

Denise

Aquí

Aquí

**27 LATIN AMERICAN ARTISTS
LIVING AND WORKING
IN THE UNITED STATES**

**27 ARTISTAS LATINOAMERICANOS
QUE VIVEN Y TRABAJAN
EN LOS ESTADOS UNIDOS**

**Denise Lugo-Saavedra
John Spray**



**Selma Holo, Director
Fisher Gallery
University of Southern California**

Exhibition dates:

**Fisher Gallery
University of Southern California
October 30 - December 15, 1984**

Published by the
University of Southern California
Los Angeles

**Copyright ©1984 by
Fisher Gallery
University of Southern California**

**Mary Porter Sesnon Gallery, Porter College
University of California, Santa Cruz
January 15 - February 17, 1985**

All rights reserved

Printed in the United States of America

Library of Congress Catalog Card Number 82-82348

ISBN 096027974-2-1

Carlos Loarca
Los perros de Papiro XV (detail) 1984
 Acrylic on canvas
 42 x 84 in. (106.68 x 213.36 cm.)
 Courtesy of the artist
 Photograph by Willfredo Q. Castano



CONTENTS

FOREWORD AND ACKNOWLEDGMENTS	5
Selma Holo	
LENDERS TO THE EXHIBITION	9
REFLECTIONS ON THE SELECTION	10
John Stringer	
THE DILEMMA OF THE LATIN AMERICAN ARTIST-IMMIGRANT IN THE UNITED STATES	20
Donald B. Goodall	
IS THERE A TRADITION OF LATIN AMERICAN ART?	30
Carla Stellweg	
CATALOG AND ILLUSTRATIONS	34
WORKS IN THE EXHIBITION	88

INDICE

PALABRAS PRELIMINARES Y RECONOCIMIENTOS	5
Selma Holo	
PRESTADORES DE LA EXPOSICION	9
REFLEXIONES SOBRE LA PRESENTE SELECCION	10
John Stringer	
EL DILEMA DEL ARTISTA-INMIGRANTE LATINOAMERICANO EN LOS ESTADOS UNIDOS	20
Donald B. Goodall	
¿EXISTE UNA TRADICIÓN DEL ARTE LATINOAMERICANO?	30
Carla Stellweg	
CATÁLOGO E ILUSTRACIONES	34
OBRAS EN LA EXPOSICION	88

Alejandro Portero
So danzante detail, 1983
 Watercolor, pen and ink on arches paper
 40 x 60 in. (101.6 x 152.4 cm)
 Courtesy of the Pilsen Neighbors Community Council,
 MacDonald Corporation, and Jewel Company



CONTRIBUTING AUTHORS

Fatima Berc t, Brazilian-born art historian specializing in contemporary art, New York. **F.B.**

Donald Goodall, Curator, Window South Collection of Latin American Art, Menlo Park, California.

Jeanette Ingherman, Executive Director, Exit Art, New York. **J.I.**

Michael Kohn, Assistant Editor, *Flash Art* magazine. **M.K.**

Denise Lugo-Saavedra, graduate student, Museum Studies Program, University of Southern California. **D.L.S.**

Margarita Nieto, faculty, University of California, Santa Barbara; art writer and literary critic. **M.N.**

Alejandro Rosas, former Editor of the bilingual quarterly *Artes Visuales*; art writer and critic. **A.R.**

John Spray, graduate student, Museum Studies Program, University of Southern California. **J.S.**

Carla Stellweg, founder and former Editor of *Artes Visuales*; former Curator and Deputy Director, Tamayo Museum, Mexico City; Co-director, Stellweg-Séguy Gallery, Soho, New York.

John Stringer, Director of Visual Arts, Center of the Americas Society, Inc., New York.

AUTORES COLABORADORES

Fatima Berc t, historia dora e arte nacida en Brasil, especialista en arte contemporáneo, Nueva York. **F.B.**

Donald Goodall, Curador, Window South Collection of Latin American Art, Menlo Park, California.

Jeanette Ingherman, Directora Ejecutiva, Exit Art, Nueva York. **J.I.**

Michael Kohn, Editor Auxiliar, revista *Flash Art*. **M.K.**

Denise Lugo-Saavedra, estudiante graduada, Museum Studies Program, University of Southern California. **D.L.S.**

Margarita Nieto, profesorado, University of California, Santa Barbara; escritora de arte y crítica de literatura. **M.N.**

Alejandro Rosas, ex-Editor de la revista trimestral bilingüe *Artes Visuales*; escritor y crítico de arte. **A.R.**

John Spray, estudiante graduado, Museum Studies Program, University of Southern California. **J.S.**

Carla Stellweg, fundadora y ex-Editora de *Artes Visuales*; ex-Curadora y ex-Directora Adjunta, Museo Tamayo, México, D.F.; co-Directora, Stellweg-Séguy Gallery, Soho, Nueva York.

John Stringer, Director de Artes Visuales, Center of the Americas Society, Inc., Nueva York.

Luis Frangella
Female Torso, Green (detail), 1983
 Oil on canvas
 135 x 108 in. (342.9 x 274.32 cm.)
 Courtesy of the Hal Broum Gallery, New York



FOREWORD

"Everything flows and nothing stays," and the charting and interpretation of change provides one of the most fruitful fields of inquiry for scholars and critics alike. The Fisher Gallery has an ongoing commitment to that very inquiry. For example, we have examined miniature painting and sculpture from the advent of Greek coinage to the present day; we have exhibited female imagery dating from the sixteenth century to our own in *Subject: Women*; we have explored surrealism in California from its origin in the forties to its current resurgence in *Ceci n'est pas le Surréalisme*; and we are now planning an exhibition that will investigate the resistance and accommodation to Hellenism in the ancient Eastern world. *Aquí* ("here," in Spanish) is yet another example of this continuing concern.

Aquí, an exhibition of the work of 27 Latin American Artists Living and Working in the United States, is dedicated to the proposition that change does indeed exist and that one of the tasks of an enlightened society is to be willing to investigate it. The nature of change as seen in *Aquí* exists on two major levels: inevitably, the artists themselves have undergone changes by working in a foreign society; and we, their audience, potentially are changed by seeing these newly synthesized creative visions.

The United States of America has long known about the nature and value of the immigrant experience. We have long welcomed and understood the influences of Western Europe, while denying the impact of Latin America as part of the artistic mainstream. Although we are certainly aware of the major contributions of the Mexican muralists Rivera, Orozco, and Siqueiros and of the recent

PALABRAS PRELIMINARES

"Todo fluye y nada queda", y el registro y la interpretación del cambio provee uno de los más fructíferos campos de investigación a catedráticos y críticos por igual. La Fisher Gallery mantiene un compromiso con esa búsqueda. Por ejemplo, hemos examinado miniaturas en pintura y escultura desde el advenimiento de la acuñación en Grecia hasta nuestros días; hemos exhibido imágenes femeninas que datan desde el siglo dieciséis hasta la época actual en *Subject: Women*; hemos explorado el surrealismo en California desde su origen en la década de 1940 hasta su actual resurgencia en *Ceci n'est pas le Surréalisme*; y estamos ahora planificando una exhibición que investigue la resistencia y acomodación al Helenismo en el Antiguo Mundo del Este. *Aquí* es otro ejemplo de este continuo compromiso.

Aquí, una exposición de las obras de 27 artistas latinoamericanos que viven y trabajan en los Estados Unidos, está dedicada a la afirmación de que el cambio en verdad existe y que una de las tareas de una sociedad ilustrada es tener la voluntad de investigarlo. La naturaleza del cambio, como se observa en *Aquí*, existe en dos niveles principales: primero, los artistas mismos inevitablemente han sufrido cambios por el hecho de trabajar en una sociedad extranjera y segundo, nosotros su audiencia podemos cambiar al ver estas visiones creativas recientemente sintetizadas.

Los Estados Unidos han conocido por mucho tiempo la naturaleza y los valores de la experiencia inmigratoria. Hemos recibido y entendido las influencias de la Europa Occidental, mientras hemos negado el impacto de la América Latina como parte de la corriente común artística. Aunque conocemos las contribuciones mayores de los muralistas mexicanos Rivera, Orozco y Siqueiros y las obras recientes de Tamayo y Botero, hay muy poco reconocimiento

work of Tamayo and Botero, there is very little broad acknowledgment in the United States of other contemporary artistic contributions from Latin America. Those artists who are currently working here are seen as part of a subculture. But the sheer numbers of talented Latin American-born artists working *aquí* are increasing daily. And cumulatively, quietly (and not so quietly), things *are* changing. Our way of seeing is changing. And it is time to celebrate that fact.

Never before has there been a national exhibition that attempted to draw artists from all over the United States and from all of Latin America to one central place. While the Fisher Gallery is a small university gallery and cannot begin to successfully present all of the work of quality and interest that is being done by Latin American artists *aquí*, our beginning can encourage larger institutions with more substantial resources to pick up where we have left off and to properly show the whole range of the work. Exhibitions are important because they validate. The work stops being perceived as subcultural and begins to be perceived as mainstream. But perhaps definition of mainstream must change. And that is what any society resists.

The Fisher Gallery had many pressures to make *Aquí* a "New York show," because New York artists tend to respond to international trends more immediately and can more often fit into contemporary "art language." I resisted this and have allowed a strain perhaps more consistently and overtly about origins to enter the exhibition. Our mission is not only to show how artists have become internationalized—although that *is* part of it—but also to show the range of both accom-

extenso en los Estados Unidos de otras contribuciones artísticas contemporáneas de Latinoamérica. A los artistas que en la actualidad están trabajando aquí se los ve como parte de una subcultura. Pero el ligero número de talentosos artistas nacidos en Latinoamérica se incrementa día a día, y acumulándose silenciosamente (y no tan silenciosamente) las cosas están cambiando. Nuestro punto de vista está cambiando y es tiempo de celebrar este hecho.

Nunca ha habido una exposición nacional que tratara de atraer artistas de todas partes de los Estados Unidos y de América Latina a un mismo centro. Aunque la Fisher Gallery es una pequeña galería universitaria y no puede comenzar a presentar, con éxito, todo el trabajo de interés y calidad que está siendo realizado por los artistas latinoamericanos aquí, nuestro comienzo, puede animar a las instituciones más grandes, con más amplios recursos, para que continúen donde nos paramos y muestren adecuadamente el alcance total del trabajo. Las exposiciones son importantes porque convalidan; las obras dejan de ser percibidas como subcultural y comienzan a ser consideradas como formando parte de la corriente común. Pero para eso, quizás la definición de lo que es la corriente común deba cambiar, y a eso es a lo que se resiste cualquier sociedad.

La Fisher Gallery recibió muchas presiones para hacer de *Aquí* una muestra de tipo neoyorquino, porque los artistas en Nueva York tienden a responder más rápidamente a las tendencias internacionales y pueden ajustarse más a menudo al lenguaje artístico contemporáneo. Me resistí a esto y he permitido que una línea más consistente y abierta sobre sus orígenes entrara en la exhibición. Nuestra misión no es mostrar solamente cómo los artistas se han internacionalizado—aunque esto último es parte de ella—sino más

modation and resistance to the adopted culture. It is to make manifest a new synthesis, that in all its imbalance, must be newly evaluated. If we need to create other criteria for such evaluation—well, that has happened before.

Selma Holo, Director
Fisher Gallery and Museum Studies Program

bien mostrar el alcance de la adaptación y de la resistencia a la cultura adoptada. Es el poner de manifiesto una nueva síntesis lo que con todo su desequilibrio, debe ser evaluado nuevamente. Y si necesitáramos crear nuevos criterios para tal evaluación—bueno, ya ha sucedido con anterioridad.

Selma Holo, Directora
Fisher Gallery y Museum Studies Program

Edgar Francesch
Saint Cecilia (detail), 1983
 Acrylic and oil on masonite
 68-3/4 x 42 in. (243.38 x 106.68 cm.)
 Courtesy of the Harm Bouckaert Gallery, New York



ACKNOWLEDGMENTS

The idea for this exhibition came to me in 1981. The Del Amo Foundation, funded by the University of Southern California, supported the early research, and to them I am most grateful. Early on, I delegated the curatorial aspects of *Aquí* to John Spray, a graduate student in our Museum Studies Program. John chose the New York artists and he deserves credit for the show's foundation as well as for establishing high standards for the artists selected from the rest of the country. Denise Lugo-Saavedra, co-curator of *Aquí*, another of my graduate students, joined the curatorial team when John was unexpectedly called back to his home in London. The credit is hers for making this a national endeavor and for bringing her special sensitivities to all of the decision-making surrounding *Aquí*. According to Denise, several Central American artists chose not to participate in this exhibition because of the political situation in their countries of origin. Professor Susan Larsen-Martin has been our constant advisor and supporter. Her extensive knowledge of modern art, her vital connection with the contemporary community, and her affinity with Latin American art have been an inspiration to us every step of the way.

John Spray, Denise Lugo-Saavedra, and I wish to thank the following people at the University of Southern California for their special efforts on behalf of *Aquí*: Professor Lucille Kerr, Spanish and Portuguese Department, for her advice and good counsel; Dr. Samuel Marks, former Director, Institute for Hispanic Studies; Dr. Abel Amaya, Chairman, Chicano Studies Department; Alicia and Francisco Ocampo for their translation of the

RECONOCIMIENTOS

La idea de esta exposición me llegó en 1981. La Fundación Del Amo, una organización apoyada económicamente por la University of Southern California, dió los fondos para las primeras investigaciones, de lo que les estoy muy agradecida. En los primeros tiempos, coloqué el trabajo curatorial para esta exposición en manos de John Spray, estudiante graduado de nuestro Museum Studies Program. John seleccionó a los artistas de Nueva York y se merece reconocimiento por haber sentado las bases de la exhibición y por establecer normas altas para los artistas seleccionados del resto del país. Denise Lugo-Saavedra, co-curadora de *Aquí* y otra de mis estudiantes graduadas, se unió al grupo curatorial cuando la presencia de John Spray fue inesperadamente requerida en su hogar en Londres. A ella se le debe reconocimiento por hacer de esta tarea un esfuerzo nacional y por aportar su especial sensibilidad a todos aquellos responsables de tomar decisiones en *Aquí*. Según Denise, varios artistas centramericanos decidieron no participar en esta exposición a causa de la situación política en sus países de origen. La profesora Susan Larsen-Martin ha sido nuestra continua consejera y nos ha siempre brindado su apoyo. Su extenso conocimiento del arte moderno, su conexión vital con la comunidad contemporánea y su afinidad con el arte latinoamericano, han sido motivo de inspiración para nosotros en cada etapa del camino.

John Spray, Denise Lugo-Saavedra y yo quisieramos agradecerles a las siguientes personas sus esfuerzos especiales en nombre de *Aquí*; en la University of Southern California: la Profesora Lucille Kerr, Departamento de Español y Portugués, por sus buenos consejos; Dr. Samuel Marks, ex-Director, Instituto Hispánico de Cultura; Dr. Abel Amaya, Director, Depart-

catalog text; and Daniel Stearns and Carm Goode for the catalog design. Beyond the University, we are grateful to Virginia Rafelson, Consul in Charge of Cultural Affairs, Mexican Consulate General, Los Angeles, and Alejandro Rosas, art historian and critic; to Jeanne D'Andrea for her brilliant editorial contribution to the catalog; and Antonio Hermosilla for his editorial consultation. We would also like to thank Tina Deutch, Marta Gutiérrez, Greg Knight, Mary Ann Martin, Cynthia Sanchez, and Sharon Schultz.

The National Endowment for the Arts, a federal agency, has made this show possible by its financial support. Its imprimatur is greatly appreciated by us all—artists and organizers alike. We are grateful to the University's own Friends of the Fine Arts for its financial contribution to this endeavor; and to the Department of Culture of the Brazilian Consulate General, Los Angeles, for sponsoring two lectures by Brazilian specialists on the literature and music of Brazil, as well as the musical group Embasamba for the opening reception.

I would like to thank my wonderful staff, Kay Allen, Marie de Alcuaz, and Trevor Norris. They, along with my support staff of graduate students, Patricia Boutelle, Steve Turkel, Laurel Weintraub, and Holly Wilson, devoted months of time and effort to the success of *Aqui*.

Selma Holo, Director
Fisher Gallery and
Museum Studies Program.



mento de Estudios Chicanos; Alicia y Francisco Ocampo por la traducción del texto del catálogo; y Daniel Stearns y Carm Goode por el diseño del catálogo. Fuera de la University of Southern California estamos agradecidos a Virginia Rafelson, Consul Encargada de Asuntos Culturales, Consulado General de México, Los Angeles, y Alejandro Rosas, escritor y crítico de arte; a Jeanne D'Andrea por su excelente contribución editorial al catálogo; y Antonio Hermosilla por sus consultas editoriales. También agradecemos a Tina Deutch, Marta Gutiérrez, Greg Knight, Mary Ann Martin, Cynthia Sánchez y Sharon Schultz.

El National Endowment for the Arts, una agencia federal, ha hecho posible la realización de esta exposición con su apoyo económico. Su aprobación es altamente apreciada por todos nosotros, artistas y organizadores a la par. Agradecemos mucho a los Friends of the Fine Arts de la University of Southern California que hayan prestado su respaldo económico a este esfuerzo; y al Departamento Cultural del Consulado General de Brasil que está patrocinando dos conferencias de expertos brasileños sobre la literatura y la música de Brasil, y al conjunto musical Embasamba para la inauguración.

Quisiera darle las gracias a mi maravilloso personal, Kay Allen, Marie de Alcuaz y Trevor Norris. Ellos, con el personal compuesto por mis estudiantes graduados, Patricia Boutelle, Steve Turkel, Laurel Weintraub y Holly Wilson, han dedicado mucho tiempo y esfuerzo propio para asegurar el éxito de *Aquí*.

Selma Holo, Directora
Fisher Gallery y Museum Studies Program

Papo Colo
The Great Madonna (detail), 1982
Acrylic on canvas
72 x 48 in. (182.88 x 121.92 cm.)
Courtesy of the Monique Knowlton Gallery, New York



LENDERS TO THE EXHIBITION

PRESTADORES DE LA EXPOSICIÓN

Alla Gallery, Santa Fe
Antonio Alvarez, Santa Fe
Mark Bautzer, Los Angeles
Marcelo Bonevardi, New York
Marta M. Bonevardi, New York
Harm Bouckaert Gallery, New York
María C. Brito-Avellana, Miami
Hal Bromm, Gallery, New York
Jan Baum Gallery, Los Angeles
Eduardo Calderón, Kirkland, Washington
Luis Camnitzer, New York
Exit Art, New York
Allan Frumkin Gallery, New York
Gil de Montes, Los Angeles
Nancy Hoffman Gallery, New York
Alfredo Jaar, New York
Janus Gallery, Los Angeles
David L. Karshmer, Los Angeles
Leandro Katz, New York
Monique Knowlton Gallery, New York
Carlos Loarca, San Francisco
Armandina Lozano, Los Angeles
Mr. and Mrs. Richard Manney, New York
Ana Mendieta, New York
Museum of Art, University of Oklahoma, Norman
Museum of New Mexico Collections, Santa Fe
Jorge Pardo, Austin, Texas
Ricardo Regazzoni, New York
Alejandro Romero, Chicago
Luis Serrano, Los Angeles
Paul Sierra, Wilmette, Illinois
Antonio L. Tocora, Phoenix, Arizona
Barbara Toll Fine Arts, New York
Regina Vater, New York

Antonio Alvarez
Santa Fe Portrait (detail), 1984
 Ink on paper
 30 x 22 in. (76.20 x 55.88 cm.)
 Courtesy of the artist



Reflexiones sobre la presente selección

Si bien una exposición surgida casi exclusivamente de fuentes en los Estados Unidos no puede constituir una muestra completamente representativa del arte latinoamericano, es también verdad que ningún otro país puede ostentar una mayor conjunción de nacionalidades del espectro total de países latinoamericanos. De ningún modo denigra el reconocimiento internacional recientemente obtenido por artistas norteamericanos, de notar desde un principio que el Nuevo Mundo ha sido un medio extraordinariamente híbrido, y que uno de los grandes triunfos de la cultura norteamericana ha sido su habilidad de absorber otras tradiciones. Artistas como el mexicano Marius de Zayas, y más tarde sus compatriotas Diego Rivera y Frida Kahlo, ejercieron gran influencia (posiblemente tanto por su persona como por su pintura) en la evolución del arte moderno en este país, y su inmediato reconocimiento del otro lado del Atlántico precede considerablemente el ascenso de Nueva York a la vanguardia internacional. No es sólo la riqueza y diversidad de la pintura local sino también su verdadera excelencia como arte que han sido nutridas con manifestaciones culturales de todo el mundo.

No tiene objeto considerar a los artistas de esta muestra exclusivamente a la luz del arte latinoamericano, ya que todos han dado muestras de su asimilación al clima local tanto por exposiciones como por adquisiciones de sus obras. Si se considera que la mayoría de los artistas han recibido una parte significativa de su educación aquí—si no la mayor parte—no es sorprendente que su trabajo sea compatible con tendencias típicas del arte contemporáneo de los Estados Unidos. Si bien es claro que esta exposición no fue seleccionada siguiendo un balance estadístico, algunas observaciones demográficas pueden consti-

Reflections on the Selection

Although any exhibition drawn almost exclusively from sources in the United States cannot be a completely representative sampling of Latin American art, it is equally true that no other country can boast a greater mix of nationalities from the entire spectrum of Latin American states. In no way does it denigrate the international recognition so recently won by North American artists to note from the outset that the New World has been an extraordinarily hybrid environment and that one of the great triumphs of American culture has been its ability to absorb other traditions. Artists such as the Mexican, Marius de Zayas, and later his compatriots Diego Rivera and Frida Kahlo had a profound influence (possibly as much in their persons as in their painting) on the evolution of modern art in this country, and their early transatlantic recognition considerably predates the ascent of New York into the international vanguard. It is not just the richness and diversity of local painting but also its very excellence as art that has been nurtured with cultural infusions from all over the world.

It is pointless to consider the artists in this show exclusively in the light of Latin American art, since their assimilation into the local climate has been proven by both exhibition and acquisition. Given the fact that the majority of these artists received a significant, if not major, segment of their education here, it is not surprising that their work is compatible with tendencies typical of the contemporary art of the United States. While it is clear that this exhibition was not selected for statistical balance, some demographic observations are a worthy contextual prelude to analysis of the



Marius de Zayas (Mexican, 1880-1961)
Mrs. Eugene Meyer, Jr., 1913
 Photogravure
 10 x 8 in. (25 x 20 cm.)
 Collection of the de Zayas Family, Seville

tuir un valioso prelude contextual al análisis de las corrientes artísticas que revela.

Originarios como son de nada menos que once diferentes países en los que ni siquiera la lengua es un común denominador, son principalmente los derechos de nacimiento adquiridos en el extranjero y una amplia solidaridad hemisférica lo que los participantes tienen en común. Sus edades están divididas en forma pareja entre los quince años anteriores a la edad mediana y los doce posteriores a ella; a este respecto la demarcación parece equitativa entre los que están alcanzando la madurez artística y los otros, que ya han establecido su lenguaje estilístico. La selección muestra una clara propensión hacia artistas neoyorquinos que representan la mitad de la muestra; luego sigue California con algo menos de un cuarto, y el resto compuesto por otros cinco estados, con deferencia hacia las considerables poblaciones latinas que ellos también representan. Menos de un cuarto de quienes exponen son mujeres, porcentaje que no halaga ni al actual nivel de compromiso de la mujer, ni a la contribución de su género a la evolución del arte latinoamericano. México y Cuba son responsables de los mayores aportes, constituyendo algo menos de la mitad de la muestra; luego, en orden descendente vienen Argentina y Puerto Rico, seguidos de Brasil y Chile (con dos artistas cada uno), en tanto que el equilibrio se mantiene con artistas de Colombia, Ecuador, Guatemala, Perú y Uruguay. La ausencia de Venezuela es sorprendente, y la escasa representación de Colombia—donde existe un escenario artístico particularmente activo y sofisticado—refleja lo que podría ser el comienzo de una nueva actitud: los artistas no se sienten ya necesariamente impulsados a dejar su país en pos de un reconocimiento internacional. Hoy, en

artistic current it reveals.

Originating as they do from not fewer than eleven different countries where not even language is a common denominator, it is chiefly foreign birthright and a loose hemispheric solidarity that the participants have in common. Ages are fairly evenly divided between the fifteen artists under middle age and the twelve above it. In this respect the demarcation seems equitable between those approaching artistic maturity and the others who already have established their stylistic language. The selection shows a clear bias toward New York artists, who account for half of the show, with California just under a quarter, and the remainder made up by five other states in deference to the large Latin populations that they also support. Fewer than a quarter of the participants are women, a percentage that is flattering neither to the present level of women's involvement nor to their gender's contribution to the evolution of Latin American art. Mexico and Cuba make the strongest presences, accounting for not quite half of the show. Then in descending order come Argentina and Puerto Rico, followed by Brazil and Chile (each with two artists), while the balance is made up of individuals from Colombia, Ecuador, Guatemala, Peru, and Uruguay. The absence of Venezuela is surprising, and the low representation of Colombia—which has an especially active and sophisticated art scene—reflects what may be the start of a new attitude: artists no longer necessarily feel compelled to leave their countries in pursuit of international recognition. Today, when communications and travel facilitate the rapid exchange of ideas and information, is it not

que las comunicaciones y los viajes facilitan el rápido intercambio de ideas e información, ¿no es posible (y hasta deseable) permanecer en las provincias y producir un arte que al mismo tiempo esté al corriente de las tendencias internacionales y sea fiel a la tradición local?

La exposición se divide bastante equitativamente en tercios: el primero representa a artistas conocidos sólo en los Estados Unidos; el segundo grupo ha expuesto en el exterior, aunque principalmente en el país de origen; mientras que el último tercio ha presentado exposiciones internacionalmente de un modo más amplio. Muchos pasan una buena parte de su tiempo fuera de los Estados Unidos, mientras que una minoría de cuatro solamente aprovecha los beneficios de una doble residencia, que son factibles sólo cuando el país está tan cerca como México lo está de California, o cuando el éxito comercial alivia la carga económica del transporte.

Aunque las tendencias predominantes en la exposición documentan claramente un renovado interés por los modos figurativos que han dominado la actividad en los primeros años de la presente década, resulta más simple considerar primero a los pocos artistas cuyo trabajo se relaciona más directamente con tendencias estilísticas establecidas con anterioridad, y cuya estética resulta consecuentemente más familiar.

Marcelo Bonevardi es uno de los dos únicos artistas seleccionados cuyo trabajo está basado en lo abstracto; no obstante, la delicada geometría que ilustra su arte está en marcado contraste con la abstracción más sistemática que se abrió camino del otro lado del Atlántico (por maestros latinos como Carlos Cruz-Diez, Julio LeParc y Jesús Soto) durante los años sesenta.



Frida Kahlo (Mexican, 1910-1954)
Self-Portrait with Cropped Hair, 1940
 Oil on canvas
 15-3/4 x 11 in. (40 x 28 cm.)
 Collection of the Museum of Modern Art, New York
 Gift of Edgar Kaufmann, Jr. 1943

possible (and even desirable) to remain in the provinces and produce art that is both informed of international currents and faithful to local tradition?

The exhibition divides itself fairly equitably into thirds—the first representing artists known only in the United States; individuals in the second group have shown abroad, but chiefly in their countries of origin; while the final third has exhibited to a reasonable degree internationally. Many spend a fair percentage of their time outside the United States; but a minority of only four exploit the benefits of dual residence, which are feasible only when the country is as close as Mexico is to California, or when commercial success alleviates the burdens of commuting.

Though the overwhelming balance of the exhibition clearly documents the renewed interest in figurative modes that has dominated activity in the first years of the current decade, it simplifies matters to consider first the few artists whose work relates most directly to stylistic tendencies set earlier and whose aesthetic is consequently more familiar.

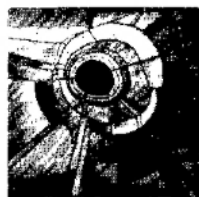
Marcelo Bonevardi is one of the only two artists selected whose work is founded in abstraction, but the gentle geometry that exemplifies his art is in dramatic contrast to the more systemic abstraction that was pioneered across the Atlantic (by such Latin masters as Carlos Cruz-Diez, Julio LeParc, and Jesús Soto) during the 1960s. More in harmony with the dynamic art that emerged in New York over the same era, Bonevardi, though he avoids strict monochromy, nevertheless leans to a restricted palette rather than to polychro-

Más en armonía con el dinámico arte aparecido en Nueva York hacia la misma época, Bonevardi, aunque evitando la estricta monocromía, se inclina por una paleta limitada más que por un efecto policromático. Además (como Lee Bontecou, Ellsworth Kelly y Louise Nevelson) efectúa una audaz movida hacia lo objetivo, alejándose de las pasivas formas de la tela. De un modo semejante, es por medio de la mano más que de la tecnología que Bonevardi monta un relieve escultórico como fondo de un color cuidadosamente modulado. Invariablemente frontales y orientadas hacia la fachada, las obras de Bonevardi, a pesar de sus trabajadas superficies no dejan de ser, en última instancia, pinturas más que esculturas, y, como tales, están aún bajo el hechizo de lo ilusorio y de lo evocativo: en los dominios del mago al que alude tan frecuentemente en sus títulos. Sabemos por su confesada admiración por Joseph Cornell que Norteamérica ha actuado de catalizador para darle forma a su visión; aun así, no es difícil detectar ecos no sólo de sus antepasados italianos (en los metafísicos mobiliarios de Giorgio de Chirico y Carlo Carrà), sino también del Río de la Plata (a través de su mentor espiritual, Torres-García). Aunque Bonevardi es decano en el contexto de esta exposición, no lo es en relación a otros artistas (tales como los uruguayos Gonzalo Fonseca y Francisco Matto), con quienes tiene afinidades filosóficas a pesar de su compromiso con la abstracción pura.

Excepto por las columnas de Ricardo Regazzoni, la geometría pura—una fuerza poderosa en el arte latinoamericano durante las últimas dos décadas—no tiene discípulos en la exposición. Sin embargo, Regazzoni se vio atraído por la geometría un tanto fortuitamente, sólo como medio para analizar la estructura en espiral. Sus columnas rinden homenaje a la rica archi-

matic effect. Also (like Lee Bontecou, Ellsworth Kelly, and Louise Nevelson) he makes a bold move toward objectivity, away from the passive format of canvas. Similarly, it is through the hand rather than technology that he harnesses sculptural relief as a field for carefully modulated color. Invariably frontal and oriented to facade, Bonevardi's works, despite their articulated surfaces, ultimately remain paintings rather than sculpture, and as such, are still under the spell of illusion and evocation—in the realm of the magician so often alluded to in his titles. We know from his confessed admiration for Joseph Cornell that America has been the catalyst in shaping his vision. Still, it is easy to detect echoes not only of his Italian ancestry (in the metaphysical furnishings of Giorgio de Chirico and Carlo Carrà) but also of the Río de la Plata (through his spiritual mentor, Joaquín Torres-García). Although Bonevardi is senior in the context of this exhibition, he is junior to other artists (such as the Uruguayans, Gonzalo Fonseca and Francisco Matto) with whom, despite his espousal of pure abstraction, he has philosophical affinities.

Except for the columns of Ricardo Regazzoni, pure geometry—a great force in Latin American art over the past two decades—finds no disciples in the exhibition. Regazzoni, though, was drawn somewhat fortuitously to geometry, purely as a means of analyzing spiral structure. His columns pay homage to the rich Baroque architecture of his native Mexico, not by imitation so much as by translation into the clipped isometric jargon of our time. This motivation is not only remote to the mix of technology and materials that inspired so much



Lee Bontecou (American, b. 1931)
Untitled, 1959
 Welded steel, wire, cloth
 58-1/8 x 58-1/2 x 17-3/8 in. (147.6 x 148.5 x 44.1 cm.)
 Collection of the Museum of Modern Art, New York
 Gift of Mr. and Mrs. Arnold H. Maremont, 1960

itectura barroca de su nativo México, no por imitación sino más bien como traducción a la recortada jerga isométrica de nuestro tiempo. Esta motivación no sólo resulta remota a la mezcla de tecnología y materiales que inspirara tanto al arte óptico en los años sesenta, sino también igualmente reaccionaria a la pureza reductiva del arte mínimo. El material no cuenta para determinar la estructura, y los diseños de Regazzoni son formas preconcebidas que pueden ejecutarse virtualmente en cualquier material, puesto que están ocultos bajo un acabado de lámina de oro. Su predeterminado programa de análisis formal se aparta netamente de los asuntos triviales y amanerados de la estética. Las bases de la investigación están tan cerca del arte conceptual que para Regazzoni ni siquiera es importante participar en el proceso de construcción. La columna es un objeto funcional que desafía su categorización como escultura en el sentido tradicional; aislada de su legítimo rol arquitectónico, tiene el poder de conjurar un orden estructural mucho más amplio.

De la misma forma que el término *surrealista* tiene muy pocos lazos legítimos con su parentesco europeo, *constructivista* es una expresión aplicada libremente en el arte latinoamericano para describir virtualmente todo arte geométrico (plano o tridimensional), desde la época de Torres-García—los años veinte en adelante. Ha sido muy significativo, no sólo como alternativa a la inclinación predominantemente figurativa en el arte regional, sino también por su asociación con lo progresivo, lo intelectual y lo internacional. Bonevardi y Regazzoni ilustran la continuación de esta tendencia así como también la diversidad de posturas filosóficas y estilísticas que ella ha amparado.

optical art in the 1960s but equally reactionary to the reductive purity of minimal art. Material has no role in determining structure; and Regazzoni's designs are preconceived forms that may be executed in virtually any material, since they are concealed beneath a finish of gold leaf. His predetermined program of formal analysis neatly sidesteps trivia and self-conscious issues of aesthetics. The investigative foundation is so close to conceptual art that it is not even important for Regazzoni to participate in the building process. The column is a functional object that defies categorization as sculpture in the traditional sense: isolated from its legitimate architectural role, it has the power to conjure a much larger structural order.

In the way that the term *surrealist* also has very few legitimate ties with its European parentage, *constructivist* is an expression loosely applied in Latin American art to describe virtually all geometric art (planar or three-dimensional) from the time of Torres-García, in the 1920s, onward. It has been of major significance not only as an alternative to the predominately figurative bias in regional art but also for its association with the progressive, the intellectual, and the international. Bonevardi and Regazzoni illustrate the continuation of this tendency as well as the diversity of philosophic and stylistic postures that it has sheltered.

Another stylistic trend barely represented, except for the work of Armandina Lozano, is the free, amorphic, and organic abstraction that is the legacy of Abstract Expressionism. Perhaps as a concession to her Mexican background, Lozano's graphics border on representation—but they are

Otra tendencia estilística apenas representada, excepto por la obra de Armandina Lozano, es la abstracción libre, amórfica y orgánica, que constituye el legado del Expresionismo Abstracto. Tal vez como concesión a sus antecedentes mejicanos, los gráficos de Lozano se aproximan a la representación, pero son oscuros y están lejos de ser específicos; e incluso sus títulos dan pocos indicios de la verdadera intención de la artista. La ambigüedad de las imágenes, su limitación temática y su simplicidad general—tanto en color como en diseño—demuestran que este otro aspecto menos formal de lo abstracto aún sobrevive.

El renacimiento del arte representacional durante los años setenta fue motivado en gran medida por la incorporación de imágenes fotográficas. Este fenómeno no se limita sólo a artistas de Latinoamérica, pero, dada la afinidad regional por lo figurativo, la diferencia entre las distorsiones encontradas con anterioridad en la pintura de artistas como Fernando Botero, y la exactitud mimética más tarde popularizada por fotorealistas como Claudio Bravo, es marcadamente obvia. Como parte de este desarrollo, la fotografía en sí misma se convirtió en un arte legítimo y finalmente comenzó a figurar a la par de la pintura y la escultura.

La cámara se presta de un modo natural al registro de los hechos, y una de las aplicaciones más persistentes de la fotografía en los años recientes ha sido en beneficio de la documentación. Eduardo Calderón y Antonio Tocora ilustran claramente esta tendencia en series de fotografías que resultan especialmente reveladoras en cuanto al medio. Las diferencias de acercamiento parecen estar conectadas con las características propias de las comunidades en que ellos nacieron. Por la sensitiva e introspectiva naturaleza de

Giorgio de Chirico (Italian b. 1888)
The Evil Genius of a King, 1914-15
Oil on canvas
24 x 19-3/4 in. (61 x 54 cm.)
Collection of the Museum of Modern Art, New York
Purchase



obscure and far from specific, and even their titles give few clues to the artist's real meaning. The ambiguity of her images, their thematic restraint and general simplicity, both in color and design, demonstrate that this other, less formal, aspect of abstraction still survives.

The revival of representational art during the 1970s was motivated to an extraordinary degree by the incorporation of photographic imagery. This phenomenon is hardly confined to artists of Latin America, but, given the regional affinity for figuration, the difference is strikingly obvious between the distortions found earlier in the paintings of artists such as Fernando Botero and the mimetic exactitude later familiarized by photo-realists like Claudio Bravo. As part of this development, photography itself became a legitimized art and finally began to appear as an equal beside painting and sculpture.

The camera lends itself naturally to the recording of fact, and one of the most persistent applications of photography in recent years has been in the interests of documentation. Eduardo Calderón and Antonio Tocora clearly illustrate this tendency in suites of photographs that are especially revealing about environment. Differences in approach seem tied to temperamental distinctions among the societies in which they were born. For the sensitive and introspective nature of his images and his mastery of black and white, Calderón is typical of the progressive and poetic school of photography that distinguishes Lima from the rest of South America. Tocora on the other hand was born in the Caribbean but raised in the States since he was thirteen: his color prints of

sus imágenes, y su dominio del blanco y negro, Calderón es típico de la escuela de fotografía progresiva y poética que distingue a Lima del resto de Sudamérica. Tocora en cambio nació en el Caribe y vivió en los Estados Unidos desde los trece años; sus impresiones a color de fachadas vivamente pintadas, tan típicas de los barrios latinos, resultan muy específicas por las direcciones de calles que constituyen sus títulos. Calderón se siente inclinado por la historia y Tocora por el presente, pero ambos—no menos que Bonevardi y Regazzoni—se identifican con las tradiciones latinas.

El ilusionismo inherente a la fotografía ha sido en general más explotado por los pintores. Usada como referencia, la fotografía puede hacer que los objetos parezcan más reales, pero una transformación aun más dramática tiene lugar cuando la pintura misma toma la apariencia de una imagen producida mecánicamente. Cinco de los artistas que aquí exponen están preocupados, en distinta medida, por lo ilusorio, y es difícil evaluar su obra sin considerar su posición en relación con la fotografía, ya que esto aún afecta los poderes de percepción del observador.

Dentro de este lenguaje, Liliana Porter resulta sobresaliente: ella ha hecho del diálogo entre realidad y réplica el tema entero de su arte; y su léxico de pequeños objetos, libros, cuerdas, bloques, manchas, quemaduras y tiznes, es seleccionado al menos en parte por las posibilidades que proporciona para lograr una imitación convincente. Además de hacer uso de técnicas pictóricas tradicionales, Porter recurre frecuentemente al elemento fotomecánico de la impresión, y a veces aumenta la sensación de ilusión trabajando directamente sobre la superficie mural. Sin embargo, es a través de la sutil integración de juguetes y objetos reales que las pinturas toman vida. Conocida

brightly painted facades so typical of Latin barrios are made quite specific by the street addresses that constitute their titles. Calderón is inclined to history and Tocora to the present, but both, no less than Bonevardi and Regazzoni, identify with Latin traditions.

The illusionism inherent in photography has usually been more exploited by painters than by photographers. Used for reference, photography can make objects appear more real, but an even more dramatic transformation takes place when the painting itself assumes the appearance of a mechanically produced image. Five of the artists exhibited here are involved to varying degrees with illusion, and it is difficult to evaluate their work without considering their position in relation to photography, since it has even affected the viewer's powers of perception.

In this idiom Liliana Porter is outstanding: she has made the entire theme of her art the dialogue between reality and replication, and her lexicon of small objects—books, string, blocks, daubs, burns, and smudges—is chosen at least partially because of the possibilities it affords for convincing imitation. In addition to traditional painting techniques, Porter frequently resorts to the photomechanical device of screen printing and sometimes increases the illusion by working directly on the wall surface. But it is through her subtle integration of toys and real objects that the paintings come to life. Porter is known as a master printmaker, as well as a painter, and it is easy to associate her sophisticated art with the urbane, intellectual climate of her native Buenos Aires (with which the expatriate has been able to maintain unbroken



Joaquín Torres-García (Uruguayan, 1874-1949)
Composition, 1932
 Oil on canvas
 28-1/3 x 19-3/4 in. (72 x 50 cm)
 Collection of the Museum of Modern Art, New York
 Gift of Dr. Roman Fresneda Siri, 1942

por su maestría en la impresión tanto como por sus pinturas, es fácil asociar el arte sofisticado de Porter con el clima urbano e intelectual de su nativa Buenos Aires (con que la artista expatriada ha logrado mantener ininterrumpido contacto); aunque se la admira del mismo modo en las otras muchas partes de Latinoamérica donde su obra se conoce.

No sólo en su preferencia por los temas sencillos sino también en su predilección por la monocromía, Luis Serrano tiene semejanzas con Porter. Pero la autenticidad de sus ejecuciones está originada menos en la precisión mecánica de la fotografía que en una académica condición de dibujante. Los artículos domésticos están presentados para acentuar su forma y género, no su volumen. Educado en los Estados Unidos, Serrano apenas muestra huellas de una sensibilidad específicamente ecuatoriana, pero, como Bonevardi, posee una sensibilidad por el espíritu y enigma del objeto que trasciende la exactitud de la representación y la identidad regional.

Mobiliario y residuos domésticos se destacan también en las construcciones de María Brito-Avellana: sus piezas sin embargo son montajes y casi siempre están realizadas en tres dimensiones, utilizando en su repertorio accesorios de ilusionista—incluyendo fotografías, reproducciones y hasta modelado—para evocar la presencia humana. Brito-Avellana se ocupa más directamente del individuo (y en particular de su propia herencia cubana) que Porter, cuyos comentarios son generalmente más literarios. En espíritu sus obras son introspectivas y vagan próximas al subconsciente; sin embargo la artista está menos preocupada por el misterio de los objetos arrancados de su verdadero contexto antropológico que por un diálogo con fantasmas del tráfico humano y los hechos que con ellos se

contact), but she is admired equally in the many other parts of Latin America where her work is known.

Not only in his preference for humble subjects but also in his predilection for monochrome, Luis Serrano has similarities to Porter. But the authenticity of his renderings is rooted less in the mechanical accuracy of photography than in academic draftsmanship. Domestic articles are presented to accentuate shape and genus, not volume. Educated in the United States, Serrano shows almost no trace of a specifically Ecuadorian sensibility, but, like Bonevardi, he has a feeling for the spirit and enigma of the object that transcends representational exactitude and regional identity.

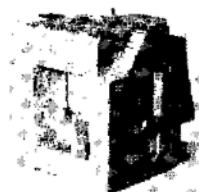
Furniture and domestic debris also figure prominently in the constructions of María Brito-Avellana. Her pieces though are assemblages and almost always actualized in three-dimensions, using illusionist props—including photography, reproductions, and even modeling—to evoke human presence. She deals more directly with the individual (and particularly her own Cuban legacy) than Porter whose comments are usually more literary. In spirit her works are introspective and hover close to the subconscious, yet Brito-Avellana is less concerned with the mystery of objects plucked from their true anthropological context than with dialogue with ghosts of the human traffic and events that cling to them. Despite their tangible form, the pieces are highly ambiguous, and, with the acute perception of a feminine sensibility, refer to enigmatic legacies of the past.

Juan González, another artist involved with illusion, also reached his stylistic maturity over the

relacionan. A pesar de su forma tangible las piezas son altamente ambiguas y, con la aguda percepción de una sensibilidad femenina, se refieren a enigmáticos legados del pasado.

Juan González, otro artista preocupado por lo ilusorio, quien también alcanzara su madurez estilística hacia la última década, se ha fijado limitaciones precisas en cuanto a la producción, escala y tema. Como sus obras son tan pequeñas, no dan lugar a los efectos que enganan a la vista tan característicos de Porter. La precisión que él demanda en la ejecución—refinada, meticulosa y que tanto tiempo toma—necesariamente limita su producción a sólo unas pocas obras por año. Si bien no es fácil comprender la profunda significación personal de los motivos que González reúne, es porque sus temas son todos autobiográficos y autorreferenciales. Para estos sujetos la fotografía resulta una importante fuente de referencia—especialmente para reconstruir el pasado y facilitar el recuerdo. En su manipulación de imágenes como de la dimensión del tiempo, González, como Brito-Avellana, está más cerca de la corriente surrealista del arte latinoamericano que del realismo pragmático, que fuera tan extravagante durante su evolución artística.

Un espíritu similar penetra la obra de Jorge Pardo, quien, como González y Brito-Avellana, dejó Cuba en su juventud; sin embargo su obra se ubica aparte por su mayor exuberancia en color y diseño, como también por la devoción por temas religiosos y espirituales. Su preferencia técnica por el papel encuentra muchos paralelos en el arte latinoamericano contemporáneo (incluso González, Porter y Serrano, entre los artistas representacionales), para quienes el papel es un elemento básico, aunque no exclusivo por lo menos característico y recurrente. Pardo combina



Gonzalo Fonseca (Uruguay, b. 1922)
Agiupei's Room, 1968
 Marble and leather
 12-1/2 x 13-3/16 x 10-7/8 in. (32 x 35.1 x 27.1 cm.)
 Collection of the Brooklyn Museum
 Anonymous Gift

last decade but has set himself distinctive limitations in production, scale, and theme. Because his works are so small, there is no scope for the *trompe l'oeil* effects so characteristic of Porter. The fine, meticulous, and time-consuming precision that he demands in execution necessarily limits output to only a few works a year. If it is not easy to grasp the deep personal significance of the motifs González brings together, it is because his subjects are all autobiographical and self-referential. For these subjects, photography is an important reference source—especially to reconstruct the past and aid recollection. In his manipulation of images as well as of the dimension of time, Gonzalez, like Brito-Avellana, is closer to the surreal current in Latin American art than the pragmatic realism that was rampant during his artistic evolution.

A similar spirit pervades the work of Jorge Pardo, who like González and Brito-Avellana left Cuba in his youth, though his work is set apart by its greater ebullience in color and design, as well as by his devotion to religious and spiritual subjects. His technical preference for paper finds many parallels in contemporary Latin American art, including that of González, Porter, and Serano, among the representational artists. For them paper is, if not the exclusive support, at least both characteristic and recurrent. Pardo freely combines the observed with the invented and is not especially dependent on mimetic appearances. The painstaking manual duplication of motifs extracted from reproductive media (books, magazines, postcards, etc.) is seen close to eclipse in the work of Pardo whose attitude is marked by

libremente lo observado con lo inventado, y no depende en especial de apariencias miméticas. La esmerada duplicación manual de motivos extraídos de medios de difusión que utilizan reproducciones (libros, revistas, tarjetas postales, etc.) se ve casi eclipsada en la obra de Pardo cuya actitud está marcada por una informalidad que responde al clima de los años ochenta.

Los diez artistas que representan varios aspectos del expresionismo reciente y de lo figurativo pueden agruparse de acuerdo a rasgos colectivos generales. El nuevo género comúnmente identificado como *neoexpresionismo* está marcado por ciertos sellos estilísticos: un retorno al primitivismo y a imágenes casi fetichistas, ejecución audaz, una paleta multicolor, disposición y sobreimposición de imágenes, además de un sentido de incitación y drama—perteneciendo muchas de estas características, hasta hace poco tiempo, mas usualmente a la esfera del arte regional que del internacional.

Luis Cruz Azaceta y Rafael Ferrer son pioneros en la nueva estética y se los conoce muy bien por más de una década de exhibiciones en galerías de Nueva York. Las recientes composiciones figurativas de Ferrer no son tan primitivas en apariencia como sus obras anteriores, aunque en cuanto al color y la libre disposición retienen aún la energía de los 'graffiti'. El color y el trabajo de pincel adquieren características feroces en las telas de Azaceta, pero en su arte—no menos que en el de Ferrer—la figura está ligada al episodio y a la narrativa por temas que se originan en la mente y desafían la lógica. La corriente de la narrativa, ejemplificada por tantos artistas en la muestra (incluyendo a Almaraz, Alvarez, Romero y Sierra), es típica del arte latinoamericano, con numerosos precedentes en la

an informality responsive to the climate of the 1980s.

The ten artists who represent various aspects of recent expressionism and figuration may be grouped according to general collective traits. The new genre commonly identified as *neoexpressionism* is marked by certain stylistic hallmarks: a return to primitivism and almost fetishistic imagery, wild execution, a rainbow palette, superimposition and layering of imagery, as well as a sense of urgency and drama—many of these characteristics more customarily the province of regional than international art.

Luis Cruz Azaceta and Rafael Ferrer are pioneers in the new aesthetic and well known from over a decade of exhibiting in New York galleries. Ferrer's recent figurative compositions are not as primitive in appearance as his earlier work, though in color and free handling they still retain the energy of graffiti. Color and brushwork become ferocious in the canvases of Azaceta, but in his art no less than in that of Ferrer, the figure is linked to episode and narrative by subjects that come from the head and defy logic. The current of narrative exemplified by so many artists in the show (including Almaraz, Alvarez, Romero, and Sierra) is typical of Latin American art, with numerous precedents in the persistence of anecdote and the survival of surrealist fantasy. As with verbal narrative, a story depends upon its telling, and, in painting, episode and action can be stifled by draftsmanship if it becomes too literal and overly descriptive.

Paul Sierra, like many artists from the Chicago area, has developed a highly individual interpreta-



Fernando Botero (Colombian, b. 1932)
The Picnic in the Mountains, 1966
 Oil on canvas
 59 x 71 in. (150 x 180 cm)
 Collection of the Brooklyn Museum
 Photograph by Ferdinand Boesch, New York

persistencia de la anécdota y la supervivencia de la fantasía surrealista. Como en la narrativa verbal, la historia depende del relato, y en la pintura, el episodio y la acción pueden ser sofocados por la formulación si esta se vuelve demasiado literal y sobredescriptiva.

Paul Sierra, como muchos artistas de la zona de Chicago, ha desarrollado una interpretación completamente individual de la figura. Manteniendo un nivel de simplicidad y orden en la estructura de sus imágenes, consigue subordinar estas atractivas estilizaciones al ánimo oscuro y dramático de sus cuadros en general. Como en el caso de su compatriota y contemporáneo Azaceta, es esencialmente por sus inagotables reservas de invención en el diseño que sus obras son piezas de arte de notable éxito. Lo mismo puede decirse de Carlos Almaraz, cuya técnica audaz resulta invariablemente elogiosa en relación al carácter diverso de sus temas. Su obra está impregnada de la violenta policromía de los trópicos, y es notable por la energía de su incitante ejecución. Como el color y el tradicional bagaje expresionista son tan importantes en este grupo de artistas—Azaceta, Ferrer, Sierra y Alvarez—es interesante especular acerca de si sus raíces comunes en la latitud del Trópico de Cáncer es un factor que contribuye a ello.

La sobreimposición es una técnica que halla excelente expresión en las fotografías de Gil de Montes y en las pinturas de Edgar Franceschi. En ambos casos está motivada, no en una búsqueda de aniquilación y destrucción, sino en la integración de motivos que enriquecen y cambian el contexto. De un modo contrastante, las imágenes están situadas literalmente en diferentes planos, de modo que la yuxtaposición realza la complejidad temática con matices adicionales de significado—o de contradicción. Tanto la disparidad

tion of the figure. By maintaining a degree of simplicity and order in the structure of his images, he is successful in subordinating these appealing stylizations to the general dark and dramatic mood of his pictures. As with his compatriot and contemporary, Azaceta, it is essentially because of his endless reserves of invention in design that his works are successful pieces of art. Much the same is true of Carlos Almaraz, whose wild technique is invariably complementary to the diverse character of his subjects. His work is diffused with the violent polychromy of the tropics and remarkable for the energy of its urgent execution. Because color and the traditional expressionist baggage are so important with this group of artists—Azaceta, Ferrer, Sierra, and Alvarez—it is intriguing to speculate whether their common roots in the latitude of the Tropic of Cancer is a contributing factor.

Superimposition is a technique best expressed in the photographs of Gil de Montes and the paintings of Edgar Franceschi. In both cases it is motivated not by the pursuit of annihilation and obliteration but by the integration of motifs that enrich and change context. In radical form, images are located quite literally on different planes, so that juxtaposition boosts thematic complexity with additional shades of meaning—or contradiction. Disparity in execution as well as the type of image means that it is relatively easy to extricate the separate motifs and read them in isolation. Ultimately, of course, the success of such works (and *neoexpressionism* in general) is measured in fairly traditional formalist terms, according to their unity and visual integration.

en la ejecución como en el tipo de imagen indican que es relativamente fácil deslindar los diferentes motivos e interpretarlos aisladamente. En última instancia, desde luego, el éxito de tales obras (y del *neoexpresionismo* en general) se mide en términos formalistas bastante tradicionales, de acuerdo a su unidad e integración visual.

Los dos pintores expresionistas más extremos en el uso de la escala presentan un ilustrativo contraste. Hasta cierto punto, ambos trabajan partiendo de la mitología; pero los torsos, miembros y cabezas de Frangella, ejecutados con resolución en una intensa luz contrastante, están próximos a la monocromía y dramáticamente opuestos a los ejércitos de espíritus antropomórficos que habitan las dimensiones de friso de las telas de Carlos Loarca. En tanto que un artista proviene del medio cosmopolita de Buenos Aires y refleja una herencia cultural predominantemente europea, el otro representa a una comunidad más regional del Nuevo Mundo, rica en tradiciones indígenas y folklore. La disparidad de sus estilos da pruebas de la tremenda diversidad de puntos de vista y de filosofías que se unen bajo el término 'latinoamericano'.

Un último grupo de siete artistas se adhiere a actitudes que están fuera de los límites convencionales de la pintura y la escultura. Buscando un sentido del compromiso más profundo de lo que pasivos enfrentamientos lo permiten, estos artistas se dividen en dos grupos principales—instalación y representación—enraizados en realizaciones de la última década. En todos los casos, las ideas temáticas existentes detrás de la obra trascienden la forma de la pieza misma, desgastando creencias tradicionales acerca de la objetividad del arte, si bien aún queda espectáculo en abundancia para deleite de la vista. Las formas de arte



Claudio Bravo (Chilean, b. 1936)
Pinball Machine, 1973
 Oil on canvas
 66-3/4 x 47 in. (170 x 120 cm)
 Courtesy of the Marlborough Gallery, Inc., New York

The two expressionist painters most radical in their use of scale make an illuminating contrast. To a degree they both work from mythology, but Frangella's torsos, limbs, and heads, uncompromisingly executed in a harsh contrasting light, are close to monochrome and dramatically opposed to the regiments of anthropomorphic spirits that inhabit the frieze-like dimensions of Carlos Loarca's canvases. One artist is from the cosmopolitan milieu of Buenos Aires and reflects a cultural heritage that is predominantly European, while the other represents a more regional New World society, rich in Indian tradition and folklore. The disparity between their styles shows the tremendous diversity of viewpoints and philosophies that is united under the term Latin American.

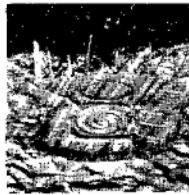
A final group of seven artists subscribes to attitudes outside the conventional boundaries of painting and sculpture. Seeking a deeper sense of engagement than is permitted by passive frontality, these artists fall into two major divisions—installation and performance—which are rooted in developments of the last decade. In all instances the thematic ideas behind the work transcend the form of the piece itself, eroding traditional beliefs about the objectivity of art, although there is still plenty of spectacle left to delight the eye. The art forms themselves are still developing, since by nature they are obliged to keep pace with the technology they exploit, as well as the society that is being addressed. Essentially, both metiers are subversive, not simply because they reject formats previously established in the visual arts but also quite frequently for the outspoken nature of their comment.

Las mismas están aún en proceso de desarrollo, puesto que por su naturaleza están obligadas a seguir el ritmo de la tecnología que explotan, así como de la comunidad a la que se dirigen. Esencialmente ambos oficios son subversivos, no simplemente porque rechazan formatos previamente establecidos en las artes visuales, sino también muy frecuentemente por la osada naturaleza de su comentario.

A Luis Camnitzer y Alfredo Jaar, por ejemplo, se los ha conectado con obras de arte políticas, aunque una inspección más cuidadosa revelará que sus instalaciones tratan más usualmente de asuntos de moralidad que de cuestiones de partido. Una visión tan restringida es engañosa no sólo porque subestima considerablemente su diversidad temática sino también porque se pierden la poesía e intensidad así como la belleza estructural (tanto en detalle como en totalidad). En todo caso, el foco de su atención es por lo general Latinoamérica, como lo es para Leandro Katz y Regina Vater, cuyo arte demuestra una mayor preocupación por la tecnología actual. Vater, como se ocupa de proposiciones contemporáneas y las analiza en el lenguaje de nuestro tiempo, puede ubicarse libremente en el contexto brasileño o en el estadounidense. Como en el caso de Jaar y Camnitzer, sus piezas tratan del hecho conocido, concerniente a la estructura de nuestro medio, comportamiento y creencias. Es principalmente su compromiso con la cinematografía lo que tiene en común con Katz, para quien este medio se ha convertido en principal preocupación. Katz, sin embargo, tiende a ocuparse del pasado; está fascinado no sólo por los símbolos, signos y lenguaje que constituyen nuestro sistema de comunicación, sino también por el ritmo y transcurso del tiempo. La manipulación de la velocidad del proyector le permite producir pelí-

Luis Camnitzer and Alfredo Jaar, for instance, have been linked with political art works, though a closer inspection will reveal that their installations usually deal more with issues of morality than questions of party. Such a restricted view is misleading not only because it considerably underestimates their thematic diversity but also because the poetry and poignance as well as the structural beauty (both in detail and total) is missed. Latin America, in any case, is commonly the focus of their attention, as it is with Leandro Katz and Regina Vater, whose art shows even more involvement with current technology. Vater, because she deals with contemporary propositions, and analyzes them in the language of our time, is free to place herself in the context of either Brazil or the United States. Like Jaar and Camnitzer, she deals with known fact about the structure of our environment, behavior, and beliefs. It is principally her involvement with film that she has in common with Katz, for whom the medium has become a major commitment. Katz, though, tends to deal with the past; he is fascinated not only by the symbols, signs, and language that constitute our system of communication but by the pace and passage of time itself. Manipulation of projector speed enables him to produce movies that actually change the rhythm of time for artistic effect, while in his installations he is equally a master, taking theatrical license in his use of light and projection.

Despite the importance of action and movement in his work, Katz though is not a performance artist, and this activity is more accurately described by the work of Marília and Papo Colo.



Cecilia Vicuña (Chile, b. 1948)
Sand Spiral, 1966
 Sand, sticks
 23-3/4 x 63 x 78-3/4 in. (60 x 160 x 200 cm.)
 Photograph by the artist

culas que cambian de verdad el ritmo del tiempo para lograr un efecto artístico; en tanto que en sus instalaciones demuestra igual maestría llegando a técnicas teatrales en el uso de la luz y la proyección.

A pesar de la importancia que la acción y el movimiento tienen en su obra, Katz no es un artista del espectáculo; esta actividad se describe más adecuadamente por la obra de Marilia y de Papo Colo. Las piezas de Colo están motivadas más por el deseo de representar una idea (lo cual puede ser captado en fotografías) que por el de manipular una audiencia en persona. Frecuentemente, además, su arte en conjunto toma una forma física tan tangible que hasta denuncia la aguda sensibilidad de un actor por el drama y el suspenso. Una actitud orientada más teatralmente aún se hace evidente en las representaciones de Marilia en conjunto con la lectura que su esposo hace de sus propias poesías; pero sus estudios difieren en relación a los otros artistas, ya que ella recibió instrucción en artes de interpretación principalmente.

De un modo radicalmente diferente a los artistas que representaban el cuerpo en los años setenta, Ana Mendieta ha tomado su propio cuerpo como el medio de su arte. Usando las materias orgánicas de la tierra en su estado natural como medio de expresión, la artista visita sitios remotos para construir, excavar y modelar cuerpos estilizados—calibrados con su propia pequeña estatura física. La forma de estas imágenes íntimas, simbólicas y ritualistas se predica 'in situ'. Tanto su diseño como el proceso de su manufactura se relacionan con una primitiva herencia tribal, el ciclo del nacimiento, la vida y la muerte, y la armónica relación entre el género humano y la tierra. Muy naturalmente, nuestro fragmentario conocimiento de

Colo's pieces are motivated more by the wish to act out an idea (which can be captured in photographs) than to manipulate an audience in person. Frequently his art also takes quite tangible physical form as assemblages that still betray a performer's acute sensitivity for drama and suspense. An even more theatrically oriented attitude is apparent in the performances that Marilia makes in conjunction with her husband's readings of his poetry—but her training, unlike that of the other artists, was primarily in the performing arts.

In a way radically different from the body artists of the 1970s, Ana Mendieta has taken her own body as the subject of her art. Using the raw organic textures of the earth as her medium, the artist visits remote sites to construct, excavate, and model stylized bodies, which are gauged to her own petite physical stature. The form of these private, symbolic, and ritualistic images is predicated by the site. Their design as well as the process of their manufacture relates to primitive tribal heritage, the cycle of birth, life and death, and the harmonic rapport of humankind with the earth. Quite naturally our fragmentary knowledge of these sculptures can only be based on drawings and photographs, since the pieces themselves become immaterial with the passage of time. Interaction with the natural environment is something notable, especially in the work of women (including other Latin Americans, such as Cecilia Vicuña and Alicia Barney). Quite apart from the extremely sexual form it assumes in Mendieta's work, her activity in general may be identified with current feminine sensibility.

estas esculturas pueden sólo basarse en dibujos y fotografías, ya que las piezas mismas se desvanecen con el paso del tiempo. La interacción con el medio natural es algo notable especialmente en la obra de artistas femeninas (incluyendo a otras latinoamericanas como Cecilia Vicuña y Alicia Barney). Totalmente aparte de la forma extremadamente sexual que asume en su obra, la actividad de Mendieta en general puede identificarse con la sensibilidad femenina actual.

Esta exposición revela no solo actitudes que están esencialmente en armonía con el arte reciente de los Estados Unidos sino que también demuestra la rica herencia que los latinoamericanos han legado a su tierra adoptiva.

John Stringer
 Nueva York

This exhibition not only reveals attitudes that are essentially in harmony with the recent art of the United States but also demonstrates the rich heritage that Latin Americans have bequeathed to their adopted land.

John Stringer
 New York

Luis Cruz Azaceta
Traveler (detail), 1983
 Acrylic on canvas
 86 x 96 in. (167.64 x 243.84 cm.)
 Courtesy of the Allan Frumkin Gallery, New York



El dilema del artista-inmigrante latinoamericano en los Estados Unidos

Los artistas incluidos en esta muestra son oriundos de América Latina y todos ellos son inmigrantes. No obstante, el ser originario de un país agrupado con otras once naciones, cada una de las cuales exhibe las más diversas características, así como el hecho de ser residente en los Estados Unidos dice muy poco acerca de cada individuo. La mayoría de estos veintisiete artistas vienen de México, Cuba y Argentina. Están representados América Central, los Países Andinos y las naciones del Cono Sur (Argentina, Chile y Uruguay). Entre los países no representados están las vigorosas escuelas colombiana y venezolana, y entre los del Caribe tampoco figuran los dominicanos ni los haitianos. Sin embargo, un extraordinario despliegue de compromisos y de procesos artísticos se revela en este importante esfuerzo curatorial que exhibe un dilatado alcance de búsqueda y de expresión, tanto entre los artistas de reciente madurez como entre aquellos conocidos por sus logros.

Todos están abocados a la dificultosa tarea de levantar puentes entre culturas y lugares. Algunos eligieron hacer estos cambios. Otros vinieron obligados por las circunstancias y quizás en estos últimos la adaptación sea más difícil. Las razones para la inmigración pueden ser tan numerosas como los inmigrantes.

Algunos artistas han venido a Nueva York o a otros centros estadounidenses para "enfrentarse a las barricadas" o para probar sus talentos en la arena multinacional. Otros vinieron para hallar las fuentes de esas seductoras reproducciones en color que contienen las revistas de arte. Algunos otros, también, pueden haber sido estimulados por el crítico latino que se queja de que no hay ningún centro de arte importante en toda Latinoamérica—en este caso es una autoridad argen-

The Dilemma of the Latin American Artist-Immigrant in the United States

All of the artists included in this exhibition are of Latin American origin and all are immigrants. Yet to be from one of eleven countries of the most diverse characteristics and to reside in the United States tells us little about each individual. Most of these twenty-seven artists come from Mexico, Cuba, and Argentina. Central America, the Andean states, and the Southern Cone countries (Argentina, Chile, and Uruguay) also are represented. Among those not included are the powerful Colombian and Venezuelan schools and, among the Caribbeans, the Dominicans and Haitians. Nonetheless, an extraordinary spread of artistic commitments and processes appears in this important curatorial effort that shows an extensive range of search and expression among artists of recent maturity and those familiar for their achievements.

All are burdened with making bridges between cultures and places. Some chose to make these changes. Several came at the behest of others, and perhaps theirs is the most difficult adjustment. Reasons for immigration may be as numerous as the persons involved.

Some artists have come from abroad to New York or other North American centers to "face the barricades," or to test their talents in the multinational arena. Some come to find the sources for those seductive color reproductions packaged in the art periodicals. Others may be encouraged, too, by the Latin critic who complains there is no major world art center in all Latin America. In this case it is an Argentine authority speaking. Is his a colonized mentality? Perhaps he is referring to

tina quien habla. ¿Es ésta una mentalidad de colonia? Quizás se refiera a algo que ahora parece ser útil: una conjunción de contactos entre galerías de arte y coleccionistas, crítica constructiva y mutua entre artistas, considerable publicación de críticas, razonable respaldo a museos y a exposiciones de nuevas tendencias nacionales y extranjeras. Sin embargo, todo esto es bastante poco común en todas partes.

Un artista puede muy bien venir a los Estados Unidos a causa de las audiencias, extensas y actualmente bien informadas, y del intercambio con colegas de similares inclinaciones. Estas audiencias son generalmente compuestas por individuos de clase media aliviados, al menos parcialmente, de la presión de la supervivencia; con tiempo y energía para seguir las búsquedas del artista y sopesar sus conclusiones. En los pequeños países latinos estas audiencias son limitadas, a pesar de la élite de observadores a menudo aguda y ampliamente experimentada. En las grandes naciones del sur hay aún amplias diferencias en oportunidades educativas así también como diferencias culturales entre los grandes centros y el interior: como es, por ejemplo, el caso de Buenos Aires, San Pablo o Caracas. Para ampliar su mercado y sus horizontes, un artista latinoamericano puede elegir un estanque más vasto en el cual pescar, como lo hacen sus contemporáneos en otros campos.

Otros estímulos para la emigración incluyen el cambio de gobiernos con más intercambio de carteras que de sustancia, y planificadas e inseguras economías. En algunos casos la represión y la suspensión de los derechos individuales resultan ajenas a la contemplación y la búsqueda. Estos perjuicios son entumecedores, por supuesto, cuando se está expatriado, pero a menudo se convierten en una base para la disensión

collector connections, mutual and constructive criticism among artists, respectable criticism in print, reasonably supported museums, and exhibitions of new developments at home and abroad. Yet these are rare enough anywhere.

An artist may well come to the United States for the larger, now basically well-informed, audiences and for interchange with like-minded peers. These audiences are generally middle-class individuals who are at least partially relieved of survival pressures and thus have time and energy to follow an artist's researches and weigh his conclusions. Such audiences are limited in small Latin countries, despite the often acute and widely experienced elite observers. In large nations to the south there are still vast differences in educational opportunities as well as cultural differences between the centers and the regions, as for example in Buenos Aires, or in São Paulo and Caracas. To widen his market and his horizons a Latin American artist may choose to fish in a larger pool, just as his contemporaries do in other disciplines.

Other stimuli to emigration include changing national governments, with more exchange of portfolios than substance, and precarious, planned economies. In some cases repression and the suspension of personal rights prove alien to contemplation and research. These hurts are numbing, of course, when one is expatriated, but they also often become a basis for artistic dissent.

Newcomers find barriers here that begin with money or the lack of it. Some are fortunate in friends and family. But communication blocks add to the walls surrounding education, gallery shows, publication, collector interest, and idea

artística.

Los recién llegados encuentran barreras aquí, que comienzan con el dinero o la falta de él. Algunos son afortunados por poseer amigos y familia. Pero a los obstáculos en la comunicación se añaden las vallas que rodean a la educación, exposiciones, publicaciones, interés de los coleccionistas e intercambio de ideas con artistas consagrados. De este modo, a los azares ya experimentados por los artistas nacidos en los Estados Unidos y Canadá se suman cuestiones de lenguaje y costumbres. Por lo tanto, muchos visitantes del exterior se agrupan en comunidades donde lengua, ideas, luchas internas y comidas familiares los rodean. La asimilación no es fácil—y frecuentemente no es deseada. Por contraste el triunfo en el escalamiento de vallas extranjeras se muestra dramáticamente en el número de estos expositores. Han recibido becas prestigiosas, concesión de premios y adquisiciones, a menudo primero en su patria y luego a través de becas Guggenheim o National Endowment for the Arts y reconocimiento similar que premia un extraordinario esfuerzo. Pero, el triunfo duradero no es automático. Un becario Guggenheim de la presente exposición ha estado aquí desde 1960 pero nunca fue incluido en los anuales del Whitney Museum of American Art, a pesar de que en el extranjero su influencia ha sido bien observada.

No todas las personalidades influyentes de origen latinoamericano están incluidas en esta exposición. Su importancia reside en el esbozo que han proveído los curadores de la extraordinaria amplitud de expresión y la inventiva conceptual en la obra de los artistas latinos de diferentes grupos generacionales trabajando en este país.

Aquí parece elegido cuidadosamente para disolver

exchange with established artists. So to the road hazards already experienced by artists born in the United States and Canada are added the matters of language and customs. Thus many visitors from abroad cluster in communities where the familiar languages, ideas, foods, and dragons of opposition surround them. Assimilation is not easy—and frequently not desired. In contrast, success in scaling alien walls is dramatically shown by numbers of these exhibitors. They are recipients of prestigious grants, purchase and prize awards, often first from their home countries and later through Guggenheim fellowships, National Endowment for the Arts grants, and similar recognition that applauds extraordinary effort. But lasting success is not automatic. One Guggenheim fellow in this exhibition has been here since 1960 but has never been included in the Whitney Museum of American Art annuals, though his influence has been well noted abroad.

Not all of the influential personalities of Latin American origin are included in this exhibition. Its importance lies in the outline the curators have provided of the extraordinary breadth of expression and conceptual invention in the work of Latin American artists of different age groups working in this country.

Aquí seems carefully chosen to dissolve stereotypes. Among these stereotypes is the apparent tropicalism presumed to distinguish Latin American art from that of its northern neighbors. The fact that this show looks quite like a carefully selected world-center exhibition should surprise no one. Latin America is a functional part of the modern world and shares in and contributes fund-

estereotipos. Entre estos estereotipos se halla el aparente tropicalismo que se supone que distingue el arte latinoamericano del arte de sus vecinos del norte. El hecho de que esta exposición aparezca como una cuidadosamente escogida exhibición internacional no debería sorprender a nadie. América Latina es una parte funcional del mundo moderno y comparte con él, al tiempo que contribuye fundamentalmente a la formación de tendencias internacionales. La noción de que los latinos simplemente derivan sus ideas de los centros mundiales y las diluyen a su modo se ha probado falsa.

De todas maneras, aquí hay una pronunciada presencia latinoamericana. Si tenemos evidencias de nuevas y diferentes mitologías (antiguas y recientes), que incluyen ritos individuales de pasaje, de autodefinición y propiciatorios de fuerzas rectoras, y de nostalgia por el paraíso perdido. Están presentes los ritmos y colores tropicales, pero también las formas austeras y los ambientes frescos de las altas mesetas. Los temas de protesta son importantes en varios lugares. Los símbolos de la represión, de los desaparecidos listados como mercancías, pueden ser presentados con áspera y acusadora ironía. A veces la moral de las viejas leyes ibéricas aparece lado a lado con antiguas mitologías americanas, visto como referencias talismánicas a lo que se sobreentiende pero raramente se dice. Algunos impulsos, quizás, se extienden desde la contrarreforma o posiblemente desde las costumbres incas, hasta los estratos culturales actuales.

La dispersión de los puntos de vista que aquí se muestran evoca la imagen de un abanico en las manos del artista. El abanico tiene ocho varillas pero todas forman parte del mismo mecanismo: una declaración autobiográfica. Las varillas, o direcciones, com-

amentalmente to the formation of international tendencies. That Latins simply derive their ideas from world centers and dilute them in their own ways has been proved false.

There is, nonetheless, a pronounced Latin American presence here. We do have evidence of new and different mythologies, recent and old, that include individual rites of passage, of self-definition and propitiation of commanding forces, and of nostalgia for paradise lost. There are tropical colors and rhythms but also the austere forms and cool environments of the high plateaus. Themes of protest are important in many locations. Symbols of repression—of the disappeared listed like commodities—can be presented with a scathing irony. Sometimes the moralities of historic Iberian laws appear side by side with ancient American mythologies, seen as talismanic references to what is understood, but seldom voiced. Perhaps some impulses extend from the Counter-Reformation, or possibly from Incaic practices into present cultural strata.

The spread of viewpoints shown here recalls the image of a fan in an artist's hand. The fan has eight ribs, but all are part of the same mechanism, an autobiographical statement. The ribs, or directions, are about realities of perception, outer and inner truths; art that stems from art now or from art history; concern for sources in pre-Hispanic antiquities; dissent; expressionism; related irrational, mythic, and surreal statements; conceptual art, process and performance, filmic and multimedia forms; and painting as painting, though not necessarily art for art's sake.

The realities drawn by New Yorker, Juan Gon-

prenden: realidades de la percepción, verdades interiores y externas; arte que surge del arte actual o de la historia del arte; inquietud por fuentes en antigüedades prehispánicas; disensión; expresionismo; conexas declaraciones irracionales, míticas y surreales; arte, procesos y ejecución conceptuales; formas cinematográficas y múltiples; y pintura como pintura, aunque no necesariamente arte por el arte.

Las realidades obtenidas por el neoyorquino Juan González, nacido en Cuba y con educación subgraduada y graduada en Miami, indagan dentro de la sustancia interior de la gente y las cosas visibles. La fuerza aparece en la delicadeza. Elementos metafóricos conectados por pasajes tonales, aparecen en relaciones de montaje, expandiéndose y contrayéndose en una superficie de dos dimensiones. Expresiones que derivan del arte actual y que forman ejemplos pictóricos bien entendidos se observan en los trabajos de varios artistas. Los pesados empastes en los ensayos figurativos de Luis Frangella de Buenos Aires, ganador de un premio Guggenheim, han sido inteligentemente estudiados y repasados muchas veces con el fin de que el producto final resulte tan aparentemente directo y no forzado.

Las culturas prehispánicas de las Américas — muchas de ellas aún en proceso de exhumación en regiones húmedas o de grandes alturas, llevan consigo un vocabulario de formas sin paralelo en otras partes. Más aún, los bordes estéticos se mantienen todavía filosos, no mellados por un cliché excesivo. ¿Qué mejor lugar para buscar rutas alternativas para un comienzo desde cero? Sólo recientemente los jeroglíficos y símbolos gráficos mayas han sido develados por los eruditos. Con seguridad son tan vitales a nuestra curiosidad como lo son los de Pompeya. Lo

zalez, born in Cuba and with college and graduate education in Miami, probe the inner substance of people and things seen. Strength appears in delicacy. Figural elements, connected by tonal passages, appear in montage relationships expanding and contracting on a two-dimensional surface. Expressions that derive from art now and from well-understood pictorial precedent appear in the works of several persons. The heavy impasto in the figurative essays of Luis Frangella, a Guggenheim award winner from Buenos Aires, have been intelligently studied and gone over many times to make the final results so apparently direct and unforced.

Pre-Hispanic cultures of the Americas, many of them still to be exhumed from humid or high altitudes, carry with them a vocabulary of forms not paralleled elsewhere. Further, the aesthetic edges are still sharp, unworn by excessive clichés. Where better to look for alternate routes to a fresh start? Only recently have Mayan glyphs and graphic symbols been opened by scholarship. They are easily as vital to our curiosity as are those of Pompeii. Well shown is the use of film, which brings clarity and massive scale to monuments in the Peruvian highlands, such as those at Cuzco and Machu Picchu. Eduardo Calderón, who lives in Kirkland, Washington, is a Peruvian with American university training in anthropology and advanced study in museology. His photography of Peruvian antiquities often surpasses the documentary.

A fourth category is dissent. Underlying much current mail art, graphic expression, figurative painting, and performance and process work is

que se muestra bien es el uso del film que aporta claridad y escala masiva a los monumentos en las regiones montañosas peruanas, como los del Cuzco y Machu Picchu. Eduardo Calderón, que vive en Kirkland, Washington, es un peruano con estudios de antropología en una universidad norteamericana y estudios avanzados de museología. Su fotografía de las antigüedades peruanas sobrepasa a menudo lo documental.

Una cuarta categoría es la disensión. Subyacente a gran parte del actual arte postal, expresión gráfica, pintura figurativa, trabajo de proceso y representación, se halla la protesta de mentes independientes contra la represión en sus múltiples formas. Entre los más influyentes de estos artistas figura un uruguayo con amplia investigación y enseñanza en Europa y los Estados Unidos. Se trata de Luis Camnitzer, que vive y enseña en la zona de Nueva York. Respetado desde hace tiempo como un innovador, Camnitzer—que en la actualidad tiene cuarentiseis años—ha escogido la *idea* como pivote, adjuntándole yuxtaposiciones de imágenes del mundo en términos poéticos alusivos, siniestramente crueles a menudo. El actor principal en una serie gráfica en esta muestra es la mano del artista fotografiada en varias posiciones. Un rol de respaldo lo desempeñan clavos al parecer hincados a través de los dedos, botellas, picanas e instrumentos semejantes que han atraído los ojos de los interrogadores. La serie, que expresa unos cuantos puntos concluyentes, se titula "From the Uruguayan Tortures". Cada estadio del interrogatorio se visualiza separadamente y es acompañado por una frase que revela el sadismo y un propósito, digno de Moloch, de quebrar al dueño de la mano. Procesos de transferencia fotográfica dan un algo de impersonalidad oficial a estas ocasiones,

the protest by independent minds against repression in its multiple forms. Among the most influential of these artists is an Uruguayan with extensive European and American research and teaching. He is Luis Camnitzer, who lives and teaches in the New York area. Long respected as an innovator, the forty-seven year old Camnitzer has chosen the *idea* as his fulcrum, joining it with image-word juxtapositions in allusive, often grimly poetic terms. The principal actor in a graphic series in this exhibition is the artist's hand, photographed in various positions. Supporting roles are played by nails apparently driven through fingers, bottles, cattle prods, and such instruments as have caught the eyes of interrogators. The series that makes a number of conclusive points is titled "From the Uruguayan Tortures." Each stage of the inquiry is visualized separately and each is accompanied by a phrase that reveals the sadism and Moloch-like purpose of breaking the owner of the hand. Photographic transfer processes give something of an "official" impersonality to these occasions, though the printing itself is immaculate.

Expressionism, central again since the late 1970s has found three exceptionally strong contributors to this exhibition: Rafael Ferrer, Luis Cruz Azaceta, and Carlos Loarca. The work of these men is distinguished from the polite and often eclectic Expressionism of the 1980s by a psychological intensity of commitment. Three distinct artists, yet they share the condition of autodidact, each effectively self-tutored in finding the ways to make his points. Deeply felt experiences are often stated with eruptive force.

Rafael Ferrer, prominent in American art, began

aunque la imprenta es en sí misma immaculada.

El Expresionismo, asimismo central desde fines de la década del setenta, ha hallado tres poderosos contribuyentes a esta exposición: Rafael Ferrer, Luis Cruz Azaceta y Carlos Loarca. La obra de estos artistas se distingue del cortés y a menudo ecléctico Expresionismo de la década del ochenta por una intensidad psicológica de compromiso. Son tres artistas distintos y, no obstante, comparten la condición de autodidactas, cada cual autoeducado efectivamente en hallar el camino para expresar su opinión. Las experiencias profundamente sentidas son a menudo expresadas con fuerza irruptora.

Rafael Ferrer, figura prominente en el arte norteamericano, comenzó a exponer individualmente a la edad de treintitres años (1966) y tuvo su primera exposición en el Whitney Museum en 1971. Ha enseñado por varios años en Filadelfia y está consagrado como escultor, fabricante de artefactos—decoradas canoas y carpas, entre ellos—y pintor de imágenes. Antes de llegar a ser un expositor regular en una o en varias galerías de Nueva York, Ferrer era batería en un conjunto de música salsa, quizás llegando a las artes visuales a través de la música. Ha impuesto sus propios términos al medio que usa y a través de él al mundo artístico que lo rodea. Su *Sol de Puerto Rico*, una monumental puerta, es una esculpida entrada a un barrio del South Bronx. Nadie como él, quizás, transmite tan bien el color y los ritmos de esa región y las fuentes interculturales de una persona que forma parte de dos mundos.

Luis Cruz Azaceta dejó Cuba a los dieciocho años sin intención de trabajar como artista y sin embargo se ha transformado en un pintor de explosivo impacto y revelaciones absolutas. Sus pinturas de la última década, sus exposiciones en la galería Frumkin en Nueva

solo shows at age thirty-three in 1966 and had his first Whitney Museum exhibition in 1971. He has taught for some years in Philadelphia and is celebrated as a sculptor, a maker of artifacts, including decorated canoes and tents, and a painter of pictures. Before becoming a regular exhibitor in one or more New York galleries, Ferrer was a drummer with salsa bands, perhaps coming to visual arts via music. He has imposed his own terms on the medium he uses and through it on the art world around him. His *Puerto Rican Sun*, a monumental gateway, is a sculptured entrance to a South Bronx ghetto. Perhaps no other Caribbean artist so successfully transmits the color and rhythms of that area, nor the cross-cultural sources of a person apparently astride two worlds.

Luis Cruz Azaceta left Cuba at eighteen with no intention of working as an artist, yet he has become a painter of explosive impact and unqualified revelations. His paintings of the past decade, shows at the Frumkin Gallery in New York, and his teaching at Berkeley establish him as one of the most powerful expressionist painters working in this country.

Slower in developing as an artist is Carlos Loarca, a Guatemalan living in San Francisco. His bachelor's degree, earned in Quezaltenango, was broadly based but did not include the arts. Beyond some adult education classes in San Francisco and Philadelphia he has built his own technical skills and visual language, both of which are devoted to the elaboration of legends and myths of Guatemalan origin. Most celebrated is a series devoted to a legendary doglike creature, "El Cadejo," who accompanies late drinkers home

York y su enseñanza en Berkeley lo convierten en uno de los más poderosos pintores expresionistas que trabajan en este país.

Más lento en desarrollarse como artista es Carlos Loarca, un guatemalteco que vive en San Francisco. Su licenciatura de Quezaltenango tuvo amplia base pero no incluía las artes. Tras algunas clases de educación para adultos en San Francisco y Filadelfia se ha construido sus propias habilidades técnicas y su propio lenguaje visual, ambos de los cuales elaboran los mitos y las leyendas de origen guatemalteco. Una serie muy celebrada es la dedicada a una legendaria criatura perruna, "El Cadejo", que acompaña a los bebedores tardíos a casa desde la cantina del barrio, ofreciendo guía, sabiduría y armonía no solicitadas. En otros casos el personaje puede ser "El Brujo", con aspecto de shamán, que intercede por la gente, predice el futuro, controla los fenómenos meteorológicos y hace que los vivos y los muertos se conozcan. Es lo "divino" en nuestra persona. Los categóricos torbellinos de las formas de Loarca resultan en una distorsión expresiva y combinado con una controlada paleta basada en el gris, ellos ofrecen un seguro acceso a la comprensión de aspectos de nuestra naturaleza, para lo cual el artista aporta animismo y equivalencias con forma de animal. Lo suyo constituye una impactante y duramente ganada serie de revelaciones acerca de su paso por la vida.

Quizás el Surrealismo realmente llegó a Latinoamérica con la presencia de André Breton y otros surrealistas en México durante la Segunda Guerra Mundial. Este Surrealismo no pertenecía a la variedad escapista atribuida a cortesanos salones sino que reflejaba la seriedad de la declaración conjunta emitida por Breton y Trotsky, llamando a la revolución permanente. De

from the neighborhood cantina, offering guidance, unsolicited wisdom, and rapport. In other cases, the subject may be "El Brujo," a shaman-like figure who intercedes, predicts futures, controls atmospheric phenomena, and helps the living and the dead to get to know each other. He is the "divine" in us. The emphatic swirls of Loarca's figuration make for expressive distortion, and combined with a gray-based, controlled palette, they offer a certain avenue into understanding aspects of our nature for which animism and animal-like equivalents are provided by the artist. His is an impressive, hard-won series of revelations upon his life's passage.

Perhaps Surrealism really came home to Latin America with the appearance in Mexico during World War II of André Breton and other Surrealist personalities. This Surrealism was not the escapist variety attributed to polite salons but reflected the seriousness of the joint statement issued by Breton and Trotsky calling for eternal revolution. At any rate, the resources for overturning rational systems already implied in mythic rite, the underlying patterns of supernatural forces, the national holidays based on pre-Christian ritual (Day of the Dead, in Mexico) have long since become living parts of popular life. The Caribbean nations and sugarcane-producing zones of tropical Latin America received West African peoples, their religions, and voodoo. Thus Indian, African, and late medieval Catholic religious practices join with indigenous mixtures, inextricably woven together. Immutable forces can be dealt with by going to mass, to a brujo, to a *candomblé*, or a voodoo session, or perhaps several in succession, leaving

todos modos, los recursos para derribar sistemas racionales implícitos ya en los ritos místicos, las configuraciones subyacentes de las fuerzas sobrenaturales, las festividades nacionales basadas en un ritual precristiano (el Día de los Muertos, de México), se han transformado, desde hace ya mucho tiempo, en parte viva de la vida popular. Las naciones del Caribe y las zonas productoras de caña de azúcar de la América Latina tropical recibieron a los pueblos del África Occidental, sus religiones y su vudú. En consecuencia, prácticas religiosas hindúes, africanas y el catolicismo de fines del medioevo se adjuntan a mezclas indígenas, entrelazándose inextricablemente. Se puede tratar con fuerzas inmutables yendo a misa, a ver a un brujo, a un candombe o a una sesión de vudú; o acaso a varias de las opciones anteriores en sucesión para no dejar nada librado al azar.

Es a los misterios, silenciosos y reservados, que hacen alusión las pinturas y los objetos esculpidos, de secreta apariencia, de Marcelo Bonevardi. Argentino y de larga residencia en Nueva York, Bonevardi es miembro decano de cualquier hipotética comunidad de artistas latinoamericanos en los Estados Unidos. Ganador de un premio Guggenheim, su importancia fue establecida por medio de sus trabajos de principios de los sesenta. Su reputación se basa en la fusión de sus propias experiencias en arquitectura, escultura y pintura, y se ha extendido sin disminuir desde su celebrada *Ventana del astrólogo* de 1964 (una tela de gran tamaño) hasta sus actuales construcciones escultóricas.

Más allá de las obras de Bonevardi se hallan las construcciones de una joven artista, nacida en Cuba y educada en Miami, María Brito-Avellana. Sus construcciones, cajas, juegos, cerámicas y muebles pare-

nothing to chance.

It is to the reserved, silent mysteries that the secret-seeming painted and sculptured objects of Marcelo Bonevardi make allusion. An Argentine, long resident of New York, Bonevardi is a senior member of any hypothetical community of Latin American artists in the United States. A Guggenheim winner, his importance was established with his works of the early 1960s. His reputation is based on a fusion of his own experiences in architecture, sculpture, and painting, and it has continued undiminished from his celebrated *Astrologer's Window* of 1964 (a massive wall piece) to his present sculptured constructions.

Beyond Bonevardi's pieces, there are the constructions of a younger, Cuban-born artist educated in Miami, María Brito-Avellana. Her constructions, boxes, games, ceramics, and furniture appear to carry messages. Perhaps they are images for her perception of the human condition and the isolation of those caught in social formulae. Her one-person shows beginning in the 1980s, reveal a complex inner life of experiences that are raised in her works to metaphors of genuine elegance. The post-Duchampian world impinges here as it does in the conceptual arts discussed later in this essay. The Documenta exhibition at Kassel, Germany, in 1972, has invited further reanalysis of the visual arts in light of the centrality of Duchamp's views as they were observed there.

Given the terrors of a nuclear age and the general reassessment of human circumstances since the 1960s, it is not surprising that the arts have been revised. At least five areas of develop-

ment are evident here: a) the expansion of psychic and literal space to free the environment for the arts; b) pressing beyond historic uses of familiar mediums both in process and in their content potential; c) finding additional ways for self-revelation and thus for communion with others; d) brushing past established collector-and-display systems and reviving dulled receptors in the interest of awakened communications; and finally, e) transmitting central ideas as matrices for multimedia presentations.

Our conceptual art segment offers many alternatives. Liliana Porter, for example, an Argentine now in New York City, is a much-applauded award-winning graphic artist, painter, and constructor of installations. She makes essays on the surprising ambiguities that arise from stating basic realities. She begins with the real and believable, and she concludes with the possible, at the edge of improbability. A master craftsman, she treats her versatility casually, noting that she might almost as well have been a writer, following family precedent.

Performance arts with the body used as a motor and expressive factor, photography (still or moving pictures), projections with light and sound evoke a wider space for the artist's expression. Here there are two Brazilians of distinction, Regina Vater and Marília. Vater (whose interest in ethnography parallels that of the Cuban-born Ana Mendieta) has, as a graphic and plastic artist, an extensive exhibition and performance history in Brazil. Her personal development must include groundwork laid by the internationally influential Concretist and neo-Concrete movements that

gen al formular realidades básicas. Comienza con lo real y creíble y concluye con lo posible al borde de la improbabilidad. Excelente artesana, trata su versatilidad con ligereza, mencionando que muy bien podría haber sido escritora, siguiendo antecedentes familiares.

Las artes de representación, con el cuerpo usado como motor y como factor expresivo, la fotografía (fija o animada en películas), proyecciones con luz y sonido evocan un espacio más amplio para la expresión del artista. Aquí se encuentran dos distinguidas brasileñas, Regina Vater y Marília. Vater (cuyo interés en etnografía paralela lo de Ana Mendieta, oriunda de Cuba) posee, como artista gráfica y plástica, vastos antecedentes de exhibición y ejecución en Brasil. Su desarrollo personal debe incluir la base establecida por los movimientos Concretista y Neoconcreto, de influencia internacional, que comenzaron a desarrollarse alrededor de 1952 en San Pablo y Río de Janeiro. En este movimiento, las principales figuras en reestructurar imágenes, símbolos y palabras, son tres artistas: Augusto y Arnoldo De Campos y Decio Pignatari. Han realizado importantes contribuciones a movimientos similares en países tal como Alemania y Francia, con contactos que fueron mutuamente productivos a lo largo de treinta años. Como comunicadora, artista y curadora, Regina Vater aporta un extraordinario alcance y comprensión a esta exposición.

Ana Mendieta, "atrapada entre dos culturas", fue separada muy temprano de su Cuba natal, educada aquí en la University of Iowa y en otros lugares, y adiestrada concienzudamente en materiales y técnicas de arte clásicos. Ana Mendieta ha irrumpido a través de ellos llegando a un modo de trabajo muy personal. Su documentación fotográfica de relieves esculpidos colocados en medios terrestres, sugiere

began to develop in São Paulo and Rio de Janeiro about 1952. The primary figures in this movement to restructure pictures, symbols, and words as signals are three: Augusto and Arnoldo De Campos and Decio Pignatari. They made important contributions to like movements in countries such as Germany and France, contacts that were mutually productive over thirty years. As communicator, artist, and curator, Regina Vater brings unusual scope and understanding to this show.

Ana Mendieta ("caught between two cultures") was separated early from her native Cuba, educated at the University of Iowa and elsewhere, and thoroughly trained in the classical materials and techniques of art. She has broken through these to a highly personal way of working. Her photographic documentation of sculptured reliefs set in earth environments, suggests Neolithic forms in prehistoric settings. The general dimensions are said to be those of her own body and images of the female torso are simply, strongly stated now with increasing simplicity, in reliefs and in drawings as well.

Puerto Rican, Papo Colo, in dramatic performance demonstrations, and Marília, a Brazilian actress and linguist, use the body as an interpretive instrument in varied surroundings. For Papo Colo, the settings are urban. For Marília, it is the stage. Her symbolic intent is linked with the poetics of her husband, the celebrated Japanese poet Gozo Yoshimasu, and with musical improvisations and percussion. To their triad of supporting audiences in the United States, Japan, and Brazil, they add European appearances. Japanese precedent may be the ally that helps them fill the

formas neolíticas en asentamientos prehistóricos. Suyas son, al parecer, las dimensiones generales; e imágenes del torso femenino están expresadas simple y firmemente, ahora con una creciente sencillez en dibujos y relieves.

El puertorriqueño Papo Colo, en impresionantes representaciones, y Marília, una actriz y lingüista brasileña, usan el cuerpo como instrumento interpretativo en ambientes variados. Para Papo Colo la escena es urbana. Para Marília son las tablas; su intento simbólico está ligado a la poética de su esposo, el celebrado poeta japonés Gozo Yoshimasu, y a improvisaciones musicales y percusión. A su triada de entusiastas audiencias en los Estados Unidos, Japón y Brasil, añaden apariciones en escenarios europeos. El precedente japonés puede ser la ligazón que los ayuda a llenar el vacío entre las dos formas de memoria bergsonianas: función corporal y recolección de imágenes puras.

Tres expositores se enfocan en arreglos lingüísticos, usos simbólicos de la forma de los vocablos, procesos gráficos y comunicación popular. Estos artistas son Leandro Katz, Alfredo Jaar y Armandina Lozano. Conocido desde hace tiempo como poeta y publicista, el argentino Katz es celebrado por construcciones verbales de imágenes volátiles y alusivas. Su *Autohypnosis*, una libremente entretrejida exposición sintáctica de mediados de los setenta, evoca el comentario del crítico Ted Castle que "lo ambiguo" ha constituido el campo de acción de Katz.

Alfredo Jaar, entre varios sorprendentes chilenos de similar mentalidad, ha producido un formidable sistema de mensajes basado en símbolos verbales y piezas de instalación. A esto ha precedido una educación en arquitectura en Santiago y el estudio de teatro

interval between Bergson's two forms of memory: bodily function and the recollection of pure images.

Three exhibitors focus on linguistic arrangement, symbolic uses of word forms, graphic processes, and popular communication. They are Leandro Katz, Alfredo Jaar, and Armandina Lozano. Long known as a poet and publisher, the Argentinian, Katz, is recognized for verbal constructions of volatile and allusive imagery. His *Self-Hypnosis*, a freely woven syntactical statement of the mid-seventies, recalls the comment of critic Ted Castle that "the ambiguous" has been Katz's field of action.

Alfredo Jaar, among several impressive like-minded Chileans, has produced a formidable system of messages based on verbal symbols and installation pieces. He preceded them with architectural training in Santiago, the study of theater, and cinematography. In his works one must face barriers that define the authoritarian state. The idea is to find a place for oneself, if not in one's country at least on one's continent. Somewhere between the U.S. and the "us" third persons may locate their options, although, through the act of making art, the maker may be literally at risk.

Mexican-born Carlos Almaraz by contrast has responded with notable facility to his Los Angeles environment. The forty-three year old painter and muralist has made use of excellent educational resources for collegiate and postgraduate study in studio arts and psychology, working both in Los Angeles and New York. He now seems at home as a painterly-painter working comfortably in a large-scale format, with hot colors and figurative imag-

y cinematografía. En el trabajo se deben enfrentar barreras, que definen al estado autoritario. La idea es hallar un lugar para uno, si no es posible en el propio país, al menos en el propio continente. En algún lugar entre los Estados Unidos y el "nosotros", terceras personas pueden colocar sus opciones, aunque, a través del acto de hacer arte, el artista puede, literalmente, correr riesgos.

Carlos Almaraz, nativo de México, por contraste, ha respondido con notable facilidad a su medio ambiente de Los Angeles. Este pintor y muralista de cuarentitis años ha empleado excelentes recursos educativos para estudios graduados y post-graduados en artes de taller y sicología, trabajando en Los Angeles y Nueva York. Se muestra ahora a gusto como un pintor-pintor que trabaja cómodamente en formato de gran escala, en el lado cálido de la paleta, y con imágenes figurativas con las cuales su mano parece naturalmente tener un contacto directo. Una exposición individual singularmente impresionante, el año pasado en el Arco Center for Visual Arts, mostró que lo suyo es una sensibilidad pictórica diferente con un largo camino por delante, lleno de oportunidades. Se ha hecho un espacio artístico para sí, la crítica lo aclama, sirve los intereses de su comunidad y parece haber conseguido realizar lo que muchos artistas inmigrantes tienen la esperanza de hacer

ery to which his hand appears by nature to have direct contact. A singularly impressive solo exhibition last year at the Arco Center for Visual Arts showed his pictorial sensibility to be a differentiated one, with a long road of opportunities ahead. He has made an artistic space for himself, is critically acclaimed, serves his community's interests, and seems to have succeeded in doing precisely what many artists-as-immigrants hope to do.

Donald B. Goodall
Menlo Park, California

Donald B. Goodall
Menlo Park, California

Gilce Montes
1st Street Evening Rise, (detail), 1981
 Silver print and o
 49 1/2 x 59 1/2 in. (125.73 x 151.13 cm)
 Courtesy of the artist



¿Existe una tradición del arte latinoamericano?

Un pie en la luna y el otro en la tierra.
 Somos ciudadanos de un continente emotivo.
 Rubén Blades

En Latinoamérica el siglo veinte constituye una historia de desasosiego, revoluciones, insurgencias campesinas, rebeliones sociales urbanas y supresión de poblaciones indígenas, al mismo tiempo que se observa el nacimiento de una clase media, un progreso económico y, finalmente, una variedad de formas de nacionalismo y totalitarismo militar. Frente a este fondo turbulento y a la historia individual de cada país queda muy poco espacio para un arte latinoamericanista unificado. Sin embargo, como existen muchas instancias individuales de arte con una marcada identidad en México, Brasil, Cuba, Argentina, Colombia, Venezuela y Chile, los críticos, historiadores, espectadores, administradores y artistas buscan una hebra que una estos trabajos en algún tipo de tradición latinoamericana. En lo que la mayoría de los historiadores y los críticos tiende a coincidir, es en que una clase pudiente de consumidores culturales con educación europea se desarrolló durante los diversos periodos de prosperidad económica. Los miembros de esta clase, siguiendo una configuración semejante a la de los primeros colonizadores europeos, tomaron los talentos nativos y les presentaron materiales, formas, contornos, objetos y un estilo de vida basado en modelos foráneos. Todo esto se transformó en un compuesto fascinante y poderoso. El escritor cubano Alejo Carpentier lo denominó "realismo maravilloso". Esta forma definió e influyó el arte de la primera parte del siglo veinte en las capitales de Latinoamérica y continúa siendo el principal factor que caracteriza el trabajo de los artistas jóvenes contemporáneos. Wilfred Lam,

Is There a Tradition of Latinamerican† Art?

One foot on the moon and another on the earth.
 We are citizens of an emotional continent.
 Rubén Blades

The twentieth century in Latinamerica is a story of unrest, revolution, peasant insurgencies, urban social upheavals, and indigenous suppression, as well as the birth of a middle class, economic progress, and, finally, a variety of forms of nationalism and military totalitarianism. Against this turbulent backdrop and the unique history of each country, there is little room left for a unified "Latinamericanist" art. Nevertheless, because there are many individual instances of art with a strongly pronounced identity in Mexico, Brazil, Cuba, Argentina, Colombia, Venezuela, and Chile, art critics, historians, viewers, administrators, and artists seek a thread that will join these works into some kind of Latinamerican tradition.

Most historians and theorists tend to agree that an affluent class of European-educated cultural consumers developed in Latinamerica during the several periods of economic prosperity. They, like the earlier European colonizers, utilized existing native talents, introducing them to materials, forms, shapes, objects, and ways of life based on foreign models. This evolved into a fascinating and forceful hybridization. The Cuban writer Alejo Carpentier named it *realismo maravilloso*, and it defined and influenced early twentieth-century art in the capitals of Latinamerica. It continues to be the strongest element informing the work of younger contemporary artists. The pioneer mod-

†...ut...or's usage

pionero del arte modernista, constituye el ejemplo de un artista, con estilo y estética de formación parisina, que ha creado su propia identidad mediante la combinación de formas afrocubanas con una realidad aún no conformada en lenguaje simbólico, realidad que es típicamente cubana y al mismo tiempo latinoamericana.

La lucha entre forma y contenido—una forma profundamente enraizada en la estética occidental con, o contra, un contenido que no es occidental—está presente en la mayoría del arte latinoamericano. A causa de la existencia de diversas realidades contrastantes—superpuestas u ocupando el mismo espacio—siempre ha existido en Latinoamérica un tipo de pre-surrealismo. Cuando André Breton visitó México en los años cuarenta declaró surrealista a todo el país. Esta denominación fue cuestionada por artistas como Frida Kahlo, que percibían que sus realidades sobrepasaban estos límites estrictos y no precisaban racionalizaciones. Todo intento de sugerir una postura teórica general parece ser una imposibilidad total en Latinoamérica.

El movimiento muralista mexicano fue más una expresión sociopolítica que el intento de crear una postura estética latinoamericana, aun a pesar de que constituye, quizás, la mayor influencia en el arte de Latinoamérica durante las últimas cuatro décadas. El descubrimiento—o re-descubrimiento—de las culturas prehispánicas como resultado de la Revolución Mexicana fue develando diversos estratos de preciosos recursos artísticos. Esto abrió también la posibilidad de definir una ideología cultural, enraizada en el pasado indígena, que diera paso a una identidad nacional. Aunque el mural se convirtió en una forma de arte para las masas, continúa siendo en primer lugar un producto típicamente mexicano.

ernist Wilfredo Lam is an example of an artist with a Paris-formed style and aesthetic who created his own unique identity by combining Afro-Cuban forms with a reality not yet shaped into symbolic language, a reality that is typically Cuban as well as Latinamerican.

The struggle between form and content, a form largely rooted in Western aesthetics, along with—or against—a content that is non-Western, permeates most Latinamerican art. With the existing contrasts of several realities, superimposed or occupying the same space in Latinamerica, a kind of “presurrealism” has always existed. When André Breton visited Mexico in the 1940s, he declared the entire country “surreal”. This kind of labeling was challenged by artists such as Frida Kahlo who felt that their realities extended beyond these strict boundaries and needed no rationalization. Any attempt to advance a blanket theoretical position appears to be a total impossibility in Latinamerica.

The Mexican mural movement was more of a sociopolitical expression than an attempt at creating a Latinamerican aesthetic position, even though it has been perhaps the major influence on Latinamerican art during the past four decades. The discovery, or rediscovery, of pre-Spanish cultures as a result of the Mexican agrarian revolution opened layer upon layer of rich artistic resources. It also opened the possibility for defining a cultural ideology, rooted in the indigenous past and allowing for a national identity. While the public mural became a form of high art for the masses, it remains primarily a Mexican product.

The idea of creating a public art is, even now, a

La idea de crear un arte para el público es, aun en la actualidad, una gran fuente de inspiración para muchos artistas. Aunque los murales de Diego Rivera acerca de la conquista y el posterior nacimiento de la nación mexicana continúan siendo imágenes poderosas, los artistas ahora luchan, no tanto con la forma misma de los murales, sino más bien con el problema de cómo crear un nuevo arte para el público, que transmita contenido con un estilo y un formato adecuados para la sociedad actual. Esta inquietud, derivada de la experiencia muralista mexicana, traspasa las fronteras y puede ser observada en países como Brasil, Venezuela y Colombia.

Cuando Rufino Tamayo condujo la ruptura con el muralismo hacia el retorno—en los años cincuenta y sesenta—a la pintura de caballete, este proceso fue acompañado por largos y borrascosos debates sobre la función del arte. Manuel Felguérez, Arnold Belkin y José Luis Cuevas, para nombrar a unos pocos de los artistas mexicanos, decidieron intentar ambas opciones. Cuevas se convirtió en crítico y artista e incursionó en la política. Felguérez esculpió murales a partir de chatarra pero sólo para ser expuestos en lugares privados. Belkin enseñó muralismo e incorporó contenido político a su pintura de caballete a través de la alegoría. Aun un artista como Francisco Toledo, cuyo trabajo es una sutil transposición de formas estéticas cercanas a Tamayo, Klee, y otros maestros europeos de este siglo, y que incorpora un animalístico contenido indígena, de orientación pagana, está comprometido en política. Ha estado organizando a los campesinos de la sierra de Oaxaca para que voten contra el PRI (el Partido “Revolucionario” Mexicano oficial). Ningún artista, sin embargo, parece ser capaz de inspirar la pasión que Rivera, Siqueiros y Orozco

major inspiration for many artists. Although Diego Rivera's murals of the conquest and the subsequent birth of the Mexican nation continue to be powerful images, artists now are struggling not with the mural format itself as much as with how to create a new public art that addresses content in a style and format appropriate to today's society. This concern, derived from the Mexican muralist experience, extended beyond the borders and can be observed in countries such as Brazil, Venezuela, and Colombia.

When Rufino Tamayo led the break with muralism in the 1950s and 1960s, the return to "easel painting" was accompanied by lengthy and windy debates on the function of art. Manuel Felguérez, Arnold Belkin, and José Luis Cuevas, to name a few Mexican artists, opted for trying to do both. Cuevas became a performer and critic and also tried politics. Felguérez sculpted murals out of scrap metal, but only for privately owned spaces. Belkin taught muralism and incorporated political content in his easel painting through allegory. Even an artist such as Francisco Toledo, whose work is a subtle transposition of aesthetic forms close to those of Tamayo, Klee, and other twentieth-century European masters and who incorporated indigenous, pagan-oriented, animalistic content, is now involved in politics. He recently has been organizing peasants in the sierra of Oaxaca to vote against the PRI (the official Mexican "Revolutionary" Party). None, however, seems to be able to inspire the passion that Rivera, Siqueiros, and Orozco did almost universally. From the end of the student movement of 1968 until the present, a new generation of artists has adopted "concep-

inspiraron casi universalmente. Desde fines del movimiento estudiantil de 1968 hasta el momento actual, una nueva generación de artistas ha adoptado estilos "conceptuales," "neodadaístas" o "post-fluxus", tendencias que reconocen orígenes en los Estados Unidos y en Europa, pero ahora combinadas con el presente y pasado político de México. De esta manera se ha obtenido un nuevo compuesto latinoamericano.

Las figuras claves que constituyen el núcleo de lo que se considera el arte latinoamericano contemporáneo constituyen diversas identidades artísticas. Su influencia llega a ser heroica y mítica en sus propios países, empañando así toda noción acerca del amplio espectro de la escena artística contemporánea internacional, a la cual los latinoamericanos pertenecen. Joaquín Torres García de Uruguay; Roberto Matta de Chile; Jesús Soto de Venezuela; Fernando Botero de Colombia; Rivera, Siqueiros, Orozco, y Tamayo, de México; Lam, Amelia Peláez, y René Portocarrero de Cuba; Antonio Berni, Julio LeParc, y Marcelo Bonevardi de Argentina—todos son artistas cuyo trabajo mantiene una relativa estabilidad en el mercado internacional y están menos sujetos a los flujos económicos que impulsan a artistas menos conocidos hacia drásticas opciones, que incluyen transformarse en un burócrata cultural o dejar el país. El peso de la enorme deuda externa ha eliminado sistemas de apoyo económico para sus actividades dentro del país y la naturaleza del trabajo artístico ha dificultado el mantenimiento de la producción aun antes de la crisis económica.

Aquellos artistas que eligieron permanecer en sus repetitivos países han tenido que adaptarse al coleccionista convencional y tradicional, o arriesgarse a la alternativa de establecer actividades de taller más

tual," "neo-Dadaist," or "post-fluxus" styles—tendencies that originated in the United States and in Europe but were combined now with Mexico's own political present and past—to arrive at a new Latinamerican hybrid.

The key figures that form the nucleus of what is considered contemporary Latinamerican art are quite distinct artistic identities. In their own countries their influence has become heroic and mythical, blurring any notion of the larger spectrum of the international contemporary art scene to which Latinamericans belong. Joaquín Torres García from Uruguay; Roberto Matta from Chile; Jesús Soto of Venezuela; Fernando Botero of Colombia; Rivera, Siqueiros, Orozco, and Tamayo from Mexico; Lam, Amelia Peláez, and René Portocarrero from Cuba; Antonio Berni, Julio LeParc, and Marcelo Bonevardi from Argentina—all are artists whose work is relatively stable on the international market, and who are less subject to the economic tides that push lesser-known artists in drastic directions that include becoming "culture bureaucrats" or leaving their countries. The burden of the enormous foreign debt has eliminated support systems for their activities at home, and even before the economic crisis the nature of their work made it difficult to sustain production. Those artists that chose to remain in their own countries had to conform to the traditional and conventional collector or venture to establish alternative and more democratic workshop activities. Jorge Romero Brest of the Instituto di Telia promoted performances in the 1960s by artists such as Marta Minujín or Fernando Ramos in Argentina. Mario Pedrosa worked to present

democráticas. Jorge Romero Brest, del Instituto de Tella, en la década de 1960 promovió actuaciones de artistas como Marta Minujín o Fernando Ramos, en Argentina. Mario Pedrosa se esforzó para presentar artistas como Lygia Clarke y Helio Oiticica fuera de Brasil, y también para atraer una dinámica participación internacional a la Bienal de San Pablo. Catalina Parra de Chile, Bernardo Salcedo de Colombia, y Rolando Peña de Venezuela, son algunos de aquellos artistas considerados pioneros de una nueva forma de escultura, de presentaciones y de medios de difusión. Su lucha para conseguir aceptación internacional chocó con las corrientes cambiantes de una escena que ha tomado una dirección más conservadora y más tradicional.

Dado el actual aislamiento causado por presiones económicas, el arte que emerge al tiempo que los distintos países crecen y adquieren prominencia política y cultural, será indudablemente el producto de una renovada mirada interior. Este arte debe provenir de un nuevo enfoque a raíces y tradiciones, fuerzas y debilidades, simplicidades y complejidades que hacen de cada país y de cada artista una singular y poderosa fuerza expresiva como parte de Latinoamérica y como parte de la humanidad.

Carla Stellweg
Nueva York

artists such as Lygia Clarke and Helio Oiticica outside of Brazil as well as to attract dynamic international participation at the Bienal de São Paulo. Catalina Parra of Chile, Bernardo Salcedo of Colombia, and Rolando Peña of Venezuela are a few of those who are considered pioneers of a new form of sculpture, media, and performance art. Their struggle to win international acceptance collided with the shifting tides of a scene that has taken a more conservative, more traditional direction.

Given the current isolationism caused by economic pressure, the art that emerges as the various countries grow and gain in political and cultural prominence will undoubtedly be the product of a renewed look inward. This art must come from a fresh focus on the roots and traditions, the strengths and weaknesses, the simplicities and complexities that make each country and artist a singular and powerful expressive force as part of Latinamerica and part of humanity.

Carla Steffweg
New York

Carlos Almaraz

Born in Mexico City, Mexico, 1941

Lives in Los Angeles, California

Carlos Almaraz spent his early childhood in Chicago and at the age of eight moved to Los Angeles, where he received his formal education. From 1965 to 1969 he lived in New York; there he began to work in an abstract expressionist mode that developed into large patterned canvases of abstractions and graffiti-like symbols. In 1970 he returned to Los Angeles driven by a sense of loneliness and alienation, and he immediately became involved deeply in the Chicano movement. Working alone and with collectives, he painted a number of street murals in Los Angeles, executed a UFW banner for César Chávez, and collaborated with Luis Valdez on the Aquarius Theatre *Zoot Suit* mural. Along with Frank Romero, Gilbert Luján, and Alberto de la Rocha, he participated in the first major exhibitions by Chicano artists in Los Angeles under the collective name "Los Four." During this period he devoted much of his time to social art, cofounding the Concilio de Arte Popular and the magazine *ChismeArte*.

In 1978 Almaraz began to work on a series of pastel drawings that were the beginning of a new facet of his work, a neoexpressionist urban vision of Echo Park laden with smoldering colors and intensely lyrical emotion. In 1979 the Otis Art Institute held the first exhibition of this work along with a series of paintings of car crashes that juxtaposed police cars and low riders in stark settings of cool violence. *The Shootout!*, a 1984 oil, reveals the dichotomies of image and color characteristic of his work and focused on a single

Nacido en México D.F., México, 1941

Vive en Los Angeles, California

Carlos Almaraz pasó su niñez en Chicago y a los ocho años vino a Los Angeles, donde recibió su educación formal. Vivió y trabajó en Nueva York durante cuatro años (1965-69); allí comenzó a trabajar en un estilo expresionista abstracto que evolucionó en cuadros grandes de abstracciones y símbolos semejantes a 'graffiti'. Regresó a Los Angeles en 1970 movido por una sensación de soledad y alienación y de inmediato llegó a estar intensamente comprometido con el movimiento Chicano. Trabajando solo y en colectividad, pintó varios murales en la vía pública en Los Angeles, elaboró una bandera para la UFW de César Chávez y colaboró con Luis Valdez en un mural para *Zoot Suit* en el Aquarius Theatre. Junto con Frank Romero, Gilbert Luján y Alberto de la Rocha participó en las exposiciones más importantes de artistas chicanos en Los Angeles bajo el nombre colectivo de "Los Four". Durante este período dedicó gran parte de su tiempo al arte social, siendo co-fundador del Concilio de arte popular y de la revista *ChismeArte*.

En 1978, Almaraz comenzó a trabajar en una serie de dibujos en pastel, lo que constituyó el comienzo de una nueva faceta en su trabajo: una visión urbana neo-expresionista de Echo Park cargada de colores ardientes y de una emoción intensamente lírica. En 1979, el Otis Art Institute hizo la primera exhibición de esta obra junto con una serie de pinturas de choques de automóviles que juxtaponian coches policiales y *low riders* en desoladas escenas de fría violencia. *The Shootout!*, un óleo del 1984, revela las dicotomías de la imagen y el color características de su obra y proyectadas en un tema recurrente. La violenta confrontación

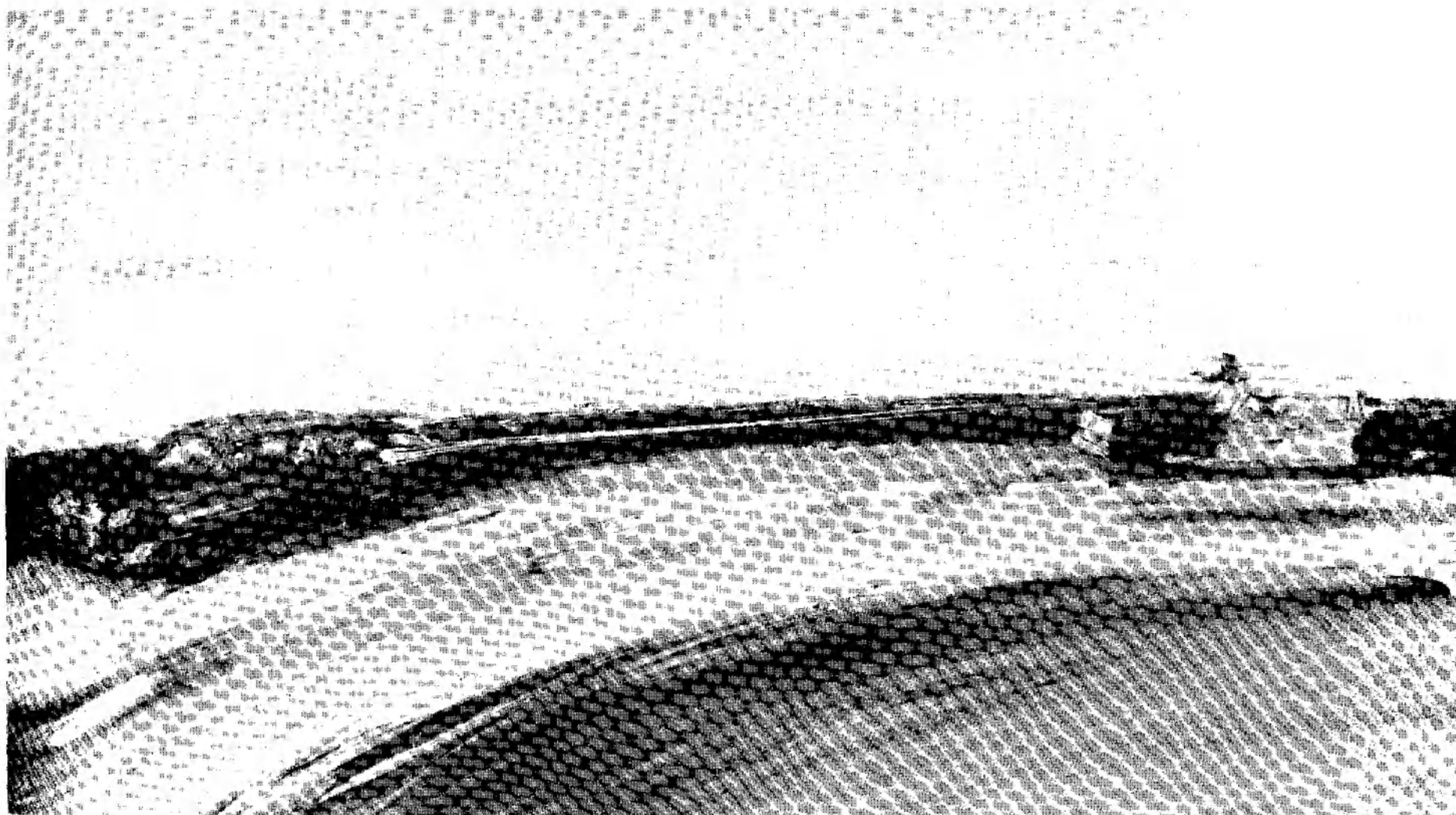
recurring theme. The violent confrontation between the occupants of the police car (the black-and-white vehicle) and the low rider (barely evident except for the beanie on the young man's head) is deemphasized by the lack of movement in the work, resulting in an indolent, cool objectivity enhanced by brilliant color that is both lyrical and emotional. This contrast between conflict and celebration creates the excitement of his painterly vision.

M.N.

entre los ocupantes del automóvil policial (el blanco y negro) y el *low rider* (apenas evidente, excepto por la gorrita sobre la cabeza del joven) está desenfatzada por la falta de movimiento de la obra, que resulta en una fría e indolente objetividad por una parte, pero que está sin embargo realizada por un color brillante que es a la vez lírico y emotivo. Es precisamente este contraste entre conflicto y celebración lo que conmociona ante su visión pictórica.

M.N.

Carlos Almaraz
The Shootout, 1984
Oil on canvas
48 x 36 in. (121.93 x 91.44 cm)
Collection of Mark Bautzer, Los Angeles
Photograph by Tony Cunha



Antonio Alvarez

Born in Puebla, Mexico, 1959

Lives in Santa Fe, New Mexico

Initially self-taught, Antonio Alvarez attended the Universidad de las Americas in 1978. There he was strongly influenced by his instructor José Lazcarro. Other early influences were the art of Bosch, Goya, Chagall, Matisse, and Cuevas. In 1982 Alvarez moved to Santa Fe. The very conservative Catholicism he experienced there led him to a satirical interpretation of his own Catholicism as well as of everyday life in New Mexico. He is well recognized there for his energetic, rather eclectic style.

Alvarez combines elements of Mexican folklore, a Fauvist palette, and expressionistically distorted figures in a dreamlike ambience akin to that of Marc Chagall. The figures appear to exist in a highly constricted space. Alvarez comments on the ills of society with a biting satire that is frequently directed at the concept of *machismo*, the affirmation of maleness in Latin culture. This is evident in *The Garden*, a work in which the artist portrays an intimate, rustic landscape. The tripartite composition, rendered in ink on paper, is enlivened by a continuous, rhythmic contour line. At the lower right, a man dressed in bright red seems almost to leap off the canvas; at the center is a man in a sepia-brown suit, reminiscent of the grotesque figures of José Luis Cuevas; a vaquero in blue jeans sits on an adobe-like wall in the middle ground whittling a piece of wood. Only in the background action does the meaning of the painting emerge. An angry wife in a wildly animated gesture waters down her drunken husband

Nacido en Puebla, México. 1959

Vive en Santa Fe, Nuevo México

Antonio Alvarez fue autodidacta hasta 1978 cuando concurre a la Universidad de las Américas, donde fue muy influido por su profesor José Lazcarro. Otras tempranas influencias fueron el arte de Bosch, Goya, Chagall, Matisse y Cuevas. En 1982 Alvarez se estableció en Santa Fe, Nuevo México. El Catolicismo muy conservador que experimentó allí le llevó a una interpretación satírica de su propio Catolicismo así como de la vida diaria en Nuevo México. Es ampliamente reconocido en Nuevo México por su estilo vigoroso y algo ecléctico.

Alvarez combina elementos del folklore mexicano, una paleta fauvista y figuras distorsionadas expresionísticamente emparentadas en un ambiente de sueño como el de Marc Chagall. Sus figuras parecen existir en un espacio extremadamente apretado. Alvarez observa los males de la sociedad; lo hace con una sátira mordaz dirigida frecuentemente al machismo, la afirmación de masculinidad en la cultura latina. Esto es evidente en su obra *The Garden*, donde el artista retrata un paisaje íntimo y rústico. La composición tripartita ejecutada en tinta sobre papel está animada por una continua y rítmica línea de contorno. Al borde del primer plano hay un hombre vestido de rojo brillante que casi parece saltar de la tela; en medio hay un hombre en un traje castaño sepia, que recuerda las figuras grotescas de Cuevas; un vaquero vestido con jeans está sentado en una pared de adobe en el plano intermedio, modelando un trozo de madera con un cuchillo. Pero es en el fondo de la pintura donde se ve surgir el verdadero significado; una mujer enojada, con un gesto salvajemente animado, echa agua a su

as he runs away. The surrounding male figures, who go about their activities oblivious to this scene, indicate Alvarez' lack of sympathy toward inebriation as a means of asserting masculinity.

D. L-S.

marido ebrio, el cual huye. Las figuras masculinas circundantes, que continúan con sus actividades, insensibles a esta escena, indican que Alvarez no simpatiza con la embriaguez como medio para afirmar la masculinidad.

D.L-S.

—

—

—

Antonio Alvarez
Santa Fe Portrait, 1984
Ink on paper
30 x 22 in. (76.20 x 55.88 cm.)
Courtesy of the artist



Luis Cruz Azaceta

Born in Havana, Cuba, 1942

Lives in New York, New York

My works are a tragicomic outcry on man's condition—slaughterhouse of a world of violence, cruelty, madness, absurdity . . . through my art I try to communicate some kind of consciousness about this condition. Embracing a ray of hope.

L. C. A.

Azaceta fled the violence of the Cuban Revolution in 1960 and arrived alone in New York at eighteen, speaking very little English. Although he had been drawing since childhood, he had no formal art education and no ambition to become an artist. He immediately fell in love with the sights, sounds, and energy of New York, but he also felt the isolation endemic to its population. In reaction to the alienation he experienced, he bought his first art materials—by coincidence on the same day that Kennedy was assassinated—and he began to draw alone at night for his own pleasure. As his confidence grew he enrolled at the School for Visual Arts in New York as a full-time student. After graduation he visited Europe to study the Old Masters. As a result his work changed completely, from hard-edge abstraction to a lurid, representational style with strong echoes of Latin American primitive painting. Working always from imagination, Azaceta's constant theme is based on his desire to arouse compassion for the victim (sometimes in the form of self-portraits).

***Traveler* and *Homo-Beef* were done while he was teaching in Berkeley. He has been interested in the fetishistic powers of painting to represent**

Nacido en La Habana, Cuba, 1942

Vive en Nueva York, Nueva York

Mi obra es un alarido tragicómico de la condición del hombre: matanza en un mundo de violencia, crueldad, locura, absurdidad . . . a través del arte trato de provocar una reacción consciente sobre esta condición. Abrigando una esperanza.

L.C.A.

Azaceta huyó de la violencia de la Revolución Cubana en 1960 y llegó solo a Nueva York a los dieciocho años, hablando muy poco inglés. Aunque dibujaba desde la niñez no había tenido una educación formal en arte y no tenía la ambición de ser artista. Se enamoró inmediatamente de los aspectos, los sonidos y la energía de Nueva York, pero también percibió el aislamiento endémico de su población. Como reacción a la alienación que sentía adquirió sus primeros materiales artísticos—por coincidencia el mismo día en que Kennedy fue asesinado—y comenzó a dibujar de noche, solo, por su propio placer. Como su confianza crecía, se inscribió en la School for Visual Arts de Nueva York como estudiante de tiempo completo. Después de su graduación visitó Europa para estudiar a los Viejos Maestros. Esta experiencia cambió su trabajo completamente; en vez de proseguir con su pintura abstracta de bordes duros, comenzó a trabajar en un ardiente estilo representativo con fuertes ecos de la pintura latinoamericana primitiva. Siempre trabajando a partir de su imaginación, la labor de Azaceta sigue una continuidad de tema basada en su deseo de despertar compasión por la víctima (a veces en la forma de autorretratos).

***Traveler* y *Homo-Beef* fueron realizados cuando enseñaba en Berkeley. Se interesó en el poder feti-**

the fragmentation of societies "like Cuba with a million Cubans living here, and the rest there." *Traveler*, the first in the series, depicts the artist at the wheel of his car after a cross-country drive to Berkeley. It also represents other journeys: from life to death and the surmounting of obstacles. *Homo-Beef* with its Picassoid bull's head is about victims—the animals that man kills. For Azaceta, man is turning into the animals he slaughters:

**Artist-cockroach
midnight conspirators
always subversive
always striving.**

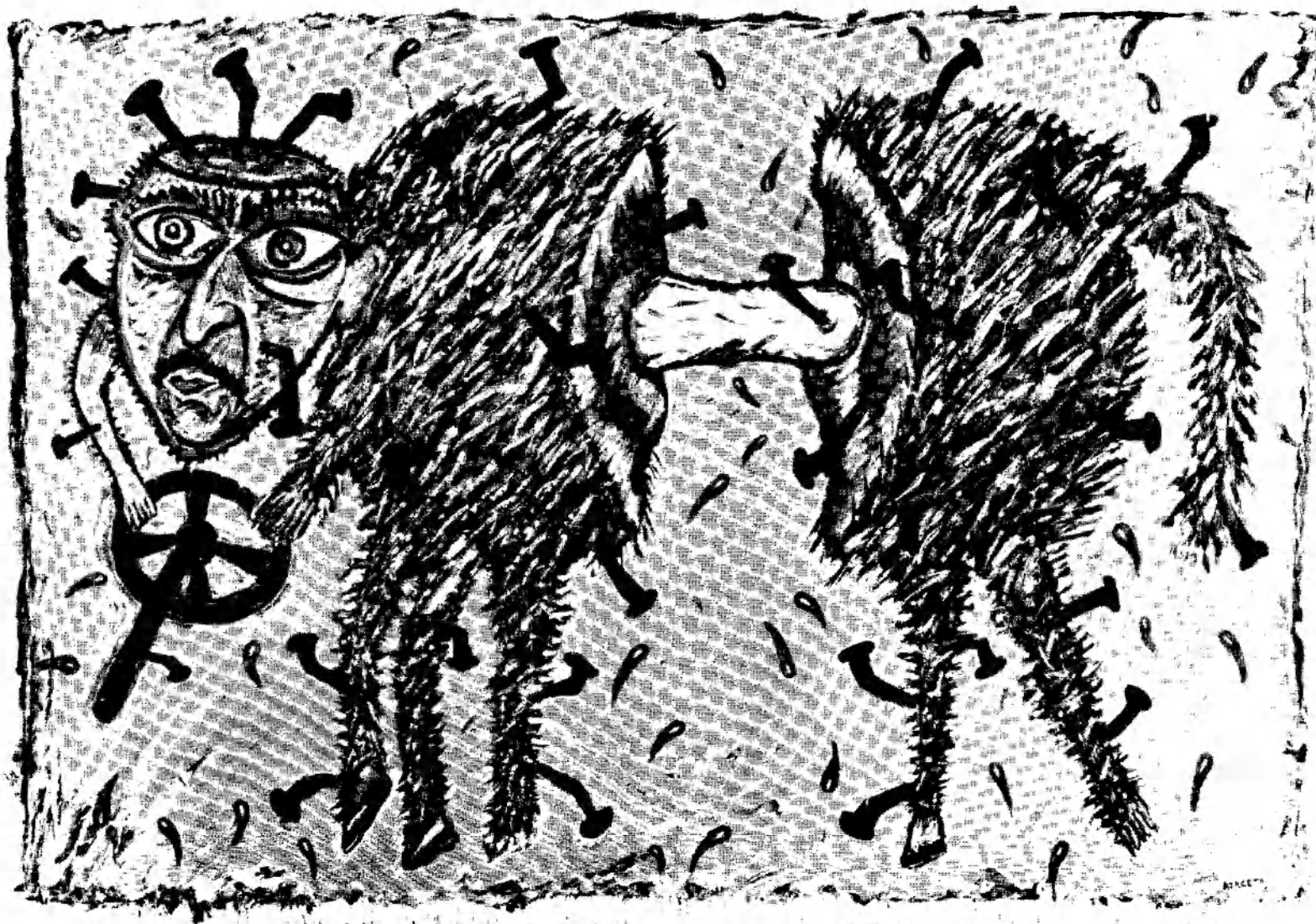
J.S.

chista de la pintura para representar la fragmentación de sociedades "como la cubana con un millón de cubanos viviendo aquí y el resto allá". *Traveler* fue el primero de la serie; se trata del artista al volante de su auto luego de un viaje a Berkeley a campo traviesa. Aquí están también representadas otras jornadas: la de la vida a la muerte, y aquella en la que hay obstáculos que deben ser superados. *Homo Beef*, con sus cabezas de toro a lo Picasso, se refiere a las víctimas: los animales que el hombre mata. Para Azaceta el hombre se va convirtiendo en los animales que sacrifica.

**Artista-cucaracha
conspiradores de medianoche
siempre subversivos
siempre hambrientos.**

J.S.

Luis Cruz Azuceta
Traveler, 1983
Acrylic on canvas
66 x 96 in. (167.64 x 243.84 cm)
Courtesy of the Alan Funtkin Gallery, New York



Marcelo Bonevardi

Born in Buenos Aires Argentina, 1929

Lives in New York, New York

Bonevardi's "painted constructions" project all the assurance and grace of a master who has dedicated years to perfecting his craft. The artist arrived in New York during the cresting years of Abstract Expressionism but found what he saw unrelated to his spiritual needs. Cordoba remained the paradisiacal fountainhead of his dreams. Its light and geography and the childhood memories of looking at reproductions of paintings by Fra Angelico, Piero della Francesca, Uccello, and Giotto were the substance of his inspiration. Seeing the work of Cornell in 1961 finally released Bonevardi from the commitment to gestural and painterly technique. He saw that he could combine painting, sculpture, and architecture to express the mysteries that haunted him.

Bonevardi built up a vocabulary of symbols that reappear in various series. The objects in these works—balls, hooks, and wedge shapes—that recall the work of Brancusi are all meticulously hand made; the geometric and perspectival lines are all related to the Golden Section. Sometimes these form architectonic enclosures; sometimes these enclosures are actual excavations of the picture plane. All appear on painstakingly worked grounds of marvellous color that Bonevardi likens to Etruscan frescoes.

Bonevardi refuses to specify the meaning of his symbols, preferring to keep them open to the viewer's own interpretations. Working on several pieces at a time, he adds and subtracts until each achieves a satisfactory balance and "connected-

Nacido en Buenos Aires, Argentina 1929

Vive en Nueva York, Nueva York

Las "construcciones pintadas" de Bonevardi proyectan toda la convicción y la gracia de un maestro que ha dedicado años a la perfección de su arte. El artista llegó a Nueva York durante la época cumbre del Expresionismo Abstracto pero encontró algo que consideró sin conexión con sus necesidades espirituales. Córdoba continuaba siendo la paradisiaca fuente de sus sueños. Su luminosidad y geografía, y los recuerdos de la niñez cuando miraba reproducciones de pinturas de Fra Angelico, Piero della Francesca, Uccello y Giotto constituían la materia de su inspiración. Lo que finalmente liberó a Bonevardi de su compromiso con una técnica gestural y pintoresca fue el ver la obra de Cornell en 1961. Observó que podía combinar la pintura, la escultura y la arquitectura para expresar los misterios que lo obsesionaban.

Bonevardi construyó un vocabulario de símbolos que reaparecen en varias series. Los objetos en estas obras—esferas, ganchos y figuras con forma de cuña, que recuerdan la obra de Brancusi—están todos meticulosamente hechos a mano; las líneas geométricas y de perspectiva están todas relacionadas con el Número de Oro. A veces forman recintos arquitectónicos; a veces estos recintos constituyen verdaderas excavaciones del plano pictórico. Todo aparece en bases cuidadosamente trabajadas y de magnífico color que Bonevardi crea a semejanza de frescos etruscos.

Bonevardi rehusa especificar el significado de estos símbolos, prefiriendo mantenerlos abiertos a las propias interpretaciones de los observadores. Trabajando en varias piezas al mismo tiempo, agrega y quita hasta que cada una logra un equilibrio satisfactorio y "conex-

ness," as he says, "to create a specific climax, a specific environment. So what I'm really interested in then is not the painting itself but the suggestion that the construction makes." Titles are important to Bonevardi in determining what these suggestions will be. They heighten the metaphysical and oneiric quality of quietude and timelessness that pervades all of this work.

J.S.

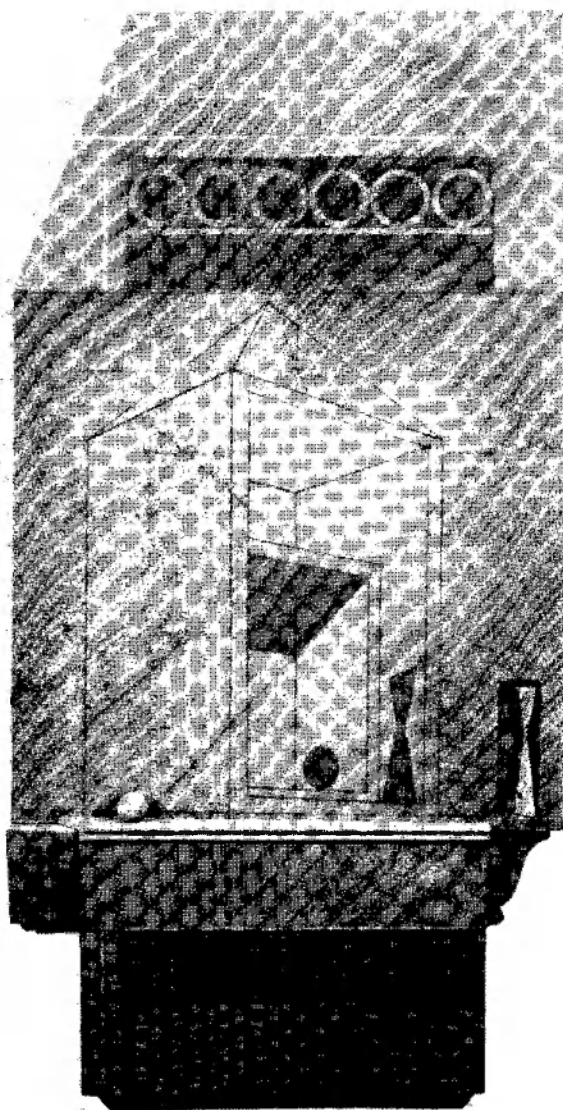
ión", como él dice, "para crear un clímax específico, un medio específico. De modo que lo que verdaderamente me interesa pues, no es la pintura en sí misma sino lo que la construcción sugiere". Para Bonevardi los títulos son importantes para determinar cuáles serán estas sugerencias, ya que intensifican la cualidad metafísica y onírica de reposo y eternidad que penetra toda su obra.

J.S.

-



Marcelo Bonevardi
Project for a Magic Box, 1983
Mixed media
75 x 38 in. (190.5 x 96.52 cm.)
Courtesy of the artist



Born in Havana, Cuba, 1947

Lives in Miami, Florida

Initially a student of science education, Maria Brito-Avellana became seriously interested in the visual arts in 1977. Her recent furniture constructions evolved from her earlier sculpture that explored the raw, natural possibilities of clay. She later incorporated found objects, such as pieces of rustic old furniture and other man-made materials into her ceramic sculpture. *Woman Before a Mirror* is one of these recent environments in which the artist symbolically interprets her childhood experiences. This personal work consists of a weather-beaten white cabinet facing an old wall-papered panel with a large oval mirror centered at eye level. The artist invites the public to actively participate in her creation by lifting up the cabinet top. Once opened, it reveals *estampas de santitos* casually tacked to the wooden surface, a reference to Brito-Avellana's religious upbringing that suggests the aura of Latin Catholic reliquaries and women's home altars. *Woman Before a Mirror* is also an homage to the artist's grandmother who collected venerated icons. Two white-handled mirrors are placed at the bottom of the cabinet drawers that are lined in purple cloth, a reference to Lent. Inserted in the frames of the hand mirrors are photocopied self-portraits that bridge the gap between present and past imagery.

D.L.S.

María Brito-Avellana

Nacida en La Habana, 1974

Vive en Miami, Florida

Al principio estudiante en ciencias de la educación, a partir de 1977 María Brito-Avellana se dedicó seriamente a las artes visuales. Sus recientes construcciones de mobiliario se desarrollaron a partir de sus primeras esculturas que exploraban las posibilidades naturales y primarias de la arcilla. Posteriormente fue incorporando diversos objetos—piezas de mobiliario antiguo rústico y otros materiales fabricados por el hombre— a su escultura en cerámica. *Woman Before a Mirror* es una reciente obra realizada con mobiliario, en la cual la artista interpreta simbólicamente sus experiencias de la niñez. Este trabajo personal consiste en un botiquín blanco deteriorado por la intemperie enfrentando un panel de viejo empapelado con un gran espejo oval; el centro está a la altura del ojo. La artista invita al público a participar activamente en su creación levantando la tapa del botiquín. Una vez abierto, revela estampas de santitos clavadas al descuido a la superficie de madera: una referencia a la crianza de Brito-Avellana en un medio católico que sugiere el aura de relicarios y altares hogareños dentro de un catolicismo latino. *Woman Before a Mirror* es también un homenaje a la abuela de la artista, quien coleccionaba ídolos venerados. Dos espejos de mangos blancos se ubican en el fondo de los cajones del botiquín; éstos están revestidos en una tela púrpura—referencia a Cuaresma. Estos dos espejos de mano tienen fotocopias de autorretratos insertadas en sus marcos, tendiendo así un puente espiritual entre imágenes actuales e imágenes del pasado.

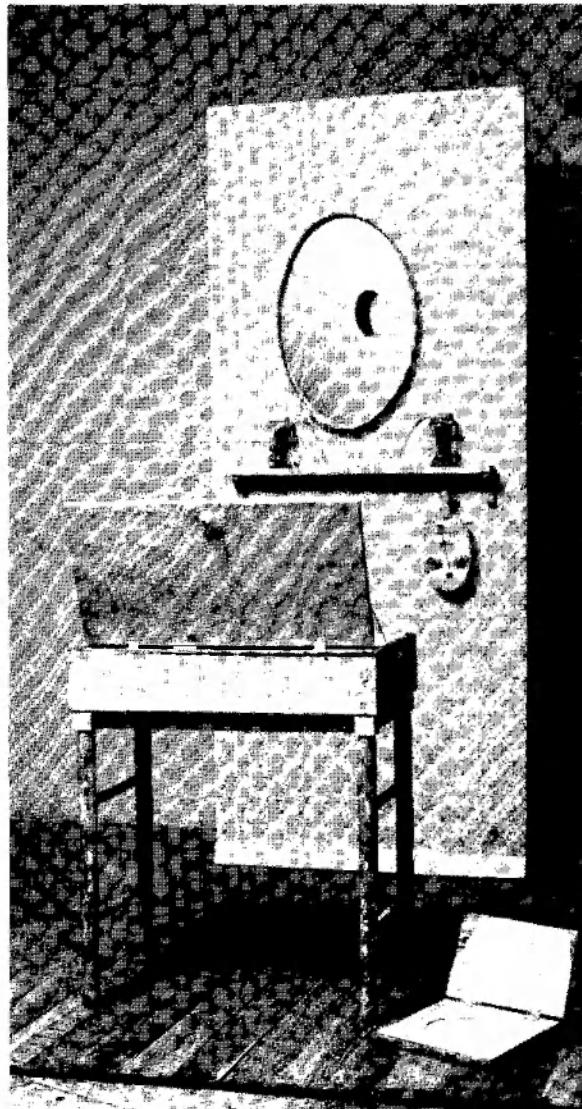
D.L.S.

1

2

3

Maria Brito Avellan
Woman Before a Mirror, 1983
Mixed media
78 x 51 x 10 in. (198.12 x 129.54 x 177.8 cm.)
Courtesy of the artist



Born in Arequipa, Peru, 1949

Lives in Kirkland, Washington

Eduardo Calderón became interested in photography through his early training as an anthropologist. In New Mexico, in 1975, his interest turned solely to this field. There he began a documentation of Pueblo sites and the related cultural-anthropological field work for which he is well known today. He is currently working in two styles. The first, seen in his "Archaeological Landscapes," is an outgrowth of this earlier documentation, yet he has moved away from the traditional means of photojournalism into the realm of fine art. This can also be seen in his recent research series of native American material culture of the Northwest in the State of Washington. Calderón visits Peru at least once every two years to refresh and revitalize his cultural link with his homeland. His "Machu Picchu" series, archaeological photographs of ancient Inca landscapes, offer a fine example of his focused interest in the dichotomy between nature and man-made architecture.

In his second style, exemplified by "Urban Landscapes," Calderón's focus shifts directly to the people of Peru. He investigates the human condition—the duality between traditional values and contemporary society. These full-frame works of indigenous Peruvians enable the public to discover both the resistance and the cultural accommodation to the diffusion in Latin America of industrial modernization and the philosophies of the West.

D.L.S.

Eduardo Calderón

Nacido en Arequipa, Perú, 1949

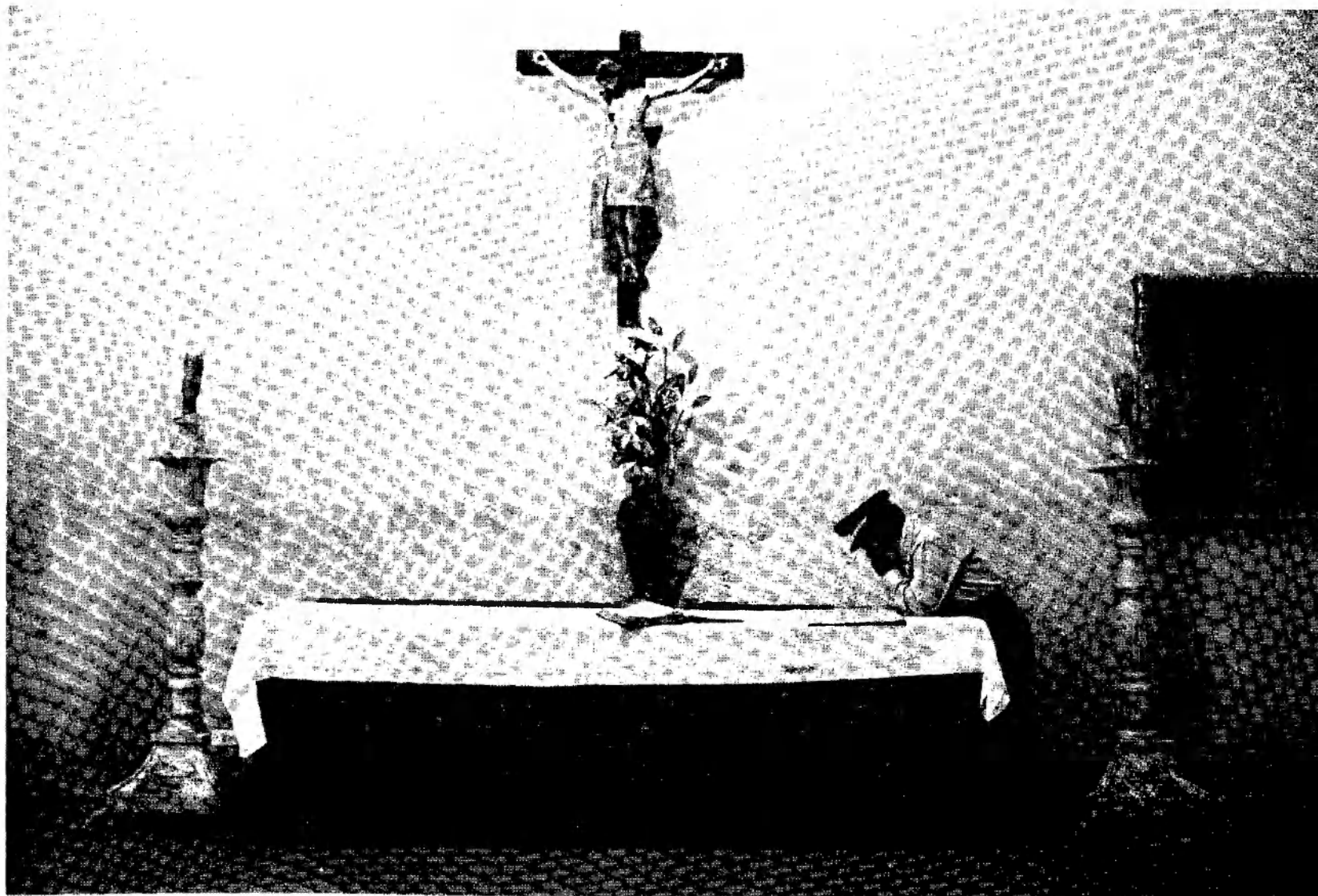
Vive en Kirkland, Washington

Eduardo Calderón llegó a interesarse en la fotografía a través de sus estudios como antropólogo. En 1975, estando en Nuevo México, su interés se volcó exclusivamente hacia este campo. Allí comenzó su documentación arqueológica de asentamientos de los indios Pueblo, y su trabajo relacionado en el campo de antropología cultural, por lo que hoy se le conoce. En la actualidad está trabajando en dos estilos. El primero, "Archaeological Landscapes", es el fruto de esa primitiva documentación, aunque se ha alejado ya de los medios tradicionales de la fotografía periodística para situarse en el reino de las bellas artes. Esto también puede verse en una serie reciente en la que investiga importantes culturas nativas del noroeste americano, en el Estado de Washington, donde reside. Además, Calderón visita Perú por lo menos una vez cada dos años para refrescar y revitalizar los lazos culturales con su patria. Su serie "Machu Picchu", fotografías arqueológicas de antiguos paisajes incaicos, constituye un cabal ejemplo de su indagación centrada en la dicotomía que existe entre la naturaleza y la arquitectura, hecha por el hombre.

En su segundo estilo, "Urban Landscapes", el enfoque de Calderón se centra directamente en la gente. Investiga acerca de la condición humana: la dualidad que existe entre los valores tradicionales y la sociedad contemporánea. Estos cuadros tan ricos de indígenas peruanos permiten al público ver y descubrir la resistencia y la acomodación cultural a la difusión en Latinoamérica debido a la modernización industrial y las filosofías del oeste.

D.L.S.

Juan Carlos Calderón
Untitled #7, 1978
Black and white photography
7 x 10 1/4" (17.78 x 26.04 cm.)
Courtesy of the artist



Calderón
exposición para Denise 10/84

Luis Camnitzer

Born in Lubeck, Germany, 1937
Became a citizen of Uruguay, 1939

Lives in Great Neck, New York

After producing politically motivated installations during the early 1970s, Camnitzer reached the creative impasse faced by any artist exploring means to express the grotesqueries of oppression and misery without slipping into banality or propaganda. By the mid-1970s his work had become completely conceptual. He produced several series of photographs that were turned into laconic and often disturbing philosophical statements by the addition of texts.

His conceptual investigations had reached a point of refinement that provided him the means to marry style and political content in a more subtle way than before. Thus he began a major opus, *From the Uruguayan Tortures*, which was completed this year. This piece reaches beyond specific incident to become a metaphor for torture everywhere. With chilling poetry Camnitzer obliges viewers to make their own connections with what they know about torture, their own fears, and about other prints in the series.

This series displays a poetic restraint both in technique—virtuoso printmaking that never overwhelms the subject—and in the images themselves, which are restricted to photographs of Camnitzer's own hand or of common household objects. There is a pointed duality here between the use of these objects for the sustenance of civilization and their sinister transformation into implements of barbarism.

Text, often used by Camnitzer as a dominant

Nacido en Lubeck, Germany, 1937
Obtuvo la nacionalidad Uruguaya en 1939

Vive en Great Neck, New York

Después de elaborar las instalaciones motivadas por la política a principios de la década de los setenta, Camnitzer llegó a la impasse en su creación que se enfrenta todo artista que explora cómo expresar lo grotesco de la miseria y la opresión sin caer en la banalidad o la propaganda. Hacia mediados de la década su trabajo se había vuelto completamente conceptual; produjo varias series de fotografías transformadas en lacónicas—y a menudo turbadoras—declaraciones filosóficas por medio del agregado de textos.

Sus investigaciones conceptuales alcanzaron un punto de refinamiento que lo proveyó de los medios con los cuales unir estilo y contenido político de una manera más sutil que antes. Comenzó entonces una obra mayor, la *From the Uruguayan Tortures*, completada en este año. Esta creación se extiende más allá de incidentes específicos para transformarse en una metáfora de la tortura en cualquier lugar. Con escalofriante poesía, Camnitzer obliga a los observadores a hacer sus propias conexiones con lo que ellos conocen de la tortura, sus propios miedos, y otros impresos de la serie.

Esta serie presenta una continencia poética, en la técnica—virtuosismo en la impresión que nunca abruma al tema—, y en las imágenes mismas, que se limitan a fotografías de la propia mano de Camnitzer o de objetos domésticos comunes. Aquí existe una dualidad satírica entre el uso de estos objetos para la sustentación de la civilización y su siniestra transformación en utensilios para la barbarie.

factor in his work, is here subsumed to the image. It functions as a prod to association and not as mere comment. In some cases text has been dispensed with altogether.

Camnitzer's *Torture Round* recapitulates *From the Uruguayan Tortures*, but in the first the viewer is presented with real objects and fragments of text on torn pieces of paper—like evidence smuggled out of jail. The whole is lit by a single, mean light bulb. With deceptively simple means this installation goes beyond the purely visual. Redolent of the sounds, smells, and physical anguish of the torture chamber, it reverberates in the mind long after the viewer turns away.

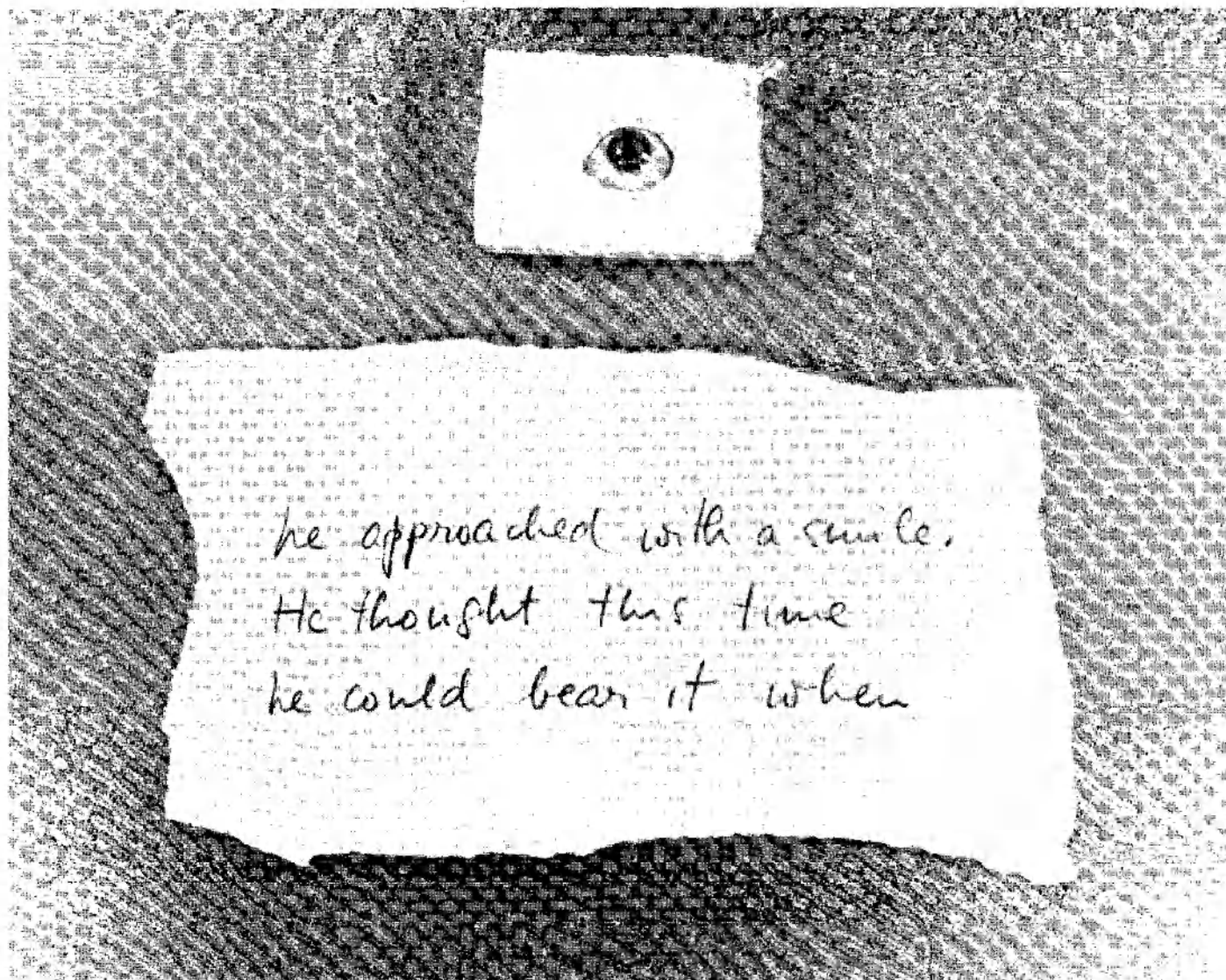
J.S.

El texto, a menudo usado por Camnitzer como un factor dominante en su trabajo, aparece aquí dependiente de la imagen. Funciona como una aguijada a la asociación y no como mero comentario. En algunos casos el texto ha sido dejado de lado completamente.

La *Torture Round* de Camnitzer resume *From the Uruguayan Tortures*, sólo que aquí al observador se le presenta objetos reales y fragmentos de texto en trozos de papel rasgado, como pruebas contrabandeadas de adentro de la cárcel. Todo está a la luz pobre de una sola bombilla. Con medios falazmente simples, esta obra va más allá de lo puramente visual. Es reminiscente también de los sonidos, olores y angustia física de la cámara de tortura, queda reverberando en la mente largo tiempo después de que el observador se haya retirado.

J.S.

Luis Carrnitzer
From *the Uruguayan Tortures* 1987/84
Mixed media installation
12 x 144 x 60 in. (30.48 x 365.76 x 152.4 cm.)
Courtesy of the artist



Papo Colo

Born in San Juan, Puerto Rico, 1946

Lives in New York, New York

My work is constructed on the base of a philosophy applied to the medium. My philosophy aspires to be Metaphysical/Erotic/Political. Differences between the media do not exist. The medium exists only to achieve the philosophy. Eclecticism as power, pluralism as a recourse to survival.

P.C. (1980)

Primarily a painter, but also a sculptor, photographer, and poet, Papo Colo is an artist whose work escapes confinement either by definitions of style or by limitations of medium. For Colo, the artist is not someone who makes objects but rather one who acts. In this way, works of art become documents of philosophy, visual references to an ideology. The approach to the medium declares the artist's attitude and his translation of the immediate culture. The images are created by the politics of the artist's circumstances, and the politics of the image become the artist's justification for the work. Each body of work is an experiment in which the medium becomes the protagonist. The medium and the image interact in suggestive and subversive ways, playing the idea of the work against its execution. Not only the form but the process transmits the meaning for his territory of images.

In *Poetry Cloud*, Colo demonstrates how materials are a measure of society's strength, and that they define and limit the boundaries of its culture. Society supports and produces art

Nacido en San Juan, Puerto Rico, 1946

Vive en Nueva York, Nueva York

Mi trabajo está construido sobre la base de una filosofía aplicada al medio. Mi filosofía aspira a ser metafísica, erótica, política. No existen diferencias entre los medios. El medio sólo existe para realizar la filosofía. Eclecticismo como poder, pluralismo como un medio de supervivencia.

P.C. (1980)

Principalmente pintor, pero también escultor, fotógrafo y poeta. Papo Colo es un artista cuyo trabajo escapa a la limitación, sea por definiciones de estilo o por las restricciones de cualquier medio. Para Colo el artista no es alguien que hace objetos sino más bien alguien que obra. De esta manera los trabajos de arte se transforman en documentos de una filosofía, referencias visuales de una ideología. La aproximación al medio denota la posición del artista y la traducción de la cultura inmediata. Las imágenes son creadas por la política de las circunstancias del artista, y la política de la imagen se convierte en la justificación del artista para la tarea. Cada trabajo es un experimento en el cual el medio usado llega a ser el protagonista. El medio y la imagen se afectan mutuamente en maneras sugestivas y subversivas, actuando la idea del trabajo contra su ejecución. No sólo la forma sino el proceso transmiten el significado para su territorio de imágenes.

En *Poetry Cloud* Colo demuestra cómo los materiales son una medida de la fuerza de una sociedad, y que definen y limitan los bordes de su cultura. La sociedad apoya y produce el arte que es un reflejo de su poder económico. Colo creció en Puerto Rico, una isla superficialmente norteamericanizada, pero carente

that is a reflection of its economic power. Colo grew up in Puerto Rico, an island superficially North Americanized but without a rich nation's production of strong industrial materials. There, citizenship represents a language that is not that of the immediate culture, which creates an ambiguous status of legality/illegality for the artist/citizen. In reaction to this anomaly, the artist, by instinct or destiny, creates an aggressive expression that utilizes political and economic resources to polarize the existing aesthetic.

J.I.

de la producción de poderosos materiales industriales propios de una nación rica. Allí la ciudadanía representa un cierto lenguaje que no es el de la cultura inmediata. Esto provoca un ambiguo estado de legalidad-illegalidad para el ciudadano artista. Como una reacción a esta anomalía, el artista—por instinto o por destino—crea una agresiva expresión utilizando recursos económicos y políticos con el fin de polarizar la estética existente.

J.I.

1

2

Papo Colo
The Great Madonna, 1982
Acrylic on canvas
(72 x 48 in., 182.88 x 121.92 cm.)
Courtesy of the Monica Knowlton Gallery, New York



Rafael Ferrer

Born in San Juan, Puerto Rico, 1933

Lives in Philadelphia, Pennsylvania

In 1950 Ferrer, then a musician in a salsa band, began to study twentieth-century art. The Surrealist artists André Breton, Wilfredo Lam, and Benjamin Peret were important early influences on his career. By the late 1960s the artist was creating installations that incorporated grease, straw, leaves, and ice. In 1969, his career already well established, he produced *Anti-Illusion Procedure Materials* at the Whitney Museum of American Art in New York.

During the 1970s Ferrer created spontaneous, expressionistic constructions evoking post-Surrealist references to imaginary geographical maps. Here, he developed the theme of boat cruises derived from his fanciful visions of travel and survival on tropical islands. In South America he did an installation that suggests the bow of a boat and incorporates a sign that reads "Patagonia" as well as various exotic animal skins, hair of wild dogs, snakes, and squirrels.

El gran canibal of 1969, typical of his most recent phase of tent constructions, represents a personal, romantic desire to be marooned on an uncharted tropical island. The four-sided canvas tent is decorated inside and out in vibrant colors with splattered, dripped, and sprayed paint, similar to the 1960s process mode. The content of the work is organized symmetrically on each panel of the tent, using recognizable island icons, such as a primordial palm tree and a map of Puerto Rico. Indecipherable words and abstractions, like forgotten hieroglyphs on barrio walls,

Nacido en San Juan, Puerto Rico, 1933

Vive en Filadelfia, Pennsylvania

En 1950, Ferrer, entonces músico en un conjunto de música salsa, comenzó a estudiar el arte del siglo veinte. Los artistas surrealistas André Breton, Wilfredo Lam y Benjamin Peret fueron importantes influencias tempranas en su carrera. Hacia fines de los años sesenta, el artista creaba obras usando grasa, paja, hojas y hielo. En 1969, su carrera ya bien asentada, produjo *Anti-illusion Procedure Material* en el Whitney Museum of American Art en Nueva York.

Durante la década de 1970 Ferrer creó espontáneas construcciones expresionistas que evocan referencias post-Surrealistas a mapas geográficos imaginarios. En ellas desarrolló el tema de cruceros marítimos, derivados de sus visiones "antásticas" de viajes y supervivencia en islas tropicales. En Sudamérica, hizo una instalación que sugiere la proa de una barca e incorporó un cartel que decía: "Patagonia" así como varias pieles de animales exóticos, pelo de perros salvajes, serpientes y ardillas.

El gran canibal de 1969, típica muestra de su más reciente etapa de construcción de carpas, representa un deseo personal y romántico de ser abandonado en una isla tropical que no figure en los mapas. Esta carpa de lienzo de cuatro lados, está decorada por dentro y por fuera con pintura salpicada, goteada y pulverizada, de modo similar al procedimiento de los años sesenta. El contenido del trabajo, es ensamblado en una composición simétrica utilizando reconocibles íconos de islas, como puede ser una palmera primordial y un mapa de Puerto Rico. Palabras indecifrables, abstracciones como olvidados jeroglíficos en las paredes de un barrio, están yuxtapuestos con las palabras "Luna",

are juxtaposed to Spanish words: "Luna," "El gran canibal," phrases from romantic songs, and, most importantly, "Rosa," a name that gently alludes to the sensual fantasy underlying this piece.

D.L-S.

"El gran canibal", frases de canciones románticas y lo más importante, "Rosa", nombre que suavemente alude a la fantasía sensual que sustenta esta obra.

D.L-S.

1

2

3

A black and white photograph of a child's drawing on a cardboard box. The drawing features two palm trees on the left, the name 'ROSA' in large letters at the bottom, and two stylized eyes on the right. The box is decorated with various patterns and text.

Born in Humacao, Puerto Rico, 1948

Lives in New York, New York

My work is a synthesis of images or fragments of images that are subjectively harmonious on the subconscious level and that I try to articulate on the picture plane through a combination of painted and three-dimensional elements.

I hope to engage the eye on a number of levels, alluding through narrative or symbolic placement to a variety of meanings, overtones, and associations. My vocabulary is drawn from the process and tools of painting and sculpture—as well as from memories, dreams, literature, and music.

This exploration of a personal catalog of images, and the specific choices made when revealing them, is the method and purpose of my work.

The viewer, nevertheless, must be cautioned against making literal interpretations and drawing definite conclusions from these paintings.

E.F.

Edgar Franceschi

Nacido en Humacao, Puerto Rico, 1948

Vive en Nueva York, Nueva York

Mi trabajo es una síntesis de imágenes o de fragmentos de imágenes que resultan subjetivamente armoniosos a nivel subconsciente, y que trato de articular en el plano pictórico a través de una combinación de elementos pintados y tridimensionales.

Espero comprometer el ojo a distintos niveles, haciendo alusión a distintos tipos de significados, armonías y asociaciones por medio de localizaciones narrativas o simbólicas. Mi vocabulario se deriva del proceso y de las herramientas de la pintura y escultura, así como de recuerdos, sueños, literatura y música.

Esta exploración de un catálogo personal de imágenes (y las elecciones específicas hechas durante su revelación) es el método y propósito de mi obra.

Sin embargo, el observador debe ser cauto en hacer interpretaciones literales y llegar a conclusiones precisas sobre estas pinturas.

E.F.

Edgar Franceschi
Saint Cecilia, 1983
Acrylic and oil on masonite
68 3/4 x 42 in. (243.38 x 106.68 cm)
Courtesy of the Harm Bouckaert Gallery, New York



Born in Buenos Aires, Argentina, 1944

Lives in New York, New York

The second of our meetings took place during the Malvinas (Falkland Islands) War. The horror and pettiness of this exercise had forced Frangella to a standstill. His concern was deeply moving and shed new light on his work. He showed me the last four works he had completed. A prescient series of enormous gestural closeups, each of a hand clasping an object. Their violence was quite at odds with the torsos he had been painting.

The subject of the human torso, however, continues to fascinate him. These works are all large in scale, painted in broad strokes of an eerie, dreamlike tonality. All have a strong feeling of antecedence, and all are painted from life. Yet they are the figure at one remove from life—they are paintings of small ceramic torsos that Frangella has made. They are metaphors emerging from a deep sensitivity that seems barely held in check. With apparently simple means Frangella creates work of great tension between the agelessness of his subject matter and the brooding quality of his execution. Before his paintings we are simultaneously in the past of classical certainties and in the darkling present.

J.S.

Luis Frangella

Nacido en Buenos Aires, Argentina, 1944

Vive en Nueva York, Nueva York

Nuestro segundo encuentro tuvo lugar durante la guerra de las Malvinas. El horror y la mezquindad de esta empresa habían forzado a Frangella a hacer un alto. Su inquietud era profundamente conmovedora y arrojaba nueva luz a su obra. Me mostro las cuatro últimas obras que había terminado. Una premonitoria serie de enormes primeros planos de marcadas posturas, cada uno con una mano apretando un objeto. Su violencia estaba plenamente en desacuerdo con los torsos que había estado pintando.

No obstante, el tema del torso humano continúa fascinándolo. Estas obras están todas compuestas en amplia escala, pintadas con anchas pinceladas en una tonalidad espectral, como del mundo de los sueños. Todas ellas tienen un fuerte sentimiento de precedencia y están todas pintadas de la vida. Sin embargo son la figura que está a un paso de la vida—son pinturas de pequeños torsos en cerámica lo que Frangella ha compuesto. Son metáforas de una honda sensibilidad que parece estar apenas controlada. Con medios aparentemente simples Frangella crea una obra de gran tensión entre la atemporalidad de su tema y la melancólica calidad de su ejecución. Ante sus pinturas nos sentimos simultáneamente en un pasado de certidumbres clásicas y en un presente oscuro.

J.S.



Luiz Francisco
Female Torso, 1953
Oil on canvas
135 x 108 in. (342.9 x 274.3 cm.)
Courtesy of the Hal Bromm Gallery, New York



Gil de Montes

Born in Guadalajara, Jalisco, Mexico, 1954

Lives in Los Angeles, California

Painter-photographer Gil de Montes remembers attending school in Guadalajara and walking by the murals of José Clemente Orozco that adorned the hallways. In Los Angeles from the age of fifteen, he attended the Otis Art Institute and later California State University, Los Angeles. A time spent in Mexico City as assistant editor for *Artes Visuales*, published by the Museo de Arte Moderno, led him to further exploration in his studio work. One consequence was an increasing absorption in painting. His work in both media has been shown in Mexico and Cuba as well as in Southern California.

Gil de Montes, by his own admission, is involved in a search for a world that reflects the urban and the naive. While attempting to create a soft, furry texture with the garish luminosity of paintings on velvet, he makes figures that evoke the ordinary quality of paintings on the sides of vans seen on the freeways. The recreation of familiar myths is apparent in a work like *The Weeping Woman*, while translations of cowboy epics and B-movie images also appear in his work. His paintings encompass space and their frames are often decorated in collages made up of Mexican popular art objects that speak to the influence of Frida Kahlo and the more imaginative dimensions of modern Mexican art. His photography, moreover, reveals the conflictive realities of urban Los Angeles, the insidious divisions between neighborhoods and cultures, and at the same time, the unity inherent in that world. His

Nació en Guadalajara, Jalisco, México, 1954

Vive en Los Angeles, California

El fotógrafo y pintor Gil de Montes recuerda cuando asistía a la escuela en Guadalajara y caminaba a lo largo de los murales de José Clemente Orozco que adornaban los pasillos. Vive en Los Angeles desde los quince años, donde concurrió al Otis Art Institute y luego a la California State University Los Angeles. La época pasada en la ciudad de México como editor asistente para *Artes Visuales*, publicada por el Museo de Arte Moderno, lo llevó a más exploración en su trabajo. Una de las consecuencias de esta fue una progresiva preocupación por la pintura. Su obra en los dos medios ha sido mostrada en México y Cuba así como el Sur de California.

Gil de Montes confiesa estar comprometido en la búsqueda de un mundo que refleje lo urbano y lo ingenuo. Al mismo tiempo que trata de crear una textura peluda con la llamativa luminosidad de las pinturas de terciopelo, hace figuras que evocan la cualidad común de las pinturas a los lados de las camionetas conducidas en la autopista. La recreación de mitos familiares se evidencia en un trabajo como *The Weeping Woman*, donde se hacen también presentes la traducción de la épica de los cowboys e imágenes de películas de segunda categoría. Sus pinturas comprenden espacio y sus marcos están a menudo decorados con collages hechos de objetos de arte popular mexicano, que revelan la influencia de Frida Kahlo y las dimensiones más imaginativas del arte moderno de México. Por otra parte, su fotografía revela las realidades conflictivas del Los Angeles urbano, las insidiosas divisiones entre barrios y culturas, y, al mismo tiempo, la unidad inherente a ese

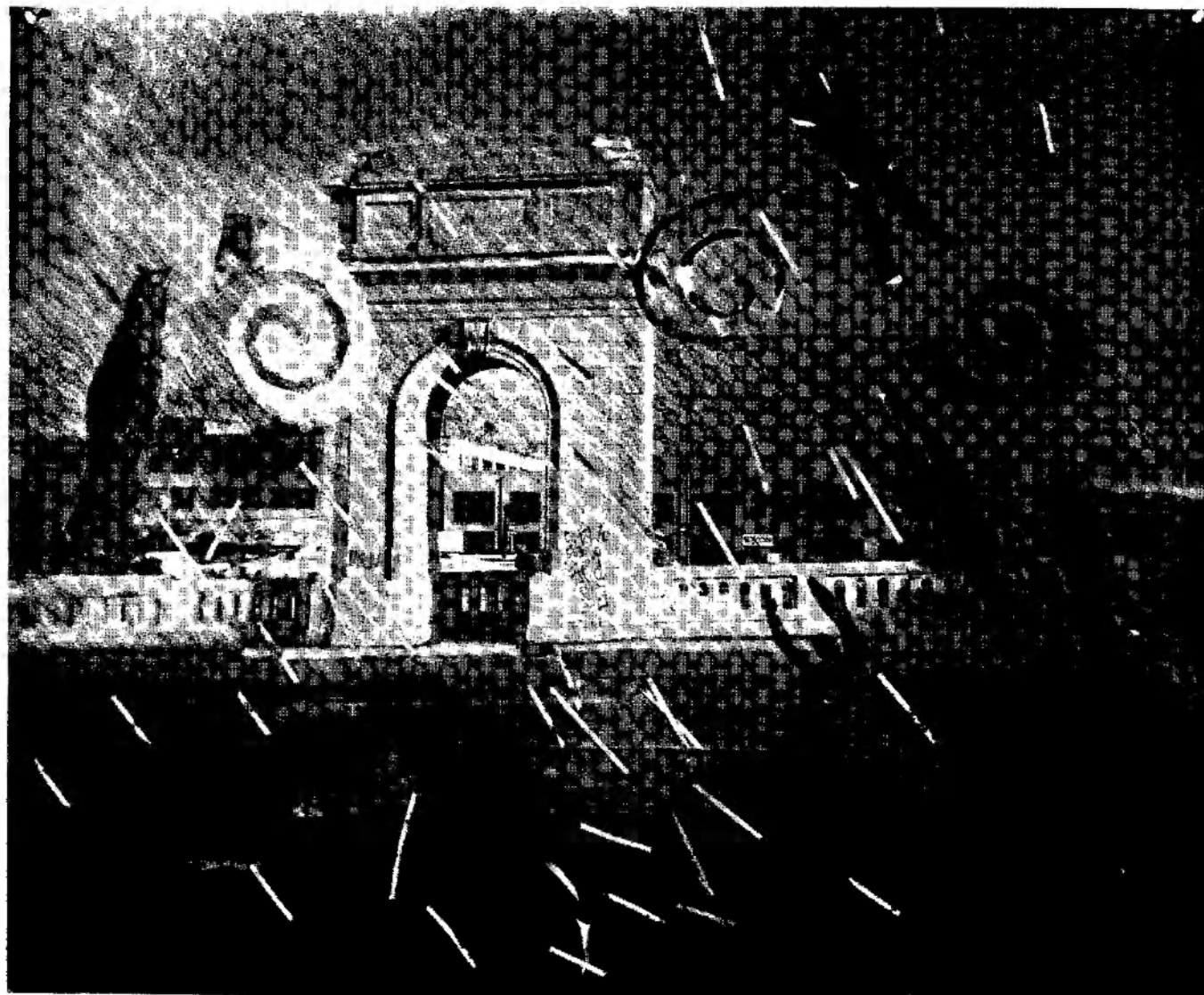
recent work reflects this philosophy, for as Gil de Montes maintains, "I've never been political in my art because I'm a political person."

M.N.

mundo. Sus obras recientes reflejan esta filosofía porque, como sostiene Gil de Montes "Nunca he sido político en mi arte porque como persona soy político".

M.N.

Gil de Montes
1st Street Even in Rise, 1981
Silve print and oil
49-1/2 x 59-1/2 in. (125.73 x 151.13 cm)
Courtesy of the artist



Juan González

Born in Camaguey, Cuba, 1945

Lives in New York, New York

All my portraits are of close friends. *Letter to Veronica* is a self-portrait and the *Bautista* is of an American poet with whom I shared a loft. The two works are companion pieces. They reflect my interest in art history, especially in Roman portrait busts and the psychological quality of nineteenth-century German art. The idea for the *Bautista* came after seeing a sixteenth-century Spanish painting in Sevilla. In both paintings the backgrounds are meticulously worked but ambiguous—there could be landscape or just marks. *Letter to Veronica* refers to Veronica's Veil—the imprint of Christ—represented in the past by El Greco among others. In New York I have looked at much Minimalist work by people like Mangold and Ryman, and the grids allude to this. In *Letter to Veronica* the grids go through the head in places to link the image to the background. The birds represent our different muses. The frames are integral to the works. The one on the *Bautista* heightens the nineteenth-century feeling, but in *Letter to Veronica*, which is on a gesso ground, there is a feeling of dryness so I gave it a concrete frame.

After Philadelphia is an autobiographical disaster picture. It is taken from a newspaper photo of a flood in the South. I worked on it for two years after a terrible stay in Philadelphia. I wanted to evoke the night, so the scene is bathed in moonlight and the frame highlights this effect. Into this scene I put a series of vignettes. The boat on the left is my homage to Seurat for his drawing tech-

Nacido en Camaguey, Cuba, 1945

Vive en Nueva York, Nueva York

Todos mis retratos son de amigos íntimos. *Letter to Veronica* es un autorretrato y el *Bautista* muestra a un poeta norteamericano con quien compartí una bohemia. Los dos trabajos están emparentados. Reflejan mi interés en la historia del arte, especialmente los bustos romanos y la cualidad psicológica del arte alemán del siglo diecinueve. La idea para el *Bautista* vino después de ver en Sevilla una pintura española del siglo dieciséis.

En ambas obras el fondo está meticulosamente trabajado, pero es ambiguo: puede muy bien ser un paisaje o sólo marcas. La *Letter to Veronica* alude al Velo de Verónica—la impresión de Cristo—representado en el pasado por El Greco, entre otros. En Nueva York he observado mucho trabajo Minimalista de gente como Mangold y Ryman, y las rejillas aluden a esto. En *Letter to Veronica* las rejillas atraviesan la cabeza para unir la imagen con el fondo. Las aves representan nuestras diferentes musas. Los marcos forman parte de las obras; el del *Bautista* intensifica el sentimiento de siglo diecinueve, pero en *Letter to Veronica* que está sobre un fondo de yeso hay una sensación de sequedad; en consecuencia le coloqué un marco de hormigón.

After Philadelphia es una pintura-catástrofe autobiográfica. Está tomada de una foto periodística de una inundación en el Sur. Trabajé en ella durante dos años luego de una terrible estadía en Filadelfia. Como quise evocar la noche, la escena está bañada por la luz de la luna y el marco acrecienta este efecto. En esta escena puse una serie de viñetas. La barca a la izquierda constituye mi homenaje a Seurat por su técnica de

rique. The palm trees are symbols of Cuba and my childhood, and the running boy pursued by the dog from the left is myself. The birds fly to the left symbolizing vanitas and death but also liberation from mortality. The horse and rider are from a Muybridge photo. This is an image of masculinity and represents my father. The woman is very close to me—she has been the mirror of my conscience—and the girls are my daughters.

I use the scratches to create a barrier for the viewer, to counteract the three-dimensionality of the drawing; but sometimes they create psychological linkages, such as those between the eyes of the rider and the boy or the protective triangle around my daughters.

The artist in conversation with J.S.

dibujo. Las palmeras son símbolos de Cuba y de mi niñez, el niño que corre perseguido por el perro, a la izquierda, soy yo. Igualmente, los pájaros vuelan hacia la izquierda simbolizando la vanidad y la muerte, pero también la liberación de la mortalidad. El caballo y el jinete son de una fotografía de Muybridge. Es una imagen de la masculinidad y representa a mi padre. La mujer está muy cercana a mí—ha sido el espejo de mi conciencia—las niñas son mis hijas.

Utilizo las rayas para crear una barrera para el observador, para contrarrestar la tridimensionalidad del dibujo, pero a veces crean uniones psicológicas, como la existente entre los ojos del jinete y el niño o el triángulo protector alrededor de las hijas.

El artista en una conversación con J.S.

Juan Gonzalez
Letter to Veronica, 1983
Pencil and paint on board with cement frame
13-3/4 x 10 3/4 in. (34.93 x 27.31 cm)
Collection of the Museum of Art,
University of Oklahoma, Norman,
Gift of Mr. and Mrs. Jerome Weschler
Photograph by Zindman/Fremont



Alfredo Jaar

Born in Santiago, Chile, 1956

Lives in New York, New York

JS: Do you miss Chile?

AJ: No, not the Chile that I know. What I miss is Latin America, the Latin Ameica that could be, that should be.

JS: Has it ever existed?

AJ: No, never. But I am working on that (laughs). Well, that is probably what my work is all about!

The artist interviewed by J.S.

Jaar's work is about dichotomy. About conquistadors and conquered, wealth and poverty, creativity and suppression. He never hectors or propagandizes—his spirit is too generous and poetic for that. There are dichotomies in his choice of materials: the slick conventions of advertising and the elemental substances of Third World life; the directness of photographic images and the allusions of text; the technological and the primitive.

In one work, an advertisement shows a chauffeur putting an Andy Warhol painting into an expensive car. The caption reads; "Rue Foch, 11 a.m., sunny and mild—of course!" To the right, a photograph by Jaar of the furrows of a ploughed field in Chile, with the caption, "Chile, 5 p.m., windy and cool—forever." Both the Warhol and the furrows bear the word "Art" painted in red. On the floor, stuck in a pile of dirt is a reproduction of the Warhol. The title of the piece, in bold letters, is **1 + 1 = Art**.

In another work, there is a large blowup of

Nacido en Santiago, Chile, 1956

Vive en Nueva York, New York

JS: ¿Extraña Chile?

AJ: No, no el Chile que conozco. Lo que yo extraño es América Latina, la América Latina que podría ser, que debiera ser.

JS: ¿Existió alguna vez?

AJ: No, nunca. Pero estoy tratando de resolver ese asunto (se ríe). Bueno, probablemente ese sea el tema de mi trabajo!

El artista entrevistado por J.S.

El trabajo de Jaar es sobre dicotomías; sobre conquistadores y conquistados, riqueza y pobreza, creatividad y represión. Nunca amenaza o propagandiza, su espíritu es demasiado generoso y poético para eso. La dicotomía está presente en su selección de materiales: las acicaladas convenciones publicitarias y las substancias elementales de la vida en el Tercer Mundo; la franqueza de la imagen fotográfica y las alusiones del texto; lo tecnológico y lo primitivo.

En una obra, un anuncio publicitario muestra a un chófer colocando una pintura de Andy Warhol en un auto de lujo. En la inscripción al pie se lee "Rue Foch, 11 hs., soleado y templado, por supuesto". A la derecha, una fotografía de Jaar de los surcos de un campo arado en Chile con la inscripción "Chile, 17 hs., ventoso y frío, para siempre". Tanto el Warhol como los surcos tienen la palabra "Arte" pintada en rojo sobre ellos. En el piso colocada en un montículo de tierra está una reproducción del Warhol. El título de la obra, en llamativas letras, es **1 + 1 = Arte**.

En otra obra hay una ampliación de soldados camuflados que avanzan; segados a la altura del cuello.

camouflaged soldiers advancing. Cropped at the necks, they are headless and thus stateless. To the right, the caption from an ad reads: "We're all created equal. After that, baby, you're on your own." On the floor, four black brooms are propped together, like rifles or the skeleton of a primitive shelter. They support a red neon light that illuminates a travel poster: "It's better in the Bahamas." From this tableau to the photos on the wall snakes a collection of clocks, all stopped. On the first day that his work was exhibited the Marines invaded Grenada.

"The main thing that everyone must understand about us," states Jaar, "is that we are very, very alone, and when we have company, it is very bad company."

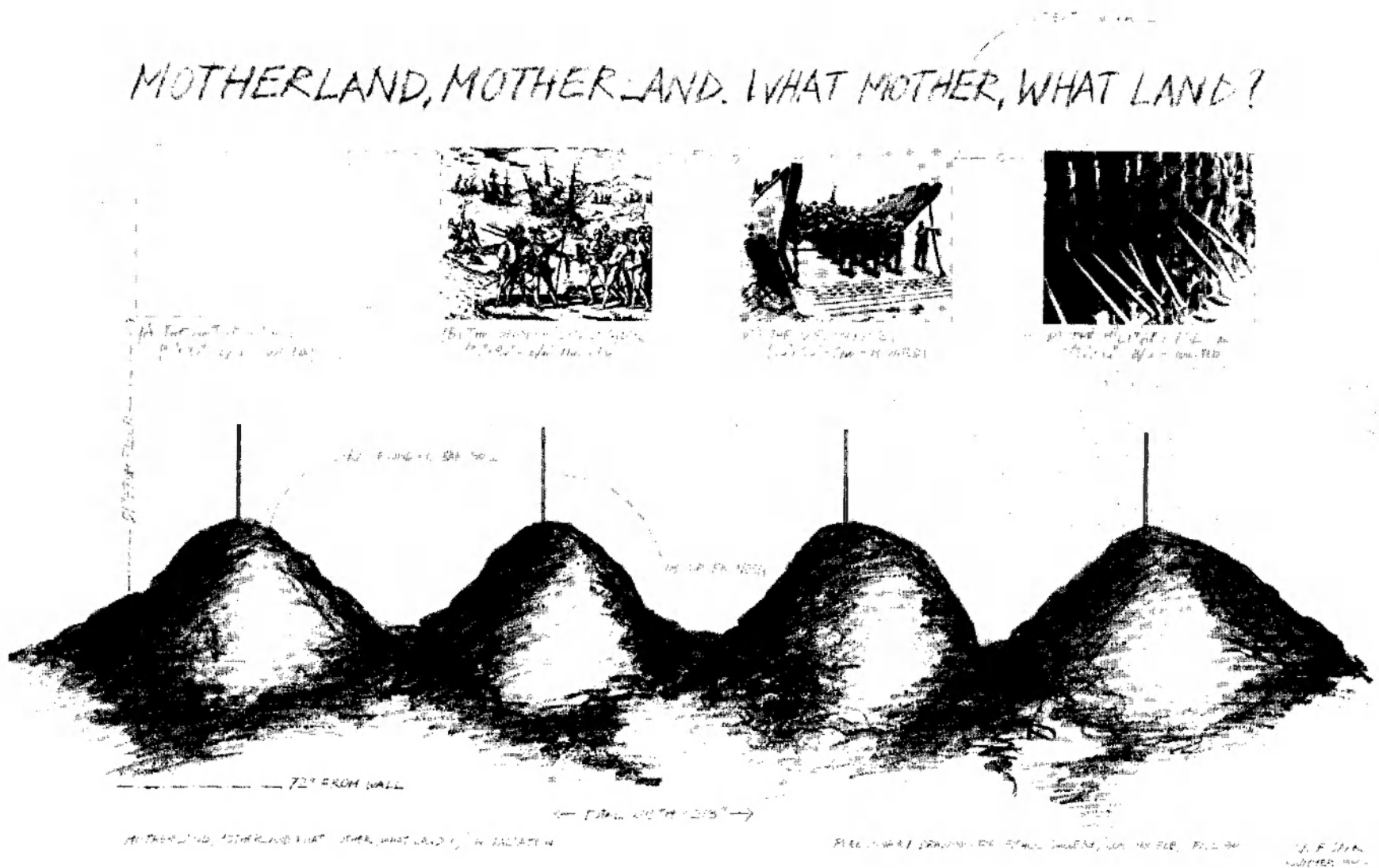
J.S.

están sin cabeza y, por lo tanto, sin vida. A la derecha, la inscripción de un aviso publicitario reza: "Todos somos creados iguales. Después de eso, querido, tienes que arreglártelas solo". En el piso, cuatro escobas negras están apoyadas entre sí como fusiles o como el esqueleto de un albergue primitivo. Sostienen una luz roja de neón que ilumina un cartel turístico: "Se está mejor en las Bahamas". Desde este retablo a las fotos en la pared serpentea una colección de relojes, todos detenidos. En el primer día en que esta obra fue exhibida, los Infanterías de Marina invadieron Granada.

"Lo principal que todos deben entender acerca de nosotros," declara Jaar, "es que estamos muy, muy solos y que cuando tenemos compañía es muy mala compañía".

J.S.

Alfredo Jaar
Motherland, Motherland, What Mother, What Land?
 Sketch for the installation, mixed media on paper
 25 x 38 in. (63.5 x 96.5 cm)
 Courtesy of the artist



Leandro Katz

Born in Buenos Aires, Argentina, 1938

Lives in New York, New York

Leandro Katz began as a poet in Buenos Aires more than twenty-five years ago. Today he is best known for his films and installations. His work is always visionary and self-reflexive and is concerned with language. Ambiguity fascinates him most, the gap between form and signification.

From several of the individual objects, often later combined in more ambitious installations, one may elicit clues to his intentions. Katz describes *Diagram in the Sand*, 1978, a series of color photographs with color-coded texts: "Language has been moved outside syntax and words are used with the senses they carry, as independent elements inside a movable language construction in which the back and forth relations between word and image (icon-emblem), code and color (sign-matrix) are proposed as an activity inherent in the search for meaning." A later photographic panel shows phases of the moon linked to each letter of the alphabet. This formed the basis of an installation at P.S. 1, New York, in 1981 in which actual sentences were produced using this alphabet.

Another alphabet was formed in the "Achatinella" series, 1982, using beautifully ringed shells, and again became one of the elements of an ambitious installation called *The Judas Window* at the Whitney Museum of American Art. These diverse elements required different and mutually exclusive modes of comprehension that demonstrated how problematic mimesis can be.

The "Black Maria" series, a more intimate

Nacido en Buenos Aires, Argentina, 1938

Vive en Nueva York

Leandro Katz comenzó su obra como poeta en Buenos Aires hace más de veinticinco años. Hoy es más conocido por sus películas e instalaciones. Su trabajo es siempre visionario y autorreflexivo, y se interesa por el lenguaje. La ambigüedad es lo que más lo fascina: el vacío entre forma y significado.

A partir de varios de los objetos individuales—frecuentemente combinados más tarde en instalaciones más ambiciosas—se pueden inferir pistas en relación a sus intenciones. Katz describe *Diagram in the Sand*, 1978, una serie de fotografías en color con textos codificados con colores: "El lenguaje ha sido desplazado fuera de la sintaxis y las palabras están usadas con los sentidos que llevan, como elementos independientes dentro de una construcción lingüística mutable en la que las relaciones forcejeantes entre palabra e imagen (ícono-emblema), código y color (signo-matriz), se proponen como actividad inherente a la búsqueda del significado". En un panel fotográfico realizado posteriormente se muestran fases de la luna unidas a cada letra del abecedario. Esto constituyó la base de una instalación presentada en P.S. 1 en 1981, en que se construyeron verdaderas oraciones mediante el uso de este alfabeto.

Otro abecedario fue formado en la serie "Achatinella", 1982, usándose esta vez conchas marinas delicadamente redondeadas como uno de los elementos que formaron parte de una ambiciosa instalación presentada en el Whitney Museum con el nombre *The Judas Window*. Estos diversos elementos requerían formas de comprensión diferentes y mutuamente excluyentes, lo que demostró cuán problemática puede

working on this theme, refers to the studio in which Edison produced his first films. With a nod to Constructivism, Katz produces a chaos of materials, colors, and dismembered fragments of text. His statement from the Whitney installation provides some eloquent clues to the direction of this work-in-progress: "The spectator/viewer is asked to inquire and to elucidate a sequence of chained relations, the anthological (dismembered) parts of a floating plot. One could say in the end the work leaves a trail of connecting dots, and that trail is what one would follow in attempting to find the way inside a darkened room which is completely familiar."

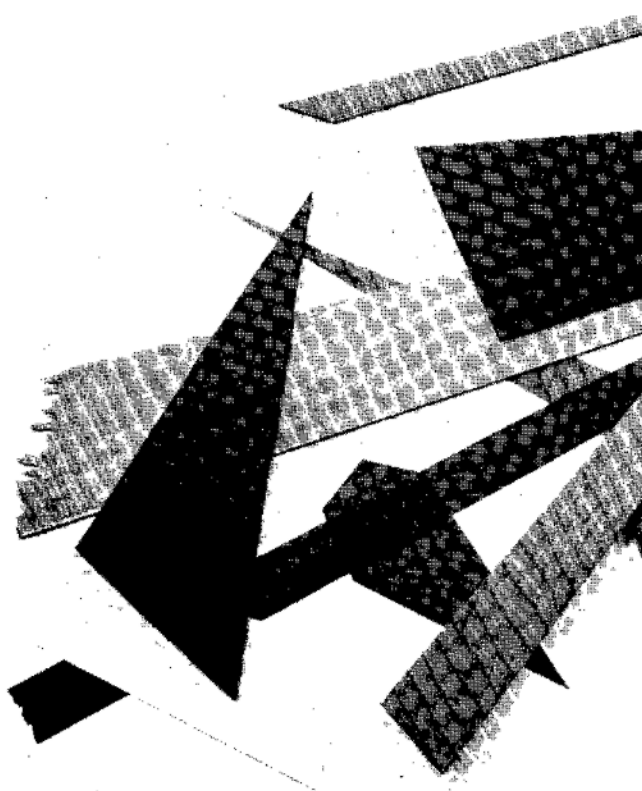
J.S.

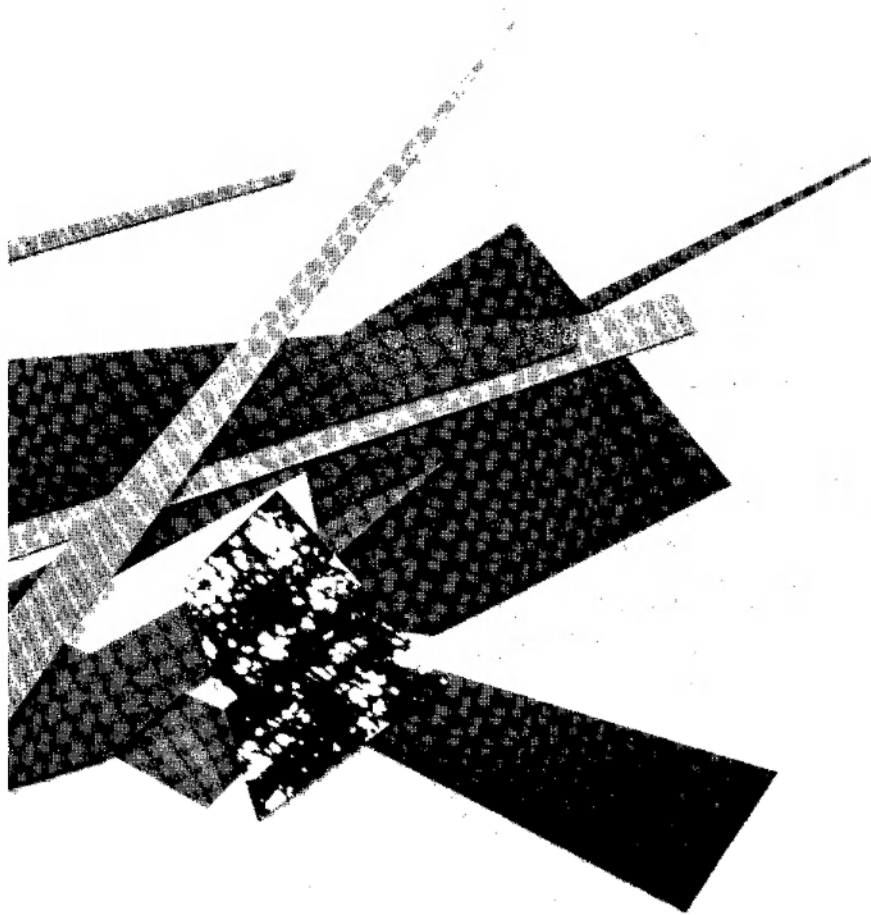
ser la mimesis.

La serie "Black Maria", un trabajo que ha ahondado más en este tema, se refiere al gabinete en el cual Edison hizo sus primeras películas. En señal de aprobación al Constructivismo, Katz produce un caos de materiales, colores y desmembrados fragmentos de textos. Su afirmación desde la instalación presentada en el Whitney proporciona algunas pistas elocuentes en cuanto a la dirección de esta obra en desarrollo: "El espectador/observador es instado a indagar y a dilucidar una secuencia de relaciones encadenadas, las partes antológicas (desmembradas) de un argumento en suspensión. Se podría decir que al final la obra deja una huella de puntos que se conectan, y es esa huella lo que habría que seguir en el intento de encontrar el camino dentro de una habitación oscurecida, con la que se está completamente familiarizado".

J.S.

Leandro Katz
Back Maria #5, 1984
Pastel, enamel, board, and wood on paper
(28 x 39 in. / 72.12 x 99.06 cm.)
Courtesy of the artist





Carlos Loarca

Born in Quezaltenango, Guatemala, 1937

Lives in San Francisco, California

Carlos Loarca's recent expressionistic figurative work stems from deeply rooted childhood memories of his native Quezaltenango. Images from Guatemalan mythology and folklore, such as the rituals of the shamans, or *curanderos*, are merged with Catholic symbols throughout his paintings.

In the early 1980s Loarca produced a series of paintings derived from his continuing spiritual attachment to the legendary wolf dog, "El Cadejo," protector of inebriated males returning home from the local cantinas. This Guatemalan myth serves to reaffirm the male ego and draws on Central and South American religious convictions of a *mestizo* tradition that fuses pre-Hispanic religious ritual and Spanish Counter-Reformation Catholicism.

In his most recent work, *Los perros de Papiro XV*, the artist develops "El Cadejo" further. From pre-Hispanic times the dog has played an important iconographical, mythological, and religious-mystical role. In this painting giant canine apparitions floating on voluminous purple forms rise from the ground line in dynamic spontaneous gestures. These figures are reminiscent of Franz Marc's approach to animal spirit. The rectangular plane on the right of the canvas creates an apparently endless free space that refers to the timelessness and limitlessness of the universe. The top of the canvas is divided into windows that afford a paradoxical frame for the seemingly boundless view. This is, perhaps, a reference to the future

Nacido en Quezaltenango, Guatemala, 1937

Vive en San Francisco, California

El reciente trabajo figurativo y expresionista de Carlos Loarca proviene de las hondamente enraizadas memorias de niñez de su nativo Quezaltenango, Guatemala. Las imágenes de la mitología y del folklore guatemalteco, como los rituales de los curanderos se han fusionado con el catolicismo a través de sus pinturas.

A comienzos de los años ochenta Loarca produjo una serie de pinturas derivadas de su continua afición espiritual al legendario perro lobo, "El Cadejo," protector de los varones embriagados en camino a sus hogares desde los bares de la vecindad. Este mito guatemalteco sirve para reafirmar el ego masculino y deriva de convicciones religiosas centro y sudamericanas de una tradición mestiza que auna el ritual religioso prehispánico y el Catolicismo de la Contrarreforma Española.

En su trabajo más reciente, *Los perros de Papiro*, el artista desarrolla aun más a "El Cadejo". A través de la historia, el perro ha desempeñado un importante papel iconográfico, mitológico y místico-religioso, como en la cultura prehispánica. En este cuadro, gigantes apariciones caninas flotando en voluminosas formas púrpuras se yerguen de la línea de tierra en un gesto dirámico y espontáneo. Estas figuras recuerdan la aproximación de Franz Marc al espíritu animal. El plano rectangular a la derecha de la tela crea un aparente espacio libre sin fin, aludiendo a la atemporalidad y al universo sin límites. La parte superior de la tela está dividida en ventanas que producen una paradójica estructura para la vista supuestamente ilimitada. Esta es, quizás, una referencia a la futura transforma-

transformation of the dog—to the future transformation of us all.

Loarca is one of the artists in this exhibition who has retained the closest ties to the surviving legends, myths, and universal concerns of his native country.

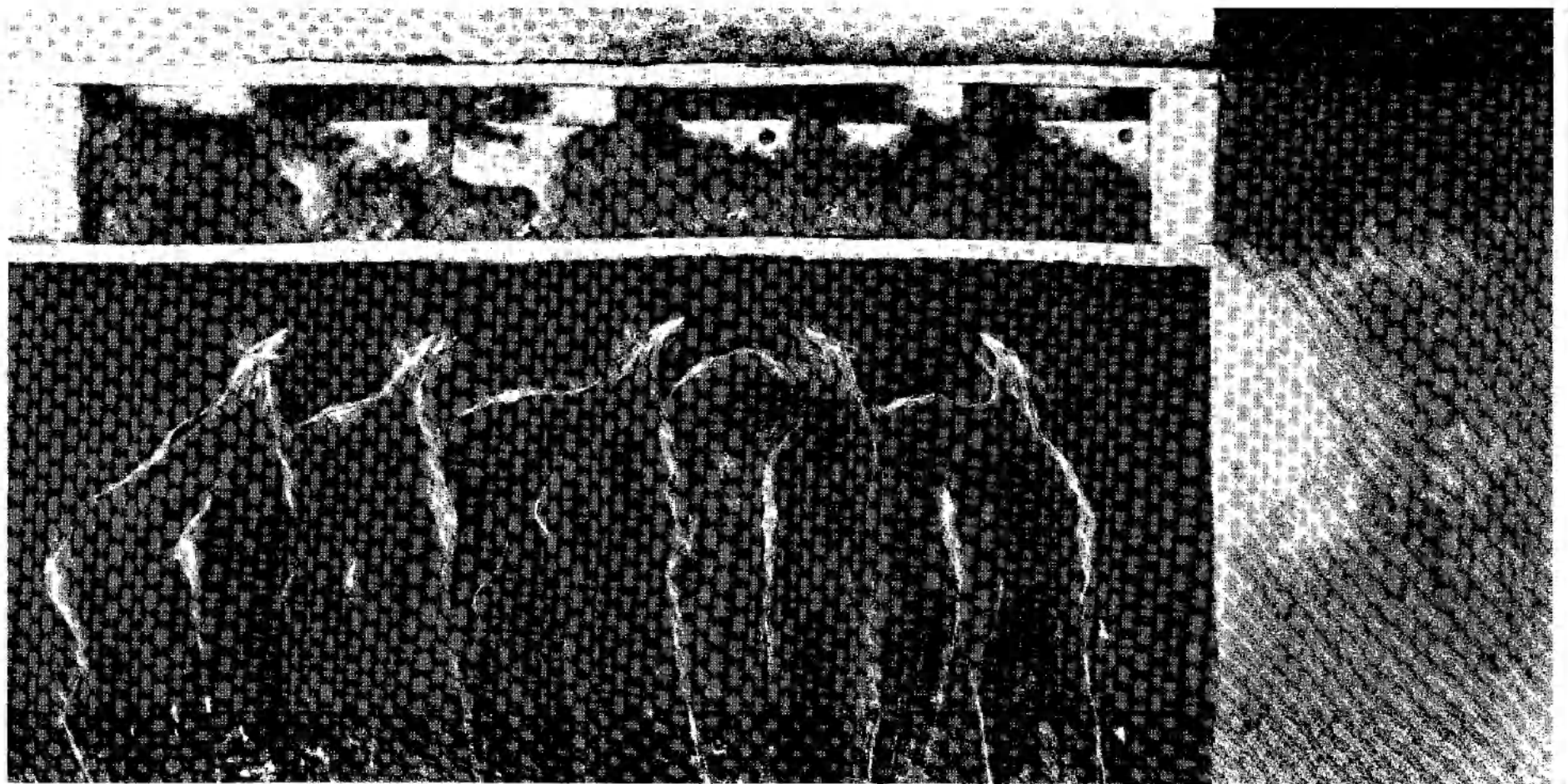
D.L-S.

ción del perro—a la futura transformación de todos nosotros.

Loarca es uno de los artistas centrales de esta exhibición que más ha retenido estrechos vínculos con leyendas y mitos que aún sobreviven, y con inquietudes universales de su país natal.

D.L-S.

Carlos Lora
Les portes de Paris XV, 1984
Acrylic on canvas
42 x 84 in. (106.68 x 213.36 cm.)
Courtesy of the artist
Photograph by Wilfredo O. Castañeda



Armandina Lozano

Born in Mexico City, Mexico, 1952

Lives in Los Angeles, California

The works by Armandina Lozano in this exhibition have been executed in a medium commonly known in Mexico as *mimeography*, which actually combines elements of mimeographing with those of silkscreen. This medium offers new means that are as much mechanical as they are craftsmanlike and intuitive. Unlike any other system of producing multiple images, it has permitted the realization of unique works of extreme lyricism and formal meaning.

In one work, for example, the artist has reproduced heliographically the linear drawing of a body positioned perpendicular to the viewer. The image has been engraved electronically in sections on four stencils and then printed manually, reconstructing the drawing.

In another work the figure is repeated in varying oblique positions. The violent foreshortening augments its dramatic effects, and the body appears to turn or fall, inflecting and rotating as it descends. In the diptych *Latinamerican Bodies*, the artist emphasizes the formal significance of the piece by the use of counterpoint among each part of the linear composition and by the chance fluctuation of the torn edges of the paper that she uses like stencils to form the bands that cross or delimit the composition. In the same way, the superimposition and repetition of a fragment of the drawing—in this case any part of the linear crosshatched areas of the same figure or of any other drawing—produce a shadowy ambience, at the bottom or over the entire surface, of great

Nacida en México D.F. México, 1952

Vive en Los Angeles, California

Las piezas que aquí presenta Armandina Lozano han sido elaboradas mediante una técnica que en México es conocida comúnmente como mimeografía, la cual combina en realidad elementos de este medio y los de la serigrafía. Por su parte, el uso en esta técnica de nuevos recursos tanto mecánicos como artesanales e intuitivos ha permitido, a diferencia de cualquier otro sistema de reproducción múltiple, la elaboración de obras únicas de extremado lirismo y significación formal.

En una obra, por ejemplo, la autora ha reproducido heliográficamente el dibujo lineal de un cuerpo en posición perpendicular al espectador, el cual ha sido grabado electrónicamente por secciones en cuatro plantillas, para luego ser impreso manualmente, reconstruyendo de nuevo el dibujo.

En otra obra la figura es repetida en diferentes posiciones oblicuas, con lo que el violento escorzo a que está sometida la figura aumenta sus efectos dramáticos, al parecer que el cuerpo rueda o cae haciendo inflexiones y girando en su caída. En la obra compuesta de dos partes, *Latinamerican Bodies*, la autora enfatiza el significado formal de la pieza mediante el contrapunto de la composición lineal en cada una de las partes y la fluctuación azarosa de los bordes del papel rasgado, que utiliza a manera de plantillas con que forma las franjas que cruzan o delimitan la composición. Asimismo la sobreposición y repetición de un fragmento del dibujo—en este caso de una parte cualquiera del sombreado lineal de la misma figura o de cualquier otro diseño—producen un entramado en la base o sobre toda la superficie de gran espontanei-

spontaneity and formal richness. The source of this treatment is in an attitude that motivated the movement and rhythm of gestural or action painting, and it contributes to the resolution and meaning of the work.

A.R.

dad y riqueza formal. Esta interpretación se origina de una actitud semejante a la del movimiento y el ritmo de la pintura gestual o la pintura de acción, que contribuye a la solución y el sentido de las obras.

A.R.

Armandina Lozano
Latinamerican Bones (diptych, right panel), 1983
Mimeograph
39-3/8 x 27-5/8 in. (99.95 x 70.04 cm)
Photograph by Dennis O. Caldwell



Born in Belem, Brazil

Lives in Los Angeles, California

Marilia was educated in Brazil and in the United States. She has given extensive performances and readings in the United States, Europe, and Japan between 1979 and 1983 with her poet husband, Gozo Yoshimasu. Among her solo musical performances are *Major Chord* (Los Angeles, 1982), *The Moon* (Kyoto, 1982), *I Am a Fossil* (Tokyo, 1982; Los Angeles, 1983; Yokohama, 1983), *The Winds of Rio* (Tokyo, 1983; Los Angeles, 1984), and *Magna Aura* (Tokyo, 1984).

***Magna Aura* is a musical performance that combines voice, dance, drama, and both composed and improvised music. Its vibrant images of Brazil and Latin America are used as metaphors to release an array of emotional experiences. *Magna Aura* emphasizes the voice, and its vocal arrangements combine multilingual narrative (English, Portuguese, Spanish, French, and Japanese), lyrical expression, and what the artist calls "songs of the primitive soul," along with movement and rhythms that bridge ancient and contemporary forms.**

Marilia's is a theater in which the text is a poem, music and movement support the words, the stage set is the performer's body, and the lights indicate structural changes. She carries the spectator on a journey through time and space, while a myriad of colors spellbinds and inundates the observer.

Marilia

Nacida en Belém, Brasil

Vive en Los Angeles, California

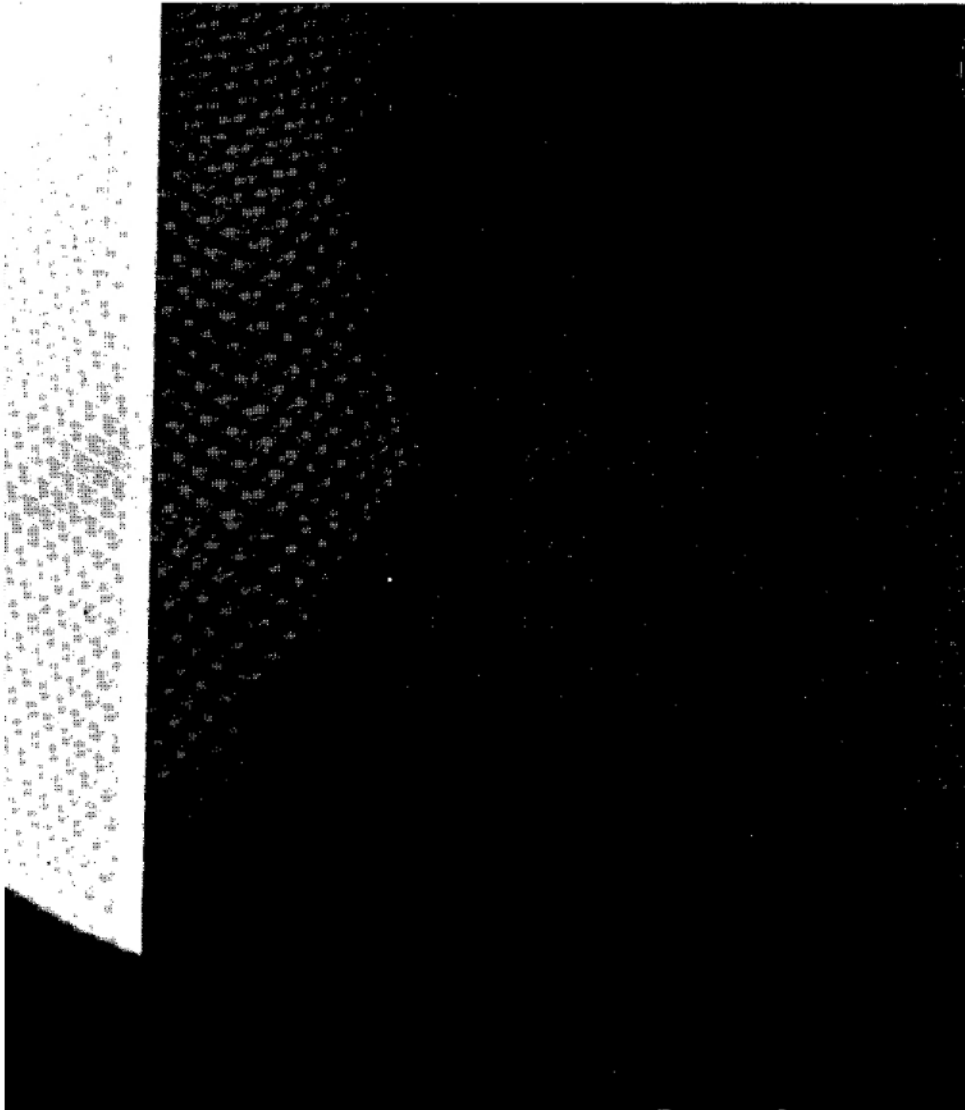
Marilia se educó en Brasil y en los Estados Unidos. Ha ofrecido extensas representaciones y lecturas en los Estados Unidos, Europa y Japón entre 1979 y 1983 con su esposo, Gozo Yoshimasu. Entre sus representaciones musicales individuales figuran: *Cuerda mayor* (Los Angeles, 1982), *The Moon* (Kioto, 1982), *I Am a Fossil* (Tokio, 1982; Los Angeles, 1983; Yokohama, 1983), *The Winds of Rio* (Tokio, 1983; Los Angeles, 1984) y *Magna Aura* (Tokio, 1984).

Magna Aura es una representación musical que combina voz, danza, drama, y música compuesta e improvisada. Las vibrantes imágenes de Brasil y Latinoamérica son usadas como metáforas para producir una dramática variedad de experiencias emocionales. *Magna Aura* enfatiza la voz y los arreglos vocales combinan la expresión lírica con una narrativa multilingüe (inglés, portugués, español, francés y japonés) y lo que Marilia llama las "canciones del alma primitiva", se asocian con los elementos del movimiento, ritmos y otras músicas que conectan formas antiguas y contemporáneas.

El teatro de Marilia es uno en el cual el texto es un poema, la música y el movimiento soportan las palabras, el escenario es el cuerpo de la artista y las luces indican los cambios estructurales. Lleva al espectador de viaje a través del espacio y del tiempo, mientras que una miríada de colores lo hechiza e inunda.

Manlia
In *Magna Aura*, Tokyo, 17 December 1983
A musical performance
Photograph by Aky





Ana Mendieta

Born in Havana, Cuba 1948

Lives in New York, New York

Ana Mendieta's sculptures are dialogues between the earth and the mythical female body. Closely related to nature, these works spring from the artist's deeply personal trauma of being torn from her homeland after the Cuban Revolution, and sent to foster parents in the United States. They are the traces of a soul in passing, but they are also symbols of a more universal longing for our lost identification with the earth.

Mendieta began working outdoors in the early seventies, after an archaeological expedition to Mexico. These pieces, which she calls *siluetas*, were formed of materials ranging from moss to mud and grass; others were cut into a river bank or were explosive, taking place in time as well as space—outlines in gunpowder, drawn in the air in smoke.

All of Mendieta's work takes the form of crude female figures. Often they are imprints of her own body. They recall Paleolithic fertility symbols of the figures still used by certain African tribes. She cherishes the ritual and private aspects of her involvement with nature. Thus the works were often produced in remote sites, to be stumbled upon by chance or left to be reabsorbed into the earth. Within a museum or gallery context these works were represented by large photographs, like archaeological finds.

In 1981 Mendieta returned to Cuba and created a remarkable series of works, the "Rapestrian Sculptures," carved in the rock of remote caves. No longer representations of a return to nature,

Nacida en La Habana, Cuba, 1948

Vive en Nueva York, Nueva York

Las esculturas de Ana Mendieta son diálogos entre la tierra y el mítico cuerpo femenino. Estrechamente relacionadas con la naturaleza, estas obras emanan del profundo trauma personal de haber sido arrancada de su patria luego de la Revolución Cubana y enviada a padres adoptivos en los Estados Unidos. Son las huellas de un alma que pasa pero también son símbolos de una ansia más universal de nuestra perdida identificación con la tierra.

Mendieta comenzó a trabajar al aire libre a principios de los años ochenta luego de una expedición arqueológica a México. Estas obras, que ella llama "siluetas", fueron hechas con materiales como musgo, barro y hierba, otras fueron talladas en la ribera de un río o fueron explosivas, habiendo tenido lugar en el tiempo y el espacio, siluetas en pólvora sacadas al aire en forma de humo.

Todo el trabajo de Mendieta toma la forma de toscas figuras femeninas, a menudo impresiones de su propio cuerpo. Recuerdan símbolos de fertilidad paleolíticos o las figuras que aún son usadas por algunas tribus africanas. Ana Mendieta aprecia el ritual y los aspectos privados de su compromiso con la naturaleza. De esta manera, las obras a menudo fueron producidas en sitios remotos para que alguien diera con ellas por casualidad, o abandonadas para que se reabsorbieran en la tierra. En el contexto de un museo o una galería estos trabajos fueron presentados por medio de fotografías de gran tamaño, como "hallazgos" arqueológicos.

En 1981 Mendieta volvió a Cuba y creó una notable serie de trabajos, las "Esculturas Rupestres," talladas en

they are a paean to her return to her homeland; an acknowledgment of her integration in the humus of her origins.

In staking out a claim to territory that is only temporarily hers, and by working harmoniously within it, Mendieta affirms the power of natural law.

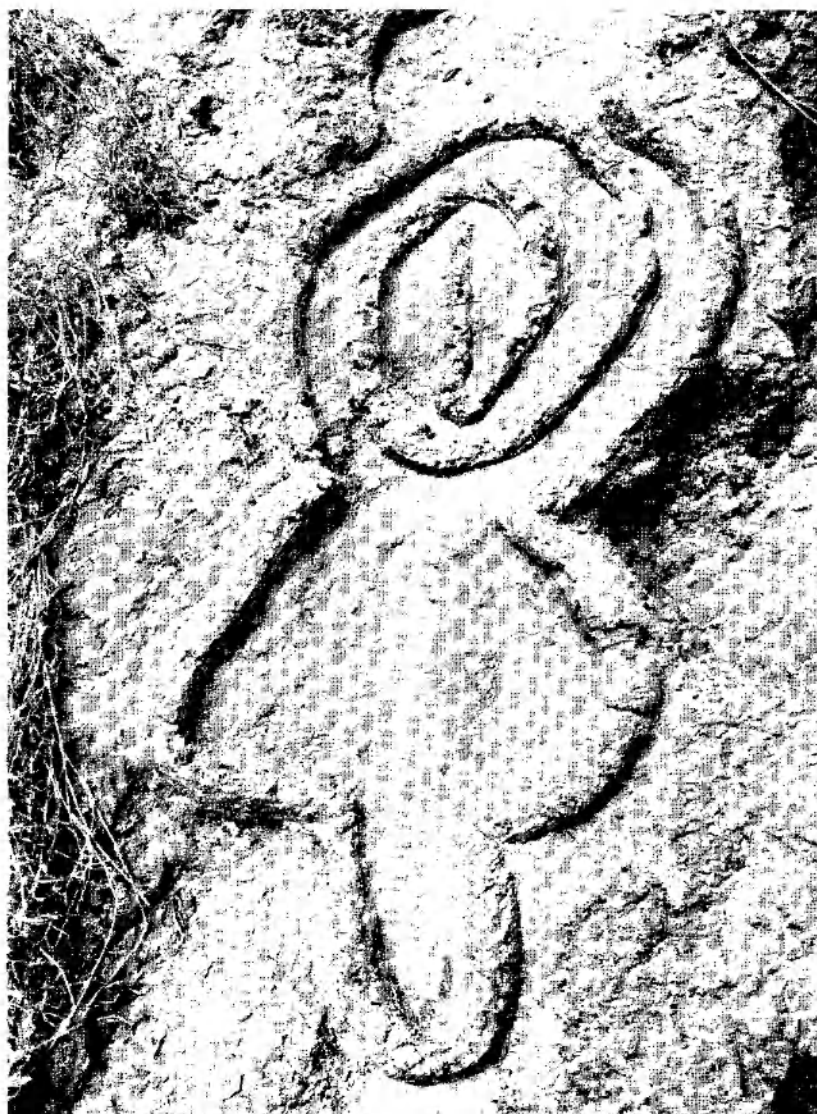
J.S.

la roca de cuevas remotas. No más representaciones de un retorno a la naturaleza, estas esculturas son un himno a su regreso a su patria, un reconocimiento de su integración en el humus de sus orígenes.

Aventurando una reclamación de terreno que sólo temporariamente es suyo y trabajando armoniosamente en él, Mendieta afirma el poder de la ley natural.

J.S.

Ana Mendeta
Sandwoman, 1984
Sand and polyurethane resin
60 x 36 x 12 in. (152.4 x 91.44 x 30.48 cm)
Courtesy of the artist



Jorge Pardo

Born in Havana, Cuba, 1951

Lives in Austin, Texas

An artist in exile from the svelte contours of the island of Cuba, I have also lived in Mexico, Peru, and Guatemala, and thus I strongly consider myself an American in the proper sense of the word.

Through my architectural and historical studies I have absorbed the formal richness of Spanish colonial art of these Latin American countries, and I have reveled in the fusion of European Baroque and indigenous art forms. . . .

I wish to interpret pictorially the visual clash resulting from the encounter of western Judeo-Christian logic with pre-Colombian civilizations. This process will help me understand and define my "Americanness". . . .

My works are a direct response to the experience of what I am. They are visual tableaux with recognizable imagery and yet are self-reflective and highly symbolic.

J.P.

Mario y Guadalupe, in this exhibition, is a unique example in the oeuvre of Pardo. Its visual focus is directly on the figures and not on the peripheral iconography. Pardo depicts the eternal conflict between good and evil. Looking like a fallen angel, a winged Mario wears on his chest a tattoo of Our Lady of Guadalupe, the Madonna of Mexico, who also represents goodness, compassion, and motherhood. On his arms are tattooed replicas of his current loves, and he is surrounded

Nacido en La Habana, Cuba, 1951

Vive en Austin, Tejas

Artista exiliado de los esbeltos contornos de la isla de Cuba, también he vivido en México, Perú y Guatemala, y así me considero firmemente americano en el sentido correcto de la palabra.

A través de mis estudio de arquitectura e historia he asimilado la riqueza de formas en el arte hispánico colonial de estos países latinoamericanos y me he deleitado en la fusión del Barroco europeo y el arte indígena. . . .

Quiero interpretar pictóricamente el choque visual que resulta del encuentro de la lógica occidental Judeo-Cristiana con la de las civilizaciones Precolombinas. Este proceso me ayudará a comprender y entender mi "Americanidad". . . .

Mis trabajos son una respuesta directa a la experiencia de lo que soy. Constituyen un retablo visual con imágenes reconocibles, aunque autorreflexivas y altamente simbólicas.

J.P.

En esta exposición, *Mario y Guadalupe* es un ejemplo singular en la obra de Pardo. Su foco visual se sitúa en las figuras representadas y no en la iconografía periférica. En su trabajo, Pardo presenta el eterno conflicto entre el bien y el mal. Con aspecto de ángel caído, un Mario alado, lleva en su pecho un tatuaje de Nuestra Señora de Guadalupe, Patrona de México, que también representa la bondad, compasión y maternidad. En los brazos de Mario están tatuadas réplicas de sus amores presentes y él está rodeado de un espacio con semejanzas de matriz. En el fondo hay

by a womblike space. In the foreground, a younger, much more spiritual Mario, sits with his back to us, wearing on it a tattoo of the Virgin of Guadalupe. No contradicting symbols mar his vision of innocence. The younger Mario is an apparitional reminder of the past to the embittered Mario of today. Now impious, Mario sits naked, forever reminded of his earlier state—a study in contrasts and contradictions.

D.L.-S.

un Mario más joven y espiritual sentado de espaldas al observador, que lleva tatuaje que representa a la Virgen de Guadalupe. Ningún símbolo contradictorio desfigura su visión de inocencia. El joven Mario se muestra como una aparición recordatoria del pasado al amargado Mario de hoy. Ahora impio, Mario está sentado desnudo, haciéndosele siempre presente su antiguo estado; un estudio en contrastes y contradicciones.

D.L.-S.

Jorge Pardo
Mariño y Guadalupe, 1979
Pen, ink, colored pencil, and acrylic on paper
27 x 34 x 1 in. (68.58 x 86.36 x 2.54 cm.)
Courtesy of the artist



Liliana Porter

Born in Buenos Aires, Argentina, 1941

Lives in New York, New York

Everything happens and nothing is remembered
In those crystalline studies
Where, like fantastical rabbis
We read books from right to left.

Jorge Luis Borges, "The Mirrors"

Just as other people play with words, she plays with images of objects that are themselves representations of something else. She employs various techniques: silkscreen, drawing, painting, collage, the use of real objects, but in an unusual way, never taking herself seriously. Her brain must resemble a *matrika*, the Russian doll in the form of a woman that contains another, that contains another....

Jocelyne Lepage, "Liliana Porter, the Jester," *La Presse* (Montreal), 19 November 1983

The fact that the real and the unreal events depend upon one another means that the believability of the whole proposition is up for grabs.

Gregory Battcock, "The Progress of Realism, Porter" in *Why Art?* (New York, 1977)

Nacida en Buenos Aires, Argentina, 1941

Vive en Nueva York, Nueva York

Todo acontece y nada se recuerda
en esos gabinetes cristalinos
donde, como fantásticos rabinos,
leemos los libros de derecha a izquierda.

Jorge Luis Borges "Los espejos"

Así como otras personas juegan con palabras, ella juega con imágenes de objetos que son en sí representaciones de otras cosas. Emplea varias técnicas: serigrafía, dibujo, pintura, collage, el uso de objetos reales, aunque de un modo inusual, nunca tomándose a sí misma seriamente. Su cerebro debe semejarse a una *matrika*, la muñeca rusa con forma de mujer que contiene otra, que contiene otra....

Jocelyne Lepage "Liliana Porter, el bufón", *La Presse* (Montréal), 19 de noviembre de 1983

El hecho de que los sucesos reales y los irreales dependan unos de otros, significa que la credibilidad de la proposición queda libre de interpretación.

Gregory Battcock "El progreso del Realismo, Porter", en: *¿Por qué Arte?* (Nueva York, 1977)

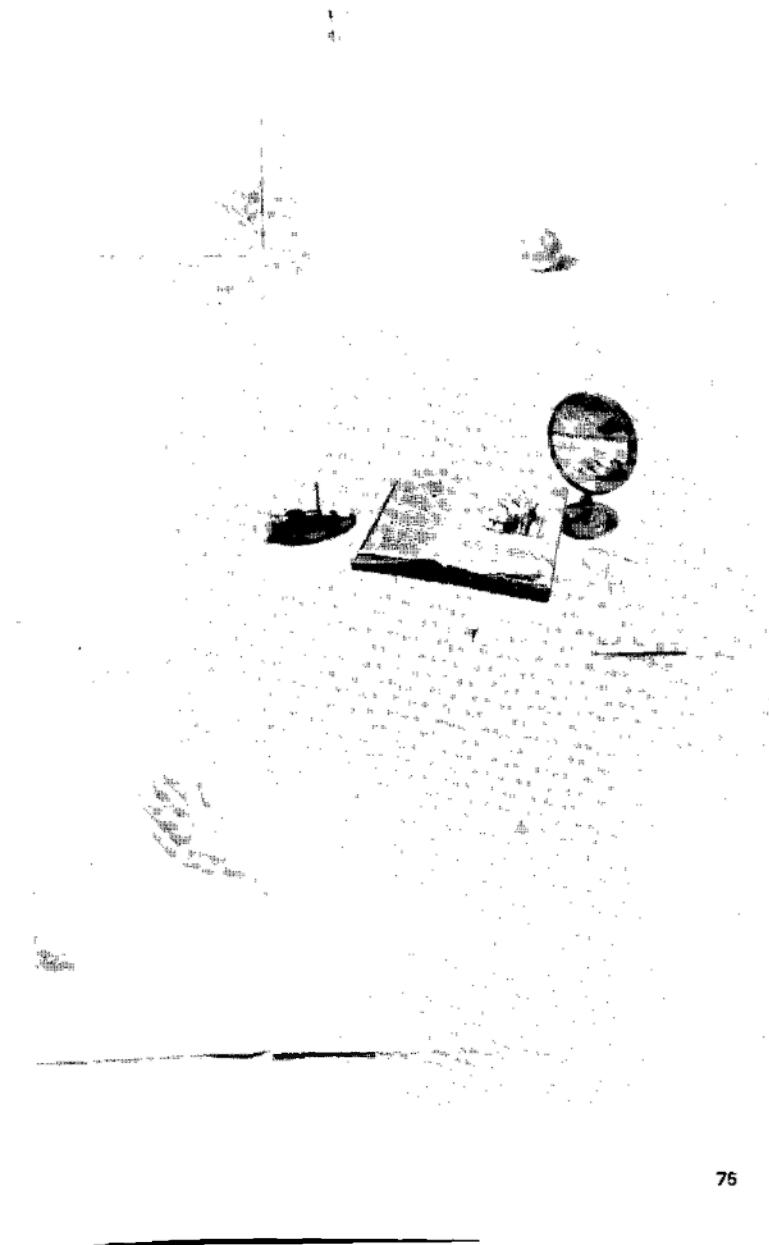
This is the world of Liliana Porter—minimal, but nevertheless ample and generous, in that it is dreamlike, mental, simple, and everyday, a world in which appearances deceive us and reality occurs in other dimensions. It is the tireless labor of an artist dedicated to asking herself—like a poet or scientist—why things occur and what would happen if they didn't, or if they occurred in another way, out of all logical order.

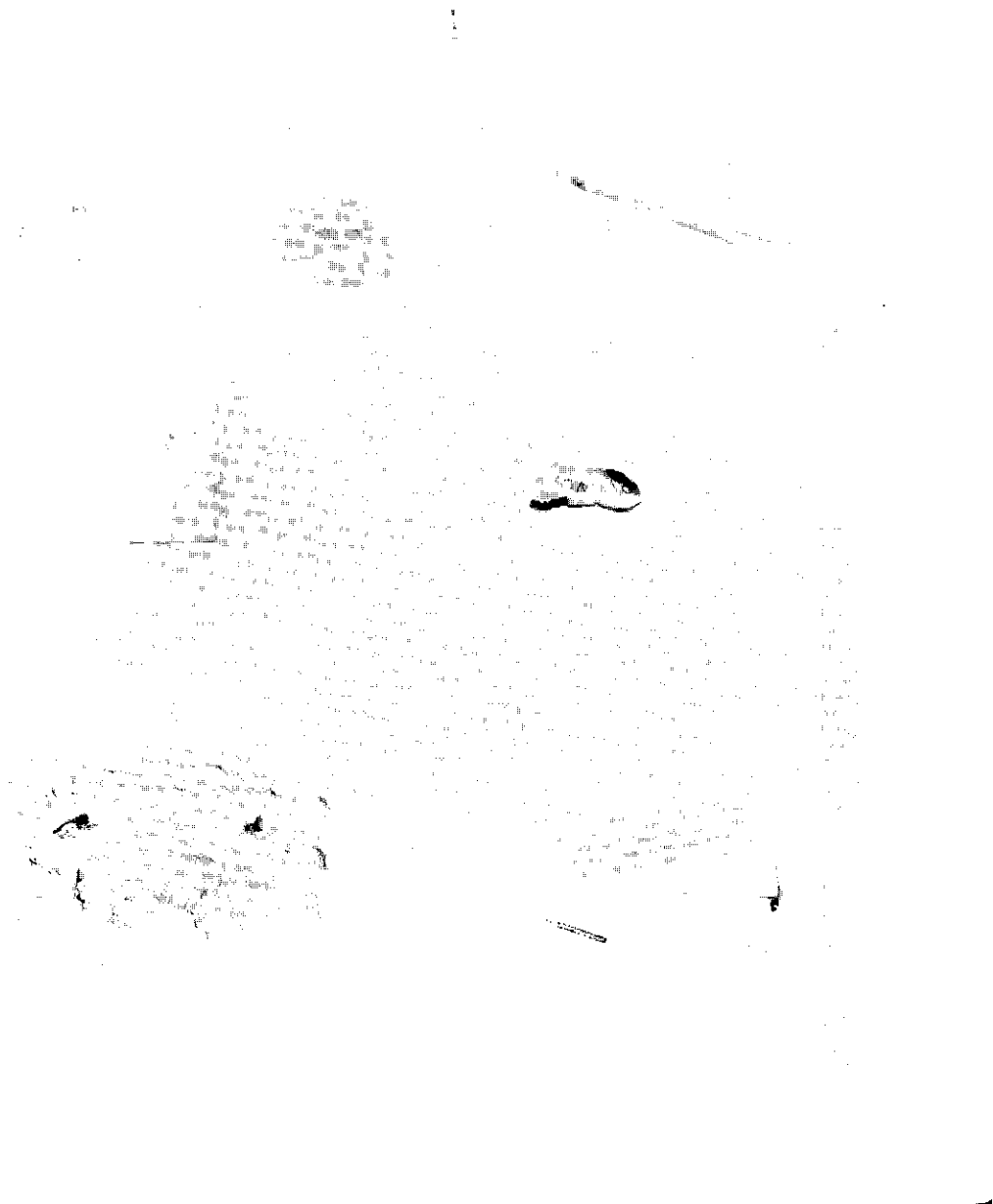
Oscar Gómez Palacio, "Liliana Porter," *Chromas* (Bogotá), 16 March 1982

Ese es el mundo mínimo de Liliana Porter, más amplio y generoso por onírico, mental, simple y cotidiano; donde las apariencias nos enganan y donde la realidad sucede en otras dimensiones. Es la poesía dicha con imágenes, descrita así, como un cúmulo de muy pocos sucesos, pero donde también las ideas, las posibilidades y las actitudes son muchas. Es la labor incansable del artista dedicado a preguntarse —como el poeta o el científico— por qué suceden las cosas, qué pasaría si no sucedieran o si sucedieran de otra manera y no como el orden de la lógica lo sugiere.

Oscar Gómez Palacio "Liliana Porter," *Chromas* (Bogotá), 16 de Marzo de 1982

Liana Porter
This Reflection, 1982
Acrylic, silkscreen, and collage on canvas
64 x 96 in. (162.56 x 243.84 cm.)
Courtesy of Barbara Toll Fine Arts, New York





Ricardo Regazzoni

Born in Mexico City, Mexico, 1942

Lives in New York, New York

Regazzoni's work is unique in the way it straddles the line between architecture and sculpture, between implied subject matter and purity of form. Not surprising, then, are his early training as an architect in Mexico City and his penchant for Baroque tastes and lavish displays of gilded luxury. There is a variety of particularly Mexican styles as well as a more restrained architectural aesthetic that permeates his work.

Regazzoni's columns belong to a rich past. These golden shafts have an eight-pointed base and capital and a body that zig-zags its way up and around the central axis. Like most examples of structural engineering, these pillars are based on a precise formula, a repetition of geometric shapes.

Regazzoni's work is replete with the notions of antique pomp and decorum associated with the triumphal arch. Fully coated in the same gold patina, these two columnar shafts with three-dimensional surface patterning mold into an arc with accentuated patterning. The formula is familiar for Regazzoni, that of a modified spiral column turning into an independent archway. The artist relies upon a mixture of artistic and historical traditions to imbue his arch with such a powerful presence: the monumental height, an architectural form of great antiquity, and the use of a gold patina that enhances a subtle play of light from the articulated surface.

The influence of a historic tradition within Regazzoni's sculptures should not be underesti-

Nacido en México D.F., México

Vive en Nueva York, Nueva York

La obra de Regazzoni es única en el modo como se ubica a medias entre la arquitectura y la escultura, entre el tema abordado y la pureza de la forma. No sorprenden, entonces, sus estudios la arquitectura en la ciudad de México y su inclinación por los gustos barrocos y por recargadas manifestaciones de dorado lujo. Existe una variedad de estilos particularmente mexicanos así como una estética arquitectónica más restringida que penetran su obra.

Las columnas de Regazzoni pertenecen a un rico pasado. Estos fustes dorados tienen una base y capitel de ocho puntas, y un cuerpo que serpentea hacia arriba y alrededor del eje central. Como la mayoría de los ejemplos de ingeniería de la estructura, estos pilares están basados en una fórmula precisa, la repetición de formas geométricas.

La obra de Regazzoni está repleta de antiguas nociones de pompa y decoro asociadas con el arco de triunfo. Totalmente revestidos de la misma pátina de oro, estos dos fustes con modelado de superficie tridimensional se continúan en un arco de prominente modelado. La fórmula—con la que Regazzoni se encuentra familiarizado—es la de una columna modificada en espiral que se resuelve en una arcada independiente. El artista se vale de una mezcla de tradiciones históricas y artísticas para dotar a su arco de tan poderosa presencia: la altura monumental, una forma arquitectónica de gran antigüedad, y el uso de una pátina de oro que realza el sutil juego de luz de la trabajada superficie.

No debería subestimarse la influencia de una tradición histórica en las esculturas de Regazzoni. La

columna y la arcada estuvieron totalmente asimiladas como elementos arquitectónicos hasta el avance del modernismo del siglo veinte. La moderna arquitectura olvidó estos motivos elementales, y sólo recientemente el historicismo en las artes ha vuelto a estar una vez más en el pensamiento de pintores, escultores y arquitectos.

Regazzoni's sculptural forms contain the subject matter of two millennia. Through the historical quotation of archaic architectural elements he is reviving the myths of the past as well as expressing a very current notion of contemporary art.

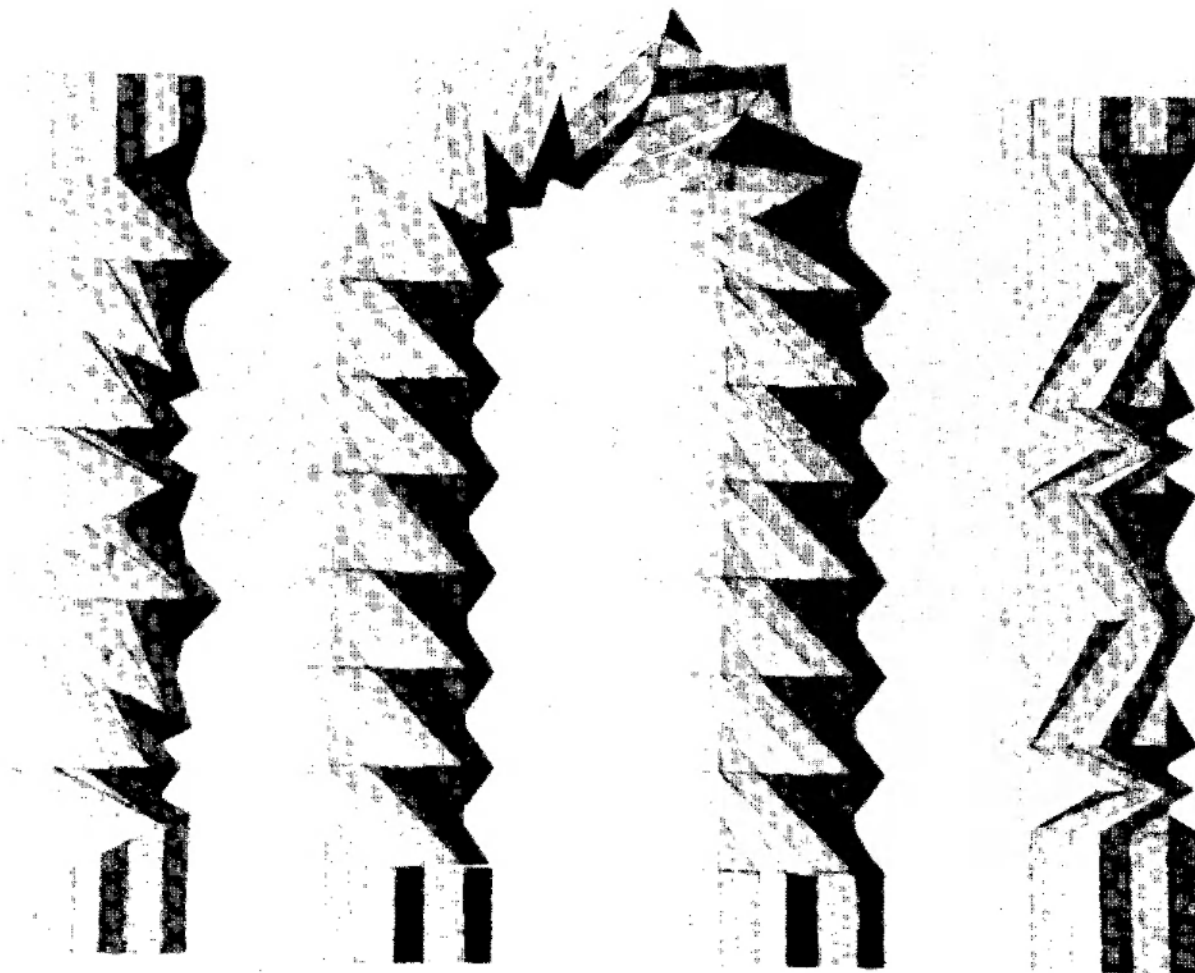
Adapted from Michael Kohn, *Ricardo Regazzoni: Antique Modern Sculpture* (1984)

columna y la arcada estuvieron totalmente asimiladas como elementos arquitectónicos hasta el avance del modernismo del siglo veinte. La moderna arquitectura olvidó estos motivos elementales, y sólo recientemente el historicismo en las artes ha vuelto a estar una vez más en el pensamiento de pintores, escultores y arquitectos.

Las formas esculturales de Regazzoni contienen el tema de dos milenios. A través de la alusión histórica a arcaicos elementos arquitectónicos, revive los mitos del pasado al tiempo que expresa una noción muy actual del arte contemporáneo.

Adaptado de Michael Kohn, *Ricardo Regazzoni: antigua escultura moderna* (1984)

Ricardo Regazzoni
Arch, 1984
Study, Diazo print
10 x 14 in. (25.4 x 35.6 cm.)
Courtesy of the artist



Alejandro Romero

Born in Mexico City, Mexico, 1949

Lives in Chicago, Illinois

Alejandro Romero's surrealist-expressionist dramas suggest a vast range of different influences: the hallucinatory quality of the work of Goya; the frenetic, almost electrified figures of Bacon; and during the last ten years, a brightened palette that reveals his exposure to contemporary Chicago attitudes. And more than any other artist in this exhibition, Romero shows the direct influence of the modern Mexican muralists and turn-of-the-century printmakers, such as Jose Guadalupe Posada. Urban symbols, such as smoke stacks and modern high-rise buildings, are now incorporated with pre-Hispanic mythical figures and icons. The synthesis of all these qualities has produced imaginary theatrical pageants rich in color and content, in topsy-turvy celebrations on canvas.

By manipulating color and line, Romero depicts narratives that are integrated environments with no clear distinction between the contemporary urban and the pre-Hispanic. There is a constant disintegration of solid objects by light and tonal gradation combined with a seemingly spontaneous and highly aggressive brushwork. He uses the muralistic horizontal format to display his dramatic, accelerated, and moving epics.

Classical maidens, military generals, medieval court jesters, and dancing figures are fused with skeletons, handsome folk heroes, horrifying actors, and visual depictions of the pre-Hispanic cosmological belief system of birth-to-death trans-

Nacido en México D.F., México, 1949

Vive en Chicago, Illinois

Los dramas surrealistas y expresionistas de Alejandro Romero sugieren una extensa serie de disímiles influencias: Las cualidades alucinantes del trabajo de Goya, las representaciones frenéticas, casi electrificadas, de las figuras de Bacon, y, durante los últimos diez años una animada paleta que revela su contacto con las tendencias contemporáneas de Chicago. Y, más que cualquier otro artista en esta exposición, Romero muestra la influencia directa de los muralistas mexicanos modernos y los grabadores de fin de siglo como José Guadalupe Posada. Símbolos urbanos, como chimeneas y rascacielos, se unen a figuras e iconos míticos prehispánicos. La síntesis de todas estas cualidades ha producido un retablo imaginario, rico en color y contenido, que conforma una desordenada celebración en el lienzo.

Por medio de la manipulación del color y de la línea, Romero describe narrativas que constituyen ambientes integrados, donde no hay una clara distinción entre lo prehispánico y lo urbano contemporáneo. Hay una constante desintegración de los objetos sólidos por medio de la luz y de gradaciones tonales combinadas con una aparentemente espontánea pincelada agresiva. Romero utiliza el formato muralista horizontal para exhibir su épica dramática, acelerada y emocionante.

Doncellas clásicas, generales del ejército, bufones de la corte medieval y figuras danzantes, se mezclan con esqueletos, bellos héroes populares, actores horripilantes y descripciones visuales de las creencias cosmológicas prehispánicas sobre el ciclo de la vida y la muerte. El trabajo constituye una evocación del Día

formation. The work is an evocation of the *Día de los Muertos*, a synthesis of Catholic rituals and pre-Hispanic ancestral worship still in practice in Mexico and Central America.

Romero's oeuvre is not limited to painting but includes graphics as well. Although he received training in graphics in New Mexico and at the Art Institute of Chicago, his art harks back to the earlier work of Posada and therefore is linked to the Mexican printmaking tradition so strongly established at the turn of this century.

D.L.S.

de los Muertos, síntesis de rituales católicos y cultos ancestrales prehispánicos, aún vigente en México y América Central.

La obra de Romero no se limita a la pintura sino que también incluye obras gráficas. Romero recibió su educación en artes gráficas en Nuevo México y en el Art Institute of Chicago; sin embargo, su trabajo retorna a los primeros trabajos de Posada y, en consecuencia, establece un vínculo con la tradición de impresos mexicana, que con tanta fuerza se arraigó a principios de este siglo.

D.L.S.

For

Alejandro Romero
Sol danzante, 1983
Watercolor, pen and ink on arches paper
40 x 60 in. (101.6 x 152.4 cm.)
Courtesy of the Pilsen Neighbors Community Council,
MacDonald Corporation, and Jewel Company
Photograph by Bill Short



Born in Guayaquil, Ecuador, 1955

Lives in Los Angeles, California

Although Luis Serrano moved from Ecuador to Los Angeles when he was ten years old, he has maintained his connection with his native land by virtue of regular journeys there over the last nineteen years. His family in Ecuador has continued to provide him with a sense of vital community membership, a feeling that was strengthened by a one-year stay from 1978 to 1979.

Serrano's art, though it does not show visual connections to his Ecuadorian heritage, has been strongly influenced by current Latin American ideas in literature, especially by such luminaries as Mario Vargas Llosa, Lezama Lima, and Nicanor Parra. His pictorial sources, nonetheless, are firmly grounded in Western European traditions.

For Serrano, the beauty of being a "transplant" from one society to another lies in the possibility this allows of pitting attitudes one against another to create a new hybrid. He is most interested in what he sees as the analytical approach to life in the United States, in contrast to the surreal approach to reality inherent in Ecuadorian existence. According to Serrano, this double vision is his motivation.

S.H.

Luis Serrano

Born in Guayaquil, Ecuador, 1955

Vive en Los Angeles, California

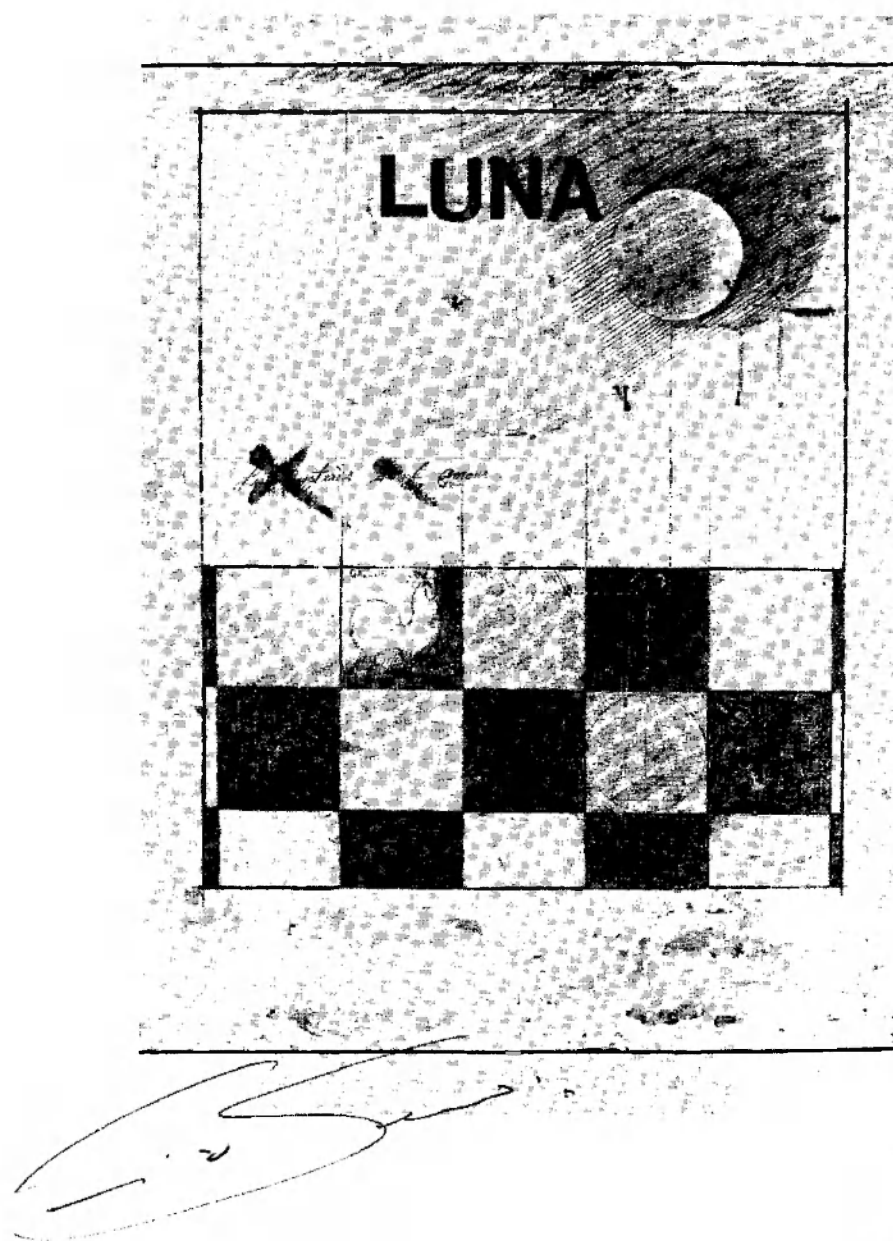
Aunque Luis Serrano se trasladó a Los Angeles cuando tenía diez años, ha mantenido sus conexiones con su tierra natal en virtud de sus viajes regulares a Ecuador a lo largo de los últimos diecinueve años. Su familia del Ecuador le ha venido suministrando un vital sentido de miembro de esa comunidad ecuatoriana, sentimiento que se ha fortalecido por una estadia de un año, de 1978 a 1979.

El arte de Serrano, aunque no muestra conexiones visuales con su herencia ecuatoriana, ha sido fuertemente influido por las actuales ideas latinoamericanas en la literatura, especialmente por figuras como Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes, Lezama Lima y Nicanor Parra. Sus propias fuentes pictóricas, no obstante, están firmemente cimentadas en tradiciones europeas occidentales.

Para Serrano, lo bueno de ser un "transplante" de una sociedad a otra es que este hecho permite la posibilidad de confrontar actitudes para crear un nuevo compuesto. Se muestra sumamente interesado en lo que él considera la actitud analítica que existe con respecto a la vida en los Estados Unidos, opuesta a la actitud surrealista inherente a la vida en el Ecuador. De acuerdo a Serrano, esta doble visión constituye su motivación.

S.H.

Luis Serrano
Les mystères de l'amour, 1979
Acrylic, mixed media on wood
32 x 27 in. (81.28 x 68.58 cm)
Courtesy of the artist
Photograph by Janice Felgar



Paul Sierra

Born in Havana, Cuba, 1944

Lives in Wilmette, Illinois

Paul Sierra has studied at the Art Institute of Chicago and the American Academy of Art. He began his career during the 1960s as a Minimalist artist. By 1975 his work had undergone a complete change that was inspired by the Chicago interest in a revitalized expressionist mode reminiscent of Kirchner. In addition, Sierra began to inject his own brand of surrealist imagination into his subject matter that focuses on images of "ladies of the night" with their glaring makeup, nightclubs with chorus lines, and embracing couples captured by a seductive exoticism suggestive of the tropics. Figures are rendered in a stagelike perspective, and the juxtaposition of Fauvist colors creates an almost iridescent quality. These social dramas represent Cuban night life tempered by Sierra's continuing attraction to European Expressionism.

***Narcissus*, an allusion to classical mythology, is here depicted as a Latin playboy. Contemplative, smoking a cigarette, he hovers near a chair that seems to be floating at a forty-five degree angle against the flat background. The rectangular pattern of floor and wall is given a diagonal slant, distorting the normal perspective. Palm trees thrust outward from behind his head; a smoldering stream of smoke flows down his right arm in an undulating arabesque of cross-hatching that merges with the floating chair. The chair also can be seen as an exotic tropical flower just opening,**

Nacido en La Habana, Cuba, 1944

Vive en Wilmette, Illinois

Paul Sierra ha estudiado en el Art Institute o Chicago y en la American Academy of Art. Comenzó su carrera durante los años sesenta como un artista Minimalista abstracto. Hacia 1975 Sierra sufrió un cambio completo y fue inspirado por el interés propio de Chicago, por un modo expresionista revitalizado, con reminiscencias de Kirchner. Además Sierra comenzó a inyectar imaginación surrealista de su propio cunio en temas latinoamericanos que centran en imágenes de "damas de la noche" con maquillaje brillante y notorio, night clubs con coristas, y parejas abrazadas, tomados con un seductor exotismo, sugestivo de los trópicos. Las figuras están interpretadas con una perspectiva de escenario, y la yuxtaposición de colores Fauvistas crea una cualidad casi iridiscente. Estos dramas sociales representan la noche cubana, suavizados por su continua atracción por el Expresionismo europeo.

Narcissus, una alusión a la mitología clásica, está aquí representado como un playboy latino. Fuma un cigarrillo en un estado contemplativo, cerca de una silla que parece flotar en un ángulo de cuarenticinco grados con respecto al fondo plano. El diseño rectangular del piso y de la pared está colocado con una inclinación en diagonal que distorsiona la perspectiva normal. Unas palmeras acometen hacia el exterior desde atrás de la cabeza de la imagen; una lenta columna de humo fluye a lo largo de su mano derecha en un arabesco de sombreado ondulante que se funde con la silla flotante. Esta puede ser vista también como

or perhaps it is an allusion to the strong sexuality that pervades the mood of the painting.

D.L-S.

una exótica flor tropical abriéndose, o quizás, sea una alusión a la fuerte sexualidad que abruma el ánimo de esta obra.

D.L-S.

Pa. Sierra
Narcissus, 1982
Pastel on paper
24 x 18 in. (60.96 x 45.72 cm.)
Courtesy of the artist



Antonio L. Tocora

Born in Baranquilla, Colombia, 1953

Lives in Phoenix, Arizona

I like to capture with the photographic medium statements made by Man throughout the years and to show how time and nature have transformed them. Building facades are the subject of my search: they are writing tablets upon which architectural elements take on a new significance; they are like letters, or even musical notes, juxtaposed to begin forming new elements that are mundane and yet enrich our environment.

A.L.T.

Antonio Tocora's point of entry into the United States was New York. There he studied architecture and received his introduction to photography by way of a required studio course. He was much affected by the work of Ernest Hass, a New York-based commercial photographer, who explored the raw spectrum of color photography in a daring and direct manner. Tocora's own early studies were in black and white. Later he moved to Arizona and shifted his focus to the fine arts. He graduated from the University of Arizona, where he was greatly influenced by his photography instructor, Jack Stuler. Other significant influences on his development have been the now-classic photographs of Mexican villages by Manuel Alvarez Bravo, Matisse's cutouts, and Mondrian's color theory and tree series, which reinforced Tocora's need to explore the natural visual structure of architectural landscapes.

Tocora's photographic series "Notes on visual passages" can be viewed at different levels. As

Nacido en Baranquilla, Colombia, 1953

Vive en Phoenix, Arizona

Me gusta atrapar, por medio de la fotografía las expresiones hechas por el Hombre a lo largo de los años y demostrar cómo el tiempo y la naturaleza las han transformado. Las fachadas de edificios constituyen el tema de mi búsqueda: son tabletas de arcilla sobre las cuales los elementos arquitectónicos toman un nuevo significado; son como letras, o quizás notas musicales, yuxtapuestas para formar nuevos elementos, mundanos y que aún enriquecen nuestro medio ambiente.

A.L.T.

El punto de entrada de Antonio Tocora a los Estados Unidos fue Nueva York. Allí estudió arquitectura y recibió su introducción a la fotografía en una clase de taller obligatoria. Le influyó mucho el trabajo de Ernest Hass, un fotógrafo comercial neoyorquino, que exploró el espectro puro de la fotografía en color de una manera osada y directa. Sus propios primeros estudios los realizó en blanco y negro. Con posterioridad se trasladó a Arizona donde cambió su foco a las bellas artes. Se graduó en la University of Arizona, en la que recibió una fuerte influencia de su profesor de fotografía, Jack Stuler. Otras influencias notables en su desarrollo han sido las ahora clásicas fotografías de pueblos mexicanos de Manuel Alvarez Bravo, los recortes de Matisse y la teoría del color y las series de árboles de Mondrian que reforzaron la necesidad de Tocora de explorar la estructura natural visual de los paisajes arquitectónicos.

La serie fotográfica de Tocora "Notes on visual passages" puede ser vista a diferentes niveles. Como estudios sobre perspectiva arquitectónica, los edificios

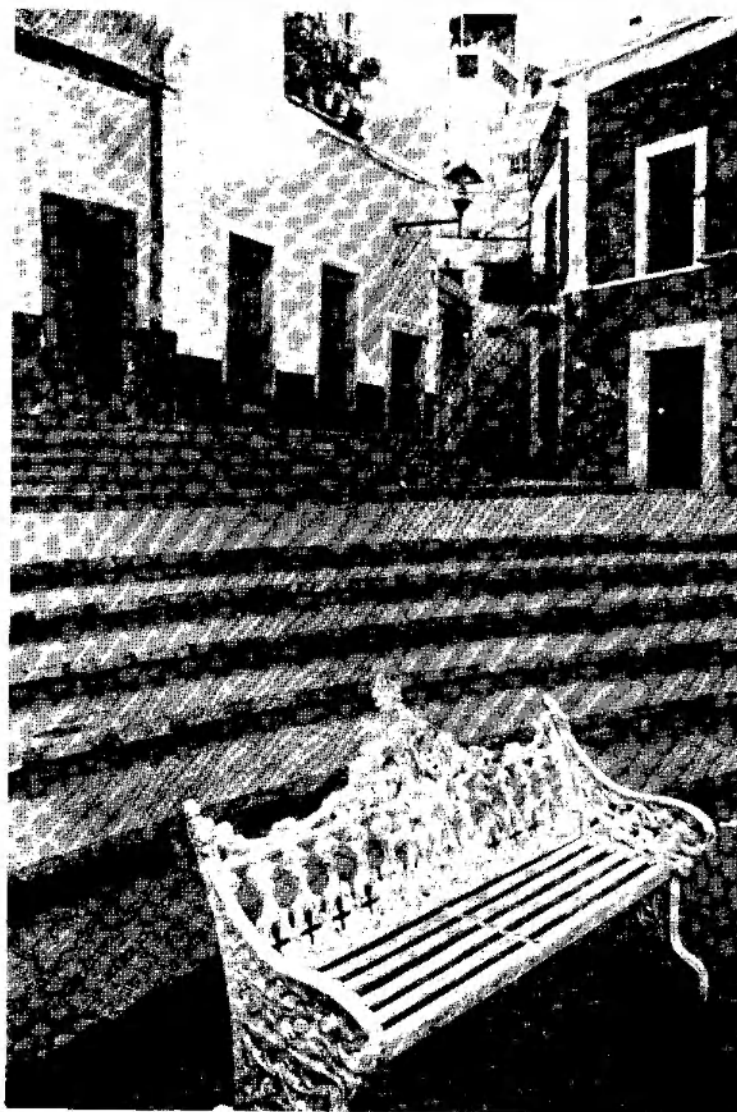
studies in architectural perspective, the buildings can exist as solid geometric sculptures placed in grid patterns with a strong relationship to surrounding space elements. In another sense they document Latin American rural environments with their gracefully weathered pueblo architecture that bridges the distance between man and nature.

D.L.S.

pueden existir como sólidas esculturas geométricas, distribuidos en forma de grilla y manteniendo una fuerte relación con los elementos que los rodean. En otro sentido, esta serie puede ser un documental del ambiente rural latinoamericano con su agraciada arquitectura poblana, desgastada por la intemperie, arquitectura que salva la distancia entre hombre y naturaleza.

D.L.S.

Antonio J. Tócora
Callejón de la base, 1982
Color photography
8-3/4 x 13-1/2 in. (22.23 x 34.29 cm)
Courtesy of the artist



Regina Vater

Born in Rio de Janeiro, Brazil, 1943

Lives in New York, New York

Regina Vater's paintings and drawings of the late 1960s use a figurative language attuned to that of *Nouvelle figuration*, in which her major subject was the female body, fragmented, confined, and full of psychological power. *Magic(o)-cean*, an event organized in 1970 at a beach in Rio de Janeiro, indicates a conceptual linguistic change in her work, from the traditional to the experimental. Friends and passersby helped to collect urban-industrial garbage as well as the organic debris found on the beach, and with these materials they built an altar to Afro-Brazilian deities. With time, the construction was washed away by the sea. The work was documented in photographs.

Vater's work of the last fifteen years, both in Brazil and the United States (where she has lived from 1973 to 1975 and from 1979 to the present), includes installations, events, visual poems, books, mail artworks, collages, photographs, audiovisuals, films, and videotapes. Two major themes may be discerned in her production. One alludes to an introspective search for a psychological reality within her daily experience (e.g., *Tina America*, 1976, a book; *Advice to a Caterpillar*, 1976, a film-installation; *Sleeping Beauty*, 1981, a film). The other theme is anthropological in character, with its major sources in Brazilian popular celebrations, especially myths (e.g., *Oxalá que dê bom tempo*, 1978, visual poems; *The Stories of the Turtle*, 1979-1984, a series of drawings and installations; *Celebration for a GO(o)D Time*,

Nacido en Rio de Janeiro, Brasil, 1943

Vive en Nueva York, Nueva York

Los dibujos y pinturas de Regina Vater de fines de los años sesenta se caracterizan por el uso de un lenguaje figurativo muy de acuerdo con el de la *Nouvelle Figuration*, en el cual el cuerpo femenino es el tema principal, fragmentado, confinado y lleno de poder psicológico. *Magic(o)cean*, evento organizado en 1970 en una playa de Rio de Janeiro, indica un cambio conceptual y lingüístico en su obra, de lo tradicional a lo experimental. Amigos y personas que pasaban por el lugar ayudaron a juntar la basura urbana industrial y los residuos orgánicos de la playa, y con este material construyeron un altar a las deidades afrobrasileñas. Con el tiempo, el mar destruyó la construcción. El trabajo quedó documentado en fotografías.

Las obras de Vater producidas en los últimos quince años, tanto en Brasil como en los Estados Unidos (donde vivió desde 1973 hasta 1975 y desde 1979 hasta el presente), incluyen instalaciones, eventos, poemas visuales, libros, arte postal, collages, fotografías, audiovisuales, films y cintas de video. Dos temas se distinguen en esta producción. Uno de ellos, alude a una búsqueda introspectiva, de una realidad psicológica, en su propia experiencia diaria (por ejemplo, *Tina America*, 1976, un libro, *Advice to a Caterpillar*, 1976, una instalación; cinematográfica y *Sleeping Beauty*, 1981, un film). El otro tema es de carácter antropológico, con sus principales fuentes en las celebraciones populares brasileñas, especialmente en los mitos (por ejemplo, *Oxalá que dê bom tempo*, 1978, poemas visuales; *The Stories of the Turtle*, 1979-84, una serie de dibujos e instalaciones; y *Celebrations for a GO(o)D Time*,

1983, outdoor event in Central Park, New York).

Comigo ninguém pode is also the name of a hardy Brazilian plant found there in the doorways of every building, because it is said to ward off "the evil eye." Yet for Vater the plant has another meaning—like that of the tree of life—in the realm of cross-cultural symbology. It resumes the sequence of birth, growth, death, and rebirth, the eternal vegetal cycle, embodied in classical mythology by the dying and reviving gods. Thus Vater's work is an homage to the life energy of the Brazilian people.

F. B.

Time, 1983, un evento al aire libre en el Central Park de Nueva York).

Comigo Ninguém Pode también es el nombre de una resistente planta tropical, que se halla en las entradas de todo tipo de edificios, porque se dice que protege a la gente del ojo. Sin embargo, para la artista esta planta tiene otro significado, como el del árbol de la vida, que conduce al dominio de la simbología intercultural. Reanuda la secuencia del nacimiento, del crecimiento, de la muerte y la vuelta a la vida, el eterno ciclo vegetal que en la mitología clásica está personificado por los dioses que mueren y renacen. Así pues la obra de Vater es un homenaje a la energía vital del pueblo brasileño.

F. B.

Denise
Thank you for the
war california weather
spirit and casino
love
FJE

Regina Vater
Comigo ninguém pode (Nobody Can Dominate Me), 1984
 Sketch for the installation on mixed media
 Photograph by Bill Short



Works in the Exhibition

Obras en la exposición

Carlos Almaraz
Burning Dreams, 1984
Oil on canvas
43 x 35 in. (109.22 x 88.9 cm.)
Courtesy of the Janus Gallery, Los Angeles

Carlos Almaraz
The Shootout!, 1984
Oil on canvas
48 x 36 in. (121.93 x 91.44 cm.)
Collection of Mark Bautzer, Los Angeles

Antonio Alvarez
Santa Fe Portrait, 1984
Ink on paper
30 x 22 in. (76.2 x 55.88 cm.)
Courtesy of the artist

Antonio Alvarez
The Garden, 1983
Ink on paper
42 x 60 in. (106.68 x 152.4 cm.)
Courtesy of the artist

Antonio Alvarez
The Telephone's Birthday, 1983
Ink on paper
22 x 30 in. (55.88 x 76.2 cm.)
Courtesy of the Museum of
New Mexico Collections

Antonio Alvarez
Día de campo, 1982
Ink on paper
20-1/2 x 25-1/2 in. (52.07 x 64.77 cm.)
Courtesy of the Alla Gallery, Santa Fe

Luis Cruz Azaceta
Homo-Beef, 1983
Acrylic on canvas
96 x 65 in. (243.84 x 165.1 cm.)
Courtesy of the Allan Frumkin Gallery, New York

Luis Cruz Azaceta
Traveler, 1983
Acrylic on canvas
66 x 96 in. (167.64 x 243.84 cm.)
Courtesy of the Allan Frumkin Gallery, New York

Marcelo Bonevardi
Project for a Monument, 1983
Mixed media
52-1/2 x 29-1/2 in. (133.35 x 74.93 cm.)
Courtesy of the artist

Marcelo Bonevardi
Juggler's Box, 1983
Mixed media
64-1/2 x 34 in. (163.83 x 86.36 cm.)
Courtesy of Marta M. Bonevardi

Marcelo Bonevardi
Project for a Magic Box, 1983
Mixed media
75 x 38 in. (190.5 x 96.52 cm.)
Courtesy of the artist

Maria Brito-Avellana
Woman Before a Mirror, 1983
Mixed media
78 x 51 x 70 in. (198.12 x 129.54 x 177.8 cm.)
Courtesy of the artist

Eduardo Calderón
Machu Picchu #1, 1978
Black and white photography
7 x 10-1/4 in. (17.78 x 26.04 cm.)
Courtesy of the artist

Eduardo Calderón
Machu Picchu #2, 1978
Black and white photography
7 x 10-1/4 in. (17.78 x 26.04 cm.)
Courtesy of the artist

Eduardo Calderón
Machu Picchu #3, 1978
Black and white photography
7 x 10-1/4 in. (17.78 x 26.04 cm.)
Courtesy of the artist

Eduardo Calderón
Machu Picchu #4, 1978
Black and white photography
7 x 10-1/4 in. (17.78 x 26.04 cm.)
Courtesy of the artist

Eduardo Calderón
Untitled #1, 1978
Black and white photography
7 x 10-1/4 in. (17.78 x 26.04 cm.)
Courtesy of the artist

Eduardo Calderón
Untitled #2, 1978
Black and white photography
10-1/2 x 7 in. (26.67 x 17.78 cm.)
Courtesy of the artist

Eduardo Calderón
Untitled #3, 1978
Black and white photography
7 x 10-1/2 in. (17.78 x 26.67 cm.)
Courtesy of the artist

Luis Camnitzer
From the Uruguayan Tortures, 1982/84
Mixed media installation
12 x 144 x 60 in. (30.48 x 365.76 x 152.4 cm.)
Courtesy of the artist

Papo Colo
Fish Bowl, 1982
Acrylic on canvas
40 x 60 in. (101.60 x 152.4 cm.)
Courtesy of the Monique Knowlton Gallery,
New York

Papo Colo
The Great Madonna, 1982
Acrylic on canvas
72 x 48 in. (182.88 x 121.92 cm.)
Courtesy of the Monique Knowlton Gallery,
New York

Papo Colo
American Enigma, 30 October 1984
Performance

Papo Colo
Poetry Cloud, 1984
Installation
Courtesy of Exit Art, New York

Rafael Ferrer
El gran canibal, 1979
Mixed media on canvas
108 x 84 x 84 in. (274.32 x 213.36
x 213.36 cm.)
Courtesy of the Nancy Hoffman Gallery,
New York

Edgar Franceschi
A Day in the Life, 1982
Acrylic and oil on canvas
65 x 96 in. (165.1 x 243.84 cm.)
Courtesy of the Harm Bouckaert Gallery,
New York

Edgar Franceschi
Saint Cecilia, 1983
Acrylic and oil on masonite
68-3/4 x 42 in. (243.38 x 106.68 cm.)
Courtesy of the Harm Bouckaert Gallery,
New York

Luis Frangella
Female Torso, Green, 1983
Oil on canvas
135 x 108 in. (342.9 x 274.32 cm.)
Courtesy of the Hal Bromm Gallery, New York

Gil de Montes
1st Street Evening Rise, 1981
Silver print and oil
49-1/2 x 59-1/2 in. (125.73 x 151.13 cm.)
Courtesy of the artist

Gil de Montes
Death of a Bureaucrat, 1981
Silver print and oil
40 x 47-1/2 in. (101.6 x 120.65 cm.)
Courtesy of the artist

Gil de Montes
The Weeping Woman, 1984
Mixed media
8 x 9-3/4 x 2 in. (20.32 x 34.52 x 5.08 cm.)
Collection of David L. Karshmer, Los Angeles

Gil de Montes
Death of Romance, 1984
Mixed media
9-1/2 x 12 x 2 in. (24.13 x 30.48 x 5.08 cm.)
Courtesy of the Jan Baum Gallery, Los Angeles

Juan González
Letter to Veronica, 1983
Pencil and paint on board with cement frame
13-3/4 x 10-3/4 in. (34.93 x 27.31 cm.)
Collection of the Museum of Art,
University of Oklahoma, Norman;
Gift of Mr. and Mrs. Jerome Westheimer

Juan González
A la cabeza del bautista en Sevilla, 1981
Charcoal, gouache, pastel, and conte crayon
on paper
29 x 23 in. (73.66 x 58.42 cm.)
Collection of Mr. and Mrs. Richard Manney,
New York

Juan González

After Philadelphia, 1984

Water color and lead pencil on paper

18 x 52 in. (45.72 x 132.08 cm.)

Courtesy of the Nancy Hoffman Gallery,
New York

Alfredo Jaar

*Motherland, Motherland. What Mother, What
Land?*, 1984

Mixed media installation

12 x 20 x 6 ft. (365.46 x 609.6 x 182.88 cm.)

Courtesy of the artist

Leandro Katz

Black Maria #4, 1984

Pastel, enamel, wood, and metal on paper

28 x 39 in. (72.12 x 99.06 cm.)

Courtesy of the artist

Leandro Katz

Black Maria #5, 1984

Pastel, enamel, wood, and aluminum on paper

28 x 39 in. (72.12 x 99.06 cm.)

Courtesy of the artist

Leandro Katz

Black Maria #6, 1984

Pastel, enamel, board, and wood on paper

28 x 39 in. (72.12 x 99.06 cm.)

Courtesy of the artist

Carlos Loarca

Los perros de Papiro XV, 1984

Acrylic on canvas

42 x 84 in. (106.68 x 213.36 cm.)

Courtesy of the artist

Armandina Lozano

*Bodies Lying, Bodies Covered With Sheets,
Bloody Sheets*, 1983

Mimeography

40 x 40 in. (101.6 x 101.6 cm.)

Courtesy of the artist

Armandina Lozano

Latinamerican Bodies (diptych), 1983

Mimeography

39-3/8 x 55-1/4 in. (99.95 x 140.08 cm.)

Courtesy of the artist

Marilia

Magna Aura

A musical performance in seven acts

Fisher Gallery, 11 November 1984

USC Atelier, 17 November 1984

Ana Mendieta

Sandwoman, 1984

Sand and polyurethane resin

60 x 36 x 12 in. (152.4 x 91.44 x 30.48 cm.)

Courtesy of the artist

Jorge Pardo

Veintiseis, 1977

Colored pencil and acrylic on paper

28 x 40 x 1 in. (71.12 x 101.6 x 2.54 cm.)

Courtesy of the artist

Jorge Pardo

Mario y Guadalupe, 1979

Pen, ink, colored pencil, and acrylic on paper

27 x 34 x 1 in. (68.58 x 86.36 x 2.54 cm.)

Courtesy of the artist

Liliana Porter

The Reflection, 1982

Acrylic, silkscreen, and collage on canvas

64 x 96 in. (162.56 x 243.84 cm.)

Courtesy of Barbara Toll Fine Arts, New York

Ricardo Regazzoni

Arch, 1984

Fiberglass and gold leaf

157-1/2 x 106-3/8 x 35-1/2 in.

(400 x 270 x 90 cm.)

Courtesy of the artist

Alejandro Romero

Danza nocturna, 1981

Watercolor, pen and ink on arches paper

20 x 30 in. (55.88 x 76.2 cm.)

Courtesy of the artist

Alejandro Romero

Sol danzante, 1983

Watercolor, pen and ink on arches paper

40 x 60 in. (101.6 x 152.4 cm.)

Courtesy of the Pilsen Neighbors Community

Council, MacDonald Corporation, and

Jewel Company

Alejandro Romero

Walking in the Rain, 1984

Watercolor on arches paper

40 x 60 in. (101.6 x 152.4 cm.)

Courtesy of the artist

Luis Serrano
Les mysteres de l'amour, 1979
Acrylic, mixed media on wood
32 x 27 in. (81.28 x 68.58 cm.)
Courtesy of the artist
Photograph by Janice Felger

Luis Serrano
Untitled, 1981
Acrylic on paper
60 x 32 in. (152.4 x 81.28 cm.)
Courtesy of the artist

Luis Serrano
Bajo el dominio de la espera, 1981
Acrylic on paper
65 x 48 in. (165.1 x 121.92 cm.)
Courtesy of the artist

Paul Sierra
Moths, 1982
Pastel and acrylic on paper
39 x 27 in. (99.06 x 68.58 cm.)
Courtesy of the artist

Paul Sierra
Narcissus, 1982
Pastel on paper
24 x 18 in. (60.96 x 45.72 cm.)
Courtesy of the artist

Antonio L. Tocora
Guadalajara #4676, 1983
Color photography
8-3/4 x 13-1/2 in. (22.23 x 34.29 cm.)
Courtesy of the artist

Antonio L. Tocora
Zamora #87-61-63, 1983
Color photography
8-3/4 x 13-1/2 in. (22.23 x 34.29 cm.)
Courtesy of the artist

Antonio L. Tocora
Callejon del beso, 1982
Color photography
8-3/4 x 13-1/2 in. (22.23 x 34.29 cm.)
Courtesy of the artist

Antonio L. Tocora
Phoenix #5219, 1980
Color photography
8-3/4 x 13-1/2 in. (22.23 x 34.29 cm.)
Courtesy of the artist

Regina Vater
Comigo ninguém pode (Nobody Can Dominate Me), 1984
Installation
Courtesy of the artist

**27 Latin American Artists Living and Working
in the United States**

AQUÍ

October 30–December 15, 1984

A Q U Í S P E C I A L E V E N T S :

USC Fisher Gallery

November 11, 1984

The Brazilian
Experience:

3:30 p.m.
Harris Hall 101

Lecture by Mr. Paulo
Carvalho Neto:
Topic: The
Experience of a
Brazilian Writer in
the United States

4:30
Harris Hall 101

Lecture by Ms.
Regina Werneck
Topic: The Influence
of Brazilian Music in
the United States

5:30-6:00

Reception

6:00 p.m.
Fisher Courtyard

Performance by
Marilia, *Magna Aura*
(Admission \$5.00)

USC Fisher Gallery

November 14, 1984
12:00 noon

Solo Flute Concert,
Karen Lundgren
(admission: free)

USC Atelier Gallery

November 17, 1984
3:00 p.m.
Santa Monica Place
Community Room

Musical
performance by
Marilia, entitled
Magna Aura.
(admission: \$5.00)