

COLOR ON COLOR

FIU | Frost Art
Museum
FLORIDA INTERNATIONAL UNIVERSITY

Collection MACBA | Museo de Arte
Contemporáneo
Buenos Aires

It is an honor to me, as MACBA Executive Director, to showcase at The Patricia & Phillip Frost Art Museum, this selection of works from my collection, part of our future Museum's Permanent Exhibition.

For more than 20 years, I have devoted a great part of my life to develop this collection and cultivate my deep goal of building a Contemporary Arts Museum to house it and promote artists and new plastic expressions, with a horizon transcending my country's borders.

That goal is now to be accomplished in May, 2012, with the inauguration of the MACBA in the City of Buenos Aires, so our efforts in this last year were focused on sending part of our collection on a tour, based on the premises established by curatorial projects, across Museums and Cultural Institutions in Argentina, Uruguay and the United States, in an initial stage. Our goal is to make ourselves known through our collection, promoting our project and at the same time the artists who are part of it.

In every case, our aims are to bring people closer to art through new plastic proposals, and to promote relations between institutions, so as to reciprocally strengthen the exhibitions showcased at every space participating in this effort. We put forward a very sensitive vision of society and its needs, and we are deeply committed to bridging part of said needs with culture and with the social work we carry out and will carry out from our Museum.

Now we have the opportunity to relate institutionally to this house of academic and museological excellence, in order to develop links which will surely bring about new and ambitious projects in the future, with the goal of fostering friendship and collaboration between the participants of these joint exhibitions.

This exhibition stems from my growing interest in Geometry and Color, which our Curator and Museum Director, María Constanza Cerullo, managed to reflect in a profound and enriching text, focused on the development of artistic investigations of color.

I want to give special thanks to Carlos Cruz Diez, Juan Melé and Rosa Brun, brilliant artists, who have selflessly provided us with invaluable personal texts, which enhance the discursive perspective of our Curator's texts and allow us to approach their work from their written thoughts.

I would also like to stress the opportunity extended to us by The Patricia and Phillip Frost Art Museum, in providing us with this magnificent space, and I would like to give special thanks to Carol Damian, Director and Curator, for the sincere interest she has shown in our collection and for her support for this exhibition, which hopefully signal the start of a long relation.

I also wish to thank and commend the continuous and growing commitment from our Coordinator Belén Bauzá, who has contributed from Buenos Aires to the successful execution of this exhibition.

We hope for Color on Color to contribute to a polyphonic dialogue in the discussion about geometric abstraction and to stir in the audience the pleasure of the observation of color, in its greatest expressions.

Es un honor como Director Ejecutivo del MACBA, presentar en The Patricia & Phillip Frost Art Museum, esta selección de obras de mi colección, que forman parte del Patrimonio Permanente de nuestro futuro Museo.

Desde hace más de 20 años dedico gran parte de mi vida al desarrollo de la colección y a cultivar el profundo deseo de construir un Museo de Arte Contemporáneo, que albergara la colección y fomentara la promoción de artistas y nuevas expresiones plásticas, con un horizonte que trascendiera las fronteras de mi país.

Hoy que ese deseo se verá cumplido en Mayo del 2012 con la inauguración del MACBA en la ciudad de Buenos Aires, nuestra tarea está enfocada desde hace un año a itinerar parte de nuestro acervo, con las premisas que establecen las búsquedas curatoriales, a través de Museos e Instituciones Culturales de Argentina, Uruguay y Estados Unidos, en una primera etapa.

Nuestro objetivo es darnos a conocer a través de nuestra colección, promoviendo nuestro proyecto y al mismo tiempo a los artistas que la integran.

Buscamos contribuir en todos los casos, al acercamiento de las personas al arte a través de nuevas propuestas plásticas y fomentar las interrelaciones entre instituciones, a fin de enriquecer en forma recíproca las muestras que se brinden en los espacios que participen de esta iniciativa.

Promulgamos una visión muy sensible de la sociedad y sus necesidades, y nos ocupa intensamente cubrir parte de las mismas con nuestro aporte desde la cultura y desde la acción social que desarrollamos y desarrollaremos desde nuestro Museo.

Hoy nos toca vincularnos institucionalmente a esta casa de excelencia académica y museológica, para desarrollar lazos que seguramente generarán nuevos y ambiciosos proyectos en el futuro, buscando fomentar la amistad y colaboración entre los participantes de estas exhibiciones conjuntas.

Esta exposición surge de mi creciente interés en la Geometría y el Color, que nuestra Curadora y Directora del museo, María Constanza Cerullo, logró plasmar mediante un texto profundo y enriquecedor, centrado en el desarrollo de las investigaciones artísticas sobre el color.

Deseo agradecer especialmente a Carlos Cruz Diez, Juan Melé y Rosa Brun, artistas brillantes, quienes nos han cedido desinteresadamente un texto personal invaluable, que amplía el panorama discursivo del texto curatorial y nos permiten acercarnos a sus obras a través de sus pensamientos escritos .

Quiero destacar nuevamente la oportunidad que nos ofrece The Patricia and Phillip Frost Art Museum, al brindarnos este magnífico espacio y especialmente agradecer a su Directora y Curadora Carol Damian, por su sincero interés en nuestra colección y su apoyo para esta muestra, que marca el inicio de nuestros lazos.

Asimismo felicito y agradezco el constante y creciente compromiso de nuestra Coordinadora Belén Bauzá, quien colaboró desde Buenos Aires para la correcta ejecución de esta muestra.

Esperamos que Color on Color aporte a un diálogo de polifonías en el ámbito de la discusión acerca de la abstracción geométrica y despierte en los espectadores el goce de la observación del color, en sus máximas expresiones.

COLOR ON COLOR
A New Dynamic for Geometric Abstraction

Director's Foreword

It was Piet Mondrian who developed abstraction toward its ultimate goal: "the expression of pure reality." The idea of pure abstraction realized by Mondrian in 1917 when he began to combine flat areas of pure color with geometric form soon became the basis for a total reevaluation of the tenets of painting as the simple application of pigment on a flat surface. Following the intentions of Kasimir Malevich to search for a purely abstract art devoid of the particularities of texture and object definition, Mondrian moved beyond the Russian's painted squares and rectangles to further simplify such shapes and abolish any reference to symbolism and mysticism. The publication of the influential review *De Stijl* and the small accompanying pamphlet *Neo-Plasticism*, and the dedication of its group of followers, would have conceptual reverberations for years to come. No longer the means to illusion, the act of painting could now faithfully maintain the two-dimensionality of the surface and its object quality, eliminate the hand of the artist, and consist exclusively of lines, shapes and colors. Painting would never be the same and the theories and principles that provide the intellectual discourse for its very existence would be reevaluated according to a new language, in new groups throughout the world, with their own artistic interpretations.

This exhibition of works from the collection of the new Museum of Contemporary Art in Buenos Aires (MACBA) brings new voices to the discourse on Geometric Abstraction through the curatorial visions of Constanza Cerullo and Aldo Rubino, who have carefully collected contemporary works with this specific focus. It is also an unprecedented opportunity for The Frost Art Museum to introduce new audiences to Geometric Abstraction as an international phenomenon, in which artists of Latin America are a key element. Only within the past decade has there been the realization that there were influential artists and movements in Latin America that advocated Geometric Abstraction and moved beyond the strict rules of Mondrian to incorporate their own dialectics of color theory, kinetics and optics, and expand its artistic possibilities for their own realities. The significance of new constructivist principles, emerging in the 1950s in Brazil with the Concrete Movement was followed by groups of artists in Venezuela, Argentina and Chile who also determined to create abstract art. Moreover, in Europe the influence of Geometric Abstraction continued under new generations of artists with their own take on its meaning, and new resolutions for its relevance today. The ease of travel between the continents contributed to the cross-dissemination of ideas, and art fairs, biennials and the art market have brought Geometric Abstraction into the mainstream, with numerous subgroups and subtitles.

Color is the curatorial thread that brings this selection of artists together: color within geometric content; color in motion; expansive colors. While each of these subgroups may have an historical reference informing its creation, there is universality in a commitment to explore how color functions according to a geometric aesthetic that moves beyond the strictly mathematical to new modes of sensory perception. In her brilliant and comprehensive essay, curator Constanza Cerullo categorizes the artists in the exhibition within these subgroups, using the rainbow as an introduction that establishes optical, aesthetic, metaphysical and philosophical parameters. The rainbow also serves as a metaphor for sensory experience – the experience of the spectator to the phenomenon of the rainbow and to the artworks in the exhibition. Each work challenges the senses and the intellect within a geometric construct and color theory that has advanced over time to a new level of appreciation for today's audience.



Carol Damian
Director and Chief Curator
The Patricia & Phillip Frost Art Museum

COLOR ON COLOR
Una nueva dinámica para la abstracción geométrica

Prólogo del director

Fue Piet Mondrian quien desarrolló la abstracción hacia su última meta: "la expresión de pura realidad". La idea de abstracción pura fue ideada por Mondrian en 1917 cuando empezó a combinar áreas planas de color puro con formas geométricas. Esto pronto se convirtió en la base para una reevaluación total de los principios de la pintura como la simple aplicación de pigmento sobre una superficie plana. Continuando con las intenciones de Kasimir Malevich de buscar un arte puramente abstracto desprovisto de las particularidades de la definición de textura y objetos, Mondrian fue más allá de los cuadrados y rectángulos pintados por el artista ruso acercándose hacia una mayor simplicidad en esas formas aboliendo cualquier referencia al simbolismo y misticismo. La influencia de la publicación De Stijl y el pequeño panfleto que la acompañaba, Neo-Plasticism, más la dedicación del grupo de continuadores de esta corriente, tendrían resonancias conceptuales en los siguientes años. Abandonando su carácter de medio para la ilusión, el acto de la pintura ahora puede fielmente mantener las dos dimensiones de la superficie y su calidad de objeto, eliminar la mano del artista y consistir exclusivamente de líneas, formas y colores. Pintar jamás sería lo mismo y las teorías y principios que proveyó el discurso intelectual para su propia existencia sería reevaluado según un nuevo lenguaje, en nuevas agrupaciones a lo largo del mundo, con sus propias interpretaciones artísticas.

Esta exhibición de obras de la colección del nuevo Museo de Arte Contemporáneo de Buenos Aires (MACBA) conlleva nuevas voces en el discurso sobre la abstracción geométrica a través de la visión curatorial de Constanza Cerullo y Aldo Rubino, quienes cuidadosamente han colecionado obras contemporáneas con este foco específico. Es también una oportunidad sin precedentes para el Frost Art Museum de introducir nuevas audiencias en la abstracción geométrica como fenómeno internacional, en el cual los artistas de Latinoamérica son un elemento clave. Solo en la última década se ha producido la constatación de que hubo artistas y movimientos influyentes en Latinoamérica que han defendido la abstracción geométrica y se rigieron según las estrictas reglas de Mondrian para incorporar sus propios dialectos sobre las teorías del color, cinéticas y ópticas, y expandir sus posibilidades artísticas para cada una de sus realidades. El significado de los principios del nuevo constructivismo, que emergió en 1950 en Brasil con el movimiento concreto, continuó con grupos de artistas de Venezuela, Argentina y Chile quienes también se decidieron a crear arte abstracto. Por otra parte, en Europa la influencia de la abstracción geométrica continuó bajo nuevas generaciones de artistas con su propia visión de su significado, y nuevas resoluciones por su relevancia hoy en día. La facilidad de viajar entre los continentes contribuyó a las trans-diseminaciones de ideas, y las ferias de arte, bienales, así como el mercado de arte llevaron la abstracción geométrica hacia la escena principal, con numerosos subgrupos y subtítulos.

El color es el hilo conductor de esta curaduría que reúne esta selección de artistas: color contenido en la geometría, color en movimiento y color expansivo. Si bien cada uno de estos subgrupos puede tener su referencia histórica indicando su creación, hay universalidad en el compromiso de explorar como funciona el color de acuerdo a una estética geométrica que se mueve más allá de lo estrictamente matemático explorando nuevos modos de percepción sensorial. En su brillante y exhaustivo ensayo, la curadora Constanza Cerullo categoriza a los artistas de esta exhibición dentro de estos subgrupos, usando el arcoíris como introducción que establece parámetros ópticos, estéticos, metafísicos y filosóficos. El arcoíris también funciona como metáfora para una experiencia sensorial -la experiencia del espectador ante el fenómeno del arcoíris y las obras de arte expuestas. Cada obra desafía a los sentidos y al intelecto en una instrucción geométrica y en una teoría del color que ha avanzado en el tiempo hacia un nuevo nivel de apreciación para la audiencia de hoy.



Carol Damian
Directora y Curadora en Jefe
The Patricia & Phillip Frost Art Museum

COLOR ON COLOR

Curadora María Constanza Cerullo
Directora y Curadora Colección MACBA

Rainbow: an arc or circle that exhibits in concentric bands the colors of the spectrum and that is formed opposite the sun by the refraction and reflection of the sun's rays in raindrops, spray, or mist. (Merriam-Webster's Dictionary, 11th Edition.)

The rainbow phenomenon can be approached from several perspectives: the physical, the metaphysical, and the philosophical.

In the year 1637, in his *Discourse on the Method*, Descartes published his study on the rainbow, where he analyzed a ray of light's trajectory inside a drop of water. He discovered that the rainbow colors are the light that is refracted by the drop at an angle of 42 degrees between the point of refraction and the image created by it.

In 1665, aided by a prism, Isaac Newton realized that white light decomposes into the following colors: red, orange, yellow, green, blue, indigo and violet. Newton postulated that light is color. Thus, he proved that white light is the result of the combination of all of the rainbow colors.

Arcoíris: Fenómeno óptico que presenta en forma de arco de bandas concéntricas los siete colores elementales, causado por la refracción o reflexión de la luz solar en el agua pulverizada, generalmente perceptible en la lluvia. (RAE, 3era edición)

Existen diversas maneras de abordar el fenómeno del arcoíris: desde el punto de vista físico, metafísico y filosófico.

En el año 1637 Descartes publicó en su *Discurso del Método* su estudio sobre el arcoíris en el que analizaba la trayectoria de un rayo de luz dentro de una gota de agua y descubrió que sus colores son la luz refractada en la gota de agua cuando la luz traza una línea de 42 grados entre el punto de refracción y la imagen que resulta de ella.

Isaac Newton, en 1665, comprobó con la ayuda de un prisma que la descomposición de la luz blanca contiene los siguientes colores: rojo, naranja, amarillo, verde, azul, índigo y violeta. Newton postuló que la luz es color. De esta manera comprobó que la luz blanca se halla constituida por la combinación de todos los colores del arcoíris.

Newton studied the physical and scientific aspect of light. His most prominent work on the chromatic spectrum was entitled *Opticks* and published in 1704. In it, Newton postulated that all opaque bodies, when lit, have the ability to reflect all or some of the components of the light they receive and, with his chromatic wheel, he proved that the sum of its colors results in white light. A little over a hundred years later, the German poet and scientist Johann Wolfgang Von Goethe published his *Theory of Colours* (1810), a piece of research focused on the organic, artistic, and philosophical aspects of color and light analysis and, above all, on the subjective element of color perception and symbology. In the second part of his *Theory of Colours*, Goethe presented a critique of Newton's postulates from the physical point of view. Whereas Newton saw white light as a combination of different colors, Goethe saw color as the result of two interacting factors: light and darkness. However, his main contribution was the idea of the subjectivity inherent to individual color perception. Goethe stated that, when we see an object, what we see does not depend merely on the matter that constitutes it, or on the lighting, but it is also affected by our physiologic and psychological approach.

"To Goethe, what was most important about the perception of color was the transcendent nature of the actual receptive experience's truth. A perception that serves the human being to know the reality that surrounds us."¹

Thus, Goethe introduced a crucial third factor to the perception of an object—he revealed that the phenomenon is not determined only by matter or light, but also by a subjective value: the way in which each individual relates to each color. He even designed a chromatic triangle with the primary colors in the vertices that he used as a model of the human psyche and based on which he established an emotional equivalent for every color. He analyzed individual responses to colors and laid the

Newton se ocupó del aspecto físico y científico de la luz, su obra más importante sobre el espectro cromático se llamó *Opticks* y fue publicada en 1704, en ella postulaba que todos los cuerpos opacos al ser iluminados tienen la capacidad de reflejar todos o parte de los componentes de la luz que reciben y con su rueda cromática demostró que la suma de los colores da como resultado luz blanca. Poco más de cien años después, el poeta y científico alemán Johann Wolfgang Von Goethe, publicó su *Teoría del color* (1810), su investigación se centró en los aspectos orgánicos, artísticos, y filosóficos que se desprenden del análisis del color y la luz, y sobre todo del aspecto subjetivo de la percepción del color y su simbología. En la segunda parte de la citada *Teoría del color* Goethe expone una crítica a los postulados de Newton desde el punto de vista físico. Mientras Newton vio la luz blanca compuesta por distintos colores, Goethe vio el color como el resultante de dos factores en interacción: la luz y la oscuridad. No obstante, su aporte más importante radicó en la subjetividad inherente a la percepción individual respecto de los colores. Goethe afirmó que cuando vemos un objeto, nuestra visión no depende solamente de la materia que lo constituye, ni de la luz que lo ilumina, sino que también es afectada por nuestra aproximación fisiológica y psicológica.

"Para Goethe, lo más importante de la percepción del color era el carácter trascendental de la verdad de la experiencia receptiva propiamente dicha. Una percepción que sirve al ser humano para conocer la realidad que nos rodea."¹

De esta manera Goethe agrega un tercer factor crucial en la percepción de un objeto, pone en evidencia que no depende solamente de la materia que lo compone, ni de la luz que lo ilumina, sino que también depende de un valor subjetivo: de qué manera cada individuo se vincula con cada color. Incluso diseñó un triángulo cromático con los tres colores primarios sobre los vértices que le sirvió

groundwork for the modern psychology of color.

Deeply interested in Goethe's ideas, the philosopher Ludwig Wittgenstein wrote about the last years of his life in his work *Remarks on Colour*, where he went back to the subjectivity in the perception of color and the way it manifests itself in the linguistic limitations we face when attempting to express the concept of a given color. Wittgenstein drew on Goethe's ideas to formulate a critique of the modern, enlightened optimism of scientific thought; his work demolished the traditional view of color as a simple, logical, uniform notion.

'When we're asked "what do the words 'red', 'blue', 'black', 'white' mean?" we can, of course, immediately point to things which have this colours, -but our ability to explain the meanings of this words goes no further! For the rest, we have either no idea at all of their use, or a very rough and to some extent false one'.²

The evocative power conveyed by each color has been a concern for artists throughout the centuries. But all these discoveries and developments in the physical, physiological and psychological fields regarding the issue of color have bestowed it autonomy, stripped it from its relational and representational burden, and turned it into a value in itself. 'Seurat's was the first painterly style to be based on psycho-physical theory, but it was the first of many, from early exponents of abstraction like Kandinsky and Mondrian, who drew on the experimental psychology of the latter part of nineteenth century, to the Op artists and Colour-field painters of the 1950s and 1960s, whose concerns reflected best of all by Josef Albers's *Interaction of color* (1963) a book which itself goes back to colour-work undertaken under the influence of experimental psychology at the Bauhaus in Weimar and Dessau in the 1920s.'³

Approached from a point of view that goes beyond the

como modelo de la psique humana y con el que estipuló un equivalente emocional para cada color. Analizó las reacciones individuales al color y dejó asentadas las bases de la psicología moderna del color.

Profundamente interesado en los desarrollos de Goethe, el filósofo Ludwig Wittgenstein escribe sobre los últimos años de su vida la obra *Investigaciones sobre el color*, donde retoma la subjetividad de la percepción del color y cómo esta se manifiesta en las limitaciones lingüísticas para la expresión del concepto de cada color. Wittgenstein se sirve de las ideas de Goethe para realizar una crítica al optimismo moderno e ilustrado del pensamiento científico, su obra agota la concepción tradicional del color como noción simple, lógica y uniforme.

"Cuando nos preguntan: "Qué significado tienen las palabras "rojo", "azul", "negro", "blanco"?" Nosotros podemos, por supuesto, inmediatamente señalar objetos que posean dicho color. Pero nuestra habilidad para expresar con palabras el significado de dichos términos no puede llegar más lejos! Para el resto, esta limitación denota que no tenemos ninguna idea al respecto, o una muy desigual y en cierta medida falsa."²

El poder evocativo que transmite cada color fue una preocupación que ocupó a los artistas de todos los tiempos. Pero a partir de los mencionados descubrimientos y desarrollos en el plano físico, fisiológico y psicológico, en torno al color, el mismo adquirió autonomía, se despojó de la carga relacional y representativa, para volverse un valor en sí mismo. "El estilo de Seurat fue el primero basado en una teoría psico-física del color, pero fue el primero de varios, desde los tempranos exponentes de la abstracción como Kandinsky y Mondrian, recurrieron a la psicología experimental de finales del siglo XIX, hasta los artistas Op y los pintores de los campos de color surgidos en 1950 y 1960, quien mejor refleja las inquietudes de estos artistas es Josef Albers con su obra *Interacción*

merely observable, the rainbow may be metaphorically thought of as a bridge that allows the encounter of heaven and earth, of a physical reality and a metaphysical one. Nature shakes our senses and we, spectators, attach it a meaning that is intimately linked to our individual subjectivity. That is the artistic experience entailed by the phenomenon of color manifestation.

The analogy between a viewer's experience while watching the phenomenon of the rainbow and that of watching the selection of works that make up an exhibition offers an interesting accompaniment to the statement that we do not need to understand the physical phenomenon to experiment it, or for it to trigger an intuitive thought or a sensorial enjoyment. As noted before, color is a subjective construct; it cannot be circumscribed to physical or symbolic characteristics. When we are faced with works of art that surpass our linguistic ability, our resources are limited to our sensations and intuition, which only later are translated into analysis and knowledge. Each of the works included in this selection proposes an open interplay in which, drawing on color, each artist has created a cosmos that is unique in itself and also in our perception through the senses.

'Color is life; for a world without colors appears to us as dead. Colors are primordial ideas, children of the aboriginal colorless light and its counterpart, colorless darkness. As flame begets light, so light engenders colors. Colors are the children of light, and light is their mother. Light, that first phenomenon of the world, reveals to us the spirit and living soul of the world through colors'.⁴

The exhibition's curatorial criteria establish three axes that set out a referential framework for the approximation to the works: color contained in geometry, color in motion and expansive colors.

The first axis covers the influence of the constructivism

del color (1963) un libro que se remonta al trabajo sobre el color realizado bajo la influencia de la psicología experimental en la Bauhaus de Weimar y Dessau en 1920."³

Desde un abordaje que excede lo meramente observable, el arcoíris puede pensarse metafóricamente como un puente, que produce el encuentro entre el cielo y la tierra, entre una realidad física y otra metafísica. La naturaleza estremece nuestros sentidos y nosotros, espectadores, le otorgamos significado íntimamente vinculado a la subjetividad de cada uno, esta es la experiencia artística que se desprende del fenómeno de manifestación de los colores.

La analogía entre la experiencia del espectador frente al fenómeno del arcoíris y frente a la selección de obras que componen esta muestra resulta una articulación interesante para acompañar la afirmación de que no necesitamos comprender el fenómeno físico para experimentarlo, ni para tener una intuición sobre él o un goce sensorial. Tal como lo hemos abordado previamente, el color es una construcción subjetiva, no se circunscribe a características físicas, ni simbólicas. Cuando nos encontramos frente a obras de arte que exceden nuestra capacidad de lenguaje, nos vemos circunscriptos a nuestras sensaciones e intuiciones, que solo luego se traducen en análisis y conocimiento. Cada obra de esta selección nos plantea un juego abierto, en el que cada artista, sirviéndose del color, ha creado un cosmos que es único en sí mismo y único en nuestra captación a través de los sentidos.

"El color es vida, un mundo sin colores se nos presenta como muerto. Los colores son las ideas primordiales, los hijos originarios de la luz incolora y su contraparte, la incolora oscuridad. Como una flama que engendra luz, la luz genera colores. Los colores son los hijos de la luz y la luz es su madre. La luz, ese primer fenómeno del mundo, nos revela el espíritu y el alma del mundo a través de los colores".⁴

and neoplasticism movements from the beginning of the 20th century in the works by Melé, Vergara Grez, Morris, and Hasper included in this exhibition. This aims at identifying a common denominator in the structuring process of the works starting from basic geometric shapes that distribute color in planes or dividing strips.

Then, there is an analysis of the mechanisms required to achieve an effect of motion or an actual movement of the work of art. Stein, Molinari, Sobrino, Cruz Diez, and Peisajovich seem to share an interest in creating certain perceptions in the viewer and to seek to invite them to participate in the artistic experience in a new way. To this end, they appear to reintroduce some of the premises the GRAV (Groupe de Recherche d' Art Visuel) included in its manifesto, *Propositions sur le mouvement*, published in 1961, which underscored the importance of a constant relationship between the eye and the plastic object.

Finally, the selection explores Liberman, Smith, Bolołowsky and Brun's works in the light of the North American avant-gardes that emerged after abstract expressionism, in the late 50s, with an emphasis on the autonomy of color, its uniformity and the dismissal of the figure-ground distinction. Each of these four artists delves into the chromatic surface and the limits of color and the work of art in their own personal way.

El criterio curatorial de la muestra plantea tres ejes que proponen un marco referencial para la aproximación a las obras: el color contenido por la geometría, el color en movimiento y los colores expansivos.

El primer eje analiza la influencia de las corrientes constructivistas y neoplásticas de principios del siglo XX en las obras de Melé, Vergara Grez, Morris y Hasper que integran esta exposición. La propuesta apunta a identificar un común denominador en el proceso de ordenamiento de la obra a partir de formas geométricas básicas que reparten el color en planos o franjas divisorias.

Luego se examinan los mecanismos necesarios para lograr efectos de movimiento o desplazamiento propiamente dicho de la obra. Stein, Molinari, Sobrino, Cruz Diez y Peisajovich parecen compartir el interés por generar determinadas percepciones en el espectador y querer invitarlo a participar de la experiencia artística de un modo renovado. En este afán, parecen retomar algunas premisas propuestas por el GRAV (Groupe de Recherche d' Art Visuel) en su manifiesto *Propositions sur le mouvement* publicado en 1961, que destaca la importancia de una constante relación entre el ojo y el objeto plástico.

Por último se explora la obra de Liberman, Smith, Bolołowsky y Brun a la luz de las vanguardias norteamericanas que aparecieron luego del expresionismo abstracto, a finales de los 50, poniendo el énfasis en la autonomía del color, en su uniformidad y en la cancelación de la distinción figura-fondo. Cada uno de estos cuatro artistas investiga a su modo en la superficie cromática y en los límites del color y de la obra.

1. Carlos Miguel Pueyo, *El color del romanticismo en busca de una obra de arte total*, Peter Lang Publishing, United States, 2009, p. 29.

2. Wittgenstein, *Remarks on colour*, edited by G.E.M. Anscombe, translated by Linda L. McAlister and Margaret Schätle, Blackwell publishing, 3rd edition, 1991, p. 70, part 1.

3. John Cage, *Color and Meaning. Art, science and symbolism*. University of California Press. Singapore, 2000. p. 16.

4. Johannes Itten, *The elements of color*, Fabren Birren first edition, Germany, 1961, p. 8.

1. Carlos Miguel Pueyo, *El color del romanticismo en busca de una obra de arte total* Peter Lang Publishing, impreso en EE.UU., 2009, pg 29

2. Wittgenstein, editado por G.E.M. Anscombe, traducido por Linda L. McAlister y Margaret Schätle *Remarks on colour*, Blackwell publishing, 3era edición, 1991, pg 70, parte 1

3. John Gage, *Color and Meaning. Art, science and symbolism*, California, University of California press. Impreso en Singapor, 2000, pg 16

4. Johannes Itten and Faber Birren, *The elements of color*, Impreso en Alemania, 1961, pag 8

Color contained in geometry

El color contenido en la geometría

This first set of works is made up by pieces by Juan Melé, Ramón Vergara Grez, Sarah Morris, and Graciela Hasper, four artists who, from different, personal perspectives, offer their own approach and re-elaborated reading of the European constructivist avant-gardes from the early 20th century, in particular the Dutch neoplasticism. The 'color contained in geometry' expounds an analysis of these works, which, structured by means of lines, demarcate the surface of the canvas determining fields of color or empty spaces. The reading of this set of works also highlights a deliberate spatial correspondence between the represented and its referent in the real world, in the sphere of architecture or urban landscape.

The neoplasticist movement was created by Theo Van Doesburg and Mondrian in 1917 in order to reach a universal language made of elemental geometric elements, easily understandable by other languages and disciplines, particularly by architecture and design. It is also worth recalling these artists' influence on Wassily Kandinsky, who saw abstract representation as a corporeal manifestation of spiritual qualities, which could be seen as an expression of the artist's emotions as well as the mystical forces that underlie the world of the visible, reflecting the theosophical doctrine.

Este primer grupo de obras está compuesto por piezas de Juan Melé, Ramón Vergara Grez, Sarah Morris y Graciela Hasper, cuatro artistas que desde una perspectiva diferente y personal plantean un acercamiento y reelaboración de las lecturas a la propuesta estética de las vanguardias constructivistas europeas de principios del siglo XX, en especial al neoplasicismo holandés. "El color contenido por la geometría" plantea un análisis de estas obras que, estructuradas a través de líneas, delimitan la superficie de la tela determinando campos de color o espacios vacíos. La lectura de este grupo de obras también plantea destacar una deliberada correspondencia espacial de lo representado que encuentra su referente real en el ámbito de la arquitectura o del paisaje urbano.

El movimiento neoplasticista es elaborado por Theo Van Doesburg y Mondrian en 1917 en pos de alcanzar un lenguaje universal compuesto por elementos geométricos elementales de fácil comprensión compartidos por otros lenguajes y disciplinas, en especial la arquitectura y el diseño. Cabe también recordar la influencia en estos artistas de la obra de Wassily Kandinsky, quien veía la representación abstracta como una manifestación corpórea de las cualidades espirituales, que podían ser vistas como una expresión de las emociones del artista

As from 1913, Kandinsky turned to pure abstraction, free of any object from reality that would 'harm' his works. 'Ornamental motifs and qualities in painting, as Kandinsky's critics argued at the time, risked feeling "dead" because they turned meaningless once dissociated from the cultural context. Moreover, they risked returning viewers to the material world with a vengeance because they asserted a picture's materiality, its flat picture plane and status as an object.'⁵

Also in 1913, Malevich showed his *Black Square on White Ground*, which, according to his book *The Non-Objective World*, was less than welcome by the critics, who literally affirmed that everything they used to love about the artist had been lost, and they were in the presence of 'a desert'. That had been precisely the painter's intent, according to his own words: 'The objective has no meaning in itself, and ideas shaped in the conscience have no value.

What is fundamental is the sensation; this is how art comes to the non-objective representation... the suprematism.

Art reaches a desert where only sensation can be recognized.'⁶

This interest in the non-objectivity of the work and the metaphysical quest persisted among the neoplasticists as plastic composition turned towards a more orderly, rational aesthetics, with rigorous analytical and mathematical foundations, influenced by the philosophical ideas of the Dutch: Spinoza, an advocate of the Cartesian and mathematical rational ideology who stated that the concepts of the universe, God and religion could be geometrically and scientifically demonstrated, and the mathematician and theosophist M.H.J. Schoenmakers, who, by means of mathematical premises mixed with a certain mysticism, attempted to explain the universe and to make it intelligible in its concrete materialization. Schoenmakers, who was in frequent contact with Mon-

así como una representación de las fuerzas místicas que están por debajo del mundo de lo visible, reflejando la doctrina Teosófica.

A partir del año 1913, Kandinsky se volvió a la abstracción pura, despojada de todo objeto de la realidad que "dañaba" sus obras. "Motivos ornamentales y calidad pictórica, como la crítica de Kandinsky argumentó en su momento, corren el riesgo de parecer "muertos" porque dejan de tener sentido una vez disociados del contexto cultural. Es más, se arriesgaban en retornar a los observadores al mundo material con aversión porque enfatizaban la materialidad de la imagen, su trama de imagen, plano y status de objeto."⁵

También en el año 1913, Malevich presentó su obra *Cuadrado negro sobre fondo blanco*, la cual según narra en su libro *El mundo no objetivo* fue mal recibida por la crítica que literalmente afirmó frente a la citada obra, que todo lo que amaban del artista se había perdido y se encontraban en presencia de un "desierto". Justamente ese era el objetivo de la obra, según palabras del propio artista: "Lo objetivo carece de significado en sí mismo; y las ideas configuradas en la conciencia carecen de valor. La sensación es lo fundamental; y así es como el arte llega a la representación no objetiva... al suprematismo. El arte accede a un desierto en el que solo se puede llegar a reconocer la sensación."⁶

Este interés en la no objetualidad de la obra y su búsqueda metafísica permaneció entre los neoplasticistas mientras que la composición plástica se volcó a una estética más ordenada y racional, con un sustento analítico y matemático riguroso, influenciado por las ideas filosóficas de dos holandeses: Spinoza, pensador de la ideología racional cartesianas y matemática que sostenía que los conceptos de universo, Dios y religión podían ser demostrados geométrica o científicamente, junto a las ideas del matemático y teosofista M.H.J. Schoenmakers quien a través de

drian, supported the De Stijl movement with his plastic and philosophical principles. These currents gave neoplasticism idealist connotations. Through a composition based on vertical and horizontal lines, these artists sought to represent the essence of reality and to approach by means of their work a universal, objective language. The geometrical premise was put before everything else—be it expressivity, gesture or the feeling of artistic freedom.

In 1919, Mondrian had already gone beyond the production of abstract works that stemmed from images of nature to elaborate his independent compositions which represented the harmony of the world. Thus he proclaimed the liberation of art from the need to make reference to nature in order to achieve an artistic experience that would offer harmony and beauty. From then on, he devoted his work to creating balanced compositional relations without representing the observable. In the same year, he coined the term 'neoplasticism', which defined the new approach to art he shared with the members of De Stijl, a collaborative journal published by artists and designers, founded in 1917 by Theo Van Doesburg, which favored socialism and promoted a collective, universal, anti-individualistic art.

Characterized by horizontal and vertical lines set forth in a balanced composition and limiting the fields of color to a restricted primary color palette, most of Mondrian's paintings during that time featured a flat surface. Although visible, his brushstroke was mitigated, since he used to paint color always in the same direction, whereas he painted whites in layers going in different directions, and used solid black lines. Gradually, the artists from this group oriented their production during this period to the use of primary colors—red, yellow, and blue,—together with the non-colors—white, gray, and black.

The orthogonally structured surface and the spaced

premises matemáticas, mezcladas con cierto misticismo, intentó explicar el universo y hacerlo inteligible en su materialización concreta. Schoenmakers, quien mantuvo un contacto fluido con Mondrian, dio sustento al movimiento De Stijl con sus principios plásticos y filosóficos. Estas corrientes dieron al neoplastismo connotaciones filosóficas idealistas. A través de un juego compositivo basado en líneas verticales y horizontales estos artistas buscaron representar la esencia de la realidad y aproximarse a través de sus obras a un lenguaje universal y objetivo. La premisa geométrica se antepone a cualquier expresividad, gestualidad y sentimiento de libertad artística.

En el año 1919 Mondrian ya había superado la producción de obras abstractas que partían de imágenes de la naturaleza, para elaborar sus composiciones independientes que eran representaciones de la armonía del mundo. De esta manera proclamó la liberación del arte de la necesidad de referenciar la naturaleza para alcanzar una experiencia artística que contuviera armonía y belleza, de aquí en más se dedicó a crear relaciones compositivas en equilibrio sin representar lo observable. Ese mismo año acuñó el término neoplasticismo, que definía la nueva aproximación al arte compartida por los miembros de De Stijl, revista de cooperación entre artistas y diseñadores, fundada en 1917 por Theo Van Doesburg, que sostenía una actitud socialista, promotora de un arte colectivo, universal y antiindividualista.

Caracterizada por líneas horizontales y verticales planteadas en una composición equilibrada y delimitando los planos de color a una paleta restringida a los colores primarios, las pinturas de Mondrian, de esa época se caracterizaban en su mayoría por una superficie plana, el rastro de las pinceladas del artista si bien es perceptible, se encuentra atenuado ya que solía realizar las pinceladas de color siempre en la misma dirección, mientras que los blancos los pintaba en capas y con diferentes direcciones, las líneas negras eran plenas. De a poco los artistas

circumscribed by the black lines, color lines and planes were values in themselves, which abolished the distinction between figure and ground in these artworks, which, from now on, had a new spatial equivalent. According to Mondrian, these colored, orderly planes had an architectural counterpart: non-colors corresponded to spaces, and colors corresponded to materials. His works are static, balanced, and lead the viewer to a meditative contemplation. This new conception obliterated the old imitative, naturalistic reference; the new art distanced itself from the random, organic lines of nature.

Both works by Melé included in this exhibition come very visibly from the neoplasticist movement and make a clear reference to Mondrian's and Theo van Doesbourg's compositions. These influences are manifested above all in the palette of primary colors, plus the white, black and gray, organized by vertical and horizontal black lines, applied on a flat surface, which is ultimately unable to restrain the qualities of color: primary colors appear to rise whereas grays flatten on the surface. In his book *Memoires of a Concrete Artist: Continuing the 40s Avant-Garde*, Juan N. Melé enthusiastically narrates his joining of the ideals of neoplasticism: 'I thought art was not an individual activity but a social behavior in which we were all involved. I could no longer share my old fellows' belief that, in order to have a social projection, art must use images that could be easily interpreted by a non-specialized audience, used above all to represent everyday life scenes or socio-political struggles. I was convinced, I deeply believed that art had a more transcendent purpose than merely narrating religious, political or descriptive themes.'⁷

Juan Melé was born in Buenos Aires in 1923. He studied drawing and painting with Enrique Rodríguez and at the Manuel Belgrano School of Fine Arts, where he graduated as a professor. He took part in the Arte Concreto-Invención Association together with Alfredo Hlito,

de este grupo fueron orientando su producción de este período al uso de colores primarios, rojo, amarillo y azul, acompañados por los no colores, blanco, gris y negro.

La superficie estructurada ortogonalmente y los espacios circunscriptos entre las líneas negras, el color, las líneas coloreadas y los planos, son valores en sí mismos, en el que quedan abolidos los límites de fondo y figura en la obra que de ahora en más tiene un nuevo equivalente espacial. Según Mondrian, estos planos coloreados y ordenados, tienen su equivalente arquitectónico: los no colores corresponden a los espacios y los colores a los materiales. Sus obras son estáticas, equilibradas y conducen a una contemplación meditativa. Esta nueva concepción deja abolida la vieja referencia imitativa y naturalista, el nuevo arte se aleja de las líneas azarosas y orgánicas de la naturaleza.

Las dos obras de Melé incluidas en esta muestra descienden con marcada evidencia del movimiento neoplasticista haciendo clara referencia a las composiciones de Mondrian y Theo van Doesbourg. Estas influencias se manifiestan sobre todo en la paleta de colores primarios, más el blanco, negro y gris organizados por el trazado de líneas negras verticales y horizontales, aplicados sobre una superficie plana, que no logra restringir las cualidades del color ya que los primarios parecen elevarse y los grises aplanarse sobre la superficie. En su libro *Memorias de un artista concreto, continuando la vanguardia del 40* Juan N. Melé narra con entusiasmo su adhesión a los ideales enumerados previamente en relación al neoplasticismo: "Consideraba que el arte no era una actividad individual sino un comportamiento social y que todos estábamos involucrados. Ya no podía compartir la opinión de mis antiguos compañeros de que el arte, para tener una proyección social, debía utilizar imágenes fáciles de ser interpretadas por un público no especializado y especialmente conducidas a la representación de temas referentes a la vida cotidiana o a las luchas socio-políticas. Estaba convencido, ponía fe en ello, de que el arte tenía

Lidy Prati, Manuel Espinosa, the Lozza brothers, Ennio Iommi, and Tomás Maldonado, among others. Between 1948 and 1949 he went to Paris with a grant from the French government and studied at L'Ecole du Louvre. During his stay in Europe, he got involved with the concrete artists in Milan, and with Max Bill, Georges Vantongerloo, Sonia Delaunay, and other intellectuals. In 1950 he came back to Buenos Aires and began teaching at the National School of Fine Arts. In 1955 he joined the Arte Nuevo Association. In 1974 he settled in New York, where he continued working until 1986, when he came back to Buenos Aires. From 1990 on he has lived in Buenos Aires and Paris.

Apart from his artistic activity, Melé is well-known for his intellectual contribution to the conformation of the concrete art movement.

In the Chilean artist Ramón Vergara Grez's *Energía central liberada* (*Central Energy Freed*), the argument made by the piece is reinforced by the shape of the support, which gives it an upward direction that seems to free the contents of the central stripe of the composition, an impression intensified by the two lines that enclose it. The temperature contrast of the hues also contributes to highlighting the vertical layout of the piece. The vertical stripes that stand on each side of the central vertex work as the structures supporting the 'energy', as a channel that leads to a higher sphere. In this piece, Vergara Grez explores the concept of support, both in the triangular shape of the canvas and in the two columns that contain the central stripe of the composition.

Vergara Grez delves into the theme suggested by the title with an artistic proposal that disregards the concrete and subjective referent to rely on more absolute, universal, anachronistic terms that aim at a transcendent view of reality.

una finalidad más trascendente que la de narrar temas religiosos, políticos o descriptivos."⁷

Juan Melé. Nace en 1923 en Buenos Aires, estudia dibujo y pintura con Enrique Rodríguez y en la Escuela de Bellas Artes Manuel Belgrano donde obtuvo el título de profesor.

Participó de la Asociación Arte Concreto-Invención junto a Alfredo Hlito, Lidy Prati, Manuel Espinosa, los hermanos Lozza, Ennio Iommi, Tomás Maldonado, entre otros. Entre 1948 y 1949 viaja a París becado por el gobierno Francés y estudia en L'Ecole du Louvre. Durante su estancia en Europa se vincula con el grupo Concreto de Milán, con Max Bill, Georges Vantongerloo, Sonia Delaunay y otros intelectuales. En 1950 regresa a Buenos Aires y se desempeña como profesor en la Escuela Nacional de Bellas Artes. En 1955 integra la Asociación Arte Nuevo. En 1974 se instala en Nueva York donde continúa su trabajo hasta 1986 cuando regresa a Buenos Aires y desde 1990 vive alternativamente entre Bs. As. y París.

Además de su actividad plástica Melé se destaca por su aporte intelectual en relación a la conformación del arte concreto.

En la obra del artista chileno Ramón Vergara Grez titulada *Energía central liberada* se puede apreciar cómo el planteo de la obra se ve fortalecido por la forma del soporte que le otorga una dirección ascendente que parece liberar el contenido de la franja central de la composición acentuada por dos vías que la contienen. El contraste de temperaturas de los tonos en cada superficie también aporta a resaltar la disposición vertical de la obra. Los soportes verticales que se alzan a los lados del vértice central funcionan como estructuras de sostén de la "energía", como canal conductor hacia una esfera superior. En esta obra Vergara Grez investiga acerca del concepto de soporte, por un lado en la forma triangular de la tela y por otro en las dos columnas que contienen

Ramón Vergara Grez was born in Mejillones, Antofagasta, in 1923. He studied at the Fine Arts School of the University of Chile, where he taught drawing as a tenured lecturer. In 1948 he got a scholarship to study in Rio de Janeiro and, later on, in Italy.

Far from the prevalent traditional artistic trends in Chile, he founded the group "Rectángulo" and the "Forma y espacio" movement, and was the most vigorous advocate of neoplasticism in his country, always in search of an objective, universal plastic language, poles apart from the figurative genre painting.

In his quest for aesthetic renewal, he began to approach a more intellectual art, based on the study of shape and of the universal order. Through his work, he has advocated the distillation of shape to reach the core elements it is composed of, in an attempt to capture the essence of nature.

The British artist Sarah Morris composes pieces that originate in the abstract condensation of emblematic facades from different metropolis. Morris decomposes and reconstructs the views of these buildings in colored or neutral grids that enclose color fields in a wide palette of vivid shades.

In this case, her filiation with Mondrian's legacy lies in the existence of a spatial counterpart for her artistic composition. Whereas in Mondrian black and white stand for materials, and colors stand for spaces, in Morris the piece is constructed in the opposite direction: Morris translates surfaces that exist in space into two-dimensional planes.

Both bodies of work find a match not in nature but in a manmade structure, and Morris makes a clear reference to it in the title of her piece *Sony [Los Angeles]*, which identifies the building being represented.

la franja central de la composición.

En la temática sugerida por el título de esta obra Vergara Grez se involucra con una propuesta artística que deja de lado el referente concreto y subjetivo para recurrir a términos más absolutos, universales y anacrónicos que apuntan a una visión trascendente de la realidad.

Ramón Vergara Grez nació en Mejillones, Antofagasta el año 1923. Estudió en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile en donde se desempeñó como titular de la cátedra de dibujo. En 1948 obtuvo una beca que le permitió ir a estudiar a Río de Janeiro y más tarde a Italia.

Alejado de las corrientes artísticas de corte tradicional que reinaban en Chile, fue fundador de los grupos "Rectángulo" y del movimiento "Forma y espacio", y el más activo defensor del neoplásticismo en su país, buscando un lenguaje plástico objetivo y universal lejos del costumbrismo figurativo.

En su búsqueda por una renovación estética, comenzó a sentir interés por un arte de mayor reflexión intelectual, de estudio de las formas y del orden del universo. Con su obra propone la depuración de las formas hasta llegar a los elementos fundamentales en un intento de llegar a la esencia de la naturaleza.

Por su parte la artista británica Sarah Morris compone obras que resultan de la reducción abstracta de fachadas emblemáticas de distintas metrópolis. Morris descompone y reconstruye las vistas de los edificios en grillas coloreadas o neutras que encierran campos de color con una amplia paleta en tonos brillantes.

En el caso de esta obra, su filiación con el legado de Mondrian radica especialmente en el planteo de un equivalente espacial para su composición artística. Mientras que en Mondrian el blanco y el negro equivalen a los materiales y los colores a los espacios, en Morris el planteo de la cons-

trucción de la obra es inverso, Morris traduce los volúmenes existentes en el espacio al plano bidimensional.

Ambos casos encuentran su correspondencia no en la naturaleza sino en una construcción hecha por el hombre, con clara referencia en Morris en el título de su obra identificando el edificio representado, *Sony [Los Angeles]*.

Frente al equilibrio estático de las grillas ortogonales de Mondrian, la obra de Morris se reactualiza con un dinamismo acentuado por sus líneas oblicuas y el uso de colores de una paleta vinculada al pop.

The geometrical foundations of the Bauhaus that laid the basis for the revolution of modern architecture and the developments that followed it, such as the International Style that has so often been used in the United States and which advocated, among other things, an architecture stripped of ornaments, is reflected in the following statement by the artist: 'The absence of organic architectural alternatives—decks, nodes or forking streets—leads our thought in a relentless global direction. Like it or not, there's no escaping it through the use of a sentimental strategy. It's hard edged and cruel.'⁸ Sarah Morris was born in Kent in 1967. She studied semiotics and political philosophy at Brown University, in the United States. Between 1989 and 1990 she attended the Whitney Museum of American Art Independent Study Program and, from then on, she devoted herself to abstract painting and filmmaking.

Her work has achieved a synthesis of her previous studies in political philosophy and her artistic practice of architectonic construction and deconstruction, as well as her eye for detail, which, very often, is directed towards a critique of the psychology of cities, their policies and inhabitants.

She began her career studying narrative forms in the graphic media. Seeking to decode the construction of urban spaces, to grasp the experience of cities, she explored communication techniques with a focus on the relationships between signs and symbols, and their referents. In a continuous dialogue between her two main disciplines, painting and video making, in Morris' work architecture and power draw communication lines that connect individuals.

Los fundamentos geométricos de la Bauhaus que dejaron asentadas las bases para la revolución de la arquitectura moderna, y sus posteriores desarrollos, entre ellos el International Style arquitectónico que tanto se empleó en Estados Unidos y que promulgaba entre otras cosas una arquitectura despojada de ornamentos se ve reflejado en la siguiente afirmación de la artista: "La ausencia de opciones arquitectónicas orgánicas -cubiertas, nodos o calles que se bifurcan- lleva nuestro pensamiento en una dirección global implacable. Nos guste o no, no podemos escapar de esto con una estrategia sentimental. Los límites son concisos y crueles."⁸

Sarah Morris nació en Kent en 1967. En EE.UU. estudió semiótica y filosofía política en Brown University. Entre 1989 y 1990 asistió al Whitney Museum of American Art Independent Study Program y desde esos años se dedicó a la pintura abstracta y a la realización de filmes. Su trabajo logró reunir sus previos estudios en filosofía política con la práctica artística de la construcción y de construcción arquitectónica y su observación de los detalles para muchas veces apuntar hacia una crítica de la psicología de las ciudades, de sus políticas y de sus integrantes.

Inició su carrera enfocándose en las formas narrativas de los medios gráficos. En su interés por decodificar la cons-

With links to pop and the minimal art from the 60s, Morris has also been influenced by conceptual art and geometrical abstraction.

Graciela Hasper's work does not demarcate polychrome fields with its lines; rather, the latter lead color and create a colorful, vibrant canvas. The grid is not orthogonal, but favors a meeting of the lines which creates a crossing of colors on a white ground surface. In Mondrian's aforementioned works, structured by black lines, the static feeling is achieved by preventing the different colors from touching. In the works he created in New York, however, the surface displays the dynamism of contrasting colors on the white ground. The same happens in Graciela Hasper's work, where this dynamism is heightened by the decision to modify in a minimum degree the angle of vertical and horizontal lines.

The line is the area of polychromy, the continent and channel of color which seems to aim at the chromatic intersections. The slight slope of the lines, which are no longer strictly orthogonal but only close to that, set forth a subtle deviation that is fundamental for the effectiveness of the piece's optical movement. At first glance, the lack of shadows makes the viewer dismiss the possibility of more than one plane, but this impression is rectified once one notes the intersection. The encounter of colored lines allows the viewer to discern different planes and assume a grid with volume.

'Grids and modules are dismantled and thrown off balance to give way to a subjectivist, destabilizing logic. Her poetics hinge on a personal use of color, an interplay of opposed perspectives and the transparency of hues (which excludes the use of the chiaroscuro for the definition of volumes).'⁹

In 2000, Graciela Hasper signed the *Manifiesto Frágil*, which proposed a scientific approach to the production

trucción de los espacios urbanos, de captar las experiencias de las ciudades, exploró técnicas de comunicación haciendo foco en las relaciones entre signos y símbolos y sus referentes. En una constante ida y vuelta entre sus dos prácticas principales, la pintura y el video, en las obras de Morris la arquitectura y el poder trazan líneas de comunicación que conectan a los individuos.

Emparentada con el pop y con el minimal art de los 60, Morris también recibe influencias del arte conceptual y de la abstracción geométrica.

La presente obra de Graciela Hasper no delimita campos policromados con sus líneas, sino que éstas conducen el color conformando una trama colorida y vibrante. La grilla no ortogonal, busca el encuentro entre las líneas generando el cruce de colores sobre una superficie de fondo blanco. En las citadas obras de Mondrian de estructuras de líneas negras, el estatismo se logra al evitar que los colores se toquen entre sí, mientras que en sus obras realizadas en Nueva York, la superficie se anima por el contraste de colores sobre el fondo blanco, tal como pasa en la obra de Graciela Hasper, en la que vemos exaltado este equilibrio dinámico por la decisión de afectar mínimamente el ángulo de las líneas verticales y horizontales.

La línea es el área de la policromía, es el continente y el conducto del color que parece apuntar hacia las intersecciones cromáticas. La leve inclinación de las líneas, que ya no son estrictamente ortogonales sino cercanas a esta propuesta, plantean una tenue desviación que resulta fundamental para la eficacia del movimiento óptico de la obra. La falta de sombras descarta en una primera observación la existencia de más de un plano que se rectifica al advertir la intersección. El encuentro de las líneas coloreadas permite vislumbrar diferentes planos en la obra y presuponer una grilla con volumen.

"Grillas y módulos se desarticulan y desequilibran para

of the work of art, as well as an oblique reading of the architectural referents as image triggers.¹⁰

Graciela Hasper was born in Buenos Aires in 1966. She did not study in art schools, but attended theoretical seminars and workshops based at the Diana Aisenberg.

In 1991 she was awarded the Antorchas Foundation scholarship to attend Guillermo Kuitca's workshop. In 1997 she took part in the Art Omi residency in New York; in 2000 and 2001 she obtained the Fulbright-FNA scholarship for a residency at Apex Art, also in New York, and in 2002 she joined the Chinati Foundation residency in Texas. In 2006 she co-founded the RIAA, International Artists Residency in Argentina and, in 2009, the Center of Art Research.

Apart from her artistic activity, Hasper works intensely as project manager. She has also worked as a teacher, both privately and in formal education institutions.

Through her work, which is mainly abstract, Hasper explores the possibilities of color in its contrasts, accumulations and intersections; color led by geometrical shapes which, in a sense, transcend their support and reconfigure spaces.

dar paso a una lógica subjetivista y desestabilizadora. Son puntales de su poética un uso personal del color, del juego de perspectivas opuestas y de la transparencia de tonalidades (que excluye el uso de claroscuro en la definición de volúmenes).⁹

Graciela Hasper firma en el año 2000 el *Manifiesto Frágil*, que plantea un acercamiento científico a la producción de la obra de arte, así como una lectura oblicua de los referentes arquitectónicos como generadores de imagen.¹⁰

Graciela Hasper nació en Buenos Aires en 1966. No estudió en escuelas de arte sino que asistió a seminarios teóricos y talleres con base en el de Diana Aisenberg.

En 1991 obtuvo la beca de la Fundación Antorchas para el taller de Guillermo Kuitca. En 1997 participó de la residencia de Art Omi en Nueva York; en 2000 y 2001 recibió la beca Fulbright-FNA para una residencia en Apex Art en la misma ciudad y en 2002 participó en Texas de la residencia de Chinati Foundation. En 2006 co-fundó la RIAA-Residencia Internacional de Artistas en Argentina y en 2009, el Centro de Investigaciones Artísticas.

Además de su actividad artística, se destaca en la carrera de Hasper una intensa actividad como gestora de proyectos. También ejerció la docencia en forma particular e institucional.

Con su obra esencialmente abstracta, Hasper explora las posibilidades del color en sus contrastes, acumulaciones e intersecciones conducido por formas geométricas que de alguna manera trascienden el soporte y reconfiguran los espacios.

5. Christine Mehrling, "Vasily Kandinsky designs for Wall Paintings. 1922", in Jeannine Fiedler and Peter Feierabend (editors), Bauhaus, Ullmann Publishing, Spanish edition, China, 2006, p. 122.

6. Kasimir Malevich, *The Non-Objective World*, 1st edition 1927 in German, translated by Juan Pablo Larreta Zulategui, Sevilla, Edita Editorial doble J, S.L., Publidisa, 2007, p. 70.

7. Juan Melé, *Memorias de un artista concreto, continuando la vanguardia del '40*, Ediciones La Stampa, Buenos Aires, 2008, p. 9.

8. Sarah Morris, *Bar Nothing*, Max Hetzler Gallery, Berlin, 2004.

9. Elena Oliveras, *Arte cinético y neocinetismo*, Emece, 1st edition, Buenos Aires, 2010, p. 263.

10. Rafael Cipollini (comp.) *Manifiestos Argentinos. Políticas de lo visual, 1900-2000*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2003, p. 503.

5. Christine Mehrling "Vasily Kandinsky designs for Wall Paintings. 1922" en Jeannine Fiedler y Peter Feierabend (editores), Bauhaus, Ullmann Publishing, edición en español, impreso en china, 2006, pg 122

6. Kasimir Malevich, *El mundo no objetivo*, 1ra edición 1927 en alemán, traducción del alemán Juan Pablo Larreta Zulategui, Sevilla, Edita Editorial doble J, S.L., impreso por Publidisa, 2007, pg 71

7. Juan Melé, *Memorias de un artista concreto, continuando la vanguardia del '40*, Buenos Aires, Ediciones La Stampa, 2008, pg 9

8. Sarah Morris, *Bar Nothing*, Berlin, Editado por la galería Max Hetzler, 2004

9. Elena Oliveras, *Arte cinético y neocinetismo*, Buenos Aires, Emece, 1era edición, 2010, pg 263

10. Rafael Cipollini (Compilador) *Manifiestos Argentinos. Políticas de lo visual, 1900-2000*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2003, pg 503

Color in motion

El color en movimiento

The pieces that make up this selection share an interest in the science of perception of color and movement. According to Frank Popper's understanding of the term 'kinetic', there are three degrees of 'movement' in pictorial art represented within this set of works. The first corresponds to works where there is no real movement, but the irritation of the retina makes it impossible to have a static view of the image, as in the case of Joël Stein, Francisco Sobrino, and Guido Molinari. The second corresponds to the works in which movement is realized in the viewer facing the piece, and it is represented by Carlos Cruz Diez. Finally, there is the actual movement of the piece, as in the case of Karina Peisajovich's work, which depends of the activation of an external mechanism. Before listing the most immediate antecedents to these artists and their evolution, it is worth reviewing those names who paved the way for kinetic art. In the history of painting there have been outstanding examples of artists who were interested in the perceptive effects of color. For instance, Georges Seurat's and Paul Signac's neo-impressionist paintings, composed by dots that force the viewer to reconfigure the image by joining dots in colors and shapes, as well as the expression of movement in futurism, in Balla, and the orphist works by František Kupka, Robert and Sonia Delaunay, who con-

Las obras agrupadas en esta selección comparten el interés por la ciencia de la percepción en torno al color y al movimiento. De acuerdo a la concepción de Frank Popper sobre el término cinético hay tres grados de "movimiento" de la obra de arte que se encuentran representados en la selección de obras que integran este grupo. Empezando por las obras que no implican movimiento real del objeto pero que a través de la irritación retiniana impiden una visión estática del mismo, como en el caso de las obras de Joël Stein, Francisco Sobrino y Guido Molinari. El segundo grupo corresponde a las obras en las que el movimiento se concreta en el desplazamiento del espectador frente a la obra, representado aquí por Carlos Cruz Diez, y por último en el desplazamiento real de la obra como es el caso de la pieza de Karina Peisajovich que depende de la activación de un mecanismo externo.

Previo a mencionar los antecedentes más inmediatos de estos artistas y su desarrollo, cabe recapitular sobre aquellos artistas que allanaron el camino del arte cinético. Se destacan en la historia de la pintura artistas interesados en los efectos perceptivos del color: las pinturas neomodernistas de Georges Seurat y Paul Signac que concebidas mediante la aplicación de puntos, obligan

tributed to the scientific study of the properties of light and color their simultaneous contrast and circular movement theory.

The notions on color taught by Paul Klee, Vasily Kandinsky and Johannes Itten in their courses at the Bauhaus were the result of the collection of studies carried out by their own teachers, who had set forth in their work new relationships with color. "Not much of this investigation was original - like Itten, Klee and Kandinsky drew on color theory stretching back through Adolf Hölzer, Wilhelm Ostwald, Robert Delaunay and the Neo-Impressionists to Eugène Delacroix, Michel Eugène Chevreul, Phillip Otto Runge and Johann Wolfgang von Goethe - but they did stamp this tradition distinctively."¹¹

In the book *To open eyes*, a compilation of Josef Albers' lessons at the Bauhaus, Black Mountain College and Yale, there is the following quotation by Albers: "Color is a deception" "color is always fooling us". In Albers's universe, color seduced, beguiled, *schwindled*¹² and these characteristics made color the most fascinating of art's formal elements. Albers's passion for color prompted his decision to launch what was possibly the first full-blown course in color ever given anywhere, and certainly the first based exclusively on direct observation on color's behavior. The Gestaltists had shown that color was not inert but active."¹³

It is worth noting that, in 1905, Albert Einstein published his theory of relativity, which entailed a physical revolution as well as a shift in our understanding of the perception of reality, and the need emerged for new approaches to the interpretation of the world from the point of view of philosophy, psychology, and art. In the field of psychology, the Gestalt school appeared in Germany. The Gestalt focused on the study of perceptive phenomena and stated that 'the whole is greater than the sum of the parts'—that is to say, our sensorial or

al espectador a que reconfigura la imagen agrupando los círculos en colores y formas y la expresión del movimiento en el futurismo con las obras de Giacomo Balla y las obras orfistas de František Kupka, Robert y Sonia Delaunay quienes aportaron al estudio científico de las propiedades de la luz y el color su teoría de contraste simultáneo y del movimiento circular del color.

Los fundamentos sobre color que Paul Klee, Vasily Kandinsky y Johannes Itten impartían en los cursos de la currícula de la Bauhaus, resultaban de la recopilación del estudio de sus profesores que habían planteado a través de sus obras nuevas relaciones con el color. "No mucho de esta investigación era original -como Itten, Klee and Kandinsky recurrieron para sus teorías del color remontándose a los antecedentes asentados desde Adolf Hölzer, Wilhelm Ostwald, Robert Delaunay y los neoimpresionistas a Eugène Delacroix, Michel Eugène Chevreul, Phillip Otto Runge y Johann Wolfgang von Goethe- no obstante dejaron su huella sobre esta tradición de manera distintiva."¹¹

En el libro *Para abrir los ojos* compuesto por la recopilación de las clases de Josef Albers en The Bauhaus, Black Mountain College and Yale se cita a Albers quien afirma "el color es una trampa" "el color siempre nos está engañando". "Para el universo de Albers el color seduce, *schwindled*, estafa¹² y estas características hacen del color el elemento formal más fascinante del arte. La pasión por el color de Albers lo llevó a fundar lo que posiblemente fue el primer curso desarrollado y dictado íntegramente en relación al estudio exclusivo de la observación del comportamiento del color. Los Gestaltistas habían demostrado que el color no es inerte, sino activo"¹³.

Cabe citar que en al año 1905, Albert Einstein, publicó su teoría de la relatividad, lo que significó una revolución en la física, así como también un cambio en

mental experience of the world prevails over the elements that constitute it—and that the mental processes involved in perception are conditioned by the context. Its founder, Max Wertheimer—who had frequent intellectual exchanges with Albert Einstein—, together with Kurt Koffka and Wolfgang Köhler, studied the perception of ambiguous or complex structures which created the phenomenon called 'apparent motion', in which a sequence of static visual images is assimilated as continuous movement.

Going back to the field of art, Joseph Albers's and Víctor Vasarely's works are instances of this new stance that rejects the single, static point of view and reveals the relative nature of reality. In the series *Homage to the Square*, in which Albers explored the effects of optical illusion, the experimentation on this geometrical shape allowed him to infer that, in order to achieve the effect of motion in painting, he did not need it to actually move. We should note that Albers' works reach their dynamism not through stark contrasts in his palette, as is the case with Vasarely, but through slight variations in the hues, which demarcate the concentric squares. Invited by architect Philip Johnson, Albers taught at the New Black Mountain College, where he shared the knowledge acquired as a student at the Bauhaus on the theory and practice of color, expounded by Kandinsky, Paul Klee and Johannes Itten, which highlighted the physical and metaphysical dimensions of color. Finally, in 1963, Albers published *Interaction of color*, which greatly influenced the American artistic production, not only within the community devoted to a geometrical art of pure relationships, but also among the artists of what was called abstract expressionism.

"The purpose of most of our color studies is to prove that color is the most relative medium in art, that we almost never perceive what color is physically.

The mutual influencing of colors we call -interaction.

la noción acerca de la percepción de la realidad, y surgió la necesidad de nuevos enfoques para la interpretación del mundo desde la filosofía, la psicología y el arte. En el campo de la psicología, surge en Alemania la corriente Gestalt, que se focalizó en el estudio de los fenómenos perceptivos afirmando que "El todo es más que la suma de sus partes", es decir, la experiencia del mundo que recibimos sensorial o mentalmente prima sobre los elementos que la conforman, y afirmó que los procesos mentales involucrados en la percepción están condicionados por el contexto. Su miembro fundador, fue Max Wertheimer -quien mantenía una relación fluida de intercambio intelectual con Albert Einstein- junto a Kurt Koffka y Wolfgang Köhler, estudiaron la percepción de estructuras ambiguas o complejas, que conforman el denominado fenómeno del movimiento aparente, en el que una secuencia visual de imágenes estáticas es asimilada como un movimiento continuo.

Volviendo al plano artístico, las obras de Joseph Albers y las de Víctor Vasarely, son ejemplos de esta nueva concepción que rechaza un único punto de vista estático y pone en evidencia la relatividad de la realidad. En la serie de homenajes al cuadrado con la cual Albers exploró los efectos de la ilusión óptica, la experimentación sobre esta figura geométrica le permitió inferir que para conseguir el efecto de movimiento en la pintura no necesitaba moverla realmente. Cabe distinguir que las obras de Albers alcanzan su dinamismo no por contrastes pronunciados en su paleta, como es el caso de Vasarely, sino por suaves variaciones de tono delimitando los sucesivos cuadrados concéntricos. Para la década de 1930 Albers se traslada a EEUU. Dictó clases invitado por el arquitecto Philip Johnson en el Instituto New Black Mountain College, allí impartió los conocimientos que había adquirido como alumno del programa de la Bauhaus sobre teoría y práctica del color, promulgado por Kandinsky, Paul Klee y Johannes Itten y que enfatizaba los aspectos físicos y metafísicos del color. Final-

Seen from the opposite viewpoint, it is -interdependence." ¹⁴

Víctor Vasarely's works are a perfect example of an optical art with high impact, achieved through extreme contrast—limited to just black and white during one of his periods—and the rhythm produced by the iteration of elements of a precise geometry, in search of the constant oscillation between spatial and two-dimensional perception. As Argan explains in *El Arte Moderno*, 'Geometrical shapes are spatial symbols, mental, routine morphemes: one of the aspects of Vasarely's imaginative-noumenal tables is that they remove the distinction between "real" and "illusory" sensations, making it possible for the conscience to use all visual information at equal value.'¹⁵

In 1955, Denise René presented in her gallery in Paris the exhibition *Le mouvement*, put together by Yacob Agam, Pol Bury, Alexander Calder, Marcel Duchamp, Robert Jacobsen, Jean Tinguely, Jesús Rafael Soto, and Víctor Vasarely. René had a critical role in the positioning and development of kinetic art, in the introduction of the concrete avant-gardes from Eastern Europe in Paris, as well as in the dissemination of Latin American art by artists who turned to the research on perception, such as Cícero Díaz, Julio Le Parc, Luis Tomasello, Hugo De Marco, Soto and Cruz Diez, among others.

The optical-kinetic trends of the 60s stemmed from the aforementioned scientific research and the growing interest in the physiology and psychology of perception. As William C. Seitz explained in the catalogue of the historic exhibition *The responsive eye* (1965) at the MOMA—quoting art historian Alfred H. Barr and critic Rudolph Arnheim—in opposition to the basic elements used by Stijl. According to Seitz, the rectangle as shape, primary colors and asymmetric compositional balance, optical art resorts to the diagonal, the curve; its reper-

mente en el año 1963, Albers publica la obra *La interacción del color*, que tuvo gran influencia en la producción artística americana, no solo dentro de la comunidad de pintores interesados en una arte geométrico de relaciones puras, sino también en los artistas del denominado expresionismo abstracto.

"El propósito de la mayoría de nuestros estudios del color es probar que el color es el medio más relativo que hay en el arte, que casi nunca podemos percibir cómo es físicamente.

Llamamos a la influencia mutua entre colores -interacción. Visto desde el punto de vista opuesto, es -interdependencia." ¹⁴

Las obras de Víctor Vasarely son el claro ejemplo de un arte óptico de alto impacto visual logrado a través del contraste extremo -limitado sólo al blanco y negro durante una etapa de la producción del artista- y al ritmo producido por la repetición de elementos de una geometría precisa, buscando la continua oscilación entre la percepción espacial y bidimensional. Como explica Argan en *El Arte Moderno* "Las formas geométricas son símbolos espaciales, morfemas mentales, habituales: uno de los aspectos de las tablas imaginativo-noumenicas de Vasarely es que elimina la diferencia entre sensaciones "reales" y sensaciones "ilusorias", haciendo así posible que la conciencia utilice con valores iguales todas las informaciones visuales."¹⁵

En el año 1955, Denise René presentó en su galería de París la exhibición *Le mouvement* integrada por Yacob Agam, Pol Bury, Alexander Calder, Marcel Duchamp, Robert Jacobsen, Jean Tinguely, Jesús Rafael Soto y Víctor Vasarely. René tuvo un rol invaluable en el posicionamiento y desarrollo del arte cinético, en la introducción del arte de las vanguardias concretas de Europa del este en París, así como también en la difusión del arte latinoamericano de los artistas que se orientaron

toire of geometrical shapes includes circles, rectangles, squares and lines, which cover the whole surface in a concentric or radial matrix. In perceptual abstraction, color is absolutely free from any restrictions, effect is its sole purpose, and it uses the whole palette.¹⁶

The geometrical severity of the Dutch neoplasticism that creates balanced, static pieces is contrasted by a new form of composition where 'the structures of repetition and the use of microelements favor a polyfocal space, where gravity disappears. Unlike De Stijl, and closer to the Russian suprematism, there appears an opening towards the time-space animation of volumes and planes.'¹⁷

The applied concept of visual irritation in the work of art leads us to uncover a universe of intellectual and perceptual resources that transcend our everyday perception. The optical effects which are inherent to the object and are impossible to be perceived if the latter does not move are realized within the viewer. Albers himself sets forth a contradiction between a physical fact and the psychic effect. This interest in the perceptive experience entails a formal emphasis on the artistic production. In line with art theoretician Konrad Fiedler's theory of pure visibility, it implies a shift in the figurative arts; art should no longer be an imitation of nature or the idealization of a beauty standard, but a study of shape as an autonomous, strictly visual value, independent from representation, which requires the active participation of the viewer.

Both Stein and Sobrino were founders of the GRAV, Groupe de Recherche d'Art Visuel. This group, born in Paris in 1960, goes back to Víctor Vasarely's teachings and aims at exploring the effects of light, color and movement, and, above all, highlighting the viewer's perception and interpretation of the work of art.

The text published by the group in 1962, entitled A

a la indagación perceptiva como Cícero Díaz, Julio Le Parc, Luis Tomasello, Hugo Demarco, y los mencionados Soto y Cruz Diez, entre otros.

Las tendencias óptico-cinéticas de los 60, tienen su origen en las citadas investigaciones científicas y el creciente interés en la fisiología y psicología de la percepción. Tal como explicó William C. Seitz en el catálogo de la histórica exhibición en el MOMA *The responsive eye* (1965) -citando al historiador de arte Alfred H. Barr y al crítico Rudolph Arnheim- afirma que en contraposición a los elementos básicos empleados por de Stijl: "El rectángulo como forma, los colores primarios y el equilibrio asimétrico compositivo, el arte óptico emplea la diagonal, la curva, su repertorio de las figuras geométricas incluye círculos, rectángulos, cuadrados y líneas, que se emplean cubriendo toda la superficie organizados concéntrica o radialmente. El color en la abstracción de corte perceptual se encuentra absolutamente libre de limitaciones, con el efecto como finalidad, y emplea toda la paleta."¹⁶

A la severidad geométrica previamente citada del neoplasticismo holandés al servicio de una obra de arte equilibrada y estática se contrapone una nueva forma de composición en la que "las estructuras de repetición y el empleo de microelementos favorecen el espacio polifocal, donde desaparecen los puntos de gravedad. En oposición a De Stijl, y más en conformidad con el suprematismo ruso, se inicia la apertura hacia la animación espacio-temporal de los volúmenes y planos"¹⁷

El concepto aplicado de la irritación visual en la obra de arte nos lleva a descubrir un universo de recursos intelectuales y perceptuales que trascienden nuestra percepción habitual. En el sujeto se actualizan los efectos ópticos que son inherentes al objeto y que resultan imposibles de ser percibidos sin que esos se muevan, el mismo Albers plantea una contradicción entre un hecho

propos de: *art-spectacle, spectateur-actif, instabilité, et programmation dans l'art visuel* reads, 'There can be seen a parallel evolution in the inversion of the viewer's contemplative attitude in favor of their active participation. We could even talk about degrees in this evolution. For example, the surface kinetic artworks (paintings) endeavor to place the viewer in a real relationship, in which their participation, by means of strict visual solicitation, commits them in a time of perception that concerns, first and foremost, the physiology of vision.'¹⁸

The members of the GRAV also sought to give art a social role and to further its interrelation with viewers. Therefore, they took art to the streets in mobile structures and installations—often created in collaboration—that invited passers-by to relate to the artistic object. In this way, the viewer became an actor, and art became interactive.

These artists explored the possibilities of materials in order to achieve new results and particularly to escape two-dimensionality.

Their aesthetic revolution lay above all in the fact that they stressed the viewer's role and their optical sense. The idea was not to create new works of art but new artistic situations.

Newton's discovery of the color spectrum and his making of the chromatic wheel offer a context to approach Joël Stein's work. In 1665, with his chromatic wheel, Newton found that white light is made of the combination of all the colors and that it decomposes into a chromatic spectrum. Stein's work seems to recreate Newton's wheel in one immobile moment. The gradation of shades stands out, emphasizing the possibility of a merge of colors once the wheel is set in motion.

Joël Stein was born in 1926 in Saint Martin de Boulogne.

físico y el efecto psíquico. Este interés en la experiencia perceptiva conlleva un énfasis formal en la producción artística. En consonancia con la Teoría de la pura visibilidad del teórico de arte Konrad Fiedler, significa un cambio en las artes figurativas, el arte ya no debía ser imitación de la naturaleza, ni idealización de un canon de belleza, sino un estudio de la forma como valor autónomo, estrictamente visual e independiente de lo representado, que requiere del espectador una participación activa.

Tanto Stein como Sobrino son fundadores del GRAV, Groupe de Recherche d' Art Visuel. Esta agrupación, fundada en París en 1960, retoma las enseñanzas de Víctor Vasarely y tiene como objetivo investigar sobre los efectos de la luz, el color y el movimiento y sobre todo enfatizar en la percepción e interpretación de la obra por parte del espectador.

En el texto presentado por el grupo en el año 1962 titulado *A propósito del arte-espctáculo, espectador-activo y programación en el arte visual*: "Se constata un desarrollo paralelo en la inversión de la situación contemplativa del espectador a favor de su participación activa. Se podría incluso establecer grados de esta evolución. Por ejemplo las obras cinéticas de superficie (cuadros) se fuerzan por colocar al espectador en una relación real, donde su participación, por medio de la estricta solicitud visual, lo compromete en un tiempo de percepción que concierne en primer término, a la fisiología de la visión."¹⁸

Los integrantes del GRAV también buscaron darle al arte una función social y una mayor interrelación con los espectadores, por eso se ocuparon en llevar el arte a las calles en estructuras móviles e instalaciones -muchas veces creadas en conjunto- que invitaban a los transeúntes a vincularse con el objeto artístico. De este modo el espectador devenía actor y el arte, se volvía interactivo.

In 1946 he registered at the School of Fine Arts in Paris and began visiting regularly Fernand Léger's atelier.

In 1956 he created his first pieces in the geometrical style, planning them according to mathematical laws. In 1958 he introduced the idea of the labyrinth in his work, which was still two-dimensional. His first manipulable reliefs date from 1959. Co-founder of the GRAV, his work explores the moiré effect and the visual activation of the viewer's retina. In 1962 he began studying the chromatic polarization of light, from which stem his first light boxes. From the virtual motion created by the shift of the field of vision, Stein went to the real motion of interaction with the object. The ludic aspect of his work is stressed by his spirals or his manipulable boxes. Inspired in new technologies, in 1968 Stein introduced laser and continued his research on color.

In Francisco Sobrino's pieces there can be noticed the scientific study of color to capture its effects in a context of several colors and the way they affect each other. Under this premise, he developed these columns which, in line with the title, *Desplacement inestable*, 'activate' their instability together with the viewer's movement before them.

Sobrino was born in Guadalajara, Spain, in 1932. He studied drawing and sculpture in Madrid and, later, at the National School of Fine Arts of Buenos Aires, where he lived from 1950 to 1959. From then on, he abandoned the figurative style and chose geometry and abstraction, focusing particularly on light, space and movement.

In 1959 he moved to Paris and cofounded the GRAV. Between 1960 and 1968 he produced reliefs, overlapping flat shapes that create interrelations, systematizations and progressions. The 'permutational' structures made of transparent methacrylate entail the viewer's movement in order to produce new shapes, whereas the alu-

Estos artistas investigaron acerca de los materiales con el objetivo de lograr resultados diferentes y especialmente para escapar de la bidimensionalidad.

La revolución estética de este grupo radicaba sobre todo en subrayar la figura del espectador y en especial su sentido óptico. La propuesta no era generar nuevas obras de arte sino nuevas situaciones artísticas.

El descubrimiento de Newton respecto al espectro de colores y su fabricación de la rueda cromática plantea un contexto para el abordaje de la presente obra de Joel Stein.

Newton, en 1665, descubre con su rueda cromática que la luz blanca está compuesta por todos los colores y que se descompone en un espectro cromático. La obra de Stein pareciera recrear la rueda de colores de Newton en un instante inmóvil. Se destaca la gradación de tonos que enfatizan la posibilidad de fusión de los colores entre sí una vez que se concrete la puesta en movimiento de la rueda.

Joël Stein nace en 1926 en Saint Martin de Boulogne. En el año 1946 se inscribe en la Escuela de Bellas Artes de París y frequenta el atelier de Fernand Léger.

Desde 1956 desarrolla sus primeras obras de impronta geométrica programadas sobre preceptos matemáticos. A partir de 1958 introduce la idea del laberinto en su obra, que hasta ese momento se mantiene bidimensional. De 1959 datan sus primeros relieves manipulables. Co-fundador del GRAV, su obra explora el efecto muaré y la activación visual en la retina del espectador. En 1962 inicia la investigación sobre la polarización cromática de la luz originando sus primeras cajas lumínicas. Del movimiento virtual a partir del desplazamiento del campo visual, Stein pasa al movimiento real e interactivo del objeto. El aspecto lúdico de su obra es acentuado por sus espirales o sus cajas manipulables. Inspirado por nuevas tecnologías, Stein introduce en 1968 el láser y continúa sus búsquedas sobre el color.

minimum or iron permutational structures are based on the reflection of their surfaces. These structures integrate light into the artistic experience. It could be argued that the vast majority of his work falls within the field of optical kinetic movement, and is structured around light reflection, refraction and decomposition, as well as color generation.

As from the 80s, Sobrino devoted himself to working in his self-energetic sculptures, incorporating photovoltaic cells that transform solar light in energy, thus creating their own movement.

Guido Molinari was one of the members of the aforementioned exhibition *The responsive eye*. According to an article entitled 'Regarding non-referential space' by art historian Sandra Grant Marchand, the paintings composed of vertical stripes developed by the artist between 1963 and 1969 constitute an energetic modulation translated into color and rhythm. In the words of Molinari himself, as quoted in the book *Abstract Painting in Canada*, "What I call the structure of the painting is the synthesis of the energies of duration and chromatic energies. That is what will allow the emergence of a new spatial reality."¹⁹

This work by Guido Molinari, close to the fundamentals of hard edge painting, combines the premises of geometrical abstraction with the use of units of intense color. The almost absolute absence of the author's traces in pursuit of a higher visual effect is the consequence of a careful application on the canvas. Molinari explores the issue of two-dimensional space, freeing the surface from any perspectivist reference. His work proposes a reflection on the spatial structure created by the power of color as the element that transmits all of the work's energy. The piece *Serié bleu-ocre* is a large painting, composed of vertical stripes of equal width that, in their meeting point, define a line of extreme precision. The

En las presentes obras de Francisco Sobrino, se evidencia el estudio científico del color para plasmar los efectos del color dentro de un contexto de color, y cómo éstos se afectan entre sí, con esta premisa desarrolla estas columnas que en consonancia con su título, *Deplacement inestable*, "activan" su inestabilidad conjuntamente con el desplazamiento del espectador frente a ellas.

Sobrino nació en la ciudad española de Guadalajara, España en 1932. Estudió dibujo y escultura en Madrid y más tarde en la Escuela Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, ciudad donde vivió de 1950 a 1959. A partir de ese momento abandona la figuración y se centra en la geometría y la abstracción especialmente en relación con la luz, el espacio y el movimiento.

En 1959 se muda a París y es uno de los fundadores del GRAV. Entre 1960 y 1968 desarrolla sus relieves, formas planas superpuestas que dan lugar a interrelaciones, sistematizaciones y progresiones. Las estructuras permutacionales trabajadas con metacrilato transparente suponen el desplazamiento del espectador para generar nuevas formas, mientras que las estructuras permutacionales de aluminio o acero se apoyan en la reflexión de sus superficies. Estas estructuras integran la luz a la experiencia artística. Se puede afirmar que la gran mayoría de su obra se inscribe en el campo del movimiento óptico cinético tomando como eje la reflexión, refracción y descomposición lumínica y la generación de color.

A partir de los años 80, Sobrino se dedica a trabajar en sus esculturas autoenergéticas incorporando células fotovoltaicas que transforman la luz solar en energía con la que logran su propio movimiento.

Guido Molinari, fue uno de los artistas integrantes de la citada muestra *The responsive eye*, según un texto

juxtaposition of certain shades creates a visual vibration, whereas the superimposition of the effects created by the closeness among colors makes the stripe seem irregular.

Guido Molinari was born in Montréal in 1933. He studied at the School of Fine Arts and, later on, at the School of Art and Design of the Fine Arts Museum of Montréal.

After his black-and-white paintings, considered radical in their day, in the 60s, Molinari developed his hard edge series made of colored vertical stripes, set in carefully selected chromatic combinations. Later, he widened the polychrome vertical lines theme to include checkerboard layouts and triangular shapes. In 1975 he began producing large monochromatic paintings and murals. Molinari usually works with oils or acrylic on canvas and, although his paintings are his most well-known works, he has also produced drawings and sculptures.

In 1968 he received an award at the Venice Biennial, and in 1971 was appointed Officier de l'Ordre in Canada.

The two artists who close this first analysis are Carlos Cruz Diez and Karina Peisajovich, each of whom, in their own way, seems to revisit the concepts set forth by James Clerk Maxwell in his theory of color. In 1861 Maxwell took Thomas Young's ideas regarding color addition and made a projection of three rays of light—red, blue and green—with which he could create the rest of the colors and, by combining the three in equal proportions, white light. The experience was carried out using the additive color system, which means that colors were projected from a lighting source.

The meeting point in the search of these two artists lies in the need to use color as an independent element that manifests itself autonomously and that is able to establish links of addition and intersection with other chro-

titulado "Sobre el espacio no referencial", de la historiadora de arte Sandra Grant Marchand, las pinturas de bandas verticales que el artista desarrolla entre 1963 y 1969, son una modulación energética que se traduce en color y ritmo. Según palabras del propio artista citadas en el libro *Pintura abstracta en Canadá*:

"Lo que yo llamo la estructura de la pintura, es la síntesis de las energías de duración y las energías cromáticas. Eso es lo que permite el surgimiento de una nueva realidad espacial."¹⁹

La presente obra de Guido Molinari, cercana a los fundamentos de la pintura hard edge, combina los preceptos de la abstracción geométrica con el uso de unidades de intenso color. La ausencia casi absoluta de las huellas del artista en favor de un mayor efecto visual, se traduce en una cuidadosa aplicación de la materia sobre la tela. Molinari investiga la problemática del espacio bidimensional, liberando a la superficie de toda referencia perspectivista. Su obra propone una reflexión sobre la estructura espacial creada por la potencia del color como elemento transmisor de la energía total de la obra. La obra *Serié bleu-ocre*, es una pintura de gran formato, compuesta por bandas verticales de igual medida que en su encuentro definen una línea de extrema precisión. La juxtaposición de determinados tonos crea una vibración visual, mientras que la superposición de efectos por cercanía de un color sobre otro hace que se perciban las bandas como irregulares.

Guido Molinari nace en Montréal en 1933, allí estudia en la Escuela de Bellas Artes y luego en la Escuela de Arte y Diseño del Museo de Bellas Artes de Montréal.

Después de sus pinturas en blanco y negro consideradas radicales para su época, en los 60 desarrolla sus series de estilo hard edge compuestas por bandas verticales de colores, dispuestas en combinaciones cromáticas minuciosamente seleccionadas. Más tarde amplía el

matic factors. In the crossing of planes of color, the viewer is witness to new chromatic situations that emerge and transform themselves.

Cruz Diez's series *Chromatic Addition* is based on the irradiation of color. When two planes of color touch, there appears in the intersection space a colored virtual line, which exists only in the optical dimension. The realization of motion here happens not in the optical sense of the viewer but in the viewer's movement through the piece.

Carlos Cruz Diez was born in Caracas in 1923. In his youth, he studied Fine Arts in Caracas and graduated as a professor of Artistic Education and Crafts. Meanwhile, he worked in the field of graphic arts, illustration and advertisement.

In 1955 he traveled to Europe and began applying the premises set forth at the Bauhaus. Geometrical abstraction and color became fundamental in his work. In 1960 he settled in Paris, where he furthered his studies on color and worked on cultural and education projects. He currently lives and works in Paris.

Through his work, Cruz Diez states that color, in its interaction with the observer, becomes an autonomous being capable of invading the space without the aid of shapes, narration or symbols. His continuous research contributes new elements to understand the effective use of color.

The installation by Peisajovich experiments with chromatic fields in perpetual mutation. The piece never achieves a state of completion, since a myriad of colors overcomes the space it takes up. The viewer can only witness one moment of the work, but never its totality, given its unencompassable number of combinations.

panorama de las líneas verticales policromadas y desarrolla pinturas utilizando la disposición de damero y formas triangulares. En 1975 comienza su producción de grandes pinturas monocromas e instalaciones murales. Molinari trabaja generalmente en óleo o acrílico sobre tela y si bien sus pinturas son su obra más reconocida, a lo largo de su carrera realizó también dibujo y escultura.

En 1968 obtuvo un premio de la Bienal de Venecia y en 1971 fue nombrado Officier de l'Ordre de Canadá.

Los dos artistas que cierran este análisis son Carlos Cruz Diez y Karina Peisajovich, quienes, cada uno a su manera, parecen releer los conceptos planteados por James Clerk Maxwell en su teoría sobre los colores. En 1861 Maxwell retoma las teorías sobre adición del color planteadas por Thomas Young y realiza una proyección de tres haces luminosos -de colores rojo, azul y verde- con los que se crea el resto de los colores y combinando los tres colores base de luz en iguales proporciones el resultado es luz blanca. Esta experiencia se realiza utilizando el sistema de color aditivo, esto significa que la luz se emite desde alguna fuente de iluminación.

El punto de encuentro en las búsquedas de estos dos artistas radica en la necesidad de hacer del color un elemento independiente que se manifieste con autonomía y que sea capaz de establecer vínculos de adición e intersección con otros factores cromáticos. En los puntos de contacto de los planos de color, el espectador es testigo de nuevas situaciones cromáticas que emergen y se transforman.

La serie de *Adición cromática* de Cruz Diez está basada en la irradiación del color. Una vez que dos planos de color se tocan aparece en el espacio de intersección una línea virtual coloreada, que sólo existe en el campo óptico. La concreción del movimiento en esta obra ya no se da en el sentido óptico de aquél que la observa

The support of the piece, a spatial support that ensures a certain degree of darkness, is subordinated to the alloy of colors which, in turn, depend for their movement and mutation on a lighting device. The artist seems to return to the GRAV group's manifest intention to wake the viewer's numb eye.

Karina Peisajovich was born in Buenos Aires in 1966. Between 1984 and 1988 she studied at the Prilidiano Pueyrredón National School of Fine Arts. She worked in theater as a stage and costume designer, an influence that can be seen in the later evolution of her work, where the viewer and their perception are essential to complete the artistic experience.

Her creations consist in installations based in color, light and darkness. Painting in spaces such as walls, floors, etc. is presented as a light projection with abstract, geometrical shapes. In her installations, lighting machines in dark places, spotlights and other devices emanate light shapes in motion that significantly take over space, creating synchronies by movement. The combination of different colors and of color and darkness allow the piece to mutate in time and space. Through these experiments with color, light and shadows, Peisajovich creates artistic situations that explore the instability of color.

sino en el desplazamiento del espectador a lo largo de la obra.

Carlos Cruz Diez nació en Caracas, en 1923. Durante su juventud estudió Bellas Artes en Caracas y obtuvo el título de Profesor de educación artística y artes manuales. Entre tanto, trabajó en el ámbito de las artes gráficas, la ilustración y la publicidad.

En 1955 viajó a Europa y comenzó a trabajar con los preceptos de la Bauhaus. La abstracción geométrica y el color pasaron a ser cuestiones centrales para el artista. En 1960 se estableció en París donde continuó con sus investigaciones sobre el color y trabajó en proyectos culturales y educativos. Hoy vive y trabaja en París.

En su trabajo Cruz Diez sostiene que el color, en la interacción con el observador, se transforma en un ente autónomo capaz de invadir el espacio sin la ayuda de formas, narrativas o símbolos. Sus constantes investigaciones aportan nuevos elementos para entender los usos efectivos del color.

Esta instalación de Peisajovich experimenta sobre campos cromáticos en constante mutación. La obra no termina de completarse ya que la infinidad de colores sobreviene en el espacio que ocupa. El observador sólo puede ser testigo de un instante de la obra, pero jamás de su totalidad, ya que el número de combinaciones se presenta inabarcable.

El soporte de la obra, un soporte espacial que garantice cierta oscuridad, se subordina a la aleación de colores que a su vez dependen para su movimiento y mutación de un dispositivo lumínico. La artista parece retomar la importancia planteada por el grupo GRAV manifestando su voluntad de despertar el ojo dormido o anestesiado del espectador.

Karina Peisajovich nace en Buenos Aires en 1966. Entre 1984 y 1988 estudia en la Escuela Nacional de Bellas

Artes Prilidiano Pueyrredón. Trabajó en teatro como diseñadora de escena y vestuario, influencia que puede verse en el desarrollo posterior de su obra en el que el espectador y su percepción son fundamentales para completar la experiencia artística.

Sus creaciones consisten en instalaciones relacionadas con el color, la luz y la oscuridad.

La pintura en los espacios (en paredes, pisos, etc) se presenta a modo de proyección de luces aplicadas en formas abstractas y geométricas. En sus instalaciones, máquinas de iluminación en lugares oscuros, reflectores y otros dispositivos emiten formas lumínicas en movimiento que se apropián significativamente de los espacios generando sincronías por desplazamiento. Las combinaciones de los diferentes colores entre sí y con la oscuridad permiten la mutación de la obra en el tiempo y en el espacio. A través de estos experimentos con el color, la luz y las sombras Peisajovich crea situaciones artísticas que exploran la inestabilidad de los colores.

11. Hal Foster, "Exercises for color theory courses" in Barry Bergdoll and Leah Dickerman (comp.), *Bauhaus workshops for modernity 1919-1933* (exhibition catalogue), New York Museum of Modern Art, China, 2009, p. 266

12. From a German term that means "fake or fraud"

13. Josef Albers, *To open eyes*, quoted by Frederik Horowitz and Brenda Danilowitz, The Bauhaus, Black Mountain College and Yale, Phaidon, 2009, p. 195.

14. Josef Albers, *Interaction of color*, revised and expanded edition, Yale University Press, 2006, p. 71.

15. Giulio Carlo Argan, *El arte moderno: del iluminismo a los movimientos contemporáneos*, Akal, 2nd edition, Madrid, 1998, p. 522.

16. William C. Seitz, *The Responsive Eye* (exhibition catalogue), New York Museum of Modern Art, New York, 1965, p. 7.

17. Simón Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte de concepto, epílogo sobre la sensibilidad "posmoderna"*, Ediciones Akal, 10th edition, Madrid, 2010, p. 110.

18. Rafael Cipollini (comp.) *Manifiestos Argentinos. Políticas de lo visual*, 1900-2000, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2003, p. 314.

19. Molinari quoted by Roald Nasgaard, *Abstract Painting in Canada*, Saeko Usukawa for Douglas & McIntyre Ltd, 2007, p. 191

11. Hal Foster, "Exercises for color theory courses" en Barry Bergdoll y Leah Dickerman (compiladores) *Bauhaus workshops for modernity 1919-1933* (catálogo de exposición), Nueva York, Museum of Modern Art, impresos en China, Compiladores, 2009, pg 266

12. Del alemán, farsante.

13. Josef Albers, *To open eyes*, citado por Frederik Horowitz y Brenda Danilowitz, The Bauhaus, Black Mountain College and Yale, Phaidon, 2009, pg 195

14. Josef Albers, *Interaction of color*. Revised and expanded Edition. Yale University Press, 2006, pg 71

15. Giulio Carlo Argan, *El arte moderno: del iluminismo a los movimientos contemporáneos*, Madrid, Akal, 2da edición, 1998, pg 522

16. William C. Seitz, *The Responsive Eye*, (catálogo de exposición), Nueva York, The Museum of Modern Art, New York 1965, pg 7

17. Simón Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte de concepto, epílogo sobre la sensibilidad "posmoderna"*, Madrid, Ediciones Akal, 10 edición, 2010, pg 110

18. Rafael Cipollini (Compilador) *Manifiestos Argentinos. Políticas de lo visual*, 1900-2000, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2003, pg 314

19. Roald Nasgaard, *Abstract Painting in Canada*, editado por Saeko Usukawa para Douglas & McIntyre Ltd, 2007, pg 191

Expansive color

Los colores expansivos

This group of works is composed of artists that, with very personal approaches, share an interest in non-hierarchic compositions, made of simple shapes, in search of a painting in which color creates atmospheres and is used in vibrant shades, fully, and is demarcated with precision. The artists that are joined in this selection are Ilya Bolotowsky, Alexander Liberman, Leon Polk Smith, and Rosa Brun.

As an antecedent to the approach adopted by the following group of pieces, where the treatment of color is transcendental, we should note the reign of abstract expressionism in the United States during the 40s and the echoes from certain European movements, such as cubism, Matisse's work, spatialism and the universal ideals reflected through elementarism, suprematism and neoplasticism.

The flat shapes of the cubist collage were pioneers of Malevich's abstract color planes and his exaltation of the material aspect of the painting. With his suprematism, Malevich marked the beginning of a non-objective style, in search of the transcendental, using the basic media of art: color and shape. Here, the pure, non-objective sensation prevails, with shapes that have the same quality as

El presente grupo de obras se encuentra integrado por artistas que desde aproximaciones muy personales, comparten el interés por composiciones no jerárquicas, de formas simples, la búsqueda de una pintura en la que el color crea atmósferas y es empleado en colores vivos, dispuestos de manera plena y delimitados de manera concisa. Los artistas que integran la selección son Ilya Bolotowsky, Alexander Liberman, Leon Polk Smith y Rosa Brun.

Como antecedentes para el abordaje del siguiente grupo de obras en las que el tratamiento del color es trascendental, cabe referir el reinado del expresionismo abstracto en EE.UU. en la década de los 40 y los ecos de ciertos movimientos europeos tales como el cubismo, la obra de Matisse, el espacialismo y los ideales universales plasmados a través del elementarismo, del suprematismo y neoplasticismo.

Las formas planas del collage cubista fueron precursoras para los planos de color abstractos de Malevich y su exaltación del aspecto material del cuadro. Malevich, con su suprematismo, marcó el inicio de una pintura no objetiva, con una búsqueda hacia lo trascendental, a través de los medios básicos del arte: el color y la forma. De esta ma-

those present in nature.

Another important antecedent is Matisse (1869-1954), a precursor of the expressive language of color. As from the 20s, Matisse was known for his non-realistic use of color, which led him to discover that the relationships among colors are above all articulations of surface-quantity, and that colors could be modulated through their proportions and within the composition. He also set a precedent regarding the painting's dimensions, when he affirmed that one square centimeter of blue was not as blue as one square meter of the same color.

Also the Italian spatialist painting made a substantial contribution, with Lucio Fontana and his *White Manifesto* from 1946, in which he announced the crisis of easel painting and introduced, by means of cuts and incisions, the third dimension in the work of art. The monochromatic style of Yves Klein and Piero Manzoni, among others, stresses every inch of the chromatic surface, in particular the subtle variations of shade, as opposed to stark contrasts. The painting is a continuity of pure color.

These quests for a visual language through basic geometries and pure colors that accompanied a metaphysical ideal, and the deep analysis and theories of color developed by artists such as Kandinsky, Klee, and Albers are also important antecedents to this set of works.

'Towards 1960, there reappeared a geometrical language whose shape had undergone a deep shift, and which, in 1967, became the prevailing fashion, giving rise to a variety of conceptually based post-geometrical styles. This was, in part, a response against the expressive texture of most abstract expressionists, against their spontaneity, the complexity and ambiguity. On the other hand, it was also a prolongation of Barnett Newmann's and Ad Reinhardt's painting in colored fields, with an emphasis on an ordering of shapes without hierarchy or mutual relation,

nera se estableció la supremacía de la sensación pura, no objetiva y con formas que poseen la misma calidad que aquellas de la naturaleza.

Otro importante antecedente es la obra de Matisse (1869-1954), precursor en el lenguaje expresivo del color, que a partir de los años 20 se caracterizó por su uso no realista del color, lo que lo llevó a descubrir que las relaciones entre los colores son ante todo articulaciones de superficie-cantidad, y éstos podían modularse a través de sus proporciones en la composición. También marcó un antecedente con respecto a las dimensiones del cuadro, asegurando que un centímetro cuadrado de azul no es tan azul como un metro cuadrado del mismo azul.

Otro sustancial aporte fue el de la pintura espacialista italiana, con Lucio Fontana y su *Manifiesto Blanco*, de 1946, que anuncia la crisis de la pintura de caballete e introduce por medio de cortes e incisiones la tercera dimensión en la obra. La pintura monocroma de Yves Klein y Piero Manzoni entre otros, pone su énfasis en cada centímetro de la superficie cromática y en especial en las variaciones sutiles del color, no en los contrastes. El cuadro es una continuidad de color puro.

Las mencionadas búsquedas del lenguaje visual a través de geometrías básicas y colores puros acompañando un ideal metafísico y el profundo análisis y teorías sobre el color que artistas como Kandinsky, Klee y Albers desarrollaron son también precedentes importantes en este panorama.

"Hacia 1960 volvió a aparecer un lenguaje geométrico cuya forma había cambiado profundamente y que pasó a ser en 1967, la moda dominante, originando una variedad de estilos postgeométricos de base conceptual. Surgió, en parte, a manera de reacción contra la textura gestual y expresiva de la mayoría de los expresionistas abstractos, contra su espontaneidad, complejidad, ambigüedad. Por

removing the relationship shape/field and focusing on color and its spatial synthesis. Furthermore, it reconsidered and transposed the previous modernist concepts of abstract art—the De Stijl group's reductionism, the suprematist austerity, the constructivist art's objectivism, the Bauhaus' design—as these were toned down by other influences, from sources as diverse as Dada and Matisse.²⁰ By the end of the 50s, the interest in abstract expressionism that had dominated the scene since the 40s was in decline, while the spotlight focused more and more on a form of abstraction that brought together a variety of terms such as 'hard-edge', 'post-pictorial abstraction', 'geometrical abstractionists', and 'neo-formalists'. It was in this context that the pictorial movements from the late 50s and early 60s emerged, which fed on all those expressions but rejected the gesture of the so-called action painting and gave rise to new approaches to painting: the hard edge, shaped canvas and colorfields movements.

'They chose color from the material repertoire as the protagonist and continued treating the surface as a uniting field, as in Pollock's 'all-over' compositions, although there were a few anomalies. They began to use large areas of pure color, preferred a sort of composition of fluid outlines, applied uniform color that approached monochromy with slight transitions within the chromatic field. The new uniform chromatic areas paralleled a significant increase in the dimensions of the work, which began surrounding the viewer.'²¹

Maintaining a deliberate rejection of hierarchy in their compositions, these movements advocated the absence of a figure-ground distribution on the canvas and a predominance of color as the essence of the work. The subjective gesture disappeared in favor of the prevalence of a vivid palette that highlighted the flat nature of the composition.

The issue of limits was tackled by the hard edge move-

otra parte también era una continuación de la pintura en campos coloreados de Barnett Newmann y Ad Reinhardt, con un énfasis en una ordenación de formas sin jerarquía ni relaciones entre sí, eliminando la relación forma/campo y centrándose en el color y su síntesis espacial. Reconsideraba y transponía asimismo los conceptos modernistas de arte abstracto anteriores -el reduccionismo del grupo De Stijl, la austereidad suprematista, el objectivismo del arte constructivista, el diseño de la Bauhaus- matizados por otras influencias de fuentes tan diversas como Dadá y Matisse."²⁰

Para finales de la década del 50, el interés por el expresionismo abstracto que había reinado en la escena desde la década del 40 estaba en descenso mientras el foco de atención se centraba cada vez más en una manera de abstracción que agrupaba una variedad de términos como "hard-edge," "abstracción post pictórica," "abstractionistas geométricos" y "neo-formalistas". Es dentro de este contexto que aparecen los movimientos pictóricos de finales de los 50 y principios de los 60 que se nutrieron de las expresiones mencionadas pero rechazaron la gestualidad del llamado action painting y dieron lugar a nuevas formas de abordar la pintura, los movimientos hard edge, shaped canvas y colorfields.

"Seleccionaban del repertorio material el color como protagonista y continuaban tratando la superficie como un campo unitivo al modo de las composiciones "all-over" de Pollock, aunque se advertían ciertas anomalías aparecen las grandes áreas de color puro, se interesan por una especie de composición en una fluidez de contornos, el color es uniforme y se acerca a la monocromía con ligeras transiciones internas del campo cromático. Las nuevas áreas cromáticas uniformes son paralelas a un aumento considerable de las dimensiones del cuadro que envuelven al espectador."²¹

Continuando con una negación deliberada de las jerar-

ment, in which a solid outline mediated among color areas without setting a distinction between figure and ground, and which sought to create planes that lacked any shade gradation and subordinations.

This exploration progressed in its quests and originated the shaped canvas, which challenged the limits of the support and proposed to subject the shape of the canvas to the motif that was represented on it.

The colorfields style, in turn, experimented with the dispersion of color in the composition and its autonomy as the sole component of the work.

Alexander Liberman was one of the artists that took part in the historic exhibition *The responsive eye*, but, as explains Serge Lemoine in the catalogue of *American Abstractions 1940-1960*,²² despite his institutional reputation in geometrical abstraction and optical art, Liberman chose to distance himself from those explorations to introduce matter and randomness in his works. Interested in creating, by limited means, non-relational images that impose themselves thanks to their visual impact, he highlighted the conceptual dimension of creation. Constantly using a perfect circular shape, he created pieces of great formal purity that, with their philosophical and scientific ideas, anticipated what would later become the minimal art.

In his piece *Omega XIV*, this strong presence is made even more salient by the use of black and white, in combination with cobalt blue, applied here to a circle, in an unstable relationship with the composition.

This piece, with a limited but intensely suggestive palette, breaks with the premise of symmetry often present in the hard edge movement's works. In the disquieting stability given by the presence of the circle suspended on the white surface, the piece stresses the demarcation of

quías en las composiciones, estos movimientos plantean la ausencia de la distribución figura/fondo en la tela y un predominio del color como esencia de la obra. Desaparece el gesto subjetivo en favor de la preeminencia de una paleta viva con acento en el carácter plano de la composición.

La problemática de los límites es abordada por el movimiento hard edge donde un contorno neto media entre las áreas de color sin establecer figura ni fondo y buscando constituir planos carentes de gradación tonal y de subordinaciones.

Esta exploración avanza en sus búsquedas originando el shaped canvas que se cuestiona sobre los límites del soporte y propone supeditar la forma de la tela al motivo representado en ella.

La corriente de los colorfields por su parte experimenta acerca de la dispersión del color en la composición y su autonomía como componente único en la obra.

Alexander Liberman, fue también uno de los artistas que participó de la histórica muestra *The responsive eye*, pero tal como explica Serge Lemoine en el catálogo de la muestra *Abstracciones americanas 1940 - 1960*²² a pesar de su reconocimiento institucional como artista de la abstracción geométrica y del arte óptico, Liberman, eligió alejarse de dichas búsquedas para introducir la materia y el azar en sus obras. Más interesado en crear con medios limitados imágenes no relacionales que se imponen por su impacto visual, pone el acento en la dimensión conceptual de la creación. Empleando constantemente una figura circular perfecta, él crea obras de gran pureza formal que con sus propuestos filosóficos y científicos, anticiparon lo que sería posteriormente el arte mínimo.

En su obra *Omega XIV* esta presencia tan fuerte se ve acentuada por el empleo del blanco y negro, en com-

figures by means of the contrast among the chosen colors: the blue, cut out on the white, in turn distancing itself from the black, establishing two light figures—the curve and the circle—which structure the composition.

Alexander Liberman was born in Kiev in 1912 and died in 1999 in Miami. In 1921 he went to study in London and, later on, in Paris. At the Sorbonne, he studied philosophy and math; at the School of Fine Arts in Paris, he studied architecture and attended André Lhote's workshop. In 1930 Liberman was designing the stage for dramatic plays and working in the field of architectural design.

Later, he joined the art department in several magazines: Vu and afterwards Vogue, where he worked as chief editor for 32 years. During his stay in Vogue, he had the chance to hire artists such as Cornell, Dalí, Chagall, Duchamp, Braque, Rauschenberg, and Johns. He was a writer, a photographer, a painter and a sculptor.

In 1950 he began to paint in the hard edge style, with well-defined shapes, particularly circles of different sizes, on clear surfaces and intense shades. In 1959 he made his first incursions into sculpture, favoring monumental pieces made of metal, with flat shapes or cylindrical volumes. In 1960 he began welding. Since 1963 on, now far from the hard edge style, he joined the action painting movement, working with sprinkles, erasures and spilled paint.

Barnet Newman continued exploring the hard edge movement. This has given rise to the shaped canvas, where the issue of the internal areas of the painting is met by the issue of the limits of the painting itself. Thus a new problem, the limits of the support, is being experimented with.

The shaped canvas concept was revisited in the 60s by Frank Stella, who continued challenging the traditional format of the work of art, and established in the compo-

binación con el azul de cobalto, empleado aquí en un círculo, en relación inestable a la composición.

Esta obra, de paleta limitada pero intensamente sugestiva, rompe con el precepto de la simetría muchas veces presente en las obras del movimiento hard edge. De una estabilidad inquietante por la presencia del círculo suspendido en la superficie blanca, esta obra subraya la delimitación de las figuras mediante el contraste entre los colores elegidos: el azul se recorta sobre el blanco y éste a su vez se distingue del negro determinando dos figuras liminares –curva y círculo- que ordenan la composición.

Alexander Liberman nació en Kiev en 1912 y murió en 1999 en Miami.

En 1921 se fue a estudiar a Londres y luego a París. En la Sorbonne estudió filosofía y matemática, luego en la Escuela de Bellas Artes de París estudió arquitectura y asistió al taller de André Lhote. En 1930 Liberman diseñaba escenarios para obras de teatro y trabajó en el campo del diseño arquitectónico.

Más tarde se incorporó en el departamento de arte de varias revistas: Vu y luego Vogue donde se desempeñó como editor en jefe durante 32 años. Durante su permanencia en Vogue tuvo la oportunidad de contratar a artistas como: Cornell, Dalí, Chagall, Duchamp, Braque, Rauschenberg y Johns. Fue escritor, fotógrafo, pintor y escultor.

A partir de 1950 comenzó a pintar en estilo hard edge, en formas definidas, especialmente círculos de diferentes tamaños, en superficies lisas y tonos intensos. En 1959 inicia sus primeras exploraciones en la escultura, inclinándose por piezas monumentales en metal, de formas aplastadas o volúmenes cilíndricos. En 1960 empezó a realizar soldaduras. Desde 1963, alejado del estilo hard edge, incursionó en el action painting trabajando con salpicados, borrados y pintura derramada.

sition of his pieces the 'deductive structure', a concept coined by art critic Michel Fried to describe the mutual relationship between the work's internal pattern and its external profile—that is, the support limits.

The examples of shaped canvas in this selection correspond to Ilya Bolotowski's and Leon Polk Smith's works. In both cases, the motif prevails over the limits of the canvas and subordinates them.

The use of black and white in Leon Polk Smith's works expresses the will to convey an ambiguity between ground and figure. Thus, Smith returns to the concept of equanimity in the compositional elements of space and shape, formulated by Mondrian.

At the pictorial level, his style is flat and controlled, stripped of in-between shades, where black and white prevail, as well as oppositions and contrasts perfectly and eloquently demarcated.

His piece *Constellation Edge of Sight 2 Ovals* is a binary structure based on the interplay of polarities between two monochromatic fields and two oval surfaces. The oppositions and correspondences are established among color areas and surfaces. The piece can be divided into two units of color—one black, one white—and two units of shape—one higher, one lower. This ambiguous composition insists on the interdependence of shape and color to reach a harmonious unity, analogous to the Universe.

Polk Smith was born in Oklahoma in 1906 and died in 1996. A Cherokee descendant, he was raised among Native American tribes. He attended the University of Oklahoma, graduated in 1934 and, two years later, moved to New York to go to Columbia. Only in 1934 did he have his first contact with the artistic pursuit: in his own words, he discovered art in the last year of university.

Barnet Newman continúa la investigación sobre el movimiento hard edge dando lugar al shaped canvas que conduce a unir el problema del límite de las zonas internas en el cuadro con la cuestión de los límites del cuadro en sí. De esta manera se incursiona en una nueva experimentación acerca del límite del soporte.

El concepto de shaped canvas es retomado en los 60's por Frank Stella, continuando con el cuestionamiento al formato tradicional de la obra de arte, estableciendo en la composición de sus obras la "estructura deductiva" concepto acuñado por el crítico de arte Michel Fried para describir la relación recíproca entre el patrón interno y el perfil externo de la obra, es decir los límites del soporte.

Los ejemplos presentes de shaped canvas en esta selección están dados por las obras de Ilya Bolotowski y Leon Polk Smith, en ambos casos el motivo prima por sobre los límites de la tela y los subordina.

La utilización de blanco y negro en las obras de Leon Polk Smith responde a la voluntad de dejar expresa una ambigüedad entre el fondo y la figura, Smith retoma de esta manera el concepto de la ecuanimidad de los elementos compositivos de espacio y forma estipulados por Mondrian.

Su obra a nivel pictórico es de una factura plana y controlada, despojada de tonalidades intermedias, donde priman el blanco y el negro, y los opuestos y contrapuestos delimitados perfectamente de una manera elocuente.

Su composición *Constellation Edge of Sight 2 Ovals*, es una estructura binaria basada en el juego de polaridades de dos campos monocromos y de dos superficies ovaladas. Las oposiciones y correspondencias se establecen entre áreas de color y de superficie. La obra permite dividirse en dos unidades de color, una blanca y una negra, y dos unidades referidas a la forma, superior e inferior. Esta

Part of his work is reminiscent of the Native American tradition, particularly in the geometrical resources it adopts to capture a vision of nature. At the same time, his geometrical abstraction style was intensely influenced by Piet Mondrian's work and was related to the hard edge movement, of which he was considered to be a co-founder. Smith worked with rounded frameworks or in non-standard shapes that contained a combination of two colors. In his compositions, color and shape are understood as one indivisible entity.

Ilya Bolotowsky, who had for years studied Mondrian's work with great interest, gradually added more and more dynamism to his compositions, using diagonals and exploring the ability of color to expand and absorb in a flat painting. This emphasis in the perception of color as spatial expression led him to experiment with the format of the support. His repertoire of shaped canvas includes diamonds and ovals.

With its title, the piece *Eclipse Red Vertical* (1971) aims at highlighting the color red that prevails in the composition, the vertical layout of the piece and the effect these may attempt to create in the viewer—the eclipse effect. The eclipse is a natural phenomenon in which a body is hidden by another one, which covers it. Of the superimposed body one can only see the outline, cut out over the light given out by the hidden object. However, in Bolotowsky's piece, the outline is not the only underscored element: shape and color create a unit that seems undividable. The rays of white and light blue that cross the piece vertically function together with the white planes in the right area and the lower left area to open the composition towards the outside of the frame.

Ilya Bolotowsky was born in 1907 in Saint Petersburg and died in 1981. In 1923 he emigrated to New York, where he studied at the National Academy of Design. He became an American citizen.

composición ambigua insiste en la interdependencia entre forma y color para alcanzar una unidad armónica análoga a la existente en el Universo.

Polk Smith nació en Oklahoma en 1906 y murió en 1996. De sangre Cherokee, fue criado entre tribus autóctonas de América. Asistió a la universidad de Oklahoma de la que se graduó en 1934 y a los dos años se mudó a Nueva York para concurrir a la universidad de Columbia. Recién en 1934 tuvo contacto con la disciplina artística, según sus palabras, descubre el arte en el último año de la universidad.

Parte de su obra presenta reminiscencias de las tradiciones nativas de América sobre todo en la concepción geométrica para plasmar la visión de la naturaleza. A su vez, su estilo de abstracción geométrica fue intensamente influido por la obra de Piet Mondrian y asociado a la escuela del hard edge, de la que es considerado co-fundador. Smith trabaja con marcos de formas redondeadas o formas no estándares que generalmente contienen la combinación de dos colores. En sus composiciones, el color y la forma se plantean como una entidad indivisible.

Ilya Bolotowsky que había estudiado durante años con gran interés la obra plástica de Mondrian, fue agregando dinamismo a sus composiciones empleando la diagonal y explorando la capacidad expansiva y absorbente del color en la pintura plana, este interés en la percepción del color como expresión espacial, lo llevó a indagar con el formato de la tela, su repertorio de shaped canvas incluye rombos, óvalos y formas de diamante.

La obra *Eclipse Red Vertical* (1971) con su título apunta a destacar el color rojo que prima en la composición, la disposición vertical de la obra y el efecto que puede querer despertar en sus observadores, el efecto eclipse. En este fenómeno natural un cuerpo se ve ocultado por otro que lo cubre, del cuerpo superpuesto sólo se destaca su

He joined a group of artists that created The Ten Whitney Dissenters, which opposed the academic formalism. The group included Adolph Gottlieb, Louis Schanker, Mark Rothko, and Joseph Solman, and carried out independent exhibitions in the New York circle. In 1963, already an advocate of geometrical abstraction, he was one of the founders of American Abstract Artists. His work displays the strong mark of Piet Mondrian and the neoplasticism canons, as well as his interest in suprematism.

He combines the use of vertical and horizontal patterns with a palette that restricts itself to primary and neutral colors. Despite his control over composition, Bolotowsky stresses the role of intuition in his formula for creation. Towards the end of the 40s he began to experiment with unconventionally cut out frames. In 1946, he replaced Joseph Albers for two years at the North Carolina Black Mountain College del Norte, at the University of Wyoming and several New York art schools.

He made an incursion into the painting of abstract murals for the Williamsburgh Housing Project, and in the 60s he began a series of works that tackled the issue of three-dimensionality.

Finally, the colorfields painting is also part of this group of pictorial movements from the early 60s which went back to the rules of abstract expressionism and rejected some of its assumptions.

In particular, the colorfields movement sets forth the treatment of painting as an autonomous object, and sets itself apart from the hard edge and shaped canvas styles in the degree of sensitivity that can be noted in its works. In this style, color is freed from its denotative, rational and demarcating functions, and acquires an independent value. It is no longer displayed in small, geometrically defined surfaces, but floods the usually large areas of the canvas, that express the triumph of the artist over the immensity

contorno que se recorta sobre la luz emitida por el objeto oculto. Sin embargo, en la obra de Bolotowski no es sólo el contorno lo que prima, sino que la forma y el color son una unidad que parece indivisible. Los haces de blanco y azul claro que recorren la obra verticalmente, trabajan junto a los planos blancos del área derecha y del área inferior izquierda para dejar la composición abierta hacia el exterior del marco.

Ilya Bolotowski nació en 1907 en San Petersburgo y murió en 1981. En 1923 inmigró a Nueva York y estudió en la National Academy of Design. Allí adquirió la nacionalidad estadounidense.

Junto a un grupo de artistas conformó The Ten Whitney Dissenters, grupo reaccionario frente a los formalismos de la academia. Integrado por Adolph Gottlieb, Louis Schanker, Mark Rothko y Joseph Solman el grupo llevaba a cabo exhibiciones independientes en el circuito neoyorquino.

Ya volcado a la abstracción geométrica, en 1936 fue uno de los fundadores de American Abstract Artists. En su obra se percibe una fuerte impronta de Piet Mondrian y los cánones del neoplásticismo, así como el interés por el suprematismo.

Combina el uso de patrones verticales y horizontales con una paleta restringida a los colores primarios y neutros. A pesar del control sobre sus composiciones, Bolotowsky enfatiza el rol de la intuición sobre la fórmula en sus creaciones. Hacia finales de los 40 empieza a experimentar con los marcos recortados de manera no convencional. En 1946, sustituye a Joseph Albers durante dos años en el Black Mountain College en Carolina del Norte, en la Universidad de Wyoming y en diversos institutos de arte en Nueva York.

Incursionó en la práctica de murales abstractos con su obra para el Williamsburgh Housing Project y en los 60 comenzó una serie de obras abordando el plano de la tridimensión.

of the pictorial enterprise. The most prominent representatives of this trend were Mark Rothko and Barnett Newman. It is within this context that we must approach Rosa Brun's work, a renowned Spanish artist who revisits the concepts coined by the artists of the fields of color.

Through the use of primary geometrical shapes, both in her paintings and her sculptures, Rosa Brun engages the materiality of the support to capture a degree of expressive and gestural indetermination that appeals to the viewer's perceptive processes rather than to reason. The artist exalts the dynamic orientation of perception with pieces that must be visually roamed and that manifest a relationship with the space they are inserted in. Her aim is a selfless enjoyment before the work, reached by means of the use of color as an energy that exceeds any physical determination given by the support. The 'essentialization' of matter and its shapes reinforces the evocative value of her expressive synthesis.

As the author explains, 'the piece *Enza*, 2001, is made up of three paintings on a wooden support. In this piece, I explore the exaltation of the surface through a plain and essential construction. It is color that defines the formal plane, transforming those almost monochromatic surfaces into suggestive evocations. The elemental geometrical divisions are squares; the placing of color in large tonal areas creates shallow or flat spaces, projecting color inwards, an effect that is reinforced by the sculptural qualities of the support, which, separated from the wall, forms shadows all around it, demarcating its expansive nature with its weightlessness. Color holds the weight of the piece, which seems to float. The all-over appears hand in hand with an exploration based on signs, where the trace left by the action of painting the canvas produces objective answers regarding the process itself.'

Rosa Brun was born in Madrid in 1955. She is a Doctor of Fine Arts, graduated from the University of Granada, and

Por último la pintura de los colorfields integra también este grupo de movimientos pictóricos de principios de los 60 que retomaron preceptos del expresionismo abstracto y rechazaron algunos de sus supuestos.

Particularmente el movimiento colorfields propone el tratamiento de la pintura como objeto autónomo destacándose del hard edge y del shaped canvas en el grado de sensibilidad que se aprecia en las obras. En esta pintura el color se libera de sus funciones denotativas, relacionales y delimitantes adquiriendo un valor independiente, ya no se presenta en pequeñas superficies delimitadas geométricamente sino que el color satura las grandes dimensiones que suelen tener las telas en las que se manifiesta el triunfo del artista sobre la inmensidad del emprendimiento pictórico. Los grandes representantes de esta tendencia son Mark Rothko y Barnett Newman. Es dentro de este contexto que debemos aproximarnos a la obra de Rosa Brun, reconocida artista española que con su obra revisita los conceptos asentados por los artistas de los campos de color.

Mediante el empleo de formas geométricas primarias, tanto en sus pinturas como en sus esculturas, Rosa Brun involucra la materialidad del soporte para plasmar un grado de indeterminación expresiva y gestual que apunta a los procesos perceptivos del espectador, no a la razón. La artista exalta la orientación dinámica de la percepción con obras que se recorren visualmente y plantean una relación con el espacio donde se insertan. Su objetivo es el goce desinteresado frente a la obra, alcanzado mediante un empleo del color como energía que excede a cualquier delimitación física del soporte. La "esencialización" de la materia y sus formas, refuerzan el valor evocativo de su síntesis expresiva.

Como explica Brun sobre la obra que integra esta muestra, *Enza*, 2001, "Investigo en esta obra, la exaltación de la superficie, mediante una construcción llana y esencial de la misma. Es el color el que define el plano formal,

is a tenured teacher in the same institution.

Brun works with the evocative power of color, the possibility of the permanence of the image on the retina even after the object has disappeared. The shades of her color fields are meticulously selected. In her own words, 'they lead our gaze towards a mood, where we can perceive the object's heat, the tension in the painting, its surrounding effect.'

Her work is realized in rhythmic movements with which the artist deposits matter, little by little, in fine layers of color, waiting for unconsciously desired light, shape or space to emerge. The totality of the piece is completed through fragmentation.

The total and the fragmented, the objective and the subjective, the predetermined and the random are essential elements in Brun's work.

convirtiendo esas superficies casi monocromas en sugerentes evocaciones.

Las divisiones geométricas elementales son cuadrados donde la ubicación del color en grandes áreas tonales genera espacios poco profundos o planos, proyectando el color hacia adelante, reafirmado por las propiedades escultóricas del soporte que, separado de la pared, genera sombras a su alrededor delimitando el carácter expansivo mediante su ingratitud. El color soporta el peso de la obra, que parece flotar.

El all-over aparece de la mano de una investigación de carácter indicial, donde la huella que deja la acción de pintar sobre el lienzo, genera respuestas objetivas sobre el proceso mismo."

Rosa Brun nace en Madrid en 1955. Es Doctora en Bellas Artes por la Universidad de Granada y se desempeña como profesora titular de la misma universidad.

Brun trabaja con el poder evocador del color, con la posibilidad de la permanencia de la imagen en la retina incluso después de que el objeto haya desaparecido. Los tonos de sus planos de color minuciosamente seleccionados "llevan nuestra mirada hacia un estado de ánimo, donde podemos percibir el calor del objeto, la tensión del cuadro, su efecto envolvente", en palabras de Brun. Su trabajo se concreta con movimientos rítmicos con los que la artista va depositando la materia en finas capas de colores esperando que en sus estratos aparezca la luz, forma o espacio inconscientemente deseados. A través de la fragmentación se completa la totalidad de la obra.

La totalidad y la fragmentación, lo objetivo y los subjetivos, lo predeterminedo y lo azaroso son factores esenciales en la obra de Brun.

20. Magdalena Dabrowski, *Contrastes de Forma, abstracción geométrica 1910-1980* (exhibition catalogue), National Museum of Fine Arts, Buenos Aires, 1986, p. 216.

21. Simón Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte de concepto, epílogo sobre la sensibilidad "posmoderna"*, Akal, 10th edition, Madrid, 2010, p. 83.

22. Serge Lemoine, *Abstractions américaines:1940-1960* (exhibition catalogue), Réunion des Musés Nationaux, ADAGP, Paris, 1999, p. 121.

20. Magdalena Dabrowski, *Contrastes de Forma, abstracción geométrica 1910-1980*, (catálogo de exposición), Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, 1986, pg 216

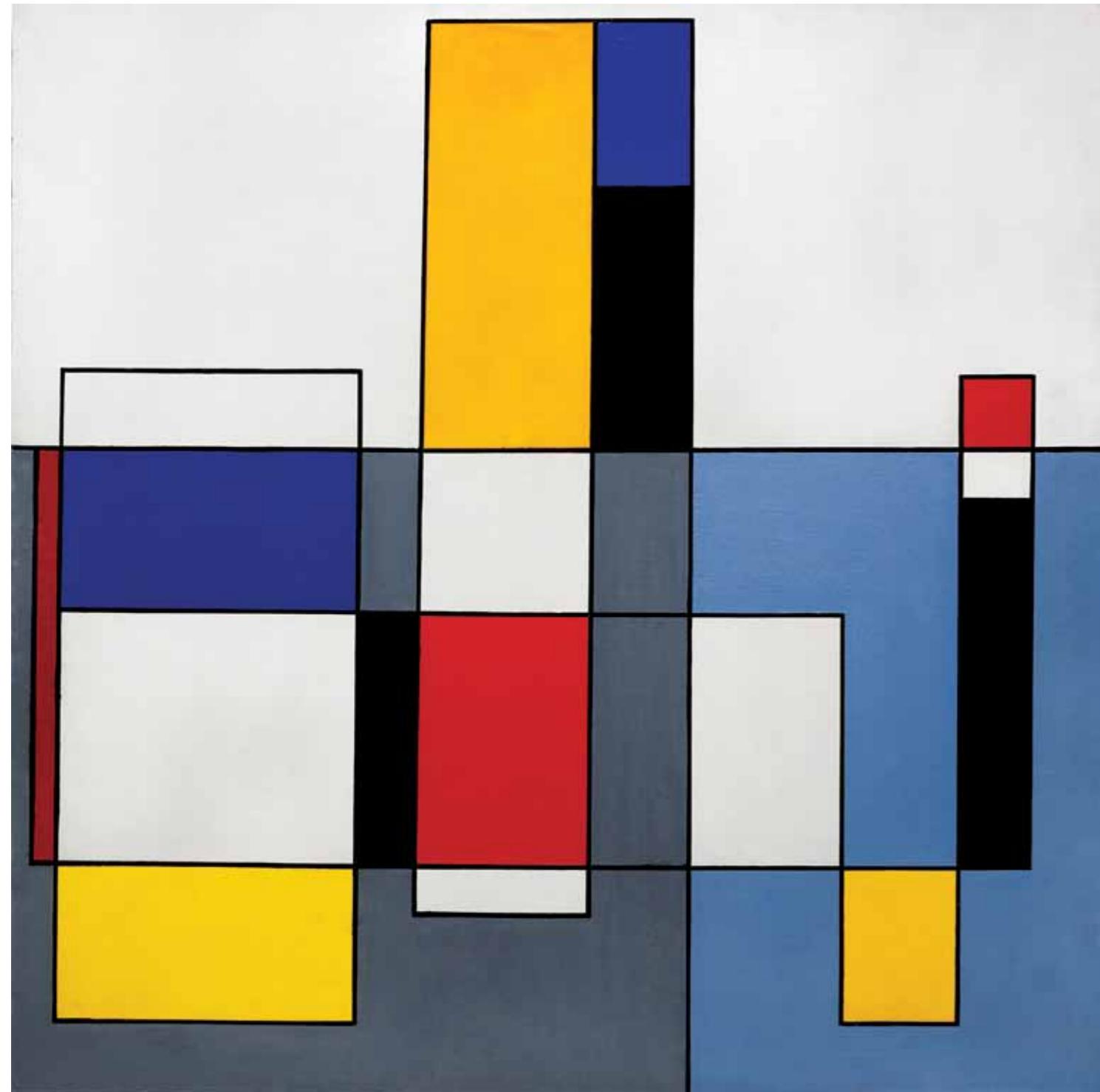
21. Simón Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte de concepto, epílogo sobre la sensibilidad "posmoderna"*, Madrid, Ediciones Akal, 10 edición, 2010, pg 83

22. Serge Lemoine, *Abstractions américaines:1940-1960* (catálogo exposición), Paris, Réunion des Musés Nationaux, ADAGP, 1999, pg 121

COLOR contained in geometry

El color contenido en la geometría

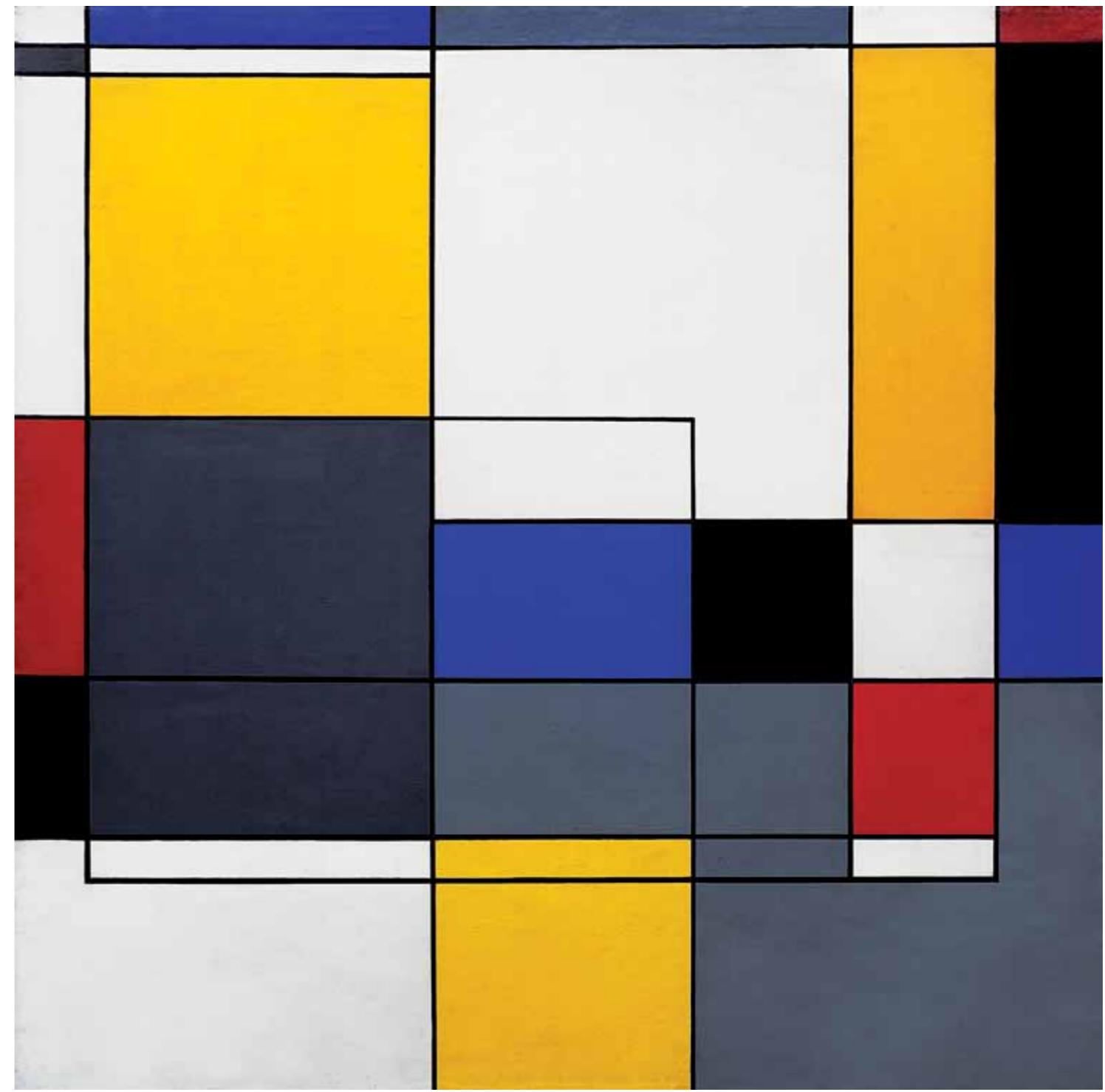
JUAN MELÉ
RAMÓN VERGARA GREZ
SARAH MORRIS
GRACIELA HASPER



Juan Melé
(Argentina, 1923)

Planos y direcciones, 1955

Acrylic on wood, 27,55 by 27,55 in
Acrílico sobre madera, 70 x 70 cm



Juan Melé
(Argentina, 1923)

Pintura n°42, 1955

Acrylic on wood, 27,55 by 27,55 in
Acrílico sobre madera, 70 x 70 cm

CONCRETE ART MANIFESTO

Juan Melé - Buenos Aires, April, 1948

The conquest of the Concrete Invention, directed towards a comprehensive art, is now the goal of the modern arts. No aesthetic definition is possible without accepting or denying this struggle. Painting, sculpture, spatial forms, architecture, music and literature are all part of the same battle. The Concrete Invention finds definition in the real valuation of its formal elements and the elimination of figurative or illusory aspects suggesting realities beyond the painting and the plane. It uses the surface's bi-dimensional nature and develops along a process of formal discontinuity, where the base of the phenomenon comprises an objective reality certifying it.

All forms determine content.

A product of the surrounding society, it will reach its apogee as that society conquers a more conducive material base and modern men become aware of the products of their times: for this society, caught in the midst of the violent clash between a dying age and an age being born, is still to assimilate all of its technical progress, its discoveries and possibilities.

Until then, we fight.

In recognizing technical development and scientific contributions, in using pictorial elements in a Concrete fashion and in the unity of style with the modern world, form adopts revolutionary qualities, overcomes the exhausted figurative tradition, promotes the appreciation of realities and boosts creative activity.

This art delivers its content in its form and in its concrete invention directed towards a constructive reality.

Pure formalism is an absurd invention... there is no art without tendency.

MANIFIESTO DE ARTE CONCRETO

Juan Melé - Buenos Aires, abril, 1948

La conquista de la invención concreta, dirigida hacia un arte integral, es el móvil del arte moderno. Hoy ninguna definición estética es posible al margen de la aceptación o negación de esta lucha. La pintura, la escultura, las formas espaciales, la arquitectura, la música, la literatura, se hallan empeñadas en esta batalla. La Invención Concreta se determina en la valuación real de sus elementos formales y en la eliminación de lo figurativo o ilusorio que sugieren realidades ajenas a la pintura y al plano. Utiliza la superficie en su cualidad bidimensional y se desarrolla en un proceso de discontinuidad formal, donde la base del fenómeno está constituida por una realidad objetiva que lo certifica.

Toda forma determina un contenido.

Producto de la sociedad que lo rodea, logrará su apogeo a medida que esta conquista una base material más propicia y el hombre moderno tome conciencia de los productos de su época, pues esta que sufre el choque violento habido entre una era que muere y otra que nace, no ha logrado aún asimilar ni toda su técnica, ni todos sus descubrimientos y posibilidades. Hasta entonces lucharemos.

En el reconocimiento del desarrollo de la técnica y de los aportes científicos, en el uso Concreto de los elementos plásticos y en la unidad del estilo con el mundo moderno, la forma toma cualidades revolucionarias, supera la agotada tradición figurativa, contribuye a la apreciación de las realidades e impulsa la actividad creadora.

En su forma y en su invención concreta encausadas hacia una realidad constructiva este arte da su contenido.

El formalismo puro es una invención absurda. No hay arte sin tendencia.

Nuestro arte es humanista porque utiliza todos los logros

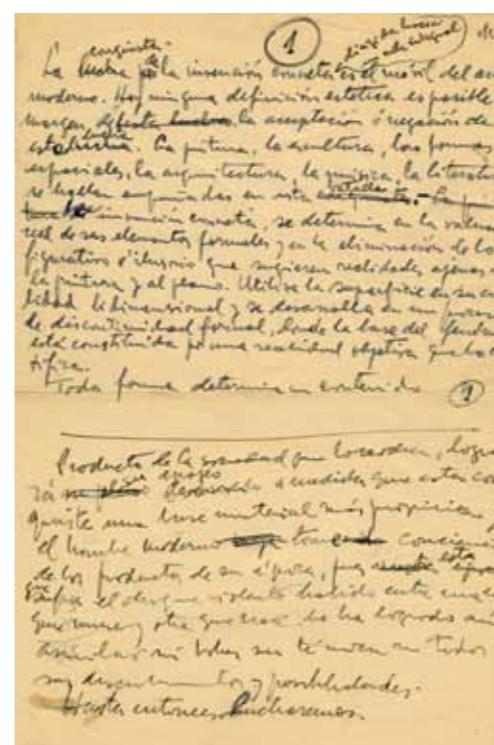
Our art is humanist in nature, as it uses all human achievements and knowledge, and extols human possibilities for development and creation.

We are;

against all anguished and sickly manifestations.
against all mystification.

Concrete art acts upon life. Unlike aesthetic mysticism, its praxis is realistic. It is a product of its surrounding society, and will achieve its full development as that society conquers a more conducive material base, allowing the union of painting, sculpture, architecture and urbanism into a single, great art.

Manifesto written in Buenos Aires in April, 1948



y conocimientos del hombre y exalta sus posibilidades de desarrollo y creación.

Estamos:

contra toda manifestación angustiosa y enfermiza.
contra todas las mistificaciones.

El arte Concreto actúa en la vida. Contrario al misticismo estético realiza una praxis realista. Producto de la sociedad que lo rodea, logrará su pleno desarrollo a medida que esta conquiste una base material más propicia, permitiendo la unión de la pintura, escultura, arquitectura y urbanismo en uno y solo gran arte..

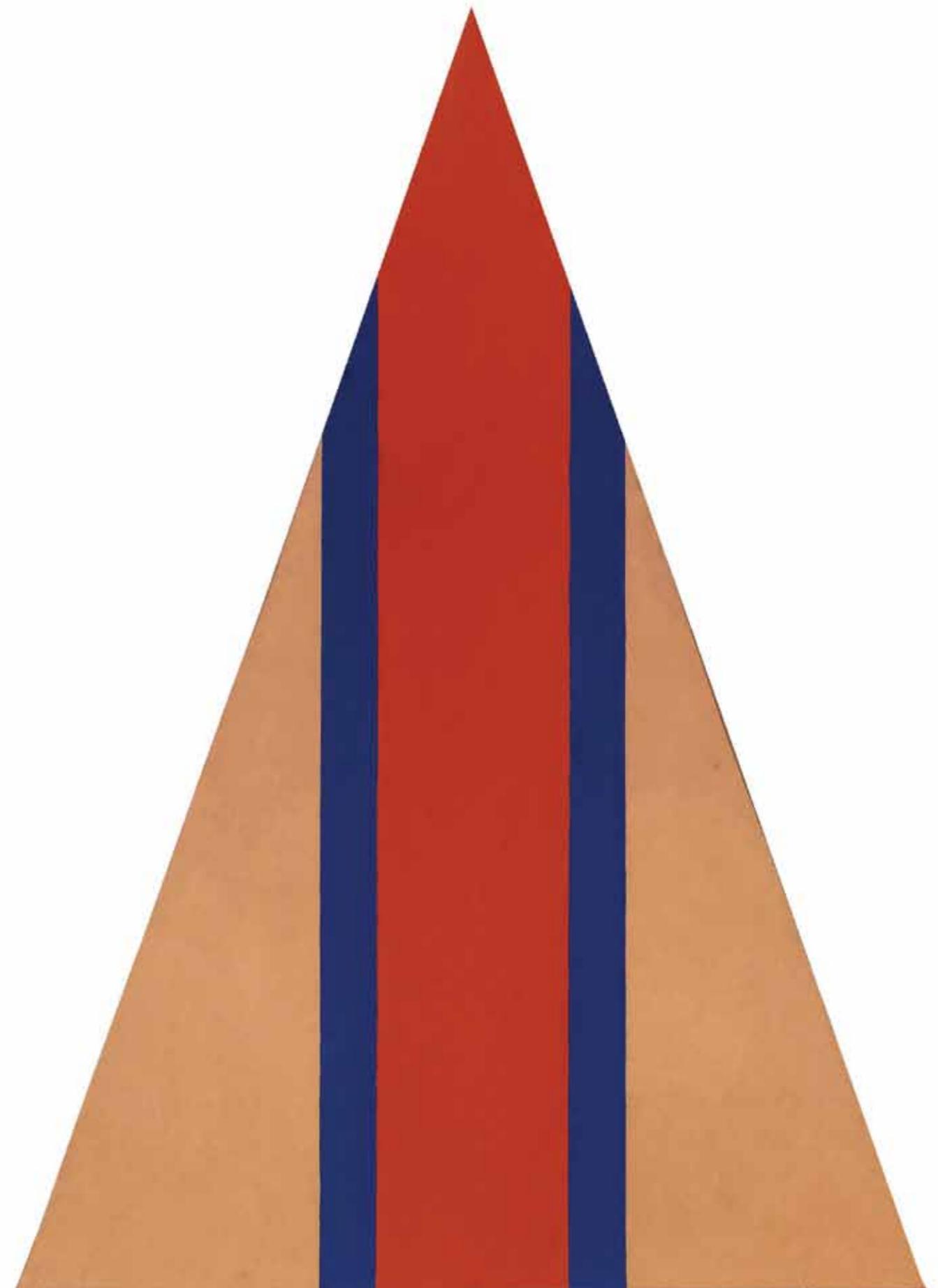
Manifestación escrita en Bs As en Abril en 1948



Ramón Vergara Grez
(Chile, 1923)

Energía central liberada, 1965

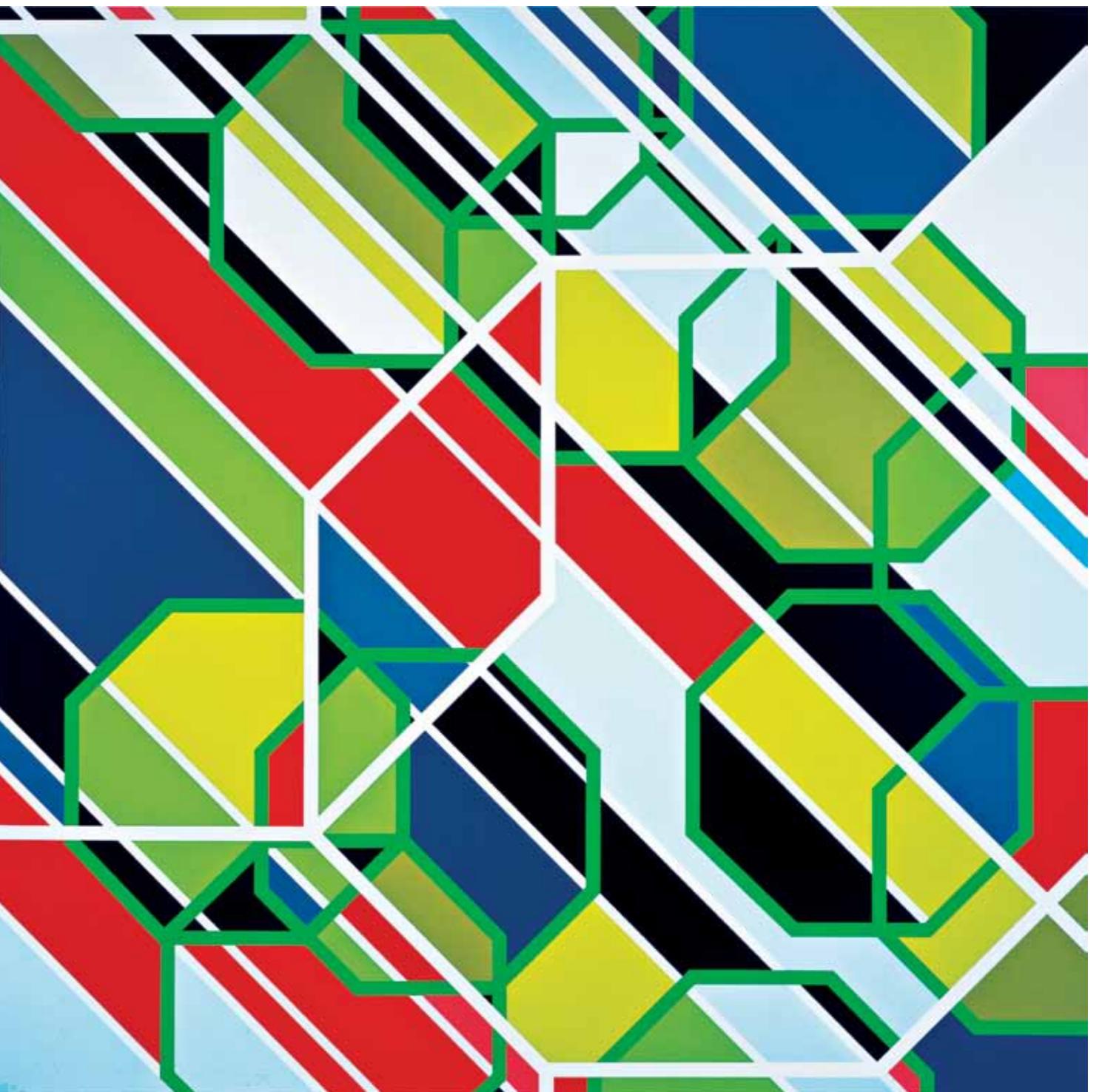
Oil on shaped canvas, 66 by 47 in
Óleo sobre shaped canvas, 170 x 120 cm.

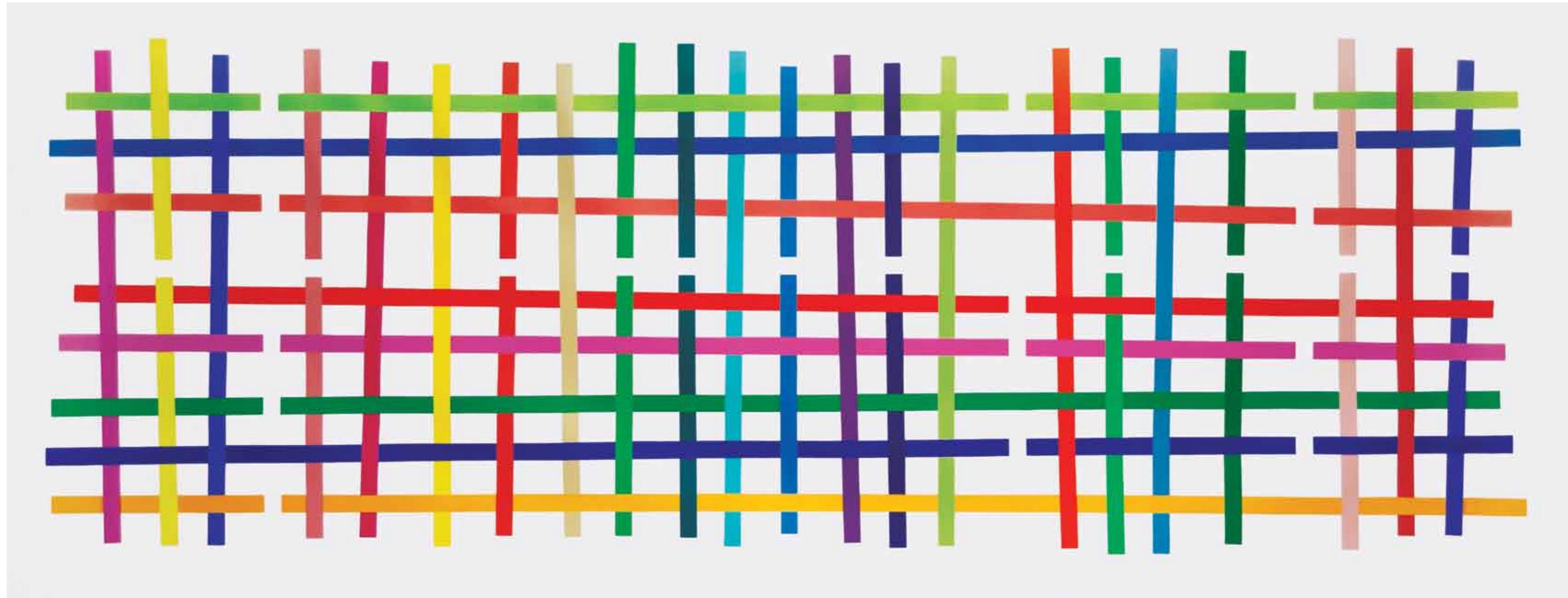


Sarah Morris
(England, 1967)

Sony (Los Angeles), 2004

Household gloss paint on canvas, 113 3/4 by 113 3/4 in
Esmalte sobre tela, 289 x 289 cm.





Graciela Hasper
(Argentina, 1966)

Untitled, 2001

Acrylic on canvas, 67,32 by 168,89 in
Acrílico sobre tela, 171 x 429 cm.

COLOR in motion

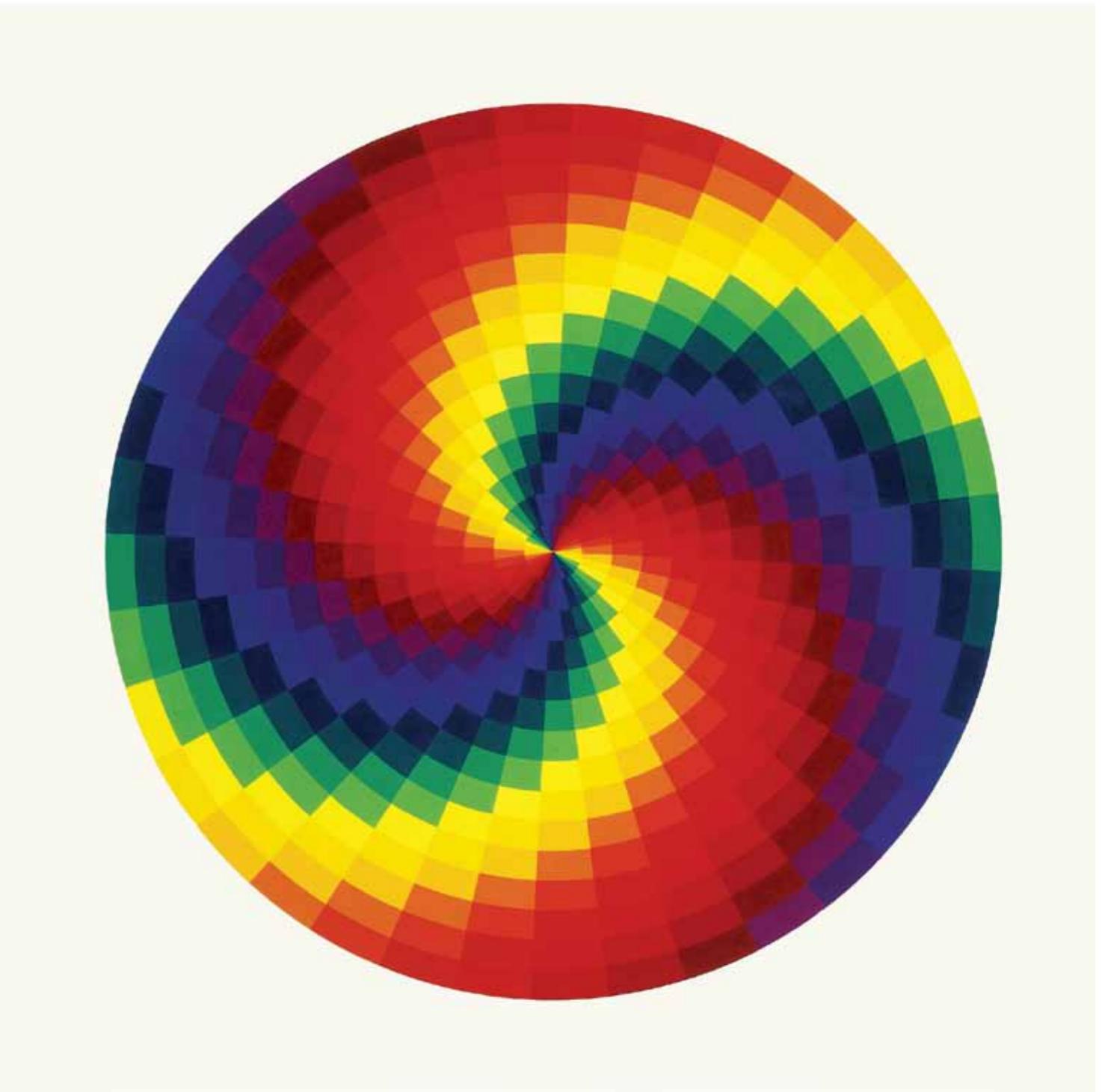
El color en movimiento

JOËL STEIN
FRANCISCO SOBRINO
GUIDO MOLINARI
CARLOS CRUZ-DIEZ
KARINA PEISAJOVICH

Joël Stein
(France, 1926)

Cercle chromatique, 1966

Acrylic on canvas, 59 by 59 in
Acrílico sobre tela, 150 x 150 cm.



Francisco Sobrino
(España, 1932)

Déplacement inestable, K.F 1 1961 – 71
Déplacement inestable, K.F 2 1961 – 71

Pleastic and plexiglas, 93,7 x 13,7 x 2,7 in (each)
Plástico y plexiglás, 238 x 35 x 7 cm. (cada una)



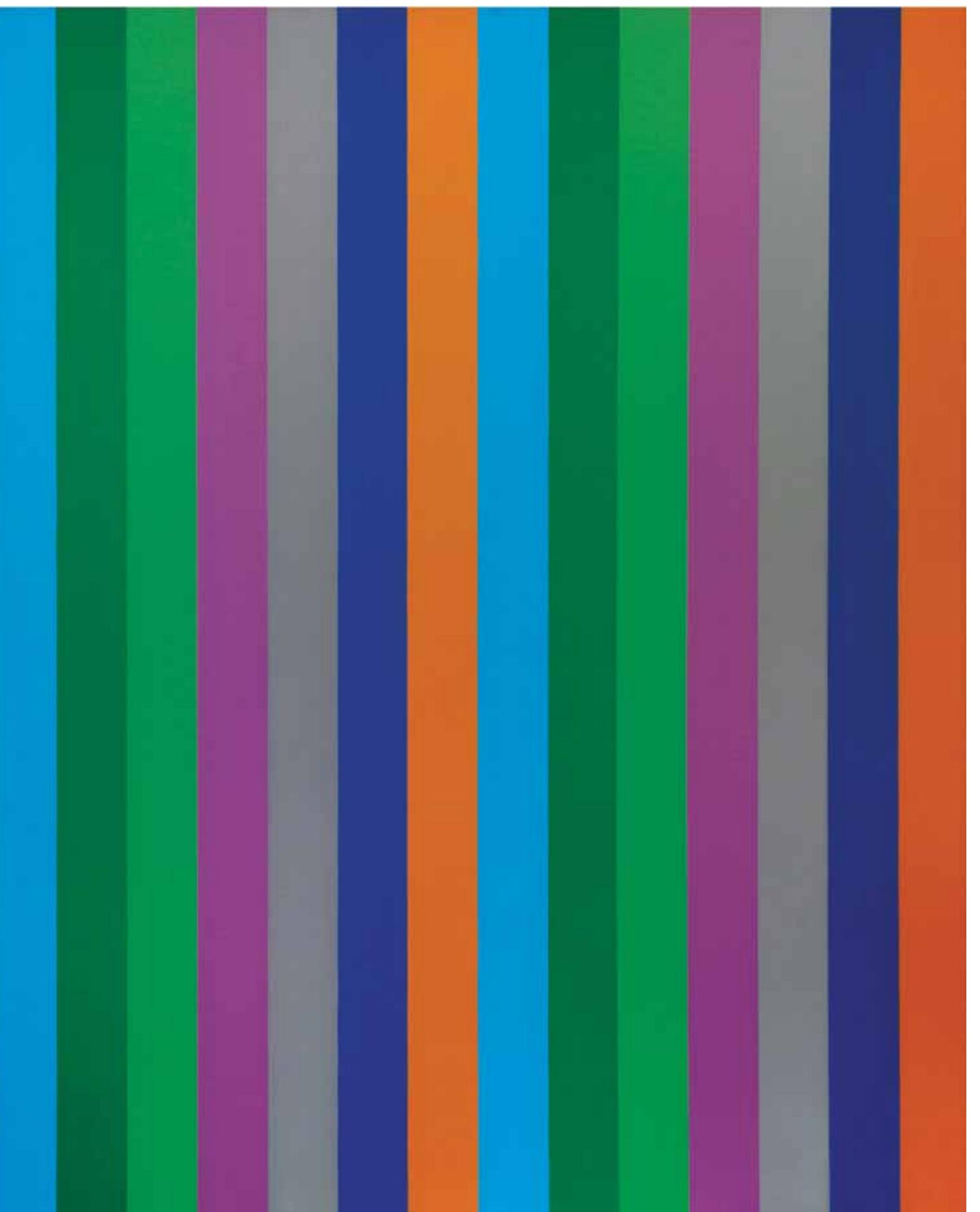
Guido Molinari

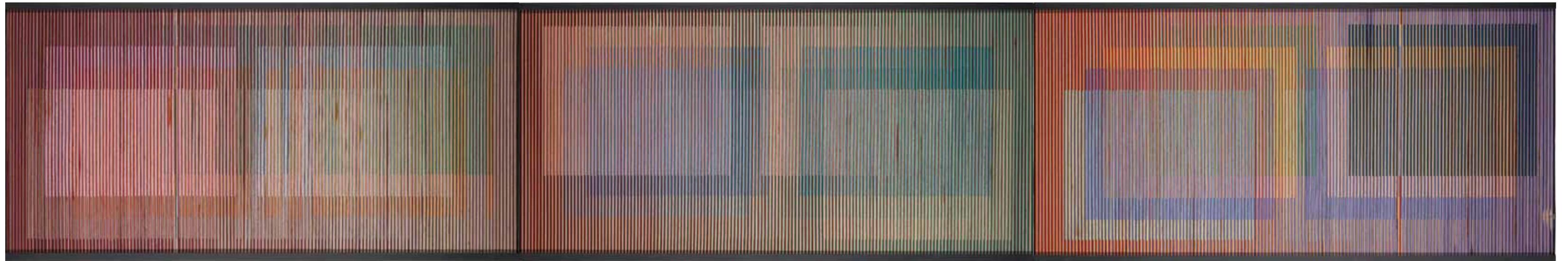
(Canada, 1933 - 2004)

Seriel Bleu - Ocre, 10/1967

Oil on canvas, 77,95 by 62 in

Óleo sobre tela, 198 x 160 cm.





Carlos Cruz-Diez

(Venezuela, 1923)

Physichromie no. 321-B, 1964

Triptych: Plastic fins, cardboard, acrylic paint and wood

23 7/8 by 143 1/4 in 8 by 143 1/4 in

Tríptico: aletas de plástico, cartón, acrílico y madera

60.5 x 364 cm

COLOR ON COLOR exhibition

The idea of color is frequently linked to the arts of painting and drawing, tools central to the artist's trade. To speak of color is to speak of a "colored shape", a painted object, or a brushstroke on the canvas.

After years of researching into the perception of the chromatic phenomenon, it was revealed to me that color, should one stray from deep-rooted concepts going back centuries, is a universe to be explored and discovered. Color is more than just matter applied to a medium: space is colored as well, but we fail to see it, we fail to realize.

When we say with conviction that wall is white, we think of color as stability and certainty, but reality proves us wrong. If we place a white piece of paper on the wall, we are surprised to see the wall is not in fact white. The piece of paper is white. Should we place a second piece of paper next to the first one, we would see one of them can be more or less white than the other, which proves color is not an absolute value, but a changing and random circumstance which evolves through time and space.

The only thing about color that can be deemed stable is the memory of the generic names given to them in their maximum saturation: red, blue, green... their mutability is so varied and subtle, and their behavior so circumstantial, that we lack the ability to remember the numberless hues each color can take.

Color conveys enveloping messages straight to our spirits. It triggers affectivity, sensual, and sometimes erotic, emotions. Our first reaction upon seeing a color is affective in nature, and leads us to establish aesthetic attributes by means of judgments devoid of logical foundations. Both rejection and acceptance could be

Exposition COLOR ON COLOR

Con frecuencia la noción del color se asocia al arte de pintar y dibujar, instrumentos fundamentales en el quehacer del artista. Hablar del color es referirse a una "forma coloreada", a un objeto pintado o a una pincelada sobre la tela.

Indagar por tantos años la percepción del fenómeno cromático, me ha revelado que apartándose de los conceptos arraigados durante siglos, el color es un universo a descubrir y a explorar. El color no es solamente una materia aplicada sobre un soporte, el espacio también está coloreado y no lo percibimos, no nos damos cuenta. Cuando decimos convencidos: el muro es blanco, pensamos que el color es la estabilidad y la certeza, la realidad nos demuestra que esa afirmación no es cierta. Si colocamos un papel blanco sobre ese muro, nos sorprenderemos comprobando que el muro no es blanco. Blanco es el papel. Si colocamos un segundo papel blanco junto al primero, veremos que puede ser más o menos blanco que el primero, demostrando que el color no es un absoluto, es una circunstancia mutante y aleatoria que evoluciona en el tiempo y el espacio.

Lo único que puede calificarse de estable en el color se reduce al recuerdo de sus nombres genéricos cuando se encuentran en su máximo estado de saturación: rojo, azul, verde... Su mutabilidad es tan variada y sutil y su comportamiento tan circunstancial, que no tenemos capacidad para recordar los infinitos matices que puede adoptar cada uno de ellos.

El color nos envía mensajes envolventes y directos al espíritu. Nos desata la afectividad, lo sensual y a veces lo erótico. La primera reacción al mirar un color es una respuesta afectiva, lo que nos conduce a establecer

linked to events hidden deep within our memories.

As regards the arts, color has been a supplement to every formal or informal pictorial discourse. From the classical referential arts to the most radical abstractions, color has been central to what is said through painting. Malevich, in his "White on White" and "Black on Black" works, resorted to color to express the philosophical idea of nothingness. Color is an inexhaustible expressive resource which, curiously enough, has not been given a fundamental role. Color is wrongly considered to exist thanks to form. However, color exists in itself, without being grounded on form, from which it is totally independent.

Most philosophers, even Schopenhauer and Nietzsche, denied color the importance ascribed to drawing or theme in the arts. They deemed color but a supplement, a mere extension, trivial in many instances. However, the presence of color encompasses all: our surroundings are colored, and color is part of our everyday life.

We wander in a colored space we are not aware of, for we live inside of it. We have eyes only for the materiality of shape, and not for color's lack of materiality. We dwell in a universe where space constantly takes on subtle hues, as the Sun progresses on its daily cycle. Living as we live surrounded by color, we have become accustomed to ignore it, to overlook it. We fail to realize we are colored as well, just as space and the objects around us are.

Aristotle posited color is a conflict between light and darkness, whereas the alchemists considered it an attribute of matter, which changed when touched by light. From Newton and Goethe onwards, multiple scientific theories cleared the way to understand the mysterious phenomenon of the perception of color. A mystery that, however, becomes perpetual in the hands of an artist.

For millennia, color has been the artist's inseparable

calificativos estéticos mediante juicios carentes de soporte lógico. El rechazo, tanto como su aceptación, podrían estar relacionados con eventos recónditos en nuestra memoria.

En lo que concierne al arte, el color ha servido para acompañar toda discursiva formal o informal en la pintura. Desde el arte clásico referencial, hasta la más radical abstracción, el color ha sido fundamental en el decir pictórico. Malevich en sus obras "Blanco sobre blanco" y "Negro sobre Negro" recurrió al color para expresar el concepto filosófico de la nada. El color es un infinito recurso de la expresión, al que, curiosamente, no se le ha otorgado un papel fundamental. Erróneamente, se piensa que el color existe gracias a la forma. No obstante, el color existe por sí solo, sin ayuda de la forma, es por completo independiente de ésta.

La mayor parte de los filósofos, hasta Schopenhauer y Nietzsche, negó al color la importancia adjudicada al dibujo o a la temática en el arte. Lo consideraron una especie de acompañante, una simple expresión, muchas veces banal. Sin embargo la presencia del color es envolvente, todo nuestro entorno está coloreado, formando parte de la cotidianidad.

Deambulamos en un espacio coloreado del cual no tomamos conciencia, porque vivimos dentro de él. Sólo vemos la materialidad de la forma y no lo inmaterial del color. Habitamos un universo donde el espacio se tiñe continuamente de sutiles colores a medida que el sol cumple su ciclo diario. El hecho de convivir con el color, nos acostumbró a obviarlo, a no verlo. No tomamos conciencia de que nosotros también estamos coloreados, igual que el espacio y los objetos que nos rodean.

Aristóteles suponía que el color era un conflicto entre la luz y las tinieblas y, por su lado, los alquimistas pensaban que era una condición de la materia que se modificaba al contacto con la luz. A partir de Newton y Goethe, múltiples

accomplice: they have created a moving intimacy, which leads us to discover and enjoy amazing realities we were otherwise unable to see.

The plurality of discourses of the artists showcased at the "Color on Color" exhibition shakes our spirits deeply and at the same time lets us know that color remains still a world of infinite surprises, yet to be discovered.

Carlos Cruz Diez / July, 2011

teorías científicas despejaron el camino para entender el misterioso fenómeno de la percepción del color. Misterio que, sin embargo, se perpetúa en manos del artista.

Por milenios, el color ha sido cómplice inseparable del artista, han establecido una conmovedora intimidad que nos lleva a descubrir y disfrutar sorprendentes realidades que no éramos capaces de ver.

La pluralidad discursiva de los artistas presentes en la exposición "Color on Color", convuelve profundamente nuestro espíritu y al mismo tiempo nos informa que el color todavía es un mundo de inéditas e inagotables sorpresas.

Carlos Cruz Diez / julio 2011

Public Collections | Colecciones Públicas

Centre Georges Pompidou, Paris, France.
Galería de Arte Nacional (GAN), Caracas, Venezuela.
Josef Albers Museum Quadrat Bottrop, Bottrop, Germany.
Kunstverein Gelsenkirchen, Gelsenkirchen, Germany.
Kunsthalle Mannheim, Mannheim, Germany.
Kunsthalle Würth, Schwäbisch Hall, Germany.
Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, France.
Musée de Grenoble, Grenoble, France.
Museo de Arte Contemporáneo (MAC), Bogotá, Colombia.
Museo de Arte Contemporáneo Sofía Imber, Caracas, Venezuela.
Museo de Bellas Artes, Caracas, Venezuela.
Museum für Konkrete Kunst Ingolstadt (MKKI), Ingolstadt, Germany.
Museum of Modern Art (MoMA), New York, United States.
Neue Pinakothek, Munich, Germany.
Tate Modern, London, United Kingdom.
University of Essex, Collection of Latin American Art, Colchester, United Kingdom.
University of Texas, Archer M. Huntington Art Gallery, Austin, United States.
Wallraf-Richartz-Museum, Dr. Peter Ludwig Collection, Cologne, Germany.

Honors and Awards | Distinciones y Premios

1966. Grand Prize – Gran Premio: III Bienal Americana de Arte, Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Ciencias, Córdoba, Argentina.
1967. International Painting Prize – Premio Internacional de Pintura: IX Bienal de São Paulo, São Paulo, Brazil.
1969. Second Prize, International Painting Festival – Segundo Premio, Festival de Pintura Internacional: Château-Musée de Cagnes-sur mer, Cagnes-sur-Mer, France.
1971. National Art Award – Premio Nacional de Arte: Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes (INCIBA), Caracas, Venezuela.
1976. "Integración de las Artes" Award - Premio "Integración de las Artes": VI Bienal de Arquitectura, Colegio de Arquitectos de Venezuela
1981. Orden Andrés Bello, Primera Clase, Caracas, Venezuela
1986. Officer de l'Ordre des Arts et des Lettres, Paris, France.
2002. Commandeur de l'Ordre des Arts et des Lettres, Paris, France.
2006. Honorary Doctorate – Doctor Honoris Causa: Universidad Simón Bolívar, Casa Rectoral, Caracas, Venezuela.
2007. Honorary Doctorate of Fine Arts– Doctor Honoris Causa en Arte: Universidad de Los Andes, Mérida, Venezuela.
2008. Medal of Honor of the City of Marcigny, France – Medalla de Honor de la Ciudad de Marcigny, Francia.
2010. AICA Award 2009 – Premio AICA 2009: Asociación Internacional de Críticos de Arte, Caracas, Venezuela.
2011. Golden Medal of Americas Society, Cipriani Wall Street, New York, United States. Award granted at the 31st Annual Spring Party, organized by Americas Society - Medalla de Oro de la Sociedad de las Américas, Cipriani Wall Street, Nueva York, Estados Unidos. Premio otorgado en el marco del evento 31st Annual Spring Party, organizado por Americas Society.



Carlos Cruz-Diez featured with some of his Physichromies at the "Lumière et Mouvement" exhibition at the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Paris, France, 1967.

Carlos Cruz-Diez posa con algunas de sus Physichromies en la exposición "Lumière et Mouvement" en el Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. París, Francia, 1967.



Venezuelan artist Narciso Debourg featured next to Physichromie 321-B at the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Paris, France, 1967.

El artista venezolano Narciso Debourg posa junto a Physichromie 321-B en el Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. París, Francia, 1967.



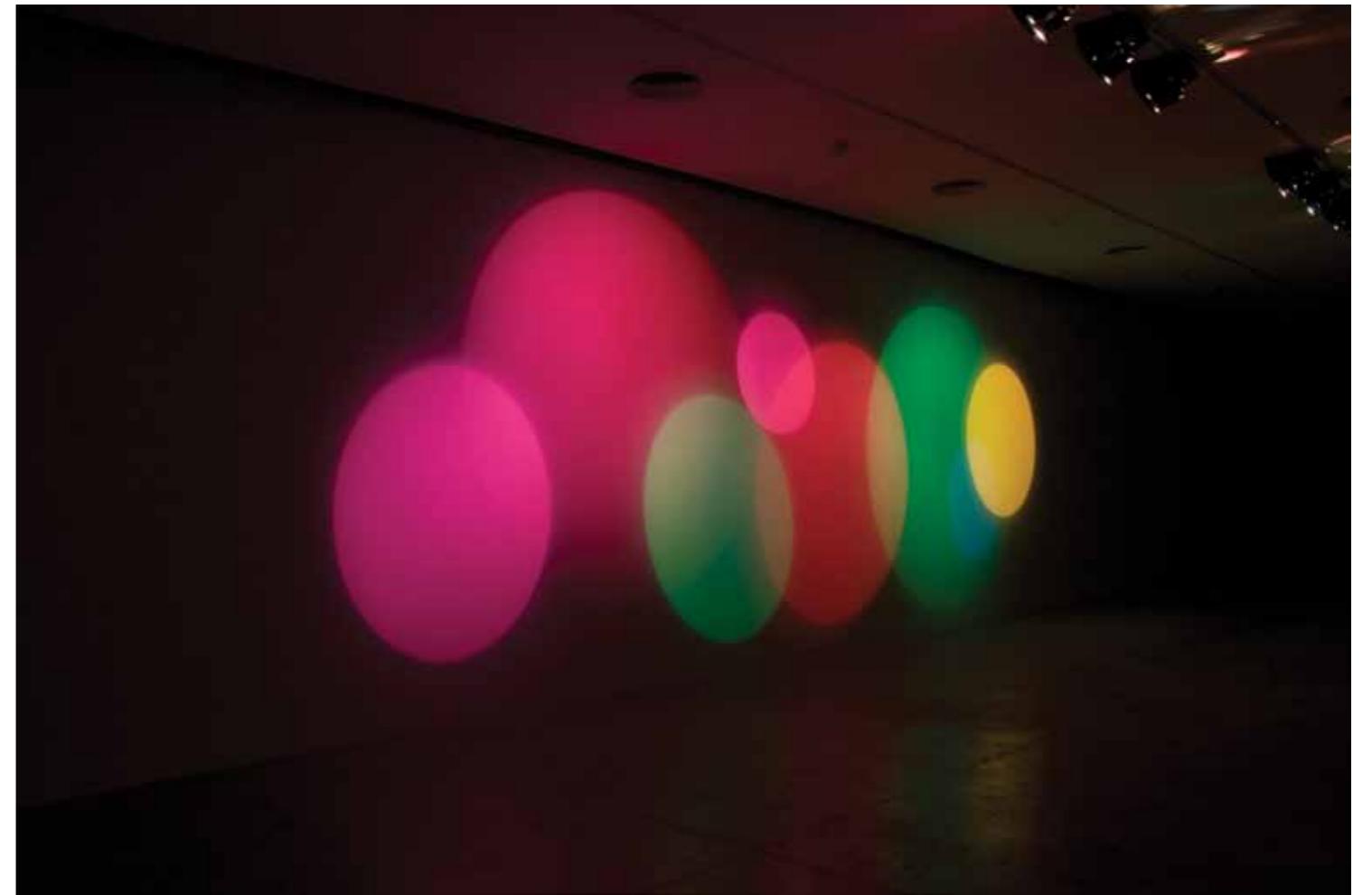
Physichromie 321-B (Paris, France, 1967) displayed at the "Lumière et Mouvement" exhibition at the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Paris, France, 1967.

Physichromie 321-B (Paris, Francia, 1967) presentada en la exposición "Lumière et Mouvement" en el Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. París, Francia, 1967.

Karina Peisajovich
(Argentina, 1966)

Máquina de hacer color (Suite para ocho movimientos), 2010

Light projection, variable dimensions
Proyección de luz, dimensiones variables



Expansive COLOR

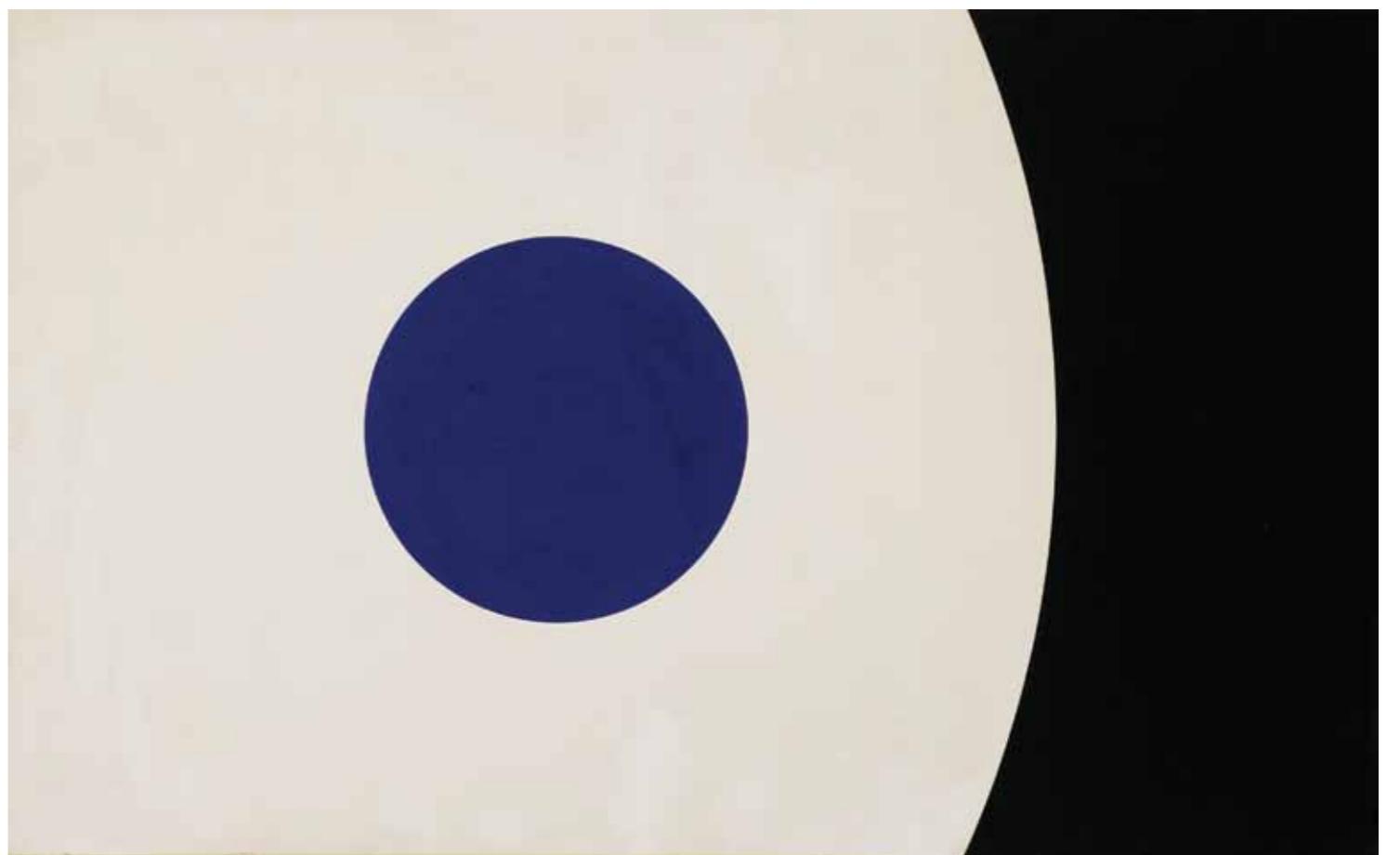
Los colores expandidos

ALEXANDER LIBERMAN
LEON POLK SMITH
ILYA BOLOTOWSKY
ROSA BRUN

Alexander Liberman
(Rusia, 1912-1999)

Omega XIV, 1961

Oil on canvas, 37,4 by 59,84 in
Óleo sobre tela , 95 x 152 cm.



LEON POLK SMITH

(United States, 1906 - 1996)

Constellation edge of sight 2 Ovals N II, 1973

Acrylic on shaped canvas

2 Elements: 39,7 by 66,9 in, 35 by 51,1 in

Acrílico en shaped canvas

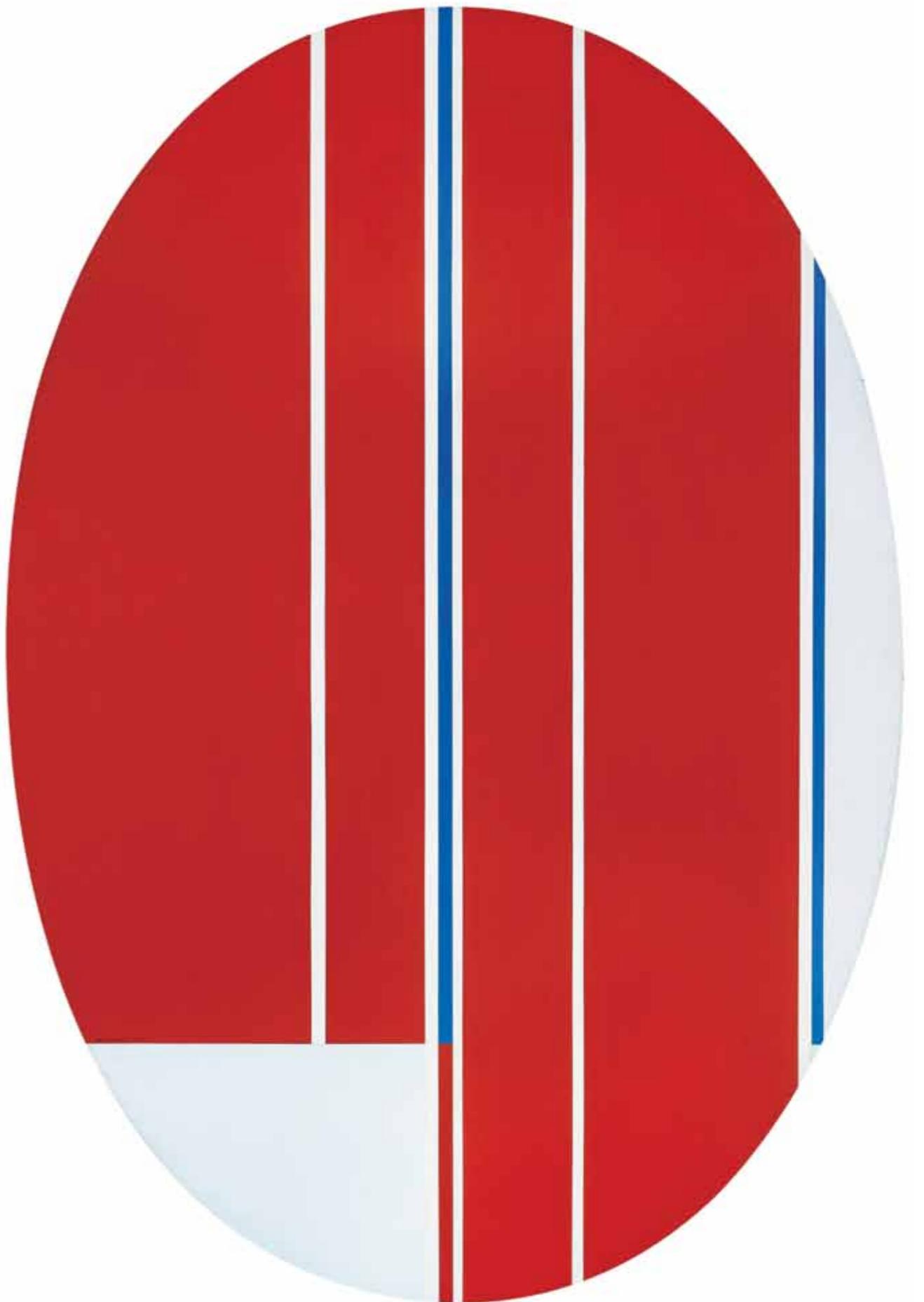
2 Elementos: 101 x 170 cm, 89 x 130 cm.



Ilya Bolotowsky
(Rusia, 1907 - 1981)

Eclipse red vertical, 1971

Acrylic on canvas , 54 1/4 by 35 in
Acrílico sobre tela, 130 x 88.9 cm.



Rosa Brun
(España, 1955)

Enza, 2001

Triptych: Oil on wood
78 3/4 by 236 1/5 by 4 in
Tríptico: óleo sobre tela
200 x 600 x 10.5 cm.



Madrid, September 2011

I work based on concepts such as duality, which entails a chain of oppositions, with links articulated between the classical and the modern, the objective and the subjective, the instinctive and the reflective, totality and fragmentation.

There is a demand as regards observation committed to feeling, to the expressive media specific of the arbitrary sign or artificial language. The starting point I choose for my work is an unsolvable game of contraries, of showing and hiding. There are static areas of color, where surfaces vibrate and advance over the space between us and them, submerging us in the tactile values of form. The work's scale is related to the human scale: we measure ourselves against the space the object creates, feeling our own presence, approaching limitless conditions, more as a function of space than of form. Color/form unity, where the pictorial space becomes plastic, thanks to the use of color as an organizing element of form, before an empty space from which we can contemplate ourselves as individuals, yielding to the illusion's absorption.

I experiment with materials chosen to obtain a greater richness in the spectrum of epidermal textures in the layout, with options of basic monochromy, of its constituting elements. In my work, elements combine and juxtapose based on a discontinuous structure, which creates new association possibilities, with the key goal of addressing illusion and the ambiguous nature of the perception of reality. I propose the organization of a structure that picks up aspects of vision in two and three dimensions, which delves into aspects related with their visual location, and those coordinates we use to

Madrid, septiembre 2011

Investigo desde conceptos como la dualidad, que engendra una cadena de oposiciones cuyos eslabones se articulan entre lo clásico y lo moderno, lo objetivo y lo subjetivo, lo instintivo y lo reflexivo, la totalidad y la fragmentación.

Existe una exigencia en cuanto a la observación comprometida con el sentimiento, con los medios expresivos propios del signo arbitrario o el lenguaje artificial.

Planteo la obra desde un juego insoluble de contrarios, de mostración y ocultación.

Existe una presencia de estáticas áreas de color, donde las superficies vibran y avanzan entre el espacio que hay entre ellas y nosotros sumergiéndonos en los valores táctiles de la forma. La escala de la obra está relacionada con la escala humana, nos medimos con el espacio que genera el objeto, sintiendo nuestra propia presencia, acercándonos a condiciones sin límite, siendo más una función del espacio que de la forma. Unidad color/forma, donde el espacio pictórico se convierte en plástico al situarse el color como elemento organizador de la forma, ante un espacio vacío desde el que contemplarse como individuo, dejándose absorber por el ilusorio.

Experimento con materiales, elegidos en función de la obtención de una riqueza mayor en la gama de texturas epidérmicas que matizan el planteamiento, en opciones de monocromía básica, de cada uno de los elementos que la integran.

En mi obra, los elementos se combinan y yuxtaponen

define a system conceptually, so as to achieve maximum concretion in every aspect.

The opacity of matter is taken as a power evoking irresistible powers.

I take the argument of the object not as the object itself, but as a continuation of the "Painting".

The various temperatures of color assume a challenge in its perception, alternating cold and warmth.

Following a conceptual analysis, the work is defined through a loss of elements capable of distorting language, delving into the implication for the spectator in the optical game of the surface.

I build tridimensional objects with a strong allegorical component and subtle internal relations.

I affirm the work's sensual experience constantly, as well as its artificial nature.

I look for a balanced tension between the different modular elements, to which I add the richness of superficial textures, inside the various options of a basic monochromy, thus creating contrasts which produce vibrations on the optical surface.

I maintain the ambiguity between pictorial and sculptural compositions, highlighting the value of weight in compositions of such density.

The work's self-reflection, the interrelationship between the movement of the elements, the color and the spatial placement, the distribution of light and shadow, determine many of the possibilities, bringing about surprising shades which channel the global effect towards what is characterized as transcendence from the visual.

en base a una estructura discontinua, generando nuevas posibilidades de asociación, que como objetivo clave, plantea lo ilusorio y el carácter ambiguo de la percepción de lo real. Planteo la organización de una estructura que recoge aspectos de la visión en dos y tres dimensiones, que profundiza en aspectos relacionados con su emplazamiento visual, y aquéllas coordenadas que conceptualmente nos definen un sistema, para lograr la máxima concreción en todos los aspectos.

La opacidad de la materia es tenida en cuenta como poder evocador de poderes irresistibles.

Entiendo el argumento del objeto más que como tal, como prolongación de la "Pintura".

Las diferentes temperaturas del color suponen un reto en su percepción, alternando lo frío y lo cálido.

Siguiendo un análisis conceptual la obra se define mediante un pérdida de elementos que pueden distorsionar el lenguaje, investigando en el juego óptico de la superficie, la implicación con el espectador.

Construyo objetos tridimensionales con un fuerte componente alegórico y de relaciones internas sutiles.

Afirmo de forma constante la experiencia sensual de la obra, a la vez que su naturaleza artificial.

Busco la tensión equilibrada entre los distintos elementos modulares, a la que se añaden la riqueza de texturas superficiales, dentro de las distintas opciones de una monocromía básica, creando contrastes que hacen vibrar la superficie óptica.

Mantengo la ambigüedad entre las concepciones pictóricas y escultóricas, resaltando el valor que el peso juega en tan densas composiciones.

Revaluation of pure form entails the emancipation of a material personified thanks to its texture specificity. That texture becomes a defining element of form.

The new form arises thanks to an internal construction principle, with its own logic.

Each form is free and individual, each form is a world in itself.

My development of the pictorial process addresses the third dimension from different perceptual angles. The spectator both perceives and occupies the visual representation space. Form and color become one in an array of constantly-interwoven planes, looking for new associations and relations between the color planes and their spatial location.

The autonomy of color as a means for pictorial organization is showcased in these works including the mobile nature of the spectator visual trajectory.

Rosa Brun

La autorreflexión de la obra, la interrelación del movimiento de los elementos, el color y la colocación en el espacio, la distribución de la luz y la sombra determinan muchas de las posibilidades, generan matices sorpresivos que encaminan el efecto global hacia lo que se caracteriza como transcendencia de lo visual.

La revalorización de la forma pura acarrea la emancipación del material que se encuentra personificado gracias a la especificidad de su textura. Esta última se convierte en elemento constitutivo de la forma.

La nueva forma existe debido a un principio de construcción interno, por una lógica propia.

Cada forma es libre e individual, cada forma es un mundo.

Desarrollo del proceso pictórico en los que se aborda la tercera dimensión desde diferentes ángulos perceptivos.

El espectador percibe y ocupa el espacio de representación visual. Forma y color se unen en un despliegue de planos que se interceptan continuamente, buscando nuevas asociaciones y relaciones entre los planos de color y su ubicación espacial.

La autonomía del color como medio de organización plástica, se presenta en estas obras incluyendo el carácter móvil de la trayectoria visual del espectador.

Rosa Brun

Bibliography | Bibliografía

Josef Albers, *Interaction of color*, revised and expanded edition, Yale University Press, 2006.

Alfredo Aracil y Delfín Rodríguez, *El siglo XX: entre la muerte del arte y el arte moderno*, Istmo, 3^{era} edición, Madrid, 1998.

Giulio Carlo Argan, *El arte moderno: del iluminismo a los movimientos contemporáneos*, Akal, 2nd edición, Madrid, 1998.

Jacqueline Barnitz (editor), *Art history: Latin American studies*, University of Texas press, China.

Ana María Battistozzi y Alberto Giudici, *Un recorrido por el arte contemporáneo argentino*, Papers Editores, 2010.

Adolfo P. Carpio, *Principios de Filosofía, Una introducción a su problemática*, Buenos Aires, Glauco, 2nd edición, 2004.

Rafael Cipollini (comp.) *Manifiestos Argentinos. Políticas de lo visual, 1900-2000*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2003.

Magdalena Dabrowski, *Contrastes de Forma, abstracción geométrica 1910-1980* (catálogo de exhibición), National Museum of Fine Arts, Buenos Aires, 1986.

Brenda Danilowitz and Fred Horowitz, *Josef Albers: to Open Eyes: The Bauhaus*, Black Mountain College, and Yale, 2006

Jeannine Fiedler and Peter Feierabend (editors), *Bauhaus*, Ullmann Publishing, Spanish edition, China, 2006.

Hal Foster, "Exercises for color theory courses" in Barry Bergdoll and Leah Dickerman (comp.) *Bauhaus workshops for modernity 1919-1933* (exhibition catalogue), New

York Museum of Modern Art, China, 2009.

John Gage, *Color and Meaning. Art, science and symbolism*. University of California Press. Singapore, 2000

Emmanuel Guigon, *L'oeil moteur -art optique et cinétique 1950-1975*, Musées de Strasbourg-Metz, Merrell Publishers Limited, China, 2007.

Charles Harrison, Paul Wood, and Jason Gaiger, *Art in theory, 1815-1900: An anthology of changing ideas*, Blackwell Publishing, 1998.

Charles Harrison, Paul Wood, and Jason Gaiger *Art in theory, 1815-1900: An anthology of changing ideas*, Akal with Thames and Hudson, London, 2008.

Joe Houston and David Hickey, *Optic Nerve, Perceptual art of the 1960s*, London -New York, Merrell Published Limited in association with Columbus Museum of Art, 2007

Johannes Itten, *The elements of color*, Fabren Birren first edition, Germany, 1961.

Serge Lemoine, *Abstractions américaines: 1940-1960* (exhibition catalogue), Réunion des Musés Nationaux, ADAGP, Paris, 1999.

Juan Ledezma, *Los sitios de la abstracción latinoamericana*, Ella Fontanals-Cisneros Collection, Charta, Milan, 2007.

Kazimir Malevich, *El mundo no objetivo*, 1^{era} edición 1927 en alemán, traducción al español por Juan Pablo Larreta Zuleta, Edita Editorial doble J. S.L. Publidisa, Sevilla, 2007.

Simón Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte de concepto, epílogo sobre la sensibilidad "posmoderna"*, Akal, 10ma edición, Madrid, 2010.

Juan Melé, *La vanguardia del '40*, Ediciones Cinco, Buenos Aires, 1999.

Juan Melé, *Memorias de un artista concreto, continuando la vanguardia del '40*, Ediciones La Stampa, Buenos Aires, 2008.

Sarah Morris, *Bar Nothing*, Max Hetzler Gallery, Berlin, 2004.

Roald Nasgaard, *Abstract Painting in Canada*, Saeko Usukawa for Douglas & McIntyre Ltd, 2007.

Elena Oliveras, *Arte cinético y neocinetismo*, Emecé, 1^{era} edición, Buenos Aires, 2010.

Frank Popper, *Origins and development of Kinetic Art*, New York Graphic Society, New York, translated by Studio Visa, 1968.

Carlos Miguel Pueyo, *El color del romanticismo en busca de una obra de arte total*, Peter Lang Publishing, United States, 2009.

Ana María Preckler, *Historia del arte universal de los siglos XIX y XX (volumen II)*, Editorial Complutense S.A., Madrid, 2003.

Mari Carmen Ramírez, *Utopías Invertidas*, Yale Press University in association with The Museum of Fine Arts, Houston, 2004.

Mari Carmen Ramírez and Héctor Olea, *Color in Space and Time* (exhibition catalogue), Museum of Fine Arts, Houston, 2011.

Rhurberg, Schneckenburger, Fricke, and Honnep, *Arte del siglo XX*, Taschen, Cologne, 2005.

Various authors, *Abstracción Geométrica, Arte latinoamericano de la Colección Patricia Phelps de Cisneros*, Harvard University Art Museums, Cambridge, 2001.

Various authors, *Concrete art in Europe after 1945*, The Peter C. Ruppert Collection, Hatje Cantz Publishers, 2002.

Various authors, *Grupos, movimientos, tendencias del arte contemporáneo desde 1945*, La Marca, 1st edition, Buenos Aires, 2010.

William C. Seitz, *The Responsive Eye* (exhibition catalogue), Museum of Modern Art, New York, 1965.

Wittgenstein, *Remarks on colour*, edited by G.E.M. Anscombe, translated by Linda L. McAlister and Margaret Schättle, Blackwell publishing, 3rd edition, 1991.

Online resources | Recursos online

<http://www.guidomolinari.com/articles.htm>

<http://www.canadianart.ca/online/see-it/2009/01/15/guido-molinari/>

<http://www.artistasplasticoschilenos.cl/biografia.aspx?itmid=365>

<http://www.olivarauna.com/galeria/artistas/rbrun/rbrun.html>

http://teleformacion.edu.aytolacoruna.es/FISICA/document/fisicalInteractiva/color/arcoliris/Arcolis_Descartes.htm

http://books.google.com/books?id=Luly4Qe7cY8C&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

María Constanza Cerullo

Art Curator (2009, Filadelfia Institute, Eseade, Buenos Aires)
Architect (2005, University of Palermo, Buenos Aires)

From 2007 to 2009 she worked as art curator at the Magda Frank House-Museum.

Due to her particular interest in spaces dedicated to art, throughout her career she has participated in several architectural design and art history workshops.

She has also taken part in numerous fairs and worked as art curator for individual and collective exhibitions.

Since 2009 she has been in a passionate search for national and international artists who could join Aldo Rubino's private collection.

In 2010 she worked as art curator for the first public MACBA exhibition, titled Art First, which took place at the Pablo Atchugarry Foundation, in Punta del Este, Uruguay.

In 2011 she was the art curator for the itinerant exhibition 4 museums + 40 pieces, which showed at four museological institutions in Argentina: the National Museum of Fine Arts (MNBA) in Neuquén, the Emilio Caraffa Museum in Córdoba, the Bicentenary Cultural Center in Santiago del Estero, and the Latin American Contemporary Art Museum (MACLA) in La Plata.

She is currently working on the MACBA opening, whose estimated date is May 2012, as well as on the curatorial structure of the new acquisition plan for the collection to be exhibited at the Museum.

Curadora de Arte (2009, Instituto Filadelfia, Eseade, Buenos Aires)
Arquitecta (2005, Universidad de Palermo, Buenos Aires)

Desde el 2007 y hasta el 2009 se desempeñó como curadora de arte de la Casa-Museo de Magda Frank.

Especialmente interesada en los espacios para el arte, a lo largo de su formación realizó numerosos talleres de diseño arquitectónico e historia del arte.

Participó también en varias ferias y realizó diversas curadurías de arte para muestras individuales y colectivas.

Desde 2009 trabajó intensamente en la investigación de artistas nacionales e internacionales que pudieran sumarse a la colección particular de Aldo Rubino.

En 2010 realizó la curaduría de la primera muestra pública del MACBA, denominada "Art First", la misma tuvo lugar en la Fundación Pablo Atchugarry - Punta del Este (Uruguay).

En 2011 realizó la curaduría de la exposición itinerante "4 museos + 40 obras" presentada en cuatro instituciones museológicas de la Argentina, MNBA - Neuquén, Museo Emilio Caraffa - Córdoba, Centro Cultural del Bicentenario - Sgo.del Estero y MACLA - La Plata.

Actualmente trabaja en el proyecto de apertura del MACBA, estimado para mayo de 2012, y en la estructura curatorial del plan de nuevas adquisiciones que formarán parte del acervo a exhibir por el MACBA.

MACBA

Museo de Arte
Contemporáneo
Buenos Aires



www.facebook.com/macba.buenosaires

www.macba.com.ar



FLORIDA INTERNATIONAL UNIVERSITY



www.facebook.com/frostartmuseum

www.thefrost.fiu.edu



Executive Director | Director Ejecutivo
Aldo Rubino

Director and Curator | Directora y Curadora
María Constanza Cerullo

General Coordinator | Coordinadora General
Belén Bauzá

COLOR ON COLOR

Idea and General Direction | Idea y Dirección General
Aldo Rubino

Art Curation, Critical Text and Exhibition Design | Curaduría, Texto Crítico y Diseño de Exposición
María Constanza Cerullo

Art Curation Assistance | Asistencia Curatorial
Belén Bauzá

Cover Design | Diseño de Tapa
Gustavo Lowry

Design and Printing | Diseño e Impresión
Pablo Silipo - Talleres Trama S.A.

Translation | Traducción
Carolina Friszman and Juan Ignacio Fahler

Acknowledgments | Agradecimientos
Victoria Balkunas
Fiorella Olcese
Yadhira Mercado
Leonardo Montequin // Neocargo S.A.

Special Thanks | Agradecimientos especiales

To Carlos Cruz Diez, Juan Melé and Rosa Brun, for the texts they have selflessly contributed to this Catalogue.
Para Carlos Cruz Diez, Juan Melé y Rosa Brun, por los textos cedidos desinteresadamente para este Catálogo.

To Karina Peisajovich, for her collaboration in installing her piece.
Karina Peisajovich por su colaboración en la instalación de su obra.

To my daughters Belén, Candela and Fátima, for their constant, unconditional support, and to my mother and father, who would have liked to be here.
Para mis hijas, Belén, Candela y Fátima, por su constante apoyo incondicional y para mi madre y mi padre que les hubiera gustado estar presentes.

Color on Color, from november 9, 2011 to february 19, 2012
Color on Color, del 9 de noviembre de 2011 al 19 de febrero de 2012

Frost Art Museum, Miami

**Board of Trustees | Consejo Directivo**

Albert Maury, Chairperson
Michael M. Adler, Vice Chairperson
Sukrit Agrawal
Cesar L. Alvarez
Jose J. Armas
Jorge L. Arrizurieta
Thomas Breslin, Faculty Trustee
Joseph L. Caruncho
Marcelo Claure
Gerald C. Grant, Jr.
Mayi de la Vega
Patrick O'Keefe, Student Trustee
Claudia Puig

University Administration | Administración Universitaria

Mark B. Rosenberg, President
Douglas Wartzok, Provost , Executive Vice President and Chief Operating Officer
Pete Garcia, Director of Intercollegiate Athletics
Andres G. Gil '86, Vice President, Sponsored Research
Sandra B. Gonzalez-Levy, Senior Vice President, External Relations
Divina Grossman, Vice President for Engagement
Jaffus Hardrick, Vice President, Human Resources
Kenneth A. Jessell, Chief Financial Officer and Senior Vice President, Administration
Rosa L. Jones, Vice President, Student Affairs
Howard R. Lipman, Senior Vice President, University Advancement; President & CEO, FIU Foundation Inc.
Javier I. Marqués '92, '96, Chief of Staff, Office of the President
M. Kristina Raattama, General Counsel
John A. Rock, MD, Senior Vice President, Medical Affairs

Stephen A. Sauls, Vice President, Governmental Relations
Robert Grillo, Vice President, Information Technology and Chief Information Officer

Christian Tenant, Visitor Services Assistant
Andrew Vasquez, Museum Preparator
Ragan Williams, Security Guard
Sherry Zambrano, Assistant Registrar

The Frost Art Museum

Carol Damian, Director and Chief Curator
Alexis Altamirano, Target Event Coordinator
Julio Alvarez, Security Manager
Kelly Brady-Rumble, Grants Specialist
Alison Burrus, MDCPS Museum Educator
Maria Julia De Marziani, Finance Assistant
Jessica Delgado, Communications and Marketing Manager
Peter Demercado, MDCPS Museum Educator

Annette B. Fromm, Museum Studies Coordinator

Ximena Gallegos, Membership Coordinator
Alex Garcia, Registration Assistant

Elisabeth Gonzalez, Administrative Assistant
Alberto Hernandez, Exhibitions and Sculpture Park Manager
Julia P. Herzberg, Consulting Curator
Michael Hughes, Director of Development
Debbye Kirschel-Taylor, Curator of Collections/Registrar

Jessica Lettsome, Visitor Services and Events Assistant

Miriam Machado, Docent Coordinator
Mary Alice Manella, Budget & Finance Manager

McKeeva Mark, IT Specialist

Raymond Mathews, Communications Assistant
Amy Pollack, Special Projects

Linda Powers, Curator of Education

Klaudio Rodriguez, Assistant Curator
Jessica Ruiz de Castilla, Visitor Services Assistant

Maray Santin, Visitor Services Assistant

Luis Tabares, Security Guard

Miriam Alter
Anelys Alvarez
Edrecelia Colomer
Tomas Dennis
Teresita Fernandez
Gabriela Guzman
Dorothea LaFrieda PhD
Louis Lezama
Miriam Mulkey Alvarez
Wendy Ordonez
Magdalena Ortiz
Bennie Osborne
Davidson Salien
Sima Siegel
Albert Soto
Claudia Starosta
Katrina Robelo
Gregory Urruela
Helen Venero

Interns / Work Study / Volunteer | Pasantías / Prácticas Profesionales / Voluntariados

Sofia Casarin
Lauren Cerdá
Ekaterina Danilova
Johanny Ditren
Kenneth Jones
Megan Lynch
Gabriella Portela
Melanie Ruiz
Asiel Sepulveda
Brittni Winkler

Docents | Docentes

Miriam Alter
Anelys Alvarez
Edrecelia Colomer
Tomas Dennis
Teresita Fernandez
Gabriela Guzman
Dorothea LaFrieda PhD
Louis Lezama
Miriam Mulkey Alvarez
Wendy Ordonez
Magdalena Ortiz
Bennie Osborne
Davidson Salien
Sima Siegel
Albert Soto
Claudia Starosta
Katrina Robelo
Gregory Urruela
Helen Venero

The Frost Art Museum receives ongoing support from the Steven & Dorothea Green Endowment; the Miami-Dade County Department of Cultural Affairs, the Cultural Affairs Council, the Mayor and the Miami-Dade Board of County Commissioners; the State of Florida Department of State, the Florida Division of Cultural Affairs, the Florida Arts Council, the National Endowment for the Arts; The Miami Herald; Target; and the Members & Friends of The Frost Art Museum.

El Frost Art Museum recibe apoyo constante de la Steven y Dorothea Green Endowment; la Oficina del Condado de Miami-Dade para las Artes, el Comité de Asuntos Culturales, el Alcalde y la Junta de Comisionados del Condado de Miami-Dade; el Departamento de Estado de la Florida, la División de las Artes de la Florida, la Oficina Nacional para las Artes; The Miami Herald; Target; y los Miembros & Amigos del Museo de Arte Frost.

Impreso por Talleres Trama S.A.
Buenos Aires, octubre 2011