

**dibujos**

**acuarelas**

**abstractos**

**USA**

**dibujos**  
*the museum*  
**acuarelas**  
*of modern art*  
**abstractos**  
*new york*  
**USA**

auspiciada por el instituto de extensión de artes plásticas de la universidad de chile y la asociación chilena de pintores y escultores

LA PRESENTE EXPOSICION de Dibujos y Acuarelas Abstractos de artistas norteamericanos ha sido organizada por el Museum of Modern Art de Nueva York, bajo los auspicios del International Council of the Museum of Modern Art. Los planes para la muestra fueron trazados desde un comienzo por el Sr. PORTER A. McCRAY, Director de Exposiciones Circulantes, y el Sr. WALDO RASMUSSEN, Director Adjunto para Actividades en el Exterior. La Srta. DORE ASHTON, crítica de arte a cuya dedicación y entusiasmo se deben buena parte de las exposiciones de arte norteamericano presentadas en el extranjero, ha actuado en calidad de Directora Invitada a esta exposición en consulta con el Sr. WILLIAM C. SEITZ, Conservador Adjunto para Exposiciones de Pintura y Escultura. La Srta. ASHTON es también autora del prólogo del catálogo de la exposición. En diversos aspectos de la preparación de esta muestra se ha contado con la colaboración del Sr. CAMPBELL WYLLY, del Departamento de Exposiciones Circulantes, y el texto de las biografías fue redactado por la Sra. ANNE DAHLGREN HECHT y la Srta. NADIA HERMOS. La selección de los textos originales y las fotografías de los artistas se debe a la Sra. CLARA DIAMENT DE SUJO, autora del trabajo que fija la importancia del movimiento norteamericano en la plástica contemporánea.

En Chile la exposición se presenta con el amable patrocinio del INSTITUTO DE EXTENSION DE ARTES PLASTICAS DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE y la ASOCIACION CHILENA DE PINTORES Y ESCULTORES. Además, la presentación de la muestra al público santiaguino ha sido posible gracias a la gentileza del Sr. ALFRED REIFSCHNEIDER, que ha cedido la Galería Reifschneider para la exposición.

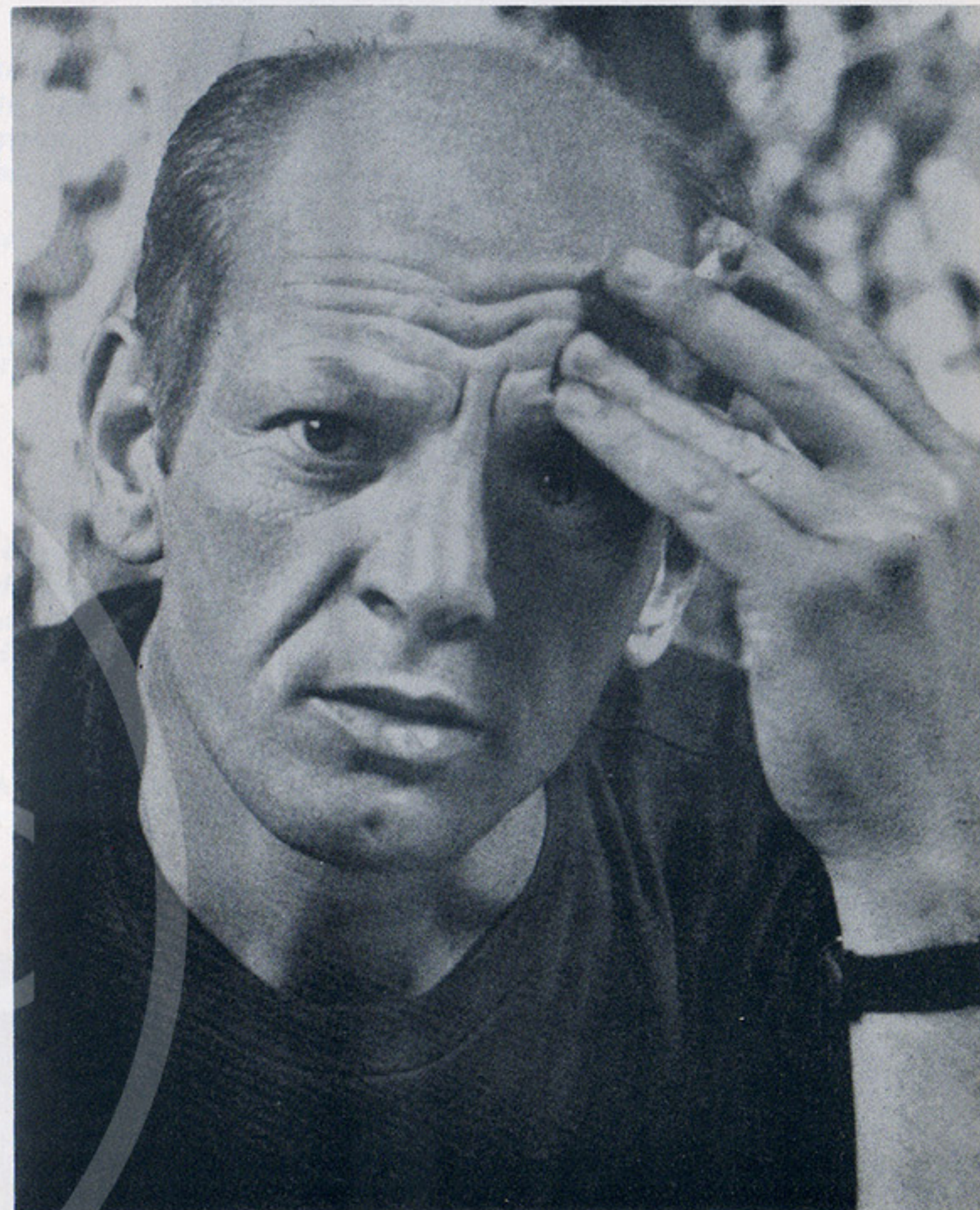
■ El lenguaje descriptivo apenas ha podido dar alcance a los rápidos cambios ocurridos en las artes del siglo veinte. Hasta no hace mucho el término abstracto, por ejemplo, se aplicaba únicamente a la obra de aquellos artistas que eliminaban toda referencia a las formas visibles. El arte abstracto representa hoy una calificación abierta a múltiples variaciones. Y el artista abstracto norteamericano considera factibles todas las contingencias, visibles e invisibles, pero insiste en abstraer los contenidos del caos de la vida cotidiana. Si alguna generalización puede hacerse acerca del arte de este siglo es que la síntesis constituye su principal modo expresivo. Del caudal de experiencias personales y los alucinantes descubrimientos que la ciencia y la filosofía han desparramado por el mundo, el artista escoge y transforma sus elementos en símbolos legibles. A menudo recurre a métodos espontáneos —dibujos y acuarelas— para descubrir sus propias emociones y precisar el modo directo de expresarlas. Los dibujos y acuarelas de esta exposición revelan el vocabulario de cada artista y son la llave de acceso a sus obras más importantes. La variedad de la selección realizada no responde a un propósito deliberado en tal sentido, pero demuestra fielmente la actitud en nada restringida que prepondera hoy entre los artistas abstractos norteamericanos. Casi todas las obras fueron realizadas después de la segunda guerra mundial, cuando los artistas del mundo entero necesitaron de una liberación estética y rompieron con el mandato de sus predecesores. En Estados Unidos fue éste un período en que los estímulos mentales y visuales se multiplicaron por centenares y encendieron las imaginaciones más vivas. Diversos hechos concurren por entonces a producir esta liberación desbordante de energías creadoras. Uno de ellos fue la llegada, principalmente durante los primeros años de la guerra, de destacados artistas europeos. Estos combatientes de vanguardia, algunos veteranos como Léger, Breton, Ernst y Mondrian, aportaron la poderosa influencia de su cultura europea. Artistas sensibles y más jóvenes que ellos como Jackson Pollock y Arshile Gorky se apresuraron a responder entusiasmados al desafío y el estímulo que sus colegas europeos les aportaban.

LA PRESENTE EXPOSICIÓN de Dibujos y Acuarelas

El lenguaje descriptivo opera no sólo en el arte sino en la vida misma. Hasta no hace mucho el término abstracto, por ejemplo, se aplicaba únicamente a la obra de aquellos artistas que eliminaban toda referencia a las formas visuales. El arte abstracto representó hoy una catástrofe o múltiples variaciones. El abstracto no sólo se refiere a las formas sino a las relaciones. El abstracto no sólo se refiere a las formas sino a las relaciones. El abstracto no sólo se refiere a las formas sino a las relaciones.

Por otra parte Nueva York se convertía rápidamente en un centro artístico mundial, un mercado y lugar de exposición capaz de atraer a artistas y obras de arte de todas partes. Ya no era difícil lograr el ambiente cosmopolita que para Baudelaire era condición indispensable al pintor. Y sobre todo, el artista norteamericano comenzó a hacer mella en su medio, conquistó su confianza y con ella una energía violenta. Difícil sería aislar las influencias decisivas. Sin embargo, dentro de esta muestra se advierten imágenes y estilos que han permeado el arte norteamericano. Ciertamente, la audaz avalancha de ritmos lineales abstractos de Jackson Pollock ha alterado el curso de la pintura norteamericana y también de la pintura europea. La trasposición del medio urbano en dinámicos trazos negros y el énfasis de los blancos como fuerza determinante en los dibujos y pinturas de Franz Kline han dejado una huella indeleble. El simbolismo hermético de Arshile Gorky, su imaginativa recurrencia a los mitos y la vida orgánica han ampliado los límites de lo que se define como abstracción. El apasionamiento de Mark Tobey por lo oriental y su temprana predilección por los espacios continuos y no confinados han abierto nuevas posibilidades a los pintores contemporáneos. Willem de Kooning, una de las figuras más vigorosas en la historia reciente del arte norteamericano, ha demostrado que los elementos más convencionales pueden ser transformados en imágenes inesperadas. Y Hans Hofmann, un investigador incesante cuya firme acción octogenaria como pintor y como maestro se extiende en las muchas direcciones del arte abstracto, ha sido un factor determinante. Estos artistas, para no mencionar sino a algunos, han impreso su huella decisiva en el arte norteamericano.

Hans Namuth



*La fuente de mi pintura es el inconsciente. Cuando estoy en mi pintura, no tengo noción de lo que hago. Es después de un período de acostumbramiento que empiezo a ver dónde estoy. No temo hacer cambios, no temo destruir la imagen, porque sé que la pintura tiene vida propia. Y eso es lo que trato de hacer surgir. Si pierdo esa relación con la pintura, el resultado es un desastre; si no la pierdo, todo es armonía, un fácil dar y tomar y la pintura emerge.*

*Quiero expresar mis sentimientos, no explicarlos.*

JACKSON POLLOCK

Cita del artista en POSSIBILITIES I, invierno 1947-48.



Gjon Mili

*El siglo veinte... ¡qué intensidad, qué actividad, qué energía inagotable! ¿Acaso ha habido en seis siglos un arte superior al cubista? No. Y siglos transcurrirán... y artistas de gigantesca estatura aún derivarán elementos positivos del cubismo.*

ARSHILE GORKY

Del catálogo para la exposición póstuma del artista, Whitney Museum of American Art, Nueva York, 1951.

*Si se es pintor, no se está solo. No hay modo de estar solo. Se piensa y todo importa y se está con la gente a quien las cosas importan, aún con los jóvenes que aún no saben que también les importa. Uno pinta como sea con tal de dar, porque eso es vivir. El artista pinta a ciegas. Cuando el dar ha terminado, su semblante le sorprende tanto como a los demás. ... Tener razón es un formidable estado personal en el que nadie tiene el menor interés.*

FRANZ KLINE

De FRANZ KLINE HABLA, por Frank O'Hara, Evergreen Review, Nueva York, vol. 2, Nº 6, otoño 1958.

*Ese espacio de los científicos —de los físicos— me tiene completamente harto. La miseria del espacio científicista no parece tener fin. Todo lo que contiene son miles de millones de masas de materia, fría o caliente, flotando en la penumbra de acuerdo con un preciso sistema de absoluto azar. Si separo mis brazos del resto de mi cuerpo y me pregunto dónde están mis dedos... eso es todo el espacio que necesito como pintor.*

WILLEM DE KOONING

De LO QUE EL ARTE ABSTRACTO SIGNIFICA PARA MÍ, mesa redonda en The Museum of Modern Art, febrero de 1951, publicado en el Boletín, vol. XVIII, primavera 1951.



Walter Auerbach



Walter Silver

franz kline

willem de kooning

*Con respecto a las tensiones que es capaz de crear en nuestro cuerpo, el medio de que se vale cualquiera de las artes es una prolongación del mundo físico; una pincelada de color, por ejemplo, actúa en nosotros del mismo modo que un puente sobre el río Hudson. Para el universo invisible que nos habita una mancha accidental o una huella de pintura puede ser equivalente al hecho de más profunda significación.*

HANS HOFMANN

Una entrevista para la revista TIME, Agosto 1958.



Foto: Look



Peter Fink

*Nadie tiene hoy el orgullo de estudiar o de nombrar a su maestro. ¿Qué se tiene si no se tiene sino a sí mismo? Es estar encerrado en la prisión que es uno mismo. Las gentes son individuos pensantes y aquel que no piensa crea una atmósfera impensada. Ningún artista joven puede crecer a menos que continúe a alguien más grande que él. ¿No ha sido siempre así?*

MARK TOBEY

Entrevista en CONVERSATIONS WITH ARTISTS, por Selden Rodman, Nueva York, 1961.



Hans Namuth

*Los artistas contemporáneos forman una especie de movimiento clandestino del espíritu. Las pinturas no pueden ser definidas. Como la música, nos colocan en el dominio ambiguo de lo indeterminado. Son una metáfora, si se quiere. El rojo puro del que hablan ciertos artistas abstractos no existe. Todo rojo tiene sus raíces en sangre, vidrio, vino, gorros de caza y otros mil fenómenos concretos. O no sentiríamos emoción frente al rojo y sus relaciones y sería inútil como elemento plástico... No sé lo que pienso sobre eso. Tendría que pintar y ver.*

ROBERT MOTHERWELL

De la revista DYN, otoño 1944 y prólogo al catálogo de la exposición The New York School.

52

Pero las influencias, como el polen, derivan de manera imperceptible, escapan fuera de todo alcance, cruzan, retornan, desaparecen. La marea creciente de la pintura norteamericana ha sido incesante y veloz. Los artistas jóvenes representados en esta exposición han precisado sus estilos característicos, a menudo tras vinculaciones con las imágenes y los métodos de sus predecesores. Pero aunque pueda afirmarse que Gorky representa la raíz del simbolismo hermético en la pintura norteamericana, ¿puede decirse que Miriam Schapiro o Stephen Greene sean sus continuadores? Si de Kooning y Tworkov señalaron el camino para transformar temas pictóricos convencionales como la figura humana en expresión cósmica, ¿puede afirmarse que Charles Cajori, Nicolas Carone o Nicholas Marsicano deriven de ellos? La evidencia niega tal aserto. Estos artistas jóvenes y otros han aprovechado la libertad técnica y aun teórica de la generación anterior con tajante personalidad. Se advierte además que no existe un lenguaje dominante. Ciertos artistas como Fritz Glarner y Burgoyne Diller, aunque trabajan premeditadamente de acuerdo con los preceptos de Mondrian, han ampliado su repertorio visual. Philip Guston no ha abandonado las referencias clásicas aunque su obra sea absolutamente abstracta. Jean Xcéron ha conseguido ampliar los fundamentos cubistas y puristas. Robert Rauschenberg ha extendido los principios del dadaísmo hasta un punto tal que aquello que le es propio termina por borrar toda asociación con los movimientos precedentes. Expresionismo abstracto, purismo, lirismo, impresionismo abstracto: son términos insuficientes cuando se confrontan con las características individuales de estos veintiocho artistas. Su sana indiferencia por las categorías estrictas aplicadas al arte contemporáneo que les precede, les ha permitido definir aquello que mejor expresa sus temperamentos individuales.

DORE ASHTON  
Director Invitado



robert motherwell

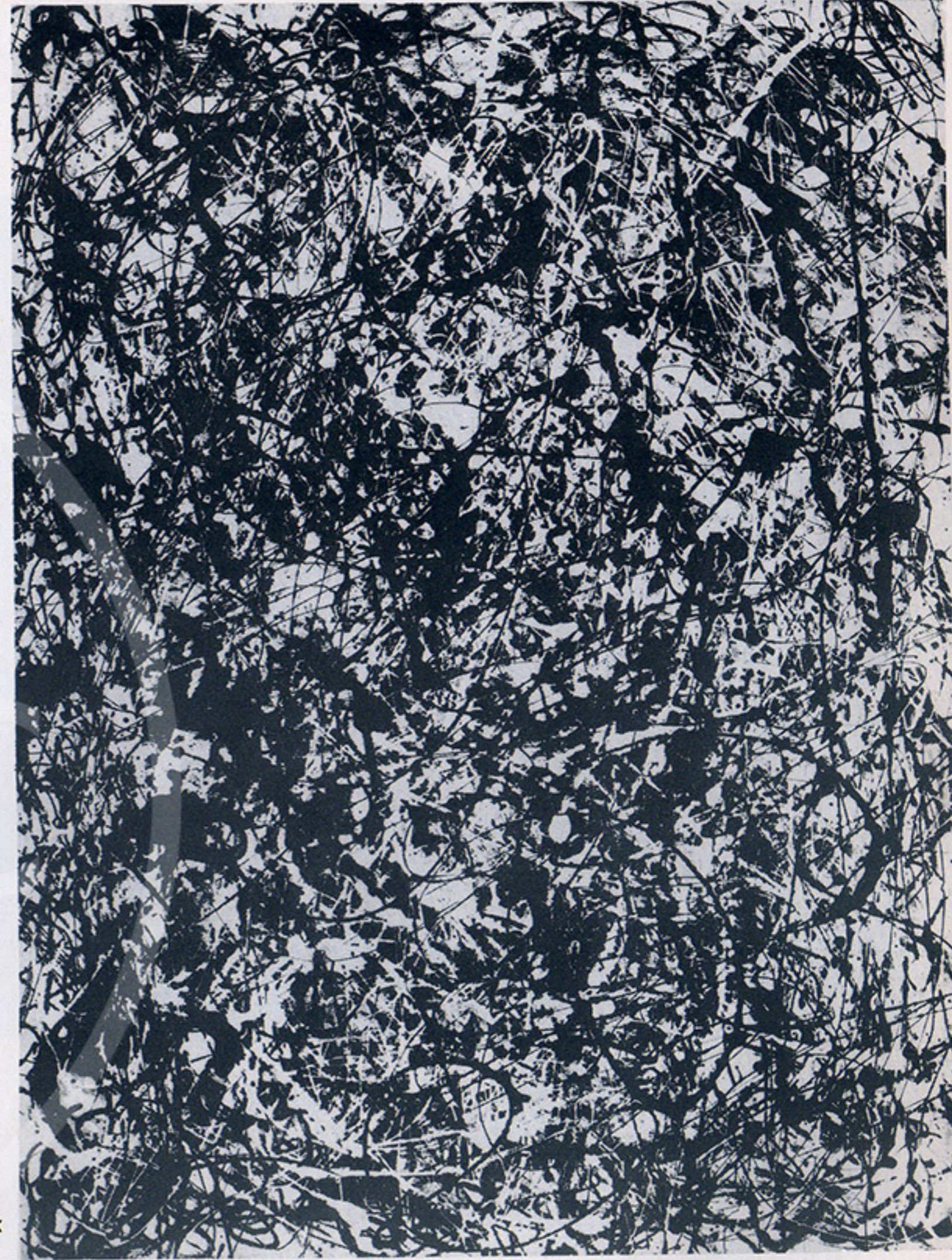
51



ROBERT MOTHERWELL

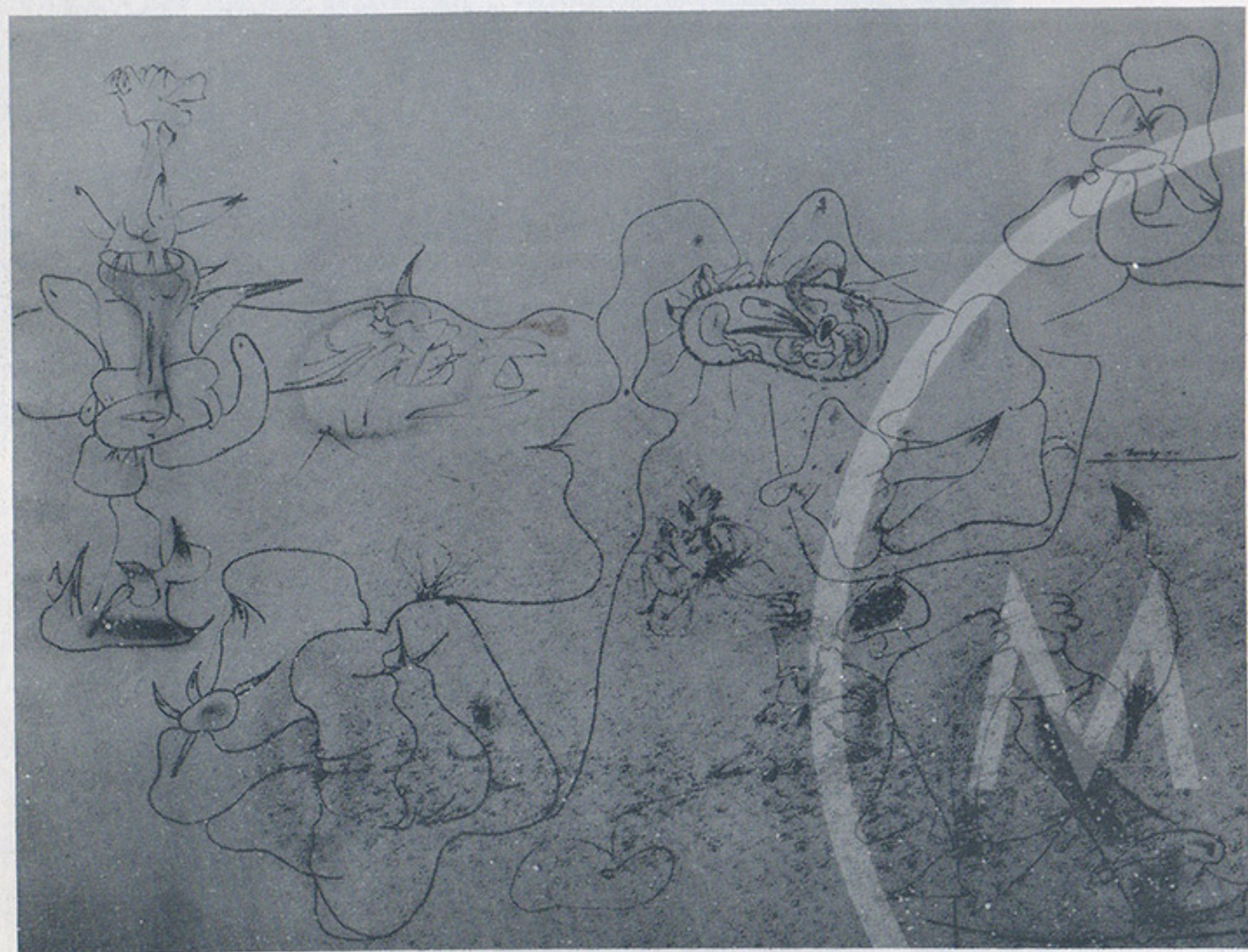
De la revista DYN, otoño 1964 y primavera del siguiente año.  
de la exposición The New York School.

52



jackson pollock





23

arshile gorky

james brooks



3

67

mark tobey



willem de kooning



philip guston

franz kline



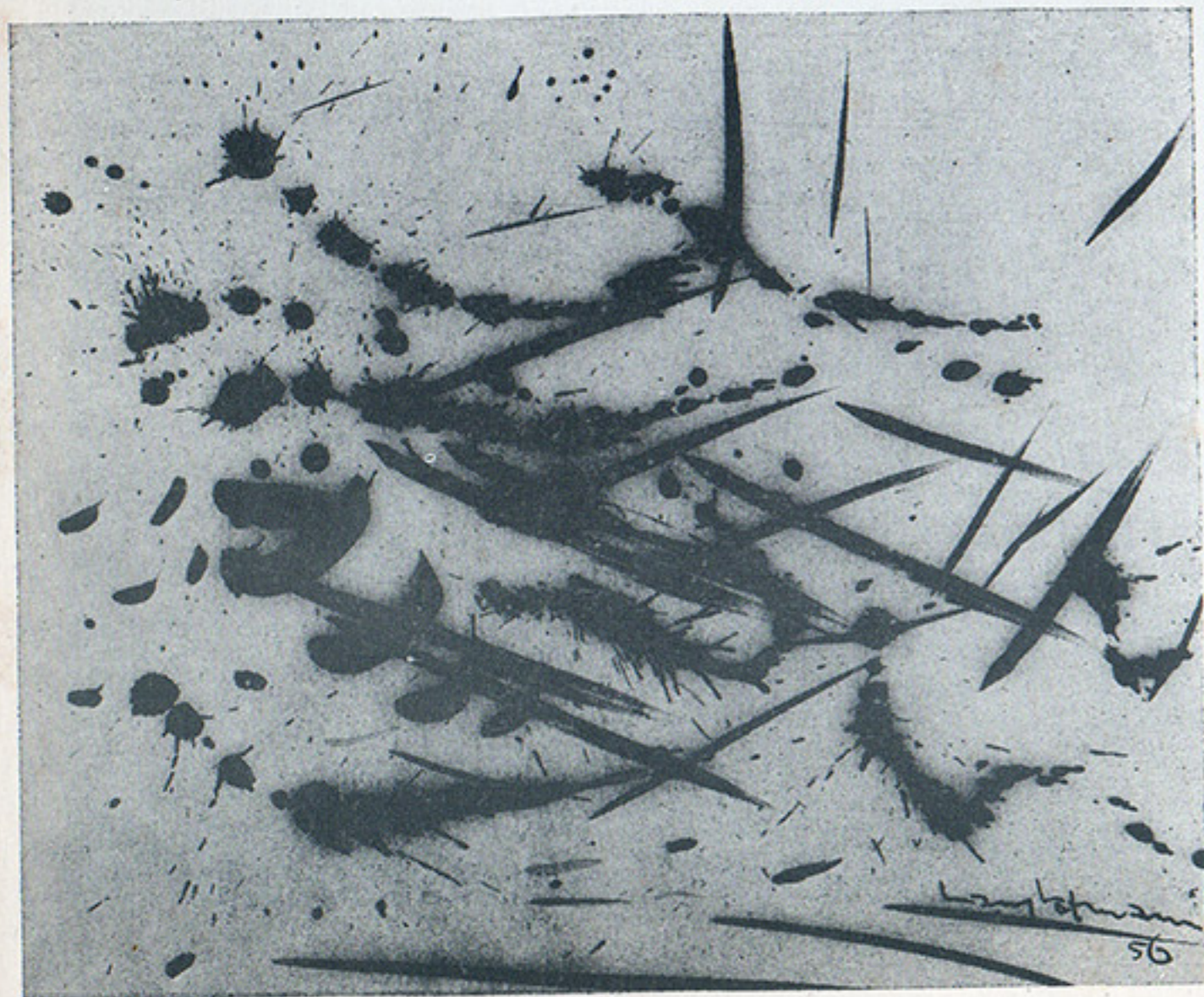
41

nicolas carone



9

hans hofmann



33

john kacere



38

charles cajori

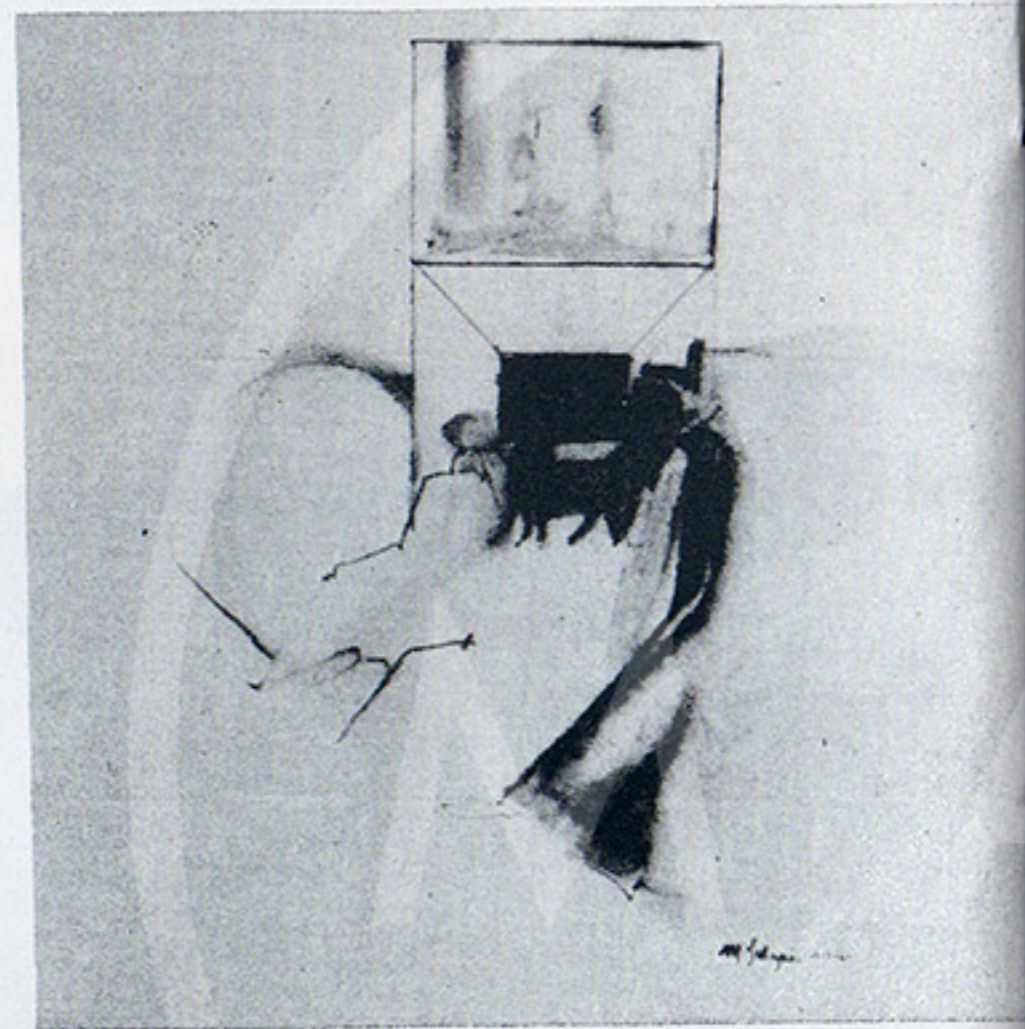


4



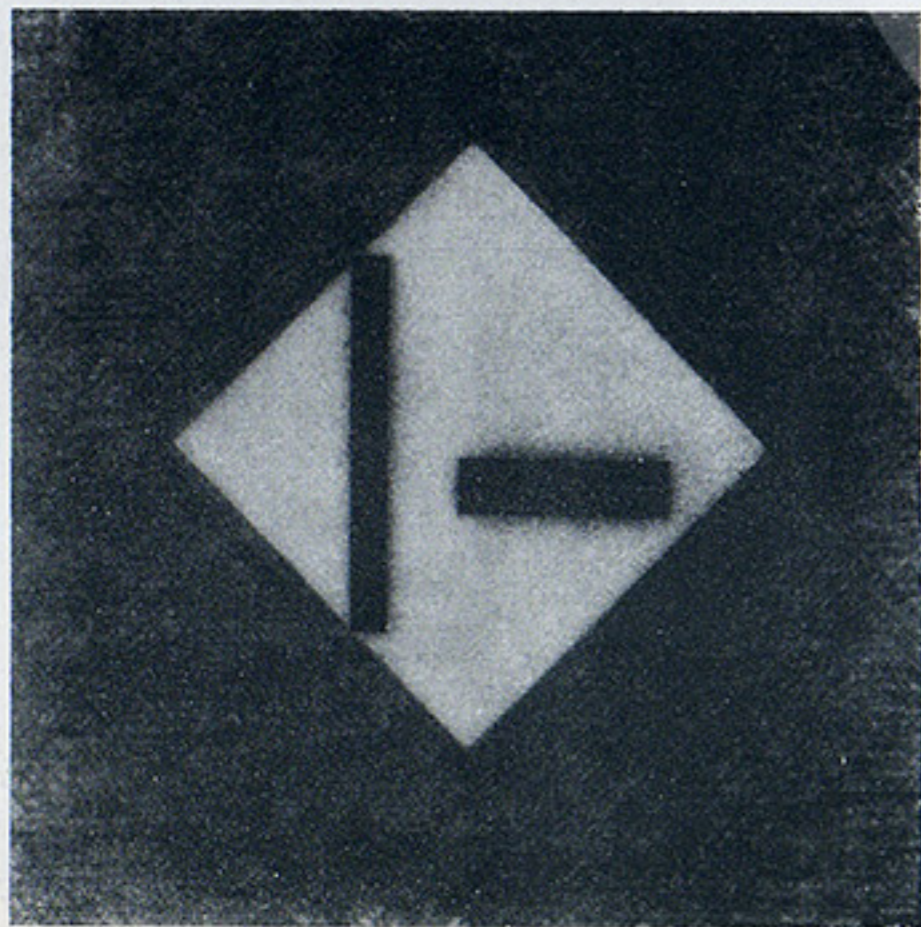
19

sonia gechtoff



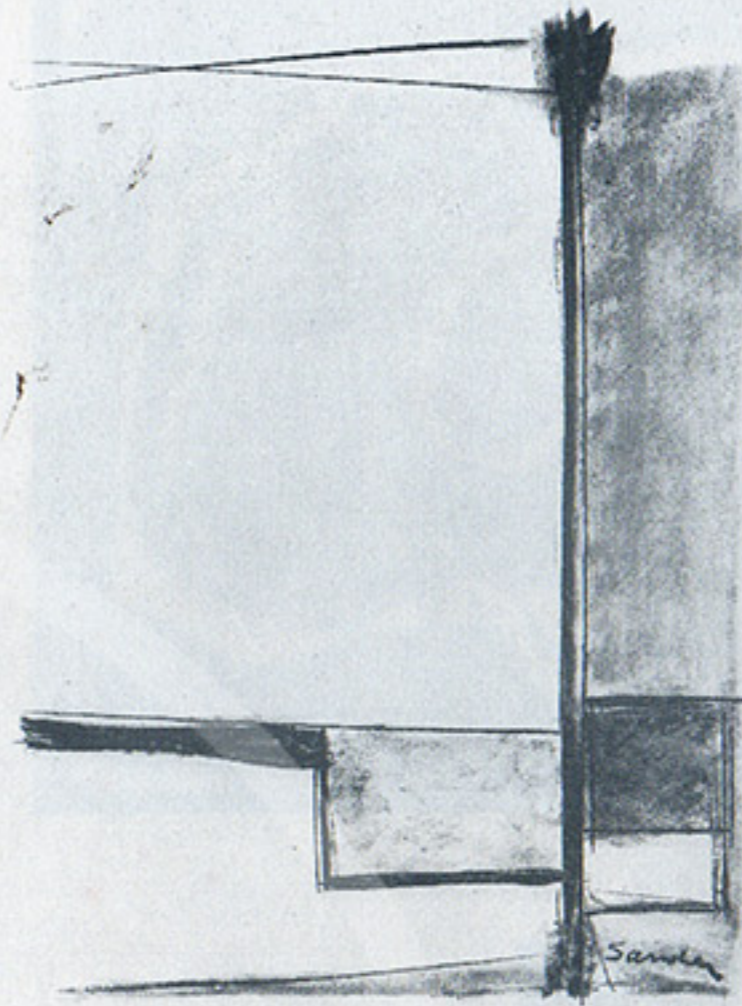
64

miriam schapiro



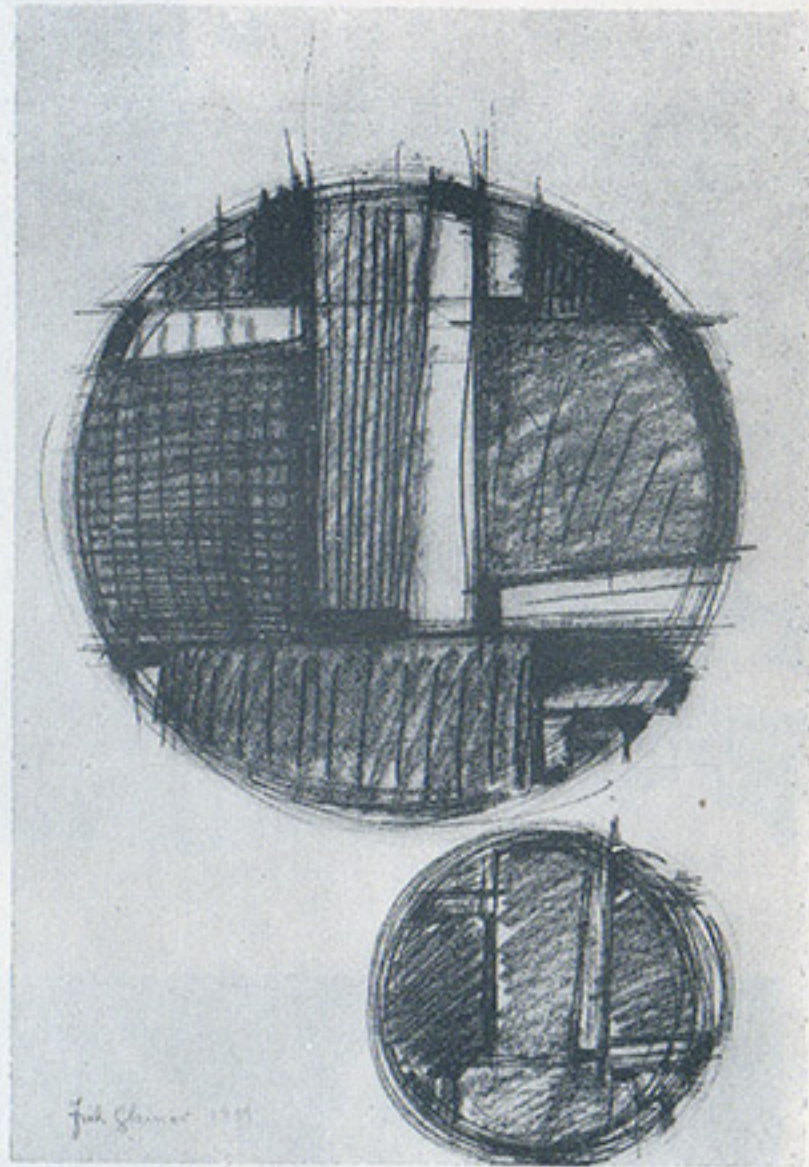
13

burgoyne diller



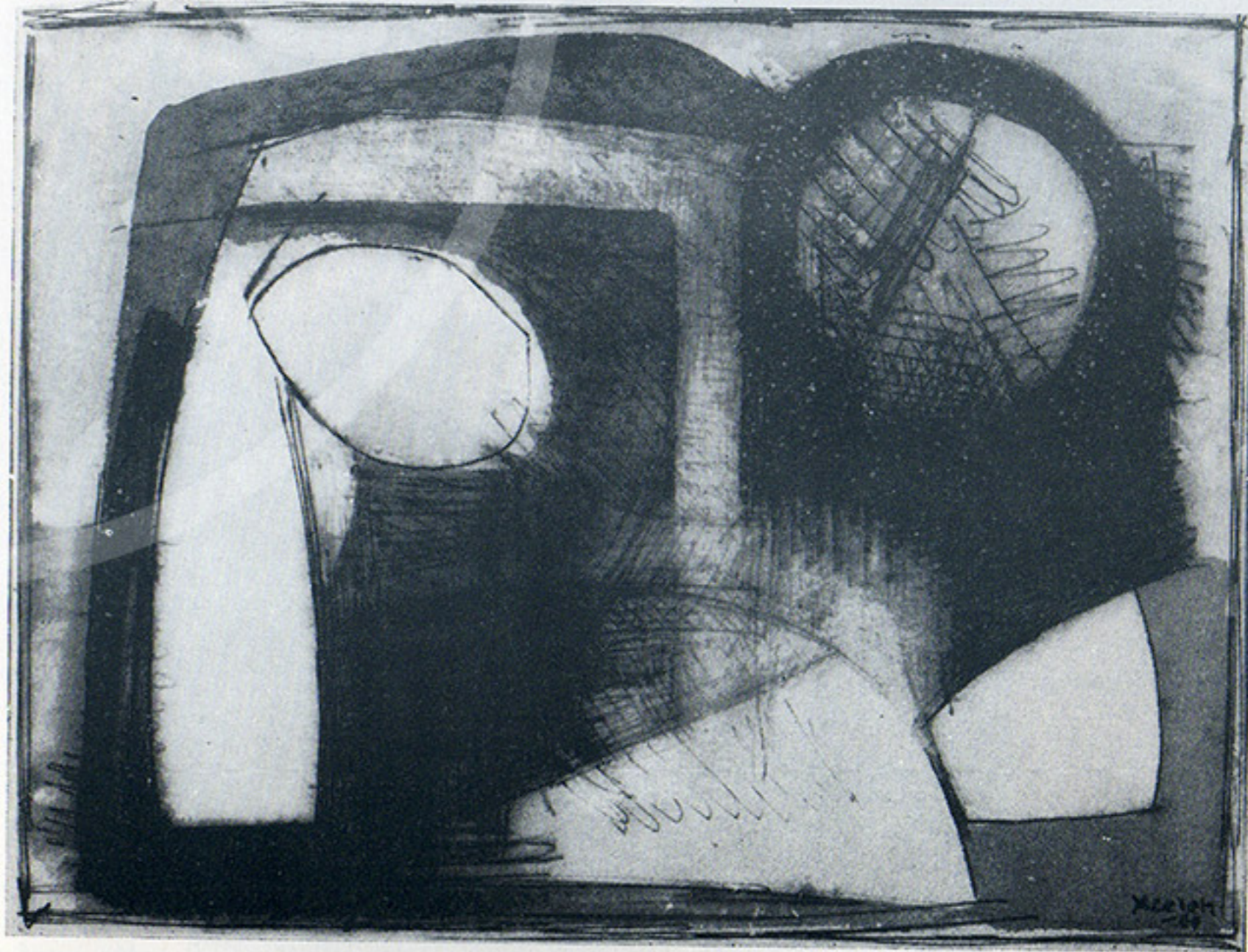
59

ludwig sander



22

fritz glarner



76

jean xcéron

56



william ronald

nicholas marsicano



48

70



jack tworkev

25



stephen greene

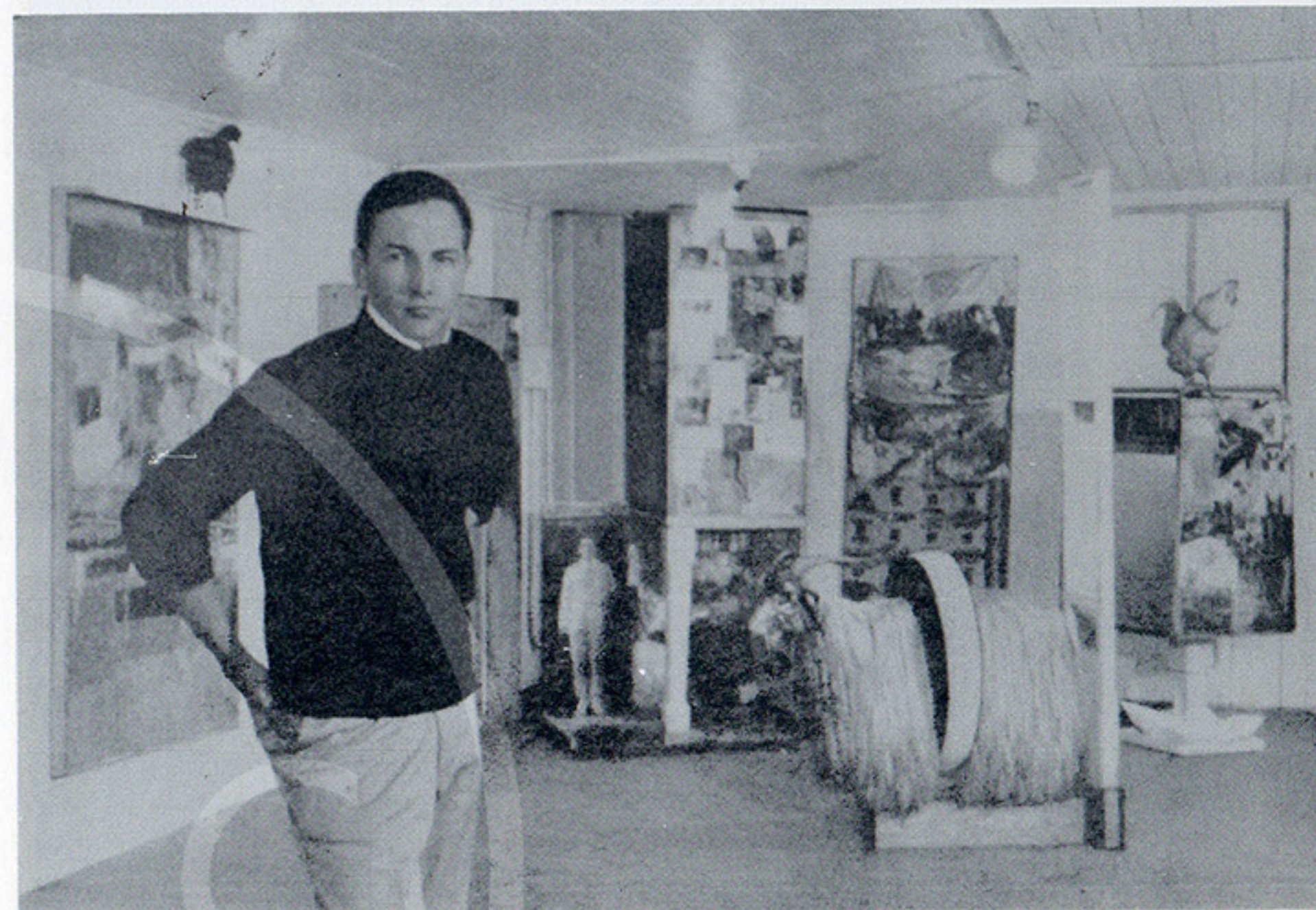
78



adja yunkers

■ Indudablemente. Es difícil aproximarse a un movimiento artístico contemporáneo que carece de raíces geográficas en el tiempo. Más difícil aún si ese movimiento cobra una preeminencia que lo sitúa en plano descollante. Esto es precisamente lo que ha ocurrido con la pintura abstracta norteamericana y a nadie puede extrañar que su importancia haya sido señalada de modos tan opuestos como: No es nueva. No es pintura. No es americana. No existe necesidad profunda, ni tormento interior, ni investigación formal consciente.<sup>1</sup> O bien: Cada tela es una confesión, fiel a la más profunda identidad de conciencia.<sup>2</sup> Es evidente que se trata de una total ausencia de preconceptos o prejuicios. Y los europeos, sorprendidos por este flagrante rechazo de todo dogmatismo estilista, por esta inusitada capacidad de auto-crítica han llegado a preguntarse: ¿Será que estamos ya a la defensiva?<sup>3</sup> Es de todos modos sintomático que los artistas del mundo entero hayan coincidido en la entusiasta valoración de esta pintura-acción.

¿Cuáles son sus temas? ¿Cuáles sus contenidos? Lo erróneo, lo accidental, lo espontáneo, lo inconcluso, lo ausente, lo desconocido. Tampoco en ello reconocían raíces. Luego debían inventarlo todo. Nuevas dimensiones, nuevos signos, nueva conceptualización porque la motivación interior es muy otra. Sin premeditación entablan estos artistas el rechazo de toda realidad. No aceptan otra objetividad que la del acto mismo de la creación. Como si la tela se hubiera convertido en inmenso campo de batalla. Y de la lucha surgiera una revolución que es contenido. En una imagen que significa el encuentro librado. Una imagen que es tensión. Porque la voluntad pictórica se cumple en el hecho mismo de reconocerse. Y el signo es esa furia exacerbada en despertar formas capaces de toda metamorfosis. Formas en acción. Sin ceder en la honda calidad expresiva que les es imperiosa. Buscaban atrapar el ser antes de que se materialice, apresararlo en su incoherencia o mejor aún en su coherencia primitiva. Antes de que surja una idea contradictoria que la transforme y la estructure. Reemplazar su unidad lógica que es adquirida por la unidad absurda, única que puede ser innata.<sup>4</sup> Insisten estos pintores en hablar de un contenido. No es un contenido explícito. Nada hacen para facilitar una comunicación. Y a pesar de sí algo se transmite con carácter sensual, emotivo, estético, aún místico.<sup>5</sup>



Kay Harris

*Todo incentivo para pintar es tan bueno como cualquier otro. No existe un tema pobre. Una tela nunca está vacía.*

ROBERT RAUSCHENBERG

Texto del artista en el catálogo de la exposición SIXTEEN AMERICANS, Museum of Modern Art, Nueva York, 1959.

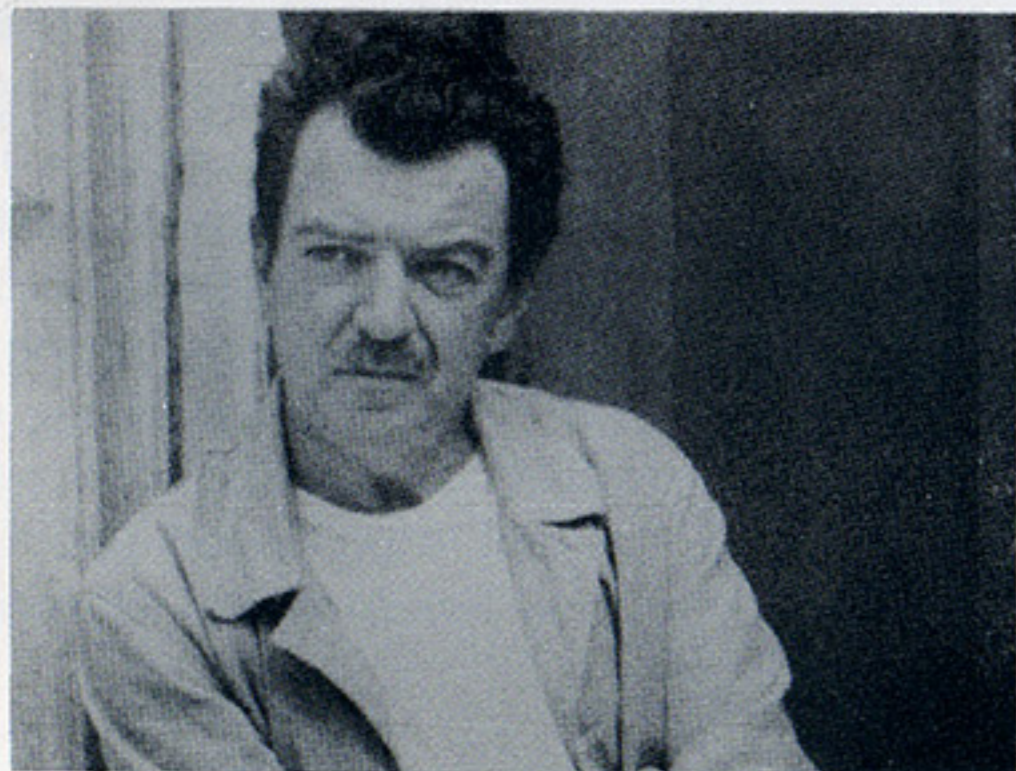
*En el pintar se produce el encuentro de lo que el artista conoce con lo desconocido que aparece por vez primera. La concentración en el proceso de modificar las relaciones formales significa apenas un método para liberar lo consciente del pintor mientras se acerca al misterio que anhela. Toda cláusula es aceptable —pensar en una batalla o contemplar una naturaleza muerta— con tal de que el misterio se descubra en el pintar. El pintor debe saber asir esa cosa extraña y a veces lo logra, porque toda su vida ha sido un prepararse para conocerla y entregarla.*

JAMES BROOKS

Del catálogo de la exposición THE NEW DECADE:

35 AMERICAN PAINTERS AND SCULPTORS

Whitney Museum of American Art, Nueva York, 1955.



Maurice Berezov



Walter Silver

*Por principio me opongo a una pintura que se preocupa por conceptos simplistas. Veo todo tan convulsionado.*

JASPER JOHNS

Texto del artista en el catálogo de la exposición 16 AMERICANS, The Museum of Modern Art, Nueva York, 1961.

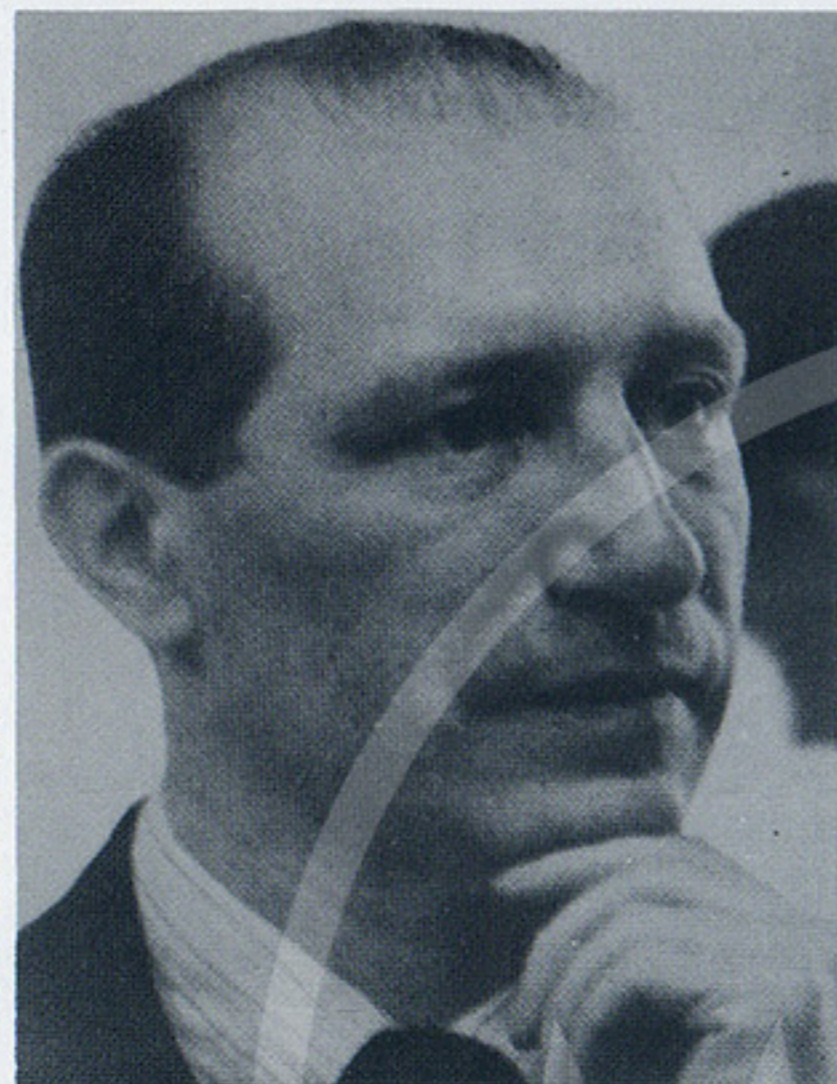


Foto: Stable Gallery

*Mientras se avanza en la pintura hacia una zona de no-libertad donde apenas algunas cosas pueden ocurrir, incomprensiblemente lo misterioso y lo sí-libre se van haciendo evidentes. Generalmente estoy en una obra durante largo tiempo, hasta que llega un momento en que lo arbitrario desaparece y lo creado ocupa posiciones que parecían estarle destinadas. Pintar es un imposible, con un asomo aquí y allá de su luz propia. Pintar es más un poseer que un representar.*

PHILIP GUSTON

Texto del artista en el catálogo de la exposición 12 AMERICANS, The Museum of Modern Art, Nueva York, 1956.

*Lo que no quiero es pintar Tworkovs. El trabajo de pintar consiste en descubrir y extraer, de todas las fuerzas que habitan al artista, aquella que no tiene carácter de necesidad. Todo lo demás sirve para hacer coherente el proceso. . . . Estoy contra el negativismo de los intelectuales para quienes todo avance se cumple en una atmósfera de rebelión contra el pasado y con el presente. Pero detesto a los aduladores, esas víctimas-del-arte que se arrodillan frente a sus maestros. Su pasión secreta es la de encadenarlo todo.*

JACK TWORKOV

Del catálogo de su exposición en Stable Gallery, Nueva York, 1957.



Charles Dougherty





esteban vicente

Fotos: Walter Silver



ludwig sander

*Las palabras no son el medio del pintor. Son incapaces de expresar dimensiones visuales, pero pueden sugerir su relación en el tiempo y estimular el acto de ver. Estoy convencido de que esta pintura de relaciones y dimensiones es parte de un desarrollo paulatino hacia la integración de las artes.*

FRITZ GLARNER

De un comentario pronunciado en THE CLUB, febrero de 1949.

*Esa cosa que es independiente de todas las direcciones y todos los movimientos condicionados por el tiempo y las circunstancias... el espíritu interior del arte.*

JEAN XCERON

Artículo de Dore Ashton en XX SIÉCLE, Nº XVI de mayo 1961.

¿Cuáles han sido sus influencias? Podrían negarse a reconocer todo vínculo con el pasado. Porque el rechazo de los valores tradicionales llegó a extremos heroicos. La desconfianza de todo lo que no fuera experiencia viva se hizo obsesionante. Para que el impulso no premeditado se revelara en el gesto en libertad. El espíritu del movimiento surrealista pudo determinar un origen. Pero muy a distancia. Porque apenas hacia 1936 ocurre el surgimiento de un grupo American Abstract Artists vinculado a Unit One de Londres y Abstraction-Création de París. Peggy Guggenheim, aislada de Europa por la guerra, les significa el apoyo de su galería Art of this Century. Desde el otoño de 1942 hasta 1947 en que parte definitivamente para Italia. Y ésta es casi toda la historia coherente. El medio los favoreció. Pero con su indiferencia, su apocamiento, su incapacidad de aceptar la existencia del artista en su medio. Mientras no haya reconocimiento, la libertad es total.

El impulso antidogmático reafirmó la individualidad de cada artista. Aunque algunos convirtieran la idea de abstracción en un principio tan estricto como el de la figuración, Pollock y de Kooning se valían por etapas de la figura humana. Todo menos la exclusión. Porque para cada uno de ellos, el acto de pintar se convirtió en acto de fe ■ Pintar era un acto total para Pollock. Ensayó el expresionismo de los murales de Orozco. Pero necesitó bucear en la abstracción para alcanzar zonas más profundas. Que no pudieran identificarse sino de manera pictórica. El laberinto de sus cho-reados, de los rasgos como látigos, de las manchas de tinta de medio metro, de los trazos como sogas de mar respondía a una condición autobiográfica obsesiva. La furia de sus convicciones concluye por capturar el lenguaje de una época. El drama de su conflicto interior trasciende con conciencia moral. En el orden que resulta del ejercicio del caos. ■ Gorky quería la esencia de lo formal. Desposeer la simbología antropomórfica para acentuar la condición psicológica. Dislocar toda forma, dar voluptuosidad al color, manejar la línea con refinamiento. Concibió metamorfosis progresivas increíbles. Hasta precisar los paisajes de lo imaginario y engendrar una naturaleza obsesionante que no fuera sino suya. ■ En la obra de de Kooning las etapas se singularizan. Responden a prolongadas luchas de conciencia por precisar la naturaleza del ímpetu creador. Los conflictos se expresan con la brutalidad, la ira, la agresividad dominantes en la novela americana. Hasta que la furia cobra inequívoca presencia física. El desorden se convierte en elemento fundamental y señala lo precario del destino individual en un mundo sin trascendencia. En la creación el artista supera la insignificancia de la experiencia y redime la existencia. ■ Como ningún otro pintor norteamericano Kline martiriza el gesto. El signo negro sobre la tela blanca se hace ordenador de fuerzas. Conquista un nuevo sen-

tido dinámico-espacial para la pintura. Se pronuncia gesticulante. Dice del poder de reconocerse en energías materializadas. En la colisión que está a punto de estallar sobre la tela. ■ Absolutamente distinta es la problemática de Tobey y su escritura blanca. Se propone la individualización del signo en conglomerados de elementos idénticos. Y cada trazo procede de la meditación condicionada por la experiencia sensible. La luz, causal preponderante, trazo y color en su capacidad de abstraer tienen condición orientalizante. Pero el humanismo es enteramente occidental. ■ Con Motherwell ocurriría el fenómeno de revelación de una tensión moral en la pintura. Como en sus Elegías a la República Española. No existen certezas absolutas, ni morales ni estéticas. Algo ocurre que es angustioso y al mismo tiempo está preñado de futuro. La vehemencia aísla su obra y la vuelve inimitable. ■ Muchas son las voces. Y no están representados Tomlin, Rothko, Still, Newman, los imagineros como se ha dado en llamarles. Por las características de su pintura recurren escasamente al dibujo. Faltan otros. Pero la magnitud de este aporte debe singularizarse. Aunque la muestra en modo alguno pretenda ser exhaustiva. De un estilo cuya única exigencia era la de permanecer alejado del estilo mismo. Decir Pollock, Tobey, Motherwell, Rothko, significa nombrar tendencias individuales y diferencias manifiestas.

Sólo el artista puede comprender. El sacrificio, el esfuerzo que significa para el creador. Abstenerse. Del peso aplastante de la tradición, la historia, la memoria. Del peso formativo de lo que se ha visto, lo que se conoce, lo que se ha amado, lo que el pulso está dispuesto a recoger, a decir a cada instante. Aunque el todo, muy a pesar del artista, se deslice de un modo subrepticio en la creación. Intentar un despojamiento total. Se dice fácil. Se hace imposible en el medio atosigante de las ciudades norteamericanas. Con los museos desbordantes de pintura, las calles desbordantes de galerías, las publicaciones desbordantes de reproducciones. Desde relieves egipcios hasta lo que pintara Joan Mitchell ayer. Se dice fácil. Pero en el desposeer

dar origen a una fuerza de poder tal que en ninguna objetividad se satisfaga. Es tortura que sólo el artista puede conocer. Quizá por ello los intentos fueran rotos, dispersos si se quiere. Aislados, en libertad porque a nadie importaban sus esfuerzos y nadie seguía sus pasos, pudieron convertir el impulso en signo. Violentarlo en direcciones contradictorias. Reconocer una condición ética en el gesto. Precipitarse iracundos sobre enormes lienzos o expresar la exacerbación del refinamiento. Defenderlo todo salvo el derecho a excluir. Descubrir que la acción era en sí un acontecer. Lucha pertinaz por revelar un orden bárbaro, atrapado en el caos en que se origina cada tela.

¿Qué ocurrirá? Tras la aceptación de que ha sido objeto, ¿podrá subsistir esta pintura nacida en la rebeldía, en la necesidad de una expresión sin trabas? Surge en todas direcciones una generación exacerbada en su individualismo. Y no parece intimidarse ante los titanes que la preceden. Su vigencia podría verse comprometida. Pero aún no hay señales. Paradójicamente ocurre un fenómeno inesperado. El surco de su profunda influencia parece abrirse paso en todas direcciones. Acción legítima porque deriva de lo vivencial y de un ideal espontáneo de libertad. Pero derivación inesperada para voces que creyeron estar tan cerca del silencio.

CLARA DIAMENT DE SUJO

1 Leonardo Borgese, *Corriere della Sera*, Milán, Junio 1958.

2 Mercedes Molleda, *Revista*, Barcelona, Agosto 30, 1958.

3 Will Grohmann, *Der Tageespiegel*, Berlín, Septiembre 7, 1958.

4 Jacques Rivière, ensayo sobre el Surrealismo.

5 Alfred H. Barr, Jr., *The New American Painting*, Museum of Modern Art, Nueva York, Marzo 1958.

6 Sam Hunter, autor del mejor ensayo publicado sobre pintura norteamericana, *USA, Art since 1945*, Ed. Abrams, 1958.