

SELECTED PAINTINGS FROM THE ART MUSEUM OF THE AMERICAS

PINTURAS SELECCIONADAS
DEL MUSEO DE ARTE
DE LAS AMÉRICAS



INTER-AMERICAN DEVELOPMENT BANK
CULTURAL CENTER



JUNE 9–JULY 29
1994



THE INTER-AMERICAN DEVELOPMENT BANK

ENRIQUE V. IGLESIAS

PRESIDENT

NANCY BIRDSALL

EXECUTIVE VICE PRESIDENT

MUNI FIGUERES DE JIMÉNEZ

EXTERNAL RELATIONS ADVISOR

ROGELIO NOVEY

CHIEF OF CONFERENCES AND CULTURAL ACTIVITIES

ANA MARÍA CORONEL DE RODRÍGUEZ

DIRECTOR OF THE CULTURAL CENTER

SELECTED PAINTINGS FROM THE ART MUSEUM OF THE AMERICAS

PINTURAS SELECCIONADAS DEL
MUSEO DE ARTE DE LAS AMÉRICAS

On the occasion of the publication
of *Art of Latin America 1900-1980*,
by Marta Traba

Con motivo de la publicación
de *Arte de América Latina: 1900-1980*,
por Marta Traba

FOREWORD

I would like to thank the Secretary General of the Organization of American States, João Clemente Baena Soares, for his gracious gesture in allowing the Cultural Center of the Bank to present paintings from the Art Museum of the Americas. This exhibit commemorates the release of the book *Art of Latin America 1900-1980*, by the late Marta Traba. As guest curator of an exhibition funded by the National Endowment for the Humanities in 1983, Traba herself selected all of these works from the permanent collection of the OAS. She chose these paintings as outstanding examples of Latin American artistic ingenuity and cultural identity.

Marta Traba's book and this exhibition provide powerful evidence of the importance of culture as a road to understanding. Her astute analysis traces the origins and currents that have affected—and distinguished—Latin American visual arts during this century.

In the past, some have looked upon Latin American cultural traditions as obstacles to the changes needed to achieve technological progress, better living standards, and economic growth. They seldom realized that these traditions help in understanding the world in which we live and provide clues for solving development problems. The Cultural Center exists at IDB headquarters in Washington, D.C., to give people just such opportunities to explore the cultural complexity and profound meaning of artistic expression, and to examine the ways in which they provide insights into our history and evolution as a region. With the publication of *Art of Latin America 1900-1980*, the Bank reaffirms its commitment to contributing in some small way to the dissemination of ideas that have helped to shape Latin American culture.

Enrique V. Iglesias

President

Inter-American Development Bank

PRESENTACIÓN

Quiero expresar mi gratitud al Secretario General de la OEA, João Clemente Baena Soares, por permitir que el Centro Cultural del BID organice una muestra de pinturas pertenecientes al Museo de Arte de las Américas. La exposición coincide con el lanzamiento de *Arte de América Latina: 1900-1980*, último libro de la historiadora y crítica de arte Marta Traba, escrita poco antes de su muerte hace ya una década.

Ambos, el libro de referencia y la presente exposición, ponen de relieve la importancia de la cultura como camino hacia el entendimiento. Marta Traba recorre el siglo con un resuelto análisis de los elementos que han caracterizado las artes visuales de América Latina.

Hubo en el pasado quienes consideraban que las tradiciones culturales latinoamericanas eran impedimentos a los cambios necesarios para alcanzar progreso tecnológico, crecimiento económico y mejores niveles de vida. Rara vez se daban cuenta de que estas tradiciones podían contribuir a una mejor comprensión de nuestra realidad, proporcionando ideas claves para hacer frente a los problemas del desarrollo.

En tal sentido, el Centro Cultural del BID procura dar al público la oportunidad de explorar la complejidad cultural y el significado que subyacen a la expresión artística latinoamericana, así como de descubrir los modos en que ellos permiten conocer y entender mejor la historia y la realidad de nuestra región. El Banco, al publicar *Arte de América Latina: 1900-1980*, reafirma su compromiso de contribuir en alguna medida a la diseminación de ideas que han ayudado a configurar y distinguir la cultura de esta parte del mundo.

Enrique V. Iglesias

Presidente

Banco Interamericano de Desarrollo

The death of prominent writer Marta Traba in 1983 cut tragically short a career that made momentous contributions to the critical study of artistic creativity in our hemisphere. Shortly before her death, Traba had completed the first draft of a manuscript examining the historical roots and 20th century development of art in Latin America. This work had special significance for the Organization of American States because she wrote it while also serving as guest curator for an exhibition of selected works from the permanent collection of the Art Museum of the Americas. Funded by a grant from the National Endowment for the Humanities, the resulting exhibition offered an interpretive approach to the collection, emphasizing the complex cultural, historical, and socioeconomic factors shaping the art of the hemisphere and highlighting regional differences between countries with strong pre-Hispanic, African, and European traditions.

What was initially envisioned as an introduction to the exhibition catalog evolved into a major essay far beyond the scope of a mere companion piece to the project. Today, 10 years later, the text remains timely, fresh in its approach, visionary in its ideas, and of value to all concerned with the artistic achievement of Latin America in our century.

It is highly fitting to celebrate the publication of *Art of Latin America 1900-1980* with this exhibit of masterworks from the permanent collection of the Art Museum of the Americas. Those selected represent the museum's core, works by some of Latin America's most revered pioneers of modernism.

Initiated in the late forties with a gift of Candido Portinari's *Regresso da Feira*, the collection soon attracted major donations such as Pedro Figari's *El patio*, bestowed by the Bank of the Republic of Uruguay; Roberto Matta's *Hermala II*, a gift from the Washington Workshop Center for the Arts; and Joaquín Torres-García's *Composición constructivista*, a donation from Nelson Rockefeller. A significant contribution by IBM, which included paintings by Amelia Peláez, Rodrigo Peñalba, Héctor Poleo, and Emilio Pettoruti further strengthened the collection.

Today, museum holdings number more than 1,000 works in varying media—paintings, prints, drawings, and sculpture. The collection has grown, in large part, through the support provided by the member nations of the OAS, who first funded the development of a permanent collection and then established a museum in 1976 to house it. The generosity of collectors and artists continues to enrich the holdings. Exhibits organized around special themes are mounted regularly in the museum, and shows drawn from the collection have traveled throughout the United States, Latin America, and Europe.

Furthering knowledge and appreciation of the cultural life of Latin America and the Caribbean is an important objective of the Organization of American States. With its permanent collection, special exhibitions, and educational programs, the Art Museum of the Americas contributes toward achievement of this goal. The OAS takes pleasure in joining with the Cultural Center of the Inter-American Development Bank to promote appreciation of Latin American and Caribbean culture.

On behalf of the Organization of American States, I wish to thank my friend Enrique V. Iglesias, President of the Inter-American Development Bank, for his commitment to making the publication of Marta Traba's last work a reality. As Traba herself once noted, "The interest of art lies in its ability to reveal not only the private world of the artist but also the more general one of the country from which he comes, a country distinct from all others."

João Clemente Baena Soares
Secretary General
Organization of American States

La muerte de Marta Traba interrumpió una carrera que había hecho aportes fundamentales al estudio crítico de la creatividad artística en nuestro hemisferio. Poco antes de su fallecimiento, había completado el primer borrador de un trabajo donde se examinaban las raíces históricas y el desarrollo del arte en América Latina durante el presente siglo. Este trabajo entrañaba una significación muy especial para la OEA, dado que su autora lo escribió en momentos en que era curadora invitada para una exposición de obras seleccionadas de la colección permanente del Museo de Arte de las Américas. Esta exhibición, financiada en parte por el National Endowment for the Humanities, dio lugar a un enfoque interpretativo de la colección que hacía hincapié en los complejos factores culturales, históricos y socioeconómicos que conforman el arte del hemisferio, subrayando las diferencias entre países con fuertes tradiciones prehispánicas, africanas o europeas.

Lo que inicialmente iba a ser una introducción al catálogo de la exposición evolucionó hasta transformarse en un trabajo de gran envergadura que trascendía con mucho el propósito de complementar al proyecto. Hoy, a diez años de entonces, el texto sigue siendo actual, fresco en su enfoque, visionario en sus ideas, y valioso para todos aquellos que se interesan en los logros artísticos de América Latina en el presente siglo.

Resulta muy oportuno celebrar la publicación de *Arte de América Latina: 1900-1980* con esta exposición de obras maestras pertenecientes a la colección del Museo de Arte de las Américas. Las piezas elegidas representan la médula cualitativa del Museo y sus creadores figuran entre los más conspicuos pioneros del modernismo latinoamericano.

La colección se inició a fines de los años cuarenta con *Regresso da Feira* de Cândido Portinari, que fue obsequiada al Museo, y pronto se benefició de otras donaciones notables como *El patio* de Pedro Figari, atención del Banco de la República del Uruguay; *Hermala II* de Roberto Matta, proporcionado por el Washington Workshop Center for the Arts; y *Composición constructivista* de Joaquín Torres-García, gentileza de Nelson Rockefeller. La colección recibió luego una importante contribución de IBM, que incluyó pinturas de Amelia Peláez, Rodrigo Peñalba, Héctor Poleo y Emilio Pettoruti.

Hoy el Museo posee más de mil obras en una variedad de expresiones, entre ellas pinturas, grabados, dibujos y esculturas. En gran medida, la colección ha crecido gracias al apoyo de los países miembros de la OEA, los cuales primero financiaron la conformación de la colección permanente y en 1976 establecieron el Museo para albergarla. Este acervo sigue enriqueciéndose merced a la generosidad de coleccionistas y artistas. Periódicamente se organizan exposiciones sobre diferentes temas en el Museo, en tanto que con piezas de la colección se han preparado muestras que han recorrido América Latina, Estados Unidos y Europa.

Para la OEA, promover el conocimiento y la apreciación de la vida artística de América Latina y el Caribe es un objetivo importante. La colección, así como las exposiciones especiales y los programas educacionales del Museo de Arte de las Américas constituyen un aporte clave en esa dirección. La OEA se complace en aunar esfuerzos con el Centro Cultural del BID a fin de hacer conocer mejor la cultura de la región. Por último deseo agradecer a mi amigo Enrique V. Iglesias, Presidente del BID, por haber contribuido a que la publicación del último trabajo de Marta Traba se concretara. Como la propia Marta alguna vez señaló, el interés del arte estriba en su capacidad de revelar no sólo el mundo privado del artista, sino la realidad más general del país del cual proviene, un país distinto a todos los demás.

João Clemente Baena Soares

Secretario General

Organización de los Estados Americanos

The paintings the Cultural Center of the Inter-American Development Bank (IDB) selected for this exhibition are part of the permanent collection of the Art Museum of the Organization of American States (OAS). Established in 1976, the museum is the oldest institution in the nation's capital consistently collecting and exhibiting the work of many outstanding artists from Latin America and the Caribbean.

In 1983, a project funded in part by the National Endowment for the Humanities brought Colombian art critic and historian Marta Traba to the OAS to study the OAS Permanent Collection and mount an exhibition. As the Argentine-born Traba went about organizing the collection, she also undertook a more personal project, the writing of *Art of Latin America 1900-1980*. Although she completed the manuscript, Traba's last work languished unpublished for several years after her tragic death in a plane crash.

Unpublished, but not forgotten. Early in 1992, the IDB requested permission from the OAS Secretary General to publish the manuscript as a book. For nearly a year, Bank staff worked toward its publication in what can only be described as a labor of love. The result is a magnificent book of the highest scholarly standards that fills an enormous void in Latin American art history and criticism. *Art of Latin America* includes not only Marta Traba's erudite text but also reproductions of 106 works of art, most in color. The Bank plans to distribute this volume throughout the Americas to institutions dedicated to art education and to the preservation and conservation of the arts of Latin America.

The Cultural Center of the IDB is very proud of the part it has played in realizing one of Marta Traba's dreams, the publication of the book that she said she "always wanted to write." More importantly, we are pleased indeed to further the dissemination of her ideas, which are fundamental to understanding the evolution of the arts in this hemisphere. Controversial and provocative, Marta Traba's perception and analysis helped to shape the field of art criticism in Latin America between 1950 and 1980.

Forty of the works reproduced in *Art of Latin America* belong to the OAS museum. It therefore seems most appropriate that the Cultural Center should present 20 of those superb paintings on the occasion of the book's publication. This show both honors the memory of Marta Traba and pays special tribute to the Organization of American States and its decades of commitment to exhibiting the work of some of the most original and innovative modern and contemporary Latin American and Caribbean artists.

Ana María Coronel de Rodríguez
Director of the Cultural Center
Inter-American Development Bank

Los trabajos escogidos por el Centro Cultural del BID para esta exposición forman parte de la colección permanente del Museo de Arte de las Américas de la OEA, la más antigua institución de Washington dedicada a coleccionar y exponer las obras de destacados artistas plásticos de América Latina y el Caribe.

En 1983 Marta Traba emprendió, como iniciativa personal, la redacción de *Arte de América Latina: 1900-1980*, mientras trabajaba como curadora invitada en una interpretación de la colección del Museo de la OEA. Si bien la escritora completó el borrador de la que sería su última obra, el manuscrito permaneció sin ser publicado durante varios años tras su muerte en un accidente aéreo.

A principios de 1992, el Banco solicitó autorización del Secretario General de la OEA para efectuar la edición final y publicación del trabajo. Tras casi un año de esmerada labor por parte del personal de las Secciones de Publicaciones y de Conferencias y Actividades Culturales, de la Asesoría de Relaciones Externas del BID, el resultado es una obra de primer nivel que viene a llenar un enorme vacío en la esfera de la crítica y la historia del arte latinoamericano. *Arte de América Latina* incluye reproducciones de 106 piezas artísticas, la mayoría en color. El Banco prevé hacer llegar este texto a instituciones de la región que se dedican tanto a la enseñanza como a la preservación de las artes latinoamericanas.

El Centro Cultural, por su parte, se enorgullece del papel que cumplió en la publicación del libro que Marta Traba —según lo expresara más de una vez— siempre quiso escribir. Pero sobre todo, nos complace haber ayudado a la difusión de sus ideas, que consideramos fundamentales para entender cabalmente la evolución de las artes en el continente. La percepción y el análisis de Marta Traba, ambos signados por un carácter controversial y provocativo, contribuyeron a definir el campo de la crítica de arte en América Latina entre 1950 y 1980.

Cuarenta de las piezas reproducidas en *Arte de América Latina* pertenecen al Museo de la OEA. Por ello el Centro Cultural, ahora que el libro ve la luz, ha considerado muy oportuno presentar veinte de esas obras maestras. Esta muestra honra la memoria de Marta Traba y a la vez representa un tributo a la Organización de los Estados Americanos, la cual lleva ya varias décadas consagrada a hacer conocer algunos de los más originales e innovadores artistas modernos y contemporáneos de América Latina y el Caribe.

Ana María Coronel de Rodríguez

Directora del Centro Cultural

Banco Interamericano de Desarrollo

SELECTED PAINTINGS

PINTURAS SELECCIONADAS

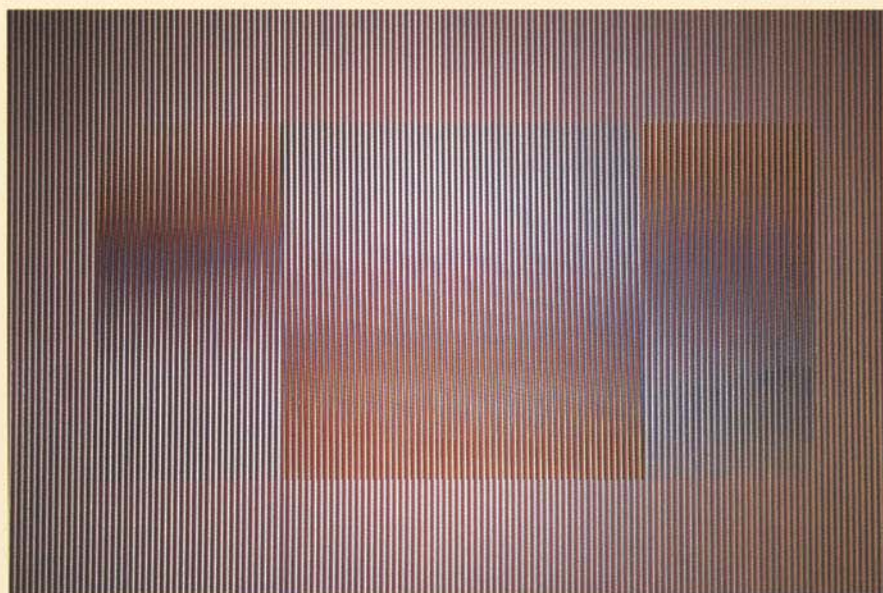
FROM THE ART MUSEUM

DEL MUSEO DE ARTE

OF THE AMERICAS

DE LAS AMÉRICAS

1. **CARLOS CRUZ-DÍEZ**, VENEZUELA, B. 1923. *PHYSIOCHROME NO. 965* (PHYSIOCHROME NO. 965), 1978, MIXED MEDIA, 100 X 150 CM.



1. **CARLOS CRUZ-DÍEZ** Cruz-Díez's first "physiochromes" date from 1959. They are based on Itten's theory of the simultaneous perception of different colors. Seeking to produce a dynamic effect on the eye of the observer, the artist used a variety of devices: linear shock, fusion of tones, parallel placement of thin, colored plates to create the effect of a moving image, and other optical illusions. He finally evolved a technique employing what he specifically termed "additive color," producing "chrome-interferences." Cruz-Díez, who calls himself a "man of his times," is concerned primarily with the autonomy of color and its evolution in space. An experimenter with perception of color—like Seurat 100 years ago—Cruz-Díez works in the line of investigative art and more particularly in the fields of kinetics and optical illusion.

Las primeras "Fisicromías" de Carlos Cruz-Díez datan de 1959 y se basan en las teorías desarrolladas por Itten sobre la percepción simultánea de diferentes colores. El artista, buscando producir un efecto dinámico en el ojo del espectador, ha hecho uso de una variedad de recursos: fusión de tonalidades, colocación paralela de delgadas láminas coloreadas para crear un efecto móvil de la imagen y diversos tipos de ilusión óptica. De este modo generó una técnica que él ha denominado "Color Aditivo", la cual lo llevó a producir las llamadas "Cromointerferencias". Definido a sí mismo como "un hombre de su tiempo", la preocupación primaria de Cruz-Díez es la autonomía del color y su evolución en el espacio. Como Seurat hace 100 años, Cruz-Díez es un investigador del divisionismo del color, cuyo trabajo incursiona particularmente en los campos del cinetismo y la ilusión óptica.



2. JOSÉ LUIS CUEVAS, MEXICO. B. 1933. SERIE DEL HOMENAJE A PICASSO (TRIBUTE TO PICASSO SERIES), 1973, PEN AND INK AND WASH ON PAPER. LAS VERDADERAS DAMAS DE AVIGNÓN (THE REAL LADIES OF AVIGNON), 75 X 90 CM; AUTORRETRATO CON LAS SEÑORITAS DE AVIGNÓN (SELF-PORTRAIT WITH THE YOUNG LADIES OF AVIGNON (PICTURED HERE)), 40 X 33.5 CM; AUTORRETRATO CON LAS MODELOS (SELF-PORTRAIT WITH THE MODELS), 33.5 X 40 CM.

2. JOSÉ LUIS CUEVAS These drawings, presenting three variations on a single theme, were done by Cuevas for a 1973 OAS exhibition in tribute to Pablo Picasso upon the occasion of his death. In reworking the Spanish master's *Young Ladies of Avignon*, Cuevas has returned to the topic of prostitution, which has obsessed him since he began his professional career at barely 20. The world he portrays is one of anxiety and hallucination; it finds its literary counterparts in the works of Dostoyevsky, Kafka, and the Marquis de Sade. Cuevas' aim is to convey the solitude of contemporary man, his inability to communicate with his fellows. Each figure lives isolated in a world of his own in which he gradually destroys himself. Distortion represents an attempt to portray the subject's inner nature, outward appearances appealing but little to Cuevas' imagination. Perhaps the greatest of Cuevas' achievements is his success in restoring importance to drawing at a time when art was in thrall to Abstract Expressionism. He thereby laid the basis for the renewal of figurative painting. The artist is also represented in the museum collection by a 1957 drawing and 40 prints covering the period from 1958 to 1983.

Estos dibujos nos ofrecen tres variaciones sobre un mismo tema. Fueron realizados por Cuevas para la exposición "Homenaje a Picasso", realizada por la Oficina de Artes Visuales de la OEA en 1973 en ocasión de la muerte de Picasso. Utilizando como punto de partida la famosa obra del maestro español, *Las señoritas de Avignon*, Cuevas retomó un tema —la prostitución— con el cual ha estado obsesionado desde el inicio de su carrera a la edad de 20 años. El mundo que Cuevas retrata en su obra está dominado por la ansiedad y la alucinación, encontrando su equivalente literario en las obras de Dostoievski, Kafka y el Marqués de Sade. La meta de Cuevas al dibujar es plantear visualmente la soledad del

3. MIGUEL DIOMEDE, ARGENTINA, 1902-1974. *NATURALEZA MUERTA* (STILL LIFE), 1958, OIL ON CANVAS, 27 X 41 CM.

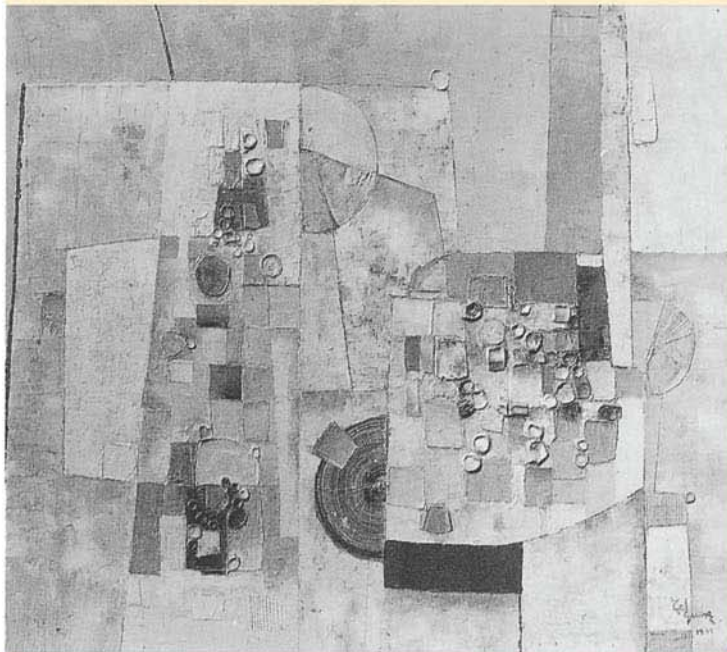


hombre contemporáneo, su incapacidad para comunicarse con sus semejantes. Cada figura flota en una atmósfera de gran aislamiento mientras sufre un proceso de autodestrucción. Las distorsiones físicas representan un intento por describir la naturaleza interna del sujeto. Posiblemente uno de los grandes logros de Cuevas es haber contribuido a restaurar la importancia del dibujo en un momento en que la expresión plástica se encontraba dominada por el Expresionismo Abstracto, estableciendo así un nuevo derrotero para la pintura figurativa.



3. MIGUEL DIOMEDE The Argentine critic Damián Bayón called Miguel Diomedes one of “the great melancholics,” linking his name to that of another Argentine painter, Eugenio Daneri. Diomedes’s work is marked by soft tones, deliberate modesty of effect, and a disinclination to large-scale composition. The elegance of his still lifes is immediately suggestive of the Italian Giorgio Morandi, and the Argentine in no way suffers in comparison.

Diomedes figura entre aquellos artistas a quienes el crítico argentino Damián Bayón llama “los grandes melancólicos”, vinculándolo con Eugenio Daneri. La insistencia en los tonos bajos, la modestia deliberada de los significados y la voluntad de permanecer dentro de la pintura de cámara caracterizan bien su obra. Por otra parte la extrema finura de sus bodegones lleva de inmediato a relacionarlo con el italiano Giorgio Morandi, sin desmedro en absoluto de la producción del pintor argentino.



4. MANUEL FELGUÉREZ, MEXICO, B. 1928. *PINTURA NO. 19* (PAINTING NO. 19), 1959, OIL ON CANVAS, 70 X 80 CM.

4. **MANUEL FELGUÉREZ** As the artist responsible for the most important abstract compositions executed in Mexico in the early 1960s, Felguérez is one of the major figures in the modernization of the country's art that took place at that time. Felguérez had explored the poetic possibilities of abstraction, producing work of high quality either by drawing on gestural resources or by practicing a form of Lyric Abstraction that permitted the inclusion of strong textures. This activity coincided with his work in sculpture made from scrap iron.

Felguérez es responsable de las composiciones abstractas más importantes ejecutadas en México al comienzo de los años sesenta y una de las figuras claves en el proceso de modernización que la plástica mexicana vivió durante esa época. Antes de practicar un arte de tipo geométrico al final de esa misma década, Manuel Felguérez incursionó en las posibilidades del abstraccionismo lírico, produciendo piezas de alta calidad con la utilización de signos gestuales y texturas. El artista también experimentó en la escultura con chatarra.



5. **PEDRO FIGARI** A practicing lawyer, a legal scholar, and a figure of distinction in public life, Figari waged a vigorous and ultimately successful campaign for the abolition of the death penalty in Uruguay and helped found the country's School of Arts and Trades. He was the author of numerous books, among them *Art, Aesthetics, and the Ideal*, in which he developed ideas taken from Herbert Spencer's *The Architect*.

5. PEDRO FIGARI, URUGUAY,
1861-1938. *EL PATIO* (THE
MARKET PLACE), CIRCA 1935.
OIL ON CARDBOARD, 38 X
60.3 CM.



He also wrote a sort of Uruguayan *Utopia* called *Historia Kíria*, in which he expressed a number of thoughts that he was later to illustrate in his painting. His astonishing artistic career did not begin until around 1921, when he had his first exhibit in Buenos Aires. In 1925, Figari moved to Paris, where he remained for nine years. In the 17 years following his first exhibit, he turned out some 3,000 paintings on cardboard, covering a wide range of subjects from his native country: social topics, landscapes, interiors of colonial courtyards, folk dances of African origin, blacks, country women, horses, gauchos. As an ensemble, they constitute a visual chronicle of Uruguayan life and tradition, part historical, part fanciful, narrated with a freedom that derives from French Post-Impressionism.

Abogado, jurista y hombre público además de artista, Figari llevó a cabo una intensa campaña que consiguió la abolición de la pena de muerte en Uruguay y fue cofundador de la Escuela de Artes y Oficios. Fue autor de numerosos libros, entre ellos *Arte, estética, ideal*, en el cual desarrolla ideas tomadas de *El arquitecto*, de Herbert Spencer. Escribió además una “utopía uruguaya” que tituló *Historia Kíria*, donde formula muchas ideas que luego se verán ilustradas en sus pinturas. La asombrosa carrera artística de Pedro Figari comenzó recién alrededor de 1921, en ocasión de su primera exposición en Buenos Aires. En 1925 viajó a París, ciudad en la que vivió nueve años. Durante los 17 años que siguieron a su primera exhibición, Figari produjo unos 3.000 trabajos en cartón, abordando el tema social, candombes y negros, gauchos y campesinas, caballos, paisajes y patios coloniales. Su obra constituye una suerte de memoria histórica y fantástica, narrada dentro del espacio libre dado por los postimpresionistas franceses.



6. ENRIQUE GRAU, COLOMBIA, B. 1920. *NIÑO CON PARAGUAS* (BOY WITH UMBRELLA), 1964, OIL ON CANVAS, 102 X 112 CM.

6. ENRIQUE GRAU In 1940 Enrique Grau won Honorable Mention at the First Salon of Colombian Artists. The fact that he was then but 20 and entirely self-taught speaks for the individual character and public impact his work has had from its very beginnings. The award permitted him to study from 1941 to 1943 at the Art Student's League in New York City. One of his teachers there was the German painter Georg Grosz, who had been associated with the Dada movement and the so-called New Objectivity. After working for several years in Colombia, Grau went for a season to Florence, where he perfected his knowledge of such techniques as fresco and etching. He returned to Colombia and has lived there ever since. He reached his full stylistic maturity in 1960 and has continued to turn out compositions sparkling with wit, humor, and imagination. *Boy with Umbrella* is characteristic of Grau's highly personal style of figurative painting. An aura of imprecision surrounds his composition, in which a deliberately sensuous emphasis is placed on the human figure and situations are rendered with an ambiguity that at times approaches the absurd.

En 1940, cuando contaba con apenas 20 años y era completamente autodidacta, Grau obtuvo una mención de honor en el Primer Salón Nacional de Artistas Colombianos. Este hecho habla del carácter individual y del impacto que ha tenido su trabajo dentro del público desde el comienzo de su carrera. Entre 1941 y 1943 una beca del gobierno le permitió estudiar en la Art Student's League de Nueva York, donde uno de sus profesores fue el artista alemán Georg Grosz, quien había estado asociado con el movimiento Dada y la Nueva Objetividad. Luego de varios años de actividad en su país Grau visitó Florencia, ciudad en la cual perfeccionó sus conocimientos de las técnicas del fresco y el grabado. Desde entonces ha vivido en Colombia. Su figuración actual maduró al comienzo de los años sesenta, en composiciones llenas de ingenio, humor e imaginación. La característica del personal estilo de Grau se hace patente en *Niño con paraguas*, obra donde la imagen principal está envuelta en un aura imprecisa con un énfasis deliberadamente sensual, aunque la situación es tan ambigua que se acerca a lo absurdo.

7. **ASILIA GUILLÉN**, NICARAGUA, 1887-1964. *RAFAELA HERRERA DEFENDIENDO EL CASTILLO CONTRA LOS PIRATAS* (RAFAELA HERRERA DEFENDING THE CASTLE AGAINST THE PIRATES), 1962, OIL ON CANVAS, 63.5 X 96.5 CM.



7. ASILIA GUILLÉN The late Asilia Guillén's visionary painting deals with the history, people, and landscape of her country in a manner that conveys a sense of heroism and patriotic pride. She was brought up in colonial surroundings beside the great Lake Nicaragua. Proficient in embroidery, she was persuaded later in life to try painting her designs, following the precedent of farmer-painters who lived on the other side of the same lake. After a period of study under the guidance of Rodrigo Peñalba, the Director of the National School of Fine Arts in Managua, her work matured through merging of natural forms observed in the Nicaraguan landscape with an allegorical interpretation of people and their lives set within this landscape. Her arrangement of the pictorial elements in her compositions, and their continuing suggestion of embroidery, invite the impression of fairy-tale magic, which intensifies their epic quality. Guillén's work has won her recognition as one of the primary figures in Latin American visionary art.

La pintura de Asilia Guillén alude a la historia, gentes y paisajes de Nicaragua, en una manera que reúne sentimientos de heroísmo y patriotismo. Habiendo crecido en un ambiente de tradición colonial junto al Gran Lago Nicaragua, llegó a ser una excelente bordadora, pero más tarde comenzó a realizar en pintura sus diseños, continuando una tradición entre campesinos que habitaban el otro lado del Lago. Luego de un período bajo la guía de Rodrigo Peñalba, a la sazón director de la Escuela Nacional de Bellas Artes en Managua, su trabajo fusionó elementos del paisaje con una interpretación alegórica de los destinos del pueblo. La forma en que organiza los elementos pictóricos en la composición, aunada al carácter de bordado que les imprime, da la impresión de que la imagen se corresponde con una historia fantástica, lo cual intensifica su cualidad épica. Asilia Guillén ocupa sin duda los primeros lugares entre los artistas visionarios de América Latina.

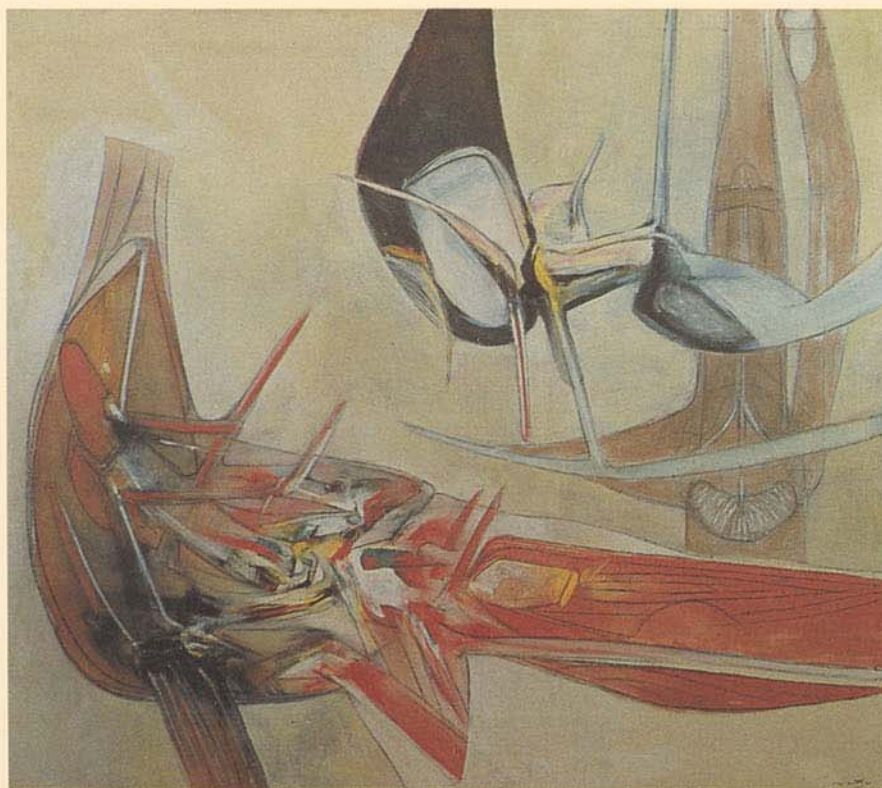


8. **ÁNGEL HURTADO**. VENEZUELA, B. 1927. *SIGNO EN EL ESPACIO* (SIGN IN SPACE). 1962. OIL ON CANVAS, 152 X 193 CM.

8. **ÁNGEL HURTADO** This Venezuelan has divided his richly creative talents between painting and film production. Taking an exceptional interest in the cultural innovations of the modern era, in 1954 he began making the rounds of a number of European countries, taking up permanent residence in the United States. His 1962 composition *Sign in Space* is characteristic of the interests common to the Venezuelan Informalists of that time. Hurtado is distinguished for his poetic force, the vitality of his impasto, and his dramatic contrasts between light and shade. After concerning himself for a number of years with the production of art films, in the early 1980s he once again took up the plastic arts in the form of painting and collage. A 1956 painting by Hurtado is also part of the museum collection.

El talento creativo de este artista ha estado dividido entre la pintura y la producción cinematográfica. A partir de 1954 Hurtado visitó diversos países europeos, fijando luego su residencia en Estados Unidos. La composición *Signo en el espacio* es característica del interés generalizado por el Informalismo que durante esos años se había producido en Venezuela. La obra de Hurtado se distingue por su fuerza poética, la vitalidad del “impasto” y el contraste teatral entre claros y sombras. Tras haber trabajado por muchos años en la producción de películas, en 1980 continuó con su actividad plástica en las técnicas de pintura y “collage”.

9. ROBERTO MATTA, CHILE, B.
1911. *HERMALA II*, 1948, OIL
ON CANVAS, 114.2 X 146 CM.



9. ROBERTO MATTA As a result of his encounter with the Surrealists in Paris in 1937, Matta came to recognize the universal character of experience, and the endeavor to give it structural expression became fundamental to his work. In 1939 he took up residence in New York, where he had an undoubted influence on the coming generation of American Abstract Expressionists, particularly Arshile Gorky. *The Vertigo of Eros*, a 1944 work now in New York's Museum of Modern Art, is of critical importance for an appreciation of his style. No less important is *Hermala II* (1948). Sparks and shards charged with tensions of every sort float in space as if magnetized. No other twentieth-century artist has conveyed images of the subconscious so well. Another member of the Surrealist group in Paris, the Cuban Wifredo Lam, took a different direction, inventing fetishes and ritual figures whose origins lie in voodoo and myths of the Caribbean.

Desde su acercamiento a los surrealistas en París en 1937, Matta inició lo que luego sería el cimiento de su obra: la búsqueda y el reconocimiento de la estructura cósmica de la experiencia. En 1939 viajó para residir en Nueva York, donde luego influiría de manera decisiva en el grupo de pintores expresionistas abstractos de Estados Unidos, particularmente Arshile Gorky. *El vértigo de Eros* (1944), perteneciente al Museo de Arte Moderno de Nueva York, es una obra clave para conocer su estilo, como ocurre también con *Hermala II*. Los estallidos y fragmentaciones de las cosas, que flotan en un espacio imantado y eléctrico, sobresaltado por tensiones de todo tipo, presentan una iconografía del subconsciente que ningún otro artista del siglo XX ha podido igualar. Otro miembro del grupo surrealista de París, el cubano Wifredo Lam, trabajó en distinta dirección: la invención de fetiches y figuras de rito, emparentada con el vudú y las auténticas necesidades míticas del área del Caribe.

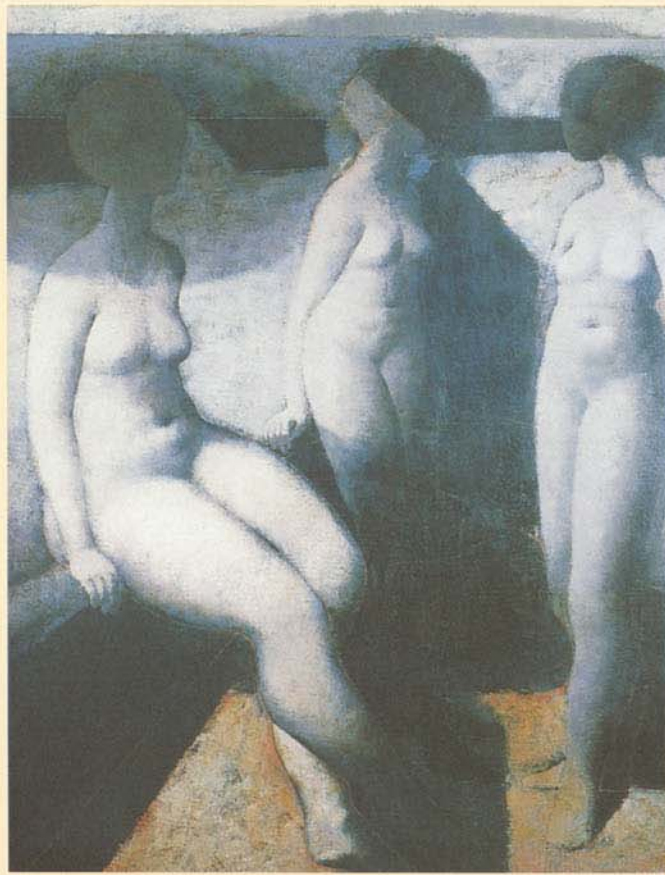


10. CARLOS MÉRIDA, GUATEMALA, 1891-1984. PÚRPURA DE TORMENTA: SERIE DE LOS CIELOS DE TEJAS (STORMY PURPLE: TEXAS SKIES SERIES), 1943. OIL ON CANVAS, MOUNTED ON MASONITE, 61 X 50.5 CM.

10. CARLOS MÉRIDA The most significant of this Guatemalan's achievements are the *Danzas* of 1949 and the series of kings and pre-Hispanic figures he did in casein on parchment during the 1950s. His aesthetic was based on two convictions. First, that there was a need to reintroduce the plane traditional in the work of the creole and *mestizo* craftsmen of the colonial period. Second, that there was an intimate connection between art and music and between art and the dance. His oeuvre should be understood in terms of his constant references to Mayan decorative motifs and the rhythms of pre-Columbian dance, through which he has regained the symbolic values of pre-Hispanic art. Mérida moved to Mexico in 1929, and in 1931 he assumed the directorship of the School of Ballet maintained by the Mexican Department of Public Education. During the 1950s he carried out two great wall projects: the exterior decoration of the Benito Juárez multi-family dwellings in Mexico City (1952) and a mural for the Guatemala City Municipal Building (1956). In this work one can appreciate the individual symbols and the artist's highly poetic brush work.

Las producciones más representativas de este pintor son *Danzas*, de 1949, y la serie de caseínas sobre pergamino referidas a reyes y figuras prehispánicas, correspondiente a la década de 1950. Su estética parte de dos convicciones: una radica en la necesidad de introducir nuevamente el plano siguiendo la tradición del obrador criollo y mestizo de la colonia, y la otra tiene que ver con la vinculación arte-música, arte-danza. De esta forma, recupera la voluntad de trasposición simbólica del arte prehispánico y toda su obra debe leerse en tal contexto. En 1929 Mérida se radicó definitivamente en México, donde en 1931 dirigió la Escuela de Danza de la Secretaría de Educación Pública. Durante los años cincuenta produjo dos grandes proyectos: la decoración exterior de los Multifamiliares Benito Juárez (México, 1952) y el mural del Palacio Municipal de Guatemala (1956). En esta obra pueden apreciarse los elementos sueltos, actuando como signos, entre pinceladas muy poéticas.

11. **ARMANDO MORALES**, NICARAGUA, B. 1927. *MUJER A PUNTO DE VOLVER* (WOMAN ABOUT TO RETURN), 1972, OIL ON CANVAS, 102 X 81 CM.



11. ARMANDO MORALES Morales began to paint at an early age, against the wishes of his family, who would have preferred to see him become an engineer or lawyer. Studying in Managua under Rodrigo Peñalba, he acquired a profound understanding of color. So complete is his control of tonal variations that one may say that color, handled with the greatest of subtlety and refinement, is the essence of his art. This composition belongs to a series of feminine themes with which Morales has been occupied since the early 1970s. Forms are defined by meticulous handling of color; tonal values, rich in substance, are used for metaphysical effect. Morales' painting is introverted, disciplined, and reflective. The artist has never been affected by passing fashion, even in the 1960s when he lived in New York on a Guggenheim Fellowship.

Este artista comenzó a pintar desde muy joven, contrariando a su familia, cuyos deseos eran verlo convertido en ingeniero o abogado. En Managua, bajo la tutoría de Rodrigo Peñalba, Morales adquirió un profundo conocimiento de la pintura. Tan completo es el control de sus variaciones tonales que podría decirse que es el color, manipulado con la mayor sutileza y refinamiento, la esencia de su arte. Esta composición pertenece a una serie de figuras femeninas que como tema han dominado su trabajo desde principios de los años setenta. La forma se define por el meticuloso tratamiento cromático; las gamas y valores tonales son utilizados para lograr un efecto metafísico. La pintura de Morales es introvertida, disciplinada y reflexiva. El artista nunca se ha dejado afectar por las modas, ni siquiera cuando vivió en Nueva York en los años sesenta, como becario de la Fundación Guggenheim.



12. ALEJANDRO OBREGÓN,
COLOMBIA, 1920-1992. *EL VE-*
LORIO (THE WAKE), 1956, OIL
ON CANVAS, 140 X 175 CM.

12. ALEJANDRO OBREGÓN All of Obregón's most important stylistic traits are summed up in this composition: exuberant color, emphasis on the horizontal, fragmented but structurally articulated forms, and a masterly handling of glazes. Romantic and dramatic, conceived in strictly pictorial terms, the work makes a strong visual impact on the viewer. Certain images—the rooster and the flower—have been used so often by the artist throughout his varied career that they have taken on symbolic value. Other elements of his own invention function as signs representing leaves, feathers, and the like. In all his work, Obregón draws on the flora, fauna, and landscape of his country, Colombia. The theme of this work is death, which has been rich in connotations for Latin American societies throughout their political and social history, being suggestive of magic, religion, and violence. Here it is treated by Obregón in a manner characteristic of the coastal area of Colombia, where he has spent practically all his life, rather than in the solemn fashion of the great cities of the upland interior.

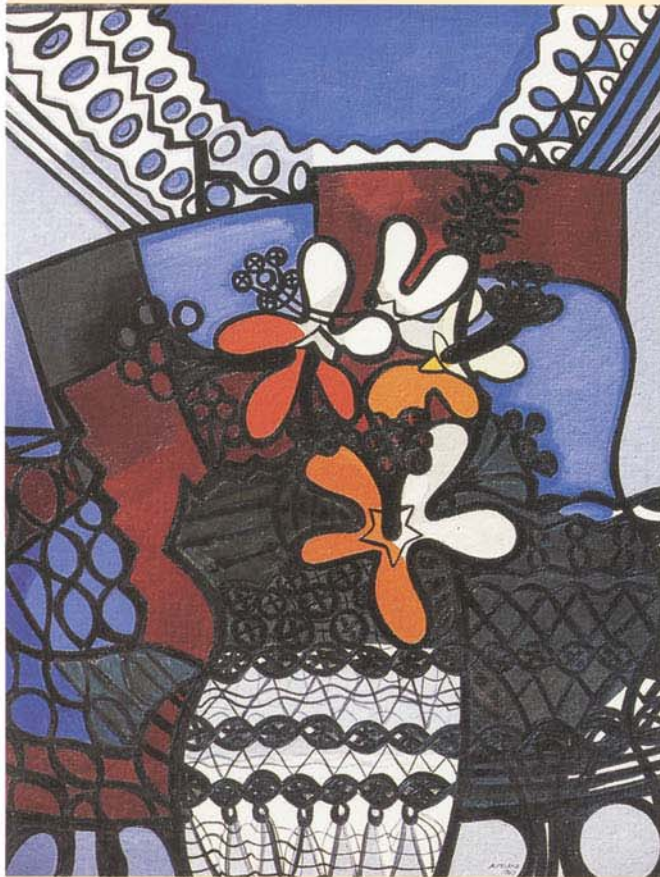
Los elementos estilísticos más importantes en la obra de Obregón están resumidos en esta composición: color exuberante, énfasis en la horizontal, formas fragmentadas pero articuladas en un todo y manejo magistral de la veladura. Romántico y dramático en estrictos términos pictóricos, su obra produce un fuerte impacto en el espectador. Ciertos elementos temáticos que pueden percibirse, como el gallo y la flor, han sido utilizados constantemente por el artista a lo largo de su carrera, llegando a adquirir un valor simbólico, mientras que otros elementos de su propia invención funcionan como signos que representan hojas, plumas, etc. La obra de Obregón evoca la flora, la fauna y el paisaje de su país. El tema central de esta obra, sin embargo, es la muerte, la cual, en el proceso histórico, social y político de América Latina está cargada de connotaciones mágicas, religiosas y violentas. Obregón la conmemora en una manera característica de las áreas costeras de Colombia, donde ha vivido casi toda su vida, muy diferente a la solemnidad utilizada en las grandes ciudades del interior.

13. **MARÍA LUISA PACHECO**,
BOLIVIA, 1919-1982. *COMPO-
SICIÓN (COMPOSITION)*, 1960.
OIL ON CANVAS, 122 X 152
CM.



13. MARÍA LUISA PACHECO Emotion, strength, energy, and a spirit of drama characterize the work of this notable Bolivian painter. Even in 1950, when she began painting and was depicting pre-Columbian idols, she had a perfectly defined sense of pictorial space. It was in the early 1960s, however, that her work took on a stamp of its own. While she constantly alluded to the magical mountain landscape of La Paz, she never departed from abstraction. Paradoxically, her pictorial concepts are both harsh and ephemeral. Masterly in her handling of whites, in her last period she did not hesitate to make violent use of pure-color zones. A prize winner at the Fifth São Paulo Biennial, she is one of the most highly respected and original figures in Latin American art.

Emoción, fuerza, energía y un espíritu dramático caracterizan la obra de esta notable artista que, desde sus inicios en los primeros años cincuenta cuando pintaba ídolos precolombinos, tuvo perfectamente definido su espacio pictórico. Sin embargo, fue a comienzos de los años sesenta cuando su trabajo adquirió una marca personal, y a pesar de sus alusiones a la topografía andina, nunca dejó de ser abstracto. Paradójicamente, su concepto pictórico es al mismo tiempo duro y transparente. Manejando con maestría los blancos, en su último período no dudó en utilizar violentamente grandes zonas de color puro. Distinguida en la V Bienal de São Paulo, Pacheco ha sido una de las figuras más originales y altamente respetadas del arte de América Latina.



14. AMELIA PELÁEZ, CUBA,
1897-1968. *MAR PACÍFICO*
(THE HIBISCUS), 1943. OIL ON
CANVAS, 115.5 X 89.5 CM.

14. AMELIA PELÁEZ The outstanding members of the Cuban generation of 1920 were Amelia Peláez, René Portocarrero, Wifredo Lam, and Luis Martínez Pedro. It was they who brought Cuban art into the twentieth century. They took varying directions, but all agreed that the artist should have complete freedom to reinvent and represent ambient reality. Amelia Peláez painted *The Hibiscus* in 1943. It shows some similarity to the work of Henri Matisse. However the colors—which recall the stained-glass windows of old Havana residences—the architectural moldings, and the weave in the cane-bottomed chairs bespeak a masterly fusion of native and imported elements.

Amelia Peláez, René Portocarrero, Wifredo Lam y Luis Martínez Pedro son las figuras más relevantes de la “generación de los 20” en Cuba. Fueron ellos quienes introdujeron el arte cubano en el siglo XX, dentro de una estética plural pero que en todos los casos parte de la libertad del artista para representar y reinventar los datos de la realidad. *Mar Pacífico*, pintado por Amelia Peláez en 1943, reclama la relación con el francés Henri Matisse. Pero la policromía, derivada de los vitrales de los patios habaneros, las molduras y el trenzado de la silletería de paja nos remiten a un sincretismo entre lo local y lo importado que dio merecido prestigio a esta generación.



15. RODRIGO PEÑALBA Peñalba received his artistic training in Chicago, Madrid, Mexico City, and Rome, and it was from the Roman Academy of Fine Arts that he was graduated in 1941. In the years that followed he received a number of prizes. In 1949 he went to New York, where the show of his work that opened in January met with a most enthusiastic reception, reflected in the reviews that appeared in *Art*

15. RODRIGO PEÑALBA, NICARAGUA, 1908-1979, FANTASÍA NICARAGÜENSE (NICARAGUAN NATIVE FANTASY), 1946, OIL ON CANVAS, 71.1 X 83.8 CM.



News and *The New York Times*. After an exhibit in June at OAS headquarters, however, Peñalba returned home to promote the artistic education of Nicaraguan youth and became the mainspring of his country's cultural development. He opened the doors of the School of Fine Arts in Managua not only to painters but also to writers, musicians, and people of the theater, providing an environment receptive to new ideas and possibilities of expression. Armando Morales, Alejandro Aróstegui, Leoncio Sáenz, Omar de León, Asilia Guillén, and Ernesto Cardenal are all numbered among his disciples. Emotional in character, Peñalba's work is American in orientation, though from the technical viewpoint it is linked to the modernizing trends of the early decades of the twentieth century.

Peñalba se formó artísticamente en Chicago, Madrid, ciudad de México y Roma —en la academia de arte de la capital italiana se recibió en 1941. Durante los años subsiguientes obtuvo varias distinciones y en enero de 1949, con motivo de su exposición en Nueva York, fue elogiado por la prensa estadounidense en sendas reseñas aparecidas en *Art News* y *The New York Times*. Luego de exponer en junio de ese mismo año en la Unión Panamericana (actual OEA), Peñalba decidió regresar para contribuir a la educación artística de la juventud nicaragüense, convirtiéndose pronto en el renovador de la cultura de su país. Fue él quien abrió las puertas de la Escuela de Bellas Artes de Managua no sólo a los pintores sino a los escritores y poetas, músicos y gente del teatro, creando un ambiente receptivo a nuevas posibilidades de expresión. Armando Morales, Alejandro Aróstegui, Asilia Guillén, Omar de León, Leoncio Sáenz y Ernesto Cardenal se cuentan entre sus alumnos. Emocional en carácter, el trabajo de Peñalba tiene una impronta americanista aunque técnicamente se encuentre ligado a los estilos modernos de las primeras décadas del siglo XX.



16. EMILIO PETTORUTI, ARGENTINA, 1892-1971. *LA ÚLTIMA SERENATA* (THE LAST SERENADE). 1937, OIL ON CANVAS, 195.6 X 129.5 CM.

16. EMILIO PETTORUTI Widely recognized as a pioneer of artistic renewal in Argentina, Emilio Pettoruti played an important role in the break from a strictly academic tradition and the acceptance of avant-garde styles as legitimate forms of artistic expression. After an extended stay in Europe, where he was in close contact with the Futurist and Cubist movements, Pettoruti returned to Buenos Aires in 1924. His exhibit at the Witcomb Gallery that same year generated considerable controversy among a relatively conservative Argentine art-going public. Pettoruti's work is characterized by a refined, at times severe, conception of plastic construction. In his still life paintings, the artist's treatment of sunlight as a dominant and autonomous element of the composition is highly original and personal. *The Last Serenade*, from the artist's figure series of Harlequins of the mid-thirties, demonstrates the high level of craftsmanship in form and color for which Pettoruti's work as a whole is noted.

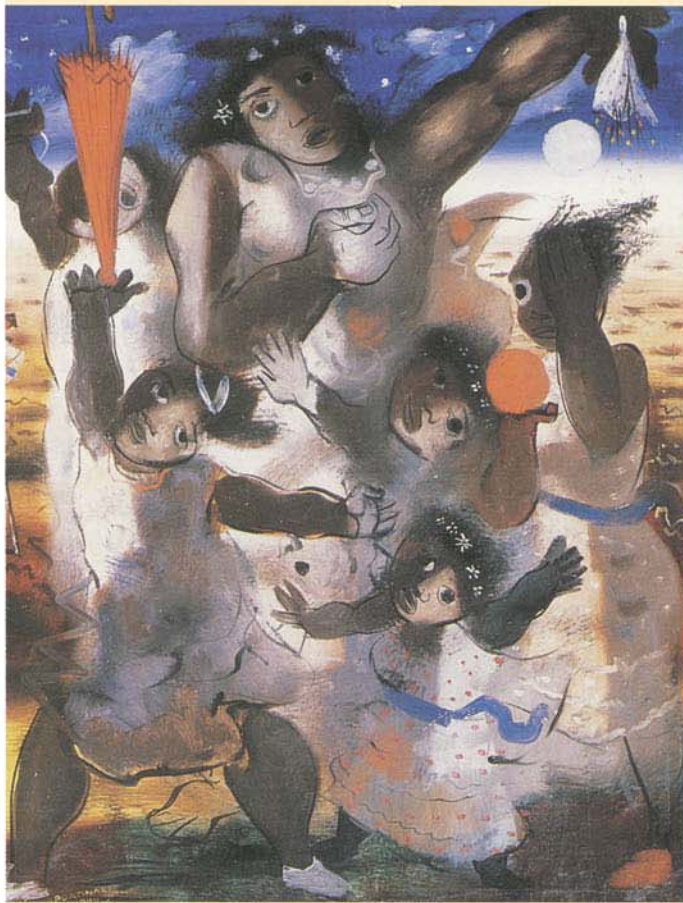
Ampliamente reconocido como un pionero de la renovación artística en Argentina, Emilio Pettoruti desempeñó un importante papel en la ruptura con la estricta tradición académica y el reconocimiento de estilos de vanguardia como formas legítimas de expresión artística. Luego de una estadía de varios años en Europa donde estableció contacto con el Cubismo y el Futurismo, Pettoruti regresó a Buenos Aires en 1924. Su exposición en la galería Witcomb el mismo año generó considerable controversia entre el público. El trabajo de este artista se caracteriza por una refinada ejecución plástica y una severa construcción estructural de la composición. En sus naturalezas muertas, el tratamiento que hace de la luz del sol como un elemento autónomo y dominante de la composición es altamente original. En *La última serenata*, perteneciente a su serie de figuras de arlequines de mediados de los años treinta, podemos observar una gran habilidad en el tratamiento de la forma y el color, lo cual confiere a toda su obra un sello distintivo.

17. HÉCTOR POLEO, VENEZUELA, 1918-1990. *FAMILIA ANDINA* (ANDEAN FAMILY), 1944, OIL ON CANVAS, 70 X 58.5 CM.



17. HÉCTOR POLEO The sociopolitical phase of Héctor Poleo's work, of which *Andean Family* is a good example, belongs to the 1940s. That phase followed a Surrealist period, during which Poleo was much concerned with the Spanish Civil War, and it was gradually superseded by the more poetic manner that has won the artist his greatest renown. Sociopolitical painting is not characteristic of Venezuela; the work Poleo and his fellow countryman César Rengifo did in this line is atypical. In Poleo's case it lacks aggressiveness and polemic bite, tending rather toward romantic description of the lower classes. Depicted in minute detail, the figures in this painting are softened by the delicate handling of the earth tones that predominated in this phase of Poleo's career.

La fase social de Héctor Poleo, correspondiente a los años cuarenta y de la cual *La familia andina* es una excelente muestra, siguió a un período surrealista muy ligado a la guerra civil española y fue sobrepasada por una actitud paulatinamente proclive a la poesía que le ha dado mayor renombre. Poleo, junto con César Rengifo, son casos atípicos de pintura social en Venezuela, donde dicha orientación creativa casi no existió. Más aún, la producción social de Poleo no entraña agresividad ni intenciones de denuncia, sino que más bien se demora en la descripción bucólica de la clase campesina. Las figuras de esta pintura, descritas minuciosamente, están suavizadas por un manejo delicado de los tonos sepías que predominan en esta fase de la carrera de Poleo.

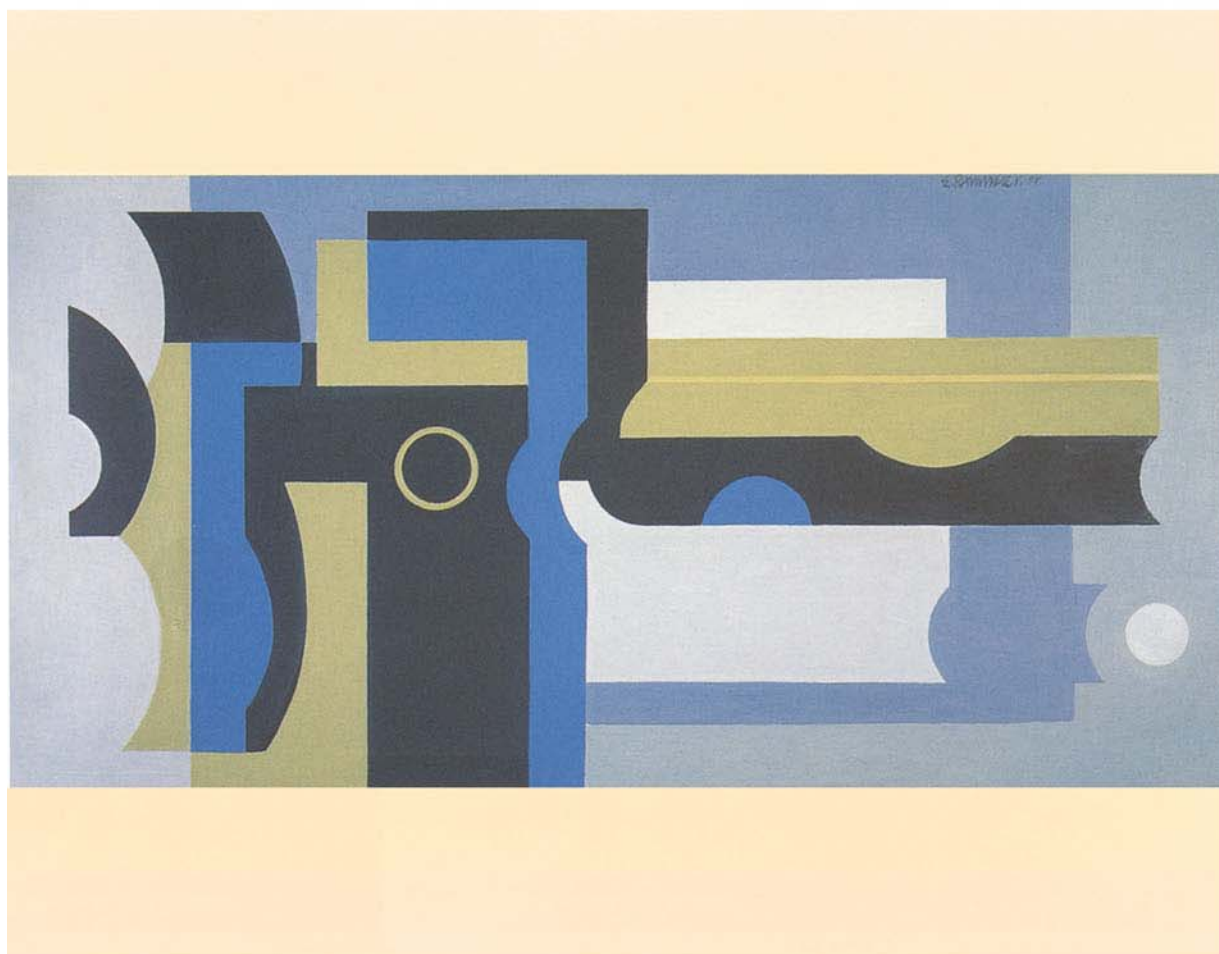


18. CÂNDIDO PORTINARI.
BRAZIL, 1903-1962. *RE-
GRESSO DA FEIRA* (RETURN
FROM THE FAIR), 1940. OIL
ON CANVAS, 99 X 80 CM.

19. EDUARDO RAMÍREZ VIL-
LA-MIZAR, COLOMBIA, B. 1923.
COMPOSICIÓN MECÁNICA
(MECHANICAL COMPOSITION),
1957. OIL ON CANVAS, 100 X
200 CM.

18. CÂNDIDO PORTINARI In the course of his career, Portinari followed two main lines of expression. One he adopted in the 1940s, portraying scenes of Negro life, holiday celebrations, black mothers and their children, and refugees from the countryside. The other is evident in the series of murals he executed at the same time—clear, well-organized compositions that combine the social intentions of Portinari's Mexican counterparts with the angularities of Postcubism as practiced in France. Good examples are the 1934 murals *Tobacco*, *Coffee*, and *Cotton* in Rio de Janeiro; *The First Mass*, done for the chapel of Pampulha in 1937; and, above all, *War and Peace*, painted for the United Nations headquarters in the years 1952-56. The most significant works that combine the two trends are the murals done for the Hispanic Division of the Library of Congress in Washington, D.C.

A lo largo de su carrera, este pintor desarrolló dos sistemas expresivos casi contradictorios. Por una parte, el usado para las escenas de negros, de fiestas populares y de inmigrantes del campo, de la década de 1940. Por otra el Portinari muralista, tan ligado al mensaje social de los mexicanos en este género como a la cubificación de los poscubistas franceses, dio lugar a un sistema ordenado y clarificador, visible en los murales *El tabaco*, *El café* y *El algodón* (1934, Rio de Janeiro), en *La primera misa*, de la iglesia Pampulha (1937), y sobre todo en los murales *La guerra y la paz*, de las Naciones Unidas, realizados entre 1952 y 1956. Entre ambas posiciones, su obra más significativa la constituyen los murales de la División Hispánica, en la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos, Washington, DC.



19. EDUARDO RAMÍREZ VILLAMIZAR During the 1950s, Eduardo Ramírez Villamizar painted, demonstrating a keen sense of logic and balance in locating the elegant forms of his creation on the flat surface of the canvas. Gradually, however, he began to work in sculpture, first in relief, then in the round. It is in his large-scale pieces that Ramírez Villamizar's perfectionist spirit is most readily recognized. All who would appreciate this artist at his best should see his *Tribute to John F. Kennedy* on the grounds of the Kennedy Center in Washington, D.C. A simple diagonal arrangement of rhombi forms the leaning structure that is characteristic of his work during the seventies and constitutes its principal originality.

Durante los años cincuenta, Eduardo Ramírez Villamizar ejerció la pintura demostrando un claro sentido para balancear lógicamente las formas y colocarlas de manera elegante sobre la superficie. Gradualmente, sin embargo, comenzó a trabajar en escultura, incursionando primero en el relieve y luego en el volumen. Su espíritu perfeccionista es fácilmente identificable en las piezas de gran tamaño. Para apreciar la obra de este artista en su expresión más alta hay que visitar su *Homenaje a John F. Kennedy*, regalo del gobierno de Colombia al Kennedy Center, en los jardines exteriores de este edificio. La diagonal creada por el asentamiento de un rombo sobre uno de sus lados hace que la estructura se incline lateralmente, efecto que es característico de las obras realizadas por el artista durante la década de 1970.



20. JOAQUÍN TORRES-GARCÍA, URUGUAY, 1874-1949, COMPOSICIÓN CONSTRUCTIVISTA (CONSTRUCTIVIST COMPOSITION), 1943, OIL ON CANVAS, 68.6 X 76.8 CM.

20. JOAQUÍN TORRES-GARCÍA This work dates from 1943, one year before Torres-García established his famous workshop in Montevideo. He had returned to Uruguay in 1934, after a 43-year absence in Europe. Among his publications are *Structure* (1935), *The Tradition of Abstract Man* (1938), and *Metaphysics of Indo-American Prehistory* (1940). The most significant, however, was *Universal Constructivism* (1944). Torres-García considered himself a realist, saved from the banalities of naturalism by his passion for “geometry, order, synthesis, construction, and rhythm.” Uruguayan critic Juan Flo declared that Torres-García aimed at creating from scratch an all but anonymous type of art, suggestive of the cosmic rites of civilizations such as those of the pre-Columbian Indians. Ángel Kalenberg spoke of the “linguistic quality” of Torres-García’s art, characterizing his creations as ideograms. Torres-García’s apparently simple oeuvre, based like that of Mondrian on right angles and parallel lines, calls for a second and closer reading, for it is concerned with more than matters of form.

Esta obra está fechada en 1943, un año antes de que Torres-García fundara en Montevideo su famoso Taller. Había regresado de Europa en 1934, tras 43 años de ausencia. Entre sus principales publicaciones hay que mencionar *Estructura* (1935), *La tradición del hombre abstracto* (1938) y *Metafísica de la prehistoria indoeuropea* (1940), todas las cuales culminarían en *Universalismo constructivo*, que vio la luz en 1944. Torres-García se encuadraba a sí mismo dentro del realismo, a salvo de las banalidades naturalistas gracias a su pasión por “la geometría, el orden, la síntesis, la construcción y el ritmo”. El crítico uruguayo Juan Flo afirma que Torres-García trató de conseguir un arte casi anónimo que, partiendo de cero, entroncara con las civilizaciones que celebran el rito cósmico, de las que las precolombinas son un ejemplo. Ángel Kalenberg habla de una noción cualitativa-lingüística, que Torres-García habría desarrollado creando ideogramas. La obra de este artista, de apariencia simple y apoyada en los ángulos rectos y en las retículas de Mondrián, demanda una segunda mirada, más cuidadosa, que trascienda la forma.

EXHIBITION COMMITTEE

FÉLIX ÁNGEL
VISUAL ARTS CONSULTANT
FOR THE CULTURAL CENTER

MARÍA LEYVA
CURATOR OF THE COLLECTION
ART MUSEUM OF THE AMÉRICAS,
OAS

DOLORES SUBIZA
CATALOG DESIGN



BÉLGICA RODRÍGUEZ, CURRENTLY DIRECTOR OF
THE ART MUSEUM OF THE AMERICAS, DESERVES SPECIAL
THANKS FOR HER COOPERATION IN MAKING THIS
EXHIBITION POSSIBLE.

INTER-AMERICAN DEVELOPMENT BANK
CULTURAL CENTER
1300 NEW YORK AVENUE, N.W.
WASHINGTON, D.C.