

GRAPHICS

FROM LATIN AMERICA



SELECTIONS FROM THE IDB COLLECTION



JANUARY 12 - FEBRUARY 22, 1994

The Inter-American Development Bank

Enrique V. Iglesias
President

Nancy Birdsall
Executive Vice President

Muni Figueres de Jiménez
External Relations Advisor

Ana María Coronel de Rodríguez
Director of the Cultural Center

INTRODUCTION

The Cultural Center of the Inter-American Development Bank is pleased to present its first educational exhibit organized from a selection of graphic works from the Bank's collection. These works represent what we believe is the most stylistically diverse and historically significant *métier* in the IDB collection.

The maturity the Inter-American Development Bank has achieved during its 34 years of existence is reflected in the incorporation of different concerns in its objectives and policies, such as the environment, the participation of women in development, and, more recently, the projection of the cultural image as a vehicle for greater understanding of human behavior and of the societies of the world in which we live.

Since its creation, the IDB gradually has acquired works of art to enrich the working environment in its headquarters building and its field offices in member countries. Over the years, expansion necessitated an acquisitions program, which donations eventually augmented. The Bank now owns some 1,500 widely varied works.

Among its responsibilities, the Cultural Center manages the collection, safeguards its quality, and develops educational programs using the collection to present the artistic richness of the Bank's member countries. The Cultural Center also is entrusted with evaluating the collection's historic and artistic significance.

The Cultural Center recently has acquired important pieces by artists previously unrepresented in the collection. Such is the case of the magnificent lithograph by Diego Rivera that graces the cover of this catalog. It is the first piece in the Bank's collection from the monumental oeuvre of this Mexican master.

In the continuing belief that cultural expression enriches the human face of development, the Cultural Center presents this selection of graphic works as evidence of a heritage destined to promote respect for cultural expression and the spiritual forces that drive it.



Ana María Coronel de Rodríguez
Director
IDB Cultural Center

INTRODUCCION

Es especialmente grato para el Centro Cultural del Banco Interamericano de Desarrollo presentar la primera muestra didáctica organizada con una selección de obras gráficas de su colección. En esta área se concentran las obras de mayor significación histórica, variedad estilística y pluralidad humana de la colección del Banco.

La madurez que el Banco ha alcanzado durante los 34 años de su existencia, está reflejada en gran parte en la incorporación de diferentes preocupaciones en sus objetivos y políticas, tales como el medio ambiente, la participación de la mujer en el desarrollo y, más recientemente, la proyección de la imagen cultural como vehículo para una mayor comprensión del comportamiento humano y las sociedades del mundo en que vivimos.

Desde sus orígenes, el Banco inició la práctica de adquirir obras pictóricas destinadas a la decoración de sus oficinas, con el propósito de enriquecer el ambiente de trabajo tanto en la Sede como en las Representaciones en los países miembros. Con los años, la expansión necesaria del espacio físico y su adecuación fueron los factores que sistematizaron en cierta forma un programa de adquisiciones de objetos artísticos, que se incrementó con eventuales donaciones. Actualmente el Banco posee cerca de 1.500 obras de arte de la más variada índole.

Con la creación del Centro Cultural se inició una nueva etapa, donde la regulación de los aspectos operacionales, el control del nivel de calidad, y la evaluación del contenido histórico y artístico de la colección quedan bajo su responsabilidad. Dentro del marco de estas funciones y pese a la reducción de las partidas presupuestarias destinadas a adquisiciones de obras de arte, el Centro ha logrado incorporar en modesto número —pero con estricto criterio— piezas significativas de autores nuevos en la colección. Tal es el caso de la magnífica litografía de Diego Rivera que ilustra la carátula de este catálogo, primer ejemplo en la colección del BID de la monumental obra de este importante artista mexicano.

En momentos en que es cada vez más evidente la necesidad de difundir la cultura como vehículo para enriquecer la faz humana del desarrollo, el Centro Cultural exhibe esta selección de obras gráficas como muestra del patrimonio destinado a promover en forma íntegra el respeto a la expresión artística y las motivaciones espirituales que la generan.



Ana María Coronel de Rodríguez
Directora
Centro Cultural del BID

GRAPHICS FROM LATIN AMERICA

Since prehistoric times, man has used engraving, or the making of incisions on sundry materials such as bone or rock, to testify to his many musings.

Diverse civilizations began to use this creative procedure for obtaining multiple reproductions from a single image thousands of years ago. The ancient Egyptians used wood blocks carved with decorative designs to print on cloth; the Chinese used this method to produce books.

In the Americas, the pre-Columbian inhabitants devised their own techniques for transferring and reproducing images on different materials. Some cultures used engraved stone or clay surfaces for producing impressions or for decorating their bodies and adorning utilitarian objects.

The invention of paper and the use of wood engraving (xylography), which was very popular in Italy during the 13th century, drove the evolution of the graphic arts in Europe. But it was only in the 15th century that the graphic arts gained widespread importance. With the dissemination of the printing press invented by Johann Gutenberg (1440), interchangeable characters began to replace traditional wood-engraving techniques. Great artists such as Dürer (1471-1528) brought engraving to a highly refined technical and artistic level. Later, artists such as Rembrandt (1606-69) used metal engraving in their aesthetic investigations to obtain remarkable new effects such as *chiaroscuro*. Nevertheless, engraving continued to be essentially a craft until lithography was invented in 1796.

The talent of the Spaniard Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828) and his gift for innovation are reflected in series such as *The Disasters of War* and *Caprices*, realized in etching and aquatint. Goya transformed the meaning of graphic art. Surpassing the proliferation of graphic techniques developed for mass production and inspired by the particular tastes of the middle classes, he established a new artistic standard for the medium, elevating it to the status of an art with great visual authority and power as a means of social criticism.

In the 19th century, the Industrial Revolution forced many artists to reevaluate the purpose and function of art at all levels. They questioned the compatibility of an object's artistic "purity" with its mass commercial production, which led to problems or poorer quality and integrity of design.

The end of colonial dominion and the new sociopolitical reality brought an explosion of knowledge-seeking and gave much of Latin American graphic art an unexpected scientific thrust. But graphic experimentation was not limited to scientific fields. The Mexican artist José Guadalupe Posada, for example, left a legacy of unique graphic work of universal significance that would serve as a prototype for future generations of artists, the muralist Diego Rivera among them.

An avant-garde movement emerged in reaction to the general public's growing acceptance of the mass-produced and mass-marketed. A clear-cut division arose between the commercial use of graphic techniques and their use for artistic purposes with the sole intention of furthering formal expression and enriching the image. Eventually, both approaches proved the validity of their respective applications, and they ended up influencing each other, as they continue to do today.

The ingenuity of Latin American artists has enriched graphic arts techniques in this hemisphere. In Puerto Rico, for example, an activist generation of artists used engraving as a vehicle for questioning their cultural identity. In Colombia, artists used less expensive graphic arts techniques as an alternative to the internationalization and high costs of techno-art. They expressed the complex structure and socio-cultural expectations of the country through multiple editions, disseminating artistic movements that otherwise would have been far more inaccessible.

“Graphics from Latin America” is solid evidence of the maturity Latin American artists have reached in the use of graphic arts techniques and in the extraordinary variety of visual statements they can produce. It is also evidence of the IDB's appreciation of and investment in the talent of some of the most important artists of the Americas and the world.



Félix Angel
Exhibition Curator

GRAFICA DE AMERICA LATINA

Desde tiempos prehistóricos el hombre ha utilizado el grabado para dejar testimonio de sus diferentes preocupaciones. Los estudios arqueológicos revelan que los grabados primitivos fueron elaborados con un instrumento inciso sobre huesos, piedras u otros materiales perdurables a fin de decorar objetos. La evolución de la técnica llevó a los egipcios a utilizar planchas de madera con diseños decorativos para estampar tejidos y a los chinos para realizar textos.

En las Américas, las civilizaciones precolombinas realizaron sus propios avances en las técnicas de reproducción de imágenes sobre diversos materiales y algunos pueblos utilizaron planchas de piedra o arcilla grabadas para decoraciones corporales y adornos de utensilios.

El invento del papel, sumado al uso de matrices xilográficas—muy popular en Italia durante el siglo XIII—, sistematizó la gráfica en Europa, pero fue recién en el siglo XV cuando alcanzó una importancia de grandes repercusiones culturales. En efecto, con la difusión de la imprenta creada por el maguntino Johannes Gutenberg (1440), las técnicas tradicionales fueron reemplazadas por el procedimiento tipográfico con caracteres intercambiables. Durante este siglo el grabado alcanzó un gran nivel técnico y artístico, con grabadores de la talla de Dürero (1471-1528). Más adelante algunos artistas, como Rembrandt (1606-1669), utilizaron el grabado en metal como medio para obtener nuevos logros dentro de su investigación plástica, con originales resultados de tipo expresivo reflejados especialmente en el claroscuro. Sin embargo, el grabado continuó siendo básicamente un proceso de tipo artesanal hasta la invención de la litografía, en 1796.

El talento del español Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828) y su espíritu de renovación quedaron reflejados en series como *Los desastres de la guerra* y *Los caprichos*, realizados al aguafuerte. Su obra transformó el sentido del trabajo gráfico, superando la proliferación de las técnicas gráficas de producción masiva, a menudo de dudosos resultados, inspiradas en el particular gusto de la burguesía. Al separar el arte de sus fines más elementales, Goya estableció un nuevo contexto artístico, elevándolo a la categoría de un arte con gran poder de significación visual y arma crítica.

La Revolución Industrial del siglo pasado obligó a muchos creadores a reevaluar el objetivo y la función del arte a todo nivel. Es un momento histórico en el cual se duda de la compatibilidad entre la “pureza” artística de un objeto y su producción en masa con fines comerciales, que justifica muchas veces su “vulgaridad” en base a la función que debía prestar.

La finalización del dominio colonial y las nuevas realidades sociopolíticas dieron a la mayoría de la gráfica latinoamericana un auge científico inusitado, aunque no restringido solamente a ese campo. Fue en

esta época cuando el mexicano José Guadalupe Posada (1852-1913) dejó como legado una original obra gráfica de significación universal que serviría de arquetipo para futuras figuras, entre ellas el muralista Diego Rivera (1887-1957).

El advenimiento de la vanguardia como recurso de los intelectuales para oponerse al conformismo de la masa —promovido por los mecanismos de producción y el mercadeo dirigido a la sociedad de consumo— produjo una escisión definitiva entre el uso de las técnicas gráficas con fines comerciales y su contraparte, su utilización con fines artísticos para avanzar en la expresión formal y el enriquecimiento de la imagen. Eventualmente ambos planteamientos aprovecharon la validez de sus respectivas intenciones y terminaron —sobreviviendo hasta la fecha— influenciándose mutuamente.

El ingenio de los artistas de América Latina ha permitido que en esta región las técnicas gráficas se hayan enriquecido notablemente. En varios casos, como el de Puerto Rico, el grabado fue utilizado por creadores de toda una generación como vehículo para dilucidar un cuestionamiento de la identidad cultural. En Colombia, por ejemplo, los artistas utilizaron técnicas gráficas de costo reducido como una alternativa a la internacionalización y los altos costos del arte tecnológico, expresando en ediciones múltiples la compleja estructura sociocultural del país. Los procedimientos gráficos permitieron la difusión de propuestas artísticas latinoamericanas que de otra forma habría sido muy difícil de lograr.

“Gráfica de América Latina” es una sólida evidencia de la madurez obtenida por los artistas de la región en la utilización de las técnicas gráficas y de su extraordinaria variedad visual. Representa, desde otro punto de vista, la agudeza con la que el Banco ha sabido valorar e invertir en el talento de algunos de los artistas más prominentes del género.



Félix Angel
Curador de la exposición

GLOSSARY OF TERMS

Original: For a work of graphic art to be considered an original, the artist alone or with his assistants must have executed the matrix from which the total edition is printed.

Edition: The total number of identical prints.

Edition Number: The first number indicates the number of the individual print within the edition, and the second number, the total number of prints in the edition. For example: 20/100 indicates that the print is the 20th from a total edition of 100 prints. Contrary to popular belief, the number within the edition does not affect the quality or the commercial value of the individual pieces, all of which are considered identical. When an edition is very small, it is customary to number the prints with Roman numerals.

Edition Proofs: Also commonly referred to as artist's proofs (A.P. or E.P.). Method of identifying certain initial prints made before the total edition and used by the artist as a reference for making adjustments to the final edition such as for color since each color requires a different plate. Usually, artist's proofs are of a different quality and a higher commercial value than the regular edition because they are unique.

Lithography: (from the Greek *lithos*, stone, and *graphein*, to write) The image is drawn on a limestone slab or, more recently, on a zinc-based lithographic plate, with a grease pencil. Later, the surface of the stone or the metal sheet is covered with a chemical solution that reacts only in the areas not covered by the pencil. To make a print, the surface of the matrix is wet with water and generally is inked with a roller. The ink adheres only to those areas that were covered by the pencil; they then are printed on the paper by placing the sheet and the paper on a press.

Xylography: (from the Greek *xulon*, wood, and *graphein*, to write) Also known as wood engraving. The image is gouged onto a wooden plate. When the roller is passed over the surface, the ink adheres only to those areas that were not gouged. The paper is pressed to the surface of the drawing to transfer the image.

Stencil Techniques (pochoir): There are several techniques derived from the same principle. The area of the image to be printed is cut out on a thin material or a plastic film or paper, forming a sort of template through which ink passes. The ink is transferred to the paper only through the areas that are

not covered. One variant is serigraphy or screenprint, which derives from the industrial process known as silkscreen. In this case, the image adheres to a screen (usually silk), blocking out the areas that one does not wish to print. The ink then passes through the screen onto the areas that are not blocked.

Relief Techniques (intaglio): A series of techniques in which the common denominator is an incision on the matrix. When the engraved sheet and the paper are placed in the press, the paper is introduced into the gaps between the drawing, resulting in a line drawing or area in relief. **Etching** is an ideal technique for prints with predominant linear elements. A sheet covered with an acid-resistant substance (a varnish) is used. A metal needle is used to draw on the sheet, removing the protective coating along the lines of the drawing. Once the print is completed, the sheet is submerged in an acid bath which corrodes the lines not protected by the varnish. The more the sheet is exposed to the acid, the deeper the incisions will become. The process can be repeated several times in order to obtain tonal gradations and linear cross-hatching. When the ink is applied, it will enter only the cracks, and the image will be transferred to the paper in the form of a fine relief when passed through the press. The **aquatint** produces an effect very similar to the watercolor. An acid-resistant powder resin is used in this process. When the exposed areas react with the acid they create a delicate granulated surface. The **intaglio** print is basically a relief on paper and often does not require ink. These techniques can also be combined to make a single print.

Relief techniques without acid: These techniques are different from the ones mentioned above because they do not require acid to obtain the incisions. They require great stability of hand and drawing ability. The **drypoint** technique uses a very sharp needle to create an incision that produces a very characteristic velvety line. The Burin technique uses a V shaped tool to achieve different gradations and calibers of line by manipulating the angle of the tool and the pressure applied.

Monotype: A sheet of glass or metal is usually used to achieve a monotype, but any waterproof surface may be used. The inks do not necessarily have to be printers ink, and often oils are preferred. The image is transferred to the paper by applying pressure, resulting in only one true copy, even though it is possible to use the residue on the surface to achieve effects on other monotypes. Because it is impossible to reproduce even a small number of identical copies, the monotype is not considered a strictly graphic arts technique, although it is admitted in the same category in international competitions.

Monoprint: A unique graphic image printed using one or more graphic techniques.

Mixografia: Produces printed relief images using a very thick, hand-made pulp paper for support. It usually requires many matrixes.

Other graphic art techniques have been derived from these methods. As artists experiment with other processes, they incorporate new solutions that undoubtedly will enrich the field of graphic art.



GLOSARIO DE TERMINOS

Original: para que una obra gráfica pueda ser considerada original de un artista, éste —solo o con sus ayudantes— ha debido realizar la matriz con la cual se imprime la edición.

Edición: es el número total de ejemplares idénticos impresos.

Número de edición: es un número quebrado en el cual el dividendo identifica cada una de las impresiones siguiendo un orden aritmético y el divisor el número total de ejemplares de la edición. Por ejemplo: 20/100 indica que la impresión es la número 20 sobre un total de 100 ejemplares. Contrario a lo que usualmente se cree, el número de edición no afecta la calidad ni el valor comercial de las piezas individuales y todas se consideran idénticas. Cuando la edición es muy pequeña, normalmente se usan números romanos.

Prueba de edición (PE) o prueba del artista (PA): así se denomina a ciertas impresiones iniciales, previas a la edición total, que sirven como referencia al artista para hacer algunos ajustes en la edición final, por ejemplo de color, dado que para cada color se requiere una plancha diferente. Usualmente tienen una calidad diferente y un valor comercial ligeramente más alto que la edición regular, por considerarse únicas.

Litografía: (del griego *lithos*, piedra, y *graphé*, escritura) procedimiento de impresión donde la imagen se dibuja con un lápiz grasoso sobre una piedra de composición calcárea o, modernamente, sobre una plancha de aluminio o zinc; luego la superficie de piedra o la plancha de metal es cubierta con una solución química que reacciona solo en las áreas no cubiertas por el dibujo. Para imprimir se humedece la superficie de la matriz con agua y se entinta, por lo general con un rodillo. La tinta se adhiere solamente en aquellas áreas que fueron cubiertas con el lápiz, que finalmente son impresas en el papel al colocarse el conjunto en la prensa.

Xilografía: (del griego *xilon*, madera, y *graphé*, escritura) en este caso, la imagen se graba en una plancha de madera plana por medio de gubias. Al pasar el rodillo sobre la superficie, solo aquellas áreas que no fueron trabajadas reciben la tinta y la imagen queda estampada al presionar la matriz sobre el papel.

Técnicas en esténcil: existen varias técnicas derivadas del mismo principio por el cual las áreas de la imagen que se desea imprimir se recortan en un material delgado o película de plástico o papel, algo así como una plantilla

por la cual se pasa la tinta, que solo es transferida al papel de soporte por las áreas que no se encuentran cubiertas. Una variante es la serigrafía, en virtud de la cual la imagen se adhiere a una malla (seda por lo general) bloqueando las áreas que no se desea imprimir. Al pasar la tinta sobre la seda aquella atraviesa las zonas no bloqueadas.

Técnicas de relieve: su denominador común es la utilización de un sistema de incisión que se hace sobre la matriz y son conocidas como *intaglio*. Al pasar el papel con la plancha grabada por la prensa, este se introduce en los intersticios de la matriz, obteniéndose un grabado de líneas y/o áreas en relieve. El **aguafuerte** es una técnica ideal para grabados en los cuales predominan los valores lineales. Para realizarlo se utiliza una plancha cubierta con una sustancia (barniz) resistente al ácido. Para poder dibujar sobre la plancha se utiliza una aguja de metal que levanta la capa protectora a medida que las líneas se trazan sobre la superficie de la matriz. Una vez terminado el grabado, la plancha se sumerge en un baño de ácido que corroe las líneas desprotegidas por el barniz. Mientras más se exponga la plancha al ácido más profunda se realiza la incisión. El procedimiento puede repetirse varias veces para obtener graduaciones tonales y entramados lineales. Cuando se entinta la plancha, la tinta penetra solo en las hendiduras y la imagen es transferida al papel en forma de relieve finísimo al pasarlo junto con la plancha por la prensa. La **aguatinta** produce un efecto muy parecido a la acuarela. Para realizarla se utiliza una resina pulverizada que es resistente al ácido y las áreas expuestas, al reaccionar con el ácido, crean una superficie granulada de gran delicadeza. El *intaglio* propiamente dicho es básicamente un relieve en papel y a menudo no lleva tinta. Estas técnicas pueden combinarse en un mismo grabado.

Técnicas de relieve sin ácido: a diferencia de las anteriores no requieren ácido para la obtención de las incisiones; por eso demandan un buen pulso y gran habilidad para dibujar. Las dos más importantes son la **puntaseca** y el **grabado al buril**. En la puntaseca se utiliza una aguja muy aguda para producir la incisión guiada por la destreza y la fuerza del brazo. Los grabados realizados con esta técnica ofrecen una línea aterciopelada muy característica. El grabado al buril utiliza esta herramienta con punta en forma de V. Varias gradaciones y calibres de líneas pueden producirse manipulando el ángulo del buril y la presión que se le aplica.

Monotipo: para realizar este tipo de grabados se utiliza usualmente una plancha de vidrio o metal, pero en realidad cualquier superficie impermeable sirve para este propósito. Las tintas utilizadas no tienen que ser necesariamente de imprenta, y a menudo se prefiere el óleo. La imagen se transfiere al papel por presión, obteniéndose solo una copia, aunque es factible utilizar el remanente sobre la plancha para efectos en otros monotipos. Debido a la imposibilidad de producir varios números de copias idénticas, el monotipo

no se considera estrictamente una técnica gráfica, aunque todavía se admite dentro de la misma categoría en muchísimos certámenes internacionales.

Mongrabado: es una imagen gráfica única impresa con la participación de una o varias técnicas gráficas.

Mixografía: estos grabados deben su nombre al taller donde se elaboran y se caracteriza por la realización de imágenes impresas en relieve, utilizando como soporte un papel de pulpa muy grueso hecho a mano. Por lo general requiere de varias matrices.

A medida que los artistas experimentan otros procedimientos e incorporan nuevas soluciones, surgen nuevas técnicas gráficas que derivan de las anteriores e indudablemente enriquecen el campo de la gráfica.



WORKS IN THE EXHIBITION¹LISTA DE OBRAS¹

- | | |
|---|---|
| <p>1 Diego Rivera*
(1886, Mexico City, Mexico - 1957, Mexico City)
<i>Sueño</i> (Sleep), 1932
Lithograph (litografía), No. 17
Image Size 40.5 x 30 cm.
Acquisition Fund, 1992</p> | <p>6 Carlos Mérida
(1891, Guatemala City, Guatemala - 1984, Mexico City, Mexico)
<i>En tono mayor</i> (In a High Key), N.D.
Screenprint on Amate Paper
(serigrafía sobre papel amate), P.A. I
Image Size 72 x 204 cm.</p> |
| <p>2 José Clemente Orozco*
(1883, Ciudad Guzmán, Jalisco, Mexico - 1949, Mexico City, Mexico)
<i>Zapatistas</i>, 1935
Lithograph (litografía), 20/130
Image Size 32.5 x 40 cm.
Acquisition Fund, 1992</p> | <p>7 Wifredo Lam
(1902, Sagua la Grande, Cuba - 1982, Paris, France)
<i>Que l'on Presente Son Coeur au Soleil</i>
(That We Present Our Hearts to the Sun-
Entreguemos nuestros corazones al sol), 1982
Color Etching and Aquatint
(aguafuerte y aguatinta), 20/125,
Plate No. 6 from the <i>Annunciation</i> (Anunciación)
Portfolio.
Image Size 49.1 x 65 cm.
Acquisition Fund, 1993</p> |
| <p>3 David Alfaro Siqueiros
(1896, Chihuahua, Mexico - 1974, Mexico City, Mexico)
<i>Tormenta</i> (Storm), N.D.
Color Lithograph (litografía), N.N.
Image Size 53.5 x 40 cm.
Acquired in 1981</p> | <p>8 Mario Carreño
(1913, La Habana, Cuba. Living in Chile since 1957.)
<i>El viento</i> (The Wind), 1990
Screenprint (serigrafía), 159/190
Image Size 38 x 54 cm.
Acquisition Fund, 1993</p> |
| <p>4 Matta (Roberto Sebastián Antonio Matta Echaurren)
(1912, Santiago de Chile)
<i>Mountain Top</i> (Cumbre), N.D.
Color Etching and Aquatint (aguafuerte y aguatinta)
Image Size 31.2 x 40 cm.
Acquisition Fund, 1986</p> | <p>9 Rufino Tamayo
(1899, Oaxaca, Mexico - 1991, Mexico City, Mexico)
<i>A Man with Courage Makes a Majority</i>
(Un hombre de coraje vale por todos), N.D.
Mixografía.
Image Size 80.5 x 60.5 cm.
Acquired in 1984</p> |
| <p>5 Matta (Roberto Sebastián Antonio Matta Echaurren)
"Les Oh! Tomobiles!" (Los au! tomóviles). N.D.
Color Etching (aguafuerte), 48/100
Image Size 41.5 x 55.3 cm.
Acquisition Fund, 1986</p> | |

¹ Works are measured in centimetres, with height preceding width. In some cases, the Cultural Center has relied on existing records of the Bank's collection for technical data. The title of the work appears first in its original language.

¹ En las medidas de las obras se indica primero el alto y luego el ancho. Con respecto a la información técnica de cada obra el Centro, en algunos casos, se ha basado en los archivos existentes de la colección.

* These works are reproduced in the upcoming *Art of Latin America 1900-1980* by Marta Traba, published in 1994 by The Inter-American Development Bank in cooperation with the Organization of American States.

* Obras reproducidas en el libro *Arte de América Latina 1900-1980*, escrito por Marta Traba en 1983 y publicado en 1994 por el Banco Interamericano de Desarrollo con la cooperación de la Organización de los Estados Americanos.

- 10 José Luis Cuevas*
(1933, Mexico City, Mexico)
El Doctor Rudolph van Crefel y su paciente No. 1
(Doctor Rudolph van Crefel and His Patient No. 1), 1975
Color Lithograph (litografía), 17/150
Image Size 55.8 x 76.2 cm.
Acquired in 1984
- 11 Francisco Toledo
(1940, Juchitán, Oaxaca, Mexico)
Mi hermano (My Brother), 1984
Color Lithograph (litografía), 7/25
Estado III (third state of the plate)
Image Size 46 x 62 cm.
Acquired in 1987
- 12 Gunther Gerzso
(1915, Mexico City, Mexico)
Ixchel, 1984
Screenprint (serigrafía), 71/75
Image Size 79 x 57 cm.
Acquired in 1987
- 13 Francisco Amighetti
(1907, San José, Costa Rica)
Parque (Park), 1986
Color Xilograph (xilografía), 16/51
Image Size 44.5 x 60 cm.
Acquired in 1988
- 14 Francisco Amighetti
Trópico (Tropic), 1972
Color Xilograph (xilografía), P.A.
Image Size 38 x 56.5 cm.
Acquired in 1986
- 15 Jesús Soto
(1923, Ciudad Bolívar, Venezuela)
Caroni, 1971
Color Screenprint (serigrafía), 86/175
Image Size 41.2 x 41.2 cm.
Acquired in 1972
- 16 Alejandro Otero
(1921, El Manteco, State of Bolívar, Venezuela - 1990, Caracas, Venezuela)
Cafetera azul (Blue Coffeepot), 1987,
after the painting with the same name done in the 1940s
Screenprint (serigrafía), 69/300
Image Size 64.5 x 53.5 cm.
Acquired in 1988
- 17 Carlos Cruz Díez
(1923, Caracas, Venezuela)
Cromointerferencia (Chromointerference), 1981
Color Screenprint (serigrafía), 38/75
Image Size 59.5 x 59 cm.
Acquired in 1988
- 18 Jacobo Borges
(1931, Catia, Caracas Federal District, Venezuela)
En el taller (At the Workshop), 1974
Color Screenprint (serigrafía), 8/1
Image Size 90 x 43.5 cm.
Acquired in 1987
- 19 Mercedes Pardo
(1922, Caracas, Venezuela)
Capricornio (Capricorn), 1985
Screenprint (serigrafía)
Image Size 57.5 x 57.5 cm.
Acquired in 1986
- 20 Edgar Negret
(1920, Popayán, Department of El Valle, Colombia)
N.T., N.D.
Screenprint (serigrafía), 103/150
Image size 41.5 x 33.5 cm.
Acquired in 1987
- 21 Juan Antonio Roda*
(1921, Valencia, Spain. Living in Colombia since 1962.)
Risas No. 6 (Smiles No. 6), 1972
Etching (aguafuerte), 8/20
Image Size 64.8 x 48.4 cm.
Acquired in 1987
- 22 Luis Caballero*
(1943, Santafé de Bogotá, Department of Cundinamarca, Colombia)
Noche oscura de San Juan de la Cruz
(Dark Night of Saint Juan de la Cruz), 1977
Lithograph (litografía), 13/60
Image Size 29.2 x 43.2 cm.
Acquired in 1987
- 23 Augusto Rendón
(1933, Medellín, Colombia)
Yumbo o la nube gris (Yumbo, or the Gray Cloud), 1976
Etching (aguafuerte), P.A.
Image Size 49.5 x 44 cm.
Acquired in 1987
- 24 Marcos Irrizarry
(1936, Mayaguez, Puerto Rico)
N.T., N.D.
Etching and Intaglio (aguafuerte e *intaglio*), 98/150
Image Size 70 x 50 cm.
Acquired in 1984
- 25 Mauricio Lasansky
(1914, Buenos Aires, Argentina)
Menonite Girl (Niña menonita), 1991
Color Etching, Softground, Drypoint,
Scraping, and Burnishing
(aguafuerte, *intaglio*, puntaseca,
raspado y quemado), 48/70
Image Size 120.5 x 59 cm.
Acquisition Fund, 1993

- 26 Antonio Seguí
(1934, Córdoba, Argentina)
Tour Eiffel (Torre Eiffel), 1987
Screenprint (serigrafía), 153/199
Image Size 43 x 42.5 cm.
Acquisition Fund, 1993
- 27 María Cristina Santander
(1942, Buenos Aires, Argentina)
La Duquesa de Alba (The Duchess of Alba), 1992
Etching, Aquatint, and "Collage"
(aguafuerte, aguafinta y *collage*)
Image Size 123.2 x 105.5 cm.
Acquisition Fund, 1993
- 28 Fernando de Szyszlo
(1925, Lima, Peru)
N.T., N.D.
Etching and Intaglio (aguafuerte e *intaglio*), 51/99
Image Size 56 x 75.5 cm.
N.R.
- 29 Sonnylal Rambisson
(1926, Trinidad and Tobago)
Rime(sic) of the Ancient Mariner
(Rimas del marinero anciano), 1977
Color Xilograph (xilografía), 3/150
Image Size 43.5 x 38.5 cm.
Acquired in 1984
- 30 Ruth Bessoudo de Corvoisier
(1924, Hamburg, Germany. Lived in Brazil many years,
moved to Venezuela in 1982.)
Cachicamo flor (Cachicamo Flower), 1980
Color Etching and Intaglio
(aguafuerte e *intaglio*)
Image Size 64.5 x 33.5 cm.
Acquired in 1984



INTER-AMERICAN DEVELOPMENT BANK
CULTURAL CENTER
1300 NEW YORK AVENUE, N.W.
WASHINGTON, D.C.