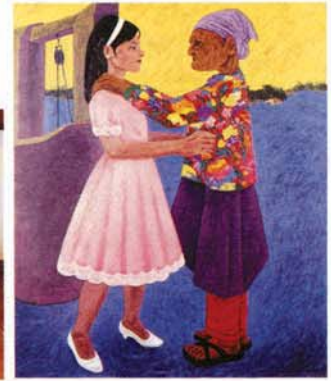




8 *Fruit and Hen* (Frutas y gallina), 1993, Oil on canvas



5 *The Farewell* (El adiós), 1992, Oil on canvas

Other Sensibilities

Recent Developments in the Art of Paraguay



39 *Woman* (Mujer)

24 *Angel* (Angel), Sculpture with thin glaze



The Inter-American Development Bank

Enrique V. Iglesias

President

Muni Figueres de Jiménez

External Relations Advisor

Eduardo Feliciángeli

Executive Director for Bolivia, Paraguay, and Uruguay

Raúl Boada R.

Alternate Executive Director for Bolivia, Paraguay, and Uruguay

Rogelio Novey

Chief of Conferences and Cultural Activities

Ana María Coronel de Rodríguez

Director of the Cultural Center

7 *Citrus Fruit and Pot* (Citricos y olla), 1993. Oil on canvas, 70.5 x 100



2 *The Self-Hypnotized* (El auto-hipnotizado). 1993. Oil on canvas, 100 x 160



Other Sensibilities

Recent Developments in the Art of Paraguay

Paintings by Enrique Collar and Sebastián Díaz

Ceramics by the women of Tobatí

Wood sculptures by the Guaraní communities of Alto Paraná

IDB Cultural Center

March 9 - May 13, 1994



18 *Woman Seated with Two Children* (Mujer sedente con dos niños), 58 x 35 x 25

Introduction

At the proposal of Eduardo Feliciángeli, Executive Director of the IDB for Bolivia, Paraguay, and Uruguay, the Cultural Center last year began studying the possibility of an exhibition which would reflect some of the newer aspects of Paraguay's varied and abundant cultural life. Enthusiastic support for the project was received from the Paraguayan Ambassador to the United States, Juan Esteban Aguirre, and his wife.

In consideration of previous exhibitions of Paraguayan art which had been presented in Washington, it was decided that the show should focus on art activities unknown to the local public. Such an exhibition could help give an idea of a new environment, reflecting greater cultural diversification.

In mid 1993, the Cultural Center dispatched an exploratory mission to Asunción. I, accompanied by Félix Angel, interviewed a number of leading figures in the arts, letters, and the humanities.

In addition to the interviews, we made visits to a number of institutions. Our sojourn in Asunción coincided with an industrial fair, one section of which was devoted to the visual arts. There we could view works varying in quality but representative of a number of tendencies and talk with some of the participating artists. We had the unusual opportunity of attending a ceremony at Government House at which, for the first time in decades, the president conferred official prizes in the fields of the short story, photography, and painting. The first prize in the last category went to Enrique Collar, who was chosen to represent Paraguay at a similar competition held at the end of the year in Costa Rica.

The circumstances and events which have influenced the development of art in Paraguay were well brought out in our interviews. To a large degree speakers confirmed our expectations, though there were differences in points of view: we were, after all, outsiders looking in. The works selected for the present exhibition evidence a change of attitude - conscious or otherwise - of greater openness and diversity, and a sense of freedom such as seldom has been experienced in the country's history.

The Cultural Center takes this opportunity to express its appreciation to Eduardo Feliciángeli, Executive Director for Bolivia, Paraguay, and Uruguay; to Juan Esteban Aguirre, Ambassador of Paraguay to the United States, and his wife María Aparecida de Aguirre; and to José Agustín Riveros, the Representative of the IDB in Paraguay. All were generous in their support and cooperation.

The Cultural Center is pleased to be able to present the exhibit "Other Sensibilities" in its art gallery. The pieces on view represent currents that depart from the mainstream constituted by the country's established avant-garde. We are well aware that the exhibit offers a highly limited view of cultural activities in Paraguay; its aim is to give the Washington public an opportunity to become acquainted with aspects which are, as yet, but little known in this area.

Ana María Coronel de Rodríguez

Director of the Cultural Center

Introducción

En apoyo de una iniciativa transmitida el año pasado por el Director Ejecutivo por Paraguay, señor Eduardo Feliciángeli, el Centro Cultural se abocó a estudiar la posibilidad de realizar una presentación que reflejara algunas de las nuevas actitudes existentes entre las muchas manifestaciones culturales de Paraguay. Esta iniciativa contó además con el apoyo entusiasta del Embajador de Paraguay en Estados Unidos, Juan Esteban Aguirre y de su señora.

Después de varias conversaciones y de tener presente otras exposiciones de arte paraguayo presentadas en Washington, D.C. en el pasado, se llegó a la determinación de concebir la muestra en base a manifestaciones artísticas aún desconocidas por el público local.

A mediados del año pasado, el Centro Cultural organizó una misión de reconocimiento a Asunción, donde junto con Félix Angel entrevistamos a varias personalidades del mundo cultural de Paraguay en el campo de las artes, las letras y las humanidades.

Paralelamente al intenso programa de entrevistas realizado, se concretaron visitas a diferentes instituciones. Coincidiendo con nuestra presencia en la ciudad se venía realizando una feria industrial en la cual se destinó un lugar a las artes visuales, y en donde hubo oportunidad de apreciar obras de variadísimas tendencias y calidades, y conversar con varios de los artistas participantes en el evento. Otro acontecimiento singular fue el de asistir al Palacio de Gobierno para presenciar la entrega de diversos premios oficiales — los primeros concedidos por la presidencia de la nación en varias décadas— en las categorías de cuento, fotografía y pintura. El primer premio de esta última categoría fue entregado a Enrique Collar, seleccionado para representar a Paraguay en un evento similar celebrado en Costa Rica a fines del año pasado.

Las entrevistas efectuadas ilustraron las circunstancias y hechos específicos que han influido el devenir de las artes paraguayas. Muchas de nuestras expectativas coincidieron, aunque existen diferencias de enfoque producto de nuestro análisis de la perspectiva desde parámetros externos. Las obras seleccionadas responden a ese análisis; ellas denotan un cambio de mentalidad —consciente o inconsciente— una apertura, pluralidad y libertad poco frecuentes en la historia del país.

Un párrafo aparte merece el apoyo y cooperación brindados por Eduardo Feliciángeli, Director Ejecutivo por Bolivia, Paraguay y Uruguay, Juan Esteban Aguirre, Embajador de Paraguay en Estados Unidos y su señora, María Aparecida de Aguirre, y José Agustín Riveros, Representante del BID en Paraguay. El Centro Cultural agradece su inestimable aporte.

El Centro Cultural se siente muy complacido de presentar la exposición Otras Sensibilidades en su galería de arte. La muestra fue conformada con piezas que ilustran corrientes que, dentro del proceso de las artes paraguayas, señalan otros derroteros diferentes a los establecidos por la vanguardia artística ya afianzada en el país. Estamos conscientes de que una muestra concebida en estos términos nos permite presentar sólo una vista parcial del acontecer cultural del país. Nuestro propósito fue darle la oportunidad al público de la capital de Estados Unidos de apreciar obras que responden a expresiones diversas y que presentan otras facetas del arte paraguayo, no vistas en este medio.

Ana María Coronel de Rodríguez

Directora del Centro Cultural

Other Sensibilities

Reflections on Contemporary Art of Paraguay

The present exhibition explores aspects of Paraguayan art that are little known abroad. It differs in content, therefore, from other exhibitions on the same subject which have previously been given in Washington. The Cultural Center makes no pretense of presenting an overall view of artistic endeavor in the country; it concentrates rather on certain particular activities which are not as yet included in the mainstream, and on certain artists who may have won recognition at the international level, but who in one form or another are taking a different road from that traveled by the more renowned of their colleagues.

The painting of Enrique Collar and Sebastián Díaz, the ceramics produced by the women of Tobatí, and the zoomorphic sculpture of the Guarani Indians merit careful attention, for they are expressive of sensibilities quite different from those usually associated abroad with the plastic arts of Paraguay. The focus is a valid one, for every creative phenomenon involves a process of transformation and consideration of new possibilities of expression which, depending on circumstances, may bring about changes or re-evaluations in the areas of teaching, analysis, and criticism.

The exhibition aims also at emphasizing factors which, in our view, lend each of these manifestations authenticity and significance. It provides an opportunity for dialogue which should contribute to an increased appreciation of the cultural complexity of Latin America in general and Paraguay in particular—fundamental aims of the Cultural Center of the IDB. The appeal these works may have in the future will depend on coherence and continuity in artistic development and enduring presence in time and space.

Although the exhibition does not aim at an overview of the arts in Paraguay, it is necessary to place it in context if one is to begin to understand the fashion in which the sensibilities of a different order referred to above diverge from the mentality characterizing the groups of a pro-urban tendency traditionally considered as progressive in the intellectual circles of Asunción. It was this mentality which presided over the generation that appeared in the 1950s and 60s, a generation that adopted the plastic language then current abroad as a means of preserving freedom of artistic expression.

Note: The text of this leaflet derives in part from interviews conducted by Ana María Coronel de Rodríguez and Félix Angel at the Center for Democratic Studies, the Center for Visual Arts, the local office of the IDB, and the Belmarco Gallery in Asunción.

Otras Sensibilidades*

Reflexión sobre el arte paraguayo contemporáneo

La presente exposición explora aspectos del arte paraguayo poco conocidos en el exterior y, por lo tanto, su contenido se diferencia de otras presentaciones que sobre el mismo tema se han realizado en Washington, D.C. Con ella el Centro Cultural no pretende dar una visión global de los acontecimientos artísticos del país sino, al contrario, concentrarse en algunas manifestaciones particulares que hasta el momento no forman parte de la corriente general del arte nacional y en ciertos artistas que o han recibido algún reconocimiento internacional o de alguna forma incursionan por caminos diferentes a los trazados por los más reconocidos.

La pintura de Enrique Collar y de Sebastián Díaz, la cerámica realizada por las mujeres de Tobatí, al igual que la escultura zoomorfa indígena guaraní son expresiones que merecen una mirada cuidadosa, porque provienen de otras sensibilidades muy diferentes a las que usualmente, desde el exterior, se asocian con las artes plásticas de Paraguay. El enfoque resulta válido puesto que todo fenómeno creativo genera un proceso de transformación y consideración de nuevas posibilidades de expresión, las cuales de acuerdo a las circunstancias no sólo modifican sino que también exigen una reevaluación de la metodología pedagógica, analítica y crítica. La exposición, además, intenta realzar factores que a nuestro criterio le confieren a cada una de estas manifestaciones su autenticidad y significado, convirtiéndose en una oportunidad para intercambiar positivamente puntos de vista y contribuir a una mayor apreciación de la complejidad cultural de América Latina, y en este caso de Paraguay, objetivos ambos del Centro Cultural del BID. La solidez y universalidad que puedan poseer estas obras en el futuro como formas culturales dependerán de la coherencia, continuidad de desarrollo, y permanencia en tiempo y lugar.

Aunque como ya se ha dicho la muestra no abarca una visión global de las artes paraguayas, es necesario delimitar el contexto dentro del cual se inscribe. Dicho contexto es importante para comenzar a entender la manera en que esas otras sensibilidades se separan de la mentalidad que ha guiado a los grupos de tendencia pro-urbana, tradicionalmente considerados en Asunción como intelectualmente progresistas, aspecto que constituyó una preocupación primordial de las generaciones surgidas en los años 50 y 60, las cuales se adhirieron a los lenguajes visuales internacionales como salida dialéctica para mantener vivo el derecho a la libertad de expresión.

* El texto de este folleto ha sido elaborado, en parte, gracias a las entrevistas realizadas por Ana María Coronel de Rodríguez y Félix Angel, en el Centro de Estudios Democráticos, el Centro de Artes Visuales, la Representación del BID y la Galería Belmarco, Asunción.

Background

Since the early 1950s Paraguay has boasted a group of figures who have won distinction on the art scene both at home and abroad: Josefina Plá (b. 1909 in Fuenteventura in the Canary Islands), Olga Blinder (b. 1921 in Asunción), Herman Guggiari (b. 1924 in Asunción), Carlos Colombino (b. 1937 in Concepción), Enrique Careaga (b. 1944 in Asunción), and Ricardo Migliorisi (b. 1942 in Asunción), to name but a few. For four decades, despite differences in age, this group has maintained an apparent cohesion in bringing about renewal in the country's plastic arts. Faced with many difficulties, its members have often achieved a recognition of which the nation is justifiably proud. The success, however, is due fundamentally to individual effort.

Most of the members of that generation were educated in Asunción, but their training was not necessarily in the field of plastic arts. This is a phenomenon general to Latin America, but more characteristic of provincial cities than of capitals. While the Paraguayans were not strictly speaking self-taught, since some of their education was in fields such as architecture and since they showed a singular facility for travel abroad, at times as far as Europe, the conditions long prevailing in Paraguay and well known to all make their achievement doubly admirable.

No one can forget the prize for painting awarded Carlos Colombino at the "Art of America and Spain" exhibition held in Madrid in 1963, and the Grand Prize he won at the Quito Biennial in 1968. Equally unforgettable is the Ibero-American prize for sculpture granted Guggiari at the Esso Salon competition, the final stage of which took place at OAS headquarters in Washington, D.C. in 1965. Similarly memorable is the Grand Prize awarded Careaga at the International Biennial of Montevideo in 1980. In all cases the juries were representative of the highest ranks in international criticism.

Among exhibitions of Paraguayan art staged in Washington one may call attention to "Contemporary Art of Paraguay" (1966, at OAS headquarters), "Art of Today in Paraguay" (1980, also at OAS headquarters), and "Paradise Lost" (1989, at IDB headquarters). They gave evidence that, despite social and political conditions and the country's geographical isolation, the artists presented and the intellectual circles in which they found support were preoccupied with keeping in touch with the world of art and were influenced by developments in the great cultural centers of South America — Rio de Janeiro, Sao Paulo, and above all Buenos Aires. In greater or lesser degree, they took up the challenge of modernism and, overcoming all obstacles, by intuition or effort succeeded in keeping up with history. A glance at the catalogues of the previously mentioned exhibitions suffices to show that the presence of the most representative artists has been constant.

One should note that the changes that have come about in Paraguay in recent years are not confined to the country but are part of a seemingly inevitable process taking place throughout the world today. Democratization is apparently no longer a party matter but the course preferred by all everywhere. Economic problems call for regional rather than national solutions. The rise of a new type of nationalism represents a defensive attitude, protective of cultural values upon which artificial restraints had been imposed by territorial barriers that exist no more. This is quite different from the nationalism of the 1930s and '40s, which, in Latin America at least, aimed at definition of such values. If there is to be renewal in art, tradition must be enhanced by free use of cultural resources and the creation of new modes of visual expression, suited to the present and its ever-changing circumstances.

The atmosphere prevailing in Paraguay today is unquestionably one of much greater openness than in the past. Sociologists are in agreement on this point. Esteban Caballero, after citing such fundamental changes as the return of individual liberties, the creation of new institutions such as the Constituent Assembly, and the assignment of new functions to traditional authorities, goes on to mention improvement in the economic lot of a number of artists. The life pension the government granted Josefina Plá in 1990 represents a form of recognition which would have been unimaginable a few years earlier.

Escenario

Desde el comienzo de los años 50, las artes plásticas en Paraguay han contado con un grupo importante de figuras que se ha destacado tanto en el ámbito nacional como en el internacional: Josefina Plá (Fuerteventura, Canarias, 1909), Olga Blinder (Asunción, 1921), Herman Guggiari (Asunción, 1924), Carlos Colombino (Concepción, 1937), Enrique Careaga (Asunción, 1944), y Ricardo Migliorisi (Asunción, 1942), para mencionar sólo algunas. Por espacio de cuatro décadas este grupo —que al ritmo de su crecimiento ha mantenido una aparente cohesión a pesar de su heterogeneidad generacional— ha liderado la renovación de las artes plásticas nacionales a pesar de frecuentes dificultades, logrando a menudo reconocimientos en el campo artístico de los cuales se ha sentido orgulloso el país pero que han sido fruto básicamente del esfuerzo individual.

La mayoría de los miembros de estas generaciones se ha educado en la capital, Asunción, y su formación académica no ha sido necesariamente en el campo de las artes plásticas. Este es un fenómeno que se repite en forma casi generalizada en América Latina, usualmente en las ciudades de provincia, no en las capitales. De todas formas, aunque no podrían considerarse estrictamente autodidactas debido a su educación en otras disciplinas como la arquitectura y la singular facilidad que han tenido para desplazarse por América Latina, e inclusive a Europa, las características que predominaron en el sistema paraguayo por muchos años, y que son conocidas por todos, hacen que sus logros sean doblemente admirables.

Nadie puede olvidar, por ejemplo, el premio en pintura concedido a Carlos Colombino en la exposición “Arte de América y España”, en Madrid, en 1963, y su Gran Premio en la “Bienal de Quito” de 1968; o el premio iberoamericano en escultura concedido a Guggiari en ocasión del “Salón Esso”, cuya versión final se llevó a cabo en Washington, D.C., en 1965, en la sede de la Organización de los Estados Americanos (OEA); o el Gran Premio otorgado a Careaga en la “Bienal Internacional de Montevideo” realizada en 1980, por jurados, en todos los casos, del más alto nivel internacional.

Entre algunas de las exposiciones de arte Paraguayo presentadas en Washington, D.C. se han destacado “Contemporary Art of Paraguay” (1966, en la OEA), “Art of Today in Paraguay” (también en la OEA, en 1980), y “Paraíso perdido” (en el BID, en 1989). Ellas han dejado constancia de que, a pesar de las condiciones sociopolíticas y el relativo aislamiento geográfico del país, dichos artistas y la intelectualidad que les respalda se han preocupado por mantenerse conectados e informados de los acontecimientos artísticos, experimentando, por su proximidad, las influencias de los grandes centros culturales de sudamérica, en especial Rio de Janeiro, São Paulo y, sobre todo, Buenos Aires. Por ende, su trabajo en mayor o menor grado ha respondido al desafío de modernización dando fe de que, contra todos los obstáculos, la clarividencia en unos casos y el esfuerzo en otros ha prevenido su desfase de la historia. Una ojeada a las listas de los artistas incluidos en esas exposiciones permite corroborar el hecho de que la presencia de los más representativos ha sido constante.

Conviene anotar que los cambios a todo nivel ocurridos en los últimos años en Paraguay no son realmente un hecho aislado sino el resultado de un proceso en el que todas las naciones participan en forma inevitable. La democratización política, por ejemplo, parece ser ya no un asunto de partido sino la dirección adoptada por el mundo entero; la solución para los problemas de la economía requiere de un enfoque regional y no por países; y el surgimiento de un nuevo tipo de nacionalismo responde a una actitud defensiva y protectora de los valores culturales como resultado del derrumbe de muchas barreras territoriales que artificialmente los delimitaban. Esto último es muy distinto al nacionalismo de los años 30 y 40 que, por lo menos en América Latina, lo que pretendía era definirlos. El arte entonces, como animador del enriquecimiento de las tradiciones y la libre utilización de los recursos culturales, valida la necesidad de crear nuevas rutas en la expresión visual que correspondan con el presente, puesto que las circunstancias en que se produce no son siempre las mismas.

During those years, artists were faced with a situation which some of the individuals interviewed characterized as "difficult." They added with disquietude that that situation bears no comparison or relationship to the new and "easy" neoliberal positions taken by the more recent generation, whose sole contribution has been to increase the state of confusion that prevails on the art scene. This explains the lack of bonds between the preceding generation and the present, which has dedicated itself to "banalizing" art. It could also explain what Carlos Colombino calls "a lack of space inside and outside art," a condition brought about by a decades-long failure to institute a policy of art education for the masses and disinterest on the part of certain sectors of the ruling class, which could see no need therefore. According to Colombino, it is the product of an environment in which artistic "cannibalism" led to a cultural neurosis that justified the famous saying "Paraguay is nobody's dream."

The changes that have come about in the last 10 years are not necessarily the result of internal pressures. The perception is that the cultural area has always been subject to outside influence, no matter how strongly Paraguayan artists may traditionally have resisted analysis of their work by foreigners or how much they may have feared having to acknowledge that on other levels the rules of the game may be different. The fact remains that it is precisely thanks to foreign analyses scornfully dismissed by more than one Paraguayan as "folkloric visions" that artists of the country have occasionally been able to take a place on the international stage.

Artists of the avant-garde have had to show themselves ambidextrous in winning respect at international biennials and triennials while surviving at home, where they aspire to a position of intellectual prestige and financial solvency. They have often had to give double meaning to both their compositions and their public attitudes, avoiding aesthetic asphyxia by the invention of "secret codes" (the expression is Marta Traba's), as, for example, in the case of Carlos Colombino, who acknowledges this as normal behavior on his part.

The ambivalence implicit in these "codes" is the difficulty of deciphering them. Only groups that consider themselves "advanced" have been able to perceive and enjoy the flights of fancy of the artists they send to represent the country abroad and for whom they solicit public and private funding. The danger presented by art produced under such conditions is that professional artists and the economic and intellectual elite which provide them support will become divorced from the life of the country at large. This leads the current director of the Museum of Fine Arts, Hugo Bogado, to speak of what he calls an "urge to play a leading role, which declares certain areas off-limits to the competition in an attempt to monopolize what is supposed to be a dialogue."

The history of Paraguay as a nation is extremely difficult to analyze. The country has not only leaped from one stage to another — a situation not unusual in Latin America — but has failed to carry any of those stages to completion. From the time of the War of the Triple Alliance (1865-1870) until the beginning of the dictatorship in 1954, the national history is one of unfulfilled cycles, by no means lacking in extraordinary situations. If one walks along the Avenida Mariscal López, with its wonderfully outdated academic architecture, one cannot fail to recognize that at the turn of the century the ruling oligarchy felt very sure of itself. Nevertheless, like all other classes of the day, including the intelligentsia, it was too fragile to realize its destiny, and it disappeared leaving only these abandoned mansions as a reminder of its existence and the question of whether it was really serious in its failed attempt at identification with, and commitment to, the country's development.

El ambiente que impera hoy en Paraguay, cuando se compara con la historia del país, es indiscutiblemente de una mayor apertura. En ello coinciden sociólogos como Esteban Caballero, quien entre los cambios fundamentales señala la devolución de libertades, la creación de nuevas instituciones como la Asamblea Constituyente, y las nuevas funciones adjudicadas a los poderes tradicionales, e inclusive, el auge económico de algunos artistas. La pensión vitalicia concedida por el gobierno nacional a doña Josefina Plá en 1990 constituye un reconocimiento difícil de imaginar años atrás.

Durante esos años, sin embargo, los artistas se vieron abocados a afrontar una situación que algunas de las personas entrevistadas denominaron como “difícil”, añadiendo con desasosiego que dicha situación no se parece ni tiene nada que ver con las nuevas —y “fáciles”— posiciones neoliberales asumidas por la reciente generación que en lugar de la reflexión a lo único que ha contribuido es a la confusión general de la escena del arte. Ello explicaría la inexistencia de vínculos entre generaciones previas y la actual, la cual se ha entregado a una “banalización del arte”. También explicaría lo que Carlos Colombino ve como una dicotomía en la que todavía predomina la “falta de espacio dentro y fuera del arte”, agravada por la ausencia sistemática, durante décadas, de una política educativa para la masa en aspectos visuales y la carencia de un interés que justificara su importancia o necesidad, inclusive en algunos sectores de la clase dirigente. Todo ello es producto —dice Colombino— de un ambiente en el cual el “canibalismo” artístico terminó por neurotizarse el sector cultural y justificar la famosa frase: “Paraguay no es el sueño de nadie”.

Los cambios de la última década no son pues necesariamente el resultado forzoso de presiones internas. En materia cultural, la percepción es que en dichos cambios siempre ha influido una realidad externa, a pesar de la resistencia que tradicionalmente los artistas paraguayos demuestran para identificarse con los análisis de su trabajo realizados desde afuera por el temor, quizá, de tener que aceptar que, a otros niveles, existen diferentes reglas de juego. Pero han sido esos análisis, calificados desdeñosamente por más de uno como “visiones folclóricas”, los que han permitido que en varias ocasiones hayan podido ocupar un espacio en el teatro internacional.

Sin duda, la vanguardia plástica, a diferencia de la musical o la teatral, ha tenido que ingeniárselas para hacerse respetar en el ámbito cosmopolita de bienales y trienales internacionales, y al mismo tiempo sobrevivir localmente, logrando dentro de la sociedad su aspiración de tener un puesto de prestigio intelectual y solvencia económica. Para obtenerlo, muchas veces ha sido necesario revestir tanto la creación como la actitud con significados dobles y, para evitar la asfixia de la sensibilidad, inventar “códigos secretos” (como diría Marta Traba), expresión que, por ejemplo en el caso del trabajo de Colombino —según él mismo lo reconoce— ha sido asumida como norma de comportamiento.

La ambivalencia implícita en dichos “códigos” y la dificultad para descifrarlos ha ocasionado que sean sólo los grupos que se consideran de avanzada quienes han podido percibir y disfrutar de los vuelos imaginativos de sus artistas, encomendarles la misión de representar al país en el exterior, y abogar para ellos el apoyo oficial o privado. El peligro que corre un arte elaborado bajo dichas circunstancias es el de la galvanización del gremio artístico y la elite intelectual y económica que lo asimila. Ello estimula lo que el actual director del Museo Nacional de Bellas Artes, Hugo Bogado, denomina como “afán protagónico” —y aquí curiosamente parece estar de acuerdo con Colombino— “que origina espacios vedados para otros debido a la competencia que se crea por lograr el monopolio del discurso de apariencia contestataria”.

According to Milda Rivarola, one of the reasons for a lack of appreciation of Paraguay in intellectual circles is the fact that the country has never produced a thinker of Latin American standing. (Roa Bastos might constitute an exception in the literary area, but his example comes late.) While the artistic avant-garde seemed to advance more rapidly than other sectors, in reality the popular classes regained authentic aesthetic appreciation sooner than the urban elite. This idea is of fundamental importance for the present exhibition, especially since it comes from a historian of the rank of Rivarola.

It is comforting therefore to listen to representatives of the newest generation, such as Sila Estigarribia, the recently appointed Director of the Asunción School of Fine Arts. He holds that the continuing relevance of a country's art does not reside merely in the degree to which it reflects happenings in the world's great cultural centers, or the extent to which it maintains a traditional posture toward a movement which has become static and increasingly obsolete as a result of developments engendered by its own postulates, as is the case with Mexican Muralism and the kinetic art of Venezuela. It derives also from a critical attitude toward preceding generations.

Analyzing the pictorial scene, Estigarribia says that if future generations are to bring about a substantial transformation and enhancement of Paraguayan art there must be a process of reeducation at the visual level in which artists of preceding generations are questioned and reevaluated. Estigarribia asserts that little or no painting is done in Paraguay owing to the fact that painting has never been formally taught in Asunción, partly because there is no one to do the teaching. As a result, a majority of important artists have been draftsmen or persons trained in graphic arts, including architectural drawing. This accounts for the fact that Paraguayan art tends toward monochrome and a predominance of linear values.

Two factors of prime importance must be noted in this regard. One was the arrival in Paraguay early in the 1950s, of the Brazilian printmaker Lívio Abramo (Sao Paulo, 1903-1992). The other was the direction of OAS activities in the visual arts exercised for a period of close to 40 years by the critic José Gómez Sicre. He made no secret of his predilection for drawing and stimulated it throughout Latin America until his death in 1991. He had a continuing influence on the Paraguayan avant-garde.

Obviously there are exceptions, such as the painter Careaga, who like hundreds of other Latin American artists has lived abroad for many years. His interest in geometric abstraction, the dominant international trend during his formative years, and the tutelage indirectly exercised by Victor Vasarely (for whom he worked through the intermediary of the Denise René Gallery) left an abiding stamp on his work. His impeccably geometric oeuvre, impervious to all influence from the environment, occupies a place apart in Paraguayan art. While it has been accepted as a personal form of expression, the public has not identified with it because it has no national connotations and reflects no problem peculiar to the country. Careaga's painting is viewed with respect and has won success, but he has had no followers.

La historia de Paraguay como nación es extremadamente difícil de analizar debido a que no solamente se ha dado en saltos —lo cual no es tampoco inusual en América Latina— sino que dichos saltos nunca han sido completos. Desde la Guerra de la Triple Alianza (1865-1870), hasta el comienzo de la dictadura en 1954, esa historia está llena de ciclos inconclusos, sin embargo nadie podría pensar que dichos ciclos no están llenos de situaciones extraordinarias. Al recorrer la avenida Mariscal López, en Asunción, con sus estructuras de estilo academicista maravillosamente anacrónico, no queda duda de que en un momento dado la oligarquía finisecular pareció sentirse dueña de su condición de clase, pero sin embargo (como todas las demás clases incluyendo la intelectualidad), su misma fragilidad impidió que completara su destino y desapareció dejando como único rastro de su existencia esas mansiones desoladas, y la duda de si fue serio su intento fallido de integrarse armónicamente y comprometerse con el desarrollo del país.

En opinión de Milda Rivalora, uno de los problemas que han contribuido a la falta de aprecio por la nación paraguaya, en el ámbito intelectual al menos, es el de que Paraguay nunca ha producido un pensador de talla latinoamericana (excepto Roa Bastos en literatura que como ejemplo serviría en forma tardía), y que si bien la vanguardia plástica pudo avanzar aparentemente más rápido que otros grupos fue realmente el pueblo quien recuperó mucho antes una memoria estética más auténtica que la elite urbana. Esta idea constituye para la presente exposición una referencia fundamental sobre todo por estar expresada por una historiadora de la seriedad de Rivalora.

Resulta por lo tanto tranquilizador escuchar a personas de la generación más reciente —como es el caso de Sila Estigarribia, recientemente nombrado Director de la Escuela de Bellas Artes de Asunción— quien entiende que la vigencia del arte nacional no depende necesariamente de una actitud refleja de lo que sucede en los grandes centros, ni su autenticidad de una posición consuetudinaria que poco a poco pierde peso —como en el caso del Muralismo Mexicano o el Cinetismo Venezolano o de cualquier otro movimiento que se ha quedado en cierto momento estático, por lo obsoleto que a la larga resultan sus propios postulados frente a la transformación que generan— sino también de una posición crítica ante las generaciones anteriores.

Al analizar el fenómeno pictórico, Estigarribia señala que para que las generaciones futuras puedan transformar y enriquecer substancialmente las artes paraguayas es necesario de todo un proceso de reeducación a nivel visual que incluye la revaluación y el cuestionamiento de aquellos artistas que precedieron. Estigarribia afirma que en Paraguay prácticamente no se pinta debido a que en Asunción nunca se ha enseñado la pintura como cátedra, entre otras razones, porque hasta ahora no ha existido nadie que la enseñe. Por eso la mayoría de los artistas importantes han sido dibujantes o personas entrenadas en las disciplinas gráficas, incluyendo el dibujo arquitectónico, lo cual se ha traducido en un arte relativamente monocromo y en el cual predominan los valores lineales.

En este aspecto conviene recordar dos hechos decisivos: uno sería la llegada al país a principios de los años 50 del grabador brasileño Livio Abramo (São Paulo, 1903-1992). El otro, la presencia de José Gómez Sicre, por casi cuatro décadas director de la Oficina de Artes Visuales de la OEA, quien además de no ocultar nunca su predilección por el dibujo, estimuló en América Latina su práctica y ejerció hasta su muerte (en 1991) una influencia constante desde su oficina en Washington, D.C. sobre la vanguardia del país.

Naturalmente hay excepciones como el pintor Careaga quien, como cientos de artistas de América Latina, vivió en el exterior durante muchos años. En su caso particular, el interés por la geometría, tendencia internacional predominante durante sus años de formación, y la tutoría indirecta de Víctor Vasarely (para quien trabajaba a través de la galería Denise René) marcaron definitivamente sus intereses y por ello su obra geométrica impecable, impermeable a cualquier otra influencia proveniente del ambiente, resulta solitaria y sui géneris dentro del contexto del arte nacional. A su vez el ambiente, si bien la ha aceptado como expresión personal, no ha sabido asimilarla emocionalmente tal vez porque en realidad no tiene connotaciones “nacionales”, o porque no se hace eco de ninguna problemática particular del país. Debido a ello, posiblemente, la pintura de Careaga se ha mirado con respeto y ha tenido éxito, pero no tiene seguidores.



17 *Bride* (Novia), 68 high 16 *Groom* (Novio), 70 high

9 *Melons* (Melones), 1993. Oil on canvas, 76.5 x 101



3 *Doña María and Juantavy* (Ña María y Juantavy), 1989. Oil on canvas, 107 x 107



40 *Man* (Hombre), 120 x 26 x 23



38 *Jaguar* (Jaguar), 50 x 35 x 20

The painting of Enrique Collar and Sebastián Díaz

In light of the foregoing, it is fascinating to make acquaintance with the painting of Enrique Collar and Sebastián Díaz. Both exhibit technical and formal elements which are not traditional in Paraguayan art. In the case of Collar, the sensitivity he evidences must be viewed as peculiarly Paraguayan. Perhaps only after acquaintance with the Paraguayan character can one begin to understand the spiritual message of his tormented figuration, his generous use of color, and the baroque opulence of his signs. It represents insistence on maintaining an identity which is a condition of being. There is nothing, however, of a folk nature in Collar's painting, nor is it in any way spontaneous. It is deeply introspective and reflects personal experience of a reality which has left an enduring mark on the artist's character. As Josefina Plá has remarked, "These paintings are not altogether naive. There is too much wisdom in their composition, in which one can find traces of symbolism. Curiously enough, at times they border on decoration."

Critics of Collar dwell on this point, as if there were something shameful about drawing from everyday rural life, which should, rather, be a source of existential renewal. Collar's long yearly sojourns in Buenos Aires have given rise to another sort of criticism, which holds that failure to live in his own country deprives his work of truth, honesty, and authenticity. It is difficult to sustain an argument of this type when one thinks of the Cuban Wifredo Lam, who moved between Havana and Paris but did most of his work in the French capital. Unquestionably Collar finds in Buenos Aires — which has been a center of pictorial refinement since the days of academic portraits and genre painting — that space which he needs for development, the space which apparently does not exist in Asunción and whose lack has been a source of complaint to many. More than once the city has accorded him recognition, as for example at the Buenos Aires Salon for Young Artists of 1993, when his painting entitled *Self-hypnotized*, included in the present exhibition, was awarded Honorable Mention.

Like Collar, Sebastián Díaz is of country origin, but unlike the former he is self-taught. For Collar, reality is an evil recollection which must be endured in order to reach a stage of happier memories. Díaz, on the other hand, is in complete harmony with all which has ever surrounded him. His works are subtle. Apparently lacking in hyper-realistic or ironic intent, they are ruled by a carefully controlled desire to register order and record memories which, whether good or bad, are equally dear to the artist since they represent all that is closest to his heart. His still lifes contain a minimum of elements, but the resources of form, structure, drawing, color, and technique are exploited to the full. His melons and oranges are placed against a resplendent firmament, occasionally accompanied by a piece of local pottery. At times they are surrounded by an atmosphere without depth, as if thereby the artist were speaking of the short distance he has ever found between heaven and earth. The passiveness of Díaz's work is deceptive. His symbolism contains no secrets. Purity is revealed in all its simplicity, as is the artist's nostalgia for the objects of his depiction. They neither bore nor overwhelm the viewer; they merely impress one by their silent dignity.

La pintura de Enrique Collar y Sebastián Díaz

Dentro del marco de todas estas consideraciones resulta fascinante la pintura de Enrique Collar y la de Sebastián Díaz. Ambas poseen elementos técnicos y formales en su factura que no son tradicionales en el arte paraguayo. En el caso de Collar, la sensibilidad que proyecta no puede sentirse diferente a un comportamiento paraguayo, y posiblemente sólo al conocer la idiosincrasia del pueblo puede uno comenzar a entender el discurso espiritual desdoblado en la figuración atormentada, en la generosidad de su color, en el barroquismo sónico que es más bien insistencia en no perder una identidad que es simplemente condición de ser. Sin embargo, no hay nada folclorista ni espontáneo en la pintura de Collar. Ella proviene de una creativa y muy meditada introspección, y sobre todo de la experiencia personal de una realidad que ha dejado una huella imborrable en el carácter. Como dice Josefina Plá “estas pinturas no acaban de ser ingenuas; hay demasiada sabiduría en esa composición, en la que es posible encontrar rastros de un simbolismo, que se acerca en otros casos curiosamente a la orilla de lo decorativo...”

Las críticas a la obra de Collar parecen concentrarse en este aspecto como si de alguna forma la temática focalizada en la vivencia de la realidad rural fuese motivo de vergüenza cuando debería ser motivo de afianzamiento existencial. Las largas estadías anuales de Collar en Buenos Aires traen consigo otra crítica, que surge del hecho de que no vivir en el país le resta veracidad, honestidad, y autenticidad a su pintura, un argumento difícil de sustentar cuando pensamos en figuras como el cubano Wifredo Lam, quien transcurrió su vida realizando su obra entre La Habana y París, pero más en París. Es innegable que Buenos Aires, ciudad en donde el refinamiento pictórico ha hecho escuela desde el apogeo del retrato académico y la pintura de género, le ha dado a Collar el espacio suficiente, ese espacio que al parecer no ha existido en Asunción —y de cuya falta se quejan tantos—, y le ha reconocido su trabajo en más de una forma, como por ejemplo con la Mención Especial que recibió en el “Salón de Arte Joven de Buenos Aires” celebrado a finales de 1993, en el cual participó con la obra “El auto-hipnotizado”, incluida en la presente selección.

Sebastián Díaz proviene como Collar del campo, pero es un artista autodidacta. A diferencia de este último, para quien la realidad es como un mal recuerdo por el que hay que transitar para recuperar los buenos, su obra emana un afán pacífico de reconciliarse con lo que siempre ha existido a su alrededor. Sus cuadros insinúan, porque no poseen lo que a primera vista parecería ser una intención hiperrealista, onírica; más bien están regidos por una curiosidad rigurosa, por el deseo de registrar, de ordenar, de inventariar los recuerdos que buenos o malos son igualmente queridos porque constituyen lo más cercano al alma, lo más íntimo, lo más inmediato. Sus naturalezas muertas están resueltas con un mínimo de elementos pero los recursos —forma, composición, dibujo, color, técnica— se encuentran explotados al máximo. Con ellos abre para sus melones y naranjas un firmamento resplandeciente, con la inserción eventual de alguna pieza de cerámica local; o a veces los encierra como simples objetos en una atmósfera sin profundidad, como si con ello nos hablara de la poca distancia que para él siempre ha existido entre el cielo y la tierra. La pasividad de la obra de Díaz es engañosa. Su código semiótico, sin embargo, no es secreto. Allí está la pureza al descubierto y la nostalgia por tantas cosas puesta en evidencia, pero en vez de languidecer o aniquilarnos se asumen con silenciosa dignidad.

The Ceramics of the Women of Tobatí and the Pottery Museum

Women have always played a leading role in Paraguayan society. Their crucial participation in the War of the Triple Alliance, for example, took on epic proportions. In more modern times no history of Paraguayan art could omit the names of Josefina Plá, Olga Blinder, Edith Jiménez, and Leonor Cecotto. If one turns to other disciplines such as literature, history, sociology, or drama, one again finds women occupying places of distinction. And of prime importance is their role in the undramatic but fascinating history, both old and new, of ceramics from the village of Tobatí.

Tobatí is situated about sixty kilometers from Asunción. From time immemorial its women have specialized in the making of pottery. The tradition dates back to the aboriginal Guaraní Indians, whose women, as Osvaldo Salerno points out, "molded great funerary urns as well as simple domestic cooking pots." With the coming of the Europeans there was a blending of elements of Old and New World origin, clearly to be seen in the ceramics produced today "to serve utilitarian purposes and satisfy needs for personal expression." The Pottery Museum was established in 1979, sharing premises with the Paraguayan Museum of Contemporary Art, the Josefina Plá Exhibition Hall, and the Department of Research and Documentation, which together constitute the Center for Visual Arts. This is a private institution founded by a group of artists which includes Salerno. In his view, the Museum should "recover, promote, publicize, and — obviously — preserve the ceramics produced by the country people of Paraguay." Salerno goes on to say, "We began working with the women of Tobatí from the day the Museum opened its doors. This was the beginning of a process of interaction between us, the potters being frequently present in the Museum. This encounter led naturally and spontaneously to a revival of forgotten forms and interesting examples of interchange between different communities."

The foregoing accounts in large measure for the pottery produced in Tobatí today. The Museum has played a fundamental and highly intelligent role both in the revival and in the transformation of traditional expression in clay. The old techniques continue to be practiced, perhaps with added emphasis; old forms are preserved, though they may be altered to obtain new and interesting results.

The round shape of the traditional pot is narrowed as it rises to form a waist or a neck; the handles may become arms. The human figure thus suggested permits a multiplicity of variations, some easily approaching sculpture. Yet the piece never loses the character of the purpose it was meant to serve. Surrounded by hundreds of these singular creations, the visitor to the Pottery Museum can have no doubt that folk artistry is alive and well in Tobatí. Speaking of the subtleties inherent to every act of creative expression and the differences between the artisan and the folk artist, Salerno sums up the Tobatí experience by saying that in the last instance it is up to the creator to take on the challenge of "imagining a story of his own with no need either to reject tradition and memory or to turn his back on the present day."

La cerámica de las mujeres de Tobatí y el Museo del Barro

El papel que ha desempeñado la mujer en la sociedad paraguaya ha sido siempre protagónico. Su crucial participación durante la Guerra de la Triple Alianza, por ejemplo, está revestida de características épicas. Dentro de un espacio más contemporáneo, ninguna historia del arte paraguayo podría omitir el nombre de Josefina Plá, el de Olga Blinder, o los de Edith Jiménez y Leonor Cecotto. Si se ampliara la lista a otras disciplinas como la literatura, la historia o la sociología, y el teatro, la mujer estaría siempre allí en posición prominente. Menos dramática pero no por ello menos fascinante es la historia, nueva pero al mismo tiempo antigua, de las cerámicas realizadas por las mujeres en la localidad 21 de Julio de la población de Tobatí.

Tobatí está localizada a unos 60 kilómetros de Asunción. Generación tras generación, sus mujeres se han especializado en el manejo del barro, tradición que entre los indígenas guaraníes correspondía a las mujeres, quienes —como lo señala Osvaldo Salerno— “modelaban grandes urnas fúnebres y las sobrias ollas domésticas”. Con la llegada del europeo se produjo el mestizaje de la cerámica, que llegó “hasta nosotros como formas vinculadas a exigencias utilitarias y expresivas”. El Museo del Barro, creado en 1979, es una de las dependencias que junto con el Museo Paraguayo de Arte Contemporáneo, la Sala de Exposiciones Josefina Plá, y el Departamento de Estudio y Documentación conforman el Centro de Artes Visuales, una institución privada fundada por algunos artistas entre los que se cuenta el propio Salerno, para quien el Museo debe “rescatar, promover y difundir y, desde luego, preservar la cerámica popular campesina del Paraguay”. Con las mujeres de Tobatí—continúa diciendo Salerno— “comenzamos a trabajar desde el día que el Museo abrió sus puertas. Así se inició un proceso de interacción movido por la frecuente presencia de las propias creadoras en el museo. Este encuentro produjo un efecto de natural y espontánea reapropiación de formas olvidadas, así como interesantes fenómenos de intercambios entre comunidades diferentes”. (Salerno se refiere a la relación que se estableció entre el Museo del Barro y las mujeres ceramistas de Tobatí, en 1979.)

Estos antecedentes explican en buena medida la cerámica actual de Tobatí. Puede decirse entonces que el Museo del Barro ha desempeñado un papel fundamental en lo que se refiere a la recuperación por un lado, y a la transformación por otro, de la expresión tradicional de estas mujeres con la arcilla, pero también se percibe la inteligencia con que dicho proceso ha sido orientado. La tradición técnica perdura, tal vez reforzada, y la imaginación conserva su inspiración formal, obviamente modificada para obtener nuevos y más interesantes resultados.

El volumen redondo de la olla tradicional, por ejemplo, adelgaza a cierta altura para conformar cinturas y cuellos, mientras sus orejas se convierten en brazos indicando el comienzo de una figura que permite multitud de variantes e incursiona con comodidad en lo escultórico, sin que desaparezca de la pieza el carácter de su función original. Al visitar el Museo del Barro y verse rodeado por centenares de estas piezas singulares, no queda duda de que la sensibilidad popular está viva y saludable en Tobatí. Cuando plantea las sutilezas involucradas en el desarrollo de cualquier expresión artística, y las diferencias entre el artesano y el artista popular, Salerno resume la experiencia de Tobatí con una gran dosis de responsabilidad, indicando que es el creador en última instancia quien deberá asumir los nuevos desafíos “para imaginar su propia historia sin necesidad de renunciar a la tradición y al recuerdo, ni de abolir la contemporaneidad”.

Guarani Wood Sculpture

The Guarani Indian wood sculptures presented in this exhibition form part of the collection of indigenous art belonging to the Pottery Museum. Following their visit to the collection, the representatives of the IDB Cultural Center asked the artist Carlos Colombino, the founder and director of the Center for Visual Arts, to make the selection which is here on view.

As in the case of the Tobatí pottery, these wood sculptures represent a Guarani Indian tradition which is undergoing revival. The Director of Culture, Ticio Escobar, points out, however, that "wood carving was not native to the Paraguayan Indians, and the appearance of figurative forms reflects a cross-cultural process of relatively late origin."¹

Although Escobar gives no very clear idea as to its origins, it would appear that the various Guarani groups possessed a limited repertory of forms which gradually evolved into other or similar ones. Certain four-legged benches probably provided an opportunity for the carving of animal figures.

The attraction of these compositions derives essentially from the intuitive force of the design, which emphasizes the sculptural aspects of the figure to which allusion is made — a fish, for example. In addition, technical procedures such as wood-burning are used for pictorial effect. And wood textures have an appeal all their own. Until 15 years ago there was no more interest in wood carvings than there was in the pottery of Tobatí. Today both are fundamental to the folk-art economy and can be found in many commercial craft outlets.

Conclusion

The painting of Enrique Collar and Sebastián Díaz, the ceramics produced by the women of Tobatí, and the wood carvings of the Guarani Indians are but a few of the cultural expressions to be found in the Paraguayan art of today. Each represents a tradition whose origin cannot be clearly traced but which flourishes today with unquestionable vigor. They bespeak artistic sensibilities quite different from those responsible for Paraguay's presence on the international art scene. They are none the less valid on this account, nor should the possibility of their universal appeal be discounted. Their greatest importance lies in the fact that they provide an alternative source of inspiration for the new generation with whom lies the future of Paraguayan art.

Félix Angel

Curator of the Exhibition

¹ T. Escobar: *Una interpretación de las artes visuales en el Paraguay*. Vol. 1. Asunción, Paraguay, Centro Cultural Paraguayo Americano, 1982, pp. 104-106.

La escultura guaraní en madera

La escultura indígena guaraní en madera que forma parte de esta muestra proviene del Acervo de Arte Indígena del Museo del Barro. Luego de darle un vistazo al excelente conjunto de obras de la colección que en el momento de nuestra visita allí se encontraban, el Centro Cultural solicitó al artista Colombino que fuese él quien escogiese las piezas para la presente exposición, como Director-Fundador del Centro de Artes Visuales.

En forma similar a lo que sucede en Tobatí, estas obras responden a una tradición indígena guaraní que está siendo reactivada, aunque en dicha tradición “la talla en madera no constituye una práctica propia de los indígenas paraguayos y la utilización de formas figurativas en las mismas implica siempre un proceso transculturativo, generalmente tardío”, según lo señala Ticio Escobar, Director de Cultura.¹ Aunque en dicha publicación Escobar no indica con mucha contundencia sus orígenes, parece que previamente existía entre los diversos grupos guaraníes un repertorio reducido de formas que poco a poco evolucionó, transformándose, o por lo menos generando otras parecidas. Ciertas banquetas, por ejemplo, con su sistema de cuatro apoyos, probablemente originaron la talla posterior de animales.

La atracción que produce esta escultura deriva básicamente de la fuerza intuitiva de su diseño que enfatiza los aspectos estructurales de la forma a la cual alude, un pez por ejemplo, y del uso efectista, muy controlado de ciertos procedimientos técnicos como el quemado de la madera como complemento pictórico, y la textura. Hasta hace unos 15 años este tipo de expresión, al igual que la cerámica de Tobatí no producía mayor interés, pero ahora es parte fundamental de la economía artesanal, y ejemplos de ambos se encuentran disponibles en numerosos comercios dedicados a esta actividad.

Conclusión

La pintura de Enrique Collar y la de Sebastián Díaz, la cerámica que realizan las mujeres de Tobatí y la escultura en madera de los indígenas guaraníes son algunas expresiones culturales que forman parte del contexto actual de la expresión plástica de Paraguay. No obstante provenir cada una de estas expresiones de tradiciones que resulta todavía impreciso ubicar con exactitud, el hecho es que actualmente se dan en Paraguay, y se manifiestan, a juzgar por el resultado, con una vitalidad que no deja duda de su intensidad creativa. Como forma cultural, responden a otra sensibilidad muy diferente a la que ha servido para establecer una presencia de las artes paraguayas en el ámbito internacional, pero no por ello deben considerarse menos válidas, o menospreciar su posible universalidad. Más importante aún, constituyen una fuente alternativa de inspiración para la nueva generación responsable por el futuro desarrollo artístico del país.

Félix Angel

Curador de la exposición

¹ T. Escobar: *Una interpretación de las artes visuales en el Paraguay*. Vol. 1. Asunción, Paraguay, Centro Cultural Paraguayo Americano, 1982, pp. 104-106.

Exhibition Works¹

Enrique Collar

Enrique Collar was born in Itagua Guasu in 1964. Since 1970, he has lived in Buenos Aires for most of the year. In that city, he graduated from the Manuel Belgrano National School of the Fine Arts. He has dedicated himself to painting professionally since 1987 and has had one-man shows in Asunción in 1990, 1991, 1992, and 1993. He has also been included in exhibitions in Buenos Aires, Asunción, and San Jose, Costa Rica. This is the first show of his work in the United States.

Enrique Collar nació en Itagua Guasu, en 1964. Desde 1970 reside la mayoría del año en Buenos Aires. En dicha ciudad egresó de la Escuela Nacional de Bellas Artes Manuel Belgrano. Desde 1987 se encuentra dedicado profesionalmente a la pintura, exponiendo individualmente en Asunción en 1990, 1991, 1992 y 1993. Ha participado en numerosas muestras colectivas en Buenos Aires, Asunción, y San José (Costa Rica). Esta es la primera presentación de su obra en Estados Unidos.

1 *The Folk Healer* (La Curandera), 1993. Oil on canvas, 124 x 138

2 *The Self-Hypnotized* (El auto-hipnotizado), 1993. Oil on canvas, 100 x 160

3 *Doña María and Juantavy* (Ña María y Juantavy), 1989. Oil on canvas, 107 x 107

4 *Nap on Epiphany Afternoon* (Siesta de reyes), 1993. Oil on canvas, 119.5 x 100.5

5 *The Farewell* (El adiós), 1992. Oil on canvas, 99 x 119



Sebastián Díaz

Beato Sebastián Díaz Riveros was born in Horqueta in 1964. A self-taught painter, he has had one-man shows in Asunción in 1987, 1988, 1992, and 1993 and has been included in various other exhibitions mounted in Paraguay. This is the first international exhibitin of his work.

Beato Sebastián Díaz Riveros nació en Horqueta, en 1964. Es autodidacta. Ha presentado individualmente su obra en Asunción en 1987, 1988, 1989, 1992 y 1993, y colectivamente en varias exposiciones celebradas en Paraguay. Esta es la primera presentación internacional de su obra.

6 *Watermelons II* (Sandías II), 1993. Oil on canvas, 76 x 101

7 *Citrus Fruit and Pot* (Cítricos y olla), 1993. Oil on canvas, 70.5 x 100

8 *Fruit and Hen* (Frutas y gallina), 1993. Oil on canvas, 69.5 x 100

9 *Melons* (Melones), 1993. Oil on canvas, 76.5 x 101

10 *Clay Jug* (Jarra de barro), 1994. Oil on canvas, 80 x 100



¹ Dimensions of works are given in centimeters.

The Women of 21 Julio, Tobatí

These ceramics and utilitarian pieces were created in 1993 in this community 60 kilometers from Asunción.

Esculturas y piezas utilitarias de cerámica realizadas durante 1993 en la localidad 21 de Julio, Tobatí, a 60 km de Asunción.

Virginia Yegros

11 *Pitcher with Zoomorphic Decoration* (Cántaro con decoración zoomorfa), 55 x 50 x 50

12 *Hen* (Gallina), 50 x 40 x 40

13 *Man Drinking Herbal Tea* (Hombre tomando mate), 67 x 38 x 40

14 *Siren* (Sirena), 55 x 50 x 35

15 *Effigy Pitcher* (Cántaro-Efigie), 55 x 40 x 40

16 *Groom* (Novio), 70 high

17 *Bride* (Novia), 68 high

18 *Woman Seated with Two Children* (Mujer sedente con dos niños), 58 x 35 x 25

Editrudi Noguera

19 *Man* (Hombre), 80 high

20 *Woman* (Mujer), 78 high

21 *Vessel* (Cacharro), 45 x 46 x 46

Teodolina Esquivel

22 *Dish* (ñá'é) (Fuente [ñá'é]), with Zoomorphic Decoration, 42 in diameter

23 *Pitcher with Zoomorphic Decoration* (Cántaro, con decoración zooforma), 50 x 50 x 50

Carolina Noguera

24 *Angel* (Ángel), Sculpture with thin glaze, 40 high

Marina Gonzales

25 *Head* (Cabeza), Sculpture with thin glaze, 40 x 20 x 20

26 *Head* (Cabeza), Sculpture with thin glaze, 40 x 20 x 20

27 *Head* (Cabeza), Sculpture with thin glaze, 40 x 20 x 20

28 *Head* (Cabeza), Sculpture with thin glaze, 40 x 20 x 20

Felipa Guairaré

29 *Crocodile* (Yacaré) (Cocodrilo [Yacaré]), Sculpture with thin glaze, 85 x 20 x 25

30 *Woman with Child* (Mujer con niño), 52 x 43 x 30

Mercedes de Noguera

31 *Man* (Hombre), 75 x 38 x 45

32 *Seated Woman* (Mujer sedente), 75 x 38 x 45

Blanca Ifigenia Noguera

33 *Mythological Animal* (Animal mitológico), 70 x 53 x 35

Community Members from Ava Chiripa de Acaray Mi, Alto Paraná.

These sculptures are cedar decorated with wood burnings. They were executed in 1987 and belong to the Indigenous Collection of the Clay Museum, Center for Visual Arts, Asunción.

Esculturas realizadas en 1987 por integrantes de la comunidad Ava Chiripa de Acaray Mi, alto Paraná, en madera de cedro con decoraciones pirograbadas, pertenecientes al Acervo Indígena del Museo del Barro, Centro de Artes Visuales, Aunción.

34 Apyka (ceremonial zoomorphic seat) (Apyka, [asiento ceremonial zoomorfo]), 30 x 30 x 80

35 Apyka (ceremonial zoomorphic seat) (Apyka, [asiento ceremonial zoomorfo]), 65 x 35 x 25

36 Tapir (Tapir), 85 x 17 x 30

37 Jaguar (Jaguar), 48 x 30 x 25

38 Jaguar (Jaguar), 50 x 35 x 20

39 Woman (Mujer), 133 x 42 x 20

40 Man (Hombre), 120 x 26 x 23

41 Man (Hombre), 60 x 18 x 16

42 Bird (Ave), 98 x 30 x 30

43 Bird (Ave), 77 x 20 x 20

44 Jaguar (Jaguar), 70 x 25 x 30

45 Armadillo (Armadillo), 75 x 27 x 22

46 Zoomorphic Sculpture (Escultura zoomorfa), 62 x 16 x 16

47 Zoomorphic Sculpture (Escultura zoomorfa), 67 x 20 x 22

48 Apyka (ceremonial zoomorphic seat) (Apyka, [asiento ceremonial zoomorfo]), 140 x 35 x 38

Acknowledgements

The people interviewed included artist Olga Blinder, founding director of Convenio Idea; sociologists Graciela Corvalán, director of the Paraguayan Center for Sociological Studies; and Esteban Caballero Carrizos, executive director of the Center for Democratic Studies; architects Roberto Debernardi and Hugo Bogado Barrios, who is director of the National Museum of Fine Arts; artist and architect Carlos Colombino, founding director of the Center for Visual Arts; artist Osvaldo Salerno, director of the Clay Museum, which is part of the Center for Visual Arts; Sila Estigarribia, director of the School of Fine Arts in Asunción; art dealer Martha Manchini, owner of Galería Belmarco; historian Milda Rivarola; novelist and poet Renée Ferrer de Arréllaga; Juan Carlos dos Santos, director of the Conservatory of Music; and other rising artists, among them Enrique Careaga and Ricardo Migliorisi. The Cultural Center has the deepest gratitude toward all these people.

Agradecimientos

Las personas entrevistadas incluyeron la artista Olga Blinder, Directora-Fundadora de Convenio Idea; los sociólogos Graziella Corvalán, Directora del Centro Paraguayo de Estudios Sociológicos y Esteban Caballero Carrizosa, Director Ejecutivo del Centro de Estudios Democráticos; los arquitectos Roberto Debernardi y Hugo Bogado Barrios, este último Director del Museo Nacional de Bellas Artes; el artista y arquitecto Carlos Colombino, Director-Fundador del Centro de Artes Visuales; el artista Osvaldo Salerno, Director del Museo del Barro, dependencia del Centro de Artes Visuales; el señor Sila Estigarribia, Director de la Escuela de Bellas Artes de Asunción; la galerista Martha Manchini, propietaria de la Galería Belmarco; la historiadora Milda Rivarola; la novelista y poetisa Renée Ferrer de Arréllaga; el señor Juan Carlos dos Santos, Director del Conservatorio de Música; y varios artistas de trayectoria entre los que se contaron Enrique Careaga y Ricardo Migliorisi. A todos ellos, el Centro Cultural les agradece profundamente.

Inter-American Development Bank

Cultural Center
1300 New York Avenue, N.W.
Washington, D.C.