

## MODERNIDAD Y VANGUARDIAS EN LAS ARTES PLÁSTICAS PARAGUAYAS. EL GRUPO ARTE NUEVO O LA REINVENCION DEL J(F)UEGO.

**Javier Rodríguez Alcalá.**

javierraz@yahoo.es

En la mañana del 17 de Julio de 1954, el tradicional paseo sabatino por la calle Palmas de Asunción ofreció un interesante *bonus track* a los transeúntes: a lo largo de varias cuadras de aquella céntrica arteria, las vidrieras de catorce casas comerciales exhibieron las obras de ocho artistas nacionales y extranjeros<sup>1</sup>.



### 1. Asunción, la calle Palmas en la década del 50.

Ciertamente, no fue ni la primera ni la última exposición realizada en esas condiciones, pero con el correr del tiempo, aquella muestra inaugural del grupo *Arte Nuevo*, se haría poco menos que equivalente al inicio del arte moderno en Paraguay.

---

<sup>1</sup>Josefina Pla, Lilí del Mónico, Olga Blinder, Jose Laterza Parodi, Edith Jiménez, Ruth Fisher, Joel Filártiga y Mariano Grotovsky (listado transcrito en: *Olga Blinder*, Teresa Goossen, Goossen.Libros, Asunción, 2004). Si bien no todos estos expositores estuvieron orgánicamente vinculados al colectivo.

## La Construcción del Consenso.

De hecho, pocos eventos culturales en Paraguay han propiciado una construcción de consenso similar. Semanas antes de que fuera habilitada al público, la prensa de época vaticinó que dicha muestra “*de artistas indiscutidos de nuestro medio (...) se llevaría la primacía por constituir una “evidente ‘socialización de la cultura’”*”<sup>2</sup>

Treinta años después se re-formuló en términos más elaborados aquel vaticino del horóscopo periodístico de 1954, señalándose allí el comienzo de un “*nuevo arte (donde) por primera vez, el discurrir histórico aparece presentado, representado, en el lenguaje de lo imaginario*”. Y más recientemente las acciones *artenovistas* se confirmaron en términos de una “*Revolución (...) que irrumpió en la plástica con una propuesta renovadora y crítica con respecto al conservadurismo predominante*”<sup>3</sup>.

Al margen del interés y el plausible fervor contenido en estas opiniones, que por espacio de más de medio siglo fueron acumulándose en sucesivos estratos adjetivos, entrevemos también la posible utilidad de proponer algunas otras aproximaciones –confiemos que sustantivas- a modo de hipótesis abiertas<sup>4</sup>. De allí que, sin soslayar las efectivas contribuciones del colectivo (justamente, en reconocimiento de éstas), proponemos considerar algunas posibles relaciones entre: los escenarios socio-culturales (*macro*) de ese postulado de la modernidad local, los imaginarios culturales puestos en juego (en tanto *visiones de mundo*- podría decirse- y sus modalidades de gestión derivadas), y la imaginación artística resultante (esto es, la específica producción de obra).

---

<sup>2</sup> Ramiro Domínguez, “*La Tribuna*”, 27 junio de 1954.

<sup>3</sup> Respectivamente en: Ticio Escobar, *Una Interpretación de las Artes Visuales en el Paraguay*, t. II, CCPA/Colección de las Américas, Asunción, 1984, p.119, y “*Ultima Hora*”, 20-VII-2008.

<sup>4</sup> Se reúne aquí el texto de presentación de la muestra *Otras Modernidades* (CCR-Cabildo, 2004) y partes de *Pulsiones Plurales, Compulsiones Hegemónicas* (Buenos Aires, 2009; ponencia presentada en el marco del Proyecto Pedagógico de la 7ma Bienal del Mercosur )

Más concretamente, para avanzar en estas articulaciones (*contexto, imaginarios e imaginación artística*; en la perspectiva de la gestión del colectivo) planteamos aquí: 1) Considerar la modernidad local como *proceso*; y desde allí, 2) indagar los aportes *artenovistas* en las diferentes esferas del campo artístico local <sup>5</sup>.

### 1. Evento vs. Proceso.

Teniendo las citas anteriores en mente, es importante notar que: más allá de sus diferencias temporales y retórico/formales, al nivel de su contenido discursivo, estas se adscribirían a una conceptualización *eventual* (*événementielle* en términos *Braudelianos*), *rupturista* -y aun de diferenciación excluyente- de esta fase de nuestra modernidad, ya que van asociadas a expresiones como “*primacía*”, “*por primera vez*”, “*revolución*”, opuestas al “*conservadurismo*”, etc.

Es posible que en este difundido e inercial abordaje radique una primera dificultad para evaluar aquella manifestación de la modernidad local. Porque antes que en términos de *evento*, o como acción puntual de *ruptura*, entendemos más operativo considerarla como parte de un proceso que también incluyó diversos aportes previos, en gran medida individuales y heterogéneos; como una acumulación que se desarrolló en un lapso temporalmente extenso, al menos desde la tercera década del siglo XX, y que contempló, sin duda, el concurso de *Arte Nuevo* en una de sus etapas.

Cabría incluso proponer, provisionalmente, una periodización de la modernidad local que identifique: un primer momento, entre los 30's y los 50's, de *autonomización*, orientado a licenciar a las formas de sus anteriores funciones “*descriptivas*” (una modernidad *de Facto*, podría decirse, en tanto supuso baja autoconciencia procesual); En esta primera instancia, también se busca

---

<sup>5</sup> Aunque existen diferencias entre los dos conceptos, empleamos aquí *Sistema Arte y Campo Artístico* como equivalentes; Entendiendo *Campo* como una estructura formada por una esfera *Productiva-Repductiva* de bienes simbólicos visuales (los diversos lugares de generación de obra); Un nivel de *Circulación y Legitimación* (espacios de difusión y crítica); y una esfera de *Consumo* de los mismos.

reflejar desde la plástica circunstancias sociales propias del medio socio-cultural local. Un segundo momento –en cierta medida “*vanguardista- militante*” en el sentido de la promoción “*político-pedagógica*” de lo moderno, caracterizado por intentos de renovación *explícitos* y articulados grupalmente, cuyo inicio simbólico se establecería con la mencionada exposición de julio de 1954.

Una tercera etapa, a inicios de los 60's, propondría la actualización formal mediante la reelaboración local de corrientes de vocación internacionalista, mediadas en general por las sub-metrópolis rioplatenses y brasileñas: básicamente Buenos Aires, Montevideo y Sao Paulo (ésta última, desde el inicio de las bienales de arte en esa ciudad). En resumen, esta aproximación *procesual* está fundamentada por dos factores: uno, ciertas coincidencias entre la agenda moderna latinoamericana y el proceso local (teniendo en cuenta el aislamiento histórico que caracterizó a nuestro campo cultural.). Y dos, ciertas producciones artísticas anteriores a 1954.

### **1.1. Machetes y Pasta de Dientes.**

Según se ha señalado, la modernidad Latinoamericana supuso intenciones de sentido contradictorio: por un lado, deseaba desmarcarse del pasado, principalmente de la tradición académica, anteponiendo a ésta formas renovadoras, pero paralelamente buscó en ese mismo pasado que condenaba los fundamentos de una identidad propia<sup>6</sup>.

Esta doble mirada -hacia el pasado y hacia el futuro-, a su vez, generó diversos matices regionales. En este sentido podrían mencionarse -por ejemplo- las posiciones radicalmente opuestas de México y Argentina. La primera se caracterizó por la recuperación de una ancestralidad indígena, que el órgano de difusión del Sindicato de Artistas de México, *El Machete*, definía en 1923 como “*la manifestación espiritual más importante y vital del mundo de hoy, y su tradición indígena, la mejor de todas*”. Esta visión contradice a la

---

<sup>6</sup> Jorge Manrique en :”*¿Identidad o Modernidad?*”, en Damián Bayon, *América Latina en sus artes, Siglo XXI / UNESCO, México, 1994.*

posición *Martinfierrista*, que “frente a la necesidad ridícula de fundamentar (su) *nacionalismo intelectual*”, advertía irónicamente sobre el peligro de fingir “*que no vemos la pasta de dientes sueca, las toallas francesas y el jabón inglés que usamos todas las mañanas*”.

Diferencias al margen, dentro de este proceso de innovación simultánea (autonomía formal de la obra) y de búsqueda de lo propio (identidad), han sido frecuentemente puntualizados los elementos de quiebre, pero quizás no suficientemente enfatizados los de continuidad.

Al respecto de esta articulación modernidad-tradición, aunque en referencia al contexto brasileño, las apreciaciones de Carlos Zilio podrían extenderse al caso paraguayo:

“Sería importante analizar (...) la deuda del modernismo con su opositor político, la Academia (en cuanto que se torna necesario) pensar más detenidamente el sentido mesiánico contenido en los proyectos de formación del sistema del arte (...) Ciertamente, el sentimiento de origen y de redención que estos proyectos (premodernos) contenían, no serán extraños al Modernismo. Se puede por tanto afirmar que ya están presentes en la Academia, como substrato, los principios modernistas de progreso (actualización ) y de identidad nacional (nacionalismo). La diferencia está apenas en el cambio de cánones, esto es, en la substitución referencial del neoclasicismo (en el siglo XIX) por el poscubismo (en el siglo XX)”<sup>7</sup>.

Por otra parte, también se hace necesario diferenciar *modernidad* de *vanguardia* (diferenciación no siempre frecuente en los estudios locales) en tanto que la primera supone un movimiento mucho más amplio y general (y no necesariamente rupturista, ya que ocasionalmente puede incluir

---

<sup>7</sup> “A *Questao Política do Modernismo*”, en Annateresa Fabris (organizadora): *Modernidade e Modernismo no Brasil*. Mercado das Letras. Sao Paulo, 1994. Entreparéntesis anexos.

reivindicaciones del pasado<sup>8</sup>). En el caso de las vanguardias, éstas serían estrategias particulares a través de las cuales pudo (o no) sustantivarse lo moderno.



**2. Julián de la Herrería (Andrés Campos Cervera): *¿Mamá rehó Josefa? (¿Adónde vas Josefa?)*, cerámica a cuerda seca, ca. 1934.**

### **1.2. Autonomización y Memoria: Constataciones.**

Atendiendo a estos componentes *autonómicos* e *identitarios* del proceso general de la modernidad latinoamericana es posible avanzar en algunas proposiciones. A criterio nuestro, ambas intenciones –con las limitaciones del caso- se sustentaron aquí a través del par *autonomización* (por innovación formal) y *memoria* (por expresión identitaria), en un momento anterior a 1954. Obras de artistas como Andrés Campos Cervera, Ignacio Nuñez Soler, Wolf Bandurek, Jaime Bestard, y Ofelia Echagüe Vera, pueden ejemplificar lo anterior; aun con significativas diferencias en cuanto a sensibilidad, opción lingüística y tiempo de actuación.

---

<sup>8</sup> Octavio Paz postuló en diversos ensayos esta paradójica presencia de modernidades “conservadoras”.

A inicios de los 20's, Andrés Campos Cervera expuso en Asunción obras realizadas durante su inmediatamente anterior estadía en Europa. La filiación *fauvista* de algunas de las pinturas expuestas -un lenguaje poco menos que desconocido en un medio aislado de las corrientes internacionales- no impidió sin embargo que la muestra alcanzase, incluso, cierto éxito económico en términos para la época <sup>9</sup>. En las décadas sucesivas, su producción -casi exclusivamente cerámica- propondría un dialogo con lo local/popular mediante la reelaboración de la iconografía indígena o de escenas del universo rural. Aunque desarrolló casi todo su trabajo en el exterior, Campos Cervera (posteriormente Julián de la Herrería), ejercería considerable influencia en nuestro medio, concretamente en el colectivo Arte Nuevo.



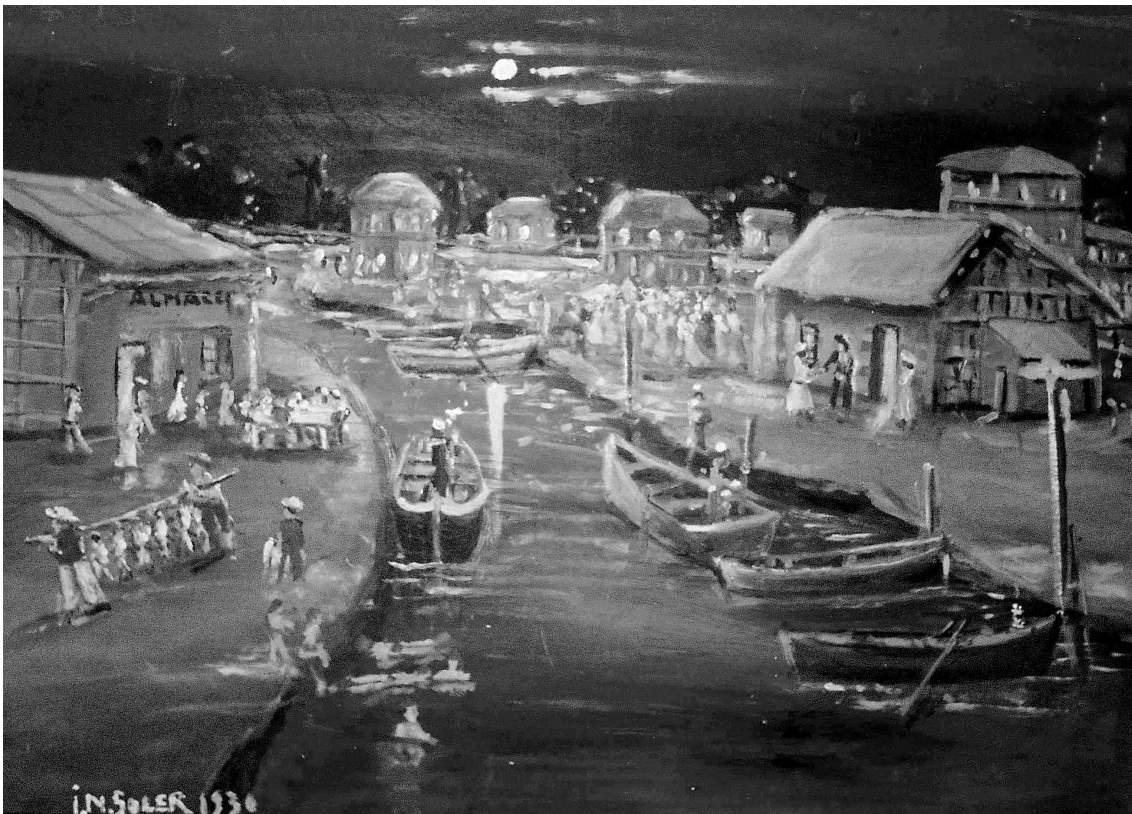
### **3. Modernidades de Facto: Jaime Bestard, “Partido de Fútbol”, Óleo sobre papel, s.f.**

Jaime Bestard residió en París entre 1924 y 1933, donde asistió a academias libres y sostuvo con grandes sacrificios un atelier. Su actitud resultó a ratos ambivalente: por un lado, se mostró refracio a la modernidad (o mejor: al vanguardismo) a pesar de estar al tanto de corrientes entonces actuales<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> Josefina Pla, “*El Espíritu del Fuego*”, en *Obras Completas*, ICI/RP, Asunción.

<sup>10</sup> Baja simpatía que las expresa en sus apuntes parisinos reunidos en “*La Ciudad Florida. Memorias de un Bohemio*” y en conferencias locales (por

Pero por otro su propia pintura distó mucho de ser conservadora, dados los parámetros locales y al margen de su heterogeneidad estilística. De hecho fue uno de los pintores mas importantes de la primera mitad del siglo XX y la consideración de la relevancia de su trabajo lo ubicaría como un referente local del *Retorno al Orden*, vertiente de la modernidad que si bien algunos autores han calificado como conservadora, ejerció marcada influencia en el proceso artístico latinoamericano.



**4. La identidad como rescate de la memoria. Ignacio Núñez Soler Paisaje ribereño, óleo sobre lienzo, 1930.**

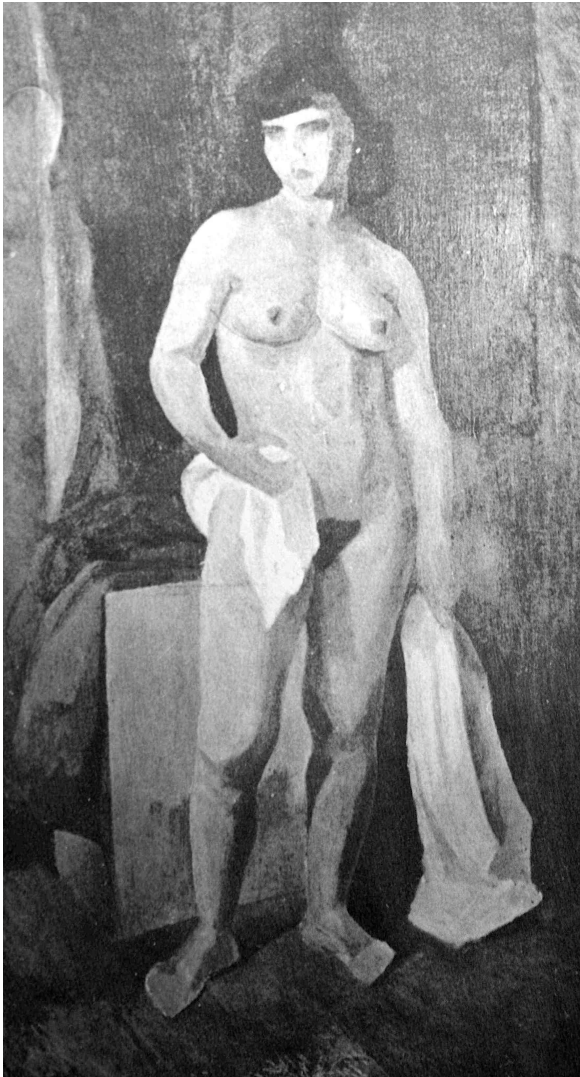
Ignacio Núñez Soler -aunque adquiere notoriedad décadas más tarde- desde los años 30 recreó “de memoria” el paisaje urbano asunceno. Allí ubicó episodios pretéritos, fiestas populares, eventos políticos y espacios urbanos desaparecidos; su pintura no re-inventó nuestra historia social y urbana desde el folklorismo o la nostalgia, en cuanto a su contenido; y, formalmente, su

---

ejemplo: una sobre la II Bienal de Sao Paulo. ver crónica de Jorge Báez en La Tribuna, 8-VII- 1954)



versión personal del así llamado “*arte ingenuo*” lo alejó de cualquier posible filiación académica.



**5. Ofelia Echagüe Vera, st., óleo sobre lienzo, 1945.**

Ofelia Echagüe Vera, finalmente, formada en el taller de Domingo Bazzuro en Montevideo y en la Escuela Superior de Bellas Artes Ernesto de la Cárcova, en Buenos Aires, también trasladada al medio local –desde los 40s- versiones rioplatenses del *Retorno al Orden*. Centrada en la figura humana, su obra suma al oficio pictórico una deliberada autonomización formal de los planos y los volúmenes del referente que representa, al margen de literalidades miméticas.

En breve: Antes que “*pos-impresionista*”<sup>11</sup> o de “*transición*” –según se lo ha calificado- en este momento anterior a 1954 se producirían las primeras manifestaciones de lo que podría denominarse una modernidad *de facto* en nuestras artes visuales.

### **1.3. Indiferenciación.**

Dadas las condiciones geopolíticas, económicas y culturales del Paraguay de la primera mitad del siglo XX, en gran medida caracterizadas por el aislamiento, este proceso de acumulación se produjo al interior de un campo artístico formal y conceptualmente poco diferenciado, donde incluso convivieron tendencias disímiles (académicas, posimpresionistas; el citado *cubismo reformado* del *Retorno al Orden*, etc.) De esta manera, sin mayor espectacularidad, en ausencia de debates significativos (al menos públicos<sup>12</sup>) y cohesionado mas bien por preocupaciones de oficio (pictórico casi exclusivamente), el campo local va incorporando referentes formales desde la mediación rioplatense, principalmente, los cuales, ocasionalmente, se complementan con contactos directos con tendencias europeas, éstas no siempre –o no ya- precisamente de vanguardia.

Lógicamente, tal condición no patrocinaría una radical reelaboración de las tendencias artísticas internacionales en la praxis concreta, ni –en el orden teórico- favorecería una autoconciencia perfilada; y menos aun promovería acciones de impugnación desde acciones vanguardistas. Lo cual no implicó

---

<sup>11</sup> O mejor: se ha hecho equivalente el cubismo reformado del *Retorno al Orden* con el pos-impresionismo; aunque de hecho en Paraguay puede darse simultaneidad de usos: impresionistas, puntillistas, etc.

<sup>12</sup> Si bien la prensa desde finales del XIX registra algunos hechos aislados, como ciertos amistosos “reproches” a Guido Boggiani (1861-1902; pintor, fotógrafo y etnólogo italiano) por no incorporar tipos locales en sus paisajes; O la inconveniencia de incluir las fotografías de indígenas chaqueños tomadas por el fotógrafo argentino Eduardo San Martín en el stand paraguayo en la Exposición Universal de Barcelona de 1888; O-en la tercera década del XX- algunos intercambios de artículos (ya menos amistosos) entre Josefina Plá y artistas locales, que giraron en torno a la posible influencia del medio físico-geográfico en la conformación del carácter artístico nacional.

sin embargo -asumidos los explicables rezagos<sup>13</sup>- un total desconocimiento y/o ausencia de referentes más actuales. Tal el caso de la filiación *fauve* de la primera pintura y de las posteriores exploraciones identitarias de la cerámica de Campos Cervera, o su empleo de elementos del cubismo, una corriente que se menciona en Paraguay (aunque jocosamente) ya en la década del 20 y que encuentra incluso un empleo conceptual y formalmente ajustado en cierta ilustración gráfica en la década de los 30s<sup>14</sup>.



**6. Andrés Guevara: Caricatura de Mussolini, ilustración para el periódico “El Liberal”, Asunción, 1932.**

---

<sup>13</sup>En rigor –y según se dijo antes- la actualización formal y temporalmente sintonizada con el contexto internacional (y que podría considerarse la tercera y última fase del proceso de la modernidad local) se produciría recién en la década del 60 del siglo XX; desde los aportes de colectivos como *Los Novísimos*; además de individualidades como Laura Márquez, Livio Abramo, Hermann Guggiari y Edith Jiménez, de entre otros artistas.

<sup>14</sup>En Joel Filártiga Ferreira, *Juan Ignacio (Chuchín) Sorazábal*, Asunción, p. 189. Asimismo, el dibujante e ilustrados gráfico Andrés Guevara ensaya caricaturas con rasgos cubistas en el periódico “*El Liberal*” de Asunción en la década del 30.

## **2. El Precio de la Diferencia.**

Uno de los logros más significativos de *Arte Nuevo* –entendemos- radicaría en la postulación explícita y auto-conciente de lo moderno, y en la consiguiente postulación de la necesidad de renovación en la plástica local, desde su constitución como grupo identificable (al margen de lo que pudiera entender como moderno y del contenido efectivamente formulado para concretar dicha renovación)

No obstante, sostenemos que las condiciones objetivas del sistema de arte local a mediados del siglo XX, sumadas a las estrategias de auto-representación implementadas por el colectivo y a la propia elaboración interna de lo que entendieron entonces como moderno, motivaron que su inserción y aportes al campo artístico se verificasen preferentemente en la esfera de la circulación y legitimación de los bienes simbólico-visuales antes que en un nivel estrictamente productivo del campo.

### **2.1. Bases Programáticas.**

Una primera razón que sustentaría la hipótesis arriba expuesta estaría dada por la ausencia de una base programática clara que orientase la producción del colectivo. Si bien es cierto que esta ausencia fue explícitamente asumida por la principal teórica del grupo<sup>15</sup>, éste sin embargo produjo documentos en donde es posible identificar los imaginarios en juego. De entre éstos: el –posteriormente- denominado Manifiesto del Arte Moderno Paraguayo de 1952 y el parcialmente citado artículo periodístico que anticipó la muestra callejera de julio de 1954. Como ilustración de los conceptos entonces gravitantes, reviste interés una transcripción extensa de este último escrito:

“De aquí a poco verá nuestro público asunceno una exposición singular; un grupo inquieto de artistas saliéndose al paso, poniendo un hito en el trajín callejero, con sus cuadros y cerámicas. Ocupando los escaparates de tiendas y negocios –no por hacerse vendibles- sino para entregarse a la crítica de cuantos reciban el impacto de su presencia. Es el arte,

---

<sup>15</sup> Pla, op. cit.

prodigándose a todos: al erudito y al lego. Que interesa del juicio tanto del peatón indolente, como del crítico avezado.

Nuestro público, poco atento aun a las manifestaciones del arte, remiso en llegar hasta las bibliotecas y salones de exposición, se topará así, de bruces, con una auténtica exposición que sale a buscarle; que prodigándose sinceramente alienta la confianza en la sinceridad del pueblo.

Si no fuera por las implicaciones que el término acarrea, diríamos que es esta una evidente 'socialización de la cultura'. Una auténtica exposición -dijimos- aunque no la primera entre nosotros, pues ya el mismo grupo de artistas nos ha venido asombrando con sus trabajos de muestras anteriores- ésta se llevará la primacía, no tanto por lo insólito y atrevido de su presencia callejera, cuanto por ofrecernos reunidas las obras de cinco artistas indiscutidos de nuestro medio (... a los que) por igual, cabe ajustadamente el epíteto de 'arte nuevo'. Arte en renovación -diría yo- . Realizándose y madurando con sus propias experiencias. Es tiempo de que ya no se hable mas de 'arte reaccionario'. Ya han pasado cien años de experiencias nuevas en el arte, y no hay porque reaccionar contra lo superado.

El arte clásico es un venero inagotable de hallazgos estéticos – como lo es el del antiguo Egipto, o el de los Mayas-. Pero ni el más simple de hoy día se siente totalmente a tono con la actitud estética de Ingres, o un David (...)

Y a los que salgan en pro de las reivindicaciones espirituales en el arte, diremos que nada más espiritual que todas las tendencias y creaciones del arte nuevo. Precisamente ahí está su origen: en la íntima convicción de la impotencia del arte clásico. Y no, como pretenden algunos, en la confesión de que la escuela clásica es 'insuperable'.

El arte moderno es más espiritual. Quebranta la verdad física. Disloca o suprime –reduce y abstrae- para hacer más aparente la Verdad, sin cuerpo. Para que las formas se alumbren con es Destello que viene de lo hondo.

El artista de hoy ya no pretende expresarnos cuan bello sea el cuerpo humano, las irisaciones maravillosas de la luz, la transparencia del agua.

Ni se complace ya, haciendo juegos caprichosos de luces y sombras. Todo eso lo aprendimos, hasta la saciedad con veinte siglos de sumisión a la naturaleza. Y esta es otra gran verdad: clasicismo es sumisión del hombre y del arte al 'estado de naturaleza' Pero en dos mil años demasiado acopio se hizo de experiencias amargas: Ni el cuerpo humano es tan bello, ni puede ser nuestro 'vaso de elección'. Ni las leyes naturales son siempre saludables; y a veces, nos dejan muy hondo su aguijón de miseria y vergüenza.

Por ello, esa evasión del arte nuevo, aun cuando pretenda expresar las miserias humanas –entonces precisamente- hay evasión, desolada huida. Introversión desesperada, en busca de lo inmutable y perenne.

Místico desposorio con los sueños. ¿Qué si esta pretensión es auténticamente estética? Ni dudarlo. Pues si los clásicos nos sedujeron tan largo tiempo, proponiéndonos como ideal de belleza a la verdad, aparente en la naturaleza, ¿cuánto hay mas aquí venero de belleza imponderable, donde se quebrantan las apariencias, para develar la Verdad y por ella, recibir ese contagio de infinito, fuente de los mas inefables estremecimientos estéticos? ¿Qué esto se realice con el arte nuevo? Evidentemente y siempre y cuando surja el genio. Y esto no es competencia de sistemas o tendencias del arte, sino de Dios...”<sup>16</sup>

Por otra parte, Josefina Plá<sup>17</sup> y Joao Rossi<sup>18</sup>, ya habían señalado en 1952, en lo que años después se denominó el *Manifiesto del Arte Moderno en Paraguay*, que;

---

<sup>16</sup> Domínguez, cit..

<sup>17</sup> Josefina Pla (1903, islas Canarias- 1999, Asunción), escritora, crítica y artista plástica. Casada con Julián de la Herrería (Andrés Campos Cervera), residió desde finales los años 30 en Paraguay; su producción teórica y artística constituyen una referencia importante del arte moderno paraguayo.

“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 roncros, de los llantos sin lógica, de las reclamaciones infundadas, el arte contemporáneo maduró gradualmente (...)” (Rossi)

“El hombre contemporáneo no puede manifestarse con las formas de ayer porque (...) no es clásico, ni romántico ni místico (...) Al artista de ayer le interesaba la estática, el equilibrio de formas, balance entre líneas y masa. Al artista de hoy le interesa la dinámica, tensión entre masa y espíritu” (Plá)<sup>19</sup>

En estos escritos (y en otros en esa tónica) es posible identificar enunciaciones y estrategias de diferenciación similares a las empleadas por las vanguardias regionales de los años 20s y 30s del siglo XX<sup>20</sup>. De entre otras: la dimensión *pedagógica* del arte y las acciones artísticas públicas (no exentas de cierto paternalismo redentor “el *visitante reacio*”); la necesidad de sintonía del discurso artístico (“modernidad”) de cara a la realidad (científica, social, etc.) de la cual emergía y que, en última instancia, justificaba dicho discurso. Al mismo tiempo puesta en valor de las manifestaciones visuales originarias y/o populares como estrategias de construcción de una identidad diferenciada; un

---

<sup>18</sup> Joao Rossi (1923-2000), grabador y pedagogo brasileño residió en Paraguay durante la década del 50 y dictó cursos que influyeron en la conformación del grupo Arte Nuevo.

<sup>19</sup> Catálogo de la muestra de Olga Blinder, en el Centro Cultural Paraguayo Americano del 16-IX-1952, firmado conjuntamente por Pla y Rossi, transcrito en Goosseen, op. cit.

<sup>20</sup>En su artículo “*Tradição e Modernidade na Gravura de Livio Abramo*” la investigadora Margarida Nepomuceno sugiere que: “*A Semana de Arte Moderna do Paraguai somente emprestou o nome da semana do Brasil. Teve poucas semelhanças embora a idéia inicial se espelhasse na Semana de 22. Não foi um espaço criado para a exposição de idéias e discussão de textos como se pretendia originariamente. Reduziu-se a uma exposição conjunta de vários artistas plásticos em vitrines de comércio da Calle Palma, no centro de Assunção, em meio a outros produtos de venda*” (segundo declaró Olga Blinder, artista participante, em depoimento concedido à pesquisadora em 14 de julho de 2007. Doc E/1407-1)

*rupturismo* (de “*impacto*”) fundacional, basado en la oposición entre lo moderno y lo tradicional/académico; la actitud anti-mimética y/o anti-clásica; etc.

No obstante estos discursos no siempre contribuirán a propiciar una orientación concreta y diferenciada en la esfera productiva del sistema arte, ya que las obras desde allí producidas no siempre podían ser asimilables a estos enunciados genéricos; al margen de los señalamientos de interés que contuvieran éstos y otros discursos similares de auto-representación.

## **2.2. Heterogeneidad.**

De hecho, la propuesta de Arte Nuevo en tanto colectivo resultó heterogénea y aun de dificultosa caracterización <sup>21</sup>. Sin embargo, limitada nuestra atención al núcleo fundacional, podrían identificarse –muchas veces fusionadas –al menos: i) postulaciones del realismo social (de cuño expresionista y/o ocasionalmente alusivas al muralismo mexicano y a la obras de Portinari<sup>22</sup>); ii) cierta geometrización de carácter cubo-constructivista; iii) estilizaciones que ocasionalmente podrían orientarse más adelante hacia la no-figuración <sup>23</sup>.

---

<sup>21</sup> Incluyó un espectro formal amplísimo: Desde el paisaje naturalista de Francisco Torné Gavaldá; La pintura de E. Jiménez (que participara en la muestra del 1954, si bien ésta provenía de la pedagogía pictórica de Bestard y posteriormente desarrolló por cuenta propia una obra de supuestos no asimilables a Arte Nuevo); Hasta posiciones en cierta medida “atípicas” (Aldo del Pino, Joel Filártiga). Nuestra apreciación se limita además al “*momento de irradiación*” del grupo, de mediados los 50’s a inicios los 60’s -según lo definió J. Plá- y excluye la obra individual posteriormente desarrollada por el núcleo central del colectivo (Plá, Blinder, Laterza Parodi, del Mónico)

<sup>22</sup> Plá realizó una activa campaña de difusión de la corriente muralista. Por ejemplo: “*Esto se hace especialmente sentir a partir del poderoso movimiento muralista que ha colocado esta modalidad en la vanguardia de la pintura tanto en su sentido plástico como en su significado cultural (...) no solo ...Rivera, Orozco, Siqueiros, sino también ...el brasileño Portinari*” (ver Amalia Ruiz Díaz, *Murales en Asunción*, Fondec, Asunción, 2004; y Goossen, cit. p. 95)

<sup>23</sup> Sería el caso de la escultura no-figurativa del citado Laterza Parodi. Cabe mencionar que la renovación formal de los 50’s –y la inmediatamente posterior- también se produjo desde otros lugares y genealogías artísticas distintas a la de Arte Nuevo; representadas por Edith Jiménez, Hermann Guggiari, Livio Abramo, Pedro Di Lascio, Jacinto Rivero, de entre otros artistas.



A más de obra de caballete, el grupo propuso acciones de arte público como los murales realizados por Josefina Plá, Olga Blinder y Laterza Parodi, de significativa importancia documental, al margen de su valor formal.

Empleando la cerámica –en el tercer grupo de referentes- Plá y L. Parodi propusieron formas cuyas filiaciones desarrollan tanto experiencias de los 30s del citado Campos Cervera, así como otras mas contemporáneas desde las influencias de muestras artísticas internacionales en las que el Paraguay empieza a participar y en donde obtiene los primeros reconocimientos desde parámetros artísticos entonces actualizados; tal el caso del *Premio Arno*, otorgado a los dos artistas mencionados en la IV bienal de Sao Paulo de 1957

24



**7. Internacionalización del arte regional: Postal de los nuevos pabellones de la II Bienal de Sao Paulo, 1953. Archivo Edith Jiménez.**

---

<sup>24</sup> En la siguiente edición de la bienal paulista sería distinguida “*Hungría o la Libertad*” del escultor Hermann Guggiari; consolidándose una presencia más activa del arte paraguayo en el exterior.

### 2.3. Multitemporalidad y Articulación Política.

Frecuentemente se ha mencionado el retraso de la modernidad artenovista - 1954- en relación a sus similares regionales; pero no menos importante – entendemos- fue la particular coyuntura temporal/artística en la que le cupo actuar. Entrada la década del 50 del siglo XX *Arte Nuevo* enfrenta –en el orden de las influencias artísticas *externas*- una temporalidad dual y problemática, dada por su adscripción a un epigonal *Realismo Social* (ya *en retirada*, del cual no siempre consiguió desmarcarse) y un proceso emergente de internacionalización del arte latinoamericano, que supone contenidos formal y conceptualmente distintos (y que no siempre pudo incorporar convenientemente).



8. Modernidad y pedagogía artística: Mural en la sede del seguro social estatal, Josefina Plá y José Laterza Parodi, Asunción, 1959.



9. Olga Blinder: Mural en el Colegio Nacional de Niñas, Asunción, 1957 (detalle).



10. Una expresión gráfica del imaginario oficial: Ilustración aparecida en la revista "Estrellas", Asunción, 1954.

En un orden *interno* (político, podría decirse), inicialmente, parte de la producción del grupo estuvo ligada al muralismo y a otras acciones ligadas al estado<sup>25</sup>; acciones dentro de las cuales se encuadrarían sus estrategias de visibilización y legitimación; lo cual sugiere la existencia de ciertos imaginarios -de inicio- parcialmente coincidentes con el poder; coincidencias que -a su vez- pueden verificarse en la iconografía que se emplea en algunos de esos murales realizados bajo mecenazgo estatal<sup>26</sup>.

Pero el propio poder –pasado un tiempo- ya no tendría mayor interés en promover a gran escala estas experiencias artístico-pedagógicas. Entrados los 60s, la política del entonces presidente Alfredo Stroessner<sup>27</sup> -la cultural incluida<sup>28</sup>- básicamente conservadora, habría buscado desmarcarse de

---

<sup>25</sup> Por ejemplo: *La Comisión de Repatriación de la obra de Julián de la Herrería* (apoyada por el Ministerio de Educación y Culto en tiempos de Stroessner y coordinada por una comisión presidida por Juan E. O’leary - intelectual activo dentro del Partido Colorado, quien es calificado de “*Patriarca*” –sic- por Plá); Una escuela estatal de cerámica que debió haber sido dirigida por Pla y Laterza P.; El propio patrocinio estatal de los murales; O –mas indirectamente- la disponibilidad de las columnas del diario Oficial, *Patria*, para la difusión cultural. Con el tiempo, estas buenas relaciones iniciales se deterioraron y algunos miembros del colectivo asumieron una actitud opositora.

<sup>26</sup> E incluso a nivel discursivo. Señala Plá en uno de esos murales que: “*Rostros simbólicos, no retratos...Tipos y aura paraguayos se trasladan así a un clima poético, que los hace intemporales, invistiéndoles permanencia. La elaboración de una tipología –de una máscara racial-no es uno de los aspectos menos responsables y laboriosos del muralismo*” (en Goossen, cit. p. 95. Negritas anexas)

<sup>27</sup> El general Stroessner (1912, Encarnación-2006, Brasilia), presidente del Paraguay entre 1954 y 1989; aunque sin desechar ciertos componentes del populismo peronista, también se vinculó fuertemente los regímenes militares del Brasil, inaugurando una pragmática “*geopolítica pendular*”, que sumada al anticomunismo del contexto regional de la *Guerra Fría*, al sometimiento de la sociedad civil paraguaya y a la represión *dura y pura*, lo sostuvo en el poder por más de 30 años.

<sup>28</sup> Una antigua y difundida superstición local niega la existencia de dicha política cultural. No obstante, omitiendo una formulación explícita, esta política tuvo contenido y estrategias de implementación muy nítidas y eficientes, básicamente orientadas a la postulación de una identidad esencialista; a la exaltación de imaginarios nacionalistas-autoritarios (el “culto a los héroes”) desde control del sistema educativo y de los medios masivos de comunicación social; Relegando el así dicho “arte culto” a ciertas “minorías ilustradas”, que ocasionalmente podrían proponer desde allí –como “válvula de escape”- contenidos contestatarios; en tanto no incomodasen mayormente al régimen.

excesos retóricos “revolucionarios” de la década de 40 (por ejemplo, los contenidos en el *Nuevo Ideario* del Partido Colorado de Natalicio González<sup>29</sup>); sin que además tuviera mayor necesidad de legitimar desde lo simbólico un proceso de transformación social radical -en los hechos inexistente- en tanto que Stroessner había heredado el control de una sociedad civil –en gran medida- ya previamente desarticulada.

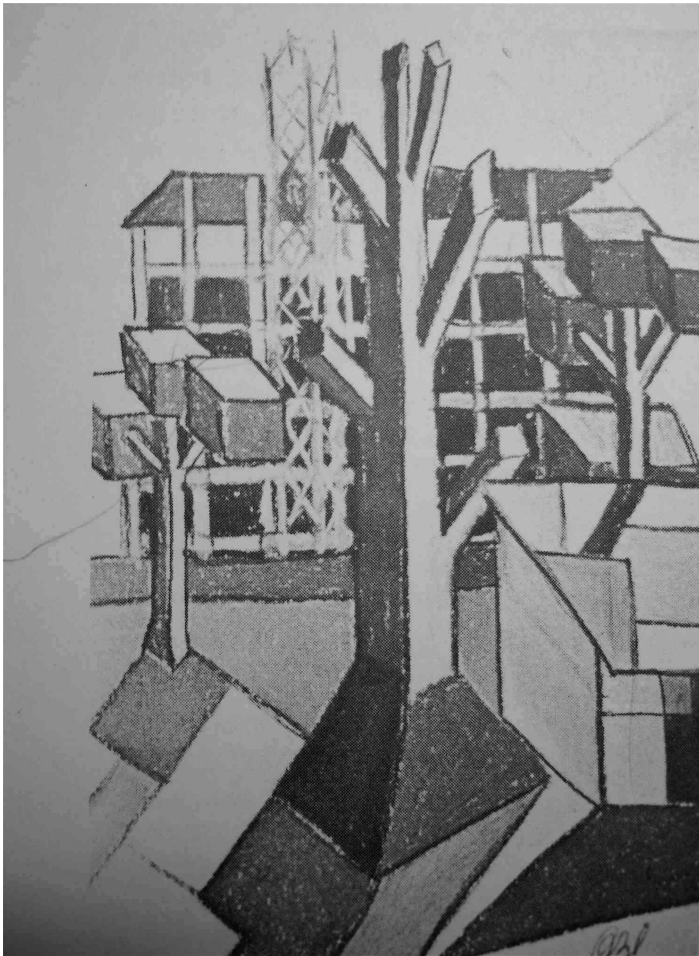
Así, las acciones efectivas de la “*Revolución Pacífica*” *Stronista*, según la propaganda política del régimen la proclamaba (junto con el Progreso que haría dúo con la Paz en otro conocido slogan oficial) se movilizarán desde la metabolización de ciertos ensayos previos de reforma social; postulándose más bien una versión de lo *Moderno* entendida en tanto *Modernización* (es decir: en su aspecto aparental/material<sup>30</sup>), pero no en cuanto *Modernidad* en un sentido estricto. Vale decir: incluyendo una dimensión emancipadora inseparable del proyecto histórico moderno.

De allí que -asumidas las diferencias existentes entre la esfera política y la artística- cabrían incluso similares verificaciones (o paralelos, al menos) de este predominio de lo *modernizador* (aparental) sobre lo *moderno* (integral), en lo concerniente a ciertas reapropiaciones *artenovistas* de corrientes vanguardistas previas. Por ejemplo: Olga Blinder (en s/t, 1952) incluye ciertos *iconemas* cubistas que sin embargo omiten desarrollar la multifocalidad de la representación, un elemento central a dicha corriente artística. Por el contrario: dicha pintura mantiene sin mayor alteración ni conflicto la relación frente-fondo; fondo-figura; superior-inferior, etc., propias del espacio perséptico tradicional (operaciones que comparadas con los antecedentes de los 30s, incluso sugerirían una involución formal y conceptual).

---

<sup>29</sup> Juan Natalicio González (1897-1966), escritor, periodista y político militante en las filas del Partido Colorado; presidente del Paraguay en 1948, fue impulsor de las reformas doctrinarias que modificaron la inicial orientación liberal de su partido hacia un intervencionismo estatal no exento de componentes autoritario-corporativistas.

<sup>30</sup> Materializado en obras de ampliación de los servicios del estado y la construcción de la importante represa hidroeléctrica de *Itaipú*, con el Brasil y *Yacy Retá*, con la Argentina.



**11. Olga Blinder, s.t., Óleo sobre lienzo, 1952.**

Pero si puede resultar algo curiosa esta escolar (o pre-escolar) forma de entender el cubismo (como reducción de las formas plásticas “a cubitos”), no lo es menos la valoración que entonces se otorgara a obras similares -que fueron calificadas de pintura “cerebral”, realizada desde un “profundo estudio de la estética comparada”, etc.<sup>31</sup>-; en tanto expresan una imperiosa necesidad (política) de apuntalar discursivamente como innovadora (en la esfera de la legitimación) una producción que en los hechos no siempre lo fue (en el nivel propositivo-artístico).

#### **2.4. Reinventando el Juego.**

Resumiendo lo dicho: Al menos tres factores concurrirían para considerar el carácter de los imaginarios emergentes de la gestión *artenovista* y sugerir

---

<sup>31</sup> Más todavía considerando que los autores de estos juicios- Plá y Rossi, respectivamente- de manera alguna carecieron de lucidez.

desde allí logros y restricciones al interior del campo artístico local. Primeramente, la existencia de previas experiencias modernas (*factuales*), que al margen de su bajo grado de autoconciencia procesual y/o programática –o aun de conciencia a secas- implícitamente habrían avanzado en la sustantivación del par Autonomización/Identidad; el cual caracterizó la agenda de la modernidad regional (asumidas las mencionadas limitaciones locales).

En segundo lugar su problemática inserción en la mencionada coyuntura regional, coincidente con el momento su emergencia y consolidación como colectivo, ya que los términos puestos en juego por el grupo (identitarios e internacionalistas) respondían por entonces a supuestos, aunque no irreconciliables, si sensiblemente contrapuestos y de compleja articulación.

Finalmente, una –en general<sup>32</sup>- baja reelaboración de las corrientes regionales e internacionales que corrió pareja a la ausencia de un contenido programático claro relativo a las opciones artístico/formales desde donde orientar su propia producción simbólica.

Desde allí el colectivo construiría una identidad *diferencial/rupturista* a los efectos de obtener visibilidad y legitimación simbólica dentro del campo artístico (por cierto, bastante conservador –al menos discursivamente- y en todo caso poco proclive a estridencias diferenciadoras).

No obstante, en términos “político-culturales”, en el mediano y largo plazo, estas estrategias de diferenciación, no ajenas a cierta ficcionalización, generadas desde las necesidades de apuntalamiento propias de un difuso *espíritu de cuerpo* vanguardista (cuando no desde una cohesión grupal articulada por adscripciones personales, primario-afectivas antes que

---

<sup>32</sup> Asumiendo –como se dijo- una producción heterogénea, reviste importancia la mención (no-taxativa) de cierta cerámica de Josefina Pla y la posterior orientación no figurativa de la escultura de Laterza Parodi, quien produjo obras del mayor interés. Quedarían asimismo pendientes consideraciones más pormenorizadas de las propuestas de Joel Filártiga y Aldo del Pino; ambos integrantes del grupo. No existe todavía hoy un registro completo de sus obras, pero algunos ejemplos aislados disponibles resultan en extremo sugerentes.

programático-objetivas) resultaron muy eficientes para difundir y fijar una auto-representación que con el tiempo adquiriría un carácter oscilante entre la epopeya y el mito.

Por ejemplo: la propia exposición de 1954, en la calle Palmas –oportunamente planteada por Lilí del Mónico- que se señaló como la única opción de presencia pública del colectivo, dado que el medio conservador le habría cerrado las puertas de los espacios expositivos existentes (“*era eso o la muerte civil*”, afirmaría más tarde J. Plá). Sin embargo exponer en vidrieras comerciales había sido una práctica corriente desde hacía décadas. Por otra parte, diversas instituciones locales perfectamente *respetables* habían acogido antes –y siguieron haciéndolo después- similares exposiciones y emprendimientos de renovación artística. De entre otras: el Unión Club –en cuyos “*aristocráticos salones*” Cesar Cabrejos, pintor y escenógrafo peruano entonces residente en Asunción, expuso en 1954 obras de carácter *modernista* –algunas incluso de tema local-; La Asociación Cristiana de Jóvenes –donde Joao Rossi desarrolló sus influyentes cursos sobre el arte moderno, hacia 1951; El Centro Cultural Paraguayo-Americano –donde se lanzó el citado *Manifiesto del Arte Moderno en Paraguay* en 1952-; El Instituto Cultural Paraguay-Brasil; Y aun el “*conservador*” Salón de Otoño de 1951 de la Casa Argentina, donde expuso uno de los posteriormente fundadores de *Arte Nuevo*.

En esta misma tónica mítica se ubicarían también las exclusiones que se señalaron *catalizadoras* del surgimiento del grupo: en ocasión de la selección nacional para la II bienal de Sao Paulo de 1953, la elección mayoritariamente tradicionalista (del CAP) -se dijo- “*provocó la reacción de una pequeña facción que, encabezada por Josefina Plá, se manifestó en disidencia y fundó Arte Nuevo*”. Curiosamente, dicha *selección conservadora* y “*excluyente*” (y ciertamente muy heterogénea, por decir lo menos <sup>33</sup>) tenida como generadora

---

<sup>33</sup> “Pablo Albornoz (“*A Promessa*”, 1945; “*Lapacho Cor de Rosa em Flor*”); 1951, Jaime Bestard (“*Flor de Camalote*”, 1952, “*Lavadeiras*”, 1949); Olga Blinder de Schwartzman (“*A Viela*”, 1952, “*Rosas*”, 1952); Alicia Bravard (“*Paisajem*”, 1953; “*Paisajem Indígena*”, 1953); Ofelia Echagüe Vera de Kunos (“*Casca de Laranja*”); Roberto Holden Jara (“*India*”, 1951, “*India Chulupí*”, 1951); Edith Jiménez (“*Paisajem*”, 1953, “*Para o Río*”, 1953); Adam Kunos



de la “*ruptura*” incluyó a la mitad del núcleo fundacional *artenovista*, que – efectivamente- expuso por primera en Sao Paulo.

Cabría incluso identificar en esta postulación de la modernidad de 55 años atrás, ciertos antecedentes de modalidades de gestión que hoy resultan paradigmáticas (en tanto “funcionales”) al interior de nuestro campo cultural: En tanto que dicha “funcionalidad” –de cara a la identidad como al propio (potencial) éxito de visibilización del discurso- se sustenta predominantemente en adscripciones afectivo/personales; y que en cuanto tales resultan fundamentalmente a-críticas y jerárquicas; estas, a su vez reverberan en similarmente a-críticas postulaciones en los niveles propositivos y valorativos del campo.

Pero si en el nivel estrictamente *productivo* del sistema arte los citados factores no propiciaron innovaciones radicales –en tanto colectivas, en los años de “irradiación”, según se dijo- en la esfera de la *circulación y validación* – pensamos- se producirían los aportes más significativos. Podría incluso señalarse a partir de allí una re-invenición de las reglas del juego cultural local; muchas de ellas todavía vigentes.

Tampoco serían menores las derivaciones institucionales impulsadas –directa e indirectamente desde allí- ya que diversos lugares de relevancia cultural hoy operantes pueden inscribirse en dicha genealogía. *Arte Nuevo* promovió asimismo la presencia de la plástica nacional en el exterior; en sintonía con el rumbo internacionalista que tomaba el arte latinoamericano, al cual la producción local buscaba integrarse. En el nivel teórico- desde antecedentes dispersos, contribuyó, a través de la crítica artística y la investigación, a la difusión y jerarquización de diversas manifestaciones visuales entonces poco valoradas en nuestro país.

---

(“*Ape-Aimé*”, 1951, “*Púlpito*”, 1951); *Escultura*; José L. Parodi (“*Espiral de Fumo*”, 1952); Vicente Pollarolo (“*Guaraní*”, 1953)” En catalogo cit, *II Bienal do Museu de Arte Moderna de Sao Paulo*, Ed. Ediam/ Museu de Arte Moderna, Sao Paulo, 1953.

Ciertamente, al margen de las opiniones suscitadas – éstas incluidas- constituye un hecho la notoriedad de *Arte Nuevo* en la historia cultural paraguaya de la segunda mitad del siglo XX; atendiendo a que -a modo de herencia- su sombra (y luces) se proyectan a presente. Pero no menos cierta resultaría –justamente, desde allí- la ventaja (y necesidad) de invocar hoy el *beneficio de inventario*.

**Crédito de Ilustraciones:**

1. Frank Scherschel/ LIFE, 1959.
2. Reproducida por cortesía de Miguel Ángel Fernández.
- 3, 5, 8, 9, 11. Reproducidas en Escobar, op. cit.
4. Reproducida por cortesía de Teresa Soler;
6. Reproducida por cortesía de la Biblioteca Nacional, Asunción.
7. Archivo Edith Jiménez, Asunción, reproducida por cortesía de Carlo Spatuzza.
10. Archivo del autor.