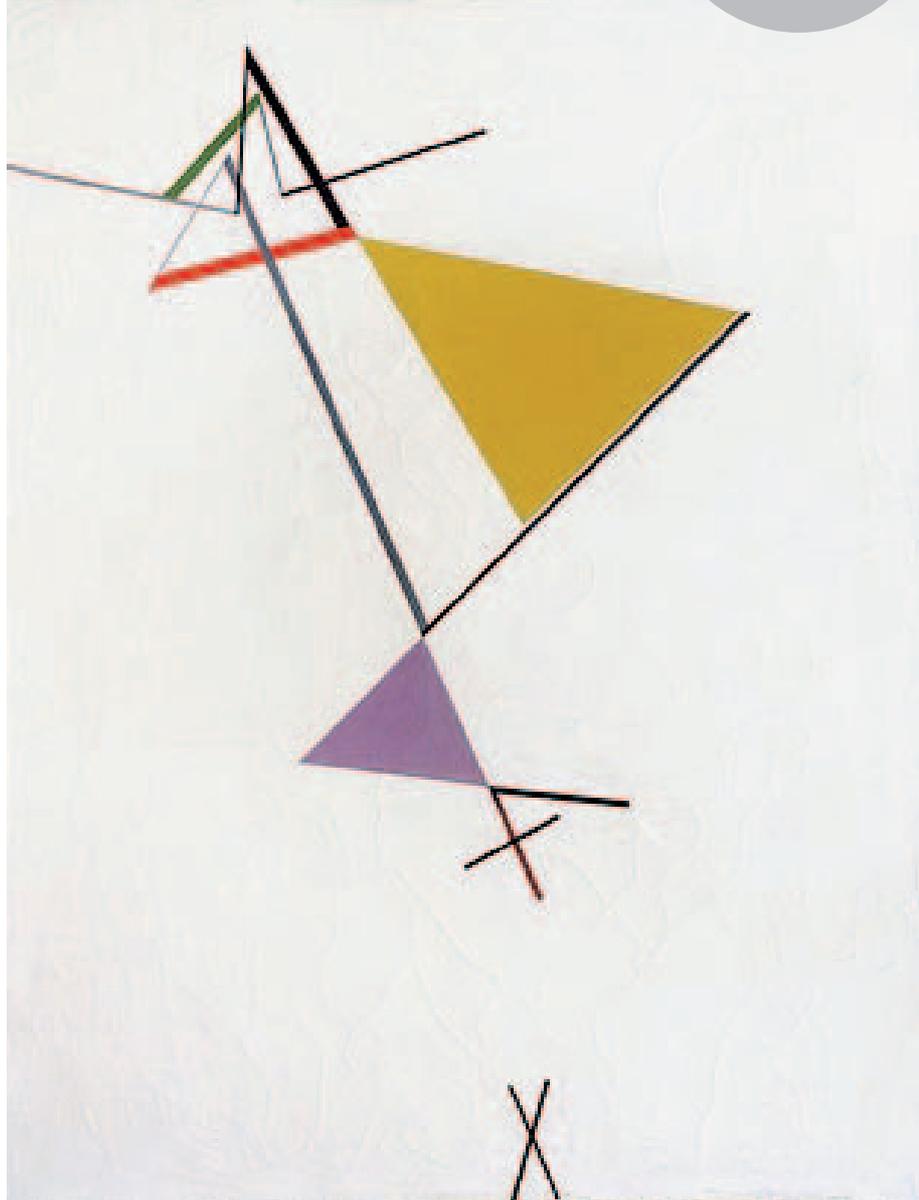


# Arte y militancia: encuentros (y desencuentros) entre los artistas y el Partido Comunista Argentino

ARTIGOS



Tomás Maldonado. *Desarrollo de un triángulo*. (detalle). 1949.

## *Daniela Lucena*

Doutora em Ciências Sociais pela Universidad de Buenos Aires (UBA). Professora de Sociología na Facultad de Diseño, Arquitectura y Urbanismo da UBA; de Sociología da Arte no curso de pós-graduação de Periodismo Cultural na Universidad Nacional de La Plata (UNLP); de Arte y Política no curso de pós-graduação de Comunicación y Cultura da Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales/Argentina (Flacso). Autora, entre outras obras, de *Roberto Jacoby: el deseo nace del derrumbe*. Barcelona: Adriana Hidalgo/La Central/MNCARS, 2011. [daniela.lucena@gmail.com](mailto:daniela.lucena@gmail.com)

## Arte y militancia: encuentros (y desencuentros) entre los artistas y el Partido Comunista Argentino\*

Art and activism: agreements (and disagreements) between artists and the Argentinean Communist Party

*Daniela Lucena*

### RESUMEN

El artículo aborda dos episodios que revelan fragmentos de un pasado poco explorado: el de los cruces entre los artistas argentinos y el Partido Comunista local. El primero se relaciona con una exposición a beneficio de la Unión Soviética convocada por el Partido Comunista Argentino (PCA) en enero de 1922; el segundo se vincula con dos fotomontajes realizados por el líder de la vanguardia concreta, Tomás Maldonado, para la prensa de ese mismo Partido, a mediados de la década del 40. Ambos episodios nos confrontan con distintos modos de intersección entre estética y política en la órbita del PCA, en dos momentos bien diferentes de nuestro país y de la historia del propio comunismo. Asimismo, dan cuenta de las tensiones en torno al realismo socialista como estética oficial y las nuevas propuestas de los productores culturales de avanzada.

**PALABRAS CLAVE:** artes plásticas; vanguardia; Partido Comunista.

### ABSTRACT

*The article discusses two episodes that reveal fragments of a past little explored: the crossings between the Argentine artists and the local Communist Party. The first relates to an exhibition to benefit the Soviet Union convened by the Argentine Communist Party (PCA) in January 1922; the second relates to two photomontages made by the leader of the specific vanguard, Tomás Maldonado, press of that same party, in the middle of the 40s. Both episodes confront us with different modes of intersection between aesthetics and politics in the orbit of the PCA, at two times different of our country and the history of communism itself. They also realize tensions around the socialist realism as formal aesthetics and new proposals advanced cultural producers.*

**KEYWORDS:** visual arts; avant-garde; Communist Party.



El siguiente trabajo se refiere a dos momentos de la historia argentina en los cuales el arte y la política confluyen para dar lugar a una serie de prácticas e interacciones que han recibido muy poca atención hasta el momento, tanto desde la sociología y la historiografía del arte como desde la de la política. Se trata de dos episodios que revelan fragmentos de un pasado poco explorado: el de los cruces entre los artistas argentinos y el Partido Comunista local. El primero de ellos se relaciona con una exposición artística a beneficio de “los hambrientos de Rusia” convocada por la Cooperativa Artística del Partido Comunista Argentino (PCA) en enero de

\* Este artículo es producto de una investigación apoyada por el sistema de becas del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet).

1922; el segundo se vincula con dos fotomontajes realizados por el líder del movimiento de vanguardia Arte Concreto-Invención, Tomás Maldonado, para la prensa de ese mismo Partido, a mediados de la década del 40. Ambos episodios nos confrontan con distintos modos de intersección entre estética y política en la órbita del Partido Comunista Argentino, en dos momentos bien diferentes de nuestro país y de la historia del propio comunismo. Vale la pena evocarlos, rescatarlos y pensarlos, dado que nos permiten unir los relatos de historias paralelas -la de arte, la de la política- que en pocas ocasiones logran hallarse entre sí.

### Juntos, por el pueblo ruso

La exposición a beneficio del pueblo ruso es organizada por el PCA como parte de una campaña internacional en la cual el Partido participa siguiendo un pedido de la Internacional Comunista o Komintern, organización con la cual mantiene estrechos vínculos desde su fundación en 1918. La concepción original de la constitución de la Internacional Comunista se vincula a la idea de partido internacional de la clase trabajadora, con facultades para fijar la línea política y la organización de sus partidos, considerados como sus secciones nacionales, e incluso para modificar o reemplazar a sus cuadros dirigentes. La Komintern se establece en aquellos años como un verdadero partido mundial, en el cual el partido comunista soviético tiene la jerarquía de partido-guía. Sus principales objetivos son la lucha por la revolución mundial y el establecimiento de una Unión Mundial de las Repúblicas Socialistas Soviéticas.

La muestra artística -totalmente olvidada en los relatos de la historia del arte argentino- es coordinada por una comisión formada por tres artistas: Emilia Bertolé, Agustín Riganelli y José Fioravanti. Además de los organizadores participan también, exhibiendo o donando sus obras para ser rifadas entre el público asistente, Alberto Rossi, Facio Hebequer, Abraham Vigo, Jorge Bermúdez, Augusto Marteu, Emilio Centurión, Fortunato Lacámara, Lino Spilimbergo, Ramón Gómez Cornet, Ramón Silva, Bilis, Adolfo Bellocq, José Arato, Antonio Pedone, Alfredo Gramajo Gutierrez, Alfredo Bigatti y Nicolás Lamanna.

Una lectura de los nombres de los participantes permite observar una ecléctica concurrencia, que incluye a artistas que defienden programas estéticos muy diferentes, desde aquellos más tradicionales, legitimados por las principales instituciones del campo, hasta los más innovadores y críticos de los parámetros establecidos.

Alberto Rossi y Jorge Bermúdez son artistas consagrados dentro del campo. Durante 1907 Rossi integra el *Grupo Nexus*. Luego participa de la Exposición Internacional de Arte del Centenario en Buenos Aires y obtiene la "Medalla de Oro". Sus participaciones en el Salón son premiadas durante los años 10, década en la cual el artista comienza a realizar sus primeras exposiciones individuales, recibiendo favorables críticas. Jorge Bermúdez, por su parte, también expone sus obras en la Exposición del Centenario y sus envíos a distintos salones nacionales y provinciales son premiados en 1913, 1916, 1917 y 1920. En 1922 forma parte de la Exposición Internacional de Venecia y dos años más tarde se radica como cónsul argentino en Granada.

Ambos artistas pueden ser considerados representantes de la tenden-

<sup>1</sup> El artista inaugura en el año 1916 su primera exposición en Barcelona, recibiendo excelentes comentarios por parte de la crítica, y cinco años después se presenta con sus novedosas obras en el Salón Chandler de Buenos Aires.

cia dominante en el campo del arte, fuertemente vinculada a los mandatos del sector hegemónico del poder, que apuesta a la construcción de un arte nacional que actúe como soporte figurativo de nuestra identidad. Aunque con una menor trayectoria, tanto los organizadores del evento José Fioravanti y Emilia Bertolé -quienes exponen en aquel momento sus obras en el Museo Nacional de Bellas Artes- como el escultor Nicolás Lamanna y los pintores Emilio Centurión y Augusto Marteu son artistas que comienzan a ser reconocidos por la crítica y el público en aquellos años. Todos ellos participan en distintos Salones desde 1911, obteniendo varios premios y elogiosas menciones.

También los jóvenes artistas Gramajo Gutiérrez, Lacámara, Pedone, Spilimbergo y Bigatti, que se encuentran en aquel momento en el proceso de búsqueda de un lugar dentro del campo, realizan varios envíos a la institución oficial a partir de 1918, aunque recién conseguirán los primeros premios en ese espacio en los años posteriores.

Por otra parte encontramos a Los artistas del pueblo, primer grupo de arte político argentino, integrado por los pintores y grabadores Adolfo Bellocq, José Arato, Facio Hebequer, Abraham Vigo y el escultor Agustín Riganelli. Partidarios del grabado -técnica que permite la producción de obras económicas y favorece la circulación de las mismas por circuitos no convencionales- y guiados por los ideales sociales y políticos del anarquismo, el grupo apunta con su arte a despertar la conciencia del pueblo. Al mismo tiempo, la doble estrategia que llevan a cabo desde 1914 y que consiste en la generación y adhesión a espacios de exhibición alternativos al Salón pero al mismo tiempo el envío de obras a dicha institución, los posiciona como un actor irreverente e innovador dentro de los parámetros establecidos en el campo. También los trabajos realizados por el pintor Ramón Gómez Cornet, fuertemente influenciados por la experiencia cubista y futurista, aportan una mirada innovadora en cuanto a la forma, aunque totalmente alejada de cualquier intencionalidad política.<sup>1</sup>

Quisiera examinar, entonces, las distintas acciones que lleva adelante el Partido Comunista para conseguir estas variadas adhesiones, y los diversos modos a través de los cuales apuesta a transformar el arte en activismo al servicio de la revolución proletaria.

Una primera estrategia que el joven partido implementa para tal fin se vincula con la coordinación del evento. El Partido Comunista le confiere a tres reconocidos artistas -no pertenecientes a sus filas- la organización de la exposición, constituyendo de ese modo una comisión lo suficientemente legitimada dentro del campo artístico de la época como para asegurar y resguardar el prestigio de la muestra. Por su parte, los organizadores realizan una doble apuesta: aceptan a los representantes del arte legítimo y también demuestran una muy buena disposición frente a "lo nuevo". Este rasgo constituye una de las características más importantes de la exposición, y la configura como un espacio más flexible y receptivo que el del Salón Nacional, sumamente atractivo como espacio de acceso a la legitimidad para los artistas "principiantes" (como Gramajo Gutiérrez, Bigatti, Lacámara, Bilis o Pedone) que recién comienzan su carrera como artistas profesionales y que transitan en aquellos años un proceso de búsqueda de consagración.

Otra dimensión de gran relevancia, ineludible a la hora de comprender las variadas adhesiones que despierta la muestra destinada a juntar fondos en beneficio del pueblo de los soviets, es el inmenso impacto que

provoca la revolución rusa en el campo cultural de Buenos Aires. La experiencia de la revolución y sus novedosas transformaciones suscitan un generalizado consenso, que se extiende más allá de las lábiles fronteras de la izquierda. La ola de entusiasmo desatada por la revolución de octubre invade a muchos de los integrantes de la intelectualidad y la política de nuestro país, motivando rupturas y fervores, e inspirando nuevos debates y problemas, en un clima de ideas sumamente apasionado por la nueva experiencia que transita el pueblo ruso. Uno de los temas que pone en el centro de la escena la revolución bolchevique es el de la “cuestión social”, en un ambiente agitado por las huelgas y las movilizaciones obreras que se multiplican cada día, a pesar de los violentos métodos represivos utilizados por el Estado para frenarlas. En este contexto, tanto desde la derecha como desde la izquierda -y por motivos sumamente diferentes- son muchas las voces que vaticinan el legado imborrable que dejará la experiencia de la revolución soviética a la humanidad, como incentivo para la realización de las tan necesarias transformaciones y reformas sociales.

La muestra en beneficio de los hambrientos en Rusia constituye un atractivo escenario en el cual es posible observar la resonancia de la revolución de los soviets en el campo artístico de Buenos Aires. Los ecos generados por los épicos actos revolucionarios logran movilizar tanto a los Artistas del pueblo (agrupación integrada por los pintores y grabadores anarquistas Adolfo Bellocq, José Arato, Facio Hebequer, Abraham Vigo y el escultor Agustín Riganelli) como a aquellos otros ideológicamente más conservadores o que no están articulados a proyectos políticos o partidarios, pero que sin embargo brindan su apoyo al pueblo ruso. Es en este contexto de preocupación por “lo social” y de múltiples e inesperadas adhesiones a la revolución bolchevique en el cual debemos pensar las participaciones de artistas vinculados al poder político como Gómez Cornet (ex canciller argentino en España durante 1920), José Fioravanti (que había realizado a fines del siglo XIX dos relieves en los muros del Hall de Honor de la Casa Rosada) o artistas como Bermúdez, Rossi, Marteu, Lamanna, Bertolé y Centurión, productores del arte aceptado oficialmente, más vinculado a la ideología de la oligarquía terrateniente o en todo caso al radicalismo.

Esta solidaridad con el pueblo ruso por parte de los artistas presenta, en muchos casos, un sentido más moral que político. Uno de los discursos pronunciados el día de la inauguración de la muestra -a cargo del “camarada Scheimberg”- hace referencia al amplio consenso que despierta la revolución bolchevique entre los organizadores de la exposición, pero también hace hincapié en la intención de los participantes de colocar en un plano secundario las cuestiones políticas, para incrementar y efectivizar la solidaridad con el pueblo soviético. También este otro pedido, realizado el mismo día de la apertura de la muestra, da cuenta del carácter moral que reviste en muchos casos la solidaridad con el pueblo ruso: “Y cerró el acto el señor Navarro Mouzó quien exhortó al público, en nombre de un cristianismo bien entendido, a prestar ayuda al pueblo ruso que lucha en el mundo por imponer un sentimiento nuevo de justicia”.<sup>2</sup>

El Partido Comunista aprovecha muy bien este clima de entusiasmo desatado por la experiencia de la revolución, y la responsabilidad ética que muchos sienten con el pueblo ruso. Por eso no duda a la hora de incluir en la exposición benéfica con la Rusia soviética a artistas alejados ideológicamente de las premisas del comunismo, quienes a su vez encuentran en la

<sup>2</sup> *La Internacional*, 22 de enero de 1922.

<sup>3</sup> *El Diario*, 16 de enero de 1922.

<sup>4</sup> *La Nación*, 16 de enero de 1922.

<sup>5</sup> WECHSLER, Diana. Papeles en conflicto. En *Serie Monográfica*, n. 8, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2003.

<sup>6</sup> CAMARERO, Hernán. La experiencia comunista en el mundo de los trabajadores 1925-1935. En *Prismas. Revista de Historia Intelectual*, n. 6, Buenos Aires, 2002, p. 203.

muestra una buena oportunidad para exhibir sus trabajos e incrementar su legitimidad cultural y moral, contribuyendo con la donación de sus obras a una “causa justa”.

Pese a esta apertura en la convocatoria, el Partido Comunista no deja de mostrar su desacuerdo con aquellos artistas que se someten al rol de “bufón” que se les asigna dentro del sistema capitalista, “obligados a distraer los ocios de quien paga”, explotados por los nuevos mecenas burgueses que en realidad “son sus parásitos”. Estas apreciaciones se publican en un artículo de agradecimiento a los artistas que exponen y donan sus obras para el pueblo ruso, en el periódico oficial del comunismo local el 4 de febrero de 1922. En aquella nota, el partido tampoco pierde la oportunidad de referirse al lugar sagrado que ocupan el arte en Rusia, donde los soviets rinden “supremo homenaje” a los artistas y defienden “con las armas en la mano” las producciones artísticas, “tesoros de la cultura universal”.

Pero no solo en la prensa comunista se hace referencia a la exposición: tanto *La Vanguardia* -órgano oficial del Partido Socialista- como *El Diario* y el tradicional periódico *La Nación* informan sobre la apertura de la exposición y el sorteo de obras, realizan comentarios favorables acerca de la “generosa iniciativa”<sup>3</sup> en favor “de los menesterosos de Rusia” y hacen referencia al “público extraordinariamente numeroso”<sup>4</sup> que se congrega en la Cooperativa Artística.

Al día siguiente de la inauguración se publica, en la sección “Bellas Artes” de *La Nación*, un extenso comentario acerca del evento, donde se celebra la actitud generosa de los artistas participantes y la calidad de la exposición, que logra reunir a los artistas nacionales más reconocidos en aquel momento, pero nunca se hace referencia al origen de la convocatoria. También en *La Internacional*, periódico oficial del Partido Comunista, se da a conocer una crítica sobre la muestra en la cual se destacan las obras de los Artistas del pueblo, que eligen el lenguaje plástico del realismo para realizar sus producciones, los retratos y acuarelas de Emilia Bertolé y Silva, más cercanos a las fórmulas del impresionismo y el naturalismo decimonónico, los trabajos de los jóvenes Bigatti, Bilis y Pedone, o las obras de Fioravanti y Lamanna, artistas premiados asiduamente por los tradicionales jurados oficiales de aquellos años. Asimismo, se elogia la participación de Centurión, pintor que tiene en aquel momento una importante presencia en la lujosa y selectiva “pinacoteca” de la revista Plus Ultra, la cual funciona desde 1916 como un espacio de delimitación y distinción del gusto artístico del público porteño, orientando al coleccionismo y configurando a través de la ecuación arte/status el estilo de vida de la burguesía nacional. Por otra parte, no se menciona en el artículo la presencia de Gómez Cornet, representante de innovación y la nueva figuración dentro del campo de la época. Con algunas pocas diferencias, los artistas destacados por *La Internacional* son casi los mismos que los señalados por la crítica del diario *La Nación*, cuya “apuesta estética y su partido es el de las variantes más tradicionales”.<sup>5</sup>

El historiador Hernán Camarero señala, refiriéndose a estos años y a la década siguiente, que “los comunistas manifestaron mucho más explícitamente que el Partido Socialista una vocación por crear una cultura alternativa a la impulsada por las clases dominantes”.<sup>6</sup> Esta cultura sería, a su vez, una herramienta de autoemancipación que contribuiría a la lucha política revolucionaria. Sin embargo, todas las propuestas contraculturales

que los comunistas argentinos desarrollan durante los años veinte en iniciativas vinculadas al cine, el teatro, la literatura, el deporte, la música, el periodismo y la educación, no tienen su correlato en lo referido a las artes plásticas. Siguiendo los juicios emitidos a propósito de esta muestra, puede afirmarse que el joven Partido Comunista Argentino resulta ser bastante tradicional a la hora de emitir sus preferencias estéticas en relación a las producciones del arte nacional.

Pese a que la exposición es convocada por un actor del campo político, la autonomía del campo artístico no se ve afectada por las exigencias partidarias sino que por el contrario, se refuerza. El Partido Comunista acepta a todos los artistas que se sientan interpelados por la consigna -enmarcada dentro de su estrategia internacionalista-, e incluye los más variados temas y propuestas estéticas. Además, establece la calidad de la exposición y de los artistas participantes comparando su iniciativa con las exposiciones oficiales: “En cuanto a la Exposición en sí, afirmamos que este Salón no desmerece en nada a los de las exposiciones oficiales. Han concurrido a este los mismos artistas que concurren el Salón Nacional y muchos de ellos –los tres organizadores, entre otros- han obtenido los más altos premios y están representados con obras valiosas en el Museo Nacional”.<sup>7</sup>

La comparación con el Salón Nacional se vuelve ineludible a la hora de legitimar y darle prestigio a la exposición organizada a pedido de la Komintern. Más allá del amplio espectro de propuestas estéticas que ofrece la muestra, la consagración obtenida en las instituciones oficiales constituye el parámetro utilizado para avalar a los artistas. Ante la ausencia de criterios definidos que guíen los juicios estéticos emitidos por los miembros del partido, la valoración de los artistas se realiza, en este caso, siguiendo los criterios establecidos por las tradicionales instancias consagratorias del campo artístico local.

En mismo día del cierre de la muestra *La Internacional* publica un agradecimiento para los artistas participantes que participan en la muestra enfatizando el rol de “bufón” que ocupa el artista dentro del sistema capitalista, “obligado a distraer los ocios de quien paga” y explotado por los nuevos mecenas burgueses que en realidad “son sus parásitos”.<sup>8</sup>

No obstante, la gratitud del PCA con los artistas será más bien efímera. Tan solo un año más tarde, la inauguración del XIII Salón de Bellas Artes da pie a la pluma ácida de algún colaborador del periódico, quien en dos números continuados consigna sus impresiones acerca de la muestra, el público asistente y la finalidad del arte burgués. En ellos se avisa irónicamente la inauguración del salón “para afinar nuestros sentidos, ampliar las entendederas y educar los sentimientos” e inmediatamente se aclara que los trabajadores no podrán asistir al mismo “no porque desdeñen las diversas manifestaciones artísticas, ni los goces, las impresiones, emociones que de ellas se desprendan”, si no por el hecho de que “otras necesidades más apremiantes” absorben su tiempo y “aprisionan su alma”. La no concurrencia del pueblo se explica a partir de la preeminencia de temáticas burguesas en los cuadros, los cuales no reflejan la vida de los trabajadores. En esto, juega un papel central la (falta de) sensibilidad de los artistas, quienes se muestran “ciegos y sordos antes sus alegrías, dolores y ensueños de aherrojados de nuestra piadosa sociedad”. Esta ausencia también aparece justificada por la desconfianza del pueblo trabajador hacia “todo lo que con carácter oficial, quiéraseles endilgar, como indiscutible Arte divino”.<sup>9</sup>

<sup>7</sup> *La Internacional*, 4 de febrero de 1922.

<sup>8</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>9</sup> *La Internacional*, 1 y 2 de octubre de 1923.

<sup>10</sup> MALDONADO, Tomás. Conferencia en Fundación PROA desgrabada por la autora, Buenos Aires, 26 de junio de 2003.

Curiosamente, la nota se refiere al mismo arte oficial que sí fue bien ponderado en ocasión de la muestra organizada por el PCA y en ella se critica a muchos de los artistas que un año antes habían sido elogiados por su participación en la exposición y su donación de obras para los hambrientos de Rusia.

A diferencia de lo ocurrido en ocasión de la muestra por Rusia, en esta oportunidad se juzga a los artistas con criterios ajenos al campo del arte: es la colaboración o afinidad con el Partido y no la calidad plástica o la concurrencia al Salón el parámetro que se utiliza para elogiar a condenar sus producciones artísticas.

### **Vanguardia artística y vanguardia política**

Distinta es la situación hacia mediados de los años 40, momento en el cual varios de los artistas de la vanguardia concreta comienzan a militar en el Partido Comunista.

El activismo de los artistas concretos conjuga en aquel momento dos dimensiones: la praxis artística y la militancia política. La estética concreta parte de las premisas centrales de la teoría marxista, y su objetivo se dirige no solo hacia la transformación del arte, sino también hacia la transformación de la vida. Evaluando años más tarde aquellas utopías, Maldonado afirma: "No era, a pesar de todo lo que se pudiera pensar, una elite esteticizante que soñaba mundos artísticos imposibles. Éramos en parte eso, pero no sólo eso. Teníamos una gran preocupación, y de ahí nuestras promesas descabelladas, en el sentido de entrar en lo social, cambiar nuestra cultura".<sup>10</sup> Viejo sueño presente en la mayoría de las vanguardias del siglo XX, que el arte contribuya a para cambiar el mundo: "nosotros, siguiendo una línea de tradición muy romántica y utopista, creíamos que en un cierto momento, la representación debía desaparecer del mundo y que todo el mundo sería concretista. Y yo estaba convencido de eso. Nosotros también creíamos que a través del arte concreto se iba a poder cambiar el mundo. Es decir que, a través de ciertas líneas muy sutiles, sobre una superficie homogénea, de un color homogéneo, nosotros podíamos causar dificultades en el capitalismo. Que el capitalismo podía verdaderamente tener un colapso a través del arte. Estábamos convencidos". En esa acérrima voluntad de hacer la revolución, el objetivo final del programa concreto es coincidente con la propuesta del Partido Comunista. La vanguardia concreta se afilia, entonces, al partido de vanguardia, y esa convivencia dura aproximadamente cuatro años, desde 1945 a 1948.

Las páginas del periódico *Orientación* - entonces órgano oficial del Partido Comunista Argentino - muestran varias colaboraciones de los artistas concretos entre 1944 y 1947. El partido demanda a los artistas comunistas (y no solo a los concretos) distintas producciones visuales para su periódico, pero en los jóvenes vanguardistas estos pedidos generan una enorme contradicción, dado que se les solicita ilustraciones figurativas, y no pueden publicar ninguna obra que responda a la poética concreta en la prensa partidaria. Juan Alberto Molenberg, "compañero de ruta" del comunismo local, colabora en aquella época con unos dibujos, para ilustrar una nota del líder del Partido, Rodolfo Ghioldi. Con respecto a esas contribuciones el artista afirma, que esta situación les generaba enormes contradicciones internas: "era una tensión que no la podíamos asimilar.

Y eso después, en la vida, te resultaba molesto. Porque yo estaba en la duda: ¿qué importa más, el arte concreto o el Partido? Porque si entro al Partido voy a tener que hacer figuras como las hacen en Rusia, para ver quien logró esto y quien logró aquello, y si acá no se logró nada... y claro, sin figuración no puedes mostrar lo que el Partido quiere, y yo creo que el Arte Concreto sí tiene una función social, pero con un aspecto totalmente distinto del que dicen los neorrealistas".<sup>11</sup>

Maldonado mismo colabora con un trabajo figurativo, realizando un mural enorme con un retrato del dirigente comunista Rodolfo Ghioldi para decorar el fondo del escenario del Luna Park, en ocasión de un acto partidario. Esta práctica fue vivida por el artista como una de sus "últimas concesiones" figurativas al Partido Comunista. Sin embargo, sus contribuciones gráficas con la prensa partidaria continúan durante un tiempo más, aunque adquieren una forma diferente. Ya no son retratos ni obras figurativas, sino que el artista recurre a una técnica mucho más afín a sus inquietudes y búsquedas estéticas: el fotomontaje, procedimiento que consiste en la utilización de la fotografía como un medio plástico, en el cual la disposición combinatoria de las fotos reemplaza la composición de la imagen mediante el dibujo.

No es casual que Maldonado elija, a la hora de colaborar con la gráfica partidaria, este procedimiento desarrollado en Rusia de la mano de los constructivistas en los años posteriores a la revolución de 1917, por su potencial sentido político.

El programa de la vanguardia rusa, profundamente comprometido con la construcción de la nueva sociedad proletaria, es muy bien conocido y retomado por el artista argentino a la hora de formular las principales premisas del grupo Arte Concreto - Invención. En los textos del movimiento Maldonado reconoce en Gabo, Tatlin, Pevsner, Lissitzky, Rodchenko y los artistas del *Obmuchu* (Asociación de Jóvenes Artistas) los planteos decisivos para la formulación estética realista constructiva y destaca la realización de objetos de vidrio y acero, luego de vivida "la gran experiencia de la revolución proletaria".<sup>12</sup> Son también estos artistas quienes realizan los primeros fotomontajes, proclamando la importancia de la invención en el arte y la apertura de la obra a la participación del público.

Como señala Benjamín Buchloh<sup>13</sup> en su estudio sobre las vanguardias soviéticas, a comienzos de la década del 20 los artistas rusos no solo buscan resolver la crisis de la representación planteada por el radicalismo utópico del arte moderno, sino que se proponen generar formas completamente nuevas de distribución y comunicación con las masas. Concientes de que un nuevo arte colectivo implica tanto un cambio en las técnicas de producción como en la distribución, la difusión y la recepción de las producciones estéticas es central en sus preocupaciones la pregunta por la recepción y el espectador. En este marco el fotomontaje se revela como una valiosa técnica capaz de "redefinir los sistemas de representación de la nueva sociedad".<sup>14</sup> Un texto de Gustav Klucis, el primer artista ruso que introduce fragmentos de fotografías en su obra, define al fotomontaje como la utilización de la fotografía como medio plástico y agrega: "La disposición combinatoria de fotografías reemplaza la composición de la imagen mediante el dibujo. Lo que importa de esta sustitución es que la fotografía no es el croquis del hecho visual, sino su fijación exacta. Esta exactitud, este lado documental, dan a la fotografía un poder de acción sobre el espectador imposible de

<sup>11</sup> MOLENBERG, Alberto. Entrevista realizada por la autora, Buenos Aires, año 2001.

<sup>12</sup> MALDONADO, Tomás. *Escritos Preulmianos*. Buenos Aires: Ediciones Infinito Buenos Aires, 1997, p. 43.

<sup>13</sup> BUCHLOH, Benjamin. De la factura a la factografía. *En formalismo e historicidad: modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Madrid: Akal, 2004.

<sup>14</sup> *Idem, ibidem*, p. 131.

<sup>15</sup> KLUCIS, Gustav. Fotomontaje. LECLANCHE-BOULÉ, C. *Tipografías y fotomontajes*. Valencia: Campgrafic, 2003, p. 243.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 245.

<sup>17</sup> LECLANCHE-BOULÉ, C. *Tipografías y fotomontajes*, op. cit., p. 34.

<sup>18</sup> *Orientación*, 20 de febrero de 1946.

alcanzar con el dibujo".<sup>15</sup>

A diferencia de los fotomontajes realizados en esa misma época por dadaístas y expresionistas, herederos de la publicidad norteamericana y conocidos como "fotomontaje publicitario formalista", el fotomontaje que nace en Rusia hacia 1919 es fundamentalmente una herramienta de propaganda política, estrechamente ligada al desarrollo de una cultura industrial y a la acción / agitación artística de masas: "Las viejas formas de arte plástico, como el dibujo, la pintura o el grabado, se revelaron insuficientes, con su técnica atrasada y sus métodos de trabajo anticuados, para satisfacer el compromiso de las masas revolucionarias. Cuando la foto sustituye al dibujo, el artista representa tal o tal momento de una manera más verídica y más viva, y por ello con un mayor grado de sensibilidad para las masas".<sup>16</sup>

La tipografía y el fotomontaje tienen en común una idéntica intención social: una eficaz comunicación de masas que pueda reproducirse industrialmente y llegue a amplios públicos, democratizando de este modo el arte que produce así objetos socialmente útiles tanto por su forma como por su destino. Con ellos los artistas soviéticos buscan desarrollar un modo creativo de percepción y colocar al espectador "en una situación de participación activa que lo prepara para vivir de manera creativa su vida social y personal".<sup>17</sup>

Los fotomontajes realizados por Maldonado, que son desconocidos o infravalorados en la gran mayoría de las compilaciones de la obra del artista concreto, revelan una profunda conexión entre sus concepciones y prácticas estético-políticas y las de los vanguardistas rusos. Un primer fotomontaje firmado por el artista se publica el 6 de noviembre de 1946 en un número extraordinario de *Orientación*, en homenaje a la Revolución de Octubre, en el cual se aprecian claramente varios rostros de sonrientes mujeres marchando junto a sus hijos, y una gran cantidad de hombres del pueblo agitando sus banderas, saludando a los líderes soviéticos, ubicados en la parte superior. Un segundo fotomontaje, del 8 de enero de 1947, que ilustra un artículo firmado por el dirigente Juan José Real, titulado "Tres problemas de la vida partidaria", muestra a las principales autoridades del Partido (Victorio Codovilla, Rodolfo Ghioldi, Arnedo Álvarez, Alcira de la Peña y el propio Real) y a los militantes que escuchan atentamente sus discursos.

Resulta interesante entonces, además de señalar las coincidencias entre la vanguardia concreta y las vanguardias soviéticas a comienzos de los años 20, atender a las declaraciones sobre las técnicas de propaganda formuladas por algunos artistas concretos, entre ellos Maldonado, que también confirman la afinidad entre sus planteos y los de los artistas rusos.

La primera declaración puede leerse en un escrito de Bayley que aparece en el periódico comunista oficial,<sup>18</sup> antes de la imposición del realismo socialista como estética única: "Solo en virtud de un empecinamiento romántico puede insistirse todavía en la pretensión de conciliar las finalidades concretas de la propaganda y la educación política con las difusas necesidades subjetivas, expresionistas, que, en el llamado "arte de propaganda", conspiran contra la inteligibilidad y el logro técnico del afiche, de la marcha popular, de los versos de exaltación colectiva, etc".

En este artículo, además, el poeta pone de relieve la eficacia alcanzados por las "artes aplicadas" a partir de la utilización de los adelantos

científicos y de “los hallazgos técnicos de los movimientos no representativos” y define al arte concreto como una contribución a la liberación del hombre “trabajando contra la ficción a través del acto inventivo y de las técnicas de propaganda y educación a cuyo progreso concurre”.

La segunda se publica en la revista de la AACI, y es escrita por el propio autor de los fotomontajes. En ese artículo Maldonado sentencia de un modo contundente: “la representación gráfica manualmente ejecutada, de técnica revolucionaria y socialmente necesaria, ha pasado a ser, después de la fotografía, idealismo filosófico”.

La tercera surge de una entrevista realizada con Molenberg, quien a propósito de la misión social del arte concreto dice:

*El arte concreto se planteaba una función social pero con un aspecto totalmente distinto del que decían los neorrealistas y los que hacían realismo socialista. Ellos decían que el arte cumple una función social al mostrar, por ejemplo, a los obreros en huelga. Cosas que hoy ves por televisión desde tu casa todos los días. Eso que decían ya no tenía razón de ser, en esa época tampoco, porque ya era muy poderosa la fotografía. Cuando ves una fotografía de una chiquita desnutrida es mucho más eficaz que ver un pintor de arte social que hizo una niña desnutrida... Nosotros nos dimos cuenta en ese entonces que la función social que ellos proponían ya estaba superada por la tecnología, porque una fotografía resultaba mucho más impactante y eficaz para hacer política que la pintura.<sup>19</sup>*

Puede suponerse, a partir de estas declaraciones y de sus afinidades con los programas de las vanguardias soviéticas, que son estos mismos argumentos los llevan a Maldonado a realizar los fotomontajes para la prensa comunista.

Presionado por los pedidos de una dirigencia partidaria que rechaza cualquier ilustración u obra que se aparte de la figuración Maldonado opta entonces por la utilización del fotomontaje, técnica propagandística mucho más afín a su orientación estética que los dibujos o retratos realistas tan valorados por los líderes comunistas. Con la producción de los fotomontajes Maldonado pone de manifiesto su descreimiento sobre la efectividad del dibujo o la pintura figurativa en las tareas de propaganda política y su apuesta por el poder documental de la fotografía, al mismo tiempo que muestra su confianza en los adelantos tecnológicos para lograr una efectiva comunicación de masas. Por otra parte, la realización de los mismos le permiten conciliar -al menos transitoriamente- la tensión entre sus preferencias estéticas y las exigencias que el PCA le impone como artista militante. El fotomontaje le brinda la posibilidad de incorporar una nueva iconicidad sin tener que volver a la representación pictórica tradicional a la vez que le permite un tratamiento moderno del espacio, donde predomina la discontinuidad, la simultaneidad, el contraste y el movimiento -en oposición a los valores de orden, continuidad y estabilidad clásicos- abriendo la obra a una multiplicidad de posibles recorridos visuales e interpretaciones por parte del espectador. Si se repasa el programa de Klutskis sobre el fotomontaje como arte de agitación puede notarse como los fotomontajes realizados por Maldonado cumplen con todos los requisitos planteados por el artista ruso: son fotomontajes políticos, no publicitarios, realizados por un artista constructor militante conocedor de la potencialidad política de la nueva técnica artística y destinados a la propaganda y la comunicación masiva.

<sup>19</sup> MOLENBERG, Alberto, entrevista con la autora, *op.cit.*

<sup>20</sup> Véase ROSSI, Cristina. ¿Adónde va la pintura? Dos respuestas de Antonio Berni a una misma pregunta". *Discutir el canon. Tradiciones y valores en crisis, II Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes - X Jornadas CAIA*, Buenos Aires, 2003.

Es quizá mediante la utilización de este procedimiento que el artista logra en cierto modo conciliar brevemente sus convicciones estéticas con sus ideales políticos, dado que el arte concreto nunca logra ser asimilado por el Partido Comunista Argentino, aún cuando sus integrantes hayan persistido en sus filas en el período de tolerancia que va desde 1945 a 1948. "Lamentable farsa", "trabajos realizados por alumnos de una escuela de reeducación de retardados", "depravación artística, estupidez y desvergüenza", "desfachatez" y "traición" son solo algunas de las tantas expresiones que se publican en *Orientación* criticando una muestra de arte concreto realizada en septiembre de 1948, luego de la expulsión de ese grupo de artistas del Partido. A partir de ese momento, la doctrina estética comunista se cierra sobre el realismo, condenando dogmáticamente toda propuesta que se aleje de esos parámetros.

### **Dos momentos, dos estéticas**

Se puede concluir que a comienzos de los años 20 no existe todavía en el PCA -como así tampoco en el Partido Comunista Soviético- una política claramente definida en materia de arte. Ningún programa estético aparece en aquel momento como la tendencia oficial o dominante, y pueden coexistir vanguardismos y realismos en el seno del Partido. Esta falta de definición tiene como resultado una apertura estética que puede comprobarse en los eclécticos textos sobre arte que aparecen en las páginas de *La Internacional*, que incluyen encendidas defensas de la libertad de creación, estrictos pedidos de disciplina y criterios que guíen el quehacer artístico, intentos de definición de un "arte proletario" y apasionadas defensas del futurismo italiano y de su líder Marinetti, entre otras cuestiones.

A principios de la década del 40, en cambio, la apertura del PCA en lo referido a cuestiones estéticas adquiere otras características. Si bien los artistas de la vanguardia concreta pueden escribir sobre su propuesta estética en el periódico oficial del Partido, esa licencia no es señal de apertura sino de "tolerancia" por parte de la dirigencia comunista, en un momento en el cual circula en el PCA y sus adyacencias una concepción ampliada del realismo. Esta amplitud puede comprobarse observando que al mismo tiempo en que Maldonado afirma en una encuesta de la revista *Contrapunto* que el arte concreto es el único arte realista, Antonio Berni defiende al "Nuevo realismo" contra las obras abstractas "por más 'concretas' que se llamen"<sup>20</sup>, y en las páginas de *Orientación* se reivindica al pintor Wolf Bandwek porque "pinta la realidad tal cual es", se comentan favorablemente las muestras del grupo concreto, y se sugiere a los artistas la lectura del libro "Defensa del realismo" de Héctor Agosti (integrante de la Comisión de Cultura del PCA), en el cual se postula un realismo vasto y dinámico, que incluye ciertos movimientos de vanguardia como el cubismo. Esta concepción flexible del realismo se vuelve más estricta en la defensa del canon del realismo socialista hacia finales de la década, hecho que se vincula con una serie de definiciones y debates internacionales que impactan de manera decisiva en las filas del PC local.

Desde 1934, año en el cual se celebra el Primer Congreso de Escritores Soviéticos, se había proclamado en Rusia al realismo socialista como método estético por excelencia, y se había obligado a los artistas al "optimismo revolucionario" y a la reducción de los temas de sus obras al mundo del

trabajo y a los héroes de la revolución bolchevique. Esta política artística iniciada en los años 30 se sistematiza y dogmatiza de manera definitiva en las resoluciones del Partido Comunista Soviético de los años 1946 y 1948. A partir de ese momento comienza en la URSS una prolija y rigurosa purga de todo el aparato cultural, incluso en el periódico oficial *Pravda* se ataca a Picasso –que se había afiliado al PC tres años antes-, acusándolo de promover un arte burgués decadente. Simultáneamente a las purgas que tienen lugar en la URSS se desencadenan polémicas referidas a la libertad artística y cultural en el PC francés (entre Fougeron, Aragón y Garaudy) y en el PC italiano (entre Vittorini y Togliatti). Estas discusiones son conocidas y retomadas por los dirigentes e intelectuales del Partido Comunista Argentino, que adopta también, a partir de 1948, la reivindicación del realismo como estética única y oficial.

Veinte años después de la muestra “Por el hambre en Rusia” -en la cual el comunismo argentino logra una amplia colaboración de artistas, y acepta las distintas propuestas estéticas legitimando los parámetros establecidos por los actores del campo del arte- la posición directiva del Partido atenta contra la libertad de creación y pone en tensión la autonomía del arte, provocando el alejamiento de muchos artistas e intelectuales de las filas comunistas.



*Artigo recebido em abril de 2012. Aprovado em junho de 2012.*