



PORTAL
GUARANI

www.portalguarani.com

Edith Jiménez (+)

14 de Agosto de 1918

07 de Octubre de 2004

[Ver Perfil Completo](#) ➤



Biografía



EDITH JIMÉNEZ EN EL RECUERDO

Se recuerda hoy (14/08/2014) un aniversario más del nacimiento de la gran pintora y grabadora Edith Jiménez. La artista nació en Asunción el 14 de agosto de 1918 y falleció el 7 de octubre de 2004.

Es figura capital en la lista de creadores consagrados que han dado las artes plásticas paraguayas en el siglo XX. Su gran talento artístico e inolvidable calidad humana perduran en sus obras. Había iniciado en 1943 sus estudios de pintura con el maestro Jaime Bestard, en el Ateneo Paraguayo. En 1956 tomó cursos de grabado con Livio Abramo, aquí y en Brasil. Realizó incontables exposiciones internacionales y ganó premios, el más importante en la Bienal de São Paulo, en 1975. Fue condecorada por el Brasil, en 1997.

Fuente: ABC COLOR (Publicado el 14 de Agosto de 2014)

JIMÉNEZ, EDITH

Nació en Asunción en 1918. Hija del Dr. Eulogio Jiménez y Doña Silvia González.

En 1943 inicia estudios de pintura con Jaime Bestard, quien le alienta a alejarse de todo academicismo. En 1952 realiza su primera exposición individual de pintura en el CCPA.

En 1953, es nominada representante oficial, en disciplina de pintura ante la II Bienal de San Pablo, y participa de la muestra organizada por el grupo "ARTE NUEVO" en las vidrieras de la Calle Palma, de Asunción.

En 1956 inicia estudios de grabado en la Misión Cultural Brasileña con el maestro Livio Abramo, y un año después recibe una beca del Gobierno del Brasil para estudiar Grabado en San Pablo, en el Museo de Arte Moderno y en el Estudio Gravura, siempre bajo la dirección de Livio Abramo.

En 1960 obtiene la Medalla de Oro en el 1er. Certamen Latinoamericano de Xilografía realizado en Buenos Aires, y ese mismo año comienza a trabajar como profesora de grabado en el Centro de Estudios Brasileños, tarea que desempeña aún hoy.

Expone en 1961 en la IV Bienal de San Pablo, donde recibe la Mención de Honor y Plaqueta de Plata, en 1963 expone nuevamente en la Bienal de San Pablo, donde gana por segunda vez Mención de Honor y Plaqueta de Plata, y recibe

Mención de Honor en la Primera Bienal Americana del Grabado en Santiago de Chile.

(Fuente: "DICCIONARIO DE LAS ARTES VISUALES DEL PARAGUAY" de LISANDRO CARDOZO, editado con el apoyo del FONDEC (FONDO NACIONAL DE LA CULTURA Y LAS ARTES), Asunción-Paraguay 2005).

EDITH JIMÉNEZ

Nació en Asunción en 1918. Pintora y grabadora, es parte del primer grupo de grabadores modernos formados en el país. Estudió pintura con Jaime Bestard, y grabado con Livio Abramo, en el Paraguay y, más tarde, en el Brasil. Desde 1960, enseñó grabado en el Centro de Estudios Brasileños.

Empezó a exponer en los años 40. En 1952, presentó su primera muestra individual, en el Centro Cultural Paraguayo Americano, a la que siguieron otras exposiciones individuales en Asunción y grupales en São Paulo, Buenos Aires, Caracas y Montevideo.

En 1954, tomó parte en la muestra colectiva inaugural del Grupo Arte Nuevo realizada en la calle Palma, de Asunción.

En los años 60 y 70, expuso individualmente en São Paulo, Río de Janeiro, Brasilia y Asunción, y participó en bienales y muestras colectivas en Japón, España, Estados Unidos, Italia, Puerto Rico y Costa Rica. En los 80, presentó su obra en forma individual en Asunción y otras ciudades del interior; y colectiva, en Francia, Brasil, Colombia y Alemania. Durante los 90, expuso sus grabados y pinturas en Asunción, en forma individual: en la Galería Michele Malingue (1990), en la galería Artesanos (1991), en la Pequeña Galería (1992 y 1998), y en Fábrica (1993, 1995 y 1999).

Ha obtenido numerosos premios pero el más importante, según la artista, es el Premio Internacional de la XIII Bienal de São Paulo (1975). Le otorgaron también menciones de honor en la V y VI bienales de São Paulo, un premio especial en el Primer Certamen Latinoamericano de Grabado, en Buenos Aires (1960), y varios premios y menciones en el Primer Encuentro del grabado de la Cuenca del Plata, en Montevideo (1975). En 1997, recibió la condecoración Orden de Rio Branco del gobierno del Brasil. Poseen obras suyas el Museo de Arte Moderno de Nueva York, el Museo de la Estampa de Buenos Aires, el Museo Maldonado de Uruguay, el Museo de Arte de San Juan, la Biblioteca Nacional de París, el Senado Federal de Brasilia, el Smith College Museum of Arts (Massachusetts), el Museo de Arte Moderno y el Museo de Arte Contemporáneo de Asunción.

Comentario: "Color y grabado son tratados e integrados con vigoroso espíritu de síntesis y fuerza emotiva que se realizan -además de su valor intrínseco- de manera singularmente afín a la sensibilidad artística actual. Densa emotividad del color, forma grabarla libre y vigorosa expresividad y unidad estilística notablemente logradas son los rasgos sobresalientes de esta muestra". LIVIO ABRAMO, 1993.

Fuente: Catálogo "GENTE DE ARTE PRODUCCIÓN DE LOS 90". Elaborado por GENTE DE ARTE, Asunción-Paraguay 2002

JIMENEZ, EDITH. (1918-2004)

Comienza a participar en exposiciones colectivas en los primeros años de la década del 40. Discípula principalmente de [JAIME BESTARD](#), desarrolla un paisaje de rasgos posimpresionistas, caracterizado por un cálido cromatismo y por la amplitud diseñadora de la pincelada. Hacia 1950, experimenta la influencia de corrientes más modernas traídas por [JOAO ROSSI](#), y en 1953 envía a la II BIENAL paulista dos cuadros de neta concepción cubística. De allí en adelante Edith Jiménez ensaya con entusiasmo nuevas formas y en 1957 presenta unos cuadros de filiación fauve. Ese mismo año, sin embargo, canaliza sus entusiasmos en el grabado en madera, al cual se dedica desde entonces hasta 1964. En 1962 presenta sus primeros grabados en el Brasil, que revelan una personalidad de rasgos bien definidos en un abstractismo expresionista de acento cósmico, a base de amplios golpes de gubia, que desde entonces mantiene. Aunque ha regresado a la pintura en los últimos tiempos no ha alcanzado hasta ahora en el pincel un nivel equivalente al del grabado.

EXPOSICIONES (*):

INDIVIDUALES: Asunción (Salón Carlos Antonio López) 1962 (grabado)

COLECTIVAS: Asunción Varios Salones de Primavera / Asunción (Salón Arte Religioso) 1957 / Asunción (Salón Arte Moderno) 1957 / San Pablo (conjunta con otros dos grabadores) 1961 / San Pablo, Bienales V, VI, VII y VIII / Tokio, II

RECOMPENSAS:

- Mención de Honor, VI Bienal de San Pablo
- Mención de Honor, VII Bienal de San Pablo
- Mención de Honor, II Bienal del Grabado Latinoamericano, Chile

OBRAS EN MUSEOS:

MUSEO DE CERÁMICA Y BELLAS ARTES JULIAN DE LA HERRERIA:

- Un grabado
- Una acuarela
- Seis grabados como parte de la decoración de los Salones del Congreso en Brasilia.

Colecciones dentro y fuera del país.

UBICACION: EDITH JIMÉNEZ, cultivaba la pintura como actividad plástica exclusiva antes de 1957, fecha en que como hemos visto se dedicó al grabado. Sus exposiciones de pintura (paisajes) la definían como una artista de verdadero y eficaz temperamento, de amplia pincelada constructiva y gran sentido colorístico. En 1957 abandonó la pintura por el grabado, en que ha obtenido sus mayores satisfacciones: su abstracto tiene un vigoroso acento expresionista. Figura entre los cuatro mejores grabadores paraguayos de hoy, y su abstracto a base de amplios cortes de gubia posee, como se ha dicho ya, un definido y vigoroso acento personal.

(*) Recordemos otra vez que sólo se mencionan algunas de las exposiciones realizadas, ya que se trata acá de una "noticia" y no de un recuento exhaustivo.

Fuente: [TREINTA Y TRES NOMBRES EN LAS ARTES PLÁSTICAS PARAGUAYAS](#) por JOSEFINA PLÁ. Editorial Cultura, Asunción-Paraguay 1973 (59 páginas).

EDITH JIMENEZ

Grabadora y pintora.

Sus pinturas arrastran ciertas nostalgias del pasado.

Una mujer que en silencio crea las combinaciones más insólitas de conjuntos cromáticos.

Fue alumna de Bestard y aunque éste gran maestro fue amante de los tonos neutros con algunas escapadas de color, su ilustre alumna desarrolló un verdadero despilfarro del mismo. Colorido audaz, tanto en sus pinturas como en sus grabados.

Hace también cubismo en el paisaje, aunque efímeramente.

Ensaya paisajes con un fauvismo de agradable acento personal.

Edith sigue pintando paisajes y se le puede considerar la paisajista femenina de más amplio espectro en esta pintura.

Inicia sus actividades del grabado bajo la dirección de Livio Abramo en 1957.

Obtuvo una beca del Gobierno del Brasil y desde 1958 y hasta 1960 permaneció realizando estudios de arte en el Museo de Arte Moderno de Sao Paulo.

Muchas fueron las distinciones que recibió: Medalla de oro en el 1er. Certamen de Xilografía de Buenos Aires y Mención de honor y Plaqueta en la VI y VIII Bienales de Sao Paulo. Mención de honor en la Bienal de Grabados de Santiago de Chile y el gran premio internacional de la Bienal de Sao Paulo en 1975.

Es Edith una persona amable, tranquila y de firme convicción. Decidida y valiente, así reflejan sus lienzos inconfundibles y sin limitaciones.

Presentó sus obras en muchísimas exposiciones a nivel nacional e internacional.

En la actualidad trabaja en el Centro de Estudios Brasileños con el profesor Abramo y en su casa, donde tiene un taller muy luminoso y silencioso.

Fuente: [MUJERES PARAGUAYAS CONTEMPORANEAS](#) . Por SARA DÍAZ DE ESPADA DE RAMÍREZ BOETTNER. Impreso en TALLERES GRÁFICOS MAKROGRAFIC. Asunción – Paraguay, Junio de 1989 (165 páginas)

EDITH JIMENEZ: OBRA GRAFICA

Texto de LORENZO ZUCCOLILLO

(texto publicado en *Edith Jiménez, Obra Gráfica.*

DHL/EBA, Asunción, 2001-202)

PRELIMINAR

Deseamos referirnos aquí a dos aspectos de la obra gráfica de Edith Jiménez. El primero concierne al desarrollo de su grabado en sí, y lo abordamos a través de las diversas series que la autora produjo desde 1956 a la fecha.

En segundo término -dentro de un enfoque más general- presentamos la obra en el contexto de la modernidad en nuestro país, ya que ésta resulta referencial en ese período y a partir de allí se proyecta al presente. Esto contribuirá -estimamos- a evaluarla en una perspectiva temporal y formal más amplia.

Buscamos con esto un enfoque contextual y preferentemente descriptivo -si tal cosa es posible- que permita aproximarnos a los principales momentos de la producción gráfica de Edith Jiménez.

1. OBRAS.

LAS SERIES

Estas imágenes que ahora se exhiben retrospectivamente, ilustran de manera resumida el grabado de la autora a lo largo de más de cuarenta años. Debemos aclarar que, por lo anterior, sólo consignamos las principales series, ya que existen varias otras -que podrían denominarse de transición o de variación, a veces no poco significativas éstas- que aquí sólo se mencionan sucintamente.

Por razones de orden expositivo y atendiendo a finalidades de registro, se las presenta con un criterio predominantemente temporal. Esta aproximación -habitual, aunque no siempre la más apropiada- podría, a momentos, resultar insuficiente para describir un trabajo de gran complejidad y densidad formal, como es éste el caso.

En varios sentidos, la obra que aquí presentamos-como ocurre con cualquier proceso creativo complejo- escapa a taxinomias muy rígidas o a aproximaciones estrictamente lineales.

Al introducir algunos criterios comparativos entre las diferentes series, apuntamos a atenuar -en parte- los componentes arbitrarios que conlleva ésta y cualquier otra clasificación.

Finalmente, debemos agregar que cuando aludimos a una serie, nos referimos al núcleo principal de los grabados que la componen. Puede darse el caso de obras singulares que se anticipen a las series, o bien, de impresiones posteriores en donde la autora propone variaciones a ese núcleo principal de grabados.

Formación y primeras muestras (1956-1960)

Las primeras series de grabados de Edith Jiménez se realizan dentro de un proceso de cambios notorios en sus habituales medios expresivos. Hasta 1956, fecha en que asiste a un curso breve de xilografía que dicta *Livio Abramo* en Asunción, se había dedicado exclusivamente a la pintura.

Viaja luego a Sao Paulo, en 1958, con una beca del gobierno brasileño, y se inscribe en el taller de grabado de la *Escola de Artesanato* del Museo de Arte Moderno de esa ciudad, dirigida por el citado artista brasileño, donde permanece hasta 1960. En esa fecha, la artista ingresa al *Estudo Gravura*, recientemente fundado por Livio Abramo y Maria Bonomi. Esos tres años, podría decirse, constituyen lo más sustantivo de su formación como grabadora.

“Al llegar a la escuela -comentó la autora- Livio me enseñó los grabados de los alumnos, que estaban muy avanzados. De modo que yo, que provenía de un medio casi sin grabado, tuve que ponerme a trabajar muchísimo. Afortunadamente, a fin de año pude equipararme al nivel de la escuela y exponer con los demás alumnos”.

Ese período de formación comprendió el aprendizaje del grabado en madera y metal (con Maria Bonomi, la última técnica), en color y blanco y negro, si bien la artista mostró siempre inclinación hacia la xilografía (ver Fig.)

El taller ponía énfasis en un previo manejo de los recursos técnicos del grabado por parte de los alumnos. Pero no en un sentido meramente mecánico o artesanal, sino debido a que, de acuerdo a la concepción del medio según la enseñaba Livio Abramo, el lenguaje gráfico era inseparable de estos recursos.

Esta imagen basada en la economía de formas, en las posibilidades expresivas propias del material y en particulares procedimientos de incisión (ampliamente difundida en nuestro país posteriormente, tanto por Livio Abramo como por la artista) corresponde a una característica extendida del grabado moderno brasileño.

En relación a la técnica de Oswaldo Goeldi -junto con Livio Abramo, fundador del grabado moderno en el Brasil- Rodrigo Naves señala: *“Muchos artistas sacaron partido de ese modo económico de tallar la madera. Pienso en Munch y los expresionistas alemanes. El propio corte de la madera (en Goeldi) traía en sí un cálculo que reforzaba aquella manera de surcarla (...) Rayados -los trazos de la gubia- establecían con las líneas blancas de las vetas relaciones de contraste y tensión”*[1].

“Livio insistía mucho en esto -nos comentaba Edith-, en que el lenguaje del grabado era el de las distintas herramientas. Eso diferenciaba el grabado ‘antiguo’ -que se hacía como ilustración o reproducción de obras, con cuchillos u otras herramientas- del grabado moderno, en donde cada utensilio tiene sus propias posibilidades expresivas”

Este período de aprendizaje fue bastante acelerado, ya que a más de otras muestras con los miembros del taller, desde 1959 la autora expone al público sus trabajos. En 1960 obtiene un premio especial en el *Primer Certamen Latinoamericano de Xilografía*, en Buenos Aires, en el cual participan artistas de renombre como Fayga Ostrower y Maria Bonomi.

Al año siguiente presenta doce grabados en la galería *“Da Folha”*-se trataba de su segunda exposición en esa galería paulista- junto a Antonio Enrique Amaral, Mario Zanini, Anatol Wladyslaw e Italo Cencini, los tres últimos pintores reconocidos en aquel medio (Wladyslaw, quien expuso en Paraguay en 1959, fue fundador del grupo *“Ruptura”*, ligado al *Concretismobrasileño*, si bien posteriormente optó por la abstracción no-geométrica. Zanini obtuvo en 1950, la bolsa de viaje de estudios a Europa, junto con Volpi y Rossi) [2].

Edith Jiménez recuerda esta muestra: *“En galería “Da Folha”, bajo el auspicio de Leirner, se otorgaban premios anuales muy importantes a distintas disciplinas -grabado, pintura, escultura- así que el lugar era bastante selectivo, casi podría decirse que estaba entre los más requeridos de esa época por los artistas”.*

BLANCO Y NEGRO

Las series en blanco y negro se desarrollan en la obra de Edith Jiménez en base a diversas referencias.

Por una parte, las de su estada en Sao Paulo, ligadas a las enseñanzas de Livio Abramo en la *Escuela de Artesanía y al Estudio de Grabado*. Estas referencias -según se dijo- se conectan con el lenguaje del primer grabado moderno en el Brasil -principalmente el de Goeldi y Abramo- casi siempre xilográfico, que persigue la expresividad intensa y directa de la imagen (usualmente figurativa, aunque no “realista” y siempre extremadamente sintética), así como el énfasis en un lenguaje estrictamente gráfico y la economía de medios (el color, por ejemplo, se utiliza en forma muy sobria) [3].

Siempre ligadas a la experiencia en el Brasil, otras referencias provendrían de lo que José Teixeira Leite define como “etapa de afirmación” del grabado brasileño (posterior a 1945) en la que aparece más francamente la forma abstracta y el empleo difundido del color, a más de una mayor variedad en las técnicas de estampación (Marcello Grassmann y Fayga Ostrower emplean la técnica en metal; Ostrower, desde 1953 orienta sus grabados a la abstracción)[4].

Conviene también considerar que la plástica de ese país, desde finales los 50's, está fuertemente marcada por la abstracción[5] -el “Manifiesto Concreto” de Ferreira Gullar se había publicado en 1959- cuando no casi enteramente dominada por dicha corriente.

No obstante -descontando la opción de la autora por los elementos abstractos- este segundo grupo de referentes -sobre todo la estampa a colores- sería re-interpretado e incorporado en la obra de Jiménez posteriormente.

La etapa en blanco y negro podría definirse a través de tres momentos. El primero, de aprendizaje en Asunción y Sao Paulo, entre el 56 y el 60. Uno posterior, en base a un lenguaje ya caracterizado (que se extiende hasta finales de esa década) en donde predominan las formas abstractas[6], y finalmente el de la serie en la que emplea la madera de “punta” -tacos- (serie de los “troncos”) y que se prolonga hasta inicios los años setenta.

Si bien se propone ocasionalmente la abstracción, en la primera etapa en blanco y negro los grabados parten de una imagen estilizada de la estructura del paisaje. La autora se remonta a ese momento: *“En el grabado en blanco y negro empecé haciendo figurativo (ver Figs.). El paisaje, particularmente, siempre me interesó. Recuerdo que Camila Cerqueira César -también alumna de la escuela- me llevó cierta vez a una estancia en el interior que pertenecía a la familia Mesquita (Alfredo era el director de “O Estado de Sao Paulo” y compró varios grabados míos). Ese paisaje me llamó mucho la atención y como tenía siempre mi cuaderno de notas conmigo, hice muchos bocetos. Fue a partir de esos dibujos que realicé mis primeros grabados, aquellos que podría considerar que no eran pruebas, y en los cuales planteaba composiciones más complejas y no ya simples ejercicios de herramienta”*.

Posteriormente, a partir de la depuración de los componentes figurativos, Jiménez pasa a una imagen abstracta, la primera gráfica en esta orientación producida en nuestro país. Son estampas en donde se evidencia preocupación por el lenguaje del grabado -texturas diversas, trazos y tonos- paralelamente a la proposición de un clima general de gran carga dramática.

En estos grabados abstractos de filiaciones informalistas

-cuyo formato va aumentando considerablemente- las incisiones sueltas de la gubia recuerdan en varios sentidos -traducidas al lenguaje gráfico- la gestualidad de la “*action painting*”(¿se podría hablar aquí de una suerte de “*action carving*”?). (ver Fig.).

En el catálogo de la muestra de 1961 en la galería “*Da Folha*”, Livio Abramo apunta: *“Las composiciones abstractas que figuraran en su primera muestra y que procedían casi todas de sugerencias de la naturaleza, ceden lugar, ahora, a figuraciones enteramente diversas, en las cuales el espíritu poético se desplaza hacia un plano más libre de las determinantes naturalistas de otrora”*.

“ Me habían llamado la atención -comentaba Edith Jiménez - ciertos objetos: restos de troncos, de corte similar a “rodajas”. Los primeros me los facilitó el ingeniero Pedro E. Zuccolillo, y a partir de allí empecé a experimentar. Me pareció que, por sus formas y texturas de por sí interesantes, sería posible seleccionarlos e incorporarlos a mi grabado ”.

Esta serie a la que se refiere la autora -que aquí coloquialmente denominamos de “La Madera”o de los “Troncos”-

supone el siguiente paso en su grabado y se desarrolla de finales los 60's hasta inicios de los años 70.

Ciertas formas similares aparecen en grabados de ese momento, pero se estampaban reproduciendo con la gubia los contornos del “tronco” y no imprimiéndolas directamente, mediante el empleo de un taco como matriz (ver Fig.)

Esta particular versión del “objeto encontrado” adaptada a la técnica gráfica (o mejor decir entonces, de la “matriz encontrada”) constituye un antecedente de posteriores experiencias locales de impresión de objetos reales, difundida

en nuestro medio hacia mediados los años setenta.

Los “troncos” pueden entenderse, en parte, como una prolongación lógica de ciertas búsquedas precedentes en el gradado de la autora, en lo que concierne a incorporar a la obra las cualidades físicas propias del material.

Pero si los grabados anteriores buscaban el contraste, la gestualidad en la incisión y la variedad de valores tonales a partir de los trazos de las distintas gubias (empleadas frecuentemente para resaltar las líneas naturales de las vetas), los “troncos” plantean en esta serie, de modo explícito, las propias cualidades materiales de la madera.

El material no es ya resaltado, o potenciado, sino francamente presentado: es el propio objeto real (el tronco) el que se presenta como protagonista fundamental del grabado.

Esta hipótesis parece confirmarse si consideramos el empleo de la técnica: En una matriz de “punta” -en un taco, como es éste el caso- las fibras perpendiculares a la dirección del tallado permiten desplazamientos más fluidos y uniformes de la gubia en todas las direcciones. Pero el protagonismo que se confiere aquí al tronco en sí (en cuanto objeto) se manifiesta en la casi nula modificación del perímetro exterior de la matriz y, sobre todo, en las incisiones dirigidas a “ayudar” a que se expresen las cualidades materiales y formales que de por sí posee el objeto original. La gubia resalta así los componentes pre-existentes: las particulares formas que puede adoptar la médula del tronco seccionado, las líneas concéntricas de los anillos medulares, las irregularidades del liber perimetral, etc.

Incluso algunos “troncos” fueron estampados directamente, sin incisiones, ya que su propia textura y estado de conservación los hacía suficientemente expresivos, en opinión de la autora. Por lo demás, algunos de estos grabados que emplean matrices muy deterioradas promueven connotaciones inquietantes: la acumulación temporal que se expresa en cada anillo de la madera, acumulación y registro que corre paralelo a la acción destructiva del tiempo, dado por las heridas, imperfecciones o disgregaciones del material).

Los “troncos” expresan una relación sugerente entre los elementos figurativos y abstractos que conviven en la obra. ¿Deben leerse como formas autónomas y no-figurativas? ¿O, al ser estampaciones de objetos, remiten a entidades existentes en lo real?. Posiblemente ambas lecturas sean válidas, ya que una característica notable del trabajo de Edith Jiménez -según se dijo- es precisamente la tensión que genera al discurrir permanentemente la imagen en el preciso borde que divide lo abstracto de lo figurativo.

Desde el punto de vista formal, la serie también evidencia un empleo diferente de la relación figura-fondo, así como modificaciones substantivas en el propio espacio gráfico de la obra. En grabados anteriores, tanto los elementos-figura como el fondo en que se ubican, estaban o entintados o determinados por la gubia, y los límites de la estampa aparecían “sangrados” en el grabado final. En los “troncos”, sin embargo, el grabado en relación a la estampa tiende a poseer mayor espacio en blanco (a “respirar” de otra manera, podría decirse) y el fondo ahora es el propio soporte, el papel.

De esta serie, los grabados más conocidos son: “*Los ojos de la madera*”, “*El corazón de la madera*”, “*La noche en la madera*”, “*Los dedos de la madera*”, “*Flor*” y “*La sangre en la madera*” (Figs.) No obstante, existen diversas variaciones en las cuales aparece ya la preocupación por el color, que sería desarrollada más sistemáticamente en sucesivos momentos. De entre las imágenes aquí registradas, destaca el grabado que forma parte de la colección del *Museo de Arte Moderno de New York* (Fig.) y la que corresponde a un grupo de grabados enviados a Italia, que no fueron expuestos en nuestro país (Fig.)

EL COLOR

En diversos momentos Edith Jiménez había experimentado con el color, que siempre le atrajo y que constituye una de las características notorias de su obra. En la *Escuela de Artesanía* y el *Estudio de Grabado*, en Sao Paulo, realizó impresiones de esta naturaleza y con posterioridad -de regreso a Asunción- introdujo el color en varias xilografías.

Pero a partir de 1970 el color aparece en su grabado de manera sistemática. De esta época data un grupo de obras que fue enviado al *Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro* para una muestra conjunta en esa institución carioca.

En el catálogo de la exposición previa al envío de las obras, realizada en la *Misión Cultural Brasileña*, se registra que en esa nueva fase de su obra Edith Jiménez “*está explorando el filón siempre atrayente del color (...) Para tal efecto fue coherente con la problemática por ella enfrentada y tuvo que adoptar una nueva formulación para su grabado, y mediante múltiples impresiones cromáticas busca -y realiza con sus formas compuestas, signos y abstracciones- nuevos valores para su ya rico lenguaje gráfico*” [7].

La fecha permite inferir un empleo local muy temprano de las matrices e impresiones múltiples en el grabado,

procedimiento de estampación que de allí en más será constante y sensiblemente empleado en su obra gráfica.

La estampación xilográfica a color presenta varias complicaciones técnicas, amén de las cromáticas. En primer lugar, debe –usualmente- grabarse tantos tacos como colores quieran obtenerse. Además, la superposición requiere de un cuidado extremo, ya que de otra manera los colores aparecerán desfasados (fuera de registro) luego de cada impresión.

Edith Jiménez emplea estas matrices múltiples tanto para simplificar el proceso como para sacar partido de las “imperfecciones” del desplazamiento del registro. Al superponer deliberadamente las matrices, obtiene por yuxtaposición una amplia gama de colores y un sutil efecto de transparencia.

“De puro perezosa -bromea, al referirse a su empleo de esta técnica-me dediqué a probar con matrices múltiples para estampar a color y encontré interesante sacar partido de la superposición. Lo que para algunos era un ‘defecto’ (el ‘pasarse de la raya’ al imprimirse un color fuera del área marcada y superponerse con otro) me permitió ampliar la cantidad de colores en cada grabado”.

No obstante, estos pormenores técnicos -considerados aisladamente- resultarían insuficientes para ilustrar la complejidad y sutileza cromática de sus grabados. Colorista nata - *“Desde la época en que estudiaba pintura con Bestard-recuerda- siempre me sentí cómoda con el color”*- a partir de estas series Jiménez conjugará la técnica gráfica con su sensibilidad para el color. Sensibilidad que, por lo demás, no era impredecible aflorase como compensación del *“largo ayuno pictórico que ella se impuso a sí misma desde 1956 cuando empezó a interesarse por el arte del grabado” [8].*

Esta familiaridad con lo cromático la lleva a plantear diversas estrategias de empleo del color, cuyas cualidades “constructivas” dentro de la obra van tomando protagonismo creciente.

Por ejemplo, en las Figs. y , se proponen dos relaciones cromáticas muy diferentes. En el primer caso los colores se relacionan por proximidad de matiz y las superposiciones generan nuevas tonalidades en la misma “familia” cromática, al tiempo que construyen la profundidad del espacio gráfico en progresivas gradaciones armónicas.

En el segundo caso, sin embargo, la figura del centro de la composición nítidamente se diferencia (por oposición de complementarios) del espacio gráfico que la contiene: prima aquí el contraste. Por su parte, la sobre-impresión del primer plano agrega profundidad al grabado y refuerza la jerarquía posicional de la figura “cálida” del centro, al resaltar el eje de simetría de la composición.

Forma, color y textura, empleadas en un marco compositivo versátil y sensible: en este contexto, los elementos del grabado a color de Edith Jiménez se enuncian de manera variada, complementaria o contrastante incluso, a través de las diversas series.

La serie “Viento”, que aparece tempranamente en los setenta, es una de las primeras en donde la autora experimenta -o mejor, propone- desde el color y las impresiones múltiples.

Luego de emplear el color en los “troncos” y en otras composiciones preliminares, en esta serie se establecen secuencialmente elementos modulares (matrices múltiples) , en un espacio gráfico de formato apaisado. Aquí la autora ha pasado (debido a requerimientos que derivan de éste procedimiento de impresión, entre otras cosas) de la abstracción gestual de la etapa en blanco y negro, a composiciones abstractas de carácter geométrico, de fuerte sentido constructivo.

Los grabados son compuestos a partir de la reiteración serial -y su desarrollo en el espacio gráfico- de figuras geométricas simples (rectángulos, triángulos, etc). Tanto la superposición del color (de la que resulta una gama amplia de tonos intermedios), las alteraciones rítmicas, así como las impresiones de textura (si bien todavía incipiente) que se agregan a intervalos oportunos, confieren un particular dinamismo a estas obras. Se evade así -si consideramos que están compuestos los grabados por un repertorio formal limitado- la aridez de una geometría muy rígida.

Reforzando esta intención, las sobreimpresiones onduladas que recorren longitudinalmente la composición, por su carácter más suelto y gestual, establecen un contraste en extremo expresivo con la geometría de las otras figuras del grabado. El contraste (que aquí se plantea en términos de: gestualidad, organicidad vs. geometría) se expone mediante versátiles recursos.

Por ejemplo; El grabado de la Fig. propone dos órdenes formal e intencionalmente contrapuestos. Uno primero, que podría leerse como “objetivo” y “estable” (predominantemente vertical) dado por los elementos geométricos modulares. Un segundo orden paralelo – el de las “ondas” que remiten a lo particular, subjetivo y gestual— parece impugnar o subvertir la aparente estabilidad del anterior. No obstante, integrados ambos a la realidad totalizadora del grabado -¿la del arte?- se alcanza a armonizar los inevitables elementos antagónicos propios de la existencia.

Los grabados de la serie “Puzzle” fueron realizados en ocasión de la *XI Bienal de Sao Paulo* de 1971. La serie es también parte de una colección -denominada “Brasilia” por la autora- que presentó en esa capital posteriormente, y que conforma el acervo de la legislatura brasileña.

Para contribuir con sus obras a dicha colección fueron invitados destacados artistas brasileños (*Bonomiy Ostrower*, por citar algunos) y extranjeros; a partir de allí se seleccionaron los grabados de Edith Jiménez.

Los grabados de “Puzzle”, a partir de representaciones muy estilizadas de la berenjena, retoman el elemento figurativo en la obra de Jiménez, planteados ahora desde el color.

“ Cuando pintaba –recuerda- empleaba siempre elementos similares, una gran cantidad de frutas y objetos que representaba en mis pinturas. Recuerdo una obra, (realizada antes de esta serie) un lienzo bastante grande, en donde aparecían sólo tres berenjenas ante un fondo muy abstracto”.

Estas similitudes entre grabado y pintura, no obstante, deben plantearse siempre con mucha reserva ya que *“no hay ninguna interferencia pictórica entre una cosa y otra, (debido a) que estas estampas a color lucen inconfundibles, con los valores y las cualidades propios de la obra de arte gráfica impresa. Tal distinción les confiere toda la fuerza expresiva que el color puede dar a un trabajo de este género” [9].*

En los grabados de la serie “Puzzle” (de acuerdo al objeto que refieren y cuya alteración de escala-las estampas son de gran formato- concurre a complejizar su significación) la forma vuelve a concentrarse en límites definidos en el espacio del papel y establece una clara relación de autonomía con el fondo.

A diferencia de las figuras de los grabados de la serie “Viento”, que se desplegaban secuencialmente a lo largo del campo gráfico según una dirección predominantemente horizontal, aquí los componentes (los planos cromáticos de las impresiones múltiples que constituyen la figura) son contenidos al interior de sus límites y las directrices resultan de los juegos internos que se producen también al interior de la figura.

La palabra Puzzle (“rompecabezas”) que nombra a esta serie, puede tanto aludir al juego, a un problema o a un proceso. Y, efectivamente, se trata de un libre juego de colores y formas que se desarrollan fluidas en el plano para solucionar expresivamente el “problema” de la articulación (del “armado” y construcción de la figura).

En la exposición que se realizó en Brasilia de un grupo de seis de estos grabados, el proceso, o mejor, la dimensión procesual-propia de la lógica interna de estas imágenes- quedó evidenciada al trasladarse esta lógica, por medio de un especial criterio de montaje, a un planteo próximo al del mural. Siguiendo el orden de lectura habitual -de izquierda a derecha- las diferentes piezas del “rompecabezas” se van acomodando, van desplazándose hasta revelarnos, en el último grabado, una realidad estructurada, la de la última berenjena que exhibe rotunda su forma y colorido (Fig.)

Pero esta dimensión procesual y dinámica del grabado, este continuo hacerse, re-hacerse y construirse de las formas, también nos enseña su anverso: la desagregación y la deconstrucción del referente, de la realidad sensible. *“ Los objetos no son inocentes”*, se ha dicho, y esto tiene bastante que ver con el “motivo” -en principio muy sencillo e “inocente”- del cual parte la serie, en cuanto ésta denota el hallazgo de la complejidad formal y de la dimensión poética que esconde, o mejor, que construye, el lenguaje artístico a partir de lo cotidiano.

En la serie “La Botella Mágica” (ca.1972- 1975) el motivo constituye ciertamente un rasgo caracterizador, un elemento que permite identificar la serie, que de hecho presenta, de uno a otro grabado, diferencias muy marcadas y estrategias formales muy diversas. (Conviene señalar, además, que la autora había ensayado previamente formas similares y posteriormente retorna a esta serie para plantear diversas variaciones).

“Los objetos que habitualmente empleo en mi obra -nos cuenta la autora- son simples puntos de partida, pero también sirven para identificar algún elemento reconocible dentro de una estructura que en general es bastante abstracta”.

Algunos de los grabados de esta serie presentan -compositivamente- ciertas similitudes con los de Puzzle. Entre otras, la de la forma nítidamente recortada del fondo y que plantea una relación continente-contenido similar, en relación a los elementos subsidiarios contenidos al interior de las formas envolventes. (Fig.)

En otros casos, los elementos se enmarcan en planos de textura y color “bajo” y los elementos -solapados entre sí- concurren a formar parte de composiciones más abiertas, no definibles ya por medio de una sola figura predominante en la composición. (Ver el ya citado ejemplo de la Fig.)

La serie “Alquimistas” consta de quince grabados de gran formato que fueron realizados en 1975 para la *XIII Bienal de Sao Paulo* (el montaje y presentación de las obras en esa bienal estuvo a cargo de *José Antonio Pratt Mayans*)[10].

Esta serie acreditó a la autora una de las modalidades del Premio Internacional de la Bienal -por decisión unánime del jurado internacional actuante en esa ocasión- la más importante conferida a la fecha a un artista paraguayo. (Descontando lo anecdótico del dato, señalamos que dicha serie fue realizada en un tiempo extremadamente corto -menos de un mes- plazo inusual, considerando que se trata de grabados gran complejidad).

En “Alquimistas”, las formas –conviven aquí algunas muy esquemáticas con otras de gran complejidad-replantan y desarrollan elementos previamente enunciados en trabajos anteriores. Los elementos orgánicos exponen ahora su interior, su estructura íntima, y los distintos componentes de ésta se expresan en texturas y planos de color sumamente esquemáticos. Esta estructura interna que se exhibe, expresada en solapes y transparencias, que si en “Puzzle” destacaban, aquí alcanzan un nivel de complejidad y sugerencia extremos.

En esta serie, las figuras no siempre ofrecen un referente muy identificable; aluden más bien a cualidades genéricas, a connotaciones inherentes a su vital organicidad. Pero, como contrapunto, muestran también su fragilidad. Por ejemplo, consideramos las dos figuras predominantes que se presentan en el grabado de la Fig. vemos que, independientemente de su función compositiva (esto es, organizar el grabado mediante una forma negativa -vacía- que contrapese la positiva -llena-) la “ausencia” de la fruta, simultáneamente expone condiciones vitales y temporales contrapuestas: plenitud y deterioro. Dos estados temporales se conjugan: presente y futuro se entrelazan para significar tanto el desarrollo cíclico de la existencia orgánica como el discurrir lineal de la temporalidad humana.

Edith Jimenez [iz] en muestra en le año 1956

Gentileza - FABRICA GALERÍA DE ARTE

ABSTRACCIÓN Y SÍNTESIS

Una característica relevante en los trabajos de Edith Jiménez es su expresivo y espontáneo deambular por entre los dominios de la abstracción y lo figurativo.

Según el período que se analice -ya sea el informalista u otros más recientes, en donde predominan el color y la textura- la imagen tiende alternativamente a recomponerse, a retornar de esquemas puramente formales y cromáticos, o bien, a disolverse en pura forma, color y textura.

Pero más allá de esta sugerente alternancia entre lo abstracto y lo figurativo, un rasgo que a criterio nuestro confiere a la imagen de Jiménez su peculiaridad, es la condición sutilmente “fronteriza” que guarda entre ambos territorios: el auto-referencial de la abstracción y el referencial de lo figurativo.

La autora identifica en cada objeto sus rasgos pregnantes más característicos, los reformula y sintetiza para así hacerlos operar al límite de su iconicidad, al extremo mismo de su “reconocibilidad” -valga el neologismo- en cuanto entidades que integran nuestro universo perceptivo, en cuanto materia constitutiva de aquello que denominamos, muy simplificada, el mundo de lo real.

Este procedimiento citado arriba -que multiplica los potenciales significados- resulta plenamente coherente con otra estrategia muy difundida en los grabados, de naturaleza “temática”, podría decirse. Esto es, se integra la multiplicidad de lecturas de los elementos formales -aquellos cuya iconicidad ha sido “forzada” al límite- a una paralela multiplicidad de significados, dada ésta por los temas que recurrentemente aparecen en las obras. Así empleadas, las frutas junto con otros elementos de origen orgánico, allanan el camino a una amplísima gama de asociaciones vitales y temporales (estaría de más reiterar las variadas postulaciones de la vida y del tiempo que se substantivan permanentemente en la obra).

Edith ha realizado obra abstracta en diferentes momentos; de la más extrema y ajustada, podría además recordarse. Pero quizás convenga aquí, antes que de no-figuratividad -presente sin duda- hablar de síntesis para referirnos a la intención predominante; entendiendo a la abstracción como una posible (pero no única) materialización de la síntesis, categoría ésta última de mayor

generalidad en el lenguaje plástico[11].

En términos más sintéticos, se ha señalado ya en relación a estos procedimientos: “*'In Situ', frente a los materiales y herramientas, sin bocetos ni ideas preconcebidas, selecciona los elementos con que habrá de desarrollar su juego. Comienza a vislumbrar formas, insinuaciones dentro de sí misma, atisbos de un lenguaje nuevo (...) donde las formas se organizan en composiciones que oscilan entre lo abstracto y lo figurativo, desconociendo el límite, pues están en el límite mismo*” [12].

En relación a sus trabajos más recientes, comentaba Edith Jiménez: “*Me preocupó siempre que el grabado tuviera textura, ya que forma parte de su lenguaje, al menos del xilográfico. O si no, parecerían serigrafías y no xilográfías*”.

El problema de la textura, abordado en las series en blanco y negro, se traslada posteriormente a los grabados a color. La autora introduce elementos texturales sucesivamente. De manera incipiente en la serie “Viento”, progresivamente éstos se hacen más notorios en “Puzzle”, “La Botella Mágica” y “Alquimistas”, cuando las matrices múltiples de madera o linóleo son grabadas y sus planos se recortan.

La serie de grabados presentada en 1988 (*Galería Michèle Malingue*) y la posterior de 1992 (*Galería Fábrica*) se caracterizan por una franca y explícita búsqueda de integración de la textura al color en las xilográfías. Búsqueda que corre pareja a un mayor grado de abstracción de los elementos del grabado y al empleo de esquemas compositivos que paralelamente atienden a los problemas localizados de las formas singulares y de las estructuras más amplias que se proponen, en donde interactúa el campo gráfico como totalidad (de hecho, en algunos casos, la estructura prima nítidamente sobre la forma).

En estas muestras aparecen reinterpretados elementos similares a los de su grabado en blanco y negro, de anteriores décadas, pero desde una experiencia acumulada que supone la agregación de las características inherentes a la estampa colorida.

2. EDITH JIMENEZ Y LA MODERNIDAD EN PARAGUAY

En este apartado optamos por considerar la obra gráfica de Edith Jiménez en el contexto de la modernidad local por dos razones. Nos permite—como ya se señaló— remitirnos a antecedentes y características de su grabado que se prolongarán hasta el presente y que se configuran en sus puntos fundamentales a partir de aquel momento.

Por otra parte, esta contextualización temporal nos permite evaluar una trayectoria y un aporte substantivo a la modernidad en nuestro país, modernidad que -lejos de constituir un simple capítulo historiográfico o una mera lejanía temporal- adquiere hoy relevancia en la medida en que explica experiencias contemporáneas que de allí provienen.

Cuando hablamos de modernidad nos referimos a un proceso que en nuestro medio presentó características peculiares. [13] Algunas ampliamente comentadas, como su retraso en relación al ámbito regional. Otras poco consideradas -pero no menos relevantes a criterio nuestro- como es el caso de la doble temporalidad en la que se inscribe este movimiento local en función a los dos principales momentos de la modernidad latinoamericana, como más adelante consideraremos.

Esta modernidad local, construida desde múltiples aportes y en tiempos también plurales, debe evaluarse entonces,

tanto en términos de ruptura como en función a la continuidad de experiencias anteriores, usualmente tenidas como pre-modernas.

En términos de una preliminar periodización, en el Paraguay el proceso comprende la progresiva acumulación e interacción de dos etapas sucesivas, que se inicia en la década del 40 y concluye a finales de los años 60. Claro está, dispensando el margen de inevitable convención que impone toda cronología.

La primera etapa se desarrolla entre 1940 y 1954 y está principalmente ligada a problemas de identidad y renovación formal, tal como entonces eran concebidos. A su vez, esta primera etapa contiene dos componentes: Las experiencias, usualmente fragmentadas y dispersas, en las que la necesidad de lo moderno en el arte no se expresa de manera colectiva o programática (si bien esto no supone la ausencia de aportes. Aquí nos referimos a autores que no actuaron grupalmente, como Bestard, Echagüe Vera y otros).

En segundo lugar, incluye las acciones del grupo *Arte Nuevo* -a partir de 1954- que constituyen un episodio significativo en la medida en que proponen, de manera relativamente explícita [14], la necesidad de renovación de las artes plásticas locales.

No obstante, ambos momentos de esta primera etapa -si bien se encuentran algo desfasados en relación al tiempo continental- no son ajenos a un proceso latinoamericano que deseamos considerar a continuación, a fin de ubicar el proceso local y el trabajo de la autora dentro del mismo.

MODERNIDADES IDENTITARIAS: 1920-1950

Diversos autores han considerado el par *Modernidad/ Modernización* como parámetro de análisis del arte latinoamericano en su primer período moderno; vale decir, a partir de los años 20.

Se ha señalado que el desfasaje entre ambos términos generó en nuestro continente una modernidad impostada, ya que Latinoamérica, sin una base material desarrollada, se habría limitado a una simple reproducción episódica de las formas artísticas de la vanguardia europea

No es posible aquí entrar en los pormenores de este debate, por lo que nos limitaremos a avanzar en la definición de los términos a emplearlos a los efectos de exponer ciertas características muy generales del arte latinoamericano dentro del cual deseamos ubicar la primera etapa de la modernidad paraguaya.

Por *modernización* se entiende el conjunto de fenómenos inscriptos -prioritariamente- en la base material-productiva de una sociedad. La *modernidad*, por su parte, involucra preferentemente a la construcción simbólica -expresiones artísticas incluidas, claro está- que se propone a partir de esta realidad productiva-material.

No planteamos aquí una lectura rígidamente causal o

determinista entre uno y otro término, sino más bien la interacción

-o incluso a veces la oposición- que temporal y operativamente puede registrarse entre ambos.

Con las respectivas diferencias regionales, la primera *modernización* en Latinoamérica -hacia los años 20's y 30's del pasado siglo- se asienta en factores productivos y sociales ligados a una economía todavía agraria/exportadora, a la que se suma un incipiente agregado de valor industrial.

La *modernidad artística* imaginada a partir de esta modernización -ligada al proceso de consolidación de los Estados Nacionales iniciado en el siglo XIX- supone dos actitudes. Por un lado la actualización del arte en función a lenguajes similares a los de las vanguardias europeas de ese momento (los Estados Unidos no tenían aún incidencia). Por otro, una paralela búsqueda de identidad -más o menos notoria, según la región cultural en la que se produce- y que se expresa en el deseo de conciliar los elementos tomados de las vanguardias europeas con las tradiciones de las culturas premodernas de los diferentes países americanos.

De modo que "los movimientos modernos que surgen en aquellos (...) años de historia cultural americana (...) no pueden entenderse sino como Janos Bifrontes, que miran simultáneamente allende y aquende el Atlántico. Diferentes entre sí, surgidos de tradiciones muy diversas y sustentados en particulares tradiciones inmediatas, manifestado con distintos grados de virulencia, todos los movimientos nuestros de ese entonces miran simultáneamente hacia fuera y hacia adentro" [15].

Este problema -la búsqueda de una Modernidad Identitaria- marca con fuerza a la primera modernidad latinoamericana y se expresa de diferentes formas: a través de manifiestos y obras de alto componente político-social y nacional (*"Manifiesto del sindicato de artistas"* de México, de 1923[16] y el emergente movimiento muralista), en un localismo sincrético[17] (*"Manifiesto Antropofágico"* de Oswald de Andrade, de 1928), o bien formula propuestas de carácter más cosmopolita, como la expresada en el manifiesto del grupo *"Martín Fierro"*, en Buenos Aires, en 1924, generado en un contexto de componente "nativo" poco significativo, si se lo compara con el imaginario resultante de la inmigración europea[18].

Se configuran así en el arte latinoamericano posiciones frente al problema identitario -sea que éste se potencie o minimice- que oscilarán entre *"el regodeo en el hecho de sentirse diferentes, dueños y señores de algo propio, definido claramente y distinguible de "madres patrias" o culturas (europeas) refinadas, y en el susto por sentirse europeos de segunda, necesitados de alcanzar a Europa e igualarla"*[19].

En lo que a nuestras artes plásticas se refiere, estas características encuentran eco en diversas respuestas locales al doble desafío de la identidad y la renovación formal.

Preferentemente, el primer punto -el de la identidad- se expresaría, ya en fecha anterior a 1940, en la obra de *Julián de la Herrería*, que si bien desarrolló casi toda su carrera artística en el exterior, ejerció influencia no poco notoria en nuestro medio[20].

Por otra parte, autores como *Jaime Bestard* y *Ofelia Echagüe Vera* -aunque sin olvidar sus referentes locales- proponen una obra centrada en los aspectos constructivos intrínsecos al lenguaje artístico. Su aporte radica más en el rigor disciplinario artístico (factual, podría decirse) antes que en la promoción de un proyecto "autoconsciente" de modernidad. A partir de 1954, según se dijo, el *grupo Arte Nuevo* plantea similares objetivos, pero desde una perspectiva grupal y relativamente programática.

CONTRIBUCIONES DESDE LA PINTURA

Si bien aquí nos ocupamos de la obra gráfica de Edith Jiménez (que surge durante la segunda etapa de nuestra modernidad, a finales los 50's) brevemente mencionaremos algunos aspectos de su pintura, ya que reviste interés como contribución al proceso y por ser, junto al grabado, un componente esencial de su producción artística.

En la pintura Edith Jiménez asimiló y desarrolló -según una sensibilidad personal, predominantemente colorista- las enseñanzas de su maestro, *Jaime Bestard*. Enseñanza centrada en la construcción del cuadro a partir de los elementos sintácticos propios y en una consecuente especificidad del lenguaje plástico, orientado éste a trascender los componentes meramente referenciales y figurativos de los "temas" de partida.

En relación a su formación como pintora, la autora ha señalado: *"Comencé mis estudios con el profesor Jaime Bestard en el Ateneo Paraguayo, y seguí con él durante ocho años. En aquella época era Bestard el más moderno de nuestros pintores (...) Pienso que fue Bestard quien me indicó el camino de lo abstracto (...) Pintando del natural me hizo comprender que (...) no es la reproducción de lo natural lo importante, sino lo que yo podía recrear (...) Podía hacer una sinfonía de colores (...) con toda libertad, sin sujetarme a una copia de lo natural"* [21].

Entendemos que no siempre se ha interpretado convenientemente este empleo de motivos aparentemente "naturalistas" de los cuales partía la pintura de *Bestard* y que influyó en la formación de Edith Jiménez. Desajuste interpretativo, además, que condujo frecuentemente a rotularlo como "pintor académico", cualquiera sea la validez operativa que hoy pueda poseer dicho rótulo para explicar su obra pictórica.

Algunas obras suyas, ciertamente, podrán presentar concesiones al costumbrismo, aunque más debidas a las difíciles condiciones del medio que al talento del pintor. Pero consideradas en términos relativos al contexto de nuestra plástica en los años de su actuación, resulta claro que su pintura alcanza niveles de novedad que incluso pueden sobrepasar a otras experiencias declamadamente más modernas. (ver Fig.)

POSTIMPRESIONISMO Y "RETORNO AL ORDEN"

La formación pictórica de Edith Jiménez se origina en circunstancias hasta cierto punto tangenciales a lo que usualmente se clasifica como "moderno" en las historias más difundidas de las artes plásticas en nuestro país.

Este capítulo de nuestra historia artística -destinado a analizar la obra de los primeros exponentes del arte moderno en Paraguay, como el citado *Bestard* y *Ofelia Echagüe Vera*, entre otros- todavía aguarda estudios más detenidos.

No obstante puede señalarse preliminarmente la asimilación y consiguiente difusión local que ejercieron estos autores de los preceptos de la llamada corriente del “*retorno al orden*”, que fue característica del arte europeo de entreguerras y de la modernidad latinoamericana (al tomar contacto los autores citados con esta corriente, de manera directa en Europa -*Bestardy Julián de la Herrería*- o indirecta -vía instituciones del Río de la Plata- en el caso de *Ofelia Echagüe Vera*).

La acotación es pertinente al tema que nos ocupa, porque a menudo se asignan filiaciones formales posimpresionistas a obras que se generaron en circunstancias distintas, específicamente dentro de la corriente que citamos.

El “*retorno al orden*” buscaba consolidar los logros de las primeras vanguardias (sobre todo expresionistas y cubistas) en el marco de la supervivencia de la pintura como disciplina, dado que los componentes de ruptura (y aun nihilistas) del arte de inicios del siglo XX habían amenazado con disolver el lenguaje pictórico y la propia actividad artística, tal como hasta entonces se la entendía.

La corriente proponía la vuelta a los valores estables de la pintura y al oficio pictórico, favorecía un lenguaje más comprensible por el público (de allí su frecuente recuperación de la imagen figurativa) y el equilibrio plástico, matizado con elementos poscubistas, del purismo y de la pintura metafísica.[22]

Dicha corriente constituyó uno de los principales referentes del aprendizaje de los becarios latinoamericanos a partir de los años 20. En Europa, pintores como *Lothe, Friesz, Derain, Ozenfant y Léger*-entre otros- contribuirían a difundir estos preceptos entre artistas latinoamericanos. La lista es numerosa: *Horacio Butler, Aquiles Badi, Raquel Forner, Spilimbergo, Berni y Centurión* [23] (este último, recordemos, maestro de *Ofelia Echagüe Vera* en la década del 40) *Tarsila do Amaral y Rego Monteiro*.

Huelga señalar, por reiteradas, las relaciones entre el *Muralismo Mexicano* en general -y *Diego Rivera* en particular- y un amplio espectro de referencias artísticas que van desde los frescos italianos del Renacimiento, *Cézanne*, las vanguardias cubistas y surrealistas.

La obra de Edith Jiménez se inicia en circunstancias temporales y artísticas posteriores a éstas que describimos. No obstante, ciertos elementos permanecen -tanto en los primeros momentos de su pintura como en obras posteriores- y permitirán a la autora encarar en su trabajo el desafío de la actualización formal desde un oficio riguroso, pero al mismo tiempo altamente expresivo.

Una obra de los 50's, “*Hacia el río*” (Fig.), permite corroborar el punto: Se emplea aquí un repertorio lingüístico heterogéneo, pero la incorporación de las “novedades formales” se plantea claramente desde el territorio propio de lo pictórico, en lo que al color, la aplicación de las tintas y a la conformación del propio espacio del cuadro concierne. Los elementos “descriptivos” en esta composición -se trata de un paisaje, ciertamente- aparecen sin embargo secundarios en relación a los componentes auto referenciales -plásticos- que posee la obra.

Comparándola con otras de la época -de tema similar- podrá notarse que los elementos renovadores, en términos relativos al tiempo local, no se asumen en la obra de Edith Jiménez mediante una adscripción epidérmica a determinados rasgos lingüísticos, entonces tenidos por “modernos”.

De hecho -y esto constituirá una constante en la labor de la artista- la actualidad de los elementos formales que progresivamente va incorporando a su trabajo, aparecen re-elaborados en función a necesidades expresivas propias y se formulan invariablemente desde la especificidad de la disciplina, ya sea ésta pictórica o gráfica.

Luego de una muestra individual de pinturas, en el *Centro Cultural Paraguayo Americano*, en 1952, y de presentar obra en la *II Bienal de Sao Paulo*, en 1953 -junto con Bestard, Holden Jara, Olga Blinder y Laterza Parodi, entre otros- es invitada a formar parte de *Arte Nuevo* como socia fundadora [24] y participa en la exposición de la Calle Palma, junto a miembros y simpatizantes del grupo.

Pero este momento “autoconsciente” de nuestra plástica -que se expresó en la llamada *Semana del Arte Moderno*, de 1954- no parece haber ejercido una influencia substantiva en su obra, proveniente de otros orígenes y que discurre por cauces distintos, más ligados al desarrollo sistemático de los medios expresivos, que a aspectos declamativos o “político-culturales” de la renovación artística local.

En el terreno específicamente gráfico, la formación de la autora se inicia con el curso que en 1956 dictara el maestro *Livio Abramo* en Asunción y se extiende a un posterior viaje de estudios al Brasil, en 1958, circunstancias que serán relevantes para el desarrollo de su grabado.

SEGUNDA MODERNIDAD: LA ACTUALIZACIÓN FORMAL

La segunda etapa de nuestra modernidad -y que de hecho la completa- se centra no ya en la renovación, sino fundamentalmente en la actualización del repertorio lingüístico empleado anteriormente y se desarrolla -asumiendo el riesgo implícito en cualquier corte cronológico muy tajante- de inicios de la década del 60 hasta principios los '70.

Tal como hicimos anteriormente, deseamos ubicar a continuación este segundo momento en un marco más general, a fin de verificar ciertas correspondencias entre el proceso local y sus referentes regionales.

Considerada en términos socio económicos, la segunda oleada modernizadora (hablamos aquí de Latinoamérica en general) se inicia hacia fines de la Segunda Guerra Mundial y se extiende, aproximadamente, hasta la década del 70.

En ese tiempo se modifican o adaptan los principios económicos liberales de gestión de la anterior etapa, a condiciones de carácter intervencionista y desarrollista, usualmente orientados a la consolidación de una infraestructura productiva nacional. Era la época del llamado "crecimiento para adentro". Si bien este proceso, debido al *impasse* de la transferencia tecnológica, aminora el ritmo en los 80, en los primeros años estuvo caracterizado por una notable efervescencia[25].

Este segundo momento presenta entre otras características: la expansión demográfica urbana, la incorporación de tecnologías entonces relativamente avanzadas aplicadas a la producción de bienes de capital, ligada a políticas de sustitución de importaciones, el empleo de técnicas actualizadas en los medios masivos de comunicación y una significativa ampliación en la "*base demográfica de la producción cultural*", que se refleja en un consecuente aumento de los potenciales productores -artistas- y consumidores de "bienes simbólicos" -el público del arte [26].

De este panorama cultural emerge en Latinoamérica una segunda *modernidad artística* que a diferencia de la anterior (ligada al problema identitario según se dijo) presenta ahora un carácter más abierto e internacionalista[27]. Muy sucintamente descrita, se caracteriza por un progresivo abandono de los soportes tradicionales en las obras y la incorporación de materiales y procedimientos experimentales derivados de las nuevas tecnologías industriales.

Contribuye a completar este panorama la supremacía económica y tecnológica norteamericana, que se afianza a partir de la segunda posguerra y el paralelo desplazamiento en ese período de la "capitalidad cultural" mundial de París a New York.

Podría incluso ensayarse un paralelo -heterodoxia mediante- entre la *sustitución de importaciones* económica y una paralela "*sustitución de importaciones culturales*", que se expresa -al menos en términos relativos a la etapa anterior -en una co-autoría artística más activa. Movimientos como el *Inventivismo* y el *Madí* en Argentina, el *Concretismo* y el *Neoconcretismo* brasileño, o las experiencias *ópticas* de *Soto* y *Cruz Diez*, dejan entrever un protagonismo creciente del arte latinoamericano.

A diferencia de las décadas de los 20 y 30, estas expresiones plásticas no son ya solamente "*adaptativas*" [28] o "*imitativas*", sino propositivas en relación a Europa y a los Estados Unidos. Incluso

-adelantándose a experiencias del centro- la abstracción geométrica argentina de finales los años 40, reclamó la originalidad de la incorporación del neón a la obra, así como la del "*shaped canvas*", esto es, un lienzo soporte de la pintura no regular ni neutral, sino integrado a las formas contenidas en el cuadro[29].

El consenso sobre este mayor protagonismo del arte latinoamericano producido en este período no ha sido total. Algunas opiniones señalaron su carácter reiterativo, o incluso colonizado, condicionado básicamente por la industria y la ideología norteamericanas en expansión.

Este enfoque anterior quizás resulte un tanto unidireccional, ya que "*la adopción en la producción artística de nuevos materiales (acrílico, plástico, poliéster) y de procedimientos constructivos (técnicas lumínicas y electrónicas, multiplicación seriada de las obras) no era simple imitación del arte de la metrópolis, pues tales materiales estaban siendo incorporados a la producción industrial y por tanto, a la vida y (en mayor o menor medida) al gusto cotidiano en los países latinoamericanos*"[30].

En el Paraguay esta etapa de la modernización latinoamericana -en parte coincidente con nuestra última etapa del desarrollo de nuestra modernidad plástica- no emerge a partir de un proceso de transformación económica -sobre todo industrial- similar al de los demás países vecinos.

No obstante, en el terreno artístico comparte -de manera plenamente justificada- con estos países determinados problemas y de ellos provienen algunos de los elementos que conformarán el escenario de preocupaciones plásticas durante la década del sesenta.

Las influencias más significativas provendrán del Brasil y la Argentina. En el primer caso, a medida en que se hagan

más sistemáticos los contactos de artistas locales con el medio brasileño: principalmente a través de las participaciones nacionales en la *Bienal de Sao Paulo* (Paraguay participa por primera vez en 1953) y de las exposiciones locales de artistas de ese país, actividad íntimamente ligada al *Instituto Cultural Paraguay Brasil* (p

Los contactos con la Argentina, al menos aquellos más comprometidos con la actualización formal y la experimentación en nuestra plástica, en general, se ligan a experiencias afines a las del *Centro de Artes Visuales* (CAV) del *Instituto Di Tella* -fundado en 1960- cuyas muestras, conocidas directa o indirectamente por artistas paraguayos, aportan elementos que luego influirán en las obras locales.

DOBLE TEMPORALIDAD

Señalamos anteriormente -como características significativas del arte paraguayo moderno- el desfasaje cronológico y la doble temporalidad en la que se inscribe en relación a otros países latinoamericanos.

Las causas del desfasaje cronológico local se han señalado, de forma complementaria, en la “*mediterraneidad cultural*” de nuestro país; en su doble condición dependiente -no solo en relación a las metrópolis europeas, sino de las sub-metrópolis platenses-, y en circunstancias relacionadas al escaso desarrollo económico que junto a conflictos bélicos internos y externos consumieron y/o desviaron los “excedentes” materiales y espirituales hacia rumbos no necesariamente compatibles con la actividad creativa[31].

No obstante, mas allá las consideraciones meramente temporales de este retraso (cuantitativas, si se quiere), conviene también señalar otras consecuencias cualitativas derivadas del desfasaje. Esto es: al emerger la modernidad local entre la década del 40 y la del 60, se inserta en un período intermedio entre dos momentos muy diferentes de la modernidad latinoamericana. Por tanto presenta las contradicciones y preocupaciones propias de esta doble condición. Vale decir, se inscribe a caballo entre la influencia de corrientes artísticas -entonces ya casi epigonales- ligadas a lo nacional y al problema de la identidad (tal cual se planteó en las décadas del 30 y 40 en países vecinos) y la presión renovadora de los nuevos lenguajes emergentes en la región a partir de la ya descrita segunda oleada modernizadora, posterior a la segunda guerra mundial[32].

Entendemos que en esta doble temporalidad -sumada al retraso ya citado- contribuye a ilustrar la particular asimilación que en el Paraguay han tenido los lenguajes modernos y el hecho, varias veces mencionado, que el proceso de modernidad artística aquí se haya desarrollado “quemando etapas”.

La década del 60 -en la que se ubica nuestra segunda modernidad- podría describirse a través de actitudes a ratos opuestas, pero no siempre excluyentes: en primer lugar, la de obras relacionadas a los citados problemas identitarios y que empleaba una “*peculiar figuración de ascendencia expresionista reforzada con recursos de origen cubista*”. Se propone aquí como “*tarea principal la profundización de las conquistas comenzadas en la década anterior en el sentido de la elaboración de signos propios para expresar los contenidos peculiares de la situación nacional (...) preocupa, sobre todo el peligro de la alineación de las imágenes extranjerizantes (...)*”[33]

Simultáneamente, se tiene en esos años obras ligadas a una actitud más experimental frente al arte y más abierta también a corrientes regionales de actualización del lenguaje, obras éstas que demuestran preocupación “*por el riesgo de atraso y estancamiento de los sistemas encerrados sobre si mismos*”[34].

Diferenciamos estas etapas de la modernidad en Paraguay (la del 40 al 54 y la de los 60's) atendiendo a dos contextos regionales diferentes, que tienen repercusión en el medio. También, en razón del problema renovación/ actualización lingüística que se replantea en esos años, entendiéndolo como característica significativa que ayuda a caracterizar tanto la modernidad regional como la local.

Conviene aquí recordar que los referentes formales

empleados con anterioridad a los 60's -según se ha visto- predominantemente correspondían a aquellos de las primeras vanguardias históricas, matizados con actualizaciones, ya entonces algo demoradas, del arte europeo de entreguerras. De ahí que se considere relevante diferenciar estas dos etapas, ya que el arte moderno en el Paraguay, según se desprende de lo anterior, ni se genera ni se explica sólo a través de acciones puntuales “autoconcientes” o “rupturistas” -sin duda importantes- pero que por sí solas no alcanzan a dar cuenta de un proceso más complejo.

A los autores inscriptos en esta etapa correspondió la tarea de poner al día el lenguaje plástico local, mediante la introducción de corrientes más actualizadas regional y mundialmente [35] La obra gráfica de Edith Jiménez está íntimamente ligada a la emergencia de esta segunda modernidad y a partir de allí realiza aportes significativos a su consolidación .

EL GRABADO MODERNO EN PARAGUAY

A iniciativa del gobierno brasileño y el *Instituto Cultural Paraguay Brasil*, en 1956 *Livio Abram* realiza una visita de trabajo a nuestro país. Este primer contacto marcó el inicio de una fructífera relación de más de tres décadas, durante las cuales el maestro *Abramo* tanto promueve el intercambio cultural entre los dos países, contribuye a la formación -junto con la autora- de varias promociones de artistas contemporáneos en nuestro país y al mismo tiempo desarrolla una parte fundamental de su propia obra, luego de radicarse definitivamente en el Paraguay.

En la fecha antes mencionada, dicta un curso breve de xilografía en el Instituto, en su antiguo local ubicado en Mariscal Estigarribia y Brasil.

A más de Edith Jiménez, al cursillo asisten, entre otros: *Lotte Schulz, María Adela Solano López, Hermann Guggiari, Olga Blinder, Leonor Ceccotto, Raúl de La Foret, Washington Ramírez, Laterza Parodiy* posteriormente *Jacinto Rivero*. Este grupo constituye la casi totalidad de la primera generación de grabadores modernos formados en nuestro país[36].

En esa ocasión, *Livio Abramo* expone los principios básicos de la técnica xilográfica (las propiedades intrínsecas del material soporte, las diferentes modalidades de incisión en fibra horizontal y taco, estampación, etc), a más de complementación teórica relativa a su personal concepción del grabado y el arte modernos.

Poco después -en 1958- Edith Jiménez obtiene una beca de *Itamarati* para cursar estudios de grabado en la *Escuela de Artesanía del Museo de Arte Moderno de Sao Paulo*, por un año. La bolsa se prorroga por dos más, y la última parte de su formación en el Brasil la realiza en el *Estudio de Grabado*, recientemente fundado por *Livio Abramo* *María Bonomi*.

Cabe señalar que con posterioridad a la partida de *Livio Abramo* -luego del curso del 56- el citado taller (primeramente denominado "*Julián de la Herrería*" y posteriormente "*Yapari y Tilcara*") permanece activo gracias a la gestión de *Lotte Schulz, Olga Blinder* *María Adela Solano López*.

A su retorno al país, a finales de 1960, Edith Jiménez se hace cargo del mismo, dirección que ejerce hasta la fecha en colaboración con *Carlo Spattuza*.

La fundación y continuidad de este taller fue relevante para la plástica local, en general, y para la obra de Edith Jiménez en particular, por varias razones.

Por una parte, se enmarca dentro de la citada segunda etapa de la modernidad en nuestro medio -posterior a 1954- y forma parte del proceso de actualización formal que se plantea en el medio desde distintos lugares y acciones. En este taller gráfico de la *Misión Cultural Brasileña*, se generan primero y posteriormente se difunden, las prácticas sistemáticas que contribuyen a formar el grabado moderno en el Paraguay.

A esta institución se asocian los primeros trabajos de varios artistas que luego tendrán un rol significativo en el grabado de aquellos años. Tal, de entre otros, los ya mencionados casos de *Schulz, Solano López, Cecotto, Blinder* y *Rivero*. [37]

El taller también difunde un lenguaje hasta entonces muy poco empleado localmente -el grabado- que sería característico de dicha década (de hecho, a este período de nuestra historia plástica se lo suele denominar "década del grabado"). Desde otras preocupaciones y orígenes, van sumándose posteriormente a la gráfica local -de manera más o menos sistemática- otros autores como *Miguela Vera* (residente por varios años en el exterior), *Carlos Colombinoy Pedro Di Lascio*, entre otros.

Consideradas en forma resumida, las preocupaciones predominantes en la plástica de los 60's -según se dijo antes- pasan por las diferentes experiencias de incorporación de nuevos elementos lingüísticos, orientados a renovar un panorama artístico que mostraba entonces algunos síntomas de agotamiento expresivo.

La abstracción, los planteamientos matéricos -pictóricos o de otra índole- los primeros pasos en la imagen neofigurativa, la incorporación de elementos del Pop y Op Art, así como experiencias objetuales o conductuales (ambientaciones, *happenings, performances*) conforman a grandes rasgos el repertorio de esta renovación. El grabado ocupa un lugar relevante en este proceso, ya que, a más de la incorporación de la técnica, como se mencionó, constituyó también un área propicia para las innovaciones formales.

El aporte de Edith Jiménez en aquel momento puede evaluarse en una doble perspectiva: Como contribución a la renovación formal, en general y en cuanto aporte al lenguaje del grabado, más específicamente.

En relación al primer punto, las series realizadas por la artista en esos años proponen una aproximación novedosa a los problemas propios de la abstracción, formulada desde el lenguaje del grabado. La no-figuración tuvo en nuestro

medio un rol relevante, ya que constituyó una etapa necesaria en la autonomización de la imagen artística, todavía en ese tiempo ligada a referentes naturalistas[38]. Permitió también, una vez superada esta relación figurativa *realidad-representación*, allanar el camino a nuevas formas de lo figurativo, planteadas en la década del 60 y que luego serían extensamente exploradas en los 70's y 80's.

La abstracción en la obra gráfica de Edith Jiménez -muy raramente geométrica- se liga a las experiencias informales propias de las preocupaciones vigentes durante aquellos años.

En 1960 realiza en Asunción una muestra -con obra similar a la presentada el año anterior en Sao Paulo- que constituyó muy probablemente la primera experiencia de grabado no figurativo en nuestro país. (A este momento corresponden las obras que se ilustra en las figuras correndientes).

En relación a su aporte específico al lenguaje del grabado, en el contexto de nuestra segunda modernidad -punto ya desarrollado en el apartado previo- cabe reiterar, finalmente, que su trabajo constituye uno de los antecedentes de la estampación con matrices múltiples y la impresión de objetos reales, variantes de la técnica que encontrarán más tarde uso extensivo en diversos autores de nuestro país_____

L.Z., Asunción, 2001.

ENTREVISTA A EDITH JIMENEZ

Por LORENZO ZUCCOLILLO

LOS INICIOS

¿Cómo surgió tu interés por la plástica ?

Desde que “me siento”... Siempre me gustó: Quería dibujar y pintar. Cuando niña, el mejor regalo que me podían hacer era un juego de acuarelas. Pintaba las cosas que veía sin ningún conocimiento, sin buscar nada en particular, por el simple gusto de hacerlo...La pintura era como un juego.

Recuerdo que cuando me enfermaba y me quedaba en la cama, lo primero que hacía mi mamá era acercarme una mesita con elementos para pintar y dibujar; Eso me mantenía entretenida y tranquila.

Yo iba a la Escuela Normal, en Independencia Nacional y general Díaz...Creo que ahora no funciona mas ahí... En el colegio, dibujo era parte del programa. En lo artístico, no recuerdo que hayan dado clases muy dirigidas, era mas bien dibujo libre.

¿Tu aprendizaje con Bestard?...

Cuando empecé a estudiar con Bestard (allá por 1942 o 43) le llevé unos dibujos que yo había hecho a partir de ilustraciones. El me dijo: “Esto no tiene ningún valor”. Y no tenían ningún valor, en su opinión, porque él insistía en que no había que copiar, así sin más, sino reinterpretar y crear.

En la primera clase, puso un tintero delante mío y me dijo, para probar que podía hacer: “Trate de dibujar esto”...No me dijo nada más, ni cómo tenía que hacerlo ni nada.... Pero enseguida me puso otro objeto más complicado, una silla con una figura de yeso grande y un papel y la dibuje también...Para mi era “pan comido”..Y luego con carbonilla....pero no conocía la carbonilla –siempre dibuje a lápiz—y en la clase teníamos que dibujar con carbonilla y hacer el claroscuro y otros ejercicios. Luego de algunos dibujos, me dijo Bestard: “Señorita, no se deje usted nunca de esto”

En ese entonces yo era ya una señorita, ...No me acuerdo bien el año en que empecé...Debo tenerlo anotado por ahí.

¡Me causa gracia cuando recuerdo algunas cosas!... Porque se dice y repite que el profesor Bestard era académico!... Y lo perseguían bastante por eso ...Pero cuando íbamos a visitarlo y nos mostraba la pintura que hacía, era otra cosa: Esas pinturas pequeñas...También tenía otros mas grandes, que resultaban muy avanzados para la época.

De los pequeños cuadros, tenía una caja llena y siempre nos pedía –a Bravard, que también era alumna y a mí—que eligiéramos algunas, pero yo no me animaba. Era un señor con limitaciones económicas y no me animaba. Su hermano, el médico, lo ayudó mucho, tanto aquí como cuando estaba en París, donde paso hambre, incluso.

Allí aprendí que el color tiene que construir las distancias, ordenar las formas y destacar lo que se quiere destacar; No había que dar la misma atención a elementos menos importantes de la composición.

¿Esa importancia que le daba al color era mayor que la que daba al dibujo?

A pesar de que era exigente con el dibujo, éste se usaba más bien para soltar la mano, porque luego, teníamos que armar nuestras propias composiciones.

Luego me dijo que probara otro tema, y arme una composición con frutas y un botellón muy hermoso que luego se rompió todavía me acuerdo... Bueno, me dijo que tenía sentido del color, que yo era colorista, pintora, más que dibujante. En eso casi no tuvo necesidad de enseñarme, ni siquiera decirme esos son los colores básicos, porque era el sentimiento el que me guiaba. Lo que me hizo notar Bestard fue que la pintura no era la representación exacta de los objetos; de lo que veíamos. A mí, que casi siempre hacía muy rápidamente los ejercicios, no me insistía mucho en los detalles ni en la figuración.... ¡Por eso te da risa cuando le tratan de anticuado a él y a su enseñanza!...

Al taller de Bestard asistían también, Bravard (Montserrat y Alicia), Fiorello Botti, bueno, el ya era alumno de antes, y también Soler (hijo).

Al que lamento no haberlo conocido (y estudiado con él) fue a (Juan Anselmo) Samudio.

EL ATENEO PARAGUAYO

Íbamos bastante al Ateneo; recuerdo que había una pieza, hacia atrás del local viejo (ahora hay un edificio allí-presidente Franco) que tenía una ventana que miraba al río. Se veía la catedral y la bahía y nosotros pintábamos eso... Quizás fue una de los primeros cuadros de ese tema que pinté.

¿Recordás las exposiciones de esa época en el Ateneo?

Algunas. En cierta ocasión Bestard presentó una obra: Era un cuadro diferente, moderno, un desnudo grande.

Yo recién empezada a pintar. En esa ocasión se acercó y me dijo: “Esto no le va a gustar a la gente”. Después de eso, no le vi más presentar cosas así, obras atrevidas para el medio. Seguramente que a su vuelta de París tuvo algunas dificultades.

Cuando empecé a asistir a las exposiciones, yo era una chiquilina. Mi hermana mayor me llevaba a las muestras. Y una vez hubo una exposición de Delgado Rodas, Bestard y todos los conocidos de la época. Me encantó. Allí pensé que me gustaría ser también una pintora de mi país, aunque no conocía de pintura ni los conocía a ellos.

Bestard y Julián de la Herrería, crearon el salón de primavera. Allí se exponía de todo, lo de la época, claro.

Me iba siempre a las muestras y al Ateneo a pintar, porque no tenía taller en mi casa y las clases eran sólo dos veces por semana. ¡Vos sabes que se llenaban las tres piezas del Ateneo!... Mucha asistencia.

Bestard después enseñó en el Centro Paraguayo Americano, también, porque vivía de su pintura y de la enseñanza. En ese entonces no había mucha clientela y vender un cuadro era todo un acontecimiento

¿Como se veía entonces que una mujer se dedicara al arte?

La verdad es que ni pensé en eso; yo hacía nomás lo mío, pintaba, que era lo que me gustaba hacer... Para mí pintar era

una actividad, te diría, instintiva ...

¿Que repercusiones tenían esas muestras del Ateneo?

Creo que el salón estaba entre las principales muestras de Asunción, no se si había otra de ese tipo.

Después vino al ateneo Ofelia Echagüe Vera, para enseñar pintura. El Ateneo en esa época reunía a los intelectuales de Asunción: Max Boettner (creo que fue director) amante de la música. El profesor de piano y composición era Juan Carlos Moreno González (uno de ellos, había dos) Morosoli, el otro, que era italiano.

¿Que podrías contarnos de tus primeras muestras?

La primera individual fue la del 52, en el Centro Cultural Paraguayo Americano. Después de la muerte de mi padre fuimos con la familia a Areguá a vivir un año entero y fue allí que pinté los cuadros de esa exposición.

Yo me ocupé de todo, del catálogo (escribieron Josefina Pla, y Bestard) de colgar mis cuadros...Los cuadros que presente eran paisajes casi todos, pero había otras cosas: medio cubistas, muy empastadas. Presenté también retratos. Había también uno de naranjas, con un paño azul y un canasto, que compro un embajador de Chile. Tenía que vender y tuve esa suerte. Se vendieron algunos cuadros, no muchos. Pero luego se fueron vendiendo todos, con el tiempo.

Participé también en una exposición que montó Bestard, de pintores de su generación y en la que llevó obras mías a Posadas(R.A), no se porqué. Recibí una distinción en esa exposición. Después, en la galería Muá se empezó exhibir y vender mis cuadros. Recuerdo que Gato Chase también tenía cuadros y una suerte de galería en la florería.

II BIENAL DE SAO PAULO [1].

Había un grupo que iba a asistir, pero poco se sabia de eso, porque no se publicó entonces mayor información... Entre otros de del grupo que preparaba la asistencia estaban Laterza (Parodi), Josefina (Plá) , Olga (Blinder), Lili (del Mónico)...La lista luego fue ampliada y resultó al final una selección algo variada; Olga, Holden Jara, Bestard, Laterza y otros...Hubo cierto revuelo.

ARTE NUEVO [2]

Para la muestra de la calle Palma de 1954 hice una cosa medio moderna. Luego pinté otra cosa encima de esa obra, creo.... Sin embargo a Bestard le gusto. En ese momento, deformando un poco, haciendo un adefesio, haciendo cosas feas, se creía que se era moderno....Pintaba también por entonces cosas medio cubistas, en realidad estaba experimentando todavía y había mucha combinación de elementos; algunas figurativas, otras más tirando a lo abstracto...Todo eso casi se esfumó de mi memoria...Para mi eso era como un juego....

¿Qué contactos mantenías con Arte Nuevo?

Conocía a algunas personas que estaban allí. Cuando se iba a crear Olga me visito (creo que fue en el 53) y me dijo: "Queremos formar un grupo reducido de artistas y te vengo a invitar a que seas co-fundadora". En el grupo estaban Josefina (Plá),Olga (Blinder) Torne Gavaldá,, Lili del Mónico, Laterza Parodi... Básicamente ese era el grupo. Y ellos resolvieron hacer la exposición en la calle Palma.

¿Porqué en la calle?

No se...Quizás no había espacio suficiente en los centros culturales. Pero en esos centros ya expuso antes obra similar. Aunque no había galerías como hoy, sólo algunos salones no muy grandes.

EL INSTITUTO CULTURAL PARAGUAY BRASIL.

Allí dictó Livio el cursillo de grabado, en el 56. Lothe (Schultz) trabajaba en esa institución y con ella y Herman hicimos

una exposición, que buscamos tuviera continuidad. Tengo entendido que presenté allí las primeras “lavanderas”. Lothe, en particular, me ayudo; ella era muy activa.

En ese salón, se anunciaron dos premios, uno de escultura—fue para Herman, entiendo— y otro de pintura, que otorgaron a mis cuadros; Tengo hasta ahora guardada una medalla.

¿Que recordás del cursillo de Livio de grabado del 1956?

Livio atrajo mucha gente con ese curso. A partir de ahí, y mientras duró mi beca en Brasil -del 58 al 60-, él le pidió a María Adela, Lotte y Olga que sigan con el taller -en su ausencia-, y ellas tienen el mérito de haber mantenido abierto el taller, de haber sostenido ese espacio que nunca se cerró desde su fundación en el 1956 hasta ahora.

A mi vuelta definitiva del Brasil, a finales de 1960, encontré muchos trabajos de alumnos todavía realizados con una manera de grabar que no empleaba siempre la herramienta en forma adecuada...Eso fue cambiando con el tiempo. A mi vuelta enseñé la concepción del grabado según la aprendí en el Brasil con Livio.

TALLERES EN SAO PAULO.

¿Cómo fue que viajaste a Sao Paulo ?

A iniciativa del gobierno Brasileño y de la Misión Cultural...En realidad, al viajar a Sao Paulo para el curso, nunca pensé que iba a terminar haciendo grabado...Asistí porque me invitaron nomás.

Asististe primero a la Escuela de Artesanato del Museo de Arte Moderno, y luego al Taller de Grabado, donde enseñaba también María Bonomi...

Estuve en los dos talleres. A mi llegada, fui directamente a la Escuela de Artesanato del Museo de Arte Moderno de Sao Paulo. Livio me mostró los trabajos de los alumnos, que estaban muy avanzados. De modo que yo, que provenía de un medio casi sin grabado, tuve que trabajar muchísimo para poder alcanzar el nivel del taller. ¡En ese primer año gasté una cantidad enorme de papel y material de matrices en los ejercicios que realizaba en casa y en el taller!. Por suerte, al terminar el año pude equipararme y exponer incluso con los otros alumnos .En el tercer año se fundó el Estudio de Grabado, con Livio y María Bonomi.

¿Tu relación con María Bonomi?

Ella fue mi profesora, una grabadora ya reconocida en ese momento. Estaba en permanente contacto con ella, por ser profesora y por la gran amistad común que nos unía a través de Livio.

ORIENTACIONES

¿La enseñanza era de xilografía solamente?

Livio enseñaba grabado en madera, pero en el Estudio de Grabado, metal enseñaba María Bonomi hice varios de estos grabados. Por ahí tengo algunos trabajos de ese momento .Pero la enseñanza era básicamente de xilografía. Los alumnos debían aprender el lenguaje del medio, las distintas posibilidades de cada herramienta.

En esos trabajos, el uso de la herramienta aparece muy gestual...

Livio insistía mucho en esto, que el lenguaje del grabado era el de las distintas herramientas. Eso diferenciaba el grabado “antiguo” —que se hacía como ilustración o reproducción de obras, con cuchillos u otras herramientas—del grabado moderno, en donde cada utensilio tiene sus propias posibilidades expresivas, ya que pueden obtenerse resultados totalmente distintos al emplear una u otra gubia.

En cualquier obra ciertas formas se pueden solucionar con recursos de otros medios, con pincel y tinta china, por ejemplo; Mientras que el surco, la incisión de las gubias y otras herramientas son propias de lenguaje del grabado moderno.

Ocurre que Livio creo toda una escuela de grabado basada en esos principios. Vos vas a ver que siempre hay algo que une a todos los que se formaron con el. Sus alumnos desarrollaron luego, en general, su propio lenguaje ¿O es que recordás a alguien que haya realizado imágenes similares a las de Livio?... Yo no lo recuerdo: Ni aquí ni en el Brasil.

Pienso que su obra más expresiva, mas fuerte, es la que realizo en el Paraguay, sin olvidar las series anteriores, claro. Pero aquí además, desarrollo mas síntesis en sus formas, de allí que me parezca esta obra local de Livio sumamente interesante...

¿Por qué no continuaste con el grabado en metal?

No sé... Siempre me pareció algo complicado. Además, como soy muy espontánea al grabar, quizás la técnica no se adecuó tan bien a mi forma de trabajar. Litografía no hice; Se presta más al dibujo y yo no soy dibujante, me considero básicamente colorista.

La obra de Bonomi pareció orientarse posteriormente a la xilografía...

Conozco más su grabado en madera. Livio también hizo grabado en metal, no obstante y bastante litografía. La litografía iba muy bien con sus habilidades de dibujante... La técnica se adecuaba a esa sensibilidad y facilidad que tenía para el dibujo. El mismo decía que era más dibujante que grabador.... Recuerdo que cuando alguien le pedía que le enseñe a dibujar, él decía: "no puedo enseñarle a ser dibujante; algunas técnicas a lo mejor usted podría aprender, pero dibujante se nace....." Quizás Goeldi y Livio –él mismo siendo un gran maestro– siempre pusieron mucho énfasis en el componente personal, en el interés personal del alumno por aprender.

¿Cuántas horas al día duraba el curso?

El horario era flexible. Las clases empezaban a la tardecita y se extendían hasta tarde... A veces regresaba a casa hacia la media noche... Recuerdo yo me alojaba en Ipiranga y tenía que hacer dos trasbordos para llegar allí. Fue Lourdes de Fracchia, cuya tía era una religiosa directora de un instituto en Sao Paulo, la que me consiguió el alojamiento por el primer año de estadía en el Brasil.

¿El curso era sólo práctico, de taller?

También había clases de historia del arte. Tome el curso un año, con el profesor Pfeiffer. Incluso rendí el examen correspondiente al final del curso, pero lastimosamente, eso fue solo por un año.

REFERENCIAS.

¿De que corrientes artísticas se hablaba en el taller?... ¿Cuáles eran los autores mas nombrados?... ¿Tenía mucha influencia la abstracción geométrica, el Concretismo, en el grabado hacia el 60?

Se mencionaba a Enrique do Amaral, a Marcello Grassmann, que era joven, pero ya bastante conocido—aunque el hacía grabado metal... De entre los que frecuentaban el taller recuerdo a algunos: A Sambico, durante el primer año, porque luego él se mudó a Río de Janeiro. Luego estaba Gullar, una de las tres hermanas, que hacía artes plásticas y literatura también, guardo un libro que me regaló... El grupo del taller era numeroso, y es difícil recordar bien. También se mencionaba a Oswald, pero él pertenecía a otra generación; nunca lo conocí personalmente.

Se comentaba bastante el trabajo de Volpi, que tendía a geometrizar las superficies y planos en sus obras. Pero en nuestro taller, entiendo que esa geometrización no era tan fuerte...

Segall, también grabador... ¿Tomaste contacto con sus obras?

Sus grabados no los llegué a conocer. En esa época estaba muy concentrada en mi propio trabajo. Me interesaba sí, la pintura de Lasar Segall. Siempre que podía, trataba de acercarme a sus obras... En un momento dado, comente a Livio acerca de cursos con Segall y él me dijo –más en broma que en serio : “E para è que você precisa de outro professor?...”

Algunos de tus grabados en Sao Paulo fueron más bien abstractos...

En el grabado en blanco y negro de aquel tiempo, primero hice figurativo. El paisaje, particularmente, siempre me interesó mucho. Camila Serqueira Cèsar—también alumna del taller—me llevó cierta vez a una estancia en el interior que pertenecía, según recuerdo, a la familia Mesquita (Alfredo era el director de O Estado de Sao Paulo y compró varios grabados míos)La hacienda era un lugar muy hermoso. Incluso asistí a misa en la capilla de la estancia. Ese paisaje me llamó mucho la atención y como tenía siempre mi cuaderno de notas conmigo, hice muchos bocetos.

Fue a partir de esos dibujos que realicé mis primeros grabados, aquellos en los cuales planteaba composiciones más complejas y no ya simples ejercicios de herramienta.

Volviendo a los grabados de ese periodo: Las obras evidenciaban claramente el recorrido de la gubia. Tus preocupaciones apuntaban a la abstracción?

A la abstracción...O la síntesis, más bien....En ese momento buscaba resultados a partir de los tonos y del uso de la herramienta.

Luego de esa serie, pasé a otros aspectos: en los grabados en blanco y negro me interesaba la armonía, los distintos tonos, del negro pleno al blanco, pasando por los grises intermedios, es decir, los tonos que se podían conseguir usando las distintas herramientas, ya que cada una da su textura particular.

¿Aparte del taller, que otras actividades realizabas en Sao Paulo?

Tenia buenos amigos. Con la citada Camila Serqueira César, salíamos mucho en Sao Paulo, íbamos al teatro, a conciertos. Había excelentes grupos a cuyos recitales asistíamos en la Sociedad de Cultura Artística de Sao Paulo...La música siempre me gustó mucho.

LAS MATRICES MÚLTIPLES Y EL COLOR.

¿Cómo fue que empezaste con las matrices múltiples?

“Casi por casualidad, podría decirse. Fue hacia el 70. Un día tome unas formas y las empleé como matrices para imprimir en color.

Posteriormente utilicé varios materiales como matriz, como el acrílico. La serie Viento, de las primeras series a color, casi toda está impresa así.

Empleaba las matrices muy poco grabadas atendiendo más bien a la forma de cada una ellas. Pero siempre había algo de textura. El lenguaje del grabado, del xilográfico, me parece que tiene que tener textura, para no confundirse con una serigrafía .Esa misma serie “Viento” tiene unas maderitas con textura.

El color aparece en tu obra a partir de la experiencia previa de tu pintura?

Ya había trabajado el color antes...Siempre fui colorista. Tanto así que desde que empecé a emplear color en el grabado, nunca más imprimí en blanco y negro, con excepción de algunas ilustraciones o grabados pequeños.

En la serie Puzzle aparece más claramente el color y la textura...Te cuento algo, los que hacían grabado en color, imprimían sucesivamente la matrices, una por cada color...Era bastante complicado, porque se busca siempre la coincidencia, que no “pase la raya” cada impresión. Yo, como era ‘perezosa’, ¿Que me iba a estar preocupando tanto?..Porque perder tiempo?.....Entonces me dije: ¡Que pase nomás el color, que se mezcle!... Y a partir de allí me dediqué a probar con matrices múltiples para estampar a color y encontré interesante sacar partido de la superposición. Lo que para algunos era un ‘defecto (el ‘pasarse de la raya’ e imprimir un color fuera del área marcada en el registro y superponerse con otro) me permitió ampliar la cantidad de colores en cada grabado. De esta manera a partir de tres impresiones podía obtener siete colores diferentes, a más de la vibración y el efecto de transparencia que

da este procedimiento. En Puzzle y otras series usé mucho este recurso. Creo que aquí, esto sólo se hace en nuestro taller de grabado.

SOBRE ALGUNAS SERIES.

PUZZLE

“Puzzle hice para la bienal de Sao Paulo del 71. En las berenjenas aparece ya—insinuada en los cabos—la textura. Pero el tema apareció antes. Cuando pintaba empleaba siempre elementos similares, una gran cantidad de frutas y objetos que representaba en mis pinturas. Recuerdo una obra, realizada antes de esta serie, hacia 1965—que está ahora en el Museo del Barro...Era un lienzo bastante grande, en donde aparecían solo tres berenjenas ante un fondo abstracto.

Puzzle me permitió experimentar bastante con transparencias e impresiones múltiples a color.

Esta serie, al año siguiente, en el 72 fue a Brasilia, porque me invitaron a formar parte del grupo de grabadores cuya obra estaría representada en el acervo del senado. La sede del senado estaba en terminación. Uno de los arquitectos encargados, era el arquitecto Raúl Spinzi, paraguayo, que nos conocía a mi y a Livio, ya cuando él volvió de Francia. Fue al taller de grabado y vio lo que yo hacía. Él me había mencionado en Brasilia y además, también me conocían en el Brasil por mi participación en las bienales. A Livio también lo invitaron, pero estuvo un poco reticente de participar porque no compartía ciertos criterios de los funcionarios...Creo que terminó no entregando sus obras, aunque ahora ya debe haber, de seguro.

Es que Livio tenía unas ideas bastante marcadas y bastante firmes. Una vez, luego de volver de un viaje a Sao Paulo me comentó: ‘Iba por la avenida paulista cuando veo un enorme letrero que anunciaba una muestra de mis obras...Te figuras!..No me avisaron nada!...Allí estaba yo, en el anuncio, como si se tratase de una marca de cigarrillos!’. Yo le dije: No es para tanto don Livio; Recuerde que usted ya no se pertenece, pertenece a la humanidad”

ALQUIMISTAS[3]

“Las flores y las frutas, esos objetos, mismo cuando empecé a pintar, eran un tema que me atraían... son excusas, pero siempre me gustaron...Las naranjas, chirimoyas, o cosas de otro tipo; botellas, vasos. En una composición muy abstracta, a veces resulta interesante aparezca un elemento reconocible.

La serie fue llamada así por José Antonio (Pratts) Si mis grabados tienen nombre, él es el padrino de todos los títulos. Fue el quien presentó mi trabajo en Sao Paulo y realizó el montaje de los mismos.

La serie se terminó en poco tiempo; Creo que en 15 o 20 días ya estaban los grabados (eran 15). En esa época no estaba esta parte de la casa y aquí tenía yo mi taller; Imprimía casi siempre a mano”

GRABADOS RECIENTES.

“En las exposiciones de Michèle Malingue (1988) y la de Fabrica (1992) me parece haber logrado lo que yo estaba buscando: Combinar el color con la textura, no como pintura, sino como grabado. Sobre todo en la última de estas exposiciones, la de Fábrica, trabajé para conseguir ese efecto; Que tenga textura y color también, porque la textura funciona más fuerte en el blanco y negro...”

Lo que no quería que me suceda con el color era que parecieran simples estampas, o serigrafías, quería hacer xilografía a color...Lo que más siento es que Livio no haya podido ver esos trabajos...”

Lorenzo Zucolillo,

Asunción, 2001.

CRONOLOGÍA (*)

1918

Nace en Asunción del Paraguay, hija del Dr. Eulogio Jiménez y doña Silvia González.

Desde niña muestra gran afición por la pintura y el dibujo.

1943.

Inicia estudios de pintura con el maestro Jaime Bestard, quien la alienta en la búsqueda de la propia expresión y al impulsa a trabajar libremente, lejos de todo academicismo.

Asiste a curso del Ateneo Paraguayo.

1946

Participa del I Salón de Otoño del Ateneo Paraguayo y obtiene el 3er premio.

Obtiene una Mención de Honor de la Liga Paraguaya Pro-Derechos de la Mujer.

1947

Obtiene el segundo premio, Medalla de Plata, del II Salón de Otoño.

1949

Obtiene el Premio Adquisición, Medalla de Oro, del 5to. Salón de Artes Plásticas, Posadas, Argentina.

1952

Realiza su primera individual de pintura en la galera Agustín Barrios del Centro Cultura paraguayo americano.

1953

Representante del país , en pintura, ante la II bienal de Sao Paulo.

1954

Participa de la muestra organizada por el grupo Arte Nuevo en las vitrinas de la calle Palmas de Asunción.

1955

Participa en numerosas muestras colectivas en Asunción, Buenos Aires, Caracas, Montevideo y en ciudades del interior del Paraguay.

Premio Único de Pintura, Primeras Olimpiadas Artísticas del Paraguay.

Premio Único de Pintura, Medalla de Oro, VII Salón de Primavera.

1956

Participa del curso breve de grabado dictado por Livio Abramo, en la Misión Cultural Brasileña de Asunción.

1957

Primer Premio de grabado, concurso de Bellas Artes sobre grabado de tema religioso, Asunción.

1958

Recibe una bolsa de estudios del gobierno del Brasil para estudiar grabado de Sao Paulo, en la Escuela de Artesanato del Museo de Arte Moderno, bajo la dirección de Livio Abramo. Y posteriormente, en el Estudio de Grabado, junto con el citado artista y María Bonomi. La beca se extiende de uno a tres años.

1959

Expone en Sao Paulo (Galería Da Folha) y Asunción.

1960

Obtiene el premio especial en el Primer Certamen Latinoamericano de Xilografía, en Buenos Aires.

Se hace cargo del taller de grabado de la Misión Cultural Brasileña

junto al maestro Livio Abramo.

Expone en Asunción xilogramados—predominante abstractos—, en el salón Carlos Antonio López (muestra organizada por la Misión Cultural Brasileña y Amigos del Arte)

1961

Expone en la IV bienal de Sao Paulo recibiendo Mención de Honor y Plaqueta de Plata.

Expone en la IV bienal internacional de Tokio, Japón.

Segunda exposición de xilografías en la galería Da Folha, Sao Paulo.

Exposición Colectiva del Estudio de Grabado (Galería San Luis) Sao Paulo.

Se funda el Taller de Arte Infantil. MCB, Asuncion.

1963.

Expone en la VII bienal de Sao Paulo, en donde obtiene por segunda vez Mención de Honor y plaqueta de plata (Previamente, el jurado paraguayo redujo el número de obras de la autora a ser enviadas a Sao Paulo. Las obras rechazadas luego fueron premiadas en Chile)

Exposición xilografías. Misión Cultural Brasileña, Asunción.

Muestra colectiva Arte Actual en América y España. Madrid.

Mención de Honor. Primera bienal Americana del grabado. Santiago, Chile.

1964

Inicia su experiencia con la pintura abstracta. Con este género, precisamente, obtiene el premio Kennedy instituido por el Centro Cultural Paraguayo Americano.

Taller de Arte Infantil, a cargo de la autora.

IV bienal de Tokio, Japón.

1965

Expone en la VIII bienal de Sao Paulo.

Participa en la fundación del Museo de Arte Moderno de Asunción.

Recibe una invitación del departamento de estado para visitar los Estados Unidos.

Muestra del Grabado Latinoamericano, galería Yegri, New York.

Primera muestra del patrimonio del Museo de Arte Moderno de Asunción, Centro Cultural Paraguayo Americano.

Expone en la muestra Cinco Pintores Paraguayos, galería Saber Vivir, Buenos Aires

Fundación Museo de Arte Moderno (cofundadora) Asunción.

1966

Exposición anual del grabado latinoamericano, galería Yegri, New York.

Muestra Unión Panamericana, Washington D.C. Usa.

Muestra Retrospectiva, Centro Cultural Paraguayo Americano.

Muestra colectiva colección Braniff.

1967

Expone en la IX bienal de Sao Paulo.

Realiza muestras colectivas e individuales en Buenos Aires, New York, Asunción, Dallas y Washington.

Expone en la colección Braniff Internacional.

Expone en la Universidad de Texas, EEUU

Expone en la Biblioteca Nacional de Paris, en otras ciudades de Europa y Estados Unidos.

XIII Exposición Anual del Grabado Latinoamericano, galería Yegri, New York

1968

Exposición de grabados en la Misión Cultural Brasileña, en el marco de la “Jornada en Concepción”. Concepción. Paraguay. (expone serie de “La Madera”—algunos a color)

Primera Bienal Internacional del Grabado, Buenos Aires.

1969

Participa en la muestra 500 Grabados Contemporáneos, Biblioteca Nacional, Paris.

1970

Muestra individual en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro (primeras series a color)

Expone previamente las obras en la misión cultural brasileña.

Participa de la muestra colectiva en la American Color Prints Society, New Jersey, EUA.

Participa en la muestra internacional de xilografía contemporánea, en Capri, Italia.

Exposición de objetos, galería Muà, Asunción.

El Museo de Arte Moderno de New York adquiere obra de la autora.

1971

Expone la serie Puzzle en la XI bienal de Sao Paulo. Obtiene Medalla de Oro.

Mostra Internazionale della xilografía contemporánea. Chalet delle Rose, Bologna, Italia.

1972

participa en la Muestra Internacional de Xilografía de Madrid.

Es invitada a integrar el grupo de artistas cuyas obras forman parte de la pinacoteca del Senado Federal de Brasilia, que adquiere 28 obras suyas.

Mostra Internazionale della Xilografía Contemporánea. Faenza, Italia.

Expone en el Museo de arte Moderno de Rio de Janeiro.

1973

Realiza exposiciones individuales en Sao Paulo, Brasilia y Asunción (series a color)

interviene en el tiraje 2000 ejemplares realizado por el Grupo de Grabadores de Sao Paulo (Nugrasp) para una edición del club de la Estampa.

1974

Participa en la bienal del Grabado de San Juan de Puerto Rico

1975

Recibe el Premio Internacional de la XIII bienal de Sao Paulo –decisión unánime del jurado– por su serie Alquimistas.

Obtiene Mención Especial, Plaqueta de Oro y Plaqueta de Plata en el Encuentro del Grabado de la cuenca del plata.

1976

Realiza exposiciones de grabado y pintura en la galería Artesanos, Asunción.

1977

Expone en la V exposición de la Asociación de Arte de Toyonaka, Japón.

Expone grabados en la galería Graphus de Sao Paulo

Presenta pinturas en la galería Artesanos, Asunción.

Expone en la Sala de los Premiados, en la bienal de Sao Paulo.

1978

Participa de la muestra Grabado en el Paraguay, en San José de costa rica.

Participa en la muestra Imágenes y Mensajes de Latinoamérica, en Ville Parisis, Francia.

Realiza exposición de galería Artesanos, Asunción.

1979

Expone en la Primera Trienal del Grabado en Buenos Aires.

Expone en la Sala de los Premiados en la XV Bienal de Sao Paulo

Expone en la galería Artesanos.

1980

Expone, junto al grupo arte nuevo en la galería Agustín Barrios, del Centro Cultural Paraguayo Americano.

Participa en la muestra Artistas Paraguayos, organizada por el gobierno del estado de Sao Paulo en el museo de la casa brasileña de esa ciudad.

Participa en la muestra Gráfica Paraguaya organizada por la OEA en Washington .

Participa en la muertas colectiva de tarjetas de navidad organizada por la galería Casa Taller. Asunción

1981

Participa en la exposición de la Sala del Paraguay, en la fundación Cultural Curitiba, Brasil

Realiza una exposición de grabados en la galería Casa Taller, Asunción.

Participa en la exposición 25 Años del Grabado, en el Centro de estudios Brasileños, Asunción.

1984

Expone en el Grand Palais de Paris, en una muestra organizada por la Societè des Artistes Francais, Francia

Participa en la exposición Artistas Paraguayos en el Club Centenario, Asunción.

1986

Participa en la bienal de Cali, Colombia.

Participa en la bienal de San Juan de Puerto Rico.

Participa en la muestra colectiva Naturaleza Muerta en la galería Magíster, Asunción.

Realiza muestra individual de pintura en la galería Artesanos, Asunción.

Presenta la exposición Edith Jiménez. Estudiante, en la galería Fabrica, Asunción.

1987

Expone en “El Viejo Galpón” y Siddartha, San Bernardino, Paraguay.

1988

Expone en Dachau, Alemania.

Realiza una importante muestra de grabados abstractos en la galería Michèle Malingue, Asunción.

1989

Presenta una muestra de oleos en la galería Artesanos.

Expone en Magíster, Asunción, en muestra colectiva

1990

Presenta “La nueva Pintura de Edith Jiménez” en Michèle Malingue.

1991

Oleos abstractos, Artesanos, Asunción.

1992

Oleos y acuarelas en Pequeña Galería, Asunción.

exposición “Grabados Recientes”, galería Fabrica, Asunción.

1995

Exposición galería Fábrica, Asunción.

1997

Recibe del gobierno del Brasil la condecoración Orden de Río Branco.

1998

Oleos en Pequeña Galería. Asunción.

1999.

Cien obras de Edith Jiménez. Galería Fabrica. Asunción.

2001.

Edith Jiménez: Obra Gráfica. (Muestra Retrospectiva 1956-2001) Galería Livio Abramo de la Embajada del Brasil en Asunción.

POSEEN OBRA SUYA:

El Museo de Arte Moderno de New York.

El Museo de la Estampa de Buenos Aires.

El Museo de Maldonado, Uruguay

El Museo de Arte de San Juan, Puerto Rico

La biblioteca Nacional de Paris

El Senado Federal de Brasilia

El Smith College Museum, USA.

La colección Braniff internacional

El museo Arte Moderno de Asunción

El museo de Arte Contemporáneo de Asunción.

y numerosos coleccionistas del Paraguay y el extranjero.

(* Se ha tomado como base la cronología del catálogo de la muestra de pinturas de Edith Jiménez – Pequeña Galería, octubre, 1998- la cual se ha actualizado y ampliado)

(6). BIBLIOGRAFÍA BASICA.

José Roberto Teixeira Leite: A Gravura Brasileira Contemporânea

Ticio Escobar: Una Interpretación de las artes visuales.

Paraguay. Colección de las Américas. Asunción. 1984. Paraguay: El Grabado. Museo de Arte Contemporáneo. Asunción.1983

Josefina Pla: Obras completas. RP Ediciones – ICI. Asunción.

Pla, Blinder , Escobar: Artes Plásticas en el Paraguay.

Miguel Angel Fernandez: Art in Latin America Today. Paraguay. OEA.

Catálogos II, III, IV, VII, XI, XIII y XV Bienal de Sao Paulo.

Livio Abramo, comentario en catálogo Galería da Folha. Sp. 1961

Gradados de Edith Jiménez. Muestra salón Carlos Antonio López. Asunción, 1960.

Catálogo Primer Certamen Latinoamericano de la Xilografía. Buenos Aires, Argentina. 1960.

Catálogo exposición colectiva de grabados, galería Muá, 1967.

Catálogo de la Jornada de la Misión Cultural Brasileña en Concepción. Asunción, 1968.

Catálogo Primera Feria del Arte Nacional. Sociedad Amigos del Arte. Asunción.1965.

Catálogo muestra 20 xilogramados. Misión Cultural Brasileña. Asunción.1963.

Catálogo Primera bienal Americana del Grabado. Museo de Arte Contemporáneo, Universidad de Chile. Santiago, 1963.

Catálogo Edith Jiménez, Grabados a Color. Misión Cultural Brasileña. Asunción.1973.

Catálogo muestra previa al envío de obras al Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro. Misión Cultural Brasileña. Asunción.1970.

Catálogo Grabado en el Paraguay. San José de Costa Rica. 1978.

Catálogo Núcleo de Grabadores de Sao Paulo (NUGRASP) Galería Gravura. Sao Paulo. 1978.

Catálogo Xilogramados. Galería Casa Taller. Asunción, 1981.

Catálogo galería Artesanos. Diciembre 1982.

Catálogo VII bienal de San Juan. Instituto de Cultura. Puerto Rico. 1986.

Catálogo galería Fábrica. 1993.Asunción.

Catálogo Pequeña Galería. Octubre, 1998. Asunción.

Catálogo galería Fábrica. 1999. Asunción.

Catálogo Dirección de Correos. Museo Postal, 1998.Asunción.

Catálogo (colectiva de acuarelas) Liliana Boccia Galería de Arte. 1994.

Catálogo muestra grabadores paraguayos. La Marca. 1994. Asunción.

Catálogo galería Café de la Plaza. 1991. Asunción.

Catálogo La Nueva Pintura de Edith Jiménez. Galería Malingue. 1990. Asunción.

Catálogo (pinturas de Edith Jiménez y Carlos Colombino) galería Fábrica. 1991. Asunción.

Catálogo (muestra colectiva) CCPA. Asunción. 1991.

Diario La Tribuna. 10.VI. 1962 3.IX.1981. 6. X.1981

Diario Ultima Hora. 15. III. 1980/ 9 XII 1991/ 20.XII.1980/ 9 .XII.1991/10.XI.1991/ 20. X. 1991/ 20.VIII.1990/ 24. VIII.1990/ 19 XI.1991. 11.08. 1990/ 16.VI. 1992/ 24.VIII. 1990/ 28.VIII. 1990/ 07.III.1998/ 15.X.1998/

Diario ABC: 20, X, 79/ 23.III. 1980/ 11.VII. 1976/ 19.XI.1991/ 21. XII.1991/ 29.X.1991/ 26.VIII.1990/ 30. X.1991/ 30.X.1991/ 22.XII. 1991/ 19.XII. 1991/ 15. I.1998/ 18.VIII.1998/ 14.X.1998/ 15.VIII.1994.

Diario Hoy. 5.XI.1991/ 30. XII. 1990.

Diario La Prensa. (Buenos Aires) 6.I.1991

[1] Rodrigo Naves: "Goeldi". Cosac & Naify Editores. Br.1999

[2] Catálogo de la muestra del 22 de marzo de 1961 en la Galería "Da Folha".Sao Paulo.

[3] Neves Op. cit.

[4] José Roberto Teixeira Leite: "A Gravura Brasileira Contemporânea". Ed Expressao e Cultura. 1965. Río de Janeiro. Brasil.

[5] Abstracción preferentemente geométrica, que –cabe matizar– no siempre es predominante en el grabado: Grassmann es figurativo, Bonomi y Ostrower emplean una abstracción mas libre.

[6] Empleamos aquí los términos Abstracto y No-Figurativo como sinónimos.

[7] Livio Abramo en el catálogo de la muestra de mayo de 1970. Misión Cultural Brasileña. Asunción. (Negritas anexadas)

[8]Comentario de Livio Abramo para el catálogo de la muestra de agosto de 1973. Misión Cultural Brasileña. Asunción.

[9] Del catalogo de la muestra: "Edith Jiménez, Grabados en Color". Presentación de Livio Abramo. Agosto de 1973. Misión Cultural Brasileña. Asunción.

[10] Algunos de sus títulos: Jerusalén, Picco della Mirándola, Fruta toledana, Hasta Praga, Caos, La llama, Encuentro marcado, El encuentro, El filtro, Descomposición, El Techo, Retorno a la fuentes, El Material.

[11] Consideramos oportuno señalar este aspecto, debido a que cierta teoría (o mejor, cierta superstición) ligada a una interpretación "evolutiva" de la modernidad, atribuye a la No-Figuración el carácter de "estadio final" en el desarrollo formal e histórico de la imagen. En más de un sentido, dicho enfoque encuentra una contestación factual en esta obra gráfica. Sobre este tema ver: Alain Bonfand ("A Arte Abstrata" Papirus. Campinas, Sp, Br) y también Neves (Op. cit) en lo referente a la valoración de lo abstracto en la obra de Goeldi.

[12] Adriana Almada. Catálogo de la muestra en la Galería Michèle Malingue. Asunción. XII, 1998.

[13] Definimos aquí a la modernidad, latinoamericana y local, en términos de un doble frente de tareas (una "agenda" a ser desplegada, en ciera forma) que comprende tanto la renovación formal—en función a la reinterpretación de las vanguardias europeas—como una paralela búsqueda de los elementos ididentitarios, dado el carácter híbrido de las cultural del continente.

[14] En el comentario de una exposición local de 1952, que posteriormente se tendría como el "manifiesto" del arte moderno en Paraguay, Josefina Pla expone su interpretación del arte de aquel momento. Si bien el documento, en su conjunto, resulta algo vago , declara explícitamente la necesidad de renovación artística (Ver Pla, "Obras Completas". Edición de Miguel Angel Fernández. Ed.RP/ ICI. Asuncion)

[15]Jorge Alberto Manrique en : "¿Identidad o Modernidad?" en Damián Bayòn, (recopilador) "América Latina en sus artes". p.20 . Ed.XXI/ UNESCO. México. 1994.

[16] " A la raza indígena humillada durante siglos; a los soldados transformados en verdugos por los pretorianos; a los trabajadores y campesinos azotados por la avaricia de los ricos; a los intelectuales que no se dejaron envilecer por la burguesía" (...) "el arte del pueblo mexicano es la manifestación espiritual mas importante y vital del mundo de hoy y

su tradición indígena la mejor de todas”(publicado en El Machete. Mexico1923)

[17]“Tupi or not Tupi that is the question. (...) Nunca supimos lo que era urbano, sub urbano, fronterizo o continental. (...) Filiación. El contacto con Brasil. (...) El hombre natural. Rousseau. De la revolución francesa al romanticismo, a la revolución bolchevique, a la revolución surrealista y el bárbaro Keyserling. Caminamos. Nunca fuimos catequizados. Hicimos nacer a Cristo en Bahía. O en Belén. O en Pará” (Oswald de Andrade, “a los 374 años de la deglución del Obispo Sardina” Publicado en la Revista de Antropofagia. N.1 Sao Paulo. 1928)

[18] “Martín Fierro cree en la importancia de la contribución de las Américas después de que haya sido cortado cada cordón umbilical. Mas el hecho de extender el movimiento de independencia , iniciado en la lengua por Rubén Darío, a todas las formas de manifestación intelectual no significa abandonar y mucho menos fingir que no vemos la pasta de diente sueca, las toallas francesas y el jabón ingles que usamos todas las mañanas ” (publicado en la revista Martín Fierro. N. 4. Buenos Aires. 1924)

[19] Bayon, Op. cit. p.21.

[20] Tanto Josefina Pla, teórica de la modernidad artenovista, como otros autores relacionados el grupo Arte Nuevo, evidencian influencias formales y conceptuales—más o menos directas— de la obra de Julián de la Herrería. (Ver comentarios de Laterza Parodi en Pla: “Obras Completas” Vol. III, p. 238 y s.s. Considérese también la preocupación identitaria y social de la obra producida en ese momento por autores de dicho colectivo)

[21] Jorge Báez (h) La Tribuna. Suplemento Dominical.30.V.1962.

[22] Jorge López Anaya: “Historia del Arte Argentino”. Emece editores. Buenos Aires. También en Tadeu Chiarelli: Entre Almeida Júnior Picasso”, en “Modernidade e Modernismo no Brasil”. Annatersa Fabris,(org) Mercado Letras. 1994. Campinas, SP, Br.

[23] Anaya. Op. Cit.

[24] Ver entrevista con la autora.

[25] “Historia Contemporánea de América Latina”, Fernando Silva. Editora da Universidade. Porto Alegre, Br. 1996

[26]Por ejemplo: La matricula universitaria de la región, pasa de 250.000 estudiantes en 1950 a 5.380.000 en la década del sesenta. Néstor García Canlini: “Culturas Híbridas” Grijalbo. México 1989. (En el Paraguay, en el mismo periodo, se crean las facultades de Filosofía, Arquitectura, Agronomía, de Medios Modernos de Comunicación y la Escuela Superior de Bellas Artes, entre otras)

[27] A la bienal internacional de Sao Paulo, creada en 1951—asisten desde 1953 artistas nacionales. Otros eventos también entraran a formar parte de la agenda de participación internacional de artistas locales: La Bienal Káiser, y la Muestra Latinoamericana de Xilografía en Buenos Aires, etc.

[28] Se ha señalado el carácter más bien adaptativo del primer modernismo latinoamericano del 20 al 40 en relación los principios de las vanguardias europeas. Ver: Jacqueline Barnitz “The Vanguard of the Twenties in Buenos Aires, Fact or Fiction?”; Tadeu Chiarelli: “Entre Almeida Jr. E Picasso” (Op. Cit); Saúl Yurkiévich: “Arte en una sociedad en transformación” Respectivamente en: “Artes plásticas na América Latina”. (Maria Amelia Bulhoes y Maria Luisa de Bastos Kern, compiladoras), en “Modernidade e Modernismo no Brasil” (Annateresa Fabris, compiladora) y en Bayon Op. Cit.

[29] Ver en Carlos A. Méndez y Nelly Perasso: “Tomas Maldonado. Escritos Preulmianos” Ed. Infinito. Buenos Aires. 1997

[30] Canlini. Op. Cit. Últimos paréntesis agregados. La cita implica puntos de interés para considerar el concurso del grupo Novísimos dentro de la plástica paraguaya en la década del 60.

[31]. Respectivamente en Pla, Escobar (Ops. cit) y en Hugo Rodríguez Alcalá: “Quince Ensayos”. Criterio. Asunción. 1987.

[32] El manifiesto *Invencionista*, de Tomás Maldonado. se publica en Buenos Aires en agosto de 1946 en la Revista Arte Concreto. El *Madí*, suscrito por Gyula Kosice, y el *Manifiesto Blanco*, de Lucio Fontana, aparecen el mismo año. Esto es, veinte años antes del final del periodo de “irradiación directa y decisiva” (sic) del grupo *Arte Nuevo*, en 1966. Si bien persiste cierto atraso, las fechas indican el avance en la actualización formal que se verificó en aquellos años: El

desfasaje de casi medio siglo –en relación a las experiencias cubistas por ejemplo– se redujo a solo poco más de veinte años, a partir de la gestión de dicho grupo.

[33] Ticio Escobar, Op. Cit . p 177-178.

[34] Escobar, Op Cit. 178

[35] Márquez, Guggiari, Grupo Novísimos (y autores próximos), Yustman, Miltos, Burt, Colombino, Grillón, Yegros, Shultz, Ketterer, Pratt, Riquelme, Migliorisi, Careaga, entre otros y bajo dispensa de involuntaria omisión.

[36] Campos Cervera, Bestard, Plá, Bandurek y otros autores incursionaron en el grabado. Pero aquí nos referimos a una práctica sistemática e inserta en los problemas artísticos del medio.

[37] Cabe señalar que en el taller de Grabado del CEB se forman en épocas posteriores autores que no mencionamos por razones de orden expositivo.

[38] Escobar, op. cit.

Publicado en Internet: marzo 10, 2012

Fuente en Internet: <http://lorenzozucolillo.wordpress.com>

Enlace recomendado:

-. [EDITH JIMÉNEZ - OBRAS](#) / Fuente: FORJADORES DEL PARAGUAY – DICCIONARIO BIOGRÁFICO. Realización y producción gráfica: ARAMÍ GRUPO EMPRESARIAL. Coordinación General: Ricardo Servín Gauto. Dirección de la obra: Oscar del Carmen Quevedo. Tel.: 595-21 373.594 – correo: arami@rieder.net.py– Asunción-Paraguay 2001 (716 páginas).

-. [EDITH JIMÉNEZ - OBRAS](#) . Catálogo GENTE DE ARTE, ASOCIACION PARA LAS ARTES VISUALES EN EL PARAGUAY. Asunción – Paraguay. 2011.

Pensamientos sobre Edith

MANANTIAL DE COLORES (Por HERMANN GUGGIARI) : El arte como trascendencia estética del ser, encuentra en Edith Jiménez, a una de sus más puras representantes.

A nuestra Patria la ha galardonado en muchas ocasiones, y en una de ellas en grado sumo, al obtener entre otros, el gran premio de la Bienal de San Pablo, siendo la primera y única entre nuestros artistas hasta ahora.

La crítica internacional la considera en alto grado. Livio Abramo me decía, “Edith, tiene una intuición fantástica”, en efecto, sus cuadros y grabados fluyen como de un manantial de colores, de su taller de la calle Fulgencio R. Moreno, brotan diariamente, densas, coloridas e impolutas obras, enseñándonos en su variada temática, la honesta inquietud expresiva de una gran artista, que solo se da con la limpia libertad del arte.-

Crear es ser libre, y esta es la gran lección que el arte nos da a los paraguayos, aprender a convivir en armonía, en libertad y en honesta creatividad, que como Edith Jiménez lo realiza entre otros artistas, y que tanta falta nos hace para superar nuestra vergüenza moral.

LA BELLEZA Y LA VERDAD (Por VICKY TORRES) : Durante casi cincuenta años, Edith Jiménez ha trabajado prácticamente los mismos materiales con el empeño de quien decide enfrentar la apariencia y descubrir, tras sus

múltiples veladuras, la belleza de la verdad., Verdad y Belleza han sido siempre los ejes sobre los que ha girado, en gran parte, la obra de esta magnífica pintora y grabadora paraguaya. Verdad oculta y belleza por descubrir en paisajes florales y celajes coloreados por la luz que la artista convierte en juegos de luces y de colores cargados de sugerencias y de emociones. En cada cuadro de Edith Jiménez se encierra un mundo de sugerencias esperando ser descubierto por el ojo atento del espectador. Y así, la "realidad" primera que los sentidos captan se convierte en mancha polícroma polimorfa que multiplica la percepción y desvela o revela una verdad escondida que, en algunos casos, se parece al sueño. Escritura libre del universo. Pintura Literaria, si cabe. Descripción y percepción personalísimas que descomponen la verdad aparente para devolvérsela reducidas a sus esencias. Así ha trabajado siempre Edith Jiménez y así sigue trabajando, desde que en 1952 hiciera su primera exposición individual en la Galería Agustín Barrios del Centro Cultural Paraguayo Americano.-

Si algo hay en esta artista es osadía, atrevimiento, valor de mujer osada, de artista comprometida con la verdad que ella percibe. Sus pequeñas cosas campestres azotadas por el viento se hacen manchas indefinibles en un torbellino de colores salidos de un centro solar que parece esencial y omnipresente y que convierte la escena representada en una abstracción cargada de sentidos casi infinitos. No hace concesiones, ni al pintoresquismo fácil, ni a las modas. Pintura libre. Libre escritura del universo.-

Desde 1952 a 1995, Edith Jiménez ha ido exponiendo, año a año, las obras que salían de sus pinceles. Una buena parte de la historia de la Plástica paraguaya tiene su nombre y está marcada por su talento. Discípula de Jaime Bestard desde 1943, Edith Jiménez huyo siempre de todo academicismo, lo que no significa en lo absoluto que huyera del rigor. Las suyas son obras de un gran rigor, obras torturadas por llevar al lienzo la verdad escondida por la percepción de los sentidos. Ver más allá de lo que el ojo nos muestra exige rigor y valor para enfrentar el riesgo y exige, además, precisión en el trazo, sabiduría en la elección de las mezclas y los colores, habilidad, maestría, experiencia y trabajo.-

Estas habilidades y estas virtudes, a las que siempre permanecido fiel, debió de aprenderlas Edith Jiménez desde muy temprano, primero con Jaime Bestard y, después, con su maestro de grabado, el maestro brasileño Livio Abramo, con quien comenzó a trabajar ya en 1956. Antes en 1953, Edith Jiménez había sido nominada representante oficial del Paraguay en la categoría de pintura ante la Segunda Bienal de Sao Paulo, una bienal desde el comienzo habría de ser uno de los más importantes foros de artes plásticas de nuestro continente.-

La trayectoria internacional de Edith Jiménez se inicio tempranamente y, desde que se inicio, ya no se detuvo más. Las obras de nuestra pintora, cargada de verdad y de belleza, pero también de sentimiento, pasaron a ser exhibidas en galerías de distintos países de América y Europa y a formar parte de museos y colecciones privadas tanto en Paraguay como en el extranjero.-

Hoy, después de tres años de silencio en las galerías, Edith Jiménez vuelve para mostrarnos sus últimas obras. Se trata de obra de pequeño y mediano formato en la que reaparece la maestría de la artista poniendo de nuevo ante nuestros ojos la verdad de la belleza (o al belleza de la verdad, si se prefiere). Ahí están sus cuadros. Ahí está su verdad de artista comprometida con la belleza.- (Fuente: Exposición PINTURAS DE EDITH JIMÉNEZ, Octubre 1998, PEQUEÑA GALERIA, Shopping Villa Morra).

VIGOR Y MISTERIO EN EL ARTE DE EDITH (Por AUGUSTO ROA BASTOS) : Lo primero que sorprende en la obra de estas admirable creadora de formas, es esa especie de radiación que parece manar de sus figuras creando algo parecido a una ilusión óptica de espesor afelpado, ya sea en los trazos de sus xilografías como en el aterciopelado que recubre la imágenes pintadas con las tonalidades sedosas de una pátina espesa pero aérea, en la mayoría de los cuadros. El contraste del negro con el blanco en un juego de matices y sombras difumina y torna fantasmales las siluetas de seres humanos invisibles pero cuya presencia se adivina; aboceta pequeñas cosas color tierra que parecen suspendidas en un vacío rojizo pastoso de neblina.-

Lo real y lo irreal cambian aquí continuamente de lugar como reflejados por espejos invisibles que rotaran en orbitas desconocidas. Aquí se entrelazan, se superponen y potencian mutuamente, en la unidad de una misteriosa armonía, en la coherencia de la cosmovisión temporal y espacial de la artista. Uno contempla ciertos cuadros en los que predominan, por ejemplo, el tufo purpúreo de incendios semiapagados o el verde espejo y velludo de la naturaleza, y siente que desde esos cuadros nos contemplan misteriosas imágenes modeladas por el sueño y la memoria. De pronto a veces, vemos brillar suavemente, como a la luz de la luna, paisajes vagamente parecidos a islas coronadas de palmeras que podrían ser las cimas de continentes sumergidos hace milenios, sólo presentado por la imaginación. Edith Jiménez, pintora, desecha la concepción del ser humano como aquel que ha tenido en algunos instantes privilegiados la intuición de sí mismo como ser absoluto, y la reemplaza por la discontinuidad del yo, reflejado por un arte que rehúye lo sentimental.-

El arte es un sacrificio perpetuo del sentimiento a la verdad. El de Edith Jiménez es un arte inspirado en la verdad vital de la naturaleza y de la vida humana. Aquí su trabajo de modelado no se ciñe ya a los conceptos corrientes de tiempo y espacio, sino que los transgrede adaptándolos a su personal manera de ver el mundo; de captar el misterio del ser humano como individuo y en sociedad, de tratar los objetos en su dimensión física y en su protección metafísica con relación al ser humano; de trazar su propio horizonte, más allá del cual comienza la transmutación de las formas y los colores.-

El eje central del cuadro ya no es entonces el que visualmente establece el espectador para tratar de orientarse y

situarse con respecto al conjunto pictórico. Este centro se desplaza en un contrapunto incesante entre la realidad y la imaginación, entre la inmovilidad (la de las figuras del cuadro) y la movilidad de las miradas del observador. A su turno, esta movilidad se transfiere al cuadro entero, dotándolo de la peculiaridad de crear múltiples visiones, variadas interpretaciones, las que parten del cuadro y vuelven a confluír en su unidad esencial afirmando y protegiendo el misterio del trabajo creativo del pintor, misterio probablemente ignorado por él mismo, pero que gracias a ello engendra el trasfondo de realidad e ilusión en que ambas se fusionan.-

Edith Jiménez es una experta de reconocido y antiguo prestigio en este trabajo de creación artística, que tiene a su vez, por naturaleza, una afinada sabiduría artesanal, base de todo arte genuino. Su calidad y su rasgo más significativos son precisamente los de su espontaneidad fruto de una maduración rigurosa. Todo ello se expresa en el concepto emitido por ella misma de "dejarse llevar, de dejarse estar"; es decir, de entregarse simple pero alucinantemente a la pasión de su oficio.-

Más de cuarenta años de sostenida actividad creativa la sitúan en la vanguardia del arte pictórico del país al que ha enriquecido con sus propuestas a la vez audaces y sobrias de un perfecto equilibrio, con su permanente pasión de búsquedas, de avances y descubrimientos marcados por un obstinado y austero afán de perfeccionamiento interior, de apertura y enriquecimiento de su obra en una sola línea de unidad y diversidad—desde la abstracción informal a la figuración --, en una línea ininterrumpida de ascenso y depuración constantes.-

Acaso en una aproximación más profunda a la obra de Edith Jiménez encontremos que su tema esencial es la lucha del Espíritu contra el Tiempo, la explotación enconada en búsqueda de ese límite ideal, aparentemente inalcanzable al cual aspira a llegar el yo de su finitud determinada por las leyes de la vida. Enfrentado a esta imposibilidad de encontrar en la vida real ese punto límite de perfección, el artista se empeña en lograr la posibilidad de encontrarlo en la obra de arte, única dimensión en la que el presentimiento de la belleza, en sus momentos más intensos, es incluso superior a la belleza real.-

Esta posibilidad, esta aspiración, palpita como un trémolo profundo de vigor y de felicidad y se pinta con los colores de una pujante vida interior en la obra pictórica de Edith Jiménez.- (Figura en la presentación de la Exposición PINTURAS DE EDITH JIMÉNEZ * octubre 1998 * PEQUEÑA GALERÍA * Shopping Villa Morra).-

CRÍTICAS DE ARTE DE LA EXPOSICIÓN "LA NUEVA PINTURA DE EDITH JIMENEZ" GALERÍA MICHELE MALINGUE, AGOSTO 1990:

LA MUTACIÓN INTERIOR (Por ADRIANA ALMADA) : Edith Jiménez habla de su arte con el balbuceo del niño que acaba de realizar un prodigio y no sabe cómo explicarlo. Más aún cuando lo realizado trasciende los límites del intelecto para incursionar en el territorio de la pura intuición, en el territorio particular e íntimo donde la artista se reconoce y se "reencuentra".-

**** A pesar de la sorpresa que pueda despertar en muchos, es obligado decir que Edith Jiménez no irrumpe en el abstracto tras años y años de pintura figurativa. No. Después de dos décadas y media de paisajes y escenas costumbristas, Edith retoma el hilo de una experiencia iniciada allá por los sesenta (1964, para ser más exactos), que la llevó a bucear en el color y la textura, respondiendo al espíritu de la época, que reivindicaba la espontaneidad y el informalismo.-**

Entregada al suceder, dejándose llevar, sin conceptualizaciones ni bocetos, Edith fue generando, durante un año, las obras que integran esta muestra. Y durante todo este tiempo, vivido con la certitud de una mutación interior, fue elaborando este proceso en el que se destacan nítidamente tres momentos.-

El primero, donde las manchas todavía sugieren el encanto y el misterio del paisaje; el segundo, llamado por ella "melodías", donde se desprende ya de la figura para liberar el color; y el último, "sin título", donde la libertad impera y la impulsa a combinar superficies coloridas con los rasgos propios del gestualismo.-

¿Qué ha sucedido? ¿Quién es esta Edith que hoy se nos revela con la potencia de un espíritu vanguardista y la dulzura de un espíritu macerado en la soledad y el silencio? Los psicólogos hablan del Yo profundo, aquél que emerge (o se descubre) cuando todos los otros yoes se han acallado. Aquél que trae de lo más lejano y último de nuestro ser el mensaje común a todos los hombres: la realidad de lo eterno y la inmutabilidad del cambio. La nueva pintura de Edith Jiménez así lo testimonia.-

HACEDORA DE ENSUEÑOS (Por LUIS UGHELLI) : Una peculiar cualidad para sugerir ensueños, he notado siempre en las pinturas de Edith Jiménez, especialmente en sus acuarelas. Ensueños, porque su obra no está volcada intencionalmente hacia un figurativismo explícito, sino hacia insinuaciones que generan profundas sensaciones, que son percibidas mediante la descomposición de colores y formas sin claras definiciones, como son las imágenes que habitan los territorios del ensueño.-

Ahora, en esta exposición de óleos en la Galería de Michéle Malingue, Edith Jiménez nos brinda la posibilidad de conocer nuevas muestras de su arte. Después de 26 años, vuelve a producir trabajos dentro de lo conocido como "abstracto".-

Aunque de ella se conoce mucho más ese lenguaje de paisajes desolados, con sus ingenuas aldeas, su naturaleza cándida y esa vitalidad palpitante que se siente en los brillos, Edith Jiménez siempre ha dejado ver una tendencia de libertad en sus obras, inclinaciones hacia una estilización de formas o a una insinuación figurativa. Ello conduce a pensar que no siempre la figura es lo más importante; muchas veces lo es solamente en la medida en que hace al conjunto.-

En los cuadros de Edith, la figura emerge a veces como un aspecto más del universo enmarcado, y otras se esconde entre las luces o los trazos, dando lugar a sensaciones distintas, a ideas de otras dimensiones. Aquí la capacidad expresiva de Edith estalla en tonos, formas y colores que aparecen plenos de libertad sobre la tela, pero sin perderse el cuidado estético ni un estilo de líneas que hacen al nivel artístico de esta pintora.

La presencia de dos antiguos trabajos de 1964 permite también apreciar la evolución estético-plástica de Edith, y ver los recursos y las tendencias. En estos dos cuadros, en los que se puede ver la presencia de mucha fuerza, mucho cuerpo, la luz ya juega un papel constante. Cierta carácter cósmico, anticipa la llegada de la tupida naturaleza que se percibirá después, a través de los años, tanto en las obras de corte figurativo, como en las de esta exposición.-

Es destacable la presencia de dos grupos de cuadros muy significativos; por una parte, unos que parecen más bien resultado de ensayos cromáticos, experiencias de un tránsito por puntos y líneas, brillos y sombras; trabajos despojados de volúmenes, planos, que permiten ver una búsqueda antes que una obra plenamente lograda. Y por otro lado, nos encontramos con unos cuadros (diría yo los principales), en los que se nota perfectamente una magnífica maestría, un orden de cosas que, dentro de su género, deja ver la gran madurez artística de Edith Jiménez.-

En estos cuadros, la luz de la naturaleza (soles, aguas, selvas), rescatada por la artista, se conjuga perfectamente con los aspectos de leve figurativismo que emergen de vez en cuando. Si bien en unos cuadros lo figurativo parece atentar un tanto contra la continuidad de la línea específicamente "abstracta", en otros hay un nivel de exacta integración. A través de estas obras podemos saber del espíritu movedido de Edith; inquieto, inconformista, que se agita sobre la tela hasta lograr plenitudes admirables.

LA MATRIZ DE LA IMAGEN (Por TICIO ESCOBAR) : La primera imagen de Edith Jiménez se formó con la pintura; discípula de Bestard, Edith comprendió el aporte fundamental de su maestro: el manejo del color y la preocupación por la estructura plástica. Munida de ese bagaje doble, comenzó a desarrollar una figuración que fue deslizándose progresivamente hacia las posibilidades más íntimas de lo propiamente pictórico y centrándose precisamente en los aspectos compositivos y cromáticos que aprendió de Bestard. Pero, de pronto, la imagen cambia de escena: las consecuencias se producen en el grabado. Y un mundo de puras formas, de colores, sonidos y silencios anuncia la autonomía de lo visual en sus grandes xilografías abstractas que, aunque sugieren frutas, lluvias, el recuerdo de figuras espaciales o grandes estallidos, básicamente significan desde el mismo juego de sus tonos y veladuras, de sus siluetas opuestas y superpuestas.-

Durante un tiempo su imagen discurre por cauces separados. La pintura se refugia en el paisaje, a veces en naturalezas muertas, mientras que el grabado indaga las posibilidades expresivas de la pura composición y el color. Desde hace unos años esos mundos diferentes comienzan a revelar sus vínculos secretos. La pintura progresivamente se alimenta de un otro espacio y de luces nuevas y desanda el camino del paisaje; borrea los rastros de árboles y casas, presiona sus formas, aprieta sus contornos según los móviles oscuros de fuerzas propiamente plásticas. En esta muestra, Edith da un paso más: el color, vuelto signo y materia, se enfrenta a la figura; la acosa y, por momentos, la suplanta desgarrando el espacio representativo y descubriendo el movimiento bullente de los matices y los tonos: la misma matriz de la imagen. A partir de este encuentro, Edith puede enriquecer su imagen tanto con la densidad matérica del óleo como con las fuerzas desnudas que, desde detrás de la escena, organizan el movimiento y definen la suerte de las figuras. A punto de esfumarse, tragados por el impulso propio de la pintura, los elementos del paisaje se estiran, se desfiguran, devienen otros; son ya recuerdos de sí mismos: el anuncio de una ausencia o la clave de un lugar desconocido.-

Cada encuentro de caminos es también una encrucijada. Y esta confrontación que Edith establece hoy entre sus diferentes imágenes es tanto sitio de llegada como punto de partida.

/

EDITH JIMÉNEZ / ENTRE LO TÁCTICO Y LO MANIFIESTO

REVUELVE SU CAFÉ. Se mueve tímidamente, habla con voz de niña. Va y viene delante de otra Edith, con grandes ojos y vestido de flores, pintada por Coco Grillón en los 60, o de aquella otra, retratada en profunda melancolía por Laura

Márquez, hace también bastante tiempo. Edith Jiménez accede, dócil, al ritual propuesto. Así como sobre una tabla desnuda el oficiante puede reconstruir la última Cena apelando sólo al verbo, llegamos a este escenario casi vacío, con vestigios de otras épocas, para intentar recomponer su historia.

Estamos en Areguá, frente al lago de su infancia, en la casa de sus años juveniles, entre las paredes que la vieron crecer y madurar. Aquí, todos sus seres queridos la acompañan. Permanecen en el silencio que la rodea, como envolturas, como las mismas veladuras que pone y superpone en sus grabados. La habitan, hasta se diría que la constituyen. Son compañías, amigables, en los corredores de la memoria. Discretas, hasta que la palabra las ancla en el presente. Es entonces que afloran, nítidos, los perfiles de la familia, los amigos, los maestros, el recuerdo del amor arrebatado por la muerte.

Desde lejos, regresa a ella aquel día soleado, cuando pintaba en La Chacarita con Alicia Bravard, y el asombro de una niña pequeña ante el trabajo de las artistas, todavía principiantes. Más cerca, vuelve esa noche en el Club Centenario, cuando desde la puerta del salón observaba extasiada la exposición de Ofelia Echagüe de Kunos. Rememora luego sus complicidades con Elsa Wiezzel, las conversaciones con Laura Márquez, su cercanía -en Brasil- con María Bonomi, la adusta circunspección de Josefina Plá.

Permanente es la presencia de José Antonio Pratt Mayans, el amigo con alma de poeta que "bautizó" sus series más conocidas: LOS OJOS EN LA MADERA, LA NOCHE EN LA MADERA, ALQUIMISTAS, LA BOTELLA MÁGICA. Un afecto entrañable los unía, que comenzó cuando él, adolescente, le extendió la mano y le dijo, solemnemente, "soy un sincero admirador". Luego de su partida (Pratt vive en Europa hace más de 30 años), la mayoría de las obras asumieron la seca nomenclatura del registro: SIN TÍTULO I, SIN TÍTULO II... O bien, a la manera de los músicos, OPUS I, OPUS II, OPUS III, hasta hoy.

Edith recuerda cuando ganó el Gran Premio al Grabado Extranjero en la Bienal de San Pablo de 1975. Había trabajado incansablemente para presentar quince estampas de grandes dimensiones. También se acuerda de cuando le ayudó a Julio Le Parc a montar sus obras, no sabe si en ésta u otra edición de la misma bienal.

Así, Edith viaja por diferentes períodos de su vida, se desliza por las asperezas y las dulzuras de su propio interior, tratando de ser gentil con el empecinado cartógrafo que aspira, simple mente, a registrar lo inasible. Va descubriéndose de a poco, suavemente. Es como esos mundos sutiles, casi invisibles, sólo perceptibles para los ojos penetrantes, para el corazón abierto. Como esos perfumes tenues que incitan pero no embriagan, que sin trastornar, permanecen.

** Sus imágenes, aparentemente calmas, encierran un ciclón interno. Bajo la mansedumbre de las formas naturales, y hasta si se quiere ingenuas, la textura revela la incisión decidida, el trazo vigoroso. Sus formas asumen la grafía del encaje y encubren la fiereza de su temperamento.

En las fragmentadas nervaduras de un árbol seco Edith, encuentra las insinuaciones del origen, el germen del crecimiento infinito alrededor de un eje. Una fruta es la forma periférica de un universo. Vacuidad suprema, preñada de significados. En ella siempre hay un núcleo -muchas veces tácito- a partir del cual despliega una sucesión de capas y transparencias que distraen de lo que quiere mantener intacto, oculto, preservado. Por un instante, cuando la luz se cristaliza y nos permite una visión completa, podemos adivinar, acaso fugazmente, su centro inexplorado. En sus estampas, y más precisamente en sus matrices, están grabadas las señas particulares de su propia biografía.

Sus obras, como nosotros, son criaturas hechas de tiempo. Se alimentan de él, lo necesitan para revelarse. Se nutren de la espera, como esos seres de otra densidad que se materializan a medida que los invocamos, que se configuran a medida que asimilamos sus características y sus contornos se nos hacen cotidianos. Junto al grabado de impacto cromático, el del color en grandes superficies, resuelto en combinaciones audaces y composición equilibrada, está el otro, en el que transparencias y juegos tonales evocan un espacio apenas sentido. Sí, hay algo de quimérico en esta artista de lo informulado, de lo sugerente, cultora de ese contra-punto exquisito entre lo manifiesto y lo impenetrable.

Confiesa que en su trabajo la intuición es su única guía. Se cierra a las interferencias racionales y se entrega al fluir de la inspiración. Sólo el oficio riguroso, conquistado a fuerza de tesonero placer, puede organizar semejante experiencia. Munida de una técnica impecable, acomete lúdicamente la tarea, reservando siempre una cuota de azar para sorprenderse a sí misma.

De este modo, la obra de Edith emerge como resultado de una fuerte necesidad expresiva. "El sentimiento es lo que hace al arte", asegura, y hace suyo un verso de José Luis Appleyard que dice: "Este sentimiento, que es tan mío, y que no cabe dentro de mí". E insiste: "El arte es algo más que diversión. Es necesidad de comunicar a los demás lo que tengo dentro, lo que no cabe dentro de mí. Es espiritualidad, de ser humano a ser humano".

** Sus maestros son un capítulo aparte. Edith se inclina ante ellos. Los honra en cada gesto. Hay reverencia en sus palabras cuando cita a Jaime Bestard, al que conoció recién llegado de París, de donde traía inquietudes formales que en el país tardarían mucho en aparecer. Y hay exaltada admiración cuando nombra a Livio Abramo, de cuya maestría en el trabajo pedagógico se considera heredera legítima y afortunada.

Del gran artista brasileiro recuerda la dedicación con que le enseñaba, las clases particulares que le daba en San Pablo, en el periódico donde trabajaba, además de los talleres en el Museo de Arte Moderno a los cuales ella asistía, becada por el gobierno del Brasil. "Se ocupó de moldearme -dice- como a una arcilla extraída de no sé dónde". ** Su pasión por el color, más la destreza absoluta en el trato con la luz, a la que retiene o expulsa según el grosor de sus herramientas, llevaron a Edith a fusionar con éxito textura y matiz. Cuando Livio vio por primera vez los nuevos grabados de quien había sido su alumna preferida, solo atinó a decir "esto nadie hace en América".

Sí, Edith se inclina ante sus maestros, sin estridencia y sin pompa, con la gratitud generosa de un espíritu libre. Con ese mismo espíritu se inclina también ante sus discípulos, los de su círculo íntimo, a los que confió su legado. Así, su figura se recorta en la historia del arte paraguayo no sólo como la de una artista singular, cuyo aporte significativo define líneas maestras en el escenario contemporáneo, sino también como un sólido eslabón entre generaciones.

Catálogo EDITH JIMÉNEZ. RETROSPECTIVA OBRA GRÁFICA, Embajada del Brasil, Asunción, 2001, PP. 35-39.

POSTScript: Edith Jiménez, maestra paraguaya del grabado, falleció en Asunción el 7 de octubre de 2004.

Fuente: ["COLECCIÓN PRIVADA escritos sobre artes visuales \(en Paraguay\)](#). De ADRIANA ALMADA. Editado por el FONDEC, Diciembre 2005. 325 pp.

Obra: [De la serie PUZZLE](#). Técnica: Impresión múltiple sobre papel, Medida: 0,82 x 1,18 m., 1971. Colección: CAV/Museo del Barro. Foto J. L. De Tone. Comentario sobre la obra y el autor en el CAPÍTULO V: La consolidación, página 579 del libro [UNA INTERPRETACIÓN DE LAS ARTES VISUALES EN EL PARAGUAY](#), Autor: TICIO ESCOBAR, Editorial Servilibro, Asunción-Paraguay 2007, 630 pp.

COMENTARIO (TICIO ESCOBAR) : Edith Jiménez comienza a trabajar en el Ateneo Paraguayo como discípula de Bestard. De su maestro aprende el tratamiento definido de las formas y el manejo sutil de los colores, que le llevan a una imagen pictórica simplificada según procedimientos cercanos al cubismo. Edith accede al arte moderno a través de esa figuración (paisajes y naturalezas muertas) preocupada por la acentuación de las formas plásticas y la función constructiva de los colores.

La artista recibió algunas lecciones de Rossi, pero el maestro de su contemporaneidad, el que le ayudó a profundizar en un sentido actual las posibilidades formales y cromáticas aprendidas con Bestard, fue Livio Abramo. Los cursos de grabado del profesor brasileño iniciados en Asunción en 1956 y, sobre todo, los dictados a partir de 1958 en São Paulo (adonde Edith fue becada durante tres años), fueron decisivos para su formación. Edith Jiménez comienza transponiendo a la xilografía su imagen pictórica, acentúa progresivamente el juego de blancos y negros y las texturas hasta llegar a una abstracción de base informalista e inicia luego una imagen gráfica depurada, pero eficazmente expresiva; sus grabados desarrollados durante la década del '60 demuestran tanto su capacidad de síntesis como su voluntad de profundizar los significados: son grandes formas realizadas escuetamente en blancos y negros, pero animadas por una carga vital y orgánica.

Paralelamente, la artista sigue desarrollando la pintura. Inicia experiencias tachistas durante los primeros años '60 y pinta sólidas formas de frutas y paisajes de tonos esfumados, pero de segura construcción, que evocan a Bestard y se conectan con su propia tradición pictórica inicial y su refinada práctica del color. Pero su lenguaje más propio y su aporte fundamental se constituyen a través del grabado. En la década del '70, Edith comienza una nueva técnica basada en la impresión sucesiva de imágenes y en el uso del color: grandes masas de matices fuertes y tonos contrastados se superponen y se enfrentan provocando tensiones espaciales y cromáticas y creando significados complejos que se desarrollan entre un delicado subjetivismo y un dramatismo vigoroso y directo.

El grabado PUZZLE representa una forma vuelta sobre sí, cerrada, un universo hermético pero cargado de íntima energía. Externamente se presenta como una figura plana recortada sin modelado en un espacio inerte; el movimiento y la vida ocurren dentro: los espacios son profundos y dinámicos y toda la estructura se estremece recorrida por fuerzas internas, animada por conflictos entre colores y planos, surcada por vetas y texturas.

La estampación múltiple de matrices basada en el empleo de transparencias y colores permite a Edith trabajar diferentes niveles espaciales y desarrollar con tenidos complejos en torno al carácter bivalente de las figuras que sugiere contradicción entre subjetividad y exterioridad, entre erotismo y destrucción. Por fuera la forma aparece como el contorno de una superficie bidimensional, por dentro adquiere profundidad y volumen; según su presencia exterior es una figura cerrada y completa, maciza, internamente es ambigua: las transparencias determinan caracteres espaciales oscilantes y la inter-penetración de los diferentes planos socava la solidez de la figura determinando que cada color pertenezca simultáneamente a superficies distintas. La misma elección del motivo (una berengena) ayuda a subrayar el eje oposicional básico que sostiene los significados de la obra. La fruta sugiere formas orgánicas, erotismo y vida encerrados en una figura autónoma; connota oposición entre apariencia externa y realidad interna, entre corteza y cogollo, pulpa y superficie. Tiene un espacio propio que se desarrolla hacia adentro, hacia la médula; el espacio de afuera no le es constitutivo, le rodea epidérmica, pasivamente. Por último, el uso de la imagen de la fruta permite manejar otras asociaciones que refuerzan cierto sentido dramático de la obra. La fruta es semilla, origen y matriz, tiene

formas mórbidas y sensuales, pero además es esencialmente vulnerable y perecedera, está amenazada por el tiempo, deviene tanto madurez como putrefacción. Por eso, la berengena por un lado es signo de vida, fructificación, fecundidad, y por otro es el principio de la descomposición; de hecho, el grabado forma parte de una serie en la que progresivamente la fruta se deteriora y deshace transformándose en nuevas sustancias, abriendo, desgarrándose para originar otras frutas, otras formas.

Exposiciones

EXPOSICIONES DE LA ARTISTA:

**** 1960** Obtuvo la Medalla de Oro en el Primer Certamen Latinoamericano de Xilografía realizado en Buenos Aires, Argentina. Comenzó a trabajar como profesora de Grabado en el Centro de Estudios Brasileiros, en Asunción, tarea que desempeñó prácticamente hasta su deceso en el 2004.-

**** 1961** Expuso en la VI Bienal de Sao Paulo, recibiendo Mención de Honor y Plaqueta de Plata y luego en la Bienal Internacional de Tokio, Japón.-

**** 1963** Expuso en la VII Bienal de Sao Paulo, donde ganó por segunda vez Mención de Honor y Plaqueta de Plata. Recibió, asimismo, Mención de Honor en la Primera Bienal Americana del Grabado en Santiago de Chile.-

**** 1964** Inició su experiencia con la pintura abstracta. Con este género, precisamente, obtuvo el “Premio Kennedy” instituido por el Centro Cultural Paraguayo Americano.-

**** 1965** Participó en la fundación del Museo de Arte Moderno de Asunción, expuso en la VIII Bienal de Sao Paulo y recibió una invitación del Departamento de Estado para visitar los Estados Unidos de Norteamérica.-

**** 1970** Realizó una exposición individual en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro y participó en la muestra colectiva en la “American Colours Prints Society” de Nueva Jersey (Estados Unidos de Norteamérica) y en la muestra internacional de Xilografía Contemporánea, en Capri, Italia.-

**** 1971** Expuso en la XI Bienal de Sao Paulo y en 1972 participó de la Muestra Internacional de Xilografía de Madrid. Fue invitada a integrar el grupo de artistas cuyas obras forman parte de la Pinacoteca del Senado Federal de Brasilia, institución cultural que adquiere veintiocho obras suyas.-

**** 1973** Realizó exposiciones individuales en Asunción, San Pablo y Brasilia e intervino en el tiraje de dos mil ejemplares realizado por el Grupo de Grabadores de Brasil (NUGRASP) para una edición del Club de la Estampa.-

**** 1974** Participó en la Bienal del Grabado de San Juan de Puerto Rico y en 1975 obtuvo Mención Especial y Plaqueta de Oro y Plaqueta de Plata en el Encuentro de Grabado de la Cuenca del Plata, y recibió el Premio Internacional de la Bienal de Sao Paulo, siendo éste quizá el galardón más importante que artista plástico paraguayo alguno haya recibido nunca.-

**** 1976** Realizó una exposición de grabado y pintura en la Galería Arte-Sanos de Asunción y en 1977 expuso grabados en la Galería Graphus de Sao Paulo, presentó pinturas en la Galería Arte-Sanos y expuso en la V Exposición de la “Asociación de Arte” de Toyonaka (Japón).-

**** 1978** Participó de la muestra “Grabado en el Paraguay”, que tuvo lugar en San José de Costa Rica, volvió a exponer en Arte-Sanos y participó en la muestra “Imágenes y mensajes de Latinoamérica”, en Villeparis (Francia).-

**** 1979** Expuso en la I Trienal del Grabado de Buenos Aires, en la Sala de los Premiados de la XV Bienal Internacional de Sao Paulo y nuevamente en Arte-Sanos, de Asunción.-

**** 1980** Expuso, junto al Grupo Arte Nuevo, en la Galería Agustín Barrios del Centro Cultural Paraguayo Americano, participó en la muestra “Artistas paraguayos” organizada por el Gobierno del Estado de Sao Paulo en el Museo de la Casa Brasileira de la capital paulista, en “Gráfica paraguaya” organizada por la OEA en Washington, y en la muestra colectiva de Tarjetas de Navidad, organizada por la Galería Casa Taller, de Asunción.-

**** 1981** Realizó una exposición de grabados en Casa Taller, participó en la Fundación Cultural Curitiba (Brasil) y en la

exposición “25 años del Grabado en el Paraguay” en el Centro de Estudios Brasileiros, de Asunción.-

** 1984 Participó en la exposición “Artistas paraguayos” en el Club Centenario de Asunción, y expuso en el Grand Palais de París, en una muestra organizada por la Société des Artistes Français (Francia).-

** 1986 Participó de la muestra colectiva “Naturaleza muerta”, en la Galería Magister de Asunción, realizó una muestra individual en Arte-Sanos, presentó la exposición “Edith Jiménez, estudiante” en la Galería Fábrica de Asunción, y participó en las Bienales de Cali (Colombia) y de San Juan de Puerto Rico.-

** 1987 Expuso en las galerías “Viejo Galpón” y “Siddartha”, de San Bernardinoy en 1988 en Duchan (Alemania) y realizó una muestra de grabados abstractos en la Galería Michèle Malingue de Asunción.-

** 1989 Presenta una Muestra de Óleos en Galería Artesanos y expone en Galería Magister en una muestra colectiva.-

** 1990 Presenta “La nueva pintura de Edith Jiménez”, en Galería Michèle Malingue.-

** 1991 Exposición de Óleos Abstractos, Galería Arte Sanos.-

** 1992 Exposición de Óleos y acuarelas en Pequeña Galería y Grabados Recientes en Galería Fábrica.-

** 1995 Exposición retrospectiva de grabados, Galería Fábrica.-

** 1997 Recibe del Gobierno del Brasil la Condecoración Orden de Río Branco.-

** 1998 Exposición de Óleos en Pequeña Galería.-

POSEEN OBRAS SUYAS :

** Museo de Arte Moderno de Nueva York.-

** Museo de la Estampa de Buenos Aires.-

** Museo de Maldonado (Uruguay).-

** Museo de Arte de San Juan de Puerto Rico.-

** Biblioteca Nacional de París.-

** Senado Federal de Brasilia.-

** Smith College Museum de los Estados Unidos.-

** Colección Braniff Internacional.-

** Museo de Arte Moderno de Asunción.-

** Museo Paraguayo de Arte Contemporáneo.-

** Coleccionistas de Paraguay y del extranjero.

(Fuente: Exposición PINTURAS DE EDITH JIMÉNEZ. Asunción, octubre 1998. PEQUEÑA GALERIA * Shopping Villa Morra).

Portal Guarani © 2024
Contacto: info@portalguarani.com
Asunción - Paraguay