

LA CONSTITUCIÓN DEL CAMPO ARTÍSTICO INTELECTUAL EN PARAGUAY EN LA DÉCADA DE 1950.

AUTOR: Lic. Ángel Mariano Jara Oviedo. CI. 1663961.

CORREO ELECTRÓNICO: angeljarao@yahoo.es

PALABRAS CLAVES:

Español: arte, campo, Paraguay.

Português: arte, campo, Paraguay.

INTRODUCCIÓN.

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. Dicha tesis, se propone realizar 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 artístico paraguayo con respecto al campo del poder; la estructura de las posiciones de los agentes en el campo paraguayo; y la estructura de la jerarquía de las obras de arte en el campo artístico paraguayo; por medio de el análisis del caso del Grupo Arte Nuevo (GAN). 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).

UN PROCESO DE FUNDACIÓN.

Para dar cuenta del proceso de fundación del arte moderno en Paraguay, tomamos como referencia el texto “Arte Contemporáneo” de João Rossi y el texto del mismo nombre de Josefina Plá, los cuales tomamos como indicio de un cambio de un cambio de ideología. Esto es que los textos de fundación que tomamos como referencia fueron producidos en un determinado contexto ideológico y fueron recibidos en otro.

Una de nuestras hipótesis plantea que lo que en un momento dado se puede describir en términos de la hegemonía de una estética tradicionalista naturalista y bucólica), dónde 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 (Verón, 1996; Plá, 1997; Esobar, 1997; Blinder, 1997).

En el presente trabajo, a través de los datos que relevamos, describiremos algunos aspectos que dan cuenta de qué manera se constituyó el campo artístico paraguayo, a través del posicionamiento en el campo de la plástica paraguaya del Grupo Arte Nuevo (GAN). Este posicionamiento se lleva a cabo por medio de diferentes estrategias. Cabe aclarar que en este trabajo nos ocupamos principalmente de las estrategias discursivas. Además, en relación con la teoría de los discursos de Eliseo Verón que se tratan de discursos que afloran dentro de una gramática de recepción. 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.

LA CONSTITUCIÓN DEL CAMPO INTELECTUAL.

Entre los supuestos que orientan este trabajo de campo se encuentra el del 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).

Un segundo supuesto que orienta este trabajo es que la fundación de determinados paradigmas constituye un proceso de circulación de textos que pasan por un proceso de producción y otro de reconocimiento. Y en tal sentido, se pueden realizar dos tipos de

lecturas de la circulación de un mismo texto fundacional, esto es las lecturas que toman en cuenta el sistema de producción del texto, es decir las gramáticas de producción; y las lecturas que tienen en cuenta el sistema de recepción de dichos textos, esto es gramáticas de recepción.

Si bien no podemos determinar cuales fueron exactamente los textos que operaron en las gramáticas de producción de la fundación del campo artístico moderno en Paraguay, podemos decir que hay un tipo de discurso que opera en la producción del discurso fundacional del Campo artístico paraguayo. Este discurso es el discurso de vanguardia. 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).

GRUPO ARTE NUEVO.

El Grupo Arte Nuevo reviste especial importancia para el análisis de la génesis del campo artístico en Paraguay ya que sus miembros estuvieron entre los primeros promotores del arte moderno en Asunción del Paraguay. Las luchas simbólicas que sostuvieron constituyeron las primeras manifestaciones de lo que luego se consolidaría como la modernización estética de 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 Lilí 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”. 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 (Plá, 1997, 29).

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

Con el objetivo de dar cuenta de las estrategias de los actores, 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.

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, 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”: “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 Hölden Jara. Y Hölden Jara era del grupo de esos que no tenían... no querían tener nada que ver con el arte moderno. Hölden Jara 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 varios años después de la exposición de la PSAMP 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, ...Hölden Jara 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, Hölden Jara, 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 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 Hölden Jara: “claro, en contra de los grupos conservadores que estaban en Bellas Artes, que es Hölden Jara 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 Hölden Jara 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 50. 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 ´50 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.

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: Lilí 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 diferen... 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, etc, 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 prohijaron. 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 las entrevistas en profundidad nos permiten explorar 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.

EFEECTO 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 asunceno. 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 puede 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 a el 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 dan 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. 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.

CONCLUSIÓN

No está demás reiterar que se estos son resultados parciales sobre una parte del corpus a ser analizado. 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 Hölden jara 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 asunceno, ni por instancias legitimadoras institucionales (las cuales habría que crear en un futuro).

BIBLIOGRAFÍA.

Boschetti, Anna (1990). Sartre y Les Temps Modernes. Ediciones Nueva Visión S. A. I. C. Buenos Aires.

Bourdieu, Pierre (2003). “Campo Intelectual y Proyecto Creador”. En Campo de poder, Campo Intelectual -Itinerario de un Concepto. Editorial Quadrata. Bs. As.

Blinder, Olga (1997). "Recuerdos y algo más" en *Arte Actual en le Paraguay 1900-1995. Antecedentes y desarrollo del proceso en las artes plásticas* (Comps.). Plá, Josefina; Blinder, Olga; Escobar, Ticio. Editorial Don Bosco. Asunción.

Escobar, Ticio (1997). "Siete Décadas en las Artes Plásticas en el Paraguay" en *Arte Actual en le 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 (1985). *Colombino la forma y la historia*. Editorial el Lector. Asunción.

Glasser y Strauss. (1967) *El descurimiento de la teoría emergente*. Traducción del libro "Strategy for qualitative research". Ed. Aldine. Nueva York.

Plá, Josefina (1997). "Grupo Arte Nuevo: Génesis, Obra y Significado" en *Arte Actual en le Paraguay 1900-1995. Antecedentes y desarrollo del proceso en las artes plásticas*. Plá, Josefina; Blinder, Olga; Escobar, Ticio (Comps.). Editorial Don Bosco. Asunción.

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

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

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

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