



Ana Eckell - El otro yo del Dr. Merengue 2 (fragmento), 1982

Índice

Revisitaciones a la nueva figuración latinoamericana
OLGA MARÍA RODRÍGUEZ BOLUFÉ

Desplazamientos estéticos y políticos: Nueva presencia
ANA TORRES

De la deformación a la información. Sobre la nueva figuración en el Uruguay de los 60
RICCARDO BOGLIONE

Anatomía del exceso: la "aventura de lo real" como desborde espacio-temporal en la obra de Alberto Greco
JAIME VINDEL

La Nueva Figuración como negación
LUIS RENATO MARTINS



ET-672Bra. Antonio Henrique Amaral

Revisitaciones a la nueva figuración latinoamericana

OLGA MARÍA RODRÍGUEZ BOLUFÉ

Cuando en los años sesenta del siglo XX, los movimientos abstractos de América Latina ya habían conseguido estabilizar lenguajes creativos con resultados sumamente renovadores –Madí en Argentina (1946), Los Once en Cuba (1953), los Neoconcretos brasileños (1959), entre muchos otros– una oleada fresca llegaba con los influjos del arte óptico-cinético desde Europa. Surgieron así propuestas contundentes como la del argentino Julio Le Parc o la de los venezolanos Carlos Cruz Diez, Alejandro Otero y Jesús Rafael Soto, protagonistas imprescindibles de este lenguaje en la región.

Por lo general, la historiografía del arte latinoamericano ha empleado un enfoque secuencial para el abordaje de los procesos creativos, donde a la abstracción sigue el óptico cinético y a éste, un resurgir de la figuración. Metodológicamente se entiende que estas parcelaciones o intentos de estructurar un devenir a nivel cronológico o por líneas expresivas, sea pertinente en procesos como la enseñanza; sin embargo, es importante considerar que muchas de estas tendencias coexistían en tiempo y espacio, prevaleciendo unas más que otras en determinados momentos, favorecidas por circunstancias económicas y políticas, entre otros factores vinculados al sistema de la cultura artística.

Es entonces que la comprensión en torno al resurgimiento de la figuración en nuestros países, debe entenderse como parte de un sistema de la cultura internacional en el que confluyen hechos determinantes: la guerra de Viet Nam y el profundo impacto



entenderse como parte de un sistema de la cultura internacional en el que confluyen hechos determinantes: la guerra de Viet Nam, y el profundo impacto sociopolítico que se genera en los propios Estados Unidos, y en la generación de jóvenes de esos años. Corrían los tiempos en los que el movimiento hippie manifestaba una necesidad de ruptura generacional, a lo que se sumaba el uso de estupefacientes, la revolución sexual, las transgresiones que la minifalda y el uso de textiles rústicos o accesorios como collares de semillas, o cintas en la frente, podían identificar las aspiraciones y retos que deseaban enfrentar aquellos jóvenes. El desenfado y las transgresiones derivadas de la música rock, vociferaban al mundo una postura de rebeldía, mientras en otros espacios geográficos, la combinación entre protesta, poesía y folclor se iban conjugando en la música de Víctor Jara, Isabel Parra y Mercedes Sosa.

Por su parte, el cine y la literatura comparten también un impulso extraordinario, cuando en Viña del Mar se opta por la definición del Nuevo Cine Latinoamericano y el "boom" literario afianza el interés por la recuperación de imaginarios en la novela latinoamericana. Y al éxito de la música de los Beatles y los Rolling Stone, le acompañarían el asesinato de Kennedy, el impacto mediático del arte pop y la llegada del hombre a la luna. Los movimientos feministas y antiapartheid diagraman, por su parte, la pujanza de las minorías en sus luchas reivindicatorias, en las que el arte chicano emerge como uno de los exponentes más auténticos y reveladores en cuanto a la permanencia de la tradición en la necesaria validación del "otro" en escenario marginal.

Época de movimientos estudiantiles que claman a nivel internacional desde Francia y desde México, en aquel año 1968. Movimientos que llaman poderosamente la atención, en tanto síntoma de sistemas oficialistas donde la juventud asume su rol transformador. Si a esto le sumamos, que la Revolución Cubana había abierto la posibilidad de la emancipación para los países de América, y que figuras como el Ché Guevara o Fidel Castro se erigían en los nuevos héroes que reclamaba la realidad de aquellos años, la utopía de la liberación y el hallazgo pleno de la soberanía para los países latinoamericanos se convertían en una realidad próxima a alcanzar, y se imponía la lucha como medio para

o idealizada, y se imponía la forma como medio para lograrla.

Sin embargo, los juegos ópticos y las estructuras de acero que circulaban por las avenidas latinoamericanas de aquellos años, también podían resultar un espejismo de los males que subyacían en aquella realidad. Mientras Brasilia se erigía como la nueva capital a finales de los años cincuenta, con una morfología urbana y arquitectónica, tan poderosa en su expresividad plástica, como contundente, en su impersonalidad purista y pragmática, las favelas y villas miserias continuaban proliferando, la explotación y la desigualdad se incrementaban, los "milagros" económicos se desinflaban, y los golpes de estado se convertían en el recurso desesperado para garantizar que dictaduras militares tomaran el control e impusieran sus regímenes de terror.

Es en ese contexto en el que la figuración será para nuestros artistas, no como una moda a seguir, sino una necesidad y un compromiso. Si para Bacon, Saura o Dubuffet, la deformación y el abordaje de la complejidad del ser humano eran una constante, para los artistas latinoamericanos, el tratamiento del tema humano se convierte en un mensaje de denuncia ante el caos social, y en otros casos, en posibilidad para comunicar de una forma más explícita, los logros y aspiraciones de sociedades que como la cubana o la chilena, durante los años de Allende, deseaban visibilizar el alcance de sus proyectos de democratización social.

El caso de Argentina ha sido ampliamente documentado y en fechas recientes, son varios los homenajes expositivos que se han hecho a los protagonistas de aquel movimiento cultural conocido como *Otra figuración*. En medio de los "ajustes de cuentas" de juicios públicos a los militares y torturadores, es coherente que el país reconozca el legado de tales artistas. [1] Y en ese tenor, habría que considerar el papel precursor de Antonio Berni. Sus series de *Juanito Laguna* y *Ramona Montiel* en los años sesenta, reafirman esta voluntad política que siempre le distinguió: "Ser artista es emprender una manera riesgosa de vivir, es adoptar una de las mayores formas de libertad, es no hacer concesiones." [2]

Recuerda Damián Bavón que el inventor del término

Recuerda Damián Bayón que el inventor del término "nueva figuración" en 1961 fue el crítico francés Michel Ragon, y es entonces que refiere como antepasados en la práctica de este lenguaje al grupo Cobra y al holandés Willem de Kooning. El crítico de arte argentino, reconoce la dificultad que entrañó para él, tratar de comprender a sus coterráneos "(...) preguntándome con mi pizca de ironía de que podían estar tan furiosos esos entonces jóvenes energúmenos." [3] En un intento por encontrar la respuesta al surgimiento de este grupo, los curadores de una exposición retrospectiva, afirmaban en 2010: "Uno de los objetivos principales del grupo fue cuestionar la institución pintura, lo cual sólo comenzó a través de la búsqueda de una nueva imagen de los seres humanos en su contexto (...) la visión del mundo de aquel momento debía centrarse en el término caos como objetivo explícito". [4]

El grupo de pintores que expusieron en la galería Peuser de Buenos Aires en 1961 bajo el título de *Otra Figuración*, fueron Rómulo Macció, Luis Felipe Noé, Ernesto Deira y Jorge de la Vega. Vale señalar, que la distinción que implica el uso de la palabra *Otra* pudiera interpretarse, por un lado, desde la voluntad de diferenciarse de la figuración europea, y por otro, en la búsqueda de otra manera de concebir el arte, "donde cabía lo deforme, lo grotesco, lo incómodo, lo desfigurado y 'lo feo'". [5] Mezclaban recursos del informalismo y el expresionismo, en obras profundamente desgarradoras e incisivas en la articulación del lenguaje plástico con los referentes temáticos que los propios títulos sugerían. Rostros invertidos, collages de telas arrugadas, colores que inundan el espacio plástico en el que naufragan cabezas y brazos mutilados, rostros grotescos que cuales máscaras nos inquietan y angustian acerca del destino del hombre, apropiaciones de obras emblemáticas de la historia del arte occidental, figuras torcidas y perspectivas exageradas, la figura humana ridiculizada, o un alarido dramático, en medio de colores saturados y sombríos, pueden circular por todo el lienzo, cuales fluidos corporales de una humanidad en descomposición, alienada, "privada de una identidad individual". [6]

A este grupo inicial de argentinos, le seguirían Antonio

A este grupo inicial de argentinos, le seguirían Antonio Seguí, Jorge Demirjian, Juan Carlos Distéfano, Carlos Alonso, Norberto Onofrio, Lea Lublin, Ricardo Carpani, y muchos otros, que sumarían la práctica del grabado, el dibujo y la instalación, en este resurgir de la figuración, en medio de una época que ya prefiguraba el terror que se avecinaba y que se instalaría durante muchas décadas en el país.

Otro ejemplo destacado por estos años, en cuanto al trabajo con la figuración, fue el de los artistas brasileños. El crítico Pierre Restany lanza en los sesenta el concepto de Nuevo realismo, que recupera el sentido del antiarte guerrero, el interés por los seres y objetos de la realidad. Utilizó gran diversidad de recursos expresivos, desde la pintura y la escultura, hasta montajes que incorporaban la fotografía, técnicas de reproducción mecánica de la imagen, posibilitando la multiplicación de la obra única. Será entre 1963 y 1964 que se manifiestan las primeras expresiones de la nueva figuración, específicamente en este último año, cuando la Galería Relevo mostró la exposición *Nueva Figuración de París*.

El año 1965 marcó pautas en las exposiciones *Opini3n* (Río de Janeiro) y *Propuestas* (São Paulo), las que propiciaron también debates teóricos en torno al realismo, por parte de los cariocas (Antonio Dias, Rubens Gerchman, Carlos Vergara, Roberto Magalhaes, Hélio Oiticia, y extranjeros invitados como Berni), y los paulistas, integrantes del Grupo Rex, junto a los creadores de la "Escuela Brasil" (Wesley Duke Lee, Nelson Leirner, Marcelo Nitsche, José Resende, Carlos Fajardo, Luiz Baraveli y Frederico Nasser). La figuración procuraba situar al hombre en una sociedad masificante, alienada y represiva, de acuerdo a la apreciación del crítico brasileño Frederico Morais. [7] Al mismo tiempo, esa cultura de masas, con su iconografía era asimilada por los nuevos artistas reunidos en la muestra: *El artista brasileño y la iconografía de masas*, en la Escuela Superior de Diseño Industrial de Río, en 1968, el mismo año que concluirá en diciembre con la instauración de la censura y la tortura, y que provocará el éxodo de artistas y la creación de guerrillas urbanas. La apropiación sarcástica que hacía Dias del esquema compositivo del

sarcastica que hacia Dias del esquema compositivo del cómic o los concursos de belleza, o la emoción desbordada del estadio de fútbol que transcurren en los lienzos de Gerchman, así como los impactos directos que provocan los misiles que pueblan las obras de Tozzi, demostraban que el arte pop era resignificado por los pintores brasileños, con una postura que no dejaba margen a la ambigüedad. La denuncia crítica estaba presente en aquel universo colorido, donde la fotografía de la prensa se recontextualizaba en la poética de Oiticica, cual soporte de una nueva ética a alcanzar, o lo fantástico enriquecía el humor negro en las xilografías de Magalhaes. Wesley partía de experiencias publicitarias y Leimer proyectaba el rostro del baladista Roberto Carlos, rodeado por luces de neón, a su vez circundadas por imágenes de la devoción religiosa popular, cual retablo, paródicamente titulado *Adoración*. [8]

Hacia la segunda mitad de los sesenta, la Escuela Pernambucana retomó la imagen explícita, el tema del mercado, en obras que combinaban lo lírico y la crítica, la creación y la denuncia, en apego a las tradiciones nordestinas, sin exentar la visión urbana y cosmopolita. Junto a las cabezas de ojos fijos de inspiración exvotista de Antonio Maia, artistas como João Câmara Filho, Francisco Brennand, Gilvan Samico, José Cláudio da Silva, Reynaldo Fonseca, Raimundo de Oliveira, Djanira da Matta y Silva, José Bernardo Cardoso Júnior, Júlio Martins da Silva, Grauben do Monte Lima, Thomaz Ianelli, Newton Rezende, Heitor dos Prazeres, Francisco D. da Silva, entre otros se sumaron a esta propuesta.

Más adelante, Antonio Henrique Amaral, convertiría la imagen de la banana, en metáfora de un Brasil torturado, sometido, y acorralado por utensilios cortantes que, a manera de armas filosas, infringían dolor y muerte, en obras de grandes formatos que volvían a contrastar la pintura de exquisita factura, con una figuración impactante en sus primeros planos de expresiva carga simbólica.

“Un ecuatoriano intransferible”, así llamaría Pablo Neruda al pintor Oswaldo Guayasamín, inserto también en este regreso a la figuración, que en su caso, adquiere sentido de pertenencia y dimensión

En este regreso a la figuración, que en su caso, adquiere sentido de pertenencia y dimensión monumental, tanto a nivel plástico, como en su base conceptual. Dueño de una experiencia avalada por varios premios de primer nivel en el escenario internacional, [9] tras concentrarse en la realización de 103 cuadros que conformaron su serie *El Camino del Llanto*, entre 1946-1952, donde se abocó al tratamiento de las tradiciones y culturas indígenas oprimidas, de la América mestiza, india y negra, el pintor inicia en 1961 la serie *La Edad de la Ira*, consistente en 250 cuadros y unos cinco mil dibujos. Un relato doliente de la crueldad, y la desolación ante la ira del hombre, que fue acumulando en sus visitas a Hiroshima, Vietnam, los campos de concentración en Europa, y su propio país, Ecuador, donde una dictadura militar casi lo fusila en 1963.

En este intento de incorporar también a figuras individuales que no se integraron a grupos generacionales en sus países de origen, cabe mencionar al colombiano Fernando Botero. Dueño de un oficio afincado en sus aprendizajes académicos por Europa, es un pintor que apela a la deformación de la figura, pero no con un sentido expresionista, o dramático, sino todo lo contrario. La parodia que detona la estrategia de Botero en sus series de la familia colombiana en los años sesenta, al exponer un modelo normativo de comportamiento social afincado en la tradición, desnuda a su vez el universo de apariencias y convenciones que sus generosas proporciones en la figura humana, generan. De igual manera, sus apropiaciones de obras paradigmáticas de la historia del arte universal, en versión "boteriana", detonan de inmediato la risa como respuesta instintiva que implica una postura desafiante del creador.

Pero aunque Botero se distinga entre sus contemporáneos, por la peculiaridad de su lenguaje figurativo, es importante reconocer que en los sesenta Colombia asistía también a una renovación de la figuración, de la mano de la pervivencia de la abstracción. Es conocido el entusiasmo de Marta Traba por la obra del mexicano José Luis Cuevas, al expresar en 1962: "El retorno a la figuración es una posición teórica y combativa de plena validez". Después la crítica y promotora del arte escribió en 1964, tras el triunfo de Duchamp en la Biennial de Venecia, su texto *Los*

adquiere sentido de pertenencia y dimensión monumental, tanto a nivel plástico, como en su base conceptual. Dueño de una experiencia avalada por varios premios de primer nivel en el escenario internacional, [9] tras concentrarse en la realización de 103 cuadros que conformaron su serie *El Camino del Llanto*, entre 1946-1952, donde se abocó al tratamiento de las tradiciones y culturas indígenas oprimidas, de la América mestiza, india y negra, el pintor inicia en 1961 la serie *La Edad de la Ira*, consistente en 250 cuadros y unos cinco mil dibujos. Un relato doliente de la crueldad, y la desolación ante la ira del hombre, que fue acumulando en sus visitas a Hiroshima, Vietnam, los campos de concentración en Europa, y su propio país, Ecuador, donde una dictadura militar casi lo fusila en 1963.

En este intento de incorporar también a figuras individuales que no se integraron a grupos generacionales en sus países de origen, cabe mencionar al colombiano Fernando Botero. Dueño de un oficio afincado en sus aprendizajes académicos por Europa, es un pintor que apela a la deformación de la figura, pero no con un sentido expresionista, o dramático, sino todo lo contrario. La parodia que detona la estrategia de Botero en sus series de la familia colombiana en los años sesenta, al exponer un modelo normativo de comportamiento social afincado en la tradición, desnuda a su vez el universo de apariencias y convenciones que sus generosas proporciones en la figura humana, generan. De igual manera, sus apropiaciones de obras paradigmáticas de la historia del arte universal, en versión "boteriana", detonan de inmediato la risa como respuesta instintiva que implica una postura desafiante del creador.

Pero aunque Botero se distinga entre sus contemporáneos, por la peculiaridad de su lenguaje figurativo, es importante reconocer que en los sesenta Colombia asistía también a una renovación de la figuración, de la mano de la pervivencia de la abstracción. Es conocido el entusiasmo de Marta Traba por la obra del mexicano José Luis Cuevas, al expresar en 1962: "El retorno a la figuración es una posición teórica y combativa de plena validez". Después la crítica y promotora del arte escribió en 1964, tras el triunfo de Duchamp en el Bienal de Venecia, su texto *Los*

están dotados para descubrir resonancias de horror en el paisaje más familiar, inclusive en la historia...". [10]

La nueva figuración tuvo un devenir intenso y complejo en el espacio latinoamericano y caribeño: las maneras tan distintas de su apropiación por los artistas generó lenguajes muy personales y permitió búsquedas y experimentaciones fecundas. Su valorización como posibilidad creativa permite reconocer las alternativas generadas en los respectivos contextos, a los que se sumaría la propuesta plástica del arte chicano, muy significativa por estos años, producida por los nuestros al otro lado de nuestras fronteras.

[1] Del 14 de noviembre de 2003 al 3 de febrero de 2004, se presentó en el MALBA la exposición *Nueva Figuración, Formas liberadas y Los Monstruos, 1961 – 1966*; en el MNBA se mostró *Berni: narrativas argentinas*, del 15 de julio al 3 de octubre de 2010 y en la Sala de Exposiciones de la Legislatura Porteña se exhibió en el mismo año *Homenaje a Antonio Berni*. Del 17 de octubre de 2010 al 20 de febrero de 2011 se mostró *Nueva Figuración 1961-1965*, en el MNBA, donde se pretendía "una relectura de los desarrollos particulares y conjuntos de estos cuatro artistas, y de su significación desde aquel período hasta su proyección en el presente" –se referían a Deira, Macció, Noé y De la Vega.

[2] <http://www.varones.com.ar/frases.php>, consultado el 15 de marzo de 2012.

[3] Damián Bayón: *Aventura plástica en Hispanoamérica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1995, p. 247.

[4] "Nueva Figuración 1961-1965", http://www.mnba.org.ar/detalle_exposicion_temporal, consultado el 15 de marzo de 2012.

[5] Estefanía Tamburrino: *Análisis crítico-descriptivo de la Nueva Figuración Argentina 1961-1965*. Tesis de grado, Universidad de Chile, 2008, p. 69.

[6] *Ibidem*, p. 68

Dossier de Arteamérica

arteamerica.cu/27/dossier/revistaciones.htm

Revisitaciones a la nueva figuración latinoamericana

mostró Nueva Figuración 1961-1965, en el MNBA, donde se pretendía "una relectura de los desarrollos particulares y conjuntos de estos cuatro artistas, y de su significación desde aquel período hasta su proyección en el presente" –se referían a Deira, Macció, Noé y De la Vega

[2] <http://www.varones.com.ar/frases.php>, consultado el 15 de marzo de 2012.

[3] Damián Bayón: *Aventura plástica en Hispanoamérica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1996, p. 247.

[4] "Nueva Figuración 1961-1965", http://www.mnba.org.ar/detalle_exposicion_temporal, consultado el 15 de marzo de 2012.

[5] Estefanía Tamburino: *Análisis crítico-descriptivo de la Nueva Figuración Argentina 1961-1965*. Tesis de grado, Universidad de Chile, 2008, p. 69.

[6] *Ibidem*, p. 68

[7] Frederico Morais: *Arte brasileira*, Sul América, Brasil, 1985, pp. 63-64.

[8] La Bienal de São Paulo del 2010 dedicó una de sus salas de exposiciones a homenajear a los integrantes del grupo Rex y a los protagonistas de esta tendencia de la nueva figuración, fueron mostradas obras de los artistas aquí mencionados, junto a la instalación de Leimer, que funciona como recinto casi teatral para la exhibición de su Adoración.

[9] Gran Premio de la III Bienal Hispano Americana de Arte de Barcelona (1956) Premio al Mejor Pintor de Sudamérica, IV Bienal de São Paulo (1957) Gran Premio de la Bienal Interamericana de Arte de México (1960).

[10] Antonio Eligio Fernández (Tonel): "Antonia Eriz en la pintura cubana", *Revolución y Cultura*, marzo, Cuba, 1987, p. 45

Dossier de Arteamérica - Mozilla Firefox

Imprimir... Configurar página... Página: 1 de 8 Escala: 70% Vertical Horizontal Cerrar

Dossier de Arteamérica <http://arteamerica.cu/27/dossier/revistaciones.htm>

arteamerica

DOSSIER • NOTICIAS • GALERÍA • COLECCIÓN CASA • CONVOCATORIAS • DEBATES • MEMORIAS • ENLACES • SUBSCRIBIRSE

Revisitaciones a la nueva figuración latinoamericana

OLGA MARÍA RODRÍGUEZ SOLÍS

Cuando en los años sesenta del siglo XX, los movimientos abstractos de América Latina ya habían conseguido establecer lenguajes creativos con resultados sumamente renovadores –Masí en Argentina (1948), Los Ochos en Cuba (1955), los Neocóncitos brasileños (1959), entre muchos otros– una oleada fresca llegó con los influxos del arte óptico-cinético desde Europa. Surgieron así propuestas contundentes como la del argentino Julio Le Parc o la de los venezolanos Carlos Cruz Diez, Alejandro Otero y Jesús Soto, protagonistas impresionables de este lenguaje en la región.

Por lo general, la historiografía del arte latinoamericano ha empleado un enfoque secuencial para el abordaje de los procesos creativos, donde a la abstracción sigue el óptico cinético y a éste, un resurgir de la figuración. Metodológicamente se entiende que estas particelaciones o intentos de estructurar un devenir a nivel cronológico o por líneas expresivas, sea pertinente en procesos como la enseñanza; sin embargo, es importante considerar que muchos de estos fenómenos consisten en tiempo y espacio, prevaleciendo unas más que otras en determinados momentos, favorecidos por circunstancias económicas y políticas, entre otros factores involucrados al sistema de la cultura artística.

Es entonces que la comprensión en torno al resurgimiento de la figuración en nuestro país, debe entenderse como parte de un sistema de la cultura internacional en el que confluyen hechos determinantes: la guerra de Viet Nam, y el profundo impacto sociopolítico que se genera en los propios Estados Unidos, y en la generación de jóvenes de estos años. Como los tiempos en los que el movimiento hippie manifestaba una necesidad de ruptura generacional, a lo que se sumaba el uso de estupefacientes, la revolución sexual, las transgresiones que la miniñada y el uso de textiles rústicos o accesorios como collares de semillas, o cintas en la frente, podían identificar las aspiraciones y retos que deseaban enfrentar aquellos jóvenes. El

1 de 8

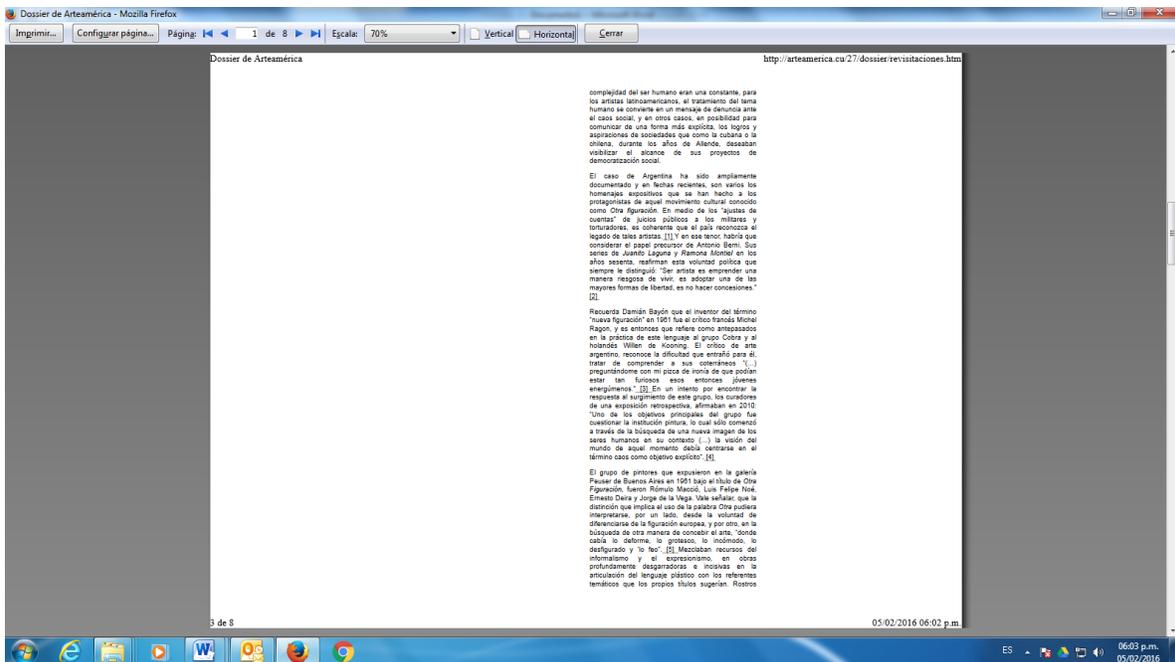
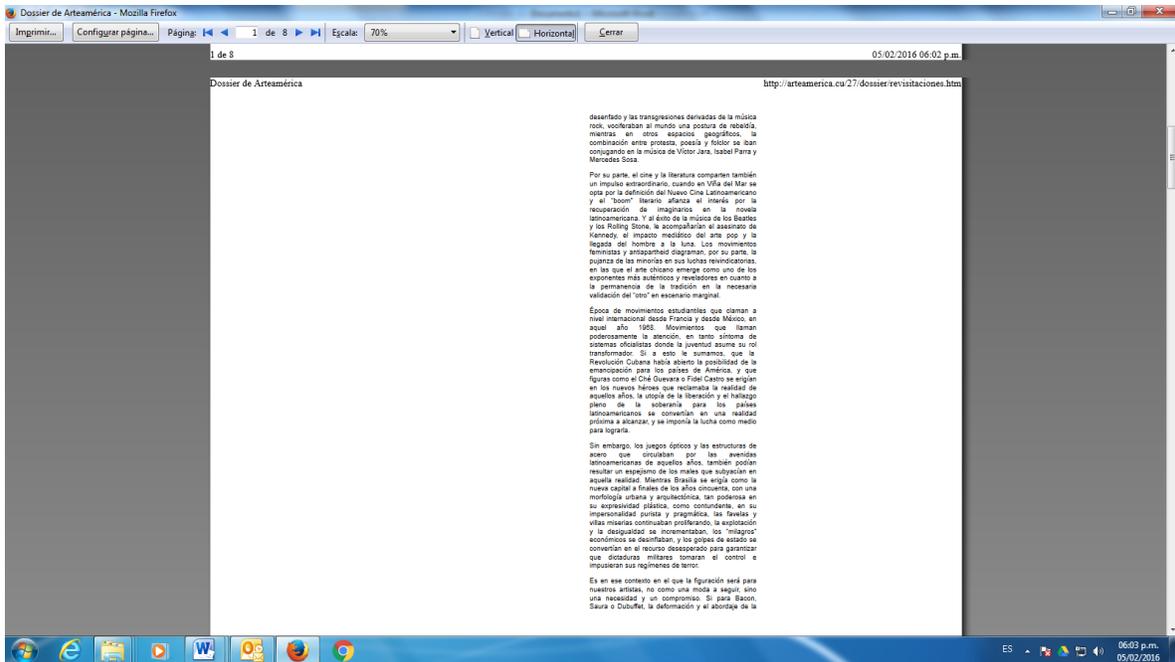
Este documento se envió a la impresora

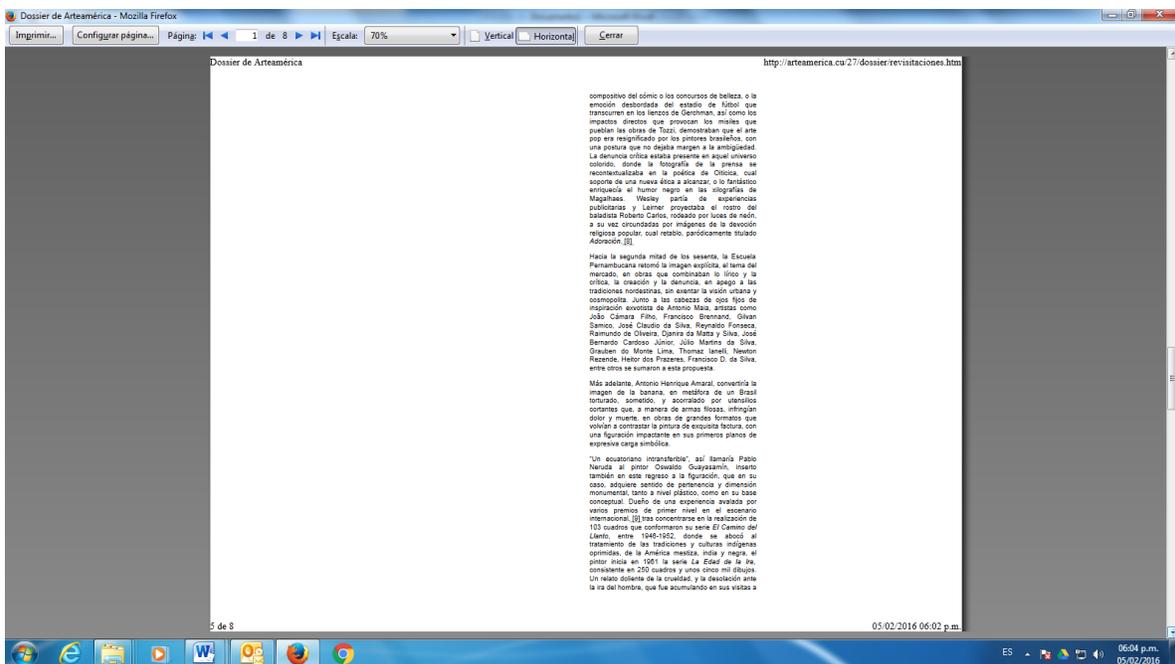
Documento: "Dossier de Arteamérica"

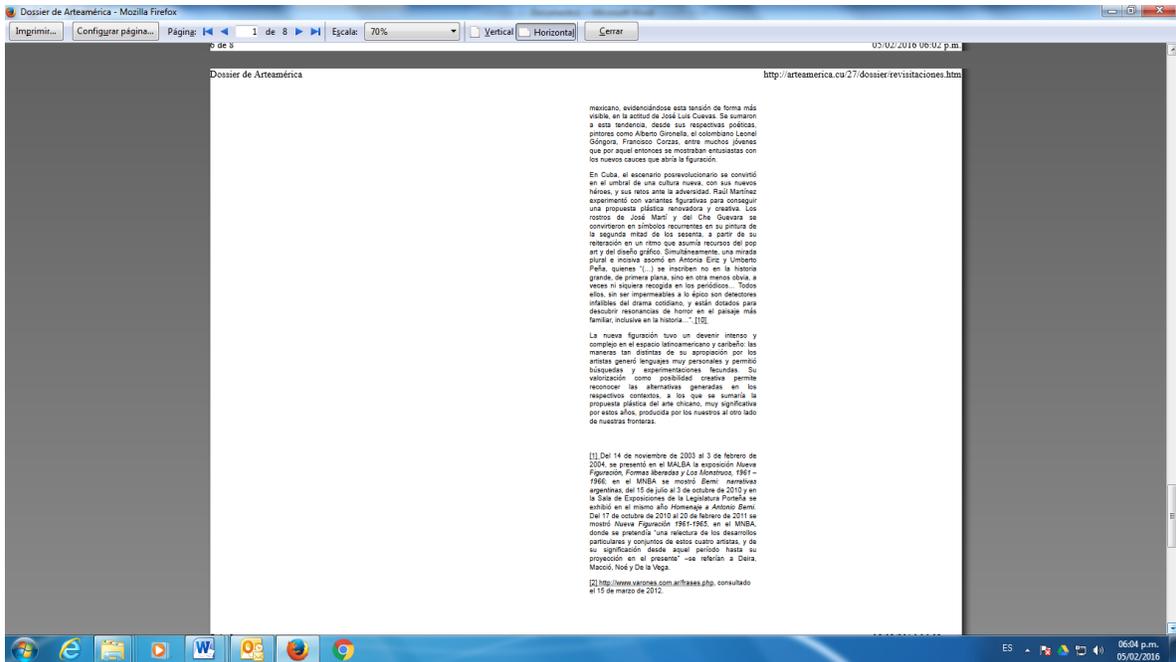
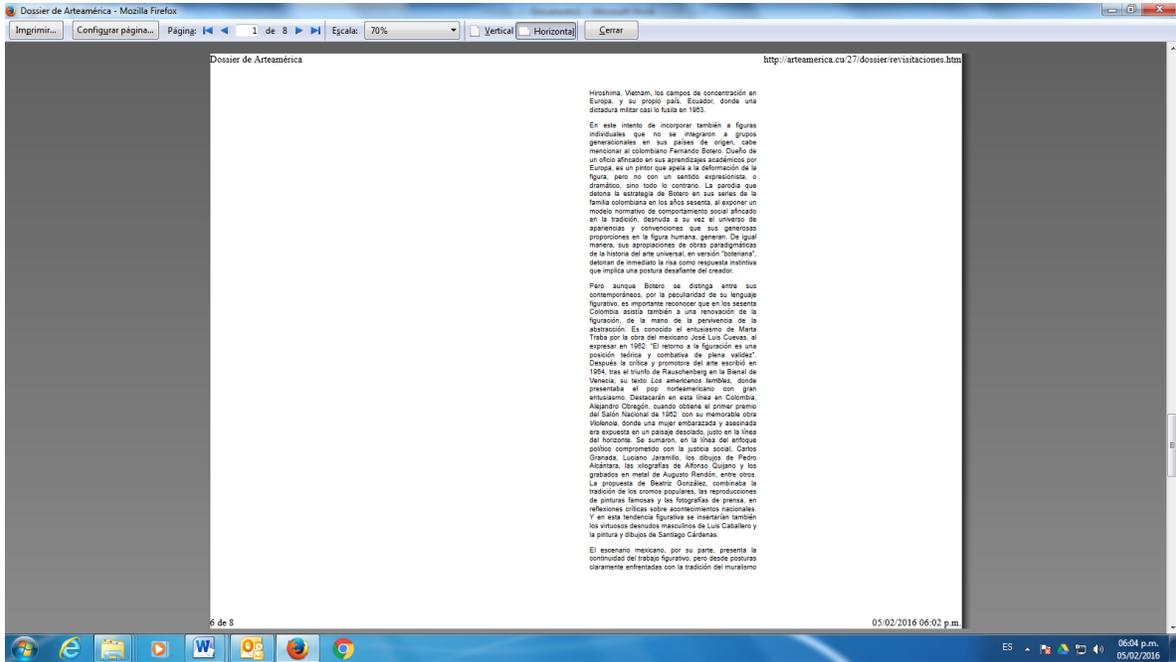
Impresora: "HP COLOR PCL6 en 17.117.28.140"

Hora: 06:02:41 p.m. 05/02/2016

Número total de p.: 05.02.2016 06:02 p.m.







Dossier de Arteamérica - Mozilla Firefox

Imprimir... Configurar página... Página: 1 de 8 Escala: 70% Vertical Horizontal Cerrar

U0:U2/2016 U0:U2.p.m

Dossier de Arteamérica <http://arteamerica.cu/27/dossier-revisaciones.htm>

[1] Damián Bayón: *Aventura plástica en Hispanoamérica*. Fondo de Cultura Económica, México, 1995, p. 247.

[2] "Nueva Figuración 1961-1995". http://www.embaj.org/artefolle_asociacion_temporal, consultado el 15 de marzo de 2012.

[3] Estebanía Tamburino: *Análisis crítico-descriptivo de la Nueva Figuración Argentina 1961-1995*. Tesis de grado, Universidad de Chile, 2008, p. 69.

[4] *Ibidem*, p. 68.

[5] *Frederico Moras: Arte brasileño*. Sul América, Brasil, 1993, pp. 43-64.

[6] La Bienal de São Paulo del 2010 dedicó una de sus salas de exposiciones a homenajear a los integrantes del grupo Flux y a los protagonistas de esta tendencia de la nueva figuración, fueron mostradas obras de los artistas aquí mencionados, junto a la instalación de Leiner, que funciona como recinto casi teatral para la exhibición de su Adoración.

[7] Gran Premio de la Bienal Hispano Americana de Arte de Barcelona (1958) Premio al Mejor Pintor de Sudamérica, IV Bienal de São Paulo (1957) Gran Premio de la Bienal Hispanoamericana de Arte de México (1960).

[8] Antonio Elgo Fernández (Torel): "Antonio Eric en la praxe cubana". *Revolución y Cultura*, marzo, Cuba, 1987, p. 45.

ES 06:04 p.m. 05/02/2016