

Graphics

from *Latin America and the Caribbean*

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



York College of Pennsylvania

October 1 - 29, 2000

YORK COLLEGE

Dr. George W. Waldner	<i>President</i>
Dr. Pamela Hemzik	<i>York College Art Gallery Coordinator</i>
Judy Gazzana	<i>Special Events Coordinator</i>

THE INTER-AMERICAN DEVELOPMENT BANK

Enrique V. Iglesias	<i>President</i>
K. Burke Dillon	<i>Executive Vice President</i>
Paulo Paiva	<i>Vice President for Planning and Administration</i>
Muni Figueres	<i>External Relations Advisor</i>
Elena Suárez	<i>Chief, Special Programs Section</i>

EXHIBITION COMMITTEE

Félix Angel	<i>Curator of the Exhibition</i>
Dr. Pamela Hemzik	<i>Assistant Professor of Art, York College Art Gallery Coordinator</i>
Gabriela Moragas	<i>IDB Art Collection Management and Conservation Assistant</i>
Valkiria Amaro Peizer	<i>Catalogue Designer</i>

Photography by the IDB Audiovisual Unit

This exhibition has been made possible in part through the financial support of First Union Bank.

On the Cover:

Francisco Amighetti
Parque (Park), 1986

Graphics

from Latin America and the Caribbean

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

York College of Pennsylvania Art Galleries

October 1 - 29, 2000

It is indeed a great honor for York College to welcome this exhibition of outstanding works of art by distinguished Latin American and Caribbean artists to our campus. We would like to express our thanks to the Cultural Center of the Inter-American Development Bank in Washington, D.C. These works from the Center's art collection were selected for travel to institutions like ours around the world, where students and the general public can enjoy them and gain a new appreciation for our neighbors in the southern hemisphere.

York College is inaugurating a special, year-long series of cultural programs devoted to enhancing our knowledge of Central and South America and the Caribbean. I would like to announce that, in addition to this excellent show from the IDB Cultural Center, we look forward to an upcoming lecture by the former president of Costa Rica and Nobel Peace Prize winner, Dr. Oscar Arias. We will also host a special film series and a York College student production entitled *Hispania*.

All of these initiatives and more contribute to understanding our neighbors in this hemisphere, where each country has its own unique approach to culture and the interpretation of life and history. We sincerely hope these efforts will help increase our awareness of their hopes and dreams, which are very much like our own.

We hope you will enjoy this admirable exhibition, and take home new knowledge of Latin America and the Caribbean.

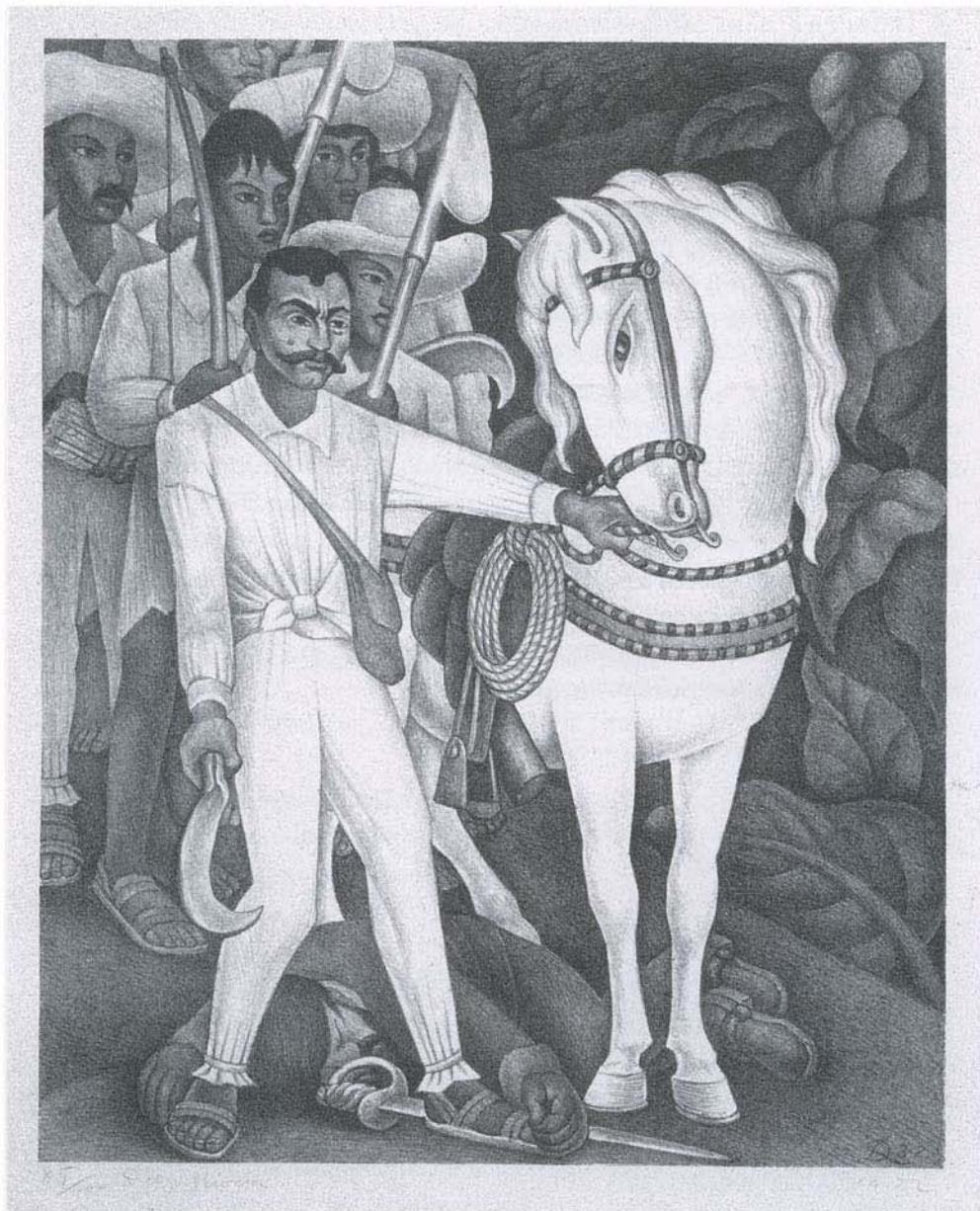
Dr. George W. Waldner
President
York College

This exhibition represents a special collaboration between the Cultural Center of the Inter-American Development Bank and York College. The catalyst for this occasion is a celebration of Latin American culture at the College, and this remarkable exhibition launches a yearlong program expressing the pluralistic qualities of Latin culture. We are grateful to Felix Angel, General Coordinator of the Center, and Gabriela Moragas, Collection Manager and Conservation Assistant, for their enthusiasm, support, and help in preparing the exhibit. We also wish to thank First Union for their support of this exhibition.

A number of artists will be familiar, such as the Mexican muralist Diego Rivera and the Chilean surrealist Matta. The other modernists represented are well-known throughout Latin America. This exhibition displays their use of printmaking as an artistic medium and their extensive participation in the major avant-garde movements of the 20th century, as well as the scope of Latin American art.

Pamela Hemzik, Ph.D.
Coordinator
York College Art Gallery

4



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 20th 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 13th 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 19th 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 19th 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 European 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 20th 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 18th 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



Roberto Sebastián Matla

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

8

no longer possible, but always remembered. Amighetti's work embodies a vision of his country as it used to be.

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. A more elusive figure is Paraguayan **Rolando Paiva**, whose career unfolded in Paris, where he was born of Paraguayan parents, but who studied in Buenos Aires. **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.

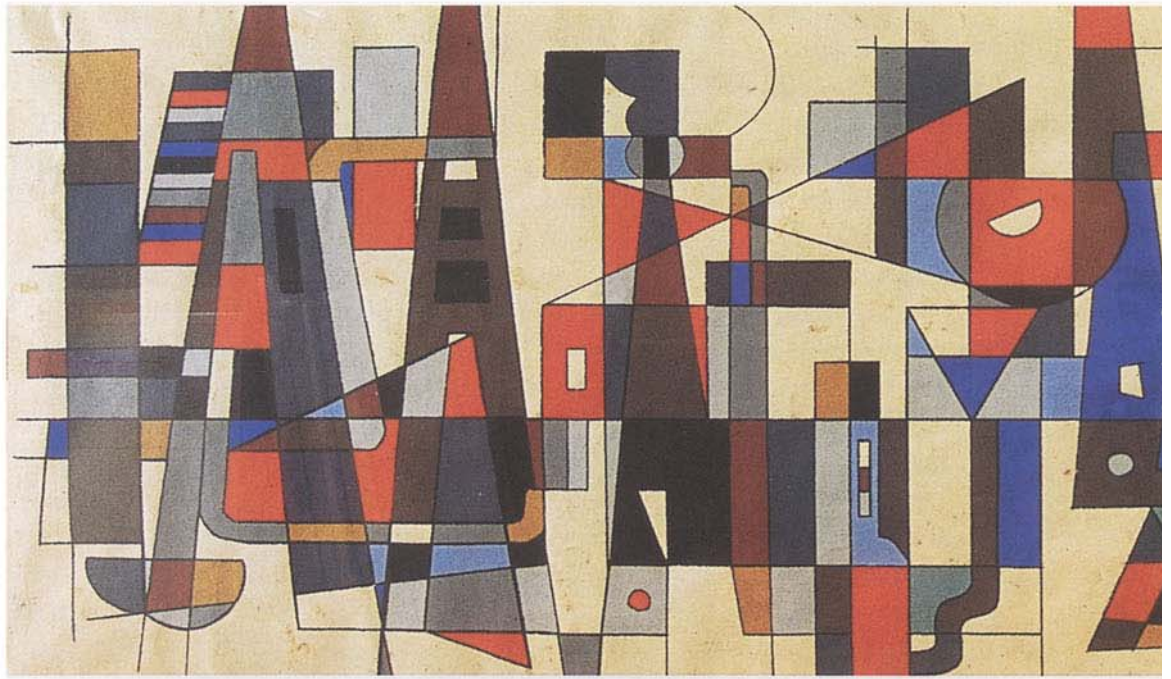
The rich diversity and uncompromising variety of visual expressions that have characterized Colombia's art scene is illustrated here by the work of four outstanding artists, who are distinctly different. **Enrique Grau's** *Rita* is typical of the artist's sensual figuration and repertoire. Grau is one 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 17th 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 20th 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.



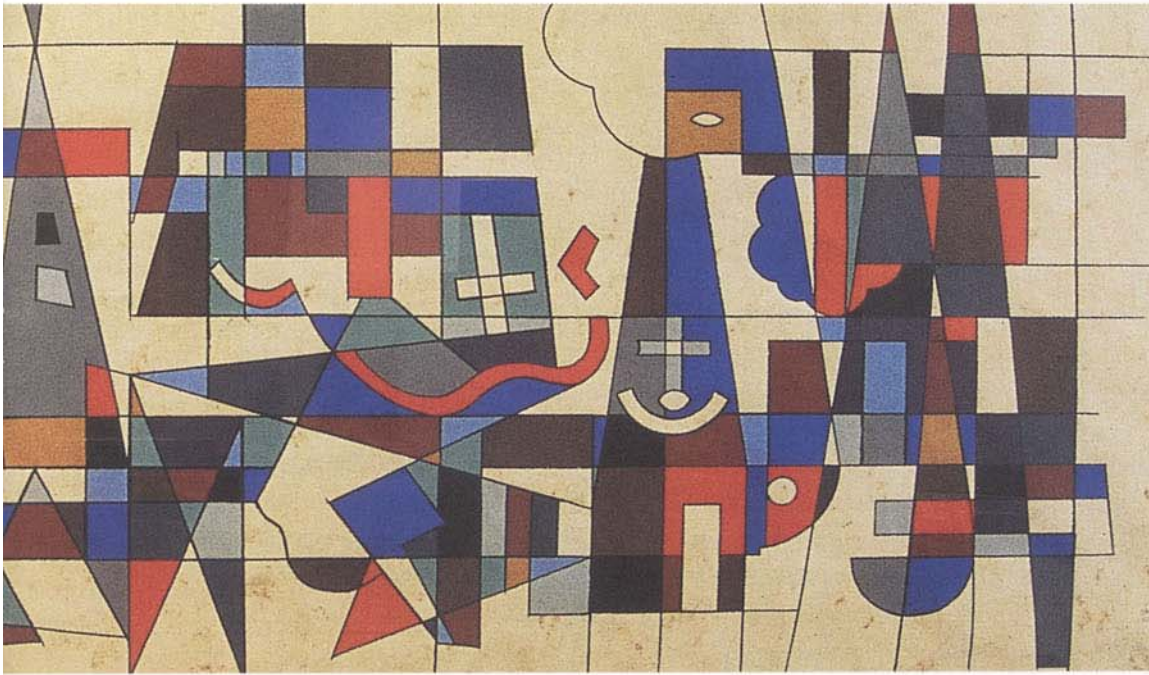
10 Glossary

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 20th 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 command a higher commercial value than the regular numbered edition. The *bon-a-tirer* is a print similar to those in the edition that the artist reserves to keep or give away.



Carlos Mérida

En tono mayor (In High Key), 1981

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.

- | | |
|--------------------|---|
| <i>Aquatint</i> | 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. |
| <i>Carborundum</i> | Similar to etching, using an acetate plate, rather than metal. |
| <i>Drypoint</i> | 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. |
| <i>Engraving</i> | 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. |
| <i>Etching</i> | 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.

Linoleum block 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.

Lithography (Gr. *lithos*, stone; *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 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.

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

12

Photo silkscreen 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.

Silkscreen 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.

Stencil 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.

Xilography (Gr. *xulon*, wood; *graphein*, 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.



Es un enorme privilegio para el York College poder dar la bienvenida a esta exposición de obras de arte gráfico realizadas por destacados artistas de América Latina y el Caribe, de la cual podemos disfrutar gracias a la generosidad del Centro Cultural del Banco Interamericano de Desarrollo (BID) en Washington, D.C. Estas obras han sido seleccionadas para realizar un recorrido por instituciones académicas en distintas partes del mundo, con el fin de que despierten en los estudiantes y en el público en general un aprecio genuino por la cultura de los países latinoamericanos y caribeños.

Con esta magnífica exposición, el York College inaugura todo un año de actividades culturales que forman parte de una serie destinada a enriquecer los conocimientos del público estadounidense acerca de los países de América del Sur, Centroamérica y el Caribe. Pronto también tendremos el honor de escuchar un discurso pronunciado por el doctor Oscar Arias, ex-presidente de Costa Rica y ganador del Premio Nobel de la Paz. Entre las actividades habrá una serie cinematográfica especial y una obra teatral titulada *Hispania* que ha sido montada por los estudiantes del York College.

Todas estas iniciativas, y muchas otras, están encaminadas a generar en el público norteamericano un entendimiento más profundo de la diversidad cultural de América Latina y el Caribe, donde cada país tiene una tradición nacional propia y una interpretación particular de la vida y de la historia. Esperamos que todos disfruten de esta admirable exposición y que les permita sentirse identificados con los anhelos y aspiraciones de las sociedades latinoamericanas y caribeñas, similares en muchos aspectos a los de nuestra propia sociedad.

Dr. George W. Waldner

Presidente

York College

La presente exposición, fruto de una colaboración especial entre el York College y el Centro Cultural del Banco Interamericano de Desarrollo en Washington, D.C., marca el inicio de un año entero de actividades celebradas en reconocimiento de las muy variadas manifestaciones de la cultura de América Latina. Quisiéramos expresar nuestro profundo agradecimiento a Félix Angel, Coordinador General del Centro Cultural, y a Gabriela Moragas, Asistente de Conservación de las Colecciones, por el entusiasmo, el apoyo y la asistencia que nos han brindado durante el montaje de esta exposición. Agradecemos también el respaldo de First Union.

Varios de los artistas cuyas obras están representadas, como el muralista mexicano Diego Rivera y el surrealista chileno Matta, ya son conocidos del público norteamericano; los demás son figuras muy destacadas en toda América Latina. Esta exposición pone de manifiesto su uso del grabado como medio de expresión artística y su plena participación en los principales movimientos vanguardistas del siglo XX.

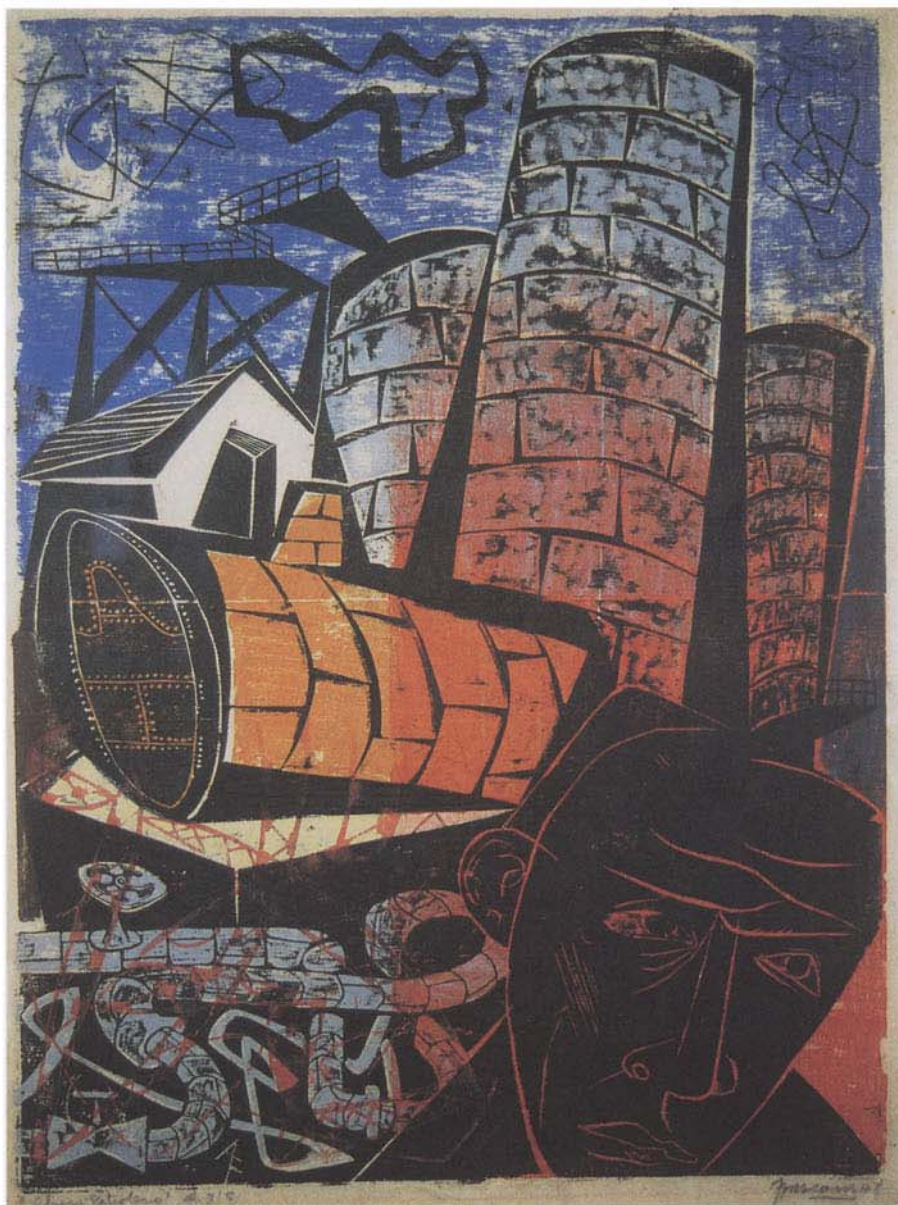
Pamela Hemzik, Ph.D.

Coordinadora

Galería de Arte del York College

13

14



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 grabado 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 aguatintas, 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.

16 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 morboso deleite 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 Antúñez** 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 Antúñez 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 imagerie 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 se despliega una continua transformación anímica y circunstancial. Su

17



18

Fernando de Szyszlo

Mar de Lurin II (Lurin Sea II), 1985

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 aguafuerte, 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. Una figura más indefinible es la del paraguayo **Rolando Paiva**, cuya carrera se desplegó en París, donde nació de padres paraguayos, pero que estudió en Buenos Aires. **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

19



Mauricio Lasansky

Niña menonita (Mennonite Girl), 1991

exposición 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

21

Glosario

22

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.

<i>Aguatinta</i>	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.
<i>Carborundo</i>	Similar al aguafuerte, pero sobre plancha de acetato en lugar de metal.
<i>Punta seca</i>	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.
<i>Grabado en metal</i>	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.
<i>Aguafuerte</i>	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.
<i>Linoleografía</i>	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.
<i>Litografía</i>	(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.

Mixografía

Se producen imágenes impresas en relieve sobre un papel rústico muy grueso elaborado a mano. Normalmente se necesitan muchas matrices.

Fotoserigrafía

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.

Serigrafía

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
47½ x 23" Softground etching (48/70)
Cultural Center Acquisition Fund, 1993

Ernesto Deira

Argentina, 1928-1986
Canto oh diosa de la cólera (Chant to You
Oh Goddess of Wrath), 1985
17 x 22¾" Serigraph (149/199)
Cultural Center Acquisition Fund, 1993

Ary Brizzi

Argentina, b. Avellaneda, 1930
Untitled, 1976
15½ 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

Roberto Burle Marx

Brazil, 1909-1985
Kamanita, 1989
15¾ x 21¼" Serigraph (25/199)
Cultural Center Acquisition Fund, 1993

Ruth Bess, (aka Bessoudo de Courvoisier)

Brazil, b. Germany, 1924
Cachicamo flor (Cachicamo Flower), 1980
28 x 15¼" Color etching (58/100)
Gift from the Container Corporation of America,
1984

Enrique Grau

Colombia, 1920
Rita, 1988
27¾ 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. 1928
El héroe ausente (Absent Hero), 1969
30 x 22¾" Intaglio, A/P
Cultural Center Acquisition Fund, 2000

Augusto Rendón

Colombia, 1933
Yumbo o la nube gris
(Yumbo or the Grey Cloud), 1976
19¼ x 17¼" Etching, A/P
Gift from the Container Corporation of America,
1984

Francisco Amighetti

Costa Rica, 1907
Parque (Park), 1986
17½ x 23¼" Color woodcut (16/51)
IDB Acquisition Fund, 1988

Francisco Zúñiga

Costa Rica, 1912-1998
Campesinos (Peasants), 1980
27½ x 19½"
Color lithograph on woven paper (16/125)
Cultural Center Acquisition Fund, 1994

25

Wifredo Lam

Cuba, 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 Matla

Chile, b. Santiago, 1911

*Verbo América (The Eloquent Poetry of Latin
America)*, 1997
29 5/16 x 43 5/16" Etching (16/75)
Gift from the Nicanor Parra Foundation, through
Mario Navarro, 1999

Nemesio Antúnez

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, 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

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

City dream (Sueño citadino), 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, 1919 - USA, 1999

El grito (The Scream), 1978
22 x 30" Lithograph (19/150)
IDB Acquisition Fund, 1984

Carlos Mérida

Guatemala, 1891-1984

En tono mayor (In High Key), 1981
32 1/2 x 95 1/2" Serigraph, AP
IDB Acquisition Fund

Rodrigo Abularach

Guatemala, 1933

Sueño (Dream), 1969
22 1/4 x 29" Lithograph (35/100)
Cultural Center Acquisition Fund, 1996

José Clemente Orozco

Mexico, 1883-1949

Zapatistas (Followers of Zapata), 1935
13 x 16" Lithograph (20/130)
IDB Acquisition Fund, 1992

Diego Rivera

Mexico, 1886-1957

Auto-retrato (Self-portrait), 1930
17 x 12" Lithograph (51/100)
Cultural Center Acquisition Fund, 1994

Zapata, 1932

19 3/4 x 15" Lithograph (85/100)
Cultural Center Acquisition Fund, 1995

Sueño (Sleep), 1932

16 1/4 x 11 3/4" Lithograph (17/100)
IDB Acquisition Fund 1992

David Alfaro Siqueiros

Mexico, 1896-1974

Zapata, 1930
28 3/4 x 22 7/8" Lithograph (7/35)
Cultural Center Acquisition Fund, 1995

Tormenta (Storm), 1969

21 x 15 1/2" Lithograph on paper, not numbered
IDB Acquisition Fund, 1992

Rufino Tamayo

Mexico, 1899-1991

A Man with Courage Makes a Majority
(Un solo hombre con coraje vale por todos), 1982
32 x 24" Mixograph (1/100)
Gift from the Container Corporation of America,
1984

José Luis Cuevas

Mexico, 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, 1927

Untitled, 1961

25 3/4 x 19 3/4" Lithograph (13/14)

Cultural Center Acquisition Fund, 2000

Julio Zachrisson

Panama, 1930

Untitled (n/d)

25 x 15" Etching (36/100)

IDB Acquisition Fund, 1990

Rolando Paiva

Paraguay

Chagrin d'Amour (Broken Heart, Pena de amor),
1982

13 1/2 x 17" Lithograph (8/150)

Gift from the Container Corporation of America,
1984

Fernando de Szyszlo

Peru, 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, 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 Irizarry

Puerto Rico, 1936

Untitled, 1978

29 1/2 x 22" Etching (98/150)

IDB Acquisition Fund, 1984

Anand Binda

Suriname, 1949

Untitled, 1977

9 1/16 x 13 1/8" Etching (3/6)

Gift from the artist, 1999

Sonnylal Rambissoon

Trinidad and Tobago, 1926

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, 1919

Obrero petrolero (Oil Worker), 1948

25 3/4 x 18" Xylography (3/5)

IDB Cultural Center Fund, 2000

Nául Ojeda

Uruguay, 1939

Roadrunner (Correcaminos), 1976

10.4 x 23.7" 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, 1923

Cromointerferencia (Chromointerference), 1981

23 1/4 x 23 Serigraph (38/75)

IDB Acquisition Fund, 1988

Jacobo Borges

Venezuela, 1931

El Avila desde un punto de vista imaginario

(Avila Hill from an Imaginary Perspective), 1980

24 x 17" Serigraph (50/100)

Gift from the Container Corporation of America,
1984

27

THE IDB CULTURAL CENTER

Félix Angel *General Coordinator*

Soledad Guerra *Assistant General Coordinator*

Anne Vena *Lectures and Concerts Coordinator*

Elba Agusti *Administrative Assistant*

Gabriela Moragas *IDB Art Collection Management
and Conservation Assistant*

THE 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