



Banco Interamericano de Desarrollo 1959 - 2009

50 años, 50 obras

Obras sobresalientes del Arte de América Latina y el Caribe del Siglo XX







Banco Interamericano de Desarrollo

Luis Alberto Moreno

Presidente

Daniel M. Zelikow

Vicepresidente Ejecutivo

Roberto Vellutini

Vicepresidente de Países

Santiago Levy

Vicepresidente de Sectores y Conocimiento

Manuel Rapoport

Vicepresidente de Finanzas y Administración

Steven J. Puig

Vicepresidente del Sector Privado y Operaciones Sin Garantía Soberana

Verónica Zavala Lombardi

Directora Ejecutiva por Colombia y Perú

Luis Guillermo Echeverri

Director Ejecutivo Alterno por Colombia y Perú

Guillermo Manuel Miranda

*Gerente General de Recursos Humanos y
Asesor Encargado de la Oficina de Relaciones Externas*

Philippe Rispal

Jefe de División, Gestión de la Información, Oficina de Relaciones Externas



Centro Cultural

Félix Ángel

Director y Curador

Soledad Guerra

Coordinador General Asistente

Anne Vena

Coordinadora de la Serie Interamericana de Conciertos, Conferencias y Cine

Elba Agusti

Coordinadora del Programa de Desarrollo Cultural

Debra Corrie

Asistente de Manejo y Conservación de la Colección de Arte del BID

Lorena Rebollo del Valle

Asistente de Investigación

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

50 años, 50 obras : obras sobresalientes del arte de América Latina y el Caribe del siglo XX = 50 years, 50 works : the art of Latin America and the Caribbean in the 20th Century.

p. cm.

ISBN: 1597820881

ISBN: 9781597820882

Text in English and Spanish.

"Museo de Antioquia, 16 de marzo al 17 de mayo 2009"—Back cover.

1. Art, Modern—Latin America—Catalogs—Exhibitions. 2. Art, Modern—20th century—Catalogs—Exhibitions. I. Inter-American Development Bank. II. IDB Cultural Center. III. Museo de Antioquia. IV. Added title.

N6350 .C36 2009

709.03 C36-----dc22

50 años, 50 obras

Obras sobresalientes del Arte de América Latina y el Caribe del Siglo XX

Una exposición organizada por el Centro Cultural del Banco Interamericano de Desarrollo, Washington, D.C., con la colaboración del Museo de Arte de las Américas de la OEA, en Washington, D.C., y el Museo de Antioquia, de Medellín, Colombia.

La exposición rinde homenaje a la ciudad de Medellín y a Colombia, Sede de la 50ª Asamblea Anual de Gobernadores del Banco Interamericano de Desarrollo; y al Museo de Antioquia, símbolo de la extraordinaria creatividad artística del pueblo antioqueño.

Todas las obras de la exposición hacen parte de las colecciones del Banco Interamericano de Desarrollo y la Organización de los Estados Americanos.



50 Years, 50 Works

The Art of Latin America and the Caribbean In the 20th Century

An exhibition organized by the Cultural Center of the Inter-American Development Bank (IDB), Washington, D.C., with the collaboration of the Art Museum of the Americas of the Organization of the American States (OAS), in Washington, D.C., and the Antioquia Museum in Medellín, Colombia.

The exhibition honors Colombia and the City of Medellín, site of the 50th Annual Meeting of the Board of Governors of the Inter-American Development Bank; and the Antioquia Museum, beacon of the extraordinary artistic creativity of the people from Antioquia.

All the art works included in the exhibition are part of the Collection of the Inter-American Development Bank or of the Collection of the Organization of American States.

Índice

Presentación

<i>Luis Alberto Moreno, Presidente del BID</i>	4
--	---

Introducción

<i>Félix Ángel, Director y Curador del Centro Cultural del BID</i>	6
--	---

El arte de América Latina y el Caribe en el Siglo XX

<i>Marta Traba</i>	8
--------------------------	---

Obras en exposición

<i>Pedro Figari (Uruguay)</i>	20-21
<i>Joaquín Torres García (Uruguay)</i>	22-23
<i>Dr. Atl (Gerardo Murillo) (México)</i>	24
<i>José Clemente Orozco (México)</i>	25
<i>Diego Rivera (México)</i>	26-28
<i>José Sabogal (Perú)</i>	29
<i>Benito Quinquela Martín (Argentina)</i>	30
<i>Carlos Mérida (Guatemala)</i>	31-32
<i>Emilio Pettoruti (Argentina)</i>	33-34
<i>Amelia Peláez (Cuba)</i>	35
<i>David Alfaro Siqueiros (México)</i>	36-38
<i>Rufino Tamayo (México)</i>	39
<i>Wilfredo Lam (Cuba)</i>	40
<i>Cándido Portinari (Brasil)</i>	41
<i>Francisco Amighetti (Costa Rica)</i>	42
<i>Roberto Matta (Chile)</i>	43
<i>René Portocarrero (Cuba)</i>	44
<i>Francisco Zúñiga (Costa Rica)</i>	45
<i>Mauricio Lasansky (Argentina)</i>	46
<i>Everald Brown (Jamaica)</i>	47
<i>Héctor Poleo (Venezuela)</i>	48
<i>Antonio Frasconi (Uruguay)</i>	49
<i>Oswaldo Guayasamín (Ecuador)</i>	50
<i>María Luisa Pacheco (Bolivia)</i>	51

<i>Alejandro Obregón (Colombia)</i>	52
<i>Jesús Rafael Soto (Venezuela)</i>	53
<i>Carlos Cruz-Díez (Venezuela)</i>	54
<i>Manabu Mabe (Brasil)</i>	55
<i>Fernando de Szyszlo (Perú)</i>	56 - 57
<i>Aníbal Villacís (Ecuador)</i>	58
<i>Armando Morales (Nicaragua)</i>	59
<i>Humberto Jaimes Sánchez (Venezuela)</i>	60
<i>Enrique Tabara (Ecuador)</i>	61
<i>Benjamín Cañas Herrera (El Salvador)</i>	62
<i>José Luis Cuevas (México)</i>	63
<i>Antonio Seguí (Argentina)</i>	64
<i>Antonio Henrique Amaral (Brasil)</i>	65
<i>Alfredo Da Silva (Bolivia)</i>	66
<i>Rogelio Polesello (Argentina)</i>	67
<i>Joseph Jean-Gilles (Haití)</i>	68
<i>Samy Benmayor (Chile)</i>	69

Lista de libros y catálogos publicados por el Centro Cultural del BID	86
--	----

Contents

Foreword

<i>Luis Alberto Moreno, President of the IDB</i>	70
--	----

Introduction

<i>Félix Ángel, Director and Curator of the IDB Cultural Center</i>	72
---	----

The Art of Latin America and the Caribbean in the 20th Century

<i>Marta Traba</i>	74
--------------------------	----

List of books and catalogues published

by the IDB Cultural Center	86
---	----

Presentación

Para el Banco Interamericano de Desarrollo (BID) es motivo de gran satisfacción contribuir, por intermedio de su Centro Cultural, a la actividad cultural de la ciudad de Medellín con una exposición de arte que incluye obras de muchos de los artistas de América Latina y el Caribe más destacados del siglo XX, como parte de las actividades previas a la celebración del quincuagésimo aniversario de la creación del Banco y de la correspondiente Asamblea Anual de Gobernadores, en el mes de marzo de 2009.

A lo largo de este medio siglo, el BID ha consolidado su liderazgo como socio de la Región en todos los asuntos relacionados con el desarrollo social y económico de ésta, y ha incorporado en su agenda tradicional de asistencia financiera otros temas cuya relevancia en la sociedad contemporánea es cada vez mayor. Entre ellos, la cultura ocupa un lugar preeminente.

Por ejemplo, en los últimos doce años el Centro Cultural del BID ha cofinanciado con ayudas no reembolsables alrededor de 500 microproyectos culturales con impacto social y económico en toda la Región, todos ellos concebidos por las propias comunidades que los llevan a cabo, que en muchos casos están alejadas de los grandes centros urbanos y, en consecuencia, excluidas de las líneas de crédito convencionales. De tal manera, el Banco ha llegado a lugares recónditos en la Cordillera de los Andes y en el Amazonas, a las selvas de Belice y Surinam, a las comunidades guaraníes del Chaco paraguayo, a las afrocolombianas del Chocó y a las mapuches de Chile, por mencionar sólo algunas. Gracias al apoyo ofrecido por el BID, estas comunidades han logrado movilizar otros recursos para llevar adelante sus iniciativas, mejorar su calidad de vida y vislumbrar nuevas esperanzas para el futuro. Por cierto, muchísimos otros ejemplos testimonian el compromiso del Banco con la cultura.

La exposición que hoy se presenta, integrada por obras de la Colección del Banco Interamericano de Desarrollo y del Museo de Arte de las Américas de la Organización de los Estados Americanos, es otra muestra de ello. El BID reconoce el determinante papel que el Museo de Antioquia ha desempeñado en el estímulo, la apreciación y la preservación del patrimonio artístico antioqueño y colombiano; respalda

el apoyo que le han brindado artistas nacidos en la ciudad —como es el caso del maestro Fernando Botero, cuya generosidad ha hecho posible un notorio progreso del Museo en los últimos años, convenciendo a las autoridades locales de que el arte constituye una manifestación viva de la sociedad y una de sus más importantes formas de expresión cultural—; celebra el consistente apoyo del sector privado, que ha contribuido masivamente a sostener una empresa que beneficia a toda la ciudad, el departamento y la nación colombiana; alienta a los artistas a seguir desplegando su creatividad sin ataduras de ninguna índole, y diluye en cierta forma las fronteras de nuestra América, brindándole en este caso a la ciudad de Medellín una oportunidad inmejorable, pues muchas de las obras incluidas en esta magnífica exposición —a pesar de que fueron realizadas por artistas que forman parte ya de nuestra historia y que son, todos ellos, oriundos de la Región— podrán apreciarse aquí por primera vez.

Quiero agradecer muy especialmente a José Miguel Insulza, Secretario General de la Organización de los Estados Americanos, su colaboración al permitir que una selección de estas dos extraordinarias colecciones de arte puedan llegar juntas a Medellín, en un acontecimiento de tamaño significación para el Sistema Interamericano.

En nombre del BID invito no sólo a los medellinenses sino a todos aquellos que se hallen en la ciudad por estos días, a apreciar esta exposición, que anticipa la celebración de la 50a. Asamblea Anual de Gobernadores del Banco Interamericano de Desarrollo, la cual se llevará a cabo en Medellín entre el 27 y el 31 de marzo de 2009.

Luis Alberto Moreno

Presidente

Banco Interamericano de Desarrollo

Washington, D.C.

Introducción

La Exposición “50 años, 50 obras. Obras sobresalientes del arte de América Latina y el Caribe del siglo XX”, que reúne cincuenta excepcionales obras provenientes de las colecciones del Banco Interamericano de Desarrollo (BID) y del Museo de Arte de las Américas de la Organización de Estados Americanos (OEA), ambos sitios en Washington D.C., es organizada por el Centro Cultural del BID y se lleva a cabo en colaboración con el Museo de Antioquia. La muestra ofrece un amplio panorama del desarrollo que experimentaron las artes de la región a lo largo del siglo XX. El número de obras en exhibición fue establecido deliberadamente como alusión al quincuagésimo aniversario de la creación del Banco Interamericano de Desarrollo, que coincide con su Reunión Anual de Gobernadores de 2009. Por medio de este evento, el BID también rinde homenaje a la ciudad de Medellín, donde tendrán lugar ambas celebraciones.

Dado que el tema de la exposición hace referencia al siglo XX, no se puede soslayar el hecho de que apenas hemos comenzado a transitar el siglo XXI, y de que toda innovación o propuesta original debe necesariamente tomar en cuenta las experiencias del pasado, ya sean personales o de otra índole. La selección que aquí se exhibe está compuesta por obras bidimensionales –pinturas, dibujos y grabados–, aunque puede decirse que un par de piezas escapan a tan estricta definición. No obstante, el conjunto permite apreciar un panorama general de la artes de la región pocas veces visto en Medellín, y simboliza muchos de los momentos más importantes de la vida artística de América Latina y el Caribe. La variedad de técnicas seleccionadas está relacionada con las impredecibles y recurrentes encrucijadas económicas y sociales de la región, a menudo ajenas a las reglas que el mercado internacional del arte se empeña en establecer.

Es por ello que la muestra incluye una composición *pochoir* en pequeña escala de Dr. Atl (Gerardo Murillo), figura seminal del arte mexicano en los días previos a la Revolución. La relevancia de este artista no debe pasarse por alto cuando se analiza la escuela muralista mexicana, y en particular a Diego Rivera. También se exhiben obras de tres importantes cultores de esa escuela –por no decir sus máximos exponentes–: el propio Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco. Ante la imposibilidad de contar con un fresco original en la exposición, los diversos grabados que forman parte del conjunto dan testimonio de la inveterada habilidad con que los muralistas llevaban a cabo su tarea (en el caso de Rivera, dos de los grabados presentes aquí se relacionan con sus frescos más famosos de México; en el Museo de Arte Moderno de Nueva York hay una versión similar del que representa a Zapata). Aparte de la química y el trabajo previo imprescindibles, la producción de un mural requiere una extraordinaria capacidad para dibujar y resolver la idea o el tema elegidos en una composición equilibrada y eficaz de proporciones épicas. Cada uno de los muralistas empleó a su manera esa capacidad, con personalidad e ingenio propios, más allá de sus intereses humanistas, ideológicos o estéticos.

La exposición también cuenta con obras de algunos modernistas tempranos, como el argentino Emilio Pettoruti, los uruguayos Pedro Figari y Joaquín Torres García, y el brasileño Cândido Portinari; la tendencia indigenista que floreció en los países andinos gracias a la influencia ejercida, durante las décadas de 1920 y 1930, por el muralismo mexicano tiene su nicho en la obra del peruano José Sabogal y –en una versión más tardía– en la del costarricense Francisco Zúñiga; la vanguardia de la Segunda Guerra Mundial se hace presente en la obra del guatemalteco Carlos Mérida, los cubanos Wifredo Lam, Amelia Peláez y René Portocarrero, el mexicano Rufino Tamayo (con la mixografía, una técnica que él mismo contribuyó a desarrollar) y el chileno Roberto Matta. Los años de posguerra, con sus extraordinarias expectativas de libertad y reconstrucción y su avidez por encontrar nuevas formas de expresión, se reflejan nítidamente en las obras de los venezolanos Jesús Rafael Soto y Carlos Cruz-Diez, el colombiano Alejandro Obregón, el mexicano José Luis Cuevas, los argentinos Rogelio Polesello y Mauricio Lasansky, la boliviana María Luisa Pacheco, el brasileño Manabu Mabe y el peruano Fernando de Szyszlo, por nombrar sólo unos pocos; por razones obvias, la exposición dedica un segmento más extenso a esta generación. Algunos de los artistas a quienes se considera visionarios, como el jamaiquino Everaldo Brown o el haitiano Joseph Jean-Gilles, también cuentan con su lugar aquí, en representación de un sector social y un estilo de vida que en algún momento fueron consideradas marginales con respecto a las corrientes mayoritarias.

El ensayo introductorio que acompaña a la exposición es la síntesis de un libro –el último– escrito entre 1982 y 1983 por la crítica de arte e historiadora colombiano-argentina Marta Traba, quien ya no está entre nosotros. El texto permaneció inédito hasta 1993, cuando el Centro Cultural del BID, en virtud de un acuerdo con la Organización de los Estados Americanos, propietaria de los derechos, publicó el volumen como parte de la celebración del “Encuentro de dos mundos”. Muchas de las reseñas que comentan las obras individuales pertenecen también a Marta Traba, y otras son citas del profesor emérito de la Universidad de Siracusa, Stanton L. Catlin, quien fue uno de los primeros académicos de Estados Unidos en apreciar el arte latinoamericano y caribeño.

En nombre del Centro Cultural del BID, quiero agradecer personalmente a Lucía González, directora del Museo de Antioquia, por el entusiasmo y el espíritu de colaboración con que se abocó al logro de esta empresa. En la realización de esta tarea ha demostrado una vez más su capacidad de liderazgo, su inspiradora determinación y el fuerte compromiso con que extiende su mano a todo aquel que confía en la capacidad del arte para hacer de la vida una experiencia mejor y más placentera.

Félix Ángel

Curador de la exposición

El arte de América Latina y el Caribe en el Siglo XX *

Marta Traba (1923-1983)

Introducción

Ver en su conjunto el arte moderno latinoamericano, cuando uno sabe que procede de más de veinte países con tradiciones, culturas y lenguas distintas, siempre ha sido una dificultad casi insalvable al intentar escribir su historia, lo cual quizás explique que hasta el presente no se haya producido una obra así. Sin embargo, tal obra es indispensable para situar el arte continental, dentro del siglo, no como un mero apéndice de las culturas fuertes (particularmente, la europea y la estadounidense), sino como un trabajo conjunto que dé imagen propia a una comunidad cuyo mayor empeño, desde fines del siglo pasado, ha sido definir lo peculiar de su cultura.

A veces, las coyunturas a partir de las cuales el curso del arte en un país puede cambiar completamente son económicas, como lo fue en Cuba, a principios del siglo XIX, el establecimiento de la Real Fábrica de Tabaco, con la consiguiente llegada de artistas extranjeros para hacer los grabados que aparecerían en los anillos que aseguran las hojas del puro. Mas, al mismo tiempo, se observa la aparición de un extraordinario grabado popular con un virulento sentido crítico. Si a esto se suma, en 1818 y también en La Habana, la apertura de la Academia de San Alejandro, destinada a formar artistas dependientes de la metrópoli europea que luego satisficieran la demanda de una burguesía emergente, nos encontramos con un siglo XIX por completo diferente al de los demás países, uno que, no obstante su movilidad y riqueza, no adelanta la aparición del arte moderno cubano, que la crítica sitúa en 1925.

La revolución agraria mexicana fue la coyuntura política más importante para cambiar el curso del arte moderno en un país del continente. Incluso los artistas más sobresalientes, como Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco, cuya formación pictórica fue europea, habrían seguido probablemente otros derroteros de no mediar la invitación, hecha en 1921 por el ministro de Educación José Vasconcelos, para decorar los muros de los principales edificios públicos de México. El muralismo fue, voluntaria y doctrinariamente, un producto adscripto a la Revolución Mexicana. Su adopción por artistas de otros países donde no se daban las mismas circunstancias resultó, muchas veces, infortunada y artificial.

En otros casos fue con un grupo de avanzada, como el Grupo Montparnasse en Chile, en 1925, que se intentó romper los modelos académicos y forzar la aparición del arte moderno. Éste también se fortaleció con el conflicto de grupos y con discusiones abiertas, como las planteadas en Buenos Aires entre escritores de Florida y Boedo. En la mayoría de estos casos, los artistas plásticos estuvieron estrechamente unidos a escritores y poetas, y fue en las revistas de vanguardia, aparecidas al calor de las ideas nacionalistas de fines de la década del veinte y comienzos de la del treinta, donde por primera vez se defendieron los valores formales de una obra plástica. Amelia Peláez, citada en *Revista de Avance* de Cuba; Xul Solar, citado en *Martín Fierro* de Buenos Aires; Torres-García, citado en *Amauta* de Perú; Baldomero Sanín Cano, dando la batalla por el modernismo en Bogotá, en 1925, para defender a Andrés de Santa María. Estos son apenas ejemplos de la relación entre escritor y artista plástico que precede a la aparición del arte moderno en el continente.

Lo importante para nosotros es aceptar que ese medio siglo de espera, que explica la tardía aparición del arte moderno latinoamericano, fue su tiempo de preparación y su verdadero antecedente. Porque el antecedente del arte moderno latinoamericano no son el impresionismo y el naturalismo franceses, ni tampoco los otros “ismos” europeos que se dieron entre 1905 y 1930, sino la producción, a finales del siglo XIX, de un arte de “género” para atender la demanda de una sociedad burguesa provincial y sin relación alguna con las convulsiones de la explosión industrial ni con el crecimiento y hacinamiento de las ciudades europeas y estadounidenses. Dentro de este marco de antecedentes propios, resulta sin duda fundamental la llegada de los extranjeros, los grandes pintores académicos.

La pintura histórica y el retrato fueron los dos géneros más solicitados en la segunda mitad del siglo XIX, en que la demanda provenía de instituciones nacientes que necesitaban consolidarse en los héroes y sus acciones intrépidas. La burguesía, que se afirma al final de las guerras de la independencia, se complace en tener su retrato, por un lado, o bien escenas bíblicas o mitológicas capaces de darle un fuerte estatus cultural, por el otro. Con casi mínimas excepciones, el paisajismo es un género que nace en el siglo XX. Su asombrosa proliferación tiene enclaves preferidos, como México, Colombia y Brasil.

Respecto del paisajismo como género, habría que hacer dos señalamientos. El primero es que se pintan gran cantidad de “paisajes intermedios” (lavanderas en el río, personas que trabaja en los campos), lográndose cierta neutralidad descriptiva que hace que no resulten muy diferentes las lavanderas pintadas por Andrés de Santa María, en Colombia, del ingenio de la mandioca pintado por Modesto Brocos y Gómez (1852-1936), en Brasil. El segundo señalamiento es que, con las solas excepciones de Joaquín Clausell (1866-1935) en México y Armando Reverón (1889-1954) en Venezuela, los paisajistas toman del impresionismo su rapidez de observación y su movilidad cromática, y se convierten en postimpresionistas tardíos, dentro de un género y una técnica que mantienen su mismo espacio de principio a fin, sin alteración ni progreso.

Alrededor de 1890, es grande la cantidad de pintores que finalmente hacen el viaje a las fuentes, representadas principalmente por la Escuela de Bellas Artes de París y la Escuela de San Fernando de Madrid. De 1900 en adelante, los viajeros a Europa pierden la timidez de neófitos que dos décadas atrás los embargaba. En 1915, Reverón admira casi seiscientos cuadros de Goya en el Buen Retiro, de Madrid, y con ello se da por satisfecho con su estada europea, vuelve definitivamente a Caracas y se recluye en su castillete de la playa de Macuto. En el otro extremo, el colombiano Andrés de Santa María (1860-1945) y el uruguayo Pedro Figari (1861-1938) realizan la casi totalidad de su obra en Europa. El uruguayo Joaquín Torres-García (1874-1949) regresa en 1934 a Montevideo, después de cuarenta y tres años de ausencia. Entre 1926 y 1938, el mexicano Rufino Tamayo ahonda su ruptura con el muralismo mexicano y se convierte en viajero entre Nueva York, París y México. Por su parte, el argentino Emilio Pettoruti, nacido en 1892, vive desde 1912, año en que alterna entre Francia e Italia, hasta su muerte en París, en 1971, dividido entre dos mundos.

Cito expresamente algunos casos excepcionales que, por encima de las condiciones de sus medios respectivos, se autoconstituyeron en introductores individuales del arte moderno en el continente. Aunque se los conozca como precursores porque la calidad y la fuerza innovadora de sus obras están muy por encima del nivel normal, lo cierto es que se formaron en los mismos medios que sus colegas de menor talento, confrontaron problemas similares, recibieron formación académica igualmente pobre y lucharon contra la misma incomprensión por parte de un público conservador y reticente. Vale la pena recordar que

hasta que llegaron a Europa el conocimiento directo que tenían de arte moderno era prácticamente nulo. En 1910, celebrando el Centenario de la Revolución de Mayo, se realizó en el viejo Pabellón Argentino de Buenos Aires una muestra de españoles, entre ellos Nonell, Mir, Rusiñol y Anglada Camarasa, y de franceses, entre ellos Renoir, Bonnard, Monet y Vuillard. (Cuadros de Picasso ya se habían visto en 1904, en la Galería Witcomb de aquella ciudad.) Pero Buenos Aires era una capital excepcional, en pleno apogeo y riqueza. En San Pablo, pese a la fuerza y la coherencia de sus minorías cultas, sólo después que la brasileña Tarsila do Amaral (1890-1973) comenzó a frecuentar el taller de André Lhote pudieron conocerse de cerca algunos cuadros de la famosa Escuela de París. En los países que por su renuencia a la migración llamaremos “cerrados” y que pertenecen al área andina, Centroamérica y parte del Caribe, es fácil imaginar la inmovilidad de las artes plásticas en las dos primeras décadas del siglo, la persistencia de los géneros, la imposibilidad del público de ir más allá del modelo real.

Si este lento y trabajoso acceso al arte moderno no permite situarlo antes de 1925, en que se le abre al artista una nueva posibilidad expresiva que lo libra de su compromiso con la realidad, hay que aceptar igualmente que el arte latinoamericano saltea el período europeo de los “ismos”. Ni el fauvismo, ni el expresionismo alemán nórdico, ni el constructivismo ruso, ni el movimiento De Stijl, ni el dadaísmo, ni el puntillismo tienen consecuencias inmediatas o mediatas sobre nuestros artistas. Las innovaciones conocidas y tímidamente aceptadas quedan en el campo de un impresionismo ya revisado y del cubismo. Sin embargo, respecto de este último habría que hacer salvedades similares a las que se le hacen al impresionismo. Porque no es realmente el cubismo francés, con su desarrollo analítico y sintético y sus consecuencias planistas o decorativas, lo que está en juego, sino una especie de “cubificación”, es decir, una manera de trabajar mediante síntesis de formas todavía reconocibles dentro de un sistema combinatorio bastante elemental. No es casualidad que el artista europeo cubista al que más se siguió en nuestro continente haya sido André Lhote, pintor secundario y ya olvidado que en su propia obra realizó ese trabajo de modernización refleja. La ruptura general con el paisajismo postimpresionista consistió en abordar una “cubificación” más de Cézanne que cubista. Su mayor competencia, por los años treinta, fue el realismo seco y literal derivado del entusiasmo por los muralistas mexicanos. Y también en este caso parece excesivo hablar de muralistas en plural, ya que la mayor influencia notoriamente la ejerció Diego Rivera. Si con atención miramos retratos de la época de Raquel Forner, Demetrio Urruchúa o Lino Eneas Spilimbergo en Argentina, de Ignacio Gómez Jaramillo en Colombia y de Jorge Arche en Cuba, o escenas del argentino Antonio Berni o del mexicano Antonio Ruiz sobre temas de obreros, encontraremos la misma doble vertiente: síntesis y claridad combinatoria; mejor dicho, Rivera pasado por la lección del cubismo. Hay variables: un artista como el argentino Emilio Centurión halla una forma más estética de “cubificar”; otro, como el brasileño Emiliano di Cavalcanti, vuelve exuberante y exagerada la cubificación.

Por este camino introductorio es inevitable tropezar con la fuerza del surrealismo. Su terreno natural será México, adonde llegan los propios jefes surrealistas. Todos abonan la vía propia del surrealismo mexicano, que va de José Guadalupe Posada a Francisco Toledo, atravesando un siglo con obras como las de Julio Ruelas y Frida Kahlo. En el extremo sur del continente, el surrealismo argentino protocolizado por el crítico Aldo Pellegrini, e indiscutiblemente liderado por Juan Batlle Planas, se definió como una construcción intelectual, calculada de acuerdo con programas surrealistas europeos más ortodoxos. Curiosamente, en el resto del continente, calificado habitualmente de “continente surrealista”, la

prospección teórica y “lo fantástico planeado” de los surrealistas europeos no tuvieron mayor repercusión. Gran parte del arte moderno, como veremos, aceptó realimentarse con el pensamiento mítico y mágico que prevalece en la mayoría de nuestras sociedades. La carga semántica de estas expresiones, que obedecen a una realidad cultural, sobrepasó de lejos la fantasía limitada que puede haber en las obras de un René Magritte o un Paul Delvaux. Lo importante de este reciclamiento del pensamiento mítico es que da al arte latinoamericano un “tono” muy cercano a la utopía de la identidad.

El Muralismo Mexicano: Acción y Consecuencias

Más de sesenta años han pasado desde que hicieron su aparición en los edificios públicos de México las obras de los grandes muralistas Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco. Hoy día, sin dificultad pueden reconocerse las deudas que en su momento contrajeron con el nuevo arte europeo los muralistas mexicanos, particularmente Diego Rivera durante su aprendizaje en Europa, cuando su obra cubista, a la par de los bodegones de Juan Gris, Braque o Picasso, revelaba ya un sistema combinatorio de colores tremendamente original y sin duda ligado al arte popular mexicano. Pero también Siqueiros y Orozco, sin tener los años europeos de Rivera, se hicieron deudores de la libertad formal generada por el expresionismo y del espíritu de investigación que sustituyó a la Academia.

Dos factores fundamentales entran en el trabajo de los muralistas. Por una parte, la Revolución Mexicana, unida al descubrimiento del espíritu, el valor y la cultura de un pueblo, intermediada y oculta durante un largo período del siglo XIX. Por otra parte, las influencias europeas, rápidamente organizadas en torno al derecho a “atreverse a todo” proclamado por Paul Gauguin. Pero habría que añadir los antecedentes locales inmediatos. Es ahí cuando aparece la extraordinaria figura del grabador José Guadalupe Posada, pero el enfoque resulta más justo si se considera no sólo su obra y la de los otros grandes, Manuel Manilla y Gabriel Vicente Gahona, de modo individual, sino el bloque de impresos, hojas diarias y periódicos “de a centavo” que constituyen la más nutrida actividad crítico-satírica de alcance popular que se conocía en el continente.

La cantidad de artistas que practicaron el muralismo permite explicar la potencia de la Escuela Mexicana. Fue, realmente, un proyecto nacional. A pesar de que a fines de la década del treinta muchos artistas retoman la pintura de caballete, está comprometida con temas populares y sociales, una clara voluntad descriptiva y marcado espíritu revanchista. Pero parece evidente que en ningún país se dio un grupo de pintores con la coherencia y solidez como grupo de los artistas mexicanos; en ningún lado se habían planteado las cosas con la determinación y decisión que se observó en México. En ningún lado, tampoco, se había llegado a tal seguridad en los valores adquiridos. Ese sentido de grupo, esa idea de escuela, dieron ciertamente coherencia al movimiento, pero a la larga vendrían a ser un obstáculo para las aperturas al exterior.

Este juicio plantea los problemas capitales que suscitó el muralismo mexicano en el resto de América Latina: primero, que muralismo y Escuela Mexicana se ven desde afuera como un bloque, justificado en principio por la tónica de la Revolución y enseguida por el apoyo financiero oficial; segundo, que estos dos estímulos para la producción masiva de un arte mural nunca se dieron con la consistencia que se vio en México. Los artistas de otros países consiguieron contratos parciales, como Cândido Portinari en Brasil, José Venturelli en Chile, Pedro Nel Gómez en Colombia, Norberto Berdía en Uruguay; o fueron apoyados verbalmente desde el aparato de Estado, como ocurrió en Colombia con el estímulo que el escri-

tor Jorge Zalamea ofreció a los pintores, desde el Ministerio de Educación, durante la primera administración de Alfonso López Pumarejo (1934-1938); o bien se apoyó con entusiasmo al muralismo como forma social del arte desde nuevas revistas, como *Amauta*, de José Carlos Mariátegui, en Perú. Además, la década del treinta, época en que se conoce en el exterior el muralismo mexicano, corresponde a la crisis derivada del *crash* de 1929 en Estados Unidos y a los distintos modelos sustitutivos que se practicaron para capearla, lo que significó una emergencia económica frente a la cual el arte no contaba para nada.

La década del treinta representa, para la casi totalidad de nuestros países, el vertical empobrecimiento producido por la crisis refleja, pero también el desafío de la modernidad, los intentos de industrialización y de incipiente autonomía, y, con ello, la aparición de la clase obrera como problema y elemento de presión, y de las nuevas clases medias como soporte de los populismos. No se dan en otras partes las condiciones de la Revolución Mexicana, pero sí se reclama, en diversas formas complejas, mayor participación en el poder, lo cual favorece el espacio de un arte con contenido político, que en muchos casos está ligado a la fundación o el afianzamiento de partidos socialistas y comunistas locales. En el área de fuerte tradición indígena, el muralismo mexicano opera como un poderoso catalizador; es el indio, secularmente explotado y oprimido, quien se convertirá en el protagonista de una corriente que se autodenomina “indigenismo”.

La influencia del muralismo se dio por varias vías. De los tres muralistas más célebres, Siqueiros es quien toma mayor contacto con América Latina, por su propio trabajo mural y por su empeño en formar en otros países sindicatos de artistas similares al mexicano. Pero la más fuerte influencia formal es la de Diego Rivera. El *modelo Rivera*, que a su vez se sustenta en una estructura de cilindros y esferas, será evidente en muchos artistas sociales del continente, desde Darío Suro en Santo Domingo hasta Antonio Berni en la Argentina, y generará, por encima del muralismo, una posibilidad de *retrato realista social* donde se inscriben la mayoría de los pintores, escultores y grabadores activos en 1940.

Las relecturas críticas más acertadas y desapasionadas que actualmente se hacen del muralismo, o Escuela Mexicana, coinciden en considerarlo como el movimiento más importante de la plástica continental de comienzos de siglo. Fue el único que dejó algo que trascendiera a la pintura de caballete y que fuera capaz de jugar un papel en las sociedades latinoamericanas que estaban formándose. El muralismo mexicano, directa o indirectamente, contribuyó a que los artistas proclives a explorar la temática social, indígena o mestiza, negra o mulata, quedaran sólidamente inscriptos en los marcos históricos comprendidos entre 1920 y 1950. Paralelamente, otro grupo de artistas intentó, en el mismo período, crear un espacio cultural donde se emprendiera, antes que cualquier otra cosa, la transformación radical de la imagen académica y decimonónica. En México, Rufino Tamayo produjo admirables atmósferas sagradas en sus obras, al mismo tiempo que el guatemalteco Carlos Mérida construía un puente hacia el arte prehispánico a través de un estilo dominado por transposiciones simbólicas y síntesis decorativas cuyo principio funcional fue el ritmo. En ellos, el lenguaje plástico pasa a ocupar un lugar prioritario. Se define el camino de la modernización de la imagen, y el continente se reincorpora al sistema de reinversiones formales que caracteriza a la plástica del siglo XX.

Las Vanguardias Precursoras

El espacio cultural que entre 1920 y 1950 ocuparon en el continente las actitudes de vanguardia no es simétrico del que conquistaron los artistas que, influidos por los muralistas mexicanos o respondiendo a la presión de los sectores menos favorecidos de sus países, produjeron un arte realista o abiertamente sociopolítico. Los

países andinos, sostenidos por sus tradiciones indígenas, así como los caribeños, motivados por la negritud, fueron mucho menos receptivos a las nuevas propuestas surgidas de Europa en ese período que los países abiertos a inmigraciones masivas, cuyas élites se afirmaron, orgullosamente, en el concepto de “ser europeos y universales”.

La pintura, la escultura y la arquitectura brasileñas que se vinculan con la escandalosa y polémica Semana de 1922 están en el origen de la modernidad del arte en Brasil, al mismo tiempo que los muralistas comenzaban, en la Escuela Nacional Preparatoria de México, el primer conjunto monumental que sentaba una nueva estética. Los textos publicados en *El Machete*, de México, y las proclamas lanzadas desde el Sindicato organizado por Siqueiros exigían la acción, mano a mano con la Revolución Mexicana. Los textos de la revista *Klaxon*, publicada en San Pablo, y los numerosos documentos públicos emanados de la Semana son reflexiones estéticas y llaman a la discusión intelectual.

Esta recodificación del arte en Brasil, según las innovaciones de la vanguardia europea, fue el gran objetivo del grupo de pintores, escultores, arquitectos y músicos que dieron animación a la Semana de 1922. Esta premisa fue definida más tarde por el crítico Ferreira Gullar: “El arte de la vanguardia en un país deberá surgir del examen de las características sociales y culturales propias de ese país, y jamás de las transferencias mecánicas de un concepto de vanguardia válido en los países desarrollados”.

La Semana de 1922 dio, en este contexto, un valor definitivo a la aportación cultural negra y a la mezcla racial. La obra *Abapuri* (1929), de Tarsila do Amaral, es un punto máximo en esa comprensión de los factores étnicos como elementos capaces de “torcerles el cuello” a las vanguardias europeas, aunque aprovechándose de sus profundas novedades lingüísticas. Ni la audaz deformación, ni el poder de síntesis, ni la carga expresiva podrían haberse dado fuera de los lenguajes propuestos por el cubismo y por el expresionismo europeo.

Aunque algo similar podría decirse de la Argentina, la presión de sus numerosos artistas realistas, durante las décadas del treinta y el cuarenta, y el regreso a un realismo político oportunista con la consolidación del peronismo, en la del cincuenta, hicieron más difícil y hasta más elitista la vida de las vanguardias. A diferencia de Brasil, esas vanguardias no trataron de incidir sobre la totalidad de la cultura nacional, sino que se replegaron en sí mismas, constituyéndose en grupos de avanzada, verdaderas guerrillas intelectuales separadas del grueso de la población. La acción de los vanguardismos se desarrolla desde 1924 hasta aproximadamente 1950, año en que la vanguardia se institucionaliza, por así decir. En 1949 se funda el Instituto de Arte Moderno, que comienza sus actividades con un seminario dictado por Paul Dégand, profeta de la no figuración en Francia. La institución de los premios de la revista *Ver y Estimar* y la presencia como crítico líder de Jorge Romero Brest, que primero fue director del Museo de Bellas Artes y más tarde director de Artes Plásticas del Instituto Torcuato di Tella, favorecen dicha institucionalización.

Los principales artistas defendidos por *Martín Fierro* aclaran el margen de amplitud que tuvo esta vanguardia. Las defensas más encendidas fueron dirigidas a exaltar la obra de Xul Solar y Emilio Pettoruti. El crítico Córdoba Iturburu, en *La revolución martinfierrista*, afirma que ésta “tuvo plena conciencia en lo que perseguía, es decir, la conquista de una expresión nueva resultante de la asimilación argentina de las innovaciones europeas. Se quería, en una palabra, hablar un idioma de nuestro tiempo pero de nuestro país. Había que crear, en suma, un arte nuevo, joven, inaugural, estructurado en consecuencia de las innovadoras experiencias estéticas y técnicas de la vanguardia europea, pero animado por un espíritu de nuestra tierra, por un espíritu argentino”.

Durante el lapso que nos ocupa, 1920 a 1950, México es el tercer país de la vanguardia organizada. El nombre de esta vanguardia es el surrealismo mexicano. Los franceses Antonin Artaud y André Breton llegan a México en 1936 y 1938, respectivamente. También se nota la presencia del peruano César Moro, el alemán Wolfgang Paalen y, durante la Segunda Guerra Mundial, de dos pintoras: Remedios Varo, de España, y Leonora Carrington, de Inglaterra. El crítico Luis Cardoza y Aragón fue, en los comienzos, quien más vivamente apoyó al surrealismo, influenciado por el grupo con el cual había convivido durante su estada en París en 1930. En el saludo que envía a André Breton cuando éste llega a México, en 1938, escribe: “A través de Breton, saludo a la revolución. No ésta ni aquella, con programas y disciplinas bovinas y necedades dogmáticas”. Este crítico fue quien vio con mayor ecuanimidad los enormes logros y también los defectos del muralismo mexicano. Con estas palabras de acogida a Breton, el surrealismo en México se convierte en una confrontación con la ruta única del muralismo político. El surrealismo se transformó en objeto de discusión y de controversia, que se dieron particularmente entre escritores y poetas mexicanos que ubicarían al surrealismo en el campo de la literatura. En las artes plásticas se ve crecer las figuras de Rufino Tamayo, Cordelia Urueta, Frida Kahlo, Leonora Carrington, Carlos Mérida, y la española Remedios Varo.

Revisadas las tres áreas fuertes, Argentina, México y Brasil, de invención formal en el período que nos ocupa, sobresalen en el resto del continente los artistas reconocidos ya como precursores: los cubanos Wilfredo Lam y Amelia Peláez, el chileno Roberto Matta, el venezolano Armando Reverón y los uruguayos Joaquín Torres García y Pedro Figari.

Dos Décadas de Cambio

Al comienzo de la década del cincuenta se alcanza una apertura que no podía haberse imaginado en el período precedente. No se trata ya de artistas aislados que, gracias a intuiciones excepcionales, proporcionan al público y a los demás creadores del continente los elementos del lenguaje plástico moderno; a partir de 1950, una verdadera *masa coral* sustituye esas visiones particulares. Ya no viene al caso hablar de Reverón como un *outsider* en Venezuela, o de Torres-García liderando enérgicamente la nueva pintura del Uruguay. El espacio del arte moderno, abierto por los precursores, será ocupado por cerca de cuatrocientos artistas de calidad bastante similar.

En Europa y Estados Unidos, las tres corrientes del momento fueron el expresionismo abstracto, al que hay que sumar el informalismo; la nueva geometría y el cientismo, y la figuración simbólica. La relación viva y directa que se mantuvo con Europa cambió de signo, sin embargo, en comparación con las generaciones anteriores. Las influencias recibidas no se conservaron en el clásico esquema de maestro-alumno, ya que los nuevos artistas tomaron formas del repertorio general con miras a conseguir otras combinaciones.

En las tres tendencias enunciadas es fundamental reconocer otro importante cambio: en estas décadas ya no se habla de nacionalismo. Indigenismo y nativismo también son términos obsoletos. La consigna debatida a lo largo del período es la *dependencia*. El problema de la dependencia es abordado con seriedad por sociólogos y economistas, y es también discutido por una crítica de arte que por vez primera adquiere carácter profesional y se desliga de sus adherencias literarias y poéticas. La dependencia está ligada a la *identidad*. Su búsqueda adquiere características dramáticas a medida que se avanza hacia los sesenta, desde la Conferencia de Bandung, en 1955, y el enunciado del *tercermundismo*. En tal contexto, se percibe la posibilidad real y no verbal de que exista un arte latinoamericano diferente:

comienzan a unirse los cabos de las obras existentes y se trata de tejer una trama sólida que sostenga esa idea gracias a realizaciones propias.

En el período que nos ocupa se realizan numerosas exposiciones interamericanas que van a permitir el contacto, la asociación y el conocimiento mutuo de artistas y obras. En 1951 se inaugura la Primera Bienal de San Pablo, completando un ciclo que comienza en 1947 con la apertura del Museo de Arte “Assis Chateaubriand” de esa ciudad, sigue en 1948 con el Museo de Arte Moderno de San Pablo, y luego, en 1949, con el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro. La Bienal es el primer lugar importante de confrontación que tendrán los artistas latinoamericanos en un escenario internacional.

Artistas de distintos países aceptan parcial y progresivamente el relato de la modernidad. En 1950, el grupo venezolano Los Disidentes, cuya cabeza visible fue Alejandro Otero, publica su manifiesto. Un año más tarde, el arquitecto venezolano Carlos Raúl Villanueva convoca a varios artistas a trabajar en la decoración de la Ciudad Universitaria de Caracas, primer gran conjunto de arquitectura y arte que se erige en América Latina. (En 1960, el presidente Kubistchek declara oficialmente Capital de Brasil a Brasilia, ciudad construida sobre los planos de los arquitectos Lucio Costa y Oscar Niemeyer.) La experiencia de Villanueva reúne figuras internacionales como Calder, quien realiza en 1952 el techo del Auditorio, Arp, Laurens, Pevsner, Léger y Vasarely, y da así un “tono” que es recogido inmediatamente por los artistas locales que colaboran en el proyecto. El Grupo de los Once, en La Habana, data de 1953. El Movimiento Arte Nuevo, del Paraguay, es constituido en 1954, y en 1963 se forma el grupo Praxis en Nicaragua. Esto significa que las capitales del arte, particularmente Buenos Aires, Río de Janeiro y San Pablo en el sur y Ciudad de México en el norte, ya no ostentarán la hegemonía de las nuevas formas.

Estados Unidos, entre tanto, reconoce esa expansión. En 1956, la Exposición del Caribe, en Houston, Texas, permite a un colombiano, Alejandro Obregón, obtener el primer premio con el cuadro *Ganado ahogándose en el río Magdalena*. En 1958, la Exposición Internacional de Pittsburgh invita por vez primera a un amplio grupo de latinoamericanos. En 1959, la “Exposición de Arte Sudamericano de Hoy”, en Dallas, Texas, se convierte en una verdadera declaración de principios de la pintura latinoamericana.

La mayoría de los participantes en esas colectivas nacieron entre 1920 y 1925. Su posición respecto de los artistas que los precedieron fue libre y decididamente internacional. Con ellos se acabaron las formas de expresión locales ceñidas a tres temas —el retrato, el bodegón y el paisaje mayoritariamente urbano— que aceptaban una modesta y contenida reforma de las apariencias. Así, una pintura y una escultura *modificadoras* pasaron a ser realmente *inventoras*. Ya no contarán historias pasivas, sino que habilitarán los medios de expresión más indirectos y simbólicos, llegando hasta el límite de un arte sin mensaje explícito. La instalación, en medios provincianos desinformados y timoratos, de códigos más complejos e indirectos para comprender el arte marca el verdadero comienzo del arte moderno entre nosotros.

La expansión hacia el exterior dura diez años y hace un recorrido parabólico. En 1963, el Instituto de Cultura Hispánica había inaugurado en Madrid la exposición “Arte de España y América”, donde el elenco aparece en pleno. Por su parte, el crítico y director del Museo “Solomon R. Guggenheim” de Nueva York, Thomas M. Messer, había organizado en 1965 una colectiva que llamó “The Emergent Decade”, afinando la puntería para reunir a los líderes brillantes de ese momento. Ese mismo año, Jean Clarence Lamhert, director de Opus International, había presentado en París la primera gran colectiva moderna en Europa, “El Arte Latinoamericano en París”, que representó bastante correctamente las tendencias abstractas, los relieves (*collages*) y la pluralidad del arte cinético; Lam, Mana, Tamayo y Alicia

Peñalba presiden una muestra heterogénea pero que marcha al paso de los procesos de los años cincuenta. La culminación se da en 1966, al inaugurarse la exposición “Arte Latinoamericano desde la Independencia” en New Haven, Connecticut. Organizada por el crítico Stanton L. Catlin, es sin duda la muestra de conjunto más significativa realizada hasta esa fecha.

Hay que notar que buena parte de dicho elenco, activo durante la década del cincuenta, fue lanzada y promovida por la División de Artes Visuales de la Organización de Estados Americanos (antes, Unión Panamericana), dirigida por el crítico José Gómez Sicre. Con su asesoría, una colectiva latinoamericana tomada de colecciones privadas, presentada en 1966 en la Universidad de Puerto Rico, permite ver la promoción completa.

La Exposición Latinoamericana de Dibujo y Grabado, organizada en 1967 por la Dirección Cultural de la Universidad Central de Venezuela, marca de algún modo el final de esta serie continua de colectivas y también un cambio de rumbo hacia técnicas más acordes con las preocupaciones emergentes durante la década del sesenta. Calidad y sentido, un orgullo bien entendido de pertenecer a comunidades diferentes de la europea y la norteamericana, el rechazo a la imitación de los modelos de ambas regiones: ésas fueron sus características evidentes.

Nuevas Tendencias

Desde 1960 hasta el presente, el arte latinoamericano tiene que enfrentarse a otra consigna: lo que importa es la vida. Durante la década del setenta, esta consigna se repite muchas veces y deja en segundo plano los problemas de identidad y dependencia. Evidencia del nuevo estado de ánimo es el Manifiesto de “Los Hartos” (México, Galería Antonio Souza, 1961), donde se lee: “Estamos hartos de la pretenciosa imposición de la lógica y la razón, del funcionalismo, del cálculo decorativo y, desde luego, de toda la pornografía caótica del individualismo, de la gloria del día, de la moda del momento, de la vanidad y de la ambición, del *bluff* y de la broma artística, del consciente y subconsciente egocentrismo, de los conceptos fatuos, de la aburridísima propaganda de los ‘ismos’ y de los ‘istas’, figurativos o abstractos”.

Esta confrontación ideológica y generacional, de una ferocidad desconocida hasta ese momento, corresponde a los procesos de creciente descreimiento en las sociedades altamente desarrolladas. El mundo de Herbert Marshall McLuhan, que corresponde al mismo momento crucial, tiene que ver con la invasión de la imagen televisada, el bombardeo de los mensajes publicitarios y el desarrollo fenomenal de la cibernética, la computación y la informática como ciencia al alcance de todos. Por eso, cuando McLuhan profetiza el fin de la “Galaxia Gutenberg”, es decir, de la información leída, y el advenimiento de una “aldea global” uniforme, homogeneizada, donde “el medio es el mensaje”, habla para sociedades perfectamente identificables. Sin embargo, el “macluhanismo”, el “hippismo” como fenómeno social de ruptura, la imaginación al poder para rechazar el conocimiento tradicional, y el categórico repudio de los modelos precedentes, producen un fenómeno revulsivo en nuestros países. Con diferentes fechas de inserción en el cambio radical del arte, y con proyecciones que varían según quién haya ejercido la hegemonía crítica, todo el arte latinoamericano oscilará sobre su base.

La vanguardia internacional se caracterizó, a través de las antiartes, por la agresividad de su actitud, que los medios de difusión y las instituciones en los propios centros emisores de inmediato neutralizaron con su poder. En sus resultados concretos, no logró ninguno de sus dos objetivos: ni certificó la muerte del arte ni ayudó a la demolición de las instituciones. Su alcance crítico desapareció al perder

contacto con el público que debía sublevar y convertirse en un incommunicable lenguaje de élites. Sin embargo, en los casos en que no perdió de vista a la sociedad donde le tocaba representar el papel de miembro iconoclasta e irreverente, fue una corriente de aire fresco, rescató muchos valores de la creatividad popular y entró en la historia actual del arte como parte legítima de su proceso.

Sin embargo, ese paradójico caso de agresión institucionalizada sólo se produjo en Buenos Aires y en Caracas. En el resto del continente, la vanguardia se mantuvo en la marginalidad hasta que la recibieron los museos como otra forma más, nunca como una fórmula de sustitución del arte tradicional. Una tercera línea de producción artística de los años setenta es la gráfica, que responde a un comportamiento tradicional de utilización de medios conocidos y mantiene una invariable confianza en el poder de comunicación del lenguaje simbólico; por ejemplo, la reconquista del dibujo y el grabado como formas de expresión modestas y a la vez múltiples, en contraposición con el arte promovido desde los centros de experimentación y tecnología norteamericanos, europeos y japoneses, que requería materiales costosos y un sofisticado nivel de producción, o bien contaba con la capacidad de dilapidación de la “sociedad opulenta”, visible en la destrucción de automóviles, alimentos, paredes y muebles, que luego eran un elemento de *happenings* y *performances*.

Frente a este fenómeno de producción continental de gráfica, en momentos en que el arte internacional buscaba incentivos espectaculares fuera de los medios tradicionales para reanimar lo que se consideraba muerto, es preciso insistir en el significado de resistencia que tuvieron tanto el grabado como el dibujo. Ese papel fue advertido lúcidamente en la Exposición Latinoamericana, celebrada en Caracas en 1967, por el crítico venezolano Juan Calzadilla, quien escribió: “El arte no ha muerto, y lo que en realidad comienza a plantearse es un fenómeno de coexistencia de concepciones... Justamente para mostrar la vigencia de concepciones heredadas de una tradición viviente, ponemos como ejemplo esta exposición. Su realización, en momentos en que nuestra conciencia subdesarrollada se presta con facilidad a ser deslumbrada y alienada, no podía ser más oportuna, precisamente para llamar la atención sobre obras y creadores de gran autenticidad; debemos aceptar que en arte es más importante ser auténtico que estar al día”. Y no es sino ese desprecio por el “estar al día” lo que hace que pintores y escultores se vuelvan hacia el grabado.

Así como el grabado rescató sus valores específicos y se expandió, en lugar de retraerse frente al “arte antimuseo” o al “arte de sistemas”, el dibujo también revistió profunda importancia. No nos referiremos aquí a pintores y escultores que también dibujan, sino a aquellos que pusieron en el dibujo la totalidad de sus energías, como el mexicano José Luis Cuevas, cuyo impacto durante la década del setenta resultó decisivo para el nacimiento del dibujo con fuerza de género y con amplia capacidad comunicativa. Paralelamente con el dibujo, la ilustración volvió por sus fueros con la misma fuerza social y política que había revestido a fines del siglo XIX. La gráfica constituye, en forma auténtica y original, la versión latinoamericana del “arte pobre”, promocionado en Italia y luego convertido en una de las modas efímeras de los sesenta y los setenta, que se impregnó de la inevitable sofisticación que acompaña a las modas. La reproducción múltiple para grupos de bajo poder adquisitivo, el costo modesto del dibujo y el grabado, comparado con el de la pintura y la escultura, tuvieron en nuestras colectividades la resonancia que esperaban.

La fuerza con que resurgen dibujo y grabado es espectacular. En ese progresivo entusiasmo tienen definitiva importancia las bienales y los certámenes convocados aproximadamente a partir de 1960 y el apoyo de las compañías nacionales de cartón y papel. Las muestras más representativas fueron la Primera Bienal Americana de Grabado, en 1963, en el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de

Chile, dirigido en ese momento por el pintor Nemesio Antúnez, quien invitó a Argentina, Brasil, Colombia, Costa Rica, Cuba, El Salvador, México, Panamá, Paraguay, Perú, Uruguay y Venezuela; la Exposición Latinoamericana de Dibujo y Grabado, en 1967, en la Universidad Central de Venezuela, con la que culminaron ocho exposiciones dedicadas al dibujo y el grabado nacional, iniciadas en 1959 y programadas por el grabador Antonio Granados; y la Primera Bienal de Grabado Latinoamericano, organizada por el Instituto de Cultura Puertorriqueña, que se llevó a cabo en San Juan en 1970 y realizó hasta el presente cinco ediciones. También en 1970 se convocó la Exposición Panamericana de Artes Gráficas en Cali, Colombia, embrión de la Primera Bienal Americana de Artes Gráficas, que reunió dibujo, grabado y diseño gráfico, abrió en 1971 bajo la responsabilidad del Museo La Tertulia, de Cali, y continúa hasta ahora. Si agregamos a estos certámenes las exposiciones locales dedicadas a las artes gráficas en todo el continente, tendremos un panorama de impresionante solidez y amplitud.

La persistencia de los medios tradicionales frente a la invasión de las vanguardias, copiadas o transformadas, tiene un valor, repetimos, de comportamiento. En lo que concierne a la estética, los latinoamericanos que siguieron practicando la pintura, la escultura, el dibujo y el grabado, y defendiendo su existencia, apoyaron una estética preocupada por fijar valores dentro del marco histórico y rechazaron categóricamente la nueva estética del deterioro, que descalificaba cualquier intento axiológico de apoyar el cambio y las situaciones transitorias.

Al responder a la intensa ideologización de los medios de difusión —que crearon la ilusión de la cultura planetaria exportando al Tercer Mundo los recursos simbólicos de las sociedades altamente industrializadas—, al rechazar la simbología importada y explorar, por contraste, las culturas locales, aludieron, de muy diferentes maneras, a la región. La oposición a la industria cultural resultó relativamente fácil. Entre nosotros, debido a nuestras propias debilidades, tal concepto no prosperó ni significó el peligro de alienación y captación del artista, denunciado por los sociólogos de la Escuela de Francfort. Las dos características sobresalientes del comportamiento fueron su sentido histórico y la voluntad de comunicación con la sociedad. En 1980, cuando los artistas de Estados Unidos y Europa vuelven a reclamar la necesidad de la inserción social de la obra, la importancia del comportamiento latinoamericano, veinte años antes, reviste un carácter ejemplar.

Conclusión

Es cierto que América Latina no ha creado en el siglo XX ningún “ismo” original. El muralismo mexicano, pese a su energía y novedad, no transformó el lenguaje de las artes plásticas como en su momento lo hicieron el expresionismo abstracto norteamericano, el informalismo español, el *pop* inglés, el “arte pobre” italiano y el arte conceptual alemán. Sin embargo, su invariable propósito de articularse con su comunidad mediante mensajes visuales cargados de sentido lo ha convertido progresivamente en un “banco de imágenes”, que implica una reserva real para nosotros y potencial para el resto del mundo.

Paralelamente a esta producción de imágenes, en que se reconstruían o renovaban los modelos importados, el arte popular, como expresión genuina de los sectores menos favorecidos, constituye otro fundamental “banco de imágenes”. En primer lugar, da cuenta de una forma de vida simbólica motivada prioritariamente por la religión y la superstición, muy rica en los países mestizos y mulatos. En segundo lugar, mantiene el uso de materiales y recursos de tipo artesanal y favorece la expansión del mercado plástico hacia lo que el crítico peruano Mirko Lauer llama “una dinámica de *masas* de la burguesía con un nivel de información, refinamiento y cultura medios”. Característica de nuestro entorno, esa animación doble,

por parte del arte culto y del arte popular, produce una impregnación social que es, sin duda, la constante del arte moderno latinoamericano. Por eso, el conocimiento de este arte permite una aproximación y, si se quiere, una exploración de nuestras sociedades.

Los artistas pautan nuestras esperanzas, revelan nuestras ilusiones, transmiten nuestros defectos; ya se sabe que en ese develamiento de lo oculto radica la esencia misma del hecho artístico. Tal ha sido el trabajo de sucesivas generaciones, ligadas por el idioma, las tradiciones y la historia en el caso de los hispanoparlantes, y articulado por la geografía y los desarrollos socioeconómicos en el caso de Brasil. América Latina, como África, es un bloque. Compartimentado, pero bloque al fin. Por ello, pese a todas las controversias al respecto, es lícito hablar de arte latinoamericano o producido en América Latina, contribuyendo así a definir una cultura que no puede ni quiere confundirse con las demás.

La necesidad de defender el arte latinoamericano como un proyecto diferente del europeo o el norteamericano incitó a la crítica, con buenas razones estéticas, a formar con dichos artistas un *boom* que precedió en diez años al *boom* de la literatura latinoamericana a principios de los setenta. Lo mismo que en literatura, el *boom* en la plástica se concentró excesivamente en las figuras claves y dejó de lado a artistas quizá menos sistemáticos en su representación pero autores de obras importantes. Esa injusticia es reparable, y deberá realizarse una nueva estimación de los artistas del *boom* plástico teniendo en cuenta el contexto dentro del cual cada uno de ellos se destacó tan brillantemente. Sin embargo, su condición de inventores de un repertorio visual latinoamericano a la par del de Europa y Estados Unidos no sufre mengua alguna. Ellos son quienes dieron la medida visible de nuestra capacidad para “crear imágenes” y constituyeron, en el siglo XX, el pivote en que se asienta la continuidad de una cultura. Una cultura que no nace en 1900, sino que se manifiesta desde las culturas prehispánicas hasta ahora; muchas veces escindida, interrumpida o quebrada por las invasiones foráneas, pero siempre dispuesta a dar testimonio de lo peculiar de su existencia.

*El texto de Marta Traba incluido en este catálogo es una versión resumida de otro más extenso escrito por la autora entre 1981-83, cuando fue contratada por el Museo de Arte de las Américas de la Organización de los Estados Americanos (OEA), en Washington D.C., para dirigir el proyecto “Arte de América Latina y el Caribe en contexto cultural”, financiado en parte con una contribución del Fondo Nacional para las Humanidades, del Gobierno de los Estados Unidos de América. El proyecto estaba centrado en la curaduría de la colección de arte de la OEA, en Washington, D.C., como paso necesario para lograr la acreditación del Museo por la Asociación Norteamericana de Museos. Una versión resumida por Félix Ángel (quien trabajó con Marta Traba y otras personas en el proyecto), sirvió como introducción al catálogo “Selections from the Permanent Collection”, publicado (en inglés, traducido por Ralph Dimmick) por el Museo de la OEA en 1985, con motivo de la remodelación de éste y la reinstalación de la colección, que formaban parte del proceso de acreditación. El texto completo, el último escrito por Marta Traba antes de su muerte, fue publicado íntegramente en forma de libro por el Centro Cultural del BID, en 1993, con el título “Arte de América Latina 1900-1980”. Félix Ángel se retiró del Museo de la OEA en 1989 y desde 1992 trabaja en el Centro Cultural del BID.

© Derechos de autor del texto original reservados por la Organización de los Estados Americanos, OEA (1983).

© Derechos del libro “Arte de América Latina 1900-1980” reservados por el Banco Interamericano de Desarrollo (1993).



Pedro Figari

(Uruguay)

Montevideo, Uruguay, 1861–

Montevideo, Uruguay, 1938

Idilio campero

(*Idyllic Countryside*), c. 1935

óleo sobre cartón

(oil on cardboard)

33,66 x 50,17 cm

(13¼ x 19¾ inches)

Colección de Arte del Banco
Interamericano de Desarrollo
(Inter-American Development
Bank Art Collection)

Pedro Figari miraba con optimismo la historia y la tradición, tal como lo evidencia su elección de temas: escenas de la vida cotidiana durante el período colonial, la vida de los negros en la ciudad y de los gauchos en el campo. Las características que otorgan a sus obras un aire de frescura y espontaneidad fueron fruto de hondas reflexiones estéticas. Las escenas campestres tienen una estructura horizontal y producen un efecto plano o muy escasa sensación de profundidad. Figari no se interesaba tanto por el aspecto exterior de la realidad como por la verdad que subyacía en ella.

Pedro Figari took an optimistic view of history and tradition, as is evidenced by his choice of themes—scenes of everyday life during the colonial period, the life of the blacks in the city and of the gauchos in the countryside. The characteristics that give his works their feeling of playfulness and spontaneity were the product of long speculation and aesthetics. His country scenes are horizontal in structure and are either flat in effect or convey very little sense of depth. He was not concerned with the outward appearances of reality, but with the truth that underlies it. M. Traba



Abogado comprometido con su profesión, jurista y figura destacada de la vida pública, Pedro Figari contribuyó a la fundación de la Escuela de Artes y Oficios del Uruguay. Fue autor de numerosos libros en los cuales expresó una serie de pensamientos que luego ilustraría con sus pinturas. Su brillante carrera artística comenzó recién alrededor de 1921, cuando presentó su primera exposición en Buenos Aires. En 1925 viajó a París, donde permaneció durante nueve años. A lo largo de los diecisiete años que siguieron a su primera exposición, Figari produjo unas tres mil pinturas sobre cartón, en las cuales recreó una amplia variedad de temas vinculados a su tierra natal. En conjunto, estas obras constituyen una suerte de crónica visual de la vida y las tradiciones uruguayas, desde una perspectiva que combina la historia con el ensueño y cuya libertad narrativa deriva del posimpresionismo francés.

A practicing lawyer, a legal scholar, and a figure of distinction in public life, Pedro Figari helped in the founding of Uruguay's School of Arts and Trades. He was the author of numerous books 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. Figari moved in 1925 to Paris, where he remained for nine years. In the seventeen years following his first exhibit, he turned out some three thousand paintings on cardboard, covering a wide range of subjects related to his native country. As an ensemble they constitute a sort of visual chronicle of Uruguayan life and tradition, part historic, part fanciful, narrated with a freedom that derives from French Postimpressionism. M. Traba

Pedro Figari

(Uruguay)

Montevideo, Uruguay, 1861–

Montevideo, Uruguay, 1938

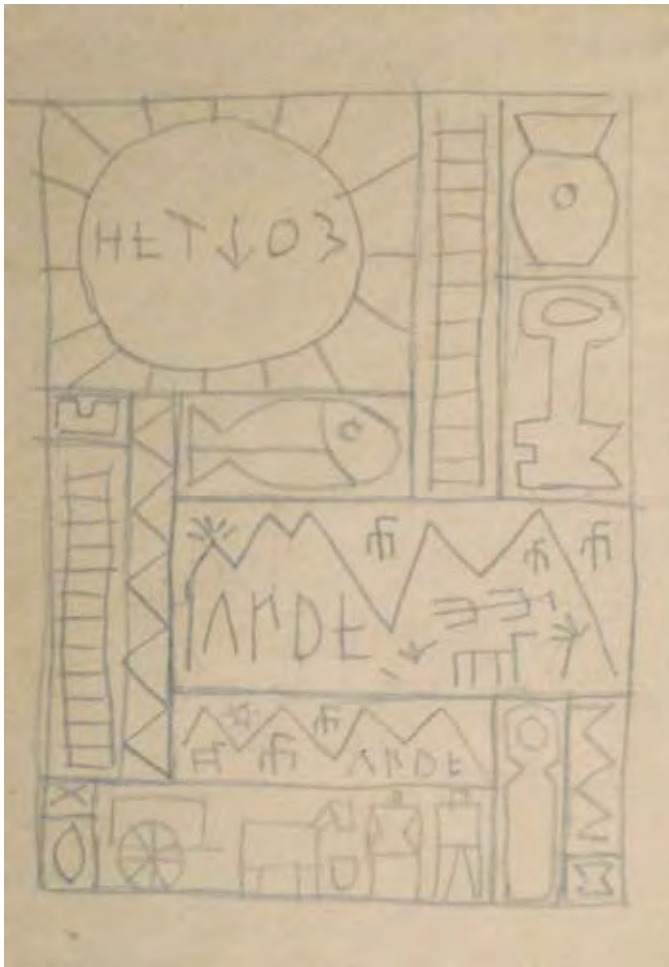
El patio (The Market Place),
c. 1935

óleo sobre cartón
(oil on cardboard)

38 x 60,3 cm

(15¾ x 23¾ inches)

OEA, Museo de Arte de las Américas, Regalo del Banco de la República de Uruguay (OAS Art Museum of the Americas, Gift of the Bank of the Republic of Uruguay)



Joaquín Torres García

(Uruguay)

Montevideo, Uruguay, 1874–

Montevideo, Uruguay, 1949

Indoamérica, sol y tierra

(*Indo-America, Sun and Earth*),

1938

grafito sobre papel

(graphite on paper)

19,69 x 13,65 cm

(7¾ x 5 inches)

Colección de Arte del Banco
Interamericano de Desarrollo
(Inter-American Development
Bank Art Collection)

A lo largo de doce meses, entre 1931 y 1932, Joaquín Torres García presentó cuatro exposiciones en las cuales se percibía vívidamente el concepto de constructivismo universal: si la naturaleza se somete a un orden determinado, es posible visualizar las leyes unificadoras que gobiernan el cosmos. Torres García llevó esta idea filosófica y estética a Madrid, donde fundó el Grupo de Arte Constructivista. En 1934 regresó a Montevideo definitivamente, y a la edad de sesenta años emprendió una serie de actividades que hicieron de él, sin lugar a dudas, la figura más destacada del arte uruguayo y el principal mentor de la escena artística latinoamericana. Expuso sus teorías en más de seiscientas conferencias y publicó varios libros: *Estructura* (1935), *La tradición del hombre abstracto* (1938) y el notable *Universalismo constructivo*, editado en Buenos Aires en 1944.

Over the course of 12 months from 1931 to 1932, Joaquín Torres García held four exhibits in which the concept of Universal Constructivism was clearly present: if nature submits to a certain order, it is possible to visualize the unifying laws that rule the cosmos. Torres García carried this half-philosophic, half-aesthetic idea to Madrid, where he founded the Constructivist Art Group. In 1934 he returned to Montevideo for good, after 43 years in Europe, and at the age of 60, he undertook a series of activities that were to make him unquestionably the outstanding figure in Uruguayan art and the leading mentor of the Latin American art scene. He expounded his theories in more than 600 lectures and published a number of books: *Estructura* (*Structure*, 1935), *La tradición del hombre abstracto* (*The Tradition of Abstract Man*, 1938), and most notably, *Universalismo constructivo* (*Universal Constructivism*), which was published in Buenos Aires in 1944. F. Ángel



La obra expuesta data de 1943, un año antes de que Joaquín Torres García instalara su célebre taller en Montevideo. Había retornado a Uruguay en 1934, luego de una prolongada estadía de más de cuatro décadas en Europa. Torres García se consideraba a sí mismo un pintor realista, a salvo de las banalidades del naturalismo gracias a su pasión por “la geometría, el orden, la síntesis, la construcción y el ritmo”. El crítico uruguayo Juan Flo señaló que Torres García apuntaba a crear desde cero un tipo de arte casi anónimo, que evocaba los ritos cósmicos de civilizaciones como las de los indígenas precolombinos. Ángel Kalenberg destacó la “cualidad lingüística” del arte de Torres García, que caracteriza sus creaciones como ideogramas. La aparente simpleza de la obra de este artista, basada en ángulos rectos y líneas paralelas a la manera de Mondrian, requiere una segunda lectura, más cercana, puesto que el interés de Torres García trasciende las meras cuestiones formales.

This work dates from 1943, one year before Joaquín Torres García established his famous workshop in Montevideo. He had returned to Uruguay in 1934, after a 43-year absence in Europe. 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. Angel 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. M. Traba

Joaquín Torres García

(Uruguay)

Montevideo, Uruguay, 1874–

Montevideo, Uruguay, 1949

Composición constructivista
(*Constructivist Composition*),
1943

óleo sobre tela (oil on canvas)
68,6 x 76,8 cm
(26 x 30 inches)

OEA, Museo de Arte de las
Américas, Regalo de Nelson
Rockefeller, 1963
(OAS Art Museum of the
Americas, Gift of Nelson
Rockefeller, 1963)



Dr. Atl (Gerardo Murillo)
(México)

Guadalajara, México, 1875–
Ciudad de México, México,
1964

Volcán (Volcano), c. 1930
plantilla y grafito sobre papel
(graphite stencil on paper)
22,23 x 24,77 cm
(8¾ x 9¾ inches)

Colección de Arte del Banco
Interamericano de Desarrollo
(Inter-American Development
Bank Art Collection)

Gerardo Murillo, cuyo seudónimo era “Dr. Atl”, constituye una figura de singular importancia en el arte mexicano. El amor que sentía por el paisaje de su tierra natal, en especial por los volcanes, se tradujo en obras que combinan el simbolismo con la ciencia; por ejemplo, bosquejó el nacimiento del volcán Parícutín. Dr. Atl también era escritor y explorador, combinación de características particulares que ejerció influencia en artistas como Diego Rivera.

Gerardo Murillo, who adopted the pseudonym Dr. Atl, is a figure of special importance in Mexican art. His love for the landscape of his country, particularly for volcanoes, translated itself into work that combines symbolism with science. For example, Murillo sketched the birth of the volcano Parícutin. Dr. Atl was also a writer and an explorer, and his combined works influenced artists such as Diego Rivera. F. Ángel



Nacido en el estado de Jalisco, México, José Clemente Orozco estudió en la Academia de San Carlos, en Ciudad de México, y recibió profundas influencias de artistas coetáneos tales como José Guadalupe Posada y Dr. Atl. Un grave accidente que sufrió durante su primera juventud lo dejó minusválido y afectó su carrera artística a lo largo de toda su vida. Además de los murales, a Orozco lo fascinaban las caricaturas y los grabados. En opinión de Marta Traba, “de los tres grandes muralistas mexicanos, Orozco es el único que siempre parecía afanarse por representar algo más que las aspiraciones políticas y sociales de la comunidad: algo que expresara sus sentimientos personales escindidos del compromiso con las causas públicas”. Toda obra en que se representa a grupos plantea problemas de escala propios de la composición mural. Orozco juega con la escala de las figuras para lograr efectos dramáticos, lo cual contribuye a transmitir una sensación de decadencia social y el sufrimiento del pueblo.

José Clemente Orozco was born in the state of Jalisco, Mexico. He studied in the Academia de San Carlos in Mexico City and was influenced greatly by contemporary artists like José Guadalupe Posada and Dr. Atl. A terrible accident during his adolescence left him handicapped and affected his artistic career throughout his life. Apart from murals, Orozco was fascinated with cartoons and prints, and he created many of the latter. According to Marta Traba, “Alone of the three great Mexican muralists, Orozco seemed to always strive for representation of something more than the political and social aspirations of the collectivity—for something expressive of his own personal feeling, divorced from commitment to public causes.” The questions of scale implicit in mural composition arise in any work such as this which takes a group as its subject. Orozco plays with the scale of the figures for dramatic purposes, which helps to communicate a feeling of social decay and the suffering of the people. F. Ángel

José Clemente Orozco

(México)

Ciudad de Guzmán, Jalisco, México, 1883–Ciudad de México, México, 1949

Mujeres 1 (Women 1), 1935

litografía (lithograph)

30,48 x 43,18 cm

(12 x 17 inches)

Colección de Arte del Banco Interamericano de Desarrollo (Inter-American Development Bank Art Collection)



Diego Rivera

(México)

Guanajuato, México, 1886–

Ciudad de México, México,
1957

Autorretrato (Self-Portrait),
1930

litografía 51/100

(lithograph 51/100)

43,18 x 30,48 cm

(17 x 12 inches)

Colección de Arte del Banco
Interamericano de Desarrollo
(Inter-American Development
Bank Art Collection)

Diego Rivera comenzó a estudiar pintura a edad muy temprana y en 1907 viajó a Europa. La mayor parte de los catorce años siguientes residió en París, donde conoció la obra de grandes maestros, como Cézanne, Gauguin, Renoir y Matisse. Estudió el Renacimiento italiano, y se le atribuye la introducción del fresco en la arquitectura y el arte modernos de México. Sus ideas políticas radicales y su tempestuoso romance con la pintora Frida Kahlo provocaron y continúan provocando una particular fascinación. Rivera creó gran cantidad de murales en México y en el extranjero. Aunque los murales eran para él su principal medio de expresión, también fue autor de numerosos dibujos, grabados y pinturas de caballete. Estas obras hicieron que su arte llegara a un público más amplio e incrementaron su reconocimiento y su popularidad.

Diego Rivera began to study painting at an early age and in 1907 moved to Europe. He spent most of the next fourteen years in Paris, where he encountered the works of such great masters as Cézanne, Gauguin, Renoir, and Matisse. He studied the Italian Renaissance and is credited with the reintroduction of fresco painting into modern Mexican art and architecture. His radical political views and tempestuous romance with the painter Frida Kahlo were then, and remain today, a source of public fascination. Rivera created a large number of murals in Mexico and abroad. Although he considered murals to be his primary source of expression, he also created a large number of easel works, drawings, and prints. These works helped him reach a wider audience and increase his recognition and popularity. F. Ángel



Considerado el pintor mexicano más importante del siglo XX, el genio creador de Diego Rivera tuvo amplia repercusión en el ámbito artístico internacional. Estudió con gran dedicación el Renacimiento y se abrió a la influencia de los artistas que fue conociendo mientras residió en Europa. Al regresar a México se abocó a estudiar el folclore y la cultura de su país, interés que reflejó en todas sus obras. Rivera fue una de las principales figuras del movimiento muralista mexicano. Sus murales, pinturas de caballete, dibujos y grabados muestran huellas del arte precolombino, que Rivera coleccionaba y admiraba. La litografía aquí exhibida se inspira en uno de sus frescos más conocidos de México.

Considered the greatest Mexican painter of the twentieth century, Diego Rivera had a profound effect on the international art world. He studied the Renaissance closely and was influenced by the artists he encountered while living in Europe. Upon his return to Mexico, he studied Mexican folk art and culture closely, and its influence can be seen in his work throughout his career. Rivera was one of the main figures of the Mexican Muralist movement. In his murals, easel paintings, drawings, and prints, there are traces of pre-Columbian art, which Rivera admired and collected. This lithograph is inspired by one of his better known frescos in Mexico. F. Ángel

Diego Rivera

(México)

Guanajuato, México, 1886–
Ciudad de México, México,
1957

Sueño (Dream), 1932

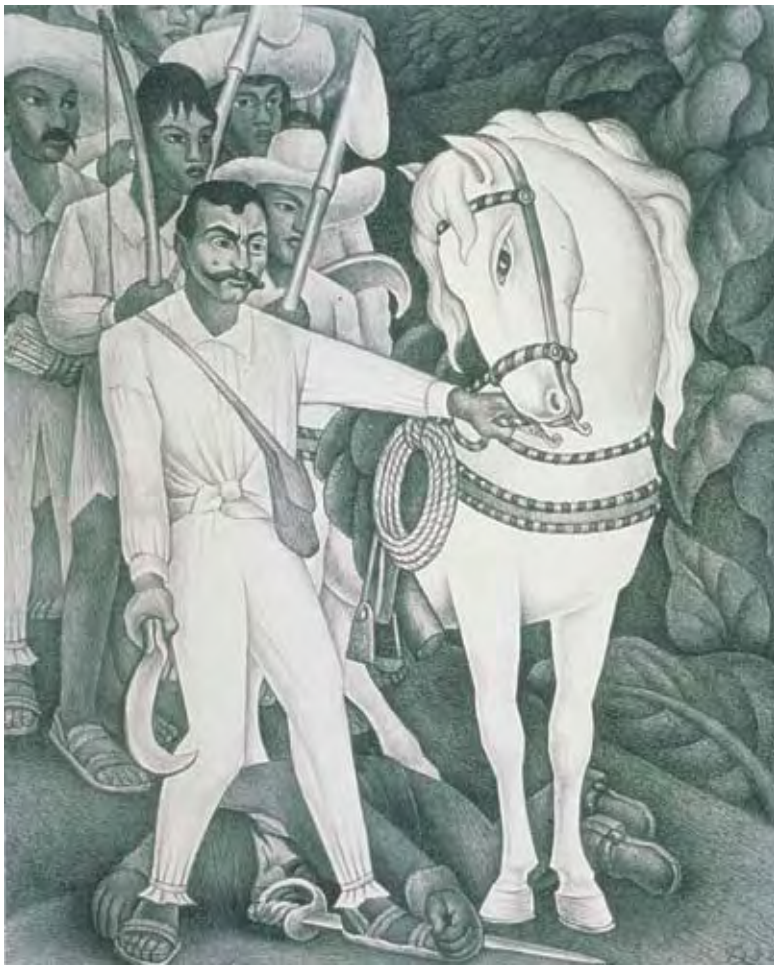
litografía 17/100

(lithograph 17/100)

41,28 x 29,85 cm

(16¼ x 11¾ inches)

Colección de Arte del Banco
Interamericano de Desarrollo
(Inter-American Development
Bank Art Collection)



Diego Rivera

(México)

Guanajuato, México, 1886–

Ciudad de México, México,
1957

Zapata, 1932

litografía 85/100

(lithograph 85/100)

50,17 x 38,1 cm

(19¾ x 15 inches)

Colección de Arte del Banco
Interamericano de Desarrollo
(Inter-American Development
Bank Art Collection)

Ya de niño muy talentoso, Diego Rivera comenzó a asistir a clases de bellas artes en la Academia de San Carlos, en México, cuando tenía apenas once años. Más tarde se estableció en Europa y recibió marcadas influencias de los artistas que fue descubriendo allí. Siguió la Revolución Mexicana desde París, donde residía y trabajaba activamente con los pintores cubistas, y regresó a México cuando aquella había terminado. Una vez en su tierra natal, vinculó su actividad artística al programa ideológico de la Revolución y se volvió más doctrinario en la expresión de sus ideales. A Rivera le preocupaba profundamente la desigualdad social, tanto como a sus contemporáneos José Clemente Orozco y David Alfaró Siqueiros. En sus inicios recibió la influencia de la vanguardia parisina y produjo notables composiciones, que nada tienen que envidiar a Juan Gris o al propio Picasso. Comunista moderado, Rivera visitó la Unión Soviética varias veces, hasta que la muerte lo sorprendió en 1957.

Diego Rivera was a very talented child and began classes in fine art at the Academia de San Carlos in Mexico City when he was only eleven years old. He later moved to Europe and was greatly influenced by the artists he discovered there. He watched the Mexican Revolution from Paris, where he resided, and worked actively with the Cubist painters, returning to Mexico when the revolution was over. Once he returned to Mexico, Rivera's view of art took on the ideological agenda of the Revolution and became more doctrinarian in the expression of his ideals. Rivera became very concerned with social equality, along with his contemporaries José Clemente Orozco and David Alfaró Siqueiros. He was initially influenced by the Paris avant-garde, producing remarkable compositions that have nothing to envy in those of Juan Gris or Picasso himself. Rivera was a moderate communist and visited the Soviet Union several times before his death in 1957. F. Ángel



El peruano José Sabogal es uno de los precursores y mayores representantes del indigenismo, estilo artístico que se desarrolló principalmente en los países andinos, en la década de 1920, en respuesta al éxito que había logrado el muralismo mexicano. Entre 1922 y 1925, Sabogal estudió con Diego Rivera y José Clemente Orozco. El arte indigenista se proponía restituirle el sentido de la dignidad a la población originaria, cuya historia habían denigrado los colonizadores europeos. Sin embargo, como movimiento artístico, era más literario que conceptual.

The Peruvian José Sabogal is one of the precursors and most important representatives of Indigenism, an artistic style that developed in the 1920s mainly in the Andean countries as a response to the success of Mexican Muralism. From 1922 to 1925, Sabogal actually studied with Diego Rivera and José Clemente Orozco. Indigenist art was intended to return a sense of dignity to the indigenous population, whose history had been denigrated by European colonists. As an artistic movement, however, it is more literary than conceptual. F. Ángel

José Sabogal

(Perú)

Cajabamba, Perú, 1888–

Miraflores, Lima, Perú, 1956

El Señor de la Fortaleza

(*The Lord of Our Strength*),

1919

óleo sobre tela (oil on canvas)

55,88 x 66,04 cm

(22 x 26 inches)

Colección de Arte del Banco Interamericano de Desarrollo (Inter-American Development Bank Art Collection)



Benito Quinquela Martín

(Argentina)

La Boca, Buenos Aires,
Argentina, 1890–Buenos Aires,
Argentina, 1977

Entrando a La Boca

(*Entering the Boca*), 1965

óleo sobre tela (oil on canvas)

78,74 x 88,9 cm

(31 x 35 inches)

Colección de Arte del Banco
Interamericano de Desarrollo
(Inter-American Development
Bank Art Collection)

El puerto de Buenos Aires era la principal fuente de inspiración de este artista posimpresionista tardío, que emulaba a Monet creando decenas de versiones del mismo motivo, principalmente el puerto de La Boca. Éste era el tema característico de sus pinturas, que alcanzaron gran popularidad en la década de 1910 entre la élite adinerada de Buenos Aires. A principios de los años veinte, mientras Quinquela Martín se desempeñaba como canciller del Consulado Argentino en Madrid, el Museo de Arte Moderno de esta ciudad adquirió dos de sus obras. Más tarde, el artista visitó París, Nueva York, Italia e Inglaterra, donde varios museos adquirieron también algunas de sus pinturas. A pesar del carácter anacrónico de su arte, Quinquela Martín gozó de un gran éxito profesional.

The port of Buenos Aires was a favorite subject of this popular late Postimpressionist who emulated Monet, creating dozens of versions of the same theme, mainly the Port of La Boca, the subject of this painting, which became very popular in the 1910s among the Buenos Aires moneyed elite. While Martín was in Madrid, in the early 1920s, as chancellor of the Argentine consulate, two of his works were acquired by the Museum of Modern Art of Madrid. After that, he visited Paris, New York, Italy, and England, where several museums acquired his work. Despite the anachronistic character of his work, he was able to enjoy great professional success. F. Ángel



Carlos Mérida fue uno de los precursores del arte moderno del siglo XX en América Latina. En 1907 se estableció en Quetzaltenango con el objeto de estudiar pintura y música. Dos años después regresó a la capital guatemalteca y se sumó a la vanguardia de su país, entre cuyos integrantes se contaban Carlos Valenti y el amigo de Picasso, Jaime Sabartés, quien alentó a Mérida a presentar su primera exposición en 1910. Ese mismo año, éste viajó a París, donde recibió las primeras influencias modernas y trabó una estrecha amistad con Amadeo Modigliani. Cuando estalló la Primera Guerra Mundial regresó a Guatemala. México lo reivindica como artista propio en razón de las obras que éste produjo en ese país durante el apogeo del muralismo, aunque Mérida finalmente se alejó de dicho movimiento por diferencias conceptuales y formales. Por entonces se abocó a trabajar con formas abstractas, pues consideraba posible transmitir un sentido auténtico del americanismo sin recurrir al estilo narrativo que habían adoptado la mayoría de los muralistas.

Carlos Mérida was one of the forerunners of twentieth-century modern art in Latin America. He moved to Quetzaltenango, Guatemala, in 1907, where he studied painting and music. In 1909 he returned to the country's capital and joined the artistic avant-garde of his country, which included Carlos Valenti and Picasso's friend Jaime Sabartés, who encouraged Mérida to present his first exhibition in 1910. That same year Mérida moved to Paris, and it was in this environment that he encountered his first modern influences and became a close friend of Amadeo Modigliani. When World War I broke out in 1914, Mérida returned to Guatemala. Mexico claims Mérida as its own because of the work he produced in that country during the apogee of Muralism, with which he came to disagree conceptually and formalistically. Mérida abandoned the Muralist idea in favor of abstract forms, as he felt it was possible to communicate an authentic sense of Americanism without recurring to the narrative style of most of the Muralists. E Ángel

Carlos Mérida

(Guatemala)
Ciudad de Guatemala,
Guatemala, 1891–Ciudad de
México, México, 1984

Figura (Figure), 1930
gouache y acuarela
(gouache and watercolor)
19,05 x 17,78 cm
(7½ x 7 inches)

Colección de Arte del Banco
Interamericano de Desarrollo
(Inter-American Development
Bank Art Collection)



Carlos Mérida

(Guatemala)
 Ciudad de Guatemala,
 Guatemala, 1891–Ciudad de
 México, México, 1984

Púrpura de tormenta
 (*Stormy Purple*), 1943
 De la Serie de los cielos
 de Tejas
 (From the Texas Skies Series)
 óleo en tela montado en panel
 de madera (oil on canvas
 mounted on masonite)
 61 x 50,5 cm
 (24 x 20 inches)

OEA, Museo de Arte de las
 Américas, Fondo de Adquisi-
 ciones, 1960
 (OAS Art Museum of the
 Americas, Acquisition Fund,
 1960)

El logro más significativo de este artista guatemalteco son las *Danzas* de 1949 y la serie de figuras y reyes prehispánicos que realizó en caseína sobre pergamino durante los años cincuenta. Su estética se basaba en dos convicciones: en primer lugar, Mérida creía en la necesidad de reintroducir el plano tradicional característico de la obra de los artesanos criollos y mestizos del período colonial; en segundo lugar, consideraba que había una íntima relación entre la pintura y la música y entre la pintura y la danza. Su obra debería entenderse en el marco de las permanentes referencias a los motivos de la ornamentación maya y los ritmos de la danza precolombina, a través de los cuales el artista recuperó los valores simbólicos del arte prehispánico. Mérida se estableció en México en 1929, donde en 1931 asumió la dirección de la Escuela de Danzas, dependiente de la Secretaría de Educación Pública. Los rasgos más destacados de la obra aquí exhibida son los símbolos y el carácter altamente poético.

The most significant of this Guatemalan’s achievements are the *Dances* 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 traditional plane 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. In this work one can appreciate the individual symbols and the artist’s highly poetic brushwork. M. Traba



Emilio Pettoruti vivió en Europa entre 1913 y 1924. Estudió en Italia y Alemania antes de viajar a París, donde se sumó al movimiento cubista y entabló una estrecha amistad con el español Juan Gris. A su regreso a Buenos Aires, su obra suscitó grandes controversias, pero en la actualidad se lo reconoce como uno de los pioneros del modernismo en América Latina. El dibujo aquí expuesto pertenece a una serie realizada en París, que integraba la colección del crítico José Gómez-Sicre.

Emilio Pettoruti spent 1913 to 1924 in Europe, studying in Italy and Germany before going to Paris, where he joined the Cubist movement and formed a deep friendship with the Spaniard Juan Gris. Upon his return to Buenos Aires, Pettoruti's work was considered quite controversial. Today Pettoruti is recognized as one of the pioneers of Modernism in Latin America. This drawing belongs to a series executed in Paris and used to be part of the collection of critic José Gómez-Sicre. F. Ángel

Emilio Pettoruti

(Argentina)

La Plata, Argentina, 1892–
París, Francia, 1971

Cuadernos de música
(*Music Notebooks*), 1919

tinta sobre papel
(ink on paper)

19,05 x 24,13 cm
(7½ x 9½ inches)

Colección de Arte del Banco
Interamericano de Desarrollo
(Inter-American Development
Bank Art Collection)



Emilio Pettoruti

(Argentina)

La Plata, Argentina, 1892–

París, Francia, 1971

La última serenata

(*The Last Serenade*), 1937

óleo sobre tela (oil on canvas)

195,6 x 129,5 cm

(77 x 51 inches)

OEA, Museo de Arte de las

Américas, Regalo de IBM,

1985

(OAS Art Museum of the

Americas, Gift of IBM, 1985)

Ampliamente reconocido como pionero de la renovación del arte en la Argentina, Emilio Pettoruti desempeñó un importante papel en la ruptura con una tradición estrictamente académica y la aceptación de estilos vanguardistas como formas legítimas de expresión artística. Luego de una prolongada estadía en Europa, donde se mantuvo en estrecho contacto con los movimientos futurista y cubista, Pettoruti regresó a Buenos Aires en 1924. La exposición que realizó ese año en la Galería Witcomb despertó vivas controversias. La obra de Pettoruti se caracteriza por una refinada y por momentos severa concepción de la construcción plástica. Su personal tratamiento de la luz como elemento dominante y autónomo de la composición dota a sus pinturas de una gran originalidad. *La última serenata*, un cuadro tardío del artista, representa con fidelidad su estilo, que experimentó escasos cambios a partir de los años veinte. Perteneciente a una serie de arlequines realizada a mediados de la década del treinta, es fiel reflejo del alto nivel de ejecución de formas y colores por el que se destaca en conjunto la obra de 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. Pettoruti's work is characterized by a refined, at times severe conception of plastic construction. The artist's treatment of light as a dominant and autonomous element of the composition is highly original and personal. *The Last Serenade*, a late work of the artist, is representative of his style, which changed very little from that of the 1920s. It belongs to a series of harlequins of the mid-1930s and demonstrates the high level of craftsmanship in form and color for which Pettoruti's work as a whole is noted. F. Ángel



Amelia Peláez, René Portocarrero, Wilfredo Lam y Luis Martínez Pedro fueron los integrantes más destacados de la generación cubana de 1920: ellos introdujeron el arte cubano en el siglo XX. Si bien por caminos divergentes, todos coincidían en la idea de que el artista debe gozar de completa libertad para reinventar y representar la realidad de su entorno. *Marpacífico*, de 1943, evidencia algunas similitudes con el estilo de Henri Matisse. Sin embargo, los colores —que evocan los vitrales característicos de las residencias de La Habana Vieja—, las molduras arquitectónicas y la trama de las sillas de mimbre constituyen una magistral fusión de elementos nativos e importados.

The outstanding members of the Cuban generation of 1920 were Amelia Peláez, René Portocarrero, Wilfredo 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. 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. M. Traba

Amelia Peláez

(Cuba)

Yaguajay, Cuba, 1896–
La Habana, Cuba, 1968

Marpacífico (*Hibiscus* [*Marpacífico* is the name used in Cuba for the Hibiscus flower]), 1943

óleo sobre tela (oil on canvas)
115,5 x 89,5 cm
(45 ½ x 35 inches)

OEA, Museo de Arte de las Américas, Regalo de IBM, 1969

(OAS Art Museum of the Americas, Gift of IBM, 1969)



David Alfaro Siqueiros

(México)

Santa Rosalía de Camargo,
México, 1896–Cuernavaca,
México, 1974

Zapata, 1930

litografía 7/35

(lithograph 7/35)

73,03 x 58,1 cm

(28¾ x 22 inches)

Colección de Arte del Banco
Interamericano de Desarrollo
(Inter-American Development
Bank Art Collection)

Destacado muralista del renacimiento del arte mexicano que tuvo lugar en los años veinte, David Alfaro Siqueiros rechazaba las teorías artísticas europeas porque consideraba que constituían referencias inapropiadas para la estética del Nuevo Mundo. Aunque obtuvo amplio reconocimiento como pintor mural, Alfaro Siqueiros también era un grabador consumado. Compartía ideales sociales, políticos y estéticos con los otros muralistas mexicanos de primer nivel, Diego Rivera y José Clemente Orozco, aunque en sus últimos años adoptó la tecnología y el accidente controlado como medios legítimos para avanzar en la expresión plástica. Los muralistas abrigaban la esperanza de educar a las masas mediante la pintura mural y restituir la dignidad humana a los campesinos. Sin embargo, el arte de Alfaro Siqueiros tiene una impronta personal que salta a la vista cuando se compara su versión de Emiliano Zapata, el héroe de la Revolución Mexicana, con la de Diego Rivera, ambas exhibidas aquí. Esta pieza integraba la colección de la Corporación IBM.

A leading muralist of the Mexican artistic renaissance of the 1920s, David Alfaro Siqueiros rejected European artistic theories as inaccurate references for a New World aesthetic. Although widely recognized as a mural painter, he was also an accomplished printmaker. Siqueiros shared many social and political ideals with the other leading Mexican muralists, Diego Rivera and José Clemente Orozco. However, in his later years he embraced technology and accident as legitimate means to advance plastic expression. Muralists were hoping to educate the masses through mural painting and to restore human dignity to the peasant. Their art remains highly personal, nonetheless, as can be seen when Rivera's and Siqueiros's versions of Emiliano Zapata, the hero of the Mexican revolution, both in this exhibition, are compared. This piece used to be part of the collection of the IBM Corporation. F. Ángel



David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera y José Clemente Orozco conforman el trío de artistas más significativos de la pintura muralista realizada en México desde 1922. En aquel año, a su regreso de un viaje por Europa, Siqueiros dio inicio a una obra artística de tintes políticos, con pinturas y dibujos agresivos y polémicos. Con la finalidad de extender sus campañas a la prensa, en 1924 emprendió con Xavier Guerrero la publicación del periódico *El Machete*. Entre 1926 y 1974, año en que finalizó su trabajo en el Poliforum, Siqueiros ejecutó más de veinte murales de gran tamaño, entre ellos *Muerte al invasor* (Chile), *Nueva democracia* (México) y *Patricios y patricidas* (México). Desempeñó un importante papel en la introducción de técnicas pictóricas nuevas, el trabajo con piroxilina, vinilito y siliconas, y el uso del aerógrafo y la fotografía. Sus dibujos y bocetos revelan el temperamental carácter que atraviesa toda su obra.

David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera, and José Clemente Orozco form the trio of artists responsible for the most significant murals painted in Mexico from 1922 on. In that year, just back from a trip to Europe, Siqueiros embarked upon a career of politically oriented painting and drawing, aggressively polemic in character. Seeking to further his campaigns in print, in 1924 he joined Xavier Guerrero in bringing out a periodical called *El Machete*. Between 1926 and 1974, the year in which he finished his work at the Polyforum, Siqueiros executed more than a score of enormous murals, among them *Death to the Invader* (Chile), *New Democracy* (Mexico), and *Patricians and Patricides* (Mexico). He played an important role in introducing new painting techniques, working in pyroxylin, vinylite, and silicones, and making use of the airbrush and photography. His drawings and sketches reveal the violent temperament evidenced in all his work. M. Traba

David Alfaro Siqueiros

(México)

Santa Rosalía de Camargo,
México, 1896—Cuernavaca,
México, 1974

Dos niños (Two Children), 1956
litografía (lithograph)
77 x 59 cm (30 x 23¼ inches)

OEA, Museo de Arte de
las Américas, Fondo de
Adquisición, 1984
(OAS, Art Museum of the
Americas, Acquisition Fund,
1984)



David Alfaro Siqueiros

(México)

Santa Rosalía de Camargo,
México, 1896–Cuernavaca,
México, 1974

Tormenta (Storm), 1969

litografía, edición no numerada
(lithograph, unnumbered
edition)

53,34 x 39,37 cm
(21 x 15½ inches)

Colección de Arte del Banco
Interamericano de Desarrollo
(Inter-American Development
Bank Art Collection)

Tras su paso por la Academia de San Carlos, en Ciudad de México, David Alfaro Siqueiros realizó extensos viajes por Europa, durante los cuales se dedicó a estudiar arte. Se autoproclamaba marxista y estableció un profundo compromiso con los ideales comunistas y el Partido Comunista mexicano. A través de su arte expresaba sus ideas políticas y sociales, que habían recibido una marcada influencia de la Revolución Mexicana, e intentaba difundir un mensaje de igualdad e integridad social. Creía en el arte como medio para luchar contra la injusticia social y comunicarse con la sociedad. Además de crear murales, los muralistas mexicanos produjeron gran cantidad de obras en papel con el propósito de dar mayor difusión a su mensaje. La pieza aquí expuesta pone de manifiesto el carácter expresionista de la obra de Siqueiros y su fascinación por los elementos teatrales y espectaculares.

David Alfaro Siqueiros studied at the Academia de San Carlos in Mexico City and traveled extensively through Europe studying art. He was a self-proclaimed Marxist and was very involved with communist ideals and the communist party in Mexico. Through his art, he communicated his political and social points of view, which were widely influenced by the Mexican Revolution, and tried to spread a message of social equality and righteousness. He believed in art as a way to fight social injustice and communicate with society. He was one of the main figures in the Mexican Muralist movement, along with Diego Rivera and José Clemente Orozco. These three artists, apart from murals, created an extensive number of works on paper to help them broaden their message. This piece evinces the Expressionist character of Siqueiros's work and his fancy for the theatrical and spectacular. F. Ángel



Rufino Tamayo creía en la posibilidad de aprovechar los progresos que habían realizado los artistas europeos para reinterpretar y confrontar las tradiciones locales, como el arte popular y precolombino. Al igual que otros contemporáneos, consideraba que había similitudes entre el cubismo y la composición religiosa y simbólica precolombina. Tamayo empleaba todos estos recursos con gran originalidad, realizada por su extraordinario uso del color y la textura. En su obra sale a la luz una acendrada conciencia del hombre como partícula insignificante y a la vez protagonista del universo y su destino. Tal como en el caso del premio Nobel Octavio Paz, la visión artística de Tamayo recibió una fuerte influencia de su conciudadano José Vasconcelos, uno de los principales impulsores del “renacimiento mexicano” de los años veinte y creador del concepto del mestizaje como “raza cósmica”.

Rufino Tamayo believed that the advances made by European artists could be used to reinterpret and confront local traditions, such as pre-Columbian and popular art. Like other contemporaries, he found similarities between Cubism and pre-Columbian symbolic and religious composition. Tamayo employed all these devices with great originality, enhanced by an extraordinary use of color and texture. His work carries a quintessential awareness of man as both an insignificant particle and a protagonist linked to the destiny of the universe. Like Mexico’s Nobel Prize winner, Octavio Paz, Tamayo’s vision of art is profoundly influenced by his fellow townsman, José Vasconcelos, one of the main forces behind the “Mexican Renaissance” of the 1920s, who conceived the concept of the Mestizo “Cosmic Race.” F Ángel

Rufino Tamayo

(México)

Oaxaca, México, 1899–

Ciudad de México, México,
1991

A Man With Courage Makes a Majority (Un sólo hombre con coraje vale por todos), 1982
mixografía (mixograph)
81,28 x 60,96 cm
(32 x 24 inches)

Colección de Arte del Banco Interamericano de Desarrollo, Regalo de Container Corporation of America (Inter-American Development Bank Art Collection, Gift of Container Corporation of America)



Wifredo Lam

(Cuba)

Sagua la Grande, Cuba, 1902–
París, Francia, 1982

Sin título (Untitled), 1965
carbón y pastel sobre papel
(charcoal and pastel on paper)
68,9 x 51,75 cm
(27 x 20 inches)

Colección de Arte del Banco
Interamericano de Desarrollo
(Inter-American Development
Bank Art Collection)

Wifredo Lam consiguió fusionar los principios del cubismo y el surrealismo con el interculturalismo latino-africano y oceánico. Ninguna de estas influencias le resultaba ajena, dado que su padre era un inmigrante chino establecido en Cuba y su madre tenía origen afrocubano. Nacido y criado en Cuba, Lam llegó finalmente a París, donde trabó amistad con Picasso. No sólo trabajó con la vanguardia europea anterior a la Segunda Guerra Mundial, sino que fue uno de sus principales integrantes. Luego del estallido de la guerra se sintió más atraído por el Caribe que por las metrópolis urbanas del Norte y el Sur, circunstancia que marcó el comienzo de su romance con la selva y las criaturas que ésta genera e inspira. Lam fue uno de los pocos artistas caribeños del siglo XX que alcanzó repercusión internacional, y si bien pertenece a una tradición de corte eurocéntrico, el atractivo universal que ejerce su obra se ve realzado por la experiencia personal y las numerosas influencias culturales que le dieron forma.

Wifredo Lam was able to fuse the principles of Cubism and Surrealism with Latin-African and oceanic cross-culturalism. He was not alien to either, as his father was a Chinese immigrant to Cuba and his mother was of Afro-Cuban origin. Born and raised in Cuba, Lam eventually arrived in Paris, where Pablo Picasso befriended him. Lam not only worked with the European avant-garde before the Second World War, but belonged to it. After the war erupted, Lam was more inclined toward the Caribbean than toward the urban metropolises of the north and south. That marked the beginning of his love affair with the jungle and the creatures it generates and inspires. One of the few twentieth-century Caribbean artists to be an international figure, Lam belongs to a tradition that is fundamentally Eurocentric, although the universal appeal of his work is enhanced by personal experience and the many cultural influences that implies. F. Ángel



A lo largo de su carrera, Cândido Portinari desarrolló dos líneas principales de expresión. Una fue la que adoptó en la década de 1940, con sus retratos de la vida de los negros, las celebraciones, las madres negras con sus hijos y los campesinos desplazados. La otra consiste en las series de murales que ejecutaba al mismo tiempo: composiciones claras y bien organizadas, que combinan las intenciones sociales de sus colegas mexicanos con las angulosidades del poscubismo que Portinari había practicado en Francia. Buenos ejemplos son los murales *Tabaco, café y algodón*, de 1934 (Río de Janeiro); *La primera misa*, que el artista dedicó a la capilla de Pampulha en 1937, y muy especialmente *La guerra y la paz*, realizado para la sede de las Naciones Unidas entre 1952 y 1956. Ambas tendencias se combinan de manera significativa en los murales que ornamentan la División Hispánica de la Biblioteca del Congreso, en Washington D. C.

In the course of his career, Cândido Portinari followed two main lines of expression. One was that which he adopted in the 1940s in portraying scenes of Negro life, holiday celebrations, black mothers and their children, and refugees from the backlands. The other was that evidenced 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* (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 work that combines the two trends consists in the murals done for the Hispanic Division of the Library of Congress, in Washington, D.C. M. Traba

Cândido Portinari

(Brasil)

São Paulo, Brasil, 1903–

Río de Janeiro, Brasil, 1962

Retorno da Feira

(*Regreso de la feria-*

Return from the Fair), 1940

óleo sobre tela (oil on canvas)

99 x 80 cm (39 x 31½ inches)

OEA, Museo de Arte de las

Américas, Regalo de José

Gómez-Sicre, 1949

(OAS, Art Museum of
the Americas,

Gift of José Gómez-Sicre,
1949)



Francisco Amighetti

(Costa Rica)

San José, Costa Rica, 1907–

San José, Costa Rica, 1998

Parque (Park), 1986

xilografía a color 16/51

(color woodcut 16/51)

44,45 x 59,06 cm

(17½ x 23¼ inches)

Colección de Arte del Banco Interamericano de Desarrollo (Inter-American Development Bank Art Collection)

Experto en las técnicas del corte de madera, Francisco Amighetti evocaba, con la simplicidad de sus temas y la modesta calidad de sus grabados, un modo de vida que ya no era posible pero que no había caído en el olvido. Su obra representa una visión de Costa Rica tal como era a principios del siglo XX. Se lo elogia por haber imbuido el arte costarricense de un rasgo visual cosmopolita pero matizado con ingredientes regionales, fenómeno que no fue exclusivo de su país en los años cuarenta. Ya maduro su estilo luego de un viaje realizado a Estados Unidos en 1943, Amighetti le incorporó pocos cambios a lo largo de su vida. Artista latinoamericano sumamente prolífico y original, trabajó hasta que lo sorprendió la muerte en 1998.

A master of woodcutting techniques, Francisco Amighetti used the simplicity of his themes and the unassuming quality of his engravings to evoke a way of life no longer possible, but always remembered. Amighetti's work embodies a vision of his country as it used to be in the early twentieth century. He is credited with infusing Costa Rican art with a cosmopolitan but regionally flavored visual trait, a phenomenon not unique to Costa Rica during the 1940s. Once his style matured, after a trip to the United States in 1943, it changed very little for the rest of his life. A most prolific and original Latin American artist, he worked until his death in 1998. F. Ángel



Tras su encuentro con los surrealistas en la París de 1937, Roberto Matta comenzó a reflexionar acerca del carácter cósmico de la experiencia, y la empresa de darle expresión estructural devino un elemento fundamental de su obra. En 1939 se estableció en la ciudad de Nueva York, donde ejerció claras influencias sobre una nueva generación que comenzaba a cobrar importancia: la de los expresionistas abstractos estadounidenses, en particular Arshile Gorky. *El vértigo de Eros*, una obra de 1944 que ahora se exhibe en el Museo de Arte Moderno de aquella ciudad, resulta de capital importancia para apreciar su estilo. Destellos y fragmentos cargados de toda suerte de tensiones flotan electrificados en el espacio, como si se tratara de una fuerza magnética. Ningún otro artista del siglo XX ha logrado expresar con tanta agudeza las imágenes del inconsciente. Lo mismo puede decirse de *Hermala II*.

As a result of his encounter with the Surrealists in Paris in 1937, Roberto Matta came to recognize the cosmic 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 City, where he had an undoubted influence on the coming generation of American Abstract Expressionists, particularly Arshile Gorky. *The Vertigo of Eros*, a work of 1944 now in the New York Museum of Modern Art, is of capital importance for an appreciation of his style. Sparks and shards charged with tensions of every sort float electrified in space, as if magnetized. No other twentieth-century artist has so well conveyed images of the subconscious. No less important is 1948's *Hermala II*. M. Traba

Roberto Matta

(Chile)

Santiago, Chile, 1911–
Civitavecchia, Italia, 2002

Hermala II, 1948

óleo sobre tela (oil on canvas)

114,2 x 146 cm

(50 x 57½ inches)

OEA, Museo de Arte de las Américas, Regalo del Workshop Center for the Arts, Washington, D.C., 1957 (OAS, Art Museum of the Americas, Gift of the Workshop for the Arts, Washington, D.C., 1957)



René Portocarrero

(Cuba)

La Habana, Cuba, 1912–

La Habana, Cuba, 1985

Figuras en amarillo

(*Figures in Yellow*), 1952

óleo sobre tela (oil on canvas)

88,9 x 63,5 cm

(35 x 25 inches)

OEA, Museo de Arte de las Américas, Regalo de Joseph Cantor, 1958

(OAS, Art Museum of the Americas, Gift of Joseph Cantor, 1958)

La totalidad de la exuberante y enérgica obra de René Portocarrero se relaciona con Cuba, y en particular con La Habana. A diferencia de Amelia Peláez, cuyos segmentos de color se articulan de acuerdo con principios decorativos, Portocarrero exploraba el espíritu de la aventura. De ello da testimonio su espléndida serie de ciudades imaginarias, realizadas con una vibrante técnica de pincel que la aproxima al lenguaje posimpresionista del paisajista vienés Gustav Klimt. La serie de estampas de carnaval, que data de los años setenta, pone de manifiesto un dinamismo interno que deriva de los trazos rápidos y de una visión del mundo profundamente sensible y poética. La generación cubana de 1920 se destacó por la virtud artística de aplicar con inteligencia los aportes recibidos de Europa, cuya cuidadosa adaptación dotó a sus obras de un intenso sabor local.

The whole of René Portocarrero's exuberantly energetic work is bound up with Cuba, more particularly, Havana. Unlike Amelia Peláez, whose color segments are carefully articulated in accordance with decorative principle, Portocarrero worked in the spirit of adventure, as exemplified in his splendid series of *Imaginary Cities*, whose vibrant brushwork is close to the Postimpressionist language of the Viennese landscapist Gustav Klimt. Portocarrero's series of carnival pictures dating from the 1970s displays an inner dynamism deriving from rapid strokes, and a highly sensitive, poetic vision of the world. The great artistic virtue of the Cuban generation of 1920 lay in the intelligent use it made of elements received from Europe, which, carefully adapted, took on a strong local flavor. M. Traba



Escultor en sus orígenes, Francisco Zúñiga llegó a ser uno de los artistas más importantes de su país. En 1935 ganó el primer premio del Salón de Escultura de Costa Rica con su trabajo en bronce *La maternidad*, en medio de la controversia que habían promovido otros artistas más “progresistas”. Al año siguiente se estableció en México, donde estudió arte en la Escuela de Talla Directa. La influencia de la tradición mexicana marcó el estilo de Zúñiga, cuyas mujeres envueltas en mantos se convirtieron en íconos de una tendencia tradicional en el arte figurativo de América Latina, que evoca la historia y los sentimientos de todo un pueblo.

Originally a sculptor, Francisco Zúñiga developed into one of Costa Rica's most important artists. In 1935, he won first prize for his bronze sculpture *La maternidad* at the Salón de Escultura in Costa Rica, in the midst of controversy promoted by other more “progressive” artists. The following year he moved to Mexico and studied art at La Escuela de Talla Directa. The influence of Mexican tradition marked Zúñiga's style, and his shrouded women have become icons of a traditional tendency in figurative Latin American art, calling to mind the history and feeling of an entire people. F. Ángel

Francisco Zúñiga

(Costa Rica)

San José, Costa Rica, 1912–
Ciudad de México, México,
1998

Maternidad (Maternity), 1974
grafito y lápices de color sobre
papel (graphite and colored
pencil on paper)
65 x 49 cm
(25 ⁹/₁₆ x 19 ⁵/₁₆ inches)

Colección de Arte del Banco
Interamericano de Desarrollo
(Inter-American Development
Bank Art Collection)



Mauricio Lasansky

(Argentina)

Buenos Aires, Argentina,
1914–

Emiliano Zapata and Diego Bolívar, Our Grandchildren
(*Emiliano Zapata y Diego Bolívar, nuestros nietos*), 1997
grabado sobre papel 60/70
(intaglio on paper 60/70)
163,83 x 101,6 cm
(64½ x 40 inches)

Colección de Arte del Banco Interamericano de Desarrollo
(Inter-American Development Bank Art Collection)

Mauricio Lasansky, quien recibió cinco becas Guggenheim, se cuenta entre los artistas que dedicaron todos sus esfuerzos creativos al desarrollo de la técnica gráfica. Argentino de nacimiento, se radicó en Estados Unidos, donde llegó a ocupar la dirección del Departamento de Artes Gráficas de la Universidad de Iowa. Lasansky fue el primer grabador que logró crear aguafuertes en gran escala, técnica que resultaba impensable a principios de los años sesenta. Sus composiciones son exquisitamente refinadas en ejecución y concepto. Tratan sobre la angustia, el dolor y la alegría, y transmiten con fuerza y elegancia las tragedias y las conquistas del espíritu humano. La obra en exhibición fue elaborada con la matriz de una impresión más antigua que tenía la imagen del burrito. Los dos niños son los nietos del artista.

One of the few artists to dedicate all his creative efforts to advancing the printmaking technique, Mauricio Lasansky has been the recipient of five Guggenheim Fellowships. Argentinian by birth, he moved to the United States and eventually became head of the Department of Graphic Arts at the University of Iowa. Lasansky was the first printmaker to successfully create etchings on a grand scale, which was unthinkable until the early 1960s. His compositions are exquisitely refined in concept and execution. They deal with anxiety, pain, and joy, conveying the tragedies and triumphs of the human spirit with elegance and power. This etching has been elaborated using the matrix of an older print with the donkey's image. The two children are the artist's grandsons. F. Ángel



Esta imagen de un festival religioso celebrado en la plaza de un pueblo del interior de Jamaica constituye una alegoría rastafari. En ella aparecen bailarines y músicos en pleno arrebató extático. Cerca del centro de la composición, un hombre y una mujer recogen frutos del Árbol de la Vida. Alrededor de la plaza central se levantan cuatro edificios con la forma de las letras G, U, M y R, respectivamente. En los bordes ondulantes de la plaza se ven unos simbólicos pájaros dobles vueltos hacia los bailarines, quienes rodean un escudo aún más misterioso. Los músicos, distribuidos en derredor de la plaza colmada de bailarines, tocan tambores y exóticos violines que el artista diseñaba y pintaba. Brown integraba un culto evangelista del cristianismo pentecostal, con líderes artistas y miembros rastafari. Sus adherentes siguen al difunto emperador etíope Haile Selassie (antes, príncipe Ras Tafari), su Mesías y líder de la raza negra.

This painting of a religious festival in a village square in the interior of Jamaica is a Ras Tafari allegory. It shows dancers and musicians in a delirious outpouring of emotion. Near the center of the composition, a man and a woman pick fruit from the Tree of Life. On the sides of the central plaza are buildings whose fronts are shaped by the letters R, G, U, M, one such initial to each. On the borders of the undulating form of the square are double bird symbols pointing toward the dancers, who surround a still more mysterious, triangular escutcheon. The musicians on all four sides of the dancers play on drums and exotic fiddles, designed and painted by the artist. Brown is a Jamaican revivalist sect belonging to pentecostal Christianity with artist leaders and members is Ras Tafari. Its adherents follow the late Ethiopian Emperor, Haile Selassie, their Messiah, and leader of the black race. S L Catlin

Everaldo Brown

(Jamaica)

St. Ann, Jamaica, 1917–
Brooklyn, Nueva York,
Estados Unidos, 2002

Victory Dance

(*Danza de la Victoria*), 1976

óleo sobre tela montado en
madera (oil on canvas mounted
on wood panel)

83,6 x 124,5 cm
(33 x 49 inches)

OEA, Museo de Arte de
las Américas, Fondo de
Adquisición, 1978

(OAS, Art Museum of the
Americas, Acquisition Fund,
1978)



Héctor Poleo

(Venezuela)

Caracas, Venezuela, 1918–

Caracas, Venezuela, 1989

Familia andina (Andean Family),
1944

óleo sobre tela (oil on canvas)

70 x 58,5 cm

(27½ x 23 inches)

OEA, Museo de Arte de las
Américas, Regalo de IBM,
1969

(OAS, Art Museum of the
Americas, Gift of IBM, 1969)

La etapa social de la obra de Héctor Poleo —bien ejemplificada por *Familia andina*— pertenece a la década de 1940. Siguió a un período surrealista durante el cual aquél demostró un profundo interés por la Guerra Civil Española, y que fue dando paso en forma gradual a una modalidad más poética, que le deparó al artista su mayor renombre. La pintura de índole social no es característica del arte venezolano: la obra que Poleo y su compatriota César Rengifo desarrollaron siguiendo estos lineamientos resulta atípica. En el caso del primero, lejos de mostrar agresividad y mordacidad polémica, tiende a describir con un dejo de romanticismo a las clases más pobres. Reproducidas con minucioso detalle, las figuras de este cuadro se ven atenuadas a causa del delicado manejo de los tonos color tierra que predominan en esta etapa de la carrera de Poleo.

The social phase of Héctor Poleo's work—a good example of which is provided by *Andean Family*—belongs to the 1940s. It 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. Social painting is not characteristic of Venezuela: the work that Poleo and his fellow countryman César Rengifo did in this line is atypical. In Poleo's case it lacks aggressiveness and polemic bite; it tends 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. M. Traba



Nacido en la Argentina, el maestro grabador Antonio Frasconi tiene su lugar en esta muestra con una obra que data de 1948. Tres años antes se había establecido en Estados Unidos, después de trabajar en Montevideo como caricaturista político e ilustrador gráfico. Frasconi dedicó su vida al grabado en madera, que goza de una larga tradición en Uruguay y Argentina. Sus obras se caracterizan por una profunda conciencia social.

Argentine-born, the Uruguayan woodcut master Antonio Frasconi is represented in the exhibit with a work dating from 1948. Three years earlier he had moved to the United States, after working in Montevideo as a political cartoonist and graphic illustrator. Frasconi dedicated his life to wood engraving, which has a long tradition in Uruguay and Argentina. His work is characterized by strong sense of social awareness for social problems. F. Ángel

Antonio Frasconi

(Uruguay)

Buenos Aires, Argentina,
1919–

Obrero petrolero (Oil Worker),
1948

xilografía sobre papel 3/5
(xylography on paper 3/5)
65,41 x 45,72 cm
(25¾ x 18 inches)

Colección de Arte del Banco
Interamericano de Desarrollo
(Inter-American Development
Bank Art Collection)



Oswaldo Guayasamín

(Ecuador)

Quito, Ecuador, 1919–
Batimore, Maryland,
United States, 1999

Madre y niño

(*Mother and Child*), 1955

pluma y tinta sobre papel
(pen and ink on paper)

74 x 53 cm (29 x 21 inches)

OEA, Museo de Arte de las

Américas, Regalo de José
Gómez-Sicre, 1955

(OAS, Art Museum of the
Americas,

Gift of José Gómez-Sicre,
1955)

Pocos artistas latinoamericanos han alcanzado el renombre internacional de Oswaldo Guayasamín. Su obra constituye una fusión de elementos formales derivados del cubismo con los temas característicos de la tendencia indigenista que predominó en muchos países andinos hasta principios de los años cincuenta. En el dibujo aquí exhibido se refleja la filosofía populista y de orientación social de la escuela mexicana, aunque con un lenguaje más actualizado. El uso expresionista de la línea es el elemento que genera el fuerte impacto gráfico y literario de esta imagen de una mujer indígena con su hijo, angustiada y rebelde a la vez. Guayasamín apuntaba siempre a poner de relieve la desfavorable situación de la población indígena en el seno de la sociedad ecuatoriana, el empobrecimiento y la alienación cultural que había sufrido a causa del desgajamiento de sus raíces. Aunque rara vez se ha señalado esta característica, en la obra de Guayasamín se hace evidente la influencia de su colega y compatriota Eduardo Kingman.

Few Latin American artists have attained the degree of international renown enjoyed by Oswaldo Guayasamín. His work is a fusion of formal elements derived from Cubism and subjects characteristic of the Indianist trend that was predominant in many Andean countries up to the early 1950s. In this drawing we find the populist, socially oriented philosophy of the Mexican school expressed in updated terms. An expressionistic use of line is responsible for the powerful graphic and literary impact of this image of an anguished but rebellious Indian woman and her child. Guayasamín always sought to emphasize the disadvantaged situation of the Indian in Ecuadoran society—his impoverishment and the cultural alienation he has suffered through separation from his roots. The influence of fellow artist and countryman Eduardo Kingman on Guayasamín's work is evident but rarely pointed out. F. Ángel



María Luisa Pacheco estudió arte con su padre, el arquitecto Julio Mariaca Pando, y en la Academia de Bellas Artes de La Paz, bajo la dirección de Cecilio Guzmán de Rojas y Jorge de la Reza. Entre 1948 y 1950 se desempeñó como ilustradora en el periódico *La Razón*. De 1950 a 1952 estudió en España con Daniel Vázquez Díaz y en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, en Madrid. A su regreso de aquel país trabajó en La Paz hasta 1956, año en que viajó a Nueva York con sus dos hijos para radicarse en esa ciudad. Pacheco obtuvo tres becas Guggenheim. Su pintura se inició en el marco del realismo nativo, pero hacia fines de la década de 1940 comenzó a incorporar otras tendencias. Luego de establecerse en Nueva York, el estilo de la artista tomó un cariz completamente abstracto y expresivo. Pacheco solía incorporar materiales como la madera y la tela, técnica que dota a sus trabajos de un poderoso efecto visual y los vincula a la escuela del expresionismo abstracto.

María Luisa Pacheco studied art with her father, Julio Mariaca Pando, an architect, and at the Academia de Bellas Artes in La Paz, under Cecilio Guzmán de Rojas and Jorge de la Reza. Between 1948 and 1950 she worked on the newspaper *La Razón* as an illustrator. Between 1950 and 1952 Pacheco studied in Spain under Daniel Vázquez Díaz and at the Escuela de Bellas Artes de San Fernando in Madrid. On her return from Spain she worked in La Paz until 1956, at which time she moved with her two children to New York, where she settled. She was awarded three Guggenheim Fellowships. Her painting began within the framework of native realism but towards the end of the 1940s began incorporating other strains. After she settled in New York it became totally abstract and expressive. Pacheco frequently made use of materials such as wood and cloth, incorporating them into paintings, collages, and drawings, giving her works strong visual effect that relates them to the Abstract Expressionism school, with which she was very well acquainted. F. Ángel

María Luisa Pacheco

(Bolivia)

La Paz, Bolivia, 1919–
Nueva York, Nueva York,
Estados Unidos, 1982

Sin título (Untitled), 1970
óleo sobre tela (oil on canvas)
102,87 x 124,46 cm
(40½ x 49 inches)

Colección de Arte del Banco
Interamericano de Desarrollo
(Inter-American Development
Bank Art Collection)



Alejandro Obregón

(Colombia)

Barcelona, España, 1920–
Cartagena, Colombia, 1993

El velorio (The Wake), 1956
óleo sobre tela (oil on canvas)
140 x 175 cm (55 x 69 inches)

OEA, Museo de Arte de
las Américas, Fondo de
Adquisición, 1957
(OAS, Art Museum of the
Americas, Acquisition Fund,
1957)

La composición que se exhibe aquí sintetiza los rasgos estilísticos fundamentales de Alejandro Obregón: el color exuberante, el énfasis en la horizontalidad, las formas fragmentarias pero estructuralmente articuladas y un soberbio manejo del glaseado. Romántica y dramática, esta pintura produce un fuerte impacto visual en el espectador. Ciertos elementos temáticos que aparecen en ella –como el gallo y la flor– fueron incluidos por Obregón en innumerables trabajos durante su variada carrera, a punto tal que pasaron a cobrar un valor simbólico. Otros elementos funcionan como signos. La producción íntegra del artista está inspirada en la flora, la fauna y el paisaje colombianos. El tema de esta obra es la muerte, que ha adquirido profundas connotaciones para las sociedades latinoamericanas a lo largo de su historia política y social, y evoca la magia, la religión y la violencia. Obregón la representa aquí con la modalidad propia de la región costera de Colombia, donde el artista pasó casi toda su vida, muy diferente del estilo solemne característico de las grandes ciudades del interior montañoso.

All of Alejandro 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, the work makes a strong visual impact on the viewer. Certain topical elements in the work—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. In all his work Obregón draws on the flora, fauna, and landscape of his native 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, in which he spent practically all his life, rather than in the solemn fashion of the great cities of the upland interior. F. Ángel



Basilea, Fráncfort, Osaka, Montreal, Caracas y París, entre otras ciudades, dan testimonio de las actividades artísticas del venezolano Jesús Rafael Soto, cuyas composiciones parisinas en plexiglás—ejemplos de lo que el crítico Frank Popper denominaría más tarde “arte cinético”—lo situaron de inmediato a la cabeza de la vanguardia. En 1954, Soto, el húngaro Vasarely, el israelí Agam y el belga Bury llegaron a la misma conclusión: uno de los componentes del arte tenía que ser el movimiento, el cual debía ser inherente a algún elemento de la obra en sí misma. En la obra que presentó en la Feria Internacional de Bruselas de 1958, Soto realizó a la perfección su idea de utilizar la imagen doble, producida por capas separadas y paralelas de material, con el objeto de crear una ilusión de movimiento. En 1962 dio inicio a su serie de “escrituras”, a la cual es preciso vincular la magnífica *Escritura Hurtado*. Con un elemento fijo (el fondo) y otro móvil (el fino alambre del primer plano), los cambios azarosos que se producen en el cuadro causan placenteras impresiones de movimiento.

Basel, Frankfurt, Osaka, Montreal, Caracas, and Paris, among other cities, give evidence of the activity of the Venezuelan artist Jesús Rafael Soto, whose 1953 Paris compositions in plexiglass—examples of what the critic Frank Popper was later to term “kinetic art”—won for him at once a place in the forefront of the avant-garde. In 1954 Soto, the Hungarian Vasarely, the Israeli Agam, and the Belgian Bury all arrived at the same conclusion: one of the components of art should be movement; it should not be dependent on the imagination of the spectator. Soto’s idea of using the double image produced by separate, parallel sheets of material to create an illusion of movement was realized to perfection in the work he presented at the 1958 World’s Fair in Brussels. In 1962 he began his series of “writings,” with which the magnificent *Hurtado Scripture* may be associated. One element—the background—is fixed, whereas the other—the thin wire in the foreground—is mobile. Changes dependent on chance produce pleasing impressions of movement. M. Traba

Jesús Rafael Soto

(Venezuela)

Ciudad de Bolívar, Venezuela,
1923–París, Francia, 2005

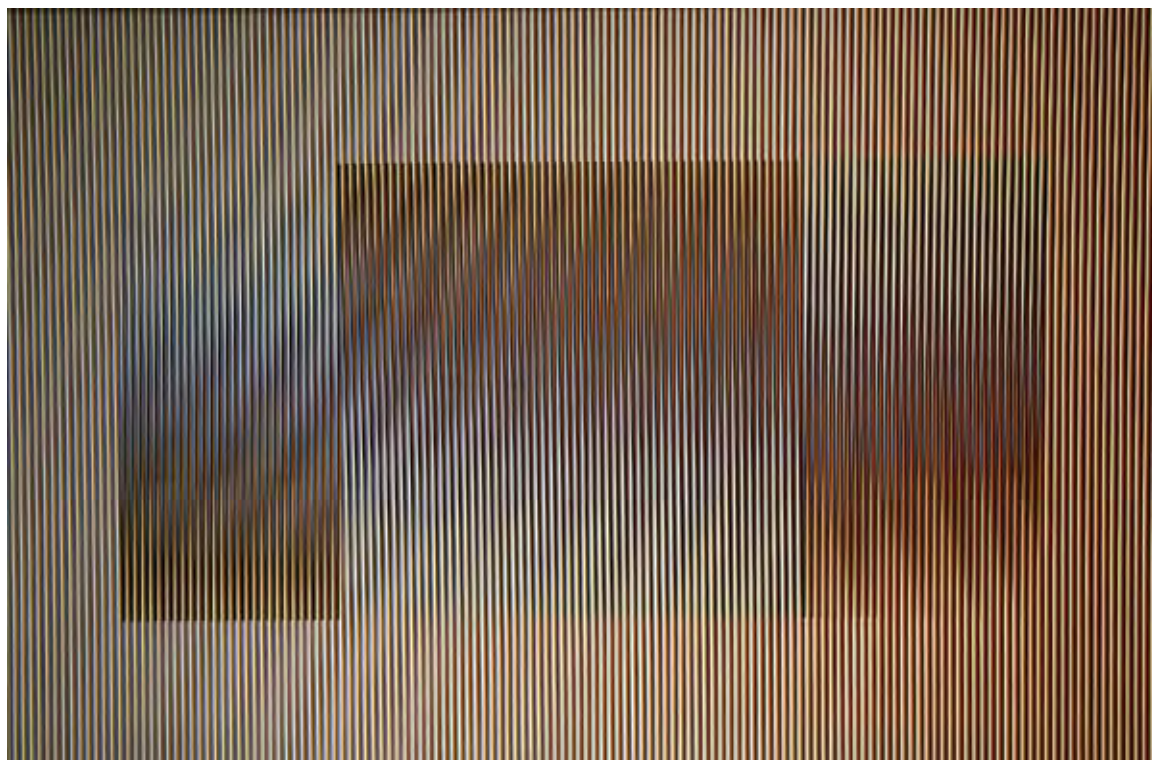
Escritura Hurtado

(*Hurtado Scripture*), 1975

pintura, alambre, madera e hilo
de nylon (paint, wire, wood,
and nylon cord)

102,8 x 171,7 x 46 cm
(40 x 68 x 18 inches)

OEA, Museo de Arte de
las Américas, Fondo de
Adquisición, 1975
(OAS, Art Museum of the
Americas, Purchase Fund,
1975)



Carlos Cruz-Díez

(Venezuela)

Caracas, Venezuela, 1923–

Physichromie No. 965

(*Physiochrome No. 965*), 1978

técnica mixta (mixed media)

100 x 150 cm (40 x 60 inches)

OEA, Museo de Arte de

las Américas, Fondo de

Adquisición, 1978

(OAS, Art Museum of the

Americas, Acquisition Fund,

1978)

Las primeras “fisiocromías” de Carlos Cruz-Díez, que datan de 1959, se basan en la teoría de Itten sobre la percepción simultánea de diferentes colores. Aquél apeló a diversos recursos en procura de causar un efecto dinámico a los ojos del espectador: entramado de líneas, fusión de tonalidades, alineación paralela de finas planchas coloreadas con el propósito de crear el efecto de una imagen en movimiento, y otros tipos de ilusión óptica. Más tarde desarrolló una técnica consistente en el empleo de lo que llamaba “color aditivo”, que dio como resultado sus “cromointerferencias”. Cruz-Díez, “un hombre de su época” según sus propias palabras, se interesa en primer lugar por la autonomía del color y su evolución en el espacio. Experimentador del divisionismo —como Seurat hace cien años y Agam hoy en día—, se sitúa en la línea del arte investigativo, más en particular en los campos de la cinética y la ilusión óptica.

Carlos 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 spectator, the artist made use of a variety of devices: linear shock, fusion of tonalities, parallel placement of thin colored plates so as to create the effect of a moving image, and other types of optical illusion. He finally evolved a technique employing what he specifically termed “additive color,” leading to the production of “chromo-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 divisionism—like Seurat a hundred years ago and Agam today—Cruz-Díez works in the line of investigative art, more particularly in the fields of kinetics and optical illusion. M. Traba



Los títulos que Manabu Mabe dio a sus obras—*Agonía*, *Pacto solemne*, *Ilusión de tarde*—dejan en claro la meta que se proponía este artista: trascender la mera evocación de estados del alma o de la mente para representar momentos cruciales de la vida y la muerte. Los intensos contrastes de luces y sombras, las salpicaduras de blanco, las espectaculares improntas gráficas, las audaces masas informes de color y los goteos de pigmento bien pueden derivar su dramático carácter emocional de aquella intención. Mabe es, sin duda, una de las figuras más destacadas del arte abstracto brasileño. Los numerosos premios que obtuvo en 1959 llevaron a la revista *Time* a designar ese año como “el año de Mabe”. Desde entonces, el artista desarrolló una producción consistente y constante, y toda su obra estuvo embebida de una precisión casi desesperada que apuntaba a figurar la imprecisión. A pesar de sus efectos notablemente teatrales, las pinturas de Mabe mantienen un vínculo muy estrecho con el elocuente silencio que caracteriza a la corriente japonesa del arte brasileño.

The titles Manabu Mabe gave to his works—*Agony*, *Solemn Pact*, *The Afternoon's Illusion*—make clear the artists's aim of evoking not merely vague states of soul or mind, but moments crucial to life and death. His strong contrasts of light and shade, his splashes of white, his spectacular graphic marks, his bold blobs of color and drips of pigment may well derive their dramatically emotional character from this intent. Mabe is one of the best-known figures in Brazilian abstraction. The numerous prizes he won in 1959 caused *Time* magazine to call that “the Mabe year.” He was constant and consistent, the whole of his work being pervaded by an almost desperate preciseness in rendering imprecision. Despite its notoriously theatrical effects, it maintains an intimate bond with the eloquent silence of the Japanese current in Brazilian art.

M. Traba

Manabu Mabe

(Brasil)

Shiranui, Japón, 1924–1997

Agonía (Agony), 1963

óleo sobre tela (oil on canvas)
189 x 189 cm (75 x 75 inches)

OEA, Museo de Arte de las Américas, Regalo de Francisco Matarazzo Sobrinho, 1964 (OAS, Art Museum of the Americas, Gift of Francisco Matarazzo Sobrinho, 1964)



Fernando de Szyszlo

(Perú)

Lima, Perú, 1925–

Duino-Nueve Orrantia/92, 1992

óleo sobre tela (oil on canvas)

99,06 x 99,06 cm

(39 x 39 inches)

Colección de Arte del Banco Interamericano de Desarrollo (Inter-American Development Bank Art Collection)

Entre los artistas abstractos más destacados de América Latina se cuenta Fernando de Szyszlo, quien infundió nueva vida a la pintura durante las décadas de 1950 y 1960. En palabras del escritor peruano Mario Vargas Llosa, Szyszlo es “la expresión de una sensibilidad y una inteligencia que se inspira en todas las fuentes culturales, desde la filosofía hasta la ciencia”. Aunque este artista se ha pronunciado contra el nacionalismo cultural, su obra, particularmente en lo que se refiere al color y la textura, constituye una reafirmación consciente de los conceptos estéticos encarnados en las artesanías peruanas del pasado prehispánico, conceptos que Szyszlo adaptó a los principios contemporáneos de la abstracción europea. La pintura aquí expuesta es un buen ejemplo de su estilo. Se inspira en los elementos decorativos propios de los tejidos y la imaginería del Perú precolombino, exuda fuerza telúrica, y su espíritu es expresión de la vida, el amor y la muerte. A semejanza de Obregón en Colombia, Szyszlo ejerció una influencia continua en el arte de su país hasta mediados de los años sesenta.

Among the outstanding Latin American abstract artists is Fernando de Szyszlo, who reinvigorated painting during the 1950s and 1960s. He is, in the words of the Peruvian writer Mario Vargas Llosa, “the expression of a sensitivity and an intelligence that draw on all cultural sources, from philosophy to science.” Though Szyszlo has several times spoken out against cultural nationalism, his work, particularly as regards color and texture, constitutes a conscious reaffirmation of aesthetic concepts embodied in Peruvian handicrafts of the pre-Hispanic past—concepts that he has adapted to the contemporary principles of European abstraction. This painting is a good example of his style. It draws on decorative elements to be found in the textiles and imagery of pre-Columbian Peru; it exudes telluric force; its spirit is expressive of life, love, and death. Paralleling the case of Obregón in Colombia, Szyszlo exerted a continuing influence in Peru up to the mid-1960s. F. Ángel



El conflicto entre el intento de hallar inspiración artística en la civilización precolumbina del Perú y la insoslayable realidad que imponen los cuatrocientos años de dominio español constituye un tema relevante en la obra de Fernando de Szyszlo. Este artista ha experimentado en forma exhaustiva con elementos propios de las culturas indígenas de su país: los signos y motivos geométricos creados por los pueblos prehispánicos y empleados en relieves, pinturas decorativas, vasijas, joyas y tejidos. De estos últimos en particular, Szyszlo deriva refinadas combinaciones de color: los complejos anudamientos textiles le sugieren valores de textura que se incorporan a su obra con notable efecto visual. Sus composiciones rebosan de sugerencias misteriosas que evocan una rica tradición heredada.

The conflict between deriving artistic inspiration from the pre-Columbian civilization of Peru and the unavoidable reality of four hundred years of Spanish rule is an important theme in the work of Fernando de Szyszlo. He has experimented extensively with elements derived from his country's Indian cultures, the signs and geometric devices invented by the pre-Hispanic peoples and employed by them in reliefs, painted decorations, vessels, jewelry, and textiles. From textiles, in particular, he derived his refined color combinations, and their complex knottings suggested to him textural values that he incorporated into his work with telling visual effect. His compositions are full of mysterious suggestions, evocative of the rich cultural tradition he inherited. F. Ángel

Fernando de Szyszlo
(Perú)

Lima, Perú, 1925–

Sin título (Untitled), 1995
grabado en papel
(etching on paper)
152,4 x 101,6 cm
(60 x 40 inches)

Colección de Arte del Banco Interamericano de Desarrollo
(Inter-American Development Bank Art Collection)



Aníbal Villacís

(Ecuador)

Ambato, Ecuador, 1927–

Precolombino (Pre-Columbian),
n/d

técnica mixta (mixed media)

121 x 121 cm

(47¾ x 47¾ inches)

OEA, Museo de Arte de
las Américas, Fondo de
Adquisición, 1976
(OAS, Art Museum of the
Americas, Purchase Fund,
1976)

El interés de Aníbal Villacís en trascender el mensaje transmitido por la simple elegancia de una superficie decorada ha llevado a que la obra de este artista, incluso en sus fases más abiertamente abstractas, muestre reminiscencias de la cultura precolombina. Los ídolos, las ciudades y los animales imaginarios que colman alternativamente sus pinturas se componen, a la vez, de una densa red de signos, formas geométricas y líneas entrelazadas que producen un efecto acumulativo. Sin embargo, en algunas de las composiciones blancas, plateadas o doradas de los años sesenta, que el autor denominó “filigranas”, los elementos prehispánicos sólo proporcionan un fondo pleno de energía. El modo expresivo de Villacís, invariablemente simbólico, da testimonio de los medios a través de los cuales un artista puede actualizar los valores visuales y semánticos tradicionales sin caer en arcaísmos o indigenismos efímeros.

Owing to Aníbal Villacís’s concern with transmitting a message of more significance than that conveyed by the simple elegance of a decorated surface, this artist’s work, even in its most openly abstract phases, evokes recollection of pre-Columbian culture. The idols, cities, and imaginary animals that alternate in filling his paintings are in turn composed of a dense network of signs, geometric forms, and lines closely interwoven and cumulative in effect. However, in some of the white, silvery, or golden compositions of the 1960s that the artist called “filigrees,” the pre-Hispanic elements serve merely as a powerful background. Villacís’s mode of expression is always symbolic and provides a model of the means whereby an artist can update traditional visual and semantic values without failing into archaisms or Indianisms of fleeting value. M. Traba



Armando Morales comenzó a pintar a edad muy temprana y en contra de los deseos de su familia, que lo habría preferido ingeniero o abogado. Mientras estudiaba en Managua bajo la dirección de Rodrigo Peñalba, Morales adquirió una profunda comprensión del color. Su control de las variaciones tonales es tan acabado que podría decirse que el color, tratado con el mayor de los refinamientos y la más absoluta sutileza, es la esencia de su arte. La obra que se aquí exhibe pertenece a una serie dedicada a temas femeninos, de los cuales este artista se ha ocupado desde principios de los años setenta. Las formas se definen mediante un escrupuloso manejo del color, y los valores tonales, ricos en sustancia, son utilizados con la finalidad de lograr un efecto metafísico. La pintura de Morales es introvertida, disciplinada y reflexiva. Este virtuoso nunca se dejó influir por modas pasajeras, ni siquiera en los años sesenta, cuando vivía en Nueva York.

Armando Morales began to paint at an early age, against the wishes of his family, which would have preferred to see him become an engineer or lawyer. Studying in Managua under Rodrigo Penalba, 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 on 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's painting is introverted, disciplined, and reflective. The artist has never been affected by passing fashion, not even in the 1960s when he lived in New York. F. Ángel

Armando Morales

(Nicaragua)

Granada, Nicaragua, 1927–

Mujer a punto de volver
(*Woman about to Return*), 1972
óleo sobre tela (oil on canvas)
102 x 81 cm (40 x 32 inches)

OEA, Museo de Arte de las Américas, Fondo de Adquisición, 1972
(OAS, Art Museum of the Americas, Acquisition Fund, 1972)



**Humberto Jaimes
Sánchez**

(Venezuela)

San Cristóbal, Venezuela, 1930–
Caracas, Venezuela, 2003

Muros signos (Wall Signs), 1961
óleo sobre tela (oil on canvas)
74,93 x 69,85 cm
(29½ x 27½ inches)

Colección de Arte del Banco
Interamericano de Desarrollo
(Inter-American Development
Bank Art Collection)

El trabajo de Humberto Jaimes Sánchez que aquí se expone corresponde a un período durante el cual los efectos de la textura adquirieron precedencia sobre el color en los intereses de aquél. A comienzos de la década de 1960, los artistas abstractos de Venezuela, incluidos varios cultores del abstraccionismo geométrico, como Alejandro Otero, adoptaron algunas influencias del informalismo español.

This painting by Jaimes Sánchez belongs to a period in which textural effects took precedence over color in the artist's interest. At the beginning of the 1960s, Venezuelan abstract artists, including several geometrists like Alejandro Otero, adopted some influences from Spanish informalism. F. Ángel



En 1955, Enrique Tabara viajó a España con una beca que le otorgó la Casa Ecuatoriana de la Cultura, acontecimiento que tuvo un efecto decisivo en su pintura. En las exposiciones individuales que realizó en galerías de Madrid y Barcelona en 1957, 1958 y 1959, su obra reveló características que lo harían célebre en toda América Latina a lo largo de los años sesenta: *impasto* y textura visibles, adaptados con gran inteligencia del informalismo español y aplicados al tratamiento de un amplio repertorio de temas prehispánicos. Sus ritmos insistentes, dibujos jeroglíficos, pirámides, serpientes de cascabel, espejos y penachos constituyen medios para aludir a una tradición que continúa vigente en un país donde predominan los indígenas y los mestizos. En la década de 1970, Tabara se volvió hacia una iconografía de carácter figurativo que, no obstante, permanece arraigada en la misma visión del pasado.

In 1955 Enrique Tabara traveled to Spain on a fellowship provided by the Ecuadoran House of Culture. This had a decisive effect upon his painting. At the one-man shows he held in galleries in Madrid and Barcelona in the years 1957, 1958, and 1959, his work revealed characteristics that were to make him famous throughout Latin America in the 1960s: visible impasto and texture, intelligently adapted from Spanish Informalism and applied to the treatment of a broad repertory of pre-Hispanic themes. His insistent rhythms, his hieroglyphic drawings, his pyramids, rattlesnakes, mirrors, and plumes constituted means of alluding to a tradition whose presence continues in a country with a predominance of Indians or mestizos. In the 1970s Tabara turned toward iconography of a figurative character which, however, remains rooted in this same vision of the past. M. Traba

Enrique Tabara

(Ecuador)

Guayaquil, Ecuador, 1930–

Superstición (Superstition), 1963
 óleo sobre tela (oil on canvas)
 130,5 x 130,5 cm
 (52 x 52 inches)

OEA, Museo de Arte de las Américas, Fondo de Adquisición, 1964
 (OAS, Art Museum of the Americas, Acquisition Fund, 1964)



Benjamín Cañas Herrera

(El Salvador)

San Salvador, El Salvador,
1933–Arlington, Virginia,
Estados Unidos, 1987

Kafka: cartas a Milena
(*Kafka: Letters to Milena*), 1976
óleo sobre panel de madera
(oil on wood panel)
61 x 61 cm (24 x 24 inches)

OEA, Museo de Arte de
las Américas, Fondo de
Adquisición, 1976
(OAS, Art Museum of the
Americas, Acquisition Fund,
1976)

Las primeras obras de Benjamín Cañas Herrera se caracterizan por su atmósfera de poesía y un espacio trabajado con gran sofisticación. Cuando las composiciones albergan pequeñas figuras humanas, producen el efecto de escenografías para un teatro del absurdo de carácter suavemente intimista. En la configuración de sus escenas –donde aparecen personajes a veces elegantes, a veces decadentes, deformados o distorsionados, que alternan de manera indiscriminada con animales de aspecto aristocrático o bien repugnante–, Cañas se ha inspirado en diversas fuentes, desde la vestimenta renacentista hasta los escritos de Kafka. En particular, la obra aquí presentada corresponde a una serie llamada *Kafka: cartas a Milena*. A ella pueden aplicarse las palabras que Griffin Smith escribió para *Art News* en 1975: “Tal como ocurre en el mundo que puebla las novelas de Kafka, el mundo que pinta Cañas es real y onírico a la vez [...]. La culpa [se] proyecta a través de los cuerpos distorsionados, cuya ansiedad se simboliza mediante la inclusión de minúsculos animales o personas que parecen de juguete, o figuras aún más aisladas por la desnudez”.

In Benjamín Cañas Herrera’s earliest work, the atmosphere was one of poetry, space was handled with sophistication. When small human figures were introduced into the compositions, the effect was that of a stage setting for a theater of the absurd, gently intimist in character. In composing his scenes, in which people at times elegant in appearance, at times decadent, deformed, or distorted, mingle indiscriminately with animals whose aspect may be either aristocratic or repugnant, Cañas has drawn on a variety of sources, ranging from Renaissance apparel to the writings of Kafka. This particular work belongs to the series called *Kafka: Letters to Milena*. One may well apply to it the words Griffin Smith wrote for *Art News* in 1975: “Like the world of Kafka’s novels, Cañas’ painted world is both real and dreamlike. . . . Guilt (is) projected through distorted bodies, their anxiety symbolized by the inclusion of tiny toylke animals or people, or by figures further isolated by nudity.” E. Ángel



Estos dibujos, que representan tres variaciones de un mismo tema, fueron realizados por José Luis Cuevas para la muestra celebrada por la Organización de los Estados Americanos en 1973, como tributo a Pablo Picasso con motivo de su muerte. Cuevas retorna a un tema —la prostitución— que lo ha obsesionado desde los comienzos de su carrera profesional, cuando tenía apenas veinte años. El mundo que retrata se caracteriza por la ansiedad y las alucinaciones, y halla su contrapartida literaria en las obras de Dostoievski, Kafka y el Marqués de Sade. Cuevas se propone expresar la soledad del hombre contemporáneo, su incapacidad de comunicarse con sus semejantes. Cada figura vive en aislamiento, en un mundo propio en el cual experimenta su gradual autodestrucción. Quizás el mayor de sus logros consista en haber contribuido con éxito a recuperar la importancia del dibujo en una época en que el ámbito artístico internacional estaba subyugado por el expresionismo abstracto.

These drawings, presenting three variations on a single theme, were done by José Luis Cuevas for inclusion in the exhibition mounted by the Organization of American States in 1973 in tribute to Pablo Picasso upon the occasion of that artist's death. Cuevas has returned to a topic—prostitution—with which he has been obsessed since the beginnings of his professional career, when he was barely twenty. The world he portrays is one of anxiety and hallucination; it finds its literary counterpart in the works of Dostoevsky, Kafka, and the Marquis de Sade. Cuevas's aim is to convey the solitude of contemporary man, his inability to communicate with his fellows. Each figure lives in isolation, in a world of his own, in which he undergoes gradual self-destruction. Perhaps the greatest of Cuevas's achievements is represented by his success in contributing to the restoration of importance to drawing at a time when the international art world lay in thrall to Abstract Expressionism. F. Ángel

José Luis Cuevas

(México)

Ciudad de México, México,
1934–

Serie del homenaje a Picasso
(*Tribute to Picasso Series*), 1973

pluma, tinta y aguado sobre
papel

(pen, ink, and wash on paper)

varias medidas

(various measurements)

OEA, Museo de Arte de
las Américas, Fondo de
Adquisición, 1974

(OAS, Art Museum of the
Americas, Acquisition Fund,
1974)



Antonio Seguí

(Argentina)

Córdoba, Argentina, 1934–

Sin título (Untitled), 1970
óleo sobre tela (oil on canvas)
130,8 x 195,5 cm
(51 ½ x 76 15/16 inches)

Colección de Arte del Banco
Interamericano de Desarrollo
(Inter-American Development
Bank Art Collection)

A fines de los años sesenta, Antonio Seguí cobró gran relevancia en el arte latinoamericano con un estilo figurativo que llevaba la impronta del *pop art*. Desde entonces, sus figuras han adquirido una forma mucho más personal, por medio de la cual el artista transmite una ansiedad extraña y perturbadora, por muy absurda o graciosa que resulte la escena. La obra expuesta constituye un buen ejemplo de dicha transición.

At the end of the 1960s, Antonio Seguí achieved prominence in Latin American art with a figurative style that bore the Pop Art stamp. Since then, his figures have taken a much more personal form through which the artist communicates a strange, disturbing anxiety, no matter how absurd or humorous the scene. This work is a good example of that transition. F Ángel



Antonio Henrique Amaral se inició en la carrera artística con la práctica del grabado, técnica que estudió en San Pablo en 1957 y en el Instituto Pratt de Nueva York, durante un breve período, en 1959. Hasta 1967 se dedicó por completo a esta actividad, pero a partir de esa fecha se volcó a la pintura, campo en el cual, a pesar de ser autodidacta, ha logrado plena madurez. Los temas que atrajeron su interés fueron variando a lo largo de los años. La obra exhibida aquí corresponde a una serie dedicada a las bananas, que el artista considera “el símbolo de Brasil”. En una época que se caracterizó por la gran inestabilidad de la escena artística, durante la cual el *pop art*, el *op art*, el arte conceptual y la neofiguración se sucedieron vertiginosamente, Amaral desarrolló un estilo personal de expresión, que pone cierto énfasis en lo internacional sin dejar de exhibir un sentimiento genuinamente brasileño.

Antonio Henrique Amaral began his professional career with the practice of engraving, a technique that he studied in São Paulo in 1957 and later, for a brief period in 1959, at the Pratt Institute in New York. Until 1967 it occupied him completely, but since that date he has turned to painting, an area in which, though self-taught, he has attained full maturity. The subjects to which he has been drawn have varied over the years. The work on view belongs to an early series devoted to the banana, which the artist considers “the symbol of Brazil.” At a time of great instability in the art world, when Pop Art, Op Art, Conceptual Art, and Neofiguration have come and gone in rapid succession, Amaral has achieved a personal style of expression that, though genuinely Brazilian in feeling, at the same time bears an international accent. F. Ángel

Antonio Henrique Amaral

(Brasil)

São Paulo. Brasil, 1935–

Banana, 1971

óleo sobre tela (oil on canvas)

169,5 X 128,5 cm

(66¾ x 50½ inches)

OEA, Museo de Arte de las Américas, Fondo de Adquisición, 1971

(OAS, Art Museum of the Americas, Acquisition Fund, 1971)



Alfredo Da Silva

(Bolivia)

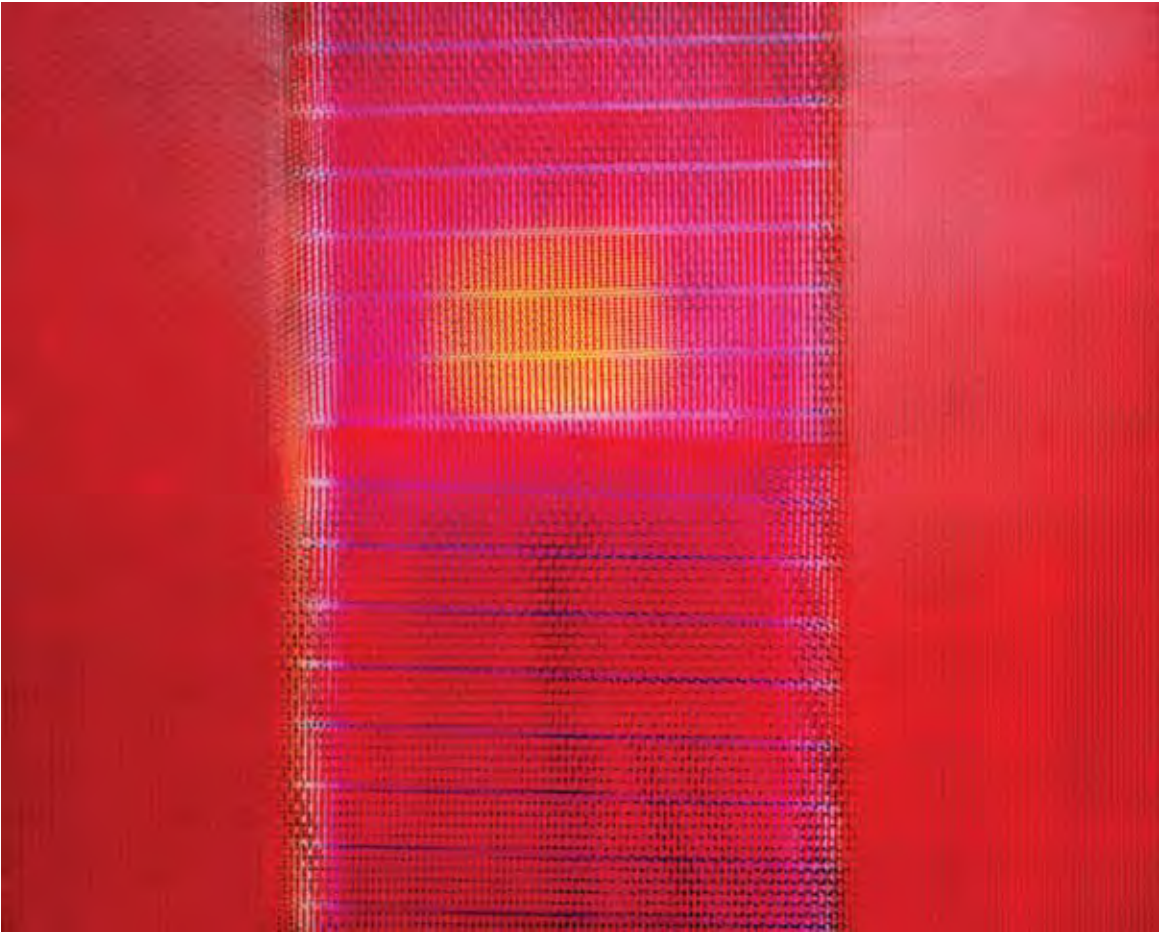
Potosí, Bolivia, 1936–

Sin título (Untitled), c. 1961
 óleo sobre tela (oil on canvas)
 121,92 x 146,05 cm
 (48 x 57½ inches)

Colección de Arte del Banco
 Interamericano de Desarrollo
 (Inter-American Development
 Bank Art Collection)

En su obra no figurativa de los años sesenta, Alfredo Da Silva parece aspirar a representar las formas y el silencio del espacio interestelar. Sus intrincadas construcciones geométricas, que sugieren extrañas máquinas carentes de función, podrían contemplarse como abstracciones de la era espacial. Aunque Da Silva obtuvo una beca del Instituto Pratt de Nueva York en 1962 y la beca Guggenheim en 1963, su trabajo no tiene vinculación alguna con las tendencias que se hallaban en boga en Estados Unidos en aquella época. Su producción, basada en un repertorio de formas que alternan lo geométrico con lo orgánico, siempre ha sido profusa en significados. Este artista nunca logró desterrar por completo de su mente las imágenes alucinatorias del Valle de la Luna, situado en las proximidades de La Paz, como lo atestiguan la agudeza cuasi mineral de sus líneas y la complejidad laberíntica de la composición total.

In his nonfigurative work of the 1960s, Alfredo Da Silva seemingly aspires to the forms and silence of interstellar space. His intricate geometric constructions, suggestive of strange functionless machines, could well be termed space age abstractions. Though Da Silva held a scholarship from New York's Pratt Institute in 1962 and a Guggenheim Fellowship in 1963, his work bears absolutely no relation to trends fashionable in the United States at that time. His production, based on a repertory of forms that alternate between the geometric and the organic, has always been rich in meaning. He has never been able to banish completely from his mind the hallucinatory images of the Valley of the Moon near La Paz, as attested in his work by the mineral-like sharpness of the draftsmanship and the labyrinthine intricacy of the total composition. F. Ángel



Desde la época de sus primeras muestras individuales en Buenos Aires, entre 1958 y 1961, Rogelio Polesello ha experimentado con diversos materiales y sus efectos ópticos. En los años sesenta se volcó de lleno a las artes plásticas, pasando de la pintura al relieve, la escultura sin fijación y la producción de objetos transparentes, para regresar una vez más a la pintura. El Premio Losada y el galardón ofrecido por la revista argentina *Ver y Estimar*, que Polesello obtuvo a la edad de veinte años, no sólo daban prueba de su talento, sino que además le brindaron el estímulo para emprender actividades aún más audaces en el campo de la ilusión óptica. En la pintura exhibida resulta evidente el propósito de crear una ilusión óptica, pero la realización es más compleja de lo que se observa en otras obras de la misma índole. La luz se enfoca con sutileza y produce efectos enigmáticos, en tanto que los dos colores trascienden la combinación para interactuar, planteando así un desafío continuo a la mirada del espectador.

Since the time of his first one-man shows in Buenos Aires, in the years 1959–61, Rogelio Polesello has experimented with a variety of materials and the optical effects they can produce. In the 1960s he turned openly to plastics, moving from painting to relief, sculpture in the round, and the production of transparent objects, only to return once again to painting. The Losada Prize and the award offered by the Argentine magazine *Ver y Estimar*, both of which he won at the age of twenty, constituted not only recognition of his talent but also a stimulus to further and even more audacious activity in the field of optical illusion. In this painting the aim to create an optical illusion is obvious, but the treatment is more complex than in most works of this type. Light is subtly focused, producing enigmatic effects; the two colors are not merely combined but interact, presenting a continuing challenge to the eye of the viewer. M. Traba

Rogelio Polesello

(Argentina)

Buenos Aires, Argentina,
1939–

Naranja sobre magenta
(*Orange on Magenta*), 1961
óleo sobre tela (oil on canvas)
139,7 x 161,8 cm
(55 x 64 inches)

OEA, Museo de Arte de
las Américas, Fondo de
Adquisición, 1961
(OAS, Art Museum of the
Americas, Acquisition Fund,
1961)



Joseph Jean-Gilles

(Haití)

Hinche, Haití, 1943–

Paysage haïtien

(*Paisaje haitiano-*

Haitian Landscape), 1973

óleo sobre tela (oil on canvas)

76 x 122 cm (30 x 48 inches)

OEA, Museo de Arte de las Américas, Fondo de Adquisición, 1974 (OAS, Art Museum of the Americas, Acquisition Fund, 1974)

Este talentoso creador, cuya temática se apoya en la mirada de formas florales y colinas ondulantes del trópico haitiano, describe las escenas de su tierra a la manera de un poeta que compone un idilio en el Jardín del Edén. Jean-Gilles no es el único artista de su país que hace hincapié en este motivo, pero su excepcionalidad reside en la prolongada duración de tal búsqueda. Ésta es la pintura de un virtuoso que, mediante la perfección de su oficio, ha progresado en su alejamiento de las improvisaciones y reacciones espontáneas que constituyen el sello de los artistas visionarios. Su sofisticado uso del lenguaje de las visiones ha adquirido una profunda conciencia de sí, acercándose más, por consiguiente, a la esfera “primitiva” o *naïf* de la cual se considera precursor moderno al pintor francés decimonónico Henri-Julien “el Aduanero” Rousseau.

Joseph Jean-Gilles, whose subjects are based on the myriad flowering forms and rolling hills of Haiti's tropical landscape, depicts the scenes of his homeland as a poet might compose an idyll on the Garden of Eden. Jean-Gilles is not alone among Haitian artists in pursuing this theme, but he is almost unique in pursuing it for so many years. This is the painting of an artist who, through the perfection of his craft, has grown away from those spontaneous reactions and improvisations that are hallmarks of the visionary artist. Its sophisticated use of visionary vocabulary has become self-conscious and therefore is closer to the realm of the professional “primitive” or *naïf*, of which the nineteenth-century French painter Rousseau the Douanier is called the modern forerunner. S L Catlin



Samy Benmayor es representante de una nueva generación de artistas chilenos, que hizo su aparición a principios de los años ochenta con la abierta adopción de influencias vanguardistas internacionales —como el surrealismo y el abstraccionismo—, que difieren de las tradiciones artísticas ya establecidas en la obra de modernistas anteriores, como Roberto Matta. Aunque sus trabajos siguen ciertas constantes pictóricas, nunca han perdido el característico encanto desorganizado que se reinventa de manera constante y refleja un espíritu poco ceñido a lo convencional.

Samy Benmayor represents a new generation of Chilean artists who appeared in the early 1980s, openly adopting avant-garde international influences—such as Surrealism and Abstractionism—different from the artistic traditions already established in work by previous Modernists such as Matta. Although his work follows certain pictorial constants, it has never lost its disorganized enchantment, reinventing itself constantly and reflecting a spirit little circumscribed by the conventional. F. Ángel

Samy Benmayor

(Chile)

Santiago, Chile, 1956–

Composición III

(*Composition III*), 1990

óleo sobre tela (oil on canvas)

165,74 x 168,28 cm

(65¼ x 66¼ inches)

Colección de Arte del Banco Interamericano de Desarrollo (Inter-American Development Bank Art Collection)

Foreword

It is a source of great satisfaction for the Inter-American Development Bank (IDB) to contribute, through its Cultural Center, to the cultural life of the City of Medellín with an art exhibition that includes works from many of the most prominent Latin American and Caribbean artists of the twentieth century, as part of the activities leading up to the celebration in March 2009 of the fiftieth anniversary of the creation of the Bank and of the Annual Meeting of its Board of Governors.

Over this half century, the IDB has consolidated its leadership role as a partner in the region for all matters relating to the social and economic development of Latin America and the Caribbean. Additionally, the Bank has incorporated in its traditional agenda of financial assistance other items whose relevance in contemporary society is increasingly greater. Among these, culture occupies a place of pre-eminence.

For example, in the last twelve years, the IDB Cultural Center has cofinanced with grants nearly 500 cultural microprojects that have socially and economically impacted the entire region, all designed by the very communities executing them, communities that in many cases are located far from large urban centers and are therefore excluded from traditional lines of credit. In this way, the Bank has been able to reach remote places in the Andes, the Amazon, the forests of Belize and Suriname, Guaraní communities in the Paraguayan Chaco, Afro-Colombians in the Chocó and the indigenous Mapuche people of Chile, just to mention a few. Thanks to support by the Bank, these communities have managed to mobilize additional resources to launch their own initiatives, improve the quality of their lives, and find new hope for the future. And of course there are many other examples that underscore the Bank's commitment to culture.

The exhibition presented today, composed of works from the collections of the Inter-American Development Bank and of the Art Museum of the Americas of the Organization of American States, is yet another example of that commitment. The IDB recognizes the critical role played by the Museo de Antioquia in promoting, appreciating, and preserving the artistic heritage of Antioquia and Colombia.

The Bank applauds the support given by artists born in Medellín, like the master Fernando Botero, whose generosity has made possible the remarkable progress in recent years of the Museo de Antioquia, who convinced local authorities that art is a living manifestation of society as well as one of the most important forms of cultural expression. The Bank is also grateful for the unflagging support of the private sector, which has contributed on a massive scale to sustain a museum that benefits the entire city, the Department of Antioquia and the nation of Colombia. The Bank encourages artists to continue developing their creativity without ties of any kind and to devote themselves to an art that in some way blurs the borders of our America, by offering here in the City of Medellín an unparalleled opportunity, because many of the works included in this magnificent exhibition—even though created by artists who already are a part of our shared history and all of whom come from the region—will be able to be appreciated here for the first time.

I should also like to thank especially José Miguel Insulza, Secretary General of the Organization of American States, for his cooperation in allowing a selection from these two extraordinary art collections to travel together to Medellín for an event of historic significance for the Inter-American system.

Lastly, on behalf of the IDB, I invite not only the citizens of Medellín, but also all who may be in the city during these days, to enjoy this exhibition, which heralds the holding of the Fiftieth Annual Meeting of the Board of Governors of the Inter-American Development Bank, to be held in Medellín on March 27–31, 2009.

Luis Alberto Moreno

President

Inter-American Development Bank

Washington, D.C.

Introduction

“Fifty Years, Fifty Works” is an exhibition organized by the IDB Cultural Center. It gathers fifty outstanding artworks from the art collections of the Inter-American Development Bank and the Art Museum of the Americas of the Organization of American States—both in Washington, D.C.—with the collaboration of the Museo de Antioquia. The exhibit represents to a great extent the development of the arts in the region through the twentieth century. The number of works has been deliberately fixed to associate the occasion with the fiftieth anniversary of the creation of the Inter-American Development Bank and the celebration of the 2009 Annual Meeting of its Board of Governors. It is also a good-will gesture on the part of the IDB to the City of Medellín, which is hosting both celebrations.

The scope of the exhibition is the twentieth century, and that serves as a reminder that the twenty-first century is just beginning and it is important to learn from past experiences, personal and otherwise, so one can be both innovative and original. The selection is composed of two-dimensional works: paintings, drawings and engravings, although a couple of pieces may escape such a strict definition. The selection, however, allows for an overview, seldom seen in Medellín, and symbolizes many of the most important moments in the artistic life of Latin American and Caribbean art during the last century. The variety of techniques selected responds to undeniable and obvious facts related to the region’s unpredictable and recurrent economic and social crossroads, often oblivious of the rules the international art market is constantly attempting to establish.

It is possible then to appreciate a small-scale *pochoir* composition by Dr. Atl (Gerardo Murillo), a seminal figure of Mexican art of the pre-Revolution days. His importance cannot be overlooked when analyzing the Mexican mural school, and in particular, Diego Rivera. Also included are some works by three important—if not the most important—Mexican muralists: Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, and José Clemente Orozco. Given the impossibility of bringing a real fresco into the exhibition, the several engravings included evince the muralist’s ingrained ability for such an undertaking (in Rivera’s case, two of the exhibit’s engravings are related to some of his most famous frescoes in Mexico; there is a similar version of the one of Zapata at The Museum of Modern Art, New York), which apart from the chemistry and labor required to accomplish its results demands an extraordinary capacity to draw and resolve an idea or a theme in a balanced, effective composition of epic proportions. Each of the muralists drew on such a capacity in a resourceful and personal way, aside from their ideological, humanistic, or aesthetic interests.

Present also in the selection are early modernists such as Argentinian Emilio Pettoruti, Uruguayans Pedro Figari and Joaquín Torres García, and Brazilian Cândido Portinari; the *Indigenism* trend that spread around the Andean countries as a result of the influence of Mexican muralism in the 1920s and 1930s has its niche with the Peruvian José Sabogal, and in a somehow, later version, in the work of Costa Rican Francisco Zúñiga; the Second World War avant-garde is well illustrated by the Guatemalan Carlos Mérida, the Cubans Wifredo Lam, Amelia Peláez, and René Portocarrero, the Mexican Rufino Tamayo (with mixography, a technique he helped to develop), and the Chilean Roberto Matta. The postwar years,

with their extraordinary expectations about freedom and reconstruction and eagerness to find new ways for expression, are clearly identified in the works of the Venezuelans Jesús Rafael Soto and Carlos Cruz-Díez, Colombian Alejandro Obregón, Mexican José Luis Cuevas, Argentinians Rogelio Polesello and Mauricio Lasansky, Bolivian Maria Luisa Pacheco, Brazilian Manabú Mabe, and Peruvian Fernando de Szyszlo, to name a few; the exhibit dedicates numerically a larger segment to this generation for obvious reasons. Those considered visionary artists such as the Jamaican Everald Brown or the Haitian Joseph Jean-Gilles also have their place here, since they represent a portion of society and a way of life that used to be considered something outside the mainstream.

The introductory essay that accompanies the exhibition is a summarized version of a book, the last written by the late Colombian-Argentine art critic and historian Marta Traba in 1982–83. The text went dormant until 1993 when the IDB Cultural Center, upon an agreement with the Organization of American States, which owns the copyrights, published the book as part of the “Encounter of Two Worlds” celebrations. Many of the individual labels annotating the artworks are also authored by Marta Traba; others are by Syracuse University Professor Emeritus Stanton L. Catlin, the late pioneer in the appreciation of Latin American and Caribbean art in the United States.

In the name of the IDB Cultural Center, I would like personally to thank Lucía González, the Director of the Museo de Antioquia, for her enthusiasm and spirit of collaboration with this endeavor. In undertaking this work, she has demonstrated, one more time, her leadership, her inspiring determination, and her forceful commitment to reach out to everyone who believes in the capacity the arts possess to make life a better and more enjoyable experience.

Félix Ángel

Curator of the Exhibition



The Art of Latin America and the Caribbean in the 20th Century*

Marta Traba (1923–1983)

Introduction

The shortage of general histories of modern art in Latin America is undoubtedly to be attributed to the difficulty of arriving at a global view of the product of more than a score of countries, representing a variety of cultures, traditions, and language areas. Without such a text, however, Latin American art cannot be properly placed within the context of the twentieth century. It should not be viewed as a mere appendage of such firmly established cultures as those of Europe and the United States, but as an autonomous creative effort, mirroring a community that has been struggling since the late 1800s to assert and define its own individual personality.

Sometimes the circumstances which may bring about a complete change in the art of a country are primarily economic. It was the establishment of the Royal Tobacco Factory in Cuba that brought artists to the island in the nineteenth century. They came to design ornamental paper cigar bands, but they were also responsible for a remarkable outpouring of popular prints strongly critical of the established order. In addition, in 1818 the Academy of San Alejandro was founded in Havana to provide the rising moneyed classes with art modeled on that of Europe. As a result of these two factors, the art scene in Cuba was altogether different from that in other Latin American countries during the nineteenth century.

The political event with the greatest impact on any nation's art was the Mexican agrarian revolution. Even such outstanding figures as Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, and José Clemente Orozco would probably have developed along quite different lines had they not been invited in 1921 by the Secretary of Public Education, José Vasconcelos, to do murals for the country's principal public buildings. Their compositions—which reflected both personal inclination and political indoctrination—were byproducts of the Mexican Revolution. When imitated by artists in other countries, where conditions were not the same, the results were often unfortunately artificial.

Sometimes change came about through the sudden appearance of an avant-garde group of artists seeking to revolutionize artistic standards, as was the case with the “Montparnasse” circle in Chile in 1925. In other instances change was hastened by conflicts between avant-garde groups of writers, such as those which took place in Buenos Aires in the neighborhoods of Florida and Boedo. In most cases new trends in art were first advocated in the progressive, nationalistically inspired literary magazines that began to appear in the late 1920's and early 30's, for there tended to be a close alliance between visual artists and poets and other writers. Thus the work of Amelia Peláez was promoted in the Cuban magazine *Avance*; the Buenos Aires publication *Martín Fierro* lent support to Xul Solar; the Peruvian review *Amauta* championed Torres-García; and the writer Baldomero Sanín Cano joined battle in Bogotá in 1925 in defense of Andrés de Santamaría. These are but a few examples of the writer-artist relationship that existed before modern art had fully succeeded in asserting itself in Latin America.

It is important to understand that, if Latin America was a late bloomer in the field of modern art, it was because the background against which the development took place was not that of French Impressionism or Naturalism, or any of the “isms” current in Europe from 1905 to 1930, but the genre painting that artists of the late nineteenth century turned out in response to the bourgeois, provincial tastes of a society

that was totally removed from the explosive growth of industry and cities in Europe and the United States. An important place in this background was occupied by visiting European artists who were trained in the academic manner and painted with great technical proficiency.

During the second half of the nineteenth century, the two types of painting most in demand in Latin America were historical paintings and portraits. Newly established national institutions sought enhancement in tableaux of heroes engaged in bold deeds. For their part, members of the moneyed classes that began to assert themselves following the wars of independence took pleasure in their own likenesses and in pictures devoted to mythological or biblical subjects, possession of which was supposed to convey a certain social standing. With a few exceptions, landscape did not come into its own until the early twentieth century, when it had an extraordinary flowering, concentrated, however, in a few favorite areas—notably Mexico, Colombia, and Brazil.

Two points are to be noted in regard to this flowering of landscape. First, there were a large number of paintings in which landscape served merely as a backdrop—scenes of women washing clothes in streams, laborers working in the fields, and so on—all rather neutral from the descriptive viewpoint. There is no great difference between the washerwomen Andrés de Santamaría painted in Colombia and the manioc millers painted by Modesto Brocos y Gómez in Brazil. Second, with the exception of Joaquín Clausell in Mexico and Armando Reverón in Venezuela, the landscapists copied the Impressionists in capturing subjects rapidly and in producing color effects in which pigments are blended by the eye. They remained at all times within the established bounds as regarded genre and technique.

Around 1890 a large number of Latin American painters, frequently on government travel scholarships, began to make the pilgrimage to the fountainheads of art instruction, particularly the School of Fine Arts in Paris and the Academy of San Fernando in Madrid. After 1900 these travelers, less conscious of being neophytes, began to shed the timidity evinced by those of two decades earlier. In 1915, after admiring six hundred Goyas at the Buen Retiro museum in Madrid, Reverón felt he had been in Europe long enough and returned to Venezuela for good, taking up a hermitlike existence in the “little castle” he built on the beach at Macuto. The Colombian Andrés de Santamaría and the Uruguayan Pedro Figari went to the other extreme, doing almost the whole of their work in Europe. Figari’s compatriot Joaquín Torres-García spent forty-three years in the Old World before returning to Montevideo in 1934. The Mexican Rufino Tamayo emphasized his divergence from the muralists by constant journeying between Mexico City, New York, and Paris. After his trip to Paris and Italy in 1912, the Argentine Emilio Pettoruti divided his existence between the Old World and the New until his death in Paris in 1971.

The above mentioned are some of the exceptional artists who, rising above their environments, took it upon themselves to introduce modern art into Latin America. They are recognized as forerunners of the art to come, owing to the exceptional quality and innovative character of their work. They were, however, the product of the same milieu as their less-talented colleagues; they received the same poor academic instruction; they struggled with similar problems; and they encountered the same lack of understanding on the part of a conservative and unreceptive public. One should recall that until their arrival in Europe, these artists had had almost no contact with modern art. In celebration of the centennial of Argentine independence in 1910, an exhibition of painting was staged at the old Argentine Pavilion in Buenos Aires. It featured Spanish artists such as Nonell, Mir, Rusiñol, and Anglada-Camarasa and Frenchmen such as Renoir, Bonnard, Monet, and Vuillard. (Picassos had first been presented in Buenos Aires at the Witcomb

Gallery in 1904.) But Buenos Aires was an exception—a flourishing cosmopolitan center riding on a *wave* of prosperity. While snobbery had the beneficial effect of keeping the Buenos Aires elite up to date, this did not prevent the public that acclaimed the exhibit of the Japanese artist Foujita at the Müller Gallery in 1932 from repudiating and mocking Argentine artists Pettoruti and Xul Solar. In contrast, despite the power of its closely knit cultural elite, São Paulo had no contact with works of the famous School of Paris until Tarsila do Amaral, while studying in Paris, took to frequenting the studio of André Lhote in the early 1920s. It is easy to imagine the artistic stagnation of the first two decades of the century in what we might call “closed door” countries—those of the Andean area, Central America, and certain parts of the Caribbean. Genre painting reigned supreme; the public refused to accept anything other than literal reproduction of visible reality.

The slow, laborious process of gaining access to modern art meant that until around 1925 artists did not feel free to depart from representation of reality. Fauvism, north European Expressionism, Russian Constructivism, De Stijl, Dada, and Pointillism all were without direct or indirect effect on Latin American artists. The innovations that became known and were timidly accepted fell in the areas of Impressionism—already in a second phase—and Cubism. With respect to the latter, reservations must be made similar to those expressed in the case of the former. The analytic aspects of French Cubism and their decorative manifestations found no reflection in Latin America. Instead we find a process of “cubification” of still-recognizable forms, combined in rather elementary fashion. It was not a matter of chance that the European artist most closely followed in Latin America was André Lhote, who engaged in the same sort of second-hand modernism. The break with impressionistic-style landscape painting came about through “cubification” more in the manner of Cézanne than in that of Picasso. During the 1930s it found its best expression in a dry, literal realism, deriving from enthusiasm for the Mexican muralists, the most important influence being that of Diego Rivera. Portraits painted in Argentina by Raquel Forner, Demetrio Urruchúa, and Lino Eneas Spilimbergo, in Colombia by Ignacio Gómez Jamarillo, and in Cuba by Jorge Arche, and working-class scenes painted by the Argentine Antonio Berni or the Mexican Antonio Ruiz are all characterized by the same directness of expression and synthesis of elements in a well-combined whole. One might call it “Diego Rivera seen in the light of Cubism.” There were variations of course. An artist like the Argentine Emilio Centurión took a more aesthetic approach to “cubification,” and the Brazilian Emiliano di Cavalcanti practiced it with exuberant exaggeration.

One must also recognize the power exerted by Surrealism in this introductory period. Mexico provided a natural home for the movement, and many of its outstanding figures gravitated there and served to reinforce a century-old native tradition running from José Guadalupe Posada through Julio Ruelas and Frida Kahlo to Francisco Toledo. At the other end of the continent, in Argentina, Surrealism was practiced as an intellectual exercise, in accordance with orthodox European principles. Juan Batlle Planas was the unquestioned leader of the movement, and Aldo Pellegrini its official critic. Strange: these exceptions aside, although South America has been described as a “Surrealist continent,” the theories of the European Surrealists and their “planned fantasies” had practically no repercussion there whatever. Modern Latin American art is nourished in large part from the myths and magical beliefs that are integral to most of the region’s societies and carry far deeper meaning than the limited fantasizing of a René Magritte or a Paul Delvaux. The importance of this element lies in the fact that it gives a “tone” to Latin American art which distinguishes it from the art produced elsewhere.

Mexican Muralism: Accomplishment and Impact

More than six decades have passed since the walls of public buildings in Mexico were first emblazoned with the works of the country's great muralists Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, and José Clemente Orozco. Today one has no difficulty in recognizing the debt owed by the Mexican muralists to the new European art of their time. This applies particularly to Diego Rivera. During his years of apprenticeship in Europe, he produced Cubist compositions in the manner of still lifes by Juan Gris, Braque, and Picasso. His color combinations were, however, highly original, and doubtless owe something to Mexican folk art. While Siqueiros and Orozco lacked Rivera's European experience, they nonetheless profited from the new freedom in the treatment of form that derived from Expressionism and from the spirit of experimentation which had taken the place of slavish adherence to academic precepts.

The principal moving forces behind the work of the muralists were thus two. First, there was the Mexican Revolution and the concurrent discovery of the spirit, the inherent worth, and the deep-rooted culture of the Mexican people. Second, there were the new tendencies in the Old World, polarized around the right "to dare everything," as Paul Gauguin put it. Other forces were also at work—ones of a more immediate and local nature. One notes, for example, the influence exerted by the extraordinary printmaker José Guadalupe Posada, to which must be added that of two other great figures: Manuel Manilla and Gabriel Vicente Gahona. In reality, one should take into consideration the whole mass of penny press satirical graphics and other illustrated publications. Aimed at the general public, they constituted the most vigorous social criticism to be found in Latin America.

The number of artists involved in mural painting bespeaks the power of the movement. It was indeed a national endeavor. When toward the end of the 1930s many artists returned to easel painting, they continued to occupy themselves with folk life and social themes. The aim was clearly descriptive; the spirit was one of social protest. In no other country was there a group of painters so substantial and cohesive as the Mexican mural school. Nowhere else were positions so firmly taken or was there such assurance with regard to accepted values. The group feeling, the consciousness of constituting a school, gave a certain coherence to the movement.

Implicit in this statement are the problems which the Mexican mural movement posed for painting in the rest of Latin America. It presented a monolithic front to viewers from abroad. It found its justification in the Mexican Revolution and received financial support from the state. Conditions similarly favorable to large-scale production of mural art were not to be found elsewhere. Artists in other countries received occasional contracts for murals—Cândido Portinari in Brazil, José Venturelli in Chile, Pedro Nel Gómez in Colombia, Norberto Berdía in Uruguay. Sometimes government officials offered verbal support to painters, as was the case with the writer Jorge Zalamea when he served as Minister of Education of Colombia during the first administration of President Alfonso López Pumarejo (1934–38). Occasionally magazines such as the Peruvian José Carlos Mariátegui's *Amauta* expressed enthusiasm for mural painting as a social form of art. One must also remember, however, that the thirties—the period in which Mexican mural painting became known abroad—was the period of the worldwide depression that followed the stock market crash of 1929. Amid the pressures of dealing with the crisis, little attention could be assigned to art.

If the thirties were a period of economic impoverishment for nearly all of Latin America, they also constituted a period in which the area was called to face the challenges of modern times. Attempts were made to achieve economic independence through industrialization and other means. A working class

appeared, bringing new problems and pressures, and the middle classes took on a more populist character. While the conditions that brought about the Mexican Revolution did not occur elsewhere, there were a number of popular movements aimed at obtaining a share of political power, a circumstance that gave room for painting of political intent, generally bearing on the establishment or consolidation of local socialist or communist parties. In areas with a strong Indian tradition, the work of the Mexican muralists had a decided catalytic effect. The Indian, who for centuries had been exploited and oppressed, became the protagonist of a self-styled “indigenist” movement.

The influence of the Mexican mural school was exerted in a number of ways. Of the big three, Siqueiros was the one who had the most contact with the rest of Latin America, owing both to his own mural activity there and to the zeal with which he attempted to establish in other countries artists’ trade unions similar to the one in Mexico. The strongest formal influence, however, was that of Diego Rivera. The Rivera model, based on a substructure of cylinders and spheres, exerted an influence on many socially oriented artists of Latin America, from Darío Suro in the Dominican Republic to Antonio Berni in Argentina. In addition to its use in murals, it fostered realistic social portraiture, a genre which enlisted the services of a majority of painters, sculptors, and engravers active around 1940.

In the considered and dispassionate re-examination of the muralists now under way, there is general agreement that their work represents the most important movement in Latin American art of the early part of the century. Theirs was the only one to make clear the need for something that went beyond easel painting, something capable of playing a role of social importance in emerging Latin American societies. The Mexican mural school lent direct or indirect support to artists who in the years from 1920 to 1950 displayed an inclination to explore social themes, particularly as they involved Indians, Mestizos, Blacks, or Mulattos. At the same time, however, another group of artists was seeking to create an atmosphere propitious to a radical change in the academic imagery of the nineteenth century. In Mexico itself, Rufino Tamayo produced works of mystic character and Guatemalan-born Carlos Mérida practiced a form of rhythmic abstraction inspired in folk dance. The language of plastic expression was their primary concern. The way was open for Latin America to join in the work of renovation in matters of form that was the characteristic of twentieth-century art everywhere.

New Blood from the Avant Garde

In the years from 1920 to 1950, avant-garde tendencies did not loom so large on the cultural horizon as did the realistic trend which, responding in part to the influence of the Mexican muralists and in part to pressures exerted by the less-favored classes of society, produced at times work of openly social or political intent. The Andean countries, with their strong Indian tradition, and the Caribbean area, where the concept of negritude was making itself felt, were relatively unreceptive to new ideas of European origin. In the countries which had received wave upon wave of immigrants, however, the elite prided itself on being “European and universal” in its thinking.

In Brazil, the beginnings of modern painting, sculpture, and architecture are all to be found in the scandals and polemics aroused by Modern Art Week in 1922, the same year that the Mexicans laid the foundations of a new aesthetic with the monumental murals they executed in the National Preparatory School in the nation’s capital. Articles published in the Mexican review *EI Machete* and the proclamation issued by the artists’ union founded by Siqueiros called for artistic action paralleling the Mexican Revolu-

tion. The articles that appeared in the São Paulo review *Klaxon* and the numerous pamphlets that Modern Art Week inspired dealt, however, with aesthetic considerations and constituted a call for intellectual discussion.

The prime intent of the painters, sculptors, architects, and musicians who participated in Modern Art Week was to establish new rules for a national art, in line with the innovations of the European avant-garde. Many years later the writer Ferreira Gullar defined the spirit of Modern Art Week in these terms: “Avant-garde art should spring from an analysis of a given country’s social and cultural characteristics, never from advanced ideas imported intact from the developed countries to which they properly apply.”

In this connection, one should note the importance attributed by Modern Art Week to the Black contribution to Brazilian culture, and to the significance of cross-breeding. Tarsila do Amaral’s 1929 composition *Abaporú* represents a high point in recognition of the ethnic factor, of which the artist availed herself to express her independence of the European avant-garde. At the same time she profited from the linguistic novelties the latter had introduced into art. She could never have arrived at her bold distortions and her powerful syntheses, nor could she have achieved her expressive force, had it not been for the examples set by the European Cubists and Expressionists.

The situation was somewhat similar in Argentina, where the avant-garde constituted even more of an elite. The pressure exerted by the generation of realistic artists who dominated the 1930s and 1940s and the political opportunism of the Peronist regime did not favor artistic novelty. Unlike its counterpart in Brazil, the Argentine avant-garde did not seek to exert an influence on the cultural life of the nation as a whole. Separating itself from the masses, its members took on the role of intellectual guerrillas. The period of radical agitation runs from about 1924 to 1950, the year in which the avant-garde became “institutionalized.” In 1949 the Institute of Modern Art was founded. It began activities with a seminar given by Paul Déchand, a pioneer of nonfigurative art in France. The institutionalization process was advanced by the establishment of the prizes offered by the magazine *Ver y Estimar* and by the critical leadership exercised by Jorge Romero Brest, first as Director of the Museum of Fine Arts and later as Director for Plastic Arts of the Torcuato di Tella Institute.

The gamut run by the Argentine avant-garde is suggested by the names of the artists defended in the pages of the review *Martín Fierro*. The most-heated campaigns waged by the review were those on behalf of Xul Solar and Emilio Pettoruti. In *La revolución martinfierrista*, the critic Córdoba Iturburu wrote that the group identified with *Martín Fierro* was “fully conscious of the goal it pursued, namely achievement of a new mode of expression deriving from Argentine assimilation of European innovations. It wanted to speak the language of the day, but with an Argentine accent. It called for a new type of art, youthful and novel, structured along the lines of the aesthetic and technical experiments of the European avant-garde, but breathing the breath of our country and infused with an Argentine spirit.”

During this same period—from 1920 to 1950—the third country to possess an organized avant-garde was Mexico. In this case it was composed of Surrealists. The Frenchmen Antonin Artaud and André Breton appeared there in 1936 and 1938, respectively. One also notes the presence of the Peruvian César Moro, the German Wolfgang Paalen, and, during World War II, two women painters, Remedios Varo of Spain and Leonora Carrington of England. At first their most vigorous supporter was the critic Luis Cardoza y Aragón, who had associated with the French Surrealists during his 1930 stay in Paris. When André Breton came to Mexico in 1938, he greeted him thus: “In Breton I salute Revolution, not, however, this or

that particular revolution, with its programs, bovine disciplines, and dogmatic necessities.” It was Cardoza y Aragón who took the most-balanced view both of the great achievements of the Mexican muralists and of their unquestionable shortcomings. In his words of welcome to Breton, he was setting Surrealism up in opposition to the single track of politically inspired mural painting. Surrealism became an object of discussion and controversy, particularly among Mexican poets and other writers who tended to situate Surrealism in the realm of literature. As for plastic arts one notes the increasing importance of Rufino Tamayo, Cordelia Urueta, Frida Kahlo, Leonora Carrington, Remedios Varo, and Carlos Mérida.

While Argentina, Brazil, and Mexico constitute the three main areas of innovation during the period under study, certain individuals already recognized as forerunners of things to come stood out elsewhere: in Chile, Roberto Matta; in Venezuela, Armando Reverón; in Uruguay, Pedro Figari and Joaquín Torres-García; and in Cuba, Amelia Peláez and Wifredo Lam.

Decades of Change

The early 1950s saw a blossoming of artists which could not have been imagined in the previous period. Till then, the elements of modern plastic language had been provided by a mere handful, exceptional in their intuition, working in isolation. Suddenly the stage which had been held by a group of solo performers was crowded with a vast chorus. Whereas Reverón had been an outsider in Venezuela, and Torres-García had single-handedly led the way to modernism in Uruguay, the scene was now occupied by some four hundred artists of relatively equivalent quality.

In Europe and the United States the three trends of the moment were Abstract Expressionism, to which Spanish Informalism may be linked; geometric and kinetic art; and figurative painting of a symbolic character. While the connection with these areas remained lively and unbroken, the teacher-pupil relationship of previous generations was no longer maintained. The new Latin American artists picked and chose from what Europe and the United States had to offer with a view to different combinations.

During these new decades there was no longer talk of nationalism; “Indianism” and “Nativism” were outmoded terms. “Dependency” was the great subject of debate. The topic was first seriously addressed by sociologists and economists and was then taken up by art critics, who by that time were no longer moonlighting poets and prose writers, but full-time professionals. The subject of dependency was closely linked with that of “identity.” The search for the latter reached dramatic proportions following the 1955 United Nations Conference in Bandung, Indonesia, at which the concept of the Third World was formulated. It began to be felt that the existence of Latin American art with characteristics of its own was a real possibility, rather than empty rhetoric.

In the cultural area a number of Inter-American exhibitions served to stimulate contact among artists from different countries and contributed to the explosion of artistic activity. The inauguration of the São Paulo Biennials in 1951 was the crowning event in a series that had been initiated with the opening in 1947 of the Assis Chateaubriand Art Museum in São Paulo. This was followed in 1948 by the establishment of the Modern Art Museum of that same city and in 1949 by the founding of the Modern Art Museum of Rio de Janeiro. The Biennial constituted the first significant forum at which the work of Latin American artists could be contrasted and compared.

Little by little artists of various countries took up the challenge of modernism. The manifesto of “The Dissidents,” a Venezuelan group headed by Alejandro Otero, dates from 1950. A year later the Venezu-

elan architect Carlos Raúl Villanueva called upon a number of artists to decorate the new University City of Caracas. This was the first monumental ensemble of art and architecture conceived in Latin America. (Brasília, planned by the architects Lúcio Costa and Oscar Niemeyer, was proclaimed capital of Brazil in 1960.) Villanueva enlisted the services of artists of international renown, such as Calder (who designed the ceiling of the main auditorium, executed in 1952), Arp, Laurens, Pevsner, Léger, and Vasarely. They set a tone that was immediately recognized by the local artists who collaborated in the project. The “Group of Eleven” appeared in Havana in 1953. The New Art Movement of Paraguay was launched in 1954. The Praxis group was formed in Nicaragua in 1963. The great centers—Buenos Aires and São Paulo in the south, and Mexico City in the north—were no longer totally dominant in art novelties.

The United States recognized the significance of the activity to the south. At the 1956 Gulf Caribbean Art Exhibition in Houston, a Colombian, Alejandro Obregón, won first prize with his *Cattle Drowning in the Magdalena River*. The Pittsburgh International of 1958 was the first to invite a substantial number of Latin Americans to participate. The “South American Art of Today” show held in 1959 in Dallas, Texas, might be taken as a statement of principles by contemporary Latin American painters.

Most of the participants in these group shows were born between 1920 and 1925. In contrast with the preceding generation, they were decidedly open and international in outlook. They were no longer content with the three traditional forms of expression: portraits, still lifes, and (largely urban) landscapes, discreetly updated with a few modern touches. Painting and sculpture advanced from the level of adaptation to that of invention. No longer content with passive storytelling, they gave standing to more indirect and symbolic modes of expression, advancing to the limits of art without specific meaning. The acceptance by timid and uninformed provincials of looser, more complex standards for judging art represented the real beginning of modernism in Latin America.

The outward expansion lasted ten years and took a parabolic course. In 1963 the Institute of Hispanic Culture presented in Madrid an exhibition entitled “Art of Spain and America,” with a full cast of artists. In 1965 the Director of the Solomon R. Guggenheim Museum in New York, Thomas M. Messer, organized another roundup, which he entitled “The Emergent Decade,” aimed at bringing together the most brilliant leaders of the moment. In that same year Jean Clarence Lambert, the Director of Opus International, presented the first large-scale collective exhibit to be seen in Europe, “Latin American Artists in Paris.” Including abstractions, collage-reliefs, and the many facets of kinetic art, it reflected the scene fairly correctly, providing a heterogeneous sampling which nonetheless succeeded in covering the developments of the 1950s. The culmination was reached in 1966 with the presentation in New Haven, Connecticut, of the show “Art of Latin America since Independence.” Organized by Stanton L. Catlin, it was without doubt the most significant overview of Latin American art that has been held to date.

A large number of the artists represented in that show had been launched on the international stage during the 1950s by the Visual Arts Division of the General Secretariat of the Organization of American States (formerly the Pan American Union), headed by José Gómez Sicre. In 1966, with his advice, a Latin American show drawn from private collections was organized for presentation at the University of Puerto Rico; it ran the full continental gamut.

The Latin American Exhibition of Drawing and Engraving organized in 1967 by the Cultural Division of the Central University of Venezuela may be considered the last in a continuous round of group shows. On that occasion one could note a change in direction: there was evidence of techniques more in ac-

cordance with feelings that had manifested themselves during the 1960s; a concern for quality and meaning; a well-understood pride in belonging to communities distinct from those of Europe and the United States; and rejection of imitation of the models the latter provided.

New Comers and New Trends

Since 1960 the issues with which Latin American artists have had to contend can be summed up by the slogan “What counts is life.” The slogan was often repeated during the 1970s, when problems of “identity” and “dependency” were relegated to second rank. The new feeling was well conveyed by the *Manifesto of the Fed-Up* (Mexico City, Antonio Souza Gallery, 1961) whose authors declared: “We are fed up with the pretentious strictures of logic and reason, with functionalism, with carefully calculated decorative effects, and—obviously—with the pornographic chaos of individualism, passing fame, the day’s fashion, vanity, ambition, bluff, artistic jokery, conscious and unconscious egotism, fatuous ideas, and the boring publicity given to ‘isms’ and their adepts in both figurative and abstract lines.”

The “fed-up” attitude expressed in the Mexican manifesto was primarily a reflection of the frivolity of the ambient society, for not even the most highly developed urban centers of Latin America exhibited the characteristics that provoked revolt in the industrialized countries. In the world for which Herbert Marshall McLuhan served as spokesman, eyes were blinded by televised images, ears were bombarded with advertising, and data processing provided instant access to information for all. When McLuhan prophesied the disappearance of the “Gutenberg Galaxy”—the end of the written word—and the coming of the “global village,” in which life is uniformly homogeneous, in which “the medium is the message,” he was addressing readily identifiable societies. McLuhan’s views, the revolt against society typified by the hippies, the assertion of the primacy of imagination over traditional knowledge, and the categorical rejection of past models caused a great stir in Latin America. Art wavered on its base as radical changes were introduced at varying times and with different effect, depending on the power wielded by critics.

The international avant-garde was characterized by “antiart” manifestations and by an aggressive attitude which was immediately neutralized in art centers by the power of the media and establishment institutions. From the viewpoint of concrete accomplishment, the avant-garde failed in the objectives at which it aimed: it brought about neither the death of art nor the demolition of institutions. It had no critical impact, since it had lost all contact with the public whose feelings it was supposed to arouse. Understanding of its message remained the privilege of a small elite. In cases in which it did not lose sight of society but played rather the role of an irreverent iconoclast, it brought a breath of fresh air and a new appreciation of the creative power inherent in the people.

In Latin America, with the exception of limited areas, such as Buenos Aires and Caracas, these avant-garde tendencies generally remained outside the mainstream until they were accepted by museums and presented like any other trend, rather than as substitutes for traditional art. An important line of artistic production in the region during this period is represented by conscious acceptance of the use of traditional art forms and firm confidence in symbolic language’s power of communication. One notes, for example, a renewed interest in drawing and engraving, activities which permitted a variety of individual expression and were modest in their material demands, in contrast to the art forms promoted in Europe, the United States, and Japan. The latter countries possessed sophisticated means of production and could afford the costly materials required for technological experimentation. They could also afford to indulge

in the destruction of automobiles, walls, furniture, and food that was featured in “happenings” and other performances.

The flowering of graphics in Latin America is highly significant for the resistance it represents to the spectacular effort that was then being made on the international stage to find replacements for traditional art forms, which were held to be “dead.” At the Latin American Exhibition of Drawing and Engraving held in Caracas in 1967, the Venezuelan critic Juan Calzadilla was clear in his recognition of this point. He wrote: “Art is not dead. The situation is really one of coexistence, side by side, of a variety of concepts. This exhibition, for example, testifies to the continuing relevance of an inherited but living tradition. At a moment when our consciousness of being underdeveloped makes us prone to be dazzled by what is not our own, this exhibition of real works of art by genuine artists comes as a timely reminder that in art it is more important to be authentic than to be fashionable. It was precisely out of scorn for “fashionableness” that painters and sculptors turned to engraving.

At the same time that engraving was reasserting its particular values and flourishing rather than retreating before the advances of “anti-museum art” or “systems art,” drawing too took on deeper significance. It was not a question of painters or sculptors indulging in drawing as a sideline, but of artists devoting themselves heart and soul to drawing. Such was the case with the Mexican José Luis Cuevas, who played a decisive role during the 1970s in winning standing for drawing as a medium and in demonstrating its power of communication. Like freehand drawing, illustration enjoyed new prestige, taking on the political and social significance it had had at the end of the nineteenth century. In a very real and original sense, graphics constituted the Latin American version of the “poor man’s art” that was first promoted in Italy and then became one of the passing fashions of the 1960s and 1970s, taking on the sophistication which fashionableness implies. Multiple prints for those of limited means and the modest production cost of graphic art as compared with painting and sculpture had the expected impact on the Latin American public.

An important part in this upsurge of graphic activity was played by biennials and competitions held from 1960 on, and by the support lent by the Latin American subsidiaries of the Container Corporation of America. The First American Biennial of Engraving took place in 1963 at the Museum of Contemporary Art of the University of Chile. At that time the institution was headed by the painter Nemesio Antúnez, who invited participation from Argentina, Brazil, Chile, Colombia, Costa Rica, Cuba, El Salvador, Mexico, Panama, Paraguay, Peru, Uruguay, and Venezuela. Beginning in 1959, the Central University of Venezuela held a series of eight national exhibitions of graphics, organized by the engraver Antonio Granados. These led up to the Latin American Exhibition of Drawing and Engraving, held in 1967. The First Biennial of Latin American Engraving took place in 1970 in San Juan, Puerto Rico, under the sponsorship of the Institute of Puerto Rican Culture; a total of five exhibitions have been held to date. In 1970, also, the Pan American Exhibition of Graphic Arts took place in Cali, Colombia. This led to the First American Biennial of Graphic Arts, covering drawing, engraving, and graphic design, which was presented the following year in the same city under the auspices of La Tertulia Museum. The series thus begun has continued to the present. All these, plus local graphic arts shows which were held throughout Latin America, add up to an impressive display of activity, broad in range and substantial in value.

The persistence of the use of traditional techniques of expression amid imitations or adaptations of avant-garde imports represents a highly significant line of conduct on the part of the artists involved. As regards aesthetics, the Latin Americans who defended painting, sculpture, drawing, and engraving and

continued in their practice lent support to the placement of values within a historical framework. They categorically opposed the new aesthetics of deterioration, in accordance with which all axiological considerations were rejected in favor of change and transitory situations.

They were also called to respond to the strong ideological influence of the media—to the illusion of a single, worldwide culture, achieved by transfer to the Third World of the symbols associated with highly industrialized countries. In their response the Latin Americans emphasized, in one way or another, their regional character, rejecting concepts of foreign origin and exploiting the possibilities afforded by local cultures. Opposition to the cultural industry was relatively easy. The danger foreseen by the sociologists of the Frankfurt school—that the artist might be taken over by industry and alienated from art—had little application in Latin America, owing to the weakness of industrial organization in that part of the world. The two principal characteristics of the Latin American line of conduct were a sense of history and a will to communicate with society. In 1980, when artists in the United States and Europe once again proclaimed the need to give their work a social value, the significance of the line of conduct maintained in Latin America twenty years earlier became readily apparent.

Conclusion

It is true that Latin America is responsible for no original “ism” in the twentieth century. The Mexican mural school, despite its energy and novelty, did not transform the language of plastic expression in a fashion comparable to U.S. Abstract Expressionism, Spanish Informalism, English Pop Art, Italian “poor man’s art,” or German Conceptual Art. However, thanks to its firmly held aim of maintaining connection with the community *via* visual messages charged with meaning, it has gradually produced an “image bank,” a reserve of real importance to the region and of considerable potential value for the rest of the world.

Paralleling this bank, whose images consist in reconstructions or renovations of imported models, is another bank, whose stock is composed of folk art, the work of the least-favored sectors of society. It represents an area of life in which the symbols derive primarily from religion and superstition; it is particularly rich in countries with large numbers of Mestizos and Mulattos. It is responsible for the preservation of techniques and processes proper to handicrafts. This two-pronged activity—professional art on the one hand and folk art on the other—provides the social content which is a constant in modern Latin American art. Knowledge of its art therefore helps in understanding and analyzing Latin American societies.

Artists set the guidelines for our hopes, tear away the veil of our illusions, and communicate our defects. The essence of artistic creation lies in the unveiling of mystery. This has been the task to which succeeding generations have dedicated themselves. In the case of Spanish-speaking countries, there is a common bond of language, tradition, and history, the bond to Brazil being one of geography and social and economic development. Like Africa, Latin America is a divided block, but a block just the same. Consequently, despite controversy about the matter, it is permissible to speak of Latin American art, or of art produced in Latin America, as an element for defining a culture which cannot and should not be confused with others.

The need to defend Latin America’s artistic independence from Europe and the United States has led critics, for good aesthetic reasons, to promote certain artists to the point of creating a Latin American art boom—one that preceded the 1970s boom in Latin American literature by a good ten years. In art as in literature there was excessive concentration on a few key figures. Other artists, who were perhaps less systematic in their production but nonetheless authored works of importance, were ignored. A re-evaluation of

the artists involved in the boom should take into account the context in which each worked to such brilliant effect. Their importance as inventors of a Latin American visual repertory—similar to the accomplishment of their European and U.S. colleagues—will not be diminished thereby. It was they who gave the measure of Latin America’s capacity to “create images” and who re-established in the twentieth century the continuity of a culture that did not come into existence in 1900 but that extends from pre-Hispanic times to our days. There are occasional breaks, splits, or interruptions brought about by outside forces, but the tradition is ever ready to assert its existence and its individuality.

* The text by Marta Traba included in this catalogue is a summary version of a more extensive one written by the author in 1981–83, when she was hired by the Art Museum of the Americas of the Organization of American States, in Washington, D.C., for the project “Art of Latin America and the Caribbean in Cultural Context,” financed in part with a contribution by the U.S. government through the National Endowment of the Humanities. The project focused on the curatorship of the Art Collection of the OAS, as a necessary step toward the accreditation of the OAS Museum by the American Association of Museums. A summary of the original text, edited by Félix Ángel (who worked with Marta Traba and other people on this project), served as an introduction for the catalogue “Selections from the Permanent Collection,” published (in English, translated by Ralph Dimmick) by the OAS Museum in 1985, which coincided with its remodeling and reinstallation of the Collection, which was also part of the process of accreditation. The complete text, the last one written by Marta Traba before her death, was entirely published in a 1993 book produced by the Cultural Center of the IDB, entitled *Art of Latin America 1900–1980*. Félix Ángel retired from the OAS Museum in 1989, and since 1992 he has been working for the IDB Cultural Center.

© Copyright Organization of the American States (OAS) (1983).

© Inter-American Development Bank (IDB) (1993), *Art of Latin America 1900–1980* by Marta Traba.

Libros y catálogos del Centro Cultural del BID por año, país y región

Libros

1994
América Latina y el Caribe **Arte de América Latina: 1900–1980.** Ensayo de Marta Traba. 180 pp.

1997
América Latina y el Caribe **Identidades: Centro Cultural del BID (1992-1997).** 165 pp.

2001
América Latina y el Caribe **Arte de América Latina: 1981–2000.** Ensayo de Germán Rubiano Caballero. 80 pp.

Catálogos

1992
Perú • **Plata del Perú:** esplendor de una leyenda. Ensayo de Pedro G. Jurinovich. 28 pp.

1993
Costa Rica **Pasaje hacia el modernismo:** pinturas y esculturas de costarricenses del período entre 1864-1959. Ensayo de Efraím Hernández V. 20 pp.

España **“Suite Vollard” de Picasso.** * Texto del Instituto de Crédito Oficial Español, adaptado por el Centro Cultural del BID. 8 pp.

Colombia • **Colombia: tierra de El Dorado.** Ensayo de Clemencia Plazas, Museo del Oro, Banco de la República de Colombia. 32 pp.

Colombia **The Medellín Art-el.** * Ensayo by Félix Ángel. 6 pp. [Exhibición conjunta]

1994
América Latina y el Caribe • **Gráfica de América Latina.** Seleccionadas de la Colección de Arte del BID. Ensayo de Félix Ángel. 16 pp.

Paraguay **Otras Sensibilidades:** manifestaciones recientes en las artes de Paraguay. Ensayo de Félix Ángel. 24 pp.

Ecuador • **Escultura quiteña de los siglos XVII y XVIII.** Ensayo de Magdalena Gallegos de Donoso. 24 pp.

América Latina y el Caribe **Pinturas seleccionadas del Museo de Arte de las Américas.** Ensayo de Félix Ángel. 32 pp.

América Latina y el Caribe • **Gráfica de América Latina y el Caribe.** * Presentación en Rehoboth, Delaware. Ensayo de Félix Ángel. 12 pp. [Exhibición itinerante]

América Latina y el Caribe • **Artistas latinoamericanos en colecciones de Washington.** Ensayo de Félix Ángel. 20 pp.

1995
Israel **Belleza intemporal:** antiguos recipientes de perfumes y cosméticos.* Ensayo de Michal Dayagi-Mendels, The Israel Museum. 20 pp.

Japón **Tesoros del arte japonés:** selecciones de la Colección Permanente del Museo de Arte Fuji en Tokio.* Ensayo del Museo de Arte Fuji en Tokio adaptado por Félix Ángel. 48 pp.

América Latina y el Caribe **Pintura, dibujo y escultura de América Latina:** selecciones de la Colección del Banco Interamericano de Desarrollo. En Washington, D.C. y en Salisbury State University, Maryland. Ensayo de Félix Ángel. 28 pp.

Brasil **Parque Nacional Serra da Capivara.** *Ensayo de Félix Ángel. 6 pp. [Exhibición conjunta]

Uruguay **El Montevideo de Figari (1961-1938).** Ensayo de Félix Ángel. 40 pp.

Panamá **Panamá de lado a lado:** la historia del istmo vista a través de su arte. Ensayos de Félix Ángel y Coralia Hassan de Llorente. 28 pp.

1996
Argentina • **Qué tiempos aquellos...** Vida y cultura en Buenos Aires, 1880 - 1920. Ensayo de Félix Ángel. 40 pp.

Nicaragua **De tierra y fuego:** cerámica precolombina y contemporánea de Nicaragua. Ensayos de Félix Ángel y Edgar Espinoza Pérez. 28 pp.

América Latina y el Caribe **América en la Gráfica.** Obras de la Colección del Banco Interamericano de Desarrollo. + Presentada en San José, Costa Rica. Ensayo de Félix Ángel. 16 pp. [Exhibición itinerante]

Estados Unidos **Expediciones:** 150 años de investigaciones de la Institución Smithsonian en América Latina. Ensayo de la Institución Smithsonian, Washington, D.C.. 48 pp.

Bolivia **Entre el pasado y el presente:** tendencias nacionalistas en el arte boliviano, 1925-1950. Ensayo de Félix Ángel. 28 pp.

1997

- España **Diseño Barcelonés del Siglo XX:** de Gaudí a las Olimpiadas. Ensayo de Juli Capella y Kim Larrea, adaptado por el Centro Cultural del BID. 36 pp.
- Brasil • **Escultura brasileña de 1920 a 1990:** perfil de una identidad.** Ensayos de Emanoel Araujo y Félix Ángel. 48 pp.
- República Dominicana **Misterio y misticismo en el arte dominicano.** Ensayo de Marianne de Tolentino y Félix Ángel. 24 pp.
- Jamaica **Tres momentos en las artes de Jamaica.** Ensayo de Félix Ángel. 40 pp.

1998

- Colombia **Puntos de partida en el arte contemporáneo de Colombia.** Ensayo de Félix Ángel. 40 pp.
- Surinam • **En búsqueda de la memoria:** 17 artistas contemporáneos de Surinam. Ensayo de Félix Ángel. 36 pp.
- Guatemala **Legado de Dioses:** textiles y tallas en madera de Guatemala. Ensayo de Félix Ángel. 36 pp.

1999

- Francia **El grabado en Francia:** 34 artistas jóvenes.* Ensayos de Félix Ángel y Marie-Hélène Gatto. 58 pp.
- América Latina y el Caribe • **Identidades: Artistas de América Latina y el Caribe.***** Presentación en París. Ensayos de Jean-Jacques Aillagon, Daniel Abadie y Christine Frérot. 150 pp. [Exhibición conjunta]
- Barbados **Realidades paralelas:** cinco artistas pioneros de Barbados. Ensayo de Félix Ángel. 40 pp.
- América Latina y el Caribe **Obras seleccionadas de la Colección de Arte del BID.*** Ensayo by Félix Ángel. 8 pp.
- Venezuela **Protagonistas de la pintura venezolana durante el siglo XIX.** Ensayos de Félix Ángel y Marián Caballero. 60 pp.
- Francia **Gráfica contemporánea francesa:** selecciones de la Colección de Arte del BID. Treinta y cuatro artistas jóvenes.* Presentación en Río de Janeiro, Brasil. Ensayo de Félix Ángel y Marie-Hélène Gatto. 58 pp. [Exhibición itinerante]
- Noruega **Alternativas noruegas:** Artes decorativas y aplicadas. Ensayos de Félix Ángel y Jorunn Veiteberg. 42 pp.

2000

- Estados Unidos • **Nueva Orleans:** una odisea creativa. Ensayo de Félix Ángel. 64 pp.
- Bahamas **Tiempo de cambio:** arte contemporáneo de las Bahamas. Ensayo de Félix Ángel. 48 pp.
- El Salvador **Dos visiones de El Salvador:** arte moderno y arte popular. Ensayos de Félix Ángel y Mario Martí. 48 pp.
- América Latina y el Caribe • **América en la Gráfica.** Obras de la Colección del Banco Interamericano de Desarrollo, Washington, D.C. En York College, Pensilvania. Ensayo de Félix Ángel, 32 pp.[Exhibición itinerante]
- Canadá • **Obras sobresalientes de la escultura Inuit canadiense.*** Ensayo de John M. Burdick. 28 pp.

2001

- Chile **Tributo a Chile, Violeta Parra (1917-1967):** exposición, Tapices (arpilleras) y pinturas al óleo.* Ensayo de Félix Ángel. 10 pp.
- América Latina y el Caribe **Arte de las Américas:** selecciones de la Colección de Arte del BID.* Ensayo de Félix Ángel, 10 pp.
- Honduras **Senderos del arte hondureño.** Ensayos de Félix Ángel y Olga Joya, Instituto Hondureño de Antropología e Historia. 44 pp.
- Suecia **Estrictamente sueco:** exposición de diseño contemporáneo.* Ensayo de Félix Ángel. 10 pp.

2002

- América Latina y el Caribe **Paradoja y coexistencia:** artistas latinoamericanos, 1980 - 2000.* Ensayo de Félix Ángel. 10 pp.
- Brasil **Rostros del nordeste brasileño:** artesanías y arte popular.* Ensayo de Félix Ángel. 10 pp.
- América Latina y el Caribe • **El grabado en América Latina y el Caribe.*** en el Museo de Arte de Riverside, Riverside, California. Ensayo de Félix Ángel. 28 pp. [Exhibición itinerante]
- Trinidad y Tobago **Un desafío constante:** las Artes en Trinidad y Tobago.* Ensayo de Félix Ángel. 36 pp.
- Belice **El arte de Belice, entonces y ahora.** Ensayo de Félix Ángel y Yasser Musa. 36 pp.
- América Latina y el Caribe • **El grabado en América Latina y el Caribe.*** en el Museo de Arte Fullerton, Universidad Estatal, San Bernardino, California. Ensayo de Félix Ángel. 10 pp. [Exhibición itinerante]

- América Latina y el Caribe **Primer concurso y exposición de video arte de América Latina y el Caribe.** * Ensayo de Félix Ángel y Danilo Piaggese. 10 pp.
- 2003**
- Italia **DigitAlYarte** (arte tecnológico de Italia). * Ensayos de Félix Ángel, Haria Grazia Mattei y Danilo Piaggese. 36 pp.
- América Latina y el Caribe • **Primer concurso y exposición de video arte de América Latina.** ** En el Istituto Italo Latino Americano, Roma, Italia. Ensayos de Irma Arestizábal, Danilo Piaggese y Félix Ángel. 32 pp. [Exhibición itinerante]
- México **El México que sueña:** pintura y artesanías de Oaxaca. * Ensayos de Félix Ángel e Ignacio Durán-Leora. 24 pp.
- Washington, D.C. **Nuestras voces, nuestras imágenes:** una celebración del mes de la herencia hispana. * Ensayo de Félix Ángel. 24 pp.
- Panamá **A Cien años de pintura en Panamá.** * Ensayo de la Dra. Monica E. Kupfer. 40 pp.
- 2004**
- Uruguay **Primer concurso de dibujo para artistas uruguayos.** * Presentación en la Fundación Cultural de Uruguay para las Artes, Washington, D.C. Ensayo de Hugo Fernández Faingold y Félix Ángel. 10 pp. [Exhibición conjunta]
- Perú **Tradición y empresariado:** arte popular y artesanía en el Perú. Ensayo de Cecilia Bákula Budge. 40 pp.
- Haití • **Vive Haïti!** Arte contemporáneo de la Diáspora de Haití. +* Ensayo de Francine Farr. 48 pp.
- Bolivia **Presencia indígena en el arte popular boliviano.** Una celebración de la cotidianidad. Ensayos de Silvia Arze O. e Inés G. Chamorro. 60 pp.
- Perú • **Tradizione ed Impresa:** L'arte popolare e mestieri di Perù. En el Istituto Italo Latino Americano, Roma, Italia. Ensayo de Cecilia Bákula Budge, 10 pp. [Exhibición itinerante]
- América Latina y el Caribe • **El Centro Cultural en Artomatic.** * Ensayo de Félix Ángel. 6 pp. [Exhibición conjunta]
- América Latina y el Caribe **II Bienal interamericana de video arte.** * Ensayo de Félix Ángel. 10 pp.
- 2005**
- Japón **Artistas latinoamericanos del siglo XX de origen japonés:** artistas de ascendencia japonesa originarios de Argentina, Brasil, México y Perú. Ensayo de Félix Ángel, 32 pp.
- América Latina y el Caribe **Paradoja y coexistencia II:** arte de América Latina 1981-2000. * En Bogotá Colombia y Washington, D.C. Introducción de Félix Ángel, 10 pp.
- América Latina y el Caribe • **II bienal interamericana de video arte del Centro Cultural del BID.** ** En el Instituto Italo Latino Americano, Roma, Italia. Ensayos de Félix Ángel e Irma Arestizábal, pp. 52. [Exhibición itinerante]
- Paraguay **En las puertas del paraíso:** el arte de los guaraníes del Paraguay. Ensayos de Bartomeu Melià i Liiteres, Margarita Miró Ibars y Ticio Escobar, 42 pp.
- 2006**
- Brasil **Un Bello Horizonte:** las artes de Minas Gerais, Brasil. ** Ensayo de Félix Ángel. 52 pp.
- Guyana **Las artes en Guyana.** Una aventura multicultural en el Caribe. * Ensayo de Alfreida Bissember y Félix Ángel. 36 pp.
- América Latina y el Caribe **Obras seleccionadas de la Colección de Arte del BID.** En celebración del Mes de la Herencia Hispana 2006. * Ensayo de Félix Ángel. 10 pp.
- América Latina y el Caribe **III Bienal Interamericana de videoarte del Centro Cultura del BID.** Ensayo de Félix Ángel. 62 pp.
- 2007**
- Guatemala **Guatemala: Pasado y futuro.** Ensayos de Eduardo Cofiño y Félix Ángel. 42 pp.
- Costa Rica **Arte joven de Costa Rica:** nueve propuestas. Ensayos de Dora María Sequeira, Ileana Alvarado V. y Félix Ángel. 60 pp.
- América Latina y el Caribe **Selecciones de la Colección de Arte del Banco Interamericano de Desarrollo.** Una exhibición organizada por el Centro de Artes de Arkansas y el Centro Cultural del Banco Interamericano de Desarrollo. Exhibición presentada en el Centro de Artes de Arkansas, Little Rock, Arkansas. Ensayos de Ellen A. Plummer, Joseph W. Lampo y Luis Alberto Moreno. 10 pp.

- El Caribe **Obras eminentes de la Colección del Museo de Arte de las Américas de la Organización de los Estados Americanos (OEA).** Selecciones del Caribe hispano, inglés, francés y holandés. Ensayos de José Miguel Insulza y María Leyva. 44pp.
- América Latina y el Caribe **Diplomacia Artística.** El arte como embajador de América Latina en Washington, D.C. Ensayo de Félix Ángel. 60 pp.
- 2008**
- Estados Unidos **Frontera extendida.** Artistas latinoamericanos y caribeños en Miami. Ensayos de Helen L. Kohen, Brian A. Dursum, Ricardo Pau-Llosa, Jeremy Chestler, y Carol Damian. 62 pp.
- Estados Unidos **Más allá de las fronteras.** El modernismo a través de una selección de Colección de Arte del Banco Interamericano de Desarrollo (BID) en Washington, D.C.* Ensayo del Centro Cultural del BID. 2 pp.
- Argentina **¡LA FUNCION CONTINÚA!** Celebración del 100mo. aniversario y restauración del Teatro Colón en Buenos Aires, Argentina. Ensayos de Horacio Sanguinetti, José María Lentino, Luciano Marra de la Fuente y Fabián Persic. 84 pp.
- América Latina y el Caribe **Lejos de casa.** La experiencia de la migración en América Latina y el Caribe. Ensayo de Donald Terry y del Centro Cultural del BID. 12 pp.
- República Dominicana **Adentro y Afuera.** Tendencias recientes en el arte dominicano. Ensayos de Marianne de Tolentino y Sara Hermann. 68 pp.
- América Latina y el Caribe **IV Bienal Interamericana de videoarte del Centro Cultural del BID.** Ensayo de Félix Ángel. 74 pp.
- 2009**
- Colombia **Medellín: arte y desarrollo.** Ensayos de Roberto Luis Jaramillo, Lucrecia Piedrahita Orrego, Jaime de Jesús Osorio Gómez, Santiago Londoño Vélez, Félix Ángel, Zoraida Gaviria Gutiérrez y Darío Ruiz Gómez. 96 pp.

Los libros y catálogos de las exhibiciones del Centro Cultural del BID son bilingües en español e inglés a no ser que se indique lo contrario.

* Solo inglés ** Inglés y portugués *** Solo italiano * Solo español ** Español e italiano

+++ Inglés, español, francés y portugués * Inglés y francés • **Agotados**

1300 New York Avenue, N.W., Washington, D.C. 20577
Website: www.iadb.org/pub • E-mail: idb-books@iadb.org



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 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 D.C., con frecuencia ayudan a impulsar las carreras de nuevos artistas. El Centro también patrocina conferencias sobre la historia y la cultura América Latina y el Caribe y apoya emprendimientos culturales en el área de Washington D.C. 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.

HET ↓ 03



LANDE

LANDE



Comité encargado de la exposición

Félix Ángel

Director y Curador, Centro Cultural del BID

Curador de la exhibición

María Leyva

Curadora de Colecciones, Museo de Arte de las Américas

Organización de los Estados Americanos (OEA), Washington, D.C.

Lucía González

Directora

Museo de Antioquia, Medellín



Larry Hanlon y Lilia Mosconi

Traductores al inglés y español

Michael Harrup y Rolando Trozzi

Editores en inglés y español

José Ellauri

Diseñador del catálogo

Museo de las Américas de la Organización de los Estados Americanos (OEA);

Centro Cultural del BID; y Gregory Staley (Washington, D.C.)

Fotografía

Agradecimientos

El Centro Cultural del BID expresa su profundo agradecimiento a las instituciones e individuos que con su apoyo han hecho posible esta exhibición.

En la ciudad de Washington, D.C.: **Lydia Bendersky**, Directora de Programas Culturales en la Organización de Estados Americanos (OEA), y al personal del Museo de Arte de las Américas por su valiosa cooperación.

En la ciudad de Medellín: **Conrado Uribe**, Curador Asociado; **Juliana Cardona Arbeláez**, Asistente de Curaduría; **Adriana Ríos Monsalve**, ASistente de Curaduría; **Liliana Torres Martínez**, Directora de Comunicaciones; **Eliana Uribe**, Directora de Mercadeo e Imagen Corporativa; **Cristina Abad**, Directora Jurídica y **Doris Tobón**, Asistente, Museo de Antioquia en Medellín.

Un especial reconocimiento para el Representante del BID en Colombia, **Rodrigo Parot**, y al personal a su cargo.

Museo de Antioquia

16 de marzo al 17 de mayo 2009

•
Carrera 52 No. 52-43, Medellín, Colombia AA 12256

Tel. (+57-4) 251 3636, Fax (+57-4) 251 0874

e-mail: direccion@museodeantioquia.org.co

www.museodeantioquia.org.co



•
Banco Interamericano de Desarrollo

Centro Cultural

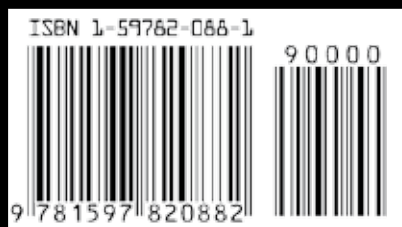
1300 New York Avenue, N.W.

Washington, D.C.

Tel. 202 623 3774 – Fax 202 623 3192

e-mail IDBCC@iadb.org

www.iadb.org/cultural



Printed on environmentally friendly Paper