

## ENCUENTROS



### *El Paraguay en sus Artes Plásticas*

---

Conferencia de

**Annick Sanjurjo Casciero**

## **CENTRO CULTURAL**

Directora: Ana María Coronel de Rodríguez

Artes visuales: Félix Angel

Conferencias y conciertos: Anne Vena

Asistencia técnica: Alexander Miller



En mayo de 1992, el BID creó el Centro Cultural en su sede de Washington, D.C., con el propósito de establecer una sala de exposición y un foro permanente desde donde difundir las manifestaciones más destacadas de la vida artística e intelectual de sus países miembros. A través del Centro, el Banco contribuye de esta forma a realzar la expresión cultural como un elemento integral del desarrollo económico y social de los pueblos. Además de las exposiciones, otras actividades del Centro como conferencias y conciertos estimulan el diálogo y un mayor conocimiento sobre la cultura de las Américas.

# EL PARAGUAY EN SUS ARTES PLASTICAS<sup>1</sup>

*Annick Sanjurjo Casciero*

El Paraguay, como parte del conjunto de países latinoamericanos, comparte con ellos aspectos básicos de su proceso cultural. Sin embargo, pocos presentan un cuadro más desolador de aislamiento, situación que va a aparecer como una constante en sus artes.

Su primer lastre es su mediterraneidad. Las corrientes ideológicas, que ya llegaban con considerable retraso al continente, al Paraguay, cuando llegaban, lo hacían a través de Buenos Aires, ya transformadas por la visión bonaerense, muy diferente al espíritu paraguayo. A esta dependencia se suma actualmente la del Brasil. Esto se hace notorio a mediados del presente siglo, sobre todo a partir de la construcción de la represa hidroeléctrica de Itaipú, proyecto conjunto de ambos países.

Tal vez a consecuencia de su mediterraneidad, su quehacer histórico presenta también un cuadro desolador. Aunque Asunción fue fundada en 1537, poco después que las primeras ciudades peruanas y casi al mismo tiempo que Buenos Aires, en los tiempos coloniales, el Paraguay fue, no cabeza, sino cola del Virreinato del Perú y luego del Río de la Plata.

Inmediatamente después de su independencia, en 1811, sobrevino la dictadura de José Gaspar Rodríguez de Francia, que duró de 1814 a 1840. Durante estos casi 30 años, la población fue sometida al terror, nadie entró ni salió literalmente del país y todas sus instituciones, incluyendo las de enseñanza, cerraron sus puertas.

De 1865 a 1870, se produjo la mayor catástrofe para el país, la Guerra de la Triple Alianza, es decir la alianza de Argentina, Brasil y Uruguay contra el Paraguay. Al cabo de 5 años de lucha, el país quedó sepultado bajo muertos y escombros. Su población, en su mayoría mujeres y niños, quedó reducida a un cuarto, y Asunción, no sólo la capital sino su única ciudad grande, quedó tan sólo con unos 24.000 habitantes.

---

<sup>1</sup> La brevedad que impone este tipo de presentación hizo que muchos artistas, igualmente importantes y buenos, quedasen fuera de este panorama muy general, del que también se ha excluido a la escultura. Por la misma razón no se incluye a los artistas nacidos después de 1950, salvo en dos casos en que el desarrollo del tema lo exigía.

Ya en el presente siglo, de 1932 a 1935, se produce la Guerra del Chaco, esta vez contra Bolivia. A partir de entonces se sucedieron gobiernos militares, más bien inestables, una guerra civil que duró alrededor de un año en 1947, hasta que, de 1954 a 1989, se instala la dictadura del General Alfredo Stroessner. Durante este período de más de 30 años, la población vuelve a ser sometida al miedo y a la persecución.

Este quehacer histórico hizo que también su proceso cultural se hiciese por pedazos discontinuos, proceso ya dividido en dos desde tiempos de la colonia. La sobrevivencia del idioma guaraní no sólo habla de aislación y de poca movilidad dentro de la sociedad paraguaya, sino que denuncia la coexistencia de dos grupos, casi de dos culturas dispares, con valores espirituales y morales diferentes, amalgamados en cierto modo, pero no del todo integrados. Estas dos vertientes culturales no han de encontrarse en el arte sino muy rara y esporádicamente.

La sociedad ausencana, descendiente de las indias guaraníes y de los poquísimos primeros conquistadores que llegaron a la región, aunque sigue hablando, mal o bien, el guaraní, estuvo históricamente más expuesta a las ideas cosmopolitas, y siempre vivió, también mal o bien, dentro de la cultura occidental. Es ella la que produce y consume arte.

Actualmente, según datos oficiales, existen unos 20.000 indios, cifra extremadamente baja comparada con los aproximadamente 4 millones de habitantes que tiene el país. Estos grupos, de distintos orígenes, no hablan guaraní y hacen todavía una vida tribal, con poca interacción con el resto de la población.

Esta otra población, también mestiza, es

la que quedó atrapada en el ámbito rural, dentro de una mayor dualidad cultural, ya que es la que fue perdiendo valores fundamentales de su cultura original, sin hacer del todo suyos los traídos por los conquistadores.

Por más de un siglo, de 1609 a 1767 los jesuitas, a través de sus misiones, desarrollaron un estilo arquitectónico y decorativo que se conoce, propia o impropriamente, como barroco hispanoguaraní. Pero ni ellos, ni los talleres franciscanos que florecieron en el siglo XVIII, crearon escuela, como la Escuela de Quito o Lima. Tampoco produjeron artistas, en el verdadero sentido de la palabra, ya que su objetivo era catequizar, no enseñar a crear. Enseñaron a copiar y cuanto más exactamente, mejor.

Sin embargo, en manos del indígena, esta copia adquirió otro acento expresivo, que puede aún notarse en la cerámica expuesta aquí en el Banco, en la que las desproporciones y distorsiones a nuestros ojos probablemente no lo sean para quienes la hacen. Estas características, comunes a cualquier manifestación popular, no son admisibles en manos ya entrenadas como eran las que trabajaban bajo la supervisión de los sacerdotes. Y sin embargo, las encontramos también, con ciertas variaciones, en la santería o imaginaria.

Ello nos indica que la concepción estética occidental ni fue ni es sentida de la misma manera. Por el contrario, la represión del genio creativo ha instalado miedos y vergüenzas hacia la cultura propia, los que, agravados por otras faltas de libertades, se hacen sentir en las artes por ausencias inconcebibles.

Hemos de esperar, así, hasta mediados del siglo XIX para que una guerra hiciese

aflorar talentos escondidos que, significativamente, iban a hacer uso de elementos de las dos culturas. Al producirse la Guerra de la Triple Alianza, la necesidad de mantener vivo el patriotismo de los soldados hace aparecer unos periódicos de trinchera, entre ellos el *Cabichuí* (avispa en guaraní). Escrito en español y guaraní, este periódico estaba profusamente ilustrado con grabados jocosos, de indudable calidad, que hacían alusión a la contienda, pero que sobre todo ponían en ridículo al enemigo.

Pese a estar hechas por diferentes manos, estas ilustraciones presentan una asombrosa unidad de concepción, una composición de indudable equilibrio de formas y espacios, y un humor espontáneo y fresco, característico del criollo.

Es digno de notar que, como parte integral de estas ilustraciones, aparecen animales que no están representados fotográficamente, sino como una suerte de “personificación”, con la que adquieren tanta vida e importancia en la ilustración como los seres humanos. Más que animales, son símbolos imbuidos de alma, que es como el indígena sentía a la naturaleza, y que en el habla popular ha pasado a ser la manera en que inmediatamente un “cristiano” recibe el mote exacto que, en la mente popular, inspira su personalidad o apariencia física. Por ejemplo, *El Gran Bragueta Ovi-Sapi-Geringlo-Tortuguífero Marqués de Cajón e Cachimbo* es Luis Alves de Lima e Silva, duque de Caxias, militar y político brasileño de destacada actuación durante esta guerra. Caxias aparece en todas estas ilustraciones con cuerpo de sapo bien alimentado. Muy a menudo, su montado es una expresiva tortuga, no un caballo, y siempre lleva consigo una jeringa a guisa de arma —tal vez en ese entonces ya existía la expresión popular “je-

ringa” o “jeringar”, cuyo significado es molestar con insistencia.

El otro detalle digno de mención es que la espontaneidad y el humor con que se retrata siempre al enemigo no se aplica a la contraparte paraguaya. Aquí muere la frescura y la gracia, y la figura se vuelve tiesa y falsa, como los santos impuestos a la fuerza de la imaginería colonial. Es así como tácitamente se refleja en el arte el miedo y la represión secular de los sentimientos.

En contraposición, la caricatura de Miguel Acevedo (1889-1915) y otros, que aparece a principios del presente siglo, también a través de un periodismo muy especial, está destinada a la sociedad asuncena. Bien se puede apreciar que, aunque está llena de espontaneidad y gracia como los grabados de trinchera, el humor es diferente, sencillamente porque la chispa que lo enciende proviene de una cultura diferente.

Este es el momento en que, sin duda a causa de la Guerra Grande, se hace sentir la ausencia de una generación que hubiese podido retomar la labor de estos grabadores, y servir de puente entre lo popular y lo culto, como ocurrió en Argentina, México y otros países latinoamericanos. Es más, los dos pintores que habían sido becados a Francia antes de la Guerra agonizaron con o a consecuencia de la ella. Saturio Ríos (1845-1927), que había participado en la confección de los grabados de guerra, fue tomado prisionero por los brasileños y llegó a ser pintor de la corte de Pedro II. A su vuelta al Paraguay, terminó encerrándose en su tierra natal de San Lorenzo y murió semiloco y en la indigencia, después de haber destruido, en un acto agónico de frustración, la totalidad de su obra pictórica. Aurelio García (1845-1869) murió al final de la contienda y sólo se

conocen de él algunos retratos del Mariscal Francisco Solano López.

La pintura, como una manifestación que iba a tener continuidad, aparece así en el Paraguay muy a fines del siglo XIX, y lo hace en forma de paisaje y como una imposición venida del extranjero. Aunque el paisaje aparece como género en Europa en el siglo XVII, ya existía como fondo en obras medievales. Los jesuitas, sin embargo, no lo incluyeron en la representación pictórica de los santos. Como fondo, aparece en los retratos del Mariscal López hechos por Aurelio García en 1865 y 1866, y es posible que algunos artistas europeos que vinieron a trabajar al Paraguay antes de la Guerra de la Triple Alianza lo hayan pintado pero, si así fue, sus obras no sobrevivieron a la guerra.

Literalmente, pues, es gracias a algunos pintores europeos que vienen después de la contienda, de paso o a residir, como el italiano Héctor Da Ponte (1879-1956), que el Paraguay asiste, por primera vez, a una representación que no es la figura de un santo o de un personaje oficial en un muy primer plano. A partir de entonces, es esta forma de representación, impuesta, lo recalco, la que sienta raíces en el país y por varias décadas se vuelve, con muy pocos cambios, la única manifestación artística existente en el país.

La sociedad asuncena vivía entonces una vida sencilla y sin lujos, pero con una comparativa holgura económica y dentro de un clima de relativa libertad y paz. Tal vez por aquello de querer olvidar un pasado reciente atroz, dicha sociedad no estaba dispuesta a enfrentarse con problemas de miserias, de violencias ni de sufrimientos. El paisaje fotográfico de un bello panorama, atemporal y sin compromisos, se vuelve así su ideal pictórico. Y aunque durante sus 60 años de re-

sidencia en el país, Da Ponte pinta vistas de Asunción, así como algunas escenas históricas y costumbristas, hace también paisajes en los que la figura humana, cuando aparece, es un simple elemento pasivo de la composición. El enclaustramiento del medio hizo sin duda que su pintura nunca pudiese evolucionar más allá de su formación académica posromántica.

Posteriormente, aunque Pablo Alborn (1872-1958), por ejemplo, intentó hacer figuras humanas, algunas excelentes, también se enclaustró en un paisaje en el que, cuando el campesino aparecía, lo hacía en una figuración idealizada. Alborn era, sin embargo, un artista sensible y buen profesional, y pintó buenos cuadros que hasta le valieron premios en el exterior. Pero forzado su pincel por las imposiciones del público, adquirió fama con sus lapachos en flor, de un desteñido postimpresionismo y, hasta su muerte, la figura más importante de sus cuadros siguió siendo el lapacho en flor de brillante colorido, dentro de una atmósfera casi transparente.

Como Alborn, otros artistas de valor que habían estudiado en Europa hicieron un proceso de recesión más que de evolución, y desangraron su sensibilidad y talento en paisajes pintorescos y fotográficos. Sin embargo, en muchos de ellos, como en Juan A. Samudio (1878-1935), ya existe una búsqueda de elementos puramente plásticos, y el unipresente rancho y otros detalles de la composición ayudan a crear, velada y calladamente, una realidad que no siempre es color de rosas.

La Guerra del Chaco (1932-1935) impuso importantes cambios en la vida asuncena. Marcó el comienzo del fin de esa pequeña “burguesía” u “oligarquía”. Con el surgi-

miento de una pequeña clase media, compuesta por profesionales y comerciantes, se crea una nueva consciencia social que iba a reflejarse en la plástica con un vocabulario más moderno.

Sus inicios no fueron fáciles y están muy bien ejemplificados por el pintor Jaime Bestard (1892-1964), a quien la Guerra del Chaco hace abandonar Francia, después de 9 años de residencia, durante los cuales expuso con el grupo de pintores “independientes” de París.

Si bien sus paisajes tienen algo en común con los de los pintores que le precedieron, existe en él una búsqueda de soluciones eminentemente plásticas; un intento de reinterpretación, de esquematización, de captación de luces y colores tropicales, que lo distancian de lo meramente decorativo y pintoresco. Su pintura, sin embargo, no gozó de gran aceptación.

En sus últimos años productivos, Bestard hizo unos bocetos a lápiz, acuarela, ténpera o pastel, donde da libre curso a su imaginación creativa, a su ironía y sentido del humor, pero lo hizo totalmente a escondidas y evidentemente con vergüenza. Con estos apuntes de figuras humanas, Bestard se anticipa a la generación siguiente, y logra una expresión mucho más moderna que algunos de los que posteriormente iban a autodenominarse “modernistas”. Sin embargo, Bestard, que había sido “maestro” de muchos de ellos, se opuso con determinación a sus intentos de renovación. Esta negativa, en contraposición a su “producción vergonzosa”, revela que el medio hizo valla en la producción del artista y que éste, atrapado entre dos fuegos, sucumbió, externa aunque no internamente, al hermetismo e incompreensión del medio.

Coincidiendo con un considerable aumento de la población, se instala ahora en la plástica el paisaje urbano y, con él, la figura humana. Muy singular por la soledad en que produce su obra, es Ignacio Núñez Soler (1891-1983). Este hombre, de sincera vocación artística, pinta porque le gusta y es feliz haciéndolo, sin buscar ninguna otra compensación, por lo que la opinión del medio lo tuvo absolutamente sin cuidado. Con un cierto ingenuismo, este artista retrata, a veces con detalles “suculentos” pero siempre con gracia y humor, escenas populares suburbanas ubicadas en la primera mitad del presente siglo. Aunque hizo una exposición en los años 30, su obra tampoco fue bien recibida. Se comenzó a apreciarla unos 20 años después, cuando de repente una furia por la construcción de horrendos edificios modernos dio un golpe fatal a la Asunción colonial. Es entonces cuando nace la nostalgia por un tiempo ido, que a penas si logró rescatar algunas joyas urbanas. La obra de Núñez Soler, sin buscarlo, se volvió así testimonial.

Por el contrario, Pedro Di Lascio (1890-1982), también con un falso ingenuismo, “reconstruye” un típico paisaje suburbano en vías de desaparición. Y decimos que “reconstruye”, porque su uso de colores primarios vivos y contrastantes, distribuidos en sectores bien definidos, no corresponden a la realidad, como tampoco sus perspectivas y composición un tanto fantásticas. Como Núñez Soler, toma su lenguaje pictórico de donde le conviene para lograr representar lo que, a pesar de las deformaciones, se nos plantea como real. Nótese, de paso, que en estos paisajes no sólo no aparece la figura humana, sino que, a pesar de su luminosidad, a pesar del aire que flota en ellos, no

hay una puerta ni una ventana abierta, nada que deje entrever el interior de estas viviendas. ¡Otra vez el hermetismo y la celosa protección de la intimidad!

Ya por los años 60, Michael Burt (1930) hace también un paisaje urbano tirando aún más hacia lo fantástico. Así como los lapachos de Alborno se volvieron personajes, ahora son estas pequeñas construcciones las que aparecen, luminosas, como único protagonista del cuadro. Las rodea tan sólo un azul, claro u oscuro, a veces un negro rotundo que hace resaltar aún más su visión fantasmagórica, simplificada, como si se tratara de reencarnaciones de un tiempo ido. En este paisaje, pese al color brillante que le da vida, hay también una abrumadora soledad.

Como continuador de la vena popular de los grabadores de la guerra así como, en cierto sentido, de Núñez Soler, a finales de los años 50 aparece el paisaje rural, generalmente habitado por figuras que realizan quehaceres que les son propios. Esta figura humana no se pierde en el paisaje, sino que se integra a la naturaleza adquiriendo igual importancia. Esta obra sale de manos de algunos pocos artistas que, como Jacinto Rivero (1932), han estudiado grabado, pero han sabido conservar las vivencias del medio en que nacieron y crecieron. Así, Rivero logra recrear expresivas escenas en las que da vida al sentir de esa cultura guaraní hablante, que es la suya.

Quien mejor conjuga la dualidad espiritual paraguaya, haciendo al mismo tiempo una síntesis plástica de elementos populares y cultos, es el grabador brasileño Livio Abramo (1903-1992). Si en su país ya era conocido por su grabado pionero, expresionista y de denuncia social, durante sus 30

años de residencia en el Paraguay, su expresión se vuelve más calma, pero más profunda. En su serie *Paraguay*, de los años 50, reconstruye la esencia del paisaje local. Para ello retoma la geometría simple y severa de los diseños de la jerga, tejido de lana que se usa debajo de las monturas, y que se hace de lana de color crudo con entretejidos diseños en negro. Pero Abramo va más allá del tejido colonial y, en un estilo netamente constructivista, logra recrear al Paraguay no asunceno: la quietud casi inerte de sus pueblos; la inmovilidad, y hasta atemporalidad, de sus estructuras, linealmente cuadradas; la soledad y el silencio de sus campos. El grabado en blanco y negro conduce, además, no solamente con la sobriedad de las jergas, sino con la del temperamento del habitante de la zona rural paraguaya.

En oposición a esta quietud y orden estructural, su serie *Lluvias*, de los años 60, retrata, con extrema economía de elementos, lo que para el artista es el otro componente de la vida paraguaya: la violencia. Efectivamente, las tormentas en el Paraguay se desencadenan súbitamente con fuerza titánica. Esta tensión, que para Abramo va más allá del fenómeno atmosférico, está lograda mediante líneas, agudas y penetrantes, que se castigan y fustigan descontroladamente.

Significativamente, gracias sin duda a la labor docente que Abramo realiza en el Paraguay, es en este momento que el grabado gana adherentes y la pintura los pierde. Este medio, considerado menos importante que la pintura, tal vez no planteara al artista, todavía inexperto e inseguro, el ya viejo complejo de producir una obra a la altura de las exigencias del arte occidental. Por el contrario, le permitía liberar sus sentimientos íntimos, al ponerse directamente en contacto



con la madera, tal vez más cálida que el pincel en un país eminentemente forestal.

Además, la nueva hegemonía del Brasil trajo consigo otros puntos de vista estéticos, esta vez aderezados con salsa paulista. El Movimiento Moderno brasileño de los años 20 no solamente debía mucho a Europa, sobre todo al expresionismo alemán, sino también a México, que era el otro gran centro de irradiación cultural en América Latina, y cuya representación pictórica era de tema social.

Así, en 1953, bajo diversas influencias y las ideas directrices de Josefina Plá, que insistía en la necesidad de “un arte de temática propia con sentido universal”, por primera vez aparece un grupo plástico, Arte Nuevo. Sus miembros se habían formado ya dentro del país, y por primera vez es el artista, en este caso también por primera vez mujeres en su mayoría, el que impone a la sociedad la aceptación de nuevos parámetros plásticos.

Pero, ¿qué significaba, en ese momento asunceno, “un arte de temática propia”? No lo mediato, no esa cultura trunca y desmembrada atrapada en la zona rural, sino lo inmediato de las vivencias: la sangrienta revolución del 47; la inestabilidad política; la toma de poder por el General Stroessner y la supresión de toda libertad de expresión y garantía individual.

Edith Jiménez (1921), como pintora, hizo y sigue haciendo paisajes despoblados reales e irreales a la vez, algunos continuadores de la línea de su maestro, Jaime Bestard. Cuando los puebla con alguna figura humana, son siempre mujeres que en silencio y aislamiento realizan el quehacer con el que ganan su pan y el de sus hijos: lavar ropa o vender frutas y verduras en el mercado. Sin embargo, es

cuando comienza a hacer grabado en blanco y negro, en la década de 1960, cuando su obra adquiere otra expresividad y sus “paisajes” se internan hasta llegar a la médula misma de la naturaleza, como sus varias series de tema similar: *Florestas*, *Troncos* y otras. En esta última serie, por ejemplo, una “luz interior” da vida a su composición, pero al mismo tiempo ilumina texturas que, de alguna manera, se nos aparecen como heridas. Este efecto queda pronunciado, como en su xilografía *Los dedos de la madera*, por crecimientos deformes de su corteza, como quien busca ese algo que sane la tortura de su cuerpo herido. Esta búsqueda, no de lo pasajero, sino de lo eterno en la naturaleza, la volvemos a encontrar en la década de los 70, en sus grabados de frutas, de sutiles tonalidades.

Olga Blinder (1920), cofundadora del grupo, después de una pintura con sabor a protesta social, hecha en un tímido cubismo, se da de lleno al grabado en blanco y negro donde, sin distracción alguna, por medio de un fuerte expresionismo, da rienda suelta a la representación de una situación social y política agobiadora. Surgen así figuras de torturados, representadas solas en su agonía. Con los años, estos torturados se irán duplicando y más tarde multiplicando. Sus títulos hablan por sí solos: *Torturado*, *¡Hasta cuándo!*, *Ser*. Otras veces, son figuras compactas de mujeres, deformadas por el sufrimiento, como en *Inútil espera*, las que también con los años se irán duplicando y multiplicando. Sus grabados, no así su pintura, son testimonios del drama existencial que vive ella y toda la sociedad.

Cuando estos artistas comenzaban a cobrar fuerza expresiva con un vocabulario propio, surge, en 1964, otro grupo, Los Novísimos. Sus miembros, casi todos naci-

dos en la década de los 40, eran ya producto de la dictadura. Aunque opositores, no eran militantes ni eran perseguidos. Lejos de ellos estaba la preocupación social y la premisa de que había que buscar la “esencia de lo paraguayo”.

Influenciados por las tendencias entonces divulgadas por el Instituto Torcuato Di Tella de Buenos Aires, centro del *pop art* y del arte objetual, además del *action painting* y los *happenings* norteamericanos, su blanco de ataque fue la sociedad misma. No escatimaron esfuerzos para agredirla y hasta ofenderla, con todos los medios a su alcance. Así, a través de diversos *happenings*, y de una abstracción informal, nunca vista hasta entonces en el país, hicieron uso de los más diversos chorreados de pintura, tinta, cera y mezclas de materias orgánicas, como jugo de mango. También hicieron uso de diversos géneros, cueros, arena, palos, y hasta frutas frescas, que el público, en el acto, consumía.

Esta extrema agresividad tuvo corta duración; ya para finales de los 60, el grupo se fue dispersando. Los que siguieron en el ejercicio plástico llevaron su obra por caminos más calmos, aunque agrediendo siempre con una imagen que toma entonces algo de la neofiguración.

De esta época datan las imágenes un tanto caricaturescas de Fernando Grillón (1931), que no estuvo entre los iniciadores del grupo, pero expuso muchas veces con ellos.

Hay que decir que para ese entonces, gracias a la dictadura de Stroessner, se había formado una nueva clase que se había enriquecido rápidamente y no siempre por medios muy lícitos. Además, la “plata dulce” que había producido la construcción de la represa de Itaipú también fomentó las extravagancias más inconcebibles de lujo.

Para fines de los años 60, esta caricatura humorística de Grillón se vuelve más satírica, pero es con Ricardo Migliorisi (1948) que el humor se vuelve realmente virulento. Al principio, su figuración se basa en historietas cómicas, y con ella caracteriza a esta sociedad como barata, de mal gusto y, por tanto, grotesca. Con el tiempo, de esa caricatura sólo subsiste la ironía, pero introduce elementos nuevos: lo fantástico y lo absurdo. Crea así una atmósfera en la que, aunque a primera vista todo parezca normal, sus elementos compositivos son absurdos; contrariamente, las absurdidades en las que incurren los personajes aparecen como normales. Ello lleva a ver esta obra como la representación del desmedido lujo, rayano a la ridiculez, del que se rodeó esta sociedad que había perdido la noción del valor del dinero.

Así, también por los años 60, Ricardo Yustman (1942) hace dibujo a tinta en el que representa a seres francamente fantásticos, pero esta vez se trata de hombres-monstruos agresivos, torturados y torturadores a la vez. Son insaciables devoradores que buscan destrucción hasta en la muerte. En este caso la crítica, tanto social como política, se cubre del velo de la fantasía para sugerir siniestras deformaciones espirituales.

Este juego de realidad versus irre realidad trae consigo la representación de otro “paisaje”, tal vez aún más íntimo y más hermético, en el que la figura humana está totalmente ausente o sólo aparece una parte de ella. El personaje principal es ahora un objeto que se vuelve concepto, es decir, que pierde su significación intrínseca. Representación casi fotográfica, ese objeto adquiere así un valor que va mucho más allá de su mera representación.

Ya en la década de 1970, Osvaldo Salerno (1952) y otros artistas comienzan a hacer una especie de grabado serial, donde los objetos eran repetidos en forma idéntica, uno tras otro. Esta repetición simétrica, de hecho, representa un orden aparente estricto, pero en algún momento un cambio aparece en la serie y se produce un desgarramiento, una ruptura que definitivamente acaba con todo.

En vez de representar una serie de objetos iguales, Luis Alberto Boh (1952), representa con fidelidad, en un dibujo minucioso y perfecto, imágenes que aparentemente realizan una función que les es propia, pero a las que les han impuesto a la fuerza otra. Por ejemplo, en su serie *Del libro de los actos de gobierno del Supremo*, muchas veces hay manos que están posadas sobre un documento, como quien está leyendo o escribiendo. Esta interpretación queda, sin embargo, desvirtuada por líneas que atan y aprisionan las muñecas y el papel, cambiando fundamentalmente el significado de la obra.

En esta misma época, Miguel Heyn (1950) también basa su obra en este juego de apariencias, que el crítico Ticio Escobar denomina “poética de lo equivoco”. El protagonista de su pintura puede ser una concha de caracol marino, un huevo, una fruta en descomposición y hasta un pollo listo para ser horneado, pero cuidadosa y fuertemente atado. Ellos están ubicados sobre una superficie lustrosa, que puede ser un fino mármol. A primera vista se nos ocurre estar sencillamente en presencia de objetos clara y precisamente representados bajo una luz brillante. Pero es entonces cuando caemos en la cuenta de que ese objeto está desubicado, fuera de su entorno natural, que está totalmente solo sobre algo que se nos ocurre el

banquillo de los acusados, iluminado por una potente luz que tortura las fibras más íntimas de su dignidad.

Mientras tanto, Jenaro Pindú (1946-1993) vuelve a un paisaje muy propio. Con un muy detallado y cuidadoso dibujo, hace una figuración, también fantástica y hasta cierto punto absurda, de extrañas construcciones. En una inquietante soledad atemporal, dentro de un espacio mínimo, estos dibujos vuelven a representar veladamente al suelo nativo. La construcción está hecha de elementos dispares de civilizaciones pasadas, nativas y foráneas, y, encerradas herméticamente en sí misma, protegen su intimidad desde un bastión que se nos hace irreducible y extremadamente frágil a la vez. Aquí hay ruedas, restos tal vez de algún tanque de guerra; velas de barcos o carabelas de Colón; restos de casas antiguas y edificios modernos, el todo recubierto de una suerte de techo no muy sólido, del que sobresalen torres, antenas o radares, único contacto con el exterior.

En Mabel Arcondo (1940-1976), lo fantástico y absurdo se vuelve mágico y lírico. En su obra, muy personal, las figuras humanas, reales e irreales a la vez, comparten su espacio con gatos, perros, aves y vacas asombradas. Algunos, aunque guardan su volumen y peso reales, hasta pueden caminar en el aire con la mayor naturalidad.

Enrique Careaga (1944) va todavía más lejos, al sacar a sus paisajes fuera de la órbita terrestre. Aunque fue miembro inicial del grupo de Los Novísimos, en 1966 va a París, donde trabaja y expone por varios años, principalmente con Víctor Vasarely. Ya para la década de 1970, su fantasía lo lleva a construir un paisaje netamente espacial, tal vez con la escondida esperanza de crear un mundo perfecto. Estos “cuerpos”, que el ar-

tista llama “espacio-temporales”, flotan sin peso alguno en un espacio puro y limpio. Posteriormente, aparece un mundo más estructurado, pero donde tampoco hay tensiones ni violencias terráqueas. Dentro del Gran Silencio, estas estructuras están sólo iluminadas por una luz interior clara y diáfana, dentro de una perspectiva sin límites.

Hemos de terminar con Carlos Colombino (1937), por considerar que su larga trayectoria hace una síntesis de los distintos momentos del arte paraguayo a partir de 1954. Si en un comienzo se identificó con el grupo Arte Nuevo, no dejó de ser siempre fiel a sí mismo. Sus primeras obras de valor aparecen en los años 50, con un paisaje vegetal. Las denomina xilo-pinturas, porque las hace con la técnica de la xilografía, aunque constituyen en sí una obra acabada, en la que la expresividad le debe mucho a las vetas de la madera en la que va haciendo incisiones. Como Edith Jiménez, sus paisajes vegetales logran retratar tensiones que provienen de heridas, de roturas que nacen del corazón mismo de la madera o que llegan hasta él.

Coincidiendo con la figuración mordaz de los años 60, lo vegetal da paso a lo humano en las fibras de la madera, y Colombino comienza una serie de obras que se encuentran entre el expresionismo y la neofiguración. Con ellas hace una crítica violenta contra el régimen. Baste señalar algunos títulos: *Los generales*, *Los constituyentes*, *El cardenal*, *Los capangas* (Gran Premio, Bienal de Quito, 1968). Por los años 70 vuelve a una figuración realista. Para ello retoma la obra de un sólido pintor alemán de finales del siglo XV. En su serie *Reflexiones sobre Durero*, el artista alcanza plena madurez y al mismo tiempo representa su entorno, con esa “poética de

lo equívoco”. Con economía de elementos, jugando de nuevo con las texturas de su noble elemento de trabajo, la madera, Colombino encierra un mundo de líneas rígidas y estrictas donde las libertades y sinuosidades de la curva están completamente ausentes. Este mundo impersonal pero digno en su sencillez, está irremediamente maniatado y es repetidamente transgredido, violado, descabezado. En esta obra hay belleza, pero también hermetismos, silencios, angustias y soledades.

Pese a sus carencias, a su encerramiento, a su dualidad cultural, a sus retrasos, el Paraguay ha dejado de ser una incógnita. Con paisajes pintorescos, urbanos, humanos, vegetales y hasta “objetuales”, el artista llega al corazón mismo de su propia madera. Desde allí, expresa o calla, que es también una forma de decir mucho, sus vivencias y se integra al arte actual continental. Ahora, más que nunca, el Paraguay tiene abiertos nuevos caminos. No dudamos que el artista, tal vez no inmediatamente, pero con el tiempo, sabrá recorrerlos con altura y dignidad.

Annick Sanjurjo Casciero

## ARTISTAS INCLUIDOS

ABRAMO, Livio (Brasil, 1903, Asunción, 1992). Grabador. Residió en Asunción desde 1962. Llevó a cabo en el Paraguay una extraordinaria labor en el campo de las artes plásticas y fue literalmente el creador del grabado moderno en el país. Cofundador del Taller de Grabado "Julián de la Herrería", Asunción. Ha expuesto en las ciudades más importantes de Europa, Latinoamérica, Estados Unidos y Asia. Principales distinciones: Premio al Mejor Grabador del Brasil, Bienal de São Paulo, 1953; Sala especial, Bienal de São Paulo, 1961.

ACEVEDO, Miguel (Asunción, 1889-1915). Dibujante, caricaturista, periodista. Autodidacta. Hizo caricaturas para diarios y revistas asuncenos. Creó su propia revista, *Tipos y Tipeles*, 1907, que él mismo redactaba y dibujaba a mano, y cuyos ejemplares únicos pasaban de mano en mano hasta volver a las del artista. Realizó una exposición individual de sus caricaturas en Asunción, 1913.

ALBORNO, Pablo. (Asunción, 1872-1958). Pintor, decorador, escenógrafo. Estudió en Montevideo, Asunción, Roma y Venecia. Profesor de dibujo y pintura; cofundador de la primera academia privada del país y primera sala de exposición permanente de pintura. Publicó libros sobre arte colonial paraguayo. Expuso en Paraguay, Italia, Argentina, Brasil y Estados Unidos. Principales distinciones: Beca de estudios, Gobierno de Italia, 1903-1909; Medalla de Bronce, Exposición Internacional del Centenario Argentino, Buenos Aires, 1910.

ARCONDO, Mabel (Asunción, 1940-1976). Pintora. Cursó estudios de dibujo y pintura. Expuso en Asunción.

BESTARD, Jaime (Asunción, 1892-1964). Pintor dibujante, escultor, escritor. Estudió en Asunción. Vivió en París 1922-1933 y trabajó en

academias libres, talleres y museos. Cofundador del Salón de Primavera; profesor de dibujo y pintura; autor de obras de teatro —una de ellas traducida y representada en guaraní—, una novela y numerosos artículos sobre arte. Expuso en Paraguay, Argentina, Francia, Estados Unidos y España.

BLINDER, Olga (Asunción, 1921). Pintora, grabadora, muralista, pedagoga. Estudió en Asunción. Realiza una incansable labor en el campo de las artes y ha ocupado importantes cargos dentro de la docencia. Cofundadora del grupo de artistas plásticos Arte Nuevo, 1954; autora y coautora de numerosas publicaciones sobre arte y pedagogía. Expuso en Paraguay y otros países latinoamericanos, europeos y asiáticos. Principales distinciones: Viaje de estudios, Departamento de Estado, Estados Unidos, 1970; condecoración Caballero de la Orden de Rio Branco, Gobierno del Brasil, 1973, Mención Honorífica, Liga Paraguaya de los Derechos de la Mujer, 1980.

BOH, Luis Alberto (Asunción, 1952). Dibujante, ilustrador. Realizó estudios en la Facultad de Arquitectura. Expuso en Paraguay, Estados Unidos, España, Uruguay, Brasil y Colombia. Principales distinciones: Primer Premio, categoría profesional, Concurso Benson & Hedges, Asunción, 1982.

BURT, Michael (Asunción, 1931). Pintor, ceramista, escultor, arquitecto. Estudió en Nueva York y Rio de Janeiro. Residió en Nueva York y Curitiba. Profesor en la Universidad Nacional, Asunción; cofundador del Museo de Arte Moderno de Asunción (desaparecido), del que fue director. Expuso en Paraguay y otros países americanos y europeos. Principales distinciones: Viaje de estudios, Departamento de Estado, Estados Unidos, 1966; Medalla de Plata, Salón del Automóvil Club, Rio de Janeiro, 1975.

CAREAGA, Enrique (Asunción, 1944). Pintor. Estudió arte y arquitectura en Asunción e integración del arte y de la arquitectura, Atelier de Victor Vasarely en París, 1966-1978. Expuso en Asunción, y otras ciudades latinoamericanas y europeas, Italia y Estados Unidos. Principales distinciones: varios premios nacionales; Plaqueta de Oro, Bienal de Córdoba, Argentina, 1966; Bienal Internacional del Deporte, Montevideo, 1980.

COLOMBINO, Carlos (Concepción, 1937). Pintor, grabador, escultor, arquitecto. Inicialmente autodidacta, estudia posteriormente en Madrid y París. Realiza una importante labor de difusión de las artes en el país; cofundador del Museo del Barro y Museo Paraguayo de Arte Contemporáneo. Expuso en Asunción y otras ciudades de Latinoamérica, Estados Unidos y Europa. Principales distinciones: beca de estudios, Gobierno de España, 1964; Gobierno de Francia, 1968; viaje de estudios, Departamento de Estado, Estados Unidos, 1966; varios premios nacionales; Premio de Pintura, Arte Actual de América y España, Madrid, 1963; Gran Premio, I Bienal de Quito, 1968.

DA PONTE, Héctor (Italia, 1879, Asunción, 1956). Pintor. Estudió en Italia. Fue entusiasta promotor de las artes a través de múltiples actividades y la enseñanza. Cofundador de la Academia de Arte del Instituto Paraguayo y organizador del primer Salón de Bellas Artes, Asunción, 1899. Expuso en Asunción y en muestras internacionales.

DI LASCIO, Pedro (Asunción, 1908-1977). Pintor, grabador. Estudió en Asunción. Cofundador del Museo de Arte Moderno, Asunción, 1965. Expuso en Asunción y en muestras internacionales latinoamericanas y españolas. Principales distinciones: Primer Premio de Pintura (compartido), Centro Cultural Paraguayo-Americano, Asunción, 1964; Mención, Exposición Internacional, Mónaco, 1965; Mención de Honor, Bienal de Grabado, Santiago de Chile, 1970.

GARCIA, Aurelio (1845-1869). Considerado con Saturio Ríos el primer pintor paraguayo. Estudió en Asunción y París. Realizó retratos del Mariscal Francisco Solano López. Distinción: Beca de estudios, Gobierno del Paraguay, ca. 1859-1863.

GRILLON, Fernando (Asunción, 1931). Pintor, grabador, dibujante. Autodidacta. Realizó viajes de estudio en Latinoamérica, Europa y el Oriente. Expuso en Asunción y otras ciudades latinoamericanas, europeas y orientales. Principales distinciones: Medalla de Oro, Bienal Internacional de la Gráfica, Florencia, 1970; Premio Adquisición (compartido), Bienal de Coltejer, Medellín, 1972.

HEYN, Miguel (Asunción, 1950). Dibujante, grabador, pintor. Estudió pintura y grabado en Asunción, y posteriormente grabado en metal con artistas argentinos. Expuso en Asunción y otras ciudades latinoamericanas, estadounidenses y europeas. Principales distinciones: Premio, Bienal de Maldonado, Uruguay, 1980; Primer Premio, categoría profesional, Concurso Benson & Hedges, Asunción, 1983.

JIMENEZ, Edith (Asunción, 1925). Pintora, dibujante, grabadora. Estudió en Asunción y São Paulo. Profesora de grabado y directora de un taller de grabado para niños; miembro del grupo Arte Nuevo; miembro fundador del Museo de Arte Moderno (desaparecido), 1965. Expuso en Asunción (en 1960 realiza la primera exposición individual de grabado hecha por un artista nacional) y otras ciudades latinoamericanas, estadounidenses, europeas y japonesas. Principales distinciones: Beca de estudio, Gobierno del Brasil, 1958-1960; viaje de estudios, Departamento de Estado, Estados Unidos, 1965; Medalla de Oro, I Certamen Latinoamericano de Xilografía, Buenos Aires, 1960; Mención de Honor, Bienal de São Paulo, 1961, 1965, y Bienal de Santiago de Chile, 1963; Primer Premio de Pintura (compartido), Centro Cultural Paraguayo-Americano, Asunción, 1964.

MIGLIORISI, Ricardo (Asunción, 1948). Dibujante, ilustrador y pintor. Estudió en Asunción. Trabajó como ilustrador y fundó el Taller Salgar en Barranquilla, Colombia. Viajó a Bogotá en 1966, donde residió por muchos años. Expuso en Latinoamérica, Estados Unidos y Europa. Principales distinciones: Primer Premio, categoría profesional, Concurso Benson & Hedges, Asunción, 1982.

NUÑEZ SOLER, Ignacio (Asunción, 1891-1983). Pintor. Autodidacta. Como pintor, trabaja desde 1920. Expuso en Asunción y en muestras internacionales desde 1931.

PINDU, Jenaro (Jenaro Espinola, Asunción, 1946-1993). Dibujante, arquitecto. Expuso en Asunción y otras ciudades latinoamericanas y estadounidenses. Principales distinciones: Primer Premio, Bienal de Maldonado, Uruguay, 1979.

PLA, Josefina (Canarias, 1909). Grabadora (como tal usa el seudónimo de Abel de la Cruz, escultora, ceramista, muralista, escritora, crítico de arte, reside en el Paraguay desde 1927. Estudió cerámica en España y con su marido, el artista paraguayo Andrés Campos Cervera. De multifacética personalidad e ideas claras, estuvo siempre a la cabeza de los movimientos culturales renovadores, tanto en la literatura como en la plástica y tanto por su labor didáctica como por sus obras. Gestora y fundadora del grupo Arte Nuevo que renovó las artes en el país. Autora de numerosos libros de poesía, cuentos, obras de teatro y estudios críticos e históricos de la plástica, artesanía y literatura del Paraguay. Expuso en Asunción y otras ciudades latinoamericanas, estadounidenses y europeas. Principales distinciones: Premio Arno, Bienal de São Paulo, 1957; Primer Premio, Concurso de Murales, Asunción, 1957.

RIOS, Saturio (San Lorenzo, 1845-1927). Pintor, grabador y dibujante. Estudió en Asunción, Brasil y París. Telegrafista y oficial del ejército paraguayo durante la Guerra de la Triple Alianza. En plena contienda pintó un retrato del Obispo Palacios en el Campamento de Humaitá, 1865,

con tintes de la tierra, como lo hacían en las Misiones Jesuitas. Hizo grabados para los periódicos de trinchera. Tomado prisionero por los brasileños, fue pintor de la corte de Pedro II. A su regreso al Paraguay, fue miembro de la Cámara de Diputados, se retiró del mundo en San Lorenzo, quemó sus obras y murió en la extrema indigencia y semiloco. Distinción: Beca de estudios a París, Gobierno del Paraguay, ca. 1859-1863).

RIVERO, Jacinto (Asunción, 1932). Grabador, pintor. Estudió grabado en Asunción. Expuso en Asunción y otras ciudades latinoamericanas y europeas. Principales distinciones: Mención, Ministerio de Educación, y Medalla de Plata, Confederación Brasileña de Diseñistas, Brasil, 1978.

SALERNO, Osvaldo (Asunción, 1952). Diseñador, pintor, grabador, arquitecto. Estudió en Asunción y Buenos Aires. En 1980 funda el Museo del Barro y desde 1986 es profesor del Taller del Centro de Artes Visuales, ambos en Asunción. Expuso en el Paraguay y en el extranjero. Principales distinciones: Primer Premio de Pintura Hispanidad 77, Asunción, 1978; Mención de Honor, I Bienal de Arte sobre Papel, Buenos Aires, 1987; Primer Premio de Pintura, Ahorros Paraguayos, Asunción, 1988.

SAMUDIO, Juan A. (Asunción, 1878-1935). Pintor. Estudió en Asunción y Roma. Profesor de dibujo y pintura, cofundador de la primera academia privada del país y primera sala de exposición permanente de pintura. Expuso en Asunción, Roma, Buenos Aires y Río de Janeiro. Principales distinciones: Beca de estudio, Gobierno de Italia, 1903-1909; Medalla de Plata, Exposición Internacional del Centenario Argentino, Buenos Aires, 1910.

YUSTMAN, Ricardo (Argentina, 1942). Pintor autodidacta, vive en el Paraguay desde 1950, donde hizo estudios de arquitectura. Expuso en muestras nacionales e internacionales. Principales distinciones: Premio, I Bienal de Montevideo, 1970.

## BIBLIOGRAFIA

### **Paraguay**

- Alborn, Pablo. "Arte jesuítico de las Misiones Hispano-Guaraníes". Biblioteca de la Sociedad Científica del Paraguay, No.9. Asunción, 1941.
- Báez, Jorge, relator. *América Latina en sus artes*, 5a. ed. México: Siglo Veintiuno Editores, 1984.
- . *Artes y artistas paraguayos*. Asunción: Editorial El Liberal, 1941.
- Bestard, Jaime. *La ciudad florida: memorias de un bohemio*. Buenos Aires, 1951.
- Blinder, Olga, Plá, Josefina y Escobar, Ticio. *Arte actual en el Paraguay*. Asunción: Ediciones IDAP, 1983.
- Cardozo, Efraim. *Breve Historia del Paraguay*. Buenos Aires: Eudeba, 1965.
- . *El Paraguay colonial*. Asunción: Nizza, 1959.
- . *El Paraguay independiente*. Barcelona: Salvat, 1949.
- Centurión, Carlos R. *Historia de la cultura paraguaya*. Tomo I y II. Asunción: Biblioteca "Ortiz Guerrero, Patronato de Leprosos del Paraguay", 1961.
- Díaz-Pérez, Viriato. *De Arte*. Palma de Mallorca: 1982.
- . *Coronario de Guido Boggiani*. Palma de Mallorca: 1977.
- . *El arte hispano-paraguayo misionero guaraní*. En: *Las piedras del Guayrá*. Palma de Mallorca: 1973.
- Escobar, Ticio. *El mito del arte y el mito del pueblo*. Asunción: Museo del Barro, Textos de cultura popular, 1986.
- . *Una interpretación de las Artes Visuales en el Paraguay*. Tomo I y II. Asunción: Centro Cultural Paraguayo Americano, Colección de las Américas I y 2, 1982 y 1984.
- Escobar, Ticio y Salerno, Osvaldo, compiladores. *Cabichutí*; periódico de la Guerra de la Triple Alianza. Asunción: Museo del Barro, 1984.
- Fernández, Miguel Angel. *Art in Latin America Today: Paraguay*. Washington, D.C.: Organización de los Estados Americanos, 1969.
- Fosatti, María Antonia Ortellado R. de. *Aurelio García, primer pintor del Paraguay*. Asunción, 1969.
- González, Natalicio. *Proceso y formación de la cultura paraguaya*. Asunción: Editorial Guaranía, 1948.
- Ortiz Mayans, Antonio. *Sarazábal, su vida y su obra*. Buenos Aires: Ediciones del Autor, 1946.
- Plá, Josefina. *El espíritu del fuego: Biografía de Julián de la Herreria*. Asunción, 1977.
- . "La Cerámica popular paraguaya". *Suplemento Antropológico*, Centro de Estudios Antropológicos, Universidad Católica Nuestra Señora de la Asunción, Vol. XI, Nos. 1-2, 1976.
- . *El Barroco Hispano Guaraní*. Asunción: Editorial del Centenario S.R.L., 1975.
- . *Treinta y tres nombres en las artes plásticas paraguayas*. Asunción: Editorial Cultura, 1973.
- . *El templo de Yaguarón: Una joya barroca en el Paraguay*. Asunción: Editorial del Centenario S.R.L., 1970.
- . *Las artesanías en el Paraguay*. Asunción: Ediciones Comuneros, 1969.
- . "El arte en el Paraguay". *Enciclopedia del arte en América. Historia II*. Buenos Aires: Omeba, 1969.
- . *Apuntes para una historia de la cultura paraguaya*. Asunción: separata de *Historia edilicia de la ciudad de Asunción*, 1967.
- . *El grabado en el Paraguay*. Asunción: Alcor, 1962.



Plá, Josefina y Fernández, Miguel Angel. *Aspectos de la cultura paraguaya*. Asunción: sobretiro de "Cuadernos Americanos", enero-febrero, 1962.

Salerno, Osvaldo. *Paraguay: artesanía y arte popular*. Asunción: Museo del Barro, Textos de cultura popular, 1986.

Sánchez Quell, Hipólito. *El caricaturista Miguel Acevedo y su época*. Asunción: Casa América, 1974.

Velázquez, Rafael Eladio. *Breve historia de la cultura en el Paraguay*. Asunción: 1966.

Además de catálogos, exposiciones y artículos aparecidos en periódicos y revistas.

### **América Latina**

Ades, Dawn. *Art in Latin America: the Modern Era, 1820-1980*. New Haven, CT: Yale University Press, 1989.

Baddeley, Oriana. *Drawing the Line: Art and Cultural Identity in Contemporary Latin America*. London & New York: Verso, 1989.

Bayón, Damián. *Aventura plástica de Hispanoamérica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1974.

Bedoya, Jorge M. y Gil, Noemí A. *El arte en América Latina*. Buenos Aires: Biblioteca fundamental del hombre moderno, Centro Editor de América Latina, 1973.

Castedo, Leopoldo. *Historia del arte iberoamericano*. Madrid: Editorial Andrés Bello, Alianza Editorial, c.1988.

Catlin, Stanton Loomis. *Art of Latin America since Independence*. New Haven, CT: Yale University, 1966.

Chase, Gilbert. *Contemporary Art in Latin America: Painting, Graphic Art, Sculpture, Architecture*. New York: Free Press, 1970.

Day, Holliday T. *Art of the Fantastic: Latin America, 1920-1987*. Indianapolis, IN: Indianapolis Museum of Art, c.1987.

Lucie-Smith, Edward. *Latin American Art of the 20th Century*. London & New York: Thames and Hudson, c.1993.

Sanjurjo Casciero, Annick, ed. *Contemporary Latin American Artists: Exhibitions at the Organization of American States, 1965-1985*. Metuchen, New Jersey & London: The Scarecrow Press, Inc., 1993.

Traba, Marta. *Arte de América Latina, 1900-1980*. Washington, D.C.: Banco Interamericano de Desarrollo, 1994.

———. *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas (1950-70)*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1973.



**Annick Sanjurjo Casciero** se ha distinguido por su trabajo de difusión de las artes plásticas latinoamericanas. Durante los años 60 enseñó lengua y literatura francesa, así como literatura paraguaya e hispanoamericana en la Universidad Nacional de Asunción y en la Universidad Católica de la misma ciudad. En las últimas décadas colaboró con el Consejo Internacional del Museo de Arte Moderno de Nueva York, estableciendo vínculos con los museos latinoamericanos; fue editora de las secciones de libros y artes de la revista *Américas*, y archivista del Museo de Arte de las Américas (OEA). Ha publicado artículos y producido diversos materiales audiovisuales sobre arte y artistas continentales. Es coautora de la única guía en español sobre Washington, D.C., *Washington D.C. en español*, y en 1993 editó la publicación *Contemporary Latin American Artists: Exhibitions at the Organization of American States, 1965-1985*.



Otras publicaciones disponibles de esta serie:

- *Casas, voces y lenguas de América Latina: diálogo con el escritor chileno José Donoso.*  
No.1, abril de 1993
- *Cómo empezó la historia de América: Conferencia de Germán Arciniegas.*  
No.2, agosto de 1993
- *Año internacional de los pueblos indígenas: Conferencia de Rigoberta Menchú.*  
No.3, diciembre de 1993.
- *Narrativa paraguaya actual: Dos Vertientes. Conferencia de Renée Ferrer.*  
No.4, marzo de 1994.

**Banco Interamericano de Desarrollo**

CENTRO CULTURAL

1300 New York Ave., N.W.

Washington, D.C. 20577

Estados Unidos de América

Tel: (202) 623-3287

Fax: (202) 623-3289