



e-l@tina

Revista electrónica de estudios latinoamericanos

e-l@tina es una publicación del
Grupo de Estudios de Sociología Histórica de América Latina ([GESHAL](#))
con sede en el
Instituto de Estudios de América Latina y el Caribe ([IEALC](#))
Facultad de Ciencias Sociales
Universidad de Buenos Aires

La constitución del campo artístico intelectual en Paraguay en la década de 1950. Memoria, estrategias de inclusión y exclusión en una formación renovadora

Ángel Mariano Jara Oviedo

Becario de posgrado de OEA (2007-2008). Maestrando de la Maestría en Comunicación y Cultura de la Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. Correo electrónico: angeljarao@yahoo.es

Recibido con pedido de publicación: 12 de abril de 2008

Aceptado para publicación: 27 de junio de 2008

Resumen

La constitución del campo artístico intelectual en Paraguay en la década de 1950. Memoria, estrategias de inclusión y exclusión en una formación renovadora

Este trabajo se propone hacer un análisis de algunos aspectos relacionados con la modernización del campo artístico paraguayo que tuvo lugar en la década de 1950 por medio del análisis de la actuación de los integrantes del Grupo Arte Nuevo. El Grupo Arte Nuevo es una formación que reviste especial importancia para el análisis de la génesis del campo artístico en Paraguay. Podemos interpretar que las acciones que se describen al mismo tiempo que crean un campo, ejercen un efecto de campo. Es decir, crean un escenario social desde donde la autoridad y la orientación del actor social no pueden definirse sin definir la posición que el mismo actor está ocupando. Las luchas que sostienen y las prácticas aliancistas que ejercen permiten la cohesión suficiente al grupo para lograr la autonomía necesaria para sostener, sin el apoyo de una clara legitimidad en un principio, las manifestaciones públicas a favor de un arte “más moderno”, “más contemporáneo”.

Palabras clave: campo artístico; Grupo Arte Nuevo; Paraguay.

Summary

The building of the intellectual artistic field in Paraguay in the 1950's. Memory, strategies of inclusion and exclusion in an innovative formation

This work makes an analysis of some issues related to modernization of paraguayan artistic field which started in 1950. Afterwards, some artists formed the group called Arte Nuevo, which is very important for the analysis of the genesis of artistic field in Paraguay. We can think that the actions performed by this group created a new field and, at the same time, produced a field effect. This means that they created a social scenery where the authority and the social actor orientation can not be described without considering the position that the actor has in the field. The fights and the alliances they made in the field, allowed the group to obtain the autonomy needed to support public speech defending “modern and contemporary art”.

Keywords: artistic field; Arte Nuevo Group; Paraguay

Introducción¹

Este trabajo se propone hacer un análisis de algunos aspectos relacionados con la modernización del campo artístico paraguayo que tuvo lugar en la década de 1950 por medio del análisis de la actuación de los integrantes del Grupo Arte Nuevo.

El Grupo Arte Nuevo es una formación que reviste especial importancia para el análisis de la génesis del campo artístico en Paraguay. Sus miembros estuvieron entre los primeros promotores del arte moderno en Asunción del Paraguay. Las luchas simbólicas que sostuvieron estuvieron entre las primeras acciones que ayudarían a conformar un movimiento de renovación estética en Asunción. Según Josefina Plá, a partir de este grupo se inicia la “lenta pero segura” revisión de las artes plásticas paraguayas (Plá, 1997: 34).

Se trata de un grupo formado de la escisión de una parte del Centro de Artistas Plásticos en 1953 y conformado inicialmente por Josefina Plá, Olga Blinder, José Laterza Parodi y Lili del Mónico. La ruptura se debió a desacuerdos existentes entre dos facciones del Centro de Artistas Plásticos en torno a la modernización del *arte nacional*, y en torno a la representación del *arte nacional*. Lo que según Josefina Plá era percibido como una sensación de desfase, que a pesar de los esfuerzos al interior de dicho centro no cesaba (ídem).

El Centro de Artistas Plásticos por entonces nucleaba a los artistas *consagrados* de Asunción. João Rossi, Josefina Plá, Roberto Holdenjara, y otros. Por esta formación se definían entre otras cosas quienes deberían representar al Paraguay en las exposiciones internacionales. La misma estaba liderada por Roberto Holdenjara que adopta el papel *conservador* con respecto a la disputa por la *legitimidad estética* entre los *renovadores de la estética* y los que pugnan por la conservación de una *estética tradicional y academicista*.

El caso de la modernización estética de Asunción es relevante para el análisis de la Plástica paraguaya debido al alto grado de centralización que tiene el país. En el período histórico que analizamos, Asunción es la ciudad más importante del país con la mayor cantidad de centros culturales, escuelas, hospitales, instituciones públicas, población, etc. Así también el mismo período histórico está signado por el advenimiento del régimen stroessnerista, en el futuro vendrían 35 años de dominio de un sistema autoritario, represivo, regresivo, donde el estado estaba presente sólo para defender los intereses de los más poderosos, y poco a poco se iba ausentando de su función como garante del bienestar social, así como garante de la producción simbólica necesaria para sostener la vida social del país.

A través de los datos que relevamos, describiremos algunos aspectos que dan cuenta de qué manera se constituyó el posicionamiento del *Grupo Arte Nuevo* en el campo de la plástica paraguaya. Este posicionamiento se lleva a cabo por medio de diferentes estrategias. En este informe nos ocuparemos de las estrategias de inclusión y las de exclusión que realizan los distintos actores con respecto a la formación que está en ciernes y que vehiculará la transformación del campo.

Los discursos que analizamos, en relación con la teoría de los discursos de fundación (Verón, 1996), se tratan de discursos que afloran dentro de una gramática de recepción para una determinada

¹ El presente trabajo está basado en los resultados de los avances del proyecto de investigación de tesis de Maestría “Grupo Arte Nuevo. Génesis del campo Artístico en Asunción”, dirigido por el Dr. Guillermo Wilde, que se propone un análisis sobre la constitución del campo intelectual en las artes plásticas paraguayas en Asunción en el periodo 1950 /1970 para dar cuenta de la posición relativa del campo con respecto al campo del poder, la estructura de las posiciones de los agentes en el campo, y la estructura de la jerarquía de las obras de arte en el campo artístico paraguayo. Se trata de un estudio de tipo cualitativo exploratorio descriptivo basado en el análisis de entrevistas en profundidad con informantes claves, con preguntas organizadas según ejes temáticos para abordar el campo semántico de las artes plásticas en Paraguay. Se seleccionó en forma intencional y por la técnica de “bola de nieve” a agentes del campo intelectual de Asunción Paraguay. Se tomó como fuentes primarias entrevistas a agentes y grupos de agentes del campo intelectual paraguayo. Y como fuentes secundarias se hizo un relevamiento documental (publicaciones, legislaciones culturales, etc.).

fundación textual para lo cual tomamos como referencia la redacción del texto “Arte Contemporáneo” de João Rossi y el texto del mismo nombre de Josefina Plá.

Un proceso de fundación y constitución de campo

Una de las hipótesis que orientan nuestro trabajo, es que la fundación del campo artístico moderno del Paraguay implica el cambio de un contexto ideológico a otro contexto ideológico.

En este trabajo, tomaremos el término ideología como “el proceso general de la producción de significados e ideas” (Williams, 1980: 71).² También, “ideológico es el nombre del sistema de relaciones entre un conjunto signifiante dado y sus condiciones sociales de producción” (Verón, 1997).

Si tomamos como referencia estos textos, podemos intentar describir su circulación como el efecto del hecho de que fueron escritos en un determinado contexto ideológico, y que son recibidos en uno distinto.

Es decir que lo que en un momento dado se puede describir en términos de la hegemonía de una estética determinada (tradicionalista, naturalista y bucólica), donde el dominio de la técnica realista académica implicaba el rasgo del *habitus* del artista más importante, dio paso a la hegemonía de otro paradigma que tenía entre sus condiciones la *modernización* de la estética, la autonomía del artista y del arte en sí, la correspondencia entre el arte y el contexto temporal y social en el que se desarrolla, así como una cierta percepción evolucionista en la cual lo nuevo pasa a ser el canon con el cual se mide la obra de arte (Plá, 1997; Esobar, 1997; Blinder, 1997). Lo cual constituye una clave de lectura, para poder entender la defensa que se hace en estos textos de fundación del arte contemporáneo y del arte como reflejo de su propio tiempo.

Por otro lado, en el discurso de los entrevistados aparecen distintas representaciones sobre los sucesos que dan cuenta de la difícil introducción del arte moderno en Paraguay; destacándose por un lado, los vínculos solidarios entre los distintos actores, y por otro las luchas que se realizaron para lograr la modernización estética. Otro de los supuestos que orientan este trabajo de campo se refiere al concepto de campo intelectual de Pierre Bourdieu, que nos permite pensar las prácticas que analizamos como insertas en un universo social específico el cual está definido por sus relaciones objetivas. Este sociólogo afirma que “la relación que un creador sostiene con su obra y la obra misma se encuentran afectadas por el sistema de las relaciones sociales en las cuales se realiza la creación por su posición en la estructura del campo intelectual” (Bourdieu, 2003). El campo cultural es un sistema de posiciones, y un campo de fuerzas estructurado y estructurante, donde los actores y sus estrategias se definen por su posición relativa en dicho campo. Definimos como campo todo sistema de relaciones sociales que funciona de acuerdo con una lógica que le es propia y que se debe tener en cuenta para explicar su evolución. Cada agente o sistema de agentes dentro del campo “está determinado por su pertenencia a este campo”, las propiedades que devienen del campo son irreductibles a las características particulares de estos agentes. El campo evoluciona por medio de los “conflictos y las alianzas entre las diferentes posiciones: en este conjunto de relaciones se define objetivamente una jerarquía de legitimidades entre todas las realidades del campo” (Boschetti, 1990).

² “Existe una evidente necesidad de un término general para describir no sólo los productos, sino los procesos de toda significación, incluyendo la significación de los valores. Resulta interesante observar que «ideología» e «ideológico» han sido ampliamente utilizados en este sentido” (Williams, 1980).

“Arte contemporáneo” de João Rossi

El texto “Arte contemporáneo” de João Rossi se publicó en 1952 en el catálogo de la primera exposición de pintura de la Artista Plástica Olga Blinder y es considerado el primer manifiesto del arte moderno paraguayo junto con el texto del mismo nombre de Josefina Plá.

En el texto de João Rossi, se puede percibir la influencia de las vanguardias y sus manifiestos. En este sentido es un documento útil para dar cuenta de cuál es la fuente de la que bebe la gestación del Grupo Arte Nuevo. Sin embargo, como es usual en los manifiestos³, no tiene referencias de la bibliografía que utiliza, además, se plantea una defensa del arte moderno un tanto evolucionista donde hay un ataque de las protestas contra el progreso artístico.

Sucesivas etapas, jalonadas por sucesivas reacciones de la sociedad intransigente y conservadora, fueron siendo vencidas; escalón tras escalón se fue ascendiendo... Y así, a pesar de los gritos roncós, de los llantos sin lógica, de las reclamaciones infundadas, el arte contemporáneo maduró gradualmente, despaciosamente caminando hacia su meta aún no alcanzada (Rossi, 1997).

En el párrafo que sigue, se puede ver una resolución de la confrontación entre arte moderno y arte antiguo, presentando el arte moderno como una consecuencia del arte antiguo y como necesario para dar cuenta de las necesidades expresivas de su época.

Lo “nuevo” surgió; lo viejo, que en su tiempo había sido nuevo, decrepito, ya fatigado, dio lugar a su sucesor, pasando a ocupar un lugar importante en la historia del patrimonio artístico y espiritual de la humanidad (Rossi, 1997).

Pero lo importante, lo que después se sirve a nuestro criterio para constituir el nuevo *habitus* del campo es la idea de que el arte debe estar sincronizado con su tiempo.

Como cada concepto nuevo, a su hora también sirvió contrastado con los anteriores, para demostrar lo que representa siempre un período distinto, de nuevas preocupaciones, de nuevos problemas, de nueva mentalidad, y de nuevos gustos estéticos por lo tanto (Rossi, 1997).

Pero también hay que plantear la nueva relación entre el nuevo arte, que es defendido en tanto que es reflejo del propio tiempo, y el viejo arte, que alguna vez fue reflejo del tiempo vivo. De este modo se salva de la hoguera⁴ a los cuadros de los grandes maestros del pasado —léase Miguel Ángel, Leonardo, Goya, el Greco, etc. En el siguiente fragmento, además aparece otro elemento del *habitus* que resulta importante para entender algunos aspectos de las distintas estrategias y posiciones que toman los actores que analizamos, que es el tema de la creación. Esta entendida como un aspecto inmanente al artista. El artista creador es opuesto al artista reproductor. Es aquí donde aparece una modificación importante del *habitus* del pintor y desde donde se plantea una exigencia de autenticidad, el artista que produce algo que surge auténticamente desde su interior, de su Yo. Una vez constituido el campo, sólo se puede pertenecer si se cumple con esta norma.⁵

Lo “nuevo y lo viejo” son, pues, cada cual representando su período, o anticipándose a él, de suma importancia para el arte, porque en el primero se hallan las primicias del segundo, y en este último y en todos los últimos de la gran rueda universal, se encuentran las preocupaciones espirituales, capaces de elevar al hombre a categoría de artista, siempre y cuando tenga la intención, por mínima que sea, de crear, de sentir en su Yo la necesidad de “decir”, inmanente de cada ser, que no puede ceñirse a los límites de ningún proceso o método conocido (Rossi, 1997).

Para el nuevo *habitus* en constitución, el nuevo arte, así como el viejo, son importantes. Parte de este momento fundante implica también la defensa de la importancia del campo y de lo que se

³ Se puede pensar sin embargo, que la misma categoría “manifiesto”, probablemente puesta a posteriori de la redacción del texto, implica un eco y una lectura en producción en relación con los manifiestos europeos y americanos.

⁴ Lo que sí podría suceder en una lectura futurista.

⁵ Al mismo tiempo es la misma norma la que permite producir estrategias de exclusión, por ejemplo, se puede pensar en las acusaciones de plagio que son como una bomba al interior de los campos artísticos.

lleva a cabo en el interior del mismo. Cuanto más alejado del gusto heterónimo, más importante se torna para el actor del campo dar cuenta de la relevancia de la actividad artística. De otro modo, no hacen falta las defensas de dicha actividad ya que es parte del sentido común que un paisaje realista, por ejemplo, es importante útil y necesario. En los párrafos siguientes se hace, por lo tanto, una defensa espiritualista del arte en general.

Imaginemos si es que podemos, un mundo sin arte, sin preocupaciones espirituales. ¡Cerremos los ojos, concibamos un mundo donde lo útil, lo material serían la base de la vida; en donde todo se redujera a la rutina monótona de lo necesario para la subsistencia! Es fácil hablar a favor de la materia cuando sabemos que existen los teatros, los cines, los miles de artistas que producen incansablemente y distribuyen sus producciones, sus preocupaciones a todos sin distinción de lo que éstos hacen, lo que son, lo que desean ser. Hablar de materialismo en esa forma es fácil, es sencillo, es agradable; constituye una dialéctica bastante soportable.

Pero si así no fuera, ¿qué sería del hombre?

Por eso, la importancia de lo “nuevo” se apoya en la de lo “viejo”. ¿Por qué señalar al arte directivas o premisas en su temática? ” (Rossi, 1997).

Hasta aquí hemos visto que el manifiesto Rossi poseía influencia de las vanguardias y sus manifiestos, así como hace una defensa del arte moderno un tanto evolucionista, un ataque de las protestas contra el progreso artístico, una defensa de la sincronización del arte con su tiempo, en concordancia con la tesis evolucionista, la postulación del Yo como la fuente del arte y la defensa de la importancia del campo. Pasemos a analizar el manifiesto redactado por Plá.

“Arte contemporáneo” de Josefina Plá

“Arte contemporáneo” de Josefina Plá fue publicado en la misma ocasión que el texto de João Rossi como parte del catálogo que presentaba la primera exposición de pintura de Olga Blinder. Este texto plantea también una defensa del arte nuevo en contra de una postura tradicional.

En este documento, antes que nada, la autora establece la diferencia entre arte contemporáneo y otro tipo de arte. No todo es contemporáneo y hay un requisito para ello: la actualidad. En otras palabras, aparece la cuestión de los límites. Se responde a la pregunta de dónde comienza y dónde termina el arte contemporáneo.

Arte contemporáneo” no es precisamente todo cuanto se hace hoy. Pero sí aquello que sólo puede “ser hecho hoy”, reflejo del hombre contemporáneo (Plá, 1997b).

Pasa a hacer una definición de hombre contemporáneo en base a la oposición analítica de categorías históricas de movimientos artísticos de los siglos XVIII y XIX, para afirmar el realismo y el humanismo del arte actual, así como su heterogeneidad en manifestaciones y niveles.

El hombre actual no puede manifestarse artísticamente con las formas del ayer, porque el hombre contemporáneo no es clásico, ni romántico, ni místico. Es realista y también un humanista. Y hasta podríamos afirmar que si humanista es el hombre a quien la humanidad interesa, nunca lo fue tanto como en nuestro tiempo. Pero es lógico que ese interés eterno, juegue, a niveles diferentes del conocimiento, en distintos planos, y se manifieste conceptualmente diverso (Plá, 1997, b).

A continuación, da otras claves para entender y acercarse al artista —y al hombre— contemporáneo, estableciendo una oposición entre lo estático y lo dinámico, lo limitado y lo ilimitado, y la visión individualista de la naturaleza en lo temático y en lo interpretativo.

Al artista de ayer le interesaba la estática, equilibrio de las formas, balance entre línea y masa. Al artista de hoy le interesa la dinámica, tensión entre masa y espíritu. No le preocupa tanto “manifestar” cuanto “sugerir. No dice, como ayer dónde el hombre “está” sino “a donde va”. El arte de ayer era limitado, como lo estático. El de hoy es ilímite, como lo dinámico, ya halle su terreno en el pensamiento, en la forma viva, en la Naturaleza. Porque la Naturaleza cesa, para el artista

contemporáneo, de ser forma, para convertirse en acción. ¿No es el día la epopeya incesante de la luz y los planos?

El artista del cuatrocientos reconquistó el individualismo temático. El de hoy reivindica el individualismo en la visión. Literalmente, como absoluta latitud interpretativa (Plá, 1997, b).

En los párrafos siguientes, se puede encontrar también una visión espiritualista en el cual el arte es un recorrido más del la aventura del hombre hacia sí mismo. También podemos encontrar una definición de la búsqueda del hombre en términos del restablecimiento de su sintonía con el cosmos, esta búsqueda es cíclica, es un hecho espiritual, tiene raíces en el tiempo y en lo colectivo, es un acto de libertad, y tiene lugar a nivel subconsciente, este dato científicista nos permite encontrar, según la autora el lugar del ritmo cósmico perdido. Tal vez podamos comparar en ese sentido este texto con el espiritualismo del texto de Rossi. En el texto de Rossi el espiritualismo se define por la falta, se pregunta qué sería del hombre si solo existiera lo material, aparece en el horizonte una realidad gris y monótona, para Josefina Plá no hay necesidad de dar cuenta de la ausencia de espíritu, sino del periódico y cíclico reestructuración de éste a través de la historia.

El arte contemporáneo no es humorada, no es una actitud arbitraria, una pirueta sustitutiva. Es sí, una aventura, uno más de esos periódicos periplos en los cuales el hombre, circunnavegante eterno de sí mismo, ciñe su territorio de eterno desconocido en busca de inéditos puertos. Es un hecho espiritual con auténticas raíces en el tiempo y las vivencias colectivas.

En el arte, el hombre trata de recuperar su perdido ritmo con el Cosmos. El niño y el salvaje –los creadores que realizan el desiderátum de crear en plena libertad psíquica- están por esencia más cerca de ese ritmo. Y se ha señalado decisivamente la radical semejanza entre el niño y el artista en el acto de crear. Su terreno es subconsciente: el terreno precisamente, en que el hombre late al unísono con ese ritmo perdido (Plá, 1997b).

Usa como ejemplo la descomposición de la luz de los impresionistas. Luego el arte es descomposición de estados, lo cual es una interpretación, sin dudas de la lectura que hace el impresionismo, el cubismo, el futurismo, sobre los distintos objetos, en términos de dar cuenta de distintos elementos inherentes a la pintura, como ser los volúmenes, el color, la luz, la forma, la velocidad, el subconsciente, cada uno de las vanguardias citadas contribuyen a un estudio componencial del cuadro en sí.

La descomposición de la luz en que se apoyó, sin saberlo, el impresionismo, no es sólo un principio natural, base científica de ese movimiento. Es también un símbolo para el arte contemporáneo, en general. El arte contemporáneo es todo él, en esencia eso: “descomposición en estados” que en poesía se manifiesta bajo la forma de yuxtaposición conceptual cuya síntesis realiza el lector, se manifiesta en pintura bajo la forma de valores, y cuya síntesis realiza la retina espectadora. No hay nada, en las presuntas fantasías del arte contemporáneo que no responda al rigor de la verdad natural de que el arte la ciencia en mayor grado de lo que el arte permite. Es un riesgo corriente. Pero el artista aún cuando desconozca, no puede evadir esas leyes. Ni el espectador tampoco. Cuando lo hacen, el pintor pinta mal, y el espectador no comprende lo que ve.

El arte de hoy es el que corresponde a una época que ha descubierto que el movimiento es una ley universal, y que hasta la Torre Eiffel o el Empire State Building no son más que sendos enormes, inconmensurables ballet de átomos. Es el arte de la era que desintegra ese mismo átomo y aplica a la mente ese uranio 293 que es el psicoanálisis (Plá, 1997b).

En los párrafos que siguen, aparece el tema del divorcio arte/público. Ya en el momento fundante que estudiamos se habla de este divorcio, se trata sin duda de un efecto de la renovación del contexto latino americano, así, como la renovación de éste está fuertemente vinculada con la explosión artística Europea de principios del s. XX. Así que los problemas que aun no se manifestaban, pero que ya se vivieron en otros contextos eran tematizados en este primer manifiesto.

Cómo sino entender esto dado que todavía no se daba una modernización estética que se divorcia del público, y esto realmente no aparecería claramente hasta la década del sesenta con la influencia del instituto Di Tella. Otra interpretación que puede darse según este “salto hacia el futuro” es que se hace justamente una defensa por adelantado del *habitus* y del campo en ciernes.

Se dice que el arte de hoy se divorció del público. Expresado así, no es exacto. Es el público el que no se aproxima a él con suficiente desprejuiciamiento. Nunca el arte trató más de acercarse al espectador.

Este arte tenido por críptico es el arte que rasga de arriba abajo el velo de sus secretos, ofreciendo a la vista de todos, sus elementos formales en pleno proceso de integración. Naturalmente que por ello mismo reclama, para ser comprendido, nuestra colaboración activa. Es un arte solidario que pide a cada hombre su esfuerzo. En este sentido es un arte democrático. Él forma parte de la cadena de responsabilidades que el momento histórico apareja para el hombre. Colaborar en todos los planos humanos ¿no es el *mot d'ordre actual*? (Plá, 1997b).

En resumen, según Josefina Plá, el hombre actual no se puede manifestar como el hombre de ayer, en este sentido, el arte debe ser el reflejo del hombre contemporáneo. Identifica la dinámica con el arte actual en contraposición con lo estático del arte anterior. Además que lo que aparece en el arte actual es sugerido antes que manifestado. En algún punto se trata de recuperar cierta sintonía con el cosmos que fue perdida y que acerca al arte actual con la producción infantil y con la producción primitiva.

En ambos textos hay una tematización del conflicto simbólico por la legitimidad dentro del campo de la plástica que está en ciernes, hay, efectivamente una fuerte influencia de las vanguardias y sus manifiestos, también se hace una defensa del arte moderno un tanto evolucionista. El tema de la actualidad en relación al *habitus* del artista se vuelve importante, y eso aparece tematizado en ambos textos. También tratan de hacer más o menos filosóficamente una definición de cómo es el hombre actual y el hombre anterior, por oposición, entonces aparecen esas características de oposición entre estático y dinámico, viaje al interior de uno mismo, etc. Estas definiciones son importantes porque enmarcan de modo más o menos general el límite del arte actual. Estos documentos tienen el valor de ser identificados como primeros manifiestos de arte moderno paraguayo, lo cual los coloca en un lugar fundacional. Porque desde aquí en más ya se puede ver cómo se van a delinear las estrategias de inclusión y exclusión que van a ser usadas en el nuevo campo. Podemos trazar un punto de partida o de referencia para historizar los valores de la novedad, la originalidad, el reflejo del tiempo, o la sincronía temporal, así como otras categorías que hacen parte del *habitus* socialmente constituido del artista plástico en Asunción. Tampoco es un dato menor que tanto Rossi como Plá fueran los intelectuales que más se comprometieron con la formación del grupo Arte nuevo y del público en general con respecto a la formación en una estética moderna o contemporánea.

Estrategias de oposición y estrategias de solidaridad

Referencias a las luchas que sostuvieron los actores del campo artístico paraguayo

Pasaremos a analizar algunas referencias a las luchas que sostuvieron los actores del GAN así como los continuadores de la modernización plástica iniciada por ellos en 1950.

La artista plástica Olga Blinder era la miembro más joven del grupo fundador. Refiriéndose a la exposición que hizo en el Centro Cultural Paraguayo Americano dijo “...hice esa exposición, que no toda la gente estaba muy de acuerdo.” La exposición era la primera que iba a llevar a cabo. Esta exposición reviste la importancia también de que fue en su catálogo que aparecieron los textos de Rossi y Plá considerados los manifiestos del arte moderno del Paraguay. Esta primera tensión que evidenciamos anuncia el quiebre que iba a darse dos años después. También se puede relacionar con los textos analizados en que confirma esa oposición al arte moderno que los autores discutían.

Estas luchas están dadas por oposiciones definidas por las posiciones objetivas que van adoptando los diferentes actores en pugna por la legitimidad, así, puede verse en el siguiente fragmento que Blinder refiriéndose a la Primera Semana de Arte Moderno Paraguayo (realizada en la calle Palma) expresó que nadie les quería ceder un espacio de exposición porque “...éramos muy revolucionarios”. La negación del espacio para exponer da cuenta de la oposición a las nuevas tendencias presente en los actores de la escena asuncena.

Una vez realizada la exposición, los miembros del GAN se acercaron a las vidrieras donde habían expuesto sus trabajos y escucharon las críticas de las personas que estaban “palmeando”⁶: “y la gente decía que era una vergüenza, que no sabíamos pintar luego, que ‘¿cómo se atrevían a poner...?’ ” Hasta aquí presentamos las tensiones que ocasionaban las exposiciones de los integrantes del grupo. Pero también hay referencias más personales, como las que señala la entrevistada con respecto a Josefina Plá. Blinder dijo que “...no la querían”; “¡hay!, ‘esa gitana roñosa’, le llamaban. Porque realmente no era muy simpática, digamos, muy desaliñada;” “...no era simpática para la gente. Uno la tenía que conocer para quererla.”

Con respecto a la relación que mantenían con las personas que dirigían la escuela de Bellas Artes dijo que era “siempre mala, porque nosotros éramos los contrarios. La Escuela de Bellas Artes fue fundada por Holdenjara. Y Holdenjara era del grupo de esos que no tenían... no querían tener nada que ver con el arte moderno. Holdenjara ponía como modelo, cuando él enseñaba, sus propios cuadros. Había que pintar como él... no querían formar otra... no querían que el arte se renovara...” Aquí se puede ver la descripción del *habitus* que había que cambiar. Para el arte moderno el modelo ya no puede ser el modelo del maestro que es imitado por el alumno; sino que el que aprende a hacer arte, aprende a hacer algo auténtico cuyo motivo y forma surge de exigencias inmanentes a las necesidades formales de la obra de arte y a las exigencias de contemporaneidad. Había que ser moderno. Todo este nuevo *habitus* ya estaba prefigurado también en los textos de João Rossi y Josefina Plá analizados.

Carlos Colombino se acercó al grupo varios años después de la exposición de la Primera Semana de Arte Moderno Paraguayo y tomó también la bandera de la modernización estética, refiriéndose al Centro de Artistas Plásticos comenta “...estábamos todos en contra exactamente de lo que hacían los pintores y artistas del Paraguay...”; “... estaba... con Jaime Bestard, ...Holdenjara que dirigían este movimiento, ¿verdad?, y nosotros estábamos en contra de ellos”; “...y no solamente en forma literal como obra, digamos que ellos participaban de una especie de realismo o de academicismo. Sino, también como personas en algunos casos ideológicamente en contra de nosotros; que supuestamente nosotros no éramos parte de la dictadura”. Esta definición en negativo es interesante para constituir el *habitus* del artista contemporáneo en Paraguay. De modo tal que el grupo anterior pasa a conformar el modelo de lo que no hay que hacer. Estaban exactamente contrapuestos, lo cual da una noción, por la negativa de que es lo que hay que hacer: hay que hacer lo contrario.

Sobre el director de Bellas Artes, Holdenjara, Colombino dijo que “...si a él se le preguntaba como miembro del sistema, que era... si una persona se podía ir o no becado para hacer una cosa de arte, como me ocurrió a mí, él vetaba”. Aquí podemos encontrar un testimonio del punto más alto al cual pueden llegar las luchas por la legitimidad en el campo en constitución: la exclusión de las oportunidades de legitimidad y crecimiento simbólico. Desde los distintos lugares de poder se fueron gestando mutuos desconocimientos y exclusiones. Uno u otro bando quedaba fuera del acceso a una beca, un premio o una invitación, etc. En su entrevista también aparecen tensiones con el propio Gobierno de la época, pero estas están vinculadas con una tendencia opositora, y aunque por

⁶ Palmear: es pasearse por la calle Palma, una de las calles más importantes de Asunción.

motivos políticos, era reflejado en distintos ataques a la obra artística de Colombino, lo cual implica un solapamiento entre el nivel artístico y el político en casos como estos.

El crítico de arte Ticio Escobar también integra el grupo de defensores del arte moderno en Paraguay y opina sobre la relación del GAN con el grupo de Holdenjara: “claro, en contra de los grupos conservadores que estaban en Bellas Artes, que es Holdenjara y todo su grupo. Justamente, Arte Nuevo surge un poco como una ruptura frente a la posición académica tradicionalista, te voy a decir.” Hasta aquí vemos los puntos de tensión que se introducen en el mismo momento fundacional del arte moderno. El enfrentamiento tiene distintos frentes según se puede ver. Por un lado, el grupo conformado por los miembros de Centro de Artistas del Paraguay, de cuyo seno proviene Holdenjara y quién posteriormente en 1957 pasa a ser director de la Escuela de Bellas Artes; la relación es mala y no falta ocasión para que el veto oficial se hiciera sentir hacia la estética emergente. Sin embargo, para Ticio Escobar, los tradicionalistas van perdiendo poco a poco inscripción histórica y posteriormente el peso suficiente para hacer frente a la tendencia artística que estaba surgiendo en la década del cincuenta. Otro frente es el público asistente. Desde aquí se despliega una sanción difícil de responder, dado que es una masa difusa y más bien anónima pero desde donde se puede ver la inadecuación de las nuevas tendencias a un público no especializado. Más tarde, la misma dinámica de la modernización de la sociedad paraguaya va a permitir la creación de un público especializado en recibir los aportes de unas artes plásticas cultas, pero en este momento, según se puede ver, la recepción en el público genera la agresión y el desconcierto. El gobierno también es protagonista de tensión, pero en este caso lo que aparece es la tendencia política de los artistas, cuanto más notable la tendencia opositora más notables las represalias que también incluían la agresión sobre los objetos simbólicos.

Referencias a las estrategias de alianzas y mecanismos de inclusión que se ejercieron en el campo

Cuando le preguntamos a Olga Blinder sobre la fundación del grupo dijo que “invitaban a otros artistas jóvenes, no plásticos, poetas, músicos; y entonces, a mí me invitaron una vez”: “...e invitaban también a esas reuniones, que eran reuniones sociales que se suelen hacer así en grupos de... grupos de señoras...” ; “Josefina se daba cuenta de que... la Argentina y el Brasil estaban avanzados, ...en los años cincuenta ya; ...Y, entonces, propuso que ingresaran artistas jóvenes, sobre todo porque había una bienal en Sao Paulo...”; “los primeros manifiestos, Josefina y Rossi. Ese fue realmente el nacimiento de Josefina que se fijó en mí. Yo era alumna de Rossi”. Aquí podemos ver otro componente de la constitución del campo artístico: las alianzas. Estas alianzas resultan estratégicas para que los actores puedan posicionarse en el campo ayudándose mutuamente a alcanzar las nuevas posiciones. También aquí encontramos ecos de aquellos primeros manifiestos analizados, donde se generaron esquemas de agregación según los cuales fueron adhiriéndose los nuevos miembros al grupo de los difusores del arte moderno.

Cuando le preguntamos a Carlos Colombino sobre cómo fue su relación con el GAN, comenta “y, luego de esto, yo comencé a trabajar y una persona que se llamaba Rubén Bareiro Saguier... y al mismo tiempo me presentó a Olga Blinder. Y así fue como yo entré en relación con la gente del Grupo Arte Nuevo. Mi primera exposición fue dos años después del Grupo Arte Nuevo en el Centro Cultural Paraguayo-Francés o el centro... yo hice la exposición ahí de mis primeras obras; y ahí se fueron... los primeros que fueron ahí a visitarme fueron el grupo de Grupo Arte Nuevo: Lili del Mónico, Olga Blinder Parodi... Y ahí yo comencé a relacionarme con ellos, a hablar sobre mi trabajo con ellos. Y fue así que me incorporé al GAN...”; “sí, sí, sí estuve trabajando con ellos en el sentido de que hacíamos reuniones, ¿verdad?, hablábamos de diferencias de las actitudes, de las diferentes posiciones que deberíamos adoptar en algún momento, y después de eso ya fue una cosa muy natural. Pero el grupo como grupo no fue una cosa institucional tampoco. Era una cosa más

bien como algo, digamos, que la gente se junta como espontáneamente.” A partir de ahí se dio una colaboración que implicó una adecuación del *habitus* de Colombino a las exigencias del campo en el que se estaba introduciendo y el cual, luego, con la paulatina adquisición de legitimidad, ayudaría a conformar también. Resaltamos el hecho de que los miembros de GAN eran activos en lo referente a la incorporación de artistas “modernos” entre sus filas. Una vez que tomaban contacto, los invitaban y ayudaban a formarlos.

Así mismo, sobre su vinculación al arte paraguayo dijo Ticio Escobar “yo empecé a vincularme al arte a través de cursos que una vez... seguí cursos, me interesaba el arte, entonces me inscribí en un curso con... comencé a trabajar con Livio Abramo y que es el mimo de Olga Blinder y Edith Jiménez y ahí me hice amigo de Olga Blinder. Me metí, Olga fue un poco mi maestra así, aparte de teorías, Livio Abramo, incluso hice grabados con Edith Jiménez. Y ahí me comencé a interesar en el mundo del arte”. Otro de los caminos de inclusión que podemos notar eran los cursos y talleres que los actores dictaban. Esta es una modalidad de acción que ya venía de artistas anteriores, pero que aun en la modernización y ante la ausencia de una institución de profesionalización de las prácticas artísticas, permitía la inclusión de nuevos actores al campo autónomo en gestación.

“Y entonces, en un momento determinado, Olga nos promovió... nos entusiasmó para que se abra una galería de arte, abramos una galería de arte. Y abrimos Artesanos, una galería de arte. Y, a través de Artesanos, me metí de lleno en el mundo del arte y ahí junté mis estudios de filosofía...” Aquí podemos ver la interacción positiva entre los actores en relación con la constitución del campo artístico: la fundación de instituciones. Las galerías, museos, institutos, etcétera, se convierten en centros de difusión y educación del público y los artistas en las nuevas tendencias, además de constituir el circuito legitimador desde el cual se lanzarían los nuevos actores al interior del campo.

Y también con respecto al GAN, describiendo los mecanismos de inclusión del grupo Escobar menciona “más bien le veo el lado positivo como cooptación o acercamiento de gente. Pero no era una cuestión... es decir, Arte Nuevo no actuó como un grupo de poder en el sentido de que tuviera una institucionalidad fuerte que dominara así un poco una escuela o galería o cosas, ¿verdad? Es decir, fue una escena medio rápida que se abrió ahí y capitalizó a través de exposiciones... lo más que puedo decir, bueno a gente que le interesaba a Josefina Plá o a Olga Blinder... Ellos detectaban evidentemente a gente que tenía que ver con la cuestión moderna contemporánea, como el caso de Colombino, como el caso de Aldo Delpino, que son prácticamente los únicos casos que ellos exponen, que ellos prohicieron. Pero fue bueno, así, y la gente se iba acercando. Incluso había gente medio tradicionalista, aunque no académica pura y dura, como Torné Gavaldá que se acercó a arte Nuevo. Y Torné Gavaldá estaba cerca ahí, y expuso algunas veces, y era un artista convencional, no era un artista moderno o muy moderno, por lo menos. Tenía bastantes líneas, o sea era una cuestión bastante flexible...”

Hasta aquí exploramos la estructura de alianzas que mantuvieron a lo largo de varias décadas los miembros del GAN y los continuadores del arte moderno. La representación “invitar” articula el llamado a la alianza y la inclusión. Cuando conocían agentes que podían aportar a la causa de la modernización estética y, de alguna manera la legitimación de sus líderes, los invitaban a participar. Esto se daba de manera espontánea, pero también de manera consciente. Los entrevistados no tienen ninguna dificultad en evocar el modo en que se hicieron parte de la escena artística moderna de Asunción.

Efecto de campo

Detengámonos aquí para reflexionar sobre las representaciones que daban cuenta de las luchas que se sostuvieron y de los mecanismos de alianza inclusión y solidaridad de los miembros del GAN y los continuadores de la modernización estética en el campo artístico asunceño. Podemos

interpretar que las acciones que se describen al mismo tiempo que crean un campo, ejercen un efecto de campo. Es decir, crean un escenario social desde donde la autoridad y la orientación del actor social no pueden definirse sin definir la posición que el mismo actor está ocupando.

Esta orientación está constituida por el *habitus*. El *habitus* socialmente constituido se corresponde en alguna medida a las cualidades determinadas que deben poseer la clase de agentes que pueden ocupar determinadas posiciones dentro del campo intelectual. Bourdieu define el *habitus* como un “sistema de disposiciones inconscientes producido por la interiorización de estructuras objetivas”. “Como lugar geométrico de los determinismos objetivos y de las esperanzas subjetivas, el *habitus* tiende a producir prácticas -y en consecuencia carreras- objetivamente adherentes a las estructuras objetivas” (Bourdieu, 2003: 118). Ahora bien, las luchas y las posiciones, así como las alianzas que se conforman se van estructurando con respecto al *habitus* de los actores. Al mismo tiempo, el *habitus* comienza a ser modificado por el efecto de autonomización que van produciendo las luchas de las cuales da cuenta el discurso de los entrevistados.

Por otro lado, se produce una doble estrategia en las que puede verse en las prácticas enunciadas por los actores: por un lado el enfrentamiento que los lleva a establecer una pulseada con los que querían mantener el predominio del arte tradicionalista; y por el otro la búsqueda de aliados eficientes en pos de la modernización de la estética asuncena.

El *habitus*, por lo tanto, define las prácticas que aunque parezcan desinteresadas pueden ser consideradas como estrategias. Las estrategias son “conductas objetivamente orientadas por la relación entre los recursos y la estructura de posibilidades que el campo ofrece”. “El *habitus*, o conjunto de disposiciones adquiridas socialmente, funciona como un sentido práctico que da su forma a las estrategias” (Boschetti, 1990: 8). Podemos interpretar las alianzas y las luchas como estrategias orientadas a optimizar las posiciones particulares de los agentes así como al mismo tiempo hacer avanzar al campo a través de la revolución que implica el cambio de ideología que se interpola en la historia del arte paraguayo.

Ante la aparición del conflicto, emergen las luchas que hacen avanzar el campo, en este caso podemos decir que todas las luchas fueron simbólicas. Los nuevos modos de representación se defendieron a través de exposiciones, manifiestos, actos públicos, reuniones sociales y publicaciones. Forzadas por esta misma oposición, aparecen las alianzas y las prácticas aliancistas que permiten la cohesión suficiente al grupo para lograr la autonomía necesaria para sostener, sin el apoyo de una legitimidad frente a la sociedad en un principio las manifestaciones públicas a favor de un arte más moderno, más contemporáneo. Habíamos dicho que esto se manifestó en las entrevistas a través de la representación “invitar”, esto es el llamado a la participación que se establecía hacia determinados actores. Nos referimos a aquellos agentes que podían actuar en concordancia con el nuevo *habitus* establecido, que estaba marcado por la apertura hacia los discursos y las estrategias con las huellas de la producción de un arte modernizado. En este sentido, el discurso que comenzó con los manifiestos de arte moderno paraguayo tuvo el efecto de ayudar a constituir esas estrategias de exclusiones y alianzas al interior del campo.

Conclusión

A partir de la difusión de los manifiestos de arte moderno paraguayo escritos por João Rossi y Josefina Plá, podemos decir que hay un tipo de discurso que opera en la producción del discurso fundacional del Campo artístico paraguayo. Este discurso se alimenta del discurso de vanguardia, de la vanguardia europea y de la Latinoamericana. Es un discurso con ciertas características y estas características pueden percibirse en el discurso del arte moderno paraguayo en las huellas o marcas que deja el discurso de producción en el discurso fundacional relevado. Pero la apropiación del discurso en la recepción paraguaya tiene características propias. El mismo discurso de vanguardia

implica la búsqueda de la autenticidad, así que los actores que buscan ganar legitimidad al interior del campo (todos) tienen que establecer que el discurso, una vez renovado, se trata de un discurso auténtico, generado por la actuación de un ser interno al artista, pero que también responde a la realidad exterior específica, local e histórica de Paraguay (Verón, 1996; Plá, 1997; Esobar, 1997; Blinder, 1997).

No está demás reiterar que se estos son resultados parciales sobre una parte del corpus en proceso de análisis. A continuación podemos decir que por ahora, hemos visto las tensiones que ocasionaban las exposiciones de los integrantes del grupo, los ataques simbólicos podían estar dirigidos tanto a la producción artística como a lo personal en el momento fundacional del arte moderno. Pero los enfrentamientos se daban en distintos frentes y niveles:

a) en contra de una sociedad difusa, algo que podríamos denominar el público o la masa, difícil de enfrentar, más bien anónima, que manifiesta agresión y el desconcierto frente a las nuevas tendencias artísticas;

b) En contra del Centro de Artistas del Paraguay, con el liderazgo de Holdenjara que termina en la separación de los miembros del GAN del Centro de Artistas del Paraguay; y por último,

c) contra el gobierno, si bien en este caso, lo que aparece es específicamente la persecución hacia la tendencia política de los artistas, pero en algunos casos manifestados sobre la producción artística de los miembros del campo.

Sin embargo, con respecto a esto último cabe manifestar la vivencia de oposición manifestada por los entrevistados de tal modo que se da una asimetría en la intensidad del conflicto con el gobierno, el cual aparentemente no percibía la producción cultural como amenazante en sí para las estructuras del poder gubernamental.

Las luchas que sostienen y las prácticas aliancistas que ejercen permiten la cohesión suficiente al grupo para lograr la autonomía necesaria para sostener, sin el apoyo de una clara legitimidad en un principio, las manifestaciones públicas a favor de un arte “más moderno”, “más contemporáneo”. En este sentido, podemos decir que mediante las estrategias que implementaron se conformó un efecto de campo. Es decir un sistema social de posiciones donde se puede describir a los actores teniendo en cuenta la posición que ocupan; y que tiene la autonomía necesaria para poder producir materiales simbólicos que en un momento dado no eran bien recibidos por el entorno social asunceño, ni por instancias legitimadoras institucionales (las cuales había que crear en un futuro).

Bibliografía

- Boschetti, A. (1990). *Sartre y Les Temps Modernes*. Ediciones Nueva Visión S. A. I. C. Buenos Aires.
- Bourdieu, P. (2003). “Campo Intelectual y Proyecto Creador”. *En Campo de poder, Campo Intelectual -Itinerario de un Concepto*. Editorial Quadrata. Bs. As.
- Blinder, O. (1997). “Recuerdos y algo más” en *Arte Actual en el Paraguay 1900-1995. Antecedentes y desarrollo del proceso en las artes plásticas* (Comps.). Plá, Josefina; Blinder, Olga; Escobar, Ticio. Editorial Don Bosco. Asunción.
- Escobar, T. (1997). “Siete Décadas en las Artes Plásticas en el Paraguay” en *Arte Actual en el Paraguay 1900-1995. Antecedentes y desarrollo del proceso en las artes plásticas*. Plá, J.; Blinder, O.; Escobar, T. (Comps.). Editorial Don Bosco. Asunción.
- Escobar, T. (1985). *Colombino la forma y la historia*. Editorial el Lector. Asunción.
- Glasser y Strauss. (1967) *El descubrimiento de la teoría emergente*. Traducción del libro “Strategy for qualitative research”. Ed. Aldine. Nueva York.
- Plá, J. (1997). “Grupo Arte Nuevo: Génesis, Obra y Significado” en *Arte Actual en el Paraguay 1900-1995. Antecedentes y desarrollo del proceso en las artes plásticas*. Plá, Josefina; Blinder, Olga; Escobar, Ticio (Comps.). Editorial Don Bosco. Asunción.

La constitución del campo artístico intelectual en Paraguay en la década de 1950... Ángel Mariano Jara Oviedo

Plá, J. (1997) (b). “Arte Contemporáneo” en *Arte Actual en el Paraguay 1900-1995. Antecedentes y desarrollo del proceso en las artes plásticas*. Plá, Josefina; Blinder, Olga; Escobar, Ticio (Comps.). Editorial Don Bosco. Asunción.

Rossi, J. (1997). “Arte Contemporáneo” en *Arte Actual en el Paraguay 1900-1995. Antecedentes y desarrollo del proceso en las artes plásticas*. Plá, Josefina; Blinder, Olga; Escobar, Ticio (Comps.). Editorial Don Bosco. Asunción.

Verón, E. (1996). Capítulo 1, “Lo ideológico y la científicidad”, en *La Semiosis Social, Fragmentos de una Teoría de la Discursividad*. Barcelona, Editorial Gedisa, primera reimpresión.

Verón, E. (1997). “Semiosis de lo Ideológico y del Poder” en *Cursos y Conferencias. Segunda época*. Secretaría de Extensión Universitaria. Facultad de Filosofía y Letras. Oficina de Publicaciones. Ciclo Básico Común. Universidad de Buenos Aires.

Fuentes: Entrevistas en profundidad y textos de agentes del campo artístico de Asunción.