

V Jornadas de Jóvenes Investigadores. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2009.

Juego de oposición.

Jara Oviedo, Ángel.

Cita:

Jara Oviedo, Ángel (2009). *Juego de oposición*. V Jornadas de Jóvenes Investigadores. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-089/94>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/ezpV/tns>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

Autor: Lic. Ángel Mariano Jara Oviedo.

Pertenencia Institucional: Maestrando en la Maestría en Comunicación y Cultura,
Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

Dirección de correo electrónico: angeljarao@yahoo.es

Eje analítico-problemático:

Producciones y consumos culturales. Arte. Estética

Título:

Juegos de oposición.

Estrategia y límites en la conformación de la autonomía de un campo artístico en
Asunción.

Resumen.

El presente trabajo está basado en el proyecto de Tesis de Maestría *los caminos de la imagen moderna en el arte paraguayo. El Grupo Arte Nuevo y la génesis del campo artístico en Asunción* dirigido por el Dr. Guillermo Wilde. En el mismo discutiremos algunos aspectos sobre la cuestión de los límites del arte como parte del habitus que conforma un campo relativamente autónomo en la década del '50.

En el campo artístico asunceno se dieron procesos de establecimientos de límites que implicaron luchas simbólicas, este tipo de fenómenos ayudaron a consolidar la autonomía de dicho campo. El presente estudio es 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 seleccionaron en forma intencional y por la técnica de “bola de nieve” a agentes del campo intelectual de Asunción Paraguay.

Índice

Resumen.....	2
Introducción.....	4
La cuestión de los límites del arte en un proceso de autonomización en la década del '50 en Paraguay.....	6
Los Novísimos.....	9
Conclusiones.....	14
Bibliografía.....	15

Introducción.

El presente trabajo está basado en el proyecto de Tesis de Maestría *Los Caminos de la Imagen Moderna en el Arte Paraguayo. El Grupo Arte Nuevo y la génesis del campo artístico en Asunción*, dirigido por el Dr. Guillermo Wilde. Es un estudio es 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.

En la tesis se exploran distintos aspectos de la *autonomización del campo artístico* paraguayo.

Dicha autonomización está vinculada al *proceso de modernización* que sufrió el *arte paraguayo* a partir de la década del '50.

A su vez, esta modernización está relacionada con distintos procesos de modernización anteriores en el tiempo tanto dentro del Paraguay como dentro de Sudamérica, así como más lejanamente al proceso de modernización estético europeo de principios del s. XX hondamente atravesado por el discurso de las *vanguardias estéticas*.

Los miembros fundadores del Grupo Arte Nuevo y sus aliados fueron pioneros en la introducción de las nuevas reglas del arte moderno en Paraguay. Este grupo fue muy importante debido a que las luchas que sostuvo permitieron sentar las bases para un nuevo campo. Este colectivo de artistas sufrió la oposición primero del Centro De Artistas Paraguayos y luego, de un grupo de artistas más nuevos, Los Novísimos.

Esta serie de oposiciones marca para nuestro análisis un movimiento dialéctico de negaciones que le dan un giro definitivo al arte paraguayo en torno a las futuras posiciones con respecto a la modernidad estética.

La primera negación niega al *arte académico*, adepto a las *formas del pasado*, la siguiente negación niega al *arte moderno que ya quedó desfasado en su modernidad*, y a la vez, en vez de proponer *una vuelta atrás* se arroja más adelante, por lo menos en lo que respecta a lo discursivo. Se inician por lo tanto tensiones para determinar qué era lo más vigente y lo más actual.

En este texto discutiremos algunos aspectos sobre la cuestión de los límites como parte del habitus que conformó un campo relativamente autónomo en la década del '50 en Paraguay, y su importancia a la hora de determinar determinadas exclusiones, relativas a aquello que se considera como arte y lo que no.

Estos fenómenos son a la vez estrategias de posicionamiento de los actores y producto de la interiorización de las leyes de un campo.

Las estrategias, la interiorización de leyes, objetos y discursos, las actitudes y los posicionamientos intelectuales son parte del habitus.

El habitus es la conformación objetiva que reciben los agentes, producto de su posición en el campo y de la historia del campo en sí. Las estrategias son muchas veces acciones motivadas por un determinado inconsciente pero que tienen un resultado práctico: el posicionamiento o el re posicionamiento de los distintos agentes en un campo que está conformado y moldeado por las luchas. Ellos intentan ganar los espacios centrales en un campo con recursos limitados —en este caso limitadísimos— y obtener las fuerzas para dar al campo su forma (Bourdieu, 2003).

El sistema arte en Paraguay, sin embargo, siguió alojando a unos y otros artistas en los distintos nichos que fueron encontrando. Mientras que los miembros del Grupo Arte Nuevo, y otros artistas modernos accedían a exposiciones internacionales, al contacto con artistas y críticos extranjeros y a una profesionalización de su actividad plástica, los miembros de las facciones retardatarias anclaban su posición en la Academia de Bellas Artes desde donde resistieron varios años aislados del contacto y las tendencias modernizadoras y amparados en dicho instituto.

La cuestión de los límites del arte en un proceso de autonomización en la década del '50 en Paraguay.

El arte paraguayo se desarrollaba para 1950 en un ambiente con determinadas características como el advenimiento del *stroessnerismo*, el *aislamiento cultural*, una *pobreza* generalizada, el antecedente de *la renovación literaria de 1930*, y el antecedente de las *renovaciones estéticas* de sus influyentes vecinos. Para Brasil y Argentina, la modernización estética transcurriría en la década del '20. Esta combinación de elementos *progresistas* y *retardatarios* nos permite generar una hipótesis de modernidad híbrida, esto es que la *modernidad estética paraguaya* está fuertemente penetrada por procesos de hibridación, donde se entremezclaron las diversas líneas de la modernidad latinoamericana en situaciones de conflicto, de adhesión, de tensión (García Canclini, 1989). En 1950, la llegada de João Rossi abrió un proceso de modernización que junto con la acción de Josefina Plá, decantaría en el fenómeno de autonomización que nos ocupa (1984, Escobar). Es importante subrayar también el papel que jugaron los integrantes del *GAN*, compuesto inicialmente por Josefina Plá, José Laterza Parodi, Lili del Mónico y Olga Blinder. Estos actores se esforzaron por instituir las *nuevas reglas* del campo a través de la producción de textos, obras de arte, exposiciones, instituciones, etc.

Rossi vino como profesor de educación física, sin embargo su afición a la pintura y un determinado grado que tenía de conocimientos de elementos modernizadores y de historia del arte le permitieron dictar unas clases de iniciación a la pintura que tuvieron un efecto indeleble. Éstas tuvieron como consecuencia la primera exposición individual de Olga Blinder. En su catálogo, aparecieron los textos de Rossi y Plá considerados los manifiestos del arte moderno del Paraguay.

Con respecto a su primera exposición individual realizada en el Centro Cultural Paraguayo Americano, la artista plástica dijo Olga Blinder: "...hice esa exposición, que no toda la gente estaba muy de acuerdo." Esta primera tensión que evidenciamos anuncia el quiebre que iba a darse dos años después.

Se manifiesta una oposición al arte moderno.

El testimonio de Olga Blinder también transita posiciones donde lo que se cuestionaba no era sólo la obra del artista sino al artista mismo, como las que señala la entrevistada con respecto a Josefina Plá. Blinder sobre este aspecto 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 Blinder 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.*

Carlos Colombino se acercó al grupo algunos 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” (Entrevista Carlos Colombino).

El grupo anterior pasaba a conformar el modelo de lo que no había que hacer. Entonces, 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, qué 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. Desde los distintos lugares de poder se fueron gestando exclusiones. Uno u otro bando quedaba fuera del acceso a una beca, un premio o una invitación, etc. En esta entrevista

también aparecen referencias a tensiones con el Gobierno, pero aunque son de origen político se materializó en distintos ataques a la obra artística de Colombino, hay un solapamiento entre el nivel artístico y el político: cuanto más notable la tendencia opositora más notables las represalias que también incluían la agresión sobre los objetos simbólicos..

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 simbólico del *GAN* tiene distintos frentes. Un frente se dirige en contra del grupo conformado por los miembros de Centro de Artistas del Paraguay;¹ 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 50. Otro frente en contra del gobierno. Y uno más constituido por el público: aquí 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 los testimonios, la recepción en el público genera la agresión y el desconcierto.

¹ Holdenjara de filiación colorada, quién en 1957 pasa a ser director de la Escuela de Bellas Artes, era el que prácticamente lideraba la postura conservadora en términos estéticos.

Los Novísimos.

En 1964 se da la irrupción en la escena plástica del Grupo Los Novísimos, integrados por William Riquelme, Enrique Careaga, Ángel Yegros y Antonio Pratt Mayans. La década anterior es considerada es el período de tiempo fermental del *GAN* en la plástica paraguaya, la opinión de Josefina Plá es distinta (2003). Los miembros del grupo siguieron produciendo hechos relevantes en el campo artístico paraguayo para afianzar los cambios que junto con sus aliados habían ayudado a catalizar. No sólo a nivel de producción de obras, sino a nivel de desarrollo de instituciones así como publicaciones, charlas, tejiendo alianzas con nuevos agentes, propulsando la carrera de algunos y por supuesto segregando a otros.

Sin embargo, el arribo del Grupo Los Novísimos sí trae algo nuevo, y eso es lo que trataremos de exponer a continuación. Cuando se presentan aparecen con un discurso rupturista. Ellos se presentan a sí mismos como trayendo la novísima pintura paraguaya. Este discurso rupturista representa un movimiento dialéctico que sella a nuestro criterio los cambios iniciados por el *GAN*. Decimos esto porque el gesto de rechazo, la invitación al combate simbólico no se da como podría haber sido desde una posición retrógrada, es decir, los jóvenes agentes del Grupo Los Novísimos no intentan volver a una estética academicista, ni sostienen los valores estéticos anteriores, antes bien, retoman los valores estéticos preconizados en los primeros manifiestos de arte moderno paraguayo y el valor de actualidad y novedad se hace carne en su proclama, eso sí, esta vez para atacar la posición ya afianzada, ya consagrada de los integrantes del *GAN* y sus aliados. Se dieron entonces, movimientos dialécticos desde donde cada instancia se presenta como superadora de la anterior. Y dónde lo que no se puede abolir es el *nomos* superador. Esta superación nos reenvía a la cuestión de los límites, aquello que queda superado, luego quedaría por fuera del campo artístico. Aunque esta última afirmación queda matizada por el hecho de que muchas veces los agentes superadores son los que quedan por fuera, la invitación al combate generalmente se dirime en la historia posterior, donde las fuerzas vencedoras consiguen la suficiente legitimidad para desplazar al rival de turno.

La aparición de Los Novísimos en 1964 representa por un lado, una primera oposición al momento modernista de 1950 y a la vez una consolidación en tanto que no se trata de una negación del arte moderno como recuperación del arte academicista, sino

que se trata de un movimiento que profetiza un arte todavía más renovado. En ese sentido se plantea una superación, y una sanción positiva sobre los cambios que habían comenzado en la década del 50. Aquí también, la cuestión de los límites nos ayuda a repensar la forma en que estos son reconstruidos en torno a las nuevas discusiones que se plantean, en la primera oposición que destacamos, el GAN se enfrenta al Centro de Artistas Plásticos, aquí los límites excluyen ya sea al arte nuevo, ya sea al arte viejo. Pero la discusión se zanja por la totalidad de los excluidos, aquellos que no pueden realizar una obra realista, donde la copia se parece al original quedan excluidos de la práctica artística, y por el otro lado, aquellos que no pueden acomodarse a una expresión auténtica y acorde a los tiempos, actualizada queda por fuera del canon de la modernidad. Con la aparición de la aparición de los novísimos queda abierta la cuestión del límite a favor de un arte moderno o contemporáneo. No se disputan ya quién hace arte, sino quién es más moderno.

Los Novísimos se habían formado en el Taller de Arte de Cira Moscarda, tenían alrededor de 20 años cuando hicieron su exposición y ya causaban fuertes reacciones, lo que se puede ver en el texto de Blinder donde se indica a los jóvenes artistas que no deben darse el lujo de improvisar o ser ingenuamente optimista en cuanto al resultado artístico:

Entrando ya en el terreno de la crítica, un poco peligroso para nosotros los pintores, pero que invadimos a veces, con la mejor voluntad de ayudar (en el verdadero sentido de la palabra, y no simplemente para quedar bien con los expositores y auspiciadores) a quienes tienen en su poder el futuro, puedo decir que es muy alentador ver que cuatro jóvenes voluntades realizan sus experiencias pictóricas y las muestran a los ojos no siempre benevolentes del público. Y sería mucho más alentador aún saber que esos cuatro Jóvenes siguen trabajando, y que también se proponen estudiar y conocer, puesto que el artista no puede permitirse el lujo de improvisar en la ingenua creencia de que todo lo que hace va a salir bien (Blinder, 1964, pp. S/d)

En la entrevista que realizamos a Carlos Colombino en 2007 todavía aparece un poco de desprecio por la *novedad* incorporada por los Novísimos. En esa ocasión, y probablemente como grupo no conmovían las estructuras artísticas, solo con posterioridad aparece el fruto de un trabajo serio:

Después, el grupo que surge en el 64, 65, los Novísimos, es como su nombre lo indica... ellos quieren de alguna manera hacer un nuevo paso. Entonces, por eso

dicen “novísimos”, ya no es el arte nuevo, sino, son ellos más nuevos todavía, ¿verdad? Pero también, eso queda en la cosa experimental y en la cosa de hacer algún tipo de obra momentánea, más momentánea. No hay tampoco una... hay una cierta explosión de... digamos, en un sentido de voluntad de trabajo, ¿verdad? Pero, no se produce una personalidad artística potente, no; salvo el caso, posterior ya a eso de Careaga, o en el caso específico, posterior también de Ángel Yegros (entrevista Carlos Colombino).

Para Enrique Careaga este tipo de críticas eran parte de una práctica de exclusión. El llamado a cada uno a ocupar el lugar que le toca, se corresponden con una posición consagrada, así como la actitud vanguardista está relegada a los grupos nuevos, los herejes y los advenedizos.

Ellos se encargaron de castrar un poco, ¿verdad? O sea, al último que permitieron salir de allí fue Carlos Colombino, que fue como producto de ellos, el hijo de ellos, apadrinado por Josefina Plá, por Olga Blinder, etcétera, ¿verdad? Y bueno, a partir de ahí empezaron ellos a tener una..., ¿verdad? Y una cosa llamativa de Olga Blinder en esa época, ¿verdad? era que ella por lo general a la gente que quería exponer, o que trataba de exponer, ella siempre le decía que tenía que esperar más, que tenía que madurar más, que no era momento todavía, que su obra no estaba madura, ¿verdad? (entrevista Enrique Careaga).

En 1964 entonces, podemos hablar por un lado de una posición de consagración ya alcanzada sobre todo por los principales agentes de la estética moderna. También de las primeras disputas por quién detenta la legitimidad dentro de esta estética moderna. Enrique Careaga afirma que el campo se divide en dos grupos luego de las críticas contra las obras presentadas en la Novísima Exposición de Pintura:

Bueno, y como a nosotros nos cayeron encima Los Novísimos, la mayoría de los otros artistas, salieron a favor nuestro. Como te digo, Edith Jiménez, Lotte Schulz, Osvaldo González Real, que era crítico de arte que salió a favor nuestro, Oscar Trinidad, Manolo Prieto, Hermann Guggiari, ¿quién más? Leonor Cecotto, Ketterer, Pedro di Lascio. En fin, todos estaban apoyándonos a nosotros, ¿verdad? Digamos dentro de esa disputa, dentro de esa crítica, digamos, de que a partir de ahí, se quedan, se establecen como dos grupos... (entrevista Enrique Careaga).

Cuando le preguntamos por esta lucha por la legitimidad del campo a Ticio Escobar minimizó la importancia de la misma, por un lado se trataba de la actitud típica de gente joven que se adviene a un nuevo ambiente, y por el otro tampoco se trataba de una renovación en términos de la obra, era más bien una cuestión de actitud.

Con los Novísimos hubo una especie de... fue bue... Si los Novísimos dicen que... Todo grupo nuevo de jóvenes, dicen “nosotros venimos a renovar el arte” y esas cosas, ¿verdad? Que es muy necesario que lo haga, evidentemente va a causar un recelo así en las... Pero a la larga lo que pasó fue que los Novísimos... Su discurso fue rupturista, pero su obra fue como la continuación de un poco lo que se venía haciendo. No significó de hecho... Fue un aporte en términos, por ejemplo... Los novísimos lo que desarrollaron fue prácticamente una especie de *action painting* y una nueva figuración propia. Se venía un poco ya trabajando en esa línea ya. Colombino mismo venía trabajando ya. Laura Márquez al final los impulsó, Colomb... o sea no era como un cambio de paradigma o de sensibilidad muy fuerte, ¿verdad? Pero, fue muy importante porque ellos vinieron con un discurso de actualización que era duro, rupturista te voy a decir otra vez, fue el segundo movimiento que a nivel de discurso planteaba o manifiesto. Es difícil ubicar así un manifiesto existía sí como una... bueno, como una intención, así, del grupo (Entrevista Ticio Escobar).

Sin embargo, para Carlos Colombino, esta exclusión, esta defensa se hace a favor de un arte que ya se conquistó, de una calidad conquistada, probablemente no tanto por las luchas del campo, sino por el trabajo íntimo, persistente, obsesivo, y no sólo por un talento innato, de aquellos artistas que se entregan al arte enteramente.

Con respecto a la capacidad de negar el espacio del museo a quienes no conviene por su calidad artística dijo:

El poder nace acá en este Museo. Acá sí no podés exponer. Si vos querés exponer porque a vos se te ocurre acá no podés exponer, ¿verdad? Acá tenés que tener calidad. Tenés que tener una trayectoria, tenés que tener un trabajo, ¿verdad? Acá no entra dentro de la colección del museo no entra así nomás. No entra (entrevista Carlos Colombino).

Esta calidad a la que alude es en síntesis el objeto por el cual se van dirimiendo distintas disputas y luchas, por el poder de determinar cual es la obra de calidad.

Las décadas posteriores a 1960 representan para el campo paraguayo ya la concreción de una actualización, y conformación del campo artístico en cuanto campo autónomo; en términos de difusión de competencias, ampliación y educación del público y la revalorización de ciertos aspectos, *arte naif*, arte popular, libertad de expresión, ampliación del número de artistas plásticos que exponen, que dictan clases en talleres, que se forman en el país y en el extranjero, junto con la experimentación, la permanente puesta al día. También se desarrolla el coleccionismo. En 1995 se crea el

Instituto superior de Arte, con lo cual el que estaba interesado en esta área después pudo obtener título de grado (Escobar, 1997).

Conclusiones.

Como vimos las nociones del límite entre lo que es arte y lo que no que efectivamente tienen efecto sobre las personas, es decir ese límite sobre los objetos limita a las personas que después pueden o no tener determinados accesos a determinados grupos y lugares. Estos límites funcionan como articuladores de las prácticas simbólicas, efectivamente en el Paraguay de 1950 estas prácticas de determinar los límites de los objetos y de las personas empiezan a tomar gravitancia en lo que respecta al arte.

Bibliografía.

Blinder, Olga (1964). Primera exposición de Novísima pintura. En *Revista Alcor* n° 30, mayo / junio, Asunción.

Bourdieu, Pierre (2003). *Campo de poder, Campo Intelectual -Itinerario de un Concepto*. Editorial Quadrata. Bs. As.

Escobar, Ticio (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, Josefina; Blinder, Olga; Escobar, Ticio (Comps.). Editorial Don Bosco. Asunción.

Escobar, Ticio (1984). *Una interpretación de las artes visuales en el Paraguay*. Tomo II. Colección de las Américas - Centro Cultural Paraguayo Americano. Asunción.

Fernández, Miguel Ángel (1964). El arte en serio y el arte entre comillas. En *Revista Alcor* n° 31, julio / agosto, Asunción.

García Canclini, Néstor (1989). *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México. Grijalbo.

Plá, Josefina (2003). *Pasión docente y vocación plástica: Olga Blinder*. Centro Cultural Juan de Salazar. Embajada de España en el Paraguay. Asunción.