

SPEAKING ABOUT ABSTRACTION LANGUAGE TRANSITIONS IN LATIN AMERICAN ART

DENNY MATOS CONCEPT DEVELOPER AND CURATOR

Carmelo Arden Quin

Mateo Manaure

Luisa Richter

César Paternosto

Juvenal Ravelo

Carlos Rojas

Manolo Vellojín

William Barbosa

Flavio Garciandía

Beto De Volder

Emilia Sirrs

Jaildo Marinho

**DURBAN
SEGNINI
GALLERY**

DURBAN
SEGNINI
GALLERY

DIRECTORS
DIRECTORES

César Segnini
Sulay Segnini

ASSISTANT MANAGERS
ASISTENTES

Jacqueline Cardentey
Elsa Quintana

SPEAKING
ABOUT
ABSTRACTION
LANGUAGE
TRANSITIONS
IN LATIN

AMERICAN ART
July 2016

CONCEPT DEVELOPER AND CURATOR
CONCEPTO Y CURADURÍA
Dennys Matos

ORGANIZER AND COORDINATION
ORGANIZACIÓN Y COORDINACIÓN
Durban Segnini Gallery, Miami
DM ArtPro

ART INSTALLATION DESIGN
DISEÑO ARTÍSTICO DE MONTAJE
DM ArtPro
Durban Segnini Gallery, Miami

SET UP
MONTAJE
Adalberto Grisanti
Luis La Rosa

EDITORIAL COORDINATION AND CONCEPT
COORDINACIÓN EDITORIAL Y CONCEPTO
Dennys Matos

TEXT
TEXTO
Dennys Matos

TRANSLATION
TRADUCCIÓN
Laura Romeu Ondarza
DM ArtPro

PHOTOGRAPHS
FOTÓGRAFOS
Nestor Arenas Studio
Mariano Costa Peuser
Renato Donzelli
Gerardo Hellion
Oriol Tarrida

GRAPHIC DESIGN
DISEÑO GRÁFICO
Zilah Rojas

PRINTING
IMPRESIÓN
Editorial Arte

NUMBER OF COPIES
EJEMPLARES
1.000

DEPÓSITO LEGAL If22920157001320
ISBN 978-980-7582-07-0

The curator would like to give special thanks to César Segnini and his team for their bold and generous intellectual support. Similarly, Mr. Matos extends his gratitude to Jesús Soto Foundation, Kosice Museum, Carlos Cruz-Diez Foundation, The Museum of Geometric and MADI Art, Aldo Facchi and his wife, and Tanya Capriles de Brillembourg.

SPEAKING
ABOUT
ABSTRACTION
LANGUAGE
TRANSITIONS
IN LATIN
AMERICAN ART

DENNYS MATOS CONCEPT DEVELOPER AND CURATOR

Carmelo Arden Quin
Mateo Manaure
Luisa Richter
César Paternosto
Juvenal Ravelo
Carlos Rojas
Manolo Vellojín
William Barbosa
Flavio Garciandía
Beto De Volder
Emilia Sirrs
Jaildo Marinho

DURBAN
SEGNINI
GALLERY

3072 SW 38th Avenue
Miami, FL 33146. USA
Ph (305) 774 7740
Fax (305) 774 7741
gallery@durbansegnini.com
durbansegnini.com

SPEAKING
ABOUT
ABSTRACTION
LANGUAGE
TRANSITIONS
IN LATIN
AMERICAN ART

Index | Índice

Carmelo Arden Quin



20

Mateo Manaure



30

Dennys Matos



6

Luisa Richter



36

César Pasternosto



42

Juvenal Ravelo



48

Carlos Rojas



54

Manolo Vellojín



62

William Barbosa



70

Flavio Garcíandía



78

Beto De Volder



84

Emilia Sirrs



90

Jahildo Marinho



96

List of work | Lista de obras



102



SPEAKING
ABOUT
ABSTRACTION
LANGUAGE
TRANSITIONS
IN LATIN
AMERICAN ART

Por DENNYS MATOS

I

Un proyecto: dos exposiciones

Hablando de abstracción. Transiciones de lenguaje en el arte latinoamericano (2016), es la segunda parte de un proyecto más amplio sobre la abstracción y modernidad latinoamericana iniciado con *Abstracción y constructivismo. Continuidad y ruptura de la modernidad latinoamericana* (2015). Entre las dos exposiciones, producidas ambas en la Galería Durban Segnini, reúnen a 27 artistas en representación de Argentina, Brasil, Colombia, Cuba, México, y Venezuela, con un total de 72 obras repartidas entre escultura (17), pintura y técnica mixtas (28) y dibujo (8), y el planteamiento de un itinerario ideológico de la abstracción latinoamericana que historiográficamente repasa, a través de más de seis generaciones de artistas, el siglo xx y lo que va del siglo xxi.

En *Abstracción y constructivismo. Continuidad y ruptura de la modernidad latinoamericana* el concepto expositivo ponía el énfasis en pulsar las diversas manifestaciones alcanzadas por la abstracción en Latinoamérica. Y lo hacía esforzándose en mostrar que, con independencia de la diversidad en cuanto a géneros poéticos de la abstracción, compartían una especie de obsesión por idear, proyectar y construir espacios ideales sobre la realidad. Allí se planteaba «cómo la poética de la abstracción, en sus más diversas variantes latinoamericanas, su obsesión por organizar y construir espacios, por delinear nuevos volúmenes, por armonizar planos y puntos de concordancias imposibles, por estilizar

I

Un proyecto: dos exposiciones

Hablando de abstracción. Transiciones de lenguaje en el arte latinoamericano (2016), es la segunda parte de un proyecto más amplio sobre la abstracción y modernidad latinoamericana iniciado con *Abstracción y constructivismo. Continuidad y ruptura de la modernidad latinoamericana* (2015). Entre las dos exposiciones, producidas ambas en la Galería Durban Segnini, reúnen a 27 artistas en representación de Argentina, Brasil, Colombia, Cuba, México, y Venezuela, con un total de 72 obras repartidas entre escultura (17), pintura y técnica mixtas (28) y dibujo (8), y el planteamiento de un itinerario ideológico de la abstracción latinoamericana que historiográficamente repasa, a través de más de seis generaciones de artistas, el siglo xx y lo que va del siglo xxi.

En *Abstracción y constructivismo. Continuidad y ruptura de la modernidad latinoamericana* el concepto expositivo ponía el énfasis en pulsar las diversas manifestaciones alcanzadas por la abstracción en Latinoamérica. Y lo hacía esforzándose en mostrar que, con independencia de la diversidad en cuanto a géneros poéticos de la abstracción, compartían una especie de obsesión por idear, proyectar y construir espacios ideales sobre la realidad. Allí se planteaba «cómo la poética de la abstracción, en sus más diversas variantes latinoamericanas, su obsesión por organizar y construir espacios, por delinear nuevos volúmenes, por armonizar planos y puntos de concordancias imposibles, por estilizar

Catalog cover on the occasion of the exhibition: “Abstraction and Constructivism. Continuity and Breakdown of Latin American Modernity” Durban Segnini Gallery, Miami, July 2015



el mundo material y espiritual, la naturaleza y hasta los sentimientos a través de caligrafías pictóricas, enigmáticas y repetitivas, responde a una percepción del proyecto de modernidad latinoamericano como un modelo esencialmente desestructurado. Un modelo donde los espacios, públicos y privados, políticos, económicos y socioculturales son percibidos como inestables y convulsos. Un modelo cuyos estados nacionales y la formación de un sujeto democrático naufragan por las contradicciones entre, de un lado, una historia postcolonial como pasado con problemáticas no resueltas. Y del otro, el desarrollo vertiginoso de la empresa capitalista como una especie de presente eterno, cuyo futuro ha sido visionado entre alumbrones democráticos y apagones de utopías totalitarias fracasadas».⁽¹⁾

En cambio, en *Hablando de abstracción. Transiciones de lenguaje en el arte latinoamericano*, el centro de gravedad se desplaza desde el énfasis sobre lo discursivo hacia lo propiamente abstracto y sus respectivos correlatos, como fenómeno distintivo en el panorama historiográfico de la abstracción latinoamericana. En este sentido, la exposición *Hablando de abstracción (...)* parte de la idea de que el desarrollo de los lenguajes del arte contemporáneo (el de la abstracción, como una de sus manifestaciones particulares) nos enseña una lección paradójica: el artista tiene que ser más local y a la vez ser más cosmopolita. La aparente paradoja se resuelve si se entiende que la verdadera universalidad no se alcanza desde un *no* lugar descentrado y anónimo,

el mundo material y espiritual, la naturaleza y hasta los sentimientos a través de caligrafías pictóricas, enigmáticas y repetitivas, responde a una percepción del proyecto de modernidad latinoamericano como un modelo esencialmente desestructurado. Un modelo donde los espacios, públicos y privados, políticos, económicos y socioculturales son percibidos como inestables y convulsos. Un modelo cuyos estados nacionales y la formación de un sujeto democrático naufragan por las contradicciones entre, de un lado, una historia postcolonial como pasado con problemáticas no resueltas. Y del otro, el desarrollo vertiginoso de la empresa capitalista como una especie de presente eterno, cuyo futuro ha sido visionado entre alumbrones democráticos y apagones de utopías totalitarias fracasadas».⁽¹⁾

En cambio, en *Hablando de abstracción. Transiciones de lenguaje en el arte latinoamericano*, el centro de gravedad se desplaza desde el énfasis sobre lo discursivo hacia lo propiamente abstracto y sus respectivos correlatos, como fenómeno distintivo en el panorama historiográfico de la abstracción latinoamericana. En este sentido, la exposición *Hablando de abstracción (...)* parte de la idea de que el desarrollo de los lenguajes del arte contemporáneo (el de la abstracción, como una de sus manifestaciones particulares) nos enseña una lección paradójica: el artista tiene que ser más local y a la vez ser más cosmopolita. La aparente paradoja se resuelve si se entiende que la verdadera universalidad no se alcanza desde un *no* lugar descentrado y anónimo,

y que a la recuperación de lo local solo se accede desde fuera de los espacios que cartografiaron los estados-nacionales de la modernidad. Este reto, tanto en el discurso como en la poética de la abstracción latinoamericana, supone afirmar por una parte el arraigo local (fuera de cualquier noción de autoctonía o folclor). Por el otro, el carácter universal, sin reducir esta última categoría a una noción abstracta que sea extrapolable a cualquier espacio y tiempo. Por tanto *Hablando de abstracción (...)*, insertada en el debate actual del arte contemporáneo entre lo que significa ser local o ser universal, postula que toda verdadera universalidad necesita tener un carácter concreto, una expresión distintiva y una discursividad singular. Se necesita de la concreción de un lenguaje, de la densidad espacial y temporal que otorga un lugar para poder reencontrar nuestra entrada al universo.

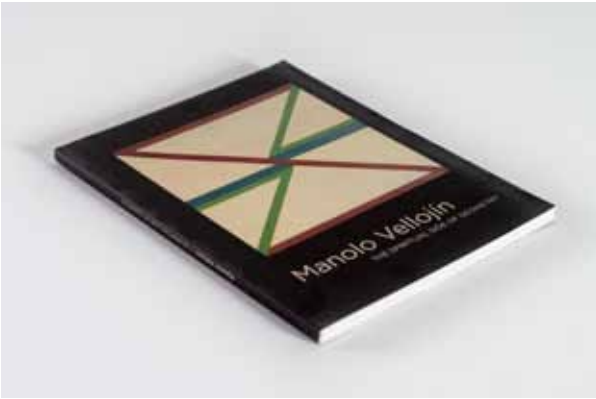
II
Abstracción y lenguajes. Autonomía versus heteronomía

Clement Greenberg, el gran crítico de la abstracción, pensaba que la manera de organizarse el arte en la modernidad y en la vanguardia era que cada arte trata de ir a la especificidad de su medio. En este sentido, y pensando en el arte abstracto como una manifestación del arte de la postvanguardia posterior a la Segunda Guerra Mundial, descubrimos que, en esencia, la pintura puede ser reducida a línea y color. Es una idea que se expresa programáticamente en América Latina, por ejemplo, en

y que a la recuperación de lo local solo se accede desde fuera de los espacios que cartografiaron los estados-nacionales de la modernidad. Este reto, tanto en el discurso como en la poética de la abstracción latinoamericana, supone afirmar por una parte el arraigo local (fuera de cualquier noción de autoctonía o folclor). Por el otro, el carácter universal, sin reducir esta última categoría a una noción abstracta que sea extrapolable a cualquier espacio y tiempo. Por tanto *Hablando de abstracción (...)*, insertada en el debate actual del arte contemporáneo entre lo que significa ser local o ser universal, postula que toda verdadera universalidad necesita tener un carácter concreto, una expresión distintiva y una discursividad singular. Se necesita de la concreción de un lenguaje, de la densidad espacial y temporal que otorga un lugar para poder reencontrar nuestra entrada al universo.

II
Abstracción y lenguajes. Autonomía versus heteronomía

Clement Greenberg, el gran crítico de la abstracción, pensaba que la manera de organizarse el arte en la modernidad y en la vanguardia era que cada arte trata de ir a la especificidad de su medio. En este sentido, y pensando en el arte abstracto como una manifestación del arte de la postvanguardia posterior a la Segunda Guerra Mundial, descubrimos que, en esencia, la pintura puede ser reducida a línea y color. Es una idea que se expresa programáticamente en América Latina, por ejemplo, en



el Grupo MADI (fundado a mediados de los años cuarenta del siglo xx), del que Arden Quin fue uno de sus fundadores. MADI se desentendió del arte figurativo y para ello interpretó el idioma constructivista universal esbozado por Torres García dos décadas antes. El plano, la línea y el color, en combinaciones semánticas infinitas, van a suplantarse a la figuración por una abstracción geometrizable obsesionada por expresar una ideología del orden y la coherencia sobre la realidad. Es decir, la pintura aquí vuelve a enfatizar la especificidad de su medio. Sin embargo, aun partiendo de esta actitud, el arte abstracto no se podría leer como la búsqueda de una especie de autonomía del contexto artístico. En la modernidad, todas las artes tratan de reforzar su autonomía por medio del establecimiento de sus propias leyes y dinámicas de lenguaje que la hacen autosuficiente para su comprensión. La abstracción, en cambio, como también otras corrientes de la postvanguardia donde el lenguaje comienza a ser un factor predominante (conceptualismo o minimalismo, entre otras), lo que hace es tratar de salirse de la autonomía de la esfera artística. Comienzan a construir una especie de heteronomía contraria a la autonomía, porque lo que están tratando de criticar y superar es el concepto de *aesthesis*, entendido como un elemento perceptivo sensorial. Salirse de la *aesthesis* significa adoptar posturas ideoestéticas en las que el arte ya no se concibe como una educación de las percepciones, de los gustos o de los hábitos. Con este desplazamiento lo que se refuerza es la dimensión analítica conceptual de lo artístico.

el Grupo MADI (fundado a mediados de los años cuarenta del siglo xx), del que Arden Quin fue uno de sus fundadores. MADI se desentendió del arte figurativo y para ello interpretó el idioma constructivista universal esbozado por Torres García dos décadas antes. El plano, la línea y el color, en combinaciones semánticas infinitas, van a suplantarse a la figuración por una abstracción geometrizable obsesionada por expresar una ideología del orden y la coherencia sobre la realidad. Es decir, la pintura aquí vuelve a enfatizar la especificidad de su medio. Sin embargo, aun partiendo de esta actitud, el arte abstracto no se podría leer como la búsqueda de una especie de autonomía del contexto artístico. En la modernidad, todas las artes tratan de reforzar su autonomía por medio del establecimiento de sus propias leyes y dinámicas de lenguaje que la hacen autosuficiente para su comprensión. La abstracción, en cambio, como también otras corrientes de la postvanguardia donde el lenguaje comienza a ser un factor predominante (conceptualismo o minimalismo, entre otras), lo que hace es tratar de salirse de la autonomía de la esfera artística. Comienzan a construir una especie de heteronomía contraria a la autonomía, porque lo que están tratando de criticar y superar es el concepto de *aesthesis*, entendido como un elemento perceptivo sensorial. Salirse de la *aesthesis* significa adoptar posturas ideoestéticas en las que el arte ya no se concibe como una educación de las percepciones, de los gustos o de los hábitos. Con este desplazamiento lo que se refuerza es la dimensión analítica conceptual de lo artístico.

Esta inflexión plantea entonces que el arte es más concepto que percepción o, al menos, es tanto concepto como percepción.

En *Hablando de abstracción* (...), este giro de lo perceptivo a lo conceptual se manifiesta de diversas maneras. En el arte contemporáneo la abstracción puede considerarse como el *súmmum* del pensamiento estético simbólico. Lo simbólico como la antítesis de lo alegórico. En el enunciado simbólico, nos dice Walter Benjamin a propósito del libro *Mitología de Creuzer*, el símbolo «() cuya razón es la distancia respecto a lo alegórico, la expresión se descompone en cuatro momentos esenciales. Lo momentáneo, lo total, lo insondable de su origen y lo necesario».⁽²⁾ Cuatro momentos que, indistintamente, se entrecruzan y superponen en las obras contempladas en la exposición. Por ejemplo, en la sobriedad autorreflexiva del vocabulario en las obras de César Paternosto, pero también en la de su compatriota argentino Beto De Volder. Ambos comparten una sintaxis (también las obras de Jahildo Marinho) donde la presencia del vacío expresado constituye una especie de centro de gravedad pictórico, un fondo inmanente para inscribir reflexiones sobre el carácter fenomenológico del mundo. La permanente transfiguración de las líneas de De Volder en curvaturas «tejiendo» zigzagueante estructuras y formas innombrables, o los desconcertantes vacíos centrales de Paternosto y Marinho, contrastados con elementos retinianos sensuales en los bordes de la obra, hablan de conceptos para interpretar la naturaleza,

Esta inflexión plantea entonces que el arte es más concepto que percepción o, al menos, es tanto concepto como percepción.

En *Hablando de abstracción* (...), este giro de lo perceptivo a lo conceptual se manifiesta de diversas maneras. En el arte contemporáneo la abstracción puede considerarse como el *súmmum* del pensamiento estético simbólico. Lo simbólico como la antítesis de lo alegórico. En el enunciado simbólico, nos dice Walter Benjamin a propósito del libro *Mitología de Creuzer*, el símbolo «() cuya razón es la distancia respecto a lo alegórico, la expresión se descompone en cuatro momentos esenciales. Lo momentáneo, lo total, lo insondable de su origen y lo necesario».⁽²⁾ Cuatro momentos que, indistintamente, se entrecruzan y superponen en las obras contempladas en la exposición. Por ejemplo, en la sobriedad autorreflexiva del vocabulario en las obras de César Paternosto, pero también en la de su compatriota argentino Beto De Volder. Ambos comparten una sintaxis (también las obras de Jahildo Marinho) donde la presencia del vacío expresado constituye una especie de centro de gravedad pictórico, un fondo inmanente para inscribir reflexiones sobre el carácter fenomenológico del mundo. La permanente transfiguración de las líneas de De Volder en curvaturas «tejiendo» zigzagueante estructuras y formas innombrables, o los desconcertantes vacíos centrales de Paternosto y Marinho, contrastados con elementos retinianos sensuales en los bordes de la obra, hablan de conceptos para interpretar la naturaleza,

Catalog cover on the occasion of the exhibition: "William Barbosa. Esculturas" Durban Segnini Gallery, Miami, July 2015



el espíritu y los mecanismos del lenguaje artístico. Este desplazamiento entre lo perceptivo sensual y lo conceptual puede experimentarse, aunque con otros acentos, en las obras de Mateo Manaure y Juvenal Ravelo. Las dos autores tienen una inclinación por lo modular, por las estructuras repetitivas, y los dos también trabajan una percepción retiniana de colores planos con cierta apariencia industrial (un carácter visual presente también en William Barbosa). Sin embargo, con su pertinaz «descomposición de la luz y el color», Ravelo imprime a sus obras una ilusión de movimiento más vertiginoso, una *ilusoriedad* óptica más acelerada a través de relieves multifocales pronunciados. Manaure, en cambio, parece ralentizar más el movimiento con esa sensación del zigzag vertical ascendente de sus columnas, que son «como abstracciones geométricas tridimensionales, «objetos» adosados al muro, más cerca del cinetismo que de la geometría dura».⁽³⁾ En Barbosa, la escultura rescata lo modular pero con una sintaxis más constructivista, con volúmenes que avanzan pliegues y perfiles desdoblados en inesperadas oquedades por las que penetra la luz reforzando el aura ingrátida de las obras.

Esta sintaxis abstracto-geométrica con ecos científicos tecnológicos de Manaure y Ravelo, se sintetiza en el trabajo de Carlos Rojas y Manolo Vellojín hasta convertirse en una suerte de caligrafía de la abstracción. Caligrafía depurada de líneas y planos, fundamentalmente para expresar, no obstante, un alto grado de subjetividad. Por un lado, la profunda reli-

el espíritu y los mecanismos del lenguaje artístico. Este desplazamiento entre lo perceptivo sensual y lo conceptual puede experimentarse, aunque con otros acentos, en las obras de Mateo Manaure y Juvenal Ravelo. Las dos autores tienen una inclinación por lo modular, por las estructuras repetitivas, y los dos también trabajan una percepción retiniana de colores planos con cierta apariencia industrial (un carácter visual presente también en William Barbosa). Sin embargo, con su pertinaz «descomposición de la luz y el color», Ravelo imprime a sus obras una ilusión de movimiento más vertiginoso, una *ilusoriedad* óptica más acelerada a través de relieves multifocales pronunciados. Manaure, en cambio, parece ralentizar más el movimiento con esa sensación del zigzag vertical ascendente de sus columnas, que son «como abstracciones geométricas tridimensionales, «objetos» adosados al muro, más cerca del cinetismo que de la geometría dura».⁽³⁾ En Barbosa, la escultura rescata lo modular pero con una sintaxis más constructivista, con volúmenes que avanzan pliegues y perfiles desdoblados en inesperadas oquedades por las que penetra la luz reforzando el aura ingrátida de las obras.

Esta sintaxis abstracto-geométrica con ecos científicos tecnológicos de Manaure y Ravelo, se sintetiza en el trabajo de Carlos Rojas y Manolo Vellojín hasta convertirse en una suerte de caligrafía de la abstracción. Caligrafía depurada de líneas y planos, fundamentalmente para expresar, no obstante, un alto grado de subjetividad. Por un lado, la profunda reli-



giosidad de un Vellojín que se debate entre la euforia por la vida y el temor por la muerte. Del otro Rojas, rediseñando sobre la caligrafía abstracta la apoteosis de un paisaje codificado que entroniza tanto el pulso de lo humano como lo inabarcable de la naturaleza. Es un grado de la abstracción (geométrica) que «sea desde la metavisualidad, ya desde el trasegar con atmósferas, la geometría no admitía quedar reducida a una objetividad sin trascendencia».⁽⁴⁾

En Luisa Richter, Emilia Sirrs y Flavio Garciandía se desata el límite entre abstracción y expresionismo. El gesto pictórico es abstracto, pero ya no está regido por planos y líneas precisas. La expresión ha roto los diques de contención formales y los cauces de la atracción y del expresionismo fluyen entrecruzándose. Richter expande la historicidad de su existencia, hay en su obra una visión panorámica de los paisajes vividos. Los trazos gruesos y desgarrados de sus pinturas son como una afirmación trascendente del *estar vivo*. Evocan, en cierta manera, una metafísica del ser atravesado por los avatares de la vida, sumergiéndonos en una historia de su biografía personal. Sirrs tiende más a la introspección e intenta representar los impulsos, la tensión psicológica de un sujeto que busca su centro de gravedad en la manifestación de lo privado, en reivindicar el habitar de lo íntimo. En Garciandía, la luminosidad tropical brillante empaca una abstracción cuyas formas parecen extraídas del mundo biológico natural. Formas raras que juegan irónicamente con elementos del vocabulario abstracto expresionista, cubista,

giosidad de un Vellojín que se debate entre la euforia por la vida y el temor por la muerte. Del otro Rojas, rediseñando sobre la caligrafía abstracta la apoteosis de un paisaje codificado que entroniza tanto el pulso de lo humano como lo inabarcable de la naturaleza. Es un grado de la abstracción (geométrica) que «sea desde la metavisualidad, ya desde el trasegar con atmósferas, la geometría no admitía quedar reducida a una objetividad sin trascendencia».⁽⁴⁾

En Luisa Richter, Emilia Sirrs y Flavio Garciandía se desata el límite entre abstracción y expresionismo. El gesto pictórico es abstracto, pero ya no está regido por planos y líneas precisas. La expresión ha roto los diques de contención formales y los cauces de la atracción y del expresionismo fluyen entrecruzándose. Richter expande la historicidad de su existencia, hay en su obra una visión panorámica de los paisajes vividos. Los trazos gruesos y desgarrados de sus pinturas son como una afirmación trascendente del *estar vivo*. Evocan, en cierta manera, una metafísica del ser atravesado por los avatares de la vida, sumergiéndonos en una historia de su biografía personal. Sirrs tiende más a la introspección e intenta representar los impulsos, la tensión psicológica de un sujeto que busca su centro de gravedad en la manifestación de lo privado, en reivindicar el habitar de lo íntimo. En Garciandía, la luminosidad tropical brillante empaca una abstracción cuyas formas parecen extraídas del mundo biológico natural. Formas raras que juegan irónicamente con elementos del vocabulario abstracto expresionista, cubista,



el comic y también de cierto surrealismo caribeño. Ello revela una intención irreverente del artista hacia lo establecido, hacia el arte pictórico como catálogo de códigos tipificados y canonizados.

III

Lo simbólico en los lenguajes de la abstracción

La abstracción plantea con énfasis una analítica sobre lo simbólico del lenguaje, desbordando los cauces de la esfera artística para adentrarse en la complejidad cultural de las relaciones espaciotemporales entre sujeto y sociedad, entre deseo y realidad, entre cultura y naturaleza. En el dominio de lo simbólico, como distanciamiento de lo alegórico, el arte contemporáneo, más que reforzar su autonomía, se abre a otras áreas de praxis y de discursos. El lenguaje en este caso es una de las formas de apertura que práctica el arte; un intento por salirse de cierta tradición que lo concibe y lo enmarca en ciertos espacios y en ciertas facultades humanas. En la relación abstracción-lenguaje hay una tensión entre, por una parte, el refuerzo de la autonomía y singularidad del léxico artístico, y por la otra, la necesidad de criticar la esfera de lo artístico. Esfera entendida como *aesthesis*, como educación perceptivo sensorial de los sentidos y como una apertura al ámbito de lo real, en este caso el lenguaje conceptual. Y esta apertura se puede dar de muchas maneras, por ejemplo, como hizo el conceptualismo, donde ya el arte no es una obra sino un acto, una actitud.

el comic y también de cierto surrealismo caribeño. Ello revela una intención irreverente del artista hacia lo establecido, hacia el arte pictórico como catálogo de códigos tipificados y canonizados.

III

Lo simbólico en los lenguajes de la abstracción

La abstracción plantea con énfasis una analítica sobre lo simbólico del lenguaje, desbordando los cauces de la esfera artística para adentrarse en la complejidad cultural de las relaciones espaciotemporales entre sujeto y sociedad, entre deseo y realidad, entre cultura y naturaleza. En el dominio de lo simbólico, como distanciamiento de lo alegórico, el arte contemporáneo, más que reforzar su autonomía, se abre a otras áreas de praxis y de discursos. El lenguaje en este caso es una de las formas de apertura que práctica el arte; un intento por salirse de cierta tradición que lo concibe y lo enmarca en ciertos espacios y en ciertas facultades humanas. En la relación abstracción-lenguaje hay una tensión entre, por una parte, el refuerzo de la autonomía y singularidad del léxico artístico, y por la otra, la necesidad de criticar la esfera de lo artístico. Esfera entendida como *aesthesis*, como educación perceptivo sensorial de los sentidos y como una apertura al ámbito de lo real, en este caso el lenguaje conceptual. Y esta apertura se puede dar de muchas maneras, por ejemplo, como hizo el conceptualismo, donde ya el arte no es una obra sino un acto, una actitud.



Es una manera de entender la heteronomía como estrategia para salirse de lo autónomo, ya no hay unas reglas, ya no hay un solo dominio, el arte sale al exterior para descubrirse. La abstracción se puede entender como una batalla permanente entre esas dos fuerzas. Por una parte entre la autonomía y la heteronomía, entre el énfasis en la especificidad y la singularidad de cierta órbita artística, en este caso, la pintura pensada como línea, como color, como forma en el sentido más puro de la palabra. Y por la otra, asumida como huida, como desborde y salida del mundo de la *aesthesis* y de los sentidos, habilitando aperturas de otras zonas de la praxis y del conocimiento, en este caso en particular, hacia el lenguaje. Un lenguaje en perspectiva más conceptual, pero también en su expresión matemática y en todas las variables posibles. Variables que apuntan hacia la idea de salirse por un lado de lo sensorial pero al mismo tiempo manteniéndose en lo que se asocia con el ámbito de lo abstracto. Tan abstracto es un número como una línea. Es esa tensión entre diferentes maneras de entender lo abstracto, siendo una de ellas la desvinculación de lo sensorial y su relación con lo conceptual, y la otra desplegada en una especie de purificación, búsqueda de la esencia de un vocabulario. Como reconoce Benjamin, «En el símbolo artístico, el ser no tiende a lo excesivo, sino que, obedeciendo a la naturaleza, la penetra y la anima. Aquel conflicto entre lo infinito y lo finito, lo resuelve el hecho de que lo primero, al limitarse, se convierte en algo humano. La diferencia entre ambos modos (lo alegórico y lo simbólico) se ha de poner en lo momentáneo. En el símbolo hay una momentánea totalidad».⁽⁵⁾

Es una manera de entender la heteronomía como estrategia para salirse de lo autónomo, ya no hay unas reglas, ya no hay un solo dominio, el arte sale al exterior para descubrirse. La abstracción se puede entender como una batalla permanente entre esas dos fuerzas. Por una parte entre la autonomía y la heteronomía, entre el énfasis en la especificidad y la singularidad de cierta órbita artística, en este caso, la pintura pensada como línea, como color, como forma en el sentido más puro de la palabra. Y por la otra, asumida como huida, como desborde y salida del mundo de la *aesthesis* y de los sentidos, habilitando aperturas de otras zonas de la praxis y del conocimiento, en este caso en particular, hacia el lenguaje. Un lenguaje en perspectiva más conceptual, pero también en su expresión matemática y en todas las variables posibles. Variables que apuntan hacia la idea de salirse por un lado de lo sensorial pero al mismo tiempo manteniéndose en lo que se asocia con el ámbito de lo abstracto. Tan abstracto es un número como una línea. Es esa tensión entre diferentes maneras de entender lo abstracto, siendo una de ellas la desvinculación de lo sensorial y su relación con lo conceptual, y la otra desplegada en una especie de purificación, búsqueda de la esencia de un vocabulario. Como reconoce Benjamin, «En el símbolo artístico, el ser no tiende a lo excesivo, sino que, obedeciendo a la naturaleza, la penetra y la anima. Aquel conflicto entre lo infinito y lo finito, lo resuelve el hecho de que lo primero, al limitarse, se convierte en algo humano. La diferencia entre ambos modos (lo alegórico y lo simbólico) se ha de poner en lo momentáneo. En el símbolo hay una momentánea totalidad».⁽⁵⁾

IV

La abstracción en Latinoamérica como negación de la especificidad latinoamericana

Siempre que se piensa en el arte latinoamericano, uno se cree en la obligación de tratar de definir y reivindicar la especificidad del arte latinoamericano y de Latinoamérica. Es algo que no ocurre, por ejemplo, con el arte europeo o norteamericano. A nadie se le ocurre reivindicar la especificidad del arte europeo. En *Abstracción y constructivismo. Continuidad y ruptura en la modernidad latinoamericana* se trataba, entre otras cosas, de reivindicar precisamente la especificidad de la abstracción latinoamericana respecto, por ejemplo, de sus homólogas europeas. Pero en *Hablando de abstracción. Lenguajes de transición en Latinoamérica* cuestionamos esta actitud. ¿Qué pasaría si en lugar de ello se viera la abstracción como una rebelión contra esa manera de pensar? Si se viera la abstracción latinoamericana como un tipo de arte latinoamericano que ya no quiere ser definido por su especificidad. Un arte que se rebela contra la idea de que el arte latinoamericano tiene que ser específico, tiene que ser leído como una reacción de Latinoamérica ante o frente a algo. O que debe ser interpretado como recuperación de una modernidad desigual o desencontrada. ¿Qué pasaría si leemos esta tradición de la abstracción como una rebeldía contra eso? Si planteamos: soy latinoamericano, pero lo soy de una manera que va a dar mucho trabajo hablar de especificidad, hace de esta actitud un sistema complejo en su comprensión. Hablar con un código que se puede ver perfec-

IV

La abstracción en Latinoamérica como negación de la especificidad latinoamericana

Siempre que se piensa en el arte latinoamericano, uno se cree en la obligación de tratar de definir y reivindicar la especificidad del arte latinoamericano y de Latinoamérica. Es algo que no ocurre, por ejemplo, con el arte europeo o norteamericano. A nadie se le ocurre reivindicar la especificidad del arte europeo. En *Abstracción y constructivismo. Continuidad y ruptura en la modernidad latinoamericana* se trataba, entre otras cosas, de reivindicar precisamente la especificidad de la abstracción latinoamericana respecto, por ejemplo, de sus homólogas europeas. Pero en *Hablando de abstracción. Lenguajes de transición en Latinoamérica* cuestionamos esta actitud. ¿Qué pasaría si en lugar de ello se viera la abstracción como una rebelión contra esa manera de pensar? Si se viera la abstracción latinoamericana como un tipo de arte latinoamericano que ya no quiere ser definido por su especificidad. Un arte que se rebela contra la idea de que el arte latinoamericano tiene que ser específico, tiene que ser leído como una reacción de Latinoamérica ante o frente a algo. O que debe ser interpretado como recuperación de una modernidad desigual o desencontrada. ¿Qué pasaría si leemos esta tradición de la abstracción como una rebeldía contra eso? Si planteamos: soy latinoamericano, pero lo soy de una manera que va a dar mucho trabajo hablar de especificidad, hace de esta actitud un sistema complejo en su comprensión. Hablar con un código que se puede ver perfec-

tamente como universal y que no se deja traducir en fáciles tópicos o marcas locales, significa repensar cómo desordenar esas categorías de lo local y lo global para problematizar la propia idea de lo que es arte latinoamericano. Por ejemplo, cuando los artistas europeos quieren ser primitivos o quieren ser originales o infantiles, recurren a las sintaxis abstractas, como ocurre en las obras de Paul Klee, Joan Miró, Pablo Picasso o Jean Dubuffet, por solo citar algunos. Estas obras entienden lo abstracto como una especie de viaje o gesto hacia lo primitivo, como una búsqueda de las esencias, de lo primario o de lo original. Sin embargo, en Latinoamérica ir hacia la expresión abstracta se experimenta como un gesto que comporta ir a lo moderno, un viaje hacia la modernidad. Son dos direcciones contrarias. El artista europeo, para ser primitivo, para vestirse de primitivo, se expresa en lenguaje abstracto. Primitivo entendido casi como grado cero del origen, como máscara africana, como loco, como sueño y deliro. Y el artista latinoamericano de pronto emplea ese vocabulario para decir soy moderno de una manera no tan fácilmente marcada por mi territorio. Soy moderno, más allá e independientemente de una conciencia que han determinado con anterioridad qué debe o no ser o considerarse como moderno. Este sería un buen punto de partida que daría buenos frutos en la dirección de proponer nuevos horizontes interpretativos para el arte latinoamericano.

tamente como universal y que no se deja traducir en fáciles tópicos o marcas locales, significa repensar cómo desordenar esas categorías de lo local y lo global para problematizar la propia idea de lo que es arte latinoamericano. Por ejemplo, cuando los artistas europeos quieren ser primitivos o quieren ser originales o infantiles, recurren a las sintaxis abstractas, como ocurre en las obras de Paul Klee, Joan Miró, Pablo Picasso o Jean Dubuffet, por solo citar algunos. Estas obras entienden lo abstracto como una especie de viaje o gesto hacia lo primitivo, como una búsqueda de las esencias, de lo primario o de lo original. Sin embargo, en Latinoamérica ir hacia la expresión abstracta se experimenta como un gesto que comporta ir a lo moderno, un viaje hacia la modernidad. Son dos direcciones contrarias. El artista europeo, para ser primitivo, para vestirse de primitivo, se expresa en lenguaje abstracto. Primitivo entendido casi como grado cero del origen, como máscara africana, como loco, como sueño y deliro. Y el artista latinoamericano de pronto emplea ese vocabulario para decir soy moderno de una manera no tan fácilmente marcada por mi territorio. Soy moderno, más allá e independientemente de una conciencia que han determinado con anterioridad qué debe o no ser o considerarse como moderno. Este sería un buen punto de partida que daría buenos frutos en la dirección de proponer nuevos horizontes interpretativos para el arte latinoamericano.





Notas

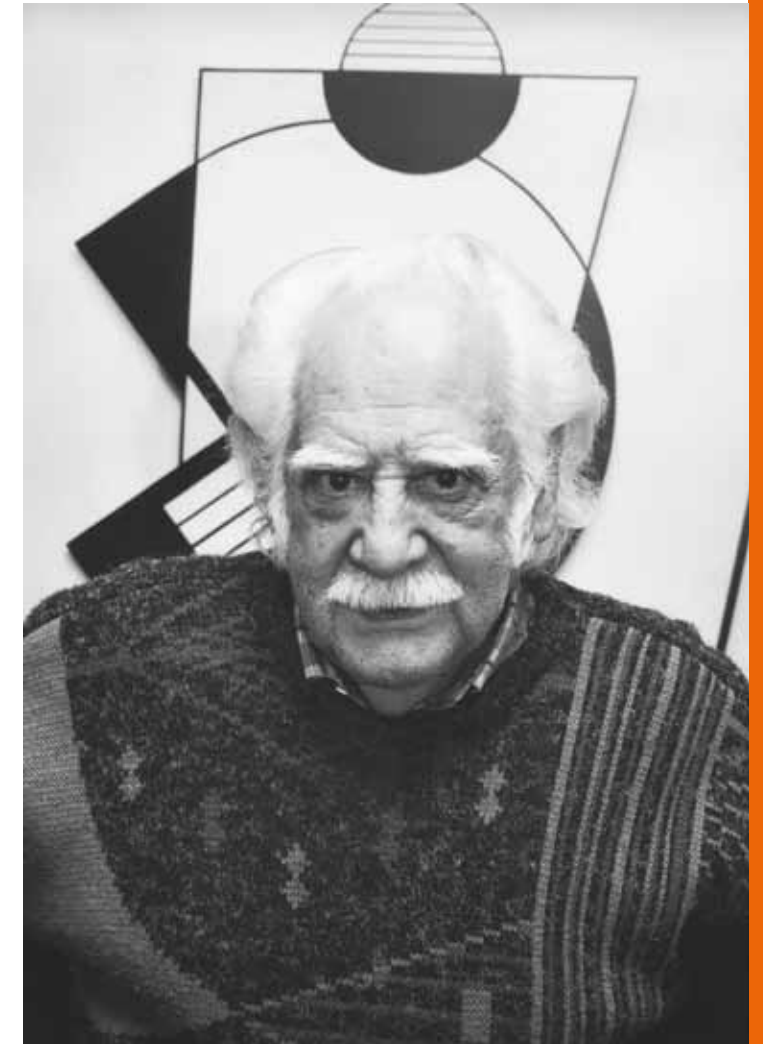
1. Dennys Matos en: *Abstracción y constructivismo. Continuidad y ruptura de la modernidad*. Catálogo de la exposición del mismo título. Ed. Galería Durban Segnini, Miami, 2015, p. 17.
2. Walter Benjamin en: *El origen del drama barroco alemán*. Ed. Taurus, Madrid, 1990, p. 380.
3. Bélgica Rodríguez en: *Juvenal Ravelo*. Catálogo de la exposición del mismo título. Ed. Galería Durban Segnini, Miami, 2015, p. 41.
4. Álvaro Medina en: *Una antología de la abstracción en Colombia*. Catálogo de la exposición *Abstracción geométrica en Colombia*. Ed. Galería Durban Segnini, Miami, 2007, p. 56.
5. Walter Benjamin. Obra citada, p. 382.

Notas

1. Dennys Matos en: *Abstracción y constructivismo. Continuidad y ruptura de la modernidad*. Catálogo de la exposición del mismo título. Ed. Galería Durban Segnini, Miami, 2015, p. 17.
2. Walter Benjamin en: *El origen del drama barroco alemán*. Ed. Taurus, Madrid, 1990, p. 380.
3. Bélgica Rodríguez en: *Juvenal Ravelo*. Catálogo de la exposición del mismo título. Ed. Galería Durban Segnini, Miami, 2015, p. 41.
4. Álvaro Medina en: *Una antología de la abstracción en Colombia*. Catálogo de la exposición *Abstracción geométrica en Colombia*. Ed. Galería Durban Segnini, Miami, 2007, p. 56.
5. Walter Benjamin. Obra citada, p. 382.

SPEAKING
ABOUT
ABSTRACTION
LANGUAGE
TRANSITIONS
IN LATIN
AMERICAN ART

Carmelo Arden Quin



Carmelo Arden Quin

SPEAKING
ABOUT
ABSTRACTION
LANGUAGE
TRANSITIONS
IN LATIN
AMERICAN ART

Uruguay, 1913-France, 2010

Painter, sculptor and poet. He studied painting in Santana do Livramento, Brazil. In 1935 he is drawn by the work of Joaquín Torres García. He settles in Buenos Aires in 1937 and studies Philosophy and Literature at the University. In 1944 he publishes, together with Gyula Kosice and Tomas Maldonado, among others, *Arturo. Revista de Artes Abstractas*, which marks the start of the non-figurative movement in Argentina. A year later he co-founds the “Arte Concreto-Invención” group, and in 1946 the Madí movement. In 1950 he creates the Centre Madí Paris and in 1954 founds in Argentina, along with Aldo Pellegrini, the group Arte Nuevo, consisting of artists of non-figurative tendencies. Quin makes his first geometric non-figurative work in 1935 and in 1936, transgressing the academic framework configuration, he creates his first non-orthogonal paintings. In the 40s Quin produces articulated and mobile sculptures, polygonal framed painting-objects. Later in Paris, he makes use of collage and decoupage (emptying). In 1971, he returns to painting with black lines with bulky forms called *Formes galbées* (Turned forms). Among his most important solo exhibitions are: Galerie Charley Chevalier (Paris, 1973) “Retrospective 1936-1985”; Galerie des Ponchettes (Nice, 1985); Arte y Tecnología Foundation (Madrid, 1997); Durban Segnini Gallery (Miami, 2006); “A Celebration of Geometric Art, MADÍ Homage to Carmelo Arden Quin”, Leepa Rattner Museum of Art (Tarpon Springs, Florida, 2006). His works are present in different museums and collections including, among others: The Museum of Geometric and MADÍ Art (Dallas, Texas, USA); Musée d’Art Moderne (Saint-Étienne, France); Museu MADÍ de Sobral (Ceará, Brasil); Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (Argentina); Daros-Latinamerica Collection (Zurich, Switzerland); Ella Fontanals-Cisneros Collection (Miami, USA); Patricia Phelps de Cisneros Collection (Caracas, Venezuela).

Uruguay, 1913-Francia, 2010

Pintor, escultor y poeta. Estudia pintura en Santana do Livramento, Brasil. En 1935 se siente atraído por la obra de Joaquín Torres García. En 1937 se instala en Buenos Aires, donde estudia Filosofía y Literatura en la universidad. En 1944, junto con Gyula Kosice y Tomás Maldonado, publica, entre otros, *Arturo. Revista de Artes Abstractas*, que marca el arranque del movimiento no-figurativo en Argentina. Un año más tarde es cofundador de la agrupación Arte Concreto-Invención y en 1946, del movimiento Madí. En 1950 crea el Centre Madí de París y en 1954, junto a Aldo Pellegrini, funda en Argentina el grupo Arte Nuevo, conformado por artistas de tendencias no-figurativas. Realiza su primera obra no-figurativa geométrica en 1935 y en 1936, transgrediendo la configuración del cuadro académico, realiza las primeras pinturas no-ortogonales. En los años 40 produce esculturas articuladas y móviles, cuadros-objeto de marco poligonal. Posteriormente en París emplea el *collage* y el *découpage* (vaciado). En 1971 vuelve a la pintura de líneas negras con fondos de formas abultadas que denomina *formes galbées* (formas torneadas). Entre sus exposiciones personales más importantes se encuentran: Galerie Charley Chevalier (París, 1973); Retrospective 1936-1985, Galerie des Ponchettes (Niza, 1985); Fundación Arte y Tecnología (Madrid, 1997); Durban Segnini Gallery (Miami, 2006); *A Celebration of Geometric Art. MADÍ Homage to Carmelo Arden Quin*, Leepa-Rattner Museum of Art (Tarpon Springs, Florida, 2006). Sus obras están presentes en diferentes museos y colecciones como: The Museum of Geometric and MADÍ Art (Dallas, Texas, USA); Musée d’Art Moderne (Saint-Étienne, Francia); Museu Madí de Sobral (Ceará, Brasil); Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (Argentina); Daros-Latinamerica Collection (Zúrich, Suiza); Colección Ella Fontanals-Cisneros (Miami, USA); Colección Patricia Phelps de Cisneros (Caracas, Venezuela).

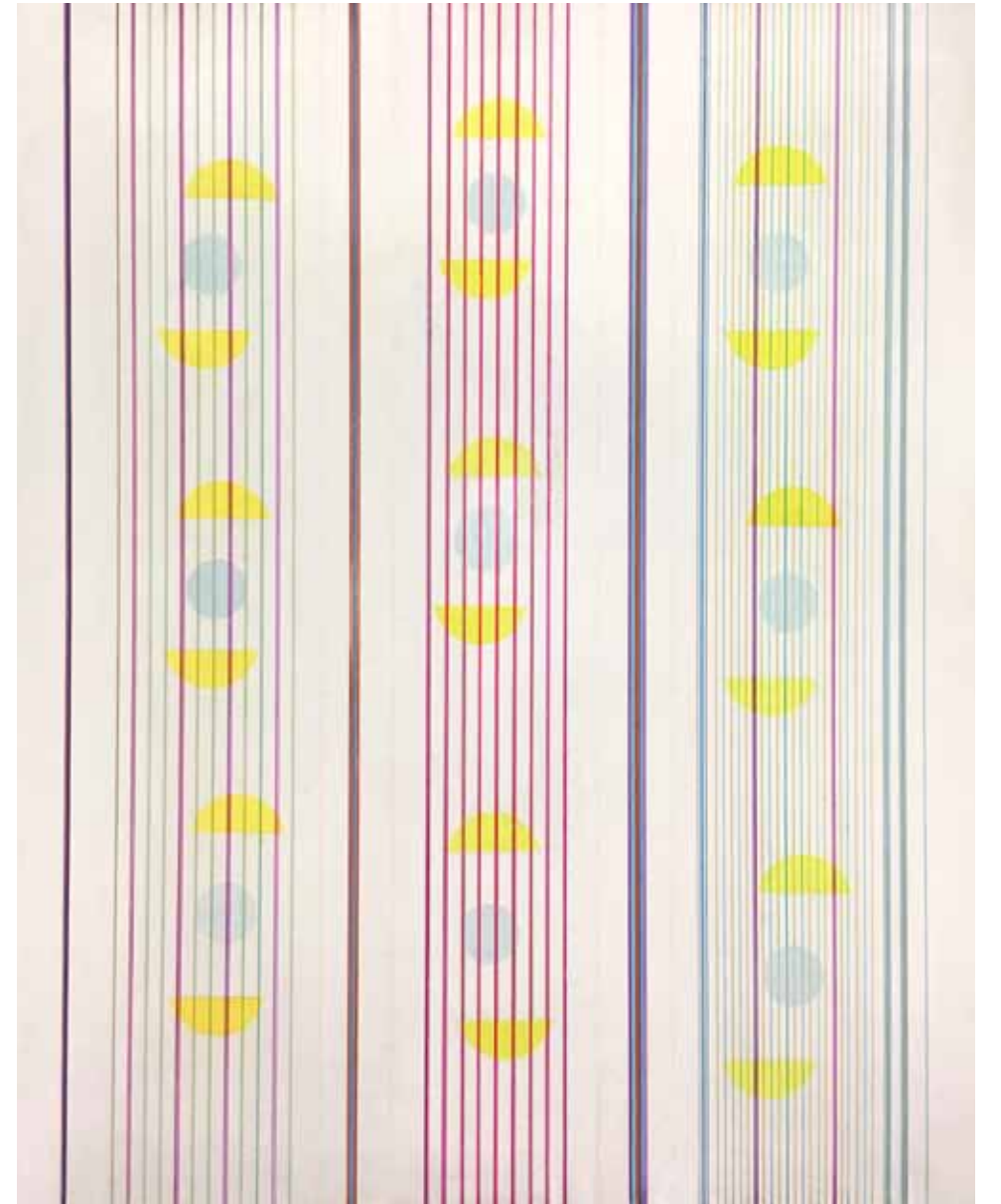
1

Serie Hall, Creanon II, 1972

Acrylic on canvas

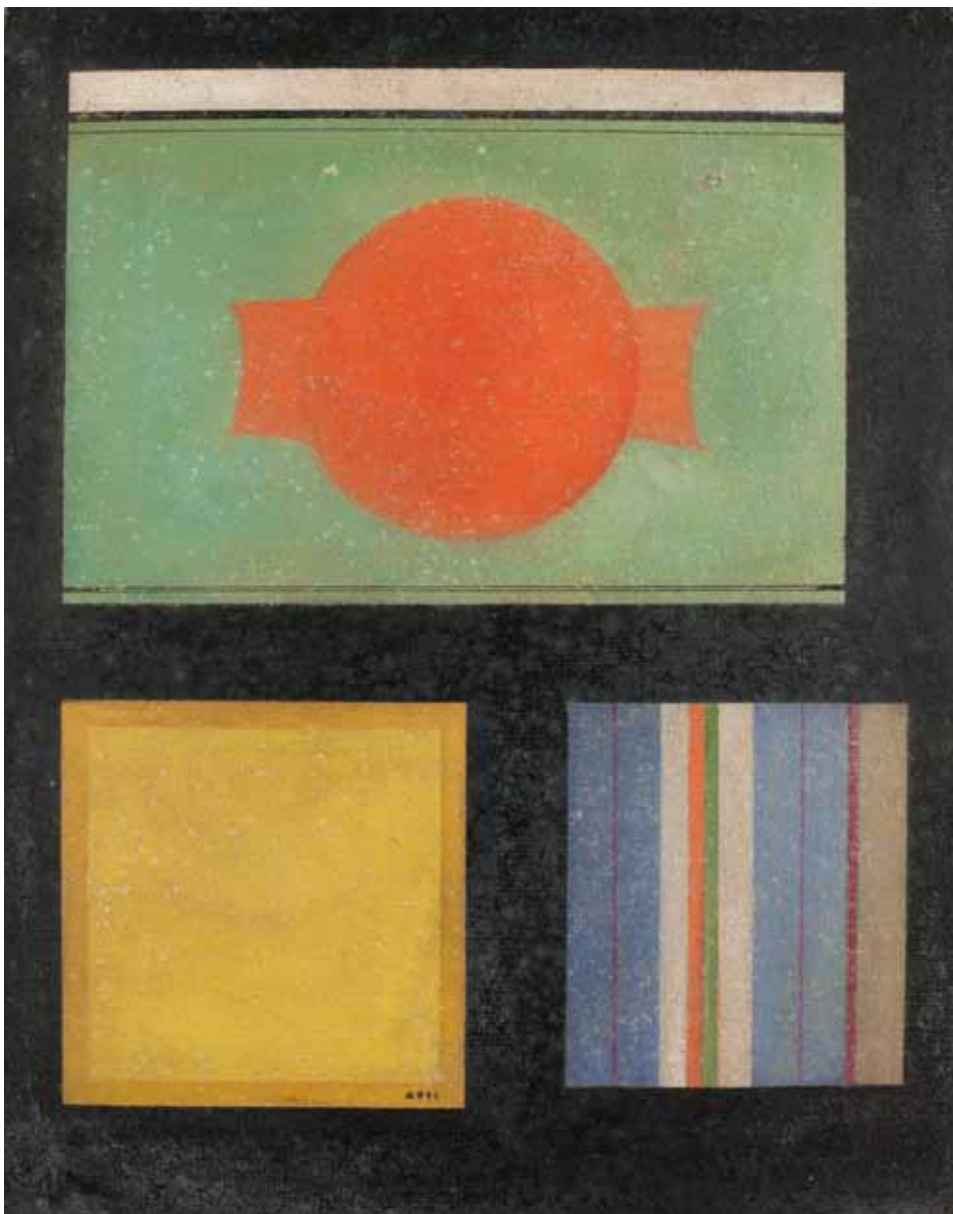
32 x 25.5 in.

81 x 65 cm



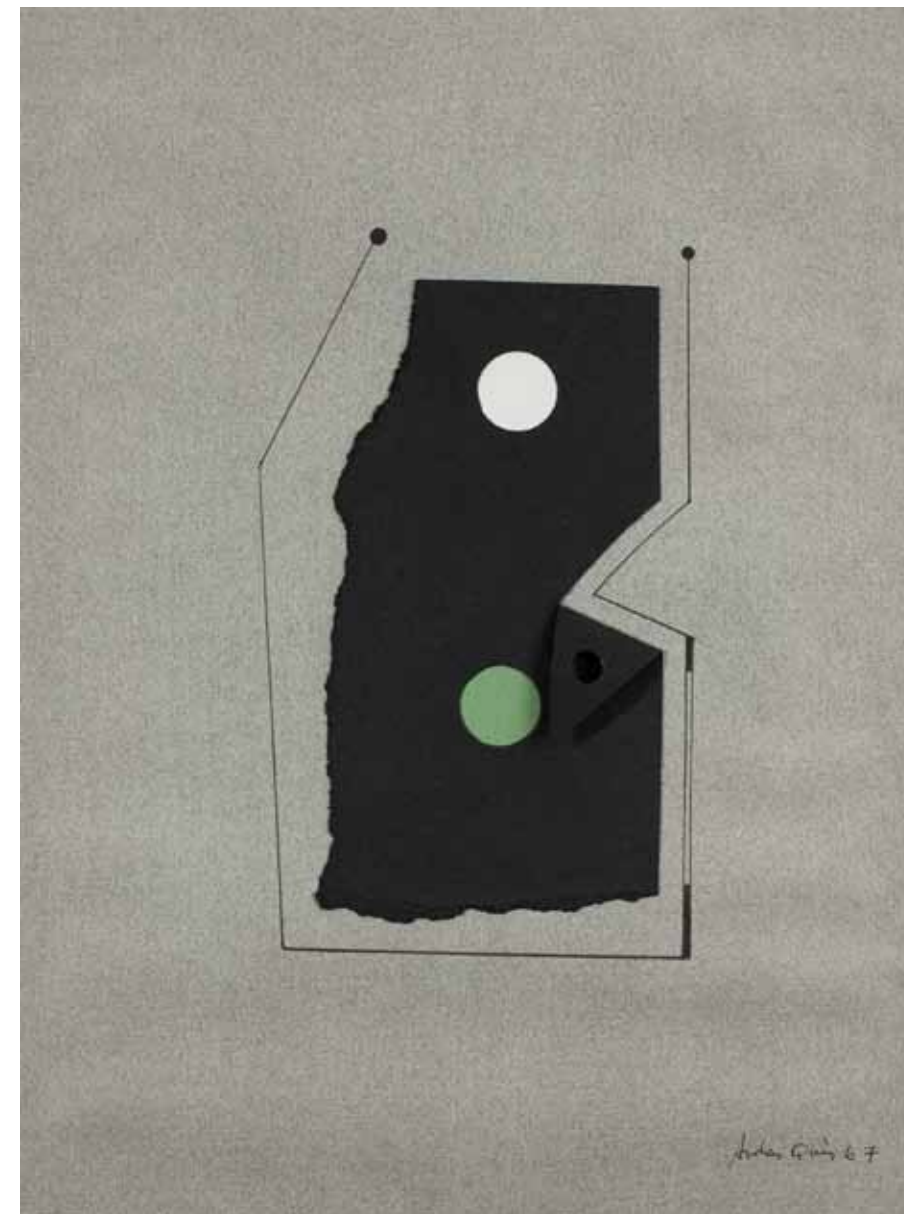
2

Clevant 3, 1948
Oil on cardboard
15.3 x 12.7 in.
39 x 32,5 cm



3

Untitled, 1967
Collage on paper
12.4 x 9.2 in.
31,7 x 23,5 cm



4

Roah (Parti mateur), 1979
Acrylic on wood
31.6 x 29.5 in.
80,5 x 75 cm



5

Roah satellite, 1979
Acrylic on wood
12.5 diameter
32 diámetro



SPEAKING
ABOUT
ABSTRACTION
LANGUAGE
TRANSITIONS
IN LATIN
AMERICAN ART

Mateo Manaure



Mateo Manaure

SPEAKING
ABOUT
ABSTRACTION
LANGUAGE
TRANSITIONS
IN LATIN
AMERICAN ART

Venezuela, 1926

Painter, muralist, sculptor, printmaker, graphic designer and illustrator. He studied between 1941 and 1946 at the Cristóbal Rojas School of Fine and Applied Arts of Caracas. He travelled to Paris in 1947 when he won the first National Arts Award for young artists. A year later he participated in Caracas in the founding of the Taller Libre de Arte. He returned to Paris in 1950 taking part in the group Los Disidentes. Back in Caracas in 1952 he founded, together with sculptor Carlos González Bogen, the Cuatro Muros Gallery, organizing the “Primera exposición Internacional de Arte Abstracto” in the country. Among other awards, he received prestigious ones like the John Boulton Award in 1950 and the Federico Brandt Award in 1953, both granted by the Salón Oficial. He also was awarded in 1994 the Armando Reverón Grant by the Venezuelan Association of Fine Artists. The Museo de Arte Contemporáneo Mateo Manaure in Maturín, Monagas state, was inaugurated in 2008. In Paris his work evolved towards geometric abstraction and then to lyrical abstraction. He made murals, geometric abstract type stained glass and polychromes, to collaborate with the Artistic Integration Project at Ciudad Universitaria. Early in the 60s he returned to the figurative art with several collages, but went back again to geometric abstraction in the early 70s. Among his most important solo exhibitions are: “Mateo Manaure. Pascual Navarro”, Museo de Bellas Artes (Caracas, 1947); Museo de Bellas Artes (Caracas, 1965); “Suelos de mi tierra”, Eugenio Mendoza Foundation (Caracas, 1967); “Columnas policromadas. Obras recientes, materiales diversos, acrílico, laca, estampaciones”, Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber (Caracas, 1977); Durban Gallery (Caracas 1994) and “Einblicke ins neue Jahrtausend”, María Isabel Haldner Galerie (Zurich, 1999). His works are present in museums and including, among others: Museo de Arte Contemporáneo Mateo Manaure (Maturín, Venezuela); the Museum of Modern Art (New York, USA) and Patricia Phelps de Cisneros Collection (Caracas, Venezuela).

Venezuela, 1926

Pintor, muralista, escultor, grabador, diseñador gráfico e ilustrador. Entre 1941 y 1946 estudia en la Escuela de Artes Plásticas y Aplicadas Cristóbal Rojas de Caracas. En 1947 viaja a París, cuando gana el primer Premio Nacional de Artes Plásticas para Artistas Jóvenes. Un año después participa en Caracas en la fundación del Taller Libre de Arte. En 1950 regresa a París, donde forma parte del grupo Los Disidentes. Vuelve a Caracas en 1952 y funda junto con el escultor Carlos González Bogen la Galería Cuatro Muros, que organiza la *Primera Exposición Internacional de Arte Abstracto* en el país. Destacan, entre otros galardones, el Premio John Boulton en 1950 y el Premio Federico Brandt en 1953, otorgados ambos por el Salón Oficial. En 1994 recibe además el Premio Armando Reverón de la Asociación Venezolana de Artistas Plásticos. En 2008 se inaugura el Museo de Arte Contemporáneo Mateo Manaure en Maturín, estado de Monagas. En París su obra evoluciona hacia la abstracción geométrica y luego hacia la abstracción lírica. Como colaboración al Proyecto de Integración de las Artes en la Ciudad Universitaria realiza murales, vitrales de tipo abstracto geométrico y policromías. A principios de la década del 60 retoma el arte figurativo con una serie de *collages*, pero vuelve a la abstracción geométrica a principios de años 70. Entre sus muestras personales más importantes destacan: *Mateo Manaure. Pascual Navarro*, Museo de Bellas Artes (Caracas, 1947); Museo de Bellas Artes (Caracas, 1965); *Suelos de mi tierra*, Fundación Eugenio Mendoza (Caracas, 1967); *Columnas policromadas. Obras recientes, materiales diversos, acrílico, laca, estampaciones*, Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber (Caracas, 1977); Galería Durban (Caracas, 1994) y *Einblicke ins neue Jahrtausend*, Galerie Marpia Isabel Haldner (Zúrich, 1999). Sus obras están presentes en museos y colecciones como: Museo de Arte Contemporáneo Mateo Manaure (Maturín, Venezuela); Museum of Modern Art (Nueva York, USA) y Colección Patricia Phelps de Cisneros (Caracas, Venezuela).

6

Columna escultórica policromada, 2002
Mixed media on wood
32 x 11.6 x 11.6 in.
82 x 29,5 x 29,5 cm



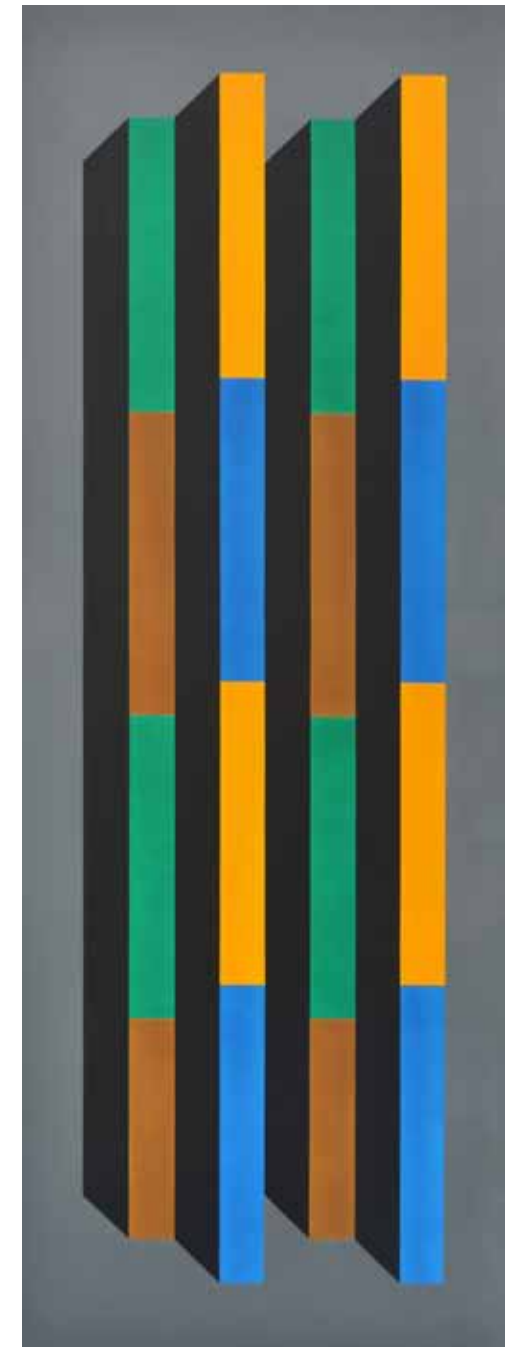
7

Columna policromada, 1998
Acrylic on wood
60.63 x 22.44 in.
154 x 57 cm



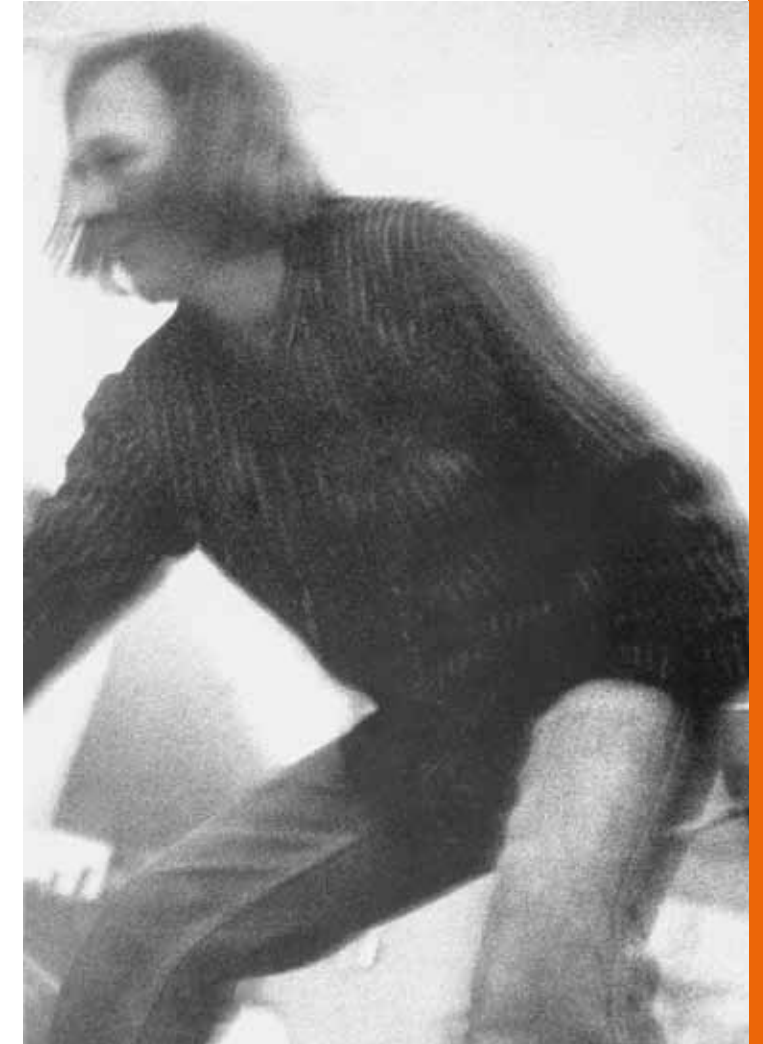
8

Columna policromada, 1998
Acrylic on wood
60.63 x 22.44 in.
154 x 57 cm



SPEAKING
ABOUT
ABSTRACTION
LANGUAGE
TRANSITIONS
IN LATIN
AMERICAN ART

Luisa Richter



Luisa Richter

SPEAKING
ABOUT
ABSTRACTION
LANGUAGE
TRANSITIONS
IN LATIN
AMERICAN ART

Besigheim (Germany) 1928
Caracas (Venezuela) 2015

Painter. In 1946 until 1949 she joined the März Academy of Stuttgart and the Independent School of Art (Germany). Between 1948 and 1955 she studied at the National Academy of Fine Arts in Stuttgart with master Willi Baumeister, European Abstractionism key figure; in that mentioned city she also took Existential Philosophy courses with Max Bense at the Technical University. While publishing illustrations for the magazines *Stuttgarter Leben* or *Die Welt der Frau* and editorials such as *Egon Schuler* and *Bechtle Verlag*, she traveled to Paris and Rome. In 1955 she fixed residence in Caracas, where between 1969 and 1987 she worked as a teacher for Analytical Drawing and Composition at the Neumann Institute. In 1967 she received the National Prize for Drawing and Printmaking and in 1978 represents Venezuela in the XXXVIII Venice Biennale. Four years later she was granted with the National Prize of Fine Arts. Luisa Richter’s work has its discursive sources in existential philosophy as well as in literature and mythology of German Romanticism, elements retaken afterwards by great figures of German art such as Anselm Kiefer. Among her most important exhibitions highlight: Cultural Association Humboldt and Goethe Institute Caracas (Venezuela, 2009); Bietigheim City Gallery (Germany, 2006); *Leaves of my diary* (Caracas, Venezuela, 2001); *Poesie über Grenzen*, American Institute (Berlin, 1998); *Collages of Luisa Richter*, Durban Segnini Gallery (Caracas, Venezuela, 1991); National Museum of Visual Arts (Montevideo, Uruguay, 1981); *On paper*, Museo Nacional de Bellas Artes (Caracas, Venezuela, 1969). Her works are present in prestigious private collections and public museums in Europe, the United States and Latin America, among which stand out: Braniff, University of Texas (USA); National Gallery (Stuttgart, Germany); Museum of Modern Art (Rio de Janeiro, Brazil); UNESCO (New York, USA); Anzoátegui Museum (Barcelona, Spain) and Museum of Contemporary Art (Bogota, Colombia).

Besigheim (Alemania) 1928
Caracas (Venezuela) 2015

Pintora. Entre 1946 y 1949 ingresa en la Academia März de Stuttgart y en la Escuela Independiente de Arte (Alemania). De 1948 a 1955 estudia en la Academia Nacional de Artes Plásticas de Stuttgart con el maestro Willi Baumeister, figura clave del abstraccionismo europeo; en esa misma ciudad cursa también Filosofía Existencial con Max Bense en la Universidad Técnica. Mientras publica ilustraciones para las revistas *Stuttgarter Leben* o *Die Welt der Frau* y las editoriales Egon Schuler y Bechtle Verlag, viaja a París y Roma. En 1955 fija residencia en Caracas, donde entre 1969 y 1987 se desempeña como docente e imparte clases de Dibujo Analítico y Composición en el Instituto Neumann. En 1967 recibe el Premio Nacional de Dibujo y Grabado y en 1978 representa a Venezuela en la XXXVIII Bienal de Venecia. Cuatros años más tarde recibe el Premio Nacional de Artes Plásticas. La obra de Luisa Richter tiene sus fuentes discursivas en la filosofía existencial, así como en la literatura y la mitología del romanticismo alemán, elementos que luego retomarían grandes figuras del arte alemán como por ejemplo Anselm Kiefer. Entres sus exposiciones más importantes destacan: Asociación Cultural Humboldt e Instituto Goethe Caracas (Venezuela, 2009); Galería de la Ciudad Bietigheim (Alemania, 2006); *Hojas de mi diario* (Caracas, Venezuela, 2001); *Poesie über Grenzen*, Instituto Iberoamericano (Berlín, Alemania, 1998); *Collages de Luisa Richter*, Galería Durban Segnini (Caracas, Venezuela, 1991); Museo Nacional de Artes Plásticas y Visuales (Montevideo, Uruguay, 1981); *Sobre papel*, Museo Nacional de Bellas Artes (Caracas, Venezuela, 1969). Sus obras están presentes en prestigiosas colecciones privadas y museos públicos de Europa, Estados Unidos y América Latina, entre las que resaltan: Braniff, Universidad de Texas (USA); Galería Nacional (Stuttgart, Alemania); Museo de Arte Moderno (Río de Janeiro, Brasil); UNESCO (Nueva York, USA); Museo de Anzoátegui (Barcelona, España) y Museo de Arte Contemporáneo (Bogotá, Colombia).

9

Rostro desvanecido, 1986
Gouache and collage on canvas
47.64 x 29.92 in.
121 x 76 cm



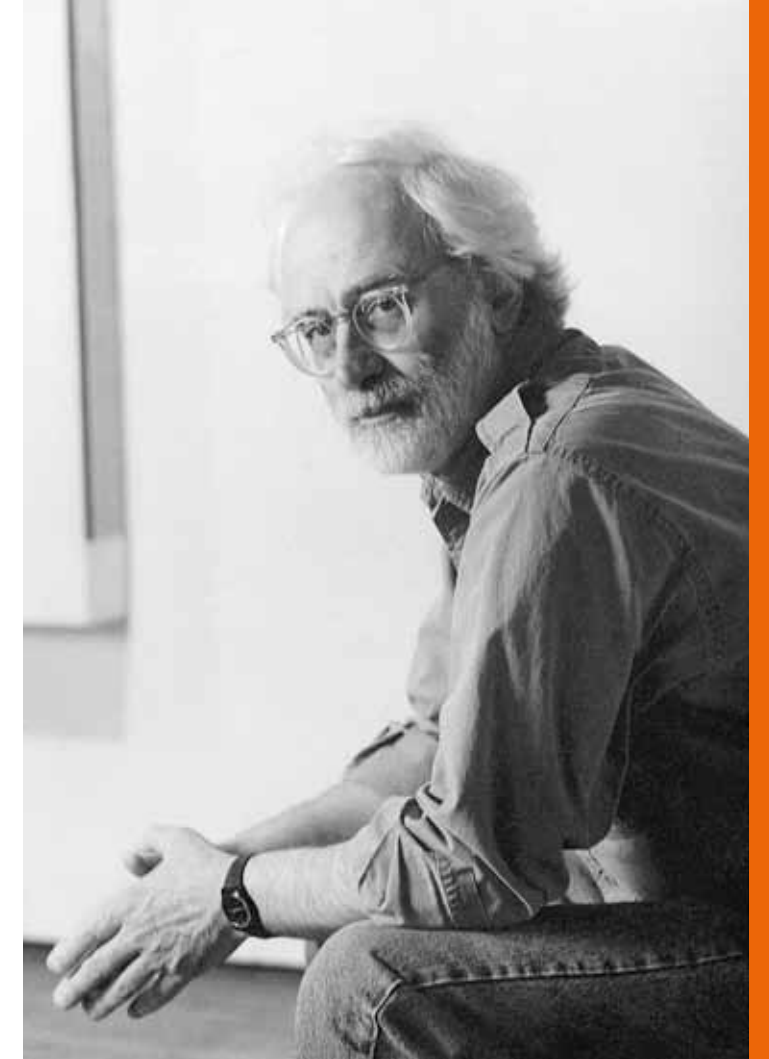
10

**Viene del mar del viento
de unos barcos**, 1992
Oil on canvas
59.06 x 98.43 in.
150 x 250 cm



SPEAKING
ABOUT
ABSTRACTION
LANGUAGE
TRANSITIONS
IN LATIN
AMERICAN ART

César Paternosto



César Paternosto

SPEAKING
ABOUT
ABSTRACTION
LANGUAGE
TRANSITIONS
IN LATIN
AMERICAN ART

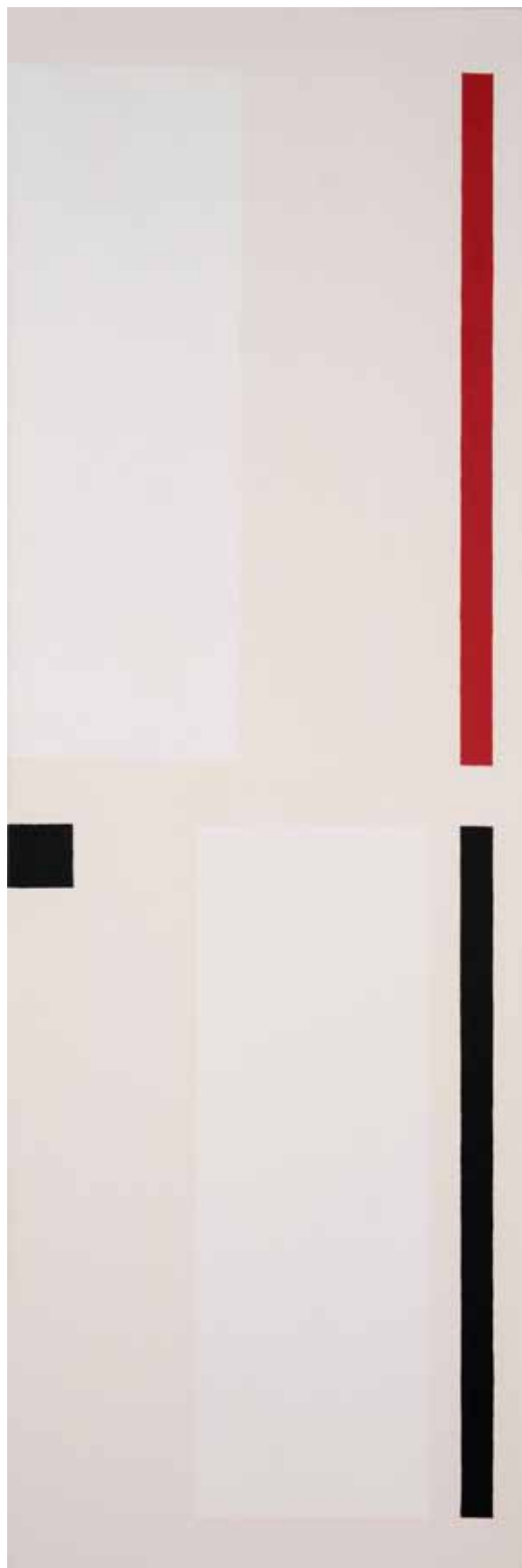
Argentina, 1931

Painter, sculptor and writer. He studied law at the National University of La Plata between 1951 and 1958. In this same institution, he studied at the School of Fine Arts and Aesthetics and at the Philosophy Institute from 1957 to 1961. In 1965 he was awarded First Prize at the Salón de la Joven Pintura. He moved to New York in 1967, where he lived until 2004. In 1977 he immerses himself in pre-Columbian sculpture, making several trips to Argentina, Bolivia and Perú. Two years later, Paternosto worked at the archaeological sites of Cuzco and Nazca, and in 1986 in similar projects in Mexico. He presented his research in conferences and in the exhibition “Abstraction. The Amerindian Paradigm”, held between 2001 and 2002 in Valencia and Brussels. In 1972 the John Simon Guggenheim Memorial Foundation awarded him a painting grant. It was followed by another in 1980 from the Pollock-Krasner Foundation and finally, in 1991 the Adolph and Esther Gottlieb Foundation grant. Inspired by Joaquín Torres García and art Madí, he abandons the abstract expressionist poetics to enter the geometric field, approaching the coordinates of concreteness. Paternosto explored the expressive possibilities of the edge of the canvas in the late sixties, achieving the painting’s transformation into an object, attracting the viewer’s interest in the front perspective. Among his most important solo exhibitions are: Rubbers Internacional Gallery (Buenos Aires, 1962); Galerie Denise René (New York, 1973); Center for InterAmerican Relations (New York, 1981); “Works 1961/1987”, San Telmo Foundation (Buenos Aires, 1987); “Paintings, Sculpture & Works on Paper”, Cecilia de Torres Gallery (New York, 1995); Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente (Segovia, 2004). His works are present in museums and collections including among others: Albright-Knox Art Gallery (Buffalo, Nueva York, USA); Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid, Spain); Kunstmuseum Bern (Berna, Suiza); Städtisches Museum Abteiberg (Mönchengladbach, Alemania); Ella Fontanals-Cisneros Collection (Miami, USA) and Patricia Phelps de Cisneros Collection (Caracas, Venezuela).

Argentina, 1931

Pintor, escultor y escritor. Entre 1951 y 1958 estudió Derecho en la Universidad Nacional de La Plata. En esta misma institución estudia en la Escuela de Bellas Artes y Estética, así como en el Instituto de Filosofía de 1957 a 1961. Le es otorgado el Primer Premio del Salón de la Joven Pintura de 1965. En 1967 se traslada a Nueva York, donde reside hasta 2004. En 1977 realiza una inmersión en la escultura precolombina a través de viajes que le llevan por Argentina, Bolivia y Perú. Dos años más tarde trabaja en el registro de sitios arqueológicos de Cuzco y Nazca, y en 1986 en proyectos similares desarrollados en México, investigaciones que expone en forma de conferencias y como muestra a través de la colectiva *Abstracción. El paradigma amerindio*, presentada entre 2001 y 2002 en Valencia y Bruselas. En 1972 la John Simon Guggenheim Memorial Foundation le concede una beca de pintura. Le seguirían otra en 1980 de la Pollock-Krasner Foundation y por último la beca de Adolph and Esther Gottlieb Foundation otorgada en 1991. Inspirado en Joaquín Torres García y el arte Madí abandona la poética abstracto expresionista para recalar en las órbitas geométricas y se aproxima a las coordenadas del concretismo. Explora las posibilidades expresivas del canto de los lienzos a finales de los sesenta, impulsando la transformación del cuadro en objeto y despertando el interés de una perspectiva frontal del espectador. Entre sus exposiciones personales más importantes destacan: Galería Rubbers Internacional (Buenos Aires, 1962); Galerie Denise René (Nueva York, 1973); Center for InterAmerican Relations (Nueva York, 1981); *Obras 1961/1987*, Fundación San Telmo (Buenos Aires, 1987); *Paintings, Sculpture & Works on Paper*, Galería Cecilia de Torres (Nueva York, 1995); Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente (Segovia, 2004). Sus obras están presentes en museos y colecciones como: Albright-Knox Art Gallery (Buffalo, Nueva York, USA); Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid, España); Kunstmuseum Bern (Berna, Suiza); Städtisches Museum Abteiberg (Mönchengladbach, Alemania); Ella Fontanals-Cisneros Collection (Miami, USA) y Patricia Phelps de Cisneros Collection (Caracas, Venezuela).

11
Segmento 2, 2009
 Mixed on canvas
 48 x 15.75 in.
 122 x 40 cm



12
Vertical acorde mínimo, 2011
 59.06 x 13.78 in.
 150 x 35 cm



SPEAKING
ABOUT
ABSTRACTION
LANGUAGE
TRANSITIONS
IN LATIN
AMERICAN ART

Juvenal Ravelo



Juvenal Ravelo

Caripito (Venezuela), 1932

Painter. Lives and works in Venezuela. Between 1952 and 1958 he studied at the School of Fine and Applied Arts of Caracas and at the School of Visual Arts Martín Tovar y Tovar of Barquisimeto, Lara (Venezuela). He taught the chairs of History of Art, Drawing and Printmaking at the School of Fine Arts Cristóbal Rojas in Caracas. In 1964, he traveled to Paris and attended the University of the Sorbonne, where he studied Sociology of Art with Pierre Francastel and Jean Cassou. In 1971 he obtained the National Prize at the III Cagnes-sur-Mer International Art Festival, France; in 2006 the National Prize of Fine Arts. Inspired by the work of Carlos Cruz-Diez y Jesús Soto, the production of Juvenal Ravelo develops a formal disquisition on the pictorial Kinetic within the abstract-geometric language through what he calls “fragmentation of light” from monochrome structures. Juvenal’s world of art works is the world of relativity. His pieces introduce the events of a reality that is reluctant to be apprehended by human perception. No categorical system can reveal the complexity and totality of reality, hence all knowledge must be said, not absolutely but in relative magnitudes. Among the most important personal exhibitions held around Juvenal Ravelo’s work highlight: *Juvenal Ravelo. Fragmentation of light and color*, Durban Segnini Gallery (Miami, USA, 2015); *Art of participation in the street* (Marcigny, France, 2012); *Expo Laboratorio*, Museum of Contemporary Art of Zulia (Maracaibo, Venezuela, 2008); *Mural en espacio urbano. Módulos cromáticos*, Avenida Libertador, Chacao (Caracas, Venezuela); *Fragmented light*, Latin American Area (Paris, 1981). Juvenal Ravelo’s work is present in public and private collections among which are: Foundation Bertrand Russell (Nottingham, England); Ministry of Culture (France); Museum of Havana (Cuba); Museum of Ciudad Bolívar (Venezuela) and Museum of Modern Art of the City of Paris (France).

Caripito (Venezuela), 1932

Pintor. Reside y trabaja en Venezuela. Entre 1952 y 1958 estudia en la Escuela de Artes Plásticas y Aplicadas de Caracas y en la Escuela de Artes Plásticas Martín Tovar y Tovar de Barquisimeto, Estado Lara (Venezuela). Se desempeña como docente en la Escuela de Artes Plásticas Cristóbal Rojas de Caracas, donde imparte las cátedras de Historia del Arte, Dibujo y Grabado. En 1964 se traslada a París y asiste a la Universidad de La Sorbona, donde realiza estudios de Sociología del Arte con Pierre Francastel y Jean Cassou. En 1971 obtiene el Premio Nacional en el III Festival Internacional de Arte de Cagnes-sur-Mer, Francia; en 2006 el Premio Nacional de Artes Plásticas. Inspirada en la obra de Carlos Cruz-Diez y Jesús Soto, la producción de Juvenal Ravelo desarrolla una disquisición formal sobre el cinetismo pictórico dentro del lenguaje abstracto-geométrico, a través de lo que él llama «fragmentación de la luz» a partir de estructuras monocromas. El mundo de las obras de Juvenal es el mundo de la relatividad; sus piezas introducen los acontecimientos de una realidad que se muestra reacia a ser aprehendida por la percepción humana. Ningún sistema categorial puede desvelar la complejidad y totalidad de la realidad, de ahí que todo conocimiento debe afirmarse, no en lo absoluto, sino en las magnitudes relativas. Entre las muestras personales más importantes llevadas a cabo en torno a la obra de Juvenal Ravelo se cuentan: *Juvenal Ravelo. Fragmentación de la luz y el color*, Galería Durban Segnini (Miami, USA, 2015); *Arte de participación en la calle* (Marcigny, Francia, 2012); *Expo Laboratorio*, Museo de Arte Contemporáneo del Zulia (Maracaibo, Venezuela, 2008); *Mural en espacio urbano. Módulos cromáticos*, Avenida Libertador, Municipio Chacao (Caracas, Venezuela); *Luz fragmentada*, Espacio Latinoamericano (París, Francia, 1981). La obra de Juvenal Ravelo está presente en colecciones públicas y privadas entre las que destacan: Fundación Bertrand Russell (Nottingham, Inglaterra); Ministerio de Cultura (Francia); Museo de La Habana (Cuba); Museo de Ciudad Bolívar (Venezuela) y Museo de Arte Moderno de la Ciudad de París (Francia).

13

**Fragmentación de la luz
y el color, 2014**

Acrylic on mdf, metal and
reflective elements

78.74 x 39.52 in.

200 x 100,4 cm



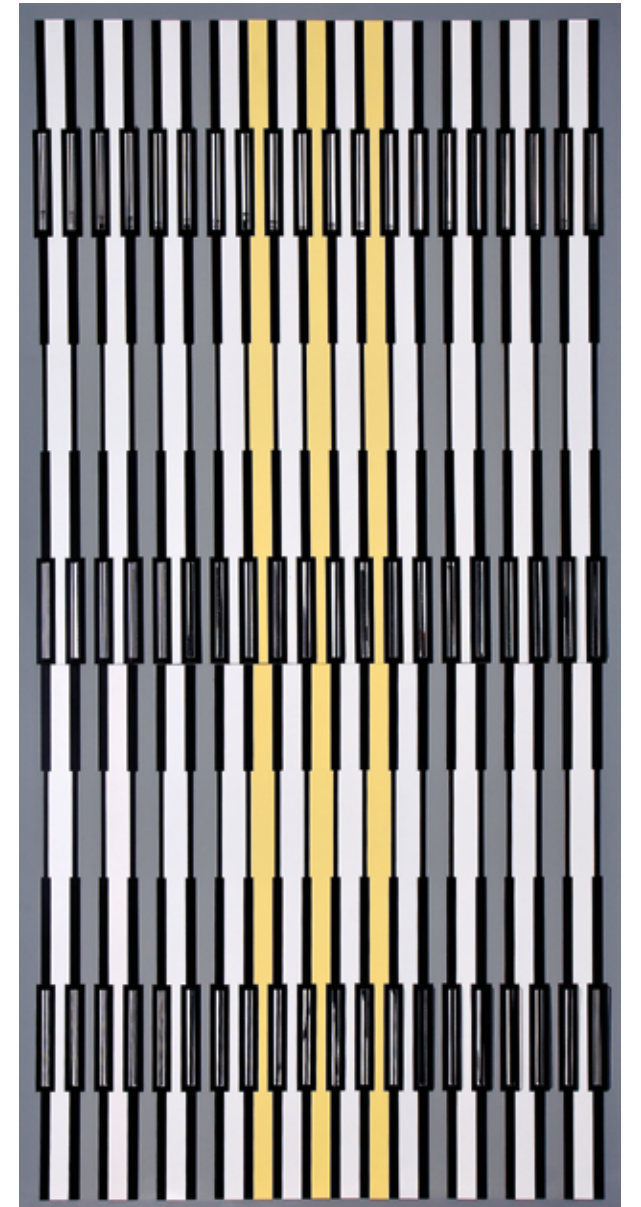
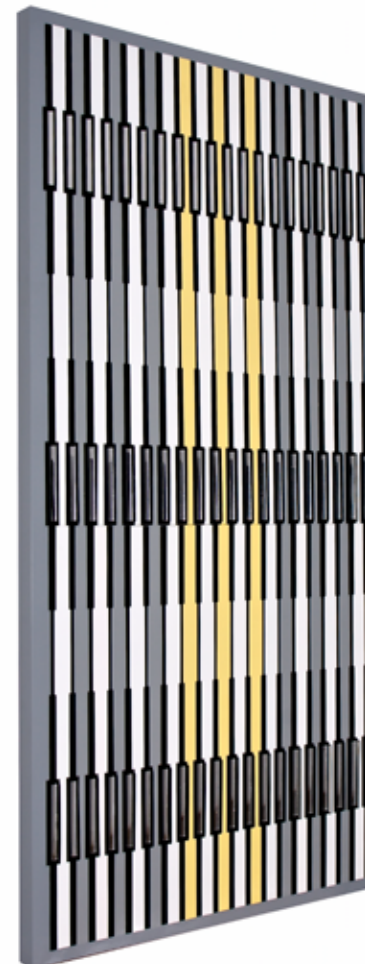
14

**Fragmentación de la luz
y el color, 2014**

Acrylic on mdf, metal and
reflective elements

78.74 x 39.52 in.

200 x 100,4 cm



SPEAKING
ABOUT
ABSTRACTION
LANGUAGE
TRANSITIONS
IN LATIN
AMERICAN ART

Carlos Rojas



Carlos Rojas

SPEAKING
ABOUT
ABSTRACTION
LANGUAGE
TRANSITIONS
IN LATIN
AMERICAN ART

Colombia, 1933-1997

Painter and sculptor. Began studying architecture at the Javeriana University in Bogotá, though he interrupted in 1958 to travel to Italy on a scholarship. In Rome he studied art at the School of Fine Arts and Design Institute of Applied Arts in Rome. In 1958 he was invited to the Venice Biennale and in 1975 to the XIII Biennale of São Paulo (Brazil). In 1961 he worked as professor of design and drawing in the Department of Architecture at the Universidad Nacional de Colombia. In 1963 he went to the United States and Mexico to study. He received the first special award in painting at the XVII Salón de Artistas Nacionales of 1965 and the same distinction, four years later, at the XX Salón de Artistas Nacionales. He was professor of architectural design at the Colegio Mayor de Cundinamarca, and for painting at the School of Fine Arts at the Universidad de los Andes and the Universidad Jorge Tadeo Lozano of Bogotá. His early works are compositions in which emerge Cubist and pop art influences with motifs of traditional painting, tendencies he left behind to plunge into the waters of geometric abstract poetics. Characteristic of his work is a rationalization of lines and planes, whose trajectories create right angles on the canvas or its space, fueled by colored bands and horizontal planes inspired by nature, the popular culture and the Colombian rural landscape. Among his most important exhibits are: “Ingeniería de la visión”, Biblioteca Luis Ángel Arango (Bogotá, 1969); “Un proceso”, Museo de Arte Moderno (Bogotá, 1974); “Del cubismo a El Dorado”, Museo de Arte Moderno (Bogotá, 1984); “Carlos Rojas: Carlos Rojas vuelto a ver”, Galería Casas Riegner (Bogotá, 2007). His works are in museums and collections among which are: Museum of Modern Art (New York, USA); Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (Buenos Aires, Argentina); Biblioteca Luis Ángel Arango (Bogotá, Colombia); Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber (Caracas, Venezuela); Museu de Arte Moderna (Rio de Janeiro, Brasil) y Museo Nacional de Colombia (Bogotá, Colombia).

Colombia, 1933-1997

Pintor y escultor. Inicia estudios de arquitectura en la Universidad Javeriana de Bogotá, que abandona en 1958 para viajar a Italia con una beca. En Roma estudia arte en la Escuela de Bellas Artes y Diseño Aplicado del Instituto de Artes de Roma. En 1958 es invitado a la Bienal de Venecia y en 1975 a la XIII Bienal de São Paulo. En 1961 colabora como profesor de diseño y dibujo en el Departamento de Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia. En 1963 realiza un viaje de estudios por Estados Unidos y México. En 1965 recibe el Primer Premio Especial en Pintura del XVII Salón de Artistas Nacionales, que cuatro años después le otorga la misma distinción. Fue profesor de dibujo arquitectónico en el Colegio Mayor de Cundinamarca y de pintura en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de los Andes, así como en la Universidad Jorge Tadeo Lozano de Bogotá. Sus primeras obras son composiciones en las que afloran influencias cubistas y del *pop art*, con motivos de la pintura tradicional, tendencias que deja atrás para sumergirse en las aguas de la poética abstracto geométrica. Es característica de su obra la racionalización de las líneas y planos, cuyas trayectorias forman ángulos rectos sobre el lienzo o el espacio, avivados por bandas de colores planos y horizontales inspirados en la naturaleza, la cultura popular y el paisaje rural colombiano. Entre sus exposiciones más importantes están: *Ingeniería de la visión*, Biblioteca Luis Ángel Arango (Bogotá, 1969); *Un proceso*, Museo de Arte Moderno (Bogotá, 1974); *Del cubismo a El Dorado*, Museo de Arte Moderno (Bogotá, 1984) y *Carlos Rojas: Carlos Rojas vuelto a ver*, Galería Casas Riegner (Bogotá, 2007). Sus obras están presentes en diferentes museos y colecciones entre las que destacan: Museum of Modern Art (New York, USA); Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (Buenos Aires, Argentina); Biblioteca Luis Ángel Arango (Bogotá, Colombia); Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber (Caracas, Venezuela); Museu de Arte Moderno de Río de Janeiro (Río de Janeiro, Brasil) y Museo Nacional de Colombia (Bogotá, Colombia).

15
Untitled, 1991
Mixed and wood on canvas
47.14 x 47.14 in.
120 x 120 cm

16
Untitled, 1991
Mixed and wood on canvas
47.14 x 47.14 in.
120 x 120 cm



17
Sin título serie
América Cruzados, 1984
Mixed on canvas
31.50 x 31.50 in.
80 x 80 cm



18
Sin título serie **América Cruzados**, 1978-1989
Mixed on canvas
27.55 x 27.55 in.
70 x 70 cm



19
Puertas a Bellas Artes, 1985
Painted iron
23.5 x 23.5 x 8 in.
60 x 60 x 20 cm



SPEAKING
ABOUT
ABSTRACTION
LANGUAGE
TRANSITIONS
IN LATIN
AMERICAN ART

Manolo Vellojín



Manolo Vellojín

SPEAKING
ABOUT
ABSTRACTION
LANGUAGE
TRANSITIONS
IN LATIN
AMERICAN ART

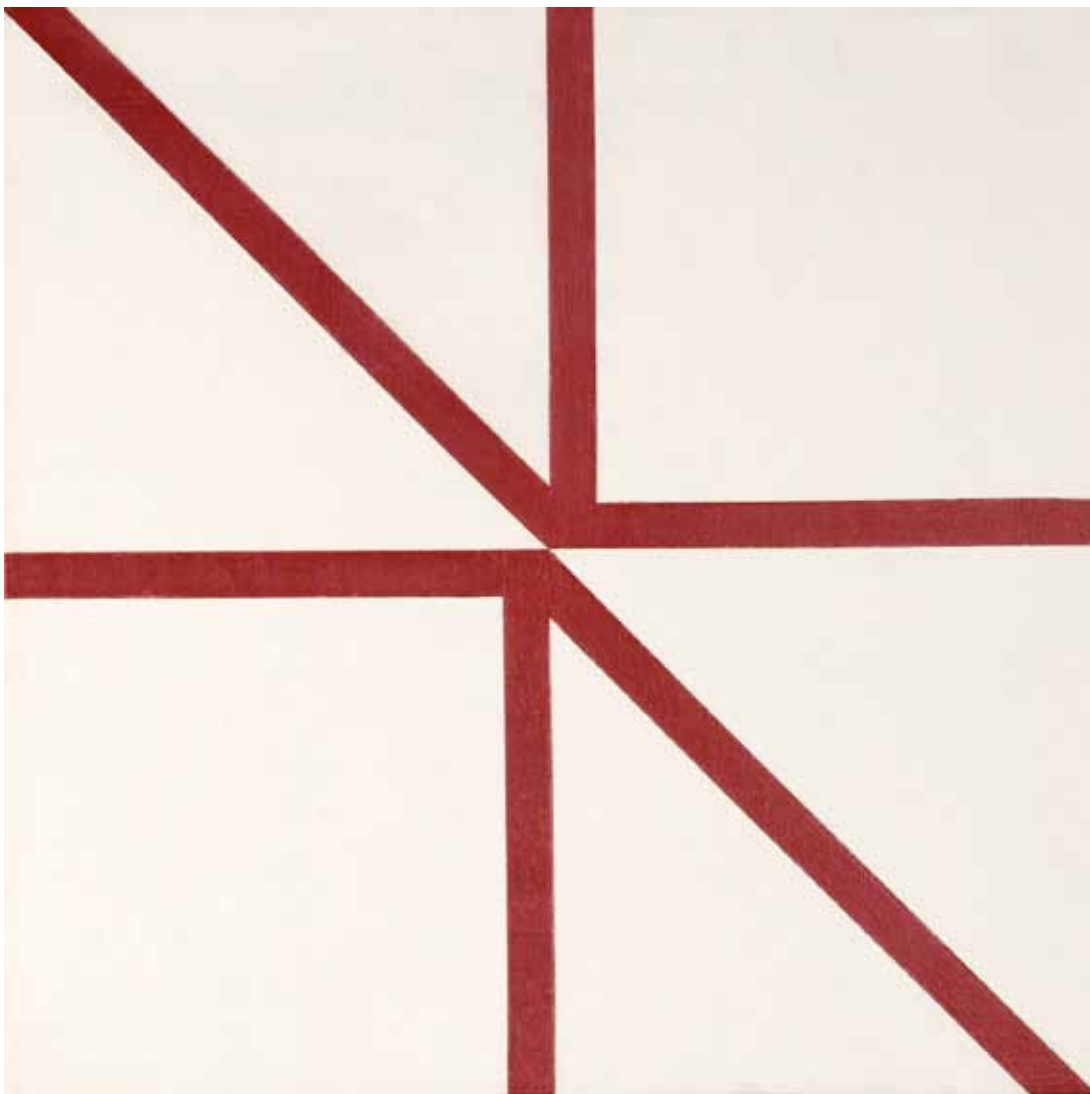
Colombia, 1943-2013

Painter. Self-taught, Vellojín advanced in the mid-60s on the abstractionist poetics inspired by the ideas of Frank Stella and the minimal art. In 1961 he received the Honorable Mention at the Salón de Artistas de la Costa, Biblioteca Departamental in Barranquilla. The symbolic capital of much of his work, as his persistent and repetitive linearity, composition and color, are steeped in heraldic and religious ornamentation. In 1969 he participated at the XX Salón de Artistas Nacionales with his artwork *Caribe*. In 1971 he was awarded the Andi Jorge Tadeo Lozano (Bogotá); one year later he won First Prize at Salón de Artistas de la Costa (Banco de la República, Barranquilla). From 1973-1974 he traveled to Panama, Luxembourg, Paris and Barcelona, where he frequented García Márquez. Among his most important solo exhibitions are: Galería Estrella (Madrid, 1969); Instituto Panameño de Arte (Panamá, 1973); Galería Garcés Velásquez (Bogotá, 1981); *Manolo Vellojín: dos décadas*, Museo de Arte Moderno (Bogotá, 1987); Galería Imago -Gran Teatro de La Habana (La Habana, 1996); *Vanitas*, Museo de Arte Moderno de Bogotá (Bogotá, 1997); Museo de Arte Moderno de Barranquilla (Barranquilla, 2001). His works are in museums and collections including, among others: Museo de Arte Moderno (Bogotá, Colombia); Biblioteca Luis Ángel Arango (Bogotá, Colombia), Museo de Arte Moderno (Cartagena, Colombia) and Ella Fontanals-Cisneros Collection (Miami, USA).

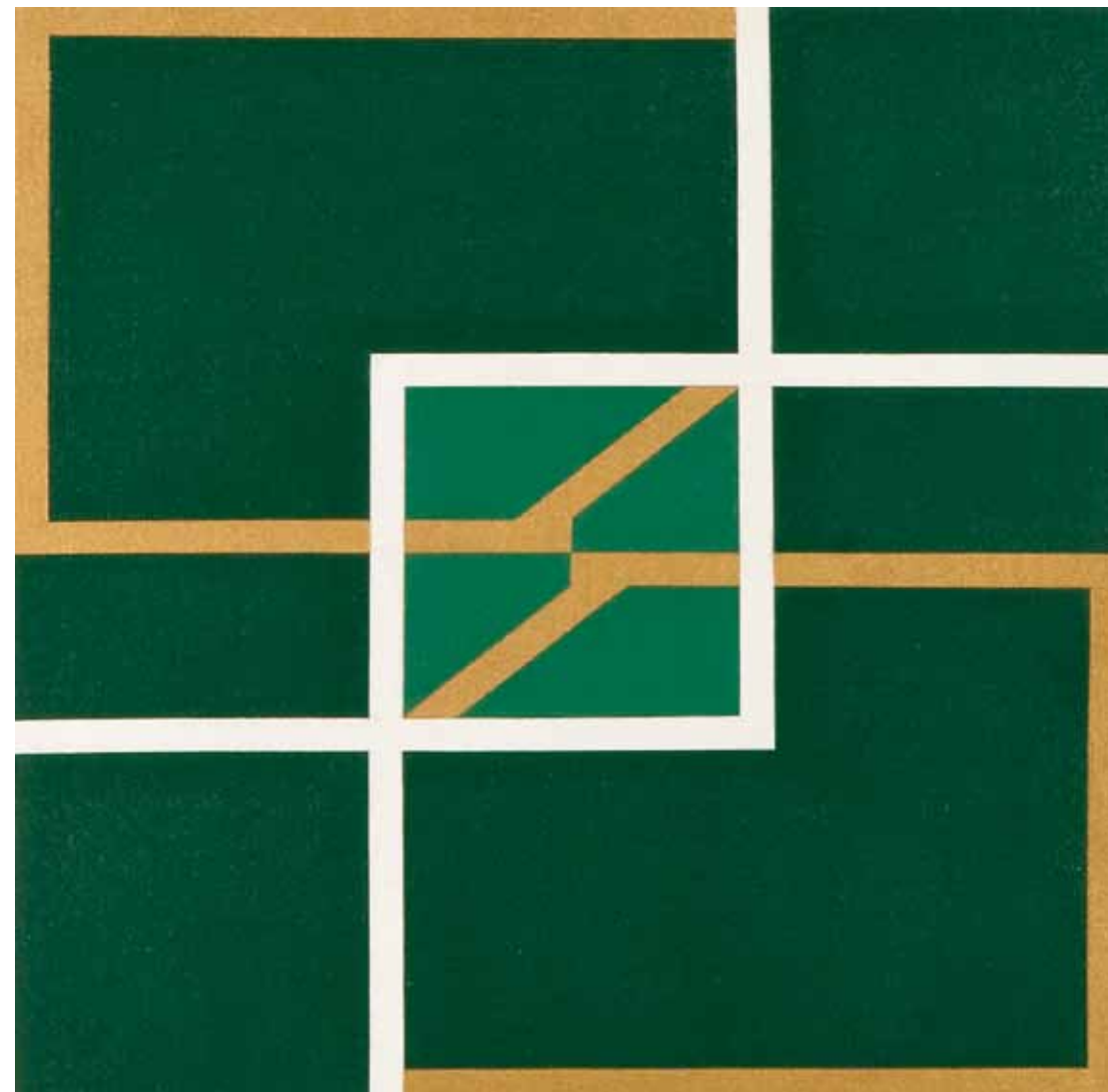
Colombia, 1943-2013

Pintor. De formación autodidacta, a mediados de la década de los 60 avanza sobre la poética abstraccionista inspirado en las ideas de Frank Stella y el arte *minimal*. En 1961 recibe la Mención de Honor en el Salón de Artistas de la Costa, Biblioteca Departamental de Barranquilla. Los capitales simbólicos de buena parte de sus obras —como su pertinaz y repetitiva linealidad, la composición y el color— están destilados de heráldicas y ornamentaciones religiosas. En 1969 participa en el XX Salón de Artistas Nacionales con la obra *Caribe*. En 1971 se le otorga el Premio Andi en el Salón de Artistas, Universidad Jorge Tadeo Lozano (Bogotá) y un año más tarde recibe el Primer Premio Salón de Artistas de la Costa (Banco de la República, Barranquilla). De 1973 a 1974 viaja a Panamá, Luxemburgo, París y Barcelona, donde frecuenta a García Márquez. Entre sus exposiciones individuales más importantes destacan: Galería Estrella (Madrid, 1969); Instituto Panameño de Arte (Panamá, 1973); Galería Garcés Velásquez (Bogotá, 1981); *Manolo Vellojín: dos décadas*, Museo de Arte Moderno (Bogotá, 1987); Galería Imago-Gran Teatro de La Habana (La Habana, 1996); *Vanitas*, Museo de Arte Moderno de Bogotá (Bogotá, 1997); Museo de Arte Moderno de Barranquilla (Barranquilla, 2001). Sus obras están presentes en museos y colecciones como: Museo de Arte Moderno (Bogotá, Colombia); Biblioteca Luis Ángel Arango (Bogotá, Colombia); Museo de Arte Moderno (Cartagena, Colombia) y Colección Ella Fontanals-Cisneros (Miami, USA).

20
Espejo diagonal, 1972
Acrylic on canvas
11.8 x 11. in.
30 x 30 cm



21
Hipnótico, 1975
Acrylic on canvas
31.4 x 31.4 in.
80 x 80 cm



22
Untitled, 1974
 Mixed media on cardboard
 17.7 x 17.7 in.
 45 x 45 cm



23
Untitled, 1974
 Mixed media on cardboard
 17.7 x 17.7 in.
 45 x 45 cm



SPEAKING
ABOUT
ABSTRACTION
LANGUAGE
TRANSITIONS
IN LATIN
AMERICAN ART

William Barbosa



William Barbosa

SPEAKING
ABOUT
ABSTRACTION
LANGUAGE
TRANSITIONS
IN LATIN
AMERICAN ART

Ocaña (Colombia), 1955

Self-taught sculptor, worked in the metallurgy field before devoting himself to visual arts. Since 1975 he lives and works in Venezuela, where he begun to experiment around volumes and sculptural spaces, using boundary lines that delimit and simultaneously unfold modular structures. In the late seventies and early eighties he entrenched the use of metal in his pieces, especially aluminum and steel, which gives to his work a remarkable Industrial aura. Barbosa co-founded in Venezuela the MADI Group (Movement-Abstraction-Dimension-Invention) inspired by the one originally founded in Buenos Aires in 1946 and led by the figures like Carmelo Arden Quin and Gyula Kosice, whose works emphasize the pure forms of geometric art, non-figurative and with constructive and universal values. The contact with MADI exerts a great influence on Barbosa's production, which is manifested in the use of the line as axis, around which gravitates the poetic organization of his sculptures. They interceptions of planes and volumes of intense plasticity are combined with angles and bends that print on them a neo-constructivist spirit. His three-dimensional pieces dialectically exploit the principles of expansion and weightlessness to reflect on the subject's relationship with their living environment. Among his most important personal exhibitions highlight: *William Barbosa. Sculptures*, Durban Segnini Gallery (Caracas, Venezuela, 2006); *Puertas*, Museo de la Estampa y del Diseño Carlos Cruz-Diez (Caracas, Venezuela, 2002); *Geometrismo escultórico*, Saint-Charles de Rose Gallery (Paris, France, 1997); *Meza Fine Art Gallery* (Miami, USA, 1995). His works are part of important collections of public and private institutions in Latin America, USA and Europe, among which are Museum of Latin American Art (Los Angeles, USA); Collection of the City of Geneva (Switzerland); Museum of Contemporary Art of Zulia (Maracaibo, Venezuela) and MADI Museum & Gallery (Texas, USA).

Ocaña (Colombia), 1955

Escultor autodidacta, antes de dedicarse a las artes visuales se desempeña en el campo de la metalurgia. Desde 1975 reside y trabaja en Venezuela, donde comienza a experimentar en torno a los volúmenes y los espacios escultóricos, a partir del empleo de líneas que delimitan y a la vez despliegan estructuras modulares. A finales de los años setenta y principios de los ochenta, afianza en sus piezas el uso de metal, sobre todo aluminio y acero, que imprime a su trabajo un aura de marcado tono industrial. Barbosa es cofundador en Venezuela del Grupo MADI (Movimiento-Abstracción-Dimensión-Invencción), inspirado en el que se origina en Buenos Aires en 1946, encabezado por las figuras de Carmelo Arden Quin y Gyula Kosice, cuyas obras enfatizan el arte geométrico en sus formas puras, no figurativo, de valores constructivos y universales. El contacto con MADI ejerce una gran influencia en la producción de Barbosa, lo cual se manifiesta en la utilización de la línea como eje, sobre el que gravita la organización poética de sus esculturas. En ellas, las intercepciones de planos y volúmenes de intensa plasticidad se combinan con ángulos y dobles que les imprimen un espíritu neoconstructivista. Sus piezas tridimensionales explotan dialécticamente los principios de expansión e ingravidez para reflexionar sobre la relación del sujeto con su entorno de vida. Entre sus exposiciones personales más importantes destacan: *William Barbosa. Esculturas*, Galería Durban Segnini (Caracas, Venezuela, 2006); *Puertas*, Museo de la Estampa y del Diseño Carlos Cruz-Diez (Caracas, Venezuela, 2002); *Geometrismo escultórico*, Galería Saint-Charles de Rose (París, Francia, 1997); *Meza Fine Art Gallery* (Miami, USA, 1995). Sus obras forman parte de importantes colecciones de instituciones públicas y privadas de Latinoamérica, Estados Unidos y Europa, entre las que destacan Museo de Arte Latinoamericano (Los Ángeles, USA); Colección de la Ciudad de Ginebra (Suiza); Museo de Arte Contemporáneo de Zulia (Maracaibo, Venezuela) y MADI Museum & Gallery (Texas, USA).

24
Untitled, 2015
Aluminum polychromatic
63.78 x 33.47 x 22.84 in.
162 x 85 x 58 cm



25
Untitled, 2015
Aluminum polychromatic
33.47 x 64.17 x 20.47 in.
85 x 163 x 52 cm



SPEAKING
ABOUT
ABSTRACTION
LANGUAGE
TRANSITIONS
IN LATIN
AMERICAN ART

Flavio Garciandía



Flavio Garciandía

SPEAKING
ABOUT
ABSTRACTION
LANGUAGE
TRANSITIONS
IN LATIN
AMERICAN ART

Villa Clara (Cuba), 1954

Painter. Lives and works in Mexico. In 1967 he joined the Provincial School of Art Rolando Escardo, in 1973 at the National Art School (Cubanacan) and in 1980 graduated from the Higher Institute of Art (ISA) in Havana. Among the seventies and eighties he developed an intense teaching activity, first as a teacher of Drawing and Painting at the School of Plastic Arts of Santa Clara Leopoldo Romañach and then as a Painting professor at the ISA (1981-1990). In those years he worked as a specialist in the Department of Fine Arts. In 1978 he was awarded by the Slovak Arts Economic Forum (Czechoslovakia) and in 1982 represented Cuba in the XII Biennial de Paris (France). In 1986 he received the Guggenheim Foundation Fellowship (New York, USA), in 1988 the Distinction for National Culture and the Alejo Carpentier Medal in 1995, both awarded by the State Council of the Republic of Cuba. In the mid-seventies he made himself known in the art scene as a hyperrealist painter of neo-romantic spirituality, although later his work begun to cite expressive resources of both Abstraction and Figurative art, Conceptual and Expressionist art, to derive what the artist has ironically called “new tropical Abstraction”. Among his most important solo exhibitions highlight: *On Painting*, Centro Atlántico de Arte Moderno (Gran Canaria, Spain, 2013); *N’a que ver*, Centro Morelense de las Artes (Cuernavaca, Mexico, 2009); *Rise or decline of Cuban art*, Museo Nacional de Bellas Artes (Havana, Cuba, 2006); *Flavio Garciandía, Paintings*, Georgia State University, School of Art / Design Gallery (Atlanta, USA, 2002); *Clifford Still picking mangoes in my backyard*, Museum of Fine Arts (Santa Fe, USA, 2001); *Flavio Garciandía*, El Patio Gallery (Bremen, Germany, 1992) and *Tropicalia I*, The Central Space, Faroe Road Studios (London, England, 1989). Flavio Garciandía’s works are in prestigious private collections and museum institutions in Latin America, the United States and Europe such as: Museo Nacional de Bellas Artes (Havana, Cuba), Museo Carrillo Gil (Mexico), Museum of Modern Art (Lods, Poland) and Museum of Modern Art La Tertulia (Cali Colombia).

Villa Clara (Cuba), 1954

Pintor. Reside y trabaja en México. En 1967 ingresa en la Escuela Provincial de Arte Rolando Escardo, en 1973 en la Escuela Nacional de Arte (Cubanacan) y en 1980 se gradúa del Instituto Superior de Arte (ISA) de La Habana. Entre los años setenta y ochenta desarrolla una intensa actividad docente, primero como profesor de Dibujo y Pintura en la Escuela de Artes Plásticas Leopoldo Romañach de Santa Clara y luego como profesor de Pintura en el ISA (1981-1990). Por esos años, trabaja como especialista de la Dirección de Artes Plásticas. En 1978 es premiado por el Fondo Económico de las Artes Plásticas Eslovacas (Checoslovaquia) y en 1982 representa a Cuba en la XII Bienal de París (Francia). En 1986 recibe el Guggenheim Foundation Fellowship (Nueva York, USA), en 1988 la Distinción por la Cultura Nacional y en 1995 la Medalla Alejo Carpentier, otorgada por el Consejo de Estado de la República de Cuba. A mediados de los años setenta, se da a conocer en el panorama artístico como pintor hiperrealista de espiritualidad neorromántica, si bien más adelante su obra comienza a citar recursos expresivos tanto de la abstracción como del arte figurativo, el arte conceptual y expresionista, para derivar en lo que el artista ha llamado irónicamente «nueva abstracción tropical». Entre sus exposiciones personales más importantes resaltan: *On Painting*, Centro Atlántico de Arte Moderno (Gran Canaria, España, 2013); *N’a que ver*, Centro Morelense de las Artes (Cuernavaca, México, 2009); *Auge o decadencia del arte cubano*, Museo Nacional de Bellas Artes (La Habana, Cuba, 2006); *Flavio Garciandía, Paintings*, Georgia State University, School of Art/Design Gallery (Atlanta, USA, 2002); *Clifford Still recogiendo mangos en mi patio*, Museum of Fine Arts (Santa Fe, USA, 2001); *Flavio Garciandía*, Galería El Patio (Bremen, Alemania, 1992) y *Tropicalia I*, The Central Space, Faroe Road Studios (Londres, Inglaterra, 1989). Las obras de Flavio Garciandía se encuentran en prestigiosas colecciones privadas e instituciones museísticas de América Latina, Estados Unidos y Europa. Entre ellas destacan: Museo Nacional de Bellas Artes (La Habana, Cuba), Museo Carrillo Gil (México), Museo de Arte Moderno (Lods, Polonia) y Museo de Arte Moderno La Tertulia (Cali, Colombia).

26

Wendy en su laberinto, 2005

Oil on canvas

78.74 x 110.24 in.

200 x 280 cm



SPEAKING
ABOUT
ABSTRACTION
LANGUAGE
TRANSITIONS
IN LATIN
AMERICAN ART

Beto De Volder



Veto De Volder

SPEAKING
ABOUT
ABSTRACTION
LANGUAGE
TRANSITIONS
IN LATIN
AMERICAN ART

Buenos Aires (Argentina), 1962

Painter and sculptor. Lives and works in Argentina, where he studied at the National School of Arts Manuel Belgrano (1986-1989). In 1993 he received the first Prize at the III Biennial of Young Artists, Feria de Palermo (Buenos Aires) and a year later he was worthy of a grant from the Antorchas Foundation to work in the Barracas workshop conducted by Luis Fernando Benedit and Pablo Suárez. De Volder takes up the linear concept used by Carmelo Arden Quin as an entity that outlines forms and delimits spaces, employed in the constructivist version during its beginnings with the MADI group. Though De Volder also connects to a more ethereal and less tangible vision that connects with the theory of Kandinsky, where the geometric line runs as an invisible entity, as a kind of point moving on the plane; in the fusion of both visions he develops a very personal work that takes us into a world whose dynamic articulates on antithetical values: the implosive against the expanded, the linear transformed into curvature, the chaotic against the organized. It is a work whose poetic navigates at a permanent uncertainty where reflection and expression overlap curled in a dizzying kinetic art that does not let up, opening our sensitivity to understand and accept reality like a cluster of appearances. Among his personal exhibitions highlight: *Beto De Volder*, Durban Segnini Gallery (Miami, USA, 2012); *Sin título*, Galería Palatina (Buenos Aires, Argentina, 2007); *Poco color*, Zavaleta Lab (Buenos Aires, Argentina, 2005). Beto De Volder art works are present in many private collections in Latin America and the United States and also in collections of major contemporary art museums, among which are: Malba, Museum of Contemporary Art of Buenos Aires (MACBA) and Buenos Aires Museum of Modern Art (MAMBA).

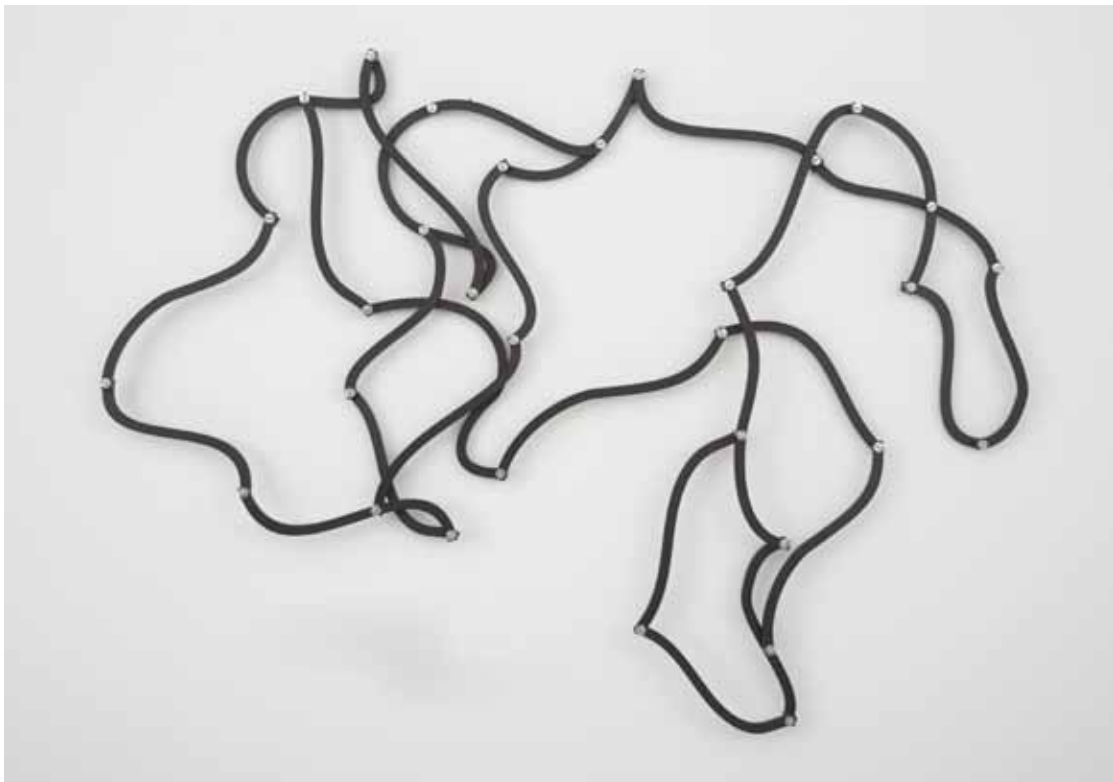
Buenos Aires (Argentina) 1962

Pintor y escultor. Reside y trabaja en Argentina, donde estudia en la Escuela Nacional de Arte Manuel Belgrano (1986-1989). En 1993 recibe el Primer Premio de la III Bienal de Jóvenes Artistas, Feria de Palermo (Buenos Aires) y un año después es merecedor de una beca otorgada por la Fundación Antorchas para trabajar en el taller Barracas a cargo de Luis Fernando Benedit y Pablo Suárez. De Volder retoma el concepto lineal empleado por Carmelo Arden Quin como entidad que esboza formas y delimita espacios, interpretado en la versión más constructivista durante sus inicios con el grupo MADI. Pero De Volder conecta también con una visión más etérea y menos tangible que entronca con la teoría de Kandinsky, donde la línea geométrica discurre como un ente invisible, como una especie de punto en movimiento sobre el plano; es en la fusión de ambas visiones donde desarrolla un personalísimo trabajo que nos introduce en un mundo, cuya dinámica se articula sobre valores antitéticos: lo implosivo frente a lo expandido, lo lineal que se trastoca en curvatura, lo caótico frente a lo organizado. Es una obra cuya poética navega en una incertidumbre permanente, donde reflexión y expresión se superponen enroscadas en un cinetismo vertiginoso que no da tregua, abriendo nuestra sensibilidad a comprender —y aceptar— que la realidad es como un cúmulo de apariencias. Entre sus exposiciones personales destacan: *Beto De Volder*, Galería Durban Segnini (Miami, USA, 2012); *Sin título*, Galería Palatina (Buenos Aires, Argentina, 2007); *Poco color*, Zavaleta Lab (Buenos Aires, Argentina, 2005). Las obras de Beto De Volder están presentes en numerosas colecciones privadas de América Latina y Estados Unidos, y también en las colecciones de importantes museos de arte contemporáneo, entre los que destacan: Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, Museo de Arte Contemporáneo de Buenos Aires y Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (Argentina).

27
Untitled, 2012
 Acrylic on mdf
 57.28 x 38 in.
 145.5 x 96.5 cm



28
Untitled, 2012
 Acrylic over mdf and screws
 Dimensions Variable



29
Drawings, 2012
 Pencil on paper
 14.5 x 11.13 in.
 37 x 23 cm



SPEAKING ABOUT ABSTRACTION LANGUAGE TRANSITIONS IN LATIN AMERICAN ART

Emilia Sirrs



Emilia Sirrs

Ohio (USA), 1963

Painter. Since 1969 she lives and works in Mexico City. She studied Drawing and Painting at Molino de Santo Domingo, Mexico City (1978-1980) and graduated in Mixed Media, Painting and Abstract Art Zen, Francisco Salas, Mexico, DF (1997, 2010, 2011 respectively). Also she attended a seminar on Composition, Mixed Media, Washi-Zokei and a Diploma in Technical materials with José Lazcarro Toquero, Puebla, Mexico and Metepec, State of Mexico (2014, 2009, 2005, 2004, 2003, 1995). The work of Emilia Sirrs relates elements of expressionist Abstraction with poetic resources of the Conceptual art, in order to go into visions of private space and privacy. The introspective element, the subjectivity that involves thinking about our place in the world, is manifested in the Informalist character and the spontaneity that her canvases reach. The neo-expressionist gesture also records the pulse of a reality split between the drives of the liberating forces of private space versus the restrictive public space index. Among her most important solo exhibitions highlight: *Art Within Reach*, Gutierrez Home Gallery (Princeton, USA, 2015); *Contemporary painting*, Door Gallery of Art (Metepec, State of Mexico, 2010); *Now Art*, Design Centre (Miami, USA, 2006); Convention Centre (Acapulco, Mexico). Her works are present in public and private collections in Latin America and the United States.

Ohio (USA), 1963

Pintora. Desde 1969 vive y trabaja en Ciudad de México. Estudia dibujo y pintura en Molino de Santo Domingo, México, DF (1978-1980). Es diplomada en Técnicas Mixtas, Pintura Zen y Arte Abstracto, Francisco Salas, México, DF (1997, 2010, 2011 respectivamente). Cursa un Seminario sobre Composición, Técnicas mixtas, Washi-Zokei y una Diplomatura en Técnica de los materiales con José Lazcarro Toquero, Puebla, México y Metepec, estado de México (2014, 2009, 2005, 2004, 2003, 1995). La obra de Emilia Sirrs relaciona elementos de la abstracción expresionista con recursos poéticos del arte conceptual para adentrarse en visiones del espacio privado y la intimidad. El elemento introspectivo, la subjetividad que implica pensar sobre nuestro lugar en el mundo, se manifiesta en el carácter informalista y la espontaneidad que alcanzan sus lienzos. El gesto neo expresionista también registra el pulso de una realidad escindida entre las pulsiones de las fuerzas liberadoras del espacio privado frente al índice restrictivo del espacio público. Entre sus exposiciones personales más importantes destacan: *Art within Reach*, Gutiérrez Home Gallery (Princeton, USA, 2015); *Pintura contemporánea*, Galería Puerta del Arte (Metepec, Estado de México, 2010); *Art Now*, Design Centre (Miami, USA, 2006); Centro de Convenciones (Acapulco, México). Sus obras están presentes en colecciones públicas y privadas de América Latina y Estados Unidos.

SPEAKING
ABOUT
ABSTRACTION
LANGUAGE
TRANSITIONS
IN LATIN
AMERICAN ART

30
Rojo II, 2014
Acrylic on canvas
67 x 79 in.
170.18 x 200.66 cm



31
Caminos, 2013
Acrylic on canvas
29.5 x 23.5 in.
75 x 60 cm



SPEAKING
ABOUT
ABSTRACTION
LANGUAGE
TRANSITIONS
IN LATIN
AMERICAN ART

Jaildo Marinho



Jaildo Marinho

Pernambuco (Brazil), 1970

Sculptor and painter. Lives and works since 1993 in Paris. He studied sculpture at the Federal University of Pernambuco (1990-1993) and founded the MADi Museum in Brazil. Marinho's work builds his abstract-geometric poetry from four central shapes: the triangle, the square, the circle and the rectangle. From these figures, the artist articulates a language of modular structures that interpret these, using the empty center as common denominator. This symbolic element of emptiness, the absence of matter in the center of the figure, functions as a genesis principle of all his work, since both at his sculptures and drawings empty orders and classifies the planes and volumes, in order to transmit its experience of the relationship between subject and space. Thinking of the emptiness, thinking of the absence of substance itself implies an evocative attitude toward what is not there, what has been lost. It implies to unfold a sensory universe that, in case of Marinho, it is also achieved by leaving gaps between lines of color as did Jesus Soto. The effect is a smooth transparency movement, a liberating breath, a enter and exit the spiral of the material and spiritual world that invites us to imagine the lost and won in our existence. Among its most representative solo exhibitions highlight: *Blanc, Rouge Meudon*, Centre d'Art et de Culture de la Ville de Meudon (Meudon, France, 2015); *Navette*, Espace Meyer Zafra (Paris, 2014); *Jaildo Marinho*, Pinakothek Cultural Gallery (Rio de Janeiro, Brazil, 2012). His work are present in major public and private collections in Latin America, the United States, Europe and Asia, among which are: Museo de Arte Contemporáneo de América Latina (La Plata, Argentina); Museo de Arte Contemporáneo Francisco Narváez (Porlamar, estado Nueva Esparta, Venezuela) and Satoru Sato Museum (Tome, Japan).

Pernambuco (Brasil), 1970

Escultor y pintor. Desde 1993 reside y trabaja en París. Estudia Escultura en la Universidad Federal de Pernambuco (1990-1993) y es fundador del Museo MADi en Brasil. La obra de Marinho construye su poética abstracto-geométrica a partir de cuatro figuras centrales: el triángulo, el cuadrado, la circunferencia y el rectángulo. Desde de ellas, el artista articula un lenguaje de estructuras modulares donde se interpretan estas figuras teniendo como denominador común el vacío en su centro. Este elemento simbólico del vacío, de la ausencia de materia en el centro de la figura, funciona como un principio de génesis de toda su obra, ya que tanto en sus esculturas como en sus dibujos el vacío ordena y clasifica los planos y volúmenes para transmitirnos su experiencia de la relación sujeto-espacio. Pensar en el vacío, pensar en la ausencia de lo material, implica de por sí una actitud evocadora con respecto a lo que no está, a lo que se ha perdido. Implica desplegar un universo sensorial que, en el caso de Marinho, se logra dejando también vacíos entre líneas de color, tal y como hacía Jesús Soto. El efecto es una suave transparencia del movimiento, una respiración liberadora, un entrar y salir a la espiral del mundo material y espiritual, que nos invita a imaginar lo perdido y lo ganado en nuestra existencia. Entre sus exposiciones personales más representativas se encuentran: *Blanc, Rouge de Meudon*, Centre d'Art et de Culture de la Ville de Meudon (Meudon, Francia, 2015); *Navette*, Espace Meyer Zafra (París, Francia, 2014); *Jaildo Marinho*, Galería Pinakothek Cultural (Río de Janeiro, Brasil, 2012). Su obra está representada en importantes colecciones públicas y privadas de América Latina, Estados Unidos, Europa y Asia, entre las que destacan: Museo de Arte Contemporáneo de América Latina (La Plata, Argentina); Museo de Arte Contemporáneo Francisco Narváez (Porlamar, estado Nueva Esparta, Venezuela) y Satoru Sato Museum (Tome, Japón).

32
Untitled, 2013
Wood, acrylic and nylon on pvc
79 x 48 3/8 in.
200 x 124 cm



● Está imagen no está muy buena.

33
3 stelas, 2013
White Carrara marble
34.25 x 54.44 x 20.08 in.
87 x 138 x 51 cm



List of work | Lista de obras



1
Serie Hall, Creanon II, 1972
Acrylic on canvas
32 x 25.5 in.
81 x 65 cm



2
Clevant 3, 1948
Oil on cardboard
15.3 x 12.7 in.
39 x 32,5 cm



3
Untitled, 1967
Collage on paper
12.4 x 9.2 in.
31,7 x 23,5 cm



4
Roah (Parti mayeur), 1979
Acrylic on wood
31.6 x 29.5 in.
80,5 x 75 cm



5
Roah satellite, 1979
Acrylic on wood
12.5 diameter
32 diámetro



6
Columna escultórica policromada, 2002
Mixed media on wood
32 x 11.6 x 11.6 in.
82 x 29,5 x 29,5 cm



7
Columna policromada, 1998
Acrylic on wood
60.63 x 22.44 in.
154 x 57 cm



8
Columna policromada, 1998
Acrylic on wood
60.63 x 22.44 in.
154 x 57 cm



9
Rostro desvanecido, 1986
Gouache and collage on canvas
47.64 x 29.92 in.
121 x 76 cm



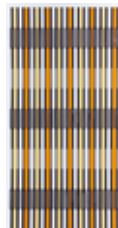
10
Viene del mar del viento de unos barcos, 1992
Oil on canvas
59.06 x 98.43 in.
150 x 250 cm



11
Segmento 2, 2009
Mixed on canvas
48 x 15.75 in.
122 x 40 cm



12
Vertical acorde mínimo, 2011
59.06 x 13.78 in.
150 x 35 cm



13
Fragmentación de la luz y el color, 2014
Acrylic on mdf, metal and reflective elements
78.74 x 39.52 in.
200 x 100,4 cm



14
Fragmentación de la luz y el color, 2014
Acrylic on mdf, metal and reflective elements
78.74 x 39.52 in.
200 x 100,4 cm



15
Untitled, 1991
Mixed and wood on canvas
47.14 x 47.14 in.
120 x 120 cm



16
Untitled, 1991
Mixed and wood on canvas
47.14 x 47.14 in.
120 x 120 cm



17
Sin título serie América Cruzados, 1984
Mixed on canvas
31.50 x 31.50 in.
80 x 80 cm



18
Sin título serie América Cruzados, 1978-1989
Mixed on canvas
27.55 x 27.55 in.
70 x 70 cm



19
Puertas a Bellas Artes, 1985
Painted iron
23.5 x 23.5 x 8 in.
60 x 60 x 20 cm



20
Espejo diagonal, 1972
Acrylic on canvas
11.8 x 11.8 in.
30 x 30 cm



21
Hipnótico, 1975
Acrylic on canvas
31.4 x 31.4 in.
80 x 80 cm



22
Untitled, 1974
Mixed media on cardboard
17.7 x 17.7 in.
45 x 45 cm



23
Untitled, 1974
Mixed media on cardboard
17.7 x 17.7 in.
45 x 45 cm



24
Untitled, 2015
Aluminum polychromatic
63.78 x 33.47 x 22.84 in.
162 x 85 x 58 cm



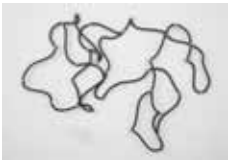
25
Untitled, 2015
Aluminum polychromatic
33.47 x 64.17 x 20.47 in.
85 x 163 x 52 cm



26
Wendy en su laberinto, 2005
Oil on canvas
78.74 x 110.24 in.
200 x 280 cm



27
Untitled, 2012
Acrylic on mdf
57.28 x 38 in.
145.5 x 96.5 cm



28
Untitled, 2012
Acrylic over mdf and screws
Dimensions Variable



29
Drawings, 2012
Pencil on paper
14.5 x 11.13 in.
37 x 23 cm



30
Rojo II, 2014
Acrylic on canvas
67 x 79 in.
170.18 x 200.66 cm



31
Caminos, 2013
Acrylic on canvas
29.5 x 23.5 in.
75 x 60 cm



32
Untitled, 2013
Wood, acrylic and nylon on pvc
79 x 48 3/8 in.
200 x 124 cm



33
3 stelas, 2013
White Carrara marble
34.25 x 54.44 x 20.08 in.
87 x 138 x 51 cm

