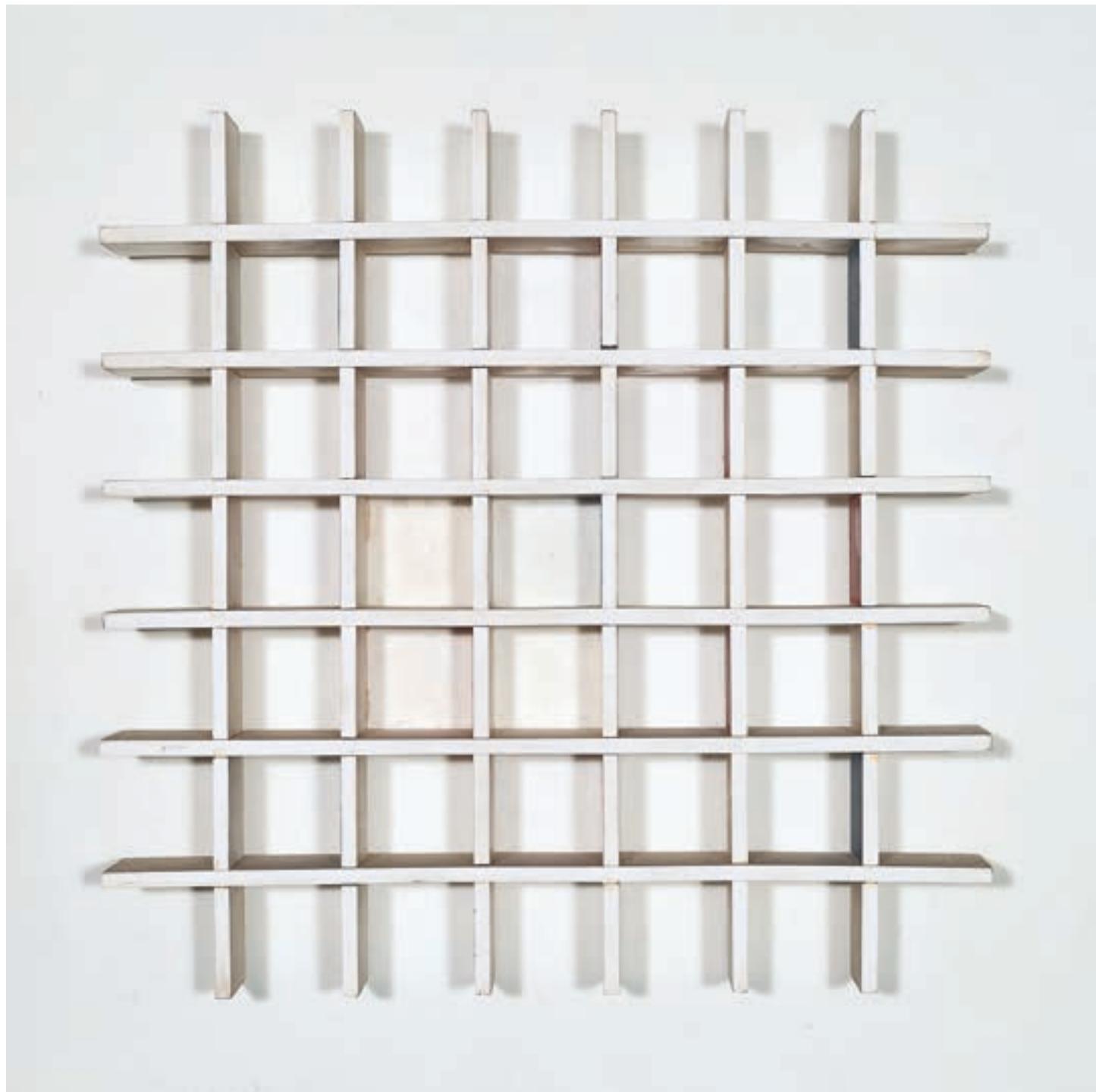
ATMOSPHERE**CHROMOPLASTIQUE N° 127**

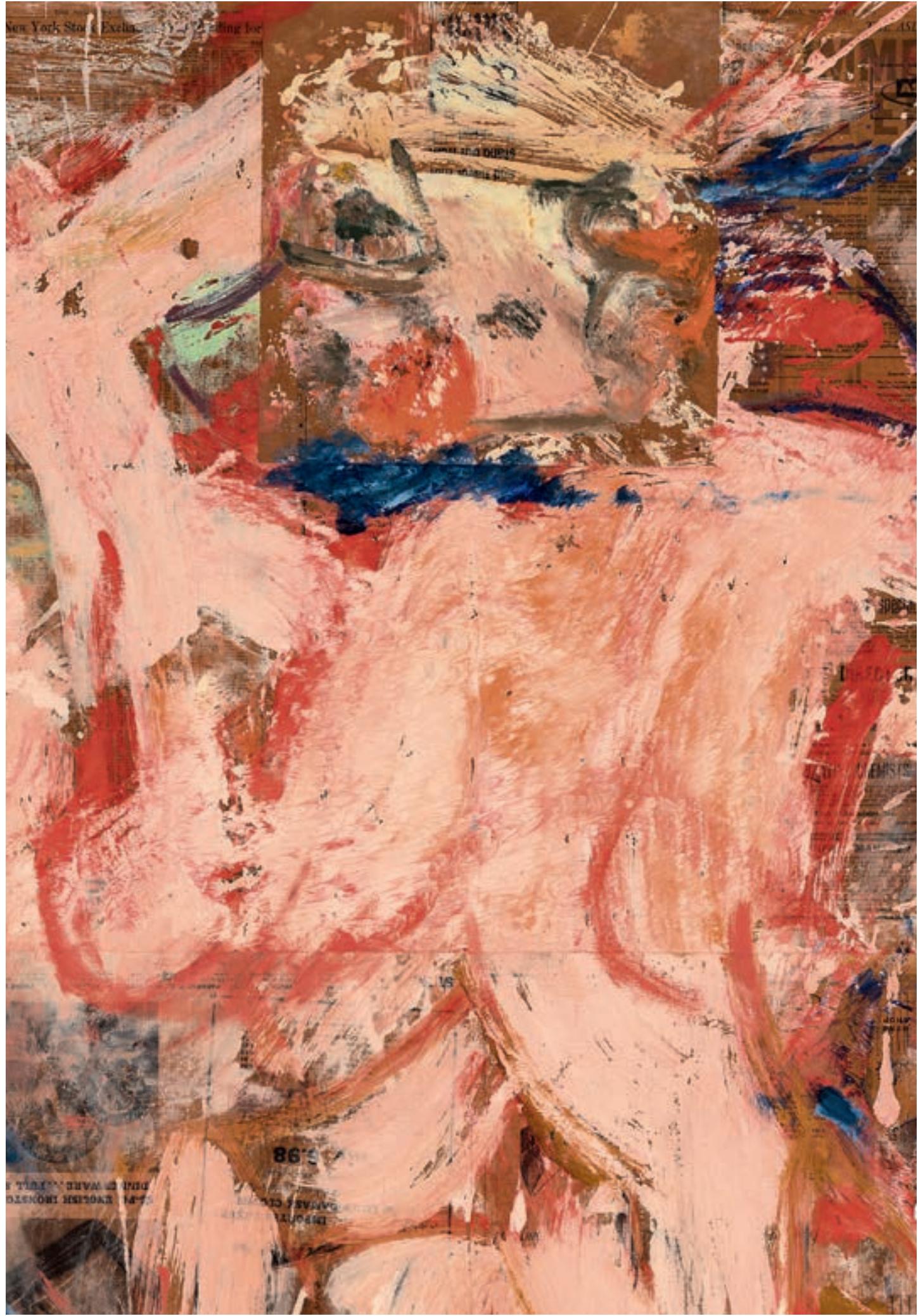
[Chromoplastique Atmosphere

No. 127], 1964

Wood

45,5 x 45,5 cm





INFORMALISMOS



Antonio Bandeira
Iberê Camargo
Willem de Kooning
Alberto Giacometti
Jorge Guinle
Frans Krajcberg
Manabu Mabe
Tomie Ohtake

INFORMALISMS

Informalismo, abstracción lírica y tachismo (del francés *tâche*, «mancha») fueron términos utilizados a finales de la década de 1950 para referirse a las tendencias que ofrecían un contrapunto a la abstracción geométrica.

Si en esta se privilegiaba la visión racionalista del arte y el vínculo con las ciencias exactas, las tendencias informales reflejaban un interés por el inconsciente y la mancha, lo orgánico y el gesto. Una serie de movimientos y grupos trabajaron con estas cuestiones a escala global, desde el expresionismo abstracto en Estados Unidos al colectivo Gutai en Japón, pasando por Brasil, donde ese debate encontró una especial resonancia en el contexto de la Bienal de São Paulo. En esta sección de la exposición se incluyen artistas que participaron de una manera u otra en esta discusión, desde Antonio Bandeira, que trabajó en París en la década de 1950 próximo a los tachistas, hasta Manabu Mabe y Tomie Ohtake, que incorporaron la cultura japonesa y su interés por la forma caligráfica, pasando por Frans Krajcberg, que encontró en la naturaleza una constante fuente de inspiración. En este contexto, Iberê Camargo sitúa su matriz expresionista entre la abstracción y la figuración. La escultura de Alberto Giacometti y la pintura de Willem de Kooning aquí expuestas suponen un *impasse* con sus imágenes de figuras humanas en la crisis de la razón y se yuxtaponen a un gran lienzo de Jorge Guinle, que se interesó por la gestualidad en el contexto neoexpresionista del regreso a la pintura en la década de 1980. ■RM

Informalism—or art informel—lyrical abstraction and tachism (from the French word *tâche*, meaning stain) were terms used in the late 1950s to describe tendencies that offered a counterpoint to geometric abstraction. While the latter preferred to take a rationalist view of art and its connection with the exact sciences, “informal” tendencies showed an interest in the unconscious and the stain, the organic and the gestural. A series of movements and groups explored these ideas on a global scale, from abstract expressionism in the United States to the Gutai collective in Japan. In Brazil, this debate had especially significant repercussions at the São Paulo Biennial. This section of the exhibition includes artists who participated in this discussion in one way or another, from Antonio Bandeira, who worked in Paris in the 1950s, close to the tachists; and Frans Krajcberg, who found a constant source of inspiration in nature; to Manabu Mabe and Tomie Ohtake, whose art incorporated Japanese culture and an interest in calligraphic forms. In this context, Iberê Camargo found a niche for his expressionist matrix halfway between abstraction and figuration. On the other hand, Alberto Giacometti’s sculptures and Willem de Kooning’s paintings displayed here constitute an impasse, with their images of human figures caught in the crisis of reason. These works are juxtaposed with a large canvas by Jorge Guinle, who was drawn to gesturality in the neo-expressionist context of the “return to painting” of the 1980s. ■RM



SIN TÍTULO

1957
Óleo sobre lienzo
81 x 99,5 cm

UNTITLED

1957
Oil on canvas
81 x 99.5 cm

Antonio Bandeira se inició en el campo de la pintura de manera autodidacta. Fue uno de los creadores, junto con Mário Baratta, Raimundo Cela y Aldemir Martins, del Centro Cultural de Belas Artes de Fortaleza que, a partir de 1944, se transformó en la Sociedade Cearense de Belas Artes. Sus primeros años de trabajo dieron lugar a unas pinturas figurativas, de carácter social, en las que retrataba las poblaciones marginales de la ciudad y escenas de la bohemia, como *Paisagem noturna* [Paisaje nocturno] (1944). Recibió una beca para estudiar en París, donde vivió de 1946 a 1950, y donde frecuentó la École nationale supérieure des beaux-arts y la Académie de la Grande Chaumière. En este periodo se relacionó con pintores de la abstracción informalista europea, especialmente con Camille Bryen y con Wols (pseudónimo de Alfred Otto Wolfgang Schulze), con los que habría fundado el grupo Banbryols —nombre formado por la unión de sílabas de los nombres de los tres artistas— aunque existen ciertas dudas sobre la actividad del grupo. De todos modos, sí participó en exposiciones del tachismo, como *Rose des vents* [Rosa de los Vientos]

(1948), organizada por Georges Mathieu en la Galerie de Deux-Iles. Bandeira participó asimismo en las dos primeras ediciones de la Bienal de São Paulo, en 1951, año en el que regresó a Brasil, y en 1953. La segunda edición le valió el premio que le llevó de nuevo a Europa, donde permaneció de 1954 a 1959. A partir de la década de 1950 dedicó la mayor parte de su producción a la pintura, el dibujo y el grabado abstractos, siendo uno de los pioneros del movimiento en Brasil. La obra *Sin título* (1957), de gran exuberancia cromática, está compuesta por el goteo y las salpicaduras de la tinta, incorporando las manchas, rayas y formas de colores sin someterlas a un dibujo previo. Con este procedimiento el artista rechazaba la formalización para dar prioridad a la improvisación y el gesto espontáneo, en lo que se percibe la proximidad con el expresionismo abstracto, la valoración del inconsciente típica del surrealismo, y la defensa del carácter irracional del arte propagado por los dadaístas. En 1965 regresó a París, donde realizó obras más experimentales con materiales como cuentas de abalorios, cinta adhesiva y pintura para automóviles. ■■■

Antonio Bandeira started out as a self-taught painter. Together with Mário Baratta, Raimundo Cela and Aldemir Martins, he created the Fine Arts Cultural Centre in Fortaleza, which became the Fine Arts Cearense Society in 1944. During his early years, he produced figurative, socially engaged paintings—such as *Paisagem noturna* [Nocturnal Landscape] (1944)—in which he portrayed marginalised urban populations and scenes of bohemian life. A scholarship allowed him to travel to Paris, where he lived from 1946 to 1950, frequenting the National School of Fine Arts and the Grande Chaumière Academy. In Paris, he participated in tachist exhibitions, such as *Rose des vents* [Compass Rose] (1948), organised by Georges Mathieu at the Deux-Iles Gallery, and became acquainted with informalist painters like Camille Bryen and Wols (the pseudonym of Alfred Otto Wolfgang Schulze), with whom he ostensibly founded the Banbryols Group—a name formed by combining the first syllables in the three artists' names—although there is some doubt as to whether or not the group actually existed. Bandeira participated in the first two editions of the São Paulo Biennial, in 1951

—the year he returned to Brazil—and 1953. At the second biennial he was awarded a prize that allowed him to return to Europe, where he remained from 1954 to 1959. From the 1950s on, most of his career was devoted to abstract painting, drawing and printmaking, becoming one of the pioneers of abstraction in Brazil. *Untitled* (1957), an exuberantly colourful painting made by dripping and splattering ink, incorporates coloured blotches, stripes and shapes without the benefit of a preliminary drawing. With this pro-

cedure, Bandeira rejected formalisation in favour of improvisation and spontaneous gesture, revealing an affinity with abstract expressionism—though he also valued the unconscious, a cornerstone of surrealism, and defended the irrationality of the art practised by the dadaists. In 1965 he returned once again to Paris, where he produced more experimental works with materials such as beads, adhesive tape and automotive paint. ■■■

ANTONIO BANDEIRA

Nacido en 1922 en Fortaleza (Brasil),
murió en 1967 en París (Francia)

Born in 1922 in Fortaleza (Brazil),
he died in 1967 in Paris (France)

berê Camargo estudió pintura en la Escola de Artes e Ofícios de Santa María, en el estado de Río Grande del Sur. Cursó asimismo arquitectura técnica en el Instituto de Belas Artes de Porto Alegre. Tuvo como orientador a Alberto da Veiga Guignard y fundó junto con otros artistas, en 1943, el Grupo Guignard en Río de Janeiro. Recibió el premio Viaje al Extranjero en 1947 y al año siguiente se marchó a Europa, donde estudió con Giorgio de Chirico en Roma y con André Lhote en París. A su regreso a Brasil, en 1950, empezó a dar clases particulares de pintura en su taller y en 1951, además de formar parte del jurado del Salão Nacional de Belas Artes, participó en la 1^a Bienal de São Paulo. En 1953 creó el curso de grabado del Instituto Municipal de Belas Artes de Río de Janeiro, llamado actualmente Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Camargo realizó pinturas, dibujos y grabados entre la figuración y la abstracción. En sus primeras obras representaba los paisajes gauchos y las calles de Río de Janeiro. Su pintura abstracta surge a partir de una serie de naturalezas muertas hechas con carretes de hilo, una de las más notables de su trabajo. En *Mesa com cinco carreteis* [Mesa con cinco carretes] (1959) los elementos se disponen en equilibrio unos sobre otros; en otros cuadros aparecen sueltos o en movimiento, desfigurados hasta trascender la abstracción. Camargo alcanzó un periodo de disolución de la forma en que prevalecían la mancha y el gesto. A partir de la década de 1970, se volvió a acercar gradualmente a una figuración caracterizada por gestos vigorosos marcados con raspados y grandes cúmulos de tinta, como si emergiesen de la superficie encrespada del lienzo. La figura humana volvió a aparecer también en el periodo final de la trayectoria del artista, en el que destacan las series *Os ciclistas* [Los ciclistas] y *As idiotas* [Las idiotas]. ■■■

berê Camargo studied painting at the Santa María School of Arts and Crafts in the state of Rio Grande do Sul. He also studied architectural techniques at the Porto Alegre Institute of Fine Arts. Influenced by the teachings of Alberto da Veiga Guignard, in 1943 he founded the Guignard Group along with other artists in Rio de Janeiro. In 1948 he travelled to Europe,

where he studied with Giorgio de Chirico in Rome and with André Lhote in Paris. Upon his return to Brazil in 1950, he started teaching private painting classes in his studio. In 1951 he was part of the jury at the National Salon of Fine Arts and he showed work in the first edition of the São Paulo Biennial. In 1953 he launched the engraving course at the Rio de Janeiro Municipal Institute of Fine Arts, now known as the Parque Lage School of Visual Arts. Camargo combined figuration and abstraction in paintings, draw-

IBERÊ CAMARGO

Nacido en 1914 en Restinga Seca (Brasil), murió en 1994 en Porto Alegre (Brasil)

Born in 1914 in Restinga Seca (Brazil), he died in 1994 in Porto Alegre (Brazil)

ings and engravings. In his early works, he depicted both gaucho landscapes and the streets of Rio de Janeiro. His abstract paintings stemmed from one of the most important series in his oeuvre, composed of still lifes made with reels of sewing thread. In *Mesa com cinco carreteis* [Table with Five Reels] (1959), the elements are balanced one on top of the other, while in other pictures they appear separately or in motion, distorted to the point of abstraction. In a later period, Camargo practically did away with form, ceding precedence to gesture and splotches of colour. In the 1970s he gradually returned to a figuration characterised by vigorous gestures marked with scratches and blobs of paint that seem to spill from the surface of the canvas. The human figure reappeared at the end of this career, most notably in the *Os ciclistas* [Cyclists] and *As idiotas* [Idiots] series. ■■■

**MESA COM CINCO CARRETÉIS**

[Mesa con cinco carretes], 1959

Óleo sobre lienzo

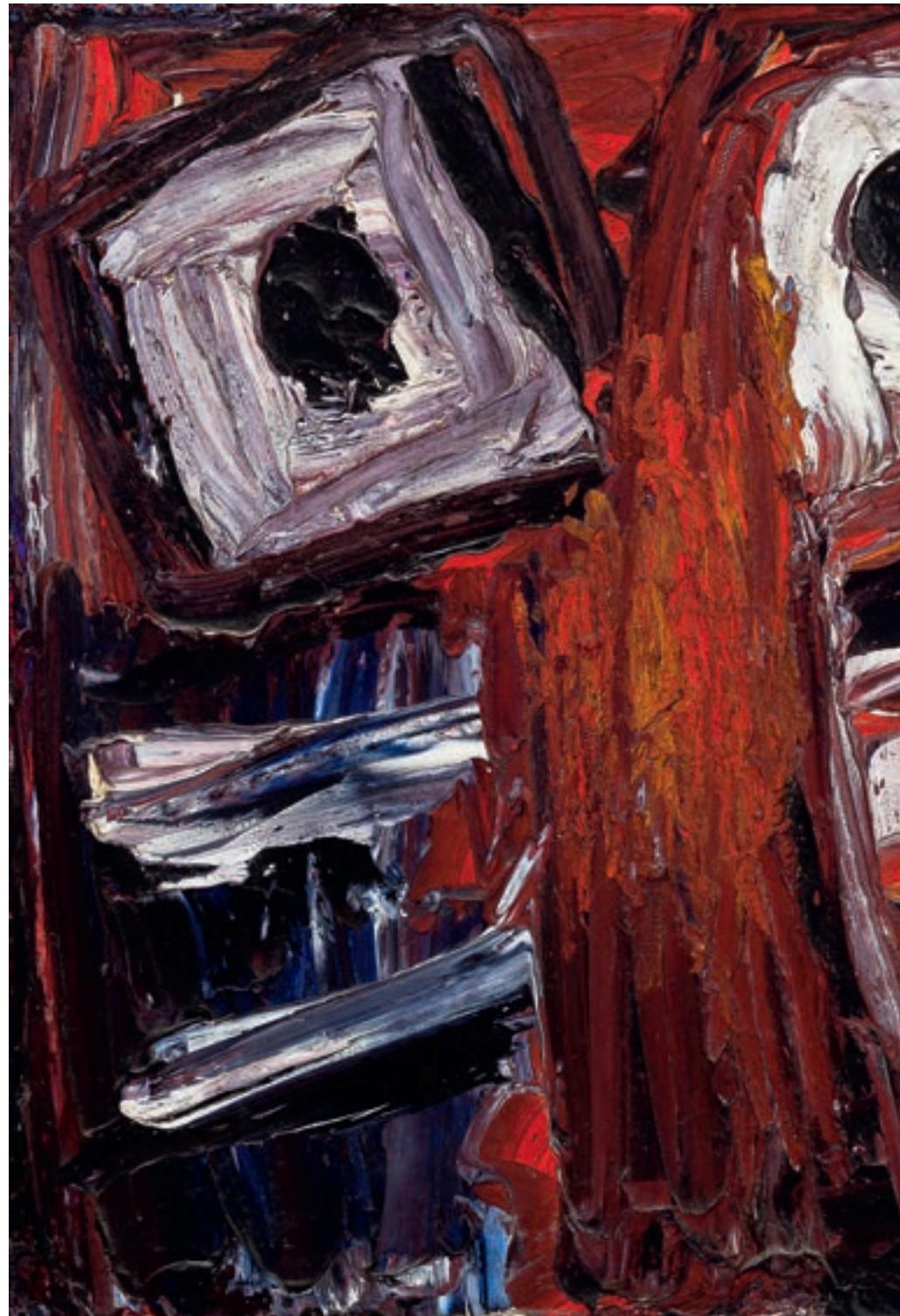
100,2 x 62 cm

MESA COM CINCO CARRETÉIS

[Table with Five Reels], 1959

Oil on canvas

100,2 x 62 cm



FORMAS 4

1976

Óleo sobre lienzo

55 x 95 cm

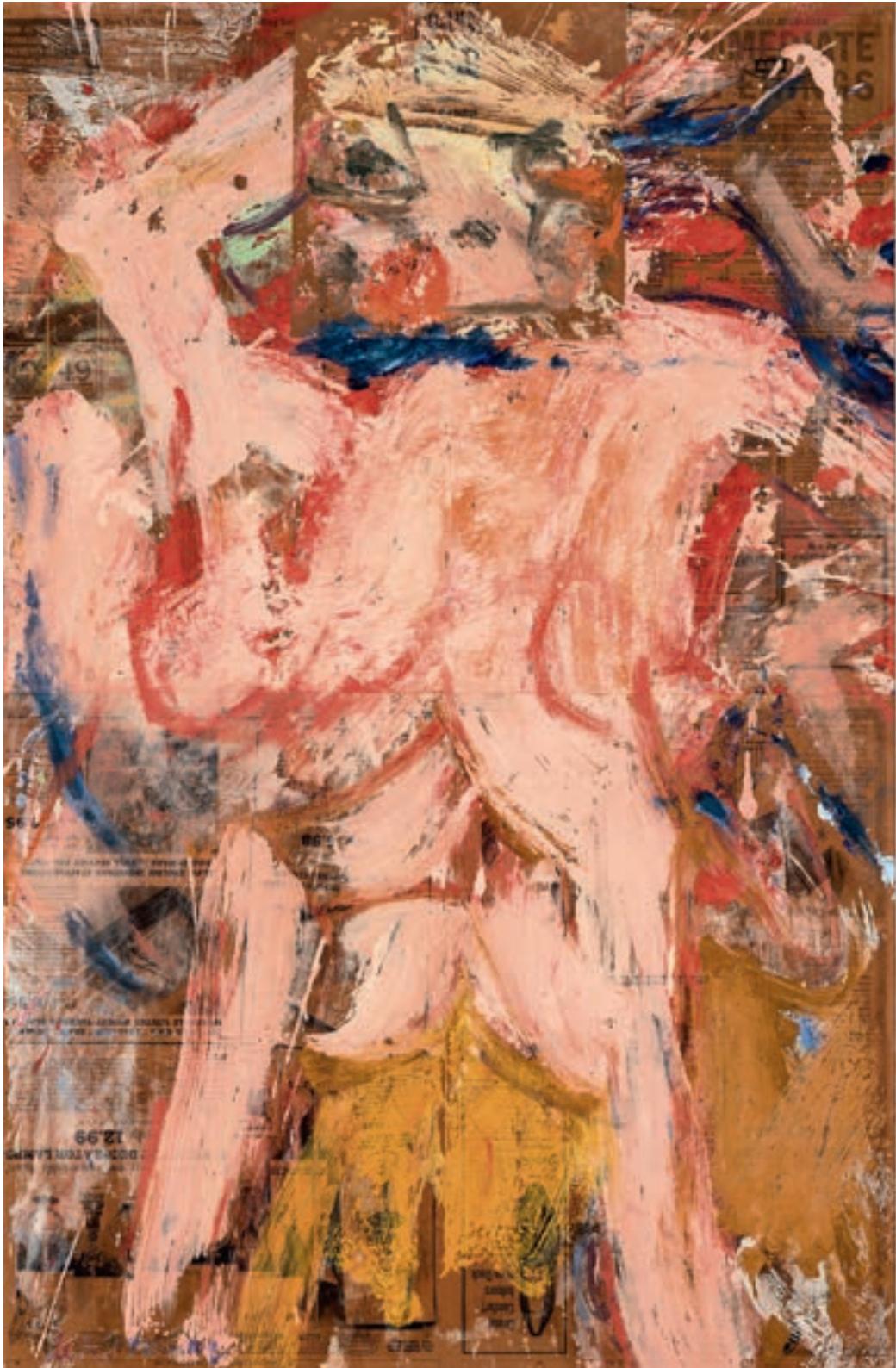
FORMAS 4

[Forms 4], 1976

Oil on canvas

55 x 95 cm



**IMMEDIATE OFFERINGS**

[Ofrendas inmediatas], ca. 1964

Óleo y periódico sobre *tablex*

116,7 x 75,7 cm

IMMEDIATE OFFERINGS

c. 1964

Oil and newspaper on fibreboard

116,7 x 75,7 cm

Willem de Kooning inició su carrera a los doce años de edad como aprendiz en una firma de decoradores de Róterdam. Más tarde asistió a clases en la Academie van Beeldende Kunsten de la ciudad. En la década de 1920 se sintió atraído por el lenguaje *art nouveau* y por la pintura francesa del siglo XIX. En 1926 se trasladó a Estados Unidos y al año siguiente se hizo amigo del pintor armenio Arshile Gorky, con quien desarrolló un lenguaje moderno ecléctico. Se relacionó con los artistas Stuart Davis y John Graham, y con el crítico Harold Rosenberg. A partir de las formas de Pablo Picasso y Dominique Ingres construyó una representación del aislamiento y de la fragmentación de los individuos durante la crisis de 1929. En 1934 De Kooning ingresó en un programa público de financiación al arte y, por primera vez, pudo vivir de su pintura. Después de 1942, influido por Jean Arp y por Joan Miró, empleó el automatismo psíquico como método según el cual se generaba la desintegración de las figuras y la limitación del color, lo que le llevó a la abstracción. En 1947 pintó sus primeras obras no objetivas, con esmalte sintético. Realizadas con mucha tinta y una gestualidad expresiva, en estas pinturas radicaliza la cuestión cubista sobre la indistinción entre la figura y el fondo en una superficie en la que las formas se interrelacionan. Los lienzos están hechos en el periodo de afirmación de la abstracción norteamericana. En 1953, De Kooning mostró su serie *Women* [Mujeres] por primera vez. Por medio de un gesto energético y con virtuosismo, creó figuras deformadas y monstruosas en un regreso controvertido a la pintura figurativa. Hubo quien consideró conservador este gesto, y otros rechazaron lo grotesco de las figuras, pero el pintor se afirmó en el carácter indomable de su trabajo. En *Immediate Offerings* [Ofrendas inmediatas] (ca. 1964), retomó el desnudo femenino de una manera más carnal y fragmentada que en trabajos anteriores. El tema revela la influencia de la pintura flamenca en la obra del artista y justifica una de sus máximas: «La carne es la razón por la que se inventó la pintura al óleo». ■

Willem de Kooning embarked on his artistic career at the age of twelve, when he became an apprentice at a Rotterdam firm of decorators. Later on, he studied at the city's Academy of Fine Arts and in the 1920s he was attracted to the *art nouveau* language and nineteenth-century French painting. He moved to the United States in 1926 and the following year he befriended the Armenian painter Arshile Gorky, with whom he developed an eclectic modern language. During that period he also became acquainted with artists like Stuart Davis and John Graham, as well as with the art critic Harold Rosenberg. Inspired by the forms of Pablo Picasso and Dominique Ingres, De Kooning depicted the alienation and fragmentation of individuals during the Great Depression. In 1934, he entered a public art funding programme which allowed him to live off his paintings for the first time. Influenced by Jean Arp and Joan Miró, in 1942 he started working with psychic automatism as a means to disintegrate his figures and limit his palette, soon reaching abstraction. He painted his first non-objective works using synthetic enamel in 1947, at a time when American abstract art was

gaining ground. During this period, he worked with vast quantities of ink and ample expressive gestures, giving shape to interconnected forms that radicalised the cubist issue regarding the lack of distinction between figure and ground. In 1953 he showed his *Women* series for the first time. Using energetic gestures and enormous skill, he created deformed, monster-like figures in a controversial return to figurative painting—for some, this was a conservative gesture, while others criticised the grotesque nature of

the figures. However, De Kooning defended this creative shift by asserting the indomitable nature of his work. In *Immediate Offerings* (c. 1964), he returned to the female nude, although in a more carnal and fragmented manner than in earlier works. This theme reveals the influence of Flemish painting on De Kooning's work and justifies one of his maxims: "Flesh is the reason oil paint was invented." ■

WILLEM DE KOONING

Nacido en 1904 en Róterdam (Países Bajos), murió en 1997 en Long Island (Nueva York, Estados Unidos)

Born in 1904 in Rotterdam (Netherlands), he died in 1997 in Long Island (New York, United States)

Primogénito del pintor postimpresionista Giovanni Giacometti, Alberto Giacometti comenzó en el mundo del arte muy joven, bajo la influencia del arte moderno del paso del siglo XIX al XX. Con catorce años realizó sus primeras pinturas y esculturas. En 1919 inició sus estudios en la École des Arts et Métiers de Ginebra. Durante sus años de formación se vio influenciado por el trabajo de estilo cézanniano de su padre y del artista suizo Cuno Aimet. En 1922 se trasladó a Francia, donde estudió escultura con Antoine Bourdelle y donde encontró un ambiente más libre y menos provinciano que el suizo. En París entró en contacto con artistas e intelectuales como Ossip Zadkine, Jacques Lipchitz, André Masson, Carl Einstein y Georges Bataille, entre otros. Aprendió de la obra de Constantin Brancusi y de la escultura africana, y simplificó forma y procedimientos, como se puede apreciar en obras como *Femme-cuillère* [Mujer cuchara] (1927). Hacia 1931 se unió al grupo surrealista de André Breton —al que se mantuvo ligado hasta su expulsión en 1935— y comenzó a investigar sobre el inconsciente. Durante algunos años fue el escultor emblemático del movimiento con obras de violenta sugerencia erótica. En la década de 1940 su trabajo cambió de dirección: tras la Segunda Guerra Mundial, se acercó a escritores como Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir y Jean Genet, y sus intereses artísticos se volvieron hacia la representación de la figura humana. Giacometti capturaba sus figuras a partir de la observación directa en un proceso lento y poco convencional. Cuando pintaba y dibujaba a sus modelos, superponía trazos de manera obsesiva, como si sus motivos se resistiesen a la representación. Cuando modelaba los personajes, como en el *Buste d'homme* [Busto de hombre] (ca. 1950), lo hacía con volúmenes delgados, enflaquecidos por el esfuerzo del hacer, deshacer y rehacer la escultura. Lo que queda es un registro delicado, pero emocionalmente intenso, de esos hombres y mujeres. ■■■

The eldest son of the post-impressionist painter Giovanni Giacometti, Alberto Giacometti entered the art world at a very early age. Influenced by the modern art of the turn of the nineteenth century, he produced his first paintings and sculptures at the age of fourteen. In 1919 he enrolled at Geneva's School of Arts and Crafts. During his formative years, he was influenced by the Cézannian style of his father's work and of the Swiss artist Cuno Aimet. In 1922 he moved to France, where he studied sculpture with Antoine Bourdelle and found a more liberated, less provincial atmosphere than that of his native Switzerland. In Paris he came into contact with artists and intellectuals like Ossip Zadkine, Jacques Lipchitz, André Masson, Carl Einstein and Georges Bataille, among others. Influenced by the work of Constantin Brancusi and by African sculpture, he simplified both forms and procedures in his work, as is the case in *Femme-cuillère* [Spoon Woman] (1927). Around 1931 he joined André Breton's surrealist group—from which he was expelled in 1935—and started exploring the subconscious. For a few years he was

the movement's iconic sculptor, producing works that exuded a violent eroticism. However, in the 1940s he changed direction and, influenced by writers like Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir and Jean Genet, after the Second World War he switched his artistic interests to the representation of the human figure. Giacometti captured his figures through the direct observation of models, employing a slow and unconventional process. When painting or drawing his models, he would build up the strokes com-

ALBERTO GIACOMETTI

Nacido en 1901 en Borgonovo (Suiza), murió en 1966 en Coira (Suiza)

Born in 1901 in Borgonovo (Switzerland), he died in 1966 in Chur (Switzerland)

pulsively, as if his motifs resisted representation, and when he modelled his sculptures, as in *Buste d'homme* [Bust of a Man] (c. 1950), he made them very slender, thinned down by the effort of making, unmaking and remaking the figure, until what remained was a delicate but emotionally charged register of those men and women. ■■■

**BUSTE D'HOMME**

[Busto de hombre], ca. 1950

Bronce patinado

56 x 14 x 16 cm

BUSTE D'HOMME

[Bust of a Man], c. 1950

Bronze with patina

56 x 14 x 16 cm

Hijo de Jorge Eduardo Guinle, millonario brasileño, y de la socialite Dolores Sherwood Bosshard, Jorge Guinle solo vivió en Nueva York durante sus primeros meses de vida. Se trasladó con su familia a Río de Janeiro, donde permaneció hasta los ocho años. Tras el divorcio de sus padres, se marchó a París con su madre, y recibió la mayor parte de su formación en el extranjero. Durante la primera mitad de la década de 1960 vivió entre París y Nueva York, donde estudió pintura y frecuentó museos y galerías de arte. Entre 1965 y 1974 vivió en Río de Janeiro, aunque pasó largas temporadas en Londres y París, donde estudió modelo vivo en la Académie de la Grande Chaumière. En 1984 participó en la exposición *Como Vai Você, Geração 80?* [¿Qué tal estás, Generación 80?], en la Escola de Artes Visuais del Parque Lage, en Río de Janeiro. Su obra y su figura adquirieron cierta notoriedad y Guinle publicó el texto «Papai era surfista profissional, mamãe fazia mapa astral legal: Geração 80 ou como matei uma aula de arte num shopping center» [Papá era surfista profesional, mamá hacía cartas astrales estupendas: Generación 80 o cómo maté una clase de arte en un centro comercial], una de las principales referencias del regreso a la pintura de la década de 1980 en Brasil. Aunque realizó sus primeros óleos y dibujos a mediados de la década de 1960, su trabajo se concentró en la década de 1980, cuando tuvo mayor repercusión. Su obra se adhirió a una estética neoexpresionista que llama la atención por su intensidad, y por aproximar imagen y concepto a partir de la superposición de estilos y referencias. Su obra se relaciona con la de Henri Matisse, artista con el que tuvo su primera epifanía artística a los nueve años, cuando vio la obra *Liseuse sur fond noir* [Mujer leyendo sobre fondo negro] (1939), y al mismo tiempo con la de Willem de Kooning, que constituye una referencia directa. En *O selvagem da festa* [El salvaje de la fiesta] (1985), los colores empleados priman sobre la figura y no están delimitados ni por líneas ni por cualquier tipo de contorno. Su título es llamativo y no remite a una idea fija sino a la multiplicidad de significados posibles de un cuadro abstracto. **MM**

JORGE GUINLE

Nació en 1947 en Nueva York (Nueva York, Estados Unidos), donde murió en 1987

Born in 1947 in New York City (New York, United States), where he died in 1987

Son of Brazilian billionaire Jorge Eduardo Guinle and socialite Dolores Sherwood Bosshard, Jorge Guinle only spent the first few months of his life in New York, as he soon moved to Rio de Janeiro with his family, where he lived until he was eight. After his parent's divorce, he moved to Paris with his mother. In the early 1960s, he divided his time between

Paris and New York, where he studied painting and frequented art galleries and museums. From 1965 to 1974 he moved back to Rio de Janeiro, although he spent long periods of time in London and Paris, where he studied life drawing at the Grande Chaumière Academy. In 1984 he participated in the exhibition *Como Vai Você, Geração 80?* [How Are You, Generation 80?], held at the Parque Lage School of Visual Arts in Rio de Janeiro. Guinle's work and name soon became fairly well-known, and he wrote what

was destined to become a seminal text of the Brazilian return to painting in the 1980s: “Papai era surfista profissional, mamãe fazia mapa astral legal: Geração 80 ou como matei uma aula de arte num shopping center” [Dad Was a Professional Surfer, Mum Made Cool Horoscopes: Generation 80, or How I Killed an Art Class at a Shopping Centre]. Although Guinle made his first oil paintings and drawings in the mid-1960s, the majority of his work dates from the 1980s, when his fame was at its peak. His work embraces a neo-expressionist aesthetic that is surprising in both its intensity and its ability to bring image and concept together with overlapping styles and references. One can relate his art to that of Henri Matisse—who provided Guinle with his first artistic epiphany when, at the age of nine, he saw *Liseuse sur fond noir* [Woman Reading, Black Background] (1939)—and to the work of Willem de Kooning, a first-hand reference for Guinle. In *O selvagem da festa* [The Wild One at the Party] (1985), the colours take precedence over the figure and are not constrained by lines or any kind of contour. The striking title alludes to the many different possible readings of this abstract painting. **MM**

O SELVAGEM DA FESTA

[El salvaje de la fiesta], 1985

Óleo sobre lienzo

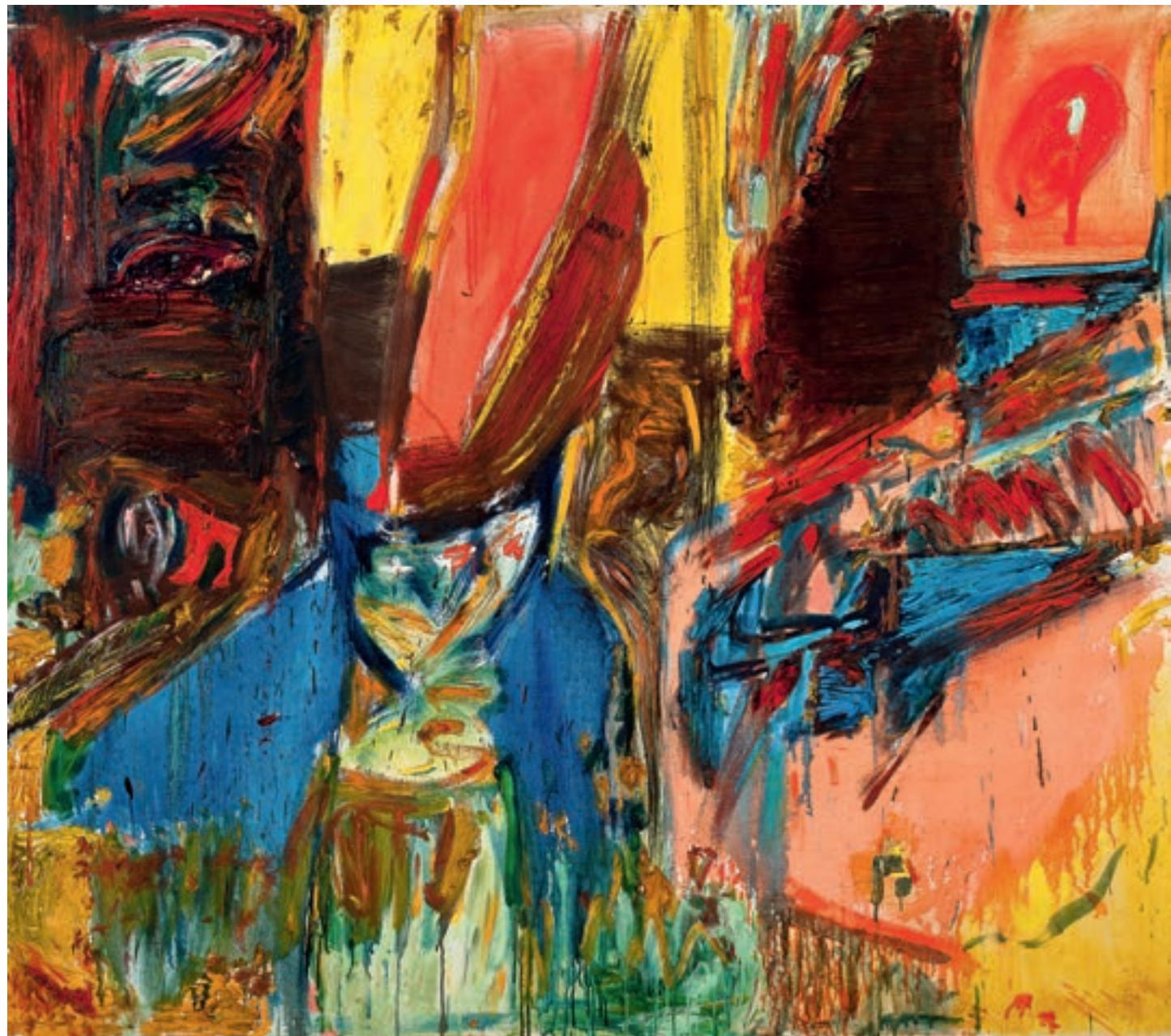
160 x 180,5 cm

O SELVAGEM DA FESTA

[The Wild One at the Party], 1985

Oil on canvas

160 x 180,5 cm





SIN TÍTULO

ca. 1975

Madera lavada del manglar
de Nova Viçosa Bahia

228 x 60 x 45 cm

UNTITLED

c. 1975

Washed wood from the
mangrove of Nova Viçosa Bahia

228 x 60 x 45 cm

Frans Krajcberg estudió Ingeniería y Artes en la Universidad de Leningrado, en la Unión Soviética. De origen judío, su familia fue asesinada durante la Segunda Guerra Mundial.

Tras el fin de la guerra, emigró a Alemania donde ingresó en la Staatliche Akademie der Bildenden Künste de Stuttgart. En sus clases con el pintor y diseñador Willi Baumeister conoció las ideas que condujeron a la creación de la Bauhaus y de los grandes movimientos del arte moderno. Participó en la 1^a Bienal de São Paulo en 1951, con dos pinturas, y en otras más recientes, incluida la 32^a, en 2016. Alternó su residencia entre Francia, España y Brasil hasta mediados de la década de 1960, cuando adquirió la nacionalidad brasileña y se estableció definitivamente en aquel país. Krajcberg destacó en la escena artística internacional por su trabajo escultórico aunque también se ha dedicado a la pintura, el grabado, la fotografía, el vídeo y la edición. Construyó su poética a partir del estudio y utilización de los elementos de la naturaleza. En la década de 1960 realizó marcas sobre la rugosidad de la tierra aprovechando la textura de las rocas, escenas que reproducía de inmediato con *gouache* o acuarela. Más adelante comenzó a usar elementos naturales, como leños y troncos de árboles, que fijaba directamente a un soporte creando volúmenes y figuras abstractas. A lo largo de su trayectoria, Krajcberg usó los árboles como material primordial de su trabajo en piezas híbridas entre el relieve y la escultura. Aprovechaba los restos de raíces y troncos carbonizados por incendios y los residuos de deforestaciones, sobre los que realizaba intervenciones. En la década de 1980 inició la serie *Africana*, elaborada con raíces, bejucos y tallos de palmeras asociados a pigmentos minerales. Krajcberg continuó siendo un activista ecológico, vivía en un área de bosque atlántico al sur de Bahía y viajaba constantemente al Amazonas y a Mato Grosso para fotografiar deforestaciones y quemadas. ■■■

Frans Krajcberg studied engineering and art at the University of Leningrad in the Soviet Union. Of Jewish origin, his family was killed in the Holocaust. At the end of the Second World War, he immigrated to Germany, where he enrolled at Stuttgart's Academy of Fine Arts. His classes with the painter and designer Willi Baumeister introduced him to the ideas that led to the creation of the Bauhaus. In 1951 he presented two paintings at the 1st São Paulo Biennial, where he also showed work in later editions, including the 32nd edition, in 2016. Krajcberg alternated his residence between France, Spain and Brazil until the mid-1960s, when he acquired Brazilian citizenship and settled permanently in that country. Although his artistic output includes painting, engraving, photography, video and book publishing, Krajcberg gained fame on the international art scene through his sculptures, forging a personal style based on the study and use of elements borrowed from nature. In the 1960s he started marking coarse earthy surfaces with rocks and reproducing these scenes with gouache or watercolour. Later on, he worked with natural elements like logs and tree trunks, which he anchored to a support in order to create abstract volumes and figures. Krajcberg used trees throughout his career, creating hybrid pieces that straddled relief and sculpture. For example, he used the remains of charred roots and trees and the debris from the destruction of forests to create installations. In the 1980s he embarked on his *Africana* [African] series, composed of roots, lianas and palm stems mixed with mineral pigments. Krajcberg was an active environmentalist. He lived in an area of Atlantic forest south of Salvador de Bahia and travelled repeatedly to the Amazon rainforest and the state of Mato Grosso to photograph the destruction and burning of forests. ■■■

FRANS KRAJCEBERG

Nacido en 1921 en Kozienice (Polonia), murió en 2017 en Río de Janeiro (Brasil)

Born in 1921 in Kozienice (Poland), he died in 2017 in Rio de Janeiro (Brazil)

Manabu Mabe emigró con su familia de Japón a Brasil en 1934 para trabajar en los cafetales del interior del estado de São Paulo. Comenzó a investigar sobre pintura en los libros de arte y en las revistas. En la década de 1940 dio clases con Teisuke Kumassaka y Yoshiya Takaoka. En el mismo periodo realizó sus primeros cuadros al óleo y formó parte del Grupo Seibi, que desde la década de 1930 integraba a los artistas de origen japonés residentes en São Paulo. En la década de 1950 empezó su producción significativa, con pinturas influidas por el cubismo y por artistas como Pablo Picasso y Cândido Portinari. Posteriormente, y de forma gradual, comenzó a interesarse por la abstracción. En 1957 se mudó a São Paulo para dedicarse por completo a la pintura. Recibió el premio al Mejor Pintor Nacional en la 5^a Bienal de São Paulo, en 1959, con las obras *Composición móvil* [Composition mobile], *Pedaço de luz* [Trazo de luz] y *Espaço branco* [Espacio blanco]. La obra *Combate* (década de 1950) es característica de este periodo; en ella una forma caligráfica oscura contrasta en el centro de la composición con el fondo luminoso, creando un juego de tensión entre signo y gesto que evoca nociones como la energía, la concentración y la estructura. En la década de 1960, Mabe viajó a Uruguay, Estados Unidos y Europa. En esa etapa sus composiciones buscaban formas explosivas en diálogo con el tachismo y experimentó con colores más claros, dejando de lado los tonos oscuros que predominaban en sus óleos anteriores. En la década de 1980, volvió de forma sutil a una figuración en diálogo con los principios abstractos que rigen la composición. Mabe fue uno de los artistas de mayor proyección en el contexto de la abstracción informal brasileña y su obra estuvo marcada por un tono lírico que contrasta con gestos expresivos, en una mezcla de influencias entre Oriente y Occidente. **JP**

Manabu Mabe emigrated from Japan to Brazil in 1934, when his family moved to the state of São Paulo to work in coffee plantations. He started to take interest in painting through art books and magazines, and in the 1940s took classes with Teisuke Kumassaka and Yoshiya Takaoka. During this period he produced his first oil paintings and joined the Seibi Group, which had been formed in the 1930s as an association of Japanese artists that lived in São Paulo. In the 1950s he embarked on a major body of work influenced by cubism and artists like Pablo Picasso and Cândido Portinari, but with time he became more interested in abstraction. In 1957 he moved to São Paulo to devote himself entirely to painting, and in 1959 he won the Award to the Best National Painter at the 5th São Paulo Biennial with his works *Composição móvel* [Mobile Composition], *Pedaço de luz* [Piece of Light] and *Espaço branco* [White Space]. *Combate* [Combat], also dating from the 1950s, is a typical work of this period: a dark calligraphic form contrasts

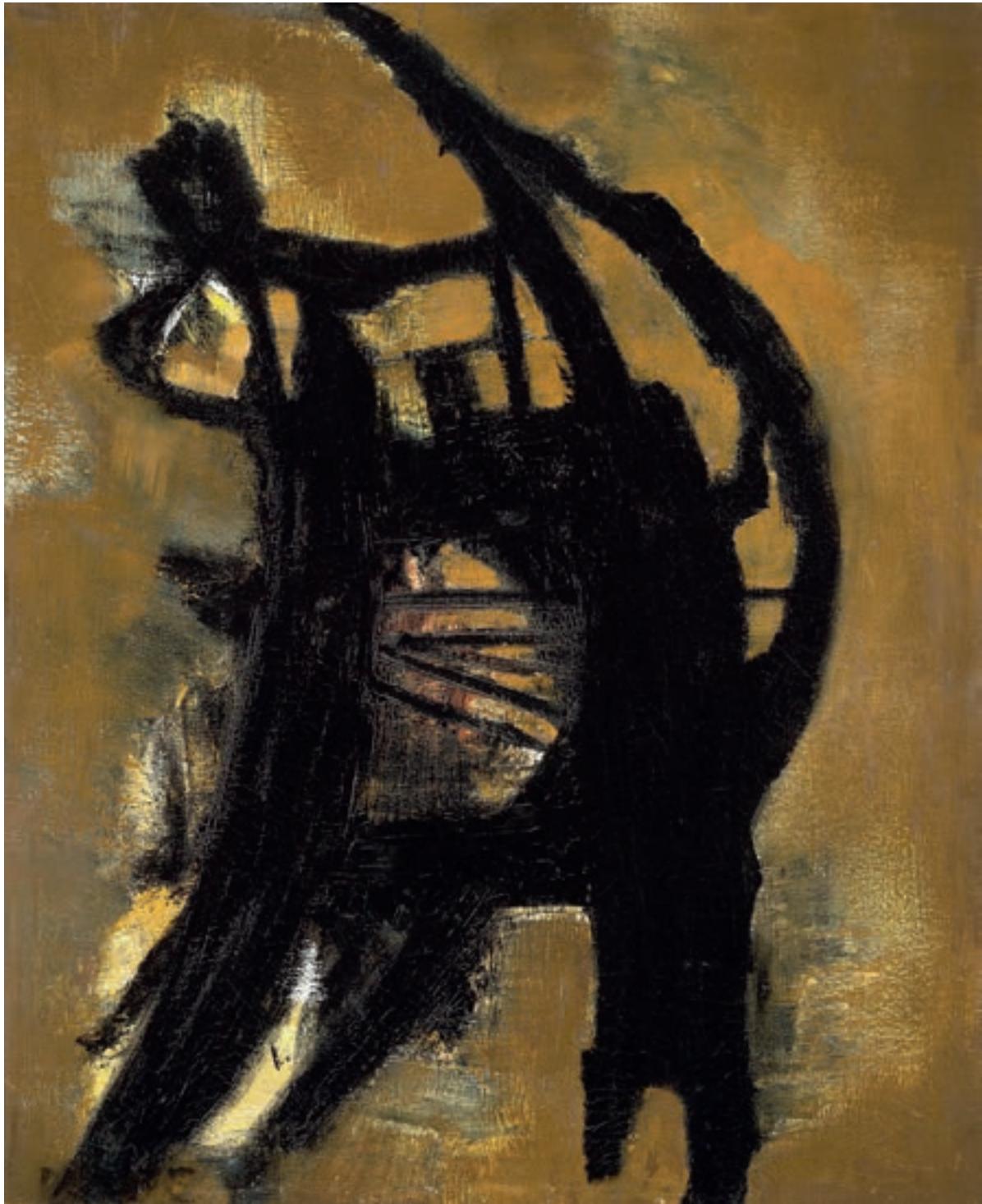
in the centre of the composition with the luminous background, creating a tension between sign and gesture that evokes notions like energy, concentration and structure. In the 1960s Mabe travelled to Uruguay, the United States and Europe, and his compositions acquired explosive forms reminiscent of the tachist movement. He also experimented with lighter colours, casting aside the dark tones that had dominated his earlier oil paintings. By the 1980s he had returned to a subtle figuration in dialogue with the abstract

MANABU MABE

Nacido en 1924 en Kumamoto (Japón), murió en 1997 en São Paulo (Brasil)

Born in 1924 in Kumamoto (Japan), he died in 1997 in São Paulo (Brazil)

principles governing composition. One of the leading artists of the Brazilian informalist scene, Mabe's work is marked by a lyricism that contrasts with his expressive gestures, evidencing the fusion of Eastern and Western influences. **JP**

**COMBATE**

Década de 1950
Óleo sobre lienzo
73 x 60 cm

COMBATE

[Combat], 1950s
Oil on canvas
73 x 60 cm



SIN TÍTULO

1969
Óleo sobre lienzo
135,3 x 75 cm

UNTITLED

1969
Oil on canvas
135.3 x 75 cm

Tomie Ohtake realizó sus primeros estudios en Kioto, su ciudad natal. En 1936 se trasladó a Brasil y, al no poder regresar a Japón debido a la Guerra del Pacífico, fijó su residencia en São Paulo. Obtuvo la nacionalidad brasileña en la década de 1960. En 1952 comenzó a estudiar pintura con el artista Keisuke Sugano. Pocos años después se decantó por la abstracción: se inclinó por los colores sobrios y por la experimentación con texturas y superposición de diversas capas de tinta, todo ello organizado de una manera formal rigurosa aunque sin la precisión ni la utilización de materiales industriales a los que recurrían los artistas concretos contemporáneos. Formó parte del Grupo Seibi, integrado por Tomoo Handa, Manabu Mabe, Tikashi Fukushima, Flávio-Shiró y Tadashi Kaminagai. Paulatinamente fue asumiendo un camino propio y se alejó de colectivos y de una agenda común aunque continuó relacionándose de manera estrecha con varios artistas, entre ellos Mira Schendel y Amelia Toledo. Su obra incluye pintura, grabado y escultura. Investigó constantemente sobre las posibilidades expresivas y materiales de la pintura: las veladuras, las texturas y la vibración de la luz. La obra *Sin título* (1969) está compuesta por capas de tinta superpuestas que generan texturas y una forma de contornos irregulares. En este periodo, los arcos, pórticos, ojivas y pilares a los que remiten sus pinturas aluden, según el crítico Agnaldo Farias, a elementos cruzados entre la arquitectura y las formas orgánicas. Estableciendo un nexo erótico entre la naturaleza y las creaciones humanas, estas formas se pueden leer como senos, falos y vulvas*. Estas referencias se desarrollan en pinturas que constituyen un paso desde la geometría de las sombras al círculo imperfecto y al interés por lo gestual de la cultura nipona. Su obra revela un intenso diálogo entre tradición y contemporaneidad, incluyendo la noción de síntesis procedente de la pintura japonesa. ■■■

Tomie Ohtake began her education in her hometown of Kyoto. In 1936, she moved to Brazil and made São Paulo her home, as the Pacific theatre of the Second World War made it impossible for her to return to Japan. She became a Brazilian citizen in the 1960s. In 1952 she began to study painting with the artist Keisuke Sugano. A few years later she decided to take the road of abstraction, opting for muted colours and experimentation with textures and overlapping layers of ink, all rigorously organised—though without the millimetric precision or the industrial materials typical of contemporary concrete artists. She was a member of the Seibi Group along with Tomoo Handa, Manabu Mabe, Tikashi Fukushima, Flávio-Shiró and Tadashi Kaminagai. Over time Ohtake adopted a more personal style, moving away from collectives and shared agendas, although she remained close to several fellow artists, including Mira Schendel and Amelia Toledo. Ohtake's oeuvre includes paintings, prints and sculptures. She tirelessly investigated the expressive and matter-related possibilities of paint, such as glazes, textures and the vibration of light. *Untitled* (1969) consists of superimposed layers of pigment that create textures and a form of irregular contours. According to the critic Agnaldo Farias, the arches, porticoes, ogees and pillars referenced in her paintings during this period allude to hybrids of architectural and organic forms. These forms can also be interpreted as breasts, phalluses and vulvas, establishing an erotic connection between the forms of nature and

human creations.* These allusions appear in paintings that represent both a transition from the geometry of shadows to the imperfect circle and an interest in the gestural aspect of Japanese culture. Ohtake's work reveals an intense dialogue between tradition and contemporaneity, including the notion of synthesis borrowed from Japanese painting. ■■■



Agnaldo Farias, "Tomie Ohtake – vida e obra em continúo movimento" (disponible en / available at: http://www.institutotomieohtake.org.br/tomie_ohtake/interna/vida-e-obra-em-movimento-continuo [última consulta / accessed: 16-12-2017]).

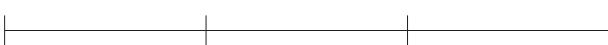
TOMIE OHTAKE

Nacida en 1913 en Kioto (Japón), murió en 2015 en São Paulo (Brasil)

Born in 1913 in Kyoto (Japan), she died in 2015 in São Paulo (Brazil)



CONTRA-SOPORTES



Claudio Bravo
Santiago Cárdenas
Enrico Castellani
Celso Renato
Lucio Fontana
Jannis Kounellis
Anna Maria Maiolino
Piero Manzoni
Cinthia Marcelle
Vik Muniz
Paolo Scheggi



COUNTER-SUPPORTS

La investigación minuciosa sobre el soporte pictórico abrió, en el cambio de la década de 1950 a la de 1960, nuevas posibilidades para los artistas de todo el mundo encaminadas a un giro hacia prácticas conceptuales. En la obra de los artistas que se integran en esta sección, la pintura se entiende como un objeto desprovisto de sus convenciones. La superficie es rasgada, perforada y desmembrada solo para ser reinventada. En los *Concetti spaziali* [Conceptos espaciales] de Lucio Fontana, una de las series más influyentes de la posguerra, el lienzo se rasga para que el espacio real penetre en el monocromo. Sus contemporáneos, Enrico Castellani, Jannis Kounellis, Paolo Scheggi y Piero Manzoni, articulan de nuevo los principios del cuadro y crean tensiones, fisuras y concavidades en el soporte que añaden misterio al objeto. Anna Maria Maiolino, italiana que trabaja en el ámbito brasileño, realizó una serie de obras en la década de 1970 en la que el gesto manual de rasgar el papel crea espacios insondables como si fuesen microuniversos. La obra de Vik Muniz lleva esa ausencia de materia hasta los dominios de la reproducción fotográfica. Opuestas a la literalidad del objeto, están las obras de dos artistas vinculados al hiperrealismo latinoamericano, Claudio Bravo y Santiago Cárdenas, que presentan en esta exposición, respectivamente, un paquete rectangular y un marco colgado, otras maneras de desnaturalizar los soportes, representados aquí como ausencias perfectamente visibles. **RM**

In the late 1950s and early 1960s, meticulous investigations of the pictorial support surface revealed new possibilities for artists across the globe, paving the way for a shift towards conceptual practices. In the oeuvre of the artists featured in this section, the painting is understood as an object stripped of its usual conventions. The surface is torn, pierced and dismembered only to be later reinvented. In Lucio Fontana's *Concetti spaziali* [Spatial Concepts], one of the most influential series of the post-war years, the canvas was torn so that real space could penetrate the monochrome. His contemporaries, Enrico Castellani, Jannis Kounellis, Paolo Scheggi and Piero Manzoni, redefined the principles of painting creating tensions, cracks and cavities in the support surface that lent a new air of mystery to the artwork. Anna Maria Maiolino, an Italian working in Brazil, created a series of works in the 1970s in which the manual gesture of tearing paper created fathomless spaces resembling micro-universes. Vik Muniz's work takes that absence of matter to the terrain of photographic reproduction. Finally, Claudio Bravo and Santiago Cárdenas—two artists associated with Latin American hyperrealism whose work is opposed to the literality of the object—are represented in the exhibition by a rectangular package and a hung frame, respectively—different means of distorting support surfaces, presented here as perfectly visible absences. **RM**

Durante sus años de formación en las clases de dibujo de Miguel Venegas en Santiago de Chile, entre 1945 y 1948, Claudio Bravo tuvo como único método de estudio formal la copia de obras clásicas de la historia del arte. En la década de 1950 conoció la obra de Salvador Dalí a través de reproducciones en revistas y realizó sus primeras pinturas influido por el surrealismo. En este periodo escribía poesía y durante una temporada formó parte, como bailarín profesional, de la Compañía de Ballet de Chile. Se trasladó a Concepción, ciudad de la costa del Pacífico, donde conoció al poeta Luis Oyarzún, quien ejercerá una gran influencia en el trabajo artístico e intelectual de Bravo. Permaneció en esta ciudad cuatro años, durante los cuales se dedicó a hacer retratos con una técnica hiperrealista. En estos retratos representaba a sus modelos de una manera menos convencional que la tradicional de este género de la pintura. En 1961 se trasladó a Europa, estableciéndose en Madrid, donde continuó su trabajo como retratista pintando a figuras de la alta sociedad española, intelectuales y políticos. Durante este periodo, se vio influenciado en gran medida por la pintura de Velázquez, especialmente por el uso sutil del color y por la percepción espacial de los volúmenes. A finales de esa década comenzó a experimentar con otras temáticas y realizó naturalezas muertas de gran escala. En esta época inició una serie de obras —a partir de papeles arrugados pintados y paquetes envueltos de diversas maneras, como *Beige Package* [Paquete beige] (1975)— en la que investigaba las posibilidades abstractas de las formas pero creando, aun así, objetos identificables. Esos trampantojos constituyen una suerte de naturalezas muertas con las que analiza el carácter objetual de la pintura, poniendo su lenguaje hiperrealista al servicio de intereses conceptuales. En esta serie se vio influenciado por la obra abstracta de Mark Rothko y de Antoni Tàpies. En la década de 1970 se trasladó a Marruecos, país que tuvo un impacto decisivo en su obra final. **JP**

During his formative years studying drawing under Miguel Venegas in Santiago de Chile—between 1945 and 1948—Claudio Bravo's only method of formal study was to copy classical works from the history of art. In the 1950s he discovered the work of Salvador Dalí through reproductions in magazines and produced his first surrealist paintings. During this period he also wrote poetry and, for a time, was a professional dancer with the Chilean Ballet Company. He later moved to Concepción, a town on the Pacific coast, where he met the poet Luis Oyarzún, who became a major influence on his artistic and intellectual output. Bravo remained in Concepción for four years, during which he started to paint hyperrealist portraits—his main theme at the time—although he represented his models in a less conventional way than traditionally found in this genre of painting. In 1961 he moved to Madrid, where he continued to work

as a portrait artist, painting members of Spain's high society as well as intellectuals and politicians. During this period he was greatly influenced by the painting of Velázquez—especially by his subtle use of colour and his spatial perception of volumes. In the late 1960s, he started experimenting with other themes, such as large-format still lifes. He also embarked on a series of works—based on pieces of creased paper and different types of packaging, as can be seen in *Beige Package* (1975)—in which he investigated the abstract potential of form while nevertheless still creating identifiable objects. Influenced by the abstract work of Mark Rothko and Antoni Tàpies, these *trompe l'oeil* works could be described as a type of still lifes in which Bravo analysed the objectual nature of painting using a hyperrealist language for conceptual purposes. In the 1970s he moved to Morocco, a country which had a decisive impact on his later work. **JP**

CLAUDIO BRAVO

Nacido en 1936 en Valparaíso (Chile),
murió en 2011 en Tarudante (Marruecos)

Born in 1936 in Valparaíso (Chile),
he died in 2011 in Taroudant (Morocco)

**BEIGE PACKAGE**

[Paquete beige], 1975
Óleo sobre lienzo
158,5 x 129,2 cm

BEIGE PACKAGE

1975
Oil on canvas
158.5 x 129.2 cm

EL MARCO COLGADO

1975
Óleo sobre lienzo
111,8 x 107 cm

EL MARCO COLGADO

[The Hanging Frame], 1975
Oil on canvas
111.8 x 107 cm



Santiago Cárdenas estudió en Estados Unidos, en la Rhode Island School of Design, y obtuvo el grado de máster en pintura por la Universidad de Yale, donde estudió con Richard Serra y Chuck Close. A su regreso a Colombia, impartió clases de bellas artes en la Universidad Nacional de Colombia, institución a la que permaneció vinculado durante veinte años. En 1977 recibió la mención de honor en la Bienal de São Paulo y, en 1994, el Premio Especial a la Trajetoria Artística del Salón Nacional de Artistas de Colombia. Las primeras obras que realizó tras regresar de Estados Unidos son próximas al *pop art*. En la década de 1980 se acercó al expresionismo abstracto y, en particular, a la obra de Cy Twombly, pero sin renunciar a la figuración, siendo sus mayores referencias Miguel Ángel y Velázquez. En sus obras, Cárdenas se centra en los objetos y en sus narrativas, que construye desde dentro del cuadro hacia fuera, cuestionando los límites entre realidad e ilusión. Ante sus lienzos pintados al óleo, de carácter hiperrealista, el espectador duda de si realmente está frente a una pintura, pues el artista maneja con sofisticada técnica la perspectiva, el color y la luz. Reproduce objetos de la vida cotidiana tales como horquillas, pantalones y flores, como en *Pizarra y flores* (1997), o un paraguas, en *Paraguas negro* (2014–2015). Todos estos temas aparecen recurrentemente en diferentes cuadros y períodos de su trayectoria. *El marco colgado* (1975) es un trampantojo en el que se representa un objeto que guarda relación con el propio soporte donde está representado, en un complejo juego de luces y sombras que hace que la inscripción del objeto en el espacio pictórico sea al mismo tiempo ilusoria y simbólica. A Cárdenas le interesa una representación de objetos casi fotográfica ya que, para el artista, incluso los más simples pueden ser sintomáticos y representativos de la sociedad en la que se integran. ■■■

Santiago Cárdenas studied at the Rhode Island School of Design and obtained a master's degree in painting from Yale University, where he studied with Richard Serra and Chuck Close. Upon his return to his home country, he taught fine art for twenty years at the National University of Colombia. In 1977 he received an honorary mention at the São Paulo Biennial and in 1994 he won the Special Award for Lifetime Achievement at the Salon of Colombian Artists. The first works he produced after returning to Colombia had much in common with pop art. However, in the 1980s he adopted a style more akin to abstract expressionism, and to the work of Cy Twombly in particular, but without renouncing figuration—Michelangelo and Velázquez were always his main points of reference in this respect. In his works, Cárdenas focuses on objects and their narratives, which he constructs outwards from inside the picture, questioning the boundaries between reality and illusion. Given his sophisticated handling of perspective, colour and light, when contemplating his hyperrealist oils on canvas, spectators often

wonder whether they are really looking at a painting. In *Pizarra y flores* [Blackboard and Flowers] (1997) and *Paraguas negro* [Black Umbrella] (2014–2015), he reproduces ordinary objects like hairpins, trousers, flowers and umbrellas—all of them recurring motifs in different pictures and periods of his career. *El marco colgado* [The Hanging Frame] (1975) is a *trompe l'oeil* work in which the object featured is closely related to the actual support on which it is depicted, in a complex interplay of light and shade

that makes the object's inscription in the pictorial space both illusory and symbolic. Cárdenas is interested in depicting objects in a quasi-photographic manner, since he believes that even the simplest elements can be symptomatic and representative of the society to which they belong. ■■■

SANTIAGO CÁRDENAS

Nació en 1937 en Bogotá (Colombia),
donde vive

Born in 1937 in Bogotá (Colombia),
where he lives

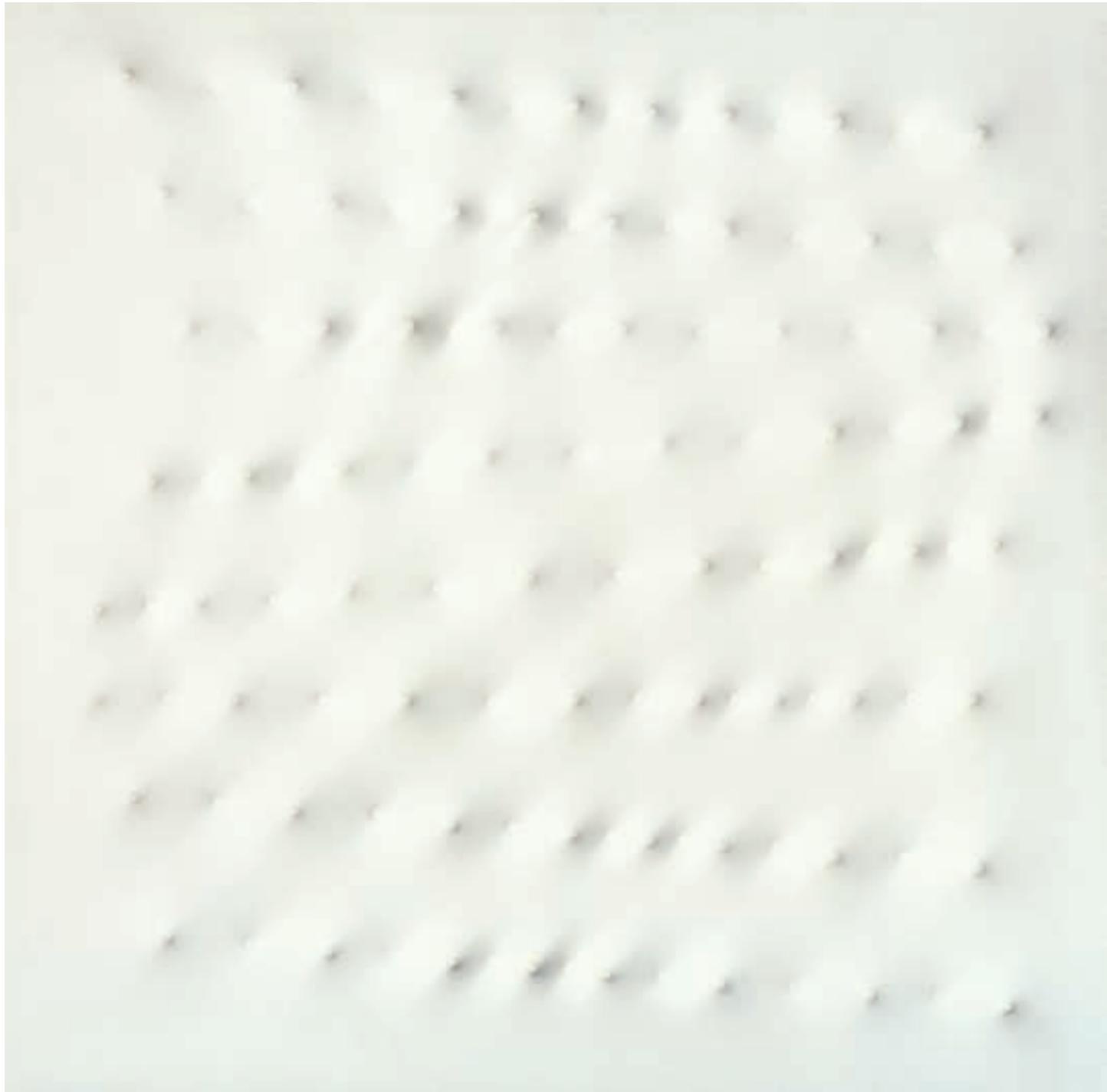
Enrico Castellani comenzó a estudiar escultura y pintura en 1952, en la Académie royale des beaux-arts de Bruselas, y en 1956 se graduó en Arquitectura por la École nationale supérieure des arts visuels de La Cambre en la misma ciudad. Tras finalizar sus estudios regresó a Italia, donde trabajó con artistas como Lucio Fontana, con quien estableció un intenso diálogo. A finales de la década de 1950, entusiasmado con el potencial que el arte le proporcionaba para liberarse de restricciones narrativas, aplicó procedimientos del ámbito de la escultura a la pintura, explorando las posibilidades expresivas tridimensionales del soporte. Con sutiles variaciones en las superficies monocromáticas sus obras producen efectos desorientadores. Castellani se sirve de juegos de sombras y superficies angulosas para enfatizar, y recordar al espectador, que una pintura es, de hecho, un objeto físico. Su obra *Superficie bianca* [Superficie blanca] (1995) pertenece a la serie del mismo nombre, iniciada en la década de 1960, que el artista sigue todavía desarrollando. Está elaborada a base de incisiones rítmicas y relieves que crean efectos de luz y sombra. Estas obras dan cuenta del papel esencial que la luz desempeña en la composición, lo que sitúa al artista próximo a conceptos del *op art* y del arte cinético. Al mismo tiempo, la obra de Castellani puede relacionarse con el minimalismo, por su interés en redefinir el estatuto físico del objeto de arte. Estableció una importante colaboración con el artista Piero Manzoni, con el que fundó la revista *Azimuth* y la galería del mismo nombre, en la que se presentaron obras de artistas como Robert Rauschenberg, Heinz Mack, Jean Tinguely e Yves Klein. Tanto la revista como la galería constituyeron órganos de difusión del grupo vanguardista Zero —una red internacional de artistas comprometidos con la redefinición del arte a partir de su vínculo con la luz, el espacio, el tiempo y el movimiento—, del que formó parte a partir de comienzos de la década de 1960. **JP**

ENRICO CASTELLANI

Nacido en 1930 en Castelmassa (Italia),
vive en Celano (Italia)

Born in 1930 in Castelmassa (Italy),
he lives in Celano (Italy)

Enrico Castellani began studying sculpture and painting in 1952 at the Royal Academy of Fine Arts in Brussels, and in 1956 he received a degree in architecture from the La Cambre School in that same city. After completing his studies, he returned to Italy and worked with artists like Lucio Fontana, with whom he established an intense artistic dialogue. Enthusiastic about the potential of art when freed from narrative constraints, in the late 1950s he applied sculptural procedures to painting, exploring the medium's three-dimensional expressive possibilities. His works are characterised by subtle variations in monochromatic surfaces that create disorientating effects, as Castellani uses the interplay of shadows and angular surfaces to emphasise and remind viewers that a painting is, in fact, a physical object. *Superficie bianca* [White Surface] (1995) belongs to an eponymous series begun in the 1960s which the artist is still working on today. In it, rhythmic incisions and reliefs create effects of light and shadow. These works illustrate the essential role that light plays in composition, situating the artist close to *op art* and kinetic art concepts. Given his interest in redefining the physical status of the *objet d'art*, Castellani's oeuvre can also be related to minimalism. In collaboration with Piero Manzoni, he founded the *Azimuth* magazine and a gallery by the same name that exhibited works by Robert Rauschenberg, Heinz Mack, Jean Tinguely and Yves Klein, among other leading artists. Both the magazine and the gallery served to publicise the ideas of the avant-garde Zero Group—an international network of artists committed to redefining art through engagement with light, space, time and movement—which Castellani became part of in the early 1960s. **JP**

**SUPERFICIE BIANCA**

[Superficie blanca], 1995

Acrílico, clavos y lienzo

60 x 60 cm

SUPERFICIE BIANCA

[White Surface], 1995

Acrylic, nails and canvas

60 x 60 cm

Celso Renato de Lima fue nieto del político Augusto de Lima e hijo del abogado y pintor Renato de Lima, quien le dio sus primeras lecciones artísticas. Por las relaciones de su familia, en la década de 1930 frecuentó la casa del escritor Aníbal Machado en Río de Janeiro, donde conoció la pintura de Alberto da Veiga Guignard y de Cândido Portinari. Siguió la carrera de su padre y se graduó en Derecho por la Universidad de Minas Gerais en 1944. A lo largo de la década de 1950 trabajó como representante comercial, pero abandonó el negocio para dedicarse a la abogacía en la empresa telefónica del Estado, donde estuvo empleado durante dos décadas. Sus inicios en la pintura fueron tardíos, solo se dedicó plenamente al arte al final de su vida. En 1962 realizó su primera exposición individual en una galería improvisada en el edificio Maletta, donde se reunía en aquel momento la bohemia artística y literaria de Belo Horizonte. Sus primeros cuadros conocidos son composiciones abstractas de tipo informal en las que alternaba formas geométricas imprecisas con gestos libres y caligráficos. En 1965 participó en la 8^a Bienal de São Paulo. A partir de la década de 1970, Celso Renato trabajó sobre superficies encontradas, trozos de madera que recogía en obras coincidiendo con un periodo dinámico del mercado inmobiliario de Belo Horizonte. En ese momento su obra dio un giro y alcanzó una síntesis semántica entre la construcción civil y un neoconstructivismo absolutamente personal. El escultor Amilcar de Castro pasó a ser su principal referencia. Trabajaba con tabiques, tablas y fragmentos de puertas y ventanas, estableciendo un diálogo entre el soporte y las intervenciones que sobre él realizaba. Añadía colores puros (negro, blanco y rojo) en grafismos elementales, líneas, triángulos y cuadrados, dejando a la vista las vetas de la madera, las juntas de cada parte y las imperfecciones de los soportes, que se volvieron elementos igualmente importantes en la composición. Recibió su mayor reconocimiento a partir de la década de 1980 y en 1990 su obra fue homenajeada en la exposición *Construção selvagem* [Construcción salvaje], que tuvo lugar en el Palácio de Belas Artes de Belo Horizonte, en la que también participaron artistas más jóvenes. **RM**

Celso Renato de Lima was the grandson of the politician Augusto de Lima and the son of the lawyer and painter Renato de Lima, who taught him his first art lessons. In the 1930s—thanks to his family connections—he frequented the home of writer Aníbal Machado in Rio de Janeiro, where he discovered the work of Alberto da Veiga Guignard and Cândido Portinari. Following in his father's footsteps, he studied Law at the University of Minas Gerais in the 1940s. Throughout the 1950s he worked as a sales representative, a job he eventually gave up for a position as legal counsel for the state-owned telephone company, where he worked for two decades. Celso Reanto was a latecomer to painting and did not devote himself entirely to art until the end of his life. In 1962 he held his first solo show at an impromptu gallery in the Maletta building, at the time a gathering place for the bohemian artistic and literary community of Belo Horizonte, and in 1965 he presented work in the 8th São Paulo Biennial. His early paintings were informal abstract compositions in which vague geometric shapes alternate with free calligraphic gestures.

In the 1970s he began to work with found objects—mostly pieces of wood collected at construction sites in a period when the Belo Horizonte property market was booming. It was then that his work took a new turn, achieving a semantic synthesis of civil construction and an intensely personal interpretation of neo-constructivism. Strongly influenced by the sculptor Amilcar de Castro, he worked with wooden partitions walls, planks and fragments of doors and windows, establishing a dialogue between the supports he worked with and the alterations he made to them.

CELSO RENATO

Nacido en 1919 en Río de Janeiro (Brasil), murió en 1992 en Belo Horizonte (Brasil)

Born in 1919 in Rio de Janeiro (Brazil), he died in 1992 in Belo Horizonte (Brazil)

He added pure colours (black, white and red) to these pieces of wood in elemental graphic expressions—lines, triangles and squares—without concealing the grain of the wood, the joints or any flaws the support might have, thus allowing for these details to become equally important elements of the composition. He finally achieved widespread recognition in the 1980s. In 1990 his artistic achievements were honoured at *Construção selvagem* [Wild Construction], an exhibition held at Belo Horizonte's Palace of Fine Arts, where his work was shown alongside that of younger artists. **RM**

**SIN TÍTULO**

Década de 1980
Óleo sobre madera
35,5 x 28 cm

UNTITLED

1980s
Oil on wood
35.5 x 28 cm



CAIXA B

[Caja B], década de 1980

Óleo sobre madera

80,5 x 80,5 cm

CAIXA B

[Box B], 1980s

Oil on wood

80.5 x 80.5 cm

**SIN TÍTULO**

Década de 1980
Óleo sobre madera
113 x 30,5 cm

UNTITLED

1980s
Oil on wood
113 x 30.5 cm



CONCETTO SPAZIALE. ATTESE

[Concepto espacial. Esperas]

Década de 1960

Pigmento al agua sobre lienzo

55,5 x 46,5 cm

CONCETTO SPAZIALE. ATTESE

[Spatial Concept. Waiting], 1960s

Water-based paint on canvas

55,5 x 46,5 cm



CONCETTO SPAZIALE 3. TAGLI, ROSSO

[Concepto espacial 3. Cortes, rojo]

Década de 1960

Pigmento al agua sobre lienzo

41 x 27 cm

CONCETTO SPAZIALE 3. TAGLI, ROSSO

[Spatial Concept 3. Cuts, Red], 1960s

Water-based paint on canvas

41 x 27 cm

Lucio Fontana fue hijo del escultor italiano Luigi Fontana y de la actriz argentina Lucía Bottino. En 1905 se marchó a Milán y regresó a Argentina en 1921. A partir de ese momento, trabajó en el taller de su padre como escultor. Después de realizar algunas esculturas públicas volvió a Milán en 1928. Ese mismo año frecuentó los cursos de escultura en la Accademia di Belle Arti de Brera, bajo la orientación de Adolfo Wildt. En la década de 1920 abandonó las convenciones tradicionales y comenzó a moldear temas más expresionistas. Paulatinamente se fue aproximando a la abstracción. En 1935 formó parte del grupo francés Abstraction-Création junto con Auguste Herbin y Georges Vantongerloo. Con el estallido de la Segunda Guerra Mundial en Europa decidió regresar en 1940 a Buenos Aires, donde permaneció hasta 1947. En Argentina trabajó como profesor de escultura, primero en la Escuela de Bellas Artes y después en la Academia de Altamira. En contacto con los alumnos desarrolló por primera vez sus ideas «espacialistas». El artista rechazaba el ilusionismo de la pintura de caballete y proponía una intervención directa en el espacio real, en los objetos y en la arquitectura. La expresión mejor acabada de esas ideas es el «Manifiesto Blanco» (1946), elaborado por Bernardo Arias, Horacio Cazeneuve y Marcos Fridman bajo la influencia de Fontana. Al año siguiente, de regreso a Milán, creó el Espacialismo, movimiento que pretendía provocar la percepción de nuevas dimensiones espaciales a través de la práctica artística. En esta época comenzó su serie de obras ambientales, como *Ambiente espacial negro*; desarrolló piezas en neón y perforó lienzos, relieves, cerámicas y esculturas, trabajos a partir de los cuales surgió su serie *Concetto spaziale* [Concepto espacial]. En 1958 abrió surcos en pinturas monocromáticas por primera vez en la historia, como en *Concetto spaziale 3. Tagli, rosso* [Concepto espacial 3. Cortes, rojo] y *Concetto spaziale. Attese* [Concepto espacial. Esperas], ambas de la década de 1960. La pintura se contempla más allá de la superficie e insinúa un espacio más amplio e insondable con la fisura abierta. Este gesto ejerció una gran influencia en diversas latitudes: anticipó el *arte povera* italiano y resultó determinante para el arte brasileño. **TM**

Lucio Fontana was the son of the Italian sculptor Luigi Fontana and the Argentine actress Lucía Bottino. He left home for Milan in 1905 but returned to Argentina in 1921, where he worked as a sculptor in his father's studio. After creating several public sculptures in Argentina, he returned to Milan in 1928, where he studied sculpture at the Brera Academy under the guidance of Adolfo Wildt. In the 1920s Fontana abandoned traditional conventions and began to sculpt more expressionist themes, gradually moving closer to abstraction. In 1935 he joined the French group Abstraction-Création with Auguste Herbin and Georges Vantongerloo. He returned to Buenos Aires in 1940, after the Second World War broke out in Europe, and remained there until 1947 working as a sculpture instructor, initially at the School of Fine Arts and later at the Altamira Academy. He first developed his spatialist ideas together with some of his students: Fontana rejected the illusionism of easel painting and instead proposed direct intervention in real space, objects and architecture. The most polished expression of these ideas is found in the 1946 "Manifiesto Blanco" [White Manifesto], drafted by Bernardo Arias, Horacio Cazeneuve and Marcos Fridman under Fontana's influence. The following year, back in Milan, he founded the spatialist movement, which aimed to activate the perception of new dimensions through artistic practice. It was during these years that Fontana began producing environmental works like *Ambiente espacial negro* [Black Spatial Environment], working with neon lights and perforating canvases—he also worked with reliefs, pottery and sculpture—paths which eventually gave rise to his *Concetto spaziale*

[Spatial Concept] series. In 1958, Fontana was the first artist ever to open furrows in monochrome paintings, as can be seen in *Concetto spaziale 3. Tagli, rosso* [Spatial Concept 3. Cuts, Red] and *Concetto spaziale. Attese* [Spatial Concept. Waiting], both works from the 1960s. He conceived each painting as more than a surface, with gaping incisions that suggested broader, unfathomable spaces. This gesture had a strong impact on both America and Europe, as it foreshadowed Italian *arte povera* and, at the same time, was decisive for Brazilian art. **TM**

Jannis Kounellis inició su formación en Atenas y continuó con sus estudios en la Accademia di Belle Arti de Roma, adonde se trasladó en 1956. Comenzó a realizar pinturas y posteriormente pasó a incorporar diversos tipos de objetos sobre sus obras. En la década de 1960, el comisario Germano Celant acuñó el término *arte povera* para designar una serie de obras realizadas con materiales perecederos, degradables u orgánicos. El término pasó a denominar también a un grupo de artistas que investigaban sobre las relaciones subjetivas entre vida y arte y que rompieron con los procesos industriales, revelando una crítica a las normas establecidas por el Estado, por la industria e incluso por la propia cultura, en el sentido de una excesiva racionalización de la práctica artística. Aparte del propio Kounellis, otros artistas que se identifican con este grupo son Mario y Marisa Merz, Giulio Paolini, Giuseppe Penone, Alighiero Boetti, Luciano Fabro, Gilberto Zorio y Giovanni Anselmo. A lo largo de su carrera, Kounellis desarrolló obras basadas en la disolución de la forma, algo que se hace patente en una mezcla de soportes entre la pintura y la escultura, la instalación y la *performance*. En *Sin título* (1960–2013), incorporó elementos como alicates, cables y telas sobre superficies bidimensionales dibujadas o pintadas, en una especie de deconstrucción del soporte pictórico, principio sobre el que se basó toda su obra. No obstante, Kounellis se refería a sus trabajos como pinturas y se consideraba pintor. El artista también se hizo mundialmente conocido por realizar instalaciones en las que combinaba elementos de distintos universos, como vigas de hierro, animales vivos, troncos de madera y carne de matadero. A sus instalaciones —acontecimientos teatrales donde convergían arte, vida y ficción—, les añadió una dimensión *performativa*, como en *Untitled (12 horses)* [Sin título (12 caballos)], de 1969, cuando expuso doce caballos vivos en la galería Attic de Roma. A partir del cambio de milenio Kounellis desarrolló un vocabulario cada vez más arquitectónico, creando ambientes laberínticos que modificaban el espacio expositivo y la experiencia del espectador. **MM**

Jannis Kounellis' education began in Athens and continued at the Academy of Fine Arts in Rome, where he moved to in 1956. He started painting and later decided to add different objects to his work. In the 1960s, curator Germano Celant coined the term *arte povera* to describe works made from perishable, degradable or organic materials. It also came to designate a group of artists who explored the subjective links between life and art, making a break with industrial processes as an expression of their criticism of the standards imposed by the state industry—and even culture itself—as they believed artistic practice had become too streamlined. In addition to Kounellis, other artists associated with this group are Mario and Marisa Merz, Giulio Paolini, Giuseppe Penone, Alighiero Boetti, Luciano Fabro, Gilberto Zorio and Giovanni Anselmo. Throughout his career, Kounellis created works based on the dissolution of form, as evidenced by his mixing of various media: painting, sculpture, installation and performance. For instance, *Untitled (1960–2013)* incorporates elements like pliers, wires and fabrics on drawn or painted two-dimensional surfaces in what amounts to a deconstruction of the pictorial support, the principle on which his entire oeuvre was based. Even so, Kounellis referred to his creations as paintings and considered himself a painter. He was also internationally renowned for his installations, combining elements from completely different worlds, like iron beams, live animals, logs and slaughterhouse meat, to which he also added a performance dimension, turning them into theatrical events where art, life and fiction converged. *Untitled (12 Horses)* (1969) is a good example of such works, as Kounellis exhibited twelve live horses at Rome's Attic Gallery. In the 2000s he developed an increasingly architectural vocabulary, creating labyrinthine settings that altered the exhibition space, thus modifying the spectator's experience. **MM**

JANNIS KOUNELLIS

Nacido en 1936 en El Pireo (Grecia),
murió en 2017 en Roma (Italia)

Born in 1936 in Piraeus (Greece),
he died in 2017 in Rome (Italy)

SIN TÍTULO

1960–2013

Tinta, papel, tela, cable,
alambre, alicates y tenazas

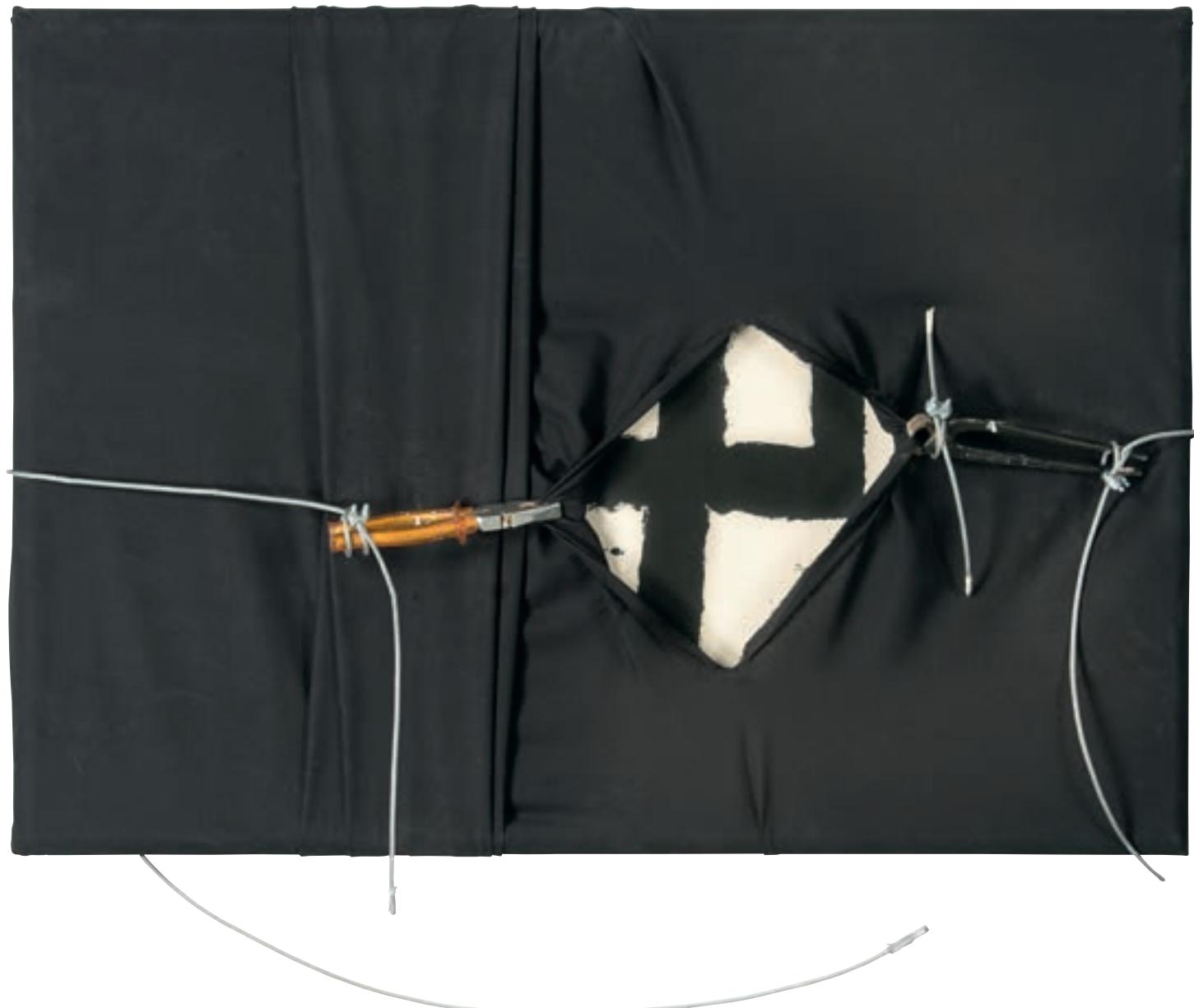
77 x 107 x 14 cm

UNTITLED

1960–2013

Ink, paper, fabric, cable,
wire, pliers and pincers

77 x 107 x 14 cm



SIN TÍTULO
(SÉRIE DESENHO/OBJETOS)
[serie Dibujo/Objetos], 1976
Papel
71 x 72 x 9,5 cm (con marco)

UNTITLED
(SÉRIE DESENHO/OBJETOS)
[Drawing/Objects series], 1976
Paper
71 x 72 x 9.5 cm (with frame)



Anna Maria Maiolino emigró en 1954 a Venezuela, donde comenzó sus estudios artísticos en la Escuela Nacional Cristóbal Rojas, en Caracas. En 1960 se marchó a Brasil, asistió a cursos libres de pintura y xilográfía en la Escola de Belas Artes de Río de Janeiro, donde conoció a artistas como Antonio Dias y Rubens Gerchman, junto a los que integró el movimiento Nova Figuração no Brasil [Nueva Figuración en Brasil] en la década de 1960. En 1968 obtuvo la nacionalidad brasileña y viajó a Nueva York, donde recibió la beca de estudios del Pratt Institute en 1971. Su trayectoria artística comenzó en el ámbito de la pintura y del grabado, para más tarde dedicarse también a otros medios como la instalación, la escultura, el cine, el vídeo y la fotografía. En la serie *Desenho/Objetos* [Dibujo/Objetos], de la década de 1970, Maiolino realizó cortes y pliegues en el papel de manera corpórea y espacial, sirviéndose de gestos repetitivos. En *Sin título* (1976), el papel se convertía en materia orgánica y vital, y reflejaba las marcas del gesto manual de la artista a través de una superposición de orificios concéntricos que penetran y tensionan la estructura de la obra. El corte y la repetición son procedimientos significativos y recurrentes en su trabajo, desde las xilogravías iniciales hasta las obras en barro, como en la serie *É o que falta* [Es lo que falta] (1995–1999). En 1954 la artista trabajó la repetición en formas rudimentarias, marcando el gesto en la materia, y el barro transmitía la fragilidad de aquello que fácilmente se puede deshacer y convertir de nuevo en polvo. La antropofagia como manifestación creadora está presente a lo largo de toda su carrera, un interés que comparte con otras artistas que trabajan en Brasil en el mismo periodo, como Lygia Clark y Lygia Pape. Maiolino usa la antropofagia como elemento para dar sentido a las mutaciones provocadas por la presencia del otro en rituales simbólicos que consisten en tragarse y regurgitar, como se ve en su película en Súper-8, *In-Out (Antropofagia)* (1973–1974). ■P

Anna Maria Maiolino emigrated to Venezuela in 1954, where she enrolled in the Cristóbal Rojas National School in Caracas to study art. In 1960 she moved to Brazil and attended free courses in painting and wood engraving at Rio de Janeiro's School of Fine Arts, where she met artists such as Antonio Dias and Rubens Gerchman, with whom she joined the Nova Figuração no Brasil [New Figuration in Brazil] movement in the 1960s. In 1968, she became a Brazilian citizen before moving to New York, where she received a grant in 1971 to study at the Pratt Institute. During the early stages of her career she focused on painting and engraving but later turned her attention to other media, such as installation, sculpture, art film, video and photography. In the 1970s series *Desenho/Objetos* [Drawing/Objects], Maiolino cut and folded pieces of paper in a corporeal, spatial manner, using repeated gestures. In *Untitled* (1976), the paper became an organic, vital material, reflecting the artist's hands through the superimposition of concentric holes that penetrate the structure of the work and lend it tension. Cuts and repetition are significant recurring procedures in Maiolino's work, from her early wood engravings to her works in clay and her *É o que falta* [What Is Missing] series (1995–1999). She uses repetition to create rudimentary shapes, marking the material with her gestures, and her clay pieces convey a sense of fragility, of something that can be easily undone and revert once more to dust. Anthropophagy as a creative expression has been another recurring presence in her career and is an interest she shared with other art-

ANNA MARIA MAIOLINO

Nacida en 1942 en Scalea (Italia), vive en São Paulo (Brasil)

Born in 1942 in Scalea (Italy), she lives in São Paulo (Brazil)

ists working in Brazil at the same time, such as Lygia Clark and Lygia Pape. Maiolino uses anthropophagy to lend meaning to the mutations caused by the presence of the other in symbolic rituals that consist of swallowing and regurgitating, as captured in the Super-8 film *In-Out (Antropofagia)* [In-Out (Anthropophagy)] (1973–1974). ■P

Piero Manzoni comenzó su producción artística en 1956, estimulado por el trabajo de Yves Klein, Lucio Fontana, Enrico Baj, Alberto Burri, Asger Jorn y el grupo CoBrA. En 1957 publicó el «Manifesto contro lo stile» [Manifiesto contra el estilo] y comenzó a trabajar en sus *Achromes* [Ácromos], unos lienzos con tejido arrugado, pintados con yeso o caolín blanco. En 1959 inició una serie de obras en las que yuxtaponía letras del alfabeto equidistantes y rectángulos blancos al lado unos de los otros, con las que renunciaba a la noción tradicional de estilo. El uso de objetos y superficies acabadas y blancas se volvió recurrente en su obra. En *Achrome* [Ácromo] (ca. 1960), Manzoni dispuso en serie algodones blancos sin manipular en una caja que mostraba como plano pictórico, evitando así la representación tradicional y moderna. Manzoni asociaba la especificidad de la obra a una fetichización de la firma del artista. Abordó el mito de la autoría y del genio en diversos proyectos de la década de 1960. El artista vendía como trabajo artístico la huella digital de su pulgar en hojas de papel y en huevos cocidos. En 1961 firmó los cuerpos de las personas, que certificaba como obras de su autoría, en la serie *Sculture viventi* [Esculturas vivientes] (1961). Creó también las llamadas *Base magiche* [Bases mágicas] (1961) que convertían a cada visitante a sus exposiciones en una escultura solo con subirse a la base (pedestal), sin necesidad de la presencia del artista. La ironía aumenta en *Socle du monde* [Base del mundo] (1961), base de metal dispuesta boca abajo al aire libre que hacía del globo terrestre una obra de Manzoni. Ese mismo año inició su serie *Merda d'artista* [Mierda de artista] en la que distribuyó latas lacradas con sus heces en el interior. El indeseable excremento se convierte en una reliquia por haber sido firmada por un autor. Además de continuar con sus monocromos, en sus últimos años de vida realizó proyectos de arte sonoro y ambiental. Con veintinueve años falleció, de un infarto, en su taller. **TM**

Piero Manzoni initiated his artistic production in 1956 inspired by the work of Yves Klein, Lucio Fontana, Enrico Baj, Alberto Burri, Asger Jorn and the CoBrA movement. In 1957 he signed the “Manifesto contro lo stile” [Manifest against Style] and began working on his *Achromes* [Colourless], wrinkled canvases painted with white plaster or kaolin. In 1959 he started a new series in which he juxtaposed equidistant letters of the alphabet and white rectangles side by side, openly renouncing the traditional notion of style. The use of white finished surfaces and objects soon became a recurring feature of his work. In *Achrome* [Colourless] (c. 1960), Manzoni serially arranged unprocessed pieces of white cotton inside a box presented as a picture plane, thus avoiding both traditional and modern representation. Manzoni associated the specificity of an artwork with the fetishisation of the artist’s signature. He tackled the myth of authorship and genius in several projects in the 1960s, even selling his own thumbprint on pieces of paper and hard-boiled eggs as works of art. In the same line, in 1961 he signed people’s bodies, certifying them as his own work, in the series *Sculture viventi* [Living Sculptures]. He also created what he called *Base magiche* [Magical Bases] (1961), where each visitor to his exhibitions could become a sculpture merely by stepping onto a pedestal, even in Manzoni’s absence. This level of irony increased in *Socle du monde* [Base of the World] (1961), an outdoors metal pedestal set upside-down in order to turn our planet into a work by Manzoni. That same year he began his *Merda d'artista* [Artist’s Shit] series, in which he distributed sealed tins containing his own faeces. Undesirable excrement thus became a relic merely because it had been signed by an artist. In addition to continuing his monochromes, in the final years of his life Manzoni produced sound and environmental art projects. He died of a heart attack in his studio at the age of twenty-nine. **TM**

PIERO MANZONI

Nacido en 1933 en Soncino (Italia), murió en 1963 en Milán (Italia)

Born in 1933 in Soncino (Italy), he died in 1963 in Milan (Italy)

ACHROME

[Ácromo], ca. 1960

Algodón sobre tabla

49 x 59 cm (con marco)

ACHROME

[Colourless], c. 1960

Cotton on board

49 x 59 cm (with frame)



Cinthia Marcelle se formó en dibujo por la Escola de Belas Artes de la Universidad Federal de Minas Gerais. A comienzos del nuevo milenio, participó en exposiciones colectivas como la del programa Rumos Itaú Cultural (2002), y en la primera edición de la beca Pampulha (2003–2004), un programa de estímulo a artistas en el inicio de sus carreras organizado por el Museu de Arte da Pampulha. A mediados de la década, debutó en el circuito del arte contemporáneo internacional con su participación en la 9^a Bienal de La Habana (2006), en la 19^a Bienal de São Paulo (2010) y en la 57^a Bienal de Venecia (2017). El trabajo de la artista transita por diversos soportes tales como fotografía, escultura, vídeo, instalación y *performance*, partiendo de acciones que a menudo son invisibles a primera vista. Con la experimentación visual unida al rigor conceptual escenifica usos improbables de materiales, artefactos y procesos de la vida cotidiana. En 2003 fue seleccionada para el programa de residencias Very Real Time, en Ciudad del Cabo, en virtud del cual desarrolló la serie fotográfica *Capa morada* en colaboración con el artista Jean Meeran, trabajo que expuso en la 9^a Bienal de Lyon (2007). En este conjunto de imágenes la artista seleccionó lugares de la ciudad donde se podía mezclar con el ambiente, usando materiales como tejidos y ropas de los mismos colores de los fondos a los que se superpone, hasta que su presencia se diluye en el espacio. A medida que el trabajo avanzaba, esos materiales daban lugar a cosas y personas, generaban imágenes en las que el cuerpo de la artista se convertía en la ciudad, se fundía con el espacio y con la multitud. La creación de un nuevo soporte para la obra de arte y las relaciones entre figura y fondo alcanzan interacciones complejas que tienen su límite en el cuerpo de la artista. Lo que a Marcelle le interesa en concreto es la constatación de la conectividad entre sujeto y mundo, individuo y colectividad, que aborda a partir de la creación de interferencias entre los sujetos y las cosas. ■■■

Cinthia Marcelle studied drawing at the Fine Arts School of Minas Gerais Federal University. By the early 2000s, she was participating in group exhibitions such as those organised by the Rumos Itaú Cultural Programme (2002) and the Pampulha Grant (2003–2004), an initiative organised by the Pampulha Museum of Art to help budding artists. Half-way through that decade, she made her debut in the international contemporary art circuit when she was invited to participate in the 9th Havana Biennial (2006), followed by appearances at the 19th São Paulo Biennial (2010) and the 57th Venice Biennale (2017). Marcelle's work spans a variety of media—including photography, sculpture, video, installation and performance—and is based on actions that are often invisible at first glance. With visual experimentation and conceptual rigour, she finds unlikely uses for materials, artefacts and processes of everyday life. In 2003 she was invited to participate in Very Real Time, a residency programme in Cape Town, where she produced the photographic series *Capa morada* [Cape Town] in collaboration with fellow artist Jean Meeran, which was exhibited at the 9th Lyon Biennial (2007). In these images, the artist chose places in the city where she could blend in, using fabrics and clothing that were the same colour as the backgrounds, until her presence became diluted within the different spaces. As the work progressed, the fabrics gave rise to new concepts, creating images in which the artist's own body became part of the city, mingling with the space and the crowds.

Thus she created a new support surface for art, where the interaction of the human figure and the background forges complex relationships whose limits are established by the artist's own body. Marcelle is specifically interested in the connectivity between the subject and the world, the individual and the collective, which she attains by creating interferences between subjects and things. ■■■

CINTHIA MARCELLE

Nacida en 1974 en Belo Horizonte (Brasil), vive en São Paulo (Brasil)

Born in 1974 in Belo Horizonte (Brazil), she lives in São Paulo (Brazil)

**CAPA MORADA**

2003

7 fotografías

49 x 73,5 cm c/u

CAPA MORADA

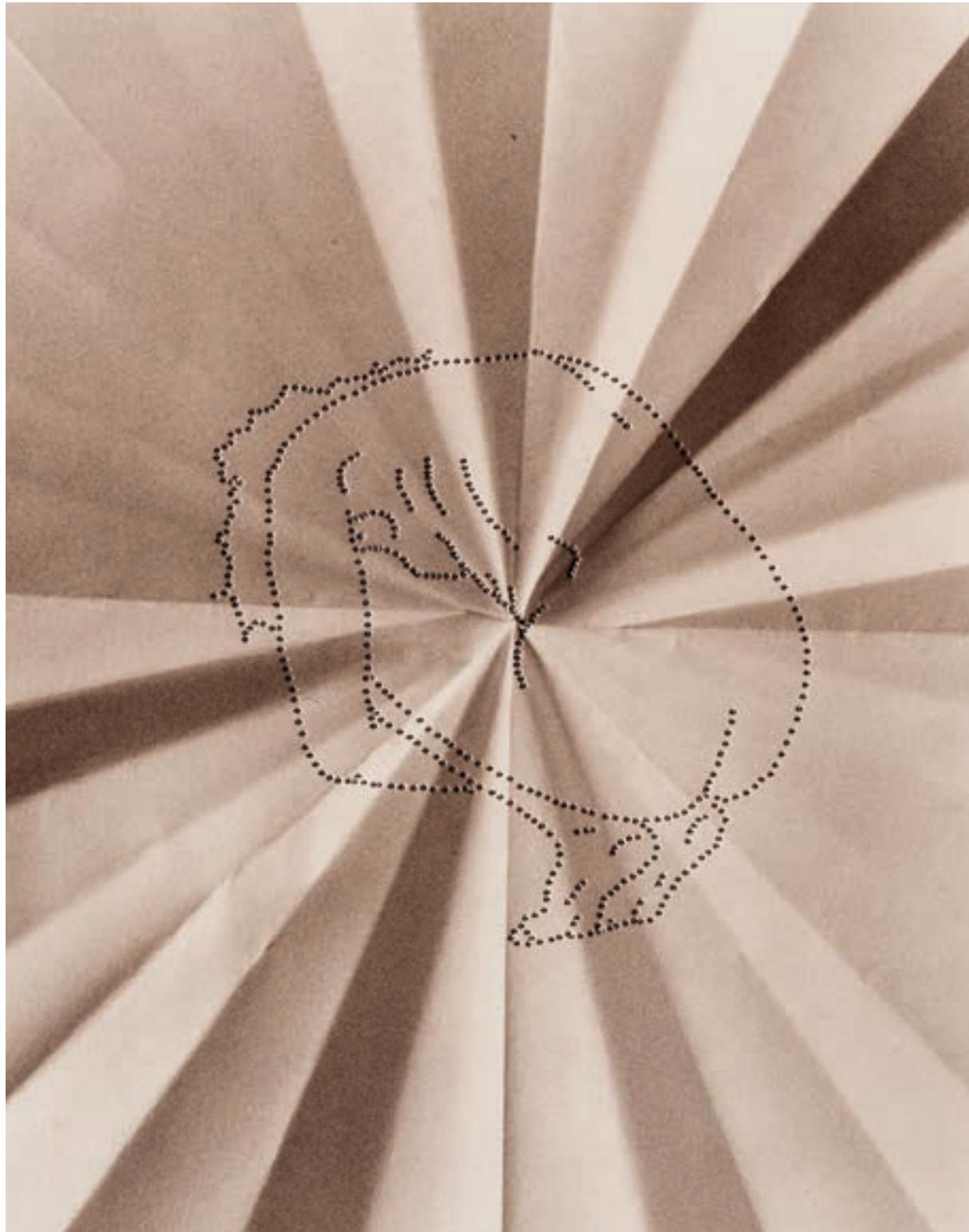
[Cape Town], 2003

7 photographic prints

49 x 73,5 cm each







**702 HOLES
(PICTURES OF HOLES SERIES)**

[702 agujeros (serie Imágenes de agujeros)], 1997

Gelatinobromuro de plata virado sobre papel, impresión digital

61 x 50,8 cm

**702 HOLES
(PICTURES OF HOLES SERIES)**

1997

Reverse toned gelatin silver print,
digital C-print

61 x 50.8 cm

A comienzos de la década de 1980, Vik Muniz estudió dibujo académico y comunicación, asistió a clases de teatro, organizó eventos culturales y se formó en publicidad por la Fundação Armando Alvares Penteado de São Paulo. En 1983 se trasladó a Nueva York, donde estudió escenografía, literatura y filosofía, y donde entró en contacto con la obra de los artistas norteamericanos Cindy Sherman, Jeff Koons y Sherrie Levine, entre otros. Durante ese periodo desarrolló objetos tridimensionales, como los que integran la serie *Relics* [Reliquias] (1987), en la que adultera artefactos culturales con un mordaz sentido del humor. Inmediatamente pasa a dedicarse al dibujo y, sobre todo, a la fotografía, medio por el que será más conocido. Su trabajo está relacionado con el de los artistas norteamericanos de la década de 1960 vinculados al *pop art* y al arte conceptual que cuestionan el estatuto de la obra de arte en el contexto de la reproducción a gran escala de imágenes de la cultura de masas. En 1989 comienza a realizar una serie de trabajos en los que se representan imágenes emblemáticas de la historia del arte y de los medios de comunicación. Se trata de imágenes construidas con materiales inestables y perecederos —algodón, recortes de revistas, chocolate, chatarra, azúcar o polvo— plasmadas en fotografías que después amplía y que constituyen el producto final del proceso. Entre sus series más conocidas destaca *Pictures of Chocolate* [Imágenes de chocolate] (1966), en la que juega con la plasticidad del material como si se tratara de pintura, y *Pictures of Dust* [Imágenes de polvo] (2000), en las que recrea imágenes de esculturas minimalistas con el polvo recogido en el Whitney Museum de Nueva York. El título de la obra *702 Holes* [702 agujeros], perteneciente a la serie *Pictures of Holes* [Imágenes de agujeros] (1997), hace referencia al número de perforaciones que hay en la imagen. Para este trabajo Muniz fotografía hojas de papel dobladas con una cámara de baja resolución. Sobre esta imagen dibuja desnudos de inspiración académica que luego reproduce en alta resolución. Con este complejo proceso, el artista muestra su interés por utilizar el propio soporte como medio expresivo. ■P

In the early 1980s, Vik Muniz studied academic drawing and communication, attended theatre classes, organised cultural events and was trained in advertising at São Paulo's Armando Alvares Penteado Foundation. In 1983 he moved to New York, where he studied set design, literature and philosophy, and discovered the work of Cindy Sherman, Jeff Koons and Sherrie Levine, among other artists. During that period, Muniz created three-dimensional objects, such as those included in his *Relics* series (1987), in which he adulterated cultural artefacts with a caustic sense of humour. However, he quickly shifted his focus to drawing and, above all, photography, the language that would make him famous. Muniz's work is related to that of American pop and conceptual artists who in the 1960s questioned the status of the work of art in the context of the large-scale reproduction of images of mass culture. In 1989, he began working on a series of pieces that featured iconic images from art history and the mass media. Made of unstable, perishable materials—cotton, newspaper clippings, chocolate, scrap metal, sugar or dust—these images were captured in photographs which he later enlarged to create the final artistic product. Some of his best-known series are *Pictures of Chocolate* (1966), in which he played with the plasticity of this material as if it were paint, and *Pictures of Dust* (2000), where he recreated images of minimalist sculptures with dust collected at the Whitney Museum. The title of the work *702 Holes*—which belongs to the *Pictures of Holes* series (1997)—refers

to the number of perforations in the image, obtained by photographing folded sheets of paper with a low-resolution camera before drawing academically-inspired nudes on the resulting image and then reproducing it in high resolution. This complex process reveals the artist's interest in using the support itself as an expressive medium. ■P

Paolo Scheggi se formó en el Istituto Statal d'Arte y en la Accademia de Belle Arti de Florencia. En 1961, se trasladó a Milán, de cuya escena cultural pasó a formar parte junto a los artistas Vincenzo Agnetti, Agostino Bonalumi, Enrico Castellani y Eduarda Emilia Maino, conocida como Dadamaino. Llevó a cabo también importantes intercambios y colaboraciones con grupos de vanguardia internacionales como Nul, de Holanda; Zero, de Düsseldorf; y Nove Tendencje, de Yugoslavia. Caracterizada por una fuerte interdisciplinariedad, su investigación se vuelca en cuestiones relacionadas con la percepción visual y con la integración de espacios reales y virtuales. Su análisis, conceptual y metafísico, dio lugar a trabajos monocromáticos. Muchas de las obras abstractas de Scheggi, llamadas *Intersuperficie* [Intersuperficies], parten de la idea de creación de nuevos espacios e incorporan la luz por medio de la superposición de capas de superficies de color y agujeros elípticos. En 1966 participó en la 33^a Bienal de Venecia, en la que presentó cuatro trabajos monocromáticos —en blanco, amarillo, rojo y azul— titulados *Intersuperficie curva*. Fue fundamental el cariz arquitectónico y ambiental que tomó su investigación a partir de 1964, y que dio lugar a la instalación envolvente *Intercamera plastica* [Intercámara plástica] (1966). Además de buscar un enfoque de su trabajo cada vez más programático, con el uso de las placas modulares Scheggi dio a su investigación una dimensión teatral y *performativa* que le permitió abordar la superación del espacio tradicional del escenario y de la galería, extendiéndolo a la ciudad, como en el caso de las *performances* *Marcia funebre o della geometria* [Marcha fúnebre o de la geometría] (1969), que realizó en Como, y *Oplà-Stick* (1969). Al final de su vida, Scheggi empezó a interesarse por el aspecto místico de la práctica artística y se aproximó a las formas simbólicas y antropológicas de hacer arte. Tras su muerte precoz, las últimas obras que realizó fueron expuestas en las ediciones de 1972, 1976 y 1986 de la Bienal de Venecia. En 2013 se creó la Associazione Paolo Scheggi con el objetivo de autenticar, archivar, conservar y catalogar las obras del artista. ■■■

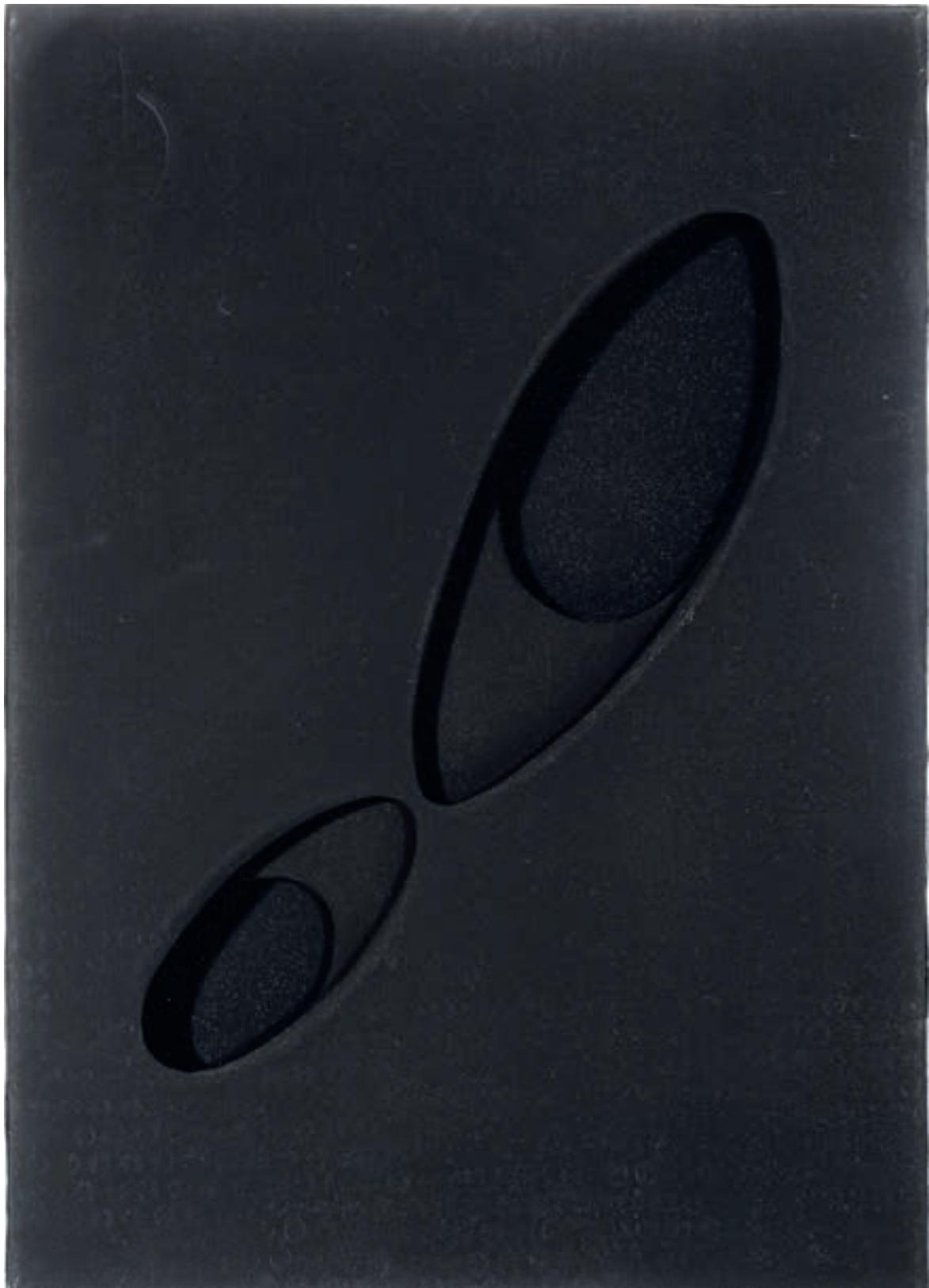
PAOLO SCHEGGI

Nacido en 1940 en Florencia (Italia), murió en 1971 en Roma (Italia)

Born in 1940 in Florence (Italy), he died in 1971 in Rome (Italy)

Paolo Scheggi studied at the State Art Institute and the Academy of Fine Arts in Florence. In 1961 he moved to Milan, where he joined the local cultural scene alongside fellow artists Vincenzo Agnetti, Agostino Bonalumi, Enrico Castellani and Eduarda Emilia Maino, also known as Dadamaino. He also participated in important exchanges and collaborations with international avant-garde groups such as Nul, in the Netherlands, Zero in Düsseldorf, and Nove Tendencje in Yugoslavia. Scheggi's markedly cross-disciplinary research focused on questions related to visual perception and the integration of real and virtual spaces. His conceptual and metaphysical analysis gave rise to monochrome works. Many of his abstract creations, known as *Intersuperficie* [Intersurfaces], were inspired by a desire to create new spaces and incorporate light by superimposing layers of coloured surfaces and elliptical holes. In 1966 he participated in the 33rd Venice Biennale, where he presented

four monochromes—white, yellow, red and blue—entitled *Intersuperficie curva* [Curved Intersurface]. His investigations took a fundamental turn towards architectural and environmental aspects after 1964, eventually giving rise to the immersive installation *Intercamera plastica* [Plastic Interchamber] (1966). In addition to pursuing an increasingly programmatic angle in his work, Scheggi added a theatrical, performance dimension to his research with the use of modular platforms which enabled him to move beyond the traditional space of the stage and the gallery and expand into the city. This is typified by the performances *Marcia funebre o della geometria* [Funeral March or March of Geometry] (1969), staged at Como, and *Oplà-Stick* (1969). Towards the end of his life, he became interested in the mystical side of artistic practice and explored symbolic and anthropological ways of making art. After his untimely death, the last works he made were exhibited at the Venice Biennale in 1972, 1976 and 1986. In 2013 the Paolo Scheggi Association was established for the purpose of authenticating, archiving, preserving and cataloguing his works. ■■■

**NERO**

[Negro], 1964
Acrílico sobre lienzo
sobre tabla
50,3 x 35,2 cm

NERO

[Black], 1964
Acrylic on canvas mounted
on board
50.3 x 35.2 cm



EXPERIMENTAL

Waltercio Caldas
Raymundo Colares
Antonio Dias
Cildo Meireles
Wanda Pimentel
Tunga

EXPERIMENTAL

Entre las décadas de 1960 y 1970, el Museu de Arte Moderna de Río de Janeiro (MAM-RJ) ocupó una posición fundamental en la renovación del debate artístico en Brasil, actuando como espacio de resistencia y oposición al régimen militar. La muestra *Opinião 65* [Opinión 65], organizada por los galeristas Jean Boghici y Ceres Franco a la mitad exacta de la década, constituye uno de los hitos de ese periodo al introducir la nueva figuración en un contexto todavía muy marcado por la abstracción geométrica. Antonio Dias fue uno de los artistas descubiertos en esa exposición, que daba inicio a una discusión en torno a lo que se denominó, de manera problemática, *pop* brasileño. Dias está representado aquí con obras que van de mediados de la década de 1960 a mediados de la década de 1970, desde pequeñas pinturas políticas hasta los papeles hechos a mano que realizó en Nepal. *Nova Objetividade Brasileira* [Nueva Objetividad Brasileña] (1967) y *Salão da Bússola* [Salón de la Brújula] (1969) fueron otras exposiciones importantes organizadas por el MAM-RJ en las que prevaleció un espíritu contestatario y de las que formaron parte Raymundo Colares, Cildo Meireles y Wanda Pimentel. En 1970, Meireles participó en la exposición *Information* [Información], en el MoMA de Nueva York, con la obra *Inserções em circuitos ideológicos* [Inserciones en circuitos ideológicos], en la que inscribió mensajes subversivos en billetes de banco y botellas de refrescos puestos en circulación. Entre 1975 y 1978 el MAM-RJ llevó a cabo el programa Área Experimental gracias al cual artistas como Waltercio Caldas y Tunga realizaron exposiciones individuales al comienzo de sus carreras. **RM**

In the 1960s and 1970s, Rio de Janeiro's Museum of Modern Art (MAM-RJ) played a leading role in the renewal of artistic debate in Brazil, acting as a bulwark of resistance and opposition to the military regime. The exhibition *Opinião 65* [Opinion 65], organised by gallerists Jean Boghici and Ceres Franco exactly in the middle of the decade, was a milestone of that period as it introduced new figuration in a context still largely dominated by geometric abstraction. Antonio Dias was one of the artists who were “discovered” in the exhibition, which also launched a debate on what was controversially labelled as Brazilian pop art. Dias is represented in this exhibition by works created between the mid-1960s and the mid-1970s that range from small political canvases to the hand-made papers he produced in Nepal. *Nova Objetividade Brasileira* [New Brazilian Objectivity] (1967) and *Salão da Bússola* [Compass Salon] (1969), featuring artists like Raymundo Colares, Cildo Meireles and Wanda Pimentel, were two other major shows organised by the MAM-RJ in which the dominant tone was one of rebellion and protest. In 1970 Meireles also participated in *Information*—an exhibition held at New York’s Museum of Modern Art (MoMA)—with the work *Inserções em circuitos ideológicos* [Insertions into Ideological Circuits], which involved writing subversive messages on banknotes and soda bottles and putting them into circulation. Between 1975 and 1978 the MAM-RJ inaugurated the Área Experimental [Experimental Area] project, which allowed for artists like Waltercio Caldas and Tunga to hold solo exhibitions at the onset of their careers. **RM**

Waltercio Caldas estudió con Ivan Serpa en el Museu de Arte Moderna de Río de Janeiro (MAM-RJ) en 1964, momento en el que ya estaba creando objetos y trabajaba en artes gráficas. En 1967 estuvo empleado como dibujante técnico en la empresa estatal de energía Eletrobrás mientras realizaba maquetas en las que recreaba situaciones urbanas absurdas y cómicas como parte de su trabajo artístico. El sinsentido es la tónica principal en sus obras desarrolladas entre 1967 y 1975. En cajas como *Nunca* (1975), introdujo objetos en estuches bien cuidados, con placas de metal en el exterior en las que grababa dichos que sugieren una finalidad paradójica de lo que está guardado. Estos trabajos estuvieron expuestos en su primera muestra individual, en el MAM-RJ, en 1973, y en otra individual titulada *A natureza dos jogos* [La naturaleza de los juegos] en el Museu de Arte de São Paulo, en 1975. El crítico Ronaldo Brito afirmó que estas obras querían provocar una «desorientación psíquica» en el espectador•. En 1975 participó en la creación de la revista *Malasartes* junto con Brito, Cildo Meireles, José Resende y Carlos Zilio, entre otros. Los enigmas visuales que produjo en la década de 1970 fueron recogidos en 1979 en un libro titulado *Aparelhos* [Aparatos], concebido como una obra de arte en sí y diseñado por el artista. Los libros son un tema constante en la obra de Caldas. A inicios de la década de 1980 realizó instalaciones como *Ping ping* (1980) y *A velocidade* [La velocidad] (1983). En 1985 se trasladó a Nueva York, donde desarrolló la serie *Escultura para todos os materiais não transparentes* [Escultura para todos los materiales no transparentes]: parejas de volúmenes semiesféricos en las que trabajaba con formas ideales incompletas. La escultura se convirtió en su principal lenguaje expresivo. Con diversos medios y materiales, el artista insinúa volúmenes inconclusos a través de huellas nítidas y líneas. La relación con el vacío aparece en instalaciones, esculturas públicas, libros, serigrafías, dibujos y otras obras en las que trabaja con la palabra y con objetos. Sus piezas han sido expuestas en las bienales de São Paulo, Venecia y La Habana, y en la Documenta de Kassel. ■■■



Ronaldo Brito, “Racional e absurdo”,
Opinião, Agosto / August 1973.

Waltercio Caldas studied under Ivan Serpa at Rio de Janeiro's Museum of Modern Art (MAM-RJ) in 1964, when the latter was creating objects and working in the graphic arts. In 1967 Caldas worked as a technical draughtsman for Eletrobrás, the state-owned energy company, while producing models recreating absurd, comical urban situations as part of his artistic oeuvre. Nonsense was the general theme of the works he made between 1967 and 1975. In boxes like *Nunca* [Never] (1975), he placed objects inside finely crafted cases with metal plates on the outside on which he etched a series of sayings that suggest a paradoxical purpose for their contents. These types of works were featured in his first solo exhibition at the MAM-RJ (1973) and in another one-man show entitled *A natureza dos jogos* [The Nature of Games], held at São Paulo's Museum of Art in 1975. The critic Ronaldo Brito stated that Caldas' works aimed to create “psychological disorientation” in spectators.● In 1975 Caldas co-founded the *Malasartes* journal with Brito, Cildo Meireles, José Resende and Carlos Zilio, among others. Books are a constant in Caldas' oeuvre, as is the case in *Aparelhos* [Apparatus] (1979), a book designed by the artist as an artwork in its own right which contains visual enigmas produced by Caldas in the 1970s. In the early 1980s, he also created installations like *Ping ping* (1980) and *A velocidade* [Speed] (1983). In 1985 he moved to New York, where he developed the series *Escultura para todos os materiais não transparentes* [Sculpture for All Non-Transparent Materials], consisting of pairs of hemispherical volumes in which the artist worked with incomplete ideal forms. Sculpture soon became his primary language of expression. Using various media and materials, Caldas suggests unfinished volumes by means of clear marks and lines. The relationship with the void appears in installations, public sculptures, books, silk-screen prints, drawings and other pieces involving words and objects. Caldas' works have been exhibited at the São Paulo, Venice and Havana biennials and at Documenta in Kassel. ■■■

WALTERCIO CALDAS

Nació en 1946 en Río de Janeiro (Brasil),
donde vive

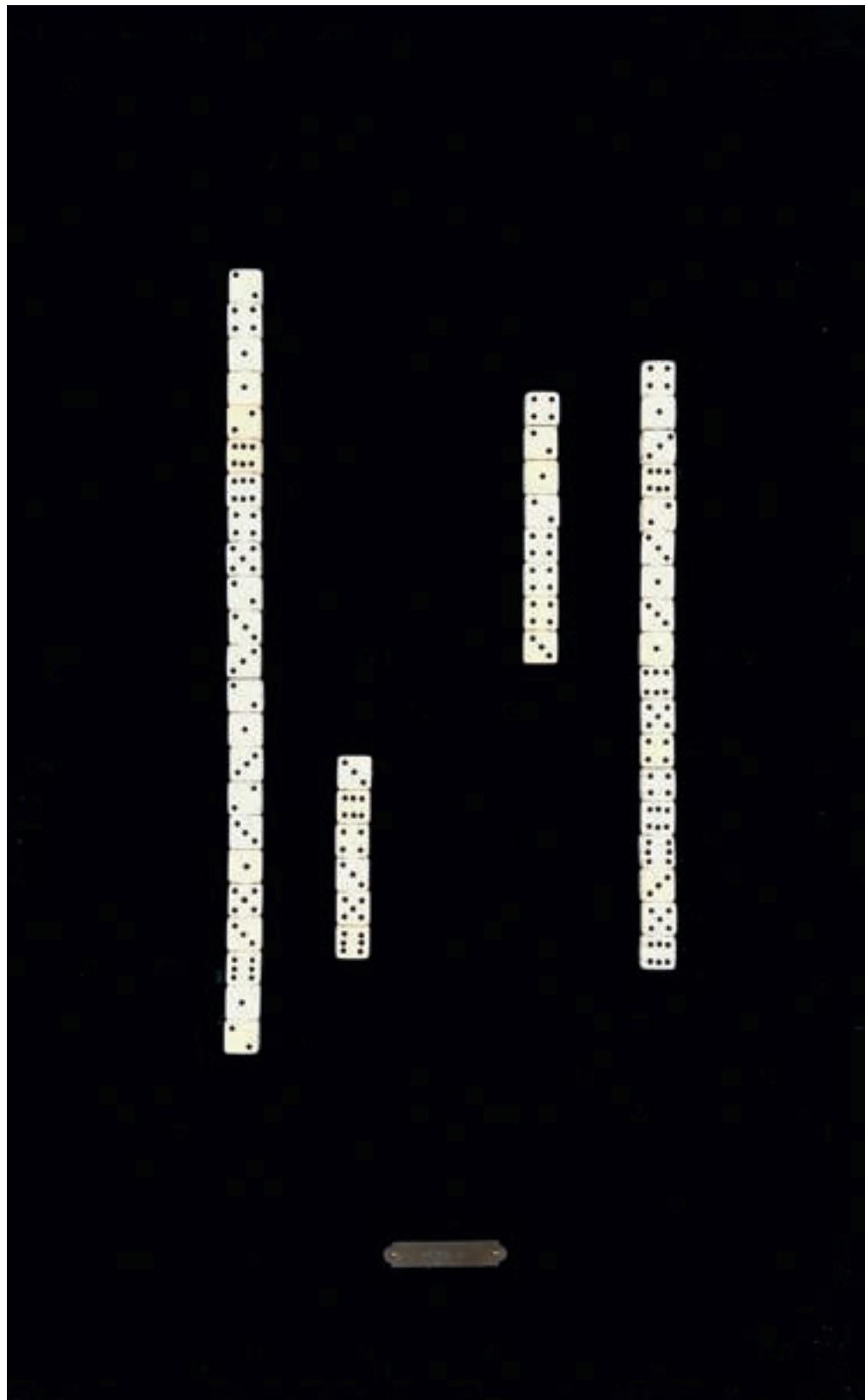
Born in 1946 in Rio de Janeiro (Brazil),
where he lives

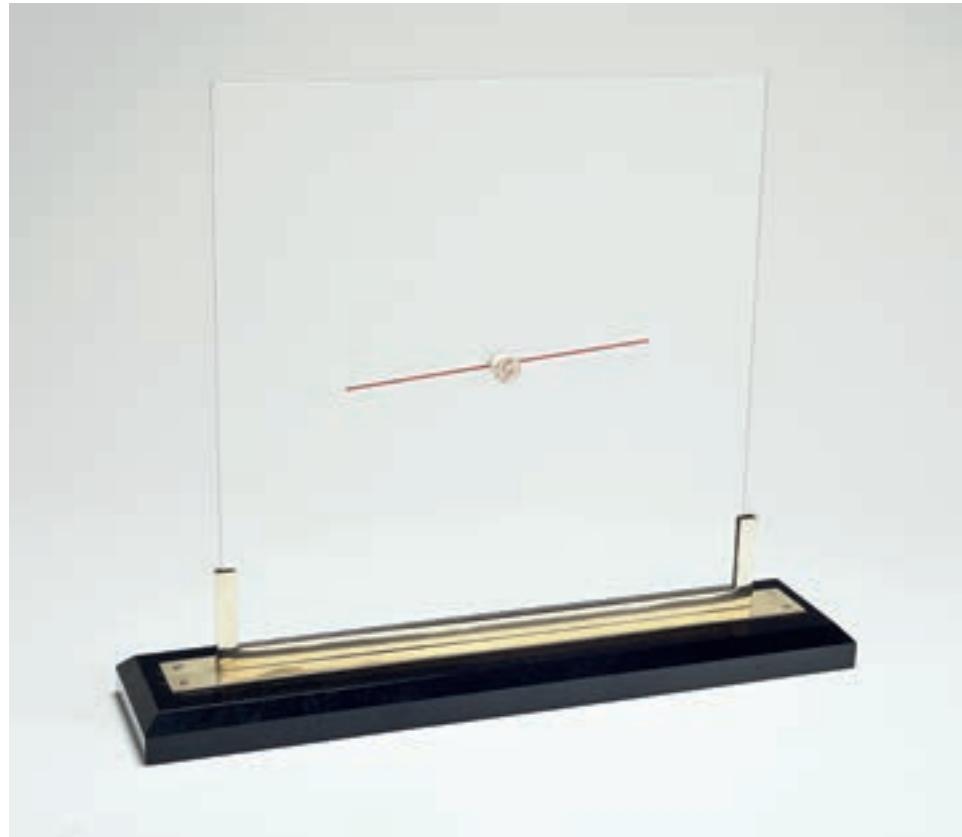
NUNCA

1975
Dados sobre terciopelo
58 x 37,5 x 5,3 cm
(con marco)

NUNCA

[Never], 1975
Dice on velvet
58 x 37.5 x 5.3 cm
(with frame)





LIMITÓGRAFO

1975

Madera, metal, vidrio y corcho

55 x 67 x 14,7 cm

LIMITÓGRAFO

[Limitograph], 1975

Wood, metal, glass and cork

55 x 67 x 14.7 cm

**SIN TÍTULO (SÉRIE ESCULTURA PARA
TODOS OS MATERIAIS NÃO TRANSPARENTES)**

[serie Escultura para todos los materiales
no transparentes], 1985

2 piezas de obsidiana pulida

30 x 28,5 cm c/u

**UNTITLED (SÉRIE ESCULTURA PARA
TODOS OS MATERIAIS NÃO TRANSPARENTES)**

[Sculpture for All Non-Transparent
Materials series], 1985

2 polished obsidian pieces

30 x 28.5 cm each

WOOD WIND

[Madera-viento], 1994

Madera

69,2 x 128,2 x 28,5 cm

WOOD WIND

1994

Wood

69,2 x 128,2 x 28,5 cm



SIN TÍTULO (SÉRIE GIBI)

[serie Cómics], 1971

Papel

44 x 44 cm

UNTITLED (SÉRIE GIBI)

[Comic Books series], 1971

Paper

44 x 44 cm



Raymundo Colares se trasladó a Río de Janeiro en 1965 para estudiar en la Escola de Belas Artes de la Universidad Federal de Río de Janeiro. Enseguida cambió la academia por los cursos libres del Museu de Arte Moderna (MAM-RJ), donde asistió al taller de Ivan Serpa. Por aquella época conoció a los artistas Hélio Oiticica, Antonio Dias, Cildo Meireles y Antonio Manuel. En esos primeros años desarrolló un trabajo en el que combinaba los esquemas constructivistas del arte abstracto con la temática *pop*. Realizaba pinturas geométricas aplicando tinta industrial sobre superficies rígidas, a partir de las formas de los tranvías y autobuses, de manera que obtenía un efecto vinculado a la experiencia urbana de la velocidad y de la visualidad propia. En 1967 participó en la exposición *Nova Objetividade Brasileira* [Nueva Objetividad Brasileña] en el MAM-RJ, en la que se reunía a artistas adscritos a diversos lenguajes de vanguardia, como el concreto, el neoconcreto y las nuevas formas de figuración derivadas del *pop* americano y del nuevo realismo francés. Oiticica identificaba como elemento común el esfuerzo nacional por superar los soportes y medios de representación tradicionales. Un año más tarde, Colares empezó a trabajar en sus *Gibi* [Cómics], folletos hechos a base de tiras de papel de colores, sin texto, que al ser manipuladas daban lugar a diferentes configuraciones constructivistas. Este trabajo supone una confluencia entre su interés por el cómic y su refinado análisis de las consecuencias de las propuestas de participación sugeridas por artistas como Oiticica, Lygia Pape y Lygia Clark. Tras recibir en 1970 el premio Viaje al Extranjero otorgado por el Salão Nacional de Arte Moderna, Colares vivió fuera de Brasil hasta 1972. En ese periodo realizó pinturas, libros de artista, trabajos postales, publicaciones y películas experimentales. En la década de 1980 realizó una importante serie de pinturas abstractas. ■■■

Raymundo Colares left his hometown in 1965 to study at the School of Fine Arts of the Federal University of Rio de Janeiro, although he soon gave up his academic education to study with Ivan Serpa at Rio's Museum of Modern Art (MAM-RJ). It was during this period that he met and befriended artists Hélio Oiticica, Antonio Dias, Cildo Meireles and Antonio Manuel. In those early years, his work combined the constructivist lines of abstract art with themes associated with pop art. Applying industrial ink on rigid surfaces, he created geometric paintings based on the forms of trams and buses, recalling the urban visual experience of speed. In 1967 he participated in the *Nova Objetividade Brasileira* [New Brazilian Objectivity] exhibition at the MAM-RJ, which brought together artists from different avant-garde languages, such as concrete and neo-concrete art and the new forms of figuration derived from American pop art and French *nouveau réalisme*. According to Oiticica, the desire to transcend traditional supports and media of representa-

tion was the common link between the different exhibiting artists. One year later, in 1968, Colares started working on his *Gibi* [Comic Books], pamphlets without text made out of strips of coloured paper which, when manipulated, gave rise to different constructivist configurations. These works represented the convergence between his interest in comic books and his sophisticated analysis of the consequences of the participatory proposals formulated by artists like Oiticica, Lygia Pape and Lygia Clark. After

being awarded the Prize to Travel Abroad at the 1970 National Salon of Modern Art, Colares travelled until 1972. During this period he produced paintings, artist's books, postcards, publications and experimental films. Finally, in the 1980s he worked on a large series of abstract paintings. ■■■

RAYMUNDO COLARES

Nacido en 1944 en Grão Mogol (Brasil), murió en 1986 en Montes Claros (Brasil)

Born in 1944 in Grão Mogol (Brazil), he died in 1986 in Montes Claros (Brazil)

Siendo todavía un niño, Antonio Dias aprendió nociones de dibujo y composición con su abuelo paterno. En 1957 se marchó a Río de Janeiro, donde inició su carrera profesional muy joven, trabajando de dibujante técnico e ilustrador y donde frecuentó el taller de grabado de Oswaldo Goeldi y las charlas sobre arte en el Museu de Arte Moderna de Río de Janeiro. En 1963 realizó pinturas que remitían a las historietas de cómic con un colorido primario, figuras simplificadas y el espacio dividido por una retícula. El artista construyó una alegoría de la violencia suburbana de las grandes ciudades con signos grotescos y orgánicos. Con este tipo de trabajos participó en exposiciones colectivas críticas con la dictadura militar como *Opinião 65* [Opinión 65] (1965) y *Pare* (1966). La represión política es el tema en *Pedaços como memória* [Fragmentos como memoria] (ca. 1966), *A morte voadora* [La muerte voladora] (1967) y *1/3* (1968). En 1966 se mudó a Francia. Pasó un largo periodo en el extranjero, vivió en Milán y en Nueva York. Las obras que realizó en Europa pierden el carácter representativo. En *The Wanderer* [El paseante] (1970) y *The Image (Landscape)* [La imagen (paisaje)] (1970), Dias dejó de utilizar elementos simbólicos y se aproximó al arte conceptual, superponiendo en sus pinturas estructuras visuales simples y textos tipográficos que comentan críticamente elementos de la composición. En la década de 1970 estas cuestiones se extendieron a otros lenguajes como el cine, la escultura y el arte ambiental. En la serie *The Illustration of Art* [La ilustración del arte], realizada entre 1971 y 1978, se sirvió de estos lenguajes para cuestionar el sentido social y cultural de la creación visual. En 1977 se marchó a Nepal, donde inició una serie de trabajos hechos con papel artesanal translúcido. La superposición de superficies en *O caminho do meio* [El camino de en medio] (1977) sugiere una relación renovada con el color y con la composición constructiva. En la década de 1980 llevó este aspecto a su pintura, que retoma una iconografía reconocible con elementos como falos y huesos. **TM**

Antonio Dias learned the basics of drawing and composition from his paternal grandfather when he was still a boy. He left home for Rio de Janeiro in 1957, where he attended Oswaldo Goeldi's classes on printmaking, as well as art talks at Rio de Janeiro's Museum of Modern Art. He was still quite young when he began his professional career working as a technical draughtsman and illustrator. In 1963 he produced paintings reminiscent of comic strips, with colourful graphics, simplified figures and spaces divided into frames. Thus, Dias constructed an allegory of the suburban violence of major cities out of grotesque organic signs, with which he participated in group shows that were critical of the military dictatorship, including *Opinião 65* [Opinion 65] (1965) and *Pare* [Stop] (1966). Political oppression was also the theme of works like *Pedaços como memória* [Fragments as Memory] (c. 1966), *A morte voadora* [Flying Death] (1967) and *1/3* (1968). In 1966 Dias moved to France, and would later live both in Milan and New York City. In Europe, his work lost its representational quality. For example, in *The Wanderer* (1970) and *The Image (Landscape)* (1970) he stopped using symbolic elements and drew nearer to conceptual art, layering simple visual structures and printed texts that offered critical commentaries on his paintings. In the 1970s these same themes extended to other media, such as film, sculpture and environmental art. In the series *The Illustration of Art*, made between 1971 and 1978, Dias used these media to question the social and cultural meaning of visual creation.

In 1977 he travelled to Nepal, where he began a series of works on translucent handmade paper. The superimposed surfaces in *O caminho do meio* [The Middle Road] (1977) suggest a renewed relationship with colour and constructive composition. In the 1980s this aspect was transferred to his paintings, which recovered a recognisable iconography with elements like phalluses and bones. **TM**

ANTONIO DIAS

Nacido en 1944 en Campina Grande (Brasil), vive en Milán (Italia) y Río de Janeiro (Brasil)

Born in 1944 in Campina Grande (Brazil), he lives in Milan (Italy) and Rio de Janeiro (Brazil)

**A MORTE VOADORA**

[La muerte voladora], 1967

Acrílico y vinilo sobre lienzo

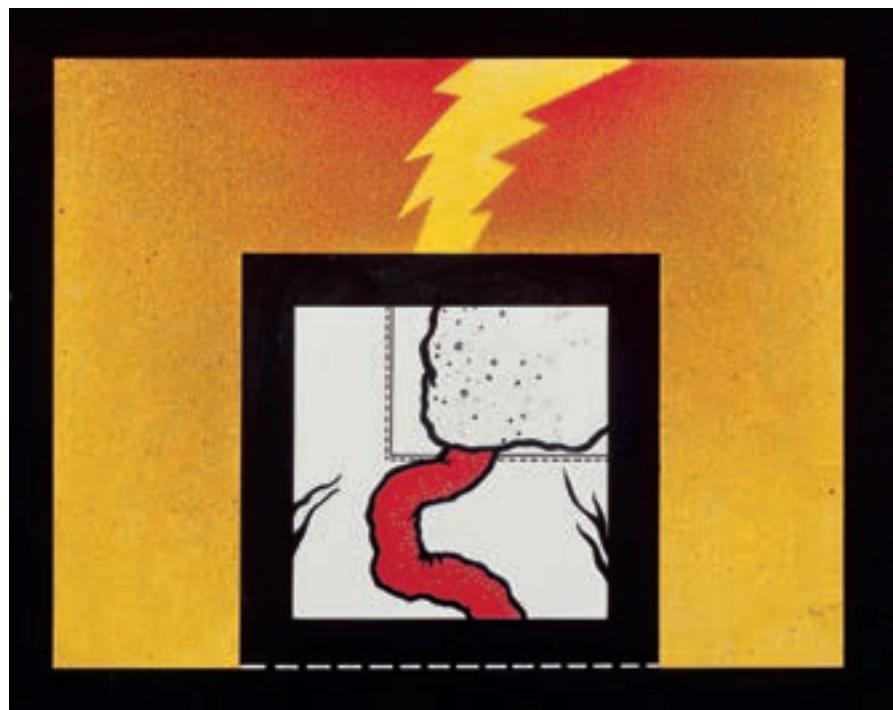
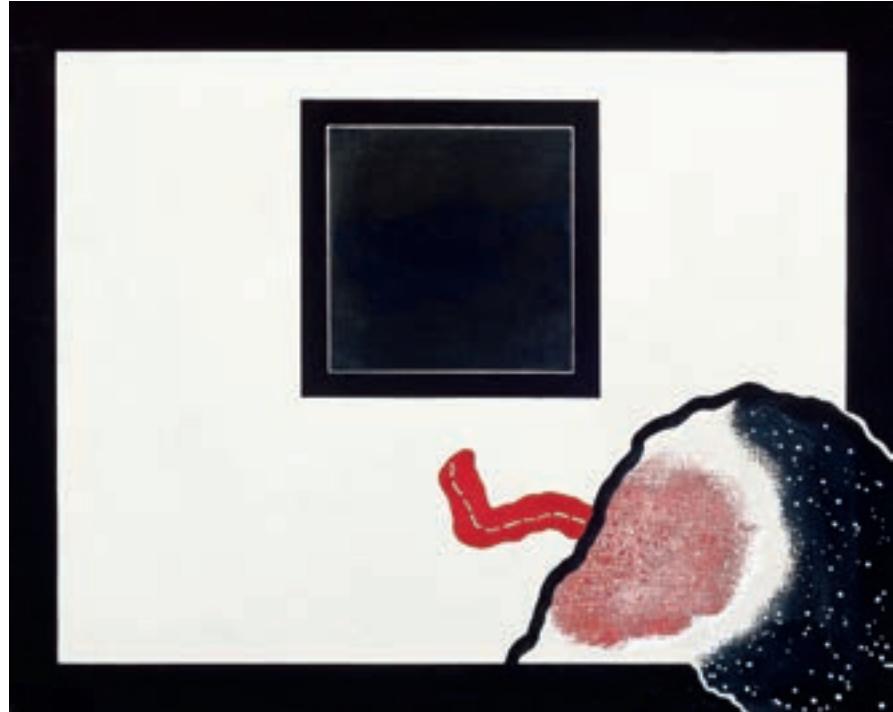
24 x 19 cm

A MORTE VOADORA

[Flying Death], 1967

Acrylic and vinyl on canvas

24 x 19 cm



O GATO PROVOCOU UM DESASTRE

[El gato provoca un desastre], ca. 1966

Acrílico y vinilo sobre lienzo

24 x 30 cm

O GATO PROVOCOU UM DESASTRE

[The Cat Makes a Mess], c. 1966

Acrylic and vinyl on canvas

24 x 30 cm

PEDAÇOS COMO MEMÓRIA

[Fragmentos como memoria], ca. 1966

Acrílico y vinilo sobre lienzo

24 x 30,2 cm

PEDAÇOS COMO MEMÓRIA

[Fragments as Memory], c. 1966

Acrylic and vinyl on canvas

24 x 30.2 cm

THE IMAGE



THE IMAGE (LANDSCAPE)

[La imagen (Paisaje)], 1970

Acrílico sobre lienzo

120,5 x 118,5 cm

THE IMAGE (LANDSCAPE)

1970

Acrylic on canvas

120.5 x 118.5 cm

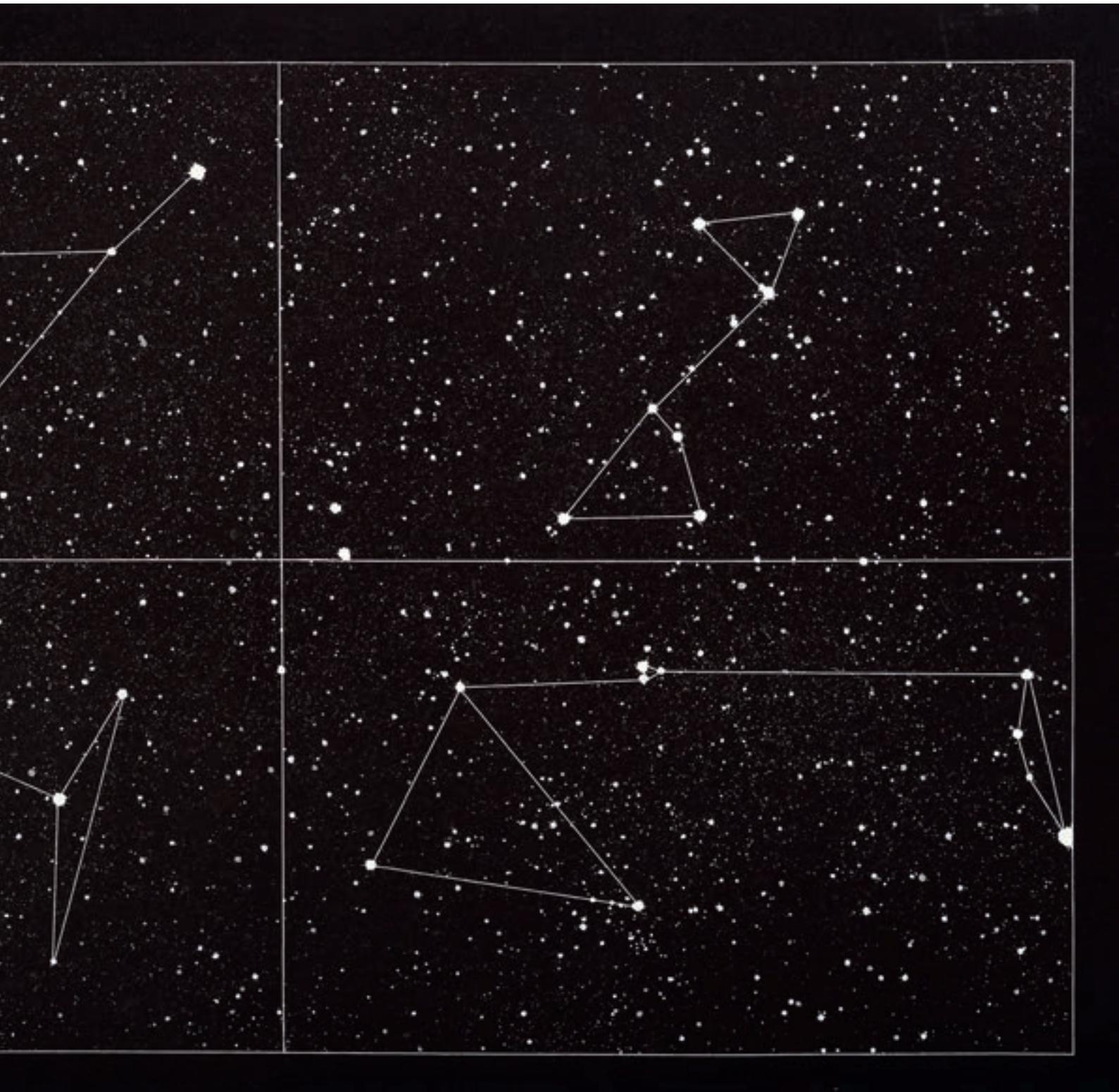


THE WANDERER

[El paseante], 1970
Acrílico sobre lienzo
85 x 130 cm

THE WANDERER

1970
Acrylic on canvas
85 x 130 cm



Cildio Meireles empezó sus estudios artísticos en 1963, siendo todavía adolescente, en la Fundación Cultural del Distrito Federal con el pintor peruano Félix Barrenechea, en la Fundación Cultural del Distrito Federal. Al mismo tiempo asistía a clases de cine con los críticos Paulo Emilio Salles Gomes y Jean-Claude Bernardet en la Universidad de Brasilia (UnB). En 1964, la exposición *Arte da África Negra* en el Instituto Central de Artes de la UnB ejerció una gran influencia sobre su obra y empezó a realizar dibujos figurativos y expresionistas. En 1967 se trasladó a Río de Janeiro, donde su trazo se volvió menos estilizado. En esa época el artista creó ambientes fantásticos, como en las series *Ocupações* [Ocupaciones] (1968–1969), *Volumes virtuais* [Volúmenes virtuales] (1968–1969), *Espaços virtuais: cantos* [Espacios virtuales: cantos] (1967–1968) y *Desvio para o vermelho* [Desvío hacia el rojo] (1967). En 1969 fundó la Unidad Experimental del Museu de Arte Moderna de Río de Janeiro junto con Guilherme Vaz y Frederico Morais. El trabajo de Meireles de esa época se acerca al lenguaje conceptual. En 1970 inició el proyecto *Inserções em circuitos ideológicos* [Inserciones en circuitos ideológicos], creado durante el periodo más duro de la dictadura militar brasileña y con el que participó en la exposición colectiva *Information* (1970) en el Museum of Modern Art de Nueva York (MoMA). Consiste en la inscripción de frases subversivas en productos de circulación masiva como el papel moneda o las botellas retornables de Coca-Cola. Se trata de una respuesta a los límites a la actividad artística relacionados con la situación política del país. Entre 1971 y 1973, Meireles residió en Nueva York, donde creó instalaciones como *Eureka/Blindhotland* (1970–1975), en la que la similitud visual de los objetos quedaba desmentida a través de la experiencia táctil. La obra del artista cuestiona las experiencias multisensoriales: el significado que la vista atribuye a los elementos se ve cuestionado por operaciones semánticas paradójicas. Estas inversiones de sentido se ven en trabajos como *Zero dollar* [Cero dólares] (1978–1984), *Zero cruzeiro* [Cero cruceiros] (1974–1978), *Ouro e paus* [Oro y madera] (1982) y *Obscura luz* [Oscura luz] (1982). **TM**

Cildio Meireles began studying art in 1963 at Brasília's Federal District Cultural Foundation, where he received classes from the Peruvian painter Félix Barrenechea. At the same time, he studied film with the critics Paulo Emilio Salles Gomes and Jean-Claude Bernardet at the University of Brasilia (UnB). One year later, the *Arte da África Negra* [Art from Black Africa] exhibition, held at the UnB's Central Institute of Arts, had an enormous impact on his work, inclining him towards figurative and expressionist drawing. In 1967 he returned to Rio de Janeiro, where his work gradually became less stylised and metaphorical, and the artist grew increasingly committed to a project. During that period, Meireles created fantasy settings in series such as *Ocupações* [Occupations] (1968–1969), *Volumes virtuais* [Virtual Volumes] (1968–1969), *Espaços virtuais: cantos* [Virtual Spaces: Corners] (1967–1968) and *Desvio para o vermelho* [Red Shift] (1967). In 1969 he created the Experimental Unit at Rio de Janeiro's Museum of Modern Art along with Guilherme Vaz and Frederico Morais. By this time, Meireles' work had verged towards conceptual art. In 1970, during the harshest period of

the Brazilian military dictatorship, he embarked on *Inserções em circuitos ideológicos* [Insertions into Ideological Circuits]. This project, which was shown at the collective exhibition *Information*, organised by the MoMA in 1970, consisted in writing subversive phrases on mass circulation products, such as banknotes or returnable Coca-Cola bottles, in order to draw attention to the artistic restrictions imposed by the dictatorship. Meireles lived in New York between 1971 and 1973, during

which time he created installations like *Eureka/Blindhotland* (1970–1975), where the visual similarity of the different objects is contradicted by their tactile experience. Meireles' work questions multi-sensory experiences refuting the meaning that sight attributes to elements by means of paradoxical semantic operations, as can be seen in works like *Zero dollar* (1978–1984), *Zero cruzeiro* (1974–1978), *Ouro e paus* [Gold and Wood] (1982) and *Obscura luz* [Dark Light] (1982). **TM**

CILDO MEIRELES

Nació en 1948 en Río de Janeiro (Brasil), donde vive

Born in 1948 in Rio de Janeiro (Brazil), where he lives

**ZERO DOLLAR**

[Cero dólares], 1978-1984
Litografía offset sobre papel moneda
6,5 x 15,5 cm

ZERO DOLLAR

1978-1984
Offset lithograph on banknote
6,5 x 15,5 cm

ZERO CRUZEIRO

[Cero cruzeiro], 1974-1978
Litografía offset sobre papel moneda
6,5 x 15,5 cm

ZERO CRUZEIRO

1974-1978
Offset lithograph on banknote
6,5 x 15,5 cm

INSCRIÇÕES EM CIRCUITOS**IDEOLÓGICOS: PROJETO COCA-COLA**

[Inserciones en circuitos ideológicos.
Proyecto Coca-Cola], 1970
Serigrafía sobre botellas de vidrio
24 x 6 x 6 cm c/u (3 unidades)

INSCRIÇÕES EM CIRCUITOS**IDEOLÓGICOS: PROJETO COCA-COLA**

[Insertions into Ideological Circuits:
Coca-Cola Project], 1970
Silk-screen printing on glass bottles
24 x 6 x 6 cm each (3 pieces)



**ESTOJO**

[Estuche], 1995
Madera y clavos de oro
 $7 \times 14 \times 13,5$ cm
(medidas de la caja cerrada)

ESTOJO

[Case], 1995
Wood and gold nails
 $7 \times 14 \times 13.5$ cm
(dimensions of closed box)

**OURO E PAUS: CAIXOTE I**

[Oro y maderas: caja I], 1982–1995
Madera y clavos de oro
 $67 \times 25 \times 25$ cm

OURO E PAUS: CAIXOTE I

[Wood and Gold: Crate I], 1982–1995
Wood and gold nails
 $67 \times 25 \times 25$ cm

OBSCURA LUZ

[Oscura luz], 1982
Paneles de madera industrial
y bombilla
66 x 66 x 33,8 cm

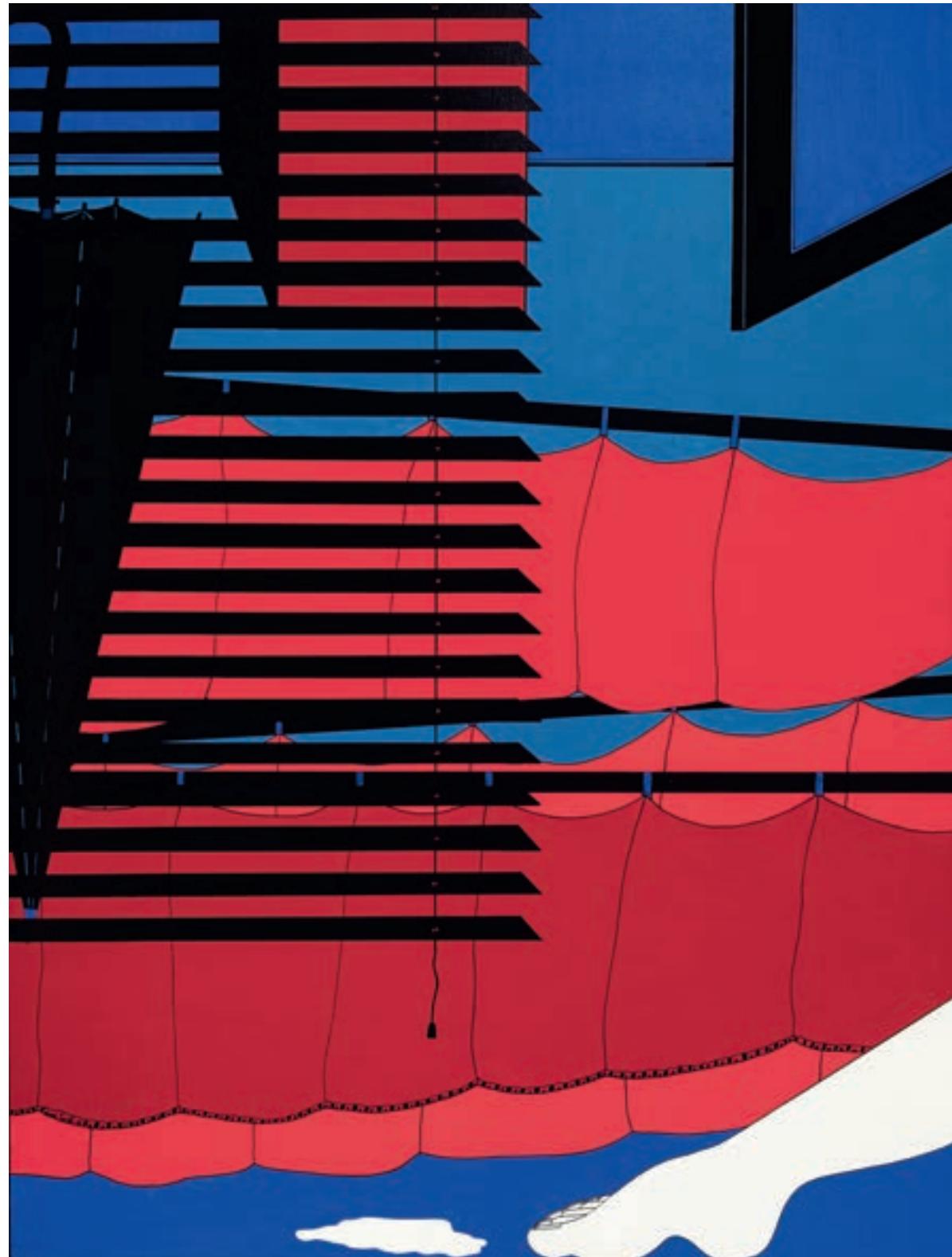
OBSCURA LUZ

[Dark Light], 1982
Industrial wood panels and
light bulb
66 x 66 x 33.8 cm



**SIN TÍTULO
(SÉRIE ENVOLVIMENTOS)**
[serie Participaciones], 1968
Acrílico sobre lienzo
115 x 88,2 cm

**UNTITLED
(SÉRIE ENVOLVIMENTOS)**
[Involvements series], 1968
Acrylic on canvas
115 x 88.2 cm



Wanda Pimentel estudió pintura en la década de 1960 con Ivan Serpa, uno de los pioneros del constructivismo brasileño, en el Museo de Arte Moderna de Río de Janeiro (MAM-RJ), donde coincidió con artistas como Antonio Manuel, Cildo Meireles y Claudio Paiva. En 1967 inició *Envolvimentos* [Involvements], una serie de pinturas marcadas por superficies de colores planos y vibrantes en las que se representan ambientes domésticos con objetos y partes del cuerpo. Estos fragmentos, sobre todo piernas y pies, sugieren una presencia personal que puede ser la de la propia artista. En las escenas representadas —que remiten con frecuencia a una situación a punto de descontrolarse, como si los objetos se hubiesen rebelado— subyace una posible connotación feminista y transgresora por la manera de representar a la mujer en su relación con el entorno doméstico, a veces de forma sensual y erótica. Pimentel trabajó en la serie *Envolvimentos* hasta 1984, aunque sus años más productivos fueron los transcurridos entre 1967 y 1969. El cuadro *Sin título* (1968) pertenece a este corpus de obras. En 1969 recibió el premio Viaje al Extranjero del Primer Salão de Verão del MAM-RJ y se trasladó a París, donde realizó su primera exposición individual en la Galerie Debret. En 1971 participó en la 11^a Bienal de São Paulo. En la misma década realizó obras que se sitúan entre el objeto y la escultura, en las que reproducía y utilizaba elementos del paisaje urbano, como en *Bueiros* [Desagües], de la serie del mismo nombre. En la década de 1980, en la serie *Montanhas do Rio* [Montañas de Río] crea lienzos en los que se representan las vistas de Río a través de una ventana. Son composiciones en tonos sobrios que aluden a la estructura urbana y a las características geológicas de la ciudad. A partir de la década de 1990 aparecen en su obra varios elementos urbanos, como maniquíes de escaparates y monumentos, en composiciones en las que exterior e interior se confunden. **JP**

Wanda Pimentel studied painting in the 1960s with Ivan Serpa—one of the pioneers of Brazilian constructivism—at Rio de Janeiro's Museum of Modern Art (MAM-RJ), where she met artists such as Antonio Manuel, Cildo Meireles and Claudio Paiva. In 1967 she started working on *Envolvimentos* [Involvements], a series of paintings marked by surfaces of flat, vibrant colours in which domestic environments are represented by objects and fragments of the human body. These fragments, mainly legs and feet, suggest a personal presence, probably that of Pimentel herself. The way women and their relationship with the domestic environment are portrayed in these scenes—which often reference a situation about to get out of control, as if the objects had rebelled—shares feminist, transgressive undertones which sometimes have sensual and erotic connotations. Pimentel worked on the *Envolvimentos* series until 1984, though her most productive years were between 1967 and 1969. The painting *Untitled* (1968) belongs to this body of work.

In 1969 Pimentel was awarded the Prize to Travel Abroad at the 1st Summer Salon of the MAM-RJ, which she used to travel to Paris, where she held her first solo show at the Debret Gallery. In 1971 she exhibited work at the 11th São Paulo Biennial, and throughout the 1970s she produced works that straddled object and sculpture, appropriating and reproducing elements from the urban landscape, as is the case in *Bueiros* [Grates], from the series of the same name. In the 1980s she created *Montanhas do Rio* [Mountains of Rio], a series of canvases in which she

depicts views of Rio de Janeiro from a window. With their sober tones, these compositions reference the city's urban structure and geological landmarks. In the 1990s her work began to feature urban elements, like shop-window dummies and monuments, in compositions in which the interior and the exterior merge. **JP**

WANDA PIMENTEL

Nació en 1943 en Río de Janeiro (Brasil), donde vive

Born in 1943 in Rio de Janeiro (Brazil), where she lives

Hijo del poeta y periodista Geraldo Melo Mourão, Tunga tuvo un temprano contacto con la literatura y el arte moderno. En 1974, el mismo año en el que se licenció en Arquitectura por la Universidad Santa Úrsula de Río de Janeiro, expuso 50 dibujos eróticos en la muestra *Museu da masturbação infantil* [Museo de la masturbación infantil] en el Museu de Arte Moderna de Río de Janeiro. Según el artista, estas obras tratan sobre «procesos primarios» del inconsciente y no representan actos sexuales sino que critican de manera simbólica las formas represivas del comercio del deseo. En 1981, Tunga expuso por primera vez la instalación *ÃO* (1981), en la que una película rodada en 16 mm se proyecta en bucle. En la película se registran imágenes, a modo de circuito cerrado, de la curva de un túnel en el Morro Dois Irmãos, en Río de Janeiro, evocando la figura topológica de un toroide, es decir, de un anillo. En esa época, desarrolló en su trabajo un sistema de sentidos simbólicos atribuidos a los materiales y a las formas utilizadas que trasladaba a otras creaciones. Su trabajo adquirió un sentido mitológico y la figura de la trenza surgió en su obra de manera recurrente. Asociada al esfuerzo de ordenar el cabello, elemento que crece independientemente del deseo de las personas, la trenza pasó a ser una metáfora importante de la relación entre la escultura y sus materiales. En 1984 el artista realizó *Tranças de chumbo* [Trenzas de plomo], en la que se esforzó por estabilizar madejas metálicas. La relación entre forma y materia se amplía en obras como *Lezart pequeno* [Lezart pequeño] (1989-2012). En este conjunto de esculturas, mechazas enormes de cabello de cobre se ordenan y desordenan con el paso de peines metálicos y de una especie de porras hechas con imanes. Los procesos de organización y desorganización del material se asocian a procesos pseudocientíficos como la alquimia. El artista retomó la lógica de la transformación del material en obras como la instalación *Palíndromo incesto* (1990). Estos sentidos que transitan de un trabajo a otro son abordados en libros como *Barroco de lírios* [Barroco de lirios] (1997), y en vídeos como *Nervo de prata* [Nervio de plata] (1987), dirigido por Arthur Omar. **TM**

TUNGA

Nacido en 1952 en Palmares (Brasil),
murió en 2016 en Río de Janeiro (Brasil)

Born in 1952 in Palmares (Brazil),
he died in 2016 in Rio de Janeiro (Brazil)

Son of the poet and journalist Geraldo Melo Mourão, Tunga was introduced to modern art and literature at an early age. In 1974, the same year he graduated from Rio de Janeiro's Santa Úrsula University with a degree in Architecture, he exhibited fifty erotic drawings in the show *Museu da masturbação infantil* [Museum of Infantile Masturbation], held at Rio de Janeiro's Museum of Modern Art. According to the artist, these

works were “primary processes” of the unconscious and did not represent sexual acts but rather expressed a symbolic criticism of the repressive forms of the commerce of desire. In 1981 he showed for the first time his installation *ÃO* (1981), a looped film shot in 16mm that shows images that resemble CCTV footage of the curve of a tunnel in Rio de Janeiro's Morro Dois Irmaos, recalling the topological form of a torus, or ring. During that period, Tunga developed a system of symbolic meanings attributed to the materials

and forms he used, which he then transferred to his creations. His work took on a mythological quality, and the form of the braid appeared repeatedly in his art as a metaphor for the relationship between sculpture and its materials—associated with the effort required to arrange hair, an element which grows regardless of people's wishes. In 1984 he created *Tranças de chumbo* [Lead Braids], in which he strove to stabilise pieces of interwoven metal. Tunga expanded the connection between form and matter in works like *Lezart pequeno* [Small Lezart] (1989-2012). In this group of sculptures, huge locks of copper hair are arranged and disarranged by the action of metal combs and a kind of truncheon made of magnets. The act of organising and disarraying the material can be associated with pseudo-scientific processes such as alchemy. Tunga revisited the logic of the transformation of material into artworks like his installation *Palíndromo incesto* [Incest Palindrome] (1990). These associations, which are recurrent in his work, are also explored in book form—*Barroco de lírios* [Iris Baroque] (1997)—and in videos such as *Nervo de prata* [Silver Nerve] (1987), directed by Arthur Omar. **TM**



SIN TÍTULO (SÉRIE TRANÇAS)

[Serie Trenzas], 1984

Plomo y satén

430 x 35 cm

UNTITLED (SÉRIE TRANÇAS)

[Braids series], 1984

Lead and satin

430 x 35 cm

**LEZART PEQUENO. PRIMEIRO
AFASTAMENTO, VERSÃO FERRO**

[Lezart pequeño. Primer alejamiento,
versión hierro], 1989–2012
Cobre, acero e imán
50 x 35 x 75 cm

**LEZART PEQUENO. PRIMEIRO
AFASTAMENTO, VERSÃO FERRO**

[Small Lezart: First Removal,
Iron Version], 1989–2012
Copper, steel and magnet
50 x 35 x 75 cm

**SIN TÍTULO**

2007

Vidrio, hierro y cuerda
de acero trenzada
53 x 104 x 40 cm

UNTITLED

2007

Glass, iron and braided
steel rope
53 x 104 x 40 cm



CONTEMPORÁNEO

Marcius Galan
Fernanda Gomes
Mona Hatoum
Jac Leirner
Leonilson
Ernesto Neto
Rivane Neuenschwander
Gabriel Orozco
Damián Ortega
Sara Ramo
Marina Rheingantz
Miguel Rio Branco
Doris Salcedo
Afonso Tostes
Adriana Varejão

CONTEMPORARY

Aunque sirva para designar, de manera genérica, el arte del presente, la etiqueta de «arte contemporáneo» empezó a ser utilizada con mayor frecuencia a partir de la década de 1980 para definir un momento de la práctica artística en el que no se identificaban grandes cambios de paradigma y los artistas trabajaban en un panorama globalizado e interdisciplinar. Igual que el resto de la exposición, esta sección parte de la experiencia brasileña para establecer diálogos con el arte internacional. Jac Leirner podría ser el punto de partida, con obras que reflejan su condición de artista global y con sus colecciones de *souvenirs* de viajes, *readymades* que ponen de manifiesto su existencia en el medio artístico. La condición cultural también conforma en gran medida las obras de Mona Hatoum y Doris Salcedo, dos artistas que trabajan con temas de la realidad social de sus países para repensar la práctica de la creación de objetos cargados de historias. Damián Ortega y Gabriel Orozco son dos artistas mexicanos que encuentran en el arte brasileño importantes referencias para sus trabajos. Nuevas posibilidades de abstracción geométrica aparecen reflejadas en las obras de Ortega, Orozco, Ernesto Neto, Marina Rheingantz, Sara Ramo y Marcius Galan, además de Fernanda Gomes, quien establece vínculos entre sus obras y el espacio expositivo. La proyección de vídeo de Rivane Neuenschwander ofrece un espacio inmerso en sonido e imagen que cautiva al espectador en una red de lenguajes, afectos y sentidos. ■RM

Although used as a generic term for the art of today, the “contemporary art” label began to be used more frequently in the 1980s to designate a moment in art history devoid of major paradigm shifts when artists were working in a globalised, interdisciplinary setting. Like the rest of the present exhibition, this section begins with the Brazilian experience and attempts to reveal how it ties in with international art. Jac Leirner might be a good point of departure, with works that identify her as a global artist and with his collections of travel souvenirs: ready-mades that clearly affirm their presence in the art world. Cultural circumstances also inform and define the works of Mona Hatoum and Doris Salcedo, two artists who address aspects of their home countries’ social reality in order to rethink the practice of creating objects charged with historical significance. Damián Ortega and Gabriel Orozco are two Mexican artists whose work has been strongly influenced by Brazilian art. New possibilities of geometric abstraction are reflected in the creations of Ortega, Orozco, Ernesto Neto, Marina Rheingantz, Sara Ramo and Marcius Galan, as well as in the work of Fernanda Gomes, who establishes links between her pieces and the exhibition venue. Rivane Neuenschwander’s video projection offers a space immersed in sound and images that captivates and captures spectators in a web of languages, emotions and senses. ■RM

Graduado en 1997 en Artes Plásticas por la Fundação Armando Alvares Penteado en São Paulo, Marcius Galan participó también en los grupos de estudio del Ateliê 3, organizados a finales de la década de 1990 por la artista Dora Longo Bahia y por los comisarios Felipe Chaimovich y Eduardo Brandão. Antes de dedicarse exclusivamente al arte, trabajó como educador y productor en instituciones como el Paço das Artes y el Museu de Arte de São Paulo. Como muchos artistas de su generación, Galan comenzó a exponer cuando todavía era bastante joven. Estuvo presente en muestras colectivas en las galerías Vermelho y Luisa Strina, y esta última le organizó su primera exposición individual en 1996. También participó en muestras colectivas de artistas brasileños fuera de Brasil, como *Para ser construidos* (MUSAC, León, 2010), y fue seleccionado para residencias y becas en el extranjero, como el Grants Program de la Cisneros Art Foundation (Miami, 2010) y el Gasworks International Residency Programme (Londres, 2013). Desde mediados de la década de 1990, la obra de Galan incluye instalación, escultura, objeto, dibujo, vídeo y proyectos conceptuales. Su lenguaje es austero y preciso y, al mismo tiempo, enigmático y abierto a múltiples interpretaciones. Su trabajo en espacios anónimos de las ciudades brasileñas, sobre todo de São Paulo, donde reside, configura su poética de manera determinante, así como su relación con la historia del arte: desde su interés por la escultura neoconcreta brasileña y por el vacío (por ejemplo, Franz Weissmann), hasta los objetos del arte minimalista norteamericano, cuya lógica industrial subvierte de algún modo. En *Isolantes* [Aislantes] (2012) y *Peça instável* [Pieza inestable] (2013), contrasta la rigidez del hierro con elementos orgánicos que sirven para crear tensiones y deformarlo, como un ladrillo que parece ablandar una chapa metálica o una viga de madera que parece sujetarla. La obra *Composição apagada* [Composición borrada] (2015) forma parte de una serie de collages realizados con gomas de borrar, más o menos gastadas, dispuestas según rigurosas composiciones geométricas y enmarcadas con las virutas resultantes de su uso, en una referencia al sistema de valores del trabajo artístico. **RM**

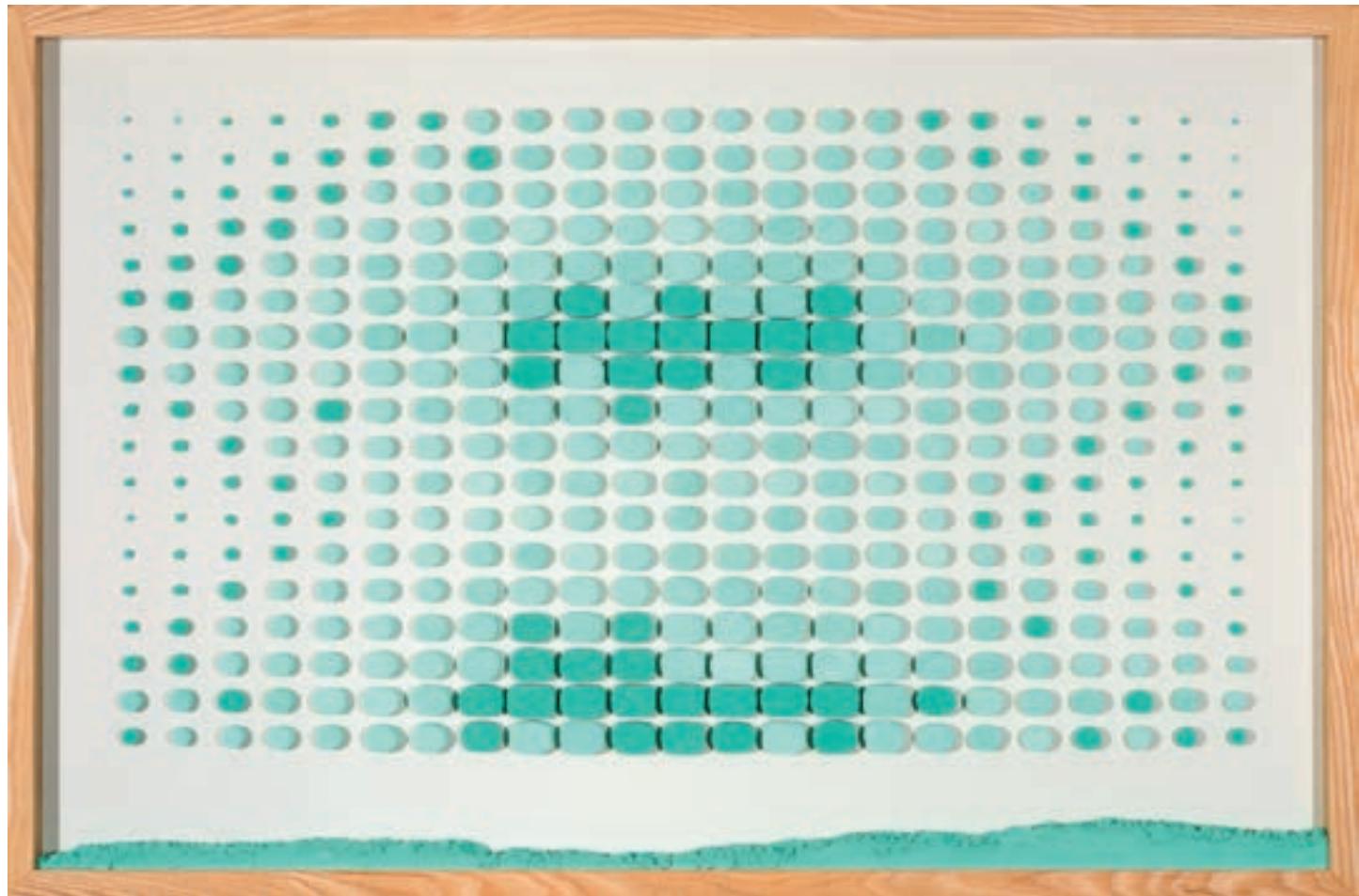
Marcius Galan completed his Visual Arts studies at São Paulo's Armando Alvares Penteado Foundation in 1997. In the late 1990s he participated in the Ateliê 3 study groups, organised by artist Dora Longo Bahia and curators Felipe Chaimovich and Eduardo Brandão. Before becoming a full-time artist he worked as an educator and producer at Paço das Artes and São Paulo's Museum of Art, among other institutions. Like many artists of his generation, Galan began exhibiting his work at a fairly young age. He participated in group shows at the Vermelho and Luisa Strina galleries, the latter hosting his first solo exhibition in 1996. Outside Brazil, he showed work in collective shows of Brazilian artists such as *Para ser construidos* [To Be Constructed] (MUSAC, León, Spain, 2010), and he was awarded residencies and grants by organisations like the Cisneros Art Foundation Grants Programme (Miami, 2010) and the Gasworks International Residency Programme (London, 2013). Galan

has been constructing his body of work—which includes installations, sculptures, objects, drawings, videos and conceptual projects—since the mid-1990s. His language is austere and precise but at the same time enigmatic and open to multiple interpretations. His work in anonymous spaces of Brazilian cities, particularly in São Paulo, where he lives, has decisively shaped his poetics and his relationship with art history, which spans from his interest in Brazilian neo-concrete sculpture and the void—as in Franz Weissmann's work—to North American minimal art objects, whose industrial logic he somehow subverts. In *Isolantes* [Insulators] (2012) and *Peça instável* [Unstable Piece] (2013), Galan contrasts the rigidity of iron with organic elements that warp it creating tensions. In the first work, a brick seems to soften a piece of sheet metal while in the second a wooden rafter appears to support an iron structure. *Composição apagada* [Erased Composition] (2015) is part of a series of collages made with more or less worn erasers, arranged in rigorously geometrical compositions and framed by the residue resulting from their use, in what constitutes an allusion to the value system of artistic work. **RM**

MARCIUS GALAN

Nacido en 1972 en Indianápolis (Indiana, Estados Unidos), vive en São Paulo (Brasil)

Born in 1972 in Indianapolis (Indiana, United States), he lives in São Paulo (Brazil)

**COMPOSIÇÃO APAGADA**

[Composición borrada], 2015

Gomas de borrar y marco de madera

61,4 x 93,5 x 4,6 cm (con marco)

COMPOSIÇÃO APAGADA

[Erased Composition], 2015

Erasers and wood frame

61.4 x 93.5 x 4.6 cm (with frame)

PEÇA INSTÁVEL

[Pieza inestable], 2013

Hierro y madera

95 x 185 x 5 cm

PEÇA INSTÁVEL

[Unstable Piece], 2013

Iron and wood

95 x 185 x 5 cm



SEM GRAVIDADE

[Sin gravedad], 2017
Pintura para automóviles
sobre madera, piedra y clavos
127,7 x 67,2 x 12 cm

SEM GRAVIDADE

[Weightless], 2017
Automotive paint on wood,
stone and nails
127.7 x 67.2 x 12 cm

ISOLANTE

[Aislante], 2012
Pintura, esmalte, ladrillo y hierro
80 x 10 x 9,5 cm

ISOLANTE

[Insulator], 2012
Paint, enamel, brick and iron
80 x 10 x 9.5 cm



Fernanda Gomes estudió en la Escola Superior de Desenho Industrial en Río de Janeiro, entre 1978 y 1981. Desde muy temprano se acercó al universo de las artes visuales, con su trabajo como diseñadora gráfica en el Museu de Arte Moderna de Río de Janeiro entre 1982 y 1983, donde realizó las invitaciones y la señalética de exposiciones, y donde conoció a miembros de la generación anterior de artistas, como Artur Barrio y Cildo Meireles. A mediados de la década de 1980, comenzó a realizar sus primeros trabajos artísticos, *collages* en los que aplicaba recortes de periódicos sobre papeles pintados de blanco. En 1988 la Galería Macunaíma, de la Fundação Nacional de Artes, le organizó su primera exposición individual, en la que afianzó su lenguaje a través de objetos de pequeña escala hechos con materiales cotidianos colocados de manera dispersa para incorporar el espacio circundante y establecer relaciones entre ellos, requiriendo la percepción activa del espectador. Como forma típica de su trabajo, Gomes desarrolla largas series a partir de materiales orgánicos y desechables, como pelo y colillas. En paralelo muestra su interés por el monocromo blanco que da lugar a pinturas hechas a partir de diversos soportes encontrados, como hilos, telas, partes de muebles, papeles envejecidos, marcos de pinturas, libros y cajas de cerillas. En estos trabajos resuena la rica tradición neoconcreta, los *Objetos ativos* [Objetos activos] (1959–1962) de Willys de Castro y las *Unidades em superfícies moduladas* [Unidades en superficies moduladas] (1957) de Lygia Clark. Sus exposiciones son como laboratorios de relaciones entre objetos, formas y materiales que se transforman en verdaderas extensiones de su estudio, generando ambientes donde las obras establecen relaciones parciales de afinidad. En *Visiones de la Tierra / El mundo planeado*, la propia artista instalará su trabajo en una pared individual, utilizando obras ya presentes en la Colección Luís Paulo Montenegro, además de otras que se incorporarán específicamente en el montaje. ■

Fernanda Gomes studied at Rio de Janeiro's School of Industrial Design from 1978 to 1981. After completing her studies, she became acquainted with the world of the visual arts thanks to her job as a graphic designer at Rio de Janeiro's Museum of Modern Art in 1982 and 1983, where she created invitations and exhibition signage and met members of the previous generation of artists, like Artur Barrio and Cildo Meireles. In the mid-1980s she began producing her own work, mainly collages of newspaper clippings on white-painted paper. In 1988, the Macunaíma Gallery, managed by the National Foundation for the Arts, held her first solo exhibition, where she consolidated her visual language through small objects made of commonplace materials. These objects were scattered to embrace the surrounding space and establish different links between them, thus requiring the audience's active participation. As a signature feature of her oeuvre, Gomes developed extensive series using organic disposable materials like hair and cigarette butts. At the same time, her interest in white monochrome gave rise to paintings made of various found objects, such as thread, fabric, furniture parts, old papers, picture frames, books and matchboxes. These works resonate with the rich legacy of neo-concrete art, especially with of Willys de Castro's *Objetos ativos* [Active Objects] (1959–1962) and Lygia Clark's *Unidades em superfícies moduladas* [Units on Modulated Surfaces] (1957). Gomes' exhibitions are like laboratories of associations between objects, forms and materials that become genuine extensions of her studio, creating environments where the works forge partial bonds of affinity. For the present exhibition, the artist has personally installed her own work, using both works from the Luís Paulo Montenegro Collection and others conceived specifically for the occasion. ■

FERNANDA GOMES

Nació en 1960 en Río de Janeiro (Brasil), donde vive

Born in 1960 in Rio de Janeiro (Brazil), where she lives



SIN TÍTULO

1993

Cabellos e hilos de seda

101,8 x 49,5 x 5 cm

(con marco)

UNTITLED

1993

Strands of hair and silk threads

101,8 x 49,5 x 5 cm

(with frame)

SIN TÍTULO

2008

Collage de papel sobre lienzo

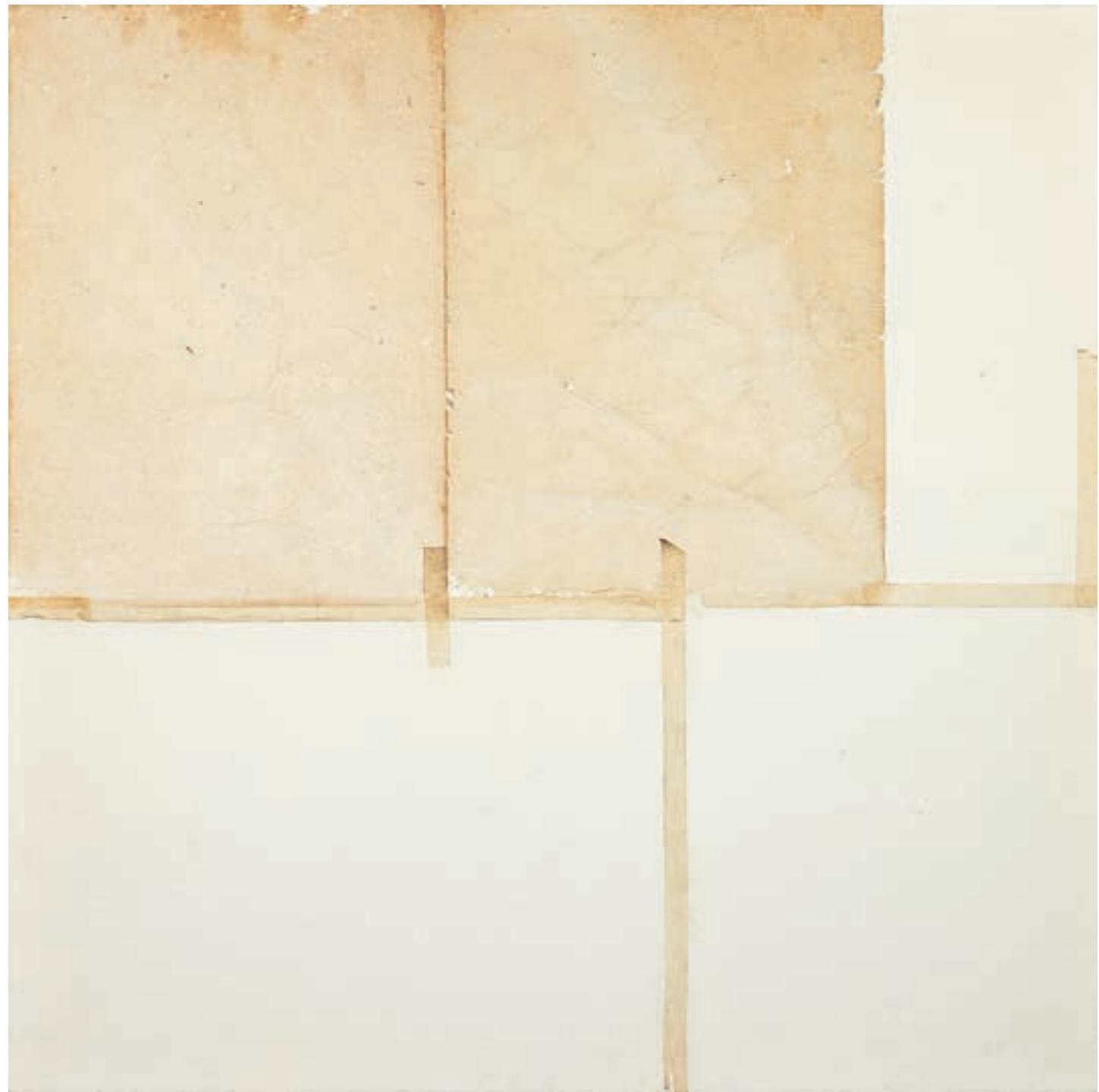
60 x 60 cm

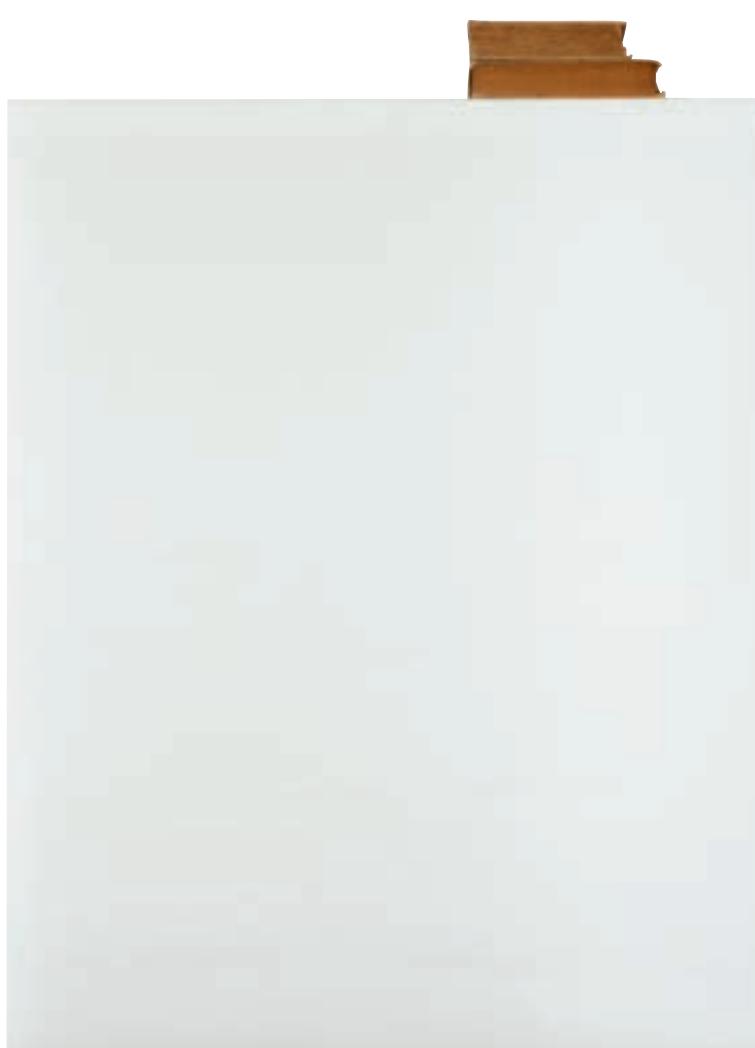
UNTITLED

2008

Paper collage on canvas

60 x 60 cm



**SIN TÍTULO**

2012

Óleo sobre estante de madera, papel y libros
95 x 70 x 12,7 cm

UNTITLED

2012

Oil on wooden shelf, paper and books
95 x 70 x 12.7 cm

**SIN TÍTULO**

2008

Collage de papel de fumar
60 x 20 cm

UNTITLED

2008

Rolling paper collage
60 x 20 cm

Nacida en el seno de una familia de origen palestino que se estableció en Londres en 1975 a raíz de la guerra civil del Líbano, Mona Hatoum se formó en la Byam Shaw School of Art y en la Slade School of Fine Art. Se pueden establecer relaciones entre su proceso creativo y el de otros artistas de su generación, como la colombiana Doris Salcedo, por la utilización en sus trabajos de materiales artísticos no convencionales, como muebles antiguos y cabello humano, y por su interés en temas sociales vinculados a la realidad de sus países de origen. Al igual que Salcedo, la agenda artística de Hatoum es abiertamente política y, a través de una reinvención del *ready-made*, trabaja de manera dialéctica alternando afectos y sentimientos que van de lo cómico a lo siniestro. La obra *Daybed* [Sofá cama] (2008) forma parte de un conjunto de obras hechas a partir de utensilios domésticos y muebles. En este trabajo, un objeto acogedor que pertenece al ámbito de lo familiar, similar a una cama o un banco, es representado de modo que también se parece a una versión ampliada de un rallador de cocina, cuyos orificios tienen un borde cortante en el exterior. Al transformar objetos familiares en esculturas extrañas y violentas, Hatoum sugiere narrativas en conflicto que amenazan el universo de la casa. *Balançoires* [Columpios] (2010) forma parte de una serie desarrollada entre 2009 y 2010. Los columpios se montan dependiendo del espacio, a diferentes alturas. Los asientos de los dos columpios están grabados en chorro de arena con el mapa de Beirut. El contraste entre el material ligero de los asientos, el vidrio, y el peso de las cadenas de acero que los sujetan al techo es brutal. La suspensión de los inestables columpios crea en el espacio una cartografía imposible, y en movimiento, del mundo. Son cuestiones suscitadas por el columpio, que funciona como referencia a la infancia, al juego y a la libertad, y cuyo movimiento reducido remite, al mismo tiempo, al aprisionamiento por el peso de la memoria y los límites de la vida. **MM**

Born in Beirut to a Palestinian family, Mona Hatoum moved to London with her family in 1975, at the onset of the Lebanese Civil War. In England, she studied at the Byam Shaw School of Art and the Slade School of Fine Art. There are certain parallels between her creative process and those of other creators of her generation, like Colombian artist Doris Salcedo, such as their use of unconventional artistic materials, like old furniture or human hair, and their interest in social issues related to life in their home countries. Like Salcedo, Hatoum's artistic agenda is blatantly political and—by reinventing the ready-made—operates dialectically, alternating from the comical to the sinister. *Daybed* (2008) is part of a group of works made from household items and furniture. In this piece, a warm, inviting object from the realm of the familiar—the daybed—is represented in such a way that it can also be interpreted as an enlarged version of a food grater, with holes that have sharp outer edges. By turning familiar objects into bizarre, violent sculptures, Hatoum suggests conflicting narratives that threaten the universe of the home. *Balançoires* [Swings] (2010) is part of a series produced in 2009 and 2010 in which swings are installed at different heights depending on the exhibition space. A map of Beirut is sandblasted onto two of the swing seats. The contrast between the lightweight glass of the seats and the heavy steel chains that anchor them to the ceiling is brutal, and the suspension of the unstable

swings creates an impossible moving cartography of the world. These notions are suggested by the swing, in an allusion to childhood, play and freedom, while the swing's restricted range of movement simultaneously evokes the idea of being imprisoned, trapped by the weight of memory and the boundaries of life. **MM**

MONA HATOUM

Nacida en 1952 en Beirut (Líbano), vive en Londres (Reino Unido)

Born in 1952 in Beirut (Lebanon), she lives in London (United Kingdom)

**DAYBED**

[Sofá cama], 2008

Acero

30 x 219 x 98 cm

DAYBED

2008

Steel

30 x 219 x 98 cm

CORPUS DELICTI

1992-2006

Tarjetas de embarque, ceniceros,
cucharas, tenedor, cuchillo
y cordón metálico
Dimensiones variables
(base 60 cm ø)

CORPUS DELICTI

1992-2006

Boarding cards, ashtrays, spoons, fork,
knife and metal twine
Dimensions variable
(60 cm ø base)

**TODOS OS CEM (POLÍTICOS)**

[Todos los cien (políticos)], 1998

Billetes de banco cosidos

22 x 70 cm

TODOS OS CEM (POLÍTICOS)

[All One-Hundreds (Politicians)], 1998

Sewn banknotes

22 x 70 cm



Jac Leirner estudió artes plásticas en la Fundação Armando Álvares Penteado de São Paulo. En 1991 fue artista residente en el Walker Art Center de Minneapolis y en el Museum of Modern Art de Oxford. Inició su obra conceptual a mediados de la década de 1980, en contraste con el ambiente de regreso a la pintura tan en boga entonces en las principales ciudades brasileñas. Desde el principio recurrió a la acumulación de objetos cotidianos que agrupaba, clasificaba y reordenaba en curiosas construcciones. Sus objetos combinan aspectos formales como la línea, el plano y el color, con la carga biográfica y simbólica de los materiales, entre los que se encuentran paquetes de cigarrillos que se ha fumado, y billetes de avión de sus viajes. Su poética resiste, por lo tanto, a cualquier categorización rígida y dialoga en pie de igualdad con obras de artistas de la generación anterior, como Cildo Meireles y Nelson Leirner, y con el canon constructivista brasileño con el que convivió estrechamente a través de la colección de sus padres, Fulvia y Adolpho Leirner, actualmente en el Museum of Fine Arts de Houston. En la serie *Todos os cem (políticos)* [Todos los cien (políticos)], realizada en las décadas de 1980 y 1990, usa papel moneda que cose y une formando grandes paneles o tiras en una época en la que Brasil sufrió hiperinflación. La rigurosa composición geométrica resultante está contaminada por los grafiti añadidos a los billetes y por la propia suciedad acumulada en su circulación. En *Corpus Delicti* (1992-2006), la artista agrupa objetos procedentes de aviones comerciales y los ata con una cadena como si se hubiesen sometido a un trabajo de joyería. En *Nice to Meet You* [Ha sido un placer] (1997), coloca en las paredes tarjetas de visita de diferentes artistas, comisarios y galeristas, creando composiciones que aluden a la economía del mundo del arte. Cartografiar los circuitos del intercambio de ideas, mercancías o dinero constituye el núcleo de su obra, que transita entre los registros personal y político, cotidiano e histórico. **JP**

Jac Leirner studied visual arts at São Paulo's Armando Álvares Penteado Foundation. In 1991 she completed a residency at the Walker Art Center in Minneapolis and the Museum of Modern Art in Oxford. In the mid-1980s she embraced conceptualism, in marked contrast to the fashion of the day, when the main cities in Brazil were re-embracing painting. Since the outset of her career, Leirner has collected mundane objects which she then groups, classifies and reorders in order to create curious constructions. In combining these objects, she addresses certain formal aspects, like line, plane and colour, but also the biographical and symbolic connotations of the materials, which include packs of cigarettes that she has smoked or aeroplane tickets from her trips. Her narrative, which defies rigid categorisation, engages on an equal footing with works by artists from the previous generation, like Cildo Meireles and Nelson Leirner, as well as with the Brazilian constructivism that she absorbed on a daily basis from her parents, Fulvia and Adolpho Leirner, whose art collection is currently on display at Houston's Museum of Fine Arts. In the *Todos os cem (políticos)* [All One-Hundreds (Politicians)] series, produced in the 1980s and 1990s, Leirner sewed and strung together banknotes to form large panels or strips, at a time when Brazil was in the throes of hyperinflation. These rigorous geometric compositions were contaminated by the graffiti on the notes and the dirt they had accumulated while in circulation. In *Corpus Delicti* (1992-2006), she grouped objects found on her aeroplane trips and put them on a chain, as if they had been carefully assembled in a jeweller's workshop. Finally, in *Nice to Meet You* (1997), she hung business cards from artists, curators and gallery owners on the walls, creating compositions that referenced the economy of the art world. Mapping the circuits through which ideas, consumer goods and money travel is the nucleus of Leirner's work, which straddles personal and political registers and the contemporary and the historical. **JP**

JAC LEIRNER

Nació en 1961 en São Paulo (Brasil), donde vive

Born in 1961 in São Paulo (Brazil), where she lives

José Leonilson Bezerra Dias ingresó, en 1977, en el curso de licenciatura en Artes Plásticas de la Fundação Armando Alvares Penteado de São Paulo, donde fue alumno de los artistas Nelson Leirner, Julio Plaza y Regina Silveira. En esa misma época compartió taller con el artista Luiz Zerbini, trabajó intensamente y pintó cuadros de colores vibrantes, influidos por una estética de distante inspiración *pop*. En 1984 participó en la exposición *Como Vai Você, Geração 80?* [¿Qué tal estás, Generación 80?], organizada por la Escola de Artes Visuais del Parque Lage, en Río de Janeiro. Entre el final de la década de 1980 y el inicio de la de 1990 comenzó a trabajar y exponer obras con telas y costura que realizaba con botones, piedras semipreciosas y bordados, a las que denominó *Anotações de viagens* [Anotaciones de viajes]. La obra de Leonilson está marcada por un tono confesional que lleva implícitas características de la escritura de un diario personal. En su corta aunque intensa trayectoria hizo un uso constante de la palabra escrita, tanto en sus pinturas como en sus dibujos, en los que también aparecen símbolos, mapas, partes del cuerpo y elementos de la naturaleza representados siempre de manera abreviada en un singular trazo sintético y poético. En *Sin título. PL.2950.0/00* (ca. 1987), Leonilson introduce una secuencia lineal de números pares sobre el lienzo en celdas aisladas, en una progresión en cuyas filas aparece el resultado de la suma de las dos cifras inmediatamente anteriores de la columna correspondiente. Esta matemática, que ofrece una supuesta estructura de parte del cuadro, está contrastada por unos agujeros distribuidos de manera más orgánica y aleatoria en la composición. Las obras de Leonilson a menudo nos colocan frente a una narrativa no lineal de tiempos fragmentados, superposiciones y repeticiones. La expresión autobiográfica y subjetiva es característica de las obras que realizó en sus últimos años de vida, en las que exploraba asuntos relacionados con la sexualidad. Leonilson murió en 1993 debido a complicaciones surgidas del sida. **JP**

LEONILSON

Nacido en 1957 en Fortaleza (Brasil), murió en 1993 en São Paulo (Brasil)

Born in 1957 in Fortaleza (Brazil), he died in 1993 in São Paulo (Brazil)

In 1977, José Leonilson Bezerra Dias studied visual arts at São Paulo's Armando Alvares Penteado Foundation under the artists Nelson Leirner, Julio Plaza and Regina Silveira. During this period, he shared a studio with fellow artist Luiz Zerbini, where he worked intensely, painting pictures in vibrant colours with faint echoes of pop art. In 1984 he showed work in the exhibition *Como Vai Você, Geração 80?* [How Are You, Generation 80?], organized by the Parque Lage School of Visual Arts in Rio de Janeiro. In the late 1980s and early 1990s he began to create and exhibit pieces that involved fine needlework, fabrics and tailoring, as well as buttons, semi-precious stones and embroideries, which he called *Anotações de viagens* [Travel Notes]. Leonilson's work had a confessional tone with all the hallmarks of a personal journal entry. In his brief but intense career he made constant use of the written word in both his paintings and his drawings, which also include symbols, maps, body parts and elements of nature, always succinctly rendered in one poetic, summarizing stroke. In *Untitled. PL.2950.0/00* (c. 1987), he placed a linear sequence of even numbers on the canvas and arranged them so that each number equals the sum of the previous two numbers in its column. In contrast to this mathematical formula, which ostensibly gives structure to part of the picture, we see holes distributed across the composition in a more organic, random manner. Leonilson's works often confront us with a non-linear narrative of fragmented times, overlaps and repetitions. This subjective autobiographical expression is typical of the pieces produced in the final years of his life—when his work explored themes connected to his sexuality—before he died in 1993 as a result of AIDS-related complications. **JP**

**SIN TÍTULO. PL.2950.0/00**

ca. 1987

Acrílico, lápiz de color,
recortes e hilo sobre lona
98 x 92 cm

UNTITLED. PL.2950.0/00

c. 1987

Acrylic, coloured pencil,
clippings and thread on canvas
98 x 92 cm



A CANDLE TO EARTH

[Una vela para la Tierra], 2015
Algodón tejido a ganchillo, cerámica,
clavo, tierra, vidrio y madera
287 x 150 x 150 cm

A CANDLE TO EARTH

2015
Cotton crochet, pottery, clove
powder, earth, glass and wood
287 x 150 x 150 cm

En la década de 1980, Ernesto Neto estudió escultura en la Escola de Artes Visuais do Parque Lage, y asistió a clases de intervención urbana y escultura en el Museu de Arte Moderna de Río de Janeiro con Roberto Moriconi. Su trabajo está marcado por la creación de obras, con las que el espectador puede interactuar, cuyos orígenes se remontan al movimiento neoconcreto y al diálogo con el trabajo de artistas de la generación anterior, como José Resende y Tunga, basado en el análisis de la articulación formal y simbólica entre diferentes materias. En sus primeras obras, pertenecientes a la serie A-B-A (1987), investigó sobre la tensión entre chapas de metal y materiales elásticos, aunque ya hacia finales de la década de 1980 usaba predominantemente la costura como técnica constructiva, utilizando planos y volúmenes de tejidos transparentes en tensión que colgaba y rellenaba con esferas de plomo. Posteriormente substituyó el plomo por otros materiales como especias, poliestireno, pigmentos y piedras. Neto crea a partir del estudio de la fuerza de la gravedad formas orgánicas suspendidas que constituyen objetos escultóricos para ser contemplados, así como ambientes envolventes que invitan al espectador a tocar, entrar, permanecer e interactuar. El artista denomina «naves» a algunos de estos ambientes penetrables a gran escala que crean estímulos de naturaleza visual, táctil y olfativa. Situados entre la escultura y la instalación, muchos de ellos están creados específicamente para cada espacio expositivo. Con ellos, Neto explora las relaciones y diálogos entre los conceptos de reposo y tensión, transparencia y opacidad, vacío y lleno, y levedad y peso. Más tarde comienza a emplear la técnica del ganchillo, como en *A Candle to Earth* [Una vela para la Tierra] (2015), una escultura en la que se representa la dimensión ritual que caracteriza la obra más reciente de Neto de los últimos tres años, realizada a menudo con la colaboración de artistas del Amazonas y maestros chamanes huni kuin. **MM**

Ernesto Neto studied sculpture at the Parque Lage School of Visual Arts in the 1980s and attended classes in urban intervention and sculpture under Roberto Moriconi at Rio de Janeiro's Museum of Modern Art. His work is characterised by the creation of pieces that call for interaction by the spectator and are rooted in the neo-concrete movement and a dialogue with artists of the previous generation—like José Resende and Tunga—based on the analysis of formal and symbolic connections between different materials. Neto's first works—those belonging to the A-B-A series (1987)—explored the tension between sheets of metal and elastic materials. However, by the end of the 1980s he had adopted sewing as his main artistic technique, producing tense planes and volumes of transparent fabrics that he later filled with lead spheres. With time, he replaced the lead with other materials, such as spices, polystyrene, pigments and pebbles. Neto's work revolves around the force of gravity, creating and suspending organic forms to give shape to sculptural

objects designed to be contemplated, but also offering immersive environments which spectators can touch and enter, lingering inside them to better engage with the work. The artist refers to some of these penetrable large-scale environments as “ships”, pieces that stimulate the visual, tactile and olfactory senses. Straddling sculpture and installation, many of his works are created specifically for each exhibition space. Through these works, Neto explores the relationships and dialogues between the concepts of

rest and tension, transparency and opacity, emptiness and fullness, lightness and weight. He has recently started using crochet to produce sculptures—like *A Candle to Earth* (2015), which highlights the ritualistic aspect acquired by Neto's work in the last three years—and often works in collaboration with Amazonian artists and shamans from the Huni Kuin tribe. **MM**

ERNESTO NETO

Nació en 1964 en Río de Janeiro (Brasil),
donde vive

Born in 1964 in Rio de Janeiro (Brazil),
where he lives

A *Thousand and One Possible Nights* [Las mil y una noches posibles] (2006) es una serie de collages realizados por Rivane Neuenschwander con confetis hechos perforando páginas de *Las mil y una noches* pegados sobre papel negro. La apariencia de estas obras se aproxima a la representación de las constelaciones y emula la narrativa descentralizada y multidimensional desarrollada por Sherezade. Cuando son expuestas, la artista muestra la misma cantidad de obras que el número de días que va a estar abierta la exposición, emulando el texto una vez más. Con los residuos de un cuento milenario, Neuenschwander intenta construir otro eje ficcional. Formada por la Escola de Belas Artes de la Universidad Federal de Minas Gerais en 1994, desde muy pronto trabajó con materiales volátiles como insectos, polvo de mármol, ajo, talco, restos, aliño, jabón, naranja y agua. La artista da forma a los materiales residuales o dota a su trabajo de un carácter frágil o perecedero, como si sus intervenciones no se impusieran sobre el material. En 1997, después de haber sido premiada por el jurado de la exposición *Antarctica Arte com A Folha* [Antártica Artes con A Folha] (1996), creó la instalación *Sem título (Espinha de peixe)* [Sin título (Espiga)], en la que dibuja el motivo de la tarima con polvo de mármol en el suelo del espacio expositivo. Polvo y polvareda aparecen a partir de otros materiales en obras importantes de su carrera como *O trabalho dos dias* [El trabajo de los días] (1998), mostrado en la 24^a Bienal de São Paulo, y *Lugar-comum* [Lugar común] (1999), actualmente en la colección de la Tate de Londres. La artista realiza esculturas, instalaciones, filmes, videos, fotografías, dibujos y obra gráfica. En su obra, la indeterminación de la forma puede venir por la indefinición espacial de elementos que se mueven, como en *Estórias secundárias* [Historias secundarias] (2006) y *Continente nuvem* [Continente nube] (2007); por la acción del público, como en *Primeiro amor* [Primer amor] (2005), *Eu desejo o seu desejo* [Deseo tu deseo] (2003) y *Globos* [Pelotas] (2003), o incluso por la intervención de animales, como en *Quarta-feira de cinzas* [Miércoles de ceniza] (2006) y *Enredo* (2016). ■■■

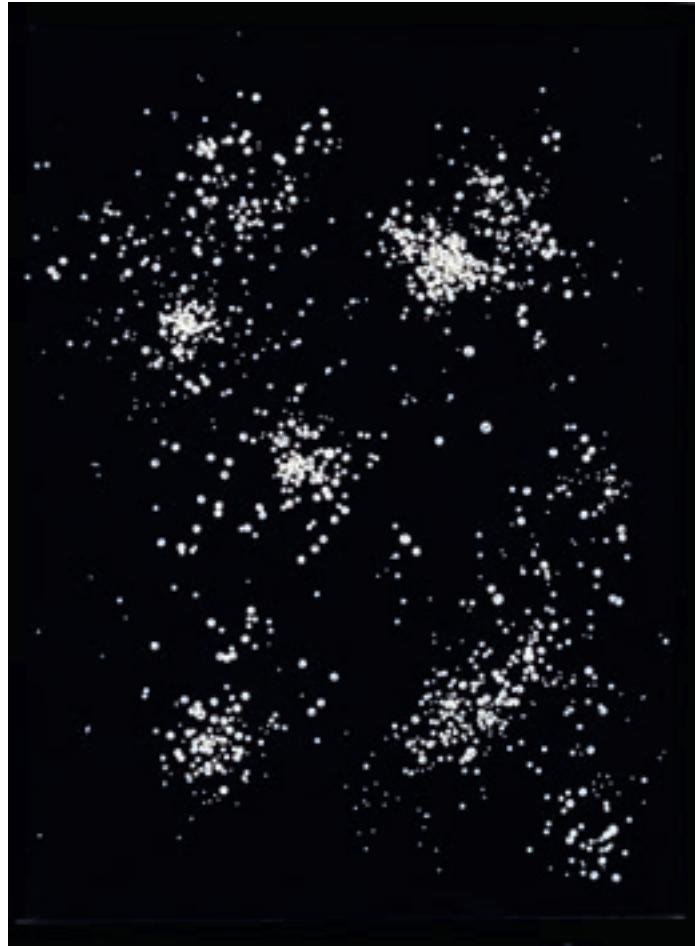
Rivane Neuenschwander's *A Thousand and One Possible Nights* (2006) is a series of collages made by cutting confetti-like bits from the pages of *The Arabian Nights* with a hole punch and pasting them on black paper. The resulting works resemble artistic renderings of constellations, emulating the disjointed, multidimensional narrative woven by Scheherazade. When she exhibits these works, Neuenschwander makes sure their number matches the number of days the show will last, once again emulating *The Arabian Nights*. Thus, using fragments of an ancient story, she attempts to construct another fictional axis. Neuenschwander creates sculptures, installations, films, videos, photographs, drawings and prints. After graduating from the Fine Arts School of the Minas Gerais Federal University in 1994, she began working with volatile materials, such as insects, marble dust, garlic, talcum powder, dust, remains of condiments, soap, oranges and water. Thus, she formalised waste materials while giving her work a fragile, perishable quality, as if her interventions were incapable of mastering the material.

After winning a prize at the exhibition *Antarctica Arte com A Folha* [Antartica Art with A Folha] (1996), she created the installation *Sem título (Espinha de peixe)* [Untitled (Herringbone)] (1997), in which she drew the herringbone parquet pattern in marble dust on the gallery floor. Powder and dust clouds made of other materials appear in some of her most renowned works, including *O trabalho dos días* [Days' Work] (1998), shown at the 24th São Paulo Biennial, and *Lugar-comum* [Commonplace] (1999), now part of the Tate Collection. In Neuenschwander's work, the undetermined nature of form may be a product of the spatial vagueness of moving elements, as in *Estórias secundárias* [Secondary Stories] (2006) and *Continente nuvem* [Continent Cloud] (2007); or the audience's actions, as in *Primeiro amor* [First Love] (2005), *Eu desejo o seu desejo* [I Wish Your Wish] (2003) and *Globos* [Balls] (2003); or even of the intervention of animals, as in *Quarta-feira de cinzas* [Ash Wednesday] (2006) and *Enredo* [Tangle] (2016). ■■■

RIVANE NEUENSCHWANDER

Nacida en 1967 en Belo Horizonte (Brasil), vive en São Paulo (Brasil)

Born in 1967 in Belo Horizonte (Brazil), she lives in São Paulo (Brazil)

**A THOUSAND AND
ONE POSSIBLE NIGHTS 12**

[Las mil y una noches posibles 12],

2006

Collage sobre papel

53,5 x 40 cm

**A THOUSAND AND
ONE POSSIBLE NIGHTS 12**

2006

Collage on paper

53.5 x 40 cm

**A THOUSAND AND
ONE POSSIBLE NIGHTS 36**

[Las mil y una noches posibles 36],

2006

Collage sobre papel

53,5 x 40 cm

**A THOUSAND AND
ONE POSSIBLE NIGHTS 36**

2006

Collage on paper

53.5 x 40 cm

ENREDO

2016

Videoinstalación HD, 10'01"
En colaboracion con Sergio
Neuenschwander. Banda sonora
de Domenico Lancello



ENREDO

[Tangle], 2016

HD video installation, 10'01"
In collaboration with Sergio
Neuenschwander. Soundtrack
by Domenico Lancello





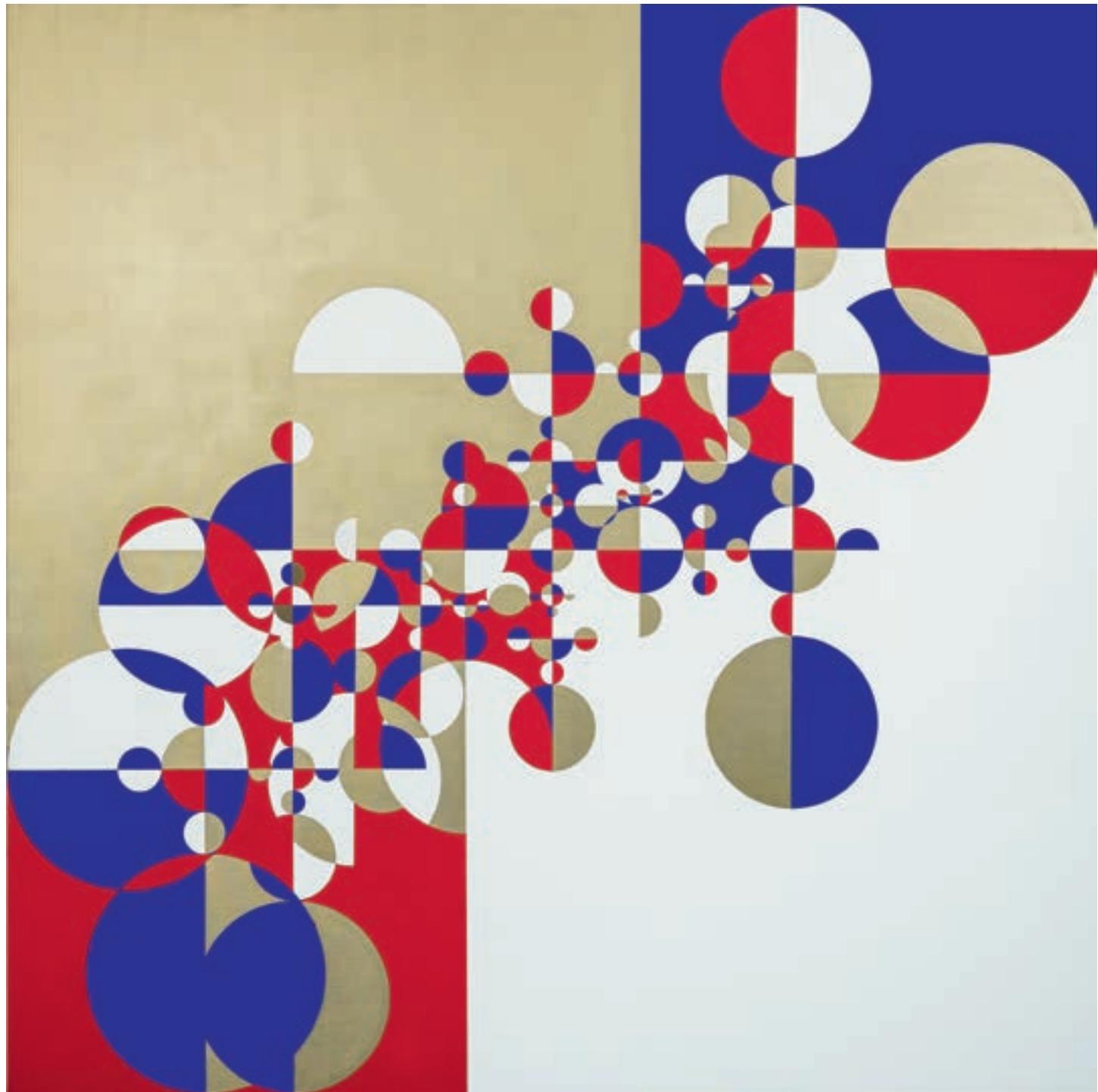
Gabriel Orozco forma parte de una generación de artistas mexicanos que vivió el impacto del terremoto de 1985 en su país. Hijo del muralista Mario Orozco Rivera, se graduó en la Universidad Nacional Autónoma en 1984. Entre 1986 y 1987 vivió en Madrid, donde estudió en el Círculo de Bellas Artes. A su regreso a México, desarrolló una serie de trabajos en los que ordenaba residuos comunes en la calle. En vez de producir obras en su estudio, fotografiaba intervenciones efímeras que realizaba en la calle. Producía imágenes equilibradas, hechas con materiales degradados e inestables. Aprendió la lógica constructiva que consiste en ordenar elementos imperfectos, entre otras cosas, a través de su experiencia con el arte y el paisaje brasileños. El artista recibió la influencia de Hélio Oiticica, Lygia Clark, Tunga y Cildo Meireles en 1991. Los procedimientos que usó en sus fotografías reaparecen en esculturas como *Naturaleza recuperada* (1991), *Mis manos son mi corazón* (1991) y *Piedra que cede* (1992), y en los innumerables objetos que aparecen en sus *Mesas de trabajo*, a partir de 1996. En paralelo, el artista realiza dibujos sobrios sobre papel cuadriculado. En 1996 inicia su serie *Atomists* [Atomistas], en la que superpone motivos geométricos circulares u ovalados sobre fotografías de deportistas en movimiento a modo de esquemas que tratan infructuosamente de organizar las imágenes. A principios del nuevo milenio se esfuerza, en muchas de sus obras, por imponer un orden a través de estructuras gráficas, sobre una serie de objetos que no son susceptibles de dicha organización. Orozco cubre elementos tridimensionales, como esqueletos, ramas y raíces, con motivos geométricos de diversos colores. A partir de 2004, el artista crea pinturas cuadradas realizadas a base de motivos circulares, como *Samurai Tree* [El árbol del samurái] (2007). Se trata de trabajos constructivistas hechos a partir de progresiones formales que se expanden desde el centro hacia los extremos. La alternancia de diferentes matices genera resultados imprevisibles. Tal como sucede en sus esculturas e instalaciones, en sus pinturas los diversos sistemas de ordenamiento no producen control ni orden sino desequilibrios. **TM**

Gabriel Orozco belongs to the generation of Mexicans artists who experienced the terrible earthquake that hit the country in 1985. Son of the muralist Mario Orozco Rivera, he graduated from the National Autonomous University in 1984. He moved to Madrid in 1986, where he studied at the Fine Arts Circle. In 1987 he returned to Mexico, where he produced a series of works with common waste in the streets. Instead of working in his studio, he would photograph these ephemeral interventions where he had created them, producing well-balanced images made from deteriorated, unstable materials. Influenced by Hélio Oiticica, Lygia Clark, Tunga and Cildo Meireles, Orozco learned the constructivist logic of ordering flawed elements, among other things, from his experience of Brazilian art and landscape. In the 1990s, the procedures used in his early photographs reappeared in sculptures like *Naturaleza recuperada* [Recaptured Nature] (1991), *Mis manos son mi corazón* [My Hands Are My Heart] (1991) and *Piedra que cede* [Yielding Stone] (1992), as well as in the countless objects that appeared on his *Mesas de trabajo* [Working Tables], which he started working on in 1996. During the same period, he also produced understated drawings on graph paper and began his *Atomists* series, in which circular or oval geometric shapes are superimposed on photographs of athletes in motion, like patterns that insistently try but fail to organize the images. In the 2000s, Orozco strove to impose order in many of his works by applying graphic structures to objects which resist such organisation. Thus, he covered three-dimensional elements such as skeletons, branches and roots with multi-coloured geometric motifs. In 2004, he began making square paintings with circular motifs, such as *Samurai Tree* (2007): constructivist works based on formal progressions that spread from the centre to the edges. The alternation of different nuances created unpredictable results in such works, as the different organisational systems in Orozco's paintings, sculptures and installations do not achieve control or order but instability. **TM**

GABRIEL OROZCO

Nacido en 1962 en Jalapa (Méjico), vive en Ciudad de México (Méjico), Nueva York (Nueva York, Estados Unidos) y París (Francia)

Born in 1962 in Jalapa (Mexico), he lives in Mexico City (Mexico), New York City (New York, United States) and Paris (France)

**SAMURAI TREE**

[El árbol del samurái], 2007

Acrílico sobre lienzo

200 x 200 cm

SAMURAI TREE

2007

Acrylic on canvas

200 x 200 cm

Damián Ortega trabajó como caricaturista en revistas y periódicos mexicanos, realizando sátiras sobre discursos políticos y errores del gobierno. Su relación con las artes visuales comenzó con su participación en el Taller de los Viernes, un punto de encuentro organizado por el artista Gabriel Orozco en el que se experimentaba con distintos procesos creativos, que tuvo lugar entre 1987 y 1992. Esta experiencia fue muy importante no solo para Ortega sino también para otros artistas de su generación, como Abraham Cruzvillegas, Dr. Lakra y Gabriel Kuri –un grupo que enseguida se aglutinó en torno a la galería kurimanzutto, en Ciudad de México, que contribuyó a promocionar sus carreras en el ámbito internacional–. Entre las referencias iniciales de la obra de Ortega se encuentran tanto el trabajo gráfico del caricaturista José Guadalupe Posada como la pintura mural de José Clemente Orozco, por el componente político de sus obras. En un periodo posterior, la obra de Marcel Duchamp ejerció una gran influencia sobre él, reflejada en su interés por el *ready made* y por las operaciones de apropiación y desplazamiento de objetos descontextualizados. Ortega realiza esculturas, instalaciones, videos y acciones que toman como inspiración una amplia gama de objetos cotidianos, tratados con rigor y sentido del humor. Lleva a cabo procesos de transformación y disfuncionalidad de los objetos, como se ve en la obra *Cosmic Thing* [Cosa cósmica] (2002), en la que disecciona y suspende un Volkswagen Escarabajo como si fuese un insecto expuesto en una sala de taxonomía. Ortega actúa sobre el montaje y desmontaje de objetos revelando las complejas relaciones entre materialidad, simbolismo, inscripción y percepción del significado que subyacen a sus interacciones. Su obra alude igualmente a las estrategias para lidiar con la precariedad y la vulnerabilidad presentes en el contexto geopolítico de los países de América del Sur y a la herencia constructiva del arte latinoamericano, como en el cubo de cemento *Organismo 2* (2012) que se puede reconfigurar en otras formas orgánicas a modo de un rompecabezas improbable. ■JP

Damián Ortega has worked as a cartoonist for Mexican magazines and newspapers, creating a satire about political speeches and government gaffes. He first came into contact with the visual arts when he took part in the Taller de los Viernes [Friday Workshop], a gathering organised by the artist Gabriel Orozco in which the participants would experiment with different creative processes. The workshop ran from 1987 to 1992 and had a profound impact on Ortega, as well as on artists of his generation like Abraham Cruzvillegas, Dr Lakra and Gabriel Kuri, a group which soon cohered around kurimanzutto, the Mexico City gallery that helped to promote their careers on the international scene. Influences for Ortega's early work include the graphic work of the cartoonist José Guadalupe Posada and the murals of José Clemente Orozco, especially because of their political content. Later on, the artist was deeply inspired by the work of Marcel Duchamp, as can be seen in his fascination with ready-mades and the appropriation and displacement of decontextualized objects. Ortega's sculptures, installations, videos and actions are inspired by a wide range of mundane objects, all approached with intellectual rigour and a sense of humour. His objects are subjected to a process of transformation and dysfunction, as is the case in the work *Cosmic Thing* (2002), where he dissects a Volkswagen Beetle and suspends it from the ceiling as if it were an actual insect on display at a natural history museum. Ortega dismantles and reassembles objects to reveal the complex relationships between materiality, symbolism, inscription and the perception of the meaning that underlies their interactions. His work also

references issues such as the precariousness and vulnerability of the geopolitical context in Latin American countries and the legacy of Latin American constructivism, as reflected in his concrete cube *Organismo 2* [Organism 2] (2012), which can be rearranged to create other organic forms in the manner of an unlikely jigsaw puzzle. ■JP

DAMIÁN ORTEGA

Nació en 1967 en Ciudad de México (Méjico), donde vive

Born in 1967 in Mexico City (Mexico), where he lives

ORGANISMO 2

2012

Cemento pigmentado

31 x 31 x 31 cm

ORGANISMO 2

[Organism 2], 2012

Pigmented concrete

31 x 31 x 31 cm



TRAMA PARA PALCO

[Trama para escenario], 2007

4 fotografías

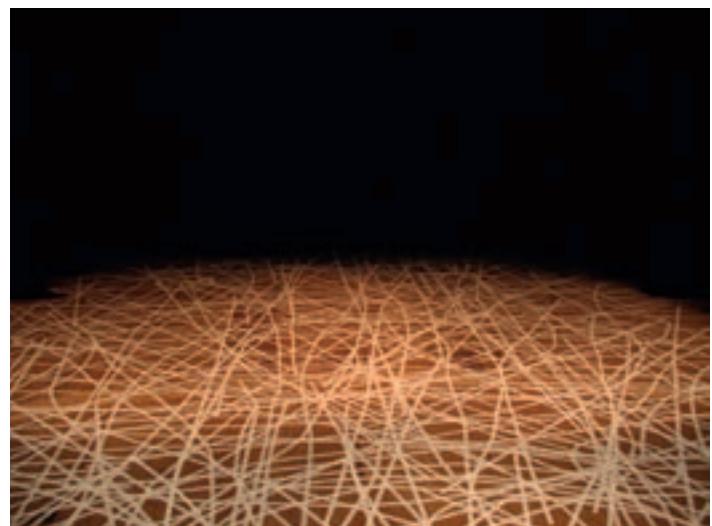
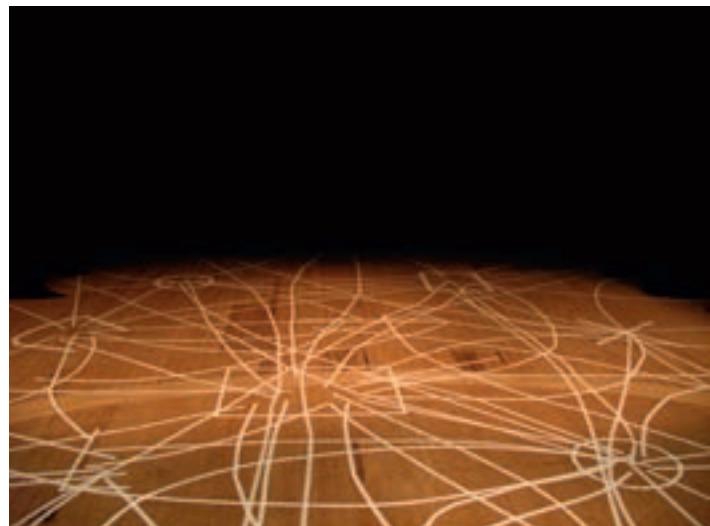
60 x 80 cm c/u

TRAMA PARA PALCO

[Stage Plot], 2007

4 photographic prints

60 x 80 cm each



Sara Ramo es hija de padre español y madre brasileña, y pasó su infancia y adolescencia entre los dos países. Se graduó en pintura por la Escola de Belas Artes de la Universidad Federal de Minas Gerais (UFMG) en 2002, donde fue alumna del artista Gastão Frota y de los críticos María Angélica Melendi y Stéphane Huchet. También en Belo Horizonte formó parte del grupo Vem! que, en 2002, organizó la primera exposición póstuma y la catalogación de la obra del pintor Pedro Moraleida, que había sido su compañero en la UFMG. En 2003 le fue otorgada la beca Pampulha, del Museu de Arte da Pampulha, gracias a la cual recibió orientación de los críticos y comisarios Ivo Mesquita y Adriano Pedrosa, y de la artista Rosângela Rennó, entre otros. Durante el transcurso del programa coincidió con los artistas Matheus Rocha Pitta y Marilá Dardot con los que compartió en Belo Horizonte, en la misma época, un estudio colectivo en la calle Apodi 69, título elegido para una exposición en la asociación cultural Pivô, celebrada en São Paulo, en 2015. Como resultado final de la beca Pampulha, realizó su primera exposición individual en 2004. Titulada *O jardim das coisas do sótão* [El jardín de las cosas del desván], la muestra consistía en una pieza

del mismo nombre compuesta por una disposición a gran escala de objetos olvidados y abandonados en los depósitos del museo que recreaban las formas de los jardines de Roberto Burle Marx en el exterior del edificio. *Trama para palco* [Trama para escenario] (2007) fue realizada en el mismo edificio, en el escenario de la Sala de Baile del antiguo Casino de Pampulha. En esta obra la artista revela su interés por la teatralidad de los objetos, creando una especie de coreografía para las líneas dibujadas con celo en el suelo del escenario, que evolucionan desde marcas escénicas a una geometría caótica. Además de la instalación y la fotografía, su obra incluye una vasta producción de videos en los que aparece la propia artista. Ramo ha pasado los últimos diez años entre España y Brasil, y desde 2015 reside en São Paulo. Es en esta ciudad donde ha tenido lugar su exposición más reciente, *Para Marcela e as outras* [Para Marcela y las otras], un proyecto de intervención creado específicamente para la capilla de Morumbi. ■RM

Born to a Spanish father and a Brazilian mother, Sara Ramo spent her childhood and adolescence shuttling back and forth between both countries. In 2002 she earned a degree in Painting from the Fine Arts School of the Minas Gerais Federal University (UFMG), where she studied under artist Gastão Frota and critics María Angélica Melendi and Stéphane Huchet. In Belo Horizonte she also joined the Vem! [Come!] group, which in 2002 organised the first posthumous exhibition and inventory of the work of painter Pedro Moraleida, who had been Ramo's classmate at UFMG. In 2003 she was awarded the Pampulha Grant, which enabled her to attend classes taught by the critics and curators Ivo Mesquita and Adriano Pedrosa and the artist Rosângela Rennó, among others. It was then that she met fellow artists Matheus Rocha Pitta and Marilá Dardot, with whom she started the collective studio Apodi 69, whose work was exhibited in 2015 at São

Paulo's Pivô cultural association. Ramo held her first solo exhibition in 2004. Entitled *O jardim das coisas do sótão* [The Garden of Things from the Attic], the show featured an eponymous piece consisting of a large-scale arrangement of forgotten and abandoned objects from the Pampulha Art Museum's storage facilities that recreated the forms of the gardens designed by Roberto Burle Marx outside the museum. *Trama para palco* [Stage Plot] (2007) was produced in the same building—specifically in the stage of the ballroom in the former Pampulha Casino. In this work, Ramo revealed her interest in the theatricality of objects by creating a kind of choreography with lines drawn with adhesive tape on the stage floor, which evolve from theatrical position markers to a chaotic geometry. In addition to installation and photography, Ramo's work includes a vast number of videos featuring herself. For the last ten years she has divided her time between Spain and Brazil, although São Paulo has been her chosen residence since 2015. This city also hosted her most recent show, *Para Marcela e as outras* [For Marcela and Others], a site-specific intervention held at Morumbi Chapel. ■RM

Marina Rheingantz se graduó en Artes Plásticas por la Fundação Armando Alvares Penteado en 2007, donde fue alumna del pintor Paulo Pasta. Durante ese mismo periodo compartió estudio con Bruno Dunley. Al año siguiente participó en la exposición colectiva *2000 e oito* [2000 and Eight], junto con los miembros del colectivo homónimo, formado por la propia Rheingantz y Dunley, y por Ana Elisa Eggerja, Rodrigo Bivar y Rodolpho Parigi, entre otros. La exposición se organizó en el Sesc Pinheiros de São Paulo y en el Museu Vitor Meirelles de Florianópolis. El grupo proponía un regreso a la pintura como medio artístico, chocando con el creciente interés de los artistas brasileños por trabajar desde una perspectiva *post-medium* en áreas como los proyectos *site-specific*, instalaciones, performances y libros de artista. Aparte de su preferencia por la pintura, el colectivo compartía el hecho de que todos residían en São Paulo, estaban recién formados y mostraban su interés por dialogar con la generación de la década de 1980, vinculada al regreso a la pintura e integrada por artistas como Rodrigo Andrade y Nuno Ramos. En ese contexto, la pintura de Rheingantz se basa, inicialmente, en crear paisajes con áreas de color de las que sobresalen pequeñas construcciones como almacenes, tráilers y casas de campo. Esta mirada campestre, que la artista relaciona con su vínculo familiar con el interior de São Paulo, donde nació y creció, se desdobra en una pintura de paisaje densa y llena de acontecimientos en la que se articulan elementos figurativos como tramos de carretera y viaductos, vallas y plantaciones, con grandes masas de materia pictórica cargadas de gestualidad. La artista alude así a la creciente urbanización del campo y al carácter telúrico de la pintura, entendida en su dimensión mineral. En la obra *Sardinha* [Sardina] (2014), Rheingantz cubre la mayor parte de la composición con una especie de cortina realizada a partir de elementos extraídos de la anatomía de un pez estilizado. La artista construye este motivo de una manera imprecisa, dejando entrever un espíritu más decorativo unido a otro más procesual, revelando un choque entre dibujo y pintura, y sugiriendo relaciones entre figura y fondo. ■RM

Marina Rheingantz finished her visual arts studies at São Paulo's Armando Alvares Penteado Foundation in 2007, where she studied under Paulo Pasta. During that same period, she shared a studio with Bruno Dunley. In 2008 she participated in the group show *2000 e oito* [2000 and Eight] with members of the eponymous collective like Dunley, Ana Elisa Eggerja, Rodrigo Bivar and Rodolpho Parigi, among others. The exhibition was held at São Paulo's Sesc Pinheiros and Florianópolis Vitor Meirelles Museum. This group advocated a return to painting as an artistic medium, in contrast to the growing interest of Brazilian artists in site-specific projects, installations, performances and artist's books. In addition to that preference for painting, the collective's members shared characteristics such as living in São Paulo, having recently finished their studies and wanting to strike up a dialogue with the generation of artists who had defended the return to painting in the 1980s, including Rodrigo Andrade and Nuno Ramos. In this context, Rheingantz's paintings initially reflected an interest in landscapes with patches of colour from which small structures, like warehouses, trailers and country homes, emerged. This rural vision—which Rheingantz associates with her family ties to the inland area of the state of São Paulo, where she was born and raised—unfolds in dense, bustling pictorial landscapes where figurative elements like roads, bridges, fences and plantations coexist with large masses of paint charged with gesturality. Rheingantz thus alludes to the increasing urbanisation of the countryside and the telluric nature of paint in its mineral dimension. In the work *Sardinha*

Nacida en 1983 en Araraquara (Brasil), vive en São Paulo (Brasil)

Born in 1983 in Araraquara (Brazil), she lives in São Paulo (Brazil)

[Sardine] (2014), she covers most of the composition with a curtain made of elements from the anatomy of a stylised fish. The vague construction of this motif offers us a glimpse of the artist's decorative spirit as well as another, more process-oriented, vision revealing a clash between drawing and painting and suggesting connections between figure and background. ■RM

MARINA RHEINGANTZ

**SARDINHA**

[Sardina], 2014
Óleo sobre lienzo
180 x 150 cm

SARDINHA

[Sardine], 2014
Oil on canvas
180 x 150 cm

HOMENAGEM A VIEIRA DA SILVA

[Homenaje a Vieira da Silva], 2002–2008

Fotografias

42 x 42 x 4 cm c/u

Políptico de 9 partes

HOMENAGEM A VIEIRA DA SILVA

[Tribute to Vieira da Silva], 2002–2008

Photographic prints

42 x 42 x 4 cm each

Nine-part polyptych



Hijo de un diplomático brasileño, Miguel Rio Branco creció entre Brasil, Portugal, España, Estados Unidos y Suiza. A los dieciocho años realizó su primera exposición en Berna, con pinturas influidas por la abstracción informalista. En 1967 participó en la 9^a Bienal de São Paulo y, a principios de la década de 1970, fijó su residencia en Nueva York, donde frecuentó y fotografió el *loft* de Hélio Oiticica y las experimentaciones que este llevó a cabo con sus *Ninhos* [Nidos], obras que debían ser habitadas por los participantes. A lo largo de la década, Rio Branco realizó una serie de películas en Super-8, actualmente perdidas, y trabajó como director de fotografía en largometrajes de directores como Arnaldo Jabor y Júlio Bressane. En 1978 la Escola de Artes Visuais del Parque Lage le organizó su primera exposición individual de fotografía, *Negativo sujo* [Negativo sucio], donde presentó grandes montajes de ampliaciones fotográficas sobre papeles baratos colgadas del techo. Publica su trabajo como fotógrafo en revistas de reportajes como *National Geographic* y *Photo Magazine*, acercándose así al fotoperiodismo. Sus experiencias con el cine y la pintura resultan decisivas en la manera en que Rio Branco enfoca su práctica fotográfica, guiada por un interés hacia el color y la composición de narrativas a través del uso de múltiples imágenes en polípticos, instalaciones audiovisuales, películas de artista y una serie de fotolibros, entre los que destaca *Dulce sudor amargo* (1984) y *Silent Book* [Libro mudo] (1998). *Homenagem a Vieira da Silva* [Homenaje a Vieira da Silva] (2002–2008) es un políptico en el que utiliza una estructura característica de su obra: nueve imágenes cuadradas que forman un cuadrado más grande. La obra de la pionera artista portuguesa, que vivió en Brasil en la década de 1940 y ejerció una gran influencia en los inicios de la abstracción en el país, es evocada a partir de imágenes del pavimento portugués, cuyos mosaicos están incompletos y dañados. Este trabajo remite directamente a la pintura *Sin título* (1959), también de la Colección Luís Paulo Montenegro, en el uso de una red ortogonal imperfecta que parece viva. ■RM

MIGUEL RIO BRANCO

Nacido en 1946 en Las Palmas de Gran Canaria (España), vive en Araras (Brasil)

Born in 1946 in Las Palmas de Gran Canaria (Spain), he lives in Araras (Brazil)

The son of a Brazilian diplomat, Miguel Rio Branco spent his childhood in Brazil, Portugal, Spain, the United States and Switzerland. At the age of eighteen he held his first exhibition in Bern, featuring paintings influenced by abstract informalism. In 1967 he participated in the 9th São Paulo Biennial and in the early 1970s he settled in New York, where he frequented Hélio Oiticica's loft and photographed his *Ninhos* [Nests], experimental works designed by Oiticica to be inhabited by spectators. Throughout the decade, Rio Branco made a series of Super-8 films—now lost—and worked as director of photography on feature films with directors like Arnaldo Jabor and Júlio Bressane. In 1978 the Parque Lage School of Visual Arts hosted his first individual photography show, *Negativo sujo* [Dirty Negative], where he hung from the ceiling large installations of photographic enlargements on cheap paper. His photography work was published in magazines like *National Geographic* and *Photo Magazine*, giving him a foothold in the world of photojournalism. Rio Branco's experiences with film and painting have a strong influence on his approach to photography. He is motivated by an interest in colour and narrative composition based on the use of multiple images in polyptychs, audiovisual installations, art films and photobooks, most notably *Dulce sudor amargo* [Sweet Sour Sweat] (1984) and *Silent Book* (1998). The polyptych *Homenagem a Vieira da Silva* [Tribute to Vieira da Silva] (2002–2008) has a structure that is typical of his work: nine square images forming a larger square. The work of Vieira da Silva, a pioneering Portuguese artist who lived in Brazil in the 1940s and strongly influenced the early days of Brazilian abstraction, is evoked by images of Portuguese stone pavement with incomplete and damaged mosaics. Given the use of an imperfect orthogonal network that seems to have a life of its own, this piece alludes directly to *Untitled* (1959), now part of the Luís Paulo Montenegro Collection. ■RM

to graphic enlargements on cheap paper. His photography work was published in magazines like *National Geographic* and *Photo Magazine*, giving him a foothold in the world of photojournalism. Rio Branco's experiences with film and painting have a strong influence on his approach to photography. He is motivated by an interest in colour and narrative composition based on the use of multiple images in polyptychs, audiovisual installations, art films and photobooks, most notably *Dulce sudor amargo* [Sweet Sour Sweat] (1984) and *Silent Book* (1998). The polyptych *Homenagem a Vieira da Silva* [Tribute to Vieira da Silva] (2002–2008) has a structure that is typical of his work: nine square images forming a larger square. The work of Vieira da Silva, a pioneering Portuguese artist who lived in Brazil in the 1940s and strongly influenced the early days of Brazilian abstraction, is evoked by images of Portuguese stone pavement with incomplete and damaged mosaics. Given the use of an imperfect orthogonal network that seems to have a life of its own, this piece alludes directly to *Untitled* (1959), now part of the Luís Paulo Montenegro Collection. ■RM

Doris Salcedo estudió Bellas Artes en la Universidad de Bogotá a comienzos de la década de 1980. Enseguida se marchó a Estados Unidos para realizar un máster en la Universidad de Nueva York, y en esa época las obras de Robert Smithson, Eva Hesse y Joseph Beuys se convirtieron en un referente importante para su propio trabajo. A su regreso a Colombia dio clases en la Universidad Nacional de Bogotá. A principios de la década de 1990, combinaba en sus esculturas mobiliario doméstico con tejidos y ropas alterando sus funciones originales a partir de su disposición en el espacio. El desplazamiento del contexto donde se presentan normalmente los objetos hacia que su significado se modificara, en una alusión a relatos de violencia vinculados a la guerra civil en Colombia. En *Sin título* (1991), apiló camisas blancas endurecidas con yeso y perforadas con barras de acero, con las que simbolizaba la trayectoria de las balas al atravesar los cuerpos. Se trata de una serie iniciada tras las masacres en las plantaciones bananeras que tuvieron lugar en 1988 en el norte de Colombia. Salcedo agrupó diferentes cantidades de camisas con las que representaba la ausencia y la desaparición de las víctimas de una violencia sistémica. El trabajo de Salcedo da forma a los sentimientos de dolor, trauma y pérdida; se centra no tanto en el ámbito individual o histórico específico como en una experiencia colectiva y compartida que remite a temas como la violencia, el racismo y el colonialismo. Con el paso de los años su trabajo adquiere una escala monumental, aunque sus instalaciones se integran en los espacios de manera mimética y sutil, cubriendo la totalidad de las paredes del espacio (*Neither*, 2004, Pabellón permanente de Inhotim, Minas Gerais) o creando una grieta en el suelo (*Shibboleth*, 2007, Turbine Hall, Tate Modern, Londres). En su obra *Noviembre 6 y 7* (2002), que remite al episodio violento del cerco a la Corte Suprema de Justicia de Colombia, cuelga sillas de madera de la fachada de su sede, el Palacio de Justicia de Bogotá, durante 53 horas, el mismo periodo de tiempo que duró el asedio. □JP

Doris Salcedo studied Fine Art at the University of Bogotá in the early 1980s and completed her master's degree at New York University. During her studies, Robert Smithson, Eva Hesse and Joseph Beuys were important references for Salcedo. On her return to Colombia, she taught at Bogota's National University. In the early 1990s, she created sculptures that combined household furniture with fabrics and items of clothing, arranging them in a way that altered their original function. By subverting the context in which the objects are normally arranged she modified their meaning, referencing episodes of violence in the Colombian Civil War. In *Untitled* (1991), Salcedo piled twenty white shirts hardened with plaster and impaled them on steel rods to symbolise the trajectory of bullets through the body. This work belongs to a series she began working on after the massacres that took place at different banana plantations in northern Colombia in 1988. In the series, Salcedo grouped miscellaneous quantities of shirts to represent the absence and disappearance of victims of systemic violence. Thus, instead of focusing on a specific individual or historical subject, her work gave physical form to grief, trauma and loss, embodying a collective, shared experience that references violence, racism and colonialism. Over the years, Salcedo's work has acquired an increasingly monumental scale. Her installations adapt in a mimetic, subtle way to the spaces for which they are created, covering all the walls (*Neither*, 2004, Instituto Inhotim, Minas Gerais) or creating a crack in the floor (*Shibboleth*, 2007, Turbine Hall, Tate Modern, London). In her work *Noviembre 6 y 7* [November 6 and 7] (2002), which recalls the violent siege of the Supreme Court in Bogotá, she hung wooden chairs from the facade of the Palace of Justice for fifty-three hours, the length of time the siege lasted. □JP

DORIS SALCEDO

Nació en 1958 en Bogotá (Colombia),
donde vive

Born in 1958 in Bogotá (Colombia),
where she lives

**SIN TÍTULO**

1991

Yeso, camisas y metal
182,5 x 40 x 47,8 cm
(con caja de acrílico)

UNTITLED

1991

Plaster, shirts and metal
182,5 x 40 x 47,8 cm
(with acrylic box)

Afonso Tostes comenzó sus estudios de dibujo y pintura en la Escola Guignard, en Belo Horizonte. De allí se trasladó a Río de Janeiro, donde estudió en la Escola de Artes Visuais do Parque Lage con Daniel Senise, Charles Watson y Carlos Zilio. Sus primeros trabajos, que datan de finales de la década de 1980, son pinturas y dibujos abstractos en los que la composición de las formas remite, en algunos casos, a partes del cuerpo humano tales como los huesos o el cráneo. En la década de 1990, su investigación sobre el arte pictórico dio un giro hacia la abstracción gestual, como se puede apreciar en la serie *Cruas [Crudas]* (1997). En los años 2000, Tostes empezó a experimentar con fragmentos de madera encontrados en la calle, en obras y entre desechos de demoliciones. La obra *Perna de três [Viga]* (2001) constituye un hito inicial de esa experimentación. Está compuesta por vigas de madera, dispuestas en vertical, que mantienen las marcas del uso original del material tal y como fue encontrado por el artista, intercalados con otras partes esculpidas por él. Esta manera de manipular cuidadosamente la crudeza de la madera vieja se convierte en una constante en su obra. En obras más recientes ahonda en la relación con el espacio, como en las expuestas en la muestra *Tronco* (2013), de la Casa França-Brasil de Río de Janeiro. Para esta exposición el artista compró maderas procedentes de un depósito de pólvora construido por esclavos africanos hacía 250 años en el estado de Minas Gerais y recreó esa construcción en el centro de la sala conservando la madera original como manera de hacer resonar la historia en el presente. En objetos como *Elementos* (2012) se puede establecer un diálogo con la geometría de los *Objetos ativos* [Objetos activos] y *Pluriobjetos* de Willys de Castro. La geometría también está presente en *Cidade pequena* [Ciudad pequeña] (2005), una instalación realizada con trozos de madera vieja, a los que llama «edificios», que forman una especie de ciudad de escala diminuta y trazos imperfectos. **JP**

Afonso Tostes started his drawing and painting studies at Belo Horizonte's Guignard School. After moving to Rio de Janeiro, he studied at the Parque Lage School of Visual Arts with Daniel Senise, Charles Watson and Carlos Zilio. The first works he produced, dating from the late 1980s, were abstract paintings and drawings whose composition sometimes

referenced parts of the human body, such as the bones and the skull. In the 1990s his research into pictorial art led him to take up gestural abstraction, as is the case for example in the *Cruas [Raw]* series (1997). In the 2000s, Tostes started experimenting with pieces of wood found on the street, at building sites or among the debris of demolitions. His work *Perna de três [Beam]* (2001) was an early milestone in this form of experimentation. In this piece, vertically arranged logs of wood found by the artist—still bearing the

marks of their original use—are interspersed with wooden pieces carved by the artist, in a careful manipulation of the raw qualities of wood that has become a recurring motif in Tostes' oeuvre. In more recent works, Tostes explored the relationship with space, as exemplified by the pieces included in the *Tronco* [Log] exhibition—shown in 2013 at Rio de Janeiro's France-Brazil House—where the artist used timber from a gunpowder warehouse built by African slaves nearly 250 years ago in the state of Minas Gerais to recreate the building in the middle of the gallery, preserving the original state of the wood to make its history resonate in the present. In objects such as *Elementos* [Elements] (2012), it is possible to establish a dialogue with the geometry of Willys de Castro's *Objetos ativos* [Active Objects] and *Pluriobjetos* [Plural Objects]. Geometry is also present in *Cidade pequena* [Little City] (2005), an installation made out of bits of old wood that Tostes calls “buildings”, in which he created a type of miniature city with an imperfect layout. **JP**

AFONSO TOSTES

Nacido en 1965 en Belo Horizonte (Brasil), vive en Río de Janeiro (Brasil)

Born in 1965 in Belo Horizonte (Brazil), he lives in Rio de Janeiro (Brazil)

**SIN TÍTULO (SÉRIE PRÉDIOS)**

[serie Edificios], 2005

Madera

68 x 23 x 23 cm

UNTITLED (SÉRIE PRÉDIOS)

[Buildings series], 2005

Wood

68 x 23 x 23 cm

Entre 1981 y 1985, Adriana Varejão asistió a cursos libres en la Escola de Artes Visuais do Parque Lage, en Río de Janeiro, en un momento en el que en el circuito artístico de la ciudad se daba un regreso a la pintura. Varejão forma parte de la escena artística históricamente conocida como *Geração 80* [Generación 80], integrada también por Daniel Senise, Beatriz Milhazes y Luiz Zerbini. En sus inicios desarrolló un trabajo figurativo en pintura que reflejaba las marcas del proceso en las pinceladas y más tarde se desdoblaba entre la bi y la tridimensionalidad. En este periodo viajó a Nueva York, donde conoció la pintura del alemán Anselm Kiefer y la del norteamericano Philip Guston. Tras un primer contacto con el Barroco a través de fotografías publicadas en libros, visitó la ciudad de Ouro Preto, en el estado brasileño de Minas Gerais. Las obras barrocas y neobarrocas, ya sean iconográficas, cinematográficas o literarias, así como los escritos del cubano Severo Sarduy, constituyen una de sus referencias principales. Durante la década de 1990, el trabajo de Varejão se vio influenciado por la cerámica de la dinastía china Song, en lienzos con espesas capas pictóricas que incorporan las hendiduras producidas en la superficie sobre la que se aplica la pintura. Su temática se centra en la colonización y la formación histórico-cultural de Brasil; utiliza la iconografía de la época de los Descubrimientos —como los grabados de Theodor de Bry que registran escenas de canibalismo— para crear parodias en las que se invierten los papeles de colonizadores y colonizados. Varejão evoca la azulejería en pinturas e instalaciones, como en la serie *Proposta para uma catequese* [Propuesta para una catequesis] (1993–1998) y en la instalación realizada en la Fondation Cartier *Celacanto provoca maremoto* [Celacanto provoca maremoto] (2004). En la arquitectura pintada con motivos de azulejos monocromos de la serie titulada *Saunas e banhos* [Saunas y baños], como en *O virtuoso* [El virtuoso] (2006), la artista provoca una sensación de inquietud sobre el espacio a través de la representación de lugares de silencio y espera. **JP**

Adriana Varejão attended free courses at the Parque Lage School of Visual Arts in Rio de Janeiro between 1981 and 1985, at a time when the city's art scene was re-embracing painting. Varejão joined what has come to be known as *Geração 80* [Generation 80], whose members also included Daniel Senise, Beatriz Milhazes and Luiz Zerbini. Her early work was characterised by figurative paintings that showed the marks of the process in the brush strokes, and she later alternated between two- and three-dimensional works. During this period she travelled to New York, where she discovered the paintings of the German artist Anselm Kiefer and the American artist Philip Guston. After her first contact with the Baroque through photographs published in books, Varejão visited the Brazilian city of Ouro Preto, in the state of Minas Gerais. Her main references are Baroque and neo-Baroque—including iconographic, cinematographic and literary works—as well as the writings of the Cuban author Severo Sarduy. During the 1990s, Varejão's work was influenced by the ceramics of the Chinese Song dynasty. Her works during this period were painted on cracked canvases with thick pictorial layers. Her central themes are colonialism and the historical and cultural formation of Brazil, which she explores through the iconography of the Age of Discovery—such as Theodor de Bry's engravings of cannibalistic scenes—creating parodies in which the roles of the colonisers and the colonised are reversed. Varejão evokes decorative tiles in her paintings and installations, as is the case in the series *Proposta para uma cataquese* [Proposal for a Catechesis] (1993–1998) and the installation *Celacanto provoca maremoto* [Coelacanth Causes Tidal Wave] (2004), produced at Paris' Cartier Foundation. In her *Saunas e banhos* [Saunas and Baths] series of painted architecture with monochrome tile motifs, which includes works like *O virtuoso* [The Virtuoso] (2006), Varejão provokes a certain disquiet concerning space by depicting places of silence and waiting. **JP**

ADRIANA VAREJÃO

Nació en 1964 en Río de Janeiro (Brasil),
donde vive

Born in 1964 in Rio de Janeiro (Brazil),
where she lives

**O VIRTUOSO
(SÉRIE SAUNAS E BANHOS)**

[El virtuoso
(serie Saunas y baños)], 2006
Óleo sobre lienzo
120 x 163 cm

**O VIRTUOSO
(SÉRIE SAUNAS E BANHOS)**

[The Virtuoso
(Saunas and Baths series)], 2006
Oil on canvas
120 x 163 cm





OPINIÓN



Alighiero Boetti
José Damasceno
Nelson Leirner
Jorge Macchi
Newton Rezende
Rudolf Stingel
Andy Warhol

OPINION

La familia de Luís Paulo Montenegro administra el Instituto Brasileño de Opinión Pública y Estadística (IBOPE) desde 1947. La empresa implementó y actualizó en Brasil las técnicas de sondeo de George Gallup, y realizó encuestas para todas las elecciones presidenciales brasileñas desde 1945. El IBOPE fue también el responsable del inicio de la medición de audiencias de la televisión brasileña y su nombre aparece en el diccionario como sinónimo de fama, popularidad y aceptación. La sección que abre la exposición es un homenaje al IBOPE y a la materia prima de su trabajo, la opinión, al integrar obras que tratan de los sistemas del lenguaje y de la autorrepresentación. Desde los mensajes de difícil lectura de Alighiero Boetti a las acciones discursivas de los trabajos de Newton Rezende, Rudolf Stingel y Jorge Macchi, el discurso y sus medios son el tema de estas obras. En el mapa de Nelson Leirner el mundo está dividido en dos partes que parecen no entenderse. Una televisión no sintonizada es el tema del tapiz de José Damasceno, que representa la pesadilla de la audiencia. Andy Warhol decía que en el futuro todo el mundo sería famoso durante 15 minutos. La colocación de su *Self-portrait* [Autorretrato] (ca. 1966) en este panel polifónico, un preámbulo a la exposición o una coda a la publicación, es una prueba más de que estaba en lo cierto. ■RM

Luís Paulo Montenegro's family has been at the helm of the Brazilian Institute of Public Opinion and Statistics (*IBOPE*) since 1947, a company which implemented and modernized George Gallup's polling methods in Brazil and has carried out polls for every Brazilian presidential election since 1945. *IBOPE* was also the first to measure Brazilian television audience ratings, and today it is listed in the dictionary as a synonym of fame, popularity and acceptance. The first section of this exhibition includes a selection of works related to systems of language and self-representation, thus paying tribute to *IBOPE* and its principal raw material: public opinion. From Alighiero Boetti's hard-to-read messages to the discursive actions of Newton Rezende, Rudolf Stingel and Jorge Macchi, speech and its media are the themes of these works. On Nelson Leirner's map, the world is divided into two parts that seem not to understand each other. A television unable to tune any channels is the theme of José Damasceno's tapestry, representing the audience's worst nightmare. Finally, Andy Warhol once said that in the future everyone would be famous for fifteen minutes. The inclusion of his *Self-portrait* (c. 1966) in this polyphonic panel—a preamble to the exhibition or a coda to the publication—is further proof of the accuracy of his forecast. ■RM

ALTERNANDOSI E DIVIDENDOSI

[Alternándose y dividiéndose], 1988–1989

Tejido bordado

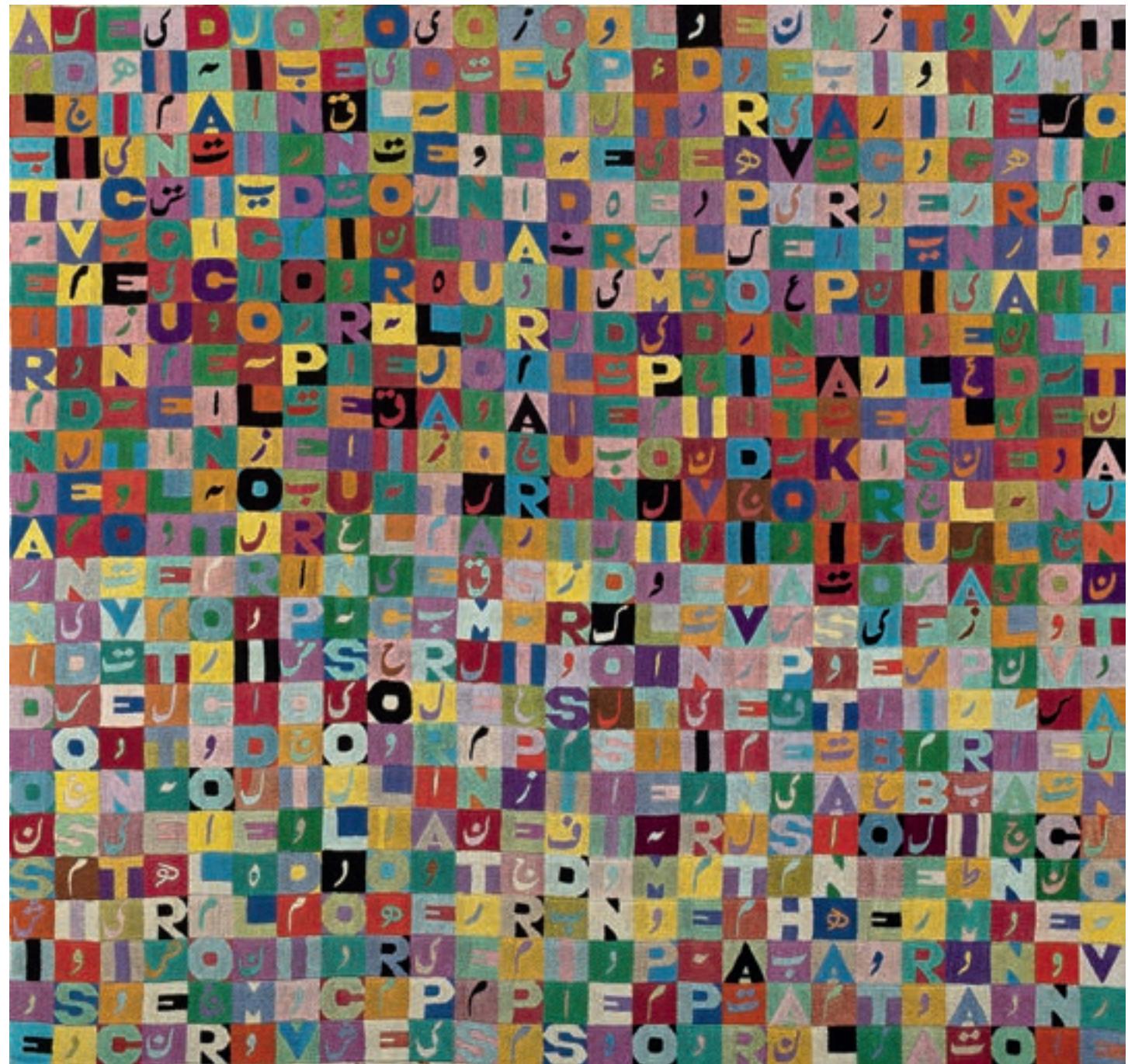
105 x 111 cm

ALTERNANDOSI E DIVIDENDOSI

[Alternating and Dividing], 1988–1989

Embroidered fabric

105 x 111 cm



Nacido en el seno de una familia aristocrática, Alighiero Boetti desarrolló una curiosidad por las artes desde muy temprano y, siendo todavía joven, comenzó a seguir el trabajo de artistas contemporáneos como Lucio Fontana, Wols y Nicolas de Staël. Después de haber estudiado durante algunos años Administración de Empresas en la Universidad de Turín, decidió abandonar la carrera y dedicarse al arte. Fue conocido, en un primer momento, por realizar trabajos a partir de la agrupación de materiales comunes y por la creación de dispositivos, como *Cubo* (1968), en los que juntó materiales de construcción en el interior de un recipiente cúbico de acrílico. Con este tipo de trabajos participó en la exposición *Arte povera*, celebrada en Bolonia en 1968. Ese mismo año, Boetti decidió marcharse a Roma, donde proyectó obras conceptuales meditativas basadas en sistemas de ordenación y clasificación. Realizó obras a partir de su correspondencia, textos, y colecciones de noticias, números y accidentes geográficos. En los primeros años de la década de 1970, tras distanciarse de las prácticas del llamado *arte povera* y de mudarse a Roma, Boetti comenzó a trabajar con bordados, como en *Alternandosi e dividendosi* [Alternándose y dividiéndose] (1988–1989). En 1971 realizó su primer viaje a Kabul, donde alquiló un hotel y comenzó a desarrollar un proyecto con bordadoras afganas, para quienes diseñaba tapices que se realizaban sin seguir fielmente un proyecto concreto. Son trabajos cuya autoría compartía con las comunidades de tejedores. De este tipo de trabajos surgieron importantes obras como sus *Mappe* [Mapas] (1971–1994) y las series ejecutadas a partir de escritos y de esquemas visuales. Con frecuencia el artista hacía que los elementos descriptivos se diluyeran en estructuras decorativas a través de una enorme acumulación de componentes e informaciones, como en su serie *Tutto* [Todo]. Su trabajo abordó la fragilidad de los sistemas de clasificación y mezcló formas de racionalidad consideradas incompatibles. La idea de los pares de opuestos fue tan intensamente reflejada en su obra que a menudo el artista los atribuía a los personajes creados por él, los gemelos Alighiero y Boetti. **TM**

Born into an aristocratic family, Alighiero Boetti showed a precocious interest in the arts, attracted by the work of contemporary artists like Lucio Fontana, Wols and Nicolas de Staël. After studying Business Administration for several years at the University of Turin, he decided to leave school and become an artist. Initially, he was known for his assemblages of ordinary materials and devices, which he showed at the *Arte Povera* exhibition in Bologna in 1968. *Cubo* [Cube] (1968), where he placed construction materials inside a cube-shaped acrylic container, is an example of his work from that period. In 1968, Boetti moved to Rome, where he devised thoughtful conceptual works based on systems of organisation and classification. Following that line, he created pieces derived from texts, collections of news items, numbers, geographical features and his own correspondences. In the early 1970s, after distancing himself from *arte povera*, Boetti began to work with embroidery, as is the case in *Alternandosi e dividendosi* [Alternating and Dividing] (1988–1989). In 1971 he travelled to Kabul for the first time, where he rented a hotel and created tapestry designs for Afghan women to weave, although he did not insist on strict adherence to his pattern, thus making the community of weavers co-authors of the works. Such projects gave rise to important new works by Boetti, like *Mappe* [Maps] (1971–1994), as well as to series based on writings and visual designs. His work often diluted descriptive elements in decorative structures by accumulating a vast number of components and information, as is the case in his *Tutto* [All] series. Boetti's work explored the frailty of classification systems and combined seemingly incompatible forms of rationality. The idea of paired opposites was so intensely present in his oeuvre that he often attributed his works to two characters of his own invention: the twins Alighiero and Boetti. **TM**

ALIGHIERO BOETTI

Nacido en 1940 en Turín (Italia), murió en 1994 en Roma (Italia)

Born in 1940 in Turin (Italy), he died in 1994 in Rome (Italy)

[All] series. Boetti's work explored the frailty of classification systems and combined seemingly incompatible forms of rationality. The idea of paired opposites was so intensely present in his oeuvre that he often attributed his works to two characters of his own invention: the twins Alighiero and Boetti. **TM**

José Damasceno estudió Arquitectura en la Universidad Santa Úrsula de Río de Janeiro, aunque a finales de la década de 1980 pasó a dedicarse a las artes visuales. A lo largo de su carrera recibió diversos premios y participó en las ediciones 51^a y 52^a de la Bienal de Venecia, en la 25^a Bienal de São Paulo, en la 15^a Bienal de Sídney y en la 4^a Bienal de Mercosur. Damasceno realiza dibujos, esculturas e instalaciones. Usa materiales como piezas de ajedrez, esterillas, ceras, tizas y plastilina e incorpora a los objetos que utiliza (pequeños y grandes) elementos de orden y de escala en proyectos realizados específicamente para cada espacio expositivo. El desplazamiento y el extrañamiento forman asimismo parte de la construcción de sus obras. El artista trabaja con el espacio de la representación como si fuera una dimensión móvil, alterando la percepción que se tiene de él. Así, su obra se puede asociar al tipo de escultura brasileña de la que forman parte las obras de Sergio Camargo, Amilcar de Castro y Lygia Clark. Segundo el crítico Luiz Camillo Osorio, la poética de Damasceno gira en torno a dos ejes principales: la tensión, que se presenta en el campo de la materialidad y de los límites, y el desplazamiento, en el campo infinito de lo simbólico. En esta exposición el artista muestra trabajos que generan coyunturas espaciales: la escultura *Entre vírgulas* [Entre comillas] (2004) que remite a la espacialidad potencial contenida en el discurso verbal, y *Monitor* [Pantalla] (2011), que forma parte de un conjunto de obras en las que se analiza la representación sobre el plano de figuras en el espacio. Se trata de una serie en la que usa la técnica del tapiz, bordando con hilos de lana de colores un lienzo bidimensional en el que se revela la materialidad de una imagen —a modo de una pantalla de televisión sin señal— que surge como un acontecimiento ambiguo y abstracto, sin claridad entre la figura y el fondo. En ambas obras, el discurso parece carecer de contenido y enfatizar los elementos retóricos de su materialidad, transformados en acontecimientos de orden visual. ■■■

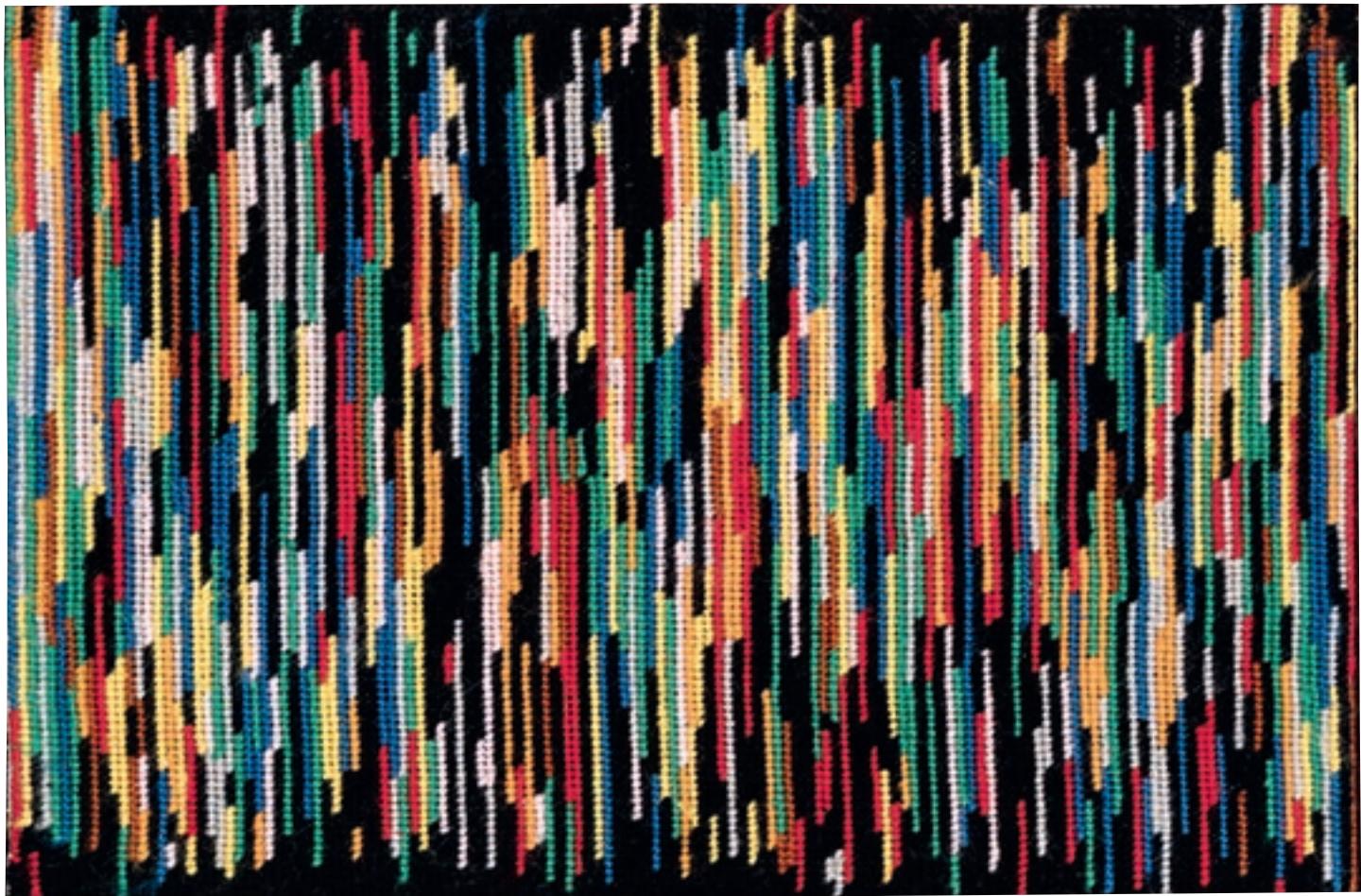
+ + + + +

JOSÉ DAMASCENO

Nació en 1968 en Río de Janeiro (Brasil),
donde vive

Born in 1968 in Rio de Janeiro (Brazil),
where he lives

José Damasceno studied Architecture at Rio de Janeiro's Santa Úrsula University before taking up the visual arts full time in the late 1980s. During the course of his career he has received several awards and has exhibited work at the 51st and 52nd Venice Biennales, at the 25th São Paulo Biennial, at the 15th Sydney Biennial and at the 4th Mercosur Biennial. Damasceno makes drawings, sculptures and installations using materials like chess pieces, mats, wax crayons, chalk sticks and playdough. He arranges the objects he uses (small and large) according to order and scale, creating site-specific projects for each exhibition space. Displacement and alienation are also part of his construction process, as he treats the representational space as if it were a mobile dimension, altering the spectator's perception of it. Thus, his work can be associated with the type of Brazilian sculpture practised by Sergio Camargo, Amilcar de Castro and Lygia Clark. According to the critic Luiz Camillo Osorio, Damasceno's poetics revolve around two key themes: tension, which appears in the field of materiality and boundaries, and displacement, in the infinite field of the symbolic. In this exhibition, the artist presents works that generate unique spatial situations: the sculpture *Entre vírgulas* [Between Quotation Marks] (2004) recalls the potential spatiality of verbal discourse, while *Monitor* (2011) belongs to a group of works that explore the representation of figures on the plane. This series is made up of tapestries in which Damasceno embroiders with different colours of yarn a two-dimensional canvas in which the materiality of the images is revealed—like a television screen with no signal—and emerges like an ambiguous, abstract event with no clear distinction between the figure and the background. In both works the discourse seems devoid of content, thus accentuating the rhetorical elements of materiality, which are transformed into visual events. ■■■

**MONITOR**

2011

Tejido de lana sobre tabla

27,4 x 40,8 cm

MONITOR

2011

Yarn weaving on wood

27.4 X 40.8 cm

ENTRE VÍRGULAS

[Entre comillas], 2004

Mármol

10,5 x 16 x 15 cm

ENTRE VÍRGULAS

[Between Quotation Marks], 2004

Marble

10.5 x 16 x 15 cm



**SEPARAÇÃO**

[Separación], 2017

Tejido

120 x 205 cm

SEPARAÇÃO

[Separation], 2017

Weaving

120 x 205 cm

Entre 1947 y 1952 Nelson Leirner estudió ingeniería textil en el Lowell Technological Institute de Massachusetts, en Estados Unidos y en 1956 asistió a clases de pintura con Juan Ponç. Leirner fue uno de los mentores del Grupo Rex, en 1966, junto con Geraldo de Barros, Wesley Duke Lee, Carlos Fajardo y José Resende, entre otros. En el marco de este movimiento, fundó, además de un periódico, la Rex Gallery & Sons, una galería y cooperativa experimental de artistas. Fue profesor en la Fundação Armando Álvares Penteado en São Paulo, desde 1977 hasta 1997, y coordinó durante dos años el curso básico de la Escola de Artes Visuais do Parque Lage en Río de Janeiro. La docencia le dio la posibilidad de establecer un constante diálogo con las generaciones más jóvenes, y se convirtió en una sólida referencia para los artistas surgidos en las décadas de 1980 y 1990. Una de las características más constantes de su trabajo es la apropiación de imágenes, desde las obras de Miguel Ángel y Lucio Fontana hasta un repertorio de anuncios con la figura de Mickey Mouse y el escudo del Corinthians, su equipo de fútbol. Utiliza diversos soportes para sus obras, desde la pintura a instalaciones realizadas con objetos industriales y útiles cotidianos que remiten a menudo al *kitsch*. Una multiplicidad de obras que contienen iconos de diversas religiones, personajes y ornamentos producidos artesanalmente componen las procesiones de pequeñas esculturas realizadas por el artista que dan lugar a trabajos como *O grande desfile* [El gran desfile] (1984) y *A grande missa* [La gran misa] (1994). A partir del año 2000 Leirner realiza obras que aluden a las estructuras geopolíticas globales, interviniendo mapas con pegatinas de personajes infantiles emblemáticos de la cultura popular norteamericana. En *Separação* [Separación] (2017) usa la técnica del tapiz para modificar el diseño del mapamundi, en una alusión a los rígidos límites impuestos por criterios de renta, clase, raza y origen social. A través de la apropiación, cuestiona el arte y el objeto artístico así como el contexto contemporáneo de superproducción de imágenes. ■MM

Between 1947 and 1952 Nelson Leirner studied textile engineering at Massachusetts' Lowell Technological Institute, and in 1956 he studied painting under Juan Ponç. Leirner was one of the mentors of the Rex Group, which he founded in 1966 alongside Geraldo de Barros, Wesley Duke Lee, Carlos Fajardo and José Resende, among other artists. As part of this movement, he also founded a newspaper and Rex Gallery & Sons, a gallery and artists' experimental cooperative. From 1977 to 1997 he taught at São Paulo's Armando Álvares Penteado Foundation, and for two years he coordinated the Basic Course at the Parque Lage School of Visual Arts in Rio de Janeiro. His activity as a teacher enabled him to establish a constant dialogue with younger generations, and he became a figure of reference for the artists who emerged in the 1980s and 1990s. One of the defining characteristics of Leirner's work is the appropriation of images—from works by Michelangelo and Lucio Fontana to a repertoire of advertisements with the figure of Mickey Mouse or the shield of Corinthians, his favourite football team. Leirner also works with different media that range from painting to installations created with industrial objects and everyday elements that often border on the kitsch. Multiple works featuring icons of different religions, as well as characters and hand-made ornaments, make up the processions of little sculptures in pieces like *O grande desfile* [The Great Parade] (1984) and *A grande missa* [The Great Mass] (1994). In the 2000s Leirner embarked on a series of works that reference global geopolitical structures by manipulating maps and covering them with stickers of well-known children's

characters from American pop culture. In the tapestry *Separação* [Separation] (2017) he alters the design of the world map in an allusion to the rigid limits imposed by criteria like income, class, race and social background. Recurring to the device of appropriation, he not only questions art and the artwork but also reflects on the contemporary context defined by the mass production of images. ■MM

NELSON LEIRNER

Nacido en 1932 en São Paulo (Brasil), vive en Río de Janeiro (Brasil)

Born in 1932 in São Paulo (Brazil), he lives in Rio de Janeiro (Brazil)

Jorge Macchi estudió en la Escuela Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, su ciudad natal y la que eligió para vivir y como fuente de su trabajo. A lo largo de su carrera, realiza dibujos, *collages*, pinturas, esculturas, instalaciones, fotografías, videos, obras sonoras y libros de artista, una producción basada en la investigación de la especificidad de cada uno de esos medios y en los diálogos interdisciplinares que se establecen entre ellos. En este sentido, una de las referencias fundamentales transversal a toda su obra es la herencia literaria argentina, siendo la escritura de autores como Jorge Luis Borges y Julio Cortázar una constante fuente de inspiración e interlocución. Desde el año 2000, Macchi mantiene una relación directa con el arte brasileño, en el que, según el propio artista, encuentra un equilibrio perfecto entre el arte conceptual y el formalismo. Con las obras de Cildo Meireles, Iran do Espírito Santo, Rivane Neuenschwander y José Damasceno•, mantiene ciertas afinidades. Las obras de Macchi se han expuesto en las bienales de Venecia (2005), Mercosur (2006), São Paulo (2006) y Estambul (2011), entre otras. Su práctica artística comienza a finales de la década de 1980, dedicándose al principio a la pintura y sirviéndose del dibujo y de la acuarela como impulsos iniciales de sus proyectos que de inmediato son desarrollados en otros lenguajes y soportes. Macchi crea propuestas poético-visuales, casi como poemas visuales, en las que con frecuencia alude a sistemas de representación que marcan el tiempo, como sus relojes, y el espacio, como sus mapas. Deja las obras abiertas al azar y revela en ellas relaciones paródicas entre tiempo y espacio. Situaciones, materiales, imágenes y objetos cotidianos son materias primas recurrentes en su obra, de las que se apropiá y manipula, como sucede en los *collages* de páginas de periódico que componen su *Autorretrato* (2003). En él recorta titulares de prensa y los pega consecutivamente sobre la superficie del papel, creando una narrativa personal narcisista en tono jocoso y provocando una sutil desestructuración de la propia identidad del sujeto. ■■■

Jorge Macchi studied at the National School of Fine Arts in Buenos Aires—the city where he was born, and where he has chosen to live and work throughout his life. Throughout his artistic career, he has produced drawings, collages, paintings, sculptures, installations, photographs, videos, sound works and artist's books, all based on his research into the specific characteristics of each medium and the interdisciplinary dialogue between them. One of the key references underpinning his entire oeuvre is the Argentine literary legacy—the writings of authors like Jorge Luis Borges and Julio Cortázar constitute a constant source of inspiration and engagement for him. Since the beginning of the 2000s, Macchi has maintained a direct relationship with Brazilian art, in which—as he has personally stated—he finds a perfect balance between conceptual art and formalism. He has exhibited work at the biennials of Venice (2005), Mercosur (2006), São Paulo (2006) and Istanbul (2011), among others, and his work has certain affinities with that of Cildo Meireles, Iran do Espírito Santo, Rivane Neuenschwander and José Damasceno.●

Macchi embarked on his artistic career at the end of the 1980s, initially devoting himself to painting. Although drawing and watercolour were the initial drivers of his projects, he soon started working with other artistic languages and media. He creates poetic-visual proposals—almost in the manner of visual poems—in which he often references representation systems that mark the passage of time and space, such as clocks and maps, leaving his works open to randomness and revealing paradoxical relationships between time and space. Everyday situations, materials, images and objects—which he appropriates and manipulates—are recurring motifs in his work. This is the case of the collages made of newspaper clippings that compose his *Autorretrato* [Self-portrait] (2003), where he cuts out headlines and sticks them on to the surface of the paper in consecutive order. The end result is a narcissistic personal narrative with a mocking tone that provokes a subtle fragmentation of the subject's own identity. ■■■

JORGE MACCHI

Nació en 1963 en Buenos Aires (Argentina), donde vive

Born in 1963 in Buenos Aires (Argentina), where he lives



“Entrevista con Jorge Macchi” /
“Interview with Jorge Macchi”,
en / in Adriano Pedrosa y / and
Luisa Duarte (eds.), ABC – Arte
contemporânea brasileira, São Paulo,
Cosac Naify, 2013, p. 112.

**AUTORRETRATO**

2003

Collage con recortes de periódico
183 x 53 x 6 cm (con marco)**AUTORRETRATO**

[Self-portrait], 2003

Collage with newspaper clippings
183 x 53 x 6 cm (with frame)

Newton Rezende se trasladó de São Paulo a Río de Janeiro, donde trabajó en diseño publicitario en las décadas de 1930 y 1940. Autodidacta en el campo de la pintura, inició su carrera artística en la década de 1950. Participó en el Salão Nacional de Arte Moderna en 1954 y 1958 y se consagró como artista entre las décadas de 1960 y 1980. No obstante, tras su muerte cayó en un relativo olvido hasta la conmemoración de su centenario, en 2012, cuando se le dedicó una retrospectiva en el Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, en Río de Janeiro. Existe una cierta dificultad en situar su obra en relación con los movimientos de la historia del arte en Brasil, pues se le puede relacionar con pintores figurativos de la década de 1930 así como con otras referencias más recientes, como el *pop art* y la nueva figuración. Intérprete de la vida cotidiana de Río en pinturas y dibujos figurativos, representó los cerros donde se ubican las favelas, los espectáculos circenses y las barcas de transporte colectivo. Diferentes tiempos, historias e imaginarios conviven en sus obras. Cuando retrataba a personas reales mezcladas con personajes inventados, deformaba anatomías, simplificaba volúmenes y distorsionaba las figuras, abriendo su obra a múltiples significados que a menudo recurren a la ironía. *Barca da Cantareira* (1969) era el nombre de uno de los ferries que realizaban la travesía entre las ciudades de Niterói y Río de Janeiro por la bahía de Guanabara. En la pintura vemos a varios personajes saliendo de la embarcación. Entre los tipos de diferentes razas que aparecen hay niños, marineros, pescadores, inmigrantes, en una suerte de ecología de la diversidad cultural de la ciudad de Río de Janeiro. También aparecen el propio artista, en un *collage* fotográfico al fondo, y una mujer en ropa interior que pregunta jocosa: «¿Será posible?». Las obras de Rezende se caracterizan por su notable riqueza en detalles y por la suma de técnicas: dibujo, pintura, incrustación de objetos, *collages* de fotos antiguas, tipos gráficos y talla. ■■■

Born in São Paulo, Newton Rezende worked in advertising in Rio de Janeiro during the 1930s and 1940s. A self-taught painter, he embarked on his artistic career in the 1950s. He took part in Brazil's National Salon of Modern Art in 1954 and 1958 and consolidated his status as an acclaimed artist between the 1960s and 1980s. However, after his death, he fell into relative obscurity until the commemoration of the centenary of his birth in 2012, which was marked by a retrospective show of his work at Rio de Janeiro's Hélio Oiticica Municipal Art Centre. It is quite difficult to position his work in relation to Brazil's twentieth-century art movements, as it has parallels with the work of figurative painters of the 1930s but also with more recent references, like pop art and new figuration. An observer of daily life in Rio, his figurative paintings and drawings depict *favelas*, circus shows and passenger boats. Different periods and stories coexist alongside different types of imagery in his works. When he portrayed real people alongside with invented characters, he deformed their anatomy, simplified the volumes and distorted the figures, opening his work to multiple interpretations that often verge on the ironic. *Barca da Cantareira* (1969) was the name of a ferry that transported passengers between Niterói and Rio de Janeiro, in the Guanabara Bay. The painting depicts several people of different races disembarking the ferry, including children, sailors, fishermen and immigrants, a type of ecology of the cultural diversity that defines the city of Rio de Janeiro. Rezende himself appears in the photo collage in the background, while in the foreground a woman in her underclothes seems to be asking the droll question: "Is this for real?" Rezende's work is characterised by rich attention to detail and the combination of different techniques: drawing, painting, the insertion of objects, collages of period photos, typography and carving. ■■■

Newton Rezende

Nacido en 1912 en São Paulo (Brasil), murió en 1994 en Río de Janeiro (Brasil)

Born in 1912 in São Paulo (Brazil), he died in 1994 in Rio de Janeiro (Brazil)

Rezende's work is characterised by rich attention to detail and the combination of different techniques: drawing, painting, the insertion of objects, collages of period photos, typography and carving. ■■■

BARCA DA CANTAREIRA

1969

Óleo y collage sobre tabla

80 x 80 cm

BARCA DA CANTAREIRA

1969

Oil and collage on board

80 x 80 cm



SIN TÍTULO

2012

Cobre electroformado,
níquel bañado y oro
60 x 60 cm**UNTITLED**

2012

Electroformed copper,
plated nickel and gold
60 x 60 cm

La obra de Rudolf Stingel es conocida por las pinturas monocromáticas plateadas que realizó entre 1987 y 1994. En la Bienal de Venecia de 1989 publicó un manual ilustrado tipo «hazlo-tú-mismo» en seis idiomas con instrucciones para que cualquiera pudiera realizar una de sus pinturas. Con *Instructions* [Instrucciones] sugiere que todos somos capaces de crear una obra abstracta solo con seguir un simple conjunto de instrucciones. A comienzos de la década de 1990, inició una investigación sobre la relación entre pintura y espacio que dio lugar al desarrollo de una serie de instalaciones consistentes en cubrir las paredes y los suelos de los espacios expositivos con alfombras monocromáticas negras o blancas, además de pinturas abstractas realizadas con tinta plateada y gasa que generaban superficies texturizadas. En 2003, en el pabellón de Italia de la Bienal de Venecia, revistió una sala con cartón que pintó con tinta plateada. Los visitantes podían intervenir en las paredes —clavando objetos, haciendo inscripciones— alterándolas de la manera que quisieran. Estos trabajos evolucionaron en una serie de murales abstractos hechos a partir de una selección de fragmentos de esas instalaciones, en la que se capturaban de manera detallada las marcas dejadas por el público. En 2007 su trabajo fue objeto de una gran exposición retrospectiva en el Museum of Contemporary Art Chicago que itineró al Whitney Museum of American Art de Nueva York, en la que volvió a presentar instalaciones ambientales que invitaban a la participación del público. En una exposición en Venecia, en 2013, cubrió las paredes y el suelo del Palazzo Grassi con alfombras de inspiración persa en las que colgó fotografías y cuadros. En los últimos años ha realizado una serie de autorretratos sobre lienzos dorados. La obra de Stingel investiga sobre la naturaleza de la memoria y el paso del tiempo mientras amplía la definición de pintura, que presenta sobre una amplia gama de superficies —como metal, poliestireno y alfombras— esculpidas o impresas. **MM**

Rudolf Stingel is best known for the monochrome silver paintings he made between 1987 and 1994. At the 1989 edition of the Venice Biennale he published a type of “do-it-yourself” illustrated manual in six languages with instructions on how to create one of his paintings. Entitled *Instructions*, it suggests that everyone is capable of creating an abstract work—all you have to do is follow a simple set of instructions. In the early 1990s, Stingel started exploring the relationship between painting and space, creating a series of installations in which he covered the walls and floors of the exhibition space with monochrome black or white carpets and abstract paintings made with silver ink, to which he added gauze in order to generate textured surfaces. At the 2003 edition of the Venice Biennale he covered the walls of one of the rooms in the Italian Pavilion with cardboard and painted it with silver ink. Visitors were invited to engage with the walls by altering them in any way they wanted, including nailing objects or making inscriptions on them. These works evolved into a series of abstract murals made out of selected fragments from the installations, thus capturing the essence of the marks left by the audience. In 2007 Stingel’s work was the subject of a major retrospective at Chicago’s Museum of Contemporary Art and New York’s Whitney Museum, where the artist once again presented site-specific installations that invited audience participation. At an exhibition in Venice in 2013, he covered the walls and floor of the Palazzo Grassi with Persian carpets from which he hung photographs and pictures. In recent years, Stingel has produced a series of self-portraits on golden can-

vases. His work explores the nature of memory and the passage of time while expanding the definition of painting, which he presents on a wide variety of surfaces, such as metal, polystyrene and carpet, either carved out or imprinted. **MM**

RUDOLF STINGEL

Nacido en 1956 en Merano (Italia), vive entre Nueva York (Nueva York, Estados Unidos) y Merano

Born in 1956 in Merano (Italy), he lives in New York City (New York, United States) and Merano

Hijo de inmigrantes eslovacos que huían de la pobreza, Andy Warhol estudió en el Carnegie Institute of Technology de Pittsburgh, en 1949. Ese mismo año se trasladó a Nueva York, donde comenzó su trabajo como artista comercial haciendo portadas e ilustraciones para libros, revistas y discos, trabajo que le granjeó un gran éxito. En aquella época tanto la temática como el trazo de su dibujo se veían influenciados por Ben Shahn. A mediados de 1950, decidió dedicarse a las artes plásticas y mostró interés por la obra de jóvenes artistas como Jasper Johns y Robert Rauschenberg. En sus primeros lienzos, copiaba de manera manual las historias de cómics, anuncios o fragmentos de periódicos y revistas, esmerándose en diferenciar la apariencia de sus obras de los motivos gráficos de los que partía. Paulatinamente su obra fue perdiendo las marcas de la gestualidad y la imagen se volvió radicalmente gráfica, más gráfica incluso que la producida por la máquina. La obra de otros artistas de la época reflejaba también un imaginario comercial, lo que se conocerá más tarde como *pop art*. En 1962, Warhol comenzó a usar la serigrafía como método para transferir la imagen fotográfica sobre el lienzo. El artista se apropiaba de imágenes procedentes de otros medios de comunicación, muchas veces tras adquirir sus derechos de autor, y las disponía en el cuadro, manipulándolas, formando una serie. En 1963 decidió crear una mitología y una fama propias, ampliando su trabajo al cine y la fotografía. Un vasto repertorio de imágenes fotografiadas, incluyendo la suya, se convierte en temática de sus pinturas, como sucede en *Self-portrait* [Autorretrato] (1966). Warhol se crea como personaje de sí mismo. Su trabajo es testigo del nacimiento de una época donde la prueba de la existencia de cada uno pasa por una imagen mediática. **TM**

The son of Slovakian immigrants fleeing from poverty, Andy Warhol enrolled at Pittsburgh's Carnegie Institute of Technology in 1949. That same year, he moved to New York, where he worked as a commercial artist designing covers and illustrations for books, magazines and records, all to great acclaim. During this period, Ben Shahn was a strong influence on

both his themes and the general style of his drawings. In the mid-1950s, Warhol decided to take up the visual arts and became interested in the work of young artists like Jasper Johns and Robert Rauschenberg. His first canvases were manual copies of comic strips, advertisements or fragments from newspapers and magazines, although he strived to differentiate the appearance of his paintings from the motifs that inspired them. Over time, his work lost its gestural quality and became increasingly graphical—even more so

ANDY WARHOL

Nacido en 1928 en Pittsburgh (Pensilvania, Estados Unidos), murió en 1987 en Nueva York (Nueva York, Estados Unidos)

Born in 1928 in Pittsburgh (Pennsylvania, United States), he died in 1987 in New York City (New York, United States)

than machine-produced graphics—in line with the work of other artists of the day, who also reflected commercial imagery in what would come to be known as *pop art*. In 1962 Warhol started using the silk-screen printing technique as a method for transferring photographic images to the canvas. He appropriated images from other media—often after acquiring the copyright—and used them in his own works, manipulating and creating variations of the original image. In 1963, seeking fame and a legendary status for himself, he branched out into film-making and photography. A vast repertoire of photographed images, including those of himself, soon became the theme of Warhol's paintings, as we can see in his 1966 *Self-portrait*. Warhol thus created his own persona. His work is a testament to the birth of a period when the proof of one's existence consists in having a high-profile image in the media. **TM**

SELF-PORTRAIT

[Autorretrato], 1966
Polímero sintético y tinta
serigráfica sobre lienzo
57,5 x 57,5 cm

SELF-PORTRAIT

1966
Synthetic polymer paint
and silk-screen ink on canvas
57.5 x 57.5 cm



RELACIÓN DE OBRAS

344

ALBERS, JOSEF

Respected (study for
Homage to the Square)
[Respetado (estudio para
Homenaje al cuadrado)], 1964
Óleo sobre *tablex*
81,3 x 81,3 cm

Terrestrial I (study for
Homage to the Square)
[Terrestre I (estudio para
Homenaje al cuadrado)], 1961
Óleo sobre *tablex*
81 x 81 cm

ARDEN QUIN, CARMELO

Forme et plans
[Formas y planos], 1951
Óleo sobre tabla
46,3 x 40 cm

Lignes et plans 2
[Líneas y planos 2], 1950
Óleo sobre tabla
77,5 x 43,5 cm

BANDEIRA, ANTONIO

Sin título, 1957
Óleo sobre lienzo
81 x 99,5 cm

BARSOTTI, HÉRCULES

Dois cinzas / preto
[Dos grises / negro], 1961
Óleo sobre lienzo
140 x 141 cm

BAVA, UBI

Sin título, 1953
Óleo sobre lienzo
73 x 60 cm

Vocé é a composição
(série *Homenagem*
ao espectador)
[Usted es la composición
(serie *Homenaje*
al espectador], 1975
Espejos parabólicos y
acrílico tratado
76 x 76 cm

BELLMER, HANS
À Sade
[A Sade], 1961
Grabado
20 x 14,5 cm c/u
(8 piezas)

BERNI, ANTONIO
Objetos nº 2, 1931
Óleo sobre cartón
49 x 39 cm

BILL, MAX
Sin título, 1959–1962
Óleo sobre lienzo
47 x 47 cm

BOETTI, ALIGHIERO
Alternandosi e dividendosi
[Alternándose y
dividiéndose], 1988–1989
Tejido bordado
105 x 111 cm

BRAVO, CLAUDIO
Beige Package
[Paquete beige], 1975
Óleo sobre lienzo
158,5 x 129,2 cm

BRECHERET, VICTOR

Sin título, ca. 1924
Mármol
48 x 11 x 12 cm

BURLE MARX, ROBERTO
Sin título, 1940
Óleo sobre lienzo
81,2 x 99,4 cm

CALDAS, WALTERCIO

Limitógrafo, 1975
Madera, metal, vidrio y corcho
55 x 67 x 14,7 cm

Nunca, 1975
Dados sobre terciopelo
58 x 37,5 x 5,3 cm
(con marco)

Sin título (série *Escultura*
para todos os materiais
não transparentes)
[serie Escultura para todos
los materiales no
transparentes], 1985
2 piezas de obsidiana pulida
30 x 28,5 cm c/u

WOOD WIND
[Madera-viento], 1994
Madera
69,2 x 128,2 x 28,5 cm

CALDER, ALEXANDER

Happy as Larry
[Más feliz que una perdiz], 1949
Metal
130 x 155 x 80 cm

Red Mobile
[Móvil rojo], 1968
Metal
33 x 63 x 75 cm

CAMARGO, IBERÊ

Formas 4, 1976
Óleo sobre lienzo
55 x 95 cm

Mesa com cinco carretéis
[Mesa con cinco carretes], 1959
Óleo sobre lienzo
100,2 x 62 cm

CAMARGO, SERGIO

Sin título (nº 345), 1971
Relieve sobre tabla
80 x 80 cm

Sin título (nº 441), 1978
Mármol
53 x 47 x 31,5 cm

Sin título (nº 580), 1981–1982
Mármol negro belga
54 x 12 Ø cm

CÁRDENAS, SANTIAGO

El marco colgado, 1975
Óleo sobre lienzo
111,8 x 107 cm

CARVÃO, ALUÍSIO

Estrutura linear espacial 3
[Estructura lineal
espacial 3], 1958
Óleo sobre lienzo
60 x 60 cm

Sin título, 1959
Óleo sobre *tablex*
90 x 30 cm

LIST OF WORKS

ALBERS, JOSEF

Respected (study for
Homenage to the Square), 1964
Oil on fibreboard
81.3 x 81.3 cm

Terrestrial I (study for
Homenage to the Square), 1961
Oil on fibreboard
81 x 81 cm

ARDEN QUIN, CARMELO

Forme et plans
[Form and Planes], 1951
Oil on board
46.3 x 40 cm

Lignes et plans 2
[Lines and Planes 2], 1950
Oil on board
77.5 x 43.5 cm

BANDEIRA, ANTONIO

Untitled, 1957
Oil on canvas
81 x 99.5 cm

BARSOTTI, HÉRCULES

Dois cinzas / preto
[Two Greys / Black], 1961
Oil on canvas
140 x 141 cm

BAVA, UBI

Untitled, 1953
Oil on canvas
73 x 60 cm

**VOCÉ É A COMPOSIÇÃO (SÉRIE
HOMENAGEM AO ESPECTADOR)**

[You Are the Composition
(Homage to the Spectator
series)], 1975
Parabolic mirrors and treated
acrylic
76 x 76 cm

BELLMER, HANS

À Sade
[To Sade], 1961
Engraving
20 x 14.5 cm each
(8 pieces)

BERNI, ANTONIO

Objetos nº 2
[Objects No. 2], 1931
Oil on cardboard
49 x 39 cm

BILL, MAX

Untitled, 1959–1962
Oil on canvas
47 x 47 cm

BOETTI, ALIGHIERO

Alternandosi e dividendosi
[Alternating and Dividing],
1988–1989
Embroidered fabric
105 x 111 cm

BRAVO, CLAUDIO

Beige Package, 1975
Oil on canvas
158.5 x 129.2 cm

BRECHERET, VICTOR

Untitled, c. 1924
Marble
48 x 11 x 12 cm

Untitled, c. 1947–1948
Granite polished by the sea
21 x 16 x 10 cm

BURLE MARX, ROBERTO

Untitled, 1940
Oil on canvas
81.2 x 99.4 cm

CALDAS, WALTERCIO

Limitógrafo
[Limitograph], 1975
Wood, metal, glass and cork
55 x 67 x 14.7 cm

Nunca
[Never], 1975
Dice on velvet
58 x 37.5 x 5.3 cm (with frame)

*Untitled (Série Escultura
para todos os materiais não
transparentes)*
[Sculpture for All Non-
Transparent Materials series],
1985
2 polished obsidian pieces
30 x 28.5 cm each

WOOD WIND

Wood
69.2 x 128.2 x 28.5 cm

CALDER, ALEXANDER

Happy as Larry, 1949
Metal
130 x 155 x 80 cm

RED MOBILE

1968
Metal
33 x 63 x 75 cm

CAMARGO, IBERÊ

Formas 4
[Forms 4], 1976
Oil on canvas
55 x 95 cm

Mesa com cinco carretéis
[Table with Five Reels], 1959
Oil on canvas
100.2 x 62 cm

CAMARGO, SERGIO

Untitled (No. 345), 1971
Relief on board
80 x 80 cm

Untitled (No. 441), 1978
Marble
53 x 47 x 31.5 cm

Untitled (No. 580), 1981–1982
Black Belgian marble
54 x 12 Ø cm

CÁRDENAS, SANTIAGO

El marco colgado
[The Hanging Frame], 1975
Oil on canvas
111.8 x 107 cm

CARVÃO, ALUÍSIO

Estrutura linear espacial 3
[Spatial Linear Structure 3],
1958
Oil on canvas
60 x 60 cm

Untitled, 1959
Oil on fibreboard
90 x 30 cm

CASTELLANI, ENRICO

Superficie bianca
[Superficie blanca], 1995
Acrílico, clavos y lienzo
60 x 60 cm

**CELSO RENATO
(CELSO RENATO DE LIMA)**

Caixa B
[Caja B], década de 1980
Óleo sobre madera
80,5 x 80,5 cm

Sin título, década de 1980
Óleo sobre madera
113 x 30,5 cm

Sin título, década de 1980
Óleo sobre madera
35,5 x 28 cm

CHAROUX, LOTHAR

45 *Risquinhos*
[45 Rayitas], 1952
Óleo sobre lienzo
54,8 x 45,5 cm

Sin título,
década de 1970
Serigrafía sobre
aluminio y madera
19,5 x 19,5 cm

CLARK, LYGIA

Arquitetura fantástica n° 1
(serie *Bichos*)
[Arquitectura fantástica n° 1
(serie *Bichos*)], 1963
Aluminio articulado
Dimensiones variables

Caranguejo (serie *Bichos*)
[Cangrejo (serie *Bichos*)],
1960–1963
Aluminio articulado
Dimensiones variables

Espaço modulado n° 6
[Espacio modulado n° 6],
ca. 1958
Pintura industrial sobre tabla
89,6 x 30 cm

*Planos de superficie
modulada n° 2, versão 1*
[Planos de superficie
modulada n° 2, versión 1], 1954
Pintura industrial sobre tabla
80,2 x 67,6 cm

Sin título
(serie *Quebra da moldura*)
[serie *Ruptura de marco*],
1954
Óleo sobre lienzo
82,7 x 74,8 cm

TREPANTE, 1965–1971

Cobre
20 cm ø c/u
(2 piezas)

COLARES, RAYMUNDO

Sin título (serie *Gibi*)
[serie *Cómics*], 1971
Papel
44 x 44 cm

CORDEIRO, WALDEMAR

Movimento Ruptura
[Movimiento Ruptura],
ca. 1952
Esmalte compensado
sobre tabla
24,5 x 21,3 cm

CRUZ-DIEZ, CARLOS

Physichromie 207
[Fisicromía 207],
década de 1960
Acrílico y elementos
plásticos sobre tabla
61,2 x 32,3 cm

DA VEIGA GUIGNARD, ALBERTO

Paisagem imaginária
[Paisaje imaginario],
década de 1960
Óleo sobre tabla
46,7 x 28,2 cm

DACOSTA, MILTON

Composição
[Composición], 1954–1955
Óleo sobre lienzo
60 x 80,8 cm

Sobre fundo branco
[Sobre fondo blanco], 1956
Óleo sobre lienzo
60 x 73 cm

DAMASCENO, JOSÉ

Entre vírgulas
[Entre comillas], 2004
Mármol
10,5 x 16 x 15 cm

Monitor, 2011
Tejido de lana sobre tabla
27,4 x 40,8 cm

DARIE, SANDU

Sin título, ca. 1953
Pintura Plaka sobre lienzo
121 x 79 cm

DE BARROS, GERALDO

Sin título, 1952–1953
Esmalte sintético sobre DM
60,5 x 60,5 cm

Sin título, ca. 1953
Esmalte sintético sobre DM
61 x 61 cm

DE CARVALHO, FLÁVIO

Sin título, 1949
Óleo sobre lienzo
60 x 73 cm

DE CASTRO,AMILCAR

Sin título, década de 1950
Acero corten
39 x 49 x 4,9 cm

Sin título, década de 1980
Acero corten
30 x 30,5 x 5 cm

Sin título, 2001
Mármol
21 x 21 x 7 cm

DE CASTRO, WILLYS

Maquete para Pluriobjeto A6
[Maqueta para Pluriobjeto A6],
1985
Óleo sobre tabla
90,4 x 6 x 4,2 cm

Objeto ativo
[Objeto activo], 1961
Óleo sobre tabla
138 x 2,5 x 11,5 cm

DE FIORI, ERNESTO

Sin título, 1940
Óleo sobre lienzo
120 x 99,8 cm

DE KOONING, WILLEM

Immediate Offerings
[Ofrendas inmediatas], ca. 1964
Óleo y periódico sobre *tablex*
116,7 x 75,7 cm

DI CAVALCANTI, EMILIANO

Sin título, 1949
Óleo sobre lienzo
54 x 73 cm

Sin título, 1949
Óleo sobre lienzo
64 x 53 cm

DIAS, ANTONIO

A morte voadora
[La muerte voladora], 1967
Acrílico y vinilo sobre lienzo
24 x 19 cm

O caminho do meio

(série *Papéis do Nepal*)
[El camino de en medio]
(serie *Papeles de Nepal*), 1977
Papel hecho a mano teñido
con óxido de hierro
55 x 134 cm

O gato provoca um desastre
[El gato provoca un desastre],
ca. 1966
Acrílico y vinilo sobre lienzo
24 x 30 cm

Pedaços como memória
[Fragmentos como memoria],
ca. 1966
Acrílico y vinilo sobre lienzo
24 x 30,2 cm

The Image (Landscape)
[La imagen (Paisaje)], 1970
Acrílico sobre lienzo
120,5 x 118,5 cm

The Wanderer
[El paseante], 1970
Acrílico sobre lienzo
85 x 130 cm

DIAS, CÍCERO

Matinal, 1932
Acuarela y tinta china
sobre papel
48,5 x 34 cm

Sin título, década de 1930
Óleo sobre lienzo
53,8 x 46 cm

DO REGO MONTEIRO, VICENTE

Como nasceu a Lua
[Cómo nació la Luna], 1920
Acuarela sobre cartón
31 x 10 cm

Sin título, 1924
Óleo sobre lienzo
45,7 x 37,7 cm

FIAMINGHI, HERMELINDO

Virtual II, 1958
Óleo sobre *tablex*
70 x 61,3 cm

FLEXOR, SAMSON

Sin título, 1951
Óleo sobre lienzo
27 x 41 cm

Sin título, 1957
Óleo sobre lienzo
45,8 x 21,8 cm

CASTELLANI, ENRICO

Superficie bianca
[White Surface], 1995
Acrylic, nails and canvas
60 x 60 cm

**CELSO RENATO
(CELSO RENATO DE LIMA)**

Caixa B
[Box B], 1980s
Oil on wood
80.5 x 80.5 cm

Untitled, 1980s
Oil on wood
113 x 30.5 cm

Untitled, 1980s
Oil on wood
35.5 x 28 cm

CHAROUX, LOTHAR

45 Risquinhos
[45 Little Stripes], 1952
Oil on canvas
54.8 x 45.5 cm

Untitled, 1970s
Silk-screen print on
aluminium and wood
19.5 x 19.5 cm

CLARK, LYGIA

Arquitetura fantástica n° 1
(série *Bichos*)
[Fantastic Architecture No. 1
(Creatures series)], 1963
Hinged aluminium
Dimensions variable

Caranguejo (série *Bichos*)
[Crab (Creatures series)],
1960–1963
Hinged aluminium
Dimensions variable

Espaço modulado n° 6
[Modulated Space No. 6],
c. 1958
Industrial paint on board
89.6 x 30 cm

*Planos de superfície
modulada n° 2, versão 1*
[Planes on Modulated Surface
No. 2, Version 1], 1954
Industrial paint on board
80.2 x 67.6 cm

Trepante n° 1
[Climber No. 1], 1965–1971
Copper
20 cm ø each (2 pieces)

Untitled (série

Quebra da moldura)
[Breaking the Frame series],
1954
Oil on canvas
82.7 x 74.8 cm

COLARES, RAYMUNDO

Untitled (série *Gibi*)
[Comic Books series], 1971
Paper
44 x 44 cm

CORDEIRO, WALDEMAR

Movimento Ruptura
[Rupture Movement], c. 1952
Compensated enamel
on board
24.5 x 21.3 cm

CRUZ-DIEZ, CARLOS

Physichromie 207, 1960s
Acrylic and plastic elements
on board
61.2 x 32.3 cm

DA VEIGA GUIGNARD, ALBERTO

Paisagem imaginária
[Imaginary Landscape], 1960s
Oil on board
46.7 x 28.2 cm

Untitled, 1939

Oil on board
54.5 x 79.8 cm

DACOSTA, MILTON

Composição
[Composition], 1954–1955
Oil on canvas
60 x 80.8 cm

Sobre fundo branco
[On White Background], 1956
Oil on canvas
60 x 73 cm

DAMASCENO, JOSÉ

Entre vírgulas
[Between Quotation Marks],
2004

Marble
10.5 x 16 x 15 cm

Monitor, 2011
Yarn weaving on board
27.4 x 40.8 cm

DARIE, SANDU

Untitled, c. 1953
Plaka paint on canvas
121 x 79 cm

DE BARROS, GERALDO

Untitled, 1952–1953
Synthetic enamel on MDF
60.5 x 60.5 cm

Untitled, c. 1953
Synthetic enamel on MDF
61 x 61 cm

DE CARVALHO, FLÁVIO

Untitled, 1949
Oil on canvas
60 x 73 cm

DE CASTRO,AMILCAR

Untitled, 1950s
Corten steel
39 x 49 x 4.9 cm

Untitled, 1980s
Corten steel
30 x 30.5 x 5 cm

Untitled, 2001
Marble
21 x 21 x 7 cm

DE CASTRO, WILLYS

Maquete para Pluriobjeto A6
[Maquette for Plural Object A6],
1985

Oil on board
90.4 x 6 x 4.2 cm

Objeto ativo
[Active Object], 1961
Oil on board
138 x 2.5 x 11.5 cm

DE FIORI, ERNESTO

Untitled, 1940
Oil on canvas
120 x 99.8 cm

DE KOONING, WILLEM

Immediate Offerings, c. 1964
Oil and newspaper on
fibreboard
116.7 x 75.7 cm

DI CAVALCANTI, EMILIANO

Untitled, 1949
Oil on canvas
54 x 73 cm

Untitled, 1949
Oil on canvas
64 x 53 cm

DIAS, ANTONIO

A morte voadora
[Flying Death], 1967
Acrylic and vinyl on canvas
24 x 19 cm

O caminho do meio

(série *Papéis do Nepal*)
[The Middle Road
(Nepal Papers series)], 1977
Handmade paper dyed
with iron oxide
55 x 134 cm

O gato provoca um desastre
[The Cat Makes a Mess],
c. 1966

Acrylic and vinyl on canvas
24 x 30 cm

Pedaços como memória
[Fragments as Memory],
c. 1966

Acrylic and vinyl on canvas
24 x 30.2 cm

The Image (Landscape), 1970
Acrylic on canvas
120.5 x 118.5 cm

The Wanderer, 1970
Acrylic on canvas
85 x 130 cm

Untitled, 1968
Acrylic on canvas
22.5 x 32.8 cm

DIAS, CÍCERO

Matinal
[Morning], 1932
Watercolour and India ink
on paper
48.5 x 34 cm

Untitled, 1930s
Oil on canvas
53.8 x 46 cm

DO REGO MONTEIRO, VICENTE

Como nasceu a Lua
[How the Moon Was Born], 1920
Watercolour on cardboard
31 x 10 cm

FIAMINGHI, HERMELINDO

Virtual II, 1958
Oil on fibreboard
70 x 61.3 cm

FLEXOR, SAMSON

Untitled, 1951
Oil on canvas
27 x 41 cm

Untitled, 1957
Oil on canvas
45.8 x 21.8 cm

FONSECA, GONZALO*Sin título*, década de 1980

Caliza

48 x 23 x 16 cm

Nilómetro II, 1982

Mármol

45 x 71 x 28 cm

FONTANA, LUCIO*Concetto spaziale. Attese*[Concepto espacial. Esperas],
década de 1960Pigmento al agua sobre lienzo
55,5 x 46,5 cm*Concetto spaziale 3.**Tagli, rosso*

[Concepto espacial 3.

Cortes, rojo], década de 1960

Pigmento al agua sobre lienzo
41 x 27 cm**GALAN, MARCIUS***Composição apagada*

[Composición borrada], 2015

Gomas de borrar y marco
de madera61,4 x 93,5 x 4,6 cm
(con marco)*Isolante*

[Aislante], 2012

Pintura, esmalte, ladrillo
y hierro
80 x 10 x 9,5 cm*Peca instável*

[Pieza inestable], 2013

Hierro y madera
95 x 185 x 5 cm*Sem gravidade*

[Sin gravedad], 2017

Pintura para automóviles
sobre tabla, piedra y clavos
127,7 x 67,2 x 12 cm**GIACOMETTI, ALBERTO***Buste d'homme*

[Busto de hombre], ca. 1950

Bronce patinado

56 x 14 x 16 cm

GOELDI, OSWALDO*Abandono*, 1937Xilográfia sobre papel de arroz
20 x 24,5 cm*Animais nadando*

[Animales nadando], 1937

Xilográfia sobre papel de arroz
29 x 22,5 cm*Chuva*

[Lluvia], ca. 1957

Xilográfia sobre papel de arroz
23 x 31 cm**Guarás**

[Ibis], ca. 1945

Xilográfia sobre papel de arroz

21,5 x 27,5 cm

O ladrão

[El ladrón], ca. 1955

Xilográfia sobre papel de arroz

24 x 19 cm

Perigos do mar

[Peligros del mar], ca. 1955

Xilográfia sobre papel de arroz

21,5 x 28 cm

Sin título

1936

Xilográfia sobre papel de arroz

38,5 x 30 cm

Uiara

[Iara], 1937

Xilográfia sobre papel de arroz

29 x 21,5 cm

GOMES, FERNANDA**Sin título**

1993

Cabellos e hilos de seda

101,8 x 49,5 x 5 cm (con marco)

Sin título

2008

Collage de papel de fumar

60 x 20 cm

Sin título

2008

Collage de papel sobre lienzo

60 x 60 cm

Sin título

2012

Óleo sobre estante de madera,

papel y libros

95 x 70 x 12,7 cm

GUINLE, JORGE**O selvagem da festa**

[El salvaje de la fiesta], 1985

Óleo sobre lienzo

160 x 180,5 cm

HATOUR, MONA**Balançoires**

[Columpios], 2010

Vidrio y cadenas de metal

62 x 40 x 65 cm c/u (2 piezas)

Daybed

[Sofá cama], 2008

Acero

30 x 219 x 98 cm

KOSICE, GYULA**Sin título**

década de 1960

Acrílico, bombilla e hilo

60 x 60 x 35 cm

KOUNELLIS, JANNIS**Sin título**

1960–2013

Tinta, papel, tela, cable,

alambre, alicates y tenazas

77 x 107 x 14 cm

KRAJCBERG, FRANS**Sin título**

ca. 1975

Madera lavada del manglar

de Nova Viçosa Bahia

228 x 60 x 45 cm

LAM, WIFREDO**Sin título**

ca. 1942

Óleo y carbón sobre lienzo

107 x 85 cm

LAUAND, JUDITH**Sin título**

1955

Óleo sobre tableau

29,6 x 29,6 cm

LEIRNER, JAC**Corpus Delicti**

1992–2006

Tarjetas de embarque,
ceniceros, cucharas, tenedor,
cuchillo y cordón metálico

Dimensiones variables

(60 cm ø base)

Todos os cem (políticos)

[Todos los cien (políticos)], 1998

Billetes de banco cosidos

22 x 70 cm

LEIRNER, NELSON**Separação**

[Separación], 2017

Tejido

120 x 205 cm

LEONILSON, JOSÉ**Sin título. PL.2950.0/00,**

ca. 1987

Acrílico, lápiz de color,
recortes e hilo sobre lona

98 x 92 cm

LEONTINA, MARIA**Sin título**

1955

Óleo sobre lienzo

38 x 54,5 cm

Sin título

1967

Óleo sobre lienzo

119,5 x 80,2 cm

Sin título (série Os jogos*e os enigmas)*

[serie Los juegos y los

enigmas)], 1959

Óleo sobre lienzo

29,5 x 40 cm

Sin título (série Os jogos*e os enigmas xi)*

[serie Los juegos y los

enigmas xi)], 1958

Óleo sobre lienzo

33 x 41 cm

MABE, MANABU**Combate**

década de 1950

Óleo sobre lienzo

73 x 60 cm

MACCHI, JORGE**Autorretrato**

2003

Collage con recortes

de periódico

183 x 53 x 6 cm (con marco)

MAIOLINO, ANNA MARIA**Sin título**(serie *Desenho/Objetos*)

[serie Dibujo/Objetos], 1976

Papel

71 x 72 x 9,5 cm (con marco)

MANZONI, PIERO**Achrome**

[Ácromo], ca. 1960

Algodón sobre tabla

49 x 59 cm (con marco)

**MARCELLE, CINTHIA
Y MEERAN, JEAN****Capa morada**

2003

7 fotografías

49 x 73,5 cm c/u

MARTINS, MARIA**Prometheus I**

[Prometeo I], 1949

Bronce

58,5 x 47 x 30 cm

MATTA**Marjory**

1937

Gouache sobre papel

32,5 x 50 cm

Sin título

1940

Lápiz de color, grafito y crayón

sobre papel

31,5 x 46,5 cm

Sin título

ca. 1948

Óleo sobre lienzo

92,5 x 118,5 cm

MAVIGNIER, ALMIR**Vibração sobre preto**

[Vibración sobre negro], 1962

Óleo sobre lienzo

84 x 48,5 cm

MEIRELES, CILDO**Estojo**

[Estuche], 1995

Madera y clavos de oro

7 x 14 x 13,5 cm (medidas
de la caja cerrada)

FONSECA, GONZALO*Untitled*, 1980s

Limestone

48 x 23 x 16 cm

Nilómetro II

[Nilometer II], 1982

Marble

45 x 71 x 28 cm

FONTANA, LUCIO*Concetto spaziale. Attese*
[Spatial Concept. Waiting],

1960s

Water-based paint on canvas

55.5 x 46.5 cm

*Concetto spaziale 3.**Tagli, rosso*[Spatial Concept 3. Cuts, Red],
1960sWater-based paint on canvas
41 x 27 cm**GALAN, MARCIUS***Composição apagada*

[Erased Composition], 2015

Erasers and wood frame

61.4 x 93.5 x 4.6 cm

(with frame)

Isolante

[Insulator], 2012

Paint, enamel, brick and iron

80 x 10 x 9.5 cm

Peça instável

[Unstable Piece], 2013

Iron and wood

95 x 185 x 5 cm

Sem gravidade

[Weightless], 2017

Automotive paint on wood,
stone and nails

127.7 x 67.2 x 12 cm

GIACOMETTI, ALBERTO*Buste d'homme*

[Bust of a Man], c. 1950

Bronze with patina

56 x 14 x 16 cm

GOELDI, OSWALDO*Abandono*

[Abandonment], 1937

Woodcut on rice paper

20 x 24.5 cm

Animais nadando

[Animals Swimming], 1937

Woodcut on rice paper

29 x 22.5 cm

Chuva

[Rain], c. 1957

Woodcut on rice paper

23 x 31 cm

Guardás

[Scarlet Ibis], c. 1945

Woodcut on rice paper

21.5 x 27.5 cm

O ladrão

[The Thief], c. 1955

Woodcut on rice paper

24 x 19 cm

Perigos do mar

[Dangers of the Sea], c. 1955

Woodcut on rice paper

21.5 x 28 cm

Uiara, 1937

Woodcut on rice paper

29 x 21.5 cm

Untitled, 1936

Woodcut on rice paper

38.5 x 30 cm

GOMES, FERNANDA**Untitled, 1993**

Strands of hair and silk threads

101.8 x 49.5 x 5 cm (with frame)

Untitled, 2008

Rolling paper collage

60 x 20 cm

Untitled, 2008

Paper collage on canvas

60 x 60 cm

Untitled, 2012Oil on wooden shelf, paper
and books

95 x 70 x 12.7 cm

GUINLE, JORGE**O selvagem da festa**

[The Wild One at the Party],

1985

Oil on canvas

160 x 180.5 cm

HATOUR, MONA**Balançoirs**

[Swings], 2010

Glass and metal chains

62 x 40 x 65 cm each

(2 pieces)

Daybed, 2008

Steel

30 x 219 x 98 cm

KOSICE, GYULA**Untitled, 1960s**

Acrylic, light bulb and thread

60 x 60 x 35 cm

KOUNELLIS, JANNIS**Untitled, 1960–2013**Ink, paper, fabric, cable, wire,
pliers and pincers

77 x 107 x 14 cm

KRAJCBERG, FRANS**Untitled**, c. 1975Washed wood from the
mangrove of Nova Viçosa Bahia

228 x 60 x 45 cm

LAM, WIFREDO**Untitled**, c. 1942

Oil and charcoal on canvas

107 x 85 cm

LAUAND, JUDITH**Untitled**, 1955

Oil on fibreboard

29.6 x 29.6 cm

LEIRNER, JAC**Corpus Delicti**, 1992–2006Boarding cards, ashtrays,
spoons, fork, knife

and metal twine

Dimensions variable
(60 cm ø base)**Todos os cem (políticos)**[All One-Hundreds
(Politicians)], 1998

Sewn banknotes

22 x 70 cm

LEIRNER, NELSON**Separação**

[Separation], 2017

Weaving

120 x 205 cm

LEONILSON, JOSÉ**Untitled. PL.2950.0/00,**

c. 1987

Acrylic, coloured pencil,
clippings and thread on canvas

98 x 92 cm

LEONTINA, MARIA**Untitled**, 1955

Oil on canvas

38 x 54.5 cm

Untitled, 1967

Oil on canvas

119.5 x 80.2 cm

Untitled (série Os jogos*e os enigmas)*

[Games and Enigmas series],

1959

Oil on canvas

29.5 x 40 cm

Untitled (série Os jogos*e os enigmas xi)*

[Games and Enigmas xi series],

1958

Oil on canvas

33 x 41 cm

MABE, MANABU**Combate**

[Combat], 1950s

Oil on canvas

73 x 60 cm

MACCHI, JORGE**Autorretrato**

[Self-portrait], 2003

Collage with newspaper
clipping

183 x 53 x 6 cm (with frame)

MAIOLINO, ANNA MARIA**Untitled**

(série Desenho/Objetos)

[Drawing/Objects series], 1976

Paper

71 x 72 x 9.5 cm (with frame)

MANZONI, PIERO**Achrome**

[Colourless], c. 1960

Cotton on board

49 x 59 cm (with frame)

**MARCELLE, CINTHIA,
AND MEERAN, JEAN****Capa morada**

[Cape Town], 2003

7 photographic prints

49 x 73.5 cm each

MARTINS, MARIA**Prometheus I**, 1949

Bronze

58.5 x 47 x 30 cm

MATTA**Marjory**, 1937

Gouache on paper

32.5 x 50 cm

Untitled, 1940Coloured pencil, graphite
and crayon on paper

31.5 x 46.5 cm

Untitled, c. 1948

Oil on canvas

92.5 x 118.5 cm

MAVIGNIER, ALMIR**Vibração sobre preto**

[Vibration on Black], 1962

Oil on canvas

84 x 48.5 cm

MEIRELES, CILDO**Estojo**

[Case], 1995

Wood and gold nails

7 x 14 x 13.5 cm

(dimensions of closed box)

Inserções em circuitos ideológicos: Projeto Coca-Cola
[Inserciones en circuitos ideológicos. Proyecto Coca-Cola], 1970
Serigrafía sobre botellas de vidrio
24 x 6 x 6 cm c/u (3 unidades)

Obscuro la luz
[Oscura luz], 1982
Paneles de madera industrial y bombilla
66 x 66 x 33,8 cm

Ouro e paus: caixote I
[Oro y maderas: caja I], 1982-1995
Madera y clavos de oro
67 x 25 x 25 cm

Zero Cruzeiro
[Cero cruceros], 1974-1978
Litografía offset sobre papel moneda
6,5 x 15,5 cm c/u

Zero Dollar
[Cero dólares], 1978-1984
Litografía offset sobre papel moneda
6,5 x 15,5 cm c/u

MORELLET, FRANÇOIS

Sphère-Trame
[Esfera-trama], 1962
Acero
45 x 45 x 45 cm

MUNIZ, VIK

702 Holes
(Pictures of Holes series)
[702 agujeros (serie Imágenes de agujeros)], 1997
Gelatinobromuro de plata
virado sobre papel,
impresión digital
61 x 50,8 cm

NERVY, ISMAEL

Sin título, década de 1920
Gouache y tinta china sobre papel
20,5 x 13,5 cm

Sin título, ca. 1927
Óleo sobre lienzo
71,5 x 37,3 cm

Sin título, ca. 1928
Gouache sobre papel
18,5 x 15 cm

Sin título, ca. 1929
Lápiz de color y grafito sobre papel
24,5 x 20,5 cm

NETO, ERNESTO

A Candle to Earth
[Una vela para la Tierra], 2015
Algodón tejido a ganchillo, cerámica, clavo, tierra, vidrio y madera
287 x 150 x 150 cm

NEUENSCHWANDER, RIVANE

A Thousand and One Possible Nights 12
[Las mil y una noches posibles 12], 2006
Collage sobre papel
53,5 x 40 cm

A Thousand and One Possible Nights 36
[Las mil y una noches posibles 36], 2006
Collage sobre papel
53,5 x 40 cm

Enredo, 2016
Videoinstalación HD, 10'01"
En colaboración con Sergio Neuenschwander
Banda sonora de Domenico Lancelllo

OHTAKE, TOMIE

Sin título, 1969
Óleo sobre lienzo
135,3 x 75 cm

OITICICA, HÉLIO

Sin título (serie *Metaesquemas*)
[serie *Metaesquemas*], ca. 1958
Gouache sobre cartón
51,5 x 63,5 cm

Sin título (serie *Metaesquemas*)
[serie *Metaesquemas*], ca. 1958
Gouache sobre cartón
50 x 61 cm

OROZCO, GABRIEL

Samurai Tree
[El árbol del samurái], 2007
Acrílico sobre lienzo
200 x 200 cm

ORTEGA, DAMIÁN

Organismo 2, 2012
Cemento pigmentado
31 x 31 x 31 cm

PALATNIK, ABRAHAM

Objeto cinético, 1966-2003
Acero, madera, latón y motores
83,5 x 36,3 x 36 cm

Progressão
[Progresión], 1965
Madera
84,2 x 67 cm

SIN TÍTULO

[Collage con cartón recortado
62 x 50 cm

PANCETTI, JOSÉ

Sin título, ca. 1944
Óleo sobre lienzo
50 x 54 cm

SIN TÍTULO

[Óleo sobre lienzo
38 x 45,5 cm

PAPE, LYGIA

Livro do Tempo. Médio
[Libro del Tiempo. Medio], 1960
Témpera, pintura para automóviles, acrílico y látex sobre tabla
50,3 x 49,7 x 7,5 cm

Sin título, 1957
Tinta china sobre papel japonés
93 x 61,5 cm

Sin título (serie *Tecelar*)
[serie Telares], 1957
Xilográfia sobre papel japonés
45 x 33 cm

Ttéia 1c. Metálica 7, 2003
Metal e hilos venecianos de latón bañados en oro de 18k
49 x 30,5 x 28 cm

PIMENTEL, WANDA

Sin título (serie *Envolvimentos*)
[serie Participaciones], 1968
Acrílico sobre lienzo
115 x 88,2 cm

PONTINARI, CANDIDO

Índia Carajá
[India carajá], 1961
Óleo sobre tabla
65 x 53,5 cm

RAMO, SARA

Trama para palco
[Trama para escenario], 2007
4 fotografías
60 x 80 cm c/u

REZENDE, NEWTON

Barca da Cantareira, 1969
Óleo y collage sobre tabla
80 x 80 cm

RHEINGANTZ, MARINA

Sardinha
[Sardina], 2014
Óleo sobre lienzo
180 x 150 cm

RIO BRANCO, MIGUEL

Homenagem a Vieira da Silva
[Homenaje a Vieira da Silva], 2002-2008
Fotografías
42 x 42 x 4 cm c/u.
Políptico de 9 partes

SACILOTO, LUIZ

Grupos articulados, 1953
Esmalte sobre *tablex*
61,3 x 96,5 cm

SALCEDO, DORIS

Sin título, 1991
Yeso, camisas y metal
182,5 x 40 x 47,8 cm
(con caja de acrílico)

SALDANHA, IONE

Pintura 4, 1961
Óleo sobre lienzo
59,7 x 85,6 cm

Sin título, década de 1950
Óleo sobre lienzo
72,2 x 89,3 cm

Sin título, ca. 1955
Óleo sobre lienzo
80 x 35 cm

Sin título, década de 1970
Acrílico sobre bambú
186,5 x 16 cm

SARACENO, TOMÁS

Galactic Stratus
[Estratos galácticos], 2015
Aluminio, paneles de espejo, hilo de metal, hilo de nylon y cola
55 x 80 x 49 cm

SCHEGGI, PAOLO

Nero
[Negro], 1964
Acrílico sobre lienzo sobre tabla
50,3 x 35,2 cm

SCHENDEL, MIRA

Sin título, década de 1950
Témpera sobre yute
96,8 x 130 cm

Sin título, 1986
Témpera, yeso y acrílico sobre tabla
45 x 61 cm

Sin título (serie *Objetos gráficos*), década de 1960
Óleo, grafito y papel de calco de arroz entre placas de acrílico
50 x 50 cm

Inserções em circuitos ideológicos: Projeto Coca-Cola
[Insertions into Ideological Circuits: Coca-Cola Project],
1970
Silk-screen printing on glass bottles
24 x 6 x 6 cm each (3 pieces)

Obscura luz
[Dark Light], 1982
Industrial wood panels and light bulb
66 x 66 x 33.8 cm

Ouro e paus: caixote I
[Wood and Gold: Crate 1],
1982–1995
Wood and gold nails
67 x 25 x 25 cm

Zero Dollar, 1978–1984
Offset lithograph on banknote
6.5 x 15.5 cm each

Zero Cruzeiro, 1974–1978
Offset lithograph on banknote
6.5 x 15.5 cm each

MORELLET, FRANÇOIS

Sphère-Trame
[Sphere-Mesh], 1962
Steel
45 x 45 x 45 cm

MUNIZ, VIK

702 Holes (Pictures of Holes series), 1997
Reverse toned gelatin silver print, digital C-print
61 x 50.8 cm

NERY, ISMAEL

Untitled, 1920s
Gouache and India ink on paper
20.5 x 13.5 cm

Untitled, c. 1927
Oil on canvas
71.5 x 37.3 cm

Untitled, c. 1928
Gouache on paper
18.5 x 15 cm

Untitled, c. 1929
Coloured pencil and graphite on paper
24.5 x 20.5 cm

NETO, ERNESTO

A Candle to Earth, 2015
Cotton crochet, pottery, clove powder, earth, glass and wood
287 x 150 x 150 cm

NEUENSCHWANDER, RIVANE

A Thousand and One Possible Nights 12, 2006
Collage on paper
53.5 x 40 cm

A Thousand and One Possible Nights 36, 2006
Collage on paper
53.5 x 40 cm

Enredo
[Tangle], 2016
HD video installation, 10'01"
In collaboration with Sergio Neuenschwander
Soundtrack by Domenico Lancello

OHTAKE, TOMIE

Untitled, 1969
Oil on canvas
135.3 x 75 cm

OITICICA, HÉLIO

Untitled (série Metaesquema)
[Metastructures series], c. 1958
Gouache on cardboard
51.5 x 63.5 cm

Untitled (série Metaesquema)
[Metastructures series], c. 1958
Gouache on cardboard
50 x 61 cm

OROZCO, GABRIEL

Samurai Tree, 2007
Acrylic on canvas
200 x 200 cm

ORTEGA, DAMIÁN

Organismo 2
[Organism 2], 2012
Pigmented concrete
31 x 31 x 31 cm

PALATNIK, ABRAHAM

Objeto cinético
[Kinetic Object], 1966–2003
Steel, wood, brass and motors
83.5 x 36.3 x 36 cm

Progressão
[Progression], 1965
Wood
84.2 x 67 cm

REZENDE, NEWTON

Untitled, 1984
Collage with cardboard cut-outs
62 x 50 cm

RHEINGANTZ, MARINA

Untitled, c. 1944
Oil on canvas
50 x 54 cm

Untitled, 1952
Oil on canvas
38 x 45.5 cm

PAPE, LYGIA

Livro do Tempo. Médio
[Time Book. Middle], 1960
Tempera, automotive paint, acrylic and latex on board
50.3 x 49.7 x 7.5 cm

Ttéia 1c. Metálica 7
[Ttéia 1c. Metallic 7], 2003
18k gold-plated metal and Venetian brass threads
49 x 30.5 x 28 cm

Untitled, 1957
India ink on Japanese paper
93 x 61.5 cm

Untitled (série Tecelar)
[Weavings series], 1957
Woodcut on Japanese paper
45 x 33 cm

PIMENTEL, WANDA

Untitled (série Envolvidamentos)
[Involvements series], 1968
Acrylic on canvas
115 x 88.2 cm

PORTINARI, CANDIDO

Índia Carajá
[Carajá Indian], 1961
Oil on board
65 x 53.5 cm

RAMO, SARA

Trama para palco
[Stage Plot], 2007
4 photographic prints
60 x 80 cm each

REZENDE, NEWTON

Barca da Cantareira, 1969
Oil and collage on board
80 x 80 cm

RHEINGANTZ, MARINA

Sardinha
[Sardine], 2014
Oil on canvas
180 x 150 cm

RIO BRANCO, MIGUEL

Homenagem a Vieira da Silva
[Tribute to Vieira da Silva], 2002–2008
Photographic prints
42 x 42 x 4 cm each
Nine-part polyptych

SACILOTTO, LUIZ

Grupos articulados
[Articulated Groups], 1953
Enamel on fibreboard
61.3 x 96.5 cm

SALCEDO, DORIS

Untitled, 1991
Plaster, shirts and metal
182.5 x 40 x 47.8 cm
(with acrylic box)

SALDANHA, IONE

Pintura 4
[Painting 4], 1961
Oil on canvas
59.7 x 85.6 cm

Untitled, 1950s
Oil on canvas
72.2 x 89.3 cm

Untitled, c. 1955
Oil on canvas
80 x 35 cm

Untitled, 1970s
Acrylic on bamboo
186.5 x 16 cm

SARACENO, TOMÁS

Galactic Stratus, 2015
Aluminium, plastic mirror panels, metal thread, nylon thread and glue
55 x 80 x 49 cm

SCHEGGI, PAOLO

Nero
[Black], 1964
Acrylic on canvas mounted on board
50.3 x 35.2 cm

SCHENDEL, MIRA

Untitled, 1950s
Tempera on jute
96.8 x 130 cm

Untitled, 1986
Tempera, plaster and acrylic on board
45 x 61 cm

Untitled (série Objetos gráficos)
[Graphic Objects series], 1960s
Oil, graphite and rice tracing paper between acrylic sheets
50 x 50 cm

Sin título (serie *Toquinho*)
[serie Pequeñas cosas)], 1973
Papel de calco y acrílico
50 x 56,5 cm

SERPA, IVAN

Sin título, 1955
Collage mediante aplicación
de calor y presión y
gouache sobre papel
36,2 x 36,2 cm

Pintura n° 178, 1957
Óleo sobre lienzo
97 x 130 cm

Sin título, ca. 1960
Óleo sobre lienzo
51 x 67 cm

SOTO, JESÚS RAFAEL

Virtual negro, 1982
Acrílico, nylon y metal
sobre tabla
102 x 102 cm

STINGEL, RUDOLF

Sin título, 2012
Cobre electroformado,
níquel bañado y oro
60 x 60 cm

TAMAYO, RUFINO

New Moon
[Luna nueva], 1951
Óleo sobre lienzo
100 x 79,8 cm

TOMASELLO, LUIS

Atmosphère
Chromoplastique n° 127
[Atmósfera cromoplástica],
1964
Madera
45,5 x 45,5 cm

Réflexion 13A
[Reflexión 13A], 1963
Óleo y relieve en metal
sobre tabla
30 x 30 cm

TORRES-GARCÍA, JOAQUÍN

*Constructivo simétrico
con estrella*, 1931
Óleo sobre tabla
109,6 x 77,3 cm

Pintura constructiva, 1932
Óleo sobre lienzo
73 x 61 cm

TOSTES, AFONSO

Experimento n° 01, 2013
Madera
215 x 11 x 14 cm

Sin título (serie *Contigente*)
[serie Contingente], 2014
Madera y metal
154 x 38 cm

Sin título (serie *Prédios*)
[serie Edificios], 2005
Madera
68 x 23 x 23 cm

Sin título (serie *Prédios*)
[serie Edificios], 2010
Madera
87,5 x 14 x 11 cm

Sin título (serie *Prédios*)
[serie Edificios], 2011–2014
Madera
68 x 24 x 23 cm

Sin título (serie *Prédios*)
[serie Edificios], 2013
Madera
68 x 12 x 9 cm

Sin título (serie *Prédios*)
[serie Edificios], 2013
Madera
43 x 17,5 x 7,5 cm

TUNGA (ANTONIO JOSÉ DE BARROS CARVALHO E MELLO MOURÃO)

*Lezart pequeno. Primeiro
afastamento, versão ferro*
[Lezart pequeño. Primer
alejamiento, versión hierro],
1989–2012
Cobre, acero e imán
50 x 35 x 75 cm

Sin título, 2007
Vidrio, hierro y cuerda de acero
trenzada
53 x 104 x 40 cm

Sin título (serie *Tranças*)
[serie Trenzas], 1984
Plomo y satén
430 x 35 cm

VALENTIM, RUBEM

Pintura 1, 1955
Óleo sobre lienzo
100,5 x 73 cm

Pintura 26, 1965–1966
Óleo sobre lienzo
100,5 x 73,5 cm

Sin título, 1961
Óleo sobre lienzo
70,5 x 50 cm

Sin título, 1962
Óleo sobre lienzo
70 x 50 cm

VAREJÃO, ADRIANA

O virtuoso
(serie *Saunas e banhos*)
[El virtuoso
(serie Saunas y baños)], 2006
Óleo sobre lienzo
120 x 136 cm

VIEIRA DA SILVA, MARIA HELENA

Composition noire
[Composición negra], 1951
Óleo sobre lienzo
60,5 x 73,5 cm

VOLPI, ALFREDO

Sin título, década de 1950
Témpera sobre lienzo
30 x 60 cm

Sin título, década de 1950
Témpera sobre lienzo
38 x 54,8 cm

Sin título, ca. 1953
Témpera sobre lienzo
73,8 x 43 cm

Sin título, ca. 1954
Témpera sobre lienzo
63,5 x 115,5 cm

Sin título, ca. 1958
Témpera sobre papel pegado
en *tablex*
46 x 69 cm

Sin título, década de 1960
Témpera sobre lienzo
108 x 72,2 cm

Sin título, década de 1960
Témpera sobre lienzo
72,8 x 103,5 cm

WARHOL, ANDY

Self-portrait
[Autorretrato], 1966
Polímero sintético y tinta
serigráfica sobre lienzo
57,5 x 57,5 cm

WEISSMANN, FRANZ

Estrutura vazada II
[Estructura vaciada II],
1955–1972
Aluminio
24 x 24 x 15 cm

Módulos mutáveis
[Módulos mutables], 1955–1970
Madera
39 x 40 x 6,8 cm

*Quadrado em plano
desarticulado*
[Cuadrado en plano
desarticulado], 1985
Acero
88 x 95 x 65 cm

XUL SOLAR (ÓSCAR AGUSTÍN ALEJANDRO SCHULZ SOLARI)

America
[América], 1923
Gouache sobre papel
10 x 23,3 cm

Untitled (Série *Toquinho*)
[Little Nothings series], 1973
Tracing paper and acrylic
50 x 56.5 cm

SERPA, IVAN

Untitled, 1955
Heat pressed collage
and gouache on paper
36.2 x 36.2 cm

Pintura n° 178
[Painting No. 178], 1957
Oil on canvas
97 x 130 cm

Untitled, c. 1960
Oil on canvas
51 x 67 cm

SOTO, JESÚS RAFAEL

Virtual negro
[Virtual Black], 1982
Acrylic, nylon and metal
on board
102 x 102 cm

STINGEL, RUDOLF

Untitled, 2012
Electroformed copper,
plated nickel and gold
60 x 60 cm

TAMAYO, RUFINO

New Moon, 1951
Oil on canvas
100 x 79.8 cm

TOMASELLO, LUIS

Atmosphère
Chromoplastique n° 127
[Chromoplastic
Atmosphere No. 127], 1964
Wood
45.5 x 45.5 cm

Réflexion 13A
[Reflection 13A], 1963
Oil and metal relief on board
30 x 30 cm

TORRES-GARCÍA, JOAQUÍN

*Constructivo simétrico
con estrella*
[Symmetric Constructive
with Star], 1931
Oil on board
109.6 x 77.3 cm

Pintura constructiva
[Constructive Painting], 1932
Oil on canvas
73 x 61 cm

TOSTES, AFONSO

Experimento n° 01
[Experiment No. 01], 2013
Wood
215 x 11 x 4 cm

Untitled (série *Contingente*)
[Contingent series], 2014
Wood and metal
154 x 38 cm

Untitled (série *Prédios*)
[Buildings series], 2005
Wood
68 x 23 x 23 cm

Untitled (série *Prédios*)
[Buildings series], 2010
Wood
87.5 x 14 x 11 cm

Untitled (série *Prédios*)
[Buildings series], 2011–2014
Wood
68 x 24 x 23 cm

Untitled (série *Prédios*)
[Buildings series], 2013
Wood
68 x 12 x 9 cm

Untitled (série *Prédios*)
[Buildings series], 2013
Wood
43 x 17.5 x 7.5 cm

TUNGA (ANTONIO JOSÉ DE BARROS CARVALHO E MELLO MOURÃO)

*Lezart pequeno. Primeiro
afastamento, versão ferro*
[Small Lezart: First
Removal, Iron Version],
1989–2012
Copper, steel and magnet
50 x 35 x 75 cm

Untitled, 2007
Glass, iron and braided
steel rope
53 x 104 x 40 cm

Untitled (série *Tranças*)
[Braids series], 1984
Lead and satin
430 x 35 cm

VALENTIM, RUBEM

Pintura 1
[Painting 1], 1955
Oil on canvas
100.5 x 73 cm

Pintura 26
[Painting 26], 1965–1966
Oil on canvas
100.5 x 73.5 cm

Untitled, 1961
Oil on canvas
70.5 x 50 cm

Untitled, 1962
Oil on canvas
70 x 50 cm

VAREJÃO, ADRIANA

O virtuoso
(série *Saunas e banhos*)
[The Virtuoso]
(Saunas and Baths series)], 2006
Oil on canvas
120 x 136 cm

VIEIRA DA SILVA, MARIA HELENA

Composition noire
[Black Composition], 1951
Oil on canvas
60.5 x 73.5 cm

VOLPI, ALFREDO

Untitled, 1950s
Tempera on canvas
30 x 60 cm

Untitled, 1950s
Tempera on canvas
38 x 54.8 cm

Untitled, c. 1953
Tempera on canvas
73.8 x 43 cm

Untitled, c. 1954
Tempera on canvas
63.5 x 115.5 cm

Untitled, c. 1958
Tempera on paper glued
onto fibreboard
46 x 69 cm

Untitled, 1960s
Tempera on canvas
108 x 72.2 cm

Untitled, 1960s
Tempera on canvas
72.8 x 103.5 cm

WARHOL, ANDY

Self-portrait, 1966
Synthetic polymer paint
and silk-screen ink on canvas
57.5 x 57.5 cm

WEISSMANN, FRANZ

Estrutura vazada II
[Emptied Structure II],
1955–1972
Aluminium
24 x 24 x 15 cm

Módulos mutáveis
[Mutable Modules],
1955–1970
Wood
39 x 40 x 6.8 cm

Quadrado em plano desarticulado

[Square in Disjoined Plane],
1985
Steel
88 x 95 x 65 cm

XUL SOLAR (ÓSCAR AGUSTÍN ALEJANDRO SCHULZ SOLARI)

America, 1923
Gouache on paper
10 x 23.3 cm

EXPOSICIÓN / EXHIBITION

Organizada por / Organized by
Fundación Banco Santander
Colección Luís Paulo Montenegro

Comisario / Curator
Rodrigo Moura

Coordinación / Coordination
María Beguiristain

Ayudante de coordinación / Coordination Assistant
Estrella Palacios

Logística y producción / Logistics and Production
Pinakothek São Paulo
Max Perlingeiro

Montaje / Installation
Arteria Logística del Arte, s.l.

Proyecto expositivo / Exhibition Project
Fernando Maculan
Georgia Panagiotopoulou

Diseño expositivo / Exhibition Design
MACh Arquitectos

Restauración / Restoration
Marta Guibert

Registro / Registry
Natasha Bergottini (NARB Gestão de Coleções)

Transporte / Transport
SIT Transportes Internacionales
FINK

Agente aduanero / Customs Agent
Márcio Cândido

Seguros / Insurance
Axa Art, Versicherung AG
Es Arte Deleitosa, s.l.

Con la colaboración de / In conjunction with
Banco Santander. División de Secretaría General y RR.HH. Área de Inmuebles.
Gestión de Espacios. Patrimonio artístico Colección Banco Santander

Comunicación / Communication
Francisco Javier Expósito
Paloma Delibes

Actividades educativas / Educational Activities
Susana Gómez San Segundo
Álvaro Ganado
Pedagogías Invisibles
Mirarte

Secretaría / Secretary
María Eugenia García Bolaños

Control de gestión / Management Control
Luis Miguel Pulido
Beatriz López Moreno

CATÁLOGO / CATALOGUE

Coordinación / Coordination
Blanca Gómez Mosquete
Lerner & TF Editores

Producción editorial / Production
Lerner & TF Editores

Diseño gráfico / Graphic Design
El Taller de GC

Fichas / Entries
Marisa Mello [M. M.]
Tiago Mesquita [T. M.]
Rodrigo Moura [R. M.]
Julia Pombo [J. P.]

Edición y corrección de textos en español / Spanish Copy Editing
Blanca Gómez Mosquete
Chusa Hernández (Lerner & TF Editores)
Tatiana Blanco

Edición y corrección de textos en inglés / English Copy Editing
Exilio Gráfico

Traducción / Translation
Polisemia

Preimpresión / Prepress
Museoteca

Impresión / Printing
Lerner & TF Editores

Encuadernación / Binding
Ramos

COPYRIGHTS

© de la edición / of the edition:

Fundación Banco Santander, Madrid

Lerner & TF Editores, Madrid

© de los textos / of the texts:

sus autores / their authors

© de las imágenes / of the images:

© Carmelo Arden Quin, Hans Bellmer, Alighiero Boetti, Victor Brecheret, Enrico Castellani, Emiliano Di Cavalcanti, Oswaldo Goeldi, Jannis Kounellis, Wifredo Lam, Judith Lauand, Piero Manzoni, Matta, Cândido Portinari, Jesús Rafael Soto, Luis Tomasello, VEGAP, Madrid, 2018.

© The Josef and Anni Albers Foundation, VEGAP, Madrid, 2018

All artworks © 2018 Calder Foundation, New York / VEGAP, Madrid.

Concetto spaziale. Attese, 1960 y *Concetto spaziale 3. Tagli, rosso*, 1960

© Lucio Fontana a través de SIAE, VEGAP, Madrid, 2018

© Succession Alberto Giacometti (Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris / ADAGP, Paris), VEGAP, Madrid, 2018

© 2018 The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc. / Licensed by VEGAP

pp. 18, 55 y 57: Cortesía del patrimonio de Joaquín Torres-García

p. 81: Derechos reservados Fundación Pan Klub-Museo Xul Solar

pp. 118 y 161-163: © Pedro Pape Fortes

p. 125: Projeto Ubi Bava / IB & Fia.

p. 141: Licenciado pelo Instituto Amílcar de Castro

p. 190: © Cruz-Diez, Carlos / AUTVIS, Brasil, 2017

p. 193: Imagen cedida por Sotheby's

pp. 213-215: © Iberê Camargo-Fundaçao Iberê Camargo

p. 233: © The Estate of Claudio Bravo, courtesy Marlborough Gallery, New York

p. 245: © Galerie Lelong & Co.

p. 257: © Scheggi, Paolo / AUTVIS, Brasil, 2017

pp. 283-285: Cortesía do Acervo Tunga

p. 300: Imagen cedida por la galería Fortes D'Aloia & Gabriel

p. 340: Imagen cedida por White Cube

Portadillas / Short-titles

p. 18: Joaquín Torres-García, *Constructivo simétrico con estrella* [Symmetric Constructive with Star], 1931

p. 58: Wifredo Lam, *Sin título / Untitled*, ca. / c. 1942

p. 82: Alfredo Volpi, *Sin título / Untitled*, ca. / c. 1954

p. 118: Lygia Pape, *Sin título / Untitled*, 1957

p. 174: Sandu Darie, *Sin título / Untitled*, ca. / c. 1953

p. 208: Willem de Kooning, *Immediate Offerings*

[Ofrendas inmediatas], ca. / c. 1964

p. 228: Cinthia Marcele, *Capa morada* [Cape Town], 2003

p. 258: Antonio Dias, *The Image (Landscape)* [La imagen (Paisaje)], 1970

p. 286: Rivane Neuenschwander, *A Thousand and One*

Possible Nights 36 [Las mil y una noches posibles 36], 2006

p. 326: Newton Rezende, *Barca da Cantareira*, 1969

AGRADECIMIENTOS / ACKNOWLEDGEMENTS

Agradecemos especialmente el apoyo cultural del Instituto Alfredo Volpi de Arte Moderna, institución sin ánimo de lucro cuyo deber legal consiste en velar por la conservación y divulgación de la memoria y la obra artística del pintor, por reconocer la importancia de esta iniciativa en cuanto a la divulgación del artista y de su memoria. / We would like to thank the Instituto Alfredo Volpi de Arte Moderna, a non-profit institution whose legal duty is to promote the preservation and dissemination of Volpi's memory and artwork, for acknowledging this initiative's contribution to publicising the painter and his memory.

Marcelo K. Hasunuma, Rosario López Merás, Raphaella Neves Rezende Ponte, Teresa Sáenz-Díez Rojas, Fernando Cesar Sant'Anna, María Sedano y a todas las personas que nos apoyaron en distintos momentos del proyecto / and to all those who have supported us during the different stages of the project: Bruna Araújo, Roberto Bicca, Waltercio Caldas, Ana Maria Caldeira de Castro - Instituto Amílcar de Castro, Gabriela Carvalho, Aluísio Carvão Júnior, Cecília de Torres, Ivan Charoux, Analivia Cordeiro, Alexandre Dacosta, José Damasceno, Dan Galeria, Lenora e Fabiana de Barros, Rodrigo de Castro, Walter de Castro, Antonio Dias, Família Colares, Família Martins, Maria Lydia Fiaminghi, André Flexor, Fortes D'Aloia & Gabriel, Fundação Iberê Camargo, Marcus Galan, Galeria de Arte Ipanema, Galeria Luisa Strina, Galeria Millan, Galeria Silvia Cintra, Galeria Vermelho, Clara Gerchman, Fernanda Gomes, IAC - Instituto de Arte Contemporânea, Instituto Tomie Ohtake, Jac Leirner, Nelson Leirner, Hugo Mabe, Jorge Macchi, Nilson Madeiro Bandeira - Instituto Antonio Bandeira, Maria Amália Manafsi de Carvalho, Cinthia Marcelle, Márcia Barroso do Amaral, Pedro Mastrobuono, Almir Mavignier, Cildo Meireles, Mendes Wood DM, Antônio Mourão, Mundo de Lygia Clark - Álvaro Clark, Museo Kosice - Max Pérez Fallik, Museo Xul Solar, Ernesto Neto, Rivane Neuenschwander, Abraham Palatnik, Ula Pancetti, Wanda Pimentel, Projeto Hélio Oiticica, Projeto Leonilson, Projeto Lygia Pape, Projeto Ubi Bava / IB & Fia. - Família Bava, Sara Ramo, Marina Rheingantz, Miguel Rio Branco, Marco Rodrigues, Valter Sacilotto, Ada Schendel, Vera Schettino, Renata Secchi, Heraldo Serpa, Afonso Tostes, Adriana Varejão, Wal Weissmann.

Queremos agradecer a todos cuantos tuvieron la amabilidad de darnos autorización para reproducir material en este catálogo. Tuvimos el cuidado de intentar obtener el copyright de todas las imágenes que aparecen en el libro. Los editores se disculpán por cualquier error u omisión involuntaria. / We would like to thank all those who kindly gave us their permission to reproduce material in this catalogue. Every effort has been made to obtain copyright permission for the images in this book. The publishers apologize for any inadvertent mistakes or omissions.

ISBN

978-84-17264-00-0 (Fundación Banco Santander)

978-84-15931-35-5 (Lerner & TF Editores)

Depósito legal

M-2986-2018



**MODERNISMOS
INDIGENISMOS
OTROS CONSTRUCTIVISTAS
PAULISTAS Y CARIOCAS
PRECEDENTES Y PARALELISMOS
INFORMALISMOS
CONTRA-SOPORTES
EXPERIMENTAL
CONTEMPORÁNEO
OPINIÓN**

