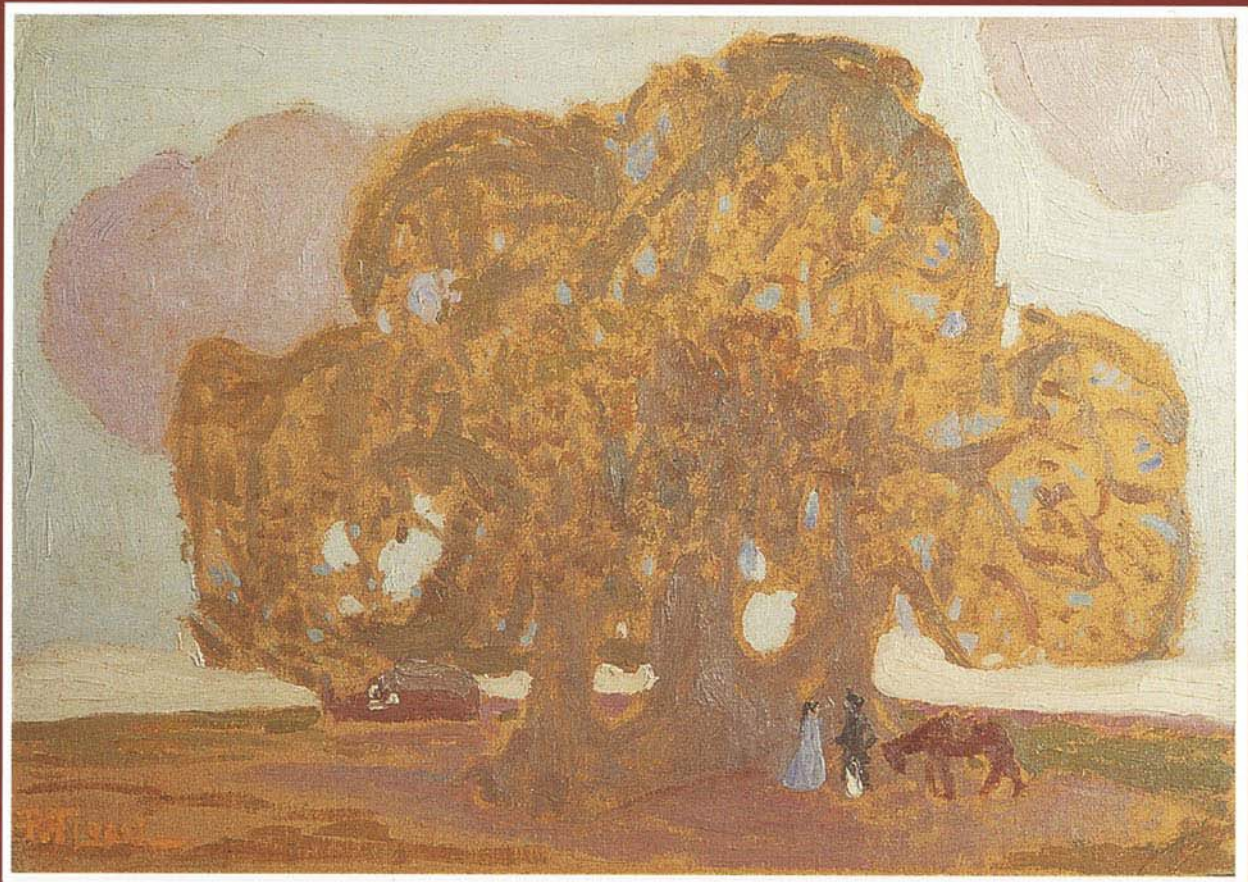


# LATIN AMERICAN ARTISTS IN WASHINGTON COLLECTIONS

---

ARTISTAS LATINOAMERICANOS  
EN COLECCIONES DE WASHINGTON



INTER-AMERICAN DEVELOPMENT BANK  
CULTURAL CENTER



August 19 - September 29  
1994

**The Inter-American Development Bank**

*Enrique V. Iglesias*  
President

*Nancy Birdsall*  
Executive Vice President

*Muni Figueres de Jiménez*  
External Relations Advisor

*Rogelio Novey*  
Chief of Conferences and Cultural Activities

*Ana María Coronel de Rodríguez*  
Director of the Cultural Center

LATIN AMERICAN ARTISTS  
IN WASHINGTON COLLECTIONS

*with works from*

Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution

The National Museum of Women in the Arts

Art Museum of the Americas, OAS

Samuel M. Greenbaum 1989 Trust and Family Collection

Inter-American Development Bank





his exhibition constitutes the second part of an IDB Cultural Center project designed to showcase the rich patrimony of Latin American artists' works housed in the capital city's diverse institutions. Some of these pieces were reproduced in *Art of Latin America 1900-1980*, the posthumous work by the critic and art historian Marta Traba published by the IDB this year.

The first exhibition included pieces exclusively from the collection of the Art Museum of the Americas, from which Marta Traba extracted many examples to illustrate her panorama of this century's Latin American arts.

For this exhibit, the Cultural Center collaborated with the Hirshhorn, the National Museum of Women in the Arts, and the Art Museum of the Americas. In addition to works from their collections, we have included selections from the 1989 Trust and Family Collection of Washington collector Samuel M. Greenbaum and some of the best pieces from the Inter-American Development Bank's collection. Chosen for their high level of creativity, these compositions illustrate Latin American artists' contributions to Western art and reflect the rich mix that characterizes Ibero-American culture.

The IDB Cultural Center is proud to present this exhibit, which is noteworthy both for the quality of the works shown and for the support and confidence of these prestigious institutions that have made possible the gathering together in our gallery of such magnificent art.

Ana María Coronel de Rodríguez  
Director of the Cultural Center



a presente exposición constituye la segunda parte de un proyecto del Centro Cultural del BID orientado a llamar la atención del público de Washington sobre el rico patrimonio de obras de artistas latinoamericanos en posesión de diversas instituciones de la ciudad capital. Algunas de estas obras fueron reproducidas en *Arte de América Latina 1900-1980*, libro póstumo de la crítica e historiadora de arte Marta Traba, publicado por el BID este año.

La primera parte de este proyecto consistió en una selección de piezas provenientes exclusivamente del Museo de Arte de las Américas, de la OEA, de cuya colección Marta Traba extrajo numerosos ejemplos para ilustrar su panorama de las artes latinoamericanas de este siglo, en la recién mencionada obra.

Para la muestra que ahora nos ocupa, el Centro obtuvo la colaboración del Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, The National Museum of Women in the Arts, y el Museo de Arte de las Américas. A las obras provenientes de las colecciones mencionadas se han incorporado, en esta ocasión, selecciones de la colección familiar y del Fondo Fiduciario de Samuel M. Greenbaum, y algunas de las mejores piezas de la colección del Banco Interamericano de Desarrollo. El conjunto escogido ilustra la contribución de los artistas de América Latina a las artes occidentales, y refleja al mismo tiempo la sincretización que caracteriza a la cultura iberoamericana.

Es motivo de orgullo para el Centro Cultural del BID presentar esta exposición, la cual entraña una gran significación por la calidad de las obras expuestas, como también por el apoyo y la confianza de las prestigiosas instituciones que con tanta generosidad hicieron posible reunir en nuestra galería un conjunto magnífico de obras de arte.

Ana María Coronel de Rodríguez  
Directora del Centro Cultural

All the works included in this exhibition belong to Washington, D.C., institutions well known for their fine art collections. The IDB Cultural Center is proud to be the chosen site. During its two years of existence, the Cultural Center has gained wide recognition through the artistic and cultural programs it has organized. The confidence of these lending institutions reaffirms its mandate as a vehicle for cultural diffusion.

With this exhibition, the Center hopes to introduce the public to notable works by first-rate Latin American artists. That they appear so extensively in the collections of these institutions attests to these artists' indisputable historic and artistic contributions to modern and contemporary art.

In choosing the works for this exhibition, the Center tried to highlight the great diversity that characterizes artistic expression in Latin America. In the decades after the Second World War, this very diversity disturbed European and North American art critics, for whom the lack of coherence of "Latin American art" was a symptom of creative weakness. Attempting to classify the plastic arts from this part of the world, they reduced it to folkloric elements or to those clearly recognizable on a regional level (especially in the aftermath of Mexican Muralism), closing the door on the probability that this art could establish transcendent connections between the indigenous and the colonial cultures. These critics were little inclined to explore new possibilities.

In the works of Argentine Héctor Basaldúa (p. 5), Uruguayan Pedro Figari (p. 5), or Cuban Juan José Sicre (p. 7), alongside an apparent docility in following the course charted by European models undeniably exists the desire to endow the art with a breath that speaks of the artist, his medium, his own sensibility, and his cultural background.\* The sculptures of Chilean Raúl Valdivieso (p. 7) and of Bolivian Marina Núñez del Prado (p. 7) help us understand this intricate path that may have had elements in common with European expression in the beginning but that later carried Ibero-American artistic expression to completely different destinations.

Mexican Diego Rivera (p. 9) and Argentine Emilio Pettoruti (p. 9) were both in Paris at the same time working within Cubism. It still seems extraordinary that the two should have taken such different paths when they returned to their respective countries (Rivera in 1921 and Pettoruti in 1924). Rivera became one of the principal figures of Muralism; Pettoruti would sensitize Cubism, introducing into it a lyrical note, and would modify the Argentine public's perception of art as well.

Joaquín Torres García (p. 10), however, followed a course entirely his own. After having formed part of the European vanguard, he had no difficulty in continuing his Constructive Universalism upon his return to Uruguay in 1934. Torres García developed a much more universalist interpretation than the intellectual positions of his European contemporaries, which the maestro found devoid of humanity.

The European experience awakened Guatemalan Carlos Mérida (p. 11) and made him look within his own culture. Upon his return to Guatemala from Europe in 1919, Mérida left a written record of the admiration he felt for Mayan art. Even the syncopated rhythms of the indigenous peoples' melodies, which Mérida suspected came from their pre-Columbian ancestors, infused his unique handling of the geometric form.

Although no one doubts the significance of Chilean Roberto Matta's (p. 10) work, it has taken four decades to accord it the importance it deserves. Only in the last 10 years has it been accepted unhesitatingly that he not only transformed the spirit of European Surrealist painting but also recast the plastic arts in the United States during his 1938-48 interlude in New York. It was his express desire to renounce the "coherence" that had so

---

\* Sicre created the bust of John F. Kennedy that graces the IDB's reception area at its headquarters in Washington, D.C. It was one of his last commissions. See illustration on page 7.

1



1. Pedro Figari, Montevideo, Uruguay, 1861-1924. *Idilio campero* (Outdoor Idyll), c. 1935, oil on cardboard, 35 x 50.2 cm. Inter-American Development Bank. Purchase Fund, 1992. Photo by Willie Heinz.

2



2. Héctor Basaldúa, Pergamino, Argentina, 1895; Buenos Aires, Argentina, 1976. *Naturaleza muerta* (Still Life), c. 1940, oil on canvas, 72.7 x 59.4 cm. Art Museum of the Americas, Organization of American States (OAS). Gift of IBM, 1969. Photo by Willie Heinz.

dominated art criticism as the basic element of analysis and reduced everything to “movements” or “schools.” This critical predilection made of Matta an elusive and volatile figure, difficult to classify once Surrealism *per se* disappeared in the post-war period.

Of course, his influence was also felt in Chile. An entire generation absorbed his legacy in some form. It is not simply that those artists adopted Matta’s formal elements but also that they assimilated some of his characteristics and eventually transformed them through their own vision. One such trait was the order in which Matta conceived and articulated form. Guillermo Núñez (pp. 10-11) used this order to give his work a tone of protest that still persists as he journeys within a figurative expressionism.

Cuban Wifredo Lam’s (p. 13) long sojourn in France temporarily and superficially deprived him of the garb of an Ibero-American, allowing him to be loosely identified with the Surrealists and Picasso because he was their contemporary. His racial exoticism, a quality more notable outside of Cuba, also played a part. But we now understand that it was the exuberance of the cultural and, above all, mythical atmosphere in which he passed his youth that created his fantastic imagery. The former, combined with a new concept of surface and pictorial space inherited from the Cubists, allowed him, like the Mexican Rufino Tamayo, to take even further an expression that owed much to Eastern, Oceanic, and African art.

Based on this, we can understand more easily the work of Haitian Georges Liautaud (p. 13), whose human and animal representations are rich in symbolism, in form and connotation, in personal experiences and beliefs. The color of the metal with which he works ends up being something familiar and, yet, an overwhelming ethnic reaffirmation. The work Cuban Mario Carreño (p. 13) created in the 1940s falls somewhere between that of Lam and Liautaud.

That fantastic element that so disconcerted French poet and critic André Bretón when he arrived in Mexico in the late 1930s forced him to qualify that country as “Surrealist.” It is that element that also confers upon the work of the progressive Mexicans the mark of a cultural identity before which any intellectual position pales. Frida Kahlo (p. 15) was among this progressive group, which received Bretón enthusiastically. Dominated by self-portraits, Kahlo’s work symbolizes a reaffirmation of cultural values in time and space, a proper image whose self-representation defies all other speculation.

In the 1950s, this expression, which should be transformed and enriched as the culture evolves, encountered in the same Mexico one of its most aggressive and seasoned critics. José Luis Cuevas (p. 15) not only rejected the formal repertoire of Muralism and easel painting with its hackneyed, worn out forms but also the same abstraction, which was that decade’s dominant artistic concept.

The rebuilding of the West on the ruins of its civilization after World War II stimulated the chimerical hope of unlimited progress whose ultimate goal would be guaranteeing mankind material comfort as the solution to all its problems. For Cuevas, this way of thinking was a Pandora’s box that, upon being opened, unleashed the self-destruction of human sensibility. He chose drawing, a technique that until then had fallen into disuse because it was considered of minor importance, to express his grotesque figures, reaching new and macabre heights. Transmuted into a kind of wicked poet, the Mexican used his incisive line as a lash to castigate the chaos from which the world, clinging to the last vestiges of the false promise, still suffers as the consequence of a dehumanization equaled only in his drawings. They are portraits not of the body but of the soul, dissolving monstrously and without hope in the space of their own ambition.

The work of Salvadoran Benjamín Cañas (p. 17) was later influenced more by the philosophy than by the style of Cuevas. The oeuvre of Cañas includes intriguing paintings in addition to drawings, showing a great admiration for the grand gothic masters such as Hieronymous Bosch.

3



4



5



4a



3. Raúl Valdivieso, Santiago, Chile, 1931. *Súplica* (Supplication), c. 1964, bronze, 53.2 x 45.7 x 14 cm. Samuel M. Greenbaum Family Collection. Photo by Willie Heinz.

4. Juan José Sicre, Carlos Rojas, Matanzas, Cuba, 1898; Cleveland, Ohio, 1974. *Sylvia*, c. 1928, bronze, 32.4 x 15 x 17.5 cm. Art Museum of the Americas, OAS. Purchase Fund, 1971. 4a. *John F. Kennedy*. Photos by Willie Heinz.

5. Marina Núñez del Prado, La Paz, Bolivia, 1910. *La paloma* (The Pigeon), 1958, onyx, 20.2 x 31.6 x 16.1 cm. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution. Gift of Joseph H. Hirshhorn, 1966. Photo by Lee Stalsworth.

But the myth of technology as the road to limitless happiness also found extraordinary interpreters such as Colombian Edgard Negret (p. 17). For this artist, however, the technological repertoire transformed itself into an inventory of pretensions in which machines continued to be new toys for man turned infant by his own fantasies. Through abstract forms, Negret continued producing marvelous shapes that in their structure remind us of devices, tools, and even space ships. However, only the poetry and grace of form with which we, as much as the artist, can endow those objects give them their meaning. As art objects, they have no value without the spirituality of man.

The abstract oeuvre of Negret's compatriot, Fanny Sanín (p. 19), is also infused with a poetic element, in this case color, which paradoxically opposes the strict angular order that she usually employs. Although she keeps alive her predilection for searching for an ideal system in which behavior would be controlled by reason, in some ways the artist makes us feel without eloquence but with real security that a perfect, or at least better, state for mankind could perhaps be possible when the emotional and the cerebral reach equilibrium.

Argentine Antonio Seguí (p. 17) was among a group of Ibero-American artists opposed to abstraction and more interested in exploiting representation to the utmost. They owed this outlook to shared interests, among which political activism and cultural reaffirmation in the aftermath of the homogenization of the industrialized world were very important.

In various countries of Latin America, this opposition manifested itself in several different brilliant approaches. In Argentina, for example, the Generative Art movement (a branch of optico-geometric art) appeared in Buenos Aires in 1959. Ary Brizzi (p. 19) gave the movement's guiding principles based on the use of line their highest expression through his ingenious investigation of color.

Color, line, texture, composition, form, distortion, and narration—traditional elements within plastic expression—acquire a new validity in the creative discourse of the Latin American artist. Each of the works in this exhibit represents a trend that in more than one way opposes the others, together symbolizing the multitude of directions the visual arts have taken in Latin America in the 20th century. At first glance, the panorama seems vast and inarticulate, but it is also indicative of the same complexity and relative lack of simultaneous similarities that by existing simplify their understanding terribly.

During her life Marta Traba showed that Latin America was not responsible for any 20th century "ism" (or for its post-Columbian history, notwithstanding the appearance of Mexican Muralism, Brazilian Concretism, the MADI groups, Concrete Art Invention, Generative Art, Other Representation, and so on). This categorical affirmation should be understood as a way of differentiating the artistic process in Latin America from the tradition developed in Europe. It is more an expression of the healthy dichotomy and cultural independence of the region's plastic art, all of which is constantly present in the preoccupations of the Latin American artist.

**Félix Angel**  
Curator of the Exhibition

6



7



6. Emilio Pettoruti, Buenos Aires, Argentina, 1892-1971. *Cuadernos de música* (Music Albums), 1919, China ink on paper, 20.2 x 26.5 cm. Inter-American Development Bank. Purchase Fund, 1992. Photo by Willie Heinz.

7. Diego Rivera, Mexico City, 1886-1957. *Autorretrato* (Self-portrait), 1930, lithograph 51/100, 40.3 x 28 cm. Inter-American Development Bank. Purchase Fund, 1994. Photo by Willie Heinz.

8



10



9





8. Joaquín Torres-García, Montevideo, Uruguay, 1874-1949. *Composición* (Composition), 1931, oil on canvas, 114.6 x 89.5 cm. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution. Gift of Joseph H. Hirshhorn, 1972. Photo by Lee Stalworth.

9. Roberto Matta, Santiago, Chile, 1912. *Sensation Electrique* (Electric Sensation), 1943, oil on canvas, 65.3 x 81.2 cm. Samuel M. Greenbaum 1989 Trust Fund. Photo by Willie Heinz.

10. Guillermo Núñez, Santiago, Chile, 1930. *Rompe el gran secreto* (The Great Secret Breaks), 1964, oil on canvas, 125.5 x 153.5 cm. Samuel M. Greenbaum Family Collection. Photo by Willie Heinz.

11. Carlos Mérida, Guatemala City, 1891; Mexico City, 1984. *Sin título, sin fecha* (Untitled and undated), gouache on paper, 43.2 x 34.3 cm. 12. *La puerta estrecha* (The Narrow Door), 1936, oil on canvas, 78 x 55.2 cm. Samuel M. Greenbaum Family Collection. Photos by Willie Heinz.



τ odas las obras reunidas para la presente exposición pertenecen a instituciones de Washington, D.C., ampliamente conocidas por sus actividades relacionadas con las artes plásticas. No obstante el reconocimiento que ha acompañado a los programas artísticos y culturales que ha organizado durante sus dos años de existencia, el Centro capitaliza la confianza depositada en él por las instituciones prestatarias como una reafirmación de su cometido de ser vehículo de difusión de la cultura.

Con esta muestra el Centro intenta contribuir a que el público se entere de que en Washington existen varias instituciones en cuyas colecciones se encuentran notables ejemplos de artistas latinoamericanos de primer nivel, cuyo aporte al arte moderno y contemporáneo es indiscutible tanto desde el ángulo histórico como artístico, siendo su prominencia en cierta forma reconocida por estas instituciones.

El Centro considera por lo tanto que resulta apropiado el estimular la apreciación de estos artistas con la presentación de sus obras en la galería de arte del BID. Ello representa no sólo una valiosa entrega a la comunidad de la ciudad, diversa y multicultural, sino además un reconocimiento a la labor de dichos museos.

Al seleccionar las obras que integran la presente muestra, se ha buscado poner de relieve la gran diversidad que existe y caracteriza a las manifestaciones artísticas producidas en América Latina, respondiendo en esta forma a la expectativa que durante tantos años, especialmente en las décadas posteriores a la segunda guerra, inquietó a los críticos de arte europeos y, sobre todo, norteamericanos, para quienes la falta de coherencia del “arte latinoamericano” era un síntoma de debilidad creativa. Ante la necesidad de encasillar de alguna manera a la expresión plástica de esta parte del mundo, dicha crítica tomó el camino fácil de reducirla a elementos folcloristas o claramente reconocibles a nivel regional (sobre todo con la secuela que dejara el Muralismo mexicano), dando la espalda un poco arbitrariamente a la probabilidad de que dicho arte pudiese establecer conexiones más trascendentes entre las culturas nativas-autóctonas y las coloniales-importadas, y por tanto negándose a descubrir nuevas posibilidades.

Al mirar las obras del argentino Héctor Basaldúa (p. 5), del uruguayo Pedro Figari (p. 5) o del cubano Juan José Sicre\* (p. 7), es innegable que a la par de una aparente docilidad en seguir el derrotero trazado previamente por los modelos europeos, coexiste el deseo de interpretarlos y dotar a la expresión de un hálito personal que hable del artista, de su medio, de su propia sensibilidad y de sus circunstancias culturales. Las esculturas del chileno Raúl Valdivieso (p. 7) y las de la boliviana Marina Núñez del Prado (p. 7) son ejemplos que nos ayudan a entender este intrincado camino, que tal vez en sus inicios haya tenido elementos comunes con las manifestaciones europeas, pero que luego llevó a la expresión artística de Iberoamérica a destinos completamente diferentes.

No deja de ser singular el hecho de que mientras el mexicano Diego Rivera (p. 9) y el argentino Emilio Pettoruti (p. 9) coinciden en París, trabajando dentro de los postulados del movimiento cubista, ambos hayan tomado vías tan diferentes cuando regresaron a sus respectivos países (Rivera en 1921 y Pettoruti en 1924). Rivera se convertiría en una de las principales figuras del Muralismo; Pettoruti sensibilizaría al Cubismo introduciéndole una noción lírica, y modificando además la percepción del público argentino hacia el arte.

En el caso de Joaquín Torres-García (p. 10), ese derrotero es con todo derecho el suyo propio. Por tal razón, al regresar a Uruguay en 1934, después de formar parte de la vanguardia europea, no experimentó ningún problema para continuar por el camino del Universalismo Constructivo. De su visión personal de esta manifestación resultaba su opinión mucho más universalista que las posiciones intelectuales aplicadas al movimiento por sus contemporáneos europeos, las cuales el maestro encontraba desprovistas de humanidad.

---

\* Sicre fue el autor del busto de John F. Kennedy, una de sus últimas comisiones, que engalana la recepción del Banco Interamericano de Desarrollo en su sede en Washington, D.C. Véase la página 7.

13



13. Wifredo Lam, Sagua La Grande, Cuba, 1902; Paris, France, 1982. *Sin título* (Untitled), 1942, gouache on paper, 106.7 x 84.3 cm. Samuel M. Greenbaum 1989 Trust Fund. Photo by Willie Heinz.

14. Mario Carreño, Havana, Cuba, 1913. *Encantamiento antillano* (Caribbean Enchantment), 1949, oil on canvas, 61 x 76 cm. Art Museum of the Americas, OAS. Gift of IBM. Photo by Willie Heinz.

15. Georges Liautaud, Croix-des-Bouquets, Haiti, 1899. *Crucifixion* (Crucifixion), 1959, cut and forged oil drum metal, 117 x 76 x 23 cm. Art Museum of the Americas, OAS. Purchase Fund, 1960.



14

15



Para el guatemalteco Carlos Mérida (p. 11), la experiencia europea fue la que lo hizo despertar, abrir los ojos y mirar hacia dentro de su propia cultura. En sus escritos, Mérida ha dejado constancia de la admiración que el arte Maya le produjo al regresar de Europa a Guatemala, en 1919. Inclusive los ritmos sincopados de las melodías indígenas, que por sospecha Mérida atribuía a sus ancestros precolombinos, le infundieron al manejo que hizo de la geometría su carácter especial y único.

Aunque nadie ha puesto en duda la significación de la obra del chileno Roberto Matta (p. 10), se tardó casi cuatro décadas en adjudicar a su trabajo la importancia que realmente merece. Más aún, recién en los últimos 10 años se ha comenzado a aceptar sin resquemores el hecho de que este artista no sólo transformó el espíritu de la pintura surrealista europea, sino que modificó en buena dosis el de la expresión plástica de Estados Unidos durante su estadía en Nueva York, entre 1938 y 1948. Fue precisamente su deseo voluntario de renunciar a la “coherencia” que tanto persiguió la crítica artística en el pasado como elemento básico de análisis (la cual prefería reducir todo a “movimientos” o “escuelas”), lo que convirtió a Matta en una figura escurridiza y volátil, difícil de “clasificar” una vez que el Surrealismo propiamente dicho se esfumó en la posguerra.

Su influencia también se sintió, por supuesto, en Chile. Toda una generación recibió de alguna forma su legado. No es que simplemente estos artistas adoptaran los elementos formales con los que Matta se expresaba, sino que asimilaron algunas de sus características y eventualmente las transformaron a sus propias expectativas. Una de esas características fue el orden con que Matta concebía y articulaba la forma. Guillermo Núñez (pp. 10-11) utilizó dicho orden para dar a su trabajo un tono de protesta, tono que todavía persiste en su obra que incursiona abiertamente dentro de un expresionismo figurativo.

Algo parecido podría decirse de Wifredo Lam (p. 13), cuya larga estadía en Francia de alguna forma lo despojó al menos temporal y superficialmente del hábito de iberoamericano, permitiéndole ser identificado así fuese de forma lejana con los surrealistas y Picasso debido a su contemporaneidad con ellos, y también, por qué no, gracias a su exotismo racial, cualidad perceptible con más claridad fuera de Cuba. Pero ahora se entiende que fue la exhuberancia de la realidad y del ambiente cultural, y sobre todo los códigos mágicos del ambiente mítico donde transcurrió su juventud, marcando su comprensión del mundo, lo que originó su imaginería fantástica. Lo anterior, unido a un nuevo concepto de la superficie y el “espacio pictórico” heredado de los cubistas le permitió, como al mexicano Rufino Tamayo, llevar todavía más lejos una expresión que debe tanto al arte occidental como al oceánico y al africano.

En base a lo anterior puede entenderse más fácilmente la obra de Georges Liautaud (p. 13), cuyas representaciones humanas y animales son ricas en simbolismo, en formalismos, en connotaciones, en vivencias y creencias, y en ellas el color del metal con el cual trabaja termina siendo algo familiar y al mismo tiempo una contundente reafirmación étnica. Entre Lam y Liautaud podría situarse parte de la obra de Mario Carreño (p. 13), realizada durante los años cuarenta.

Ese elemento fantástico que tanto desconcertó a Bretón cuando llegó a México al final de los años treinta y que le obligó a calificar al país, sin entenderlo muy bien, como un “país surrealista”, es también el que confiere al trabajo de los mexicanos progresistas que le recibieron con entusiasmo, entre ellos Frida Kahlo (p. 15), el sello de una identidad cultural ante la cual palidece cualquier posición intelectualista. La obra de Kahlo, en la que predomina como tema su propio retrato, simboliza una reafirmación de valores culturales en tiempo y lugar, de una imagen propia cuya auto-representación desafía toda otra especulación.

Esa forma de ser del individuo y por ende de la colectividad, la cual debe transformarse y enriquecerse en la medida que la cultura evoluciona, encontró en el mismo México durante los años cincuenta uno de sus más agresivos y aguerridos críticos. José Luis Cuevas (p. 15) no sólo rechazó el repertorio formal del muralismo y a la pintura de caballete como formas manidas y agotadas, sino a la misma abstracción, sin duda el concepto plástico dominante durante esa década.



16. Frida Kahlo, Mexico City, 1907-1954. *Autorretrato dedicado a León Trotsky* (Self-Portrait Dedicated to Leon Trotsky), 1937, oil on masonite, 70.2 x 61 cm. National Museum of Women in the Arts. Gift of the Honorable Clare Boothe Luce. Photo courtesy of NMWA.

17. José Luis Cuevas, Mexico City, 1932. *Hombre lobo y sus doctores* (Wolf Man and His Doctors), 1966, ink, watercolor, and "collage," 36.7 x 47 cm. 18. *Sobre Kafka* (About Kafka), 1957, ink, washes, and watercolor on paper, 44.5 x 24 cm. Samuel M. Greenbaum Family Collection. Photos by Willie Heinz.



La reconstrucción de Occidente sobre las ruinas materiales de su propia civilización como resultado de la segunda guerra estimuló la quimérica aspiración de un progreso sin límite cuya meta última sería garantizar al hombre la comodidad material como solución a todos sus problemas. Para Cuevas esta manera de pensar fue una “Caja de Pandora” que al abrirse desató un proceso de autodestrucción de la sensibilidad humana. Su figuración grotesca, expresada por medio del dibujo —técnica que hasta ese momento había caído en desuso por considerarse de menor importancia—, alcanzó nuevas y macabras alturas. Convertido en una especie de poeta maldito, el mexicano utilizó su línea incisiva como un látigo con el cual fustigó el desorden y el caos que todavía el mundo, ante los últimos vestigios de la falsa promesa, sufre como consecuencia de una deshumanización sólo comparable a las imágenes de sus dibujos. En ellos no se retrata el cuerpo sino el alma, disolviéndose monstruosamente y sin esperanza en el espacio de su propia ambición.

Dentro de la misma línea, aunque un poco posterior, la obra del salvadoreño Benjamín Cañas (p. 17) estuvo influenciada por la filosofía más que por el estilo de Cuevas. Pero en el trabajo de Cañas hay intereses pictóricos, además de los dibujísticos, y una gran admiración por los grandes maestros góticos, como por ejemplo *El Bosco*.

Pero el mito de la tecnología como camino a la felicidad sin límite encontró asimismo extraordinarios intérpretes como el colombiano Edgard Negret (p. 17). Para este artista, sin embargo, el repertorio tecnológico se convirtió en un inventario de pretensiones, en donde las máquinas no dejaban de ser nuevos juguetes para un hombre infantilizado con sus propias fantasías. Por medio de formas abstractas, Negret produjo y continúa produciendo maravillosas formas que en su estructura nos recuerdan aparatos, herramientas y hasta naves espaciales. Sin embargo, únicamente la poesía y la gracia formal que tanto él como nosotros podemos depositar en esos objetos son los que le confieren su sentido y significado puesto que como obras de arte, sin la espiritualidad del hombre, no tienen ningún valor.

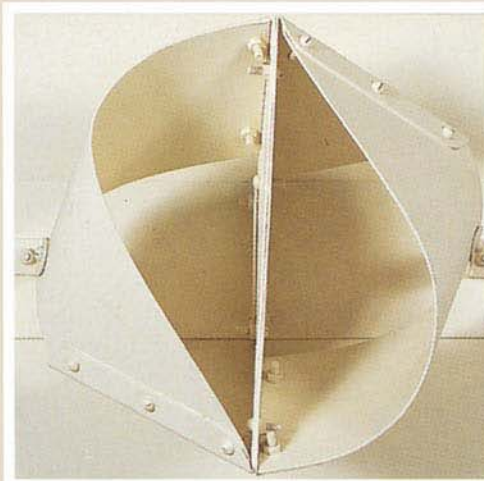
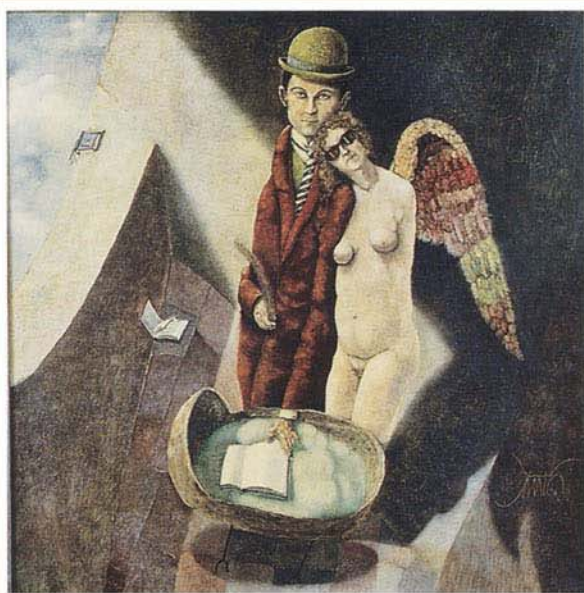
La obra abstracta de su compatriota Fanny Sanín (p. 19) también se sustenta en un elemento poético, en este caso el color, el cual paradójicamente se opone al estricto orden ortogonal que por lo general esta pintora maneja. En cierta manera la artista, aunque mantiene viva su predilección por la búsqueda de un sistema ideal donde el comportamiento esté regido por la razón, nos deja sentir, sin elocuencia pero con efectiva seguridad, que un estado perfecto para el hombre, o al menos superior, tal vez sólo podrá constituirse cuando logre un equilibrio entre lo emocional y lo cerebral.

Asimismo, la oposición a la abstracción por parte de un sector de artistas iberoamericanos más interesado en explotar al máximo la figuración, entre ellos Antonio Seguí (p. 17), obedeció en general a una comunidad de intereses de los cuales dos muy importantes fueron el activismo político y la conciencia existencial de reafirmarse culturalmente ante las pretensiones homogeneizantes del mundo industrializado.

En varios países de la América hispana esta oposición se manifestó con brillantes propuestas de lado y lado. En Argentina, por ejemplo, al movimiento Arte Generativo (una ramificación del arte óptico-geométrico) aparecido en 1959 en Buenos Aires, se sumó la figura de Ary Brizzi (p. 19), quien complementó los principios rectores del movimiento basados en el uso de la línea con una ingeniosa investigación del color.

El color, la línea, la textura, la composición, la forma, la deformación y la narración —elementos tradicionales dentro de la expresión plástica— adquieren nueva validez en el discurso creativo del artista latinoamericano. En la presente exposición, cada una de las obras representa una tendencia que en más de una forma se contrapone a las demás, simbolizando en su conjunto la multitud de direcciones que las artes visuales han tomado en América Latina durante el siglo XX. Al primer golpe de vista el panorama es vasto y desarticulado, pero al mismo tiempo es indicativo de su misma complejidad y la casi inexistencia de simultáneas similitudes que de existir simplificarían terriblemente su comprensión.

Aunque Marta Traba señaló en vida que América Latina no era responsable de ningún “ismo” durante el siglo XX (o para el efecto en ningún siglo de su historia post-



19. Edgar Negret, Popayán, Colombia, 1920. *Sin título* (untitled), 1968, painted aluminum and wood, 36.8 x 23.5 x 22.8 cm. 20. *Luna* (Moon), 1969, painted aluminum and wood, 40.6 x 34 x 26 cm. Samuel M. Greenbaum Family Collection. Photos by Willie Heinz.

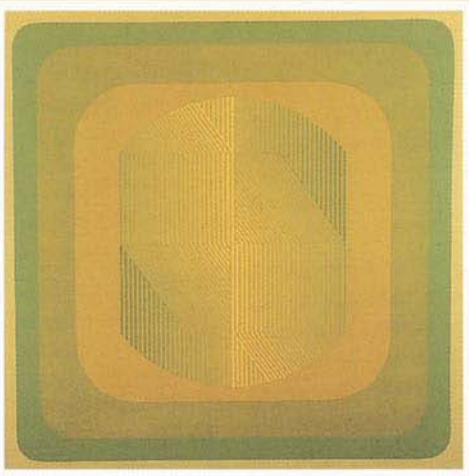
21. Benjamín Cañas Herrera, Tegucigalpa, Honduras, Salvadoran Citizen, 1933; McLean, Virginia, 1987. *Kafka: cartas a Milena* (Kafka: Letters to Milena), 1976, oil on wood, 61 x 61 cm. Art Museum of the Americas, OAS. Purchase Fund, 1976. Photo by Willie Heinz.

22. Antonio Seguí, Córdoba, Argentina, 1934. *La Maru-La Feliza*, 1963, oil on wood, 83.5 x 68.9 cm. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution. Gift of Joseph H. Hirshhorn, 1966. Photo by Lee Stalworth.

colombina, no obstante la aparición del Muralismo mexicano, el Concretismo brasileño, los grupos MADI, Arte Concreto Invención, Arte Generativo, y Otra Figuración, en Argentina, etc.), esta afirmación tan categórica y hasta de pronto cierta debe entenderse como una manera de diferenciar el proceso de las artes en América Latina de la tradición desarrollada por Europa, y una expresión más de la saludable dicotomía e independencia cultural de su plástica, todo ello un constante presente en las preocupaciones del artista latinoamericano.

Félix Angel  
Curador de la exposición

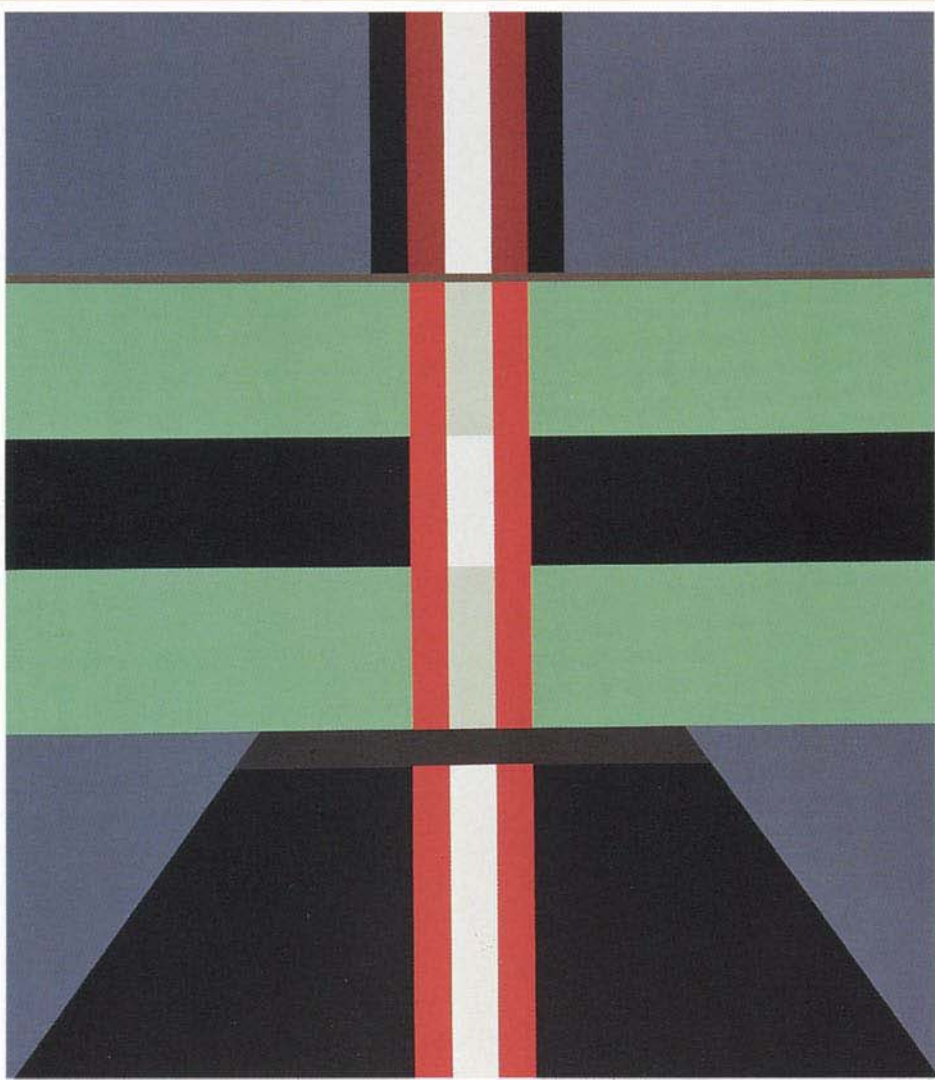
23



23. Ary Brizzi, Avellaneda, Argentina, 1930.  
*Interacción No. 10* (Interaction No. 10), 1969, acrylic  
 on canvas, 100 x 100 cm. Art Museum of the  
 Americas, OAS, Purchase Fund, 1970. Photo by  
 Willie Heinz.

24. Fanny Sanín, Bogotá, Colombia, 1938. *Acrílico  
 No. 3* (Acrylic No. 3), 1988, acrylic on canvas,  
 111.8 x 213.5 cm. National Museum of Women  
 in the Arts. Photo courtesy of NMWA.

24



### Acknowledgments

The Cultural Center wishes to thank the following people and institutions for their collaboration:

Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution

*James T. Demetrion*, Director

*Phyllis Rozenzweig*, Associate Curator

*Douglas J. Robinson*, Registrar

*Margaret (Peggy) Dong*, Assistant Registrar

The National Museum of Women in the Arts

*Rebecca Phillips Abbott*, Director

*Susan Fisher Sterling*, Curator of Modern and Contemporary Art

*Stephanie Stitt*, Registrar

*Edwin Penick*, Exhibition Designer

Art Museum of the Americas, OAS

*Bélgica Rodríguez*, Director

*María Leyva*, Curator of the Collection

*Lionel Najera*, Conservator

*Samuel M. Greenbaum*



**INTER-AMERICAN DEVELOPMENT BANK  
CULTURAL CENTER**

1300 New York Avenue, N.W.  
Washington, D.C.



Design by Rebecca Barclay