

Artful Diplomacy

**Art as Latin America's Ambassador
in Washington, D.C.**



Diplomacia artística

**El arte como embajador de América Latina
en Washington, D.C.**



The Inter-American Development Bank

Luis Alberto Moreno

President

Daniel M. Zelikow

Executive Vice President

Carlos Hurtado

Vice President for Finance and Administration

Máximo Jeria, ai

Vice President for Sectors and Knowledge

Octaviano Canuto

Vice President of Countries

Pablo Halpern

External Relations Advisor



The Cultural Center

Félix Ángel

General Coordinator and Curator

Soledad Guerra

Assistant General Coordinator

Anne Vena

Concert, Lecture and Film Series Coordinator

Elba Agusti

Cultural Development Program Coordinator

Florencia Sader

IDB Art Collection Management and Conservation Assistant

Taisa Dornelas Abbas

Intern, IBMEC, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brazil

Cataloging-in-Publication data provided by the Inter-American Development Bank Felipe Herrera Library

Artful diplomacy : art as Latin America's Ambassador in Washington, D.C. = Diplomacia artística: el arte como embajador de América Latina en Washington, D.C.

p. cm.

ISBN: 9781597820691

Text in English and Spanish.

"Inter-American Development Bank, Cultural Center Gallery ... November 14, 2007 to January 30, 2008"—Back cover.

Includes: "Art for diplomacy" by Félix Ángel, General Coordinator and Curator, Inter-American Development Bank Cultural Center.

1. Art, Latin American—Catalogs. 2. Art, Modern—20th century—Catalogs. 3. Diplomatic and consular service, Latin American—Art collections—Catalogs. I. Inter-American Development Bank. II. IDB Cultural Center. III Added title.

N6502 .A36 2007

709.8 A36-----dc22

Artful Diplomacy

Art as Latin America's Ambassador
in Washington, D.C.

November 14, 2007 to January 30, 2008

Diplomacia artística

El arte como embajador de América Latina
en Washington, D.C.





13. *Formas siguiendo un tren*
(*Forms Following a Train*), 1969
Alejandro Obregón
Colombia

Presentation



For several years prior to assuming the presidency of the Inter-American Development Bank, I had the honor of serving my country, Colombia, as Ambassador to the United States of America.

One of the most rewarding aspects of working as a diplomat is the chance to learn about other cultures and traditions. This is especially true in Washington, D.C., where official and informal gatherings at embassies, diplomatic residences and international organizations offer an unparalleled opportunity to sample the cultural riches of many nations. Most of these buildings hold valuable collections of visual art, and together they comprise a sort of virtual museum. Visiting these buildings, one is exposed to distinctive works that speak volumes about the people, their history, idiosyncrasies and cultural identities.

Hence it is with great pleasure that the IDB, through its Cultural Center, has decided to organize an exhibit that gathers some of the most outstanding artwork from embassies and other organizations representing continental Latin America. The exhibit complements the previous one dedicated to the English, French, Dutch and Spanish-speaking Caribbean, which featured artworks from the collection of the Art Museum of the Americas, of the OAS. This new exhibit will enable the public in Washington, along with those who visit the city, to experience the extraordinary creativity and the capacity for self-expression that characterize Latin American societies.

In the name of the IDB I salute and celebrate with you the cultural legacies represented in this exhibit, from pre-Columbian times to the present. I also congratulate all those government representatives who made it possible for the IDB Cultural Center to stage this show in Washington, D.C. as a tribute to the Americas.

Luis Alberto Moreno

President

Inter-American Development Bank

Washington, D.C.



41. *Defensa de la Eucaristía*
(*Defense of the Holy Eucharist*),
17th century
Peru

Presentación



Antes de asumir la Presidencia del Banco Interamericano de Desarrollo, tuve durante varios años el honor de servir a mi país, Colombia, como Embajador ante el Gobierno de los Estados Unidos de América.

Uno de los aspectos más satisfactorios de trabajar como diplomático es la posibilidad de relacionarse con personas que provienen de otras culturas y tienen tradiciones diferentes de la propia. Ello es particularmente cierto en Washington, D.C., donde los actos protocolares y las reuniones informales en embajadas y organizaciones internacionales ofrecen la oportunidad de percatarse de la riqueza cultural de las naciones del mundo. La mayoría de los edificios que albergan a esas delegaciones poseen obras de arte de incalculable valor y significado. Juntos, conforman una especie de museo universal, que habla elocuentemente de la gente, su historia, su idiosincrasia y su identidad cultural.

Es por ello que, con gran satisfacción, el BID, por intermedio de su Centro Cultural, ha decidido organizar una exposición reuniendo algunas de las obras de arte más relevantes de las embajadas y organizaciones que representan a la América Latina continental. Esta muestra complementa a la que anteriormente estuvo dedicada a artistas provenientes del Caribe de habla hispana, inglesa, francesa y holandesa, compuesta por obras de la colección del Museo de Arte de las Américas de la Organización de los Estados Americanos. La presente exposición permitirá al público de Washington, y a los turistas que nos visitan, experimentar la extraordinaria creatividad y la capacidad de expresión que caracterizan a las sociedades en América Latina.

En nombre del Banco Interamericano de Desarrollo, saludo y celebro, con el público que visita nuestro Banco y las delegaciones diplomáticas representadas, los legados culturales latinoamericanos, desde los tiempos precolombinos hasta la actualidad. Igualmente, felicito a todos los funcionarios de los gobiernos que han hecho posible que el Centro Cultural organizara esta exposición en Washington, D.C., como un tributo a nuestra América.

Luis Alberto Moreno

Presidente

Banco Interamericano de Desarrollo

Washington, D.C.



19. *La modelo (The Model)*, 1972
Francisco Amighetti Ruiz
Costa Rica

Art for Diplomacy

This exhibition gathers a number of artworks belonging to a diverse group of Latin American embassies and diplomats and their delegations and organizations in Washington, D.C.

For a city that boasts such a wealth of artistic institutions on the National Mall, representing art from all corners of the world (the National Museum of African Art, the Freer and Sackler Galleries for Asian arts, and the National Gallery of Art with its impressive collection of European art from the Middle Ages to the present, to name a few), the absence—for whatever reason—of a major institution in the nation’s capital representing the arts of Latin America is, in itself, a rather negative statement of sorts.

This fact, combined with the proclivity of the press to report on the usually not-so-positive aspects of the social, political, and economic realities of the region, tends to indiscriminately put the prestige of Latin American countries at risk, and creates an unappreciative feeling among the public toward a region that, despite its inconsistencies, has excelled culturally for centuries.

These may be the reasons why there has never been a sustained interest in Latin American art among Washington collectors, and those art galleries that have ventured into the trade have not lasted long. Despite the contributions of many Latin American artists to art history (Torres García, Wifredo Lam, Roberto Matta, Diego Rivera, and Emilio Pettoruti, to name a few), Washington museums appear reluctant to include their work in permanent exhibitions—at least that is the impression one receives.

It seems that the only people interested in Latin American art—beyond the boundaries of popular culture—may be those highly cultured people



33. *Comadreja (Weasel)*, c. 2002
collective work
Mexico

who, for reasons of education or profession, happen to be in Washington serving their countries or working for international institutions on a temporary basis.

Embassies and other official institutions are places where a dignified and decorated setting is crucial for dialogue, business, and political understanding. Such places restrict public access for the most part, for reasons that are not difficult to understand, and therefore avoid the kind of critical scrutiny received by museums and cultural institutions with open admission.

Art, then, however inconspicuous it may be, is one of Latin America's best

ambassadors in Washington. The selection of works presented in this exhibit, freely chosen by the IDB Cultural Center, covers a wide span from pre-Columbian times to the end of the twentieth century. All of the works have been drawn from the holdings available at the moment in various official places. Not all, but some of the works are permanent fixtures in their respective locations because they are managed by the ministries of culture or foreign affairs of their countries of origin and, in some instances, must return to those countries or rotate among embassies elsewhere; in other cases they are the personal property of their buildings' occupants. The exploration of this circumscribed territory has rewarded the IDB Cultural Center with an array of extraordinary surprises, with most pieces being of the highest rank among peers, the kind that a first-rate museum would wish to have. All of those factors make this an exciting and unusual exhibition.



2. *Luna (Moon)*,

1958

Raquel Forner

Argentina

Most of the known artists represented in the exhibit have had showings in Washington, in unorthodox places, at one time or another. Because of the diversity of historical periods, the works united here are referenced by country rather than accommodated into a historical timeline. The

countries represented have been listed in alphabetical order in this essay, since there is no such thing as a strict or logical development of "Latin American art," even from a non-Westernized point of view. Events in each country make each history different, and their economic, political, and social circumstances differentiate them even more.

From the **Embassy of Argentina**, the exhibit includes three paintings by **Raquel Forner** (1902–1988), **Miguel Diómede** (1902–1974), and **Vicente Forte** (1912–1980). Forner may be the most familiar of the three to Washingtonians because of the large piece (a gift of the Argentine government) by this artist that hangs at the Kennedy Center. His date of birth is still a matter of discussion, but all three of these artists may be considered part of a generation that sought to release Argentine art from the dominant academic, Postimpressionist, and decorative trends favored by the Buenos Aires elite of that city’s golden age until the third decade of the twentieth century.

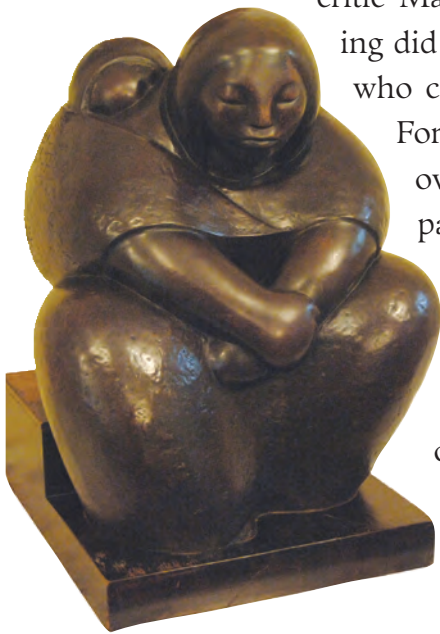
Forner’s *Luna* (Moon) (1958) is infused with the kind of expressionistic surrealism with which the artist was so fascinated during the period of the work’s creation, influenced by the mysteries of the unknown and the public’s interest in the subject resulting from the space race between the United States and Russia.

Diómede’s *Bodegón* (Still Life) (1956) is reminiscent of the work of the Italian Giorgio Morandi despite the many differences, according to the late Colombian art critic Marta Traba; the understated mode of Diómede’s painting did not pass unnoticed by his countryman Damián Bayón, who called him “one of the great melancholics.” In contrast, Forte’s *Ave muerta* (Dead Bird) (1962) honors the artist’s own name with the strong-handed stroke and heavy impasto that characterizes his mature style. Earlier in his career Forte worked within a surrealist trend that permeated Argentina, and the Southern Cone countries in general, beginning before World War II.

These three artists could be considered part of the generation that made the transition between the early part of the twentieth century, still dominated by nineteenth-century styles, and the very avant-garde tendencies that developed in the 1940s and placed Argentine art in the forefront of the contemporary art world.

From the **Official Residence of the Ambassador of Bolivia**, occupied by His Excellency Mario Gustavo Guzmán Saldaña, are two pieces by an outstanding female artist, **Marina Núñez del Prado** (1910–1995), who, by the way, is also represented in Washington in the collection of the Hirshhorn

Museum and Sculpture Garden. Núñez del Prado was the first artist to exhibit (in 1941) at the newly instituted series of exhibitions at the Pan American Union (later renamed the Organization of American States) in Washington. Her greatest contribution to the arts of Bolivia and Latin America was to transform the ancient vocabulary of Bolivian native traditions into a contemporary formal language, full of evocations and dispossessed of indigenous rhetoric.



4. *Sin título (Untitled)*, n/a
Marina Núñez del Prado
Bolivia

The **Official Residence of the Ambassador of Brazil** on Massachusetts Avenue, home to His Excellency Antonio Patriota, is one of the most spectacular diplomatic dwellings in Washington. The city still remembers when Diana, Princess of Wales, used to sojourn there while visiting the nation's capital on nonofficial duties. Many masterpieces from different periods adorn its walls, among them paintings by the foremost modern Brazilian artists Cândido Portinari and Emiliano Di Cavalcanti, already seen in a past exhibit at Meridian House.



8. *Retorno da feira*
(*Return from the Fair*), 1940
Cândido Portinari
Brazil

Brazilian painter at that event in 1965, along with the honor of being allowed to have a room to show her own work. Néry's *Rapsódia em vermelho* (Red Rhapsody) (1964) is, on the other hand, more expressionistic, and Néry's work carries a personality that is distinctive to a period of great success in her life. In the previous year she had also been honored at the São Paulo Biennial with a room of her own, and was awarded the First Acquisition Prize at the same event. Both artists are equally accomplished at drawing, for which Néry received a national award in Brazil in 1957.

On this occasion, the IDB Cultural Center has selected the work of two important female artists, **Yolanda Mohalyi** (1909–1978) and **Wega Néry** (1912–2007). Mohalyi is a Hungarian immigrant who moved to Brazil in 1931 after studying at the Royal Academy in Budapest; she had a great impact on the artistic education of the new artistic generations in São Paulo. She also became “one of the pillars of Brazilian abstraction,” in the words of Marta Traba. Her *Sem título* (Untitled) (1972) painting showing here is a poetic abstraction that may be characterized as part of the Lyric Abstract trend that, along with other geometric tendencies, flourished in Brazil during the 1950s and 1960s. During those years the arts of Brazil achieved great international success due in part to the interest generated by the well-known São Paulo Biennial, and Mohalyi received the prize for the best

To complement the Brazilian presence in the exhibition, the **Art Museum of the Americas of the Organization of American States** (OAS) has loaned to the IDB Cultural Center two important pieces. One is the striking *Retorno da feira* (Return from the Fair) (1940) by **Cândido Portinari** (1903–1962), emblematic of his socially concerned style, which, formalistically speaking, is related to post-Futurist traits. It is also technically related to Mexico's renaissance of the 1920s, which is displayed at its best in the two frescoes that greet visitors at the entrance of the Spanish and Portuguese Division of the Library of Congress. Others may remember Portinari's mural entitled *Guerra e paz* (War and Peace), painted between 1952 and 1956, which occupies a prominent place in the United Nations Council Room. The other piece on loan from the OAS is a painting by **Bernardo Cid de Sousa Pinto** (1925–1982) entitled *Beijo* (Kiss) (1973), and indeed it is a beautiful work, executed with a unique and poetic sensibility. De Souza Pinto was a self-taught Surrealist outsider within Brazilian art who worked for nearly twenty years before attracting any attention.

Folk art in Brazil is a well-rooted, important expression which offers a rich repertoire of regional variations arising from the country's many migrations and cultural influences. The carved wooden sculptures displayed in this exhibition, found at the craft market in the city of Fortaleza, depict a couple presiding over the "Macumba," the voodoo ceremony popular in northwestern Brazil. They demonstrate both an innate sense for ritualistic meaning and skillful artistic ability. These pieces are included in the exhibit courtesy of an anonymous lender.

Chile is represented in the exhibit by an excellent piece by the seminal Surrealist and Action Painting forerunner **Roberto Matta** (Roberto Sebastián Matta Echaurren, 1911–2002) entitled *Le pas de l'espèce* (The Step of the Species) (1963), painted at a moment when Matta's career had achieved indisputable international stature, in part because of an impressive and rare midcareer retrospective at The Museum of Modern Art in 1957. This piece, also loaned from the OAS Art Museum of the Americas, has its own peculiar history, as it used to be part of the personal collection of the late Colombian musician and Chief of the Music Division of the OAS Cultural Department, Maestro



10 - 11. *Elderly Couple Presiding over the Macumba*, c. 2000

Timóteo
Brazil



12. *Le Pas de L'Espèce*
(*The Step of the Species*
/El paso de la especie), 1963
Matta
(Roberto Sebastián Matta Echaurren)
Chile

Guillermo Espinosa Grau, who was a relative of the well-known (and late) Colombian artist Enrique Grau Araújo.

Espinosa founded the Inter-American Music Festivals that brought Latin American musicians, such as Argentine composer Alberto Ginastera, unprecedented exposure to international audiences. Espinosa and his wife, Lucille, were avid collectors who amassed at their Watergate apartment a significant number of works by Latin American masters, pre-Columbian art and many other passions. After the Maestro's passing, it fell to his wife to dispose of the collection; many works were sold at auction, and she took the advice of the IDB Cultural Center and bequeathed her pre-Columbian pieces to the Dumbarton Oaks Museum in Washington. She also donated two (of the couple's three) paintings by Matta to the OAS Museum, in honor of the memory of her husband, and one of these is exhibited here, outside the OAS for the first time since the donation by Mrs. Espinosa.

Colombia has an imposing presence in the exhibition thanks to the inclusion of *Niña sobre burro* (Girl on a Donkey) (1959), a painting by **Fernando Botero** (1932–), and *Formas siguiendo un tren* (Forms Following a Train) (1969) by **Alejandro Obregón** (1920–1992), provided to the exhibit by a high-ranking diplomat who wishes to remain anonymous. These two pieces are complemented by two exquisite drawings by **Manuel Hernández** (1928–) that hang at the **Official Residence of the Ambassador of Colombia**. The drawings are the property of the Colombian government, whose representative in Washington is Her Excellency Ambassador Carolina Barco.

Botero's robust images have become well known as trademarks of his style, which is copied, duplicated, and reproduced to exhaustion. Suffice it to say that his work is part of the collection of the Hirshhorn Museum and Sculpture Garden (where he held a retrospective about thirty years ago) in Washington, as well as that of the Metropolitan Museum and The Museum of Modern Art in New York, among others. The painting on exhibit here belongs to the first mature stage of his style, a transitional period, as explained by the artist himself; however, the fundamental elements of his later style and its whimsical humor are in there, unmistakably. According to a number of art crit-



15. *Sin título (Untitled)*,
1980

Manuel Hernández
Colombia

ics, the period to which *Girl on a Donkey* belongs is perhaps one of the most interesting in the development of Botero's oeuvre.

Obregón, the beloved Colombian artist who, perhaps more than any other in his country, defined a whole generation and is synonymous with Colombian painting during the 1950s and a good part of the 1960s, is magnificently represented here with a vibrant work executed at the end of his most important period. He is credited with the renewal of painting in Colombia beginning at the end of the 1940s, superseding the regional, figurative trend that came about as a result of nationalistic ideas and the lingering spread of Mexican muralism.

Hernández is a painter who for almost fifty years has slowly evolved within his own personal abstract language. That is why the two drawings included here are so special: they demonstrate that his formal elements apply not only to color or form, but to something more intrinsically related to the structure of an image devoid of literary meaning or realistic association, bringing our attention to notions of balance, rhythm, harmony and the like, for the sake of a purely visual experience.

Thanks to the **Embassy of Costa Rica**, the exhibit has the good fortune to accommodate four engravings by **Francisco Amighetti Ruiz** (1907–1998): *El niño y la nube* (The Boy and the Cloud) (1969), *La modelo* (The Model) (1972), *Cementerio de Escazú* (Escazú Cemetery) (1975), and *La colina* (The Hill) (1983). Amighetti exhibited in Washington for the first time in 1943, and was then known primarily for his illustrations in the famous Central American magazine *Repertorio Americano* (American Repertoire). He mentored as an art teacher in San José, and later exhibited in Washington several times at different locations. A colorful character affectionately known as “Don Paco,” he specialized in the woodcutting technique and also gave his artistic attention to watercolor and oil painting, developing into a solid expressionist who helped Costa Rican art to move from a pastoral-like mode very popular in the 1930s toward a more socially conscious subject matter. As a woodcutter, however, Amighetti has few rivals in the arts of Central America, and as an artist, the tremendous vigor of his style contrasts with the misleading innocence of his themes. It is as if with his forceful incisions in wood he wished to penetrate the core, and reach deep into the soul of his fellow countrymen, while paying tribute to a simple lifestyle that was no longer possible because of the impositions of questionable progress.

Under the gracious patronage of the **Embassy of Ecuador** and Ambassador Luis Benigno Gallegos Ch., the IDB Cultural Center secured three religious colonial paintings. During colonial times in Latin America, the city of Quito was one of the main centers for the production of religious imagery, painting, sculpture, and cult objects, for which there were many requests from local convents and churches. Some were even exported outside to satisfy the demand when it was not possible to resort to local sources. The heyday of Spanish colonial art in the Americas coincides with the golden age of Spanish culture, that is, the seventeenth century, but the traditions it generated lasted until the beginning of the nineteenth century, when the territories rebelled and achieved independence from Spain. As an overview it is possible to de-



Top of page

18. *La colina (The Hill)*, 1983

Francisco Amighetti Ruiz

Costa Rica

Above

22. *El taller de Nazaret (Workshop in Nazareth)*,

19th century

Manuel de Samaniego

Ecuador

termine that the arts in Spanish America began by following European models, incorporating occasional ingenuity and, for the most part, lacking the use of perspective. Eventually many of these techniques, such as the introduction of the color red, the use of gold painting, and the chiaroscuro effect, found their way into local workshops with an iconography of distinguishable indigenous origin, producing a kind of vernacular style with peculiar characteristics that spread to all areas of the arts, including painting, sculpture, architecture, furniture, and utilitarian objects in silver, precious metals, and stones. Several artists of local origin were able to master the concept of the Mannerist and Baroque styles, rivaling their most sophisticated European counterparts. One such artist was Manuel Chil, an Indian known as *Caspicara*. Today, the colonial quarter of the city of Quito, refurbished a few years ago with a multimillion-dollar loan from the IDB, bears the honor of being declared Patrimony of Humanity by UNESCO.

A group of *chintas*, or wooden carved dolls, from **El Salvador**, belonging to an anonymous lender, represent this Central American nation in the exhibition. The *chinta* used to be the kind of doll that the peasants in the countryside carved for their little girls. The name is still a mystery (some people suggest that it is a short version of the name *Jacinta*). The doll consists of a solid trunk on which the head—bearing a hat of a coquette hairdo—the torso with arms, and the lower body are carved in one single piece, and painted in a simple manner, usually in red and green, to suggest a fancy dress. In the larger versions, however, the arms are made separately and attached to the shoulders with a pivot to allow movement. The structure of the large *chinta* is somehow similar to that of those carved figures formerly used by the Catholic Church during Holy Week and other celebrations, in which the face and hands were finished and the rest of the figure was mostly an armature. A particular dress, complemented with other garments, batons, wings, halos, or crowns, was utilized to achieve a different characters for the figure depending on what holy day was being celebrated. That way, the same generic statue could be used for many occasions just by changing the costume. In the *chinta*, however, there is no armature, but a solid section corresponding to the skirt.

Some of the secular elements of dressing up, such as the hat and the long skirt, are at once incorporated, suggesting an adaptation to domestic amusement that is intriguing. No one has yet produced an anthropological study or a definitive explanation for these dolls, in part because their production had stopped by the end of the twentieth century, and use among country people disappeared as they were replaced by plastic dolls imported from abroad. In fact, the *chintas* included in this exhibit were found several years ago in the local downtown market of the capital (known as *El cuartel*, or Headquarters), San Salvador, by an anonymous collector who, after seeing some in the collection of a local artist, became so intrigued as to inquire about them. After he searched for hours among dozens of younger vendors who did not know of the existence of the *chinta* or were not even familiar with the name, a few of the dolls began to surface. The large doll on display in this exhibition was commissioned by the collector

through someone who worked at the market, and is probably the last *chinta* produced in El Salvador, since soon after it was delivered, news of the passing of the old woman who still made them reached Washington.

From **Guatemala's** participation is a 1959 drawing by **Rodolfo Abularach** (1933–), one of Guatemala's most distinguished artists, who is also represented in the collections of the Metropolitan Museum and The Museum of Modern Art in New York. The drawing is provided for the exhibit courtesy of a private collector.

Abularach's proficiency and passion for drawing stemmed from his early years. After being trained as an engineering draftsman, he traveled to California and Mexico, and then returned to Guatemala City. While working for Guatemala's Museum of Anthropology, he helped to document the objects in the museum's collection (there were no computers in those days). From there, committing himself completely to the arts, he began to develop his repertoire of fantastic imagery associated with pre-Columbian iconography, an idea that had been introduced earlier in the arts of Guatemala by forerunner Carlos Mérida. Abularach reformulated the principles he



Above
26. *Untitled* (from the pre-Columbian Series), 1958 by Rodolfo Abularach
Guatemala
Right
25. *Chintas (Dolls)*, n/a. El Salvador



inherited from Mérida and was able to stamp them with his own contemporary imprint. In 1959 he moved to New York and there joined a whole generation of Latin American artists, such as María Luisa Pacheco, Armando Morales, David Manzur, and many others who, at one point or another, had also made it to New York, an interesting phenomenon that deserves to be studied separately. For nearly two decades Abularach pursued a kind of fixation with the human eye, turning eventually to the overwhelming volcanic landscape of his native country. Moving back once more to Guatemala, he has served as Director of the School of Fine Arts.

The particular piece dates from 1958, in the period of Abularach's artistic beginnings, when he was hailed as the great promise of Guatemalan art, receiving a grant from the Guatemalan government to study at the Art Students League in New York the following year. He merited a one-person exhibit in Washington at the Organization of American States (his first in the United States), and The Museum of Modern Art acquired one of his drawings for its collections. In Washington he met Maestro Guillermo Espinosa and his wife. It was to him that Abularach dedicated the drawing, whose inclusion in the present exhibition has been facilitated by the anonymous lender who currently owns it.

Honduras is represented by a gorgeous trunk from a private collection, made by craftsmen

in Valle de Ángeles, a town

about 45 minutes away from Tegucigalpa in which almost

the entire population makes a living from the production

of handicrafts. This particular trunk is one of a kind and

dates from around the year 2000. The town is famous for

its carving of coffers and trunks made of mahogany, and the most

popular decoration is a monochrome

relief describing a village similar to the render-

ings of San Antonio de Oriente, the town immortalized by Honduran naïve artist José Antonio Velásquez in the 1960s. The unusual decoration

of this particular piece, with its inspired botanical

motifs and polychrome, makes it very special and unique.

The various pieces representing **Mexico** come from different sources. The prints by **Pablo Esteban O'Higgins** (1904–1983) and **Leonora Carrington** (1917–) and the ink wash drawing by **Luis Nishizawa** (1920–) entitled *Barrancas del cobre* (Cooper Canyon) (1989) came from the **Kimberly Collection** and were donated to the **Cultural Institute of Mexico** about a decade ago. The piece by **Manuel Felguérez** (1928–) is



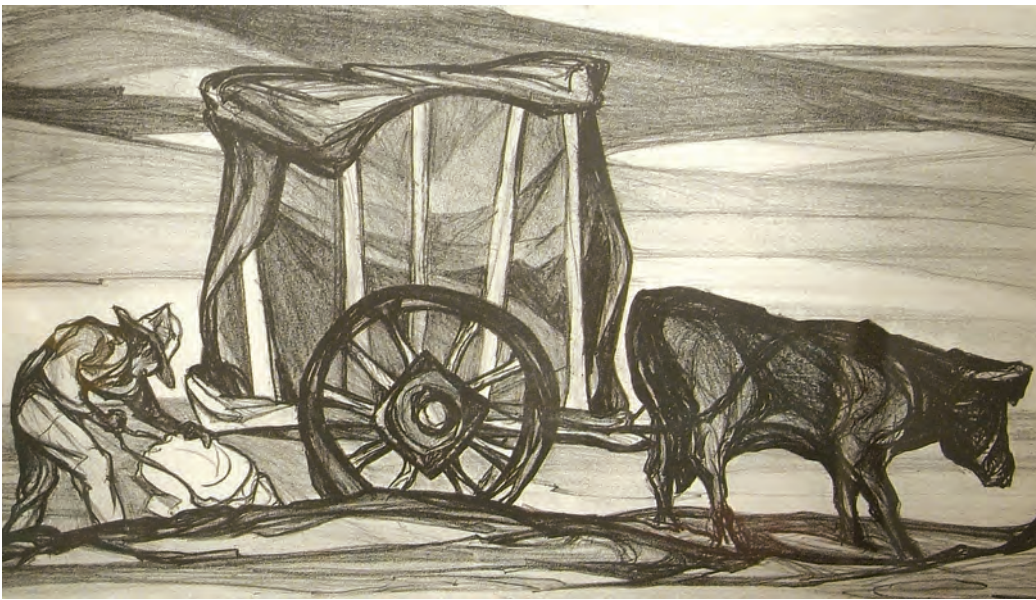
27. *Wooden Trunk Carved with Orchid Motifs*, 2001

Honduras

the personal property of the institute's Director, Juan García de Oteiza, son of the Mexican intellectual Juan García Ponce. The papier mâché sculpture and the wooden *alebrije* (a fantastic animal painted in many colors) appear in the exhibit courtesy of anonymous lenders.

O'Higgins was born Paul O'Higgins in Salt Lake City, Utah. He began his art education in San Diego, California, and at age 20, after working as a topographer's aide, he decided to go to Mexico, enticed by the Mexican mural movement of the post-World War I years. He became assistant to Diego Rivera on the mural projects of Chapingo and the Mexican Ministry of Education. He became very involved with the Mexican muralists, receiving a scholarship to study in Moscow, changed his name to Pablo, and became a founding member of the Taller de Gráfica Popular (Workshop of Popular Printmaking) or TGP, producing a number of graphic portfolios with images such as the one included here.

Carrington's life is fascinating and indeed has contributed a great deal to the aura of tragedy and adventure surrounding her career. She was born in England and studied art in Florence against her domineering father's wishes. In 1936 she be-



came acquainted with the work of Max Ernst at the surrealist's exhibit in London, met him personally the following year, and became romantically involved with him. They settled in the south of France, but the

outbreak of World War II brought them great unhappiness, as Ernst was taken prisoner by the Nazis. Carrington flew to Spain, where she was institutionalized with a breakdown. Managing to disengage herself from her family, who were by that point in Spain as well, she flew to Lisbon and sought refuge at the Mexican Embassy, and from

28. *The Wagon (La carreta)*, n/a.

Pablo Esteban O'Higgins

[Paul Higgins Stevenson]

Mexico



29. *Martes (Tuesday)*, 1978
Leonora Carrington
Mexico

there she made it to Mexico, after marrying a Mexican diplomat for convenience. She never saw Ernst again. It was after the war that her career took off, with an exhibition at Pierre Matisse in New York in 1947.

Nishizawa was born in San Mateo Ixtacalco to a Japanese father and a Mexican mother. The landscape of his birthplace would exert a profound influence upon him. Nishizawa studied in Mexico's San Carlos Academy with a number of artists belonging to a second generation of the Mexican School. In 1996 he was distinguished with the National Award in Fine Arts, awarded by the President of Mexico. The beautiful piece included in the exhibit denotes a Japanese sensibility toward landscape—although Nishizawa has never lived anywhere other than Mexico. Landscape painting is a long-standing tradition in Mexico, starting in the nineteenth century with Mexican artist José María Velasco, who learned from Eugenio Landesio, an Italian artist educated in the Poussin manner who was brought to teach at the San Carlos Academy.

O'Higgins', Carrington's, and Nishizawa's pieces were part of a donation made to the Cultural Institute of Mexico by Doña Elena de Kimberly, a resident of the Washington metropolitan area, who for a couple of years had an art gallery bearing her name across the street from the Phillips Collection in Washington. The three pieces afford glimpses at the three different facets of the development of Mexican art between the muralists in the 1920s and the mid-twentieth century.

The piece by Felguérez belongs to developments in the second part of the twentieth century, which was characterized by a rebellion against the tradition established by the Mexican Muralist School. Marta Traba without hesitation declared that Felguérez was "responsible for the most important abstract compositions during the 1960s" in Mexico. He was influenced at first by Spanish Informalism, and later developed a type of geometric style more associated with the international neoconcrete trends.

No matter how international Mexican art has become these days, old traditions at the popular level remain ingrained in the folk sensibility, associated with stories that in the nineteenth century made the common people laugh and joke about their political leaders, the church, and the economic elite. One such icon is the skeleton (or Death) by craftsman **Juan Manuel Hernández Zúñiga** from Santa María El Tule, Oaxaca, created in 2003. The iconic figure of the skeleton was popularized by José Guadalupe Posada in his prints; Rivera often used it in his murals when alluding to popular festivities. New expressions have emerged since, combining smart carv-

32. *Muerte (Death)*, c. 2002
Mexico



ing, Hollywood science fiction, and technologically generated imagery, such as the wooden *comadreja* (weasel) (2002), a collective creation by the craftspeople of Arrazola, also in Oaxaca, the state so famous for its artists and craftspeople.

Helio Gutiérrez (1960–) is one of the most recognized contemporary pottery artists in **Nicaragua**. The pottery-making tradition in that country evolved with particular vitality during the 1980s, thanks in part to input from the government's General Division of Craftsmaking, no longer in existence, along with the technical cooperation of the Italian government. The exhibit includes three pieces by Gutiérrez (made around 1995), who has shown in Washington a couple of times, at the National Museum of the American Indian as well as the Nicaraguan Embassy, and once received an Honorable Mention at the world craft competition in Tenerife, Spain. The Nicaraguan government has honored him by issuing two stamps reproducing his pieces. He comes from a family of craftsmen and continues to work in his home near the town of San Juan de Oriente, where his sons and nephews have continued in the family tradition, creating pieces that are as delicate and original as his own.

Paraguay is represented by the work of two seminal figures in the country's arts: **Josefina Pla** (1909–1999) and **Lívio Abramo** (1903–1992). Pla was an immi-



34. *Vasija con decoración geométrica, roja,*
(*Vessel With Geometric Decoration, red*), 1996

Helio Gutiérrez

Nicaragua

36. *Vasija con decoración de ranas, negra,*
(*Vessel with frog decoration, black*), c. 2000

Helio Gutiérrez

Nicaragua



grant from the Canary Islands. She wrote poetry, short stories, and essays, practiced as a potter, worked as a radio commentator, and strongly influenced the Paraguayan intelligentsia with her eloquent, and at times aggressive, take on practically every aspect of Paraguayan life. She was also a feminist, of course. Abramo was a immigrant from Brazil and is credited

with introducing expressionistic woodcutting in Paraguay, marking an entire generation of younger artists, to whom he taught the technique in his workshop, *Yaparí-Tilcará*. (At its 1956 founding, the workshop was initially named *Julián de la Herrería*, in honor of the Paraguayan artist who studied in Spain with Joaquín Sorolla y Bastida.) Abramo was also a draftsman, and the examples of his work included here hint at the love he felt for his adopted country.

Thanks to His Excellency Ambassador Felipe Ortiz de Zevallos, the exhibit is able to include a number of artworks from the **Official Residence of the Ambassador of Peru** that cover four distinctive periods in the history of the country, and for that matter, of Latin America.

From Peruvian **pre-Columbian times**, the show features five pottery pieces, which are part of a major effort by the government of Peru to rescue artifacts that have been looted or illegally exported outside the country. The origin of these ceramics is as diverse as are the native cultures of Peru: in this case, those of the Wari, Paracas, Vicús, and Nasca, to name a few. They are from the era between 700 BCE and 1470 CE, the newest being the Chimú vessel, which is believed to have been crafted a few decades before the arrival of Columbus in the New World.



37. *Sin título (Untitled)*, 1995
From the Paraguayan Motif Series
(De la Serie Motivos Payaguaes)
Josefina Pla
Paraguay



From top to bottom

43. *Cerámica Moche (Moche ceramic)*

North coast, 100 BCE – 800 CE

Peru

44. *Cerámica Vicús (Vicús ceramic)*

North coast, 200 BCE -700 CE

Peru

47. *Cerámica Wari (Wari ceramic)*

South coast, 500-1000 CE

Peru

The **Colonial period**, which in Peru officially began in 1542 when Charles I of Spain (or Charles V of Germany) established the Viceroyalty of Peru, with Lima as its capital, is illustrated by a superb example of colonial painting by anonymous artist: the *Defensa de la Eucaristía* (Defense of the Holy Eucharist). Painting was the most popular mode of artistic expression of Spanish America, and in the beginning developed along the lines of Spanish tastes. But prints from the Low Countries (which were part of the Spanish Empire) arrived in the Americas by the thousands and served as the basis of (and supplied the subject matter for) subsequent compositions. From the time of Phillip II of Spain (son of Charles I) and through all subsequent Hapsburgs kings, the monopoly of printing houses was concentrated in the Flemish city of Ambers, and from that source, colonial painting in the Americas was influenced not only by the Spanish masters, but also by Peter Paul Rubens, Anthony van Dyck, and print-makers such as the Boltius brothers, Schelte, Bolus Pert, Teodoro Galle, and Lucas Vorsterman, among others.

The European vision of painting, including its class-oriented purpose and certain standards in line with rigid, medieval-like socioeconomic schemes, began to lose its grip amidst the self-expression of Spanish Americans, making it harder to control the iconography and restrict it to the representation of higher purposes, usually religious in nature. As life in the colonies broadened into a macrocosm of its own, the reality of dissimilar concerns between the two cultures diluted traditional European taste, and then a vernacular syncretism emerged, sometimes with quasi-fantastic connotations. This was, and still is, a vision of life that, in some instances, pervades some segments of the population responding to behaviors initiated long ago before the arrival of the Spaniards. In the late twentieth century, literature in Latin America, and even the arts in the region, were characterized by some scholars as Fantastic Realism; however, the sociocultural implications of the complex body of artistic work produced by such a disparate conglomerate of people cannot be so easily lumped together and homogenized under just one term.



51. *Hombre de viaje a la Sierra*
(*Man Traveling to the Andes*),
19th century
Pancho Fierro
Peru

Creole artist **Pancho Fierro** (1807–1879), who was the son of a Black father and an Indian mother, was the quintessential artist of humble origins who became the chronicler of the city of Lima, producing more than 1200 watercolors. Engravings based on his watercolors illustrate the early Republican period in Peru, especially that part of the nineteenth century when Peru, like many other Latin American countries, struggled after independence to develop a sense of identity. These engravings dress up the wall of the Official Residence of the Ambassador of Peru, establishing a paradoxical contrast with the regal presence of colonial painting and the ancient nobility of pre-Columbian pottery. Fierro, who was most active during the years following independence from Spain, concentrated on the portrayal of local customs, registering attires, racial types, and social classes; this was not necessarily the result of the highly intellectual,

scientific, and positivist spirit that engulfed the privileged classes of the New World, but more the result of the artist's sense of the need for the country to exercise its recent freedom in ways that would do more for the less entitled.

Craft making in Peru is a very important part of ancient tradition and of contemporary economic and social entrepreneurship. The horse and bull figurines, from the country's



21. *Paisaje con flamboyán del mediodía* (*Landscape with Flamboyant at Mid-day*), c. 1950

Yoryi Morel

Dominican Republic

Pucará region (probably from the third quarter of the twentieth century), are part of a way of life in the Peruvian mountains, and their production is on the brink of extinction. The glaze that peasants traditionally used in the manufacture of these figurines, which gave them their characteristic shine, contained lead, and this is one reason

its use has been discontinued; as a result, the production of these particular objects has been abandoned. The bull in particular is a figure associated with Indian celebrations of prosperity, and it is still possible today to observe in some towns of the region how lavishly these animals are decorated on special days.

From the **Official Residence of the Ambassador of the Dominican Republic**, His Excellency Flavio Dario Espinal, comes the piece by **Yoryi Morel** (1906–1978), entitled *Paisaje con flamboyán del mediodía* (Landscape with Flamboyant at Mid-Day) (circa 1950). The *flamboyán* is a tree that abounds in the Caribbean islands and produces a very intense red flower that contrasts sharply with the desert-like locations where it sometimes grows. The subject was by no means exclusive to Morel; many Caribbean artists of the time resorted to the theme and featured the *flamboyán*, which had become a symbol of the land. Its recurrent use among painters in particular added to a social discourse aimed at reinforcing a quasi-ideological, nationalistic feeling often promoted in the first half of the twentieth century by many Latin American artists following the example established by Mexican Muralism and its revival of a pride based on native values.

Pedro Figari (1861–1938) is without doubt, along with Joaquín Torres García, a figure most dear to Uruguayans and to all those who share a passion for Latin American art. Figari was a painter but also a humanist, a man of law, letters, and many other talents. For instance, he successfully pursued the abolition of the death penalty in Uruguay. He also helped to move Uruguayan art forward in a direction of his own. He began to paint late in his life, leaving nonetheless an enduring legacy that has come to identify the arts of his country with a particular time and an entire age, its prosperity, starting at the end of the nineteenth century, shared by those Southern Cone countries joined by the River Plate. Early on, Figari was influenced technically, thematically, and conceptually by the work of the Catalán Postimpressionists and the turn-of-the-century decorative arts. He developed his own original style, and the documentary implications of his painting stand out, not so much as a form of nostalgia, but rather as a reality that shaped a way of life and social demeanor. Across a long process of artistic creation, he was able to complete his work in many places;



57. *Vieja estancia*
(*Old Country House*), n/a.
Pedro Figari
Uruguay



58. *La muñeca rota*
(*Broken Doll*), 1946
Héctor Poleo
Venezuela

the soul of it, however, would reside forever in Uruguay and the city of Montevideo. The two paintings by Figari, *Vieja estancia* (Old Country House) and *Pericón en la estancia* (Pericón Dance at the Country House) (undated) in the exhibit come from the **Official Residence of the Ambassador of Uruguay**, occupied by His Excellency Ambassador Carlos Gianelli Derois.

The exhibit comes to a close with three spectacular paintings from the **Official Residence of the Ambassador of the Bolivarian Republic of Venezuela**, thanks to the cooperation of His Excellency Ambassador Bernardo Álvarez Herrera. These works, by **Armando Reverón** (1889–1954), **Manuel Cabré** (1890–1984), and **Héctor Poleo** (1918–1989), represent three very different moments in Venezuelan art during the twentieth century.

Reverón was recently honored, in February–April of this year, with a small retrospective at The Museum of Modern Art. *Juanita* (c.1945) is characteristic of his mature style, in which loosely applied brushstrokes compel the eye to reconstruct the image. Reverón is considered a forerunner among Latin American artists, in the same rank as the Uruguayan Pedro Figari or the Colombian Andrés de Santamaría; his life, however, was much more extravagant. He belongs to a period when the art of Venezuela, which was entering a time of great prosperity resulting from the exploitation of oil, began to question the models inherited from nineteenth-century France, specifically the French Academy, of which Venezuelans and the government elite of that earlier time had been so fond.

Reverón eventually went to live in complete self-seclusion in a shack close to the Venezuelan shore in the Macuto province, not far from Caracas. For company he preferred the dolls he himself fabricated out of rags, as well as wooden birds and even a phone that obviously did not ring or work. Reverón's stature as an artist has grown steadily in the last thirty years; his work is sought by collectors from all over the world, who relate his contribution to those of other seminal artists of the early twentieth century.

Cabré's painting provides an interesting counterpoint to Reverón's. Like many of his contemporaries, Cabré developed a figurative style that was concerned with a nationalistic agenda. One of his favorite subjects was the Avila, the imposing hill against which the city of Caracas is built and which has come to identify the city geographically.

On the other hand, Poleo's art evolved around a surrealist, pessimistic feeling not alien to many other Latin American artists of the 1930s (the work of Raquel Forner and Vicente Forter of Argentina, for instance, also reflected this trend for a while) that arose as a response to the Spanish Civil War, which shocked the entire hemisphere, including artists in the United States. From there, Poleo moved to a more socially conscious agenda, and *La muñeca rota* (The Broken Doll) of 1946 is representative of those years, according to Marta Traba. His approach is more romantic towards the lower classes than the ideologically charged *Indigenismo* (or *Indianism*), a socially oriented, figurative trend very popular in Ecuador, Peru, and Bolivia during

the same years. From this standpoint, Poleo's work is atypical of Venezuelan art during his lifetime, since socially conscious themes were not favored by Venezuelan artists during the twentieth century.



As it occurs with any diplomatic maneuvering, an exhibition such as this cannot pretend to have a conclusive, definitive end, since it is part of its very nature to force gracefully the spectator to move back and forth among different styles, movements, expressions, ideas, and aesthetic positions that are not organized in any logical framework. Such a dynamic may keep the visitor alert, trying to connect the dots in an attempt to put into some kind of order so many plastic endeavors represented at once in the same gallery. A sense of history may help—in particular, that of the region—as well as geography, awareness of social and political events and, as a general reference, the history of art, at least that of the Western world; but those are not prerequisites. The show as a whole may or may not make sense in the same way that a calculated, well-edited curatorial script may lead us to believe or understand a particular set of ideas or premises to prove a point.

One thing is true for sure. Most of the art in this exhibition, if not all of it, exudes a sense of authenticity, ingenuity, and passion. Standing before it, it's difficult to remain indifferent, no matter one's level of education or sensibility. That in turn gives rise to a sense of the people who created these pieces, suggesting that there is more in the part of the world they come from than one may believe when reading the news or watching the TV. Look South.

And if that is the end result, art—as Latin America's most inconspicuous ambassador in Washington—may consider its job done, at least for the time being.

Félix Ángel

General Coordinator and Curator
Inter-American Development Bank
Cultural Center
Washington D.C.

Arte para la diplomacia



Esta exposición reúne obras de arte pertenecientes a diversas embajadas, funcionarios diplomáticos, delegaciones y organizaciones que residen en Washington, D.C.

Para una ciudad que se precia de contar, en el bulevar conocido como *National Mall*, con múltiples instituciones artísticas, que atestiguan la presencia de representantes de casi todos los rincones del mundo (como el Museo Nacional de Arte Africano, las Galerías Freer y Sackler del Museo Nacional de Arte Asiático y la Galería Nacional de Arte, en la cual se exhiben deslumbrantes colecciones de arte europeo desde la Edad Media hasta hoy), la ausencia —por la razón que fuere— de una institución importante que represente a las artes de América Latina tiende, de por sí, a dar una impresión negativa.

Este hecho, sumado a la propensión de la prensa a informar acerca de los aspectos menos positivos de las realidades sociales, políticas y económicas de la región, pone en peligro, de manera indiscriminada, el prestigio de los países latinoamericanos y produce en el público una sensación de desafecto por una región que, pese a sus contradicciones, ha descollado culturalmente durante siglos.

Éstas podrían ser algunas de las razones que explican la falta de un interés sostenido entre los coleccionistas de Washington por el arte latinoamericano, así como la corta vida de las galerías que se han aventurado en este negocio. Al margen de los aportes a la historia del arte de muchos artistas latinoamericanos (por ejemplo, Torres García, Wifredo Lam, Roberto Matta, Diego Rivera y Emilio Pettoruti), los museos de Washington muestran cierta reticencia a incorporar sus obras en sus exposiciones permanentes, o al menos esa es la sensación que se percibe.

Parecería que en la capital norteamericana las únicas personas interesadas en el arte latinoamericano que trasciende las fronteras —más allá de la cultura popular— son aquellas que, por su educación o profesión, trabajan en Washington como servidores públicos de sus países o prestan temporariamente sus servicios a organizaciones internacionales.

Las embajadas y otras instituciones oficiales son espacios donde un ambiente digno y apacible es decisivo para el diálogo, los negocios y el entendimiento político. En la mayor parte de esos espacios, el acceso está restringido, por razones obvias, motivo por el cual no se hallan sometidos al tipo de escrutinio crítico propio de los museos y de las instituciones culturales abiertas al público.

El arte, por discreto que sea, es uno de los mejores embajadores de América Latina en Washington. La selección de las obras que se exhiben en esta exposición, efectuada libremente por el Centro Cultural del BID, cubre el lapso que va de la era precolombina al final del siglo XX. Las obras se obtuvieron en préstamo temporario

de distintos lugares oficiales. Algunas de ellas, no todas, son parte integrante de sus ámbitos respectivos, ya que están bajo la administración de los ministerios de Cultura o Relaciones Exteriores, y es probable que eventualmente tengan que regresar a sus países de origen o rotar por otras delegaciones. Otras son de propiedad personal de los ocupantes transitorios de las misiones oficiales. La exploración de este territorio circunscripto le ha deparado al Centro Cultural del BID una gama de sorpresas extraordinarias. Casi todas las obras escogidas son de primera categoría, justamente el tipo de obras que un museo de renombre querría tener. Todos estos factores hacen de la muestra

aquí ofrecida un acontecimiento fascinante y fuera de lo común.

Muchos de los artistas representados en esta exposición han exhibido sus obras en Washington, en sitios poco convencionales, en algún momento. Dada la diversidad de los períodos históricos que ella abarca, las referencias a las obras reunidas aquí se han organizado por país, en lugar de hacerlo cronológicamente. En esta reseña se mencionan los países en orden alfabético, ya que es difícil hablar de una evolución estricta o lógica del



1. *Bodegón (Still Life)*, 1956
Miguel Diómede
Argentina

“arte latinoamericano”, incluso desde una perspectiva no occidentalizada. Los acontecimientos de los países hacen sus historias diferentes, y las circunstancias económicas, políticas y sociales las diferencian aún más.

De la **Embajada de Argentina**, la exposición presenta tres pinturas, de **Raquel Forner** (1902-1988), **Miguel Diómede** (1902-1974) y **Vicente Forte** (1912-1980). Es probable que el público de Washington conozca mejor a Forner por su obra de grandes dimensiones (regalo del gobierno de Argentina) en la colección del Centro Kennedy. Aunque la fecha de nacimiento de Forner continúa siendo un tanto imprecisa, se podría considerar a estos tres artistas integrantes de una generación que buscó liberar al arte argentino de las corrientes dominantes de índole académica, posimpresionista y decorativa que promovió la élite de la época de oro de Buenos Aires hasta bien entrada la tercera década del siglo XX.

En *Luna*, de Forner (1958), se percibe una especie de surrealismo expresionista que fascinaba a la artista en la época en que creó esta obra, fascinación que era producto de la influencia de los misterios de lo desconocido y del interés que el público tenía en el tema por la carrera espacial entre Estados Unidos y Rusia.

El *Bodegón*, de Diómede (1956), evoca el trabajo del italiano Giorgio Morandi, a pesar de las múltiples diferencias, según la crítica de arte colombiana Marta Traba, ya fallecida; el estilo sobrio de la pintura de Diómede no pasó inadvertido para su compatriota Damián Bayón, quien lo definió como “uno de los grandes melancólicos”. En cambio, el *Ave muerta*, de Forte (1962), hace honor al propio nombre del artista por sus pinceladas fuertes y el grueso impasto que caracterizaron a su estilo maduro. Al comienzo de su carrera, Forte perteneció a la corriente surrealista que se introdujo en Argentina y en la mayor parte de los países del Cono Sur antes de la Segunda Guerra Mundial.

Estos tres artistas forman parte de un momento artístico en Argentina que representa la transición entre los comienzos del siglo XX, cuando todavía dominaban los estilos del siglo anterior, y los años cuarenta, con sus tendencias vanguardistas, que colocaron el arte de ese país a la cabeza del mundo del arte contemporáneo.

De la **Residencia Oficial del Embajador de Bolivia**, que ocupa Su Excelencia Mario Gustavo Guzmán Saldaña, provienen dos obras de una artista sobresaliente, **Marina Núñez del Prado** (1910-1995), quien también está representada, por cierto, en la colección del Museo y Jardín de Esculturas Hirshhorn de Washington. Núñez del Prado fue la primera artista que participó (en 1941) en la serie de exposiciones recién instituida en la Unión Panamericana (denominada más tarde Organización de los Estados Americanos), en Washington. Su aporte más importante al arte de Bolivia y de América Latina fue la transformación del antiguo vocabulario de las tradiciones indígenas bolivianas en un idioma contemporáneo formal, pleno de evocaciones y despojado de la retórica indigenista.

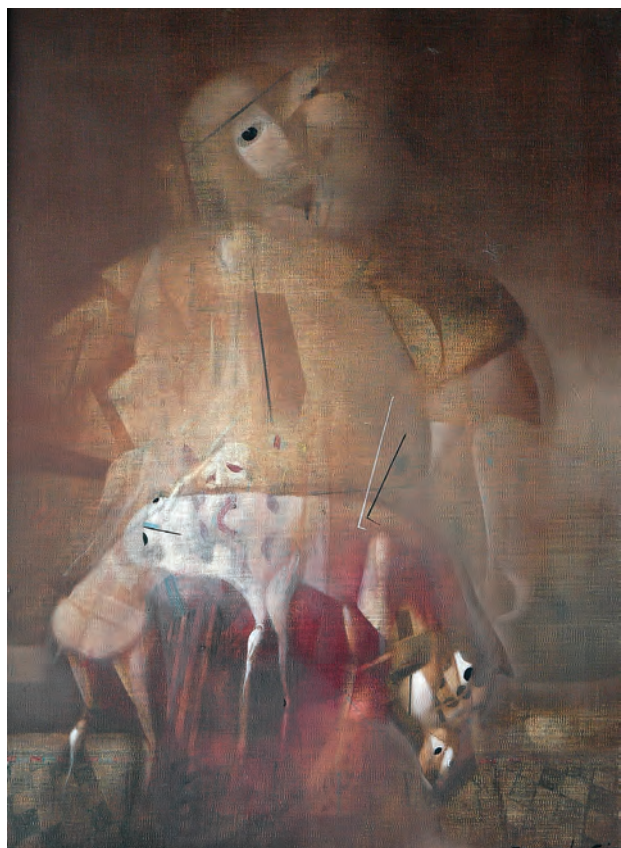
La **Residencia Oficial del Embajador de Brasil**, situada en la Avenida Massachusetts, morada de Su Excelencia Antonio Patriota, es una de las sedes diplomáticas más espectaculares de Washington. La ciudad todavía recuerda que la Princesa Diana de Gales solía alojarse allí cuando visitaba la Capital en viajes no oficiales. Los muros están decorados con muchas obras maestras de diferentes períodos; por ejemplo, las pinturas de los destacados artistas brasileños Cándido Portinari y Emiliano Di Cavalcanti, que se han exhibido anteriormente en la Casa Meridian.

En esta ocasión, el Centro Cultural del BID ha seleccionado las obras de dos mujeres artistas: **Yolanda Mohalyi** (1909-1978) y **Wega Néry** (1912-2007). Mohalyi, artista húngara que emigró a Brasil en 1931 después de estudiar en la Real Academia de Budapest, tuvo una enorme influencia en la educación artística de las nuevas generaciones de San Pablo. Además, la pintora se convirtió en “uno de los pilares de la abstracción brasileña”, según palabras de Marta Traba. Su pintura *Sem título* (Sin título) (1972), que se exhibe aquí, es una abstracción poética que se puede catalogar como parte de la corriente abstracta lírica que, junto con otras corrientes geométricas, floreció en Brasil durante los años cincuenta y sesenta. En esa época, las artes brasile-

ñas alcanzaron gran repercusión internacional gracias, en parte, al interés que generó la famosa Bienal de San Pablo. Mohalyi recibió el premio a la mejor pintora brasileña en ese evento, en 1965, junto con el honor de contar con una sala para exhibir sus obras. Por otro lado, la *Rapsódia em vermelho* (Rapsodia en rojo), de Néry (1964), es más expresionista. La obra de Néry tiene una impronta característica del período de mayor éxito en la vida de la pintora. El año anterior ya había tenido el honor de exhibir en su propia sala en la Bienal de San Pablo, donde fue galardonada con el Primer Premio de Adquisición. Ambas artistas fueron, además, dibujantes consumadas; Néry se hizo

acreedora a un premio nacional de dibujo en Brasil, en 1957.

Como complemento a la presencia brasileña, el **Museo de Arte de las Américas de la OEA** ha cedido en préstamo dos importantes obras al Centro Cultural del BID. Una es la magnífica pintura de **Cándido Portinari** (1903-1962) *Retorno da feira* (Regreso de la feria) (1940), símbolo de su estilo preocupado por lo social, el cual, hablando formalmente, está relacionado con el posfuturismo. También se vincula técnicamente con el renacimiento de México en los años veinte, cuyos mejores exponentes son los dos frescos que dan la bienvenida a los visitantes a la entrada de la División de Español y Portugués de la Biblioteca del Congreso. Otros recordarán el mural de Portinari titulado *Guerra e paz* (Guerra y paz), que pintó entre 1952 y 1956, y que ocupa un lugar destacado en la Sala del Consejo de las Naciones Unidas. La otra pintura brasileña proveniente de la OEA es un cuadro de **Bernardo Cid de Souza Pinto** (1925-1982), titulado *Beijo* (Beso) (1973), que es, sin ninguna duda, una obra bellísima, ejecutada con una sensibilidad



9. *Beijo* (Kiss), 1973

Bernardo Cid de Souza Pinto
Brazil

singular. De Souza Pinto fue un surrealista autodidacta ajeno al movimiento del arte brasileño, que trabajó durante casi veinte años antes de cobrar notoriedad.

El **arte popular** es en Brasil una expresión de gran importancia, profundamente arraigada, que ofrece un rico repertorio de variaciones regionales, producto de las diversas migraciones e influencias culturales que experimentó el país. Las esculturas de madera tallada de la exposición, que provienen del mercado de artesanías de la ciudad de Fortaleza, representan a una pareja que preside la “Macumba”, popular ceremonia

de vudú en el noroeste brasileño. Ambas piezas, que demuestran el sentido innato del significado del rito, así como la creatividad y la destreza para trabajar ese material, fueron facilitadas para esta muestra por cortesía de un coleccionista anónimo.

Chile está representado por una excelente obra del influyente precursor del surrealismo y la pintura de acción **Roberto Matta** (Roberto Sebastián Matta Echaurren, 1911-2002), titulada *Le pas de l'espèce* (El paso de la especie) (1963). Matta pintó el cuadro en un momento en que su carrera había adquirido indiscutible fama internacional, en parte por una retrospectiva impresionante y poco común, a mitad

de su carrera, en el Museo de Arte Moderno, en 1957. Esta pieza, que también fue prestada por el Museo de Arte de las Américas de la OEA, tiene su propia y peculiar historia, pues formó parte de la colección personal del recordado músico colombiano y Jefe de la División de Música del Departamento Cultural de la OEA, maestro Guillermo Espinosa Grau, familiar del reconocido (y ya fallecido) artista colombiano Enrique Grau Araújo.

Espinosa creó los Festivales Interamericanos de Música, que lograron llamar la atención del público internacional sobre músicos latinoamericanos, como el compositor argentino Alberto Ginastera. Espinosa y su esposa, Lucille, eran ávidos coleccionistas, que acumularon en su apartamento de Watergate una importante colección de obras de maestros latinoamericanos, arte precolombino y muchas otras pasiones. Después del fallecimiento del maestro, su esposa tuvo que disponer de la colección; muchas obras fueron subastadas, y ella aceptó la sugerencia del Centro Cultural del BID de legar sus piezas precolombinas al Museo Dumbarton Oaks, en Washington. También donó al Museo de la OEA dos pinturas de Matta (de las tres que tenía la pareja), en memoria de su esposo, una de la cuales se exhibe aquí por primera vez fuera de la Organización desde que fue donada.

La presencia de **Colombia** adquiere realce gracias a *Niña sobre burro* (1959), una pintura de **Fernando Botero** (1932), y a *Formas siguiendo un tren* (1969), de **Alejandro Obregón** (1920-1992), piezas cedidas para la ocasión por



14. *Niña sobre burro*
(*Girl on a Donkey*), 1959
Fernando Botero
Colombia

un diplomático de alto rango que desea mantenerse en el anonimato. Estas dos obras se complementan con dos bellísimos dibujos de **Manuel Hernández** (1928), que se hallan expuestos en la **Residencia Oficial del Embajador de Colombia**. Los dibujos son de propiedad del gobierno colombiano, cuyo representante en Washington es Su Excelencia la Embajadora Carolina Barco.

Las robustas imágenes de Botero han cobrado popularidad como sello característico de su estilo, del cual se han hecho copias, duplicados y reproducciones hasta la saciedad. Baste con afirmar que su obra es parte de la colección del Museo y Jardín de Esculturas Hirshhorn de Washington (donde se presentó su retrospectiva hace unos treinta años), así como de las colecciones del Museo Metropolitano y

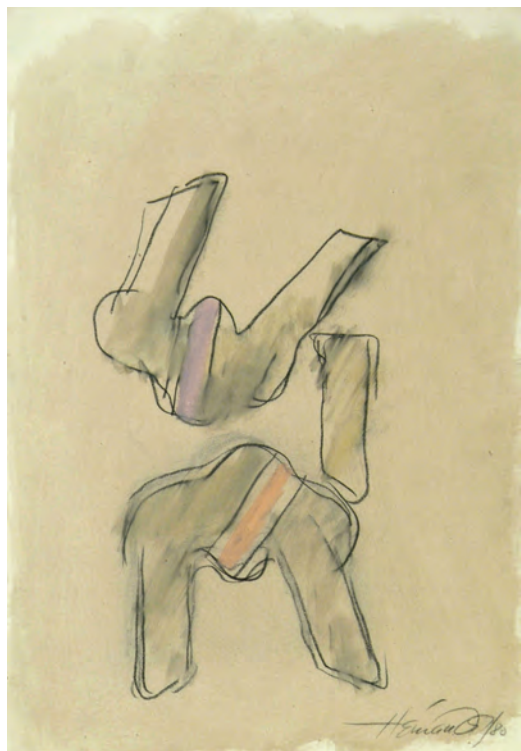
El Museo de Arte Moderno, ambos en Nueva York, entre otros. La pintura que se expone aquí corresponde a la primera etapa de madurez de su estilo expresionista, un período de transición, como lo explica el propio artista; no obstante, no cabe duda de que los elementos fundamentales de su estilo posterior y de su humor juguetón están allí. Según varios críticos de arte, el período al cual pertenece *Niña sobre burro* quizá sea el más interesante de la evolución de la obra de Botero.

Obregón, el artista colombiano que definió, seguramente más que ningún otro en su país, a toda una generación y es sinónimo de la pintura colombiana de los años cincuenta y buena parte de los sesenta, está representado magníficamente en la muestra con una obra vibrante, ejecutada hacia el final de su período más importante. A Obregón se lo vincula con la renovación de la pintura en Colombia desde fines de los años cuarenta, que reemplazó a la corriente regional figurativa surgida como consecuencia de las ideas nacionalistas y la prolongada vigencia del muralismo mexicano.

Hernández es un pintor que a lo largo de casi cincuenta años ha evolucionado lentamente dentro de su propio idioma abstracto. Por ello son tan especiales los dos dibujos que se incluyen aquí,

pues demuestran que sus elementos constitutivos no son sólo el color o la forma, sino algo relacionado más intrínsecamente con la estructura de una imagen desprovista de significado literario o asociación realista, en la cual se destacan el equilibrio, el ritmo, la armonía y otros rasgos que producen una experiencia visual pura.

Gracias a la **Embajada de Costa Rica**, la exposición tiene la fortuna de contar con cuatro grabados de **Francisco Amighetti Ruiz** (1907-1998): *El niño y la*



16. *Sin título (Untitled)*,

1974

Manuel Hernández
Colombia

nube (1969), *La modelo* (1972), *Cementerio de Escazú* (1975) y *La colina* (1983). Amighetti expuso en Washington por primera vez en 1943, cuando todavía disfrutaba de la fama que le habían granjeado sus ilustraciones en la popular revista centroamericana *Repertorio Americano*. Fue mentor y profesor de arte en San José y después expuso varias veces en Washington, en diferentes sitios. Pintoresco personaje, conocido cariñosamente como “Don Paco”, se especializó en la técnica del grabado en madera y también dedicó sus afanes artísticos a la acuarela y a la pintura al óleo, con lo cual desarrolló un expresionismo sólido que ayudó al arte costarricense a pasar del estilo bucólico, tan popular en los años treinta, a una temática más profunda de contenido social. Sin embargo, en lo que respecta al grabado en madera, Amighetti tiene pocos

competidores en las artes centroamericanas, y como artista, el tremendo vigor de su estilo contrasta con la engañosa inocencia de sus temas. Es como si con su incisión enérgica en la madera quisiera penetrar el núcleo y llegar al alma de sus conciudadanos, rindiendo tributo a un modo de vida sencillo, inviable ya por las imposiciones de un progreso cuestionable.

Bajo el patrocinio gentil de la **Embajada de Ecuador** y del Embajador Luis Benigno Gallegos Ch., el Centro Cultural del BID obtuvo en préstamo tres pinturas religiosas coloniales. Durante la Colonia, la ciudad de Quito fue uno de los principales centros latinoamericanos para la producción de imágenes, pinturas y esculturas religiosas, así como objetos de culto, que solían encargarse los conventos y las iglesias de la localidad. Algunas piezas incluso se exportaban para satisfacer la demanda cuando no era posible recurrir a fuentes locales. El apogeo del arte colonial hispanoamericano coincide con la edad de oro de la cultura española, es decir, el siglo XVII, pero las tradiciones que generó persistieron hasta bien entrado el siglo XIX, cuando los territorios se rebelaron y lograron su independencia de España. Como panorama general, se puede señalar que en la América hispana las artes estuvieron guiadas por los modelos europeos, incorporando ocasionalmente el ingenio



20. *El niño y la nube*
(*The Boy and the Cloud*),
1969
Francisco Amighetti Ruiz
Costa Rica

local y, casi siempre, sin el uso de la perspectiva. Con el tiempo, muchas de estas técnicas, como la introducción del color rojo, el uso de la pintura dorada y el efecto de claroscuro, lograron mimetizarse en los talleres con una iconografía de origen



24. *La Resurrección del Señor*
(*The Resurrection of Christ*),
19th century
Anonymous, Quito School
Ecuador

indígena característica, que producía una especie de estilo vernáculo con rasgos peculiares, que se extendió a todas las artes, incluidas la pintura, la escultura, la arquitectura, el mobiliario y los objetos utilitarios de plata, metales y piedras preciosas. Varios artistas oriundos del Nuevo Mundo alcanzaron a dominar el concepto de los estilos manierista y barroco, y a rivalizar con los más sofisticados de sus contrapartes europeas. Uno de estos artistas fue Manuel Chil, un indio conocido como *Caspicara*. En la actualidad, el Centro Colonial de la Ciudad de Quito, restaurado recientemente gracias, en parte, a un importante aporte del BID, ha sido declarado Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO.

Un grupo de *chintas*, o muñecas esculpidas en madera, provenientes de **El Salvador**, cedidas en préstamo por un coleccionista anónimo, acercan a la muestra la presencia de este país centroamericano. Las *chintas* son muñecas que los campesinos esculpían para sus hijas pequeñas. Esta denominación es todavía un misterio (algunos sugieren que se trata de una contracción del nombre Jacinta). La muñeca tiene el tronco sólido, de una sola pieza, con la cabeza adornada por un sombrero y un peinado coqueto, el torso con los brazos, y la falda larga pintada con sencillez, generalmente de rojo o de verde, como si fuera un vestido elegante. Sin embargo, en las muñecas más grandes los brazos están sujetos a los hombros mediante un pivote que les da movilidad. La estructura de la *chinta* grande es similar a la de las tallas que usaba la Iglesia Católica en Semana Santa y en otras fiestas, las cuales tenían la cara y las manos bien terminadas y el resto del cuerpo era más bien un armazón. Se utilizaba un vestido muy particular junto con otras prendas, bastones, pelucas, aureolas o coronas, para diferenciar a los personajes que las figuras representaban, según la fiesta de guardar que se celebraba. De tal forma, la misma escultura genérica podía ser usada en muchas ocasiones con sólo cambiarle el traje. En la *chinta*, por el contrario, no hay armazón, sino una sección maciza que corresponde a la falda.

Algunos elementos seculares del vestuario, como el sombrero y la pollera, se incorporaron simultáneamente, lo cual sugiere una enigmática adaptación de la celebración religiosa. Nadie ha realizado un estudio antropológico ni ha dado una explicación definitiva acerca de estas muñecas, en parte porque su producción se interrumpió a fines del siglo XX: los campesinos dejaron de producirlas y fueron reemplazadas por las muñecas de plástico importadas del extranjero. En realidad, las *chintas* que se presentan en esta exposición fueron halladas por un coleccionista anónimo, hace va-



25. *Chintas*
(Dolls), n/a.
El Salvador

rios años, en el mercado central de San Salvador (conocido como El Cuartel). Después de verlas en la colección de un artista local, quedó intrigado por ellas y se decidió a investigar. Tras indagar durante horas entre docenas de vendedores que no sabían de la existencia de las *chintas* y ni siquiera habían escuchado tal nombre, comenzaron a aparecer algunas. El coleccionista encargó la muñeca grande que se presenta por medio de una persona que trabajaba en el mercado. Es probable que esta sea la última *chinta* producida en El Salvador, pues tan pronto fue entregada, llegó a Washington la noticia de que la mujer que las fabricaba había fallecido.

De **Guatemala** se ha incluido un dibujo de 1959 de **Rodolfo Abularach** (1933), uno de los más prestigiosos artistas guatemaltecos, que también está represen-



30. *Barrancas del cobre*
(*Cooper Canyon*), 1989

Luis Nishizawa
Mexico

tado en las colecciones del Museo Metropolitano y El Museo de Arte Moderno. El dibujo se exhibe por cortesía de un coleccionista privado.

El dominio y la pasión de Abularach por el dibujo datan de su juventud. Tras su formación como dibujante de ingeniería, viajó a California y a México, y luego regresó a la ciudad de Guatemala para trabajar en el Museo de Antropología, documentando los objetos de la colección de este (en esa época no había computadoras). A partir de entonces, se dedicó de lleno a las artes y comenzó a elaborar un repertorio de imaginería fantástica relacionada con la iconografía precolombina, una idea que había introducido en las artes guatemal-

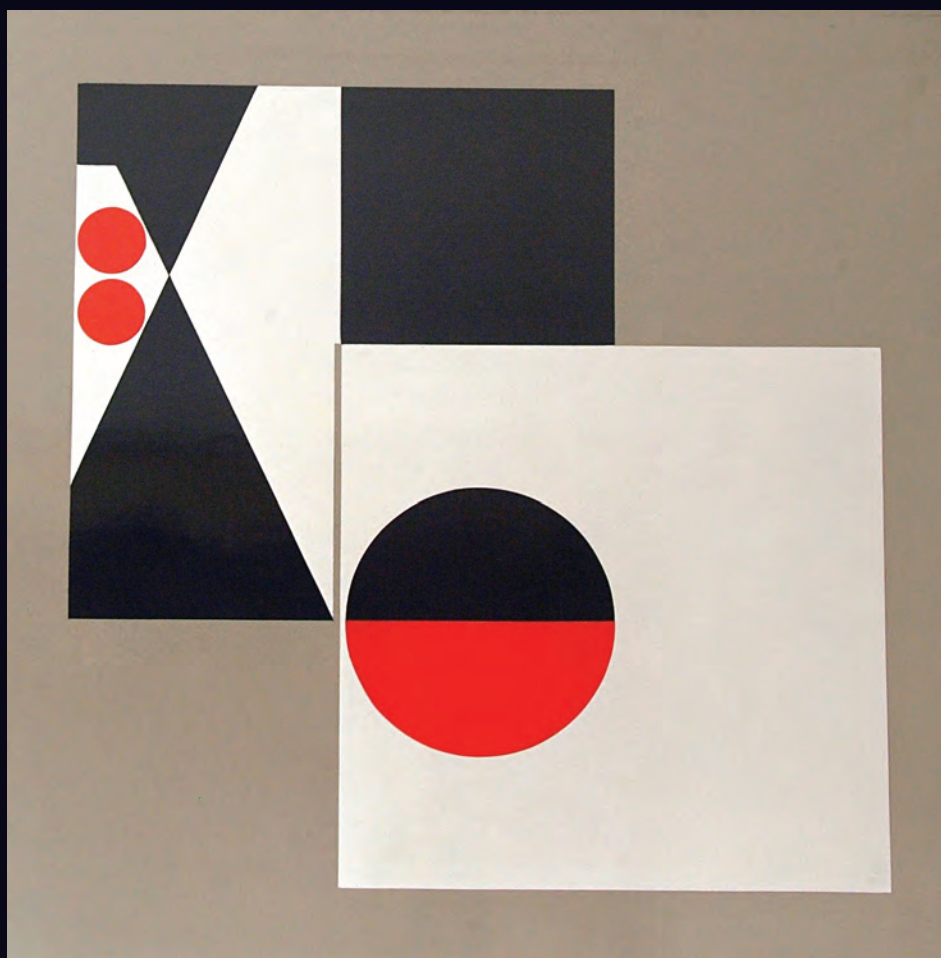
tecas su precursor, Carlos Mérida. Abularach reformuló los principios que heredó de Mérida y logró imprimirles a sus obras una impronta contemporánea propia. Luego se mudó a Nueva York, en 1959, donde se unió a toda una generación de artistas latinoamericanos, como María Luisa Pacheco, Armando Morales, David Manzur y muchos otros que llegaron a la ciudad por esa época —fenómeno interesante, que merece un estudio por separado—. Durante casi dos décadas, Abularach se concentró obsesivamente en el estudio del ojo humano, que luego cambió por el agobiante paisaje volcánico de su país natal. De regreso en Guatemala, ocupó el cargo de Director de la Escuela de Bellas Artes.

La pieza que se exhibe en esta exposición data de 1958, cuando Abularach comenzaba su carrera artística. Fue aclamado como la gran promesa del arte guatemalteco y se hizo acreedor a una subvención del gobierno de su país para perfeccionarse en la Liga de Estudiantes de las Artes, en Nueva York, al año siguiente. El artista fue merecedor de una exposición individual de sus obras en Washington, en la Organización de los Estados Americanos (la primera que realizó en Estados Unidos), y El Museo de Arte Moderno adquirió uno de sus dibujos para su colección. Fue en Washington donde conoció al maestro Guillermo Espinosa y a su esposa. Abularach le dedicó a él este dibujo, facilitado por un coleccionista anónimo que es su actual propietario.

Honduras está representada aquí por un espléndido baúl de una colección privada, creado por artesanos de Valle de Ángeles, un poblado que se encuentra relativamente cerca de Tegucigalpa, en el cual casi toda la población se gana la vida produciendo artesanías. Este baúl en particular es único y data del año 2000, aproximadamente. Valle de Ángeles es famoso por sus tallas de cofres y baúles de cedro y caoba, cuya decoración más difundida es un relieve monocromático de un pueblo parecido a San Antonio de Oriente, lugar que fue immortalizado por el artista hondureño *naïve* José Antonio Velásquez en los años sesenta. La inusual decoración de esta pieza con motivos botánicos policromados la convierte en una obra especial y única.

Las piezas que representan a **México** en esta exposición provienen de distintas fuentes. Los grabados de **Pablo Esteban O'Higgins** (1904-1983) y **Leonora Carrington** (1917) y el dibujo a la aguada de **Luis Nishizawa** (1920) titulado *Barrancas del cobre* (1989) pertenecen a la **Colección Kimberly** y fueron donados por el **Instituto Cultural de México** hace un decenio. La pieza de **Manuel Felguérez** (1928) es de propiedad personal del Director del Instituto, Juan García de Oteyza, hijo del intelectual mexicano Juan García Ponce. La escultura de *papier mâché* y el alebrije (un animal fantástico pintado de muchos colores), hecho en madera, se exhiben por cortesía de coleccionistas anónimos.

Nacido en Salt Lake City, Utah, Paul O'Higgins —tal era su nombre entonces— inició su educación artística en San Diego, California, a la edad de 20 años. Después de trabajar como asistente de topógrafo, decidió trasladarse a México, atraído por el movimiento del muralismo de los años posteriores a la Primera Guerra Mundial. Fue asistente de Diego Rivera en los proyectos de los murales de Chapingo y de la Secretaría de Educación de México. Se involucró en el muralismo mexicano, recibió



31. *Juego de dos planos*
(*Two Plane Play*), 1975

Manuel Felguérez
Mexico

una beca para estudiar en Moscú, cambió su nombre por el de Pablo y fue miembro fundador del Taller de Gráfica Popular, o TGP, tras lo cual produjo varios portafolios gráficos con imágenes como la que aquí se incluye.

La fascinante vida de Carrington ha contribuido en gran medida al aura de tragedia y aventura que rodea su carrera. Nació en Inglaterra y estudió arte en Florencia, en contra de los deseos de su padre, que era muy dominante. En 1936 se familiarizó con la obra de Max Ernst en una exposición surrealista realizada en Londres; al año siguiente lo conoció personalmente y comenzó una relación amorosa con él. Se mudaron al sur de Francia, pero el estallido de la Segunda Guerra Mundial los hizo muy infelices, pues Ernst fue tomado prisionero por los nazis. Carrington voló a España, donde fue internada en una clínica a causa de una crisis nerviosa. Tras lograr separarse de su familia, que para entonces también vivía en España, se fue a Lisboa y se refugió en la Embajada de México, de donde salió hacia este país luego de un matrimonio por conveniencia con un diplomático mexicano. Nunca volvió a ver a Ernst. Fue después de la guerra que su carrera despegó, con una exposición en la galería Pierre Matisse, de Nueva York, realizada en 1947.

Nishizawa nació en San Mateo Ixtacalco, de padre japonés y madre mexicana. El paisaje de su lugar de nacimiento ejerció sobre el artista una profunda influencia. Nishizawa estudió en la Academia de San Carlos con varios artistas de la segunda generación de la Escuela Mexicana de Pintura. En 1996 fue galardonado con el Premio Nacional de las Artes, otorgado por el Presidente de México. La hermosa pieza que se exhibe en esta muestra denota la sensibilidad japonesa por el paisaje, aun cuando Nishizawa solamente ha vivido en México. El paisajismo tiene una larga tradición en México, desde sus comienzos en el siglo XIX con el artista mexicano José María Velasco, quien lo aprendió de Eugenio Landesio, un artista italiano educado a la manera de Poussin e incorporado como profesor a la Academia de San Carlos.

Las piezas de O'Higgins, Carrington y Nishizawa forman parte de una donación efectuada al Instituto Cultural de México por doña Elena de Kimberly, residente de la zona metropolitana de Washington, que durante un par de años tuvo una galería de arte con su nombre, ubicada frente a la Colección Phillips, en la zona noroeste de aquella ciudad. Las tres piezas brindan la oportunidad de vislumbrar diferentes facetas de la evolución del arte mexicano en el período que va de los muralistas (años veinte) hasta mediados del siglo pasado.

La pieza de Felguérez es producto de los acontecimientos de la segunda mitad del siglo XX, que se caracterizó por la rebelión contra la tradición establecida por la escuela muralista mexicana y la incorporación de una serie de lenguajes internacionales que florecieron simultáneamente en varios lugares del globo. Marta Traba no vaciló en afirmar que Felguérez era “responsable de las composiciones abstractas más importantes de los años sesenta” en México. Su estilo, que se vio influenciado en primera instancia por el informalismo español, evolucionó luego hacia un tipo de técnica geométrica, más afín a las corrientes internacionales neoconcretas.

Al margen de la transformación del arte mexicano internacional en la actualidad, las tradiciones antiguas continúan arraigadas en la sensibilidad popular, relacionadas con historias que a la gente común del siglo XIX le permitía reírse y bromear acerca de sus líderes políticos, la Iglesia y la élite económica. Un ícono ilustrativo a este respecto es el esqueleto (o la Muerte) que el artesano **Juan Manuel Hernández Zúñiga**, de Santa María El Tule, Oaxaca, creó en 2003. José Guadalupe Posada popularizó la figura icónica del esqueleto en sus grabados, y Rivera la usaba con frecuencia en sus murales cuando hacía alusión a las fiestas populares. Desde entonces han surgido nuevas expresiones, una combinación de tallas elegantes, ciencia ficción hollywoodense e imágenes generadas por medios tecnológicos, como la *Comadreja* (2002) de madera, una creación colectiva de los artesanos de Arrazola, también en Oaxaca, Estado muy famoso por sus artistas y artesanos.

Helio Gutiérrez (1960) es uno de los exponentes más reconocidos de la alfarería contemporánea en **Nicaragua**. En ese país, la tradición de la cerámica evolucionó con gran vitalidad durante los años ochenta, gracias, en parte, a la División General de Artesanía —que ya no existe—, junto con la cooperación técnica del gobierno italiano. La exposición incluye tres piezas de Gutiérrez (creadas hacia 1995), de quien ya se han exhibido obras en Washington, en el Museo Nacional del Indio Americano y en la Embajada de Nicaragua. Además, le fue otorgada una mención honorífica en la competencia mundial de artesanías realizada en Tenerife, España. El gobierno nicaragüense lo honró con la impresión de dos estampillas postales en las cuales se reproduce una de las piezas del artista. Gutiérrez proviene de una familia de artesanos y continúa trabajando en su casa de San Juan de Oriente, donde sus hijos y sus sobrinos han sostenido la tradición familiar creando piezas con la misma delicadeza y originalidad.

Paraguay está representado en la muestra por dos obras de fecundas figuras de las artes del país: **Josefina Pla** (1909-1999) y **Lívio Abramo** (1903-1992). Pla era una inmigrante de las Islas Canarias. Escribió poesía, cuentos y ensayos, trabajó en alfarería, fue comentadora de radio y tuvo una gran influencia en la intelectualidad paraguaya con su visión elocuente, a veces agresiva, de todas las facetas de la vida del país. Por supuesto, también era feminista. Abramo, inmigrante de Brasil a quien se le atribuye la introducción del expresionismo en el grabado en madera en Paraguay, marcó a una generación completa de artistas más jóvenes, a los que les enseñó la técnica en su taller, *Yaparí-Tilcará*. (Cuando se fundó el taller, en 1956, se llamaba *Julián de la Herrería*, en honor del artista paraguayo que estudió en España con Joaquín Sorolla y Bastida.) Abramo también era dibujante; las muestras de su obra que se exhiben aquí son una prueba del amor que sentía por su país adoptivo.

Gracias a Su Excelencia el Embajador Felipe Ortiz de Zevallos, ha sido posible incluir en la exposición varias obras de arte de la **Residencia Oficial del Embajador de Perú**, que abarcan cuatro períodos distintivos de la historia de Perú y, para el caso, de América Latina.

De la **época precolombina**, se exhiben cinco piezas de cerámica que son fruto del esfuerzo del gobierno peruano por rescatar artefactos que habían sido saqueados o exportados ilegalmente. El origen de estas cerámicas es tan diverso como las culturas indígenas de Perú: en este caso, las Wari, Paracas, Vicús y Nasca, por ejemplo. Datan del período que va del año 700 a.C. hasta el año 1470 d.C.; la más reciente de ellas es la vasija chimú, que según se cree fue elaborada sólo unas décadas antes de la llegada de Colón al Nuevo Mundo.

El **período colonial**, que en Perú comenzó oficialmente en 1542, cuando Carlos I de España (o Carlos V de Alemania) estableció el Virreinato del Perú con Lima como su capital, se ilustra mediante un espléndido ejemplo de la pintura colonial de un artista anónimo del Cusco: la *Defensa de la Eucaristía*. La pintura, que era la modalidad más popular de la expresión artística de la América hispánica, evolucionó en línea con los gustos españoles; pero los grabados de los Países Bajos (que formaban parte del imperio español) llegaron a las Américas por miles y sirvieron como base de nuevas composiciones. Desde la época de Felipe II de España (hijo de Carlos I) y a lo largo de los reinados de todos los Habsburgo, el monopolio de las casas de impresión se concentraba en la ciudad flamenca de Amberes. Desde esa fuente, en el continente americano la pintura colonial recibió la influencia no sólo de los maestros españoles, sino de Peter Paul Rubens y Anthony van Dyck, y de grabadores profesionales como los hermanos Boltius, Schelte, Bolus Pert, Teodoro Galle y Lucas Vorsterman, entre otros.

La visión europea de la pintura, con una finalidad definida en función de las clases sociales y de ciertas normas ceñidas a rígidos esquemas socioeconómicos de tipo medieval, comenzó a perder influencia ante la expresión propia de los americanos hispánicos, lo cual hizo aún más difícil controlar la iconografía y restringirla a la expresión de fines más elevados, por lo general de carácter religioso. A medida que la vida en las colonias desarrolló su pro-



41. *Untitled*, n/a.
Lívio Abramo
Paraguay

pio macrocosmos, la realidad de los distintos intereses de las dos culturas diluyó el gusto tradicional europeo, y esto se tradujo en un sincretismo vernáculo, a veces con connotaciones semifantásticas. Esta visión de la vida dominaba, y en algunos casos continúa dominando, a algunos segmentos de la población que responden a comportamientos adquiridos mucho antes de la llegada de los españoles. Hacia fines del siglo XX, varios estudiosos calificaron la literatura latinoamericana, e incluso las artes de la región, de realismo fantástico. Sin embargo, por las implicaciones socioculturales del

complejo conjunto de obras artísticas producido por ese dispar conglomerado de personas, no es fácil agruparlo ni homogeneizarlo bajo un término único.

El artista criollo **Pancho Fierro** (1807-1879), que era hijo de padre negro y madre india, fue por antonomasia el artista de origen humilde que se convirtió en cronista de la ciudad de Lima y produjo más de 1.200 acuarelas. Los grabados basados en dichas obras ilustran el período temprano de la República de Perú, especialmente aquel del siglo XIX en el cual, como muchos otros países latinoamericanos, luchaba por otra clase de independencia, buscando afianzar su identidad. Estos grabados engalanan los muros de la **Residencia Oficial del Embajador de Perú**, en un paradójico contraste con la fastuosa presencia de la pintura colonial y la nobleza antigua de la cerámica precolombina. Fierro, quien estuvo más activo durante los años que siguieron a la independencia de España, se concentró en la representación de las costumbres locales, el registro de los vestuarios, los tipos raciales y las clases sociales. Ello no fue producto del espíritu altamente intelectual, científico y positivista en el que se sumieron las clases privilegiadas del Nuevo Mundo, sino, más bien, de la visión del artista acerca de la necesidad que te-



54. *Dama peruana*
(*Peruvian Lady*),
19th century
Pancho Fierro
Peru

nía el país de ejercer su libertad recién adquirida a fin de lograr más para aquellos que tenían menos derechos.

Las artesanías en Perú son, a la vez, parte importante de una tradición antigua y de la habilidad empresarial económica y social contemporánea. Las estatuillas del caballo y el toro de Pucará que se exhiben aquí (probablemente, del tercer cuarto del siglo pasado) representan el estilo de vida en las montañas peruanas, pero su producción está en peligro de interrumpirse de manera definitiva. El vidriado que los campesinos usaban tradicionalmente en la fabricación de estas estatuillas, y que les da

Right

45. *Cerámica Nasca* (*Nasca ceramic*)

South coast, 0-700 CE

Peru



Below

42. *Cerámica Paracas Cavernas* (*Paracas Cavernas ceramic*)

South coast, 700 BCE-100 CE

Peru



48. *Caballo de Pucará* (*Horse of Pucará*), late

20th century

Peru



49. *Toro de Pucará* (*Bull from Pucará*),

late 20th century

Peru



55. *Pericón en la estancia*
(*Pericón Dance at the Country*
House), n/a.

Pedro Figari

Uruguay

su brillo típico, contenía plomo, motivo por el cual se ha discontinuado su uso; por consiguiente, la producción de estos objetos particulares ha sido abandonada. El toro, en especial, es una estatuilla relacionada con los festejos indígenas de la prosperidad: todavía hoy se puede observar, en algunos poblados de la región, cuán magníficamente se decoran estos animales en días especiales.

De la **Residencia Oficial del Embajador de la República Dominicana**, Su Excelencia Flavio Darío Espinal, proviene la pieza en exhibición de **Yoryi Morel** (1906-1978), titulada *Paisaje con flamboyán del mediodía* (circa 1950). El flamboyán es un árbol que abunda en las islas del Caribe y produce una flor de color rojo muy intenso, que a veces contrasta bruscamente con los sitios desérticos en los que suele crecer. El tema no fue en absoluto exclusivo de Morel; muchos artistas caribeños de la época recurrieron al árbol convertido en símbolo del país y, sobre todo, en símbolo de una manera de ser. Su uso entre los pintores en particular se añadió a un discurso social dirigido a fortalecer un sentimiento nacionalista cuasi ideológico, muy popular durante la primera mitad del siglo XX, inspirado en el ejemplo del muralismo mexicano y la aspiración de un orgullo local basado en valores autóctonos.

Indudablemente, **Pedro Figari** (1861-1938) es, junto con Joaquín Torres García, el personaje más amado por los uruguayos y por todos aquellos que comparten una pasión por el arte latinoamericano. Figari fue pintor, pero también humanista, hombre de leyes y de letras, y de muchos otros talentos. Por ejemplo, consiguió que se aboliera la pena de muerte en Uruguay. También ayudó a propulsar el arte uruguayo en una dirección propia. Comenzó a pintar hacia el final de su vida, aunque dejó, no obstante, un legado imperecedero, que ha llegado a identificar las artes de su país con una época concreta y toda una era de prosperidad —iniciada a fines del siglo XIX y principios del siglo XX—, compartida por los países del Cono Sur unidos por el Río de la Plata. Al principio, Figari sufrió la influencia técnica, temática y conceptual de la obra de los posimpresionistas catalanes y las artes decorativas de finales de siglo. Desarrolló su propio estilo original, en el cual se destacan las implicaciones documentales de su pintura, no tanto como una forma de nostalgia, sino más bien como una realidad que determinó su modo de vida y su porte social. A lo largo de un proceso de creación artística prolongado, pudo terminar su obra en muchos lugares; sin embargo, el alma de su creación residiría por siempre en Uruguay, en la ciudad de Montevideo. Las dos pinturas de Figari, *Vieja estancia* (sin fecha) y *Pericón en la estancia* (sin fecha), que se exhiben en la exposición, provienen de la **Residencia Oficial del Embajador de Uruguay**, que ocupa Su Excelencia el Embajador Carlos Gianelli Derois.

La exposición llega a su fin con tres obras magníficas pertenecientes a la **Residencia Oficial del Embajador de la República Bolivariana de Venezuela**, gracias a la cooperación de Su Excelencia el Embajador Bernardo Álvarez Herrera. Sus autores, **Armando Reverón** (1889-1954), **Manuel Cabré** (1890-1984) y **Héctor Poleo** (1918-1989), representan tres momentos muy distintos del arte venezolano del siglo XX.

A Reverón le cupo el honor recientemente, desde febrero hasta abril de este año, de ser motivo de una retrospectiva en el Museo de Arte Moderno. *Juanita* (circa 1945) es una obra característica de su estilo maduro, en el que las pinceladas aplicadas libremente obligan al ojo a reconstruir la imagen. Reverón es considerado uno de los precursores del arte moderno latinoamericano, a la par del uruguayo Pedro Figari o el colombiano Andrés de Santamaría; sin embargo, su vida fue mucho más extravagante. Pertenece a un período en que el arte de Venezuela, que entraba a una época de gran prosperidad como consecuencia de la explotación del petróleo, comenzó a poner en tela de juicio los modelos heredados de la Francia del siglo XIX; concretamente, de la Academia Francesa, a la que tanto cariño le tenían los venezolanos y la élite del gobierno de esa época más temprana.



59. *Vista del Ávila (View of Ávila)*, c. 1950
Manuel Cabré
Venezuela

Con el tiempo, Reverón se fue a vivir, en absoluta autorreclusión, en una choza cercana a la playa venezolana en la provincia de Macuto, no muy lejos de Caracas. Prefería como compañía las muñecas que él mismo fabricaba con trapos y los pájaros de madera, e incluso un teléfono que no funcionaba ni timbraba. La importancia de Reverón como artista continuó creciendo en los últimos treinta años; los coleccionistas de todo

el mundo buscan sus obras, pretendiendo conectar su aporte con el de otros artistas de comienzos del siglo XX.

El estilo de Cabré representa un contrapunto interesante con el de Reverón. Como muchos de sus contemporáneos, Cabré llegó a un estilo figurativo preocupado por el programa nacionalista. Uno de los temas favoritos era el Ávila, la imponente colina a cuyos pies se construyó la ciudad de Caracas y que ha llegado a constituir la identificación geográfica de la ciudad.

Por otro lado, el arte de Poleo surgió en un entorno surrealista, pesimista, que muchos artistas latinoamericanos compartían en los años treinta (por ejemplo, la obra de Raquel Forner y Vicente Forte, de Argentina, también siguió esta corriente durante un tiempo) como reacción ante la Guerra Civil española, que horrorizó al continente entero, incluso a artistas estadounidenses. De ahí, Poleo pasó a una etapa de conciencia social; *La muñeca rota*, de 1946, es representativa de su estilo de esos

años, según Marta Traba. Su enfoque es más romántico hacia las clases más bajas que el indigenismo, una corriente cargada de ideología, con conciencia social y figurativa, muy popular en Ecuador, Perú y Bolivia durante esos mismos años. Desde este punto de vista, la obra de Poleo no es típica del arte de Venezuela, ya que los artistas de este país no favorecieron temas de conciencia social durante el siglo XX.



Como por lo general ocurre con las maniobras diplomáticas, una exposición como ésta no puede pretender tener un final concluyente y definitivo, ya que, por su naturaleza, fuerza —graciosamente— al espectador a ir y venir entre diferentes estilos, movimientos, expresiones, ideas y posiciones estéticas que no están organizados dentro de un marco de referencia lógico. Tal dinámica tiene como fin mantener alerta al visitante para que intente hallar una secuencia o cierto orden que relacione tantas expresiones plásticas representadas simultáneamente en la misma galería. Se podría recurrir al sentido histórico —en particular, al de la región— o a la geografía, la conciencia social y los acontecimientos políticos y, como referencia general, a la historia del arte, al menos a la del mundo occidental; pero no constituyen condiciones indispensables. El espectáculo como un todo puede o no tener el sentido que tiene un guión curatorial calculado y bien editado con el fin de llevarnos a creer y comprender determinado conjunto de ideas o premisas, demostrando que el punto de partida es correcto.

Una cosa es cierta, sin duda. Casi todo el arte de la exposición, si no todo, irradia autenticidad, ingenio y pasión creadora. Es difícil permanecer indiferente, al margen del nivel de educación o sensibilidad que uno tenga. A su vez, esto configura una imagen de las personas que crearon las piezas, y sugiere que en la parte del mundo de donde ellas provienen hay más de lo que uno creería al leer las noticias o al ver la televisión. Hay que mirar hacia el sur.

Y si ese es el resultado final, el arte —como el embajador más discreto de América Latina en Washington— puede considerar que ha cumplido con su deber, al menos por el momento.

Félix Ángel

Coordinador General y Curador
Banco Interamericano de Desarrollo
Centro Cultural
Washington, D.C.

LIST OF WORKS



Argentina

1. *Bodegón (Still Life)*, 1956
by Miguel Diómede
Argentine (b. 1902 Buenos Aires,
Argentina – d. 1974 Buenos Aires,
Argentina)
oil on panel
13 h. x 17 w. inches
34 h. x 43 w. cm
Collection of the Embassy
of Argentina, Washington, D.C.



2. *Luna (Moon)*, 1958
by Raquel Forner
Argentine (b. 1902 Buenos Aires,
Argentina – d. 1988)
oil on canvas
36 h. x 23 w. inches
92 h. x 58 w. cm
Collection of the Embassy
of Argentina, Washington, D.C.



3. *Ave muerta (Dead Bird)*, 1962
by Vicente Forte
Argentine (b. 1912 Lanús, Provincia de
Buenos Aires, Argentina – d. 1980)
oil on canvas
35 h. x 39 w. inches
88 h. x 100 w. cm
Collection of the Embassy
of Argentina, Washington, D.C.

Bolivia



4. *Sin título (Untitled)*, n/a
by Marina Núñez del Prado
Bolivian (b. 1910 La Paz, Bolivia
– d. 1995)
Sculpture, bronze
18 h. x 17 w. x 15 d. inches
45 h. x 43 w. x 38 d. cm
Collection of the Embassy
of Bolivia, Washington, D.C.



5. *Sin título (Untitled)*, n/a.
by Marina Núñez del Prado
Bolivian (b. 1910 La Paz, Bolivia
– d. 1995)
Sculpture, bronze
22 h. x 14 w. x 16 d. inches
60 h. x 34 w. x 41 d. cm
Collection of the Embassy
of Bolivia, Washington, D.C.

Brazil



6. *Rapsódia em vermelho
(Rhapsody in Red/Rapsodia en rojo)*,
1964
By Wega Néry
Brazilian (b. 1912 Corumba,
Mato Grosso, Brazil
– d. 2007 Guarujá/Brazil)
oil on canvas
69 h. x 71 w. inches
175 h. x 180 w. cm
Collection of the Embassy of Brazil,
Washington, D.C.



7. *Sem título (Untitled)*, 1972
by Yolanda Mohalyi
Brazilian (b. 1909 Hungary
– d. 1978 São Paulo, Brazil)
oil on canvas
58 h. x 58 w. inches
147 h. x 147 w. cm
Collection of the Embassy of Brazil,
Washington, D.C.



8. *Retorno da feira (Return from
the Fair/Regreso de la feria)*, 1940
by Cândido Portinari
Brazilian (b. 1903 Brodosqui,
São Paulo, Brazil
– d. 1962 Rio de Janeiro, Brazil)
oil on canvas
40 h. x 32 w. inches
102 h. x 81 w. cm
Collection of the Art Museum
of the Americas (OAS),
Washington, D.C.
Gift of José Gómez-Sicre



9. *Beijo (Kiss/Beso)*, 1973
by Bernardo Cid de Souza Pinto
Brazilian (b. 1925 São Paulo, Brazil
– d. 1982 São Paulo, Brazil)
oil on canvas
29 h. x 21 w. inches
72 h. x 53 w. cm
Collection of the Art Museum of the
Americas (OAS), Washington, D.C.



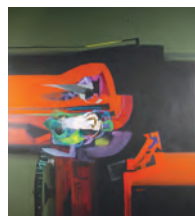
10. & 11. *Elderly Couple Presiding
over the Macumba*, c. 2000
by Timóteo (Northwestern Brazil)
Carved wood, with black paint
Elder Man: 24 h. x 8 w. x 9 d. inches
Elder Woman: 24 h. x 8 w. 9 w. inches
Elder Man: 60 h. x 20 w. x 23 d. cm
Elder Woman: 61 h. x 21 w. x 22 d. cm
Private Collection, Washington, D.C.



Chile

12. *Le Pas de L'Espèce (The Step of the
Species/El paso de la especie)*, 1963
by Matta (Roberto Sebastián Matta
Echaurren)
Chilean (b. 1911 Santiago, Chile
– d. 2002 Civitavecchia, Italy)
oil on canvas
32 h. x 39 w. inches
82 h. x 99 w. cm
Collection of the Art Museum of the
Americas (OAS), Washington, D.C.
Gift of the Estate of Lucille Espinosa

Colombia



13. *Formas siguiendo un tren
(Forms Following a Train)*, 1969
by Alejandro Obregón
Colombian (b. 1920 Barcelona, Spain
– d. 1992 Cartagena, Colombia)
oil on canvas
73 h. x 65 w. inches
185 h. x 165 w. cm
Private Collection, Washington, D.C.



14. *Niña sobre burro (Girl on a Donkey)*, 1959
by Fernando Botero
Colombian (b. 1932 Medellín,
Colombia –)
oil on canvas
67 h. x 30 w. inches
170 h. x 76 w. cm
Private Collection,
Washington, D.C.



15. *Sin título (Untitled)*, 1980
by Manuel Hernández
Colombian (b. 1928 Bogotá,
Colombia –)
drawing, charcoal and pastel
on paper
26 h. x 20 w. inches
65 h. x 50 w. cm
Collection of the Embassy
of Colombia, Washington, D.C.

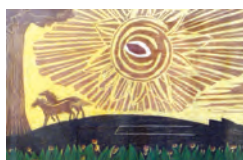


16. *Sin título (Untitled)*, 1974
by Manuel Hernández
Colombian (b. 1928 Bogotá,
Colombia –)
drawing, charcoal on paper
26 h. x 20 w. inches
65 h. x 50 w. cm
Collection of the Embassy
of Colombia, Washington, D.C.

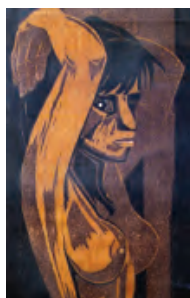
Costa Rica



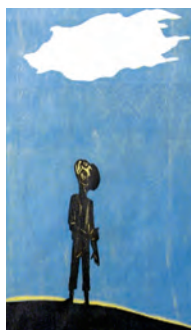
17. *Cementerio de Escazú (Escazu Cemetery)*, 1975
by Francisco Amighetti Ruiz
Costa Rican (b. 1907 San José,
Costa Rica – d. 1998)
serigraph # 28/50
18 h. x 25 w. inches
46 h. x 64 w. cm
Collection of the Embassy of
Costa Rica, Washington, D.C.



18. *La colina (The Hill)*, 1983
by Francisco Amighetti Ruiz
Costa Rican (b. 1907 San José,
Costa Rica – d. 1998)
serigraph # 37/51
15 h. x 24 w. inches
39 h. x 60 w. cm
Collection of the Embassy of
Costa Rica, Washington, D.C.



19. *La modelo (The Model)*, 1972
by Francisco Amighetti Ruiz
Costa Rican (b. 1907 San José,
Costa Rica – d. 1998)
serigraph # P.A.
23 h. x 15 w. inches
58h. x 38 w. cm
Collection of the Embassy of
Costa Rica, Washington, D.C.



20. *El niño y la nube (The Boy and the Cloud)*, 1969
by Francisco Amighetti Ruiz
Costa Rican (b. 1907 San José,
Costa Rica – d. 1998)
serigraph # P.A.
20 h. x 12 w. inches
50 h. x 30 w. cm
Collection of the Embassy of
Costa Rica, Washington, D.C.

Dominican Republic



21. *Paisaje con flamboyán del mediodía (Landscape with Flamboyán at Mid-day)*, c. 1950
by Yoryi Morel
Dominican (b. 1906 Santiago de los
Caballeros, Dominican Republic
– d. 1978)
oil on canvas
34 h. x 40 w. inches
86 h. x 102 w. cm
Collection of the Embassy of the
Dominican Republic,
Washington, D.C.



Ecuador

22. *El taller de Nazaret (Workshop in Nazareth)*, 19th century
by Manuel de Samaniego
Quito School
oil on canvas
16 h. x 20 w. inches
40 h. x 50 w. cm.
polychrome; carved and gilded wood
frame
Collection of the Embassy of Ecuador,
Washington, D.C.



23. *Nuestra Señora de la Escalera (Our Lady of the Steps)*, 19th century
Anonymous, Quito School
oil on canvas
28 h. x 20 w. inches
70 h. x 50 w. cm
polychrome; carved and gilded wood
frame
Collection of the Embassy of Ecuador,
Washington, D.C.



24. *La Resurrección del Señor (The Resurrection of Christ)*, 19th century
Anonymous, Quito School
oil on canvas
20 h. x 12 w. inches
50 h. x 30 w. cm
polychrome; carved and gilded wood
frame
Collection of the Embassy of Ecuador,
Washington, D.C.

El Salvador

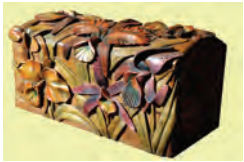


25. *Chintas (Dolls)*, n/a.
painted wood
Large doll: 12 h. x 4 w. x 3 d. inches;
31 h. x 10 w. x 6 d. cm
Two medium dolls: 7 h x 5 w inches;
17 h. x 13 w. cm
Four small dolls: various sizes
Private Collection, Washington, D.C.



Guatemala

26. *Untitled* (from the pre-Columbian Series), 1958
by Rodolfo Abularach
Guatemalan (b. 1933 Guatemala City, Guatemala –)
Paper size 18 x 24 inches
image size 17 x 22 inches
Paper size 44 x 59 cm
image size 42 x 56 cm
Dedicated “Para mi buen amigo Espinosa”
Private Collection, Washington, D.C.



Honduras

27. *Wooden Trunk Carved with Orchid Motifs*, 2001
15 x 15 x 30 inches
39 x 39 x 77 cm
Private Collection, Washington, D.C.



Mexico

28. *The Wagon (La carreta)*, n/a.
by Pablo Esteban O'Higgins
[Paul Higgins Stevenson]
Mexican (b. 1904 Salt Lake City, Utah, United States
– d. Mexico City, Mexico, 1983)
lithograph 55/100
20 h. x 28 w. inches
51 h. x 71 w. cm
Collection of the Cultural Institute of Mexico, Washington, D.C.



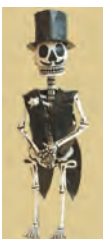
29. *Martes (Tuesday)*, 1978
by Leonora Carrington
Mexican (b. 1917 Clayton Green, South Lancaster, Lancashire, England –)
lithograph 20/150
24 h. x 36 w. inches
61 h. x 91 w. cm
Collection of the Cultural Institute of Mexico, Washington, D.C.



30. *Barrancas del cobre (Cooper Canyon)*, 1989
by Luis Nishizawa
Mexican (b. 1920 San Mateo, México –)
ink on Japanese paper
38 x 50 inches (paper size)
97 x 127 cm (paper size)
Collection of the Cultural Institute of Mexico, Washington, D.C.



31. *Juego de dos planos (Two Plane Play)*, 1975
by Manuel Felguérez
Mexican (b. 1928 Zacatecas, Mexico –)
lacquer on canvas
32 x 32 inches
81 x 81 cm
Collection of Juan García de Oteyza



32. *Muerte (Death)*, c. 2002
papier mâché
20 h. x 6 w. x 5 d. inches
51 h. x 14 w. x 11 d. cm
Private Collection, Washington, D.C.



33. *Comadreja (Weasel)*, c. 2002
polychrome wood
collective work, Xoxo Arrazola,
Oaxaca, Mexico
13 h. x 8 w. x 12 ½ d. inches
33 h. x 20.3 x 31.7 d. cm
Private Collection, Washington, D.C.



Nicaragua

34. *Vasija con decoración geométrica, roja, (Vessel With Geometric Decoration, red)*, 1996
by Helio Gutiérrez
Nicaraguan (b. 1960 San Juan de Oriente, Nicaragua –)
7 h. x 3 d. (mouth) x 8 w. diameter inches
17.8 height x 6.3 diameter (mouth) x 20.3 wider diameter cm
Private Collection, Washington, D.C.



35. *Vasija con decoración de ranas, verde, (Vessel With Frog Decoration, green)*, c. 1996
by Helio Gutiérrez
Nicaraguan (b. 1960 San Juan de Oriente, Nicaragua –)
8 h. x 9 w. x 7 d. inches
20 h. x 23 w. x 17 d. cm
Private Collection, Washington, D.C.



36. *Vasija con decoración de ranas, negra, (Vessel with frog decoration, black)*, c. 2000
by Helio Gutiérrez
Nicaraguan (b. 1960 San Juan de Oriente, Nicaragua –)
8 h. x 10 w. x 8 d. inches
21 h. x 25 w. x 19 d. cm
Private Collection, Washington, D.C.



Paraguay

37. *Sin título (Untitled)*, 1995
From the Paraguayan Motif Series
(De la Serie Motivos Payaguaes)
by Josefina Pla
Paraguayan (b. 1909 Fuerteventura, Canary Islands, Spain
– d. 1999 Asunción, Paraguay)
serigraph
11 h. x 16 w. inches
28 h. x 41 w. cm
Collection of the Embassy of Paraguay, Washington, D.C.



38. *Sin título (Untitled)*, c. 1981
From the Macumba Series
(De la Serie Macumba)
by Lívio Abramo
Brazilian (b. 1903 Araraquara, São Paulo, Brazil – d. 1992 Asunción, Paraguay)
stone engraving
19 h. x 16 w. inches
48 h. x 40 w. cm
Collection of Oscar Centurión



39. *Mbigua y Puerto (Mbigua and Harbor)*, 1981
From the Series Scenes of the Bay of Asunción, Paraguay River (De la Serie perfiles de la Bahía de Asunción, Río Paraguay)
by Lívio Abramo
Brazilian (b. 1903 Araraquara, São Paulo, Brazil
– d. 1992 Asunción, Paraguay)
pencil drawing with ink
14 h. x 13 w. inches
35 h. x 32 w. cm
Collection of Oscar Centurión



40. *Untitled*, n/a.
by Lívio Abramo
Brazilian (b. 1903 Araraquara, São Paulo, Brazil
– d. 1992 Asunción, Paraguay)
serigraph 28/100
12 h. x 14 w. inches
30 h. x 36 w. cm
Collection of the Embassy of Paraguay, Washington, D.C.



Peru
41. *Defensa de la Eucaristía (Defense of the Holy Eucharist)*, 17th century
oil on canvas
64 h. x 47 w. inches
162 h. x 120 w. cm
Collection of the Government of Peru, National Institute of Culture (INC), on loan to the Embassy of Peru, Washington, D.C.



42. *Cerámica Paracas Cavernas (Paracas Cavernas ceramic)*
South coast, 700 BCE-100 CE
bowl with geometric and stylized post-fired decoration
3.3 x 8.3 inches
8.5 x 21 cm
Collection of the Government of Peru, National Institute of Culture (INC), on loan to the Embassy of Peru, Washington, D.C.



43. *Cerámica Moche (Moche ceramic)*
North coast, 100 BCE – 800 CE
portrait vessel of the Moche culture, pre-fired painting shows a person wearing ear ornaments.
6.5 x 5.9 x 5.1 inches
15.5 x 15 x 13 cm
Collection of the Government of Peru, National Institute of Culture (INC), on loan to the Embassy of Peru, Washington, D.C.



44. *Cerámica Vicús (Vicús ceramic)*
North coast, 200 BCE -700 CE
bridge vessel representing a duck with negative painting
8.5 x 8.1 x 5.9 inches
21.5 x 20.5 x 15 cm.
Collection of the Government of Peru, National Institute of Culture (INC), on loan to the Embassy of Peru, Washington, D.C.



45. *Cerámica Nasca (Nasca ceramic)*
South coast, 0-700 CE
polychrome beaker with monkey pre-fired decoration
6.3 x 4.5 inches
16 x 11.5 cm
Collection of the Government of Peru, National Institute of Culture (INC), on loan to the Embassy of Peru, Washington, D.C.



46. *Cerámica Wari (Wari ceramic)*
South coast, 500-1000 CE
pre-fired paint vessel, probably from the coast, showing a stylized feline
7.7 x 6.7 inches
19.5 x 17 cm.
Collection of the Government of Peru, National Institute of Culture (INC), on loan to the Embassy of Peru, Washington, D.C.



47. *Cerámica Chimú (Chimú ceramic)*
North coast, 900-1470 CE
stirrup-handle bottle in the Chimú style. Note the figure of a monkey at the base of the spout, a typical feature of the ceramics of this culture. The black color is not due to paint, but to a firing technique in which the amount of oxygen is reduced in the firing chamber, preventing the ceramics from becoming oxidized.
10.6 x 5.5 inches
27 x 14 cm
Collection of the Government of Peru, National Institute of Culture (INC), on loan to the Embassy of Peru, Washington, D.C.



48. *Caballo de Pucará (Horse of Pucará)*, late 20th century
ceramic
13 x 11 x 5 inches
34 x 29 x 12 cm
Collection of the Government of Peru, National Institute of Culture (INC), on loan to the Embassy of Peru, Washington, D.C.



49. *Toro de Pucará (Bull from Pucará)*, late 20th century
ceramic
14 x 13 x 5 inches
35 x 32 x 13 cm
Collection of the Government of Peru, National Institute of Culture (INC), on loan to the Embassy of Peru, Washington, D.C.



50. *Baile de la Zamacueca (Zamacueca Dance)*, 19th century
print based on watercolor
by Pancho Fierro (1807 – 1879)
11 h. x 9 w. inches
29 h. x 22 w. cm
Collection of the Government of Peru, National Institute of Culture (INC), on loan to the Embassy of Peru, Washington, D.C.



51. *Hombre de viaje a la Sierra (Man Traveling to the Andes)*, 19th century print based on watercolor by Pancho Fierro (1807 – 1879)
10 h. x 8 w. inches
27 h. x 20 w. cm
Collection of the Government of Peru, National Institute of Culture (INC), on loan to the Embassy of Peru, Washington, D.C.



52. *Mujer guerrera de la tribu Yurimaguas (Female Warrior of the Yurimaguas Tribe)*, 19th century print based on watercolor by Pancho Fierro (1807 – 1879)
9 h. x 6 w. inches
23 h. x 16 w. cm
Collection of the Government of Peru, National Institute of Culture (INC), on loan to the Embassy of Peru, Washington, D.C.



53. *Tapada limeña (Covered Woman from Lima)*, 19th century print based on watercolor by Pancho Fierro (1807 – 1879)
8 h. x 5 w. inches
20 h. x 13 w. cm
Collection of the Government of Peru, National Institute of Culture (INC), on loan to the Embassy of Peru, Washington, D.C.



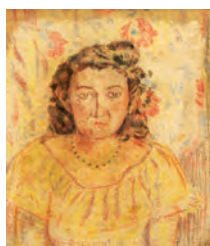
54. *Dama peruana (Peruvian Lady)*, 19th century print based on watercolor by Pancho Fierro (1807 – 1879)
11 h. x 8 w. inches
28 h. x 20 w. cm
Collection of the Government of Peru, National Institute of Culture (INC), on loan to the Embassy of Peru, Washington, D.C.



Uruguay
55. *Pericón en la estancia (Pericón Dance at the Country House)*, n/a. by Pedro Figari
Uruguayan (b. 1861 Montevideo, Uruguay – d. 1938)
oil on canvas
28 h. x 38 w. inches
70 h. x 97 w. cm
Collection of the Embassy of Uruguay, Washington, D.C.



56. *Vieja estancia (Old Country House)*, n/a. by Pedro Figari
Uruguayan (b. 1861 Montevideo, Uruguay – d. 1938)
15 h. x 19 w. inches
37 h. x 47 w. cm
oil on canvas
Collection of the Embassy of Uruguay, Washington, D.C.



Venezuela
57. *Juanita*, c. 1945 by Armando Julio Reverón
Venezuelan (b. 1889 Caracas, Venezuela – d. 1954)
oil on canvas
29 h. x 25 w. inches
73 h. x 64 w. cm
Collection of the Embassy of the Bolivarian Republic of Venezuela, Washington, D.C.



58. *La muñeca rota (Broken Doll)*, 1946 by Héctor Poleo
Venezuelan (b. 1918 Caracas, Venezuela – d. 1989)
oil on canvas
42 h. x 27 w. inches
107 h. x 69 w. cm
Collection of the Embassy of the Bolivarian Republic of Venezuela, Washington, D.C.



59. *Vista del Ávila (View of Ávila)*, c. 1950 by Manuel Cabré
Venezuelan (b. 1980 Barcelona, Spain, – d. 1984 Caracas, Venezuela)
oil on canvas
59 h. x 33 w. inches
150 h. x 84 w. cm
Collection of the Embassy of the Bolivarian Republic of Venezuela, Washington, D.C.

BOOKS AND CATALOGS OF THE IDB CULTURAL CENTER

BY YEAR, COUNTRY AND REGION

Books

1994

Latin America and the Caribbean **Art of Latin America: 1900–1980.** Essay by Marta Traba. 180 pp.

1997

Latin America and the Caribbean **Identidades: Centro Cultural del BID (1992 –1997).** 165 pp.

2001

Latin America and the Caribbean **Art of Latin America: 1981–2000.** Essay by Germán Rubiano Caballero. 80 pp.

Catalogs

1992

Peru • **Peru: A Legend in Silver.** Essay by Pedro G. Jurinovich, 28 pp.

1993

Costa Rica **Journey to Modernism.** Costa Rican Painting and Sculpture from 1864 to 1959. Essay by Efraín Hernández V. 20 pp.

Spain **Picasso: Suite Vollard.*** Text provided by the Instituto de Crédito Español, adapted by the IDB Cultural Center. 8 pp.

Colombia • **Colombia: Land of El Dorado.** Essay by Clemencia Plazas, Museo del Oro, Banco de la República de Colombia. 32 pp.

Colombia **The Medellín Art-el.*** Essay by Félix Ángel. 6 pp. [Collaborative exhibit].

1994

Latin America and the Caribbean • **Graphics from Latin America.** Selections from the IDB Collection. Essay by Félix Ángel. 16 pp.

Paraguay **Other Sensibilities.** Recent Development in the Art of Paraguay. Essay by Félix Ángel. 24 pp.

Ecuador • **17th and 18th Century Sculpture in Quito.** Essay by Magdalena Gallegos de Donoso. 24 pp.

Latin America and the Caribbean **Selected Paintings from the Art Museum of the Americas.** Presented in Washington, D.C. Essay by Félix Ángel. 32 pp.

Latin America and the Caribbean • **Graphics from Latin America and the Caribbean.*** Presented in Rehoboth, Delaware. Essay by Félix Ángel. 12 pp. [Traveling exhibition]

Latin America and the Caribbean • **Latin American Artists in Washington Collections.** Essay by Félix Ángel. 20 pp.

1995

Israel **Timeless Beauty.** Ancient Perfume and Cosmetic Containers.* Essay by Michal Dayagi-Mendels, The Israel Museum. 20 pp.

Japan **Treasures of Japanese Art.** Selections from the Permanent Collection of the Tokyo Fuji Art Museum.*

Latin America and the Caribbean Essay provided by the Tokyo Fuji Art Museum, adapted by the IDB Cultural Center. 48 pp.

Painting, Drawing and Sculpture from Latin America. Selections from the IDB Collection.

Presented in Washington, D.C. and at Salisbury State University, Maryland.

Essay by Félix Ángel. 28 pp.

Brazil **Serra da Capivara National Park.*** Essay by Félix Ángel. 6 pp.

[Collaborative exhibit]

Uruguay **Figari's Montevideo (1861–1938).** Essay by Félix Ángel. 40 pp.

Panama **Crossing Panama.** A History of the Isthmus as Seen Through Its Art. Essays by Félix Ángel and Coralía Hassan de Llorente. 28 pp.

1996

Argentina • **What a Time It Was...** Life and Culture in Buenos Aires, 1880–1920.

Essay by Félix Ángel. 40 pp.

Nicaragua **Of Earth and Fire.** Pre-Columbian and Contemporary Pottery from Nicaragua. Essays by Félix Ángel and Edgar Espinoza Pérez. 28 pp.

Latin America and the Caribbean **América en la Gráfica.** Obras de la Colección del Banco Interamericano de Desarrollo.+ Presented in San José, Costa Rica. Essay by Félix Ángel. 16 pp.

[Traveling exhibition]

United States **Expeditions.** 150 Years of Smithsonian Research in Latin America.

Essay provided by the Smithsonian Institution. 48 pp.

Bolivia **Between the Past and the Present.** Nationalist Tendencies in Bolivian Art, 1925–1950. Essay by Félix Ángel. 28 pp.

1997

Spain **Design in XXth Century Barcelona.** From Gaudí to the Olympics.

Essay by Juli Capella and Kim Larrea, adapted by the IDB Cultural Center. 36 pp.

Brazil	<ul style="list-style-type: none"> • Brazilian Sculpture from 1920 to 1990. A Profile.** Essays by Emanoel Araujo and Félix Ángel. 48 pp. 	Latin America and the Caribbean	<ul style="list-style-type: none"> • Graphics from Latin America and the Caribbean. From the Collection of the Inter-American Development Bank, Washington, D.C. Presented at York College of Pennsylvania. Essay by Félix Ángel, 32 pp. [Traveling exhibit]
Dominican Republic	<ul style="list-style-type: none"> • Mystery and Mysticism in Dominican Art. Essay by Marianne de Tolentino and Félix Ángel. 24 pp. 		
Jamaica	<ul style="list-style-type: none"> • Three Moments in Jamaican Art. Essay by Félix Ángel. 40 pp. 	Canada	<ul style="list-style-type: none"> • Masterpieces of Canadian Inuit Sculpture.* Essay by John M. Burdick. 28 pp.
1998		2001	
Colombia	<ul style="list-style-type: none"> • Points of Departure in Contemporary Colombian Art. Essay by Félix Ángel. 40 pp. 	Chile	<ul style="list-style-type: none"> • Tribute to Chile. Violeta Parra 1917–1967, Exhibition of Tapestries and Oil Painting.* Essay by Félix Ángel. 10 pp.
Suriname	<ul style="list-style-type: none"> • In Search of Memory. 17 Contemporary Artists from Suriname. Essay by Félix Ángel. 36 pp. 	Latin America and the Caribbean	<ul style="list-style-type: none"> • Art of the Americas. Selections from the IDB Art Collection.* Essay by Félix Ángel, 10 pp.
Guatemala	<ul style="list-style-type: none"> • A Legacy of Gods. Textiles and Woodcarvings from Guatemala. Essay by Félix Ángel. 36 pp. 	Honduras	<ul style="list-style-type: none"> • Honduras: Ancient and Modern Trails. Essays by Olga Joya and Félix Ángel. 44 pp.
1999		Sweden	<ul style="list-style-type: none"> • Strictly Swedish. An Exhibition of Contemporary Design.* Essay by Félix Ángel. 10 pp.
France	<ul style="list-style-type: none"> • L'Estampe en France. Thirty-Four Young Printmakers.* Essays by Félix Ángel and Marie-Hélène Gatto. 58 pp. 	2002	
Latin America and the Caribbean	<ul style="list-style-type: none"> • Identities: Artists of Latin America and the Caribbean.*** Presented in Paris. Essays by Jean-Jacques Aillagon, Daniel Abadie and Christine Frérot. 150 pp. [Collaborative exhibit] 	Latin America and the Caribbean	<ul style="list-style-type: none"> • Paradox and Coexistence. Latin American Artists, 1980–2000.* Essay by Félix Ángel. 10 pp.
Barbados	<ul style="list-style-type: none"> • Parallel Realities. Five Pioneering Artists from Barbados. Essay by Félix Ángel. 40 pp. 	Brazil	<ul style="list-style-type: none"> • Faces of Northeastern Brazil. Popular and Folk Art.* Essay by Félix Ángel. 10 pp.
Latin America and the Caribbean	<ul style="list-style-type: none"> • Selections from the IDB Art Collection.* Essay by Félix Ángel. 8 pp. 	Latin America and the Caribbean	<ul style="list-style-type: none"> • Graphics from Latin America and the Caribbean* Presented at Riverside Art Museum, Riverside, California. Essay by Félix Ángel. 28 pp. [Traveling exhibit]
Venezuela	<ul style="list-style-type: none"> • Leading Figures in Venezuelan Painting of the Nineteenth Century. Essays by Félix Ángel and Marián Caballero. 60 pp. 	Trinidad and Tobago	<ul style="list-style-type: none"> • A Challenging Endeavor. The Arts in Trinidad and Tobago.* Essay by Félix Ángel. 36 pp.
France	<ul style="list-style-type: none"> • L'Estampe en France. Thirty-Four Young Printmakers.* Selection from the IDB Collection. Presented in Rio de Janeiro, Brazil. Essays by Félix Ángel and Marie-Hélène Gatto. 58 pp. [Traveling exhibit] 	Belize	<ul style="list-style-type: none"> • The Art of Belize, Then and Now. Essays by Félix Ángel and Yasser Musa. 36 pp.
Norway	<ul style="list-style-type: none"> • Norwegian Alternatives. Essays by Félix Ángel and Jorunn Veiteberg. 42 pp. 	Latin America and the Caribbean	<ul style="list-style-type: none"> • Graphics from Latin America and the Caribbean* Presented at Fullerton Art Museum, State University, San Bernardino, California. Essay by Félix Ángel. 10 pp. [Traveling exhibit]
2000		Latin America and the Caribbean	<ul style="list-style-type: none"> • First Latin American and Caribbean Video Art Competition and Exhibit.* Essays by Danilo Piaggese and Félix Ángel. 10 pp.
United States	<ul style="list-style-type: none"> • New Orleans: A Creative Odyssey. Essay by Félix Ángel. 64 pp. 	2003	
Bahamas	<ul style="list-style-type: none"> • On the Edge of Time. Contemporary Art from The Bahamas. Essay by Félix Ángel. 48 pp. 	Italy	<ul style="list-style-type: none"> • DigiTALYart (Technological Art from Italy).*
El Salvador	<ul style="list-style-type: none"> • Two Visions of El Salvador. Modern Art and Folk Art. Essays by Félix Ángel and Mario Martí. 48 pp. 	Latin America and the Caribbean	<ul style="list-style-type: none"> • First Latin American Video Art Competition and Exhibit.** Presented at IILA, Rome. Essays by Irma Arestizábal,



The IDB Cultural Center was created in 1992 and has two primary objectives: (1) to contribute to social development by administering a grants program that sponsors and co-finances small-scale cultural projects that will have a positive social impact in the region, and (2) to promote a better image of the IDB member countries, with emphasis on Latin America and the Caribbean, through culture and increased understanding between the region and the rest of the world, particularly the United States.

Cultural programs at headquarters feature new as well as established talent from the region. Recognition granted by Washington, D.C. audiences and press often helps propel the careers of new artists. The Center also sponsors lectures on Latin American and Caribbean history and culture, and supports cultural undertakings in the Washington, D.C. area for the local Latin American and Caribbean communities, such as Spanish-language theater, film festivals, and other events.

The IDB Cultural Center Exhibitions and the Concert, Lecture and Film Series stimulate dialogue and a greater knowledge of the culture of the Americas. The Cultural Development Program funds projects in the fields of youth cultural development, institutional support, restoration and conservation of cultural patrimony, and the preservation of cultural traditions. The IDB Art Collection, gathered over several decades, is managed by the Cultural Center and reflects the relevance and importance the Bank has achieved after four decades as the leading financial institution concerned with the development of Latin America and the Caribbean.

Félix Ángel
Curator



Alma Rosa Tovar, Rolando Trozzi and Michael Harrup
Translator and editors

José Ellauri
Catalogue Designer

Art Museum of the Americas, Organization of American States, Washington, D.C.
Arturo Sosa, Honduras
Willie Heinz, Arlette Pedraglio and Lejia Lombardi from the IDB
Photography

Acknowledgments

The IDB Cultural Center would like to thank the individuals and institutions that have helped make this exhibition possible: Ambassador José Octavio Bordón and Marcelo Cima (Embassy of **Argentina**); Ambassador Mario Gustavo Guzmán Saldaña, Adriana de Guzmán Saldaña, and Iván Dávalos (Embassy of **Bolivia**); Ambassador Antonio Patriota, George Torquato Firmeza, and Mariangela Bitencourt (Embassy of **Brazil**); Ambassador Mariano Fernández, and Cristián Campos (Embassy of **Chile**); Ambassador Carolina Barco, Denisse Yanovich, and Pedro Robles (Embassy of **Colombia**); Ambassador Tomás Dueñas, and María Antonieta García (Embassy of **Costa Rica**); Ambassador Flavio Darío Espinal, and Ada Hernández (Embassy of **Dominican Republic**); Ambassador Luis Benigno Gallegos Ch., and Cristina Camacho (Embassy of **Ecuador**); Ambassador Roberto Flores Bermúdez, and Joel Aguilar (Embassy of **Honduras**); Ambassador Arturo Sarukhan, Juan García de Oteyza and Sofía de García de Oteyza, and Claudia Keller Lapayre (Embassy of **Mexico** and Cultural Institute of Mexico); Ambassador James Spalding, and Oscar Centurión (Embassy of **Paraguay**); Ambassador Felipe Ortiz de Zevallos, José Ignacio Mariátegui, Marirene Muñoz, Jessica Silva, Ramiro Matos, and Juan Antonio Murro (Embassy of **Peru**); Ambassador Carlos Gianelli Derois, Néstor Rosa, Patricia Bowley (Embassy of **Uruguay**); Ambassador Bernardo Alvarez Herrera, and Patricia Abdelnour (Embassy of **Venezuela**); and Maria Leyva and Lydia Bendersky from the Art Museum of the Americas of the Organization of American States (OAS).



OPPORTUNITIES FOR THE MAJORITY

**An IDB Initiative to Reach Those
At the Base of the Economic Pyramid**

www.iadb.org



INTER-AMERICAN DEVELOPMENT BANK CULTURAL CENTER GALLERY



**1300 New York Avenue, N.W. Washington, D.C. 20577
Tel. 202 623 3774 – Fax 202 623 3192**

**e-mail IDBCC@iadb.org
www.iadb.org/cultural**



**November 14, 2007 to January 30, 2008
Monday – Friday, 11 a.m. to 6 p.m.**

ISBN 1-54782-064-5



90000



9 781597 820691