

# **Latin American artists of the twentieth century : a selection from the exhibition = Artistas latinoamericanos del siglo XX : selecciones de la exposición**

Date  
1993

Publisher  
The Museum of Modern Art: Distributed  
by H.N. Abrams

ISBN  
0870701606, 0810961326

Exhibition URL  
[www.moma.org/calendar/exhibitions/397](http://www.moma.org/calendar/exhibitions/397)

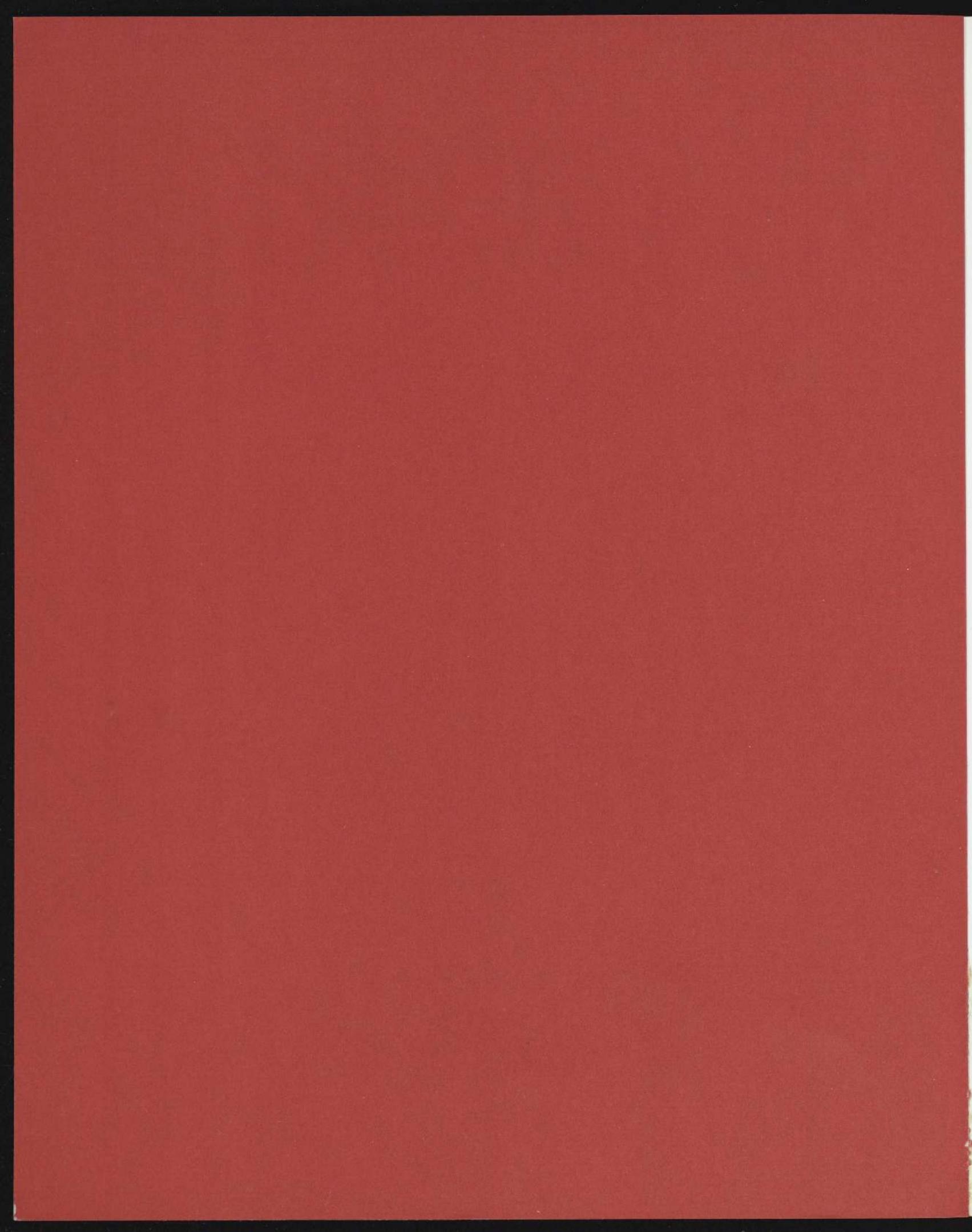
The Museum of Modern Art's exhibition history—from our founding in 1929 to the present—is available online. It includes exhibition catalogues, primary documents, installation views, and an index of participating artists.

LATIN AMERICAN  
ARTISTS  
OF THE TWENTIETH CENTURY



A SELECTION  
FROM THE EXHIBITION

THE MUSEUM  
OF MODERN ART  
NEW YORK



ARTISTAS

LATIN AMERICAN

LATINOAMERICANOS

ARTISTS

DEL SIGLO XX

OF THE TWENTIETH CENTURY

SELECCIONES

A SELECTION

DE LA EXPOSICIÓN

FROM THE EXHIBITION



ARTISTAS

LATIN AMERICAN

LATINOAMERICANOS

ARTISTS

DEL SIGLO XX

OF THE TWENTIETH CENTURY

SELECCIONES

A SELECTION

DE LA EXPOSICIÓN

FROM THE EXHIBITION

THE MUSEUM OF MODERN ART

NEW YORK

DISTRIBUTED BY

HARRY N. ABRAMS, INC., PUBLISHERS

Archive  
1654a

This exhibition is made possible by grants from Mr. and Mrs. Gustavo Cisneros; Banco Mercantil (Venezuela); Mr. and Mrs. Eugenio Mendoza; Agnes Gund; The Rockefeller Foundation; Mrs. Amalia Lacroze de Fortabat; Mr. and Mrs. David Rockefeller; the National Endowment for the Arts; The International Council of The Museum of Modern Art; Consejo Nacional de la Cultura y Galería de Arte Nacional, Venezuela; and WXTV-Channel 41/Univision Television Group, Inc.

The exhibition was commissioned by the Comisaría de la Ciudad de Sevilla para 1992 and organized by The Museum of Modern Art under the auspices of its International Council.

ÍNDICE

CONTENTS

ARTISTAS EN LA EXPOSICIÓN

6

ARTISTS IN THE EXHIBITION

PREFACIO

8

FOREWORD

ARTISTAS LATINOAMERICANOS

LATIN AMERICAN ARTISTS

DEL SIGLO XX:

OF THE TWENTIETH CENTURY:

SELECCIONES DE LA EXPOSICIÓN

13

A SELECTION FROM THE EXHIBITION

PRESTADORES

62

LENDERS

CONSEJO DE DIRECTORES

63

BOARD OF TRUSTEES

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

64

PHOTOGRAPH CREDITS

**ARTISTS IN THE EXHIBITION**

Carlos Almaraz  
MEXICAN-AMERICAN, 1941-1989

Carmelo Arden Quin  
URUGUAYAN, BORN 1913

Luis Cruz Azaceta  
CUBAN-AMERICAN, BORN 1942

Frida Baranek  
BRAZILIAN, BORN 1961

Rafael Pérez Barradas  
URUGUAYAN, 1890-1929

Juan Bay  
ARGENTINE, 1892-1978

Jacques Bedel  
ARGENTINE, BORN 1947

José Bedia  
CUBAN, BORN 1959

Luis F. Benedit  
ARGENTINE, BORN 1937

Antonio Berni  
ARGENTINE, 1905-1981

Martín Blaszko  
ARGENTINE, BORN GERMANY, 1920

Jacobo Borges  
VENEZUELAN, BORN 1931

Fernando Botero  
COLOMBIAN, BORN 1932

Waltercio Caldas  
BRAZILIAN, BORN 1946

Sérgio Camargo  
BRAZILIAN, 1930-1990

Luis Camnitzer  
URUGUAYAN, BORN GERMANY, 1937

Augustín Cárdenas  
CUBAN, BORN 1927

Santiago Cárdenas  
COLOMBIAN, BORN 1937

Leda Catunda  
BRAZILIAN, BORN 1961

Emiliano di Cavalcanti  
BRAZILIAN, 1897-1976

Lygia Clark  
BRAZILIAN, 1920-1988

Carlos Cruz-Diez  
VENEZUELAN, BORN 1923

José Luis Cuevas  
MEXICAN, BORN 1934

José Cúneo Perinetti  
URUGUAYAN, 1887-1977

Jorge de la Vega  
ARGENTINE, 1930-1971

Antonio Dias  
BRAZILIAN, BORN 1944

Cícero Dias  
BRAZILIAN, BORN 1907

Gonzalo Díaz  
CHILEAN, BORN 1947

Eugenio Dittborn  
CHILEAN, BORN 1943

Pedro Figari  
URUGUAYAN, 1861-1938

Gonzalo Fonseca  
URUGUAYAN, BORN 1922

Julio Galán  
MEXICAN, BORN 1958

**ARTISTAS EN LA EXPOSICIÓN**

Gego (Gertrude Goldschmidt)  
VENEZUELAN, BORN GERMANY, 1912

Víctor Grippo  
ARGENTINE, BORN 1936

Alberto da Veiga Guignard  
BRAZILIAN, 1896-1962

Alberto Heredia  
ARGENTINE, BORN 1924

Alfredo Hlito  
ARGENTINE, 1923-1993

Enio Iommi  
ARGENTINE, BORN 1926

María Izquierdo  
MEXICAN, 1902-1955

Alfredo Jaar  
CHILEAN, BORN 1956

Frida Kahlo  
MEXICAN, 1907-1954

Gyula Kosice  
ARGENTINE, BORN 1924

Frans Krajcberg  
BRAZILIAN, BORN 1921

Guillermo Kuitca  
ARGENTINE, BORN 1961

Diyi Laañ  
ARGENTINE, BORN 1927

Wifredo Lam  
CUBAN, 1902-1982

Jac Leirner  
BRAZILIAN, BORN 1961

Julio Le Parc  
ARGENTINE, BORN 1928

Raúl Lozza	César Paternosto	Mira Schendel
ARGENTINE, BORN 1911	ARGENTINE, BORN 1931	BRAZILIAN, 1919-1988
Rocío Maldonado	Liliana Porter	Lasar Segall
MEXICAN, BORN 1951	ARGENTINE, BORN 1941	BRAZILIAN, BORN LITHUANIA, 1891-1957
Tomás Maldonado	Cândido Portinari	Antonio Seguí
ARGENTINE, BORN 1922	BRAZILIAN, 1903-1962	ARGENTINE, BORN 1934
Marisol (Marisol Escobar)	Lidy Prati	Daniel Senise
VENEZUELAN, BORN PARIS, 1930	ARGENTINE, BORN 1921	BRAZILIAN, BORN 1955
Matta (Roberto Sebastián Antonio Matta Echaurren)	Eduardo Ramírez Villamizar	David Alfaro Siqueiros
CHILEAN, BORN 1911	COLOMBIAN, BORN 1923	MEXICAN, 1896-1974
Cildo Meireles	Nuno Ramos	Ray Smith
BRAZILIAN, BORN 1948	BRAZILIAN, BORN 1960	MEXICAN-AMERICAN, BORN 1959
Juan Melé	Vicente do Rego Monteiro	Jesús Rafael Soto
ARGENTINE, BORN 1923	BRAZILIAN, 1899-1970	VENEZUELAN, BORN 1923
Ana Mendieta	José Resende	Rufino Tamayo
CUBAN, 1948-1985	BRAZILIAN, BORN 1945	MEXICAN, 1899-1991
Carlos Mérida	Armando Reverón	Francisco Toledo
GUATEMALAN, 1891-1984	VENEZUELAN, 1889-1954	MEXICAN, BORN 1940
Florencia Molina Campos	Diego Rivera	Joaquín Torres-García
ARGENTINE, 1891-1959	MEXICAN, 1886-1957	URUGUAYAN, 1874-1949
Edgar Negret	Arnaldo Roche Rabell	Tunga (Antonio José de Barros Carvalho e Mello Mourão)
COLOMBIAN, BORN 1920	PUERTO RICAN, BORN 1955	BRAZILIAN, BORN 1952
Luis Felipe Noé	Carlos Rojas	Gregorio Vardáñega
ARGENTINE, BORN 1933	COLOMBIAN, BORN 1933	ARGENTINE, BORN ITALY, 1923
Hélio Oiticica	Miguel Angel Rojas	Alfredo Volpi
BRAZILIAN, 1937-1980	COLOMBIAN, BORN 1946	BRAZILIAN, BORN ITALY, 1896-1988
José Clemente Orozco	Rhod Rothfuss	Xul Solar (Oscar Agustín Alejandro Schulz Solari)
MEXICAN, 1883-1949	URUGUAYAN, 1920-1972	ARGENTINE, 1887-1963
Rafael Montañez Ortiz	Bernardo Salcedo	Carlos Zerpa
PUERTO RICAN, BORN 1934	COLOMBIAN, BORN 1939	VENEZUELAN, BORN 1950
Alejandro Otero	Juan Sánchez	
VENEZUELAN, 1921-1990	PUERTO RICAN, BORN 1954	

After years of neglect by cultural institutions in the United States and Europe, Latin American art, during the past decade, has been the subject of several large exhibition surveys, as well as represented by retrospectives of individual artists. The present exhibition is in several ways perhaps the most ambitious of these efforts, as it represents the works of more than ninety artists with nearly three hundred works, beginning in 1914, with the first generation of early modernists, and extending to young contemporary artists, including Latino artists working in the United States today.

It is particularly appropriate that the exhibition be shown at The Museum of Modern Art in New York, because this museum was the first institution outside Latin America to collect and exhibit the work of Latin American artists, beginning with an exhibition by the Mexican master Diego Rivera in 1931, two years after the Museum's founding. The first work by a Latin American artist to enter the Museum's collection was Abby Aldrich Rockefeller's 1935 gift of José Clemente Orozco's *Subway*. When the Latin American collection was exhibited for the first time in 1943, it consisted of well over two hundred works. A second, smaller presentation of the Latin American collection in 1967 included works acquired in the 1960s. Since then, however, relatively few acquisitions have been made in this area, and one of my goals for this exhibition is to stimulate interest in

Marginado durante años por las instituciones culturales estadounidenses y europeas, el arte latinoamericano ha sido objeto a lo largo de la última década de varias amplias exposiciones, tanto de contenido general como retrospectivas individuales. En varios aspectos la presente exposición es, quizás, el más ambicioso de todos estos esfuerzos ya que presenta los trabajos de más de noventa artistas, con cerca de trescientas obras, empezando en 1914 con la primera generación de modernistas y extendiéndose hasta los jóvenes artistas contemporáneos, entre los que se incluyen artistas latinos que trabajan hoy en los Estados Unidos.

Resulta particularmente apropiado que la exposición se exhiba en The Museum of Modern Art, New York, puesto que ha sido precisamente esta institución la primera, fuera de Latinoamérica, en coleccionar y mostrar el trabajo de los artistas latinoamericanos, desde que, en 1931, se organizase la exposición del maestro mexicano Diego Rivera, dos años después de la fundación del Museo. La primera obra de un artista latinoamericano que integró la colección del Museo fue *Subway* de José Clemente Orozco, donada por Abby Aldrich Rockefeller en 1935. Cuando en 1945 se exhibió por primera vez, la colección latinoamericana constaba de más de doscientas obras. Una segunda y reducida presentación de esta colección en 1967 incluyó obras adquiridas en la década de los sesenta. Desde entonces, sin embargo, muy pocas adquisiciones se han llevado a cabo, por lo que uno de los propósitos de esta exposición es propiciar el interés, tanto por la colección del Museo

como por posibles futuras adquisiciones.

Mi propio compromiso hacia el trabajo de los artistas latinoamericanos se ha desarrollado durante el curso de la administración del Programa Internacional del Museo, a través del cual más de cuarenta exposiciones han circulado en Latinoamérica durante las tres últimas décadas. Al viajar con muchas de estas exposiciones, he tenido la oportunidad de observar en primera línea el desarrollo de algunas de las más contundentes tendencias del arte latinoamericano contemporáneo desde la década de los sesenta. La emoción al descubrir el brillante arte óptico y el cinético de Jesús Rafael Soto, de Carlos Cruz-Diez, Alejandro Otero o Gego, todos ellos de Venezuela; la atrevida traducción representativa de los trabajos de Fernando Botero de Colombia; la "nueva figuración" de los pintores Ernesto Deira, Rómulo Macció, Luis Felipe Noé y Jorge de la Vega de Argentina y de Jacobo Borges de Venezuela; la innovadora manera de abordar el arte conceptual de Hélio Oiticica, Luis Camnitzer, Víctor Grippo y de Marta Minujín durante los más opresivos períodos de las dictaduras militares—fueron algunas de las innumerables experiencias que me llevaron a la convicción de que los artistas latinoamericanos merecen una audiencia y reconocimiento internacionales.

Con la organización de esta exposición he buscado presentar un amplio panorama de los múltiples y complejos matices del trabajo de los artistas latinoamericanos, poniendo gran énfasis en la perspectiva internacional al agrupar las obras cronológicamente, según afinidades estilísticas, y desechariendo la clasificación por nacionalidades. En ningún caso afirmaría que los artistas latinoamericanos comparten una identidad común que se defina fácilmente o que los separe de los demás artistas occidentales. Por consiguiente, he evitado aquellos conceptos que pudieran reducir la complejidad de la contribución de los artistas—aquejlos que acentúan lo exótico, lo folclórico, lo surrealista o lo político—considerados a menudo como únicas definiciones posibles

the Museum's collection and the possibility of future acquisitions.

My own commitment to the work of Latin American artists has developed in the course of administering the Museum's International Program, through which more than forty exhibitions have circulated in Latin America during the past three decades. Traveling with many of these exhibitions, I have had the opportunity to see firsthand some of the striking developments in contemporary Latin American art since the 1960s. My excitement about the brilliant optical and kinetic art of Jesús Rafael Soto, Carlos Cruz-Diez, Alejandro Otero, and Gego in Venezuela; the bold translation of representation in works of Fernando Botero in Colombia, "new figuration" painters Ernesto Deira, Rómulo Macció, Luis Felipe Noé, and Jorge de la Vega in Argentina, and Jacobo Borges in Venezuela; the innovative approaches to Conceptual art in the early 1970s by Hélio Oiticica, Luis Camnitzer, Víctor Grippo, and Marta Minujín during the most oppressive periods of military dictatorship—these were among the many experiences that led to my conviction that Latin American artists deserved an international audience.

In organizing the exhibition, I have sought to present a broad view of the many complex strands in the work of Latin American artists, while emphasizing an international perspective by grouping the works by chronology and stylistic affinity rather than by nationality. I do not assume that Latin American artists share a common identity that can be easily defined or that separates them from other Western artists. I have therefore avoided concepts that reduce the complexity of the artists' contributions—those that stress the exotic, folkloric, Surrealist, or political—as if these defined Latin American art. Instead, I have attempted to approach the

---

intensely rich body of work by Latin American artists as inclusively and openly as possible.

I selected a survey format for the exhibition to provide a broad historical view, without claiming to constitute a definitive history. I have tried to counter the obvious limitations of this format by representing many of the artists with several works. Nevertheless, many contemporary artists, as well as artists who are important in the history of Latin American art, could not be included, and a principal aim of the exhibition is to encourage future exhibitions dedicated to individual artists and specific periods and movements in Latin American art. I also hope that works by Latin American artists will be increasingly collected and exhibited within the broader context of modern art.

In making the selection, I have been aided by an invaluable group of ten advisors from Latin America and the United States, listed on page 63, who represent diverse ideas within the scholarly and curatorial community. Not only has the selection benefited from their counsel, but they have given generous assistance in the organization of the exhibition itself.

The exhibition could never have been realized without the advice and support of many members of The International Council of the Museum, especially its presidents since 1957—Mrs. Henry Ives Cobb, Mrs. Donald B. Straus, Joanne M. Stern, Mrs. Gifford Phillips, and Jeanne C. Thayer—all of whom have given the development of programs for Latin America a high priority.

Patricia Phelps de Cisneros, Chairman of the Honorary Advisory Committee for the exhibition, has been invaluable in raising funds for the exhibition and its publication, as well as for educational programs and special events. We acknowledge with gratitude the special assistance of the following members of the

del arte latinoamericano. En cambio he intentado abordar el intenso conjunto del trabajo de los artistas latinoamericanos tan amplia como abiertamente me ha sido posible.

Para esta exposición he optado por una visión de conjunto, para así proveer una amplia visión histórica, sin por ello pretender constituir una historia definitiva. He intentado evitar las limitaciones obvias de esta elección presentando varias obras de casi la mayoría de los artistas. Sin embargo, tanto artistas contemporáneos como artistas importantes dentro de la historia del arte latinoamericano no han podido ser incluidos, siendo uno de los fines primordiales de la exposición el de alentar futuras exposiciones dedicadas a artistas individuales, períodos específicos o movimientos artísticos del arte latinoamericano. Espero igualmente que el trabajo de los artistas latinoamericanos sea cada vez más coleccionado así como expuesto dentro del amplio contexto del arte moderno.

Para realizar la selección he recibido ayuda de un valioso grupo de diez Consejeros de América Latina y de los Estados Unidos, cuya relación se encuentra en la página 63 y que representa las diversas ideas dentro de la comunidad de los estudiosos y de los conservadores. La selección se ha beneficiado no sólo de sus consejos sino también de su ayuda en la propia organización de la exposición.

La exposición nunca hubiese sido posible sin el consejo y el apoyo de muchos miembros del Consejo Internacional del Museo, particularmente de sus presidentes desde 1957—Sra. de Henry Ives Cobb, Sra. de Donald B. Straus, Joanne M. Stern, Sra. de Gifford Phillips y Jeanne C. Thayer—todas ellas dieron prioridad principal al desarrollo de los programas para América Latina.

Patricia Phelps de Cisneros, Presidenta del Comité de Consejeros Honorarios de la exposición, ha sido de valor incalculable al conseguir fondos para la exposición y la publicación que la acompaña, así como para los pro-

gramas educativos y de actos especiales. Agradecemos la especial ayuda de los siguientes miembros del Comité de Consejeros Honorarios: Alfredo Boulton, Gilberto Chateaubriand, Barbara D. Duncan, Sra. de Jacques Gelman, Jorge S. Helft, Sra. de Eugenio Mendoza, José E. Mindlin, Julio Mario Santo Domingo y Sra. de Donald B. Straus. Gracias también a todos los miembros latinoamericanos y a los numerosos miembros del Consejo provenientes de todo el mundo, que con tanta predisposición han prestado su apoyo a la exposición. El Presidente Honorario del Museo, David Rockefeller, y la Presidenta, Agnes Gund, acogieron con entusiasmo la exposición desde sus comienzos, particularmente interesados por el compromiso adquirido con los programas educacionales y comunitarios.

Los planes para la exposición no hubiesen seguido adelante sin el apoyo de Richard E. Oldenburg, Director del Museo, y de Kirk Varnedoe, Director del Departamento de Pintura y Escultura. Para ambos nuestro más sincero agradecimiento.

Una exposición de esta amplitud y complejidad ha sido extraordinariamente exigente para con los empleados que la han organizado y hemos tenido la suerte de contar con un excepcional equipo de colaboradores. Reciba particular agradecimiento Marion Kocot, Primera Colaboradora del Programa, que ha trabajado junto conmigo en todos y cada uno de los aspectos de la exposición. Ha realizado un espléndido trabajo controlando la enorme cantidad de correspondencia, los constantes cambios de listados y las complejas disposiciones para la recolección y el transporte de las obras de arte. Gabriela Mizes la ha secundado trabajando sin descanso con los innumerables y espinosos detalles. Reiteradas gracias para ambas por su paciencia, comprensión y buen humor.

Waldo Rasmussen, Director  
International Program  
The Museum of Modern Art

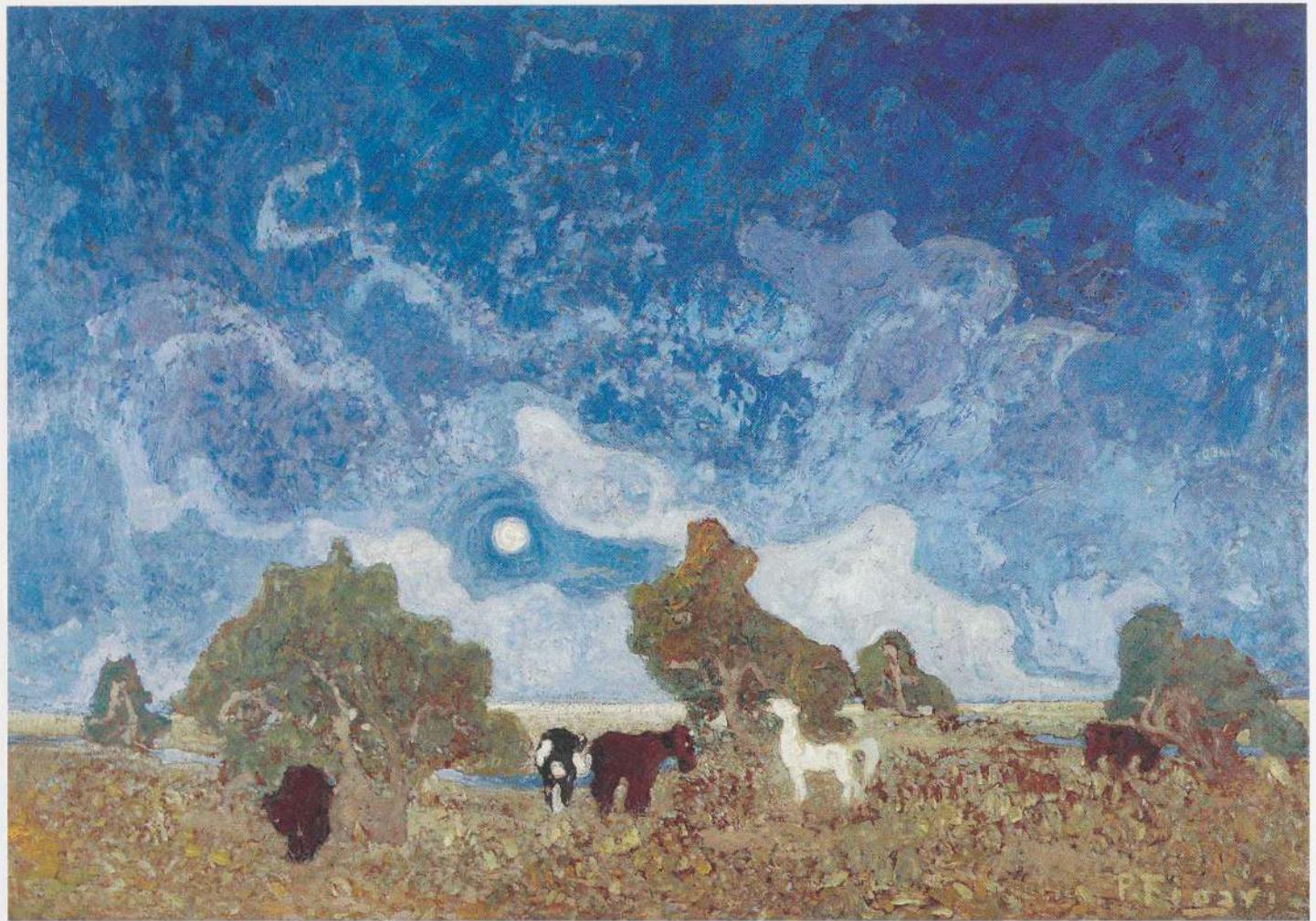
---

Honorary Advisory Committee: Alfredo Boulton, Gilberto Chateaubriand, Barbara D. Duncan, Natasha Gelman, Jorge Helft, Mr. and Mrs. Eugenio Mendoza, José E. Mindlin, Mr. and Mrs. Julio Mario Santo Domingo, and Mrs. Donald B. Straus. Our thanks go to all of the Latin American members and the many Council members from around the world who have been so forthcoming in their support of the exhibition.

The Museum's Chairman, David Rockefeller, and President, Agnes Gund, have been warmly enthusiastic about the exhibition from the outset, and especially for its commitment to educational and community programs. Plans for the exhibition would not have gone forward without the support of Richard E. Oldenburg, the Museum's Director, and Kirk Varnedoe, Director of the Department of Painting and Sculpture. They both have our warmest thanks.

An exhibition of this magnitude and complexity has been extraordinarily demanding upon the staff organizing it and we have been fortunate to work with an exceptional team of collaborators. Special recognition must be given to Marion Kocot, Senior Program Associate, who has worked closely with me on all aspects of the exhibition. She has done a superb job controlling the vast amount of correspondence, the constantly changing checklists, and the intricate arrangements for collecting and shipping the works of art. She has been closely seconded by Gabriela Mizes who has also worked tirelessly on the countless demanding details. Deepest thanks to both of them for their patience, understanding, and good humor.

Waldo Rasmussen, Director  
International Program  
The Museum of Modern Art



Pedro Figari

*Pampa*

n.d.

Oil on cardboard

29 1/4 x 41 3/8" (74 x 105 cm)

Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires

ARTISTAS

LATIN AMERICAN

LATINOAMERICANOS

ARTISTS

DEL SIGLO XX

OF THE TWENTIETH CENTURY

SELECCIONES

A SELECTION

DE LA EXPOSICIÓN

FROM THE EXHIBITION

Si no fuera porque sus carteles indicadores están escritos en español, las ciudades de México y Buenos Aires del siglo XX son tan diferentes entre sí como lo es Nueva York de París. Ambas ciudades latinoamericanas comparten el hecho histórico de la conquista europea. Sin embargo las diferencian el grado de supervivencia o de destrucción de las poblaciones autóctonas, el nivel de la inmigración posterior, el impacto de la industrialización, el papel de la Iglesia Católica y el curso de su desarrollo político. Si sustituyéramos Buenos Aires por São Paulo, desaparecería incluso el vínculo del idioma común. Fuera de las ciudades, en la población rural, las diferencias se agudizan aún más. Históricamente, los latinoamericanos han sido bien conscientes de tales diferencias, y aún así, desde Simón Bolívar hasta el Che Guevara, a menudo soñaron con una cultura unificada.

Los artistas latinoamericanos del siglo XX han expresado estas complejas cuestiones propias de Latinoamérica de muy distintas maneras. La intrépida redondez de las nubes de *Pampa* (sin fecha) de Pedro Figari, por ejemplo, evoca los paisajes que Vincent van Gogh pintó durante los últimos años de su vida, mientras que las delicadas pinceladas de los arbustos y de los árboles recuerdan la tendencia decorativa de pintores como Pierre Bonnard o Edouard Vuillard, a quienes Figari conoció personalmente. Este artista se familiarizó con el modernismo en Europa aunque no decidiera dedicarse de lleno a la pintura hasta 1921, a la edad de sesenta años, y después de haber culminado con éxito su carrera como abogado y escritor en su Montevideo natal. Este hecho

Except for the fact that their street signs are written in Spanish, twentieth-century Mexico City and Buenos Aires are as unlike as New York and Paris. The two Latin American cities do share the historical event of European conquest. But in terms of the degree of survival or destruction of the original populations, the level of later immigration, the impact of industrialization, the role of the Roman Catholic Church, and the course of political development, they are vastly different. If one were to substitute São Paulo for Buenos Aires, even the link of a common language would fall away. Outside the cities, in the rural population, the variations become even more profound. Historically, Latin Americans have been highly aware of such differences, and yet, from Simon Bolívar to Che Guevara, they have often dreamed of a unified culture.

Latin American artists of the twentieth century have expressed these complexities and pictured Latin American subject matter in a variety of ways. The bold roundness of the clouds in Pedro Figari's *Pampa* (n.d.), for instance, evokes the landscapes Vincent van Gogh painted in the last years of his life, but Figari's delicately patterned brushstrokes in the soil and the trees also recall the decorative manner of painters like Pierre Bonnard and Edouard Vuillard, whom Figari knew. Figari had become familiar with modernism in Europe, but did not decide to devote himself to painting full time until 1921,

---

at the age of sixty, after he had already had a successful career as a lawyer and writer in his native Montevideo. He went on to become a prominent artist, however, and an ardent champion of modern art in Uruguay and Argentina. In *Pampa*, he combines modernist approaches to create a memory-picture of the vast horizontal spaces of the pampas, home of the legendary gauchos.

In contrast to Figari's cultural activity is the career of the reclusive Armando Reverón. A brilliant and rebellious student at the Academia de Bellas Artes in Caracas, Reverón left for Europe on a grant in 1911. He studied at academies in Barcelona and Madrid, and spent time in Paris in 1914. After his return to Venezuela, Reverón gradually became withdrawn, and in the early 1920s he abandoned Caracas for Macuto, the small fishing village on the Caribbean coast where he spent the rest of his life. Whereas Figari's *Pampa* was painted from memory, *Landscape in Blue* (1929) is a record of Reverón's response to a specific place and moment. Through a screen of palm trees made translucent by the blazing light, we see sky and a fragment of the blue band of the ocean. Reverón has rejected the feast of color that traditionally characterized Caribbean imagery in favor of an ambiguous, ghostly vision.

Reverón's extreme monochromatic effects are achieved with highly individual means: his paint seems more rubbed onto the surface than brushed; some tonal areas are formed of bare patches of canvas. His art combines the empirically observed with the intensely felt, recording the subtle transfigurations that arise from contemplation.

In capitals such as Havana, Buenos Aires, São Paulo, and Mexico City, there was already a literary avant-garde when painters and sculptors were still producing polished portraits and regionalist genre scenes for the

no le impidió convertirse en un artista sobresaliente, además de un acérreo defensor del arte moderno en Uruguay y Argentina. La manera de abordar *Pampa* combina distintas tendencias modernistas con el fin de obtener una imagen-recuerdo de los vastos espacios horizontales de la pampa, tierra natal de los legendarios gauchos.

En contraste con la actividad cultural de Figari tenemos la carrera del solitario Armando Reverón. Brillante a la vez que rebelde estudiante de la Academia de Bellas Artes de Caracas, Reverón viajó a Europa gracias a una beca en 1911. Estudió en las Academias de Barcelona y Madrid, además de pasar una temporada en París en 1914. Tras su regreso a Venezuela Reverón se aisló poco a poco de la sociedad, de manera que a principios de los años veinte abandonó Caracas por Macuto, pueblecito de pescadores de la costa caribeña, donde pasó el resto de su vida. Mientras que Figari pintó *Pampa* según su recuerdo, el *Paisaje en azul* (1929) es una muestra de la reacción de Reverón a un momento y a un lugar específicos. A través de una pantalla de palmeras, translúcida por el resplandor de la luz, se aprecia el cielo y un fragmento de la banda azul del océano. Reverón ha rechazado los colores vivos que tradicionalmente han caracterizado las imágenes caribeñas para, de esa forma, acentuar una visión ambigua y fantasmagórica.

Estos extremados efectos monocromáticos los ha logrado con medios sumamente personales: la pintura parece más bien frotada contra el lienzo que aplicada con pincel; algunas áreas tonales se forman con el blanco de la tela. Su arte combina la observación empírica con el sentimiento intenso, registrando las transfiguraciones sutiles que produce la contemplación.

En capitales como La Habana, Buenos Aires, São Paulo o México D.F. existía una incipiente vanguardia literaria al tiempo que pintores y escultores se contentaban con realizar retratos académicos y paisajes costumbristas dirigidos a las clases privilegiadas. Jóvenes artistas como



Armando Reverón

*Paisaje en azul*

[*Landscape in Blue*]

1929

Oil on canvas

25 1/8 x 31 1/2" (64 x 80 cm)

Fundación Galería de Arte Nacional, Caracas

te,  
en  
ipa  
fin  
ios  
ios

te-  
nte  
las  
na  
y  
en  
co  
los  
de  
de  
er-  
ón  
A  
es-  
la  
res  
ná-  
ón

ha  
ura  
on  
de  
el  
nes

ão  
li-  
an  
tas  
mo

---

local privileged classes. Young artists such as Reverón, Diego Rivera, and Wifredo Lam often pursued academic training at schools modeled on the academies of Europe—which themselves had already lost much of their cultural authority to a dissenting avant-garde. When these artists left for Paris or Madrid to pursue their artistic studies, whether with family funds or state grants, they were drawn to the rising tide of modernism. Modernism offered a way to renounce both academic conventions and the traditional values that sustained them; for Latin Americans, this repudiation of history signified a rejection of the colonial past as well. Ironically, they found the means for this break with the past in Europe.

For some, modernism promised a universal vision, a way for Latin American artists to assimilate and participate in European culture. The Uruguayan Rafael Pérez Barradas's *Canaletas Newsstand* (1918), for instance, depicts a Futurist-influenced view from a café window onto the bustle of a Barcelona street; nothing in the work tells us that its author was not European in origin. The Argentine artist Xul Solar had likewise gone to Europe in the early 1910s, and lived there for many years, absorbing the ideas and syntax of the avant-garde, as well as knowledge of esoteric and occult philosophies. A poet and a linguist, Xul Solar developed a highly personal pictorial language that relied heavily on writing. The translucent watercolors of *He Swears by the Cross* (1923) (front cover) become luminous spaces and ribbonlike forms that float suspended in configurations that seem just on the point of telling stories.

Other artists found ways to reconcile modernity with Latin American experience. Working in Paris while the Mexican Revolution set his homeland ablaze, Rivera painted his *Zapatista Landscape—The Guerrilla* (1915),

Reverón, Diego Rivera y Wifredo Lam a menudo aprendieron en escuelas de enseñanza académica, según el modelo europeo, que ya habían perdido gran parte de su autoridad cultural ante una vanguardia disidente. Cuando estos artistas viajaron a París o Madrid en pos de estudios artísticos, ya fuese con fondos familiares o con subvenciones estatales, se vieron atraídos hacia la creciente marea del modernismo que les ofrecía una forma de renunciar tanto a las convenciones académicas como a los valores tradicionales que las sustentaban. Para los latinoamericanos, este repudio por la Historia significaba, asimismo, un rechazo del pasado colonial. Irónicamente fue en Europa donde hallaron los medios para romper con este pasado.

Para algunos, el modernismo prometía una visión universal, un medio por el que los artistas latinoamericanos podían asimilar y participar en la cultura europea. *Kiosko de Canaletas* (1918) del uruguayo Rafael Pérez Barradas, por ejemplo, es una visión de influencia futurista que despliega el bullicio de una calle de Barcelona desde la ventana de un café; nada en la obra nos dice que el autor no fuera de origen europeo. También el argentino Xul Solar había ido a Europa a principios de la década de 1910 y vivió allí muchos años, absorbiendo las ideas y la sintaxis de la vanguardia, así como también el conocimiento de filosofías esotéricas y ocultas. Poeta y lingüista, Xul Solar desarrolló un lenguaje pictórico altamente personal, muy dependiente de la escritura. Las acuarelas traslúcidas de *Por su cruz jura* (1923) (en la portada) se convierten en espacios luminosos con formas serpenteantes que flotan suspendidas en configuraciones que parecen a punto de contarnos historias.

Otros artistas encontraron modos de reconciliar la modernidad con la experiencia latinoamericana. Mientras la Revolución Mexicana inflamaba su patria, Rivera pintó en París su *Paisaje zapatista—El guerrillero* (1915) en el que una composición cubista de fusil, sombrero y separe representa al luchador revolucionario en un paisaje



Rafael Pérez Barradas  
*Kiosko de Canaletas*  
[Canaletas Newsstand]

1918

Watercolor and gouache on paper

18 5/8 x 24 1/4" (47.2 x 61.6 cm)

Collection Mr. Eduardo F. Costantini and  
Mrs. Maria Teresa de Costantini, Buenos Aires



Diego Rivera

*Paisaje zapatista—El guerrillero*  
[*Zapatista Landscape—The Guerrilla*]

1915

Oil on canvas

56 3/8 x 48 3/8" (144 x 123 cm)

CNCA-INBA, Museo Nacional de Arte, Mexico City

natural del Valle de México. Rivera fue adepto al desarrollo de las ambigüedades espaciales del Cubismo—un estilo que previamente se había utilizado únicamente para retratos y bodegones en cafés. Al describir simbólicamente al guerrillero, nos sugiere una ecuación divertida entre un subterfugio visual de la vanguardia artística y las batallas de los zapatistas que utilizaban como armas de su lucha el camuflaje, la estratagema y la sorpresa.

Con *Antropofagia* (1929), la pintora brasileña Tarsila do Amaral investigó aspectos de la identidad nacional. Dos figuras entrelazadas disfrutan de un crepúsculo mágico en el que la flora de la selva y del desierto coexisten bajo un sol cubista. El título parece sugerir que las figuras son caníbales, aunque quizá haga referencia al manifiesto literario de Oswald de Andrade, su marido, inspirado a su vez por el trabajo de Amaral, manifiesto que proponía el “canibalismo”—consumo y digestión—como una manera brasileña de enfocar la cultura y el arte europeos. Amaral combinó las anatomías distorsionadas y el paisaje alusivo a una tropicalidad primordial con una elegancia pictórica afín a la de Fernand Léger, con quien estudió durante un tiempo. El tratamiento modernista que aplica al tema fue quizás su venganza por los desnudos femeninos académicos y por los paisajes regionales típicos del arte brasileño del siglo XIX. La visión de Amaral recuerda con donaire una figura europea de lo “primitivo”, la guerrera amazona de un solo pecho de la antigua leyenda griega, la misma por la que los primeros exploradores españoles, creyendo haber visto una tribu semejante en sus orillas, dieron al río el nombre de Amazonas. Pero quizás la artista también se haya vuelto hacia su niñez para evocar a su ama de cría, o quizás sea un atavismo, una poderosa imagen de fecundidad.

Mediada la década de los veinte en México—y en todo el continente americano en los años siguientes—el arte se impregnó de un contenido político más explícito. Inspirados por las revoluciones mexicana y rusa y, más

in which a Cubist composition of rifle, sombrero, and serape portrays the revolutionary warrior in a naturalistic landscape of the Valley of Mexico. Rivera adeptly deployed the spatial ambiguities of Cubism—a style previously reserved for portraits and café still lifes—in the symbolic depiction of a guerrilla fighter. He suggests a playful equation between the visual subterfuge of the artistic avant-garde and the battles of the *zapatistas*, who relied on camouflage, cunning, and surprise.

In *Antropofagia* (1929), the Brazilian painter Tarsila do Amaral investigated aspects of national identity. Two intertwined figures lounge in a fantastic twilight where jungle and desert foliage coexist beneath a Cubist sun. The title might suggest that the figures are cannibals, or it may refer to her husband, Oswald de Andrade's literary manifesto, inspired by Amaral's work, proposing “cannibalism”—consumption and digestion—as a Brazilian approach to European culture and art. Amaral combined the distorted anatomies and allusive landscape of a primordial tropicality with a pictorial elegance akin to that of Fernand Léger, with whom she had briefly studied; her modernist treatment of her subject was perhaps her revenge on the academic female nudes and regional landscape paintings typical of Brazilian art of the nineteenth century. Amaral's image wittily recalls a European figure of the “primitive”—the one-breasted warrior woman of ancient Greek legend, for whom the early Spanish explorers, believing they saw such a tribe on its banks, named the Amazon River. But the artist may also have reached back to evoke a wet nurse of her childhood—or a powerful, atavistic vision of fecundity.

By the mid-1920s in Mexico, and throughout the Americas in succeeding years, art became infused with more explicit politics. Profoundly affected by the Mexican and



Tarsila do Amaral  
*Antropofagia*

1929

Oil on canvas  
49 5/8 x 55 7/8" (126 x 142 cm)  
Private collection

adelante, por la depresión económica internacional y la creciente amenaza del fascismo, artistas como Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros empeñaron a crear murales monumentales en los edificios públicos de México. Como consideraban que la función primaria del arte era la educación ideológica de las masas, rechazaron el lenguaje abstracto de la vanguardia y adoptaron estilos realistas para formular mensajes políticos inequívocos.

Rivera había estudiado en Italia la tradición de la pintura al fresco, y a su regreso a México en 1921 se interesó por las pinturas murales precolombinas de su país. Su *El agrarista Zapata*, que pintó para la exposición de The Museum of Modern Art, New York, en 1931, demuestra su maestría tanto en la técnica de la pintura al fresco como en el tema didáctico. En el cuadro, el héroe y los campesinos que lo siguen descienden de las colinas, armados con las herramientas propias de su labor, para pisotear a un terrateniente. Zapata refrena al legendario caballo blanco de Hernán Cortés, el conquistador español, símbolo de la represión colonial, para sugerir que la Revolución ha pasado a tomar las riendas. El esplendor de la fluidez decorativa de la composición de Rivera así como los idealizados pero aún reconocibles rasgos de los indígenas, gentiles e indómitos, de Zapata y su ejército campesino, contrastan con la representación que hace Orozco del mismo tema.

En *Zapatistas* (1931), de Orozco, la técnica expresionista, los ritmos espasmódicos y la crudeza misma de la pintura otorgan a la composición una premura ausente en el arte y la impecable ejecución de Rivera. En vez del heroísmo estilizado de éste, Orozco parece representar la Revolución como una sombría procesión religiosa. El movimiento muralista admitió una vasta gama de expresiones artísticas y políticas. En *Eco de un grito* (1937), de Siqueiros, el clamor revolucionario trasciende el ámbito de la historia mexicana moderna. La pintura fue inspirada por la Guerra Civil española, en la que, al igual que

Russian revolutions, and later the international economic depression and the rising threat of fascism, artists like Rivera, José Clemente Orozco, and David Alfaro Siqueiros began creating monumental murals on public buildings in Mexico. Rejecting the abstract language of the modernist avant-garde, they adopted realist styles to make clear political statements and saw the primary function of art as the ideological education of the masses.

Rivera had studied the tradition of fresco painting in Italy and on his return to Mexico in 1921 became interested in the pre-Columbian murals of his own country. His *Agrarian Leader Zapata*, painted for his 1931 exhibition at The Museum of Modern Art, New York, demonstrates his mastery of both fresco technique and didactic subject matter. In the picture, the hero and his peasant followers descend from the hills, armed with the tools of their labor, trampling a landowner. Zapata holds the reins of the legendary white horse of Hernán Cortés, the Spanish conqueror, turning a symbol of colonial oppression into a symbol for the forces of the Revolution. The grandeur of Rivera's composition and the idealized but still recognizably indigenous features, at once gentle and fierce, of Zapata and his peasant army contrast with Orozco's depiction of a similar theme.

In Orozco's *Zapatistas* (1931), the expressionistic rendering, the convulsive rhythms, and the rawness of the paint itself give the composition an urgency not found in Rivera's impeccable craftsmanship and execution. Instead of Rivera's aestheticized heroics, Orozco seems to depict the Revolution as a somber religious procession. A range of artistic and political expressions were possible within the mural movement. In Siqueiros's *Echo of a Scream* (1937), the revolutionary cry reaches beyond the boundaries of modern Mexican history. The painting was inspired by the Spanish Civil War, in which the artist,



Diego Rivera

*El agrarista Zapata*  
[Agrarian Leader Zapata]

1931

Fresco

7' 9 3/4" x 6' 2" (238.1 x 188 cm)

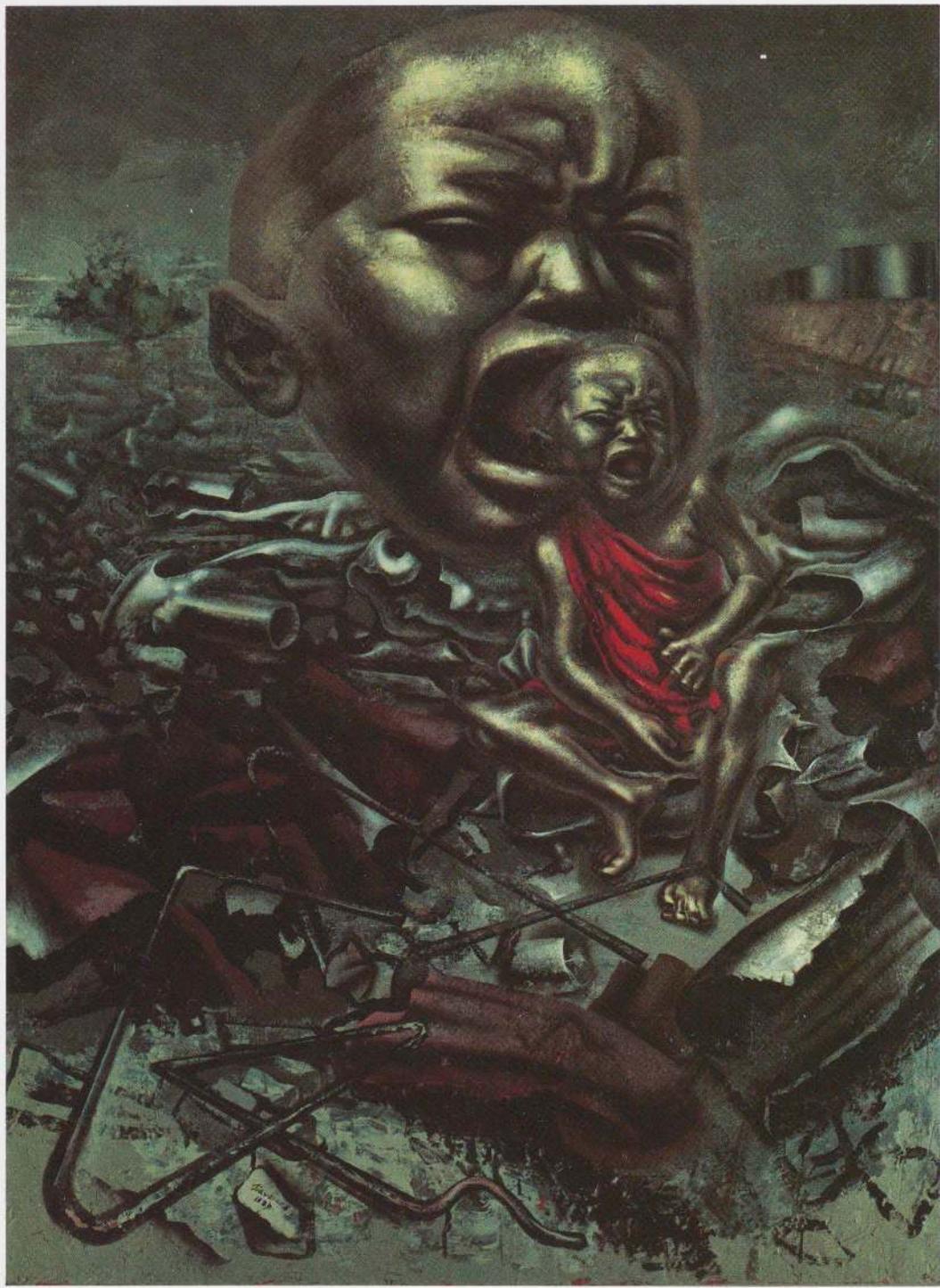
The Museum of Modern Art, New York  
Abby Aldrich Rockefeller Fund, 1940



ivera  
tpata  
pata]  
1931  
resco  
3 cm)  
York  
1940

José Clemente Orozco  
*Zapatistas*

1931  
Oil on canvas  
45 x 55" (114.3 x 139.7 cm)  
The Museum of Modern Art, New York  
Given anonymously, 1937



David Alfaro Siqueiros

*Eco de un grito*  
[*Echo of a Scream*]

1937

Enamel on wood

48 x 36" (122 x 90 cm)

The Museum of Modern Art, New York

Gift of Edward M. M. Warburg, 1939



Cândido Portinari

*Café*  
[Coffee]

1935

Oil on canvas

51" x 6' 5" (130 x 195.5 cm)

Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro

iros  
rito  
am]  
1937  
ood  
cm)  
York  
1939

---

like many other intellectuals of his generation, had fought on the side of the Republic. And yet, far from making explicit reference to either Spain or Mexico, Siqueiros used the haunting image of a child screaming in bombed-out rubble to symbolize a universal horror.

The social-realist approach of the Mexican muralists spread throughout North and South America in the 1930s. In both American hemispheres, realist styles replaced modernist idioms, in part as an often nationalistic assertion of cultural or ethnic pride. In Cândido Portinari's *Coffee* (1935), for instance, the daily toil of Afro-Brazilian rural laborers is described in terms simultaneously monumental and somber.

The program of the Mexican muralists—having become the official aesthetic of a regime that had distanced itself from its revolutionary origins—eventually became oppressive itself. Even at its height, resistance to the mural movement had been developing from within. Rufino Tamayo, for example, who had painted murals in the 1930s, returned to his previous pictorial concerns with a lyrical and abstract style in the 1940s. Other artists, like Frida Kahlo and María Izquierdo, also developed individual manners in which representational clarity and a strong interest in the indigenous artistic traditions of Mexico—traits they shared with the muralists—express personal and metaphoric themes that often cross over into the realm of the bizarre and the fantastic.

The intense subjectivism of these artists was not, however, a sign of political withdrawal. Kahlo, for instance, was a member of the Communist Party for most of her life. While a student, she had met Rivera, whom she married in 1929. A comparison of her *The Two Fridas* (1939) with his *Agrarian Leader Zapata* reveals

muchos otros intelectuales de su generación, el artista había luchado junto a los republicanos. Y aún así, lejos de hacer referencias explícitas a España o México, Siqueiros apeló a la imagen inquietante de un niño que profiere un alarido en medio de los escombros de los bombardeos como símbolo del horror universal.

El realismo social de los muralistas mexicanos se propagó por América del Norte y del Sur en los años treinta. En ambos hemisferios del continente, los estilos realistas sustituyeron a los modismos modernistas, en parte como una afirmación a menudo nacionalista del orgullo cultural o étnico. Durante este mismo período, el arte regionalista prácticamente dominaba el ambiente artístico en Estados Unidos y América Latina. Por ejemplo *Café* (1935), de Cândido Portinari, describe el yugo cotidiano de los trabajadores rurales brasileños en términos a la vez monumentales y sombríos.

Tras convertirse en la estética oficial de un régimen que se había distanciado de sus orígenes revolucionarios, el programa de los muralistas mexicanos llegó a ser opresivo. Aún en su momento culminante, en su mismo seno se gestó su propia resistencia. Rufino Tamayo, por ejemplo, que había pintado murales en la década de los treinta, retomó sus anteriores intereses pictóricos para abrazar, en la década siguiente, un estilo lírico y abstracto. Otros artistas, como Frida Kahlo y María Izquierdo, también desarrollaron hábitos individuales en los cuales la claridad representativa y el firme interés por las tradiciones artísticas autóctonas de México—características compartidas con los muralistas—expresan temas personales y metafóricos que a menudo irrumpen en el ámbito de lo extravagante y lo fantástico.

El intenso subjetivismo de estos artistas no era sin embargo indicio de desinterés político. Kahlo, sin ir más lejos, fue miembro del Partido Comunista durante casi toda su vida. Siendo estudiante conoció a Rivera, con quien se casó en 1929. Al comparar su cuadro *Las dos*



Frida Kahlo  
*Las dos Fridas*  
[*The Two Fridas*]

1939  
Oil on canvas

68 1/8 x 68 1/8" (173.5 x 173 cm)  
CNCA-INBA, Museo de Arte Moderno, Mexico City

personal and artistic bonds between them, and also points out the complex relationship between two successive generations of Mexican artists. Kahlo's art was markedly, even obsessively, autobiographical. Her double self-portrait clinically and precisely delineates two aspects of her identity and their difficult coexistence within her psyche. A matronly Frida in a European-style dress holds a surgical clamp on an artery dripping blood onto her skirt, creating stains that echo the little flowers embroidered there. The vein of the more Mexican Frida in local costume ends in a small oval picture, in which a figure may barely be picked out; it is a miniature of Rivera as a little boy. The setting, like the figures of the two Fridas, is portrayed as both interior and exterior; the heavy clouds in the background serve as foil for the self-conscious formality of the subjects' poses, which recall studio portraiture. Kahlo has subverted the naturalism of Rivera's rhetorical style to express a revelatory and dreamlike vision, giving her private symbolism the power of public art.

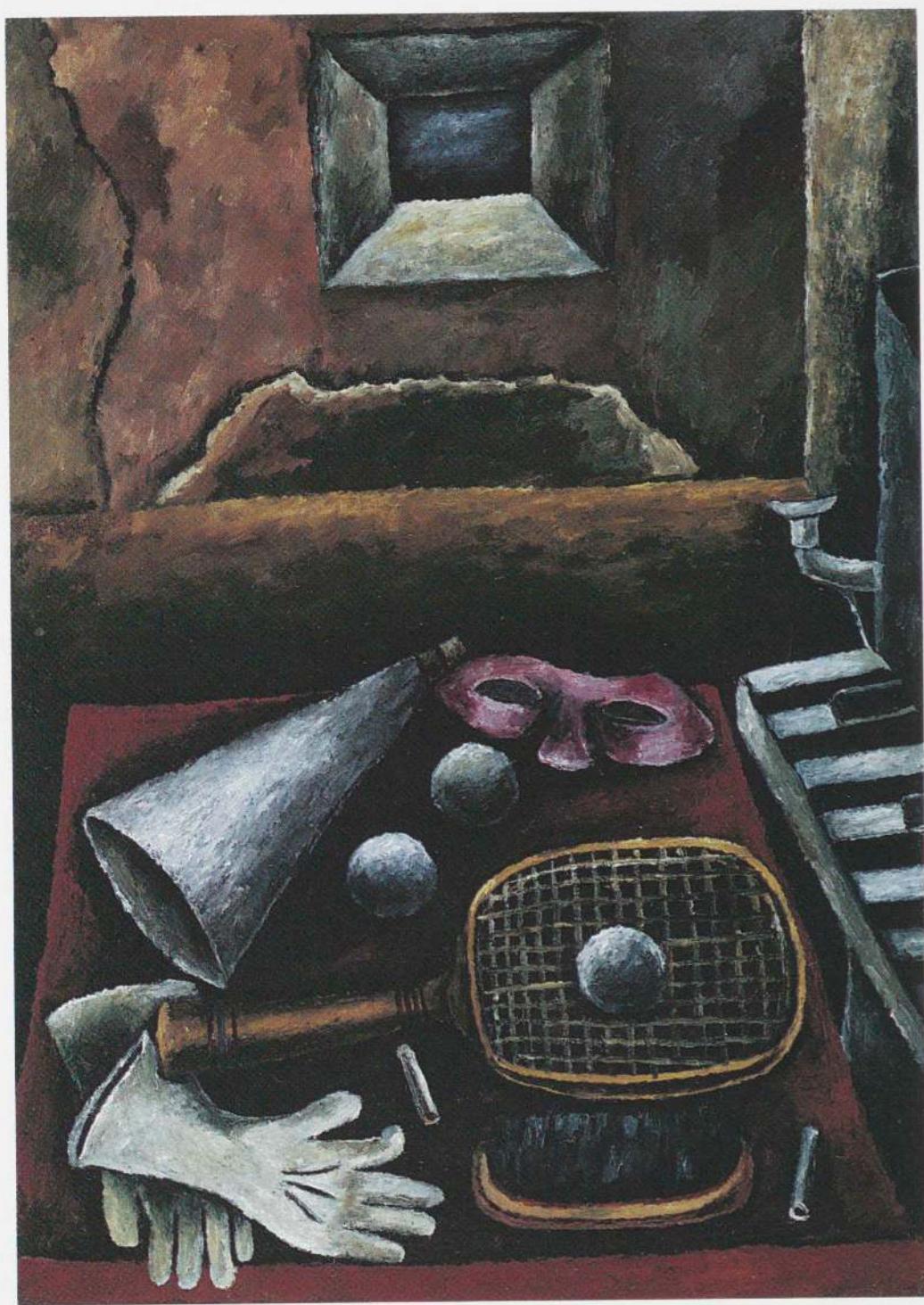
Similarly, the juxtapositions of Izquierdo's *The Racquet* (1938) evince the tendency toward the inexplicable and mysterious within Mexican art, a trend that showed affinities with European Surrealism but remained largely independent from it. Tamayo's work, too, shared these characteristics. His *Girl Attacked by a Strange Bird* (1947) manifests not only his romance with his native state of Oaxaca, the colors of its crafts and the magic of its legends, but equally partakes of the existential sense of anxiety that permeated the postwar world.

During World War II, Tamayo had lived in New York, an active participant in the city's artistic life. The war also brought large numbers of émigrés from Europe to the

*Fridas* (1939) con *El agrarista Zapata* del pintor se intuyen vínculos personales y artísticos entre ambos, al igual que se revelan las complejas relaciones entre dos generaciones sucesivas de artistas mexicanos. El arte de Kahlo es marcada y obsesivamente autobiográfico. Su autorretrato doble presenta con precisión clínica dos aspectos de su identidad y su difícil coexistencia dentro de su mente. Una Frida matrona, vestida a la moda europea, sostiene con una abrazadera quirúrgica una arteria que vierte sangre sobre su falda, imprimiendo manchas que semejan las florecillas en ella bordadas. La vena de la Frida más mexicana, con atuendo indígena, remata en un pequeño retrato ovalado, en el que apenas se distingue una figura: es una miniatura de Rivera de niño. El fondo, al igual que las figuras de las dos Fridas, es a la vez representación del interior y del exterior; las nubes espesas del último plano sirven de contraste al consciente formalismo de los sujetos en pose, que recuerda los retratos de estudio. Kahlo ha subvertido el naturalismo retórico de Rivera para manifestar una visión reveladora y onírica, que universaliza artísticamente su simbolismo privado.

De modo similar, las yuxtaposiciones de *La raqueta* (1938), de Izquierdo, muestran la tendencia del arte mexicano hacia lo inexplicable y misterioso, tendencia que compartió afinidades con el surrealismo europeo, pero que permaneció en gran medida independiente del mismo. La obra de Tamayo también incorporó estas características. Su *Muchacha atacada por un extraño pájaro* (1947) no sólo manifiesta el idilio que mantenía con su estado natal de Oaxaca, con los colores de sus artesanías y la magia de sus leyendas, sino que también participa del sentido de angustia existencial que tiñó el mundo de la posguerra.

Durante la Segunda Guerra Mundial, Tamayo vivió en Nueva York y participó activamente en la vida artística de la ciudad. La guerra también trajo a las Américas a un gran número de emigrantes, incluyendo un contingente de surrealistas, que habría de tener un impacto importante en el arte de los Estados Unidos. Dos artistas de



Maria Izquierdo

*La Raqueta*

[*The Racquet*]

1938

Oil on canvas

28 x 20" (70 x 50 cm)

Collection Andrés Blaisten, Mexico City



Rufino Tamayo

*Muchacha atacada por un extraño pájaro*  
[*Girl Attacked by a Strange Bird*]

1947

Oil on canvas

70 x 50 1/8" (175 x 127.3 cm)

The Museum of Modern Art, New York  
Gift of Mr. and Mrs. Charles Zadok, 1955

ascendencia latinoamericana—el cubano Wifredo Lam y el chileno Matta—se cuentan entre los miembros más importantes de este grupo. *La jungla* (1943) de Lam representa una escena nocturna. De entre los altos cañaverales emergen figuras alucinantes con máscaras africanas, como las que a veces empleó Pablo Picasso, a quien Lam conoció y admiró. Sin embargo, en el uso que hace Lam de la imaginería africana, la fascinación europea por el arte de las culturas “primitivas” contrasta con la visión amenazante de un artista de ascendencia mixta africana, latinoamericana y china. En vez de usar máscaras, las figuras de Lam parecen las entidades sobrenaturales que esas máscaras encarnaron originalmente; no son artefactos tribales, sino los mismos espíritus vivientes de las creencias de un pueblo.

En *Le vertige d'eros* (1944), Matta intentó dar forma al inconsciente. Su formación inicial como arquitecto y su posterior descubrimiento del arte, de los textos y de las teorías abrazadas por los surrealistas, lo impulsaron a principios de los años cuarenta a explorar el espacio irracional, unos universos de ámbitos fulgurantes y vacíos cristalinos parecidos a vidrios rotos, ocupados por formas orgánicas e imprevisibles vectores de fuerza, como una metáfora de la desorientación del deseo. El universo pictórico de Matta, que representa un flujo constante con asociaciones psicológicas, bordea lo completamente abstracto y resultó ser de la mayor importancia para los artistas de Nueva York que llegarían a ser los expresionistas abstractos.

Joaquín Torres-García también creó un corpus singular e influyente de arte abstracto, pero a tono con lo que ocurría a nivel internacional en la abstracción geométrica, específicamente en el constructivismo y el neoplastismo. Torres-García dejó su Uruguay natal siendo un adolescente, en 1891, y no regresó en cuarenta y tres años. En la década de los veinte se incorporó a la vanguardia modernista, y para 1930, en París, había plasmado ya su estilo pictórico maduro, guiado por sus propios

Americas, including a contingent of Surrealists, who were to have an important impact on art in the United States. Two artists of Latin American backgrounds—the Cuban Wifredo Lam and the Chilean Matta—were among the most important members of this group. Lam's *The Jungle* (1943) portrays a nocturnal scene. Emerging from the tall canes are hallucinatory figures with African masks, like those sometimes employed by Pablo Picasso, whom Lam knew and admired greatly. In Lam's use of African imagery, however, the European fascination with the art of “primitive” cultures is confronted by the menacing vision of an artist of mixed African, Latin American, and Chinese heritage. Instead of wearing masks, Lam's figures appear to be the supernatural entities those masks originally embodied; they are not tribal artifacts, but the living spirits of a people's beliefs.

In *The Vertigo of Eros* (1944), Matta attempted to give form to the unconscious. His early architectural training and later discovery of art, texts, and theories esteemed by the Surrealists led him in the early 1940s to map irrational space, worlds of flaming atmospheres and crystalline voids like shattered glass, occupied by organic forms and unpredictable vectors of force—here, a metaphor for the disorientation of desire. Matta's pictorial universe of constant flux and psychological association verged on the completely abstract and proved to be of utmost importance to the New York artists who would become the Abstract Expressionists.

Joaquín Torres-García also created a unique and influential body of abstract art, but his was aligned with international developments in geometric abstraction, namely Constructivism and Neo-Plasticism. Torres-García left his native Uruguay as a teenager, in 1891, and did not return until forty-three years later. By the 1920s he



Wifredo Lam  
*La jungla*  
[*The Jungle*]

1943

Gouache on paper mounted on canvas  
7' 10 1/4" x 7' 6 1/2" (239.4 x 229.9 cm)  
The Museum of Modern Art, New York  
Inter-American Fund, 1945



**Matta**

*Le vertige d'éros*  
[*The Vertigo of Eros*]

1944

Oil on canvas

6' 5" x 8' 3" (195.5 x 251.5 cm)

The Museum of Modern Art, New York

Given anonymously, 1944

---

had joined the modernist avant-garde and by 1930, in Paris, had formulated his mature pictorial style, guided by his own principles of Constructive Universalism. Pictographic symbols in works such as *Elliptical Constructive Painting* (1932) or *Constructive Structure with White Line* (1933) (back cover) occupy the compartments of a grid, recalling the carved reliefs on pre-Columbian monuments, which inspired Torres-García greatly. In *Constructive Structure with White Line*, we may identify an anchor, a heart, and a fish, but the images are signs rather than representations, more hieroglyphs than the things denoted. Torres-García's Pan-American Constructivism helped to spark abstract movements throughout South America in the following decades.

Geometric abstraction first took root in Uruguay and Argentina, southern countries where massive numbers of European immigrants had been arriving since the late nineteenth century and where affinities with European culture were especially pronounced. Several groups of abstract artists formed in Buenos Aires in the 1940s, among the most important of which were the Asociación Arte Concreto-Invención and the Grupo Madí. In an early work, *Dada* (1936), by the Uruguayan Carmelo Arden Quin, one of the original members of the Madí group, the spirit of experimentation that would characterize the production of the Buenos Aires artists is already in evidence. Collage elements, including a postage stamp, create a shallow relief of varied texture; the picture and its title both evoke aspects of the Dada movement. Arden Quin used an irregular format that broke with the tradition of the rectangular frame. Likewise, Diyi Laañ's *Persistence of a Madí Contour (Madí Painting)* (1946) presents itself less as a conventional painting than as an object that hangs on a wall. Sculpture in the artistic ferment of Buenos Aires in the 1940s

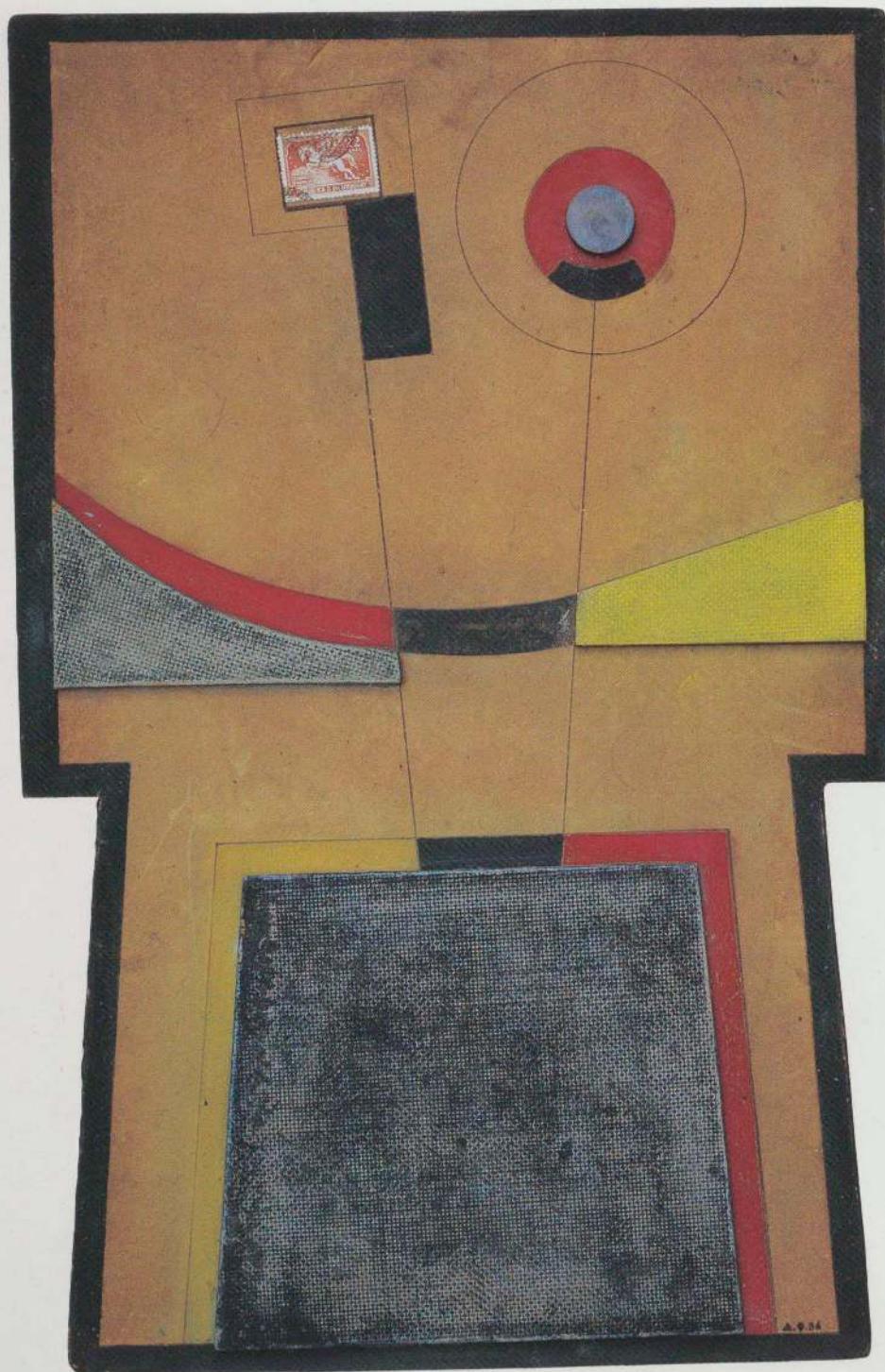
principios del universalismo constructivo. Los símbolos pictóricos en obras tales como *Constructivo de la elíptica* (1932) o *Estructura constructiva con línea blanca* (1933) (en la contraportada) ocupan los compartimentos de una cuadrícula, y recuerdan los relieves tallados de los monumentos precolombinos, que inspiraron en gran medida a Torres-García. En el citado cuadro podemos identificar un ancla, un corazón y un pez, pero las imágenes son más signos que representaciones, más jeroglíficos que objetos denotados. En las décadas siguientes, el constructivismo panamericano de Torres-García contribuyó a impulsar movimientos abstractos en toda Sudamérica.

La abstracción geométrica se arraigó primero en Uruguay y Argentina, países sureños a los que habían llegado enormes masas de inmigrantes europeos desde fines del siglo XIX, y donde las afinidades con la cultura europea eran especialmente pronunciadas. Varios grupos de artistas abstractos se formaron en Buenos Aires en los años cuarenta, de los cuales, los más importantes fueron la Asociación Arte Concreto-Invención y el Grupo Madí. En uno de sus primeros trabajos, *Dada* (1936), el uruguayo Carmelo Arden Quin, uno de los miembros originales del grupo Madí, evidencia el espíritu de experimentación que caracterizaría la producción de los artistas de Buenos Aires. Los elementos de "collage", incluyendo un sello postal, crean un bajorrelieve de variada textura y original diseño; tanto el cuadro como su título evocan aspectos del movimiento dadaísta. Arden Quin utilizó un formato irregular que rompe con la tradición de la tela rectangular. De igual manera Diyi Laañ en *Persistencia de un contorno Madí (Pintura Madí)* (1946) nos presenta más bien un objeto colgado de la pared que una pintura convencional. En el fermento creativo del Buenos Aires de los años cuarenta, la escultura era también innovadora. Gyula Kosice, otro de los fundadores del Grupo Madí, creó *Röyi* (1944) uniendo componentes de madera pulida que, contrastando con lo que se esperaba tradicionalmente de la escultura, puede disponerse según distintas configuraciones.



Joaquin Torres-Garcia  
*Constructivo de la eliptica*  
[Elliptical Constructive Painting]

1932  
Oil on canvas  
36 1/2 x 28 7/8" (92.5 x 73.2 cm)  
Private collection

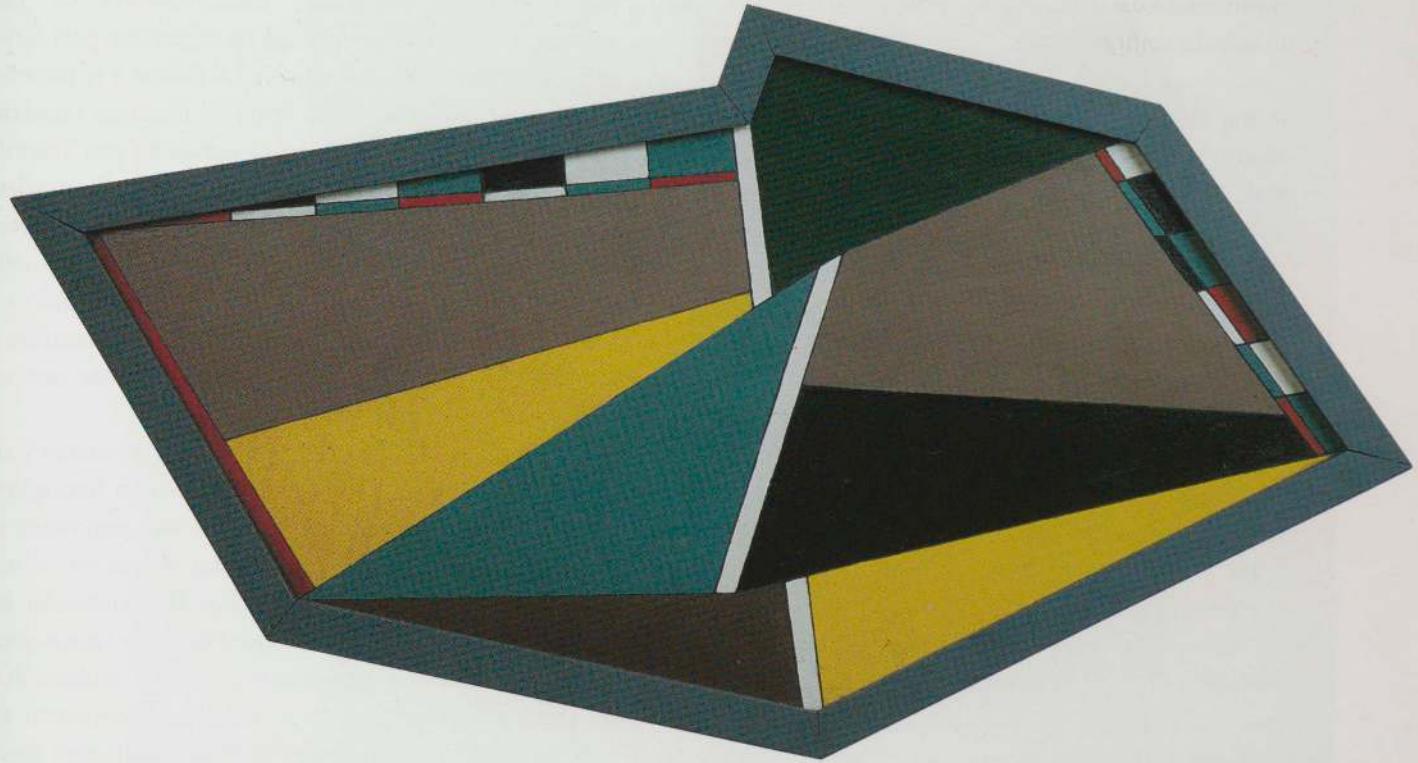


Carmelo Arden Quin  
*Dada*

1936

Oil and collage on cardboard  
20 x 12 5/8" (50 x 32 cm)

Collection Alexandre de la Salle, Saint Paul, France



Diyi Laañ

*Persistencia de un contorno Madi* (Pintura Madi)  
[Persistence of a Madi Contour (Madi Painting)]

1946

Enamel on wood

17 3/4 x 33 3/4" (44 x 84.5 cm)

Private collection

was similarly innovative. Gyula Kosice, another of the founders of the Grupo Madí, created *Röyi* (1944) by joining components of polished wood, which, in contrast to traditional expectations of sculpture, may be rearranged in various configurations.

In the 1950s and 1960s, across the South American continent, artists were working in various modes of abstraction. Their artistic expressions diverged widely, as often as not moving away from the geometries of the Argentine Concretists into more personal styles. An allusive human presence infuses the sculpture of Gonzalo Fonseca, who had studied with Torres-García in Montevideo during his youth. He continues to produce evocative works such as *Stele with Baetyl* (1987), in which small, carved niches inflect the rough surface of the travertine block, and are inhabited by smoothly polished stones of uncertain function. Evoking ancient monuments and enigmatic rituals, the artist played abstraction and representation against each other.

Movement is implied through the repetition and twisting of geometric elements in Edgar Negret's *Staircase* (1972). Negret, a Colombian, used industrial materials and techniques to produce an object that seems strangely crustacean. In Venezuela, geometric abstraction evolved into kinetic and optical art, which interacted with the viewers' physical and retinal movements to produce a new way of experiencing art. Optical activity in the art of Jesús Rafael Soto emerged from the tensions he set up between two- and three-dimensional elements, as in the relationship between the thin vertical lines of the field in back and the calligraphic sweep of the wires that hover in front of them in *Global Writing* (c. 1970). Scale and movement come into play as the effect shifts according to the relative position of the

Alrededor de las décadas de 1950 y 1960, en todo el continente sudamericano, los artistas trabajaban con distintos grados de abstracción. Sus expresiones artísticas eran muy diferentes, alejándose frecuentemente de las geometrizzaciones de los concretistas argentinos para dirigirse hacia estilos más personales. La alusión a la presencia humana impregna la escultura de Gonzalo Fonseca quien, durante su juventud, había estudiado con Torres-García en Montevideo. Produjo evocadoras obras tales como *Estela con baetylos* (1987), en la que diminutos nichos excavados modulan la superficie rugosa del bloque de travertino, habitado por piedras minuciosamente pulidas de incierta función. Evocando monumentos antiguos y rituales enigmáticos, el artista opone abstracción a representación.

En *Escalera* (1972) de Edgar Negret, la repetición y el retorcimiento de elementos geométricos dan impresión de movimiento. Negret, colombiano, usó materiales y técnicas industriales para producir un objeto que tiene una curiosa apariencia de crustáceo. En Venezuela, la abstracción geométrica devino arte cinético y óptico que, al interactuar con los movimientos físicos y oculares del espectador, produjo un nuevo modo de experimentar el arte. La actividad óptica en el arte de Jesús Rafael Soto surge de las tensiones que establece entre elementos bidimensionales y tridimensionales, la misma relación que encontramos entre las estrechas líneas verticales del trasfondo negro y la filigrana caligráfica de los cables que rondan en primer plano de *Escriptura global* (c. 1970). Proporción y movimiento entran en juego a medida que el efecto varía según la posición relativa del espectador. La experiencia visual se tornó casi incorpórea en la obra de artistas como el argentino Julio Le Parc. Su *Mural de luz continua: Formas en cortorsión* (1966) (pág. 63) presenta una exhibición desencarnada de efectos de luz proyectados e indica las dimensiones monumentales y espectaculares que puede lograr un arte derivado de la abstracción geométrica.



Gonzalo Fonseca

*Estela con baetylos*

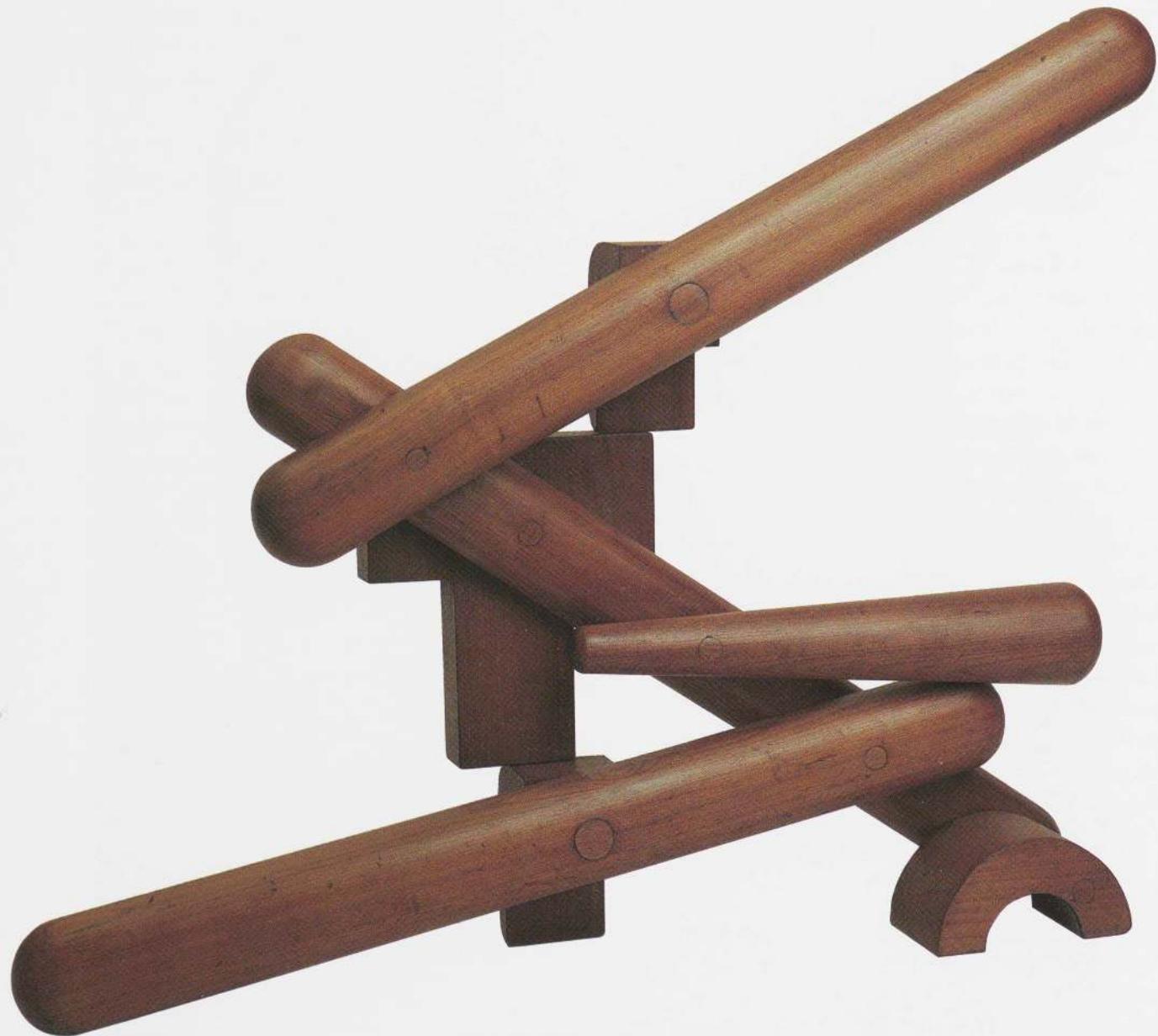
[*Stele with Baetyl*]

1987

Spanish travertine

70 7/8 x 59 1/8 x 15 3/4" (180 x 150 x 40 cm)

Galería Durban/César Segnini, Caracas



Gyula Kosice

*Röyi*

1944

Wood

39 x 31 1/2 x 6" (99 x 80 x 15 cm)

Private collection



Edgar Negret

*Escalera*

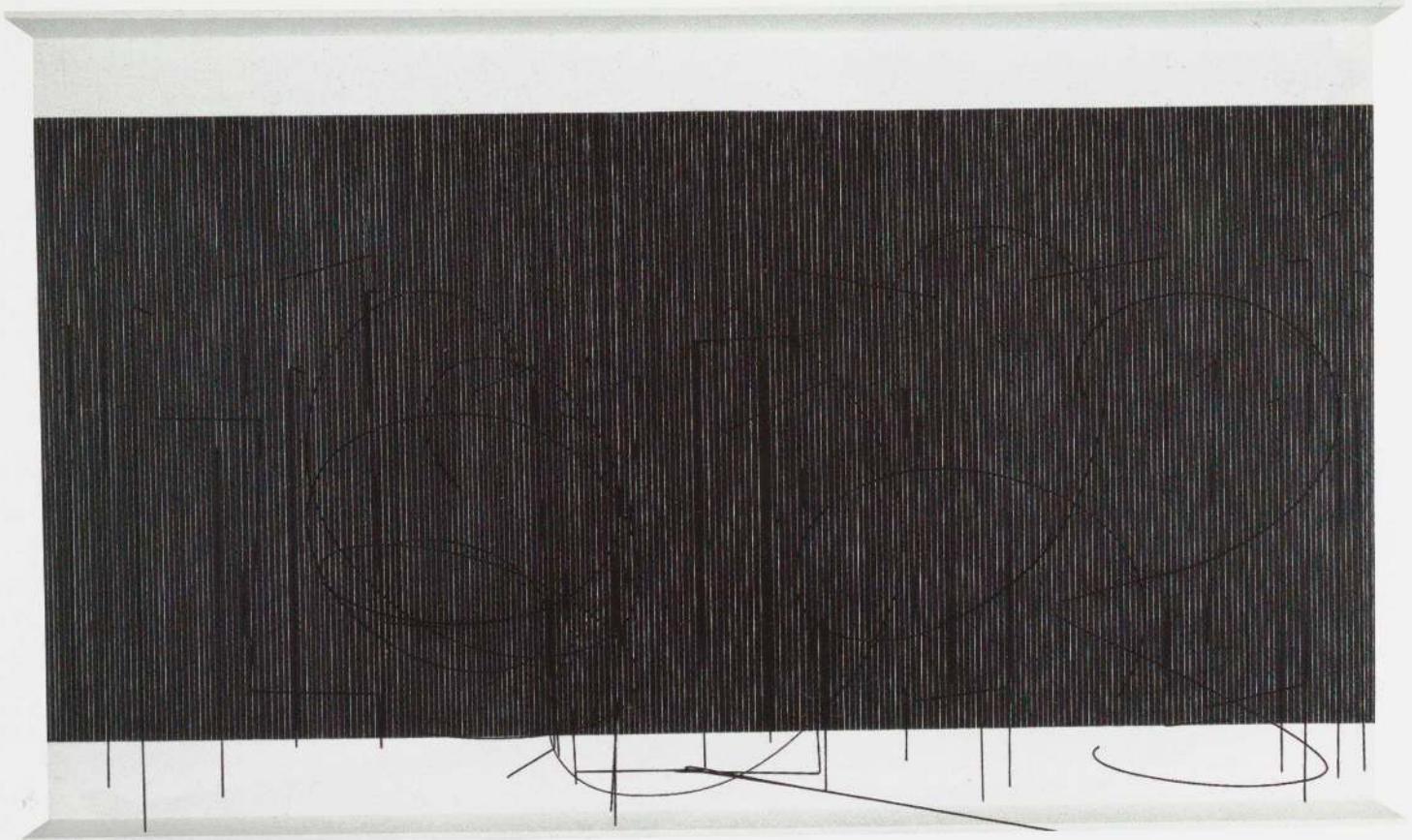
[Staircase]

1972

Painted aluminum

6' 4 3/4" x 6' 2 3/4" x 41" (195 x 190 x 104 cm)

Collection Hanoj Pérez, Bogotá



Jesús Rafael Soto  
*Escritura global*  
[*Global Writing*]

c. 1970

Metal and painted wood  
41 1/4 x 69 1/4 x 7 1/8" (103 x 173 x 17.8 cm)  
Collection Patricia Phelps de Cisneros, Caracas

---

El arte óptico y el cinético ganaron prominencia mundial en los años sesenta, de manera que los artistas latinoamericanos se encontraron entre sus exponentes más significativos. Este arte incorporó un sentido liberador lúdico y de interacción directa con el espectador, pero se le reprochó que estuviese vacío de contenido social y que tanto el gobierno como el mundo empresarial se lo apropiasen con demasiada facilidad. Mientras que muchas naciones latinoamericanas entraban en uno de los períodos más violentamente represivos de su historia, los artistas más jóvenes respondieron creando un arte de compromiso social y político.

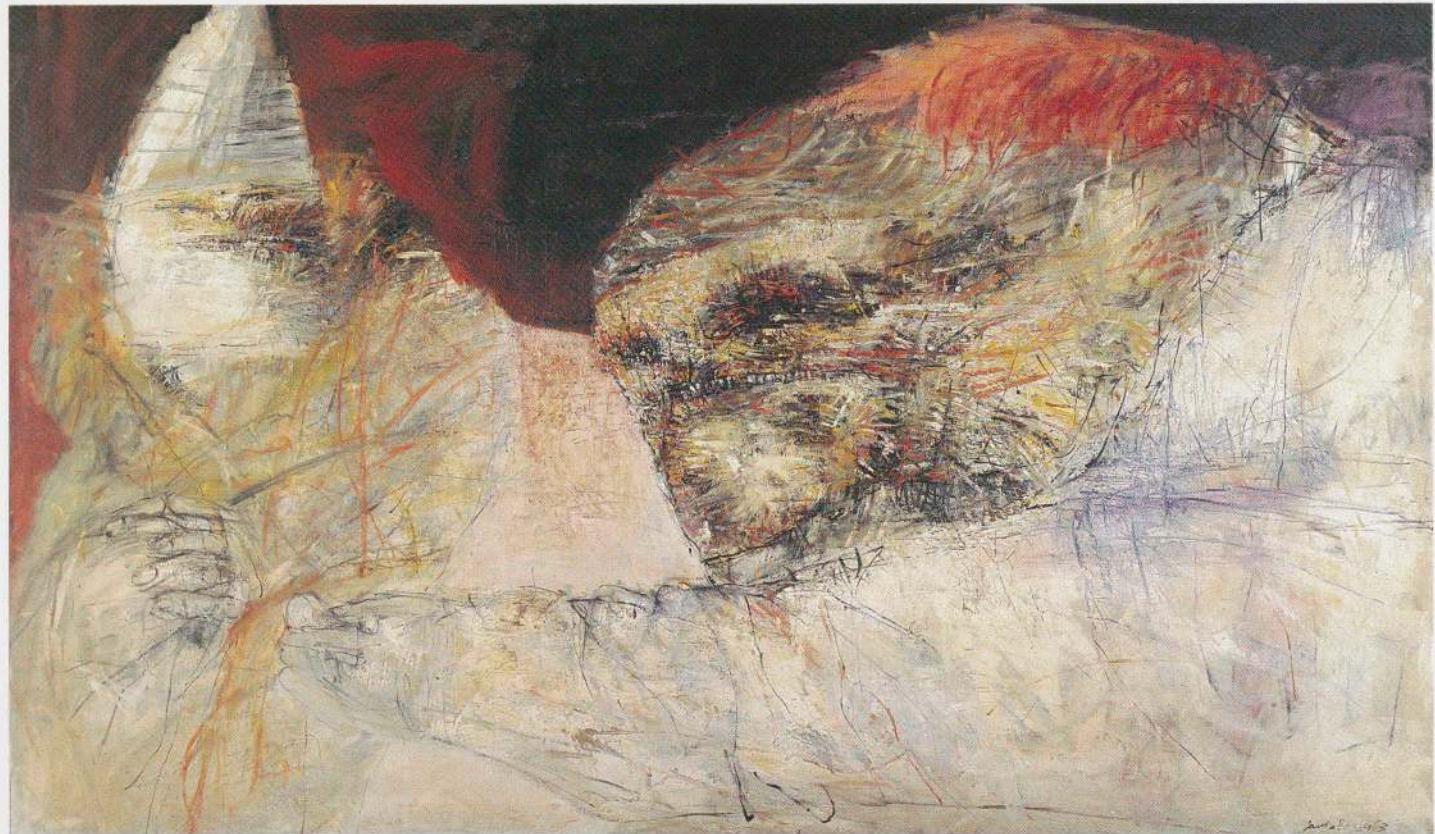
Las deformidades espeluznantes y la técnica vehemente de *Personajes de la coronación de Napoleón* (1963) del venezolano Jacobo Borges echan por tierra las pretensiones imperialistas de la historia europea, formulando así un comentario sobre los que ostentan el poder en la América Latina contemporánea. Esta estrategia presenta los volúmenes como muestra de la fascinación de los artistas latinos de los sesenta hacia los modelos de los maestros antiguos. Borges parece desacreditar en vez de revivir una antigua tradición pictórica, dando a su encuentro con el arte europeo el carácter desagradable de una vieja disputa familiar. En *La familia presidencial* (1967) del colombiano Fernando Botero, figuras arquetípicas de la oligarquía latinoamericana—un cardenal, un general, un presidente y su familia—posan ante un paisaje andino, ostentando con pomposa ceremonia los atributos de su poder. Las infladas figuras de Botero parodian la voracidad política y las pretensiones culturales, así como también los tradicionales retratos de corte de Velázquez y Goya. Al igual que éstos, la obra de Botero se mofa de los poderosos, pero refleja también el temor a las fuerzas invisibles que mantienen en su lugar a esas figuras en forma de muñecos.

Otros artistas forjaron su propia clase de expresionismo figurativo usando materiales de desecho y objetos que tenían a su alcance junto con pintura. El argentino

viewer. Visual experience became nearly incorporeal in the work of artists like the Argentine Julio Le Parc. His *Mural of Continuous Light: Forms in Contortion* (1966) (p. 63) presents a disembodied display of projected light effects and indicates the monumental and spectacular dimensions that an art descended from geometric abstraction could attain.

Optical and kinetic art gained prominence worldwide in the 1960s, and Latin American artists were among its most significant exponents. This art incorporated a liberating sense of playfulness and of direct interaction with the spectator, but came to be criticized as empty of social content and too easily appropriated by both the corporate world and the government. As many Latin American countries entered one of the most violently repressive periods in their histories, younger artists responded by creating socially and politically engaged art.

The nightmarish deformities and vehement draftsmanship of the Venezuelan Jacobo Borges's *Characters from Napoleon's Coronation* (1963) demolish the pretensions of an imperial regime from European history, thus commenting on those in power in contemporary Latin America. This strategy speaks volumes about the fascination of Latin American artists during the 1960s with the models of the old masters. Borges seems to deface, rather than to revive, an old pictorial tradition, giving his encounter with European art the nastiness of an old family feud. In the Colombian Fernando Botero's *The Presidential Family* (1967), archetypal figures of the Latin American oligarchy—a cardinal, a general, a president and his family—pose in an Andean landscape, displaying with pompous ceremony the attributes of their power. Botero's bloated figures parody political greed and cultural pretense, as well as the classical Spanish court portraiture of Velázquez and Goya. Much like the



Jacobo Borges

*Personajes de la coronación de Napoleón*  
[Characters from Napoleon's Coronation]

1963

Mixed mediums on canvas  
47 1/4" x 6' 8 3/4" (120 x 205 cm)  
Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber



Fernando Botero

*La familia presidencial*  
[The Presidential Family]

1967

Oil on canvas

6' 8 1/8" x 6' 5 1/4" (203.5 x 196.2 cm)

The Museum of Modern Art, New York

Gift of Warren D. Benedek, 1967

---

latter's portraits, Botero's work mocks the powerful, but it also resonates with fear of the invisible forces that keep the doll-like figures in place.

Other artists forged their own brands of figurative expressionism, using waste materials and found objects as well as paint. Antonio Berni, an Argentine who had painted social-realist scenes in the 1930s, used urban detritus to create his *Portrait of Juanito Laguna* (1961), his invented character, a boy from the slums. Likewise, Jorge de la Vega, also Argentine, applied paint, bits of colored tiles, and rags to the canvas of his *The Most Illustrious Day* (1964), investing his cryptic meaning with raw urgency.

By the 1970s and 1980s, an encoded political content was often communicated in the international language of Conceptual art. In the Uruguayan artist Luis Camnitzer's installation *Any image was to be cherished under the circumstances* (1986), a bronze cast of an ordinary chair and a naked light bulb in front of an empty frame enact the suspense and sensory deprivation of impending torture. In a succinct image, the artist has turned the aesthetic neutrality of Marcel Duchamp's Readymades into an expressive device that bears witness to the terror of someone irreversibly absent. Torture may also be implied in the electrode-implanted potatoes of the Argentine Víctor Grippo's *Analogy I* (1976). Rife with associational possibilities, Grippo's work alludes through the vocabulary of scientific investigation to sources of vital energy and, ultimately, to systems of human knowledge. Weird science takes on the aura of alchemy in *Palindrome Incest* (1992), by the Brazilian Tunga. Here, an assembly of large magnetized bins of iron and copper, tresses of copper wire threading enormous needles, suspended hoops, and thermometers

Antonio Berni, que en los años treinta había pintado escenas imbuidas de realismo social, utilizó escombros callejeros para crear su *Retrato de Juanito Laguna* (1961), un personaje de su invención—un niño de los barrios bajos. Igualmente Jorge de la Vega, compatriota del anterior, puso en el lienzo pintura, fragmentos de tejas romanas y harapos en *El día ilustrísimo* (1964), imprimiendo sentido de cruda urgencia al significado críptico.

Hacia las décadas de los setenta y de los ochenta, el lenguaje conceptual del arte internacional encubría un contenido político codificado. En la composición *Any image was to be cherished under the circumstances* (1986) del artista uruguayo Luis Camnitzer, un molde de bronce de una silla ordinaria y una bombilla eléctrica frente a un marco vacío sugieren el suspense y la privación sensorial de la tortura inminente. En una imagen sintética, el artista ha convertido la neutralidad estética de los "Readymades" de Marcel Duchamp en un mecanismo expresivo que atestigua el terror de alguien irreversiblemente ausente. También podrían sugerir tortura las papas implantadas con electrodos de la *Analología I* (1976) del argentino Víctor Grippo. Repleta de posibilidades asociativas, esta obra alude, por medio del vocabulario de la investigación científica, a fuentes de energía vital y, en definitiva, a sistemas de conocimiento humano. La ciencia extravagante pasa a adquirir el prestigio de la alquimia en *Palindromo incesto* (1992) del brasileño Tunga, donde un conjunto de grandes recipientes de hierro y cobre, delgadísimas trenzas de cable de cobre enhebradas en enormes agujas, aros suspendidos y termómetros generan una misteriosa metáfora de transformación.

La composición de José Bedia *Second Encounter Segundo encuentro* (1992) tiene algo de la espontaneidad de los "graffiti". Una recia figura con apariencia de sombra, pintada directamente en la pared de la galería, usa como sombrero un buque de guerra con un mástil en forma de crucifijo. Con el nombre de "Sta. María", el barco está



**Antonio Berni**

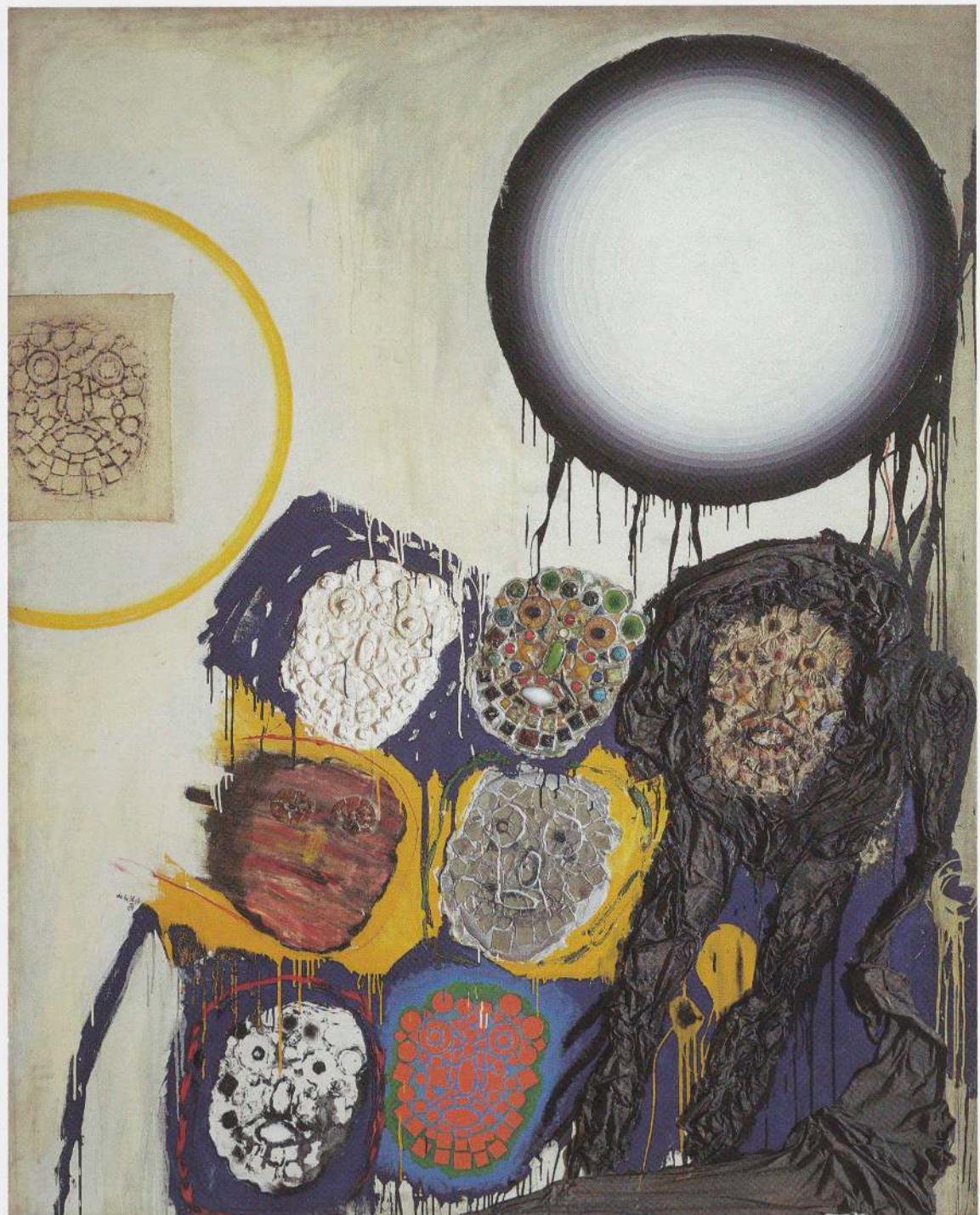
*Retrato de Juanito Laguna*  
[Portrait of Juanito Laguna]

1961

Collage on wood

57 x 41 3/8" (145 x 105 cm)

Collection Nelly and Guido Di Tella, Buenos Aires



Jorge de la Vega  
*El día ilustrísimo*  
[*The Most Illustrious Day*]

1964

Mixed mediums on canvas  
8' 2 1/4" x 6' 6 1/2" (249.6 x 199.4 cm)  
Collection Marta and Ramón de la Vega, Buenos Aires

perforado por flechas indígenas, reflejando la hostilidad que muchos sintieron hacia la reciente conmemoración de la llegada de Colón a las Américas. Si bien esta obra se refiere a la violencia del colonialismo y su legado, los aspectos rituales subyacentes en la imagen—especialmente las perforaciones—recuerdan la santería cubana y los aspectos confrontacionales de las pinturas de Lam, compatriota de Bedia.

Ana Mendieta, oriunda de Cuba, también estaba preocupada por la importación política de símbolos. En las décadas de los setenta y los ochenta investigó poéticamente temas a menudo considerados feministas: en *Nacida del Nilo* (1984) (pág. 57), una forma humanoide hecha de arena evoca la pictografía prehistórica y las antiguas momias egipcias. Una cresta interior intensifica aún más la abstracción del contorno exterior, sugiriendo un motivo uterino o vaginal. Aquí, mantenidos en tensión constante, se encuentran lo fecundo y lo funeral, cuerpo y tierra, cultura y naturaleza, la invocación que hace la artista de lo arquetípico y lo femenino.

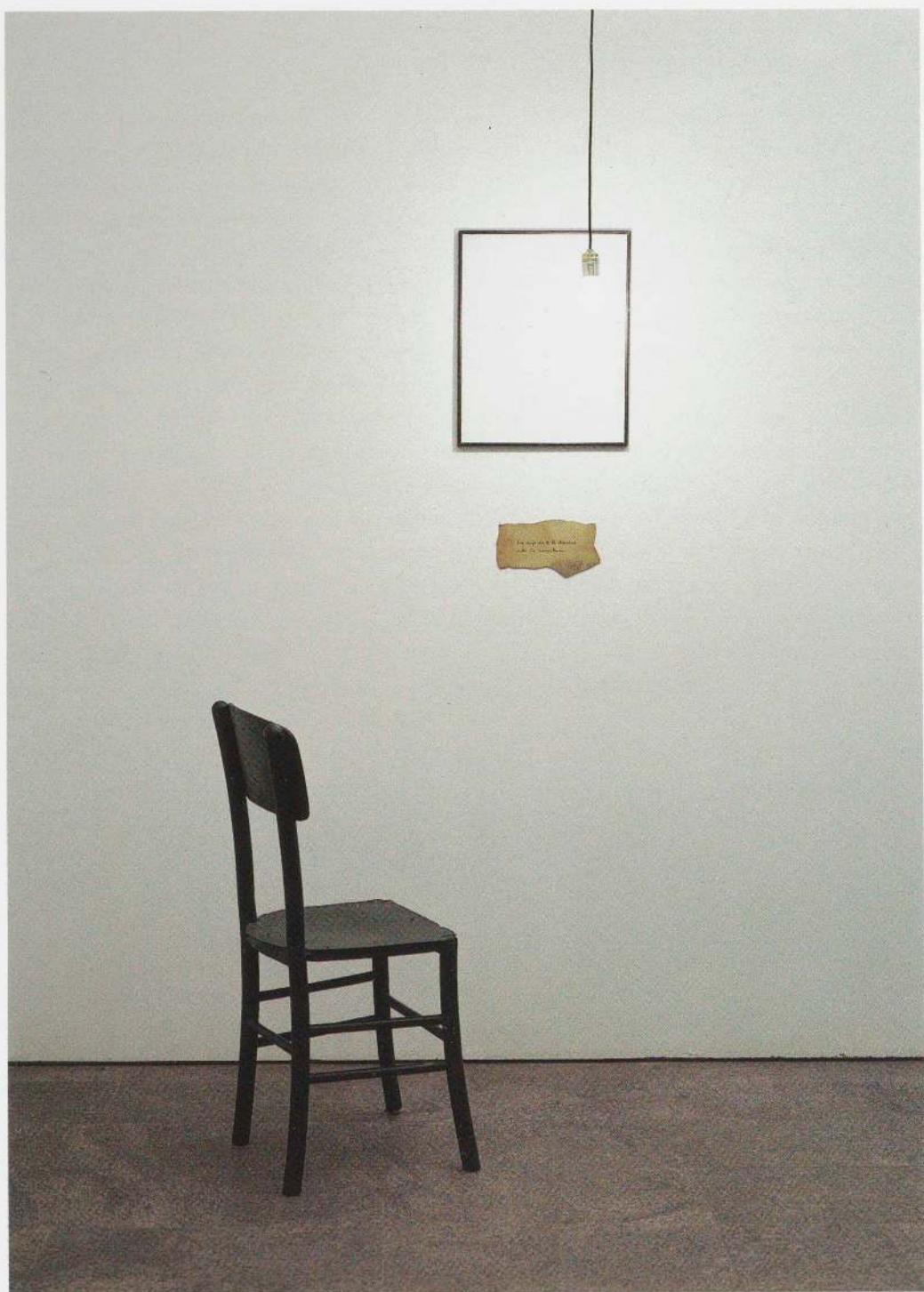
En años recientes, varios artistas han tratado el tema de la identidad personal, impulsados en gran medida por el vasto desplazamiento de individuos y grupos, y por una creciente afirmación política y cultural por parte de personas anteriormente marginadas. Luis Cruz Azaceta, al igual que Mendieta, cubano emigrado a Estados Unidos, incorpora autorretratos en sus pinturas. Juan Sánchez, nacido y criado en la comunidad puertorriqueña de Nueva York, ha utilizado una de las estructuras tradicionales del arte religioso para transmitir una metáfora política sobre los mártires políticos y el nacionalismo puertorriqueño en su *Mixed Statement* (1984). Dentro de la estricta simetría de un tríptico, combina la imaginería católica con motivos taínos, escrituras y otros símbolos: la cabeza y el rostro en un trío de fotografías quedan ocultos por la bandera de Puerto Rico. *No Exit* (1987–88) de Azaceta, muestra una figura aterrorizada y demacrada atrapada en

generates a mysterious metaphor for transformation.

José Bedia's installation *Second Encounter Segundo Encuentro* (1992) has some of the raw power of graffiti. A rough and spattered shadow-figure painted directly on the gallery wall wears a crucifix-masted battleship as a hat. Labeled "Sta. María," the ship is pierced by indigenous arrows, rehearsing the hostility many felt toward the recent commemoration of Columbus's landing in the Americas. While this work refers to the violence of colonialism and its legacy, the ritualistic undertones of the imagery—especially the piercings—recall Cuban Santería and the confrontational aspects of the paintings of Bedia's compatriot Wifredo Lam.

Cuban-born Ana Mendieta was also concerned with the political import of symbols. In the 1970s and 1980s, she poetically investigated themes often considered feminist: in *Nile Born* (1984) (p. 57), a humanoid form made of sand evokes prehistoric pictographs and ancient Egyptian mummies. An interior ridge further abstracts the outer contour, suggesting a uterine or vaginal motif. Here, kept in constant tension, are the generative and the funereal, body and earth, culture and nature, the artist's invocation of the archetypal and the female.

A number of artists in recent years have addressed the subject of personal identity, spurred in large part by the widespread displacement of individuals and groups of people, and by a growing political and cultural assertiveness on the part of previously marginalized people. Luis Cruz Azaceta, like Mendieta a Cuban émigré to the United States, incorporates self-portraits into his paintings. Juan Sánchez, who was born and raised in the Puerto Rican community of New York City, used a traditional structure of religious art to contain metaphors



Luis Camnitzer

*Any image was to be cherished under the circumstances*

1986

Mixed media (bronze chair, hanging light bulb,  
frame, and bronze title)

67 x 67 x 29 1/2" (170 x 170 x 75 cm)

Collection the artist



**Víctor Grippo**  
*Analogía I*  
[*Analogy I*]

1976

Mixed mediums (potatoes, wire, electrodes, voltmeter,  
computer-printed texts, and wood); dimensions variable  
Collection the artist

Installation view, Estación de Plaza de Armas, Seville, 1992



Tunga

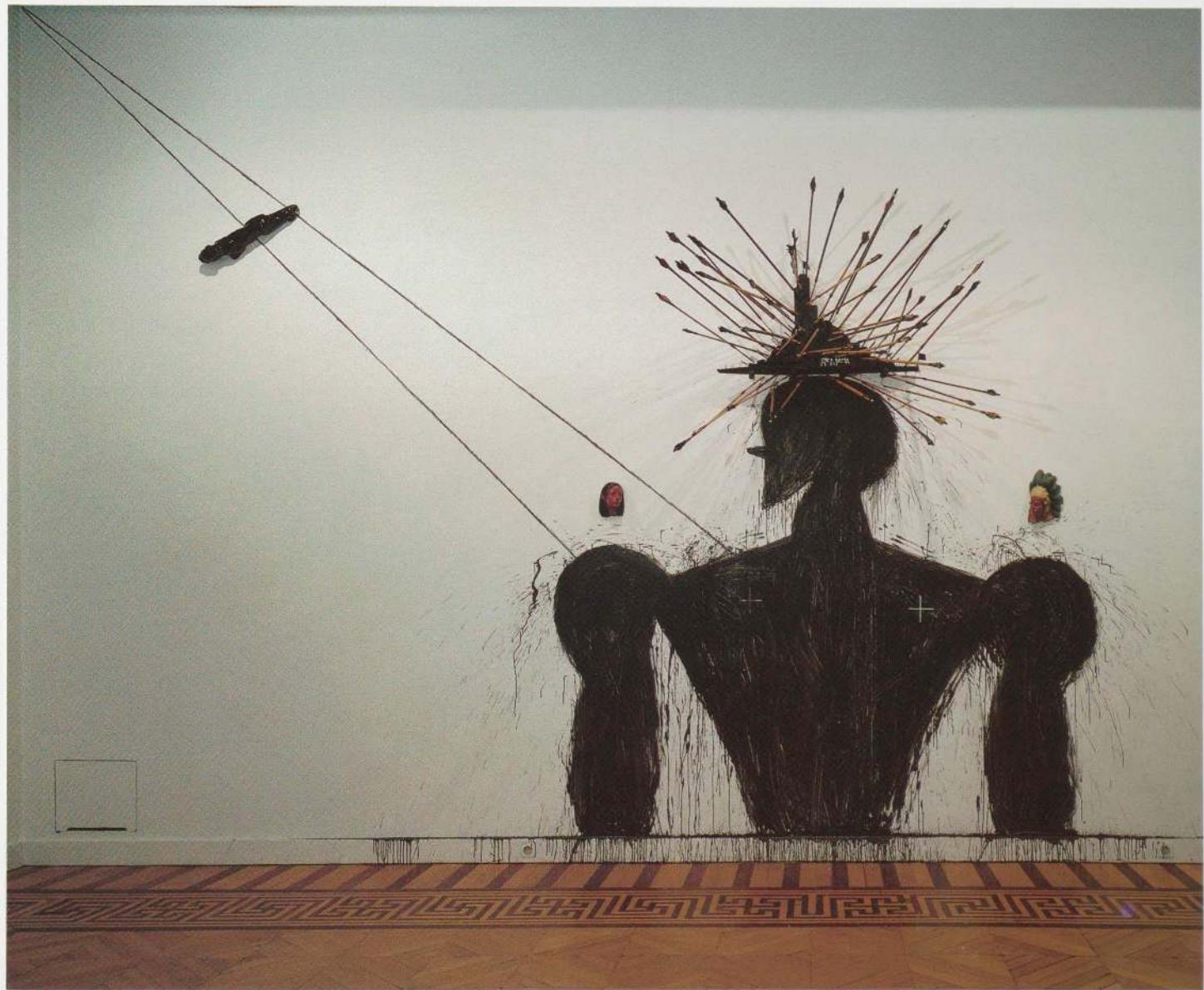
*Palindromo incesto*  
[*Palindrome Incest*]

1992

Mixed mediums (magnets, copper, steel, iron, and  
thermometers); installation variable,  
overall approximately: 28' x 16' 6" (850 x 500 cm)

Collection the artist

Installation view, Galerie Nationale du Jeu de Paume, Paris



José Bedia  
*Second Encounter Segundo Encuentro*

1992

Synthetic polymer paint on wall, found objects, and  
carved wood; installation variable

Collection the artist

Installation view, Hôtel des Arts, Paris



Julio Galán

*Tange, tange, tange*

1988 (inscribed 1991)

Oil on canvas

63 3/4" x 6' 6" (161.9 x 198.1 cm)

Collection Francesco Pellizzi

un gigantesco tablero de damas junto a un enorme cartel que indica la salida. El hombrecillo de Azaceta parece prisionero de una pesadilla existencialista.

En la obra del pintor mexicano Julio Galán, las imágenes chocan entre sí, y la fricción que producen revela las complejidades de identidad y sexualidad. *Tange, tange, tange* (1988), mezcla de marina onírica con un extraño bodegón, recuerda la obra de Kahlo y de Izquierdo. Un hombre con los labios pintados de rojo parece estar a punto de tragarse un afluente del mar que discurre por una mesa cubierta de objetos alusivos. En el simbolismo de sus detalles y la ingenuidad intencional de su estilo, Galán juega con dos aspectos estereotípicamente "pintorescos" de la identidad: la mexicanidad y la homosexualidad.

*The Simulacrum* (1991) (frontispicio) de Liliana Porter, argentina, combina la técnica de la serigrafía, propia del Pop Art, con las estrategias del arte Conceptual. Porter muestra numerosos pequeños objetos—figuras de Disney, publicaciones económicas, un plato con el retrato del Che Guevara—que proyectan sombras sobre una superficie blanca y continua. El vívido ilusionismo de la artista señala hacia una perspectiva contemporánea en la que la imagen de un santo revolucionario se iguala al Pato Donald. Los nostálgicos cachivaches quedan integrados en la Historia.

Los sentimientos de fragmentación y de desilusión parecen comunes a los artistas jóvenes que vienen trabajando en los últimos años, y la visión de muchos latinoamericanos se ha visto marcada por las densas ironías de la edad. En *El mar dulce* (1987) de Guillermo Kuitca—el título se refiere al delta del Río de la Plata, y a la ciudad del artista, Buenos Aires—un espacioso cuarto está empapado en rojo. Unos lienzos apilados sobre una pared se hunden en el cuarto inundado, y un juego de muebles de dormitorio aparece esparcido por el vasto espacio, ya parcialmente sumergido en el color líquido. En el fondo, un bosquejo brioso de la escena decisiva de la película *Potemkin* (1925) de Sergei Eisenstein parece desbordar de

for political martyrdom and Puerto Rican nationalism in his *Mixed Statement* (1984). Within the strict symmetry of a triptych, he has combined Roman Catholic imagery, prehistoric Taino motifs, writing, and other symbols: the head and face in a trio of photographs are obscured by the Puerto Rican flag. Azaceta's *No Exit* (1987–88) depicts a terrified and emaciated figure of the artist caught in a giant black and white checkerboard pattern and a huge exit sign. Azaceta's little man seems snared in an existentialist nightmare.

In the work of the Mexican painter Julio Galán, images collide, and the friction they produce reveals the complexities of identity and sexuality. His *Tange, tange, tange* (1988)—half dream-seascape, half bizarre still life—recalls the work of Kahlo and Izquierdo. A man in red lipstick seems about to swallow a stream of seawater that runs across a table covered with allusive objects. In the symbolism of his details and the deliberate naïveté of his style, Galán plays on two stereotypically "colorful" aspects of identity, *mexicanidad* and homosexuality.

*The Simulacrum* (1991) (frontispiece) by Liliana Porter, an Argentine, combines the silkscreen techniques of Pop art with the strategies of Conceptual art. Porter depicts a number of small objects—Disney figures, paperbacks, a portrait of Che Guevara decorating a little plate—that cast shadows on a continuous white surface. The artist's vivid illusionism ironically points to a contemporary perspective in which the image of a revolutionary saint can be equated with the likeness of Donald Duck. History assumes the status of nostalgic bric-a-brac.

Feelings of fragmentation and disillusionment seem common to young artists working in recent years, and the vision of many Latin Americans has been marked by the dark ironies of the age. In Guillermo Kuitca's *The Sweet Sea* (1987)—the title refers to the delta of the Río



Juan Sánchez  
*Mixed Statement*

1984

Oil, photocollage, and mixed mediums on canvas;  
triptych, overall: 54" x 8' (137.2 x 244 cm)  
Collection Guariquen Inc., Puerto Rico and New York

**OPPOSITE:**

Luis Cruz Azaceta  
*No Exit*

1987-88

Synthetic polymer paint on canvas;  
two panels, overall: 10' 1 1/2" x 19' (308.6 x 579.1 cm)  
Frumkin/Adams Gallery, New York



Ana Mendieta

*Nacida del Nilo*

[*Nile Born*]

1984

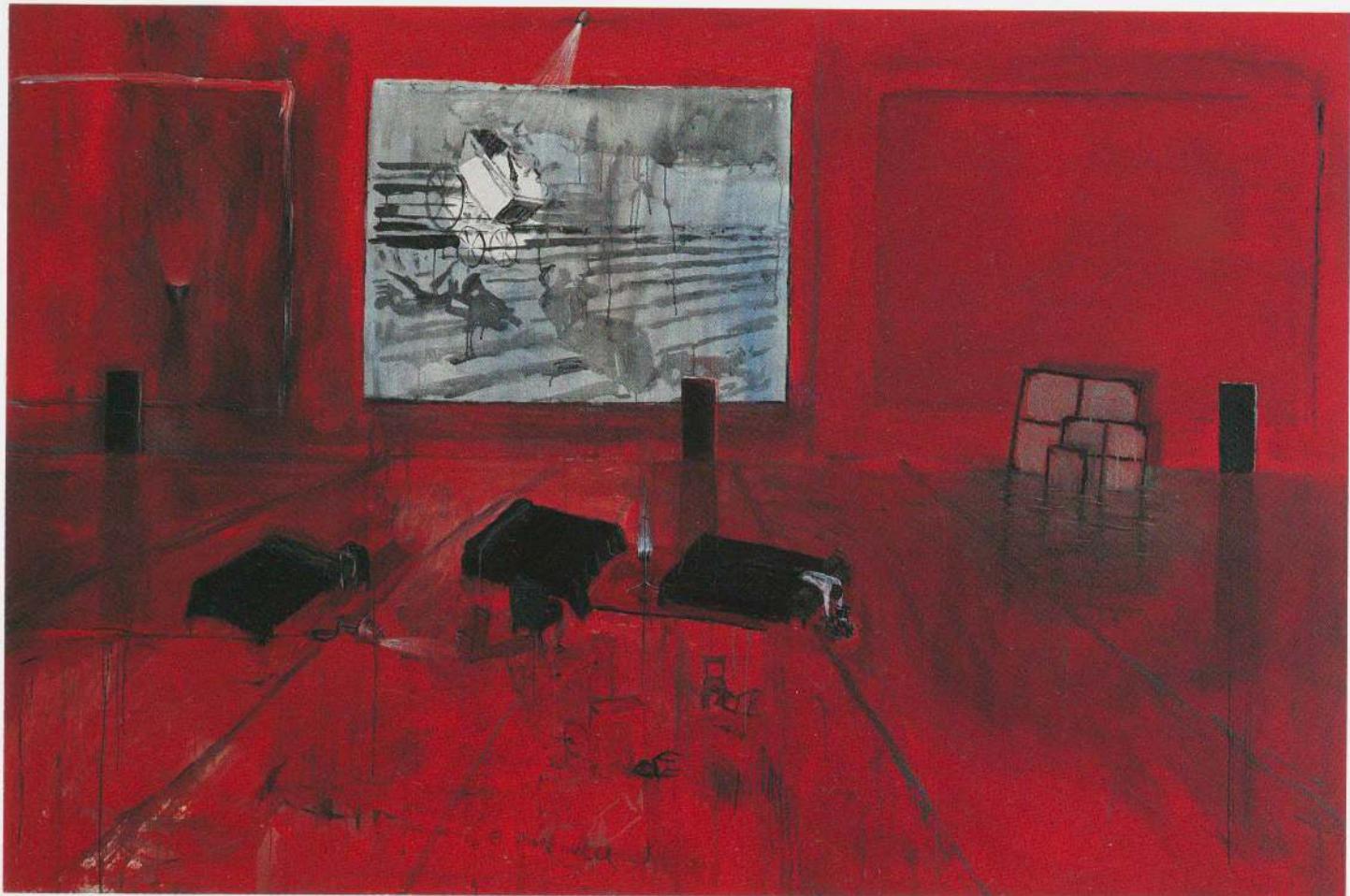
Sand and binder on wood

2 3/4 x 19 1/4 x 61 1/2" (7 x 48.9 x 156.2 cm)

The Museum of Modern Art, New York

Gift of an anonymous donor, 1992

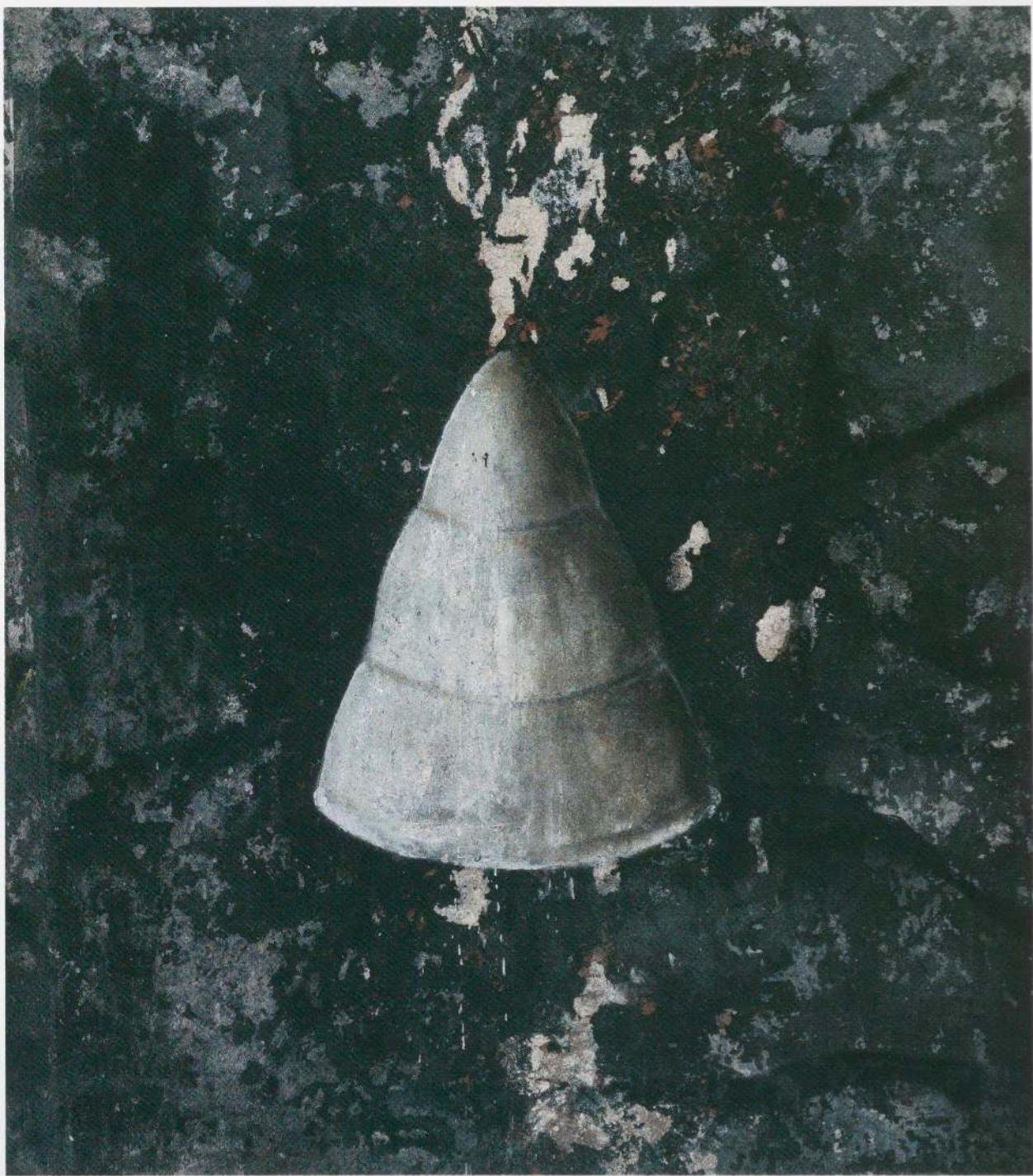




Guillermo Kuitca  
*El mar dulce*  
[*The Sweet Sea*]

1987

Synthetic polymer paint on canvas  
6' 6 3/4" x 9' 10 1/8" (200 x 300 cm)  
Collection Elisabeth Franck, Knokke-le-Zoute, Belgium



Daniel Senise  
Sem título (*Sino*)  
[Untitled (*Bell*)]

1989  
Mixed media on canvas  
8' 6" x 7' 4" (255 x 220 cm)  
Private collection, Mexico

---

de la Plata, and the artist's hometown of Buenos Aires—a huge room is drenched in red. Canvases stacked against a wall sink into the flooded room, and bedroom furniture is strewn about the vast space, already partly submerged in the liquid color. In the back, a bravura sketch of the climactic scene in Sergei Eisenstein's film *Potemkin* (1925) appears to bleed off the screen, a spotlight isolating the unforgettable image of the baby carriage slowly skidding down the Odessa steps.

The Brazilian painter Daniel Senise also creates moody and elegiac works. The equivocal image of his Untitled (*Bell*) (1989) straddles the boundary between abstraction and representation, its three-dimensional modeling at odds with the dense and eroded picture surface. While Senise's works suggest an interior, spiritual meaning, the exuberant sculpture of Frida Baranek, also a Brazilian, is a more public statement. The materials of the present—fiberglass parts discarded by the U.S. Department of Defense—are caught up in a whirlwind of stainless-steel and aluminum wire in her *Unclassified* (1992). Despite its massiveness, the monumental columnar cloud is pierced by the fiberglass planes in an unresolved dialogue between penetrable and solid, amorphous and geometric, expansive and discrete. Seemingly the embodiment of an orbital explosion, Baranek's expressionist and material abstraction marks the new avenues of artistic exploration that continue to be opened by Latin American artists.

---

la pantalla, mientras un haz de luz aísla la inolvidable escena del cochecito de bebé que resbala lentamente por las escalinatas de Odessa.

El pintor brasileño Daniel Senise crea también elegías y depresivas obras. La equívoca imagen de su Sem título (*Sino*) (1989) se sitúa a caballo entre la abstracción y la figuración con un sin par tridimensional modelado de densa y erosionada superficie pictórica. Mientras que las obras de Senise sugieren un significado interior espiritual, la exuberante escultura *Unclassified* (1992), de Frida Baranek, también brasileña, es más una sentencia pública. Los materiales de esta última—trozos de fibra de vidrio del Departamento de Defensa de los Estados Unidos—están atrapados en un remolino de alambres de acero inoxidable y de aluminio. A pesar de su apariencia masiva, la monumental nube en forma de columna se encuentra atravesada por planos de fibra de vidrio en un inconcluso diálogo entre lo penetrable y lo sólido, lo amorfo y lo geométrico, lo expansivo y lo individual; semejante, en fin, a una explosión de órbitas. La abstracción material y expresionista de Baranek señala las nuevas avenidas de la exploración artística que continúan abriendo los artistas latinoamericanos.



Frida Baranek  
*Unclassified*

1992

Stainless steel, aluminum, and fiberglass;  
approximately: 13' 2" x 14' x 12' (401.3 x 426.7 x 365.7 cm)  
Collection the artist

**LENDERS****PRESTADORES****ARGENTINA**

Museo Nacional de Bellas Artes,  
Buenos Aires  
Luis F. Benedit  
Elena Berni  
Mr. and Mrs. Jorge Castillo,  
Buenos Aires  
Mr. Eduardo F. Costantini and Mrs.  
María Teresa de Costantini,  
Buenos Aires  
Marta and Ramón de la Vega  
Nelly and Guido Di Tella,  
Buenos Aires  
Gradowczyk Collection  
Víctor Grippo  
Jorge and Marion Heft  
Alberto Heredia  
María Marta Zavalía, Buenos Aires  
Private collectors  
Ruth Benzacar Galería de Arte,  
Buenos Aires  
Galería Vermeer, Buenos Aires

**BELGIUM**

Elisabeth Franck Gallery,  
Knokke-le-Zoute

**BRAZIL**

Museu Nacional de Belas Artes,  
Rio de Janeiro  
Instituto de Estudos Brasileiros da  
Universidade de São Paulo  
Museu de Arte Contemporânea da  
Universidade de São Paulo  
Museu de Arte de São Paulo Assis  
Chateaubriand  
Museu Lasar Segall, São Paulo  
Pinacoteca do Estado da Secretaria de  
Estado da Cultura de São Paulo  
Ricardo Takeshi Akagawa, São Paulo  
M. A. Amaral Rezende  
Jean Boghici, Rio de Janeiro  
Waltercio Caldas  
Maria Camargo  
Gilberto Chateaubriand,  
Rio de Janeiro  
João Carlos de Figueiredo Ferraz  
Maria Anna and Raul de Souza  
Dantas Forbes, São Paulo  
Frans Krajcerberg  
Adolpho Leirner, São Paulo  
Cildo Meireles  
Bruno Musatti, São Paulo  
José Resende  
Ada Clara Dub Schendel Bento,  
São Paulo

**TUNGA**

Marcantonio Vilaça, São Paulo  
Mr. and Mrs. Luiz Diederichsen  
Villares  
Eugênia Volpi  
Private collectors  
Thomas Cohn—Arte Contemporânea,  
Rio de Janeiro  
Projeto Hélio Oiticica, Rio de Janeiro  
Galeria Luisa Strina, São Paulo

**CHILE**

Gonzalo Díaz  
Eugenio Dittborn

**COLOMBIA**

Museo de Arte Moderno, Bogotá  
Fernando Botero  
Agustín Chavez, Bogotá  
Hernán Maestre, Bogotá  
Hanoj Pérez, Bogotá  
Eduardo Ramírez Villamizar  
Carlos Rojas  
Miguel Angel Rojas  
Rafael Santos Calderón, Bogotá  
Hernando Santos Castillo, Bogotá  
Alberto Sierra, Medellín  
Garcés Velásquez, Art Gallery  
Collection, Bogotá

**FRANCE**

Musée National d'Art Moderne,  
Centre Georges Pompidou, Paris  
Frida Baranek  
Amélie Glissant, Paris  
Julio Le Parc  
Alexandre de la Salle, Saint Paul  
Galerie Franka Berndt, Paris

**GERMANY**

Antonio Dias

**GREAT BRITAIN**

Guy Brett

**MEXICO**

Consejo Nacional para la Cultura y  
las Artes—Instituto Nacional de  
Bellas Artes, Mexico City  
CNCA-INBA, Museo de Arte Alvar y  
Carmen T. de Carrillo Gil,  
Mexico City  
CNCA-INBA, Museo de Arte  
Moderno, Mexico City  
CNCA-INBA, Museo Nacional de  
Arte, Mexico City  
José Bedia

**ANDRÉS BLAISTEN**

Mexico City  
Francisco Osio  
Ma. Esthela E. de Santos, Monterrey  
Private collectors  
Club de Industriales, A. C.  
Fundación Cultural Televisa,  
Mexico City  
Galería de Arte Mexicano, Alejandra  
R. de Yturbe, Mariana Pérez  
Amor  
Ninart Centro de Cultura

**THE NETHERLANDS**

Stedelijk Museum, Amsterdam  
Museum Boymans van Beuningen,  
Rotterdam  
J. Lagerwey

**SPAIN**

Fundació Museu d'Art  
Contemporani, Barcelona  
IVAM Centre Julio González,  
Generalitat Valenciana

**SWITZERLAND**

A. L'H., Geneva  
M. von Barthä, Basel  
Private collectors  
Galerie von Barthä, Basel  
Galerie Dr. István Schlégl,  
Mrs. Nicole Schlégl, Zurich

**UNITED STATES**

The Art Institute of Chicago  
Los Angeles County Museum of Art  
Walker Art Center, Minneapolis  
Solomon R. Guggenheim Museum,  
New York  
The Metropolitan Museum of Art,  
New York  
El Museo del Barrio, New York  
The Museum of Modern Art,  
New York  
Phoenix Art Museum  
Museum of Art, Rhode Island School  
of Design, Providence  
San Francisco Museum of  
Modern Art  
Art Museum of the Americas, OAS,  
Washington, D.C.  
Hirshhorn Museum and Sculpture  
Garden, Smithsonian Institution,  
Washington, D.C.  
Elsa Flores Almaraz and Maya  
Almaraz, South Pasadena  
Luis Camnitzer

**BERNARD CHAPPARD**

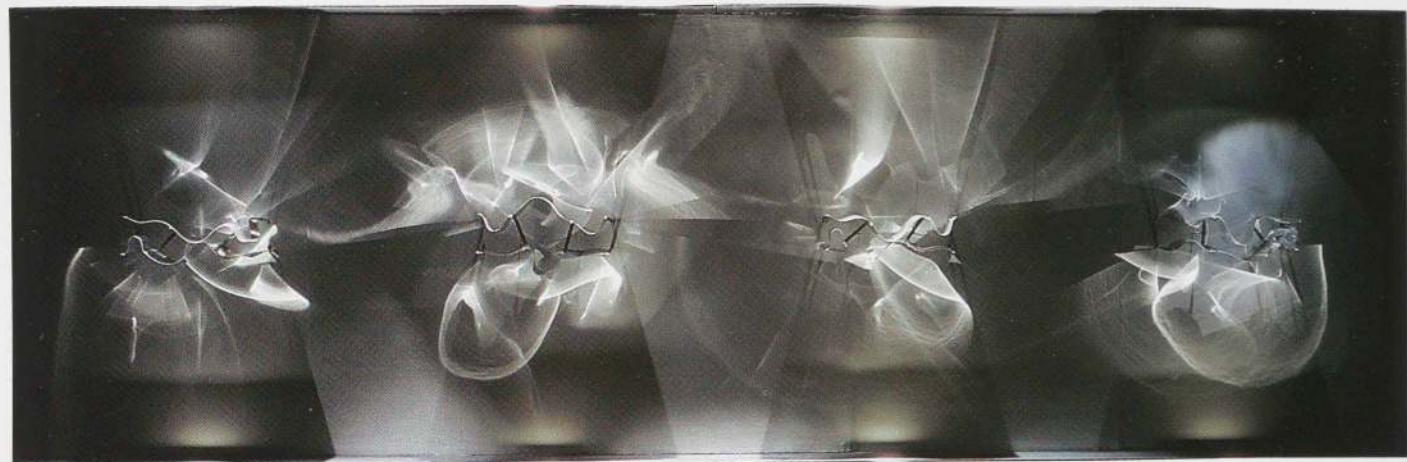
New York  
Rosa and Carlos de la Cruz  
Gonzalo Fonseca  
Alfredo Jaar  
Alice M. Kaplan, New York  
Elizabeth Kaplan Fonseca  
Betty Levinson, Chicago  
Estate of Ana Mendieta  
Francesco Pellizzi  
Liliana Porter  
Private collectors  
Rachel Adler Gallery, New York  
Albright-Knox Art Gallery, Buffalo  
Barry Friedman Ltd., New York  
Frumkin/Adams Gallery, New York  
John Good Gallery, New York  
Guariqueñ Inc., Puerto Rico and  
New York  
M. Gutiérrez Fine Arts, Inc.,  
Key Biscayne  
Huntington Art Gallery,  
The University of Texas at Austin  
Galerie Lelong, New York  
Annina Nosei Gallery  
Quintana Fine Art, USA, Ltd.  
Harry Ransom Humanities Research  
Center, The University of Texas  
at Austin  
The Rivendell Collection,  
Annandale-on-Hudson, New York

**URUGUAY**

Museo Nacional de Artes Visuales,  
Montevideo

**VENEZUELA**

Fundación Galería de Arte Nacional,  
Caracas  
Fundación Museo de Bellas Artes,  
Caracas  
Museo de Arte Contemporáneo de  
Caracas Sofia Imber  
Alfredo Boulton, Caracas  
Angel Buenaño, Caracas  
Patricia Phelps de Cisneros, Caracas  
Carlos Cruz-Diez  
Jorge Yebraile, Caracas  
Private collectors



## TRUSTEES OF THE MUSEUM OF MODERN ART

David Rockefeller  
*Chairman of the Board*

Mrs. Frank Y. Larkin  
Donald B. Marron  
Gifford Phillips  
*Vice Chairmen*

Agnes Gund  
*President*  
Ronald S. Lauder  
Richard E. Salomon  
*Vice Presidents*  
John Parkinson III  
*Vice President and Treasurer*  
Mrs. Henry Ives Cobb  
*Vice Chairman Emeritus*

Lily Auchincloss  
Edward Larrabee Barnes\*  
Celeste G. Bartos\*  
Sid R. Bass  
H.R.H. Prinz Franz von Bayern\*\*  
Hilary P. Califano  
Thomas S. Carroll\*  
Mrs. Gustavo Cisneros  
Marshall S. Cogan  
Robert R. Douglass  
Gianluigi Gabetti  
Paul Gottlieb  
Mrs. Melville Wakeman Hall  
George Heard Hamilton\*  
Barbara Jakobson  
Philip Johnson  
John L. Loeb\*  
Robert B. Menschel

Dorothy C. Miller\*\*  
J. Irwin Miller\*  
S. I. Newhouse, Jr.  
Philip S. Niarchos  
James G. Niven  
Richard E. Oldenburg  
Michael S. Ovitz  
Peter G. Peterson  
John Rewald\*\*  
David Rockefeller, Jr.  
Rodman C. Rockefeller  
Mrs. Wolfgang Schoenborn\*  
Mrs. Robert F. Shapiro  
Mrs. Bertram Smith  
Jerry I. Speyer  
Joanne M. Stern  
Mrs. Donald B. Straus\*  
Jeanne C. Thayer

Paul F. Walter  
Richard S. Zeisler  
*\* Life Trustee*  
*\*\* Honorary Trustee*

*Ex-Officio*  
David N. Dinkins  
*Mayor of the City of New York*

Elizabeth Holtzman  
*Comptroller of the City of New York*  
Barbara F. Duke  
*Chairman of The Contemporary Arts Council*

## OFFICERS OF THE INTERNATIONAL COUNCIL

Sir Brian Urquhart  
*Chairman*  
Jeanne C. Thayer  
*President*

H.R.H. Prinz Franz von Bayern  
Mrs. Gifford Phillips  
Mrs. Bertram Smith  
Joanne M. Stern  
Mrs. Donald B. Straus  
*Vice Chairmen*  
Lily Auchincloss  
Mrs. Henry J. Heinz II  
Mrs. John Barry Ryan  
*Vice Presidents*

Mrs. Ronald S. Lauder  
*Secretary*  
Roblee McCarthy, Jr.  
*Treasurer*

## ADVISORS TO THE EXHIBITION

Aracy Amaral, Brazil  
Rita Eder, Mexico  
Paulo Herkenhoff, Brazil  
Ariel Jimenez, Venezuela  
Angel Kalenberg, Uruguay  
Susana Torruella Leval, United States  
Lilian Llanes, Cuba  
Sylvia Pandolfi, Mexico  
Samuel Paz, Argentina  
Eduardo Serrano, Colombia

---

Contributors to the publication *Latin American Artists of the Twentieth Century*

**LEADING BENEFACTORS**

Plácido Arango  
Mr. and Mrs. Gustavo Cisneros

**BENEFACTORS**

Agnes Gund and Daniel Shapiro  
Drue Heinz Foundation

**PATRONS**

Mr. and Mrs. Leopoldo Rodés  
Mr. and Mrs. Julio Mario Santo Domingo  
The Simpson Family Foundation

**SPONSORS**

Mr. and Mrs. Manuel Arango; Mr. and Mrs. Emilio Azcárraga; Mr. and Mrs. Sid R. Bass; Mr. and Mrs. Roberto Bonetti; Mr. and Mrs. Pontus Bonnier; Belén Delfino de Carpio; Roberto Paulo Cesar de Andrade; Ecuadorian Line; Thomas O. Enders (Salomon Brothers); Mr. and Mrs. Ahmet M. Ertegun; Mr. and Mrs. Guilherme Frering; Mr. and Mrs. Henry R. Kravis; Hans Neumann; Mr. and Mrs. Luis A. Noboa; Mr. and Mrs. Jerrold Perenchio; Mr. and Mrs. Derald H. Ruttenberg; Donald B. Straus

**DONORS**

Mr. and Mrs. Miguel Alemán Velasco; Ignacio Aranguren Castiello; Atlantic Records Group; H.R.H. Prinz Franz von Bayern; Pedro Nicolás Baridón; Marieluise Black; Charles & Yvette Bluhdorn Charitable Trust; Mr. and Mrs. James Brice; Mr. and Mrs. M. F. Nascimento Brito; Gilberto Chateaubriand; Adriana Cisneros Phelps; Carolina Cisneros Phelps; Guillermo Cisneros Phelps; Jan Cowles; Oscar de la Renta; Barbara D. Duncan; Henry J. Eder; Jennifer and Alan Gibbs; Jean Hartley Boulton; Mr. and Mrs. Ronald S. Lauder; Caral and M. Joseph Lebowitz; Ann and John D. Lewis; MAC II; Mr. and Mrs. Harry Mannil; Jorge Mejía; Mr. and Mrs. Richard Moncrief; Mr. and Mrs. James Niven; Sagrario Pérez Soto; Rodman C. Rockefeller; Mr. and Mrs. James D. Wolfensohn

**FRIENDS**

Mrs. James W. Alsdorf; Mr. and Mrs. Paolo Angelini; José Loreto Arismendi; Victoria Barr; Bela Behrens; Mr. and Mrs. Henry L. Boulton; Mr. and Mrs. Roger Boulton; Alvaro L. Carta; Mr. and Mrs. Jacques R. Custer; Jane and David R. Davis; Margaret Dulany; Joachim J. Esteve, Jr.; Mr. and Mrs. Bernard A. Greenberg; Evelyn and Walter Haas, Jr. Fund; Evelyn A. J. Hall Charitable Trust; Dr. and Mrs. Konrad Henkel; Barbara Jakobson; Mr. and Mrs. Randolph A. Kidder; Mrs. H. Irgens Larsen; Mr. and Mrs. Irving Mathews; Mrs. Eugene McDermott; Mr. and Mrs. Georges de Menil; Mrs. Peter Roussel Norman; Mauricio Obregón; Barbara and Max Pine; Mary and David Robinson; Madeleine H. Russell Fund of the Columbia Foundation; Mrs. Pierre Schlumberger; Mrs. J. Michael G. Scott; Penelope and Harry Seidler; William Kelly Simpson; Hope G. Solinger; Joanne M. Stern; Mr. and Mrs. Edward F. Swenson, Jr.; Jeanne C. Thayer; Mr. and Mrs. Bagley Wright

Published on the occasion of the exhibition "Latin American Artists of the Twentieth Century" at The Museum of Modern Art, New York, June 6–September 7, 1993, organized by Waldo Rasmussen, Director, International Program

Produced by the Department of Publications

The Museum of Modern Art, New York

Osa Brown, Director of Publications

Design by Michael Hentges

Production by Vicki Drake

Printed and bound by Fleetwood Litho & Letter Corporation,  
New York, N.Y.

Copyright © 1993 by The Museum of Modern Art, New York

All rights reserved

Library of Congress Catalog Card Number 93-077524

ISBN 0-87070-160-6 (MoMA)

ISBN 0-8109-6132-6 (Abrams)

Printed in the United States of America

Published by The Museum of Modern Art, New York  
11 West 53 Street, New York, N.Y. 10019

Distributed in the United States and Canada  
by Harry N. Abrams, Inc., Publishers  
A Times Mirror Company

**PHOTOGRAPH CREDITS**

César Caldarella, Buenos Aires: front cover, 17, back cover; Courtesy Bernice Steinbaum Gallery, New York: frontispiece; The Museum of Modern Art, New York: Mali Olatunji: 22, 23, 30, 57; Enrique Cervera, Buenos Aires: 12, 40, 47; Bruce M. White, New York City: 15, 35, 41, 44, 51, 56, 58, 59, 63; Lutheroth & Sanchez Uribe, reproduction authorized by the Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, Mexico City: 18; Rómulo Fialdini, São Paulo: 20, 25; The Museum of Modern Art, New York: 24, 32; Courtesy INBA, Mexico City: 27; Courtesy Andrés Blaisten, Mexico City: 29; The Museum of Modern Art, New York: Kate Keller and Mali Olatunji: 33; Courtesy Alexandre de la Salle, Saint Paul, France: 36; Courtesy Galeria Durban/César Segnini, Caracas: 39; Courtesy Patricia Phelps de Cisneros, Caracas: 42; The Museum of Modern Art, New York: James Mathews: 45; Courtesy Ruth Benzacar Galeria de Arte, Buenos Aires: 48; Marion Mennicken, Cologne: 50; Courtesy Galerie Nationale du Jeu de Paume: Gilles Hutchinson, Paris: 52; Courtesy Hôtel des Arts: Kleinefenn, Paris: 53; Courtesy Francesco Pellizzi, New York: 54; Courtesy Frumkin/Adams Gallery, New York: 57; Courtesy Frida Baranek, Paris: 61.

**Front cover:** Xul Solar. *Por su cruz jura [He Swears by the Cross]*. 1923. China ink and watercolor on paper, 10 x 12 1/4" (25 x 31.1 cm). Collection Mr. Eduardo F. Costantini and Mrs. María Teresa de Costantini, Buenos Aires

**Frontispiece:** Liliana Porter. *The Simulacrum*. 1991. Synthetic polymer paint, silkscreen, and collage on paper, 40 x 60" (100 x 152.4 cm). Collection the artist

**Page 63:** Julio Le Parc. *Mural de luz continua: Formas en contorsión* [*Mural of Continuous Light: Forms in Contortion*]. 1966. Mixed mediums (wood, metal, electric motors, and lamps), 8' 2 1/2" x 16' 5" x 8" (250 x 500 x 20 cm). Fundación Museo de Bellas Artes, Caracas

**Back cover:** Joaquín Torres-García. *Estructura constructiva con línea blanca [Constructive Structure with White Line]*. 1933. Tempera, pastel, and crayon on board, 41 x 21 1/8" (104.1 x 73.9 cm). Private collection

The Museum of Modern Art



300063090



ARTISTAS

LATINOAMERICANOS

DEL SIGLO XX

SELECCIONES

DE LA EXPOSICIÓN