

SARAH GRILO, LA COULEUR DES SIGNES

THE COLOUR OF SIGNS

Stéphane Lambert

Troisième exposition parisienne de Sarah Grilo à la galerie Lelong (15 janv.-7 mars 2025) qui s'attache à faire connaître cette vraie pionnière, dont l'œuvre s'apparente à ce que les Américains nomment «proto-pop». Elle fut l'unique et séduisante figure féminine du groupe des Artistas Modernos de la Argentina, à Buenos Aires dans les années 1950, avant d'être une audacieuse voyageuse.

■ Méconnue en France, l'œuvre de la peintre argentine Sarah Grilo (1917-2007) concentre des caractéristiques de grands courants modernes qu'elle a assimilés dans une démarche personnelle où l'expressivité s'est alliée à la recherche formelle. Considérée comme l'une des artistes sud-américaines majeures de sa génération, son travail est exposé dans les plus importantes institutions internationales : le MoMA à New York, la Art Gallery of Ontario

de Toronto, le Museo Reina Sofia à Madrid, le Stedelijk Museum d'Amsterdam... Dans la galerie 919 du Metropolitan Museum, à New York, l'accrochage de sa toile *Black Wall* (1967) aux côtés d'*Autumn Rhythm* (1950) de Jackson Pollock et du «color-field» *No. 16* (1960) de Mark Rothko témoigne de la place que Sarah Grilo occupe, de l'autre côté de l'Atlantique, dans l'histoire de l'art de la seconde moitié du 20^e siècle. La singularité de sa créa-



tion au sein de la scène américaine de cette période est confirmée par sa présence dans l'exposition *Miró and the United States*, qui se tient jusqu'en février 2026 à Barcelone à la fondation Miró (et bientôt à la Phillips Collection de Washington), où elle côtoie des figures incontournables de l'expressionnisme abstrait (Rothko et Pollock à nouveau, aussi bien qu'Helen Frankenthaler et Lee Krasner). En 2026, une rétrospective lui sera d'ailleurs consacrée en 2026 en Espagne à la Fundación Juan March à Palma de Majorque.

Son œuvre, marquée par le renouvellement d'un geste palimpsestique où s'enchevêtrent couleurs et signes, ne se limite pas aux huit années qu'elle a vécues à New York, même si celles-ci ont joué un rôle déterminant dans la maturation de sa peinture. Sa naissance à Buenos Aires n'est certainement pas étrangère à sa capacité d'hybridation, l'identité argentine reposant sur une mixité culturelle. Autodidacte, elle suit à 27 ans les cours du peintre moderniste catalan Vicente Puig qui l'amènent à développer un figuratisme post-cubiste dont les œuvres feront l'objet d'une première exposition à Madrid en 1949. Lorsqu'elle adhère en 1952 au groupe *Artistas modernos de la Argentina*, avec lequel elle participera à la Biennale de Venise en 1956, sa peinture a évolué vers une abstraction plus libre, avec des formes « surréelles » (*Pintura*, 1953), qui la distingue, au sein du mouvement, de l'art concret, plus rigoureux, que défend Tomás Maldonado. Ses aplats colorés qui structurent ses compositions pendant ces années-là se combinent à un réseau de lignes en subtil décalage avec la tonalité générale (*Pintura No 53-4*, 1953), tendance qui annonce l'interaction en devenir entre ses fonds et leur contenu graphique.

TRANSFORMATION PICTURALE

À Paris où elle séjourne à la fin des années 1950, elle réalise des œuvres aux dominantes monochromes ponctuées de constructions géométriques (*Pintura [en rojos]*, 1958) au rythme quasi musical qui mueront en « paysages » abstraits au début des années 1960 (*Manseriche*, 1962). Son besoin de changer d'horizon la pousse à se rapprocher des avant-gardes de son temps. Grâce à une bourse de la Fondation Guggenheim, elle s'installe à New York avec son mari, l'artiste José Antonio Fernández-Muro, et leurs enfants, dans un appartement aux imposantes fenêtres. Sarah Grilo dira combien l'émulation de la ville stimulera son ardeur au travail et participera à son renouveau. Plusieurs facteurs entrent en compte dans la transformation de sa peinture. L'émergence du pop art a fait reculer l'abstraction. Dix ans plus tôt, la relecture de l'héritage dadaïste a amené des artistes américains comme Rauschenberg à s'en réapproprier les techniques (collage, introduction d'éléments de la vie réelle, extraits



de journaux). Le climat sociopolitique intense (assassinat de Kennedy, discriminations raciales, guerre froide, guerre du Vietnam) agite la société et fait tourner les rotatives de la presse écrite qui occupe encore une place centrale dans le quotidien. Le bouillonnement de New York traduit l'instabilité d'un monde oscillant entre pacifisme et conflits. Ce contexte va littéralement imprégner le style de la peintre dont l'œuvre absorbe le nouvel environnement.

Les enseignes lumineuses, le graphisme des affiches publicitaires, les graffitis et les slogans qui s'étalent sur les murs favorisent l'apparition de signes dans ses étalements de couleurs. Elle associe des teintes sombres et claires pour leur donner un aspect travaillé par le temps qui contraste avec l'actualité. Certaines de ses toiles prennent l'allure de fresques urbaines. Si ses œuvres pointent les

dérives politiques du pouvoir en place, comme dans *Win, it's great for your ego* (1965-66), phrase tirée d'une campagne promotionnelle pour des bas féminins, où le mot « WAR » renvoie explicitement aux actions militaires américaines, la coexistence du lisible et de l'indéchiffrable, de l'explicite et de l'énigme colore sa création d'une complexité poétique. Dans *Charts are dull* (1965), l'artiste ironise sur la saturation d'informations inondant le champ visuel. Détachées de leur sens originel, les références que Grilo emprunte à la réalité intègrent une forme ambivalente qui témoigne d'une tension entre l'intime et le dehors.

De gauche à droite *from left:*

Sans titre. 1978. Huile sur toile *oil on canvas*.

114 x 146 cm. (Pour toutes les œuvres *for all works:*

© The Estate of Sarah Grilo; Court. Galerie Lelong).

Sarah Grilo. Années 1960. (Ph. Hans Namuth)

Une accumulation confuse d'agents signifiants (lettres capitales ou manuscrites, gri-bouillis, chiffres, symboles) jaillit du fond de la peinture comme un langage brouillé, une interpellation existentielle.

En 1970, elle quitte le tumulte de New York et s'installe à Marbella, avant Paris et Madrid, où elle continue d'associer visible et intelligible dans des toiles où ces deux dimensions finissent par s'amalgamer en une matière composite qu'elle remodèle sans cesse selon la propriété mathématique de la commutativité : dans une addition, le « désordre des facteurs » ne modifie pas le résultat. Ses couleurs se refont plus vives et, selon les périodes, les signes, devenus de véritables matériaux plastiques, s'entassent comme des monticules ou se répandent aux quatre coins de l'œuvre. Le résidu de leur ancienne signification infuse, au sein du bain chromatique, une sorte d'inconscient qui résonne tel un questionnement sans fin. ■

Stéphane Lambert a publié des livres aux éditions Arléa et Gallimard sur des artistes majeurs (Goya, Klee, Monet, Rothko, Staël, Van Gogh, Friedrich, Spilliaert), récompensés du prix André Malraux de l'essai sur l'art et du prix Roland de Jouvenel de l'Académie française. Il a aussi écrit le texte de catalogues d'artistes contemporains (Gérard Traquandi, Fabienne Verdier, Michel Mouffe).

The third Parisian exhibition of Sarah Grilo at Galerie Lelong (January 15th—March 7th, 2026) aims to highlight a true pioneer, whose work resembles what the Americans call “proto-pop.” She was the sole and captivating female figure in the Artistas Modernos de la Argentina group in Buenos Aires during the 1950s, before becoming an adventurous traveller.

Little known in France, the work of Argentine painter Sarah Grilo (1917-2007) brings together characteristics of major modern movements, which she assimilated into a personal approach combining expressiveness with formal exploration. Considered one of the major South American artists of her generation, her work is exhibited in the most important international institutions: the MoMA in New York, the Art Gallery of Ontario in Toronto, the Museo Reina Sofia in Madrid, the Stedelijk Museum in Amsterdam, and others. In Gallery 919 of the Metropolitan Museum in New York, the hanging of her painting *Black Wall* (1967) alongside Jackson Pollock's *Autumn Rhythm* (1950) and Mark Rothko's “colour-field” No. 16 (1960), testifies to the place Sarah Grilo occupies on the other side of the Atlantic in the history of art

in the second half of the 20th century. The uniqueness of her work within the American art scene of this period is confirmed by her presence in the exhibition *Miró and the United States*, which runs until February 2026 at the Miró Foundation in Barcelona (and soon at the Phillips Collection in Washington), where she rubs shoulders with key figures of Abstract Expressionism (Rothko and Pollock again, as well as Helen Frankenthaler and Lee Krasner). In 2026, a retrospective will be dedicated to her at the Fundación Juan March in Palma de Mallorca, Spain. Her work, marked by the renewal of a palimpsestic gesture where colours and signs intertwine, is not limited to the eight years she spent in New York, even though these played a decisive role in the maturation of her painting. Her birth in Buenos Aires certainly contributed to her capacity for hybridisation, as Argentine identity is based on cultural diversity. Self-taught, at the age of 27 she took classes with the Catalan modernist painter Vicente Puig, which led her to develop a post-Cubist figurative style, the works of which were first exhibited in Madrid in 1949. When she joined the Artistas modernos de la Argentina group in 1952, with whom she participated in the Venice Biennale in 1956, her painting had evolved towards a freer abstraction, with “surreal” forms (*Pintura*, 1953), which distinguished her within the movement from the more rigorous concrete art advocated by Tomás Maldonado. The flat areas of colour that structured her compositions during those years were combined with a network of lines that were subtly offset from the overall tone (*Pintura No 53-4*, 1953), a trend that heralded the emerging interaction between her backgrounds and their graphic content.

PICTORIAL TRANSFORMATION

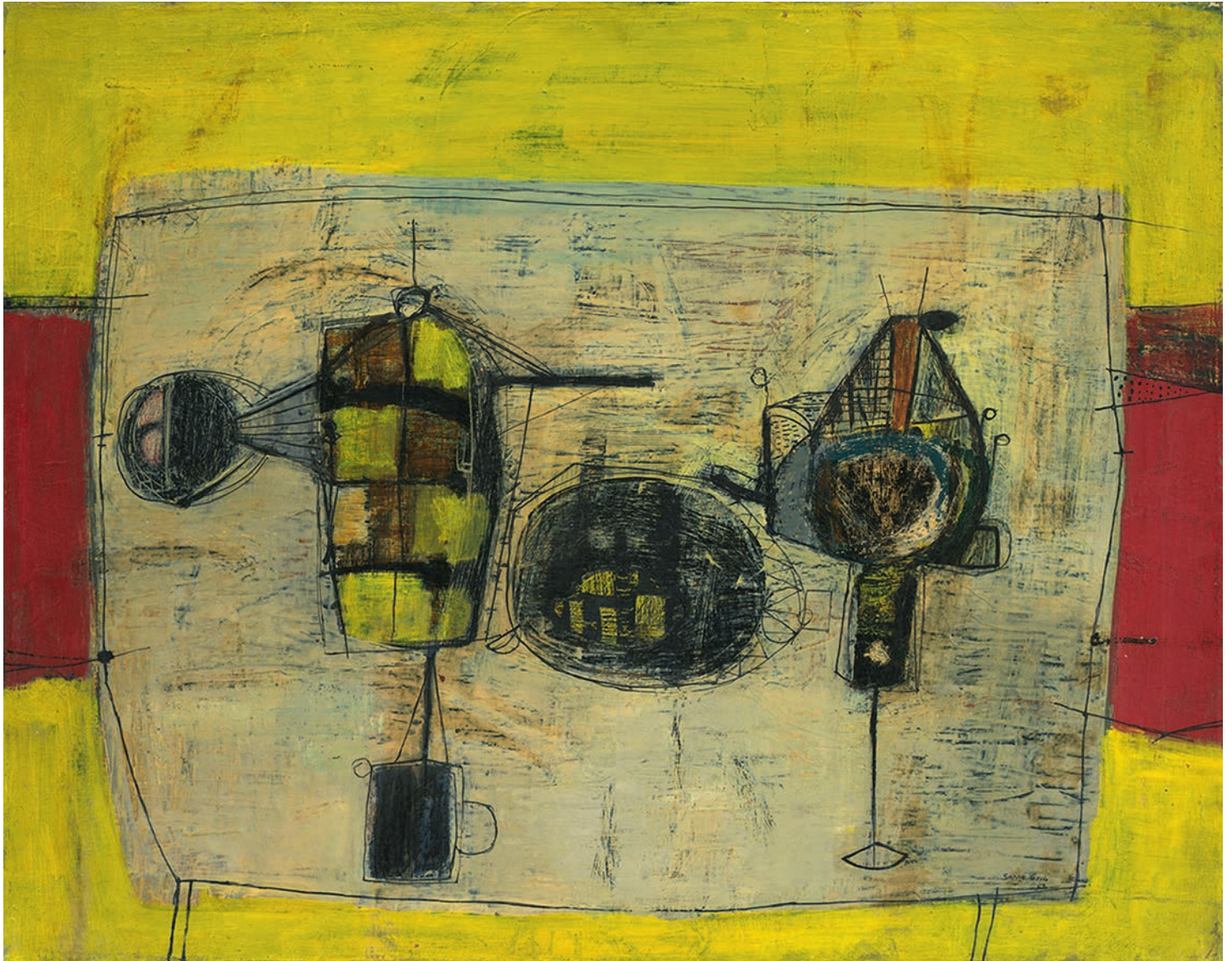
In Paris, where she lived in the late 1950s, she produced predominantly monochrome works punctuated with geometric constructions (*Pintura [en rojos]*, 1958) with an almost musical rhythm, which would evolve into abstract “landscapes” in the early 1960s (*Manserliche*, 1962). Her need for a change of scenery led her to seek out the avant-garde artists of her time. Thanks to a grant from the Guggenheim Foundation, she moved to New York with her husband, the artist José Antonio Fernández-Muro, and their children, into an apartment with imposing windows. Sarah Grilo would later say how much the city's emulation stimulated her enthusiasm for work and contributed to her renewal. Several factors contributed to the transforma-



De gauche à droite from left:

Charts are dull. 1965. Huile sur toile oil on canvas.

175,3 x 175,3 cm. Pintura. 1953. Huile sur toile oil on canvas. 60,5 x 67 cm



tion of her painting. The emergence of pop art led to a decline in abstraction. Ten years earlier, a reinterpretation of the Dadaist heritage had led American artists such as Rauschenberg to reappropriate its techniques (collage, introduction of elements from real life, newspaper clippings). The intense socio-political climate (the assassination of Kennedy, racial discrimination, the Cold War, the Vietnam War) shook society and kept the press rolling, which still played a central role in everyday life. The turmoil in New York reflected the instability of a world oscillating between pacifism and conflict. This context literally permeated the style of the painter, whose work absorbed the new environment. Illuminated signs, advertising poster graphics, graffiti and slogans splashed across walls encourage the appearance of signs in her splashes of colour. She combines dark and light shades to give them a weathered look that contrasts with current events. Some of her canvases resemble urban fres-

coes. While her works point to the political excesses of those in power, as in *Win, it's great for your ego* (1965-66), a phrase taken from a promotional campaign for women's stockings, where the word "WAR" explicitly refers to American military actions, the coexistence of the legible and the indecipherable, the explicit and the enigmatic, colours her creation with poetic complexity. In *Charts are dull* (1965), the artist ironises on the saturation of information flooding the visual field. Detached from their original meaning, the references that Grilo borrows from reality take on an ambivalent form that reflects a tension between the intimate and the outside world. A confused accumulation of signifiers (capital or handwritten letters, scribbles, numbers, symbols) springs from the background of the painting like a scrambled language, an existential interpellation. In 1970, she left the hustle and bustle of New York and moved to Marbella, then Paris and Madrid, where she continued to combine the

visible and the intelligible in paintings in which these two dimensions ultimately merge into a composite material that she constantly reshapes according to the mathematical property of commutativity: in an addition, the "disorder of factors" does not change the result. Her colours became brighter and, depending on the period, the signs, which had become true plastic materials, piled up like mounds or spread to the four corners of the work. The residue of their former meaning infused the chromatic bath with a kind of unconsciousness that resonated like an endless questioning. ■

Stéphane Lambert has published books with Arléa and Gallimard on major artists such as Goya, Klee, Monet, Rothko, Staël, Van Gogh, Friedrich, and Spilliaert, which were awarded the André Malraux Prize for Art Essays and the Roland de Jouvenel Prize from the Académie Française. He has also written texts for catalogues of contemporary artists, including Gérard Traquandi, Fabienne Verdier, and Michel Mouffe.