



LATIN AMERICAN ARTISTS OF ITALIAN DESCENT

ARTISTAS LATINOAMERICANOS DE ASCENDENCIA ITALIANA

ARTISTI LATINOAMERICANI DI DISCENDENZA ITALIANA





The Inter-American Development Bank

Luis Alberto Moreno

President

Julie T. Katzman

Executive Vice President

Roberto Vellutini

Vice President for Countries

Santiago Levy

Vice President for Sectors and Knowledge

Jaime Sujoy

Vice President for Finance and Administration

Steven J. Puig

Vice President for Private Sector
and Non-Sovereign Guaranteed Operations

Mattia Adani

Executive Director for Belgium, China,
Germany, Israel, Italy, The Netherlands and Switzerland

Ulrike Metzger

Alternate Executive Director for Belgium, China,
Germany, Israel, Italy, The Netherlands and Switzerland

George de Lama

External Relations Advisor

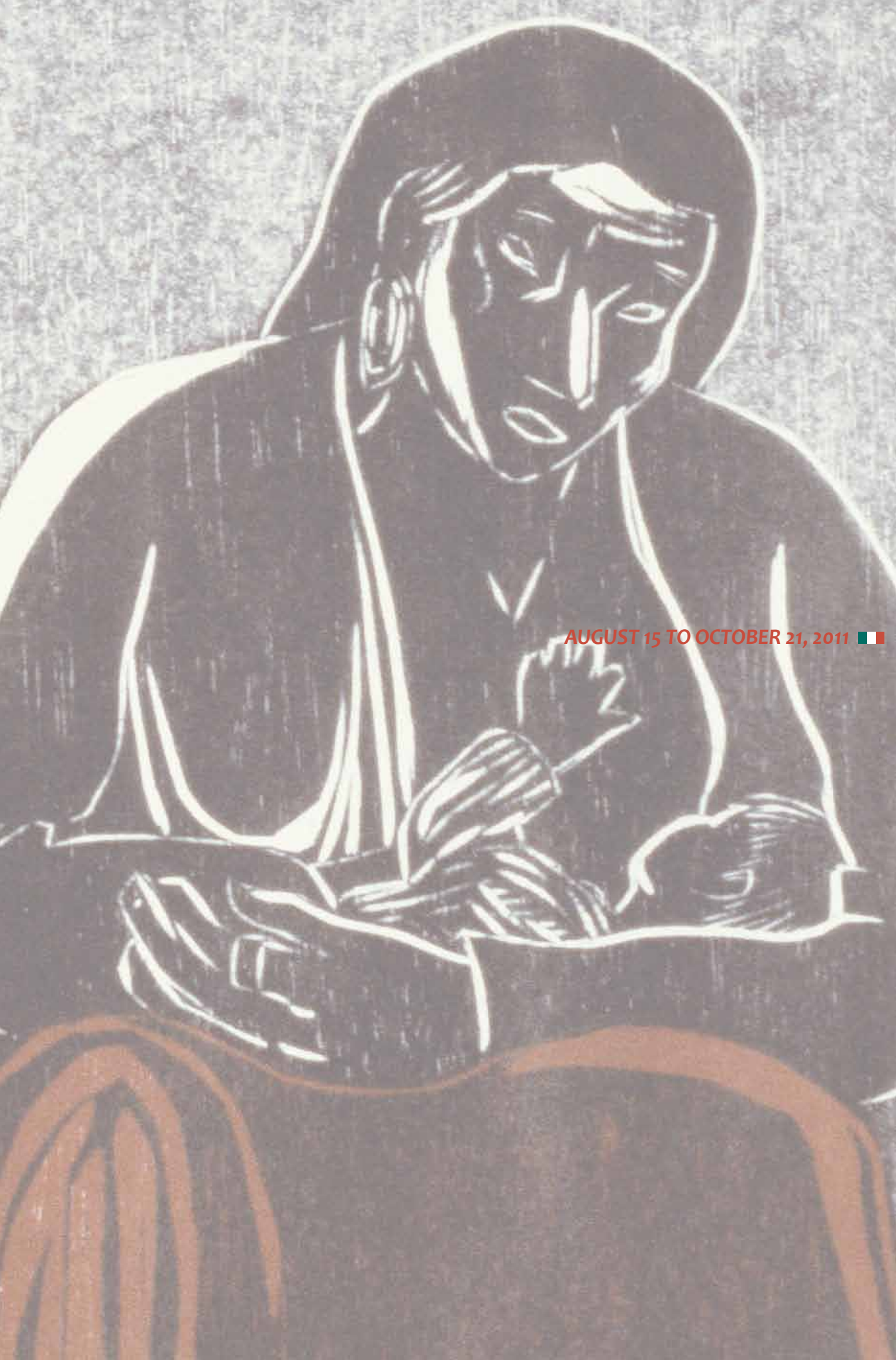
Cathleen Farrell

Chief, External Relations Communication Division

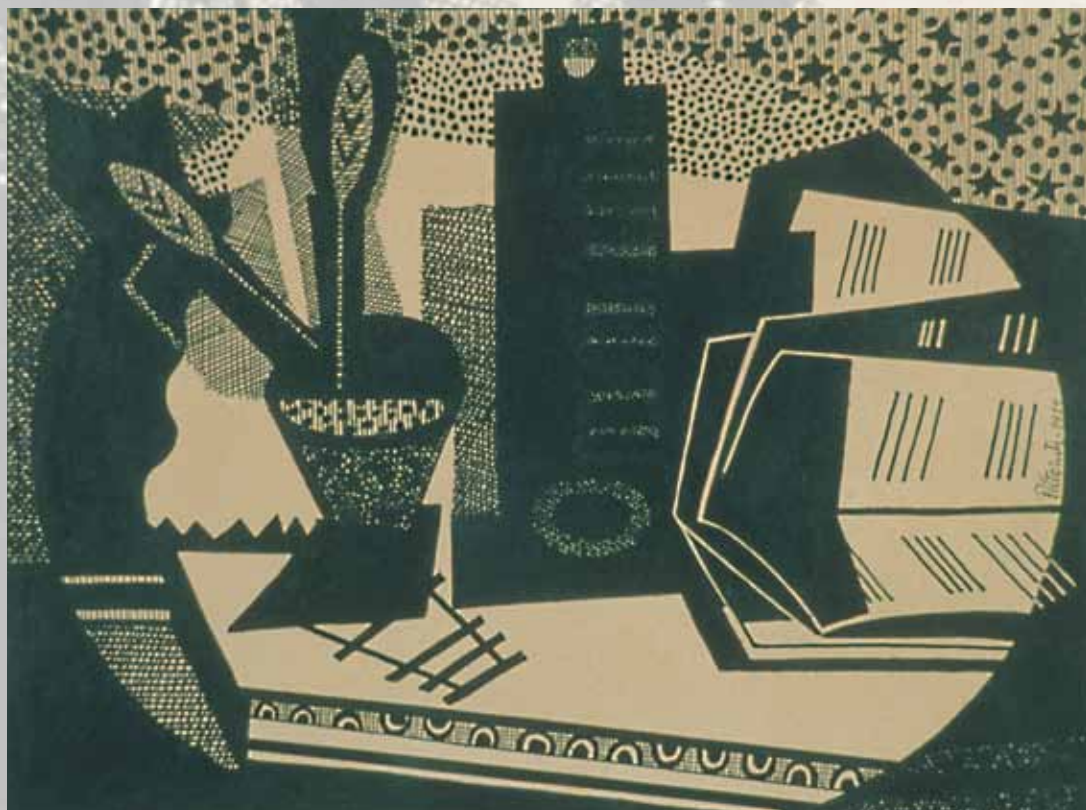
**Cataloging-in-Publication data provided by the Inter-American Development Bank
Felipe Herrera Library**

Latin American Artists of Italian Descent = Artistas latinoamericanos de ascendencia italiana = Artisti Latinoamericani di Discendenza Italiana / Inter-American Development Bank. Cultural Center.
p. cm.

1. Art—Latin America—Exhibitions. 2. Italians—Latin America. 3. Art, Modern—Exhibitions. 4. Immigrants—Latin America. I. Angel, Félix. II. Rossi, Cristina. III. Title.
N6502.5 I58 2011



AUGUST 15 TO OCTOBER 21, 2011 



Emilio Pettoruti
Cuadernos de música
(*Music Notebooks • Quaderni di musica*), 1919
ink on paper

LATIN AMERICAN ARTISTS OF ITALIAN DESCENT



Preface

The IDB Cultural Center joins this year's official celebrations in Washington on the occasion of the 150th anniversary of the **Unification of Italy** with a number of activities scheduled for the second part of 2011.

This year more than 65,000 people had the opportunity to appreciate the IDB Art Collection, at an exhibition held at La Moneda Palace Cultural Center in Santiago, Chile, according to the museum's director, Mrs. Alejandra Serrano. Now the collection will serve again, this time to launch the IDB's cultural activities in honor of Italy, calling attention to the important cultural synergy that has intertwined the destinies of Italy and Latin America for more than five hundred years.

A diverse selection of artworks by outstanding Latin American artists of Italian descent represented in the Bank's art holdings configure the present exhibition. Most of the names are already familiar to the general public, such as Amighetti, Figari, Pettoruti, Matta, and Frascioni, to name a few. Art specialists recognize their names and the locations of their works in many museums around the world; the roster is extensive and complex, to say the least. The work of these artists and hundreds of others has left an indelible footprint on the arts of our continent at large, and continues to do so with the openness that has always characterized Italy, as reflected yet again at the 2011 Venice Biennale still in progress, with the significant presence of individual Latin American pavilions at Il Giardino, and the Latin American Pavilion at L'Arsenale di Venezia, under the jurisdiction of the Istituto Italo-Latino Americano in Rome, which the Cultural Center previously helped to revitalize.

The IDB Cultural Center has invited Cristina Rossi, Professor of Latin American Art and Researcher at the Julio E. Payró Institute for the Theory and History of Art of the University of Buenos Aires, to discuss the interaction of experiences between Italy and Latin America, which explains the continuity of many traditions old and new in the development of the region's modern artistic identity.

The IDB Cultural Center has distinguished itself in Washington and abroad for the high quality and professional excellence of its programming. The Center has recently been acknowledged by the magazine *Arte al Día International*, which placed the Center among the top institutions in the world promoting the culture of Latin America and the Caribbean. Already in its twentieth year of uninterrupted activity, the Center is proud to reaffirm such a commitment to excellence, hoping that it will be maintained and reinforced in the years to come.

Félix Ángel

Director and Curator

IDB Cultural Center

Washington, DC



Pedro Figari
Idilio campero
(*Idyllic Countryside • Idillio campestre*), c. 1935
oil on cardboard



Artistic Exchanges among Italian and Latin American Artists

To ponder the ties that bind Italians, Latin Americans, and their respective lands is to explore a colorful tale of migration, exile, and exchanges both official (scientific, commercial, academic, and intellectual) and intensely personal. The history of those movements is fraught with uprootings, expectations, hopes, anguish, and dreams, all expressed in myriad ways. For that reason, the mutual influences of Italians and Latin Americans cannot be understood simply by tracing names or ancestral ties for vestiges of “Italian-ness” devoid of historical context or conflict. Those influences are properly grasped only by acknowledging the accumulated knowledge and experience that seeped into the culture and expanded in the course of dialogue, creation, and negotiation.

Latin Americans came to Italy to visit their families’ ancestral home; Italians migrated west in search of opportunity or to escape hardship in one form or another. All carried with them their cultural traditions. The waves of immigrants ebbed and flowed in response to a succession of policies and economic events in different nations and over time. Taken together, however, those migrations have had a significant impact.

The earliest Italian immigrants and the ensuing mass migrations may have played a preponderant role in the economies of Latin America, but the flows of the first decades of the twentieth century also contributed to the socioeconomic development and modernization of the region.¹ During that time the impulse of the new immigrants to fit into their adoptive culture coexisted with a struggle to write their own history, opposing forces that produced innumerable subtle effects and left distinct cultural imprints such as the paintings, sculptures, and engravings that make up the exhibition organized by the Cultural Center of the Inter-American Development Bank (IDB) in honor of the sesquicentennial of the Unification of Italy.

In the art of Rio de la Plata region, the figure of **Pedro Figari** is emblematic not only in the context of migration, but also for the process of hybridization revealed in his work. After studying and practicing law, this Uruguayan son of a family from Santa Margherita, on Italy’s Ligurian coast, was introduced to the plastic arts by Godofredo Sommariva. In Venice, he frequented the studio of painter Virgilio Ripari. Soon after leaving the practice of law around 1917, Figari dedicated himself exclusively to painting. Many of his scenes of the *candombe*, a dance favored by the mulattos of Montevideo, were, paradoxically, painted when Figari was living in Buenos Aires and Paris. Figari also depicted the folk dances of the steaming countryside of the Pampas, such as the *malambo* that the gauchos and their inamoratas danced under the shade of the giant ombú trees.

In Uruguay, both Figari and **José Belloni** dedicated themselves to art education. In 1912, Figari published *Arte, estética, ideal* (Art, Aesthetics, and the Ideal), and between 1915 and 1917, he directed the Escuela de Artes y Oficios (School of Arts and Trades), the mission of which was to improve artistic and vocational education. Belloni taught classes in sculpture and ornamental drawing at the Círculo Fomento de

¹ Fernando Devoto has studied immigration processes, notably to Argentina. See, among other works, his *Historia de la inmigración italiana en la Argentina* (2d ed., Buenos Aires: Sudamericana, 2004).



Roberto Sebastián Matta
Cima
 (Mountain Top • Cima di
 montagna), n.d.
 color etching and aquatint

Bellas Artes (Society for the Promotion of the Fine Arts) in Montevideo before becoming its director in 1914. Among his monumental works is *La carreta*, an internationally renowned installation that adorns Montevideo's Batlle y Ordóñez Park.

Brazil's cultural landscape took a turn around 1917, under an impetus from **Anita Malfatti**. This young Italian descendant revolutionized the São Paulo art scene with the violent colors of her expressionist canvases. A good example of fin de siècle mobility—her mother was born in the United States to German parents—Malfatti, like many others of her time, traveled to Europe to perfect her art. Brazilian history records that the critics' rejection of her 1917 show provoked a defense by several young artists who later were among the promoters of the *Semana de Arte Moderno* (Modern Art Week), out of which emerged the practice of artistic appropriation and blending later formalized in the concept of “cultural cannibalism.”²

The return to Buenos Aires of **Emilio Pettoruti** in 1924 caused a commotion in the Argentine capital. His stay in Italy had left a deep mark on him. “I declare here,” he wrote in his memoirs, “that my only masters in the artistic adventure on which I embarked at age 21 were the great artists of the Italian quattrocento and the Etruscans. And, of course, the shock of seeing exhibits of futuristic art that opened my eyes wide to new horizons.”³

In October 1924, Pettoruti exhibited his “cubofuturistic” works at the Galería Witcomb, and in November, an Argentine cultural association known as La Chacota staged the *Primer Salón Nacional Ultrafuturista* (First Ultrafuturistic National Salon), an ironic label for a show that included two works by Pettoruti, who was invited as a special guest. Critical barbs spurred him to mount a defense, and he began to publish, in the newspaper *Crítica*, essays in praise of Italian contemporary art as practiced by the friends he had left

² Cultural cannibalism represented a reframing of the question of cultural dependency in which the dominant or colonial culture would be absorbed, or “cannibalized,” by the younger culture, as advanced in the 1928 “*Manifiesto antropófago*” (Cannibal Manifesto) of Oswald de Andrade.

³ Emilio Pettoruti, *El pintor ante el espejo* (Buenos Aires: Solar-Hachette, 1968), pp. 78–79.

behind in Europe—among them Piero Marussig, Enrique Prampolini, Augusto Giacometti, Fortunato Depero, and Giovanni Colacicchi Caetani.⁴

In the mid-1930s, European tours by Latin American artists tapered off sharply before ceasing altogether between 1939 and the end of the 1940s, when postwar reconstruction picked up steam. During this 10-year period, travel grants for the region's artists were limited to neighboring countries, which had the effect of bringing the region's art students into closer contact with Latin American landscapes and customs. **Francisco Amighetti** followed a path similar to that of Figari, consonant with the closer-to-home funding of the war period. This Costa Rican artist—known principally for his engravings—widened his repertoire of prints by traveling through Argentina, Bolivia, Peru, and Guatemala, among other destinations in the Americas.

Roberto Matta was typical of many artists who left Europe to escape the ravages of the war. After training as an architect in Santiago, Chile, Matta traveled to France, where he fell in with Le Corbusier, Salvador Dalí, and André Breton, who introduced him to the Parisian surrealists. The outbreak of World War II brought him to the United States, where, in the wake of dialogues with exiled Europeans in Mexico,⁵ he produced canvases of biomorphic and hybrid forms rendered in luminous colors, an innovation that proved to have a decisive influence on North American abstract expressionism.

Many Italian artists and intellectuals settled in the Americas. Prominent among them were critics Margherita Sarfatti and Lionello Venturi, both of whom were important figures in the visual arts. Sarfatti arrived in Montevideo in 1938, while Venturi emigrated first to France and then to the United States. Sarfatti had been among the leaders of Novecento Italiano, which had tried to promote an aesthetic embodying Fascist principles. Venturi had advised industrialist Riccardo Gualino on his art collection and supported the Gruppo dei Sei, which used chromatic relations to depict space. In some ways, the group competed with the profigurative rhetoric of Novecento Italiano.

7 ■ ■ ■

Indeed, figuration and abstraction were the chief poles of the artistic debates that coursed through the immediate postwar years in Latin America, as communists and their sympathizers promoted socialist realism and the realist vanguard in Argentina and Uruguay. Later, under the umbrella of Cold War policies, abstraction became the standard of the modernizers and their legions. Among the dynamic movers on the Brazilian art scene, both in museums and in the São Paulo Biennial, were Pietro María Bardi and Francisco Matarazzo Sobrinho. In Argentina, Torcuato Di Tella—whose art collection was curated by Venturi—founded the Instituto Torcuato Di Tella, a hotbed of neovanguardists who broke down walls separating the disciplines and updated visual expression through the incorporation of op-art and kinetics, pop art, happenings, minimalist experimentation, and conceptual art.⁶

That new context envelops the work of the remaining artists in this exhibition. Among the figurists who worked in the second half of the twentieth century is Argentine **Sergio Camporeale**, in whose symbolic world scenes and figures are fragmented and the sequence of time is broken, as well as painter **Héctor Borla**, another Argentine, who freezes time in the light and textures of his still lifes.

⁴ On this subject, see Diana Wechsler, "Pettoruti, Spilimbergo, Berni: Italia en el iniciático viaje a Europa," in D. Wechsler (ed.), *Italia en el horizonte de las artes plásticas: Argentina, siglos XIX y XX* (Buenos Aires: Asociación Dante Alighieri de Buenos Aires, Instituto Italiano de Cultura, 2000), pp. 162–64.

⁵ We refer to the group composed of Breton, Wolfgang Paalen, Alice Rahon, Max Ernst, Leonora Carrington, José and Kati Horna, Benjamin Péret, and Remedios Varo, among others.

⁶ A perspective on the role of these Italian critics may be found in Cristina Rossi, "Una pulseada por la abstracción: Jorge Romero Brest entre Margherita Sarfatti y Lionello Venturi," in Andrea Giunta and Laura Malosetti Costa, *Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar: Arte latinoamericano en el debate de posguerra (1948–1955)* (Buenos Aires: Paidós, 2005), pp. 51–69.

On the Uruguayan side of the estuary, **Carlos María Tonelli** has cultivated a similarly meticulous and hyperrealistic technique, while **Miguel A. Battegazzore** has adopted a figurative stance, which—though not devoid of touches of chaos—owes a debt to the constructivism of Torres García. **Javier Bassi**, on the other hand, tends to blur landscapes and silhouettes behind a cloak of fog, veiling the images while enticing the viewer to read the painting through an intuitive perception of its forms. Another Uruguayan, one who has spent many years in Europe, **Enrique Broglia** produces sculptures in which surface textures play the

leading role. His works sometimes resemble relief engravings on paper or metal.

The paintings of **Diego Masi**, the youngest of the Uruguayan artists represented in this show, are undulations in black and white. It could be said that Masi fits into the tradition that Victor Vasarely brought to the Southern Cone with his 1958 traveling exhibit,⁷ although the first to embrace that tradition were the artists who, at the beginning of the 1970s, pioneered kinetic art. **Rogelio Polesello**, under the influence of Vasarely, produced a series of paintings and engravings that sought to create optical vibrations through linear repetition.⁸

The son of Italian immigrants who arrived in South America after the Great War, **Antonio**



Héctor Borla
Naturaleza muerta
(Still Life • Natura
morta), 1986
 oil on canvas

Frasconi was born in Buenos Aires but grew up and did his early work in Montevideo. Most of his graphic designs and illustrations, however, were produced during his long stay in the United States, which he first visited on a scholarship in 1945. **Umberto Giangrandi**, an Italian by birth, later settled in Colombia, where he opened his engraving studio in 1969. His paintings, drawings, and prints depict the fringes of the city and its marginal inhabitants by means of synthetic figuration and starkly contrasting colors.

Brazilian **Lyria Palombini** is another prominent graphic artist whose work reflects the abstract stamp of her teacher, Ivan Serpa, as well as a flair for texture that reveals her interest in ceramics and her experiments with techniques of artistic reproduction. A similar experimental bent is evident in the work of Argentine **Eduardo Medici**, who works in a variety of media including, since the 1980s, photography and installation. His series of manipulated photographs toy with the image and engage the viewer using var-

⁷ The exhibition of Víctor Vasarely's works that was mounted in the museums of Montevideo, Buenos Aires, and São Paulo featured figurative and nonfigurative forms in black and white that simulated movement through retinal effects.

⁸ Laura Buccellato, "El arte de los italianos en la Argentina," *Presencia Italiana en el Desarrollo Cultural Argentino—Homenaje de Fiat en sus 90 años* (Fiat Auto Argentina, 2010).

ied arrangements and exposures. Trained at the Scuola Internazionale di Grafica d'Arte Il Bisonte de Flor-
encia (Il Bisonte International School of Graphic Arts in Florence) and the Scuola Internazionale di Gráfica
Venezia (Venice International School of Graphic Design—as well as in Buenos Aires and the United States—



Miguel A. Battezzore
Recuerdos de Jorge Amado (Memories of Jorge Amado • Ricordi di Jorge Amado), 1988
acrylic on linen

Ricardo Crivelli is another committed experimentalist. Working with paper pulp, Crivelli creates two- and three-dimensional works—such as his series entitled *Cometas*, *Arte y sol*, and *Crivellius*—that exploit the unique textures and coloring that natural fibers take on during processing.

To sum up, although Latin American modernism underwent a process of hybridization that shaped its heterogeneous culture, a culture wrought in the heat of ethnic tensions and across geographic borders, the current tendency to blur the boundaries of the global and the local is once again shaking the stability of identities—ethnic, national, and artistic. Mobility leaves its mark on culture, while, on occasion, distance also opens wounds that art can bind up through the symbolic representation of shared experience.

Cristina Rossi
Doctor of History and Theory of Art,
University of Buenos Aires
Professor of Latin American Art and Researcher,
Instituto Julio E. Payró,
University of Buenos Aires



Umberto Giangrandi

Reúne a la sombra

(Merge with the Shadow

• *Riunirsi all' ombra*), 1981

lithograph (103/150)

ARTISTAS LATINOAMERICANOS DE ASCENDENCIA ITALIANA



Presentación

El Centro Cultural del Banco Interamericano de Desarrollo (BID) se adhiere con sumo agrado a las celebraciones oficiales que tienen lugar en Washington para conmemorar el 150° aniversario de la **Unificación de Italia**, con un repertorio de actividades que se llevarán a cabo durante el segundo semestre de 2011.

De acuerdo con la Directora del Centro Cultural Palacio La Moneda de Santiago de Chile, señora Alejandra Serrano, este año la Colección de Arte del BID fue apreciada por más de 65.000 personas, que visitaron la exposición “Arte de América” en ese Centro Cultural. En esta nueva oportunidad, la Colección ha de servir a los fines de propiciar actividades culturales en el BID en honor de Italia, mediante una invocación a la sinergia cultural que ha entrelazado el destino de Italia y América Latina a lo largo de más de quinientos años.

La presente exhibición está compuesta por una variada selección de obras de destacados artistas latinoamericanos de ascendencia italiana que se hallan representados en la Colección de Arte del Banco. La mayoría de los nombres son ya familiares para el público en general, como los de Amighetti, Figari, Pettoruti, Matta y Frascóni, por mencionar sólo algunos. Especialistas en arte reconocen su talento y su creatividad, que han llevado a que sus obras luzcan en diferentes museos de todo el orbe —el listado es, cuando menos, extenso y complejo—. El trabajo desplegado por estos artistas y por tantos otros ha dejado una huella indeleble en el arte de nuestro vasto continente, y continúa haciéndolo con la apertura que ha caracterizado a Italia, tal como se refleja en la Bienal de Venecia, que se está desarrollando en estos momentos y que cuenta con la significativa presencia de los pabellones individuales de América Latina en Giardino II y el Pabellón Regional Latinoamericano en el Arsenal de Venecia, bajo la jurisdicción del Istituto Italo-Latinoamericano (IILA) en Roma, revitalizado no mucho tiempo atrás gracias, en parte, a la ayuda brindada por nuestro Centro.

En esta ocasión se ha invitado a la señora Cristina Rossi, profesora e investigadora del Arte de América Latina perteneciente al Instituto Julio E. Payró de la Universidad de Buenos Aires, a escribir un ensayo acerca de la interacción de experiencias que explican la continuidad de diversas tradiciones antiguas y nuevas en el desarrollo de la identidad artística de la América Latina moderna.

El Centro Cultural del BID se ha caracterizado, tanto en el ámbito de Washington como fuera de él, por la elevada jerarquía y el excelente profesionalismo desplegados en la programación de sus actividades. Recientemente, ha sido objeto de una distinción otorgada por la revista *Arte al Día Internacional*, que lo ubica entre las instituciones más reconocidas del mundo en lo que respecta a la promoción de la cultura de América Latina y el Caribe. Ya en su vigésimo año de actividad ininterrumpida, el Centro se enorgullece en reafirmar tal compromiso con la excelencia, que no sólo espera mantener sino fortalecer en los años venideros.

Félix Ángel

Director y Curador
Centro Cultural del BID
Washington, DC



Lyria Palombini

Natureza viva

(*Naturaleza viva* • *Lively*

Nature • *Natura viva*), 1980

etching (2/10) Artist Proof
(AP)

ARTE EN TRÁNSITO



Intercambios entre artistas italianos y latinoamericanos

Pensar en las vinculaciones de Italia y los italianos con los latinoamericanos y sus tierras supone desplegar la riqueza de un abanico de intercambios, migraciones, exilios y programas de viajes científicos, comerciales o intelectuales que conlleva una carga de desarraigos y expectativas, de angustias y de sueños simbolizados a través de diferentes estrategias. No se trata, entonces, de pensar sólo en patronímicos o en lazos ancestrales en los que podrían perdurar rastros de una “italianidad” exenta de conflictos, sino, por el contrario, de integrar esa mezcla de saberes y experiencias que fueron penetrando en la cultura y reelaborándose a lo largo de una serie de diálogos y negociaciones.

Quienes viajaban hacia o desde Italia eran portadores de sus tradiciones culturales, ya sea por las travesías de los latinoamericanos —que generalmente llegaban al terruño de su familia— o por el desplazamiento de italianos hacia América. Aun cuando el ingreso de las oleadas inmigratorias estuvo enmarcado en causas y respondió a coyunturas y políticas determinadas por el período histórico de cada nación, en todas ellas produjo un impacto significativo. Si bien las primeras entradas y las migraciones en masa desempeñaron un rol preponderante en las economías regionales, los flujos de las primeras décadas del siglo XX también contribuyeron al desarrollo socioeconómico y acompañaron el proceso de la Modernidad latinoamericana.¹ Fue un tiempo en el cual coexistieron la búsqueda de integración de los recién llegados y el esfuerzo de construcción de los propios imaginarios nacionales, dos polos que produjeron innumerables matices y dejaron huellas en las producciones culturales, tal como se observa en las pinturas, las esculturas y los grabados que integran la exposición organizada por el Centro Cultural del Banco Interamericano de Desarrollo (BID) con motivo de la conmemoración del 150° aniversario de la Unificación de Italia.

Para el arte rioplatense, la figura de **Pedro Figari** resulta emblemática no sólo a la hora de considerar las migraciones territoriales, sino también la hibridación que fue reflejando su imagen. Tras estudiar abogacía y ejercer la profesión, este uruguayo hijo de una familia proveniente de Santa Margherita, de la riviéra de Ligure, se acercó a las artes plásticas por medio del maestro Godofredo Sommarvilla, y en Venecia frecuentó el taller de pintura de Virgilio Ripari. Sin embargo, recién después de abandonar el ejercicio de la abogacía, hacia 1917, se dedicó exclusivamente a la pintura. Muchas de las escenas del candombe que bailaban los mulatos montevideanos, paradójicamente, fueron pintadas cuando estuvo radicado en las ciudades de Buenos Aires y París. A pesar de estos desplazamientos, Figari también retrató las danzas populares argentinas en el paisaje de la pampa húmeda, como el típico malambo que se bailaba a la sombra del ombú donde se reunían los gauchos y se cobijaba el tradicional “idilio campero”.

En el Uruguay, tanto Figari como **José Belloni** fueron creadores preocupados por la educación artística. El primero publicó en 1912 su libro *Arte, estética, ideal*, y entre 1915 y 1917 dirigió la Escuela de Artes

¹ Fernando Devoto ha estudiado los procesos inmigratorios, especialmente en la Argentina. Entre otros, puede consultarse su libro *Historia de la inmigración italiana en la Argentina*, Buenos Aires, Sudamericana, 2ª ed., 2004.

y Oficios, que intentaba renovar la enseñanza artística e industrial. Belloni dictó clases de modelado y dibujo ornamental en el Círculo Fomento de Bellas Artes montevideano, hasta que en 1914 asumió la dirección de esta institución. Entre sus trabajos monumentales reconocidos internacionalmente se destaca el conjunto escultórico *La carreta*, emplazado en el Parque Batlle y Ordóñez de Montevideo.

En el panorama cultural brasileño, hacia 1917 comenzó a operarse un quiebre, cuyo puntapié inicial fue dado por **Anita Malfatti**. Esta joven descendiente de un italiano revolucionó el ambiente paulistano con los violentos colores de sus pinturas expresionistas. Fiel exponente de las migraciones finiseculares —su madre era de origen alemán pero había nacido en Estados Unidos—, Malfatti también realizó el consabido viaje de estudios para perfeccionarse en los talleres europeos. La historiografía brasileña reconoce que el rechazo de la crítica a su exposición de 1917 dio lugar a la defensa de algunos jóvenes que se contaron, más tarde, entre los promotores de la Semana de Arte Moderno, tras la cual se gestó esa cultura de apropiación y mezcla que propuso el concepto de “antropofagia”.²

El regreso a Buenos Aires de **Emilio Pettoruti**, en 1924, también produjo una importante conmoción en el ambiente porteño. Su estadía en Italia dejó una profunda huella en la experiencia de aprendizaje: “afirmo aquí —escribió en sus memorias— que mis únicos maestros en la aventura plástica emprendida a partir de mis 21 años fueron los grandes artistas del

■ ■ 14 etruscos. Unida a ellos, naturalmente, la sacudida que significó para mí ver la exposición de arte futurista, que me abrió mucho los ojos hacia nuevos horizontes”.³



En octubre de 1924, Pettoruti presentó obras “cubofuturistas” en la Galería Witcomb, y en noviembre, la Asociación Argentina Pro Buen Humor “La Chacota” presentó el Primer Salón Nacional Ultrafuturista, denominación irónica de una muestra que incluía dos trabajos del propio Pettoruti, invitado especialmente a ella. Las críticas que recibió su lenguaje plástico le exigieron articular tácticas de defensa, razón por la cual comenzó a publicar en el diario *Crítica* ensayos de difusión del arte italiano contemporáneo, dedicados a la obra de los amigos que había dejado en Europa, como Piero Marusig, Enrique Prampolini, Augusto Giacometti, Fortunato Depero y Giovanni Colacicchi Caetani.⁴

² Nos referimos al concepto que propone repensar la cuestión de la dependencia cultural a través de la interacción y deglución crítica del otro —el moderno y civilizado—, según se planteó en el “Manifiesto antropófago” escrito por Oswald de Andrade en 1928.

³ Emilio Pettoruti, *El pintor ante el espejo*, Buenos Aires, Solar-Hachette, 1968, págs. 78-9.

⁴ Sobre el tema, véase Diana Wechsler, “Pettoruti, Spilimbergo, Berni: Italia en el iniciático viaje a Europa”, en D. Wechsler (coord.), *Italia en el horizonte de las artes plásticas. Argentina, siglos XIX y XX*, Buenos Aires, Asociación Dante Alighieri de Buenos Aires, Instituto Italiano de Cultura, 2000, págs. 162-4.

Promediando la década del treinta, los periplos europeos de perfeccionamiento disminuyeron en forma considerable y finalmente se interrumpieron desde 1939 hasta las postrimerías de la década siguiente, es decir, hasta el fin de la Segunda Guerra Mundial y los primeros tiempos de la reconstrucción europea. Por lo tanto, en ese lapso las becas sólo contemplaban la posibilidad de realizar viajes de estudio a través de los países vecinos, en los cuales los estudiantes podían entrar en contacto con el paisaje y las costumbres latinoamericanos. **Francisco Amighetti** cultivó una línea regionalista semejante a la de Figari y en consonancia con esos intercambios continentales. Este artista costarricense —cuya producción se destacó fundamentalmente en el grabado— fue enriqueciendo su repertorio de estampas en los recorridos por la Argentina, Bolivia, Perú y Guatemala, entre otras tierras americanas.

Roberto Matta se inserta de manera particular en la trama tejida por los artistas americanos y europeos que se exiliaron en territorios alejados de los focos de combate. Tras formarse como arquitecto en Santiago de Chile, Matta viajó a Europa, donde se vinculó con Le Corbusier, Salvador Dalí y André Breton, artista, este último, que lo introdujo en el grupo surrealista parisino. Sin embargo, el estallido de la Segunda Guerra Mundial lo llevó a emigrar a Estados Unidos, ámbito en el cual, en diálogo con los europeos de la tendencia exiliados en México,⁵ se anclaron sus desarrollos de imágenes biomorfas e híbridas trazadas con colores luminosos, que ejercieron una influencia decisiva en la creación del expresionismo abstracto norteamericano.



José Belloni
La carreta
(*The Wagon • Il carretto*),
n.d.
bronze

Una considerable cantidad de artistas e intelectuales italianos se radicaron en América. Entre ellos, los críticos Margherita Sarfatti y Lionello Venturi tuvieron un rol destacado para el campo de las artes visuales. Sarfatti emigró a Montevideo en 1938, en tanto que Venturi decidió trasladarse a Francia y luego se estableció en Estados Unidos. La primera había regentado el grupo *Novecento Italiano*, que intentó instaurar una estética que acompañara los postulados del régimen, y el segundo había sido el asesor de la colección del industrial Riccardo Gualino, además de apoyar al *Gruppo dei Sei*, que proponía trabajar sobre el espacio por medio de las relaciones cromáticas y rivalizaba, en cierto modo, con la retórica figurativa del *novecentismo*.

En efecto, figuración y abstracción fueron los polos privilegiados por los debates estéticos que atravesaron la inmediata posguerra en Latinoamérica, debido a la imposición del realismo soviético desde las filas comunistas y al temprano surgimiento de la vanguardia concreta rioplatense. Más tarde, al amparo de las políticas de la Guerra Fría, la abstracción se transformó en el estandarte de los proyectos modernizadores.

⁵ Nos referimos al grupo integrado por Breton, Wolfgang Paalen, Alice Rahon, Max Ernst, Leonora Carrington, José y Kati Horna, Benjamin Péret y Remedios Varo, entre otros.

Entre los agentes dinamizadores del campo artístico brasileño, tanto en el ámbito de los museos como en el de la Bienal de San Pablo, se destacó la intervención de Pietro María Bardi y Francisco Ciccillo Matarazzo Sobrinho. En la Argentina, Torcuato Di Tella —cuya colección de arte estaba asesorada por Venturi— fundó el Instituto Torcuato Di Tella, verdadero semillero de las neovanguardias que derribaron las fronteras que separaban a las disciplinas y actualizaron los lenguajes visuales a través de la incorporación del *op-art* y el cinetismo, el arte pop, los *happenings* y las propuestas experimentales del minimalismo y el arte conceptual.⁶

En este marco, entonces, se inscriben las producciones de los restantes artistas que integran esta exposición. Entre las variantes figurativas de quienes trabajaron en la segunda mitad del siglo XX se hallan

Sergio Camporeale
El centauro y las niñas
(*The Centaur and the Girls • Il centauro e le fanciulle*), n.d.
serigraph on paper



las obras del argentino **Sergio Camporeale**, cuyo mundo simbólico fragmenta las escenas y las figuras e interrumpe el tiempo del relato, así como las pinturas de **Héctor Borla**, también artista argentino, habituado a fijar el instante en las texturas y los brillos inconfundibles de sus naturalezas muertas.

Entre los uruguayos, **Carlos María Tonelli** cultivó asimismo una minuciosa técnica hiperrealista, y **Miguel A. Battezzatore** se enroló en una línea figurativa que —aunque no exenta de cierto caos— también es deudora de la estructura *torresgarciana*. **Javier Bassi**, por su parte, se inclina por desdibujar el paisaje y las siluetas tras un manto de niebla, una bruma que vela las imágenes pero incita a la exploración, ya que exige redoblar el esfuerzo de lectura mediante la percepción intuitiva de las formas. También uruguayo, aunque con muchos años de residencia europea, **Enrique Broglia** realiza esculturas en las que halla protagonismo la textura de la superficie, trabajos que en ocasiones se presentan como relieves grabados sobre papel o sobre metal.

Las pinturas de **Diego Masi**, el artista más joven del grupo uruguayo que aquí se presenta, exhiben la traza pregnante de sus líneas ondulantes en blanco y negro. Podría decirse que Masi se encolumna

⁶ Una perspectiva sobre el rol de estos críticos italianos puede hallarse en Cristina Rossi, “Una pulseada por la abstracción. Jorge Romero Brest entre Margherita Sarfatti y Lionello Venturi”, en Andrea Giunta y Laura Malosetti Costa, *Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar. Arte latinoamericano en el debate de posguerra (1948-1955)*, Buenos Aires, Paidós, 2005, págs. 51/69.

en la tradición que Víctor Vasarely acercó al cono sur en su exposición de 1958,⁷ aunque los primeros en re-frendar esa tradición fueron los artistas que a comienzos de los años sesenta se enrolaron en el arte cinético. **Rogelio Polesello** fue uno de los estudiantes que, tras el impacto *vasareliano*, comenzó a trabajar en series de pinturas y grabados que buscaron provocar una vibración óptica mediante la repetición lineal.⁸

Hijo de italianos emigrados después de la Primera Guerra Mundial, **Antonio Frasconi** nació en Buenos Aires pero creció en Montevideo, donde desarrolló su producción temprana. No obstante, gran parte de su obra gráfica y de ilustración fue realizada durante su prolongada radicación en Estados Unidos, adonde llegó en 1945 con una beca de estudios. Por su parte, **Umberto Giangrandi**, italiano de nacimiento, se afincó en Colombia y fundó allí su taller de grabado en 1969. Sus pinturas, dibujos y estampas testimonian los entornos marginales de la ciudad y sus habitantes desde una figuración sintética y un colorido fuertemente contrastado.

Otra artista gráfica destacada es la brasileña **Lyria Palombini**, cuya obra mantiene la impronta abstracta de su maestro Ivan Serpa, así como el gusto por la textura que da cuenta de su acercamiento a la cerámica y al trabajo experimental dentro de las técnicas de reproducción. Este interés por la experimentación también se observa en la obra del argentino **Eduardo Medici**, que trabaja con diferentes soportes y desde los años ochenta interviene fotografías y realiza instalaciones. Sus series de fotos intervenidas juegan con la sustracción de la imagen, que a partir de una operación de velado/develado provoca la mirada del espectador. Formado en la Scuola Internazionale di Grafica d'Arte Il Bisonte de Florencia y en la Scuola Gráfica di Venezia —además de Buenos Aires y Estados Unidos— **Ricardo Crivelli** es otro fiel experimentador. A partir del trabajo con pulpa de papel, realiza obras tridimensionales o planas, como sus series *Cometas*, *Arte y sol* o *Crivellius*, que aprovechan la textura y el colorido particular que puede lograr mediante el procesamiento de las fibras naturales.

En suma, si la Modernidad latinoamericana asistió a un proceso de mestizaje e hibridación que contribuyó a la construcción de su cultura de mezcla —elaborada y reelaborada al calor de las tensiones entre las raíces y el tránsito—, en los tiempos actuales la tendencia a derribar las fronteras entre lo global y lo local cuestiona la propia estabilidad de la dimensión identitaria. Los desplazamientos imprimen su huella en el territorio de la cultura y, en ocasiones, las distancias también abren heridas que el arte contribuye a suturar mediante la simbolización de las experiencias compartidas.

Cristina Rossi

Doctora en Historia y Teoría del Arte,
Universidad de Buenos Aires
Investigadora del Instituto Julio E. Payró,
Universidad de Buenos Aires
Profesora de Arte Latinoamericano

⁷ La exposición de Víctor Vasarely itineró por los Museos de Bellas Artes de Montevideo, Buenos Aires y San Pablo, presentando formas figurativas y no-figurativas pintadas en estricto blanco y negro que provocan movimiento a través de efectos retinianos.
⁸ Laura Buccellato, “El arte de los italianos en la Argentina”, *Presencia Italiana en el Desarrollo Cultural Argentino - Homenaje de Fiat en sus 90 años*, Fiat Auto Argentina, 2010.



Carlos María Tonelli
Hilo rojo con caracol y tetera
(*Red Thread with Snail*
and Teapot • *Filo rosso con*
conchiglia e teiera), 1987
oil on panel

ARTISTI LATINOAMERICANI DI DISCENDENZA ITALIANA



Prefazione

Il Centro Culturale della Banca Interamericana allo Sviluppo (Banco Interamericano de Desarrollo - BID) è lieto di unirsi alle celebrazioni ufficiali che si terranno a Washington per commemorare il 150° anniversario dell'**Unità d'Italia**, organizzando una serie di attività che si svolgeranno nel secondo semestre del 2011.

In accordo con Alejandra Serrano, Direttrice del Centro Culturale Palacio La Moneda di Santiago del Cile, la collezione artistica del BID ha accolto quest'anno più di 65.000 visitatori che hanno potuto apprezzare la mostra "Arte dell'America", allestita in questo centro culturale. Con questa nuova iniziativa, la rassegna raggiunge l'obiettivo di stimolare ed incoraggiare le attività culturali presso il BID in onore dell'Italia, rievocando la sinergia culturale che ha unito i destini dell'Italia e dell'America Latina per più di cinquecento anni.

La mostra attuale è composta da una variegata selezione di illustri artisti dell'America Latina di discendenza italiana le cui opere fanno parte della collezione del BID. La maggioranza dei nomi sono già noti al grande pubblico, come per esempio Amighetti, Figari, Pettoruti, Matta e Frascioni, solo per citarne alcuni. I critici dell'arte riconoscono il loro talento e la loro creatività. Infatti le opere di questi artisti sono esposte in vari musei di tutto il mondo ed il loro elenco è lungo e complesso. Le opere realizzate da questi artisti e da tanti altri hanno lasciato un'impronta indelebile sull'arte del nostro vasto continente e questo continua ad essere vero, come dimostra l'apertura in Italia della Biennale di Venezia che ha luogo in questi giorni e che conta sulla presenza significativa dei singoli padiglioni dedicati all'America Latina nel Giardino 1 e del Padiglione Regionale Latinoamericano nell'Arsenale di Venezia, sotto l'egida dell'Istituto Italo-Latinoamericano di Roma (IILA), recentemente rilanciato e rinnovato, grazie in parte anche all'appoggio fornito dal nostro Centro.

In quest'occasione, abbiamo chiesto a Cristina Rossi, Professoressa e Ricercatrice di Storia dell'Arte dell'America Latina presso l'Istituto Julio E. Payró dell'Università di Buenos Aires, di scrivere un saggio sull'interazione delle esperienze che spiegano la continuità delle diverse tradizioni antiche e nuove nello sviluppo dell'identità artistica dell'America Latina moderna.

Il Centro Culturale del BID si è distinto sia a Washington che altrove per l'alto livello ed eccellente professionalità dimostrata nella programmazione delle proprie attività. Il Centro ha ricevuto recentemente un riconoscimento ufficiale da parte della rivista *Arte al Día Internacional*, che lo acclama come una delle istituzioni più note del mondo per quanto riguarda la promozione della cultura dell'America Latina e dei Caraibi. Con venti anni di attività alle spalle, il centro si vanta di poter riaffermare il proprio impegno nei confronti della eccellenza che intende non soltanto mantenere ma rafforzare negli anni venturi.

Félix Ángel

Direttore e Curatore

Centro Culturale del BID

Washington, DC



Eduardo Medici
Sonrisa de sueños
(*Smile of Dreams • Sorriso di sogni*), 2000
photograph and mixed media on paper



Scambi fra artisti italiani e sudamericani

Parlare dei vincoli esistenti tra l'Italia, gli italiani, i latinoamericani ed i loro rispettivi Paesi, implica aprire il ventaglio di una grande varietà di scambi, migrazioni, esperienze di esilio, programmi di viaggi scientifici, commerciali o accademici che include anche tutta una gamma di aspettative, successi, angosce e sogni simbolizzati da strategie diverse. Non si tratta quindi di pensare esclusivamente in termini di patronimici o di legami ancestrali dove possono perdurare tracce di una "italianità" esente da conflitti, ma piuttosto di integrare la mescolanza delle conoscenze e delle esperienze che hanno formato la cultura e che si sono rielaborate nel corso di una serie di dialoghi e di negoziati.

Coloro che viaggiavano da o verso l'Italia furono portatori delle proprie tradizioni culturali, sia nel caso dei viaggi oltre oceano da parte dei latinoamericani, che andavano a visitare il Paese d'origine della loro famiglia, che nel caso degli italiani che emigravano in America. Per quanto l'afflusso delle ondate migratorie dipendesse da cause determinate da congiunture e politiche proprie del periodo storico di ciascuna nazione, il loro impatto fu significativo.

Sebbene fossero le prime immigrazioni di massa a svolgere un ruolo preponderante sulle economie regionali, anche i flussi migratori dei primi decenni del ventesimo secolo contribuirono allo sviluppo socioeconomico, favorendo il processo di modernizzazione dell'America Latina.¹ Questa epoca fu contrassegnata dal connubio fra la ricerca di integrazione sociale da parte dei nuovi arrivati e l'anelito di costruire un proprio immaginario nazionale; due poli che si sfaccettarono in innumerevoli aspetti e sfumature e che lasciarono un' impronta sulla produzione culturale, come si può osservare nelle pitture, sculture ed incisioni esposte alla mostra organizzata dal Centro Culturale della Banca Interamericana di Sviluppo (Banco Interamericano de Desarrollo – BID) in occasione delle celebrazioni del centocinquantesimo dell'Unità d'Italia.

Pedro Figari è una figura emblematica dell'arte rioplatense, non solo in considerazione delle migrazioni territoriali ma anche alla luce dell' ibridazione che ne risulta di riflesso. Dopo aver completato gli studi di legge ed aver esercitato la professione di avvocato, questo cittadino uruguayano, figlio di immigrati italiani originari di Santa Margherita Ligure, si accostò alle arti plastiche grazie al maestro Godofredo Somavilla. Frequentò a Venezia la bottega del pittore Virgilio Ripari e, verso il 1917, abbandonò la professione di avvocato e subito dopo decise di dedicarsi esclusivamente alla pittura. Paradossalmente, molte delle scene da lui ritratte dei mulatti di Montevideo che ballavano il candombe furono dipinte mentre lui risiedeva a Buenos Aires e a Parigi. Nonostante questi suoi spostamenti, Figari raffigurò anche le danze popolari argentine aventi come sfondo il paesaggio della Pampa, come per esempio la scena del malambo, la danza tipica che si ballava all'ombra degli alberi d'ombú, cara ai "gauchos" e al tradizionale "idilio criollo".

¹ Fernando Devoto ha studiato i processi migratori, specialmente in Argentina. Fra le sue opere, si può consultare il suo libro intitolato: *Historia de la inmigración italiana en la Argentina*, Buenos Aires, Sudamericana, 2ª ed., 2004.

Sia il Figari che **José Belloni** furono artisti che si preoccuparono del problema dell'educazione artistica in Uruguay. Il primo pubblicò nel 1912 un'opera intitolata: *Arte, estetica, ideale* e fra il 1915 ed il 1917 diresse la scuola delle Arti e dei Mestieri, cercando di rinnovare l'insegnamento artistico ed industriale. Belloni insegnò dei corsi di scultura e di disegno ornamentale presso il Circolo di Promozione delle Belle Arti di Montevideo fino al 1914, anno in cui passò alla direzione di quell'istituto. Fra le sue opere monumentali, riconosciute a livello internazionale, si distingue il complesso scultorio *La carreta* che è stato collocato nel Parco Batlle y Ordoñez di Montevideo.

Nel panorama culturale brasiliano si venne a creare, verso il 1917, una frattura, il cui primo impulso fu dato da **Anita Malfatti**. Questa giovane discendente di un italiano rivoluzionò l'ambiente di San Paolo con le sue pitture espressioniste dai colori violenti. Perfetta esponente delle migrazioni di fine secolo — sua madre era di origine tedesca, nata però negli Stati Uniti — la Malfatti intraprese il famoso viaggio di studi in Europa al fine di perfezionarsi nei vari atelier. La storiografa brasiliana riconosce che le critiche negative nei confronti della sua mostra del 1917 diedero adito ad una presa di posizione in sua difesa da parte di alcuni giovani che, più tardi, figurarono fra i promotori della Settimana dell'Arte Moderna, la quale, a sua volta, contribuì alla nascita di una cultura di appropriazione e di integrazione che propose il concetto di “antropofagia”.²

Il ritorno a Buenos Aires di **Emilio Pettoruti** nel 1924, produsse anch'esso uno sconvolgimento importante nell'ambiente artistico della città. Il suo soggiorno in Italia lasciò un'impronta profonda sulla sua esperienza di apprendistato. “Affermo — scrisse nelle sue memorie — che gli unici maestri nell'avventura plastica da me intrapresa a partire dai miei ventun anni di età furono i grandi artisti del Quattrocento italiano e gli Etruschi. E naturalmente, accanto a questi, c'è stato lo scossone della mia esposizione all'arte futurista che mi ha aperto gli occhi su nuovi orizzonti.”³

Nell'ottobre del 1924, Pettoruti espose delle opere “cubofuturiste” nella galleria Witcomb e, un mese più tardi, l'Associazione Argentina Pro Buen Humor “La Chacota” inaugurò il Primo Salone Nazionale Ultrafuturista, titolo ironico visto che includeva i lavori dello stesso Pettoruti, invitato come ospite d'onore. Per difendersi dalle critiche che attaccarono il suo linguaggio plastico, egli cominciò a pubblicare sul quotidiano *Critica* dei saggi di diffusione dell'arte italiana contemporanea, dedicandoli alle opere degli amici che aveva lasciato in Europa come Piero Marusig, Enrique Prampolini, Augusto Giacometti, Fortunato Depero e Giovanni Colacicchi Caetani.⁴

A partire della metà degli anni trenta, i lunghi viaggi in Europa per il perfezionamento artistico diminuirono considerevolmente fino a che si interruppero del tutto fra il 1939 e la fine del decennio successivo, vale a dire fino alla fine della Seconda Guerra Mondiale e l'inizio della ricostruzione europea. Per questo motivo, in questo lasso di tempo, le borse di studio offrivano soltanto la possibilità di intraprendere viaggi nei paesi vicini, dove gli studenti potevano entrare in contatto con i costumi ed i paesaggi latinoamericani.

² Ci riferiamo al concetto che intende rimettere in questione la dipendenza culturale attraverso l'interazione e la digestione critica dell'altro — il moderno e il civilizzato — secondo quanto affermato nel “Manifesto antropófago” scritto da Oswald de Andrade nel 1928.

³ Emilio Pettoruti, *El pintor ante el espejo*, Buenos Aires, Solar-Hachette, 1968, pag 78-9.

⁴ Su questo tema, vedasi Diana Wechsler, “Pettoruti, Spilimbergo, Berni: Italia nel viaggio iniziatico in Europa”, in D. Wechsler (coord.), *Italia en el horizonte de las artes plásticas. Argentina, siglos XIX y XX*, Buenos Aires, Associazione Dante Alighieri di Buenos Aires, Istituto Italiano di Cultura, 2000, pag 162-4.



Francisco “Paco” Amighetti Ruiz
Parque (Park • Parco), 1986
 color woodcut on paper (16/51)

Francisco Amighetti coltivò una linea regionalista simile a quella del Figari, sempre nell’ambito di questi scambi continentali. Questo artista del Costa Rica — che si dedicò soprattutto alle incisioni — arricchì il proprio repertorio di stampe nei suoi viaggi attraverso i Paesi americani fra cui l’Argentina, la Bolivia, il Perù ed il Guatemala.

Roberto Matta si inserisce in maniera unica nel contesto degli artisti americani ed europei che andarono in esilio nei paesi lontani da dove infuriava la guerra. Dopo aver completato gli studi di architettura, Matta viaggiò in Europa dove diventò amico di Le Corbusier, Salvador Dalí e André Breton. Quest’ultimo artista lo introdusse nel gruppo surrealista parigino. Comunque, con il sopraggiungere della Seconda Guerra Mondiale, egli dovette emigrare negli Stati Uniti, dove, nel dialogo con gli europei della stessa scuola, esiliati in Messico⁵, germinarono le sue immagini biomorfe e ibride tracciate con colori luminosi che esercitarono una influenza decisiva sulla creazione dell’espressionismo astratto nordamericano.

Una grande quantità di artisti ed intellettuali italiani si stabilì in America Latina. Fra questi c’erano i critici Margherita Sarfatti e Lionello Venturi che svolsero un ruolo importante soprattutto nel campo delle arti visive. La Sarfatti arrivò a Montevideo nel 1938, mentre il Venturi decise di emigrare in Francia per poi stabilirsi

⁵ Ci riferiamo al gruppo composto da Breton, Wolfgang Paalen, Alice Rahon, Max Ernst, Leonora Carrington, José e Kati Horna, Benjamin Péret e Remedios Varo.

negli Stati Uniti. La prima aveva diretto il gruppo *Novecento Italiano* che cercava di instaurare un' estetica che si adeguasse ai postulati del regime ed il Venturi era stato curatore della collezione d'arte dell'industriale Riccardo Gualino nonché sostenitore del *Gruppo dei Sei* che si proponeva di lavorare sullo spazio per mezzo di relazioni cromatiche, in un certo senso rivalizzando con la retorica figurativa del *novecentismo*.

In effetti, la figurazione e l'astrazione furono i poli privilegiati del dibattito estetico che si creò nell'immediato dopoguerra in America Latina, con l'imposizione del realismo sovietico da parte delle file comuniste ed il primo risorgimento dell'avanguardia concreta rioplatense. In seguito, al riparo dalle politiche della Guerra Fredda, l'astrazione divenne lo standard dei progetti di modernizzazione. Fra gli esponenti più dinamici nel campo artistico brasiliano, sia nell'ambito museale che in seno alla Biennale di San Paolo, si distinsero gli interventi di Pietro María Bardi e di Francisco Matarazzo Sobrinho. In Argentina, Torquato Di Tella — la cui collezione d'arte fu curata dal Venturi — fondò l'Istituto Torquato Di Tella, un vero vivaio delle neoavanguardie che abbatterono i confini fra le discipline e attualizzarono il linguaggio visivo attraverso l'integrazione dell'*op-art* e del cinetismo, dell'arte pop, degli *happenings* e delle proposte sperimentali del minimalismo e dell'arte concettuale.⁶

E' in questo quadro, quindi, che s'inseriscono le opere degli altri artisti che fanno parte di questa mostra. Fra le varianti figurative degli artisti che lavorarono nella seconda metà del secolo XX si trovano le opere dell'argentino **Sergio Camporeale**, il cui mondo simbolico frammenta le scene e le figure, interrompendo il tempo del racconto, così come le pitture di **Héctor Borla**, anche lui artista argentino, capace di fissare l'istante negli inconfondibili toni carichi di luce e di spessore delle sue nature morte.

Tra gli uruguaiani, **Carlos Maria Tonelli** seguì e coltivò una minuziosa tecnica iperrealista e **Miguel**

■ ■ 24 **A. Battezzatore** si inserì in una linea figurativa che, sebbene non completamente esente da un certo caos, si ricollega e dipende dalla struttura *torresgarciana*. **Javier Bassi**, da parte sua, ha la tendenza a sfumare il paesaggio e le figure con un manto di nebbia, una bruma che vela le immagini incitando al tempo stesso all'esplorazione così da imporre un maggiore sforzo di lettura, attraverso la percezione intuitiva delle forme. **Enrique Broglia**, anch'egli uruguaiano, anche se ha vissuto a lungo in Europa, realizza sculture dove predomina la consistenza e lo spessore della superficie. Queste opere sono rese a volte in forma di rilievi incisi su carta oppure su metallo.

Le pitture di **Diego Masi**, l'artista più giovane del gruppo uruguaiano qui esposto, mettono in evidenza la pienezza delle sue linee ondulanti in bianco e nero. Si potrebbe dire che Masi s'inquadra nella tradizione che Víctor Vasarely avvicinò al cono sud nella sua mostra del 1958⁷, anche se i primi a convalidare questa tradizione furono gli artisti che, all'inizio degli anni sessanta, adottarono l'arte cinetica. **Rogelio Polessel** fu uno degli studenti che, a seguito dell'impatto di Vasarely, cominciò a lavorare su una serie di pitture ed incisioni che cercavano di provocare una vibrazione ottica mediante la ripetizione lineare.⁸

Figlio di italiani emigrati dopo la Prima Guerra Mondiale, **Antonio Frasconi**, nato a Buenos Aires, ma cresciuto a Montevideo, sviluppò in quella città la sua prima produzione artistica. Tuttavia, gran parte

⁶ Per una prospettiva sul ruolo di questi critici italiani vedasi l'opera di Cristina Rossi, "Una pulseada por la abstracción. Jorge Romero Brest entre Margherita Sarfatti y Lionello Venturi", e di Andrea Giunta e Laura Malosetti Costa, *Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar. Arte latinoamericano en el debate de posguerra (1948-1955)*, Buenos Aires, Paidós, 2005, pag. 51/69.

⁷ La mostra di Víctor Vasarely fu esposta nei Musei delle Belle Arti di Montevideo, di Buenos Aires e di San Paolo, presentando forme figurative e non figurative dipinte semplicemente in bianco e nero, provocando così un movimento per mezzo dell'effetto sulla retina.

⁸ Laura Buccellato, "El arte de los italianos en la Argentina", *Presencia Italiana en el Desarrollo Cultural Argentino - Homenaje de Fiat en sus 90 años*, Fiat Auto Argentina, 2010.

della sua opera grafica e illustrativa fu realizzata durante la sua prolungata permanenza negli Stati Uniti, dove approdò nel 1945 con una borsa di studio. **Umberto Giangrandi**, italiano di nascita, si stabilì in Colombia e, nel 1969, vi fondò una bottega d'arte d'incisione. Le sue pitture, disegni e stampe illustrano i sobborghi periferici della città ed i suoi abitanti, tramite una figurazione sintetica e un forte contrasto di colore.

Un'altra importante artista grafica è la brasiliana **Lyria Palombini**, la cui opera conserva l'impronta astratta del suo maestro Ivan Serpa così come il gusto per la consistenza e lo spessore che attesta la sua esperienza con la ceramica ed il lavoro sperimentale nelle tecniche di riproduzione. Si osserva lo stesso interesse per la sperimentazione nelle opere dell'argentino **Eduardo Medici** che lavora con mezzi diversi e, fin dagli anni ottanta, elabora e manipola fotografie e realizza installazioni. Le sue serie di foto manipolate giocano con la sottrazione dell'immagine che, tramite un'operazione di velato/svelato, provoca lo sguardo dello spettatore.

Formato alla Scuola Internazionale di Grafica d'Arte, Il Bisonte di Firenze e alla Scuola Grafica di Venezia — oltre che negli Stati Uniti ed a Buenos Aires — **Riccardo Crivelli** si distingue come un altro fedele sperimentatore. Lavorando con la polpa di cellulosa realizza delle opere tridimensionali o piatte come per esempio la sua serie *Cometas*, *Arte y sol* oppure *Crivellius*, che sfruttano sapientemente la consistenza ed il colore particolare che si può ottenere attraverso la lavorazione delle fibre naturali.

Concludendo, se la Modernità Latinoamericana è stata testimone di un processo d'ibridazione che contribuì alla creazione di una sua cultura di mescolanza — elaborata e rielaborata al fuoco della tensione fra le origini ed il transito — oggi come oggi, la tendenza ad abbattere le frontiere fra il globale ed il locale mette in dubbio la stabilità stessa della dimensione che definisce l'identità. Gli spostamenti lasciano la loro impronta sul territorio e sulla cultura e, a volte, le distanze aprono ferite che l'arte contribuisce a rimarginare attraverso la simbolizzazione di esperienze condivise.

Cristina Rossi

Dottoranda in Storia e Teoria dell'Arte (UBA)

Ricercatrice presso l'Istituto Julio E. Payró (UBA)

Professoressa d'Arte Latinoamericana

ARGENTINA



1. *Naturaleza muerta*
(Still Life • Natura morta), 1986
by **Héctor Borla**
Argentinean, b. Esperanza, Santa Fe,
Argentina, 1937–d. Buenos Aires,
Argentina, 2002
oil on canvas
27 3/4 x 35 1/2 inches (70.49 x 90.17 cm)



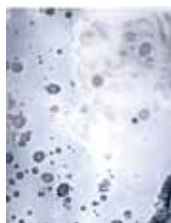
2. *El centauro y las niñas*
(The Centaur and the Girls • Il centauro
e le fanciulle), n.d.
by **Sergio Camporeale**
Argentinean, b. Buenos Aires,
Argentina, 1937–
serigraph on paper
30 1/4 x 40 inches (76.84 x 101.6 cm)



3. *La Reina Madre*
(The Queen Mother • La Regina
Madre), n.d.
by **Sergio Camporeale**
Argentinean, b. Buenos Aires,
Argentina, 1937–
serigraph on paper
30 1/4 x 40 inches (76.84 x 101.6 cm)



4. *Crivellius Series No. 4, 1996*
by **Ricardo Crivelli**
Argentinean, b. Buenos Aires,
Argentina, 1938–
woodcut on handmade paper
pigmented with natural dyes
21 3/4 x 29 1/4 inches (55.25 x 74.3 cm)



5. *Sonrisa de sueños*
(Smile of Dreams • Sorriso di sogni),
2000
by **Eduardo Medici**
Argentinean, b. Buenos Aires,
Argentina, 1949–
photograph and mixed media on paper
46 7/16 x 37 inches (118 x 94 cm)



6. *Sonrisa de sueños II*
(Smile of Dreams II • Sorriso di sogni II),
2000
by **Eduardo Medici**
Argentinean, b. Buenos Aires,
Argentina, 1949–
photograph and mixed media
on paper
46 7/16 x 37 inches (118 x 94 cm)



7. *Cuadernos de música*
(Music Notebooks • Quaderni di
musica), 1919
by **Emilio Pettoruti**
Argentinean, b. La Plata, Buenos Aires,
Argentina 1892–d. Paris, France, 1971
ink on paper
7 1/2 x 9 1/2 inches (19.05 x 24.13 cm)



8. *Arco iris*
(Rainbow • Arcobaleno), n.d.
by **Rogelio Polesello**
Argentinean, b. Buenos Aires,
Argentina, 1939–
silkscreen on BFK Rives paper (46/150)
17 5/16 x 22 13/16 inches (44 x 58 cm)

BRAZIL



9. *Natureza viva*
(Lively Nature • Natura viva), 1980
by **Lyria Palombini**
Brazilian, b. Minas Gerais, Itanhandu,
Brazil, 1939–
etching (2/10) Artist Proof (AP)
18 x 26 inches (45.72 x 66.04 cm)

CHILE



10. *Les Oh! Tomobiles*
(Los automóviles • The automobiles
• Automobili), 1972
by **Roberto Sebastián Matta**
Chilean, b. Santiago, Chile, 1912–d.
Civitavecchia, Italy, 2002
color etching (48/100)
16 x 21 1/2 inches (40.64 x 54.61 cm)



11. *Cima*
(Mountain Top • Cima di montagna),
n.d.
by **Roberto Sebastián Matta**
Chilean, b. Santiago, Chile,
1912–d. Civitavecchia, Italy, 2002
color etching and aquatint
16 1/8 x 12 1/8 inches (40.96 x 30.8 cm)



12. *Verbo América*
(The Eloquent Poetry of Latin America
• La poesia dell' America Latina), 1997
by **Roberto Sebastián Matta**
Chilean, b. Santiago, Chile, 1912–d.
Civitavecchia, Italy, 2002
etching on paper (16/75)
29 15/16 x 43 11/16 inches (76 x 111 cm)

COLOMBIA



13. *Reúne a la sombra*
(Merge with the Shadow • Riunirsi
all' ombra), 1981
by **Umberto Giandomeni**
Colombian, b. Pontedera, Toscana,
Italy, 1943 (Colombian since 1966)–
lithograph (103/150)
20 1/4 x 16 1/2 inches (51.44 x 41.91 cm)

COSTA RICA



14. *Parque*
(Park • Parco), 1986
by **Francisco “Paco” Amighetti Ruiz**
Costa Rican, b. San José, Costa Rica,
1907–d. San José, Costa Rica, 1998
color woodcut on paper (16/51)
17 1/2 x 23 1/4 inches (44.45 x 59.06 cm)



15. *Centroamérica*
(Central America • America Centrale),
1987
by **Francisco “Paco” Amighetti Ruiz**
Costa Rican, b. San José, Costa Rica,
1907–d. San José, Costa Rica, 1998
color woodcut on paper (3/51)
14 x 20 inches (35.56 x 50.8 cm)



16. *Caminante*
(Traveler • Viandante), 1977
by **Francisco “Paco” Amighetti Ruiz**
Costa Rican, b. San José, Costa Rica,
1907–d. San José, Costa Rica, 1998
color woodcut on paper
19 x 12 3/4 inches (48.26 x 32.39 cm)

URUGUAY



17. *Principio interior*
(Inner Principle • Principio interiore),
1996
by **Javier Bassi**
Uruguayan, b. Montevideo, Uruguay,
1964–
mixed media on canvas
24 7/16 x 76 3/4 inches (62 x 195 cm)



18. *Recuerdos de Jorge Amado*
(Memories of Jorge Amado • Ricordi di
Jorge Amado), 1988
by **Miguel A. Battezzore**
Uruguayan, b. Montevideo, Uruguay,
1931–
acrylic on linen
34 1/2 x 45 inches (87.63 x 114.3 cm)



19. *La carreta*
(The Wagon • Il carretto), n.d.
by **José Belloni**
Uruguayan, b. Montevideo, Uruguay,
1882–d. Montevideo, Uruguay, 1965
bronze
12 x 44 x 9 inches
(30.48 x 111.76 x 22.86 cm)



20. *Sin título*
(Untitled • Senza titolo), 1973
by **Enrique Broglia**
Uruguayan, b. Montevideo, Uruguay,
1942–
three bronze relief sculptures
12 x 12 inches (30.48 x 30.48 cm) each



21. *Idilio campero*
(Idyllic Countryside • Idillio campestre),
c. 1935
by **Pedro Figari**
Uruguayan, b. Montevideo, Uruguay,
1861–d. Montevideo, Uruguay, 1938
oil on cardboard
13 1/4 x 19 3/4 inches (33.66 x 50.17 cm)



22. *Obrero petrolero*
(Oil Worker • Operaio in una raffineria
di petrolio), 1948
by **Antonio Frasconi**
Uruguayan, b. Buenos Aires,
Argentina, 1919–
color xylography on paper (3/5)
25 3/4 x 18 inches (65.41 x 45.72 cm)



23. *Ascendente geométrico*
(Ascending Geometry • Ascendente
geometrico), 2002
by **Diego Masi**
Uruguayan, b. Montevideo, Uruguay,
1965–
acrylic on canvas
55 x 67 inches (139.7 x 170.18 cm)



24. *Retrato animal*
(Animal Portrait • Ritratto animale),
2002
by **Diego Masi**
Uruguayan, b. Montevideo, Uruguay,
1965–
acrylic on canvas
67 x 56 inches (170.18 x 142.24 cm)



25. *Hilo rojo con caracol y tetera*
(Red Thread with Snail and Teapot •
Filo rosso con conchiglia e teiera), 1987
by **Carlos María Tonelli**
Uruguayan, b. Fray Bentos, Uruguay,
1937–
oil on panel
13 1/2 x 19 1/4 inches (34.29 x 48.9 cm)

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-finance 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, DC 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, DC 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 *Inter-American 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 five decades as the leading financial institution concerned with the development of Latin America and the Caribbean.

...

El Centro Cultural del BID fue creado en 1992 y tiene dos objetivos principales: 1) contribuir al desarrollo social por medio de donaciones que promueven y cofinancian pequeños proyectos culturales con un impacto social positivo en la región, y 2) fomentar una mejor imagen de los países miembros del BID, con énfasis en América Latina y el Caribe a través de programas culturales y entendimiento mutuo entre la región y el resto del mundo, particularmente de los Estados Unidos.

Las actividades del Centro en la sede del BID promueven talentos nuevos y establecidos provenientes de la región. El reconocimiento otorgado por las diferentes audiencias y miembros de la prensa del área metropolitana de Washington, DC, con frecuencia, ayudan a impulsar las carreras de nuevos artistas. El Centro también patrocina conferencias sobre la historia y la cultura de América Latina y el Caribe y apoya emprendimientos culturales en el área de Washington, DC relacionados con las comunidades locales latinoamericanas y del Caribe, como, por ejemplo, el teatro en español, festivales de cine y otros eventos.

Las actividades del Centro, a través del *Programa de Exposiciones* y de la *Serie Interamericana de Conciertos, Conferencias y Cine*, estimulan el diálogo y un mayor conocimiento de la cultura de los países americanos. El *Programa de Desarrollo Cultural* se estableció en 1994 para apoyar proyectos en América Latina y el Caribe que impulsan el desarrollo cultural comunitario y la educación artística de jóvenes en el nivel local, y provee apoyo institucional para la conservación del patrimonio cultural, entre otros aspectos. La *Colección de Arte del BID*, conformada a lo largo de muchos años, es asimismo administrada por el Centro Cultural. La Colección refleja adquisiciones que van de acuerdo con la relevancia e importancia hemisféricas que el Banco ha logrado después de cinco décadas de existencia como institución financiera pionera en el desarrollo de la región.

...

Il Centro Culturale del BID è stato fondato nel 1992 e ha due obiettivi primari: (1) contribuire allo sviluppo sociale, amministrando programmi di sovvenzioni per sponsorizzare e finanziare progetti culturali su piccola scala che possano influire positivamente sulla regione e (2) promuovere una migliore immagine dei paesi membri del BID e particolarmente dell'America Latina e dei Caraibi, per mezzo della cultura e di una maggior comprensione fra questa regione ed il resto del mondo, specialmente gli Stati Uniti.

I programmi culturali alla sede centrale presentano sia talenti nuovi che talenti ben stabiliti che provengono dalla regione stessa. Riconoscimenti dati dal pubblico e dalla stampa di Washington, DC contribuiscono spesso a lanciare la carriera di nuovi artisti. Il Centro sponsorizza anche conferenze sulla storia e la cultura dell'America Latina e dei Caraibi e appoggia eventi culturali nella zona di Washington, DC a beneficio delle comunità locali latino americane e caraibiche, come ad esempio il teatro in lingua spagnola, festival cinematografici ed altri eventi.

Le mostre del Centro Culturale del BID e la serie di concerti e conferenze stimolano il dialogo e l'interessamento alla cultura delle Americhe. Il Programma di Sviluppo Culturale sovvenziona progetti nel campo dello sviluppo culturale della gioventù, supporto istituzionale, restauro e conservazione del patrimonio e delle tradizioni culturali. La collezione d'arte del BID, raccolta nell'arco di vari decenni, è gestita dal Centro Culturale e riflette l'importanza raggiunta dalla Banca, dopo cinque decenni, come principale istituzione finanziaria interessata allo sviluppo dell'America Latina e dei Caraibi.





The Cultural Center

Félix Ángel, Director and Curator
Chief

Soledad Guerra, Office Coordinator
Communications Associate

Anne Vena, Inter-American Concert, Lecture and Film Series Coordinator
Communications Senior Associate

Elba Agusti, Cultural Development Program Coordinator
Communications Associate

Debra Corrie, IDB Art Collection Management and Conservation Assistant
Contractor

Kandya Gisella Obezo Casseres, Intern
MA candidate in Development and Culture,
Universidad Tecnológica de Bolívar, Cartagena, Colombia



Exhibition Committee

Félix Ángel
Director and Curator, IDB Cultural Center
Curator of the Exhibition

Cristina Rossi
Essay Contributor
Doctor of History and Theory of Art, University of Buenos Aires
Professor of Latin American Art and Researcher
Instituto Julio E. Payró, University of Buenos Aires, Argentina

Steven B. Kennedy and ***Elisabetta Savigni Ullmann***
English and Italian Translators

Michael Harrup, ***Rolando Trozzi***, and ***Camilla Bozzoli***
English, Spanish and Italian Editors

Soledad Guerra
Catalogue Production

José Ellauri
Graphic Designer

Debbie Corrie
IDB Art Collection and Database Assistant

Brad Rudich and ***David Hayward***
Exhibition Installation

Gregory R. Staley
Photography



INTER-AMERICAN DEVELOPMENT BANK

1300 NEW YORK AVENUE, NW
WASHINGTON, DC 20577
www.iadb.org



**INTER-AMERICAN DEVELOPMENT BANK
CULTURAL CENTER GALLERY**

1300 NEW YORK AVENUE, NW
WASHINGTON, DC
Tel. 202 623 3774 Fax 202 623 3192
e-mail IDBCC@iadb.org
www.iadb.org/cultural

AUGUST 15 TO OCTOBER 21, 2011
MONDAY – FRIDAY 11 AM TO 6 PM



2011- Inter-American Year of Culture