



PARALLEL CURRENTS:

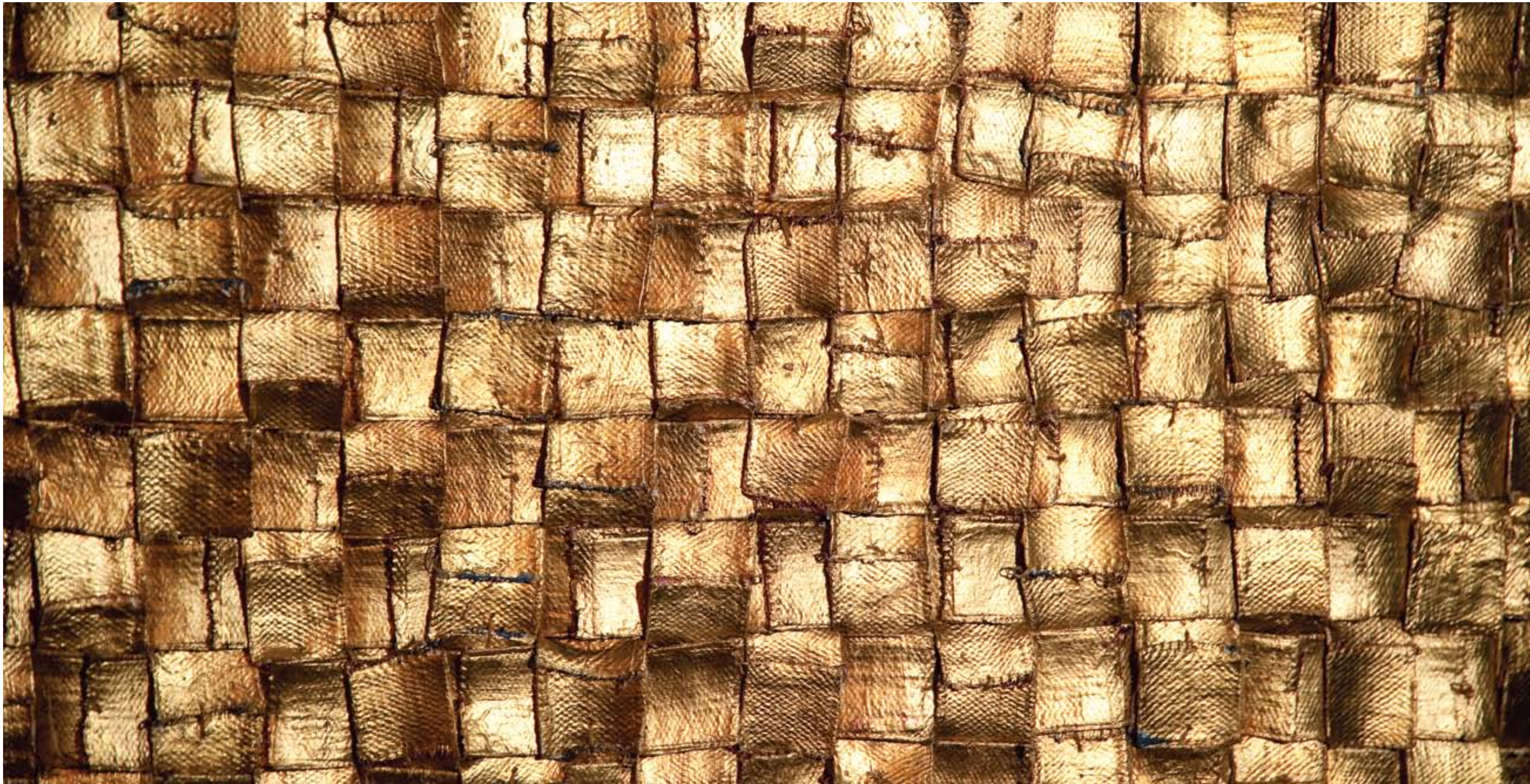
Highlights of the Ricardo Pau-Llosa
Collection of Latin American Art



PARALLEL CURRENTS:

Highlights of the Ricardo Pau-Llosa
Collection of Latin American Art



















PARALLEL CURRENTS:

Highlights of the Ricardo Pau-Llosa
Collection of Latin American Art

FAMINE

Ricardo Pau-Llosa

The granary of heaven can never be full.
—from a traditional Yoruba song

for Brian Hooper

The cow pales with meat,
bellies like a sail
the harvest blows.

The cow pales with hunger
like worn cloth
flapping pins of light.

Joseph plotted with weather
and pharaoh to save a people
on hunch and dream.

He knew what the chronicler didn't:
that the 7 years of one coincide
with the 7 years of the other.

Or who could dream that God's
lucidity could be held
in the baskets of caution?

Hunger marries plenty.
How God yearned to be felt
in the pang as in the full purse.

This Joseph knew—
Gold is the mirror
a lost heart earns.

In it behold feast's river
emptying into sea's oblivion.
Time is a place.

The native asks: This Egypt, must I love it
famished as when it golden stood?
Belonging is a reflex.

The exile says: Egypt full, a perfumed tide.
Empty, she is my child. Sand mocks grain
only when there is no bread.

When the granary's full,
the two musics rhyme,
their glass songs sharpen the sun.

I came upon this land as a child
yet sire enough of need
to know the difference between journey

and flight. And I came to love
Egypt, knowing beaten soil
and the deaf whip.

The man now from what was
cannot tell you what he loves more—
the sand, the grain, the obelisks

caught in dabs of onyx and silver
on the Nile's impatient flow,
or that Egypt fed as it hungered.

—from *Parable Hunter*, Carnegie Mellon University Press, 2008.
First appeared in *Salmagundi*.



*I came upon this land as a child
yet sire enough of need
to know the difference between journey
and flight.*

—from *Famine* by Ricardo Pau-Llosa

INTRODUCTION

The Museum staff and I take great pride and pleasure in exhibiting and publishing contemporary Latin American artworks from the collection of Ricardo Pau-Llosa. It is our desire that this publication illustrate how the art collection is central to Pau-Llosa's professional endeavors as poet, critic, and curator—and integral to the extraordinary domestic space that he has created over the past thirty some years.

As Pau-Llosa explains:

I think of my home and collection as a tribute to memory theaters, those vanished wonders that historian Frances Yates elucidated in The Art of Memory (1966). Memory theaters resulted from an architectural conception of the imagination....the mind turned into a room filled with symbols, memory gridded and registered, so that the person entering the theater could glance upon the panoply and have refreshed all that he had forgotten he knew... Latin America's art, so rooted in explorations of the Infinite, the Theatrical, and the Oneiric, is inseparable from a sense of memory and imagination as inhabitable spaces.

From within his memory-theater-home milieu, Pau-Llosa has created an original model of art criticism that establishes that Latin American art is distinct from parallel currents in Europe and the United States because of the high presence of metaphor, metonymy, and synecdoche in its images. These ideas are magnificently developed in the catalog essay prepared by Pau-Llosa, in both English and Spanish, and evident to the careful observer of the related exhibition.

Museum Photographer and Digital Archivist Eric Nisly skillfully captured over nine hundred images of Pau-Llosa's home and collection, many of which are featured in this exhibition catalog. Notre Dame Associate Professor of Design Robert Sedlack creatively combined images, text, and ideas to illustrate how man, art collection, poetry, and art criticism are inextricably bound together. The associated exhibition was tastefully assembled by Exhibition Designer John Phegley and installed by Chief Preparator Greg Denby and Exhibitions Coordinator Ramiro Rodriguez. Sarah Tremblay edited the essay prepared by Pau-Llosa. I am grateful to all of them for making this publication and the associated exhibition so successful.

For over three decades, Pau-Llosa has been a seminal figure in elevating the discussion of modern Latin American art on the international level, from a mapping of how styles originating in Europe or the United States took off in the region to an appreciation of Latin American contributions to the evolution of modern art. He was a senior editor of *Art International* from 1982 to 1994, North American editor for *Southward Art*, and a frequent contributor to *Drawing*, *Sculpture*, and other art journals, as well as serving as an advisor to the encyclopedic *Dictionary of Art* (1996). Pau-Llosa has lectured at such major art museums as the Art Institute of Chicago, the High Museum of Art in Atlanta, and the Sofía Imber Museum of Contemporary Art of Caracas, and he has served as a juror and curator in various international biennials and group exhibitions. His critical essays on the art of Olga de Amaral, Rogelio Polesello, Jesús Rafael Soto, Fernando de Szyszlo, and other Latin American masters, as well as his watershed text on Cuban art in exile in *Outside Cuba/Fuera de Cuba*, are indispensable to our understanding of this art.



Although the poetry of Pau-Llosa, as his essay in this catalog discloses, has been impacted by the visual arts, it employs phenomenological approaches to consciousness and tropological thinking to delve into a wide spectrum of subjects, from the historical to the spiritual, from the oneiric to the quotidian. Biblical parables, scenes from old master paintings, performances of Latin jazz, and the landscapes of the Florida he calls home mingle effortlessly in his poems. His work has been published in most of the major literary journals of our time and numerous anthologies, and it has been collected into six volumes to date, among them *Cuba*, *Vereda Tropical*, *The Mastery Impulse*, and *Parable Hunter*. For those interested in knowing more about Pau-Llosa's many intellectual contributions, I recommend a visit to his website: <http://www.pau-llosa.com>.

One of Pau-Llosa's poems serves as an epigraph for this catalog. Pau-Llosa describes *Famine* as a thank you to America for receiving his family as exiles from Cuba and for providing him with the opportunity to become her bicultural, cosmopolitan poet-scholar.

To my mind, America has reaped a bountiful harvest from this seed cast our way fifty years ago. I invite the reader to be satiated by the contents of this catalog, which only begin to describe all that Pau-Llosa has created for his adopted homeland.

Charles R. Loving
Director and Curator, George Rickey Sculpture Archive
August 2010



ART AND THE DIASPORIC IMAGINATION

EL ARTE Y LA IMAGINACION DIASPORICA

Ricardo Pau-Llosa

I BEGAN PUBLISHING POETRY AND ART CRITICISM AND COLLECTING ART

in the mid-1970s. In the three and a half decades that have transpired, these three currents in my life have merged. The fifty works gathered in this exhibition, which represent a partial view of my collection, tell a complex story about how an exploration of a region's neglected artistic traditions helped shape my writing and my insights into the creative process. The exhibition also tells a parallel, if less obvious, story—about my family and the role that art has played in the struggles of exile and in celebrating our emergence in America's landscape of freedom.

I was born in 1954 to working-class parents in Havana, a city I have not seen since December 1960 when our family fled the mounting terror of Fidel Castro's regime. Few members of the lower middle class, to which we had only recently ascended, considered fleeing the country at that time, as most Cubans who opposed Castro then gambled that Cold War tensions would soon topple the dictator. With no money, no English, no established friends or relatives abroad, no program yet in place in the United States to welcome refugees, and few marketable skills, my parents might have justifiably vacillated. Instead, they embarked on their American adventure with remarkable courage. My father had left Cuba three months earlier, lucky to land a job with U.S. Steel in Gary, Indiana. My mother, maternal grandmother, older sister, and I joined up with him in Chicago, traveling by train after flying from Havana to Miami. We arrived in Chicago at midnight on Christmas Eve. It was a baptism in liberty staged in the scalding winter wind of my first Siberian night. I was six years old.

A year in Chicago enabled me to learn English by osmosis, thrust into second grade without the soft landing of ESOL classes. I recall my first day in school—sitting at the back of the class, astonished at hearing the teacher and students speak in an incomprehensible tongue. I mimicked what other kids did in class, took out the same books, and copied letter for letter what the boy next to me wrote on his lined pad. That included, though I did not realize it at the time, his name at the top of the page, bewildering the teacher when she collected the assignments. My mother had purchased a small red and gray transistor radio on which we heard the reports of the failed Bay of Pigs invasion in April 1961. By the time of the Missile Crisis in October of the following year, we had moved to Tampa, and by 1968 to Miami, whose Cuban exile population was growing thanks to the Freedom Flights that had begun three years earlier.

COMENCÉ A PUBLICAR POESÍA Y CRÍTICA DE ARTE, Y A COLECCIONAR ARTE, a mediados de los setenta. En las tres décadas y medio que han transcurrido, estas tres corrientes en mi vida se han unido. Las cincuenta obras recogidas en esta exposición, las cuales representan una visión parcial de mi colección, cuentan una historia compleja de cómo una exploración de una tradición regional artística ignorada le dió forma a mi obra literaria y a mi entendimiento del proceso creativo. Esta exposición también relata una historia paralela, si menos evidente—de mi familia y el papel que el arte ha jugado en las luchas del exilio y en la celebración de nuestro surgimiento en el paisaje norteamericano de la libertad.

Nací en 1954 a padres de clase obrera, en La Habana, ciudad que no he visto desde Diciembre 1960 cuando nuestra familia huyó del creciente terror del régimen de Fidel Castro. Pocos miembros de la clase media baja, a la cual sólo recientemente habíamos ascendido, consideraban marcharse del país en esos momentos, pues la mayoría de los cubanos que se oponían a Castro entonces apostaban que las tensiones de la Guerra Fría pronto derrocarían al dictador. Sin dinero, sin hablar inglés, y sin amigos o familiares establecidos en el extranjero, mucho antes que los Estados Unidos iniciara sus programas de ayuda a los refugiados, y con pocos oficios rentables, mis padres bien hubieran podido vacilar. Por lo contrario, se embarcaron en una aventura en busca de la libertad en Estados Unidos, mostrando un coraje extraordinario. Mi padre había abandonado Cuba tres meses antes, teniendo mucha suerte en dar con un trabajo con la compañía U.S. Steel en Gary, Indiana. Mi madre, abuela materna, hermana mayor, y yo nos re-encontramos con él en Chicago, llegando por tren luego de un vuelo de La Habana a Miami. Llegamos a Chicago en Noche Buena, a las doce de la noche. Fue un bautizo en libertad dramatizado en el caldeante viento invernal de mi primera noche siberiana. Tenía seis años de edad.

Un año en Chicago me permitió aprender el inglés por osmosis, lanzado en una clase de segundo grado sin el beneficio de clases de idioma para extranjeros. Recuerdo mi primer día en la escuela—sentado al fondo de la clase, sorprendido al oír a la maestra y los estudiantes hablar en una lengua incomprensible. Copié lo que hacían los demás, tomando los mismos libros, y copiando todo lo que el niño al lado mío escribía en sus hojas lineadas. Eso incluyó, aunque no me daba cuenta, su nombre en la primera línea, confundiendo a la maestra cuando colectó las tareas. Mi madre había comprado un pequeño radio de transistores gris y rojo en el cual oímos los reportajes de la fallida invasión de Bahía de Cochinos en Abril, 1961. Ya, para la época de la Crisis de los Cohetes en Octubre del próximo año, nos habíamos mudado para Tampa, y para el 1968 a Miami cuya población cubana exiliada estaba creciendo gracias a los Vuelos de la Libertad que habían comenzado tres años antes.



These formative years in Chicago and Tampa immersed me in American life and language. But as the only student at school who was not a native-born American, I also experienced as normal the rejection, not always civil, of classmates and even some teachers. Miami offered a total inversion in immersion. Fluent in English and speaking a halting Spanish, I was, at age fourteen, still the outsider but now in classes filled with recent arrivals from Cuba. The centrifuge in which I experienced culture and peer relations throughout my childhood and adolescence enabled me to master two languages and cultures with unaccented fluency. It also made me natively comfortable with otherness in all cultural contexts. I was being honed for the life of an artist and thinker for whom the cherished paradigms of the tribe would mean very little.

Mijares

Mijares

Mijares

Mijares

Mijares

Mijares

Mijares

Mijares

Mijares

Mijares

Mijares

Mijares

Mijares

Mijares

Mijares

Mijares

Mijares

Mijares

Mijares

Mijares

Mijares

Mijares

Mijares

Mijares

Mijares

Mijares

Estos años de formación en Chicago y Tampa me sumergieron en la vida, costumbres, y lenguaje de los Estados Unidos, pero como el único estudiante en la escuela que no era un norteamericano de nacimiento, también experimenté como normal el rechazo, no siempre de forma cortés, de compañeros de clase y hasta de algunos maestros. Miami ofreció una total inversión en la inmersión. Armado de un inglés fluyente pero hablando un español trabado, me encontraba, a los 14 años, de nuevo en el papel del extranjero en clases llenas de muchachos cubanos recién llegados de la isla. La centrifuga en la que experimenté la cultura y las relaciones con mis compañeros durante toda mi niñez y adolescencia me permitió dominar ambos idiomas y culturas con maestría absoluta. También me enseñó a sentirme cómodo y natural en la condición de extraño en todo contexto cultural. Estaba siendo preparado para la vida de un artista y pensador para quien todos los queridos paradigmas de la tribu significarían muy poco.

Mijares

Mijares

Mijares

Mijares

Mijares

Mijares

Mijares

Mijares

Mijares

Mijares

Mijares

Mijares

Mijares

Mijares

Mijares

Mijares

Mijares

Mijares

Mijares

Mijares

Mijares

Mijares

Mijares

Mijares

Mijares

Mijares

Mijares

Mijares

Mijares

brilliant moment of cultural innovation in the twentieth century. And I got to go to his house in Little Havana every night and listen to, and meet, Cuba’s cultural elite, some of whom lived in Miami and others who were visiting. Among them were the island’s greatest ethnologist, Lydia Cabrera; novelists Carlos Montenegro, Enrique Labrador Ruiz, Celedonio González, and Guillermo Cabrera Infante; human rights activist and cultural maven Elena Mederos; poets Marta Padilla, Wifredo Fernández, and Fernando Palenzuela; historian Leví Marrero; photographer Jesse Fernández; and journalist Agustín Tamargo, to name but a very few. Some of the more interesting characters were not cultural luminaries but *habaneros* of myriad trades and predilections who were friends of Mijares. They offered a tableau of a culture that had surrendered to totalitarianism and would surely die. For now, not entirely realizing their ineluctable extinction, the scattered, uprooted protagonists of that culture vibrated with their last energies in this unlikely Miami sprawling against the wetlands. They were betting on a change in the historical weather that never came.

Mijares, 1975, in the company of his wife, Lucila, and daughter, María José

Mijares, 1975, in the company of his wife, Lucila, and daughter, María José

Mijares, 1975, in the company of his wife, Lucila, and daughter, María José

Mijares, 1975, in the company of his wife, Lucila, and daughter, María José

Mijares, 1975, in the company of his wife, Lucila, and daughter, María José

Mijares, 1975, in the company of his wife, Lucila, and daughter, María José

Mijares, 1975, in the company of his wife, Lucila, and daughter, María José

Mijares, 1975, in the company of his wife, Lucila, and daughter, María José

Mijares, 1975, in the company of his wife, Lucila, and daughter, María José

Mijares, 1975, in the company of his wife, Lucila, and daughter, María José

Mijares, 1975, in the company of his wife, Lucila, and daughter, María José

Mijares, 1975, in the company of his wife, Lucila, and daughter, María José

Mijares, 1975, in the company of his wife, Lucila, and daughter, María José

Mijares, 1975, in the company of his wife, Lucila, and daughter, María José

Mijares, 1975, in the company of his wife, Lucila, and daughter, María José

Mijares, 1975, in the company of his wife, Lucila, and daughter, María José

Mijares, 1975, in the company of his wife, Lucila, and daughter, María José

Mijares, 1975, in the company of his wife, Lucila, and daughter, María José

Mijares, 1975, in the company of his wife, Lucila, and daughter, María José

Mijares, 1975, in the company of his wife, Lucila, and daughter, María José

Mijares, 1975, in the company of his wife, Lucila, and daughter, María José

Mijares, 1975, in the company of his wife, Lucila, and daughter, María José

Mijares, 1975, in the company of his wife, Lucila, and daughter, María José

Mijares, 1975, in the company of his wife, Lucila, and daughter, María José

Mijares, 1975, in the company of his wife, Lucila, and daughter, María José

Mijares, 1975, in the company of his wife, Lucila, and daughter, María José

período de innovación cultural más brillante que tuvo Cuba, y quizás toda Latinoamérica, en el siglo 20. Y tuve el privilegio de ir a su casa en la Pequeña Habana todas las noches, y escuchar, y conocer a la élite cultural de Cuba, algunos de los cuales vivían en Miami y otros estaban de paso. Entre ellos estaba la mayor etnóloga de la isla, Lydia Cabrera; los novelistas Carlos Montenegro, Enrique Labrador Ruiz, Celedonio González, y Guillermo Cabrera Infante; la activista de los derechos humanos y promotora cultural Elena Mederos; los poetas Marta Padilla, Wilfredo Fernández, y Fernando Palenzuela; el historiador Leví Marrero; el fotógrafo Jesse Fernández; el periodista Agustín Tamargo, y muchos más. Algunos de los personajes más interesantes no eran lumbreras culturales sino habaneros de diversos oficios y predilecciones que eran amigos de Mijares. Ofrecían un tableau de una cultura que se había entregado al totalitarismo y seguramente moriría. Por ahora, no comprendiendo del todo su ineluctable extinción, los protagonistas dispersados y desarraigados de esa cultura vibraban con sus últimas energías en este inusitado Miami desparramándose sobre los pantanales. Apostaban a favor de un cambio en el clima histórico que nunca ocurrió.

Mijares

Mijares

Mijares

Mijares

Mijares

Mijares

Mijares

Mijares

Mijares

Mijares

Mijares

Mijares

Mijares

Mijares

Mijares

Mijares

Mijares

Mijares

Mijares

Mijares

Mijares

Mijares

Mijares

Mijares

Mijares

^[1] These formative years in Chicago and Tampa immersed me in American life and language



A spiraling career in the visual arts had resulted from my coming of age in Miami’s Pan–Latin American ebullience of the seventies and eighties. From the onset of my involvement with the arts, I pondered the role Latin American artists played in the development of Western Modernism. Because I had come to America as a child, wrote in English, and was immersed in American academe and culture, I knew how little Latin America and its art mattered in the United States. I felt, as well, the pang of that indifference as a cultural projection of the rejection I had often felt in American schools as a child. Diaspora, for me, took on the challenge of correcting this blind spot in American culture about the contributions of Latin American art. It was an impulse very different from the politically motivated, anti-Western movement that would emerge about five years later, in the eighties, under the name of “multiculturalism,” which sought to balkanize and obfuscate the mainstream culture of the United States.

I have never felt like a member of a minority but rather like a participant in a tradition (that of the West) made up of several dialoguing cosmopolitan currents, one of which—the legacy of Latin America—had been severely demoted, for narrow-minded political reasons, to second-rate status. Leftists engineered this demotion while pretending to protest it, for it bred resentment and victimhood—necessary conditions for herding the disgruntled into a movement, or at least a voting block. Conservatives then, and since, were also pleased, for they sought to satisfy their philistine vanity as champions of a Northern European legacy they saw as faltering elsewhere. I was in a bind. The Left, in control of culture, academe, and the media (the fields in which I have labored), has always scorned me as an anticommunist stuck in a passé pro-Western mode of thinking. The Right, generally repelled by high culture, scorned me as a pesky, overread foreigner. Little choice, then, but to feel oddly at home in isolation. I decided to take my case to posterity, through its global vehicles—universities, museums, art and literary magazines, books, lecture podia, the media—and by collecting art.

La ascendencia en espiral de mi posición en las artes había resultado del hecho que llegué a la madurez en plena ebullición pan-latinoamericana en Miami durante los años setenta y ochenta. Desde el arranque de mi carrera en las artes, ponderé el papel que los artistas latinoamericanos habían jugado en el desarrollo del Modernismo (o Vanguardia) Occidental. El hecho que había venido a los Estados Unidos de niño, escribía en inglés y estaba inmerso en la cultura y el mundo académico norteamericano, me hizo consciente de lo poco que Latinoamérica y su arte significaban en este país. Sentía, también, el dolor de esa indiferencia como una proyección cultural del rechazo que a menudo sentí en escuelas norteamericanas como niño. La diáspora, para mí, cobró el reto de corregir esta ceguera en la cultura norteamericana acerca de las contribuciones del arte latinoamericano. Era un impulso muy diferente al movimiento politizado, anti-Occidental, que surgiría unos cinco años despues, en los años ochenta, bajo el nombre de “multiculturalismo,” y que buscaba balkanizar y confundir la cultura media de los Estados Unidos.

Nunca me he sentido como miembro de una minoría; siempre me sentí como partícipe en una tradición (la del Occidente) compuesta de varias corrientes cosmopolitas enfrascadas en un diálogo mutuo. Salvo que una de estas corrientes—el legado de Latinoamérica—había sido severamente rebajada en grado, por razones políticas mezquinas, a una cultura de segunda clase. Los izquierdistas idearon esta reducción de nivel mientras pretendían protestarla, pues sembraba el resentimiento y el sentido de victimización—condiciones necesarias para manejar a los desafectos y convertirlos en un movimiento, o la menos en un bloque de votantes fieles. Por otra parte, los conservadores de ese momento, como los de hoy, se sintieron complacidos por este menosprecio a lo latinoamericano, pues buscaban satisfacer su vanidad filisteas como campeones de un legado norte-europeo que veían en crisis en el resto del mundo. Estaba entre dos frentes. La Izquierda, en control de la cultura, la academia, y la prensa (los campos en los que he laborado), siempre me repudió como un anticomunista atascado en un anticuado modo de pensar pro-Occidental. La Derecha, generalmente repelida por la alta cultura, me rechazaba como un irritante extranjero que había leído demasiados libros. Qué remedio que sentirme cómodo en el aislamiento, mi habitat usual. Decidí llevar mi causa a la posteridad a través de sus vehículos globales—las universidades, los museos, las revistas de artes y letras, el podio académico, la prensa—y coleccionando arte.

To achieve this new diasporic mission of giving Latin American art its due, I had to devise a model that explained the cultural originality I was witnessing and in which I was already joyfully participating as the only fully bicultural intellectual in the Miami scene at this time. The initial and still basic premise of that model has been the fact that representation—abjured by Modernists in Europe (with the exception of the Surrealists) and North America—always remained central to Latin American visual thinking. Even in the acclaimed Kinetic Art movements of the sixties, in Venezuela and Argentina especially, artists such as Jesús Rafael Soto and Rogelio Polesello were conscious of the fact that their seemingly nonreferential works did, in fact, engage a complex world of ideas as referents—ideas about energy and the infinite, space and light. Their art went way beyond the titillation of abstractions in the language of optical wizardry. When Latin America’s pioneer Constructivist, Uruguayan Joaquín Torres-García (1874–1949), rediscovered the indigenous cultures of the Andes in the thirties, he hit upon a duality that would typify Latin American Modernism in practically all styles and movements after him. Within the flatness of the Constructivist grid, Torres-García painted pictographs (many of his own invention), turning the mathematical purities of the European style into an architecture of signs, a portal into the origins in space of human language—which is to say, a theatrics of referentiality.



Para cumplir esta nueva misión diaspórica de otorgarle al arte latinoamericano el respeto que se merece, me incumbía generar un modelo crítico que explicara la originalidad cultural de la cual era testigo y en la cual ya participaba con júbilo como el único intelectual plenamente bicultural en Miami en esos momentos. Desde el principio hasta la actualidad, la premisa fundamental de este model ha sido el hecho de que la representación—rechazada por Modernistas/Vanguardistas en Europa (con la excepción de los Surrealistas) y Norteamérica—siempre fue central al pensamiento visual latinoamericano. Aun en el aclamado movimiento Cinético de los años sesenta, en Venezuela y la Argentina sobre todo, artistas como Jesús Rafael Soto y Rogelio Polesello estaban conscientes del hecho que sus obras, al parecer libre de referencias, en efecto activaban un mundo complejo de ideas como referentes, ideas acerca de la energía y el infinito, el espacio y la luz. Su arte iba mucho más allá del regodeo en la abstracción dentro del lenguaje del sortilegio óptico. Cuando el pionero del Constructivismo en Latinoamérica, el uruguayo Joaquín Torres-García (1874–1949), redescubrió las culturas indignas de los Andes en los años treinta, se dió cuenta de una dualidad que tipificaría el Modernismo latinoamericano en casi todos los estilos y movimientos que lo sucedieron. Dentro de la llanura de la retícula Constructivista, Torres-García pintó pictografías, muchas de ellas de su invención, convirtiendo de esta forma las purezas matemáticas del estilo europeo en una arquitectura de signos, un portal que da entrada a los orígenes del espacio en el lenguaje humano—lo que es decir, la teatralidad de la referencialidad.



Photo by Mario Allgaze

The premise that the expansion of representation was central to Latin American Modernist visual thinking opened onto various hermeneutical strategies, but clearly the centrality of reference meant that the standards that determined what was good or innovative in art in Western Europe and North America could not be applied blithely to Latin American art of the last century. Even the responsorial, sequential canonical narrative of how styles emerged in Western Modernism could not elucidate how aesthetic currents and concepts inimical to each other in Europe—say, Geometric Abstraction and Surrealism—were often engaged by Latin American artists in the same work, as is the case with Cuban Mario Carreño, Venezuelan Oswaldo Vigas, and Colombian David Manzur. This juggling and melding of supposedly mutually exclusive concepts, unheard of in New York or Paris, seemed natural enough in Havana, Caracas, or Bogotá. Likewise, whereas the antireferential bias of Western European Modernism manifested itself in a cult of immediacy and abstraction, to the detriment of historical allusion (again, with exception of the Surrealists), Latin American masters—among them Torres-García, Mexican Rufino Tamayo, and Cuban Amelia Peláez—were coalescing references to history with Modernist idioms. Peláez combined Spanish Colonial stained-glass windows and Cubist bidimensionality, Tamayo fused Toltec lineations and oneiric themes, Torres-García juxtaposed Andean pictographs and Constructivism. Why this crucial divergence? I concluded that it signaled that in Latin America, history was immanent, quotidian, intimate, and even vulgar, not just a concept, in stark contrast with North America; and that whatever its tragedies, history in the Latin American mind was not tainted with guilt, as it was in Europe. The cultural self-loathing ignited by the carnage of World War I had little resonance among the *vanguardistas* of Latin America who, from the mid-twenties on, turned to their own lore and mythologies for leverage in the quest for regional cultural autonomy. Coupled with a cumulative sense of time, in which the present is grasped as composed of simultaneous pasts, the historical was identity in Latin America to a degree unknown elsewhere in the modern West.

The challenge I posed to myself was to generate a model rooted in Western ideas, because Latin American art, whatever its divergences, is Western. I was particularly drawn, as a critic and as a poet, to the German philosopher Edmund Husserl. His phenomenology shed light on the act of awareness and provided a rigorous method for understanding consciousness in a new, vivid manner. Charles Sanders Peirce, Rudolf Arnheim, Gaston Bachelard, Frances Yates, and Maurice Merleau-Ponty

La premisa que la expansión de la representación era central al pensamiento visual latinoamericano de vanguardia daba paso a varias estrategias hermenéuticas, pero sin duda la centralidad de la referencia significó que las normas que determinaban lo bueno o lo innovativo en el arte de Europa Occidental o Norteamérica no podían aplicarse ligeramente al arte latinoamericano del siglo pasado. Aun la narrativa canónica de respuestas que define cómo surgieron los estilos del Modernismo Occidental no lograban explicar cómo corrientes y conceptos estéticos mutuamente repelentes en Europa—por ejemplo, la Abstracción Geométrica y el Surrealismo—a menudo eran abordados por artistas latinoamericanos en la misma obra, como es el caso del cubano Mario Carreño, el venezolano Oswaldo Vigas, y el colombiano David Manzur. Estos malabarismos y fusiones de conceptos excluyentes entre sí, inusitados en Nueva York o París, parecían naturales en La Habana, Caracas, o Bogotá. Igualmente, mientras que le prejuicio anti-referencial del Modernismo Europeo Occidental se manifestaba en un culto a la inmediatez visual y la abstracción, a expensas de la alusión histórica (de nuevo, con la excepción de los Surrealistas), maestros latinoamericanos, entre ellos Torres-García, el mexicano Rufino Tamayo, y la cubana Amelia Peláez, estaban mezclando referencias históricas con lenguajes visuales de vanguardia. Peláez combinó el vitral español de la época colonial con la bidimensionalidad Cubista, Tamayo fundió lineaciones toltecas con temas oníricos, Torres-García sobrepuso pictografías andinas y el Constructivismo.

¿Por qué esta crucial divergencia? Llegué a la conclusión que en Latinoamérica la historia era inmanente, cotidiana, íntima, e inclusive vulgar, y no sólo un concepto, en contraste radical con Norteamérica; y que cualesquiera que fueran sus tragedias, la historia en la mente latinoamericana no estaba manchada con culpa, como lo estaba en Europa. El auto-rechazo provocado por la carnicería de la Primera Guerra Mundial tenía poca resonancia entre los vanguardistas de Latinoamérica los cuales, a partir de mediados de los años veinte, miraban hacia su propio folclore y mitologías como punto de apoyo en su búsqueda por una autonomía cultural regional. Junto a un sentido cumulativo del tiempo, en el cual el presente es aprehendido como compuesto de pasados simultáneos, lo histórico *era* la identidad en Latinoamérica a un grado desconocido en otras regiones del Occidente moderno.

El reto que me propuse a mí mismo fue generar un model arraigado a ideas occidentales, pues el arte latinoamericano, cualesquiera que fueran sus divergencias, era Occidental. Me sentía muy atraído, como crítico tanto como poeta, al filósofo alemán Edmund Husserl. Su fenomenología alumbraba el acto de comprensión sensorial y proveía un método riguroso para comprender la conciencia de forma nueva y vívida. Charles Sanders Peirce, Rudolf Arnheim, Gaston Bachelard, Frances Yates, y Maurice Merleau-Ponty también fueron influencias fuertes en esta época, dado a que estudiaban el acto



were also potent influences at this time, as they focused on consciousness, reverie, imagining, memory, and representation. My model would need to elucidate Latin American art’s aesthetic personality across the wide spectrum of its movements and styles. It had to take account of the fact that most of these styles and movements flowered and matured locally, often sparked by varying degrees of information about trends hailing from the First World, and usually with little or no awareness of what artists in other parts of Latin America were doing. Did the cultural and historical factors that Latin Americans had in common generate parallel stylistic and intellectual responses and patterns of creativity across the region? I conjectured that they did, based on the art I was seeing in Miami’s Latin American galleries in the mid- and late seventies. But was I projecting my own need, as a child of exile, for cultural continuity amid tumult, diversity, and simultaneity? Are not all models of cultural analysis, like the artworks and styles they attempt to make sense of, the product of factors that are both personal and impersonal? The fact that I was also collecting art, as well as curating exhibitions, lecturing, and writing essays, made the simultaneity of personal and impersonal forces all the more evident. I was living with this art, and soon its presence in my life and in my own creative endeavor as a poet would be overwhelming.

The centrality of representation in Latin American Modernist visual thinking meant that forces other than mere mimesis and realism were at work. A seductive paradox was materializing. How did representation become magnified so as to address the complex set of ideas that marked Modernist art, a tradition driven principally by the bracketing of representation? Tropes were the answer. Topological extravagance is evident throughout the region’s poetry and fiction, perhaps as a result of the paucity of puns and other semantic ambiguities in the Spanish language. The region is also deeply impacted by liturgical religious practices—be these Catholic, or syncretistic combinations of Catholicism with West African or surviving indigenous religions—in which symbols and rituals take precedence over language. Little wonder that the logocentric, Biblicist, Protestant North could align itself with the reductivist, antirepresentational thrust of European Modernism, while the ritualistic, Catholic, icon-drenched impulses of Latin America tilted toward the topological.

de comprensión sensorial, el umbral entre el sueño y el despertar, el acto de imaginar, la memoria, y la representación. Mi modelo tendría que elucidar la personalidad estética del arte latinoamericano en todo el espectro de sus movimientos y estilos. Tendría que tomar en cuenta el hecho que la mayoría de estos estilos y movimientos florecieron y maduraron localmente, a menudo catalizados por distintos niveles de información sobre tendencias que venían del Primer Mundo, y usualmente con poco o ningún contacto con las obras e ideas de otros artistas en la región. ¿Generaron los factores culturales e históricos que los latinoamericanos compartían paralelismos en respuestas estilísticas e intelectuales y en pautas de creatividad a lo largo de la región? Suponía que sí, basado en el arte que contemplaba en las galerías de arte latinoamericano de Miami a mediados y finales de los años setenta. ¿O es que como hijo de exiliados proyectaba mi propia necesidad por una continuidad cultural en el medio del tumulto, la diversidad, y la simultaneidad? ¿No sería que todos los modelos de análisis cultural, como las obras de arte y estilos que intentan explicar, son productos de factores tanto personales como impersonales? El hecho que también estaba coleccionando arte, al igual que curando exposiciones, dando charlas, y escribiendo ensayos, hacía la simultaneidad de fuerzas personales e impersonales aun más evidentes. Estaba viviendo con este arte, y pronto su presencia en mi vida y en mis propia labor como poeta, sería sobrecogedora.

La centralidad de la representación en el pensamiento visual latinoamericano de vanguardia significaba que fuerzas más allá de la simple mimesis y el realismo estaban en acción. Una seductiva paradoja se iba materializando. ¿Cómo fue que la representación se magnificaba, con el fin de abordar el intrincado cuerpo de ideas que marcaban el arte modernista, tradición movida principalmente o la suspensión de la representación? La respuesta era los tropos. La extravagancia topológica se evidencia a lo largo de la poesía y ficción de la región, quizás como resultado de la escases de juegos y ambigüedades semánticas en el español. La región recibió, además, el impacto profundo del culto religioso de caracter litúrgico—bien sea éste Católico o un sincretismo del Catolicismo con religiones Africanas Occidentales o creencias indígenas que sobrevivieron la conquista. En todas estas tradiciones religiosas los símbolos y los ritos toman preponderancia sobre el lenguaje. No hay que sorprenderse, entonces, con el hecho de que el Norte logocéntrico, Protestante, y Biblicista se alinea con el ímpeto anti-representativo del Modernismo europeo, mientras que la ritualista y Católica Latinoamérica, pulula de iconos, se inclinaba hacia un pensamiento topológico.



CESTA LUNAR, #66 (LUNAR BASKET), 1999
Olga de Amaral, b. 1932 Colombia
tapestry, gold-leaf on woven materials
42 x 70 inches

PEGAZOS, 2004
Homero Hidalgo, b. 1980 Ecuador
oil on canvas
30 x 28 inches

LOUIS ARMSTRONG, 1988
Victor Valera, b. 1927 Venezuela
painted steel
64.5 inches high

Tropes, after all, are structures of thought that lie outside of language, as the American philosopher Susanne Langer observed, even if they are most commonly seen as operating within its most elevated form: poetry. All tropes mean something other than what they say, and they communicate ideas readily and clearly but through juxtaposition, exaggeration, contiguity, and diverse symbolic means. Tropes also shatter the linear continuity of everyday perception. A metaphor posits, through resemblance, the copresence in the mind of two images, or an image and a concept. All other tropes—metonymy, synecdoche, hyperbole, irony—likewise induce a break with the temporality of common experience. They accelerate the velocity of perception to the speed of thought, which is what makes poetry distinct from all other uses of language. In the stylistic fusions of Latin American art—which First World critics dismissed as confusion indicative of clumsily executed imitations—as well as in its narrative tendencies and the familiarity with oneiric consciousness expressed throughout the region, I saw the power of tropes at work as in no other tradition in Western Modernism. Far from bracketing representation, tropes expanded its role in art, and they replaced the reductivist impulse of Modernism with simultaneity. The question was not, among the Latin Americans, What can one take out of a work of art and still have a work of art?—the question that led from Cubism to Constructivism to Abstract Expressionism to Minimalism to Conceptualism in Europe and North America. The Latin American Modernists seemed to be asking, What can be made simultaneously present in the theater of the work of art so that it reflects the variability of our imaginative awareness of the world?

In my study and collecting of Latin American art, there emerged as guiding principles three major ideas linked to the primacy of representation. These ideas were the Infinite, the Theatrical, and the Oneiric. It made sense for a tradition that embraced representation to embark on a trajectory of thought—the representation of the infinite in painting and sculpture—that might be viewed as exceedingly philosophical, hence out of bounds, for European Modernists, who privileged the bracketing of representation. An interest in the infinite had been central to the work of Torres-García, whose continental influence I discussed in an extensive article that appeared in *Art International* (no. 12, Autumn 1990). Throughout Latin America, but especially in Argentina, Brazil, and Venezuela, the heirs of the great

A fin de cuentas, los tropos son estructuras de pensamiento que yacen fuera del lenguaje, como había observado Susanne Langer, aún si se palpan de forma más común operando en su expresión más elevada: la poesía. Todos los tropos significan algo distinto a lo que dicen, y comunican ideas con inmediatez y claridad, pero lo hacen por vía de la yuxtaposición, la exageración, la contiguidad, y diversos manejos de los símbolos. Además, los tropos quiebran la continuidad lineal de la percepción cotidiana. Una metáfora plantea, por medio de la semejanza, la presencia simultánea en la mente de dos imágenes, o de una imagen y un concepto. Todos los demás tropos—e.g. la metonimia, la sinécdoque, la hipérbole, la ironía—igualmente provocan un rompimiento con la temporalidad de la percepción cotidiana. Aceleran la velocidad de la percepción a la rapidez del pensamiento, lo cual distingue a la poesía de todos los otros usos del lenguaje. En las fusiones estilísticas del arte latinoamericano—que críticos del Primer Mundo descartaban como confusión indicativa de imitaciones mal ejecutadas—al igual que en las tendencias narrativas del arte de la región y su familiaridad con la conciencia onírica vista por doquier, veía el poder de los tropos operando como en ninguna otra tradición dentro del Modernismo Occidental. Lejos de suspender temporareamente la representación, los tropos expandían su papel en el arte, y esto reemplazaba los impulsos reductivistas del Modernismo con la simultaneidad. La pregunta no era, entre los latinoamericanos, ¿Qué se puede sacar de una obra de arte y aún tener una obra de arte?—pregunta que marcó el rumbo desde el Cubismo al Constructivismo al Expresionismo Abstracto al Minimalismo al Conceptualismo en Europa y Norteamérica. Los vanguardistas de Latinoamérica parecían estar preguntando, ¿Qué puede hacerse presente simultáneamente en el teatro de la obra de arte para que ésta refleje nuestra aprehensión imaginativa del mundo?

En mi afán de estudiar y coleccionar el arte latinoamericano surgieron como principios orientadores tres ideas vinculadas a la primacía de la representación. Estas ideas fueron lo Infinito, lo Teatral, y lo Onírico. Era razonable asumir que una tradición que abrazaba la representación se embarcara en una trayectoria de pensamiento—la representación de lo Infinito en la pintura y la escultura—que pudiera ser vista como excesivamente filosófica, y por ende fuera del juego, por Modernistas europeos que privilegiaban la suspensión de la representación. El interés en lo Infinito había sido central en la obra de Torres-García, sobre cuya influencia continental había escrito un artículo extenso que había sido publicado en *Art International* (no. 12, Otoño 1990). A lo largo de Latinoamérica, pero especialmente en Argentina, Brazil, y Venezuela, los herederos del gran Constructivista

Constructivist from Montevideo would flourish, especially from 1950 to 1970, with their impact felt to this day. Among them, represented in my collection, were Rogelio Polesello, Jesús Rafael Soto, and Víctor Valera. Other artists, such as Harry Abend, Olga de Amaral, Hugo Consuegra, Fabio Herrera, Homero Hidalgo, Rolando López Dirube, Mario Maffioli, Luisa Richter, Carlos Rojas, Fernando de Szyszlo, and Andrés Weissman, combined Constructivist or geometric imagery with a wider range of textures and forms—some of these culled from Expressionism, diverse calligraphic traditions, and indigenous art, as well as from patterns and shapes found in the natural world. The infinite is also expressed in the multiple refractions applied to images derived from art history—for example, Classical or Renaissance sculpture in the case of Marta Minujín.

One of the world’s premier textile sculptors, Colombian Olga de Amaral, unites themes and techniques from various ancestral cultures of the Andes with grids and weaving patterns anchored in a Modernist sensibility. Boldly, Amaral thinks of surface in sculptural terms. Her sense of color and light places her, as well, in a privileged position within the luminist tradition of the region. Ecuadorian-American Homero Hidalgo carries that tradition forward in *Pegazos* (a neologism that puns, in Spanish, on Pegasus and “blows” and “pieces”), his sensuous portrait of fog punctuated with symbolic and iconic codes for smoke and vapor, capturing in a single painting the full spectrum of representations of the insubstantial. Latin American Modernism has linked the infinite with the oneiric since Chilean Abstract Surrealist Roberto Matta (1911–2002) broke with the Freudian proclivities of the movement during the forties, influencing simultaneously the birth of Abstract Expressionism in New York. The interaction between art focused on the infinite and art delving into the oneiric—understood as much more than the dream state and involving all aspects of imagining and the apprehension of time and identity—was the Latin American Modernist equivalent of the Nietzschean counterpoint between Apollo and Dionysus in tragedy.

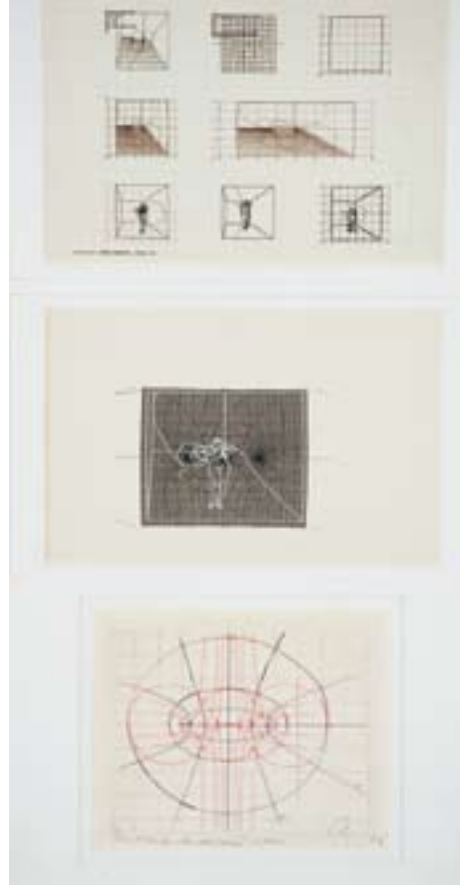
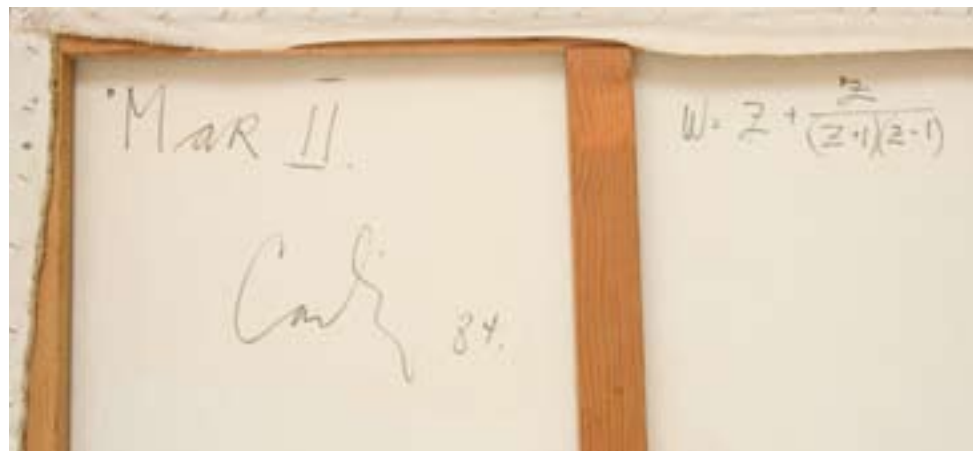


de Montevideo florecerían, especialmente de 1950 a 1970, con su impacto sintiéndose hasta el presente. Entre ellos, representados en la colección, estaban Rogelio Polesello, Jesús Rafael Soto, y Víctor Valera. Otros, como Harry Abend, Olga de Amaral, Hugo Consuegra, Fabio Herrera, Homero Hidalgo, Rolando López Dirube, Mario Maffioli, Luisa Richter, Carlos Rojas, Fernando de Szyszlo, y Andrés Weissman combinaban imágenes Constructivistas o geométricas con una extensión mayor de texturas y formas—algunas derivadas del Expresionismo, diversas tradiciones caligráficas, el arte indígena, al igual que pautas y formas encontradas en el mundo natural. Lo Infinito también se expresa en las múltiples refracciones aplicadas a imágenes derivadas de la historia del arte—por ejemplo, la escultura clásica o renacentista en el caso de Marta Minujín.

Una de las máximas figuras en la escultura textil a nivel mundial, la colombiana Olga de Amaral, combina temas y técnicas de varias culturas ancestrales de los Andes con retículas y pautas tejidas ancladas en una sensibilidad Modernista. Con audacia, Amaral concibe la superficie en términos escultóricos. Su sentido del color y la luz la sitúa, a su vez, en una posición privilegiada dentro de la tradición luminista en el arte de la región. El ecuatoriano-norteamericano Homero Hidalgo adelanta esta tradición con *Pegazos*, su retrato sensual de la neblina acentuada con códigos simbólicos e iconográficos del humo y el vapor, capturando en una pintura el espectro pleno de la representación de lo insubstantial. El Modernismo latinoamericano ha vinculado lo infinito con lo onírico desde que el chileno Roberto Matta (1911–2002) rompiera con las proclividades freudianas del movimiento durante los años 40, influenciando simultáneamente el nacimiento del Expresionismo Abstracto en Nueva York. La interacción entre arte enfocado en lo Infinito y arte que escudriñaba lo Onírico—comprendido como algo mucho más que el estado mental del sueño, e involucrando todos los aspectos del imaginar y la aprehensión del tiempo y la identidad—fue el equivalente latinoamericano del contrapunto que Nietzsche postulaba entre Apolo y Dionisio en la tragedia.

Perhaps the artist who best embodies this interaction is the Chilean Enrique Castro-Cid, who was as much at home in art and poetry as in mathematics, physics, and philosophy. Drawing on decades of research into the uses of non-Euclidean geometry to shatter the Modernist clichés of will-based distortion and randomness, Castro-Cid was a pioneer in the application of computers to art starting in the late seventies, employing programs he designed (in conjunction with various mathematicians) to coalesce up to sixteen dimensions of space in a single pictorial plane. He would take images from the everyday world—dog, room, bromeliad, rabbit—along with nude female figures gleaned from masterworks by Ingres, Delacroix, Bouguereau, and others, and employ his computer programs to explore how various configurations of space would affect the way they appear to us. The point was to invert the notion that the infinite begins at the edge of the canvas and extends outward. In Castro-Cid’s paintings, the infinite is inside the world depicted on the canvas. Distortion became a function of space rather than a vehicle for expressivity, and the artist, still working within the world of representation, culled from his palette of configurations of space to communicate ideas about the world of shared experience. Castro-Cid allowed himself one area of “voluptuousness,” one area outside the control of mathematics, and that was color. An admirer of Jorge Luis Borges and Torres-García, he was completely aware of the importance of the infinite and representation in his work, and of how this linked him to Latin American traditions in art while, he believed, his work was opening a new world of ideas for all painters to work with.

INFINITE



This page:
Mathematical calculations by Enrique Castro-Cid for MAR, II (MATHEMATICS, ART & REPRESENTATION)

Opposite page:
MAR, II (MATHEMATICS, ART & REPRESENTATION), 1981
Enrique Castro-Cid, Chilean 1937–1992
acrylic on canvas
58 x 60.5 inches approx.

Quizás el artista que mejor incorporó esta interacción fue el chileno Enrique Castro-Cid, quien se sentía a sus anchas tanto en el arte y la poesía como en la matemática, la física, y la filosofía. Luego de décadas de investigación acerca de los usos de la geometría no-euclidea para quebrar los clichés Modernistas acerca de la distorsión basada en la voluntad y el azar, Castro-Cid surgió como pionero en el uso de las computadoras en el arte, comenzando en los años setenta, empleando programas que diseñó (junto a varios matemáticos), para unir hasta dieciséis dimensiones espaciales en un sólo plano pictórico. Tomaba imágenes de la cotidianidad—un perro, una habitación, una bromelia, un conejo—junto a desnudos femeninos derivados de obras de maestros como Ingres, Delacroix, Bouguereau, y otros, y empleaba sus programas de computación para explorar cómo varias configuraciones del espacio afectaban la manera en que veíamos dichas imágenes. Su objetivo era invertir la noción que lo infinito comenzaba en el límite de un lienzo y se extendía hacia fuera. En la pintura de Castro-Cid, lo infinito está dentro del mundo representado en el lienzo. La distorsión se hacía una función del espacio en vez de un vehículo para la expresividad, y el artista, aún obrando dentro del mundo de la representación, escogía opciones de su paleta de configuraciones del espacio para comunicar ideas acerca del mundo sensorial que compartimos. Castro-Cid se permitió un recinto de “voluptuosidad,” un área fuera del rigor de la matemática, y esa fue el color. Admirador de Jorge Luis Borges y Torres-García, Castro-Cid estaba completamente consciente de la importancia de lo Infinito y la representación en su obra, y cómo esto lo vinculaba a tradiciones latinoamericanas en el arte, a la vez que creía que su obra estaba abriendo un nuevo mundo de ideas al alcance de todos los pintores.





GRAN CIRCULO from ESCRITURAS
(GREAT CIRCLE from SCRIPTURES), 1995
Jesús Rafael Soto, b. 1923 Venezuela;
d. 2005 France
wood, acrylic paint, metal rods, nylon
threads
14 x 27.5 x 4.5 inches

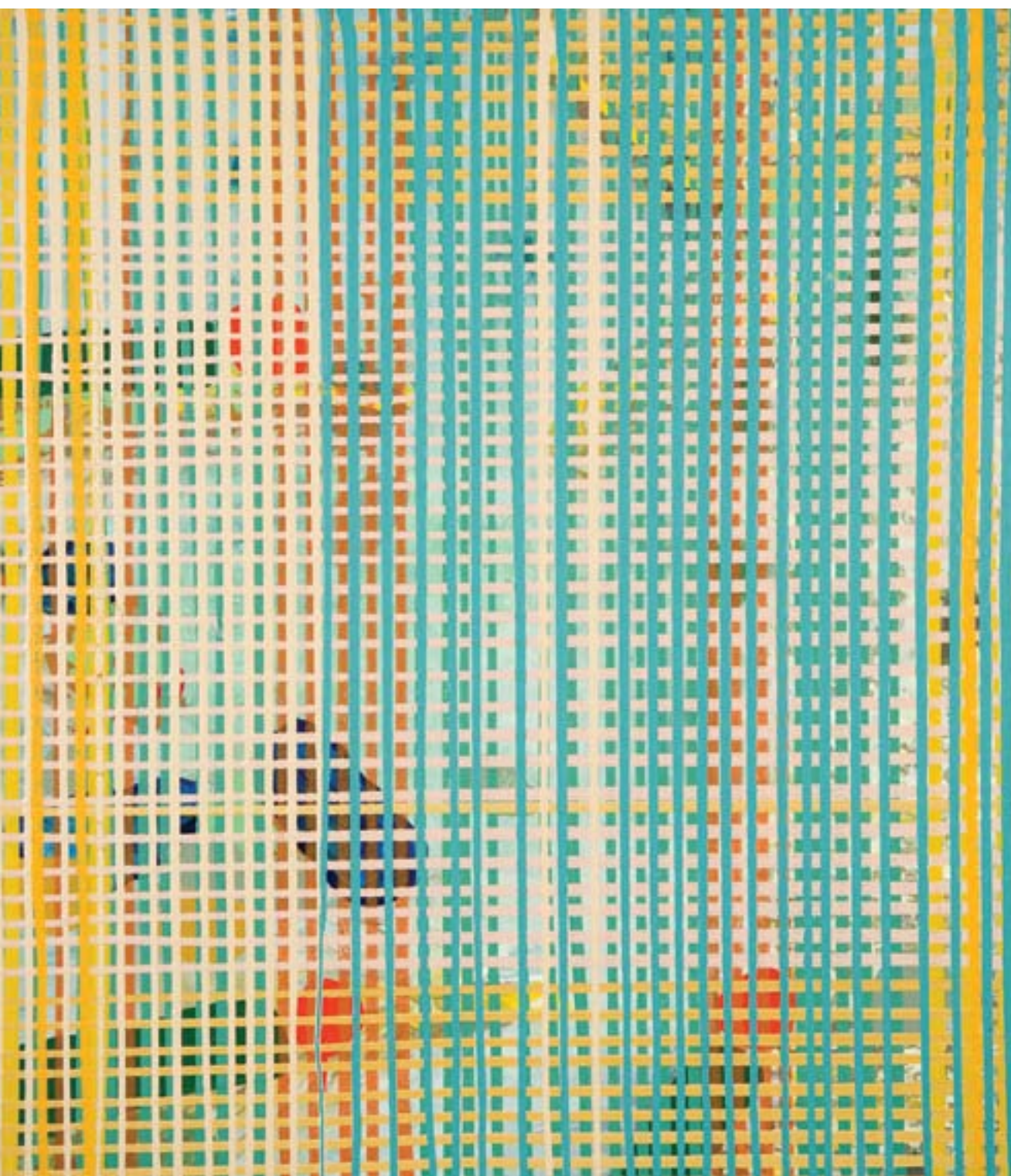
SENAL/FICCION (SIGN/FICTION), 1982
Rogelio Polesello, b. 1939 Argentina
acrylic on canvas
58 x 58 inches

INFINITE

The trope that governs representations of the infinite in Latin American art is synecdoche, which is the figure that rules microcosm and other symbolic translations of a broader whole into the language of a contained, immediate image. Synecdoche determines the ability of represented pattern to signify the expansion of that pattern, conceptually, to the ends of the universe. Pattern, in effect, is always synecdochic, and for that reason its presence in everyday objects—such as ladders and numbers—fascinated Torres-García. His grid was, in effect, a series of adjacent ladders into whose negative spaces he inscribed another system through which to symbolize the infinite: pictographs, which is to say, language. Whether it be the woven golden grids of Olga de Amaral, the optically vibrating “writings” of Jesús Soto, the intertwined luminous geometries of Rogelio Polesello, or the figures warping into black holes in Castro-Cid’s paintings, synecdoche is the lifeblood these investigations of the infinite share.

El tropo que gobierna las representaciones de lo infinito en el arte latinoamericano es la sinécdoque, la figura que rige el microcosmo y otras traducciones simbólicas de una unidad mayor al lenguaje de una imagen contenida e inmediata. La sinécdoque le permite a normas representadas significar la expansión de esta pauta, conceptualmente, hasta los confines del universo. La pauta siempre es sinécdoquica, y por esta razón su presencia en objetos y signos cotidianos—como las escaleras y los números—siempre fascinó a Torres-García. Su retícula era, en efecto, una serie de escaleras adyacentes en cuyos espacios negativos inscribía otro sistema a través del cual simbolizar lo infinito: las pictografías, lo cual es decir, el lenguaje. Bien sean las retículas doradas de Olga de Amaral, las vibraciones ópticas de las “escrituras” de Jesús Soto, las geometrías luminosas entrelazadas de Rogelio Polesello, o las figuras torciéndose al sucumbir a un punto de singularidad en las pinturas de Enrique Castro-Cid, la sinécdoque es el alma que comparten estas investigaciones de lo infinito.





INFINITE

EL ABUELO (THE GRANDFATHER), 2006
Fabio Herrera, b. 1954 Costa Rica
acrylic on canvas
48 x 42 inches

ESPEJO CIEGO, C.43 (BLIND MIRROR), 1983
Rolando López Dirube, b. 1928 Cuba;
d. 1997 Puerto Rico
Dominican algarrobo (carob wood)
22.25 inches high

UNTITLED, 1987
Carlos Rojas, Colombian 1933-1997
mixed media on canvas
47 x 47.25 inches





INFINITE



opposite page:
THE ETHICS OF INCERTITUDE, 1980
Hugo Consuegra, b. 1929 Cuba;
d. 2003 United States
oil on canvas
50 x 66 inches

UNTITLED, 1999
Harry Abend, b. 1937 Poland,
lives in Venezuela
burnt wood
30.75 inches high

EL ORACULO (THE ORACLE), 2004
Andres Weissman, b. 1955 Argentina
mixed media on board
23.5 x 9.5 inches

INFINITE

LA CONDICION DE LO VISIBLE
(THE CONDITION OF THE VISIBLE), 1990
Luisa Richter, b. 1928 Germany, lives in
Venezuela
oil on canvas
59 x 51 inches



ESCLAVO (SLAVE), 1982
Marta Minujín, b. 1943 Argentina
plaster
8.25 inches high



ALBERGUE (SHELTER), 2006
Mario Maffioli, b. 1960 Costa Rica
acrylic on canvas
50.5 x 47 inches





FRUTA (FRUIT), 1992
Gloria Lorenzo, b. 1954 Cuba
enameled clay
16.25 inches high

Opposite page:
from PELICANS and BICYCLES, 1987
Julio Rosado del Valle, Puerto Rican 1922–2008
gouache & acrylic on paper
49 x 37.5 inches



When curators and commentators in the United States launched what was advertised as a “boom” in Latin American art in the eighties, they warmed over clichés that had been bandied about during the Latin American literary “boom” of the sixties. “Magical Realism” was one of these. Understood as the poor man’s Surrealism, or a propensity to mix, with utter casualness, everyday events and images with elements deemed “fantastic” or having “spirit” or otherwise tagged as originating in dreams and visions, Magical Realism emphasized the exotic, folksy, gutsy nature of Latino and Latin American art. It also conveniently cast it and the tradition from which it emerged in the role of bumpkin cousin to the slick “real” art of Manhattan-sanctioned Pop gurus, Conceptualists, Minimalists, and others, art that was dutifully all about medium and not message. However lobotomizing and distorting, the label did at least point to a kernel of truth—as the best cons and libels usually do. The art of Latin America did seem more message- or content-oriented, and it had indeed always been on easy terms with the unconscious, something that North American art—skewed by Calvinist suspicions of iconography—was not. Even the Jungian sparks that triggered Abstract Expressionism were soon eclipsed by the cult of splash, dash, and membrane. The oddball status of North American oneiric artists—for example, Joseph Cornell, Leon Kelly, and Clarence Holbrook Carter—proved the rule. As an art critic and poet emerging in the midst of this “boom” marketing, I found it a constant challenge to explain exactly how Latin American art delved into the unconscious in potent and original ways. And the key to that was, once again, understanding the central role of representation.

Cuando curadores y comentaristas en los Estados Unidos lanzaron lo que se anunciaba como un “boom” en el arte latinoamericano en los años ochenta, recalentaron clichés que habían sido manoseados durante el “boom” literario de los años sesenta. “Realismo Mágico” fue uno de éstos. Comprendido como el Surrealismo de los pobres, o la propensidad de mezclar sin reparo eventos cotidianos con imágenes de elementos considerados “fantásticos” o imbuídos de “espíritu” o de otra forma marcados como originando en sueños y visiones, el Realismo Mágico explicaba el carácter exótico, visceral, y embalado del arte latino-estadounidense y latinoamericano. Además, el término es conveniente para asignarle al arte latinoamericano, y a la tradición del que surge, el papel del primo jíbaro del elegante y “verdadero” arte bendecido por gurus neoyorquinos del arte Pop, Conceptual, Minimalista, y otras corrientes que eran leales a la noción que el arte es todo técnica y no mensaje. No obstante lo mentalmente castrante y distorsionado, la etiqueta al menos sí apuntaba a un meollo de verdad—como las mejores estafas y libelos suelen hacer. El arte de Latinoamérica realmente se orientaba más hacia el contenido y el mensaje, y siempre se sentía a sus anchas con el inconsciente, renglón del ser que el arte norteamericano—influenciado por suspicacias calvinistas acerca de la iconografía—no compartía. Aún los destellos jungianos que catalizaron el Expresionismo Abstracto fueron eclipsados con rapidez por la adoración al salpicazo, el gesto agresivo, y la membrana pictórica. El estatus de bicho raro otorgado a pintores oníricos norteamericanos—e.g., Joseph Cornell, Leon Kelly, Clarence Holbrook Carter—confirmaba esta regla. Como crítico de arte y poeta sentando carrera en el medio de este mercadeo movido bajo el lema de un “boom,” me encontraba constantemente retado a explicar exactamente cómo era que el arte latinoamericano penetraba en el inconsciente con fuerza y originalidad. La clave estaba, una vez más, en comprender el papel central de la representación.





from PELICANS and BICYCLES, 1987
Julio Rosado del Valle, Puerto Rican 1922-2008
gouache & acrylic on paper
49 x 37.5 inches

I began employing the term “oneiric,” whose use was widespread in the study of Latin American poetry, to refer to much more than dream-related material. In the confluence of ideas and scenarios that made up the Latin American mind—where pasts mingled to form a sense of the present, and where indeed the wall between the imagined and the immanent was porous—oneiric, for me, came to signify the energized dialogue between diverse areas of the unconscious, including the dream state, memory, internal time consciousness, and creativity, all of which were linked to plot and allegory. It occurred to me that, given the region’s liturgical culture and embrace of representation, the telling of stories in paintings, however Modernist they might be, would be natural and common. The fact that Latin American art of our time is consistently studied as originating with Mexican Muralism, the most narrative movement in the visual arts since the Renaissance, says it all. But narrative, in itself, did not clarify much. Wasn’t Thomas Hart Benton “narrative”? Didn’t cinema pave the road for the marriage of image and story long before the advent of Modernism in the Western Hemisphere?

What at first seemed like a heavier-than-Modernist dose of message and symbol in many of the region’s artworks struck me as revealing a particularly theatrical sensibility. These paintings were scenarios in which action was assumed, implied, rather than narrated. A complex system of representation, informed by centuries of ingrained religious iconography, was generating images that were the product of a flow of time grasped as self-evident. This explained the presence of an acute temporal awareness across the region, especially in the founding Modernists—Tamayo, Peláez, Torres-García, and Mexico’s *muralistas*—and the need they felt to meld images linked to the past with styles rooted in the present. But there were paintings with manifest stagecraft, wherein the historical past was not usually at the epicenter of the visual event, and this current I call the Theatrical. Other works were marked by a concentrated, at times imploded, image that had emerged from the deep unconscious, in which the historical at times played a more salient role but in which the dense geologies of the poetic mind were clearly at work. This tendency I call the Oneiric current in Latin American art.

Comencé a emplear el término “onírico,” cuyo uso era común en el estudio de la poesía latinoamericana, para referirme a algo más allá del material relacionado con los sueños. En la unión de ideas y escenarios que constituían la mente latinoamericana—donde pasados se entrelazaban para definir un sentido del presente, y donde realmente la pared entre lo imaginado y lo inmanente era porosa—onírico vino a significar, para mí, el diálogo candente entre diversas áreas del inconsciente, incluyendo el sueño, la memoria, la conciencia interna del tiempo, y la creatividad, todas éstas unidas a la trama y a la alegoría. Se me ocurrió que, dado la cultura litúrgica de la región y su abrazo de la representación, el narrar cuentos en la pintura, no obstante lo vanguardista que fuera la obra, sería natural y común. El hecho que el arte latinoamericano de nuestra época fuera estudiado consistentemente como originando con los muralistas mexicanos, el movimiento en las artes plásticas más narrativo desde el Renacimiento, lo decía todo. Pero la narración por sí sola no esclarecía el punto. ¿Acaso no era la obra de Thomas Hart Benton “narrativa”? ¿No había el cine trillado el camino para las nupcias entre imagen y trama mucho antes que el amanecer del Modernismo en el Hemisferio Occidental?

Lo que al principio parecía, para un arte de vanguardia, como una dosis un poco excesiva de mensaje y símbolo en muchas de las pinturas de la región, revelaba una sensibilidad teatral. Estas pinturas manifestaban escenarios en el cual la acción era asumida, implícita, en vez de narrada. Un complejo sistema de representación, informado por siglos de iconografía religiosa arraigada, estaba generando imágenes que eran el producto de un fluir del tiempo aprehendido como obvio. Esto explicaba la presencia de una aguda sensibilidad de la temporalidad en toda la región, especialmente entre los vanguardistas fundadores del Modernismo—Tamayo, Peláez, Torres-García, y los muralistas de México—y la necesidad que sentían de fundir imágenes vinculadas con el pasado con estilos arraigados en el presente. Pero también habían pinturas donde la sensibilidad del escenario estaba muy presente, pero en las cuales el pasado histórico no resaltaba usualmente como el epicentro del evento visual, y a esta corriente le llamo lo Teatral. Otras obras estaban marcadas por una imagen concentrada, a veces de carácter implosivo, la cual ha surgido del inconsciente profundo, en las cuales lo histórico juega un papel más palpable, pero en las cuales las densas geologías de la mente poética operaban claramente. A esta corriente en el arte latinoamericano le llamo lo Onírico.

THEATRICAL

The impulse to dramatize epic as well as everyday events is a staple of folk art, and that of the Caribbean and Central America is no exception. For self-taught masters represented in this exhibition—Ricardo Avila, Wilson Bigaud, Ernst Prophète, and Alexandre Gregoire—the *mise-en-scène*, rather than the story, is what is important. Wilson Bigaud, a major figure in Haiti’s “naïf” movement, diffuses the viewer’s attention across multiple layers of a scene. Equally as important as the central action of what he is bringing to life in his voodoo ceremonies, market scenes, weddings, and the like is the action of witnessing the center-stage event. It is Bigaud’s way of broadening the scope of the painting to include, by implication, its viewers as well the witnesses of the depicted action. A similar preoccupation is manifested in the paintings of Ricardo Avila, Costa Rica’s preeminent folk artist. Clashing patterns in blaring urban colors enable the expansion of staged action beyond the canvas. The patterns in the works that the artist is showing the viewer in the self-portrait *Avila en France* interact with the patterns that surround the figure, launching a premise of reverberation that asserts the theatrical nature of all events, not just those being described.

A theatrical proclivity manifests itself across many different styles in Latin American art. There is a tremendous sense of theater in Jesús Soto’s *Penetrables*, fields of vertical rods and cords through which participants, no longer passive viewers, traverse to generate physical in addition to optical kinesis. However, the Theatrical as a defined current in Latin American art has been the purview of artists keenly aware of dream and archetype. Those with works in this exhibition include José Bedia, Marcelo Bordese, María Brito, Humberto Castro, Ana Albertina Delgado, Leonel González, Nicolás Leiva, Ana Isabel Martén, Juan José Molina, Heriberto Mora, Shalo Peñuela, Miguel Ronsino, Paul Sierra, Sebastian Spreng, and Moico Yaker. All are profound visual dramaturges, cueing the viewer to actions at the physical and symbolic levels. The paintings of Argentinean Marcelo Bordese provide insights into Latin American theatricality. Despite creating images whose erotic and violent natures can be unsettling, Bordese is an aesthete to the fingertips, conjuring scenarios in which beauty of a new kind takes shape. Forms, characters, passions, lusts—all are in flux. At first glance, Bordese’s work seems like a fusion of Bosch, de Sade, and Heracleitus, but in fact it exemplifies the rule of metonymy in the Theatrical. These paintings resemble a *mise-en-scène* in which

El impulso a dramatizar lo épico al igual que los eventos cotidianos es uno de los fundamentos del arte popular, y el del Caribe y Centroamérica no son la excepción. Para maestros autodidactas representados en esta exhibición—Ricardo Avila, Wilson Bigaud, Ernst Prophète, y Alexandre Gregoire—lo importante es la escenificación, no la trama. Wilson Bigaud, una figura magistral en el movimiento “naïf” de Haití, difunde la atención del espectador por varias capas de la escena representada. Tan importante como la acción central que está montando en escena en sus ceremonias vudú, vistas de mercados callejeros, bodas, y otros eventos de esta índole, son los espectadores que ponderan esta acción central. Es la forma que tiene Bigaud de expandir el ámbito de la pintura para incluir, por implicación, al espectador tanto como a los personajes en la obra que observan la acción central. Una sensibilidad paralela se manifiesta en las pinturas de Ricardo Avila, el mayor artista popular de Costa Rica. Pautas visuales chocantes, en los colores urbanos más estridentes, permiten la expansión de la acción escenificada más allá de los confines del lienzo. Las pautas en las obras representadas dentro del auto-retrato *Avila en France*—mostradas por el artistas al espectador—interaccionan con las pautas que rodean a la figura del artista en su entorno escenificado, lanzando como premisa la idea que todo acontecimiento es esencialmente teatral, no sólomente el evento descrito en la obra.

Una sensibilidad teatral se manifiesta a lo largo de diferentes estilos en el arte latinoamericano. Hay un extraordinario sentido escénico en los *Penetrables* de Jesús Soto, campos de cuerdas verticales por las cuales transitan los participantes, ya no espectadores pasivos, generando así un movimiento físico junto al kinesis óptico. Sin embargo, lo Teatral como corriente definida en el arte latinoamericano ha sido el reino de los artistas con aguda comprensión del sueño y el arquetipo. Aquellos representados en esta exposición incluyen a José Bedia, Marcelo Bordese, María Brito, Humberto Castro, Ana Albertina Delgado, Leonel González, Nicolás Leiva, Ana Isabel Martén, Juan José Molina, Heriberto Mora, Shalo Peñuela, Miguel Ronsino, Paul Sierra, Sebastian Spreng, y Moico Yaker. Todos son dramaturgos visuales de gran profundidad, apuntando al espectador las acciones físicas y simbólicas que están en juego. Las pinturas del argentino Marcelo Bordese proveen una visión clara de la Teatralidad latinoamericana. A pesar de crear imágenes cuya naturaleza erótica y violenta puede ser, a veces, desconcertante, Bordese es un esteta hasta la médula, creando escenarios en los cuales una belleza nueva se manifiesta. Formas, personajes, pasiones, lujurias, todo está en flujo. A primera vista, la obra de Bordese parece una fusión de Bosch, de Sade, y Heráclito, pero realmente incorpora el dominio de la metonimia en lo Teatral. Estas pinturas asemejan una puesta en escena donde apetitos insaciables y el terror implacable se casan con serenidad.



Detail of A SU IMAGEN Y SEMEJANZA (IN HIS IMAGE AND LIKENESS), 1998 Humberto Castro, b. 1957 Cuba oil on canvas 59 x 59 inches

LA DESINFECCION (THE DISINFECTION), 1999 Marcelo Bordese, b. 1962 Argentina acrylic on canvas 15.5 x 19.75 inches

insatiable appetite and implacable dread are serenely married. They also disclose a dual metonymic scheme evident in many other works of this Theatrical current. Not only are forms and creatures overtaken by others in a horizontal metonymy, but a vertical metonymic flow links the deep unconscious with the diurnal state of awareness. By sheer juxtaposition, the erotic becomes the carnivorous becomes the mystical becomes the delicate becomes the hallucinatory. The centrifugal force of these multiple, simultaneous metonymic transferences at the psychic and formal level reveals the power of this trope and the expansive nature of painting when conceived as a scenario. As a stabilizing element, Bordese anchors the trope-articulated dynamism of his work with archetypes, engaged usually as allusions to ritual and myth.

The paintings of another Argentinean, Nicolás Leiva, also reveal the power of metonymy, save that in Leiva’s case archetype plays a greater role. In *Emblema sagrado* (Sacred Emblem), an obscure sea of land swirls and trembles; at its center is an oasis of troubled light. There, a tomb opens mantled in a pool of water. Veins, which the luminous center has garnered from the chthonic dark, travel this domain and end in floating symbols of power and light—crowns, tridents, suns. Side panels disclose the scrolled guardianship of tropical gardens, in whose fountains reign creatures from a private mythology—human, insect, skull, and bird forming nascent beings that already yearn for the power of mystery. If Matta in the forties and fifties had heralded the charge into the voluptuous luminosity of the unconscious, Leiva and a few of his other scions have mapped the mid-ocean ridges of the unconscious, meticulously disclosing what lives in its depths in debt to no foreign sense or causality. Leiva imagines at an accelerated tropological speed, folding onto one another the different metonymic processes that evoke transformation, fusion, death, and rebirth.

La pintura de Bordese también revela un esquema metonímico dual evidente en obras de otros artistas dentro de la corriente Teatral. No sólomente son formas y criaturas apresadas por otras en una metonimia horizontal, sino que además palpamos un fluir metonímico vertical entre el inconsciente profundo y el estado de conciencia diurna. Por medio de una clara yuxtaposición, lo erótico se convierte en lo carnívoro, pasando a lo místico, para convertirse en lo delicado y en lo alucinante. La fuerza centrífuga de estas múltiples y simultáneas transferencias metonímicas a niveles síquicos y formales revela el poder de este tropo en la naturaleza expansiva de la pintura cuando ésta es concebida como un escenario. Como elemento estabilizador, Bordese arraiga el dinamismo de su obra—gobernado por tropos—con arquetipos que usualmente activan alusiones a mitos y rituales.

La pintura de otro argentino, Nicolás Leiva, también revela el poder de la metonimia, salvo que en el caso de Leiva los arquetipos juegan un papel mayor. En *Emblema Sagrado*, un oscuro mar de tierra gira y tiembla; en su centro yace un oasis de luz atormentada. En ella se abre una tumba con las aguas de una pileta como manto. Venas, que el centro luminoso ha substraído de la oscuridad subterrenal, viajan por este dominio para terminar en símbolos de luz y poder—coronas, tridentes, soles. Los paneles aledaños despliegan la protección de jardines tropicales en cuyas fuentes reinan criaturas oriundas de una mitología privada—insecto, calavera, ser humano, ave convergen en seres nascentes que ya añoran el poder del misterio. Si Matta en los años cuarenta y cincuenta anunció el avance hacia la luminosidad voluptuosa del inconsciente, Leiva y unos pocos de sus herederos han marcado el mapa de sus canyones medio-oceánicos, meticulosamente descubriendo lo que vive en sus profundidades sin deuda a ningún sentido o causalidad foránea. Leiva imagina a una velocidad tropológica acelerada, virtiendo un proceso metonímico en otro para evocar la transformación, la fusión, la muerte, y el renacer.



EMBLEMA SAGRADO
(SACRED EMBLEM), 1994
Nicolás Leiva, b. 1958, Argentina
oil on canvas
67.5 x 82 inches

ARDE ATENAS
(ATHENS BURNS), 1999
Marcelo Bordese, b. 1962 Argentina
acrylic on canvas
15.75 x 23.5 inches



CISNES EUCARISTICOS
(EUCCHARISTIC SWANS), 2000
Marcelo Bordese, b. 1962 Argentina
acrylic on canvas
17.5 x 13.75 inches



THEATRICAL

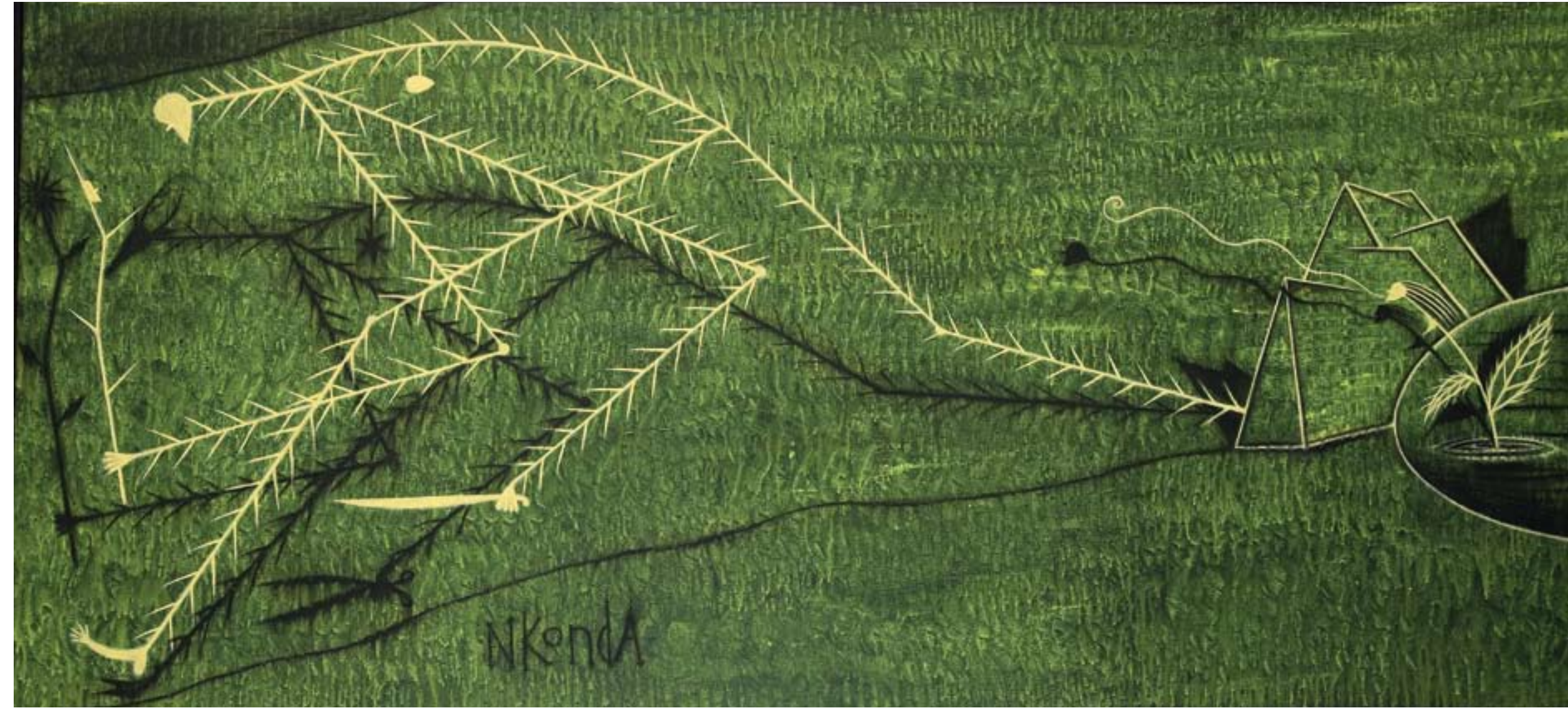


LA MUERTE, (DEATH), 2007
Ricardo Avila, b. 1966 Costa Rica
acrylic on canvas
26 x 24.5 inches

EN EL PARQUE MARUCA Y CARMELA
(MARUCA AND CARMELA AT THE PARK), 1999
Ana Albertina Delgado, b.1963 Cuba
acrylic on canvas
40 x 36 inches



NKONDA, 1999
José Bedia, b. 1959 Cuba
acrylic on canvas
40.5 x 88.5 inches



THEATRICAL

THEATRICAL



UNTITLED, nd
Wilson Bigaud, Haitian c. 1925-2010
oil on canvas
24 x 36 inches

GLORIEUSE JOURNEE SANGLANTE
DU 18 NOVEMBRE 1803 VERTIERE, nd
Alexandre Gregoire, Haitian 1922-2001
oil on canvas
40 x 60 inches

THEATRICAL



RONDON CON COCO
(RONDON STEW WITH COCONUT), nd
Leonel González, b. 1962 Costa Rica
acrylic on canvas
49 x 50 inches

ZANNIMO (ANIMAL), nd
Ernst Prophète, b. 1950 Haiti
oil on masonite
24 x 24 inches



THE DIVIDED FOREST, 1990
Sebastian Spreng, b. 1956 Argentina
oil on canvas
30 x 30 inches

SEÑORES, LA PATRIA ESTA MOJADA
(GENTLEMEN, THE FATHERLAND IS WET), 1989
Moico Yaker, b. 1949 Perú
acrylic on canvas
56.5 x 40 inches





AFTER THE CONQUEST, 1984
 María Brito, b. 1947 Cuba
 mixed media
 46 inches high

THEATRICAL

The theatricality of Cuban-American sculptor María Brito, in contrast, is composed of more discernible elements yet is no less enigmatic than Leiva's. During the eighties, especially, Brito's signature works were roomlike, and often room-sized, environments that were sculptures, not installations. That is, they could be dismantled, transported, and reassembled like movable stages or architectures of the imagination. The piece in this exhibition, *After the Conquest*, though of smaller dimensions, is theatrical in conception. The chair, as an extension of the human figure and an object whose four sides and legs link it to the cardinal points, is quintessentially terrestrial. Made of wood, it rests on a wooden cloud and sports angelic wings also composed of wood. The circular window on the back of the chair conjures building. This window opens to a painted blue sky from which a phone cord—the spiral of the infinite—descends and ends on a disk, haloed in cloud forms and framing a painted image of an ear. The formal rhymes (ear and wing), the numerical and formal symbologies, all make the piece a sculptural scenario in which the celestial and the earthly interact—a conceptual mandorla without the circles, a mandala in which the square and the circle are subtly intertwined. An equally lucid metonymy functions in Cuban Humberto Castro's *En su imagen y semejanza* (In His Image and Likeness). A trompe l'oeil diptych, it is actually a one-canvas piece. On the left panel, a male figure wields an axe that he is using to sculpt the tree trunk on the right panel into his image. The feminine curves of the male's handiwork have been transferred onto him, and the wood grain of the feminine torso is also represented in the depiction of a frame that encircles the indelicate sculptor. No clearer expression of visual metonymy is possible than this poetic description of the fusion of the male and female principles in the creative process.



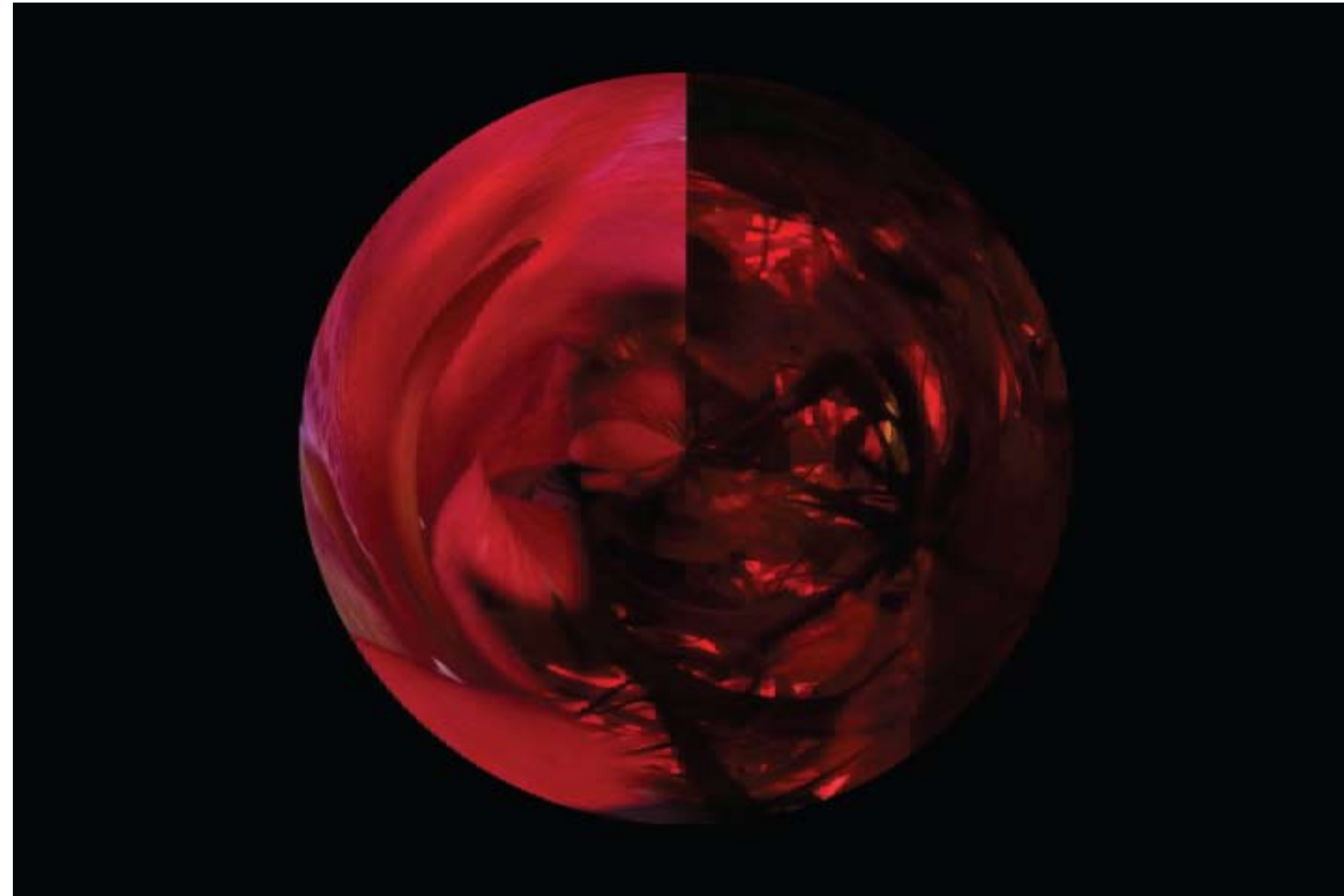
En contraste, la teatralidad de la escultura cubano-norteamericana María Brito está compuesta de elementos más discernibles, sin que su obra sea menos enigmática que la de Leiva. Durante la década de los ochenta, especialmente, las obras emblemáticas de Brito eran esculturas ambientales, semejantes a habitaciones y a veces del tamaño de una. Pero eran esculturas, no instalaciones. Es decir, podían ser desmanteladas, transportadas, y re-ensambladas como escenarios móviles o arquitecturas de la imaginación. La obra en esta exhibición, *Después de la Conquista*, aunque de dimensiones más reducidas, es teatral en concepción. La silla, como extensión de la figura humana y objeto cuyas cuatro patas y lados la vinculan a los puntos cardinales, es fundamentalmente terrestre. Hecha de madera, descansa sobre una nube de madera y porta alas angelicales también realizadas en madera. La ventana circular en el respaldo evoca edificios. Esta ventana abre a un cielo azul pintado, y de la cual la cuerda de un teléfono—el espiral de lo infinito—desciende y culmina en un disco, rodeado con formas de nubes como un halo y enmarcando la imagen pintada de una oreja. Las rimas formales (oreja y ala), las simbologías numéricas y formales, todo esto hacen de la obra un escenario escultural en el cual lo celestial y lo terrenal interactúan—una mandorla conceptual sin círculos, una mandala en el cual el cuadrado y el círculo se entretienen con sutileza. Una metonimia de igual lucidez opera en la obra del cubano Humberto Castro, *En su imagen y semejanza*. Un diptico trompe l'oeil, en realidad la obra consiste de un sólo lienzo. En el panel de la izquierda, una figura masculina blande un hacha que usa para esculpir el tronco de un árbol en el panel de la derecha, en su imagen. Las curvas femeninas de la talla se han transferido al hombre, y la veta de la madera del torso femenino está también representada en el marco ilusorio que circunda al indelicado tallador. No es posible encontrar una expresión más clara de una metonimia visual que esta descripción poética de la fusión de los principios masculinos y femeninos en el proceso creativo.



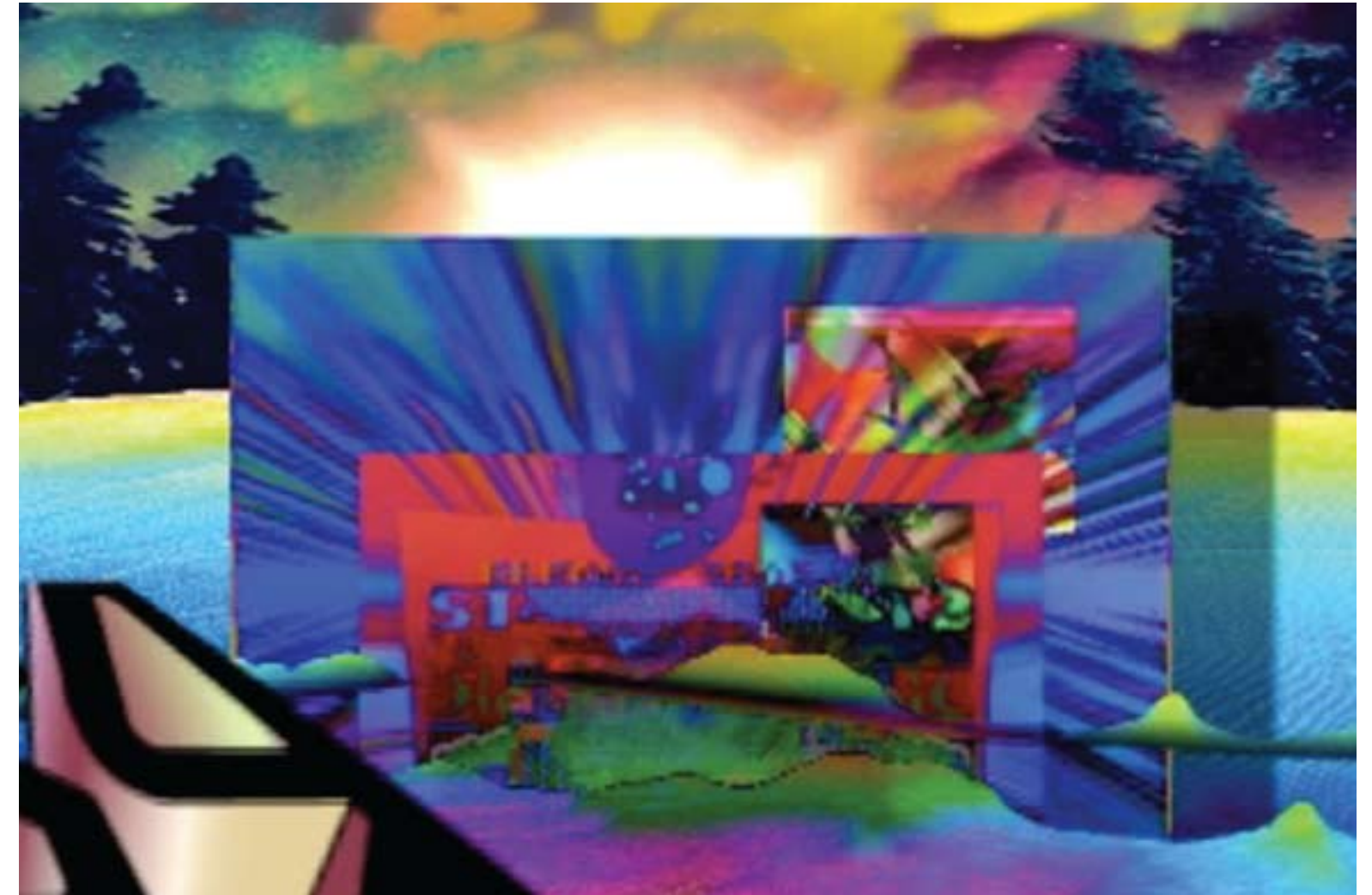
A SU IMAGEN Y SEMEJANZA
(IN HIS IMAGE AND LIKENESS), 1998
Humberto Castro, b. 1957 Cuba
oil on canvas
59 x 59 inches

AVILA EN FRANCE, 2000
Ricardo Avila, b. 1966 Costa Rica
acrylic on canvas
26.75 x 26.75 inches





CHANGO, 2007
Ana Isabel Martén, b. 1961, Costa Rica
video



THE HEART, nd
Shalo Peñuela, b. 1980, Colombia
video



from FRATERNOS, 2006
 Arnaldo Roche-Rabell, b. 1955 Puerto Rico
 acrylic on canvas
 48 x 36 inches

ONEIRIC

Si lo Infinito es gobernado por la sinécdoque, y lo Teatral está regido por la metonimia, en lo Onírico reina la metáfora. Igual que en la corriente Teatral, el arte Onírico de Latinoamérica deriva su enfoque y energía de la exploración apasionada de los mecanismos del inconsciente en sus recintos más profundos. Más allá de las pirotécnicas del Surrealismo inicial y su interés en el estado del sueño, cuyas yuxtaposiciones caprichosas parecen, a veces, como payasadas burdas, el arte Onírico desecha el shock catártico de lo maravilloso y sus supuestas curaciones anti-burguesas, y busca en vez descubrir el centro enigmático inextinguible de la imagen creada. Las tres corrientes difieren solamente en cómo sus tropos reinantes les permiten abordar este núcleo enigmático—un universo contenido dentro de las matemáticas de una imagen, un escenario en el cual el tiempo y el pensamiento se reconcilian a través del drama, o una imagen cuya invención resume dentro de sí misma los varios actos de la mente del cual originó.

La corriente Onírica en el arte latinoamericano surge de siglos de experimentación de la metáfora en ritos, lenguaje, y arte. El tropo de la semejanza hace más que resaltar el parentesco. Desafía la temporalidad secuencial de la experiencia cotidiana, cuya data sensorial la mente ya acelera en la formación del estado de conciencia, y más allá en la formación de ideas y otros productos del pensamiento. La metáfora, a diferencia de la mera yuxtaposición, subvierte la temporalidad a un nivel sensorial, articulando la copresencia de dos noemata—los objetos de percepción—simultáneamente. “A es B” no es aprehendido como una símile taquigráfica. “A es B” es AB, un noema diferente a los que percibimos en el mundo de la experiencia física, y por ende requiere un acto noético igual de distintivo, uno arraigado en la simultaneidad. El efecto de la metáfora se siente como placer, porque rompe con el modo temporal que gobierna todos los demás eventos cognoscitivos y emotivos de la conciencia. La metáfora efectúa un *epoche* (o breve suspensión) husserliano, enfocado en la temporalidad, y lo hace ineluctable y automático, de igual intensidad cuando lo concibe el poeta-artista como cuando es aprehendido en su profundidad y viveza por el espectador o el lector.

En esta exposición, la corriente Onírica está representada por Carlos Alfonzo, Antonio Henrique Amaral, Agustín Cárdenas, Rafael Coronel, Adonay Duque, Agustín Fernández, Enrique Gay García, Gloria Lorenzo, José María Mijares, Arnaldo Roche-Rabell, Edgard Rodríguez-Luiggi, Tulio Romano, Julio Rosado del Valle, Melquíades Rosario Sastre, Rubén Torres Llorca, Carlos Ulloa, y Miguel Von Dangel. En las obras de todos estos artistas, una confluencia de fuerzas, comprendidas como procesos de la imaginación en respuesta a procesos en el mundo, se han juntado para formar una imagen la cual es el único fin y propósito de la obra. El *Pez Voraz* del venezolano Adonay Duque es parte de su serie de animales que apenas pueden ser contenidos dentro de sus lienzos, con sus colores y texturas de igual agresividad. La imagen—su esquema formal y enfoque temático—se ha

acelerates in the formation of awareness, and beyond that, idea and myriad other products of thought. Metaphor, unlike mere juxtaposition, subverts that temporality at the sensorial or phenomenal level, positing the copresence of two noemata—objects of perception—simultaneously. “A is B” is not grasped as a shorthand simile: A is like B in this and that manner. “A is B” is grasped as AB, a noema unlike those in the world of physical experience, hence requiring a noetic act equally as distinctive, one grounded in simultaneity. The effect of metaphor is felt as pleasure, because it breaks with the temporal mode that governs all other cognitive and emotional events in consciousness. Metaphor enacts a Husserlian *epoche* (or brief suspension) of temporality, ineluctably and automatically, of equal intensity when it is conceived by the poet-artist as when it is grasped fully and vividly by viewer, listener, or reader.

In this exhibition, the Oneiric current is represented by Carlos Alfonzo, Antonio Henrique Amaral, Agustín Cárdenas, Rafael Coronel, Adonay Duque, Agustín Fernández, Enrique Gay García, Gloria Lorenzo, José María Mijares, Arnaldo Roche-Rabell, Edgard Rodríguez-Luiggi, Tulio Romano, Julio Rosado del Valle, Melquíades Rosario Sastre, Rubén Torres Llorca, Carlos Ulloa, and Miguel Von Dangel. In all of these artists’ works, a confluence of forces, understood as processes of the imagination in response to processes in the world, have come together in the formation of an image, which is the sole point and purpose of the work. Venezuelan Adonay Duque’s *Pez Voraz* (Voracious Fish) is part of his series of animals that can hardly be contained in their canvases, the textures and colors equally aggressive. The image—its formal scheme thematic focus—has swallowed the context, becoming it. Puerto Rican Arnaldo Roche-Rabell’s piece, from his *Fraternos* series, offers a similar conquest of form over space. One of the great innovators in the self-portrait, Roche-Rabell approaches his own image as possessed with the same mission to engulf the pictorial space. In this work, Van Gogh—whom the painter uses as a link between himself as an artist and his lost brother’s mental illness—is but one identifiable form in a vortex centered on the altar of a table where utensils, nature, life itself have come to be sacrificed. Argentinean Tulio Romano’s charred solitary head, suspended by a traversing copper cord, resists identity in its block-toy geometry, even as the blackening of its surface intimates a crucial destiny. Gloria Lorenzo’s *Fruta* (Fruit) is a fusion of all such natural forms, the anatomical allusions associated with them, the bowls in which we place them, and the horned animals that also eat them. The compression of space, form, and themes all reveal the synthesizing power of metaphor.

QUEMADO (BURNT), 1999
 Tulio Romano, b. 1960 Argentina
 burnt wood, copper cable suspension
 11 inches high



devorado al contexto, convirtiéndose en él. La obra *Fraternos* del puertorriqueño Arnaldo Roche-Rabell muestra una conquista similar de forma sobre espacio. Uno de lo grandes innovadores del autorretrato, Roche-Rabell aborda su propia imagen como poseída por la misma misión de engullirse el espacio pictórico. En esta obra, Van Gogh—quien el artista utiliza como vínculo entre él mismo y la enfermedad mental de su hermano perdido—es sólo una de las formas identificables en un vórtice centrado en el altar de una mesa donde utensilios, la naturaleza, la vida misma, han venido a ser sacrificados. La cabeza quemada, solitaria, del escultor argentino Tulio Romano, suspendida por una cuerda de cobre que la atraviesa, resiste la identidad con su geometría de juguete, aún cuando el ennegrecimiento de su superficie evoca un destino de crisol. *Fruta* de la cubana Gloria Lorenzo es una fusión de todas estas formas naturales, las alusiones anatómicas asociadas a ellas, los fruteros en los cuales las colocamos, y los animales con cuernos que también se alimentan de ellas. La comprensión de espacio, forma, y temas en conjunto revelan el poder sintetizante de la metáfora.

If the Infinite is ruled by synecdoche, and the Theatrical is ruled by metonymy, the Oneiric is ruled by metaphor. Like the Theatrical current, Oneiric art in Latin America derives its focus and energy from a passionate exploration of the mechanics of the unconscious at its deepest recesses. Beyond the dream-state pyrotechnics of early Surrealism, whose capricious juxtapositions seem at times like a humorless slapstick, Oneiric art discards the cathartic jolt of the marvelous and its alleged antibourgeois curatives and seeks instead to disclose the inexhaustible enigmatic core of the created image. The three currents differ only in terms of how their governing tropes enable them to approach this enigmatic core—a universe contained within the mathematics of an image, a scenario in which time and thought are reconciled through drama, or an image whose invention resumes within itself the various acts of the mind from which it originated.

The Oneiric current in Latin American art emerges from centuries of exposure to metaphor in ritual, language, and art. The trope of resemblance does more than highlight kinship. It defies the sequential temporality of everyday experience, whose phenomena the mind already

ONEIRIC



SUIE PENETRABLE, #4, 1997
Melquiades Rosario Sastre, b. 1953 Puerto Rico
wood and steel nails
39 inches high



PEZ VORAZ (VORACIOUS FISH), 1991
Adonay Duque, b. 1954 Venezuela
acrylic on canvas
46.5 x 78 inches



FIND THE WAY OUT, 2003
Rubén Torres Llorca, b.1957 Cuba
mixed media
29 inches high



ONEIRIC





UNTITLED, 1963
Augustín Fernández, b. 1928 Cuba;
d. 2006 United States
oil on canvas
53 x 51.75 inches

CABEZA (HEAD), 1984
Enrique Gay García, b. 1928 Cuba
bronze, edition of 6
21 inches high



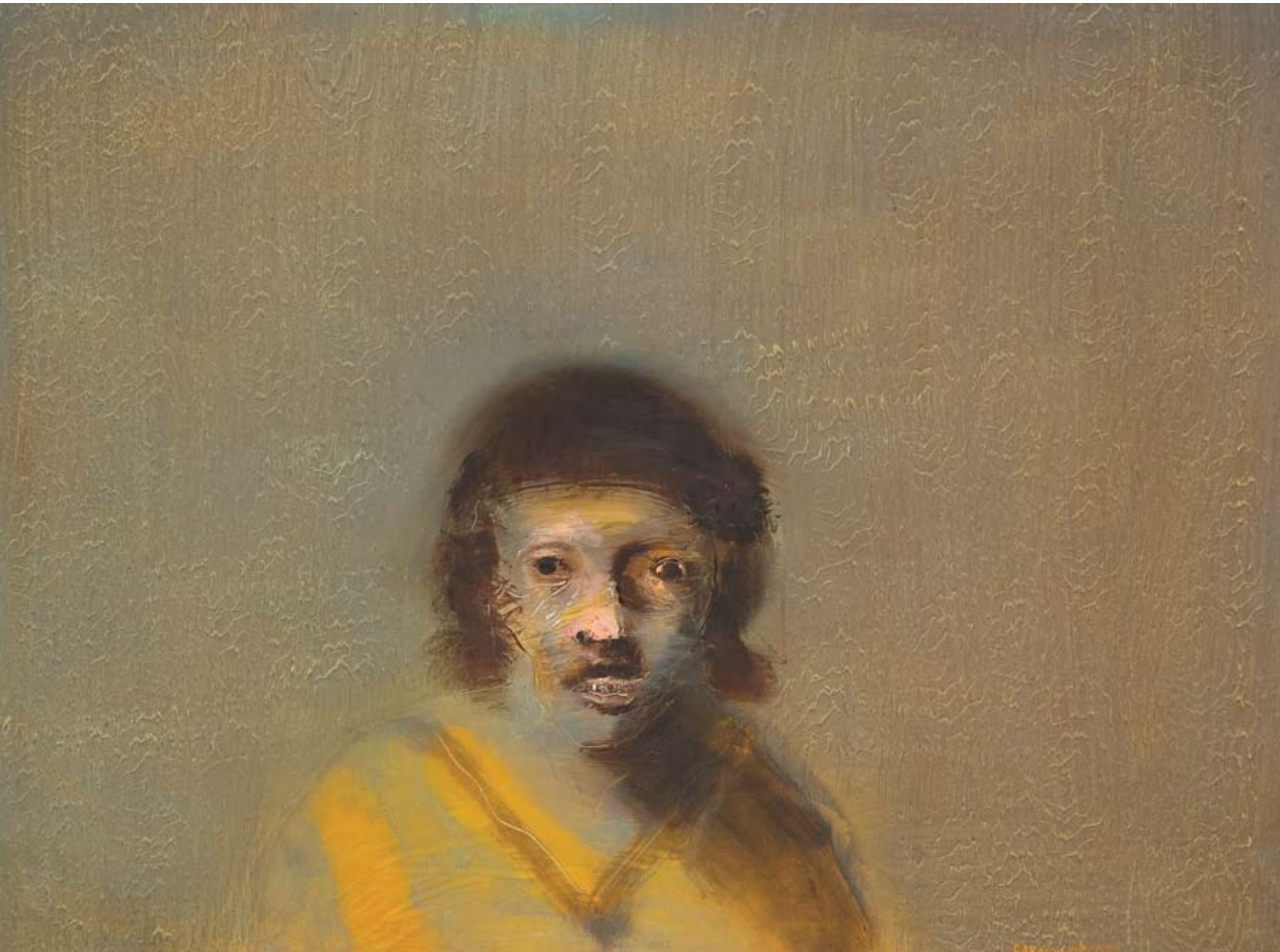


BODY BAGS, 2003-04
Edgard Rodríguez-Luiggi, b. 1968 Puerto Rico
mixed media on paper
90 x 44 inches

ONEIRIC

CRUCIFIXION, 1998
Miguel Von Dangel, b. 1946 Germany,
lives in Venezuela
mixed media on paper
20 x 27 inches



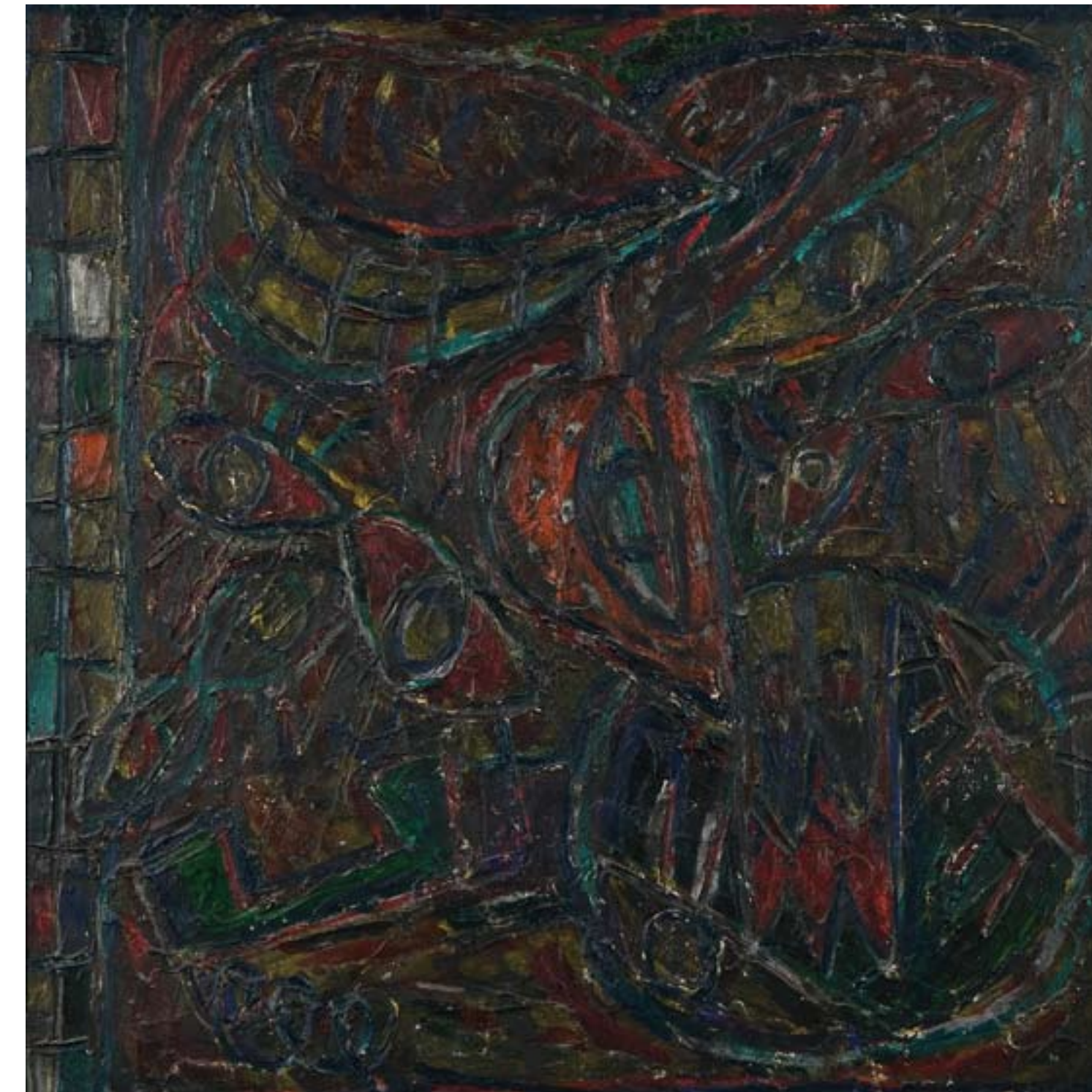


ANGUSTIA (ANGUISH), c. 1974
Rafael Coronel, b. 1932 Mexico
oil on canvas
29 x 39 inches

L'HOMME TONNERRE
(THUNDER MAN), 1983-85
Agustín Cárdenas, Cuban 1927-2001
bronze, edition of 6
18 inches high



MEMENTO MORI, #1, 1985
Carlos Alfonzo, b. 1950 Cuba; d. 1991
United States
oil on canvas
39.5 x 39.5 inches



ONEIRIC

Even a more serene, contemplative work such as Antonio Henrique Amaral's *Flores* (Flowers) captures the oneiric tone. Amaral's style characteristically fuses elements of Cubism and Surrealism, at times Pop as well, to explore the ironic erotics of everyday forms. Here, we have flowers no longer in nature but in the theater of human domesticity: a vase, which, along with the flowers, has completely filled up the pictorial space. The tone, therefore, is oneiric not theatrical, for the object's inner world defines space and context. The stems and water in the vase refract into a sensuous play of forms and layers. The bidimensionality of the vessel and its interior of arcing lights and shades contrasts with the redolent volume of the buds, whose sculptural eroticism asserts that *this* is their climax as image, and not the blooming that is to come.

The art and aesthetic journey of José Mijares reveals much about the power of metaphor in Oneiric art. His signature works of the late forties had been in the Theatrical mode—for example, a lone female figure depicted in an Old Havana baroque interior flooded with stained-glass window motifs, a dreamy Cubism filled with tropical ennui and light. Mijares had also produced, in the fifties, hard-edged geometric paintings that were not entirely abstract but alluded to folk themes—musicians, dancers, jugglers. In Havana in the late fifties, in fact, a movement of artists calling themselves the Pintores Concretos responded to the postwar fashion in Op Art and Geometric Abstraction but also carried forward the passion for vibrant color and flat designs of early Cuban Modernists such as Peláez, Carmen Herrera, and Cundo Bermúdez. Mijares had belonged to this group, but now, in exile, he took a new look at the paintings of the Abstract Surrealists, especially Frenchman Yves Tanguy and Cuban Wifredo Lam. Their stylized anatomical, totemic figures awakened a transformative imaginative process in Mijares. The *vitrales* and hard-edged forms so desired by his collectors began melting into organic shapes, evoking bone and tissue. The ornately coiffed *habaneras*, which had looked more like fanciful geishas than elegant ladies of Cuba's colonial period, were turning into flayed anatomies. As Mijares watched his brutalized homeland melt away into memory, the velocities of exile's calendar demanded a synthetic image that transcended the theatrical parade of stylized musicians or the luxurious womb of polychrome stagecraft.

FLORES, 1982
Antonio Henrique Amaral, b. 1935 Brazil
oil on canvas
49 x 49 inches

ONEIRIC

Hasta una obra más serena y contemplativa, como *Flores* de Antonio Henrique Amaral, capta el tono onírico. El estilo de Amaral se caracteriza por la fusión de elementos del Cubismo y el Surrealismo, a veces del Pop también, para explorar las ironías eróticas de formas cotidianas. Aquí aparecen flores que ya no están en la naturaleza sino en el teatro de la domesticidad humana: un búcaro, el cual, junto a las flores, ha llenado todo el espacio pictórico. El tono, por ende, es onírico y no teatral, pues el mundo interior del objeto define espacio y contexto. Los tallos y el agua en el búcaro refractan en un juego sensual de formas y capas. La bidimensionalidad del recipiente y su interior de arcos de luces y tonalidades contrasta con el volumen enfático de los botones, cuyo erotismo escultural asevera que *éste* es su climax como imagen, y no el florecer que está por venir.

El arte y viaje estético de José Mijares revela mucho sobre el poder de la metáfora en el arte Onírico. Sus obras más conocidas de finales de los años cuarenta habían sido realizadas en el modo Teatral—por ejemplo, solitarias figuras femeninas dentro de un interior barroco de la Habana Vieja, inundado de reflejos de vitrales, un Cubismo soñoliento colmado de tedio tropical y luz. Mijares también había realizado, en los años cincuenta, pintura geométrica que no era del todo abstracta sino que aludía a temas populares—músicos, bailarines, malabaristas. En La Habana de finales de la década de los cincuenta un movimiento de artistas que se llamaron los Pintores Concretos respondieron a la moda Op y Geométrica de la posguerra mientras que adelantaban la pasión por el color vibrante y los diseños llanos de vanguardistas cubanos anteriores como Peláez, Carmen Herrera, y Cundo Bermúdez. Mijares había pertenecido a este grupo, pero ahora, en el exilio, volvió la mirada de nuevo a la pintura de Surrealistas Abstractos como el francés Yves Tanguy y el cubano Wifredo Lam. Sus figuras estilizadas, anatómicas, y totémicas despertaron un proceso imaginativo en Mijares. Los vitrales y diseños de contornos nítidos tan deseados por sus coleccionistas comenzaron a derretirse en formas orgánicas, evocando hueso y tejido. Las habaneras, con sus ornamentados peinados, que se acercaban más a geishas fantasiosas que a damas cubanas elegantes del período colonial, se estaban convirtiendo en anatomías desolladas. A la medida que Mijares contemplaba su patria asolada derretirse en la memoria, las velocidades del calendario exílico le exigían una imagen sintetizada que trascendiera el desfile teatral de músicos estilizados o el vientre lujoso de un escenario policromado.

LIFE FROM ABOVE, 1998
Carlos Ulloa, Cuban-American b. 1967
plumwood, birch, pine, bronze, silver cup,
coral, brass
44 inches high



ONEIRIC

In Mijares’s *Tierra Adentro* (Inland), the female figure that epitomized the capital city and the female principle bound to the soil and nature have combined into a new icon of Cuba. She surges from the earth with arms locked, her elongated neck like a royal palm, her labyrinthine hair embedded in a *vitral* that has turned into a cataract of forms folding into one another and melding the blue of sky and sea with the green of vegetation. For all the voluptuary meltings, her body is reminiscent of Mijares’s fifties geometrism—her head a triangle, her neck a cylinder, her torso a square. Within this Apollonian compositional scheme, Cuba’s now unshelled body disclosed a new syntax of organic forms, lapping like flames and echoing the molten *vitral* of her surroundings. This new syntax was Mijares’s message; composed in purely aesthetic, not anatomical, terms, it is as if, in the tumult of her time, the old machinery of living and sense had lapsed, and this new Cuba, divested of all illusions, for once was pondering the heavens into which she was rising like a natural force in search of an enshrining myth. Would aesthetics, not causal practicality, be the source of a nation’s redemptive answers? Was an intuitive horizon of cultural, as opposed to political and social, values the only place left for Cuba to look? Was this female image an icon of Cuba or of Exile? Metaphor fused all of Mijares’s previous styles, themes, and approaches to the female principle into this one Ovidian moment of insight.

The Latin American Modernists, then, were not merely interested in baroque dream events and storytelling or cool geometries and rhythms as souvenirs of Greco-Roman, Iberian, Inca, Aztec, or Yoruba ancestors. The Latin American mind had inherited from all of its liturgical cultures of origin a deep, inarticulate animosity toward time which sought, in the language of Modernism, expression through art that grappled with the infinite, the theatrical, and the oneiric dimensions of consciousness. The three currents overlap and inform one another. Cuban-American Paul Sierra’s *Swimmer* embodies oneiric synthesis of image as much as it does a theatrical sense of existential narrative, the moment in which the rafter understands the incomprehensible extinction of his epic flight to freedom. Enclosed in a golden light and a green fertility of sea, the lost hero may find the transcendent scene empty of meaning. A similar oneiric-theatrical simultaneity is evident in Colombian Juan José Molina’s *San Sebastián*

En la pintura *Tierra Adentro*, la figura de la mujer que incorpora la capital se ha fundido con el principio femenino unido a la tierra y a la naturaleza, para crear un nuevo icono de Cuba. Surge de la tierra con brazos cruzados, su cuello alargado como una palma real, el laberinto de su caballera incrustado en un vitral que se ha convertido en una catarata de formas desdoblándose y mezclando el azul del cielo y el mar con el verde de la vegetación. No obstante toda su fluidez voluptuosa, su cuerpo nos recuerda al geometrismo de Mijares de los cincuentas—su cabeza un triángulo, su cuello un cilindro, y su torso un cuadrado. Dentro de esta composición apolínea, el cuerpo de Cuba, ahora sin cáscara, revela una nueva sintaxis de formas orgánicas traslapadas como llamas y haciendo eco del vitral pliable de su entorno. Esta nueva sintaxis era el mensaje de Mijares; compuesto de elementos puramente estéticos y no anatómicos, como si en el tumulto de su época la vieja maquinaria del sentido y del vivir había lapsado, y esta nueva Cuba, desprovista de toda ilusión, por fin miraba a los cielos hacia los cuales se levantaba como una fuerza natural en busca de un mito que la santificara. ¿Sería la estética, y no la practicalidad causal, la fuente de respuestas redentoras para la nación? ¿Es que sólo le quedaba a Cuba mirar a un horizonte intuitivo de valores culturales, en vez de hacia valores políticos y sociales? ¿Era esta figura femenina un icono de Cuba o del exilio? La metáfora fundió todos los estilos anteriores de Mijares, sus temas y acercamientos al principio femenino, en este momento ovidiano de iluminación.

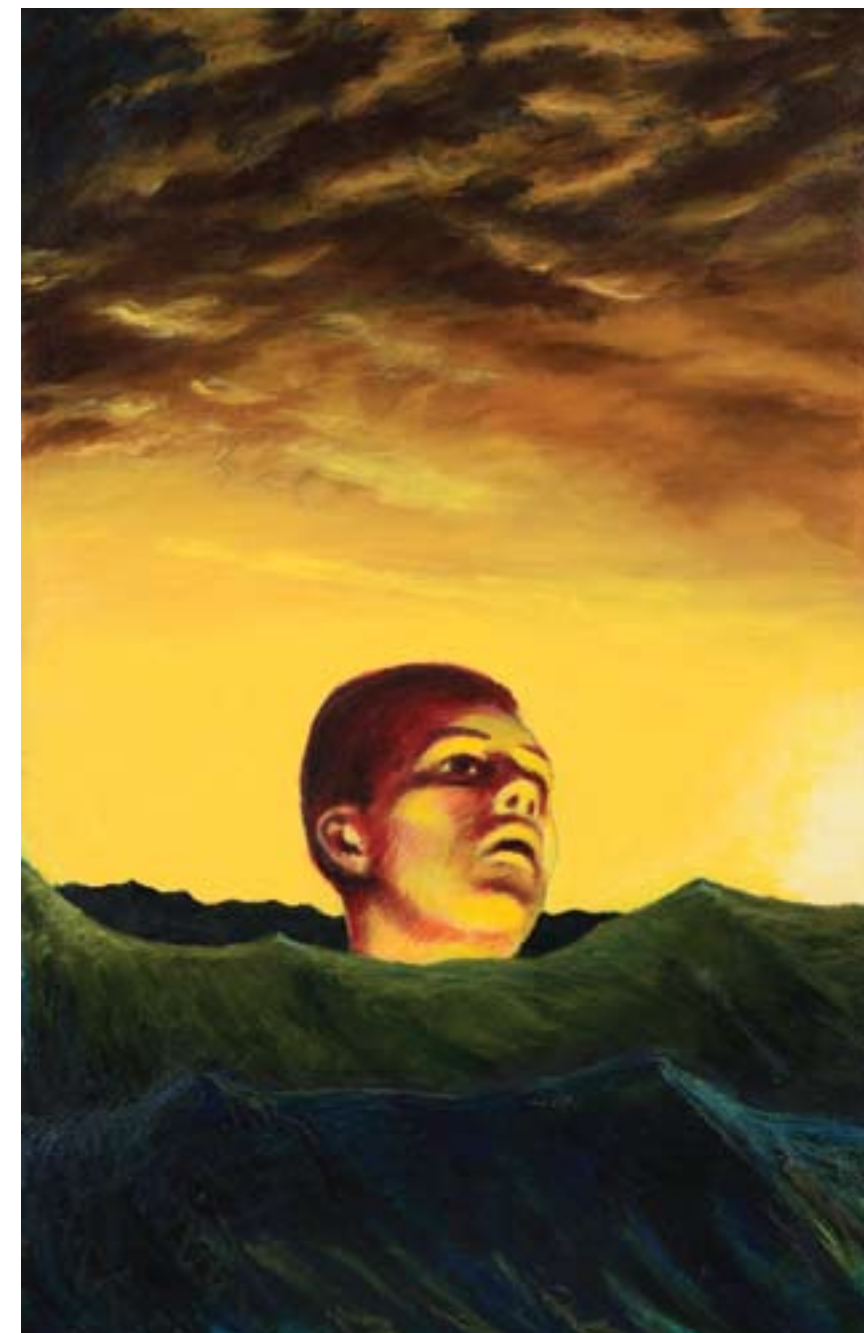
Los Modernistas latinoamericanos, entonces, no estaban interesados el barroquismo de meros eventos oníricos y en hacer cuentos o en las frías geometrías y ritmos que hacían recordar ancestros greco-romanos, ibéricos, incas, aztecas, o yorubas. La mente latinoamericana había heredado de todas sus culturas litúrgicas de origen una profunda, inarticulable animosidad hacia el tiempo que buscó, en el lenguaje del Modernismo, expresión a través de un arte que bregó con las dimensiones infinitas, teatrales, y oníricas de la conciencia. Las tres corrientes coinciden en puntos y se enriquecen entre sí. *Náufrago* del cubano-norteamericano Paul Sierra incorpora la síntesis de imagen onírica tanto como el sentido teatral de una trama existencial, el momento en el cual el balsero comprende la incompreensible extinción de su épica fuga a la libertad. Encerrado en una luz dorada y la fertilidad verde del mar, el héroe perdido quizás encuentre la escena trascendente vacía de significado. Una similar simultaneidad de lo onírico y lo teatral se percibe en el *San Sebastián* del colombiano Juan José Molina, dibujo en carboncillo sobre papel que asemeja una radiografía tomada por un conservador de pinturas. Explora las múltiples fuerzas, internas y sociales, que controlan nuestro conportamiento y sentido del ser. Las flechas del martir santificado se han convertido

(St. Sebastian), a charcoal drawing on paper resembling a conservator’s X-ray of a painting. It explores the myriad forces, internal and social, that control our behavior and sense of self. The martyred saint’s arrows have become stick shifts awaiting the multiple drivers, invisible but implacably felt, that mark our destinies. Argentinean Miguel Ronsino’s *Quiero Ser Una Beluga (I Want To Be A Beluga)* explicitly references a theatrical stage, but the whale that emerges (with a very human eye) is a completely oneiric apparition. It embodies consciousness as both center of being and anomaly in the world, and does so by inverting the usual direction of theatrical intentionality: from the stage outward toward the audience. Peruvian Fernando de Szyszlo’s *Mesa Ritual* depicts an altar where the infinite and the theatrical are joined in the ritual of sacrifice, and Venezuelan Miguel Von Dangel’s *Crucifixión* likewise intersects oneiric density of surface and image with the spiritual narrative whose link to the infinite is obvious.

The impact of all of this art on my life—the fifty pieces exhibited here are just one sixth of the total collection, which is growing steadily—is not difficult to assess, given that as a poet I have drawn innumerable lessons in thinking and seeing from the art I live with, as well as from the artists I have befriended over most of my life. In moments of distress—after a divorce, for instance—having the art all around me taught me, as no axiom could, how each emotional state, however regnant and leaden, is but one cord in a protean, scrolling composition. Individually, specific pieces have unlocked the mysteries of how tropes can be understood at once and without the use of language, a fact that has no doubt impelled my poetry toward a greater tropological density. But I leave an assessment of those influences to others. Less obvious, and more insightful, is how the omnipresence of art in my life has counterbalanced the orphaning effects of exile and enabled my evolution into a diasporic individual. I cite two passages from my own work—a poem and an essay—to elucidate the predicament. In my poem “Metrozoo, Miami” (*Parable Hunter*, Carnegie Mellon University Press, 2008), the middle-aged persona, touring the bizarre spectacle of animals displayed in containment areas that are cages, however polite, reflects upon the ravages of having lived as an exile since early childhood. The speaker says, “No man should outlive his nation, as I have.” The zoo functions as an ironic Noah’s Ark that the exile, mateless by definition, has not been selected to board. For fifty years and fifty nights, has the collector, then, responded to that condition? Or is he more a Daniel in a den where beauty mounts into circling beasts?

en palancas de carro de cambio esperando a diversos conductores, invisibles pero implacablemente sentidos, que manejan nuestros destinos. *Quiero Ser Una Beluga* del argentino Miguel Ronsino hace referencia explícita al escenario teatral, pero la ballena que surge en éste (con su ojo muy humano) es una aparición completamente onírica. Resume la dualidad de la conciencia, como centro del ser y anomalía en el mundo, y lo hace invirtiendo la usual dirección de la intención teatral: del escenario hacia el público. *Mesa Ritual* del peruano Fernando de Szyszlo muestra un altar donde lo infinito y lo teatral se unen en el rito del sacrificio, y la *Crucifixión* del venezolano Miguel Von Dangel igualmente intersecta la densidad onírica de su superficie e imagen con la trama espiritual cuyo vínculo con lo infinito es obvio.

El impacto de todo este arte en mi vida—las cincuenta obras exhibidas aquí representan una sexta parte de la colección, la cual sigue creciendo—no es difícil de calcular, dado a que, como poeta, he derivado del arte con que vivo innumerables lecciones en cómo ver y pensar, al igual que de los artistas que han sido mis amigos la mayoría de mi vida. En momentos de crisis—despues de un divorcio, por ejemplo—tener el arte en mi entorno me ha enseñado, como lo no pudiera haber hecho ningún axioma, cómo cada estado emocional, no obstante lo imperante y oscuro, es sino una sólo cuerda en el proteico desenlace de una composición. Individualmente, obras específicas han develado misterios de cómo tropos pueden ser comprendidos de golpe y sin el uso del lenguaje, hecho que sin duda ha llevado a mi poesía hacia una densidad tropológica mayor. Pero dejo la evaluación de esas influencias a otros. Menos obvio, pero ofreciendo una percepción más fructífera, es ver cómo la omnipresencia del arte en mi vida ha servido de contrapeso a la sensación de orfandad que produce el exilio y ha facilitado, por ende, mi evolución hacia un individuo diaspórico. Cito dos pasajes de mi propia obra—un poema y un ensayo—para elucidar este apuro existencial. En mi poema “Metrozoo, Miami” (*Parable Hunter*, Carnegie Mellon University Press, 2008), la voz poética—un hombre de mediana edad en paseo por un zoológico, contemplando el espectáculo extraño de animales mostrados en áreas de contención que, no obstante lo amables, son jaulas, reflexiona sobre los estragos de haber vivido desde niño como exiliado. El narrador dice, “Ningún hombre debería sobrevivir su nación, como lo he hecho yo.” El zoológico funge como una irónica Arca de Noé ya que el exiliado, solitario por definición, no ha sido seleccionado para abordar la nave. Por cincuenta años y cincuenta noches, ¿ha sido el coleccionista, entonces, quien ha respondido a esa condición? ¿O es más bien un Daniel en una guarida donde la belleza se acumula hasta convertirse en bestias moviéndose a la redonda?



TIERRA ADENTRO (INLAND), 1973
José Mijares, b. 1921 Cuba;
d. 2004 United States
oil on canvas
40 x 30 inches

SWIMMER, 1990
Paul Sierra, b. 1944 Cuba
oil on canvas
62 x 40 inches

SAN SEBASTIAN (ST. SEBASTIAN), 1997
Juan José Molina, b. 1961 Colombia;
d. 2007 Austria
graphite on paper
41 x 41 inches





BELUGA, 1999
Miguel Ronsino, b. 1968 Argentina
mixed media on board
39 x 40.5 inches

MESA RITUAL (RITUAL TABLE), 1987
Fernando de Szyszlo, b. 1925 Perú
oil on canvas
38.5 x 38.5 inches



On another level, filling every part of my home with art may be a variant of *horror vacui* closer to a Bachelardian phenomenology of space than a phobia. I wrote the major critical text for the catalog of an exhibition of Cuban exile art entitled *Outside Cuba/Fuera de Cuba*, which I co-curated at Rutgers University's Zimmerli Art Museum in 1987 and which traveled to various venues through 1989. That essay, "Identity and Variations: Cuban Visual Thinking in Exile since 1959" (*Outside Cuba/Fuera de Cuba*, Rutgers and University of Miami, 1989), opens with this sentence: "The exile knows his place, and that place is the imagination." Some have commented that the imagination cannot be a "place," but they are wrong. There is a great history linking the creative and memorial faculties of the mind to place.

I think of my home and collection as a tribute to memory theaters, those vanished wonders that historian Frances Yates elucidated in *The Art of Memory* (1966). Memory theaters resulted from an architectural conception of the imagination. The tradition, articulated for two thousand years, was begun and ended by two of my intellectual heroes: Simonides of Keos (556–468 BCE) and Giordano Bruno (1548–1600). It passed when no mind could hold the sprawling knowledge of the world, for memory theaters were the mind turned into a room filled with symbols, memory gridded and registered, so that the person entering the theater could glance upon the panoply and have refreshed all that he had forgotten he knew. Inverting stage and public, a man pondering the hall from the proscenium could feel himself within his memory and imagination. When I first beheld paintings by Torres-García, I could not help but feel the resonance. Latin America's art, so rooted in explorations of the Infinite, the Theatrical, and the Oneiric, is inseparable from a sense of memory and imagination as inhabitable spaces. The simultaneity of this art, with each piece in turn hailing from a tradition grounded in simultaneity instead of reduction, produces a unique calm. Every vortex has a still center, Buddha's axle, the stem that leads out from the petallike scimitars. Architectural images themselves proliferate in the Modernist art of Latin America, a subject on which I have published more than one essay. Could there be a link between this architectural sense of mind and the need for exiles as vehicles for cultural survival, indeed a link to the tidal instabilities and calendrical tyrannies that made the journey through the chambers of the diasporic imagination interminable in our history?



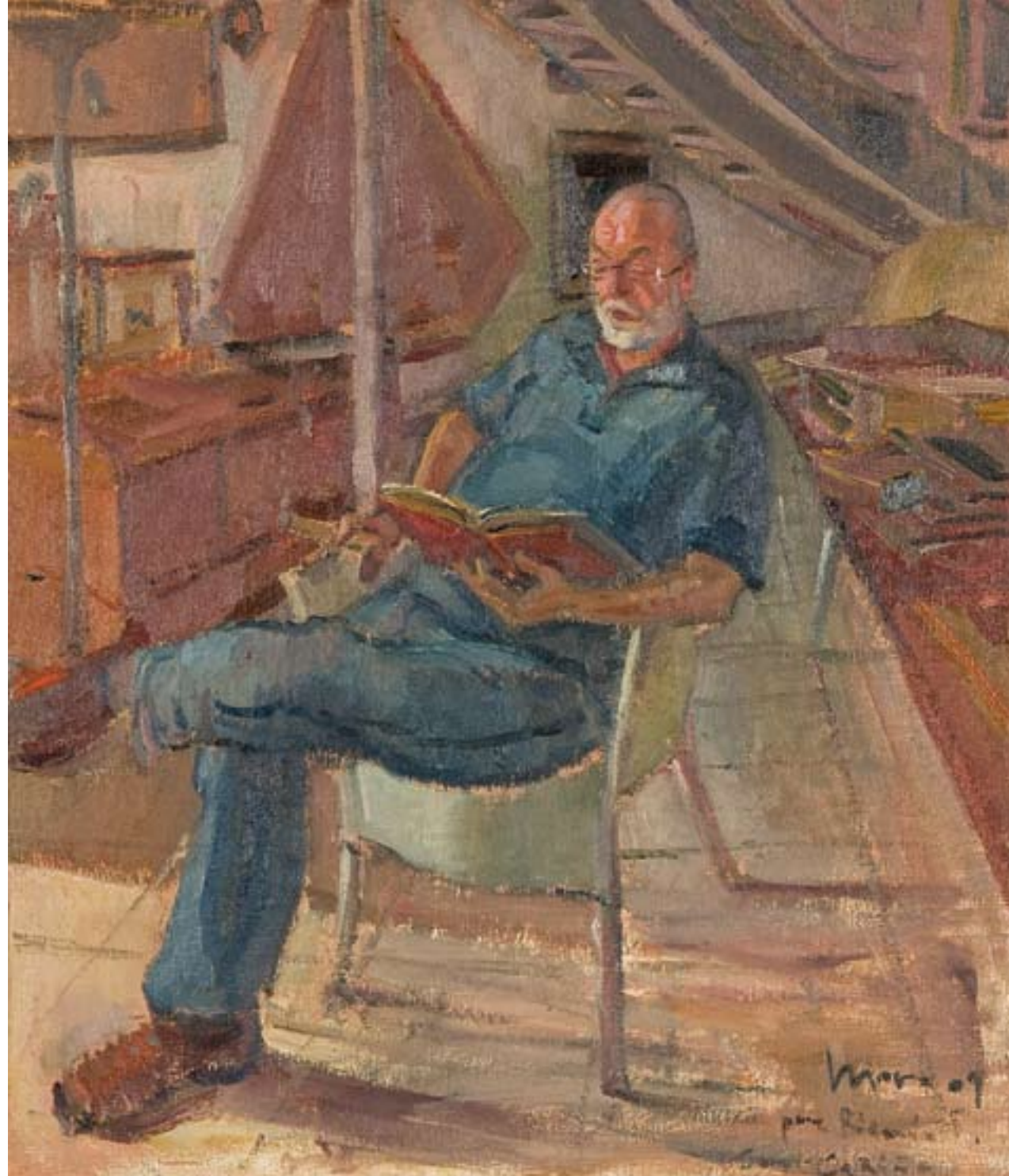
A otro nivel, el llenar cada porción de mi casa con arte pudiera ser una variante del *horror vacui* más cercano a la fenomenología del espacio de Bachelard que a una fobia. Escribí el principal texto crítico del catálogo de la exposición *Outside Cuba/Fuera de Cuba*, para la cual serví como co-curador en el Museo Zimmerli de la Universidad de Rutgers en 1987. Esta viajó por varias ciudades hasta 1989. Ese ensayo, "Identidad y Variaciones: El Pensamiento Visual Cubano en el Exilio desde 1959" (*Outside Cuba/Fuera de Cuba*, Rutgers & Univ. of Miami, 1989), abre con esta oración: "El exiliado conoce su lugar, y ese lugar es la imaginación." Algunos han comentado que la imaginación no puede ser un "lugar," pero están equivocados. Hay una gran historia que vincula las facultades creativas y conmemorativas de la mente al sentido de lugar.

Concibo mi casa y colección como un tributo a los teatros de la memoria, esas maravillas desaparecidas que la historiadora Frances Yates elucida en *The Art of Memory* (El Arte de la Memoria, 1966). Los teatros de la memoria resultaron de una concepción arquitectónica de la imaginación. La tradición, articulada por dos mil años, fue comenzada y terminada por dos de mis héroes intelectuales: Simonides de Keos (556–468 BCE) y Giordano Bruno (1548–1600). Cesó cuando la mente ya no podía sostener el desborde de conocimientos del mundo, pues los teatros de la memoria eran la mente convertida en un salón lleno de símbolos, la memoria reticulada y registrada, para que una persona entrando en el teatro pudiera contemplar la panoplia y refrescar todo aquéllo que había olvidado conocía. Invirtiendo escenario y público, un hombre ponderando el escenario desde el proscenio pudiera sentirse dentro de su propia memoria e imaginación. Cuando ví por primera vez pinturas de Torres-García, no pude evitar sentir la resonancia. El arte de Latinoamérica, tan arraigado en exploraciones de lo Infinito, lo Teatral, y lo Onírico, es inseparable del sentido de la memoria y la imaginación como espacios habitables. La simultaneidad de este arte, con cada obra deviniendo de una tradición anclada en la simultaneidad en vez de en la reducción, produce una calma singular. Todo vórtice tiene su centro estático, el eje del Buddha, el tallo que surge de las cimitarras de los pétalos. Imágenes arquitectónicas propiamente proliferan en el arte Modernista de Latinoamérica, tema sobre el cual he publicado más de un ensayo. ¿Pudiera haber un vínculo entre este sentido arquitectónico de la mente y la necesidad de exilios como vehículos de supervivencia cultural? Es más, ¿habrá un vínculo con las mareas de inestabilidad y tiranías caléndricas que han hecho el viaje por las cámaras de la imaginación diaspórica interminable en nuestra historia?



All works of art have one obvious thing in common with memory theaters—the moment of the promissory act of the mind, in which time is broken to permit the full tropological embrace of image, reverberative, lucrative in freedoms that the world of minutes and others steals from us. It is what Diego Velázquez teaches, as no one else. I may have come upon that insight by myself, in Vulcan's forge of poetry or in the baroque mirror of Bacchic pleasure. But I owe it to art, and to living with art. I empathize with the *menina*, diligent in a place she cannot belong to. But I am free, though like her, blurring into strokes of words and paint, only to recover name and balance. But free.

Toda obra de arte tiene una cosa obvia en común con los teatros de la memoria—el momento del acto promisorio de la mente, en el cual el tiempo es quebrado para permitir el completo abrazo tropológico de la imagen, reverberativa, lucrativa en libertades que el mundo de los minutos y los demás nos hurta. Es lo que enseña Diego Velázquez mejor que nadie. Puede que hubiera tropezado con esa perspicacia por mi cuenta, en la fragua de Vulcano de la poesía o en el espejo barroco del placer Báquico. Pero se lo debo al arte, y al vivir con el arte. Empatizo con la menina, diligente en un lugar donde no pertenece. Pero soy libre, aunque como ella, me disuelvo en un borrón de pinceladas de palabras y pintura, sólo para recobrar nombre y balance. Pero libre.



I dedicate this exhibition to my parents, Ricardo Pau (1925–1991) and María Llosa (b. 1930); my grandmother Regina García (1905–2005); and my sister, María Regina Pau (b. 1950). For their unflagging support and love, their unflinching examples in courage, and their embrace of my passion for art and poetry when all the conditions of life would have pardoned a lesser guardianship.

Dedico esta exposición a mis padres, Ricardo Pau (1925–1991) y María Llosa (n. 1930); mi abuela Regina García (1905–2005); y mi hermana María Regina Pau (n. 1950). Por el incansable apoyo y amor de todos ellos, sus ejemplos constantes de valor, y su abrazo a mi pasión por el arte y la poesía cuando todas las condiciones de la vida hubieran perdonado una tutela menor.

PORTRAIT OF RICARDO PAU-LLOSA, 2008
Heriberto Mora, b. 1965 Cuba
oil on canvas
24 x 20 inches



Publication information

Copyright ©2010
Snite Museum of Art
P.O. Box 368
University of Notre Dame
Notre Dame, IN 46556-0368
(574) 631-5466
www.nd.edu/~sniteart

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced in any manner whatsoever without written permission from the Snite Museum of Art.

Designed by Robert Sedlack/Sedlack Design Associates
www.sedlackdesign.com

Printed by Rink Printing Company

Colophon

Cover: Neenah Eames, Furniture Weave, White, Double Thick Cover
Endsheets: Neenah Eames, Painting Canvas, White, 80lb. text
Text: Finch Fine, Bright White, Vellum, 100lb. text
Typefaces: Euphemia UCAS and Capitals





