

# Graphics

from Latin America and the Caribbean



From the Collection of the Inter-American  
Development Bank, Washington, D.C.



**Riverside Art Museum**

3425 Mission Inn Avenue  
Riverside, California 92501  
January 18th - March 9th, 2002

## **Riverside Art Museum**

*Bobbie Powell*, Executive Director

*E. Anne Alfred*, Artistic Curator

*Ashley Duffalo*, Education Curator

## **The Inter-American Development Bank**

*Enrique V. Iglesias*, President

*K. Burke Dillon*, Executive Vice President

*Paulo Paiva*, Vice President for Planning and Administration

*Mirna Liévano de Marques*, External Relations Advisor

## **Exhibition Committee**

*Félix Angel*, Curator of the Exhibition

*Bobbie Powell*, Executive Director

*E. Anne Alfred*, Artistic Curator

*Gabriela Moragas*, IDB Art Collection Management and Conservation Assistant

## **Photography by the IDB Photo Library Unit**

**The exhibition has been made possible in part through the financial support  
of Lee & Associates Commercial Real Estate, Riverside,  
and Provident Savings Bank**

On the cover:

**Francisco Zúñiga**

***Campesinos (Peasants)***

# Graphics

**from Latin America and the Caribbean**

From the Collection  
of the Inter-American Development Bank  
Washington, D.C.

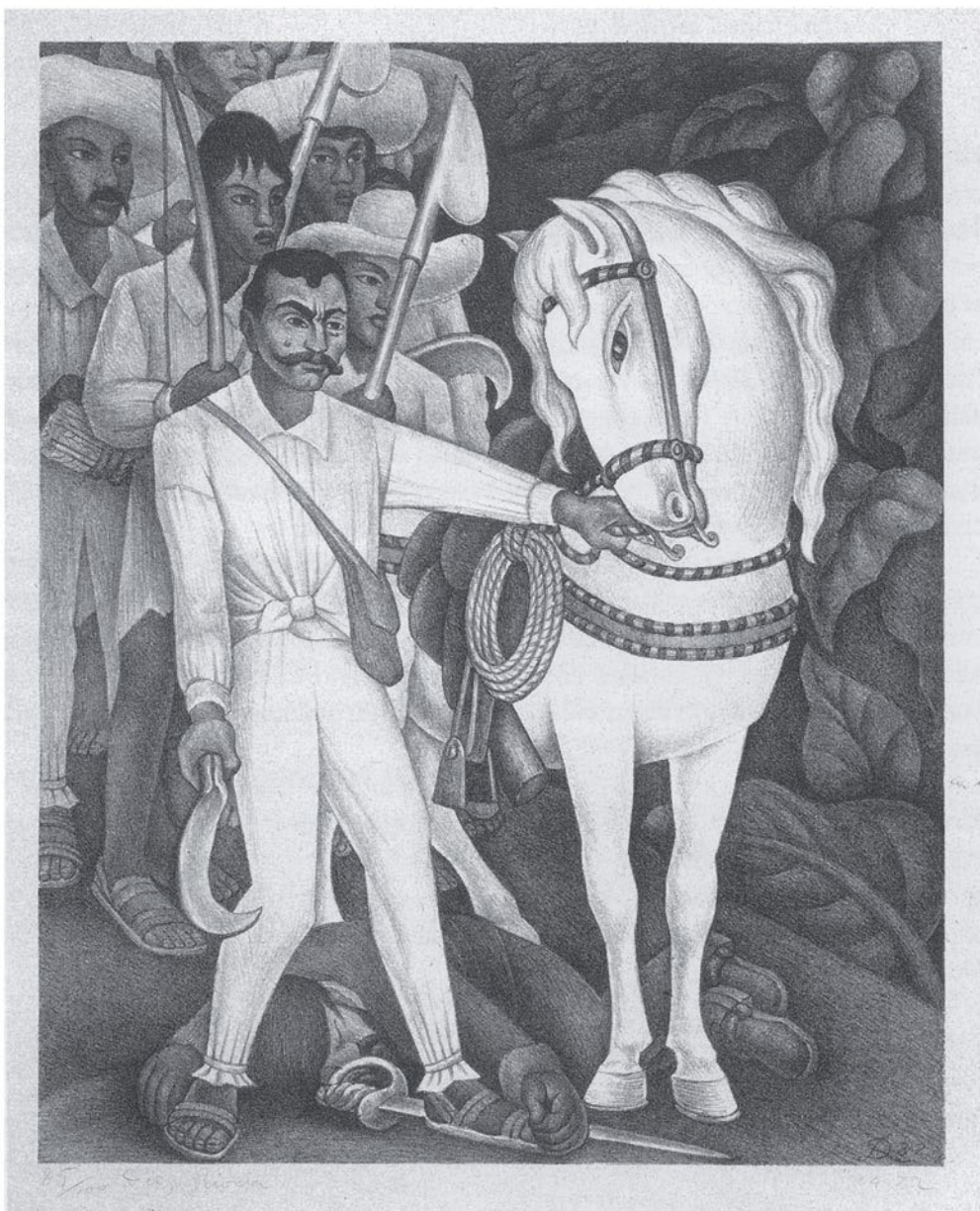
***The Riverside Art Museum*** is fortunate to host this remarkable exhibit of graphic art created in Latin America and The Caribbean. On loan from the Cultural Center of the Inter-American Development Bank in Washington D.C., the bank's impressive artistic holdings serve as a vehicle for the promotion and understanding of the cultural heritage of its 46 member countries. Dr. Maynard Lowry, Director of Planned Giving at La Sierra University in Riverside, California, introduced us to Félix Angel, General Coordinator and Curator for the IDB Cultural Center. Mr. Angel subsequently brought the possibility of an exhibit to our attention. Since our media emphasis is original graphic art and works on paper, we were thrilled with the prospect of such an exhibit. We express our heartfelt thanks to both Dr. Lowry and Mr. Angel for making the IDB Cultural Center an its significant collection of important multicultural artists known to us.

The work presented in this exhibit represents only a small part or the Inter-American Development Bank's collection. Included in the exhibit are lithographs by important 20<sup>th</sup> century Mexican muralists José Clemente Orozco, Diego Rivera and David Alfaro Siqueiros, Rufino Tamayo, José Luis Cuevas and Chilean surrealist Roberto Matta also are represented along with 33 artists from 20 countries in Latin America and the Caribbean.

The exhibit would not have been possible without the financial support of Lee & Associates Commercial Real Estate—Riverside, and Provident Savings Bank. We are truly grateful for their commitment to the cultural arts in our community. Thanks to their sponsorship, the Riverside Art Museum brings to our viewers a unique opportunity to understand and enjoy diverse artistic interpretation of culture and life throughout the Americas.

**Bobbie Powell,**  
Executive Director  
Riverside Art Museum





# Diego Rivera

*Zapata, 1932*

# Graphics

## from Latin America and the Caribbean

The art of engraving has been used since prehistoric times to portray aesthetic, social and political ideas. But it is only in the 20th century that engraving and printmaking became highly complex forms of artistic expression.

This exhibition focuses on how a number of renowned Latin American and Caribbean artists have employed graphic arts and printmaking techniques. The works included span most of the 20<sup>th</sup> century, from 1930 to the 1990s.

All the artists are accomplished printmakers in their own right. Some, like the Argentine Mauricio Lasansky, have dedicated themselves to printmaking. Others, like the Colombian Enrique Grau, have practiced other techniques like painting, drawing, and sculpture. To place the exhibit in perspective, it will be useful to review the history of printmaking.

The earliest societies discovered various ways of reproducing an image, and references to these techniques are found in Biblical and Homeric literature. To print cloth, the ancient Egyptians used wood blocks carved with decorative designs, and the Chinese used the same method to print books. The engraving of seals and stones for various purposes was also widespread in Greek, Etruscan, and Roman civilizations.

Pre-Columbian inhabitants of the Americas devised their own techniques for transferring and reproducing images. Some cultures used engraved stones or fired clay surfaces to make impressions upon garments, ornaments, or utilitarian objects.

Wood engraving (or xilography) became popular in Italy during the 13<sup>th</sup> century, and with the invention of paper, graphic arts developed rapidly in Europe. After Gutenberg's invention of the printing press in 1440, interchangeable characters began to replace traditional wood engraving techniques, and the graphic arts gained widespread importance.

Germany is credited with the invention of metal engraving. Artists such as Durer (1471-1528) brought metal engraving to a high level of technique and artistry. Rembrandt (1606-1669) used metal engraving to obtain remarkable effects such as *chiaroscuro*. Nonetheless, metal engraving was viewed primarily as a craft until Aloys Senefelder invented lithography in 1796.

The Spaniard Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828) created masterful etchings and aquatints, two variations of traditional metal engraving, and also used lithography, during his last years in exile in France. His innovation and talent are reflected in *The Disasters of War* and *Caprices*. Goya established a new artistic standard for graphic arts, employing them as a means for social criticism with great visual authority and power.



In the 19<sup>th</sup> century, the gradual industrialization of Europe led many artists to reevaluate the purpose and function of art at all levels. (Similarly, technology today is influencing the visual imagination in favor of a “virtual” realm as a substitute for “real” images.) The advent of mass commercial production detracted from the artistic “purity” of objects, lowering their quality and integrity of design.

In the early 19<sup>th</sup> century, soon after Napoleon invaded the Iberian Peninsula, the Spanish throne collapsed. This signaled the gradual end of colonialism in most of Spanish America. Throughout the hemisphere, European-inspired positivism led to an explosion of knowledge-seeking and cultural reexamination and the graphic arts were put to its service.

The use of printmaking was not restricted to scientific fields, however. The Mexican José Guadalupe Posada, for example, left a legacy of graphic work characterized by ingenious imagery, rooted in Mexican syncretic traditions. In an era of social injustice, elitist ambitions and political debauchery, Guadalupe Posada reconciled the everyday experience of common people. His work served as a prototype for future generations of artists, among them the muralist **Diego Rivera**.

Rivera, along with **José Clemente Orozco** and **David Alfaro Siqueiros**, were the leading muralists of the Mexican artistic renaissance of the 1920s. They rejected European artistic theories as inaccurate references for a New World aesthetic. While widely recognized as mural painters, they were also accomplished printmakers. The exhibition includes several examples of these three artists, today recognized as the founders of the Mexican School.

They shared many social and political ideals, hoping to educate the masses through mural painting and to restore human dignity to the peasant. Their art remains highly personal, nonetheless, as seen when comparing Rivera’s and Siqueiros’ versions of Emiliano Zapata, the hero of the Mexican revolution.

Mexico’s muralists advanced their agenda through the 1930s and 40s, influencing the artistic sensibility of the entire hemisphere. Meanwhile, other artists began to question the galvanization of artistic creation within the precepts of muralism. **Rufino Tamayo**, for instance, believed that the advances made by Europe artists could be used to reinterpret and confront local traditions, such as pre-Columbian and popular art. Like other contemporaries, he found similarities between cubism and pre-Columbian symbolic and religious composition. Tamayo used all these devices with great originality, enhanced by an extraordinary use of color and texture. His work carries a quintessential awareness of man, as both an insignificant particle and a protagonist linked to the destiny of the universe. **José Luis Cuevas**, another Mexican, depicted with morbid pleasure a world where humans are suffocated by their own imperfections and shortcomings, oppressed by the burden of frustrations and unrealized dreams.

Heir of the Mexican tradition is Costa Rican **Francisco Zúñiga**, whose shrouded women have become icons of a traditional tendency in figurative Latin American art. For that reason, his style has often been imitated elsewhere, but never surpassed.

Chilean **Roberto Matta** is unquestionably a seminal figure in the development of modern abstract painting. Matta’s influence extends to the United States’ abstract expressionist school, from his arrival in New York in 1938, until his departure and return to Paris a decade later. The beginnings of Matta must be found earlier in Paris, where he was an active member of the surrealist movement. The psychological and intellectual arguments inherent to surrealism help to explain the elements of his work. The etching by Matta in this exhibition is inspired by a line from Chilean poet Nicanor Parra, which appears below the image.

**Nemesio Antúñez** is better known for his dreamlike representations of stadiums and coliseums, where the human presence seems insignificant. This reflects something of the influence Matta’s ideas had on Chile’s progressive artists of the 1950s and 60s, and serves as



a reminder of man's place in the universe. The work included here, however, is a rare Antúnez composition inspired by the tango, Chilean style.

Cuban **Wifredo Lam** was able to fuse the principles of cubism and surrealism with Latin-African and oceanic cross-culturalism. He was not alien to either, as his father was a Chinese immigrant to Cuba and his mother was of Afro-Cuban origin. Born and raised in Cuba, Lam eventually arrived in Paris, where Pablo Picasso befriended him. After the world war erupted, Lam was more inclined toward the Caribbean than to the urban metropolises of the north and south. That marked the beginning of his love affair with the jungle and the creatures it generates and inspires.

Matta and Lam are among the few 20<sup>th</sup> century Latin American and Caribbean artists to be international figures. Both belong to a tradition that is fundamentally Eurocentric, although the universal appeal of their work is enhanced by personal experience of Latin America and the Caribbean, and the many cultural influences that implies. Like the Uruguayan Joaquín Torres García before them, Matta and Lam not only worked with the European avant-garde before the Second World War, but belonged to it. As a result of the war, most of the group emigrated to New York during the 1930s and 40s, which catalyzed the emergence of New York as an international art center.

Guatemalan **Carlos Mérida** found a close connection between European formalism and pre-Columbian imagery. His art entered a "geometric period" when it developed under the spell of ancestral Mayan references, including sound and music. A generation later, his fellow countryman, **Rodolfo Abularach**, conceived an ingenious metaphor to represent, through the magnification of the human eye and its infinite physical reactions, a world that evolves in ever-changing mood and circumstances. It appears at once mysterious, evasive and eloquent, and as indecipherable as secrets of the human soul.

In Argentina and elsewhere in Latin America, the practice of printmaking can be traced to the end of the 18<sup>th</sup> century. **Mauricio Lasansky** is one of a few artists who dedicated all their creative efforts to advancing the technique. During the 1940s, Lasansky was the recipient of five Guggenheim fellowships, and for that reason moved to New York. Eventually he became head of the department of graphic arts at the University of Iowa. He was the first printmaker who successfully created etchings on a grand scale, such as the one in this exhibit, something unthinkable until the early 1960s. Lasansky's compositions are exquisitely refined in concept and execution. They deal with anxiety, pain, and joy, conveying the tragedies and triumphs of the human spirit with elegance and power.

Another Argentine widely known for the subtle humor of his work is **Antonio Seguí**. His lithographs and silkscreen translate accurately his peculiar imagery, from painting to printmaking. His characters are reminiscent of a demeanor and a way of life in Buenos Aires, and later Paris, where he now lives. The neo-figuration work by **Ernesto Deira** and the generative image by **Ary Brizzi** suggest opposing tendencies that dominated artistic trends in Buenos Aires during the 1960s, and the movements they helped to create.

Argentine-born, the Uruguayan woodcut master **Antonio Frasconi** is represented in the exhibit with a work dating from 1948. Three years earlier he had moved to the United States, after working in Montevideo as a political cartoonist and graphic illustrator. Like Lasansky with metal engraving, Frasconi dedicated his life to wood engraving, which has a long tradition in Uruguay, as attested by the work of his countryman **Naúl Ojeda**.

Another master of woodcutting techniques is Costa Rican **Francisco Amighetti**. The simplicity of his themes and the unassuming quality of his engravings evoke a way of life no longer possible, but always remembered. Amighetti's work embodies a vision of his country as it used to be.





# Roberto Sebastián Matta

*Verbo América* (The Eloquent Poetry of Latin America), 1997

The expressionistic figuration of Ecuadorean **Oswaldo Guayasamín** represented in the late 1940s Ecuador's leap into modern art. For several decades, until his death last year, his international notoriety remained unchallenged, although the country has since produced an outstanding group of talented artists. A similar case occurs with **Armando Morales**, the well known Nicaraguan, whose earlier abstract period is less popular than the figurative work of the last twenty years. The abstraction he developed in the late 1950s and 60s is one of the most interesting contributions to painting done by any artist of the period, and within the context of his work is probably the most important as well. The lithograph included here belongs to a series executed in 1961, when he received a fellowship to study printmaking in New York.

Puerto Rico is home of one of the most dynamic printmaking movements ever seen in the Americas. In the 1950s, silkscreen and other techniques became popular among local artists. Their enthusiasm contributed to the flourishing of an entire movement that aimed to revive a number of social and cultural issues dear to the peoples of the Commonwealth. Later generations learned from this experience. The Latin American Graphic Biennial of San Juan remains today the only international graphic event held regularly in the entire Spanish-American region. The work by **Marcos Irrizarry** (who studied art in Madrid) included here shows how much the Puerto Rican school has evolved since its early days, when it was totally figurative in expression and infused with a political and nationalistic agenda.

Most Latin American artists of international stature have studied abroad, such as **Julio Zachrisson** of Panama, the country's most representative printmaker. He studied both in Italy and in Spain, where he lived for a few years. **Anand Binda** of Suriname executed his etching in Holland, since comprehensive art education in Suriname became possible only in recent years.

**Raúl Recio** represents the Dominican Republic with three pieces. Recio is one of the most extroverted and appealing personalities to emerge in the island country in recent years. These works belong to a series of 26 wood engravings he completed in 1991, entitled *What luck!*, which received a special award at the Santo Domingo Biennial.

The rich diversity and uncompromising variety of visual expressions that have characterized Colombia's art scene is illustrated here by the work of four outstanding artists, who are distinctly different. **Enrique Grau's** *Rita* is typical of the artist's sensual figuration and repertoire. Grau is one of those who helped to establish new points of departure for Colombian art in the 1950s. **Omar Rayo's** playful *Absent Hero*, where he dares to mix figurative elements with one of his traditional geometric solutions, won a prize at the San Juan Biennial of Graphics in 1971. **Augusto Rendon's** ominous *Yumbo or the Grey Cloud* is a reminder of social and political tensions that have plagued the country for several decades. Rendon's work, created more than twenty years ago, takes on new meaning in view of current developments. Dramatic lyricism imbues **Juan Antonio Roda's** *Smiles No. 6*. Born in Spain, Roda shows his inclination to the atmospheric darkness and *chiaroscuro* favored by 17<sup>th</sup> century Spanish masters.

In the late 1940s, interest in printmaking developed in Venezuela. Until then, the leading Venezuelan artists had been painters. As changes occurred in the country, including the prosperity represented by oil exports, printmaking techniques were eventually adopted by most artists. Silkscreen seems a perfect medium for Venezuela's leading geometric and kinetic artists of the 1950s such as **Jesús Soto** and **Carlos Cruz Díez**. Their trompe l'oeil effects rely more on use of color and hues, displayed in areas or lines, than on illusions generated by the combination of geometric shapes. Lithography serves well the purpose for *Blue Coffee-pot* by **Alejandro Otero**, an image extracted from one of his seminal compositions of the late 1940s, when he was working in Paris. **Jacobo Borges** is represented here by an unusually delicate image, in contrast to his better-known, aggressive figuration.

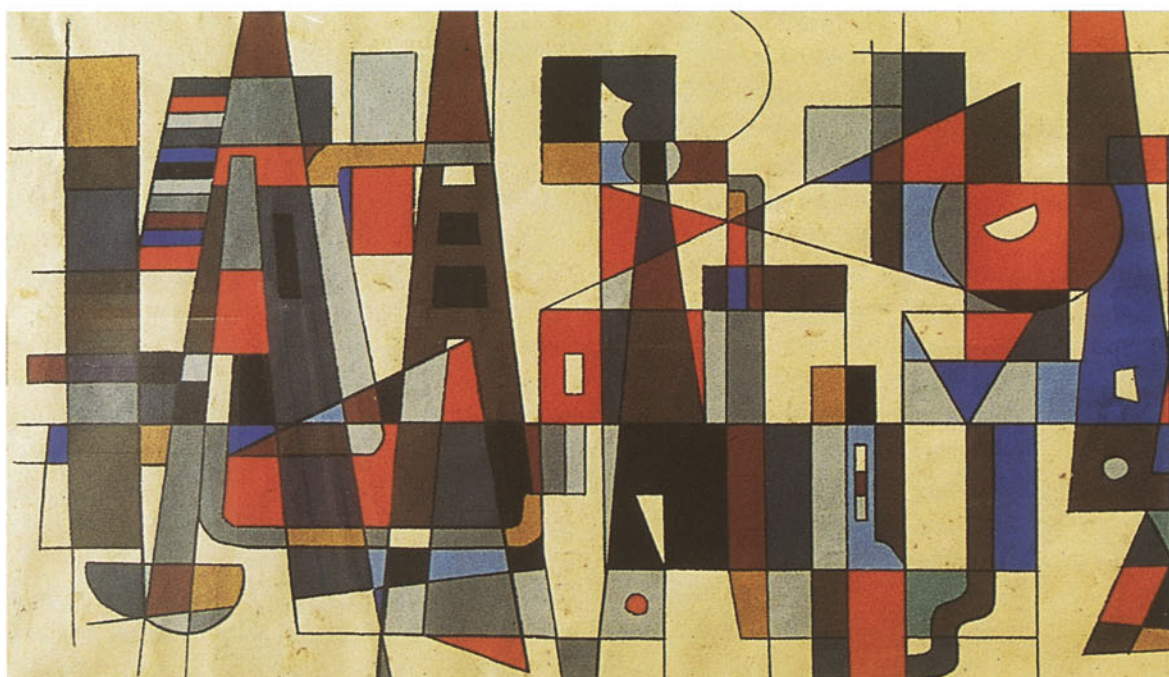
Two artists represent Brazil in this exhibit. The first, **Roberto Burle Marx**, is among the leading landscape architects of the 20<sup>th</sup> century. His composition is reminiscent of the rationalist-inspired gardens he created with exotic tropical trees, shrubs and flowers, as if seen from an aerial view. The other is the German-born **Ruth Bess**, who also draws inspiration from rare, almost extinct species of Brazilian flora and fauna, creating a compact image of graphic resourcefulness.

Peruvian **Fernando de Szyszlo** is among the outstanding Latin American abstract artists who reinvigorated painting during the 1950s and 60s. His contribution to this exhibit evokes the sophisticated color scheme and formal structure of native weavings, with their ritualistic and mythical content. From a younger generation is **Leoncio Villanueva**. His surreal appeal seems close to the desire of his ancestral predecessors to connect with worlds beyond human understanding.

The strong Caribbean accent of **Sonnylal Rambissoon's** tribute to Samuel Taylor Coleridge brings this selection to a close. Clearly, the common theme of this exhibit is the use of printmaking techniques today, which achieve new possibilities in the hands of these artists. Cultural diversity is exemplified by the peoples of Latin America and the Caribbean, and is naturally expressed by the artists of the region. From many backgrounds, they strive for originality, reconciling without inhibitions the heritage and traditions to which they belong.

**Félix Angel**  
Curator





## Glossary

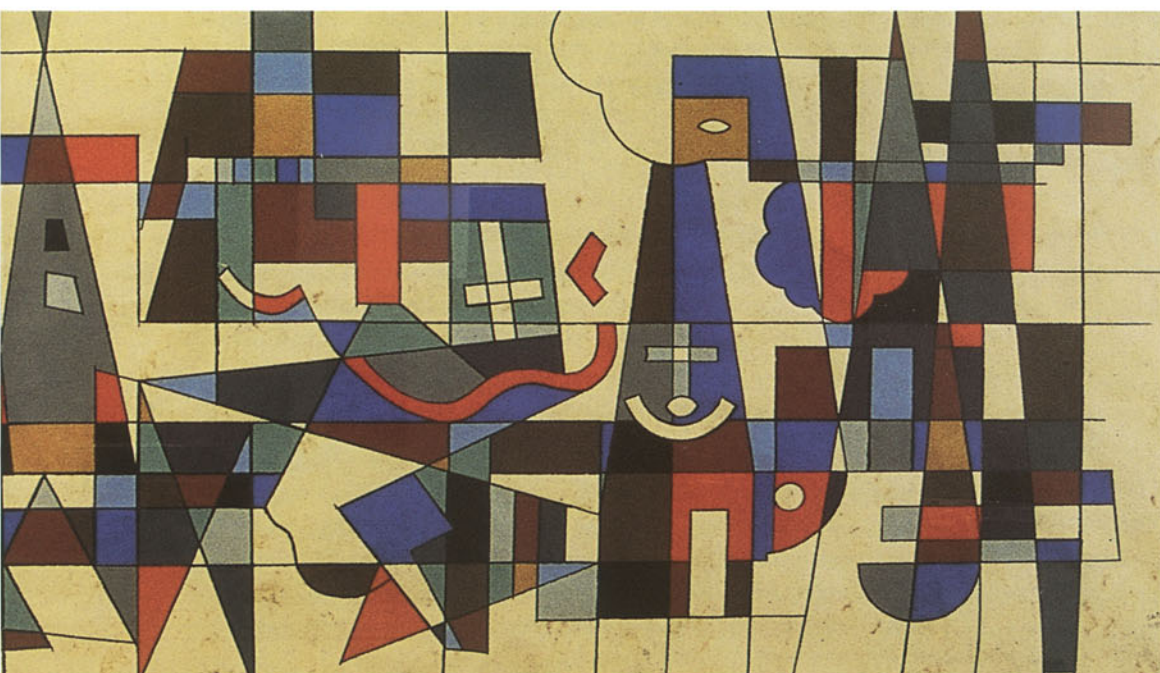
Printing techniques may be categorized in two groups. *Flat techniques* include stencil, lithography and silkscreen, in which images appear on paper without altering the surface. *Relief techniques* include etching, aquatint and drypoint. In this case an image is imprinted in high or low relief, due to pressure exerted on the matrix plate by press rollers in passing over the engraving.

For a print to be considered an original, there are two basic requirements. First, the matrix containing the image, whatever the material, must have been executed by the artist, either alone or with the help of assistants. The second is that the edition—the number of copies produced from the matrix—must be limited in number, and each copy must be signed and numbered by the artist.

In the edition number, the first number indicates the individual print within the edition, and the second indicates the total number in the edition. For example, 20/75 indicates that the print is the 20<sup>th</sup> from a total edition of 75 prints. Contrary to popular belief, all prints from the same edition are considered identical; that is, the number within the edition does not affect the quality or commercial value of the individual piece. When an edition is very small, it is customary to number the print with Roman numerals.

The artist may sign and number some edition proofs, which are referred to as an artist's proof. The A.P. is made before the total edition is issued and is used by the artist as a reference for making adjustments to the final edition. Artist's proofs are unique, and





## Carlos Mérida

*En tono mayor (In High Key), 1981*

command a higher commercial value than the regular numbered edition. The *bon-a-tirér* is a print similar to those in the edition that the artist reserves to keep or give away.

A description of the principal techniques follows. Naturally, they may be combined to produce varying effects. Other printing techniques, such as mezzotint, paper stencil and inkless relief, are closely related to these.

### **Aquatint**

A process similar to etching. A microscopic graining texture is engraved in the plate, permitting delicate shadings, monochromatic or polychromatic, which resemble water color transparencies.

### **Carborundum**

Similar to etching, using an acetate plate, rather than metal.

### **Drypoint**

A form of traditional metal engraving. The artist must be sure and precise in drawing, for no correction is possible. The image on the plate is produced solely with the engraving tool, by hand pressure, so the cut is not deep. After a few impressions, the lines lose their soft-edge velvety quality.

### **Engraving**

The image is executed on a metal plate or block of wood, using needle-like metallic burins, or gravers. A mechanical press is required for printing, and the image produced is usually of a delicate nature.

<b>Etching</b>	A metal plate, usually copper or zinc, is coated with a ground of acid-resistant resin or wax. The design is drawn on the ground with a needle, exposing the metal. Then the plate is submerged in acid, cutting into the exposed lines. In printing, the varnish is removed and the plate is coated with ink, wiped so that ink remains only in the grooves, covered with moist paper, and run through a press. Artists often alter etching plates, and several states of a work may exist.
<b>Linoleum block</b>	Same technique as woodcut, but linoleum substitutes for wood. As in the case of woodcut, printing can be done in several colors, a procedure known as image reduction. An image with various colors can also be obtained with different matrixes.
<b>Lithography</b>	(Gr. <i>lithos</i> , stone; <i>graphein</i> , 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 stone surface or the metal sheet is covered with a chemical solution that reacts only in areas not covered by the pencil. To make a print, the matrix surface is wet with water and usually inked with a roller. The ink adheres only to areas covered by the pencil; they then are printed on the paper by placing the sheet and the paper on a press, or pressing the paper with a baren (a cushioned hand tool) against the stone.
<b>Mixography</b>	Produces printed relief images using a very thick, hand-made pulp paper for support. It usually requires many matrixes.
<b>Photo silkscreen</b>	The technique is the same as for silkscreen, but instead of the plastic film, a photo-sensitive emulsion is used, as in the case of photography. When the emulsion dries and the silk is washed, only the areas in which the negative did not take remain covered.
<b>Silkscreen</b>	The process is the same as that of stencil, but the technique is more refined. The image is cut out of a plastic film that is applied to specially prepared silk placed on a stretcher. The stretcher with the silk covered by plastic is placed on the paper and the ink is pressed through with a squeegee. The ink passes through the areas of silk not covered by plastic, transferring the image to the paper.
<b>Stencil</b>	The image is sketched on cardboard, which is then cut to produce a stencil. The stencil is placed on the paper that is to contain the image. The cut-out areas are then colored with a small brush. Each color requires its own stencil. When this technique is used, the edition will never be completely uniform, lending greater individuality to each of the reproduced images. Stencil may be used to produce either positive or negative images.
<b>Xilography</b>	(Gr. <i>xulon</i> , wood; <i>graphein</i> , to write) Also known as wood engraving or woodcut. It is executed on a block of wood using gouges of different gauge and V-tools. The background is cut-out, leaving in relief the area that is to be printed. Printing is generally done by hand. The paper is placed on top of the inked or colored block and pressure is exerted with a baren (a cushioned hand tool). The pressure determines the intensity of the image. At times a press is used, similar to the flatbed press employed in typography.



**El Museo de Arte de Riverside** tiene la fortuna de presentar esta notable exposición de arte gráfico creado en América Latina y el Caribe. Se trata de una serie de obras obtenidas en préstamo del Centro Cultural del Banco Interamericano de Desarrollo, en Washington, D.C., cuyo impresionante acervo artístico es un vehículo para la promoción y el entendimiento del legado cultural de sus 46 países miembros. El Dr. Maynard Lowry, Director del programa de donaciones programadas, en la Universidad La Sierra, de Riverside, California, nos presentó a Félix Angel, Coordinador General y Curador del Centro Cultural del BID. El señor Angel, a su vez, nos planteó la posibilidad de montar una exposición. Teniendo en cuenta que los medios que más nos interesan son el arte gráfico original y las obras en papel, nos entusiasmó muchísimo esa posibilidad. Agradecemos de todo corazón al Dr. Lowry y al señor Angel que nos hayan dado a conocer el Centro Cultural del BID y su excelente colección de obras realizadas por importantes artistas provenientes de muchas culturas.

Las obras que se presentan en esta exposición constituyen tan solo una pequeña parte de la colección del Banco Interamericano de Desarrollo. Se incluyen en ella litografías de los destacados muralistas mexicanos del siglo XX José Clemente Orozco, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros. También están representados Rufino Tamayo, José Luis Cuevas y el surrealista chileno Roberto Matta, junto con 33 artistas de 20 países de América Latina y el Caribe.

La exposición no hubiera sido posible sin el apoyo financiero de Lee & Associates Commercial Real Estate–Riverside y de Provident Savings Bank. Agradecemos a ambas empresas su interés y dedicación en favor de la cultura y las artes en nuestra comunidad. Gracias a su patrocinio, el Museo de Arte de Riverside puede brindar a su público la singular oportunidad de entender y disfrutar de las diversas expresiones artísticas de la cultura y la vida de todo el continente americano.

**Bobbie Powell**

Directora Ejecutiva

Museo de Arte de Riverside





# Antonio Frasconi

*Obrero petrolero* (Oil Worker), 1948

# El grabado

## en América Latina y el Caribe

El arte del grabado ha existido desde la época prehistórica como medio para comunicar ideas en las esferas de lo estético, lo social y lo político. No fue sino hasta el siglo XX, sin embargo, que el grabado y el estampado llegaron a convertirse en medios de expresión artística de gran complejidad.

Esta exposición está enfocada en un grupo de artistas reconocidos procedentes de América Latina y el Caribe que han centrado total o parcialmente su investigación en el manejo de las técnicas gráficas. Las obras representadas abarcan casi la totalidad del siglo XX, desde principios de 1930 hasta los años noventa.

Todos los artistas representados aquí son grabadores consumados por derecho propio. Algunos de ellos, como el argentino Mauricio Lasansky, se han dedicado por entero al grabado; otros, como el colombiano Enrique Grau, han explorado la pintura, el dibujo, la escultura y otras técnicas. Para ubicar esta exposición en su debido contexto, es conveniente repasar la historia del grabado.

Las sociedades más tempranas descubrieron diversas maneras de reproducir imágenes, y estas técnicas se mencionan en los textos bíblicos y homéricos. Para estampar en tela, los antiguos egipcios usaban bloques de madera tallados con motivos decorativos, y los chinos usaban el mismo método para imprimir libros. La talla de figuras en sellos y en piedras con diferentes propósitos era también una práctica muy difundida en las civilizaciones griega, etrusca y romana.

Los habitantes precolombinos del continente americano inventaron sus propias técnicas para transferir y reproducir imágenes. En algunas culturas se usaban piedras talladas o sellos de barro cocido para estampar figuras en las vestimentas, adornos u objetos de uso común.

El grabado en madera (xilografía) se popularizó en Italia en el siglo XIII, y con la invención del papel, las artes gráficas tuvieron un desarrollo acelerado en Europa. Tras la invención de la imprenta por Gutenberg en 1440, el uso de caracteres móviles comenzó a reemplazar a las técnicas tradicionales con sellos de madera, y las artes gráficas cobraron auge en todas partes.

Se atribuye a Alemania la invención del grabado en metal; fue allí donde artistas tales como Durero (1471-1528) llevaron este arte a un alto grado de desarrollo. Por otra parte, Rembrandt (1606-1669) usaba la técnica para conseguir efectos muy particulares, como el del claroscuro. No obstante, para muchos el graba-



do en metal no pasaba de ser una artesanía, hasta que Senefelder inventó la litografía en 1796.

El artista español Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828) creó magníficos aguafuertes y aguatinas, variantes ambas del arte tradicional del grabado en metal, y también produjo litografías durante los últimos años de su exilio en Francia. Su poder de innovación y talento han quedado recogidos entre otras series, en *Los desastres de la guerra* y *Los caprichos*. Goya fijó un nuevo rasero estético para las artes gráficas, pues las usó como instrumento para la crítica social con enorme autoridad visual.

En el siglo XIX, la paulatina industrialización de Europa llevó a muchos artistas a reevaluar los fines y la función del arte en todas sus manifestaciones. (De igual manera, hoy en día la tecnología ejerce su influencia sobre la imaginación visual a favor de un reino “virtual” que desplaza el de las imágenes “reales”.) El advenimiento de la producción comercial en serie menoscabó la “pureza” artística de los objetos, restándoles valor a la calidad e integridad del diseño.

A comienzos del siglo XIX, poco después de que Napoleón invadiera la Península Ibérica, la monarquía española se derrumbó. El acontecimiento marcó la progresiva desaparición del colonialismo en casi toda la América Hispana. Por todo el continente americano, el positivismo al estilo europeo suscitó un enorme afán por acopiar conocimientos y hacer revaloraciones culturales, y las artes gráficas fueron puestas al servicio de estos fines.

Sin embargo, el uso del grabado no se limitó al campo de las ciencias. El mexicano José Guadalupe Posada, por citar un ejemplo, dejó una obra gráfica en la que destacan sus imágenes ingeniosas, cuyas raíces se nutren de las tradiciones sincréticas del pueblo mexicano. En una época de injusticia social, ambiciones elitistas y corrupción política, Posada supo retratar el sentir cotidiano de la gente común. Su obra sirvió de prototipo para futuras generaciones de artistas, entre ellos el muralista **Diego Rivera**.

Rivera, junto con **José Clemente Orozco** y **David Alfaro Siqueiros**, eran los muralistas más destacados del renacimiento artístico mexicano de los años veinte. Se oponían a las teorías del arte europeas, considerándolas inadecuadas como puntos de referencia para una estética representativa del Nuevo Mundo. Aunque su renombre derivaba de su obra como muralistas, también eran grabadores profesionales. En esta exposición figuran varios ejemplares de las obras de los tres artistas, que hoy en día son reconocidos como los fundadores de la Escuela Mexicana.

Tenían en común muchos ideales sociales y políticos; aspiraban a educar a las masas por medio del muralismo y a devolverle al campesino su dignidad humana. Sin embargo, hoy en día su arte sigue siendo profundamente personal. Basta con comparar la versión creada por Rivera de Emiliano Zapata, héroe de la revolución mexicana, y el retrato del mismo personaje hecho por Siqueiros.

Los muralistas mexicanos llevaron adelante sus propósitos durante los años treinta y cuarenta, época en la que ejercieron su influencia sobre la sensibilidad artística de todo el continente americano. Entre tanto, otros artistas empezaron a poner en tela de juicio que la creación artística se viera circunscrita a los preceptos establecidos por el muralismo. Según **Rufino Tamayo**, por poner un ejemplo, las innovaciones logradas por los artistas europeos podían servir para reinterpretar y reenfocar las tradiciones locales, entre ellas las del arte precolombino y popular. Como otros de sus contemporáneos, encontraba semejanzas entre la abstracción geométrica y las composiciones simbólicas y religiosas del arte precolombino. Tamayo empleó todos estos



elementos con una gran originalidad, resaltada por un uso extraordinario del color y la textura. Su obra posee la conciencia acrisolada de que el ser humano es, paradójicamente, una partícula insignificante y a la vez protagonista del destino del universo. **José Luis Cuevas**, también mexicano, retrató con morbosos deleites un mundo donde los seres humanos son sofocados por sus propias imperfecciones y defectos, oprimidos por el yugo de sus frustraciones y sueños truncados.

El costarricense **Francisco Zúñiga** es heredero de la tradición mexicana. Sus mujeres de rebozo se han convertido en iconos de una tendencia tradicional en el arte figurativo latinoamericano y el sudoeste de los Estados Unidos. Como resultado, muchos han imitado su estilo, pero nadie ha logrado superarlo.

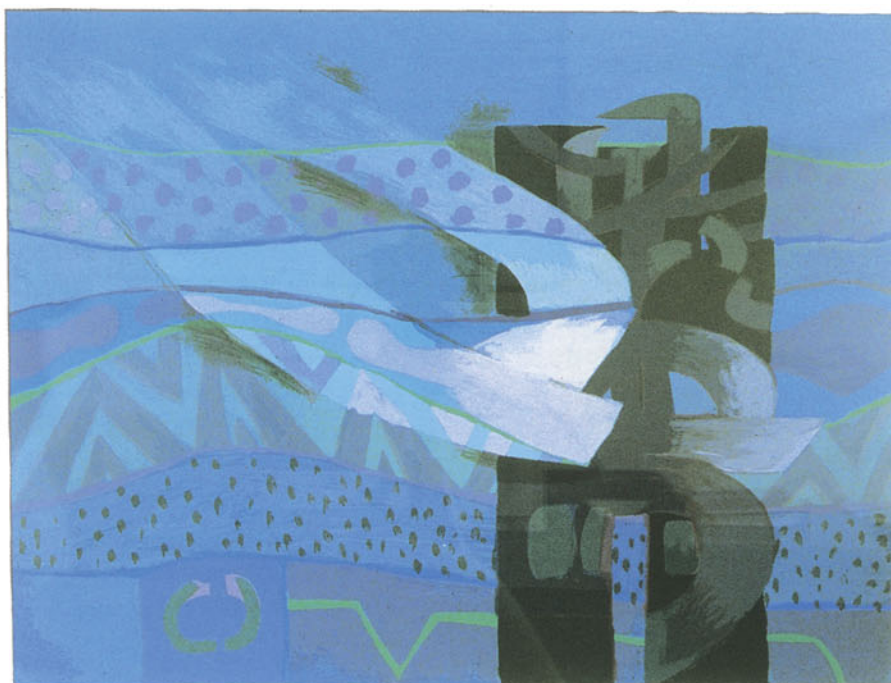
El chileno **Roberto Matta** es indudablemente una figura clave en el desarrollo de la pintura abstracta moderna. Matta ejerció una fuerte influencia sobre la escuela estadounidense del expresionismo abstracto, desde su llegada a Nueva York en 1938, hasta su partida y regreso a París diez años después. Los comienzos de la obra del artista se remontan a su época más temprana en París, cuando era representante activo del movimiento surrealista. Los argumentos psicológicos e intelectuales propios del surrealismo ayudan a explicar los elementos que integran su obra. El grabado de Matta en esta exposición se inspira en un verso de Nicanor Parra, poeta chileno, que aparece debajo de la imagen.

A **Nemesio Antúnez** se le conoce principalmente por sus representaciones oníricas de estadios y coliseos, donde la presencia del individuo se torna insignificante. En cierto modo, estas obras reflejan la influencia que han ejercido las ideas de Matta sobre los artistas progresistas chilenos de los años cincuenta y sesenta, y sirven para recordarnos el lugar que ocupa el ser humano en el universo. Sin embargo, la obra representada en esta exposición es una composición poco conocida de Antúnez que fue inspirada por el tango al estilo chileno.

El cubano **Wifredo Lam** logró fundir los principios del cubismo y el surrealismo con elementos de las culturas latina, africana y asiática, ninguna de las cuales le resultaba ajena, ya que su padre era un inmigrante chino, y su madre era de origen afrocubano. Nacido y criado en Cuba, con el tiempo Lam llegó a París, donde Pablo Picasso le brindó su amistad. Cuando estalló la guerra mundial, Lam mostró mayor inclinación por volver al Caribe que por irse a vivir a una metrópoli. Ahí empezó su romance con la selva y con las criaturas que ésta engendra e inspira.

Matta y Lam son dos de los artistas latinoamericanos y caribeños de talla internacional que produjo el siglo XX. Tanto el uno como el otro pertenecen a una tradición fundamentalmente eurocéntrica, aunque el atractivo de su obra en todo el mundo se ve resaltado por su experiencia personal directa con América Latina y el Caribe y las muchas influencias culturales que aporta esta familiaridad. Como el uruguayo Joaquín Torres-García, Matta y Lam no sólo trabajaron con la vanguardia europea antes de la Segunda Guerra Mundial, sino que pertenecieron a ella. A raíz de la guerra, la mayor parte del grupo emigró a Nueva York en los años treinta y cuarenta, lo cual aceleró la consagración de esta ciudad como núcleo del arte en el ámbito internacional.

El guatemalteco **Carlos Mérida** descubrió una conexión cercana entre el formalismo europeo y la imaginería precolombina. Su arte entró en un “período geométrico” cuando se desarrolló bajo la mágica influencia de referencias ancestrales mayas, algunas de carácter sonoro y musical. Una generación más tarde, su compatriota, **Rodolfo Abularach**, concibió una metáfora ingeniosa para representar, mediante la utilización del ojo humano y su infinita gama de reacciones físicas, un mundo donde



## Fernando de Szyszlo

*Mar de Lurin II* (Lurin Sea II), 1985

se despliega una continua transformación anímica y circunstancial. Su aspecto es, a un mismo tiempo, misterioso, evasivo y elocuente, y tan indescifrable como los secretos del alma humana.

En Argentina, como en el resto de América Latina, la práctica del grabado se remonta a las postrimerías del siglo XVIII. **Mauricio Lasansky** es uno de los artistas que dedicaron toda su energía creadora a practicar la técnica. En los años cuarenta, Lasansky recibió cinco becas Guggenheim y se fue a vivir a Nueva York. A la larga fue jefe del departamento de artes gráficas de la Universidad de Iowa. Fue el primer grabador que logró producir piezas de gran tamaño, como la que figura en esta exposición, algo que era inconcebible hasta principios de los años sesenta. Las composiciones de Lasansky tienen un delicadísimo refinamiento en su concepto y ejecución. Hablan sobre la ansiedad, el dolor y la alegría, y retratan las tragedias y los triunfos del espíritu humano con elegancia y fuerza.

Otro argentino que es muy conocido por el sutil sentido del humor que encierra su obra es **Antonio Seguí**. Sus litografías y serigrafías transmiten con acierto su imaginaria particular, desde la pintura hasta la obra impresa. Sus personajes evocan un modo de actuar y de vivir en Buenos Aires, y más tarde en París, donde reside actualmente. También representantes de la vanguardia argentina, la “neofiguración” de **Ernesto Deira** y la imagen generativa de **Ary Brizzi** marcan tendencias contrarias que dominaron el mundo del arte bonaerense en los años sesenta, así como los movimientos que ayudaron a crear.



Argentino de nacimiento, el maestro de la xilografía **Antonio Frasconi** está representado en la exposición con una obra que data de 1948. Tres años antes se había marchado a los Estados Unidos, después de trabajar en Montevideo como caricaturista de sátira política e ilustrador. Así como Lasansky se consagró al agua-fuerte, Frasconi dedicó su vida a la xilografía, técnica que ha gozado de larga tradición en el Uruguay, como atestigua la obra de su compatriota **Naúl Ojeda**.

Otro maestro de las técnicas de la xilografía es el costarricense **Francisco Amighetti**. La sencillez de su temática y la ingenuidad de sus grabados evocan un estilo de vida que ya no volverá, pero que se recuerda con nostalgia. En la obra de Amighetti se proyecta una visión de su país tal como fue en épocas pasadas.

Las imágenes expresionistas del ecuatoriano **Oswaldo Guayasamín** representaron, en las postrimerías de los años cuarenta, la irrupción del Ecuador en el arte moderno. Por varios decenios, hasta su muerte el año pasado, su fama internacional no conoció rival, si bien desde entonces el país ha engendrado un grupo destacado de artistas talentosos. Ocurre algo similar con **Armando Morales**, el renombrado nicaragüense, cuyo período abstracto temprano es menos popular que la obra figurativa de los últimos veinte años. El estilo abstracto que desarrolló a fines de los años cincuenta y en los sesenta es uno de los aportes más interesantes a la pintura que jamás haya hecho ningún artista de esa época, y es quizá el más importante incluso dentro del contexto de su propia obra. La litografía incluida en esta exposición pertenece a una serie creada en 1961, cuando recibió una beca para estudiar el arte del grabado en Nueva York.

Puerto Rico es la cuna de uno de los movimientos más dinámicos que haya presenciado el arte del grabado en el continente americano. En los años cincuenta, cuando el gobierno se esforzaba por instruir a las comunidades rurales en materia de saneamiento básico, la serigrafía y otras técnicas adquirieron popularidad entre los artistas locales. Su entusiasmo contribuyó al florecimiento de todo un movimiento cuya finalidad era revitalizar varios aspectos de la sociedad y cultura locales que eran atesorados por los habitantes de la isla. Las generaciones posteriores aprendieron con esta experiencia. La Bienal Latinoamericana de Artes Gráficas de San Juan sigue siendo hoy en día el único acontecimiento internacional dedicado a la gráfica que se celebra con regularidad en todo el territorio hispanoamericano. La obra de **Marcos Irrizarry** (quien estudió arte en Madrid) que ha sido incluida en esta exposición ilustra cuánto ha evolucionado la escuela puertorriqueña desde sus comienzos, cuando su lenguaje era enteramente figurativo y estaba imbuida de contenido político y nacionalista.

La mayoría de los artistas latinoamericanos de calibre internacional, como **Julio Zachrisson** de Panamá, principal exponente del grabado en ese país, han estudiado en el extranjero. Este artista se formó en Italia y España, donde vivió algunos años. **Anand Binda**, de Suriname, hizo su obra de grabado en Holanda, puesto que no fue sino hasta años recientes que Suriname tuvo escuela para el estudio del arte como profesión.

**Raúl Recio** representa la escuela dominicana con las tres obras aquí incluidas. Recio es uno de los personajes más extravagantes y singulares que han surgido en esta isla en años recientes. Sus obras pertenecen a una serie de 26 xilografías que el artista terminó en 1991, titulándola *¡Qué suerte!*, y que recibió un premio especial en la Bienal de Santo Domingo.

La gran diversidad e incomparable variedad de expresiones visuales que siempre han caracterizado el mundo del arte en Colombia se ven ilustradas en esta expo-





## Mauricio Lasansky

*Niña menonita (Mennonite Girl), 1991*

sición por la obra de cuatro artistas destacados y notablemente diferentes. *Rita*, de **Enrique Grau**, es un típico ejemplo de la sensualidad de la imaginería y el repertorio del artista. Grau es uno de los artistas que ayudaron a establecer nuevos puntos de partida para el arte colombiano en los años cincuenta. El héroe ausente, obra jovial de **Omar Rayo** en la que mezcla elementos figurativos con una de sus tradicionales soluciones geométricas, se llevó un premio en la Bienal de Artes Gráficas de San Juan en 1971. *Yumbo o la nube gris*, obra ominosa de **Augusto Rendón**, creada hace más de veinte años, recobra su actualidad al recordarnos las tensiones sociales y políticas que han azotado al país durante varios decenios. Un lirismo dramático satura la obra

*Risas No. 6*, de **Juan Antonio Roda**. Nacido en España, Roda muestra su afinidad por la oscuridad atmosférica y el claroscuro que tanto gustaban a los grandes maestros españoles del siglo XVII.

En las postrimerías de los años cuarenta, en Venezuela se despertó un interés en el arte del grabado. Hasta ese momento, los principales artistas venezolanos habían sido pintores. A medida que se produjeron cambios en el país y cobró auge la prosperidad generada por la exportación de petróleo, las técnicas del grabado al fin fueron adoptadas por la mayoría de los artistas. La serigrafía parece haber sido un medio idóneo para los principales artistas venezolanos de las escuelas geométrica y cinética, tales como **Jesús Soto** y **Carlos Cruz-Díez**. Su propuesta visual depende más del uso de colores y tonalidades, desplegados en áreas o líneas, que en las ilusiones ópticas generadas por combinaciones de figuras geométricas. La litografía se presta muy bien para la obra *Cafetera azul*, de **Alejandro Otero**, imagen tomada de una de sus atrevidas composiciones de los años cuarenta, cuando trabajaba en París. **Jacobo Borges** está representado en la exposición por una imagen de suma delicadeza, la cual contrasta con sus imágenes más fuertes, que son las más conocidas.

Dos artistas representan al Brasil en esta exposición. El primero, **Roberto Burle Marx**, figura entre los arquitectos paisajistas más importantes del siglo XX. Su composición nos recuerda los jardines de inspiración racionalista que creó con árboles, arbustos y flores exóticas tropicales, vistos a vuelo de pájaro. La segunda es **Ruth Bess**, alemana de nacimiento, quien también deriva su inspiración de especies raras, casi extinguidas, de la flora y fauna brasileñas, con lo cual confiere a su estilo gráfico características de compacta ingeniosidad.

El peruano **Fernando de Szyszlo** es uno de los principales representantes latinoamericanos del arte abstracto que dieron nuevo ímpetu a la pintura durante los años cincuenta y sesenta. Su contribución a esta exposición evoca la rica gama de colores y la estructura formal de los tejidos indígenas, con su contenido ritual y mítico. Su paisano, **Leoncio Villanueva** pertenece a una generación más joven. Su afinidad por el surrealismo guarda relación con el deseo de sus antepasados de conectarse con mundos más allá del alcance del entendimiento humano.

El fuerte sabor caribeño del tributo de **Sonnylal Rambissoon** a Samuel Taylor Coleridge cierra la presente selección. Indudablemente, el tema subyacente de esta exposición es el uso actual de las técnicas del grabado, que alcanzan nuevas posibilidades en manos de estos artistas. La diversidad cultural se ve ejemplificada por los pueblos de América Latina y el Caribe y encuentra expresión natural en los artistas de la región. Aunque proceden de ámbitos muy distintos, todos se afanan en la búsqueda de la originalidad y logran reconciliar desinhibidamente el legado y las tradiciones de las tierras a las que pertenecen.

**Félix Angel**  
Curador



# Glosario

Las técnicas del grabado pueden dividirse en dos tipos generales. Entre las *técnicas planográficas* se encuentran el estarcido, la litografía y la serigrafía, que consisten en el traslado de imágenes al papel sin alterar la superficie de éste. Entre las *técnicas en relieve* pueden mencionarse el aguafuerte, el aguatinta y la punta seca. En este caso, se imprime una imagen en alto o bajo relieve mediante el uso de rodillos impresores que ejercen presión sobre la plancha matriz al pasar por encima del grabado.

Son dos los requisitos para que un grabado se considere original. En primer lugar, la matriz que contiene la imagen, independientemente del material del que esté hecha, tiene que haber sido obra del artista mismo, con o sin la participación de sus ayudantes. En segundo lugar, la tirada o edición —es decir, el número de ejemplares que se producen a partir de la matriz— tiene que ser limitada, y cada ejemplar tiene que llevar la firma del artista y un número asignado por él.

En el número de la edición, la primera cifra indica el lugar consecutivo que ocupa ese ejemplar en particular en toda la tirada; el segundo corresponde al número total de ejemplares que la tirada contiene. Por ejemplo, la combinación 20/75 significa que el grabado es el vigésimo de un total de 75. Contrario a lo que suele pensarse, todos los grabados que pertenecen a una misma tirada se consideran idénticos; esto implica que el número que corresponde a cada ejemplar dentro de la tirada no afecta ni a su calidad ni a su valor comercial. Cuando la tirada es muy pequeña, se acostumbra marcar cada grabado con números romanos.

Hay ocasiones en que el artista firma y numera algunos ejemplares preliminares, conocidos por pruebas de artista, que se elaboran antes de la emisión de toda la tirada y que son utilizados por el artista como obras de referencia para hacer modificaciones sucesivas hasta llegar a la tirada definitiva. Las pruebas de artista son piezas singulares cuyo valor comercial supera al de la edición numerada ordinaria. El *bon-à-tirer* es un grabado igual que los de la tirada pero que el artista ha apartado para conservar u obsequiar.

A continuación se describen las técnicas más conocidas, las cuales naturalmente se pueden combinar con el fin de producir efectos muy diversos. Otras técnicas de impresión, como la mezzotinta o grabado “a la manera oscura”, el estarcido sobre papel y el grabado en relieve sin tinción, guardan gran afinidad con ellas.

## **Aguatinta**

Proceso similar al del aguafuerte. Un graneado microscópico se le imprime a la plancha, con lo cual se consiguen matices delicados mono o policromáticos, semejantes a las transparencias de una acuarela.

## **Carborundo**

Similar al aguafuerte, pero sobre plancha de acetato en lugar de metal.

## **Punta seca**

Variante del grabado en metal tradicional. El artista tiene que dibujar con seguridad y precisión, ya que no puede corregir errores. La imagen sobre la plancha se consigue mediante el uso exclusivo de un punzón y la aplicación de presión con la mano, de manera que las incisiones son poco profundas. Al cabo de unas cuantas impresiones, las líneas pierden su aspecto difuso y aterciopelado.

<b>Grabado en metal</b>	Se talla la imagen sobre una plancha de metal o de madera con buriles metálicos muy finos, o con leznas. Se necesita una prensa para hacer la impresión, y la imagen que se obtiene suele ser delicada.
<b>Aguafuerte</b>	Una plancha de metal, que suele ser de cobre o de cinc, se recubre con una capa de resina o cera resistente al ácido. La imagen se traza en la matriz con una aguja, lo cual deja al descubierto la superficie metálica. Posteriormente la plancha se sumerge en un ácido que corroe los trazos expuestos. Para hacer la impresión, se quita el barniz y la plancha se cubre de tinta y se limpia con un paño, procurando que la tinta quede solamente en los surcos. Luego la plancha se cubre con papel humedecido y se pasa por una prensa. Los artistas a menudo alteran las planchas grabadas, de tal manera que es posible apreciar las distintas etapas de una obra.
<b>Linoleografía</b>	La técnica es similar a la de la xilografía, con la diferencia de que el linóleo reemplaza a la madera. Con ambas técnicas se pueden hacer impresiones en varios colores, a lo cual se le llama “proceso de reducción de la imagen”. Una imagen de colores también puede lograrse mediante el uso de varias matrices.
<b>Litografía</b>	(gr. <i>lithos</i> , piedra; <i>grapho</i> , escritura) Se dibuja la imagen con un lápiz graso sobre una plancha de piedra caliza o, en época más reciente, sobre una placa litográfica a base de cinc. Posteriormente, la superficie de la piedra o la placa se recubre con una solución química que solamente reacciona con las partes que no han sido trazadas con el lápiz. Para hacer un grabado, la superficie de la matriz se moja con agua y se entinta con un rodillo. La tinta se adhiere únicamente a los trazos del lápiz, que luego se imprimen sobre el papel colocando éste y la placa sobre una prensa, o presionando el papel contra la piedra con una almohadilla.
<b>Mixografía</b>	Se producen imágenes impresas en relieve sobre un papel rústico muy grueso elaborado a mano. Normalmente se necesitan muchas matrices.
<b>Fotoserigrafía</b>	El procedimiento es el mismo de la serigrafía, pero en vez de usarse una película plástica, se utiliza una emulsión fotosensible, como en el caso de la fotografía. Cuando se seca la emulsión y se lava la seda, solamente quedan recubiertas las partes donde el negativo no captó la imagen.
<b>Serigrafía</b>	El proceso es similar al del estarcido, pero más refinado. Se recorta la imagen en una lámina de plástico que se coloca sobre un pedazo de seda tratada de un modo especial y estirada sobre un bastidor. El bastidor y la seda con la lámina se colocan sobre el papel. La tinta se hace pasar por la tela con una escobilla, filtrándose por las partes de la seda que no están cubiertas por el plástico, y de esa manera la imagen queda transferida al papel.



## Works in the exhibition

### Mauricio Lasansky

**Argentina**, b. Buenos Aires, 1914  
*Niña menonita* (Mennonite Girl), 1991  
47 1/2 x 23"  
Softground etching (48/70)  
Cultural Center Acquisition Fund, 1993

### Ernesto Deira

**Argentina**, b. Buenos Aires, 1928,  
d. Paris, 1986  
*Canto oh diosa de la cólera* (Chant to  
You Oh Goddess of Wrath), 1985  
17 x 22 3/4"  
Serigraph (149/199)  
Cultural Center Acquisition Fund, 1993

### Ary Brizzi

**Argentina**, b. Avellaneda, 1930  
*Untitled*, 1976  
15 1/2 x 15"  
Serigraph (16/299)  
IDB Acquisition Fund, 1986

### Antonio Seguí

**Argentina**, b. Córdoba, 1934  
*Notre Dame*, 1985  
17 x 17"  
Serigraph and ink (151/199)  
Cultural Center Acquisition Fund, 1993

### Taylor Maxwell

**Bahamas**, b. Nassau, 1938  
*Lord Am Tired*, 1996  
48 x 36"  
Woodcut A/P  
Cultural Center Acquisition Fund, 2000

### Roberto Burle Marx

**Brazil**, Sao Paulo, 1909- Rio de Janeiro,  
1985  
*Kamanita*, 1989  
15 3/4 x 21 1/4"  
Serigraph (25/199)  
Cultural Center Acquisition Fund, 1993

**Ruth Bess**, (aka Bessoudo de  
Courvoisier)

**Brazil**, b. Hamburg, Germany, 1924  
*Cachicamo flor* (Cachicamo Flower),  
1980  
28 x 15 1/4"  
Color etching (58/100)  
Gift from the Container Corporation of  
America, 1984

### Enrique Grau

**Colombia**, b. Panamá City,  
Panamá, 1920  
*Rita*, 1988  
27 3/8 x 39"  
Lithograph, AP (16/30)  
Gift from the artist, 1996

### Juan Antonio Roda

**Colombia**, b. Valencia, Spain, 1921  
*Risas No. 6* (Smiles No. 6), 1972  
25 x 19"  
Etching (8/20)  
IDB Acquisition Fund, 1987

### Omar Rayo

**Colombia**, b. Roldanillo, 1928  
*El héroe ausente* (Absent Hero), 1969  
30 x 22 3/4"  
Intaglio, A/P  
Cultural Center Acquisition Fund, 2000

### Augusto Rendón

**Colombia**, b. Medellín, 1933  
*Yumbo o la nube gris* (Yumbo or the  
Grey Cloud), 1976  
19 1/4 x 17 1/4"  
Etching, A/P  
Gift from the Container Corporation of  
America, 1984

### **Francisco Amighetti**

**Costa Rica**, b. San José 1907 - 1998

*Parque* (Park), 1986

17 1/2 x 23 1/4"

Color woodcut (16/51)

IDB Acquisition Fund, 1988

### **Francisco Zúñiga**

**Costa Rica**, b. San José, 1912-1998

*Campesinos* (Peasants), 1980

27 1/2 x 19 5/8"

Color lithograph on woven  
paper (16/125)

Cultural Center Acquisition Fund, 1994

### **Wifredo Lam**

**Cuba**, b. Sagua La Grande, 1902-1982

*Que l'on présente son coeur au soleil*

(Offering Our Hearts to the Sun,

Entreguemos nuestros corazones  
al sol), 1982

Plate #6 from Annunciation Portfolio  
(Placa No. 6 del portafolio Anunciación)  
19 1/4 x 25 1/2"

Color etching and aquatint (70/125)

Cultural Center Acquisition Fund, 1993

### **Roberto Sebastián Matta**

**Chile**, b. Santiago de Chile, 1912

*Verbo América* (The Eloquent Poetry of  
Latin America), 1997

29 15/16 x 43 11/16"

Etching (16/75)

Gift from the Nicanor Parra Foundation,  
through Mario Navarro, 1999

### **Nemesio Antúñez**

**Chile**, b. Santiago, 1918-1993

*Tanguería Valparaíso* (Valparaíso Tango  
Hall), 1985

17 x 17"

Serigraph (154/199)

Cultural Center Acquisition Fund, 1993

### **Raúl Recio**

**Dominican Republic**, b. Santo

Domingo, 1965

*La cena* (Supper), 1991

From the series *What Luck!* (De la serie  
*¡Qué suerte!*)

Woodcut (4/50)

12 3/4 x 10"

Cultural Center Acquisition Fund, 1992

### **Raúl Recio**

**Dominican Republic**, b. Santo

Domingo, 1965

*Merengue sobre tus orejas* (Merengue  
Dance on Your Ears), 1991

From the series *What Luck!* (De la serie  
*¡Qué suerte!*)

Woodcut (4/50)

12 3/4 x 10"

Cultural Center Acquisition Fund, 1992

### **Raúl Recio**

**Dominican Republic**, b. Santo

Domingo, 1965

*City dream* (Sueño ciudadano), 1991

From the series *What Luck!* (De la serie  
*¡Qué suerte!*)

Woodcut (4/50)

12 3/4 x 10"

Cultural Center Acquisition Fund, 1992

### **Oswaldo Guayasamín**

**Ecuador**, b. Quito, 1919 - USA, 1999

*El grito* (The Scream), 1978

22 x 30"

Lithograph (19/150)

IDB Acquisition Fund, 1984

### **Carlos Mérida**

**Guatemala**, b. Guatemala City,

1891-1984

*En tono mayor* (In High Key), 1981

32 1/2 x 95 1/2"

Serigraph, AP

IDB Acquisition Fund



### **Rodolfo Abularach**

**Guatemala**, b. Guatemala City, 1933  
*Sueño* (Dream), 1969  
22 1/4 x 29"  
Lithograph (35/100)  
Cultural Center Acquisition Fund, 1996

### **José Clemente Orozco**

**Mexico**, Ciudad Guzman, Jalisco,  
1883 – 1949, Mexico City  
*Zapatistas* (Followers of Zapata), 1935  
13 x 16"  
Lithograph (20/130)  
IDB Acquisition Fund, 1992

### **José Clemente Orozco**

**Mexico**, Ciudad Guzman, Jalisco,  
1883 – 1949, Mexico City  
*Mujeres 1*, (Women 1), 1935  
12 x 17"  
Lithograph, 31/140  
Cultural Center Acquisition Fund, 2001

### **Diego Rivera**

**Mexico**, Guanajuato, 1886-1957,  
Mexico City  
*Autorretrato* (Self-portrait), 1930  
17 x 12"  
Lithograph (51/100)  
Cultural Center Acquisition Fund, 1994

### **Diego Rivera**

**Mexico**, Guanajuato, 1886-1957,  
Mexico City  
*Zapata*, 1932  
19 3/4 x 15"  
Lithograph (85/100)  
Cultural Center Acquisition Fund, 1995

### **Diego Rivera**

**Mexico**, Guanajuato, 1886-1957,  
Mexico City  
*Sueño* (Sleep), 1932  
16 1/4 x 11 3/4"  
Lithograph (17/100)  
IDB Acquisition Fund, 1992

### **David Alfaro Siqueiros**

**Mexico**, Santa Rosalia de Camargo,  
1896-1974, Cuernavaca  
*Zapata*, 1930  
28 3/4 x 22 7/8"  
Lithograph (7/35)  
Cultural Center Acquisition  
Fund, 1995

### **David Alfaro Siqueiros**

**Mexico**, Santa Rosalia de Camargo,  
1896-1974, Cuernavaca  
*Tormenta* (Storm), 1969  
21 x 15 1/2"  
Lithograph on paper, not numbered  
IDB Acquisition Fund, 1992

### **Rufino Tamayo**

**Mexico**, b. Oaxaca, 1899 - 1991  
*Hombre, luna y estrellas* (Man, moon  
and stars), 1950  
22 x 15 1/8"  
Color lithograph (81/200)  
Cultural Center Acquisition  
Fund, 1996

### **José Luis Cuevas**

**Mexico**, b. Mexico City, 1933  
*El doctor Rudolph van Crefel y su  
paciente No.1*  
(Dr. Rudolph van Crefel and his  
Patient No.1), 1975  
22 x 29 1/2"  
Color lithograph (17/150)  
Gift from the Container Corporation  
of America, 1984

### **Armando Morales**

**Nicaragua**, b. Granada, 1927  
*Untitled*, 1961  
25 3/4 x 19 3/4"  
Lithograph (13/14)  
Cultural Center Fund, 2000

### **Julio Zachrisson**

**Panama**, Panama City, 1930

*Untitled* (n/d)

25 x 15"

Etching (36/100)

IDB Acquisition Fund, 1990

### **Fernando de Szyszlo**

**Peru**, b. Barranco, Lima, 1925

*Mar de Lurin II* (Lurin Sea II), 1985

16 1/2 x 21"

Serigraph 126/185

Cultural Center Acquisition Fund, 1993

### **Leoncio Villanueva**

**Peru**, b. Lima, 1947

*Paisaje metafísico, jardín de objetos  
simpáticos bajo la lluvia*

(Metaphysical Landscape, Garden of  
Objects under the Rain), 1985

21 1/2 x 16"

Serigraph (165/199)

Cultural Center Acquisition Fund, 1993

### **Marcos Irrizarry**

**Puerto Rico**, Mayaguez, 1936

*Untitled*, 1978

29 1/2 x 22"

Etching (98/150)

IDB Acquisition Fund, 1984

### **Anand Binda**

**Suriname**, b. Paramaribo, 1949

*Untitled*, 1977

9 11/16 x 13 1/8"

Etching (3/6)

Gift from the artist, 1999

### **Sonnylal Rambissoon**

**Trinidad and Tobago**, b. Porto Spain,  
1926 - 1995

*Rime of the Ancient Mariner* (Rima del  
anciano marinero), 1977

17 1/4 x 15"

Color woodcut (3/150)

IDB Acquisition Fund, 1984

### **Antonio Frasconi**

**Uruguay**, b. Buenos Aires, 1919

*Obrero petrolero* (Oil Worker), 1948

25 3/4 x 18"

Xylography (3/5)

IDB Cultural Center Fund, 2000

### **Naúl Ojeda**

**Uruguay**, b. Durazno, 1939

*Roadrunner* (Correcaminos), 1976

14 x 23"

Woodcut (2/25)

Cultural Center Acquisition Fund,  
1995

### **Alejandro Otero**

**Venezuela**, b. El Manteco,  
1921-1990

*Cafetera azul* (Blue Coffee-pot), 1987

25 x 21"

Photolithograph (69/300)

IDB Acquisition Fund

### **Jesús Rafael Soto**

**Venezuela**, b. Ciudad Bolívar, 1923

*Caroni*, 1971

16 3/8 x 16 3/8"

Serigraph (86/175)

IDB Acquisition Fund, 1973

### **Carlos Cruz-Díez**

**Venezuela**, b. Caracas, 1923

*Cromointerferencia*

(Chromointerference), 1981

23 1/4 x 23"

Serigraph (38/75)

IDB Acquisition Fund, 1988

### **Jacobo Borges**

**Venezuela**, b. Caracas, 1931

*El Avila desde un punto de vista  
imaginario*

(Avila Hill from an Imaginary Per-  
spective), 1980

24 x 17"

Serigraph (50/100)

Gift from the Container Corporation  
of America, 1984



## THE IDB CULTURAL CENTER

*Félix Angel*, General Coordinator

*Soledad Guerra*, Assistant General Coordinator

*Anne Vena*, Lectures and Concerts Coordinator

*Elba Agusti*, Cultural Development and Administrative Assistant

*Gabriela Moragas*, IDB Art Collection Management and Conservation Assistant

### **The IDB Cultural Center**

In 1992, as part of the celebrations of the Quincentennial, the Inter-American Development Bank created the Cultural Center at its headquarters in Washington, D.C. The Cultural Center is a gallery for exhibitions and a permanent forum from which to showcase outstanding expressions of the artistic and intellectual life of its member countries. Through the Cultural Center, the Bank contributes to the understanding of cultural expression as an integral element of economic and social development. In addition to exhibitions, activities such as conferences, lectures, and concerts stimulate dialog and a greater knowledge of the culture of the Americas.

**Inter-American Development Bank**

## **Cultural Center**

1300 New York Avenue, N.W.  
Washington, D.C. 20577

[www.iadb.org/exr/cultural/center1.htm](http://www.iadb.org/exr/cultural/center1.htm)