

CAPÍTULO 2

Episodios de cruce entre arte y política en el arte argentino (1880-1950)

Magdalena I. Pérez Balbi

Introducción

Este capítulo propone reflexionar sobre la articulación entre arte y política en tres momentos de la historia del arte argentino: la generación del '80, Los Artistas del Pueblo o "Grupo de Boedo" en la década del '30, y los artistas concretos en los '40. Estos tres episodios se enmarcan en coyunturas políticas completamente distintas, que será necesario reponer brevemente a fin de comprender la intervención de las obras en cada contexto y en el campo institucional del arte.

El objetivo de este capítulo es revisitar dichos momentos del arte argentino, ya relevados y analizados de manera extensa y profusa por diversos autores, considerando la articulación entre el arte y la política (y lo político del arte) más allá de la mera incorporación de *temas sociales* en las obras plásticas o de la perimida oposición *realismo comprometido* – *abstracción formalista*.

Primer episodio: Los '80 y la imagen de los trabajadores y trabajadoras

Cuando hablamos de la *generación del '80*, nos referimos a un conjunto de artistas que produjeron y exhibieron sus obras en dicha década, pero cuya formación y posterior práctica docente y crítica en el campo local, excede ese recorte estricto. De la misma manera, en la historia social y política de nuestro país, la generación del '80 define a aquellos gobernantes (desde Julio A. Roca a Victorino de la Plaza, 1880-1916) que llevaron adelante un programa político de consolidación del Estado-Nación bajo una visión positivista y liberal que implicó el genocidio de las poblaciones originarias (mediante la Campaña del Desierto en 1879) con un doble objetivo: *extender* las fronteras del territorio argentino para su explotación agrícola para insertarse (de manera dependiente) en el sistema económico internacional, y erradicar la

barbarie, cuya contrapartida era el fomento de la inmigración europea. La ilusión de *européizar* la cultura nacional, sería otro de los pilares para el orden y progreso de la nación¹.

En ese contexto, el campo artístico local se fue constituyendo de manera precaria a la vez que recibía los primeros *cimbronazos* de los movimientos de vanguardia². La constitución de una *academia* puede rastrearse en 1876, con la fundación de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes (SEBA) en Buenos Aires, agrupación de artistas plásticos, literatos e intelectuales en general cuyo programa derivó en la formación de la Escuela de la SEBA, el lugar más relevante de formación de artistas de fines del siglo XIX y principios del XX³. Dicha formación se completaba con el viaje a Europa, principalmente a través de las becas que, desde 1856, el estado ofrecía a artistas para finalizar sus estudios en Italia⁴. En 1892 irrumpe otro espacio fundamental: el Ateneo, en cuyos salones anuales (a semejanza de los Salones franceses) se exhibieron las obras de artistas argentinos y extranjeros de mayor influencia.

La formación de colecciones particulares, por parte de una burguesía que aumenta su consumo cultural (signado por la referencia europea) no genera un mercado para los artistas locales, que deben dedicarse a la docencia (de alumnos particulares en su taller o en los espacios institucionales recién formados) y a los esporádicos encargos (de obras de género y paisaje, y en menor medida al retrato, en franca retirada frente a la fotografía).

Tres obras paradigmáticas, que se configuran como acciones disruptivas en un campo endeble, nos sirven para revisar el cruce entre el arte y la política: *El despertar de la criada (Le lever de la bonne)* de Eduardo Sívori (1887); *La sopa de los pobres (Lo Sguazzetto)*, de Reynaldo Giudici (1884-5) y *Sin pan y sin trabajo*, de Ernesto de la Cárcova (1894)⁵.

El despertar de la criada es una obra de Sívori realizada durante su estancia en París, que presenta al Salón de 1887 y que luego envía (junto con otras) para su exhibición en Buenos Aires. Si bien la obra tuvo amplia repercusión en la crítica parisina⁶, no llamó la atención de los críticos de vanguardia ni generó reacciones iracundas, como sucedería en su presentación porteña. Esto se debía a que en los Salones de los últimos años proliferaban las imágenes naturalistas a lo Millet y los desnudos de *cuerpos imperfectos* a lo Courbet:

Campesinos pobres, dedicados a su trabajo, niños huérfanos, pescadores ahogados, madres virtuosas, todo ello ubicado, con pocas excepciones, en ambientes no urbanos. Justamente el tipo de pobres que entusiasmaba a la

¹ Para ampliar esta síntesis, sugerimos Cattaruzza (2016).

² Por ejemplo: el Museo Nacional de Bellas Artes se funda en 1895, y su primer director fue Eduardo Schiaffino. Un año antes se creaba el Museo de Ciencias Naturales de La Plata, con una importante colección de murales, pinturas al óleo y esculturas, y sería la primera sede de la Escuela de Dibujo (posteriormente Escuela Superior de Bellas Artes y actual Facultad de Bellas Artes, UNLP)

³ En 1905, la Sociedad Estímulo pasa a manos del estado transformándose en Academia Nacional de Bellas Artes.

⁴ El hecho de que el destino del viaje fuera Italia (y no Francia, o mejor dicho: París) reproducía el estilo de enseñanza local, signada por maestros italianos o de estilo italianizante. Sívori fue uno de los primeros en romper esa tradición al viajar (con sustento propio) a Francia, marcando el ingreso de la escuela francesa en nuestro país.

⁵ Dejamos de lado otras obras significativas como *Reposo* (E. Schiaffino, 1890), *La vuelta del malón* (Ángel dellaValle, 1892) u otras de Juan Manuel Blanes por cuestiones de extensión del presente capítulo. Para mayor desarrollo del periodo, ver Alonso (2015)

⁶ Para una transcripción y análisis pormenorizado de estas repercusiones, ver Malosetti Costa (2001, pp. 206-208).

burguesía. Éste era el naturalismo que imperaba en el Salón, elogiado por un amplio sector de la crítica de esas décadas. (Malosetti Costa, 2001, 210)

En los salones franceses de fin de siglo, el “ser de su tiempo”, la sinceridad y veracidad como principios rectores del pintor realista (Nochlin, 1991) se habían transformado en un mero recurso temático y de tratamiento de la figura, de juego de luces *au plein air*, desprovisto de toda carga crítica y/o política.

Por otra parte, esta obra se enmarcaba en la tradición de escenas de *boudoir* o de *toilette*, pero sin la carga erótica que tuvieran aquellas obras encargadas para colecciones personales. Pero *El despertar* abre una *zona conflictiva*: esta mujer era una trabajadora. No era una *ninfa terrenal* a la manera de Courbet, ni una mujer *bella*, aunque impúdica (como la Olympia de Manet), sino una mujer proletaria, del servicio doméstico que, aunque objeto de representación gustoso a la mirada burguesa, no debía aparecer desnuda ni constituirse como objeto (mucho menos, sujeto) del deseo erótico. Este fue el elemento disruptivo de la obra de Sívori.

La obra desembarca en Buenos Aires⁷ antecedida por traducciones de las críticas realizadas en el Salón, que hoy denominaríamos *operativo de prensa*. El escándalo como estrategia de (re)inserción en el campo local es, a nuestro entender, la opción que eligió Sívori. A pesar de las críticas por la “rudeza” o “lo grosero” del tema, además de “lo fea, sucia y desgreñada” de la sirvienta, todos coincidían en destacar la excelente factura de la obra, la exquisitez del dibujo y la destreza en el manejo del color. Este atrevimiento del artista, como “pedrada de un adolescente en los vidrios de la Academia” (según Schiaffino⁸), pronto fue olvidada. Sívori realizó algunos desnudos más, pero convencionales y acordes al gusto burgués. El retrato y el paisaje fueron los géneros más trabajados.

La sopa de los pobres (Giudici) y *Sin pan y sin trabajo* (De la Cárcova) son dos obras que -como la sirvienta de Sívori- retratan la vida de la clase trabajadora, pero en este caso en el contexto doméstico-familiar, donde se trasladan las angustias de la explotación laboral. Como destaca Malosetti Costa (2001, p.290) en los pocos años que distan entre la presentación de una y otra obra, estalla la crisis de 1890 en nuestro país. Mientras tanto, se vive la primera ola de inmigración europea que, lejos de atraer a la intelectualidad del norte europeo (como añoraba la generación del '80) trajo a nuestra tierra cientos de miles de italianos y españoles: el *sur* europeo. *La sopa de los pobres* es también el reflejo de la precariedad, la explotación y la pobreza en la que vivían esos trabajadores seducidos por la promesa del acceso a la tierra y un futuro próspero en una tierra lejana. Exhibida en la casa Bossi & Botet de la calle Florida, en 1887, esta obra de grandes dimensiones, y por la crudeza de su imagen, no parecía destinada a una colección particular. Y así fue, pocos días después fue adquirida por el gobierno nacional, a instancias de Eduardo Wilde.

En 1894, De la Cárcova presenta *Sin pan y sin trabajo* en la Segundo Salón (o exposición) de El Ateneo, cuya sección de Bellas Artes dirigía Schiaffino. La obra tuvo una excelente

⁷ La obra se exhibe en la SEBA, de la que Sívori era miembro fundador y referente.

⁸ Eduardo Schiaffino en Diario La Nación, 25 de mayo de 1910, citado en Malosetti Costa (1999, 187)

recepción de la crítica, encuadrando la obra en el naturalismo europeo, como una sagrada familia secularizada, en la que se representaba el drama moderno del trabajador explotado pero organizado, por la huelga en la fábrica⁹ que irrumpía en el ámbito familiar a través de la ventana. Pasan desapercibidas las transgresiones a la mimesis naturalista y a la proyección en perspectiva que el autor opera para enfatizar el dramatismo de la escena.

Al igual que Schiaffino, De la Cárcova integraba el Centro Socialista Obrero, una de las agrupaciones socialistas fundadas recientemente en Buenos Aires¹⁰. Bajo esta clave puede leerse la crítica que le hiciera La Vanguardia, “periódico socialista científico, defensor de la clase trabajadora”:

La gente de buen tono, que ha aprendido a emocionarse como es debido, ante una pintura u otra obra de arte, aplaude complaciente el cuadro “Sin pan y sin trabajo” que se expone en el ateneo.

¡Gracias a Dios que hay huelgas! Así encuentran los pintores escenas de dolor en que inspirarse, y pueden distraernos con impresiones nuevas, ha de pensar más de un elegante amateur, ante la dramática obra del pintor de la Cárcova.

En la misma exposición figura el retrato de una gran señora bastante fea, suntuosamente vestida obra del mismo autor.

(La Vanguardia, 10 de Noviembre de 1894, citado en Malosetti Costa (2001, 310)

Mediante esta reseña irónica, Juan B. Justo -referente y figura política fundamental del socialismo en Argentina y supuesto autor de la nota- critica tanto el medio (la pintura al óleo) como el espacio de circulación de la obra. Ambos representan los consumos culturales de la burguesía (vernácula e internacional) y no de la clase que retrata. La nota critica el falso gesto crítico del artista y el cómodo lugar que deja al espectador al poder sensibilizarse con tales sucesos. Si la obra de Giudici mostraba una pobreza digna, en una pasmosa pasividad, la obra de De la Cárcova muestra un gesto rebelde, pero también impotente, y vuelve a remarcar la humildad y una sutil sumisión desde la figura de la mujer (González, 2013).

Episodio 2: Artistas del Pueblo y las herramientas de representación

La producción de los Artistas del Pueblo, en las décadas del '20 y '30, se da en simultáneo con el grupo Martín Fierro y los Pintores de la Boca. A pesar de las diferencias temáticas, de género y estilo (no solo visual sino también de escritura), los tres tienen a la ciudad como

⁹ Sobre esta escena versan distintas interpretaciones: desde represión a los trabajadores hasta obreros que buscan romper la huelga e ingresar a la fábrica.

¹⁰ El CSO era el más importante de la ciudad y la única agrupación de habla hispana, las otras estaban formadas por inmigrantes alemanes (Club Wörvats), franceses (Les Egaux) e italianos (El fascio dei lavoratori). Estas agrupaciones, con la incorporación de intelectuales, profesionales y estudiantes argentinos, conformarían el Partido Socialista en 1896. Malosetti Costa (2001).

referencia, y al barrio que los identifica como denominador común: Artistas del Pueblo (identificados con Barracas y luego con Boedo), como contracara del grupo de Florida (Martín Fierro) y en permanente relación con los artistas de La Boca.

El origen del grupo está, como la mayoría de los artistas porteños de la primera modernidad, en la formación de muchos de sus integrantes en la Academia de la SEBA. En 1914 se nuclean en torno a dos talleres en el barrio de Barracas: el taller de Santiago Palazzo, José Arato y Agustín Riganelli, y el que compartían Guillermo Facio Hebequer, Gonzalo del Villar, José Torre Revello, Adolfo Montero (y otros) desde fines de 1912. De allí surge la denominada Escuela de Barracas, compuesta por entonces, por Arato, Facio Hebequer, Riganelli, Palazzo Adolfo Bellocq y Abraham Vigo. La primera acción del grupo da cuenta de un posicionamiento político revulsivo respecto del campo artístico local: la realización del Salón de Obras Recusadas en el Salón Nacional de 1914. Constituido tres años antes, el jurado del salón rechaza la obra de estos artistas por sus “asuntos” (temas). A la manera de Courbet, el grupo exhibe sus obras como acción de resistencia a un campo institucional que consideraban “cerrado y hostil” y que promovía una pintura “pacata, relamida y circunspecta”¹¹. Como estrategia de organización, fundaron en 1917 la Sociedad Nacional de Artistas, Pintores y Escultores¹² y el Salón de Independientes, “sin jurados y sin premios”, cuya única edición fue en 1918¹³. Oponerse a los “señores” del campo artístico no era, para estos grupos, una acción individual sino una gesta colectiva, más cercana a los modos de acción sindicales y de organizaciones obreras que a la imagen romántica del artista-genio incomprendido por la Academia.

Con la muerte de Palazzo, el grupo figura como Grupo de los 5 (Arato, Bellocq, Facio Hebequer, Riganelli y Vigo). Una exposición en 1920 marca la madurez artística del grupo que, en adelante, se conocería como Artistas del Pueblo.

Esa vocación antiacadémica y de resistencia a los formatos institucionalizados de la vanguardia tiene su figura paradigmática en Facio Hebequer, quien radicaliza su oposición al sistema del arte llevando su obra al ámbito fabril y popular:

[...] en 1933 salgo de nuevo a la calle. Pero ahora es la calle verdadera. Cuelgo mis grabados en los clubs, bibliotecas, locales obreros. Los llevo a las fábricas y sindicatos y organizamos en todos ellos conversaciones sobre arte y realidad, sobre el artista y el medio social. En todas partes destruimos un poco la creencia sobre el artista como hombre superior y en todas, buceando en la entraña misma de la creación artística, la vinculamos a la ubicación especial de su época. Desde la Isla Maciel a Mataderos, todos los barrios porteños han recibido nuestra visita. [...] pasan de cien las que llevamos realizadas y que no

¹¹ Declaraciones de Facio Hebequer en *Crítica*, 8 de noviembre de 1935, citado en Muñoz (2008, 13)

¹² Por iniciativa de Santiago Stagnaro, referente del grupo de La Boca. Esto da cuenta de las estrechas relaciones con dicho grupo, que se evidencia también en la participación de Quinquela Martín en el Salón de Rechazados.

¹³ Recordemos que la primera exposición de Courbet fue realizada por el artista con las obras rechazadas por el Salón Nacional francés. Dicho espacio se instituyó como *Salon des Refusés* (salón de los rechazados) y luego *Salon des Independents*. Esto no implica que, quienes participaron de estos salones, no se incorporaran luego al campo institucional (exponiendo en salones nacionales, regionales o de distintas sociedades artísticas), como estrategia de “renovación desde adentro” (Muñoz, 2008).

son por cierto las “muestras” frías, llenas de empaque, de la calle Florida. En los locales obreros, una exposición es algo cordial, algo que los espectadores esperan desde hace largos años y que solo ahora llega hasta ellos, tan cordial y simpático, que se las recomiendo sinceramente...Es decir, a los colegas que no aspiren a vender [...] (Facio Hebequer, 1933)

Hebequer *resuelve* la contradicción de la que se acusaba a De la Cárcova: un arte del pueblo con un lenguaje, formato y dispositivo de circulación accesible al pueblo.

Como mencionábamos anteriormente, el grupo tiene como eje a la ciudad y al barrio como referencia identitaria. El arrabal no es solo variante de “paisaje urbano” sino escenario de la lucha y las miserias de los trabajadores. “El pueblo” sufriente, marginal y esclavizado es el sujeto de todas sus obras¹⁴.

Cierta literatura ha hecho del arrabal un lugar común poético. No hay tango, no hay canción, ni sainete, que no lo invoque o lo reproduzca para elogiar sus costumbres o sus virtudes. Toda la inmundicia moral y material que el arrabal vomita, por obra y gracia de una caterva de poetastros y musicantes inconscientes, se convirtió en una suerte de caramelo melancólico con el cual mata su aburrimiento la gente del centro [...] Sin embargo, el arrabal es cosa bien distinta. Sus moradores son siempre gentes de trabajo. Allí, vive la capa inferior del proletariado, los burreadores de todas las profesiones, las bestias más resignadas de la sociedad. El compadrito y la bataclana, son partos sietemesinos del centro. Los demás tipos, productos bastardos del teatro nacional. El arrabal produce otra cosa.

Arato no pintó el arrabal siguiendo la trayectoria consagrada del falso arrabal porteño. Lo ha pintado con una naturalidad conturbadora. Con todas sus lacras y sus parásitos. Sin asco. Se impuso, como quien dice, la tarea amarga de revelar una verdad que por un lado permanecía oculta y por el otro, se adulteraba villanamente. (Facio Hebequer, 1929¹⁵)

Es el barrio (y las afinidades políticas) que los acerca al grupo de escritores de Boedo, nucleados en torno a la Revista Claridad y la editorial homónima. Claridad es una publicación de arte y literatura, pero pensada como “tribuna del pensamiento de izquierda”, “más cerca de las luchas sociales que de las manifestaciones literarias”. Se presenta enfrentada a los grandes diarios (La Prensa y La Nación) y al suplemento cultural del diario Crítica, considerados principales estrados de los conceptos y estilos académicos. Esta voluntad rupturista y contrahegemónica la acerca a publicaciones como Martín Fierro y Proa, pero desde un pensamiento político radicalmente distinto (Wechsler, 2012). Persiste aquí la intención de *dar batalla desde adentro*, es decir, intervenir en el campo (editorial, en este caso) para proponer

¹⁴ Como destaca Muñoz (2008), la filiación anarquista de los integrantes del grupo (y de identidad obrera y migrante de estos barrios porteños) prefiere esta identificación del “pueblo” en lugar de “proletariado”, sujeto revolucionario (identificado con la figura del obrero victorioso y heroico) propio del marxismo.

¹⁵ Guillermo Facio Hebequer, *La Vanguardia*, 1 de mayo de 1929; reproducido en *Sentido social del arte*, Buenos Aires, La Vanguardia, 1936, p. 33. Compilado en Cippolini (2003).

miradas alternativas respecto del arte en general. Es así que Artistas del Pueblo toma dos frentes de batalla: la academia pero también la vanguardia (Muñoz, 1997). En oposición a ésta, recalcan en el grabado como antítesis de los formalismos pictóricos y como recuperación de una tradición realista y crítica, nutrida con influencias contemporáneas como el expresionismo de George Grosz, Otto Dix y Käthe Kollwitz¹⁶. El grabado retoma la ética del trabajador manual (Muñoz, 2008) a la vez que permite imágenes claras y, por supuesto, múltiples.

La obra de los Artistas del Pueblo no puede comprenderse sin la producción editorial: diseños de tapa de revistas y novelas¹⁷, grabados que acompañan y encabezan artículos no son meras ilustraciones accesorias a la palabra escrita, sino *grabados originales*¹⁸ que apuntan a la conformación visual de un imaginario político (Dolinko, 2016) cuyo objetivo está más allá del arte: la liberación del trabajador.

Episodio 3: Los concretos contra el realismo. El realismo contra los concretos

El arte concreto en nuestro país tiene un desarrollo exponencial en la década del '40 con los grupos MADI, Asociación Arte Concreto Invención (AACI) y Perceptismo (De Rueda, 2015). Desde la presentación de la mítica Revista Arturo en 1944 hasta sus derivas en el desarrollo del diseño, el Espacialismo de Fontana o el movimiento MADI Internacional, el arte concreto transitó por sinuosos caminos que van del rechazo a la aceptación y legitimación oficial¹⁹.

No describiremos las trayectorias y programas de cada grupo (trabajados en el libro de cátedra anterior) sino que nos centramos en los debates políticos que suscitó el arte concreto en nuestro país. En primer lugar, respecto de una política del campo, a través de la discusión sobre el concepto de "realismo". Esta discusión se funda en el posicionamiento ideológico-político de muchos de sus integrantes, lo que abre al segundo debate: la tensión entre el arte concreto y el Partido Comunista Argentino (PCA). A su vez, cabe recordar que estos movimientos desarrollan su producción en un contexto muy particular: los primeros gobiernos peronistas (1946-1955), cuyo discurso oficial²⁰ se opondrá férreamente a toda forma de arte abstracto.

¹⁶ Sobre la influencia de estos artistas y la circulación de sus grabados, ver Baur, 2012; Dolinko, 2016.

¹⁷ Hebequer ilustra *Malditos* (1924) de Elías Castelnuovo; Vigo, *Tinieblas* de Castelnuovo y Arato, *Los pobres* (1925) de Leonidas Barletta. Bellocq, *La casa por dentro* (1921), de Juan Palazzo, *Nacha Regules* (1922) e *Historia de arrabal* (1922) de Manuel Gálvez, *Airampo* (1925) de Juan Carlos Dávalos y *Martín Fierro* (1930) de José Hernández.

¹⁸ Se refiere a las imágenes impresas del taco original (no reproducción de la impresión xilo o litográfica).

¹⁹ Para mayor desarrollo del arte concreto y otros movimientos contemporáneos recomendamos Ades (1990); De Rueda (2015); Gradowczyk (2006); Lucena (2015); Siracusano (1999).

²⁰ Sin ahondar demasiado en esta polémica, recordamos que la polémica fundante surge de los discursos del Ministro de Educación de la Nación Oscar Ivanisevich, aunque la gestión de Ignacio Pirovano (principal coleccionista de arte concreto y admirador de Maldonado) en el Museo de Arte Decorativo y presidente de la Comisión Nacional de Cultura, demarcó otras políticas (Lucena, 2015). Sobre las tensiones entre el peronismo y el campo cultural, ver: Giunta (1999b, 1999a); Lucena (2015). Los discursos de Ivanisevich pueden leerse en la revista Ramona 17 (octubre 2001), dentro del dossier "Estética(s) del Peronismo".

Desde las páginas de Arturo, y en los distintos manifiestos y textos (desde MADI a AACI y luego al Perceptismo), se considera la *invención* (creación pura, libre de toda relación con una realidad ajena a la obra misma) como concepto rector de un arte que se entiende como medio de conocimiento y de producción de objetos concretos en un espacio real, acorde al desarrollo técnico y momento histórico que se estaba transitando. Dentro de esta concepción, el debate sobre la imagen ya no reside en la diatriba figuración-abstracción, sino que parte de una nueva ontología del arte: la obra es objeto, un hecho en sí mismo que *se presenta* con sus elementos básicos y objetivos, sin intención de referirse a otra realidad más que a la propia materialidad, interviniendo (y por ende, transformando) un espacio real²¹. De esta manera, los artistas concretos definen a su producción como *realista*, por construir nuevas realidades, disputándole el término a sus contemporáneos²².

Edgar Bayley dice:

Vemos, entonces, que el arte concreto exalta a diferencia del surrealismo y de otros movimientos decadentes, a los cuales es despropósito equipararlo, el dominio sobre la realidad inmediata y la invención, para alegría y orgullo del hombre, de otra nueva. Es antiobjetivo, pero no porque desprecie la objetividad, sino porque se resiste a copiarla, a convertir las sobras en ficciones representativas, y porque quiere, por el contrario, crear nuevos objetos.

Así, resulta que el arte concreto es realista, esto es, se resiste que sus obras constituyan signos; es objetivo, inventivo, humanista y, lejos de complacerse en individualismos melancólicos, hermetismos o simbolismos misteriosos, afirma la necesidad de un arte colectivo y despojado de toda representación evidente o secreta. (E. Bayley: "Sobre el arte concreto", 1946²³)

De esta manera, el arte concreto se opone a la figuración (aún en su vertiente crítico-social o de *nuevo realismo*) pero también a todas las formas de abstracción, incluyendo a Torres García y su Universalismo Constructivo:

El arte representativo no es realista; no puede serlo nunca; sólo crea fantasmas de cosas. Para nosotros, marxistas, real es lo que la acción, la práctica, puede verificar. (T. Maldonado: "Los artistas concretos, el 'Realismo' y la realidad", 1946)

La gran aventura del arte no representativo, su más indubitable contribución a la evolución artística del hombre, es precisamente la no representación y la batalla por su consecución. Sólo un conocimiento insuficiente de sus distintas etapas puede llevar a creer en ese pretendido aprovechamiento ecléctico. El

²¹ Desde el problema del marco recortado elaborado por Rothfuss ("El marco, un problema del arte actual", 1944) al Manifiesto Perceptista de Lozza (1948). Estos textos, junto con otros que mencionamos en este capítulo, están compilados en Cippollini (2003).

²² Esta discusión se enmarca en el debate contemporáneo sobre el destino y futuro de la pintura local, analizado en Rossi (2004).

²³ Publicado en la revista Orientación, semanario oficial del PCA, 20 de febrero de 1946. Compilado en Cippollini (2003, pp. 195-198)

“constructivismo” uruguayo es el ejemplo típico de la mezcla ecléctica. En las obras de Torres García encontramos cubismo (mal cubismo), impresionismo, cocina del siglo XIX (sobre todo esto) y simbolismo barato (soles, muñecos pictográficos, pescaditos). [...] Las estructuras de Torres García, aún las más abstractas, ponen en descubierto una comprensión superficial del problema no-representativo [...] Torres García se declara contra la perspectiva y la tercera dimensión; pero sus “estructuras” no expresan, ni por aproximación, un anhelo verdaderamente planista, en el sentido absoluto, “concreto”, como lo entienden los no-figurativos. En ellas no hay soles, pescaditos, etc., pero hay espacio representado. Y esto por dos cosas: primero, porque usa el claroscuro; segundo, porque cuando se vale de las tintas planas no logra superar la modalidad planista de los pintores figurativos; es decir, no busca resolver el problema que determina una figura sobre fondo. (T. Maldonado: “Torres García contra el arte moderno”, 1946).

Parte de la reconstrucción del arte concreto por la Historia del Arte local ha omitido la militancia partidaria de muchos de sus integrantes, cuya posición ideológica se traduce en los textos y manifiestos que escriben. Conceptos como “hombre nuevo”, “arte revolucionario”, “materialismo-dialéctico”, “marxismo”, “arte socialista del futuro”, “arte burgués”, han resultado inocuos para muchos autores.

Este posicionamiento ideológico se tradujo también en militancia partidaria: Raúl Lozza se afilia al PCA en los 30 y Edgar Bayley, Manuel Espinosa, Claudio Girola, Alfredo Hlito, Aldo Prior, y Tomás Maldonado los hacen en los 40. Otros como Juan Alberto Molenberg y Lidy Prati no forman parte orgánica del partido, pero adhieren políticamente.

En aquella coyuntura internacional, de surgimiento y consolidación de los fascismos, crisis capitalista de entreguerras y estallido de la Segunda Guerra Mundial, el PCA se posicionaba como defensor de la causa democrática a través de iniciativas político-culturales antifascistas. (Lucena, 2015) A esto se agregan dos factores, relacionados directamente con la práctica artística: “una solidaridad con las clases dominadas que se vincula con su posición dentro del campo del arte y con su manifiesta hostilidad hacia el arte burgués, y un radical programa estético materialista que se propone ser parte activa y crucial de la revolución proletaria” (Lucena, 2015, p. 103).

Las páginas de Orientación, la revista del PCA, constituyeron la escena de acalorados debates sobre definiciones del arte revolucionario, el rol del artista y su acción política de las que Maldonado fue un actor fundamental. Dichos debates dan cuenta de las distintas líneas dentro del partido²⁴ que, inicialmente, se mostraba entusiasta de propuestas estéticas tan disímiles como las de Berni (y el Taller de Arte Mural) y el arte concreto.

Los artistas y escritores del Movimiento Arte Concreto se afilian al Partido Comunista: Porque el Partido Comunista es una fuerza nacional al servicio del bienestar, la libertad y el desarrollo cultural de nuestro pueblo; porque ha

²⁴ No solo del PCA sino de la *Comintern*, órgano de gobierno del PC a nivel internacional.

luchado y lucha a diario, abnegada e inteligentemente, contra las tendencias regresivas que envilecen la existencia humana y traban su desenvolvimiento físico y espiritual; porque el pensamiento marxista-leninista, que el PC práctica, exalta la grandeza y la capacidad realizadora del hombre y niega las ficciones que, en todos los campos, lo humillan y esterilizan, y, finalmente, porque el P. Comunista afirma la fraternidad y el júbilo creador, amplía y densifica el espíritu, ensancha al infinito sus posibilidades inventivas y prefigura nuevas formas de sensibilidad y de vida. (Revista Orientación, 19 de septiembre de 1945, citado en Lucena, 2015, 102)

Esta etapa de *convivencia ecléctica* se debe, en parte, a que los artistas concretos no producían “obra concreta” para el partido, sino otro tipo de imágenes (afiches, escenografías, fotomontajes), mientras que las páginas de Orientación se poblaban con ilustraciones de Berni, Spilimbergo, Castagnino y se celebraba (mediante crónicas) la visita de Cándido Portinari a Buenos Aires y las enseñanzas de David A. Siqueiros. Sin embargo, el periódico les permitió a los concretos mantener una voz activa, es decir, un lugar en el campo político, pero también en el cultural.

Por otro lado, si bien el Realismo Socialista era el “estilo oficial” del arte ruso, no será hasta avanzada la década del '40 que se consolide como único estilo posible²⁵, dejando de lado (y luego proscribiendo) el constructivismo y todo lenguaje de vanguardia que había enriquecido el programa cultural de la Revolución de 1917 (Clark, 1997).

Esta férrea adhesión a la figuración mimética y monumental como directivas desde la URSS, junto a debates en el PC de otros países²⁶, cerraron el cerco sobre los concretos y terminaron con la expulsión de Maldonado en 1948, en sintonía con las “purgas” en el PCUS (Partido Comunista de la Unión Soviética). Con él se retiran el resto de los concretos, excepto Lozza (ya alejado de la AACI).

Cierre

En este capítulo revisamos tres momentos del arte argentino para pensar la articulación entre arte y política. Sin ánimos de ser exhaustivas, intentamos comprender las variadas estrategias y políticas visuales que los artistas han llevado adelante de acuerdo a la coyuntura política, los movimientos en boga y la propia concepción del arte y el rol del artista.

De esta manera, volvimos sobre obras paradigmáticas de la llamada Generación del 80, observando como la representación de la clase trabajadora *tensiona* géneros y estilos, y moviliza un campo artístico todavía en construcción. La incorporación del realismo francés, en

²⁵ Desde 1947, con la gestión de Andrei Zhdánov como secretario del Comité Central del Partido Comunista (URSS). (Longoni & Lucena, 2003)

²⁶ Fundamentalmente en Italia (del que participa Maldonado) y Francia. Para mayor desarrollo de estas discusiones, ver Longoni & Lucena, (2003); Lucena (2015).

un ámbito de maestros italianos, se vuelve más disruptiva al incorporar, ya no el desnudo de las ninfas terrenales, sino el de una trabajadora totalmente desacralizada. En el caso de la familia trabajadora, la distancia entre la humildad sumisa de *La Sopa de los Pobres* y el gesto enérgico de *Sin pan y sin trabajo*, puede interpretarse como un síntoma de la organización obrera, o como un mero gesto de falsa rebeldía (desde la crítica que realiza Juan B. Justo) al mantenerse dentro del espacio institucional.

Artistas del Pueblo retoma esta representación del trabajador, pero desde la disciplina del grabado, entendida como *medio* acorde no solo al espectador deseado, sino al objetivo del arte. Existe también una intención (al menos inicial) de no quedar relegados a la marginalidad del campo ni al lugar romántico del artista incomprendido, sino de generar acciones de resistencia al statu quo del campo. Estas acciones, además, partían de la premisa compartida con la clase trabajadora (de la que se consideraban parte): la organización colectiva como única vía de lucha política.

Por último, leemos en el arte concreto una articulación diversa del arte y lo político: ya no es desde lo temático o desde lo disciplinar sino desde la concepción de un arte nuevo para un hombre nuevo (propio de una nueva sociedad que llegaría por la acción revolucionaria y por la abolición de la actual sociedad de clases). La rigidez y verticalidad partidaria tradicional lo excluirían de todo proyecto político orgánico.

Referencias

- Ades, D. (1990). *Arte en Iberoamérica. 1820-1980*. Madrid: Turner.
- Alonso, M. (2015). El sistema de las artes y la primera modernidad en América latina: la construcción de un arte nacional. En M. de los Á. De Rueda, *Revoluciones, apropiaciones y críticas a la modernidad. Itinerarios del arte moderno entre América Latina y Europa (1830-1945)* (pp. 42-46). La Plata: Edulp.
- Baur, S. (Ed.). (2012). *Claridad. La vanguardia en lucha*. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes.
- Cattaruzza, A. (2016). La Argentina conservadora. En *Historia de la Argentina (1916-1955)* (3ra ed., pp. 23-42). C.A.B.A.: Siglo Veintiuno Editores.
- Cippolini, R. (2003). *Manifiestos argentinos. Políticas de lo visual. 1900-2000*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Clark, T. (1997). La propaganda en el Estado comunista. En *Arte y propaganda en el siglo XX. La imagen política en la era de la cultura de masas* (pp. 73-101). Madrid: Akal.
- De Rueda, M. de los Á. (2015). La Vanguardia constructiva: Arte Abstracto- Concreto - Perceptista- Madi. En M. de los Á. De Rueda (comp.), *Revoluciones, apropiaciones y críticas a la Modernidad. Itinerarios del arte moderno entre América Latina y Europa* (pp. 133-145). La Plata: Edulp.

- Dolinko, S. (2016). Consideraciones sobre la tradición del grabado en la Argentina. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. Recuperado a partir de <http://nuevomundo.revues.org/69472>
- Giunta, A. (1999a). Las batallas de la vanguardia entre el peronismo y el desarrollismo. En J. E. Burucúa (Ed.), *Nueva Historia Argentina. Arte, Sociedad y política*. (Vol. 2, pp. 57-118). Buenos Aires: Sudamericana.
- Giunta, A. (1999b). Nacionales y populares: los salones nacionales del peronismo. En M. Penhos & D. B. Wechsler (Eds.), *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*. Buenos Aires: Del Jilguero.
- González, F. E. (2013). *Desajustes: sobre arte y política en Argentina*. C.A.B.A.: Paradiso.
- Gradowczyk, M. H. (2006). *Arte abstracto: cruzando líneas desde el Sur*. Caseros: Universidad Nacional de Tres de Febrero.
- Longoni, A., & Lucena, D. (2003, Verano -2004). De como el «júbilo creador» se transformó en desfachatez. El pasaje d emaldonado y los concretos por el Partido Comunista. 1945-1948. *Políticas de la Memoria*, (4), 117-128.
- Lucena, D. (2015). *Contaminación artística. Vanguardia concreta, comunismo y peronismo en los años cuarenta*. C.A.B.A.: Biblos.
- Malosetti Costa, L. (1999). Las artes plásticas entre el ochenta y el Centenario. En *Nueva Historia Argentina* (Vol. Arte. 1, pp. 161-216). Buenos Aires: Sudamericana.
- Malosetti Costa, L. (2001). *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Muñoz, M. Á. (1997). Los artistas del pueblo: anarquismo y sindicalismo revolucionario en las artes plásticas. *Causas y azares*, (5), 116-130.
- Muñoz, M. Á. (2008). *Los artistas del pueblo. 1920-1930*. C.A.B.A.: Fundación OSDE.
- Nochlin, L. (1991). Il faut être de son temps. En *El realismo*. Madrid: Alianza.
- Rossi, C. (2004). En el fuego cruzado entre el realismo y la abstracción. En AAVV, *Arte argentino y latinoamericano del siglo XX. Sus interrelaciones*. (pp. 83-128). Buenos Aires: Fundación Espigas.
- Siracusano, G. (1999). Las artes plásticas en las décadas del '40 y el '50. En J. E. Burucúa (Ed.), *Nueva Historia Argentina. Arte, Sociedad y política*. (Vol. 2, pp. 13-56). Buenos Aires: Sudamericana.
- Wechsler, D. B. (2012). Claridad. «...a trabajar por dar al pueblo un arte propio!» En S. Baur (Ed.), *Claridad. La vanguardia en lucha* (pp. 41-49). Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes.

Referencias de obras y artistas (por orden cronológico):

- Eduardo Sívori, El despertar de la criada (*Le lever de la bonne*), 1887. Óleo sobre lienzo, 198 x 131 cms. Museo Nacional de Bellas Artes, Argentina.
<https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/1894>

Ernesto de la Cárcova, Sin pan y sin trabajo, 1894. Óleo sobre lienzo, 125,5 x 216 cms. Museo Nacional de Bellas Artes, Argentina. <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/1777>

Reynaldo Giudici, La sopa de los pobres, 1883. Óleo sobre lienzo, 174 x 228 cms. Museo Nacional de Bellas Artes, Argentina. <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/1778>

Artistas del Pueblo. Catálogo exposición "Artistas del Pueblo. 1920-1930" Fundación OSDE, Buenos Aires, 10 de abril al 31 de mayo de 2008.
[http://www.fundacionosde.com.ar/backend/upload/files/img_\\$133.pdf](http://www.fundacionosde.com.ar/backend/upload/files/img_$133.pdf)

Arte concreto en Argentina: http://cvaa.com.ar/02dossiers/concretos/03_definicion.php