

**POLÍTICA Y FORMAS DE REPRESENTACIÓN. EL CASO DEL PARTIDO COMUNISTA Y LOS
ARTISTAS DE VANGUARDIA ARGENTINOS DURANTE LA DÉCADA DEL 40**

Datos del expositor o expositores

Apellido: CRENA
Nombre: GIMENA
DNI (sólo números. Ej: 12368567): 18861483
Correo electrónico: gcrena@yahoo.com.ar
Institución a la que pertenece: UBA / UNQ

Resumen

Este trabajo analiza la relación entre formas de representación y política en el caso particular de los primeros años de la Revolución Rusa y de los debates llevados a cabo en el interior del Partido Comunista Argentino (PCA) durante la década del 40.

Los artistas de vanguardia participaron activamente de la Revolución Rusa durante sus primeros años. Futuristas, constructivistas y suprematistas se encargaron de la propaganda, diseñaron grandes obras, dictaron clases en talleres y escuelas de arte estatales y fueron funcionarios. Sin embargo, con la llegada de Stalin, el realismo se volvió la única estética aceptada. Los artistas de vanguardia debieron abrazarlo y dedicarse a la propaganda del régimen o marcharse de la Unión Soviética.

Durante los años 20, Buenos Aires fue testigo del debate entre los escritores de *Martín Fierro* y los de *Claridad*. Mientras los martinfierristas defendían el arte por el arte y la estética de vanguardia, los *escritores sociales* promovían un humanismo que denunciaba los abusos que sufría el proletariado.

En 1944 aparece *Arturo. Revista de artes abstractas*. Sus miembros quieren conciliar el pensamiento marxista con el abstraccionismo. Para ello, establecen una serie de relaciones con artistas extranjeros que les permite distinguirse de la vanguardia martinfierrista de los años 20, considerada burguesa y “deshumanizada”. Desarrollan también un aparato teórico en el que, utilizando herramientas del materialismo histórico,

sostienen que el abstraccionismo y la invención son el *movimiento necesario* en el devenir temporal de la historia del arte.

Sin embargo, a pesar de la puesta en juego de estas estrategias, el PCA, finalmente, los expulsará de sus filas.

Así, "lo verdadero" y "lo humano" son *puntos nodales* (Laclau y Mouffe, 1987) de este debate en el que alcanza la hegemonía el mismo discurso que se había impuesto pocos años antes en la Unión Soviética.

Palabras claves: Partido Comunista Argentino - Arte de vanguardia - puntos nodales

Introducción

En el verano de 1944, jóvenes artistas de diferentes orígenes, congregados en la ciudad de Buenos Aires, publican *Arturo. Revista de Artes Abstractas*. Aunque la tirada de *Arturo* fue pequeña y no hubo un segundo número, se ha transformado en un hito de la historia del arte argentino: la revista es considerada el origen del arte concreto en nuestro país.

Sus páginas resultan una serie de manifiestos que proponen la *invención* como la nueva forma de representación. Como veremos, el principal argumento a favor de esta nueva forma de representación es una construcción de la historia del arte en términos dialécticos y materialistas¹.

¿A qué se debe esta particular representación de la historia? Algunos de los artistas presentes en esta publicación son miembros del Partido Comunista y otros se afiliarán colectivamente un año después. Sin embargo, su defensa de la invención como

¹ El primer grupo de artistas presente en *Arturo* se autodenominará *invencionistas*. Más adelante, debido a diversas diferencias, se separarán. Algunos conformarán el grupo MADI (cuyo nombre posiblemente sea el acrónimo de "materialismo dialéctico") y otros fundarán la Asociación Arte Concreto-Invención (y serán conocidos como *concretos*). Gran parte de sus trabajos pueden ser considerados parte del abstraccionismo como una corriente estética más amplia. En este trabajo utilizaremos los términos *abstraccionismo*, *invencionismo*, *arte concreto* y *madí*, según corresponda a los distintos grupos o etapas.

forma de representación revolucionaria no será aceptada por el partido y, en 1948, serán expulsados.

En este trabajo, se analizará la relación entre formas de representación y política en el caso particular de los primeros años de la Revolución Rusa y de los debates llevados a cabo en el interior del Partido Comunista Argentino (PCA) durante la década del 40. Luego de realizar un breve recorrido histórico, analizaremos la construcción de ciertos *puntos nodales* (Laclau y Mouffe, 1987), como "lo verdadero" y "lo humano", en las producciones discursivas de los artistas de la época.

Vanguardia y política: sobre las formas de representación durante los primeros años de la Revolución Rusa

Numerosos artistas de vanguardia fueron parte del complejo movimiento que llevó a la Revolución Rusa de 1917.

En 1912, el futurismo ruso se consolidó con la publicación del manifiesto "La bofetada al gusto del público". El poeta Vladímir Mayakovski (1893-1930), su líder indiscutido, proponía comprometer el arte con la lucha revolucionaria y afirmaba: "las calles nuestros pinceles, las plazas nuestras paletas". Arte y vida se confundían.

En 1914, Vladímir Tatlin lideró los inicios del "arte de máquina": el constructivismo ruso se caracterizaría por el uso de una línea absolutamente depurada, la abstracción geométrica, la búsqueda del movimiento a través de estructuras dinámicas y la habitabilidad y la funcionalidad como criterios estéticos.

En 1915, Kazimir Malévich fundó el suprematismo, un movimiento artístico que proponía la búsqueda de "lo supremo" en el arte. El producto del arte debería reducirse a su mínima expresión: el cuadrado, el círculo, los colores primarios. Se trata del primer gran vuelco del arte hacia las formas de representación abstractas.

En los primeros años de la década del 20, Kazimir Malévich publicó una serie de manifiestos. En uno de ellos, contraponen la creación espacial y constructiva a la superficie plana de los sistemas de representación del pasado, ya superados. Afirma que

al Nuevo Arte se corresponde una concepción objetiva del mundo. Este Nuevo Arte responde al avión, a la radio, a la vida en tránsito; atrás quedan el arado primitivo y la pintura del paisaje. Malévich propone el suprematismo y el constructivismo como síntesis de los mecanismos de representación revolucionarios: "toda nueva idea requiere una nueva forma adaptada a ella". En sus textos, también explicita qué es el suprematismo:

Por suprematismo entiendo la supremacía de la sensibilidad pura en las artes figurativas. (...) Decisiva es la sensibilidad; a través de ella el arte llega a la representación sin objetos, al suprematismo (...) El arte del pasado, sometido (...) al servicio de la religión y del Estado, debe renacer a una vida nueva en el arte puro (no aplicado) del suprematismo y debe construir un mundo nuevo, el mundo de la sensibilidad.

Para Malévich, el paradigma que guía al arte hacia la abstracción no es la razón moderna sino una sensibilidad nueva, propia de nuestro tiempo.

Cuando la Revolución Rusa se produjo, el arte de vanguardia se transformó en el arte de la revolución: un nuevo arte para un nuevo hombre. Las formas tradicionales y la estética realista fueron asociadas al arte burgués, decadente e individualista. El "arte de máquina", el funcionalismo y la abstracción se presentaban como las nuevas formas de representación. Así, la vanguardia podía ser sintetizada bajo la siguiente premisa: una revolución en la sociedad exigía una revolución en el arte.

Entre 1917 y 1921, el constructivismo ruso fue el arte oficial de la Revolución. Mientras Kazimir Malévich fue nombrado Jefe del Departamento de Arte de los Soldados del Soviet, Vasili Kandinski y Vladímir Tatlin ocuparon puestos oficiales y fueron profesores de la Academia de Arte de Moscú.

Sin embargo, el año 1922 fue el comienzo del final de esta relación orgánica entre arte de vanguardia y Revolución. En ese año, Stalin fue elegido Secretario General del Comité Central del Partido Comunista y comenzó a proponer el realismo como la única estética revolucionaria. En ese mismo año, la Asociación de Artistas de la Rusia Revolucionaria (AKhRR) publicó una "Declaración" en la que se exaltaba el realismo como un deber del artista en época de Revolución. En aquella "Declaración" afirman:

Nuestro deber cívico ante la humanidad es reproducir de forma documental y a través del arte este gran momento histórico en su impulso revolucionario. (...) Ofreceremos la imagen auténtica de los acontecimientos y no fantasías abstractas que desacrediten nuestra revolución a los ojos del proletariado internacional. (...) Nosotros, al fundar este estilo del **realismo heroico**, levantamos los cimientos de la casa común del arte futuro, del arte de la sociedad sin clases.

Este manifiesto antivanguardista rechaza el arte que reflexiona sobre el arte y sus materiales. Se opone a la experimentación, a las nuevas formas de representación y a la abstracción y propone cierta concepción de la verdad como criterio estético: el realismo ofrece una imagen "auténtica".

El 23 de abril de 1932, el rechazo del régimen estalinista al arte de vanguardia cobró otra dimensión: el PC decretó la eliminación de todas las asociaciones de artistas y su unificación en una única institución controlada por el Buró. En la práctica, los artistas deberían ejercer sus actividades bajo los estrictos lineamientos de Stalin. De hecho, quienes no lo hicieron, fueron perseguidos, encarcelados y, en algunos casos, ejecutados.

La "Disposición del Comité Central del Partido Comunista de los Bolcheviques de la Unión Soviética sobre la reconstrucción de las organizaciones literarias y artísticas" afirmaba:

En la actualidad, cuando ya han tenido tiempo de crecer los cuadros de la literatura proletaria y del arte, y descuellan nuevos escritores y artistas provenientes de las factorías, las fábricas, las granjas colectivas, los marcos de las organizaciones literarias y artísticas de carácter proletario existentes se han quedado estrechos y frenan el auténtico alcance de la creación artística. (...)

Por todo ello, el Comité Central del Partido Comunista de la Unión Soviética decreta:

1. **Liquidar** las asociaciones de escritores proletarios
2. **Unificar** a todos los escritores que sostienen la plataforma del poder político y que aspiran a participar en la construcción socialista en una única unión de escritores soviéticos que incluya una fracción comunista.
3. Realizar cambios análogos en las demás disciplinas artísticas.

4. Encomendar al Buró de Organización que desarrolle medidas prácticas para la ejecución de esta decisión.

Si bien muchos comunistas alrededor del mundo preferían negar o rechazar por distorsionadas las noticias sobre la represión y los crímenes del régimen estalinista, otros –sin rechazar el credo marxista– procuraban oponerse y denunciarlos.

Ese fue el caso de André Breton, León Trotsky y Diego Rivera. Por aquel entonces, Trotsky había sido expulsado de la Unión Soviética y, luego de un accidentado trayecto, había elegido México como lugar para su exilio. Allí contaba con el apoyo incondicional de su amigo Diego Rivera. El 25 de julio de 1938 se publica el “Manifiesto por un Arte Revolucionario Independiente”. Había sido escrito por Breton y corregido por Trotsky. Apareció firmado por el poeta francés y el muralista mexicano:

Debemos reconocer que, en el mundo contemporáneo, se están destruyendo todas las condiciones que posibilitan la creación intelectual. (...) El régimen de Hitler, que se ha librado de todos los artistas que expresaban la menor simpatía por la libertad, aunque fuese superficial, ha reducido a aquellos que todavía consentían en tomar una pluma o un pincel a la categoría de sirvientes domésticos del régimen (...) sucede lo mismo en la Unión Soviética. (...)

Esta declaración es pertinente ahora más que nunca contra quienes pretenden controlar la actividad intelectual para fines ajenos a ella misma y prescriben los temas al arte por supuestas razones de estado. La libre elección de esos temas y la ausencia de toda restricción en su actividad y en el uso de sus obras son algo que el artista tiene derecho a reclamar como inalienables. En el ámbito de la creación artística, la imaginación debe escapar de toda limitación y bajo ningún pretexto puede ponerse bajo un reglamento. (...)

Las tendencias progresistas en arte son destruidas por los fascistas por “degeneradas”. Las creaciones libres son llamadas “fascistas” por los estalinistas. El arte independiente y revolucionario debe ahora unir fuerzas contra la persecución de los reaccionarios.

Nuestros objetivos:

La independencia del arte –por la revolución

La revolución – ¡por la liberación completa del arte!

Si bien es llamativo cómo el texto equipara el régimen de Hitler con el de Stalin, el texto deja claro que, en ningún momento, los firmantes reniegan de su condición de

revolucionarios sino que, simplemente, no consideran la burocracia estalinista como parte de la revolución.

El rechazo de Stalin hacia la vanguardia fue violento. Sin embargo, aunque el régimen rechazó la experimentación y las nuevas técnicas de representación, hubo una excepción: el fotomontaje.

El fotomontaje fue una de las innovaciones del constructivismo ruso: el "arte de máquina" proponía incorporar la reproducción técnica y los nuevos materiales. El taller del artista no era muy diferente a una fábrica: se trataba de un espacio amplio con grandes piezas de metal y la maquinaria necesaria para soldarlas o darles forma. El artista no era diferente del obrero: su obra era producto del trabajo².

Si bien el fotomontaje representó la posibilidad de incorporar al arte las nuevas tecnologías de representación, no se trataba de una forma de mediación meramente tecnológica: sobre la imagen captada por la máquina, el artista intervenía.

Como señalamos, esta fue la técnica de la vanguardia incorporada por el régimen estalinista. Cuando observamos las obras de la época, el motivo por el cual el régimen no la rechazó parece claro: el fotomontaje se volvió un componente fundamental de la estética propagandista del régimen de Stalin. Tengamos en cuenta que la figura de Stalin funcionó como "los íconos, es decir, [...] figuraciones altamente codificadas y fuertemente identitarias, generalmente construidas alrededor de una biografía legendaria, alrededor de las cuales se fundan una tradición apelando a una serie de emblemas que colaboran para hacer más eficaz su efecto aglutinador" (Cebrelli y Arancibia, 2005:96).

El Lissitzky fue una de las figuras más importantes de la vanguardia rusa y una de las grandes influencias en la estética de la Bauhaus y en el diseño gráfico del siglo XX en general. Fue uno de los fundadores del suprematismo y amigo y discípulo de Kazimir

² La posibilidad de la reproducción técnica era una de las diferencias entre suprematismo y constructivismo. Este último postulaba la fabricación en serie, otorgaba al arte una función social práctica y, durante mucho tiempo, mantuvo una controversia con el suprematismo al que tituló despectivamente como "arte de caballete".

Malévich. Sin embargo, a pesar de sus orígenes claramente vanguardistas, no fue perseguido por el régimen en tanto sus servicios fueron de gran ayuda para el aparato de propaganda del Estado.

Algo similar sucedió con Alexander Ródchenko, conocido mundialmente por haber diseñado el cartel del film *El acorazado Potemkin* de H.S. Eisenstein (1925). Durante los primeros años de la revolución, como otros artistas de vanguardia, Ródchenko estuvo alineado con la política de los bolcheviques e incluso fue designado Director de la Oficina del Museo y del Fondo de compras en 1920. Su obra muestra una clara influencia del suprematismo de Malévich y del constructivismo de Tatlin. Sin embargo, su práctica artística fue cooptada por el aparato propagandístico del régimen estalinista: su trabajo como artista de vanguardia se redujo únicamente a la producción de propaganda través de fotomontajes.

Otro caso interesante es el de Gustav Klutssis, férreo defensor del régimen estalinista –lo que puede ser observado su obra– y que, sin embargo, fue encarcelado y ejecutado durante las purgas de la Segunda Guerra.

A pesar de las presiones del régimen para desarticular la vanguardia, el futurismo, el constructivismo y el suprematismo resistieron y se transformaron en escuelas de vital importancia para el arte del siglo XX. Por ejemplo, fueron de gran influencia en la Bauhaus, otro de los hitos más importantes en el desarrollo de la industria del diseño. La Bauhaus heredó del constructivismo ruso la estética de la funcionalidad, de las líneas puras y de la habitabilidad: gracias a la industria, el arte podría invadir la vida cotidiana. El diseño industrial y las piezas cotidianas (desde una silla hasta una cafetera) se transformaban en una parte del arte tan importante como la escultura o la pintura.

En este sentido, vale aclarar que la Bauhaus recibió de parte del Tercer Reich la misma clase de presiones que el estalinismo aplicó a la vanguardia: la escuela fue cerrada y la mayoría de sus artistas debieron exiliarse en distintos lugares del mundo.

Arturo y su propuesta de vanguardia materialista: Una vuelta al debate sobre revolución y representación

Con *Arturo. Revista de Artes Abstractas* (Buenos Aires, 1944), se sientan las bases del invencionismo. *Invención* será sinónimo de la búsqueda de una imagen libre de toda expresión, representación o simbolismo.

Sobre la revista, señala Nelly Perazzo (Perazzo, 1983:59-60):

Lo que vuelve trascendente a la revista en nuestro medio es su carácter de violenta ruptura con todo lo anterior, su afán de novedad, de confrontarse con las inquietudes de la vanguardia internacional, su juvenil confianza en la necesidad de convertirse en intérpretes de su época y en la pujanza de su aporte, su preocupación interdisciplinaria y por haber servido de punto de partida a una orientación de extraordinaria importancia dentro del país hasta la actualidad.

La revista resulta una conjunción de textos teóricos con carácter de “manifiesto”, poemas y reproducciones de distintas obras. Entre las obras, algunas son figurativas y otras abstractas. Dentro de la línea del abstraccionismo, nos encontramos con abstracción libre (como la portada y la contraportada de la revista) o geometrizable (como la obra reproducida de Lidy Praty).

La crítica hoy coincide en señalar a *Arturo* como perteneciente a una segunda vanguardia porteña. Sin embargo, ¿cómo había sido la primera vanguardia porteña? Se trataba de una joven generación que se sentía parte de lo que, por aquellos años, se denominó *nueva sensibilidad*.

El esteta español José Ortega y Gasset había acuñado la expresión "nueva sensibilidad" en *El tema de nuestro tiempo* (1923) y en las páginas de la *Revista de Occidente*, publicación periódica bajo su dirección (1923-1936). En Buenos Aires, los jóvenes de familias acomodadas compraban su revista, escuchaban sus conferencias y leían sus artículos en *La Nación*. Así, el tópico orteguiano de la *nueva sensibilidad* tiene un lugar central en el “Manifiesto de *Martín Fierro*” (1924) de Oliverio Girondo, texto fundacional de la primera vanguardia porteña (Crena, 2012).

En 1925, Ortega acuña otra expresión: *la deshumanización del arte*. En el ensayo publicado bajo este título, reflexiona sobre la producción de la vanguardia estética en general y del ultraísmo español en particular. Se trata de un arte nuevo, arte joven que ya "es un hecho universal" y representa "el resultado inevitable y fecundo de toda la evolución artística anterior" (Ortega y Gasset, 1995:322). Este "arte artístico" resulta incomprensible para la masa. Para Ortega, este arte nuevo tiende:

1º, a la deshumanización del arte; 2º, a evitar las formas vivas; 3º, a hacer que la obra de arte no sea sino obra de arte; 4º, a considerar el arte como juego y nada más; 5º, a una esencial ironía; 6º, a eludir toda falsedad y, por tanto, a una escrupulosa realización. En fin, 7º, el arte, según los artistas jóvenes, es una cosa sin trascendencia alguna (Ortega y Gasset, 1995:323).

La nueva generación de artistas buscaba el arte puro y rechazaba las estéticas tradicionales. Hasta entonces, la *estética realista* del romanticismo y del naturalismo consideraba virtuosa la correspondencia entre la representación y lo representado. Una obra verdadera respondía al principio de la *adaequatio ad rem*; una obra bella aspiraba a la *mimesis*. Contra estos paradigmas de verdad y belleza, se alza la joven vanguardia.

Contra toda expectativa, Ortega afirma que la nueva sensibilidad de estos jóvenes "deshumaniza" el arte. Se trata de un gesto irónico que procura satirizar la concepción tradicional de "lo humano". Para el esteta español, *deshumanizar el arte* resulta una "fuga genial" que supone la astucia de evadir la convivencia ilusoria entre la obra y la cosa (Ortega y Gasset, 1995:327-328).

Los jóvenes escritores de la revista *Martín Fierro* se alinean con la propuesta de Ortega y Gasset, promueven la búsqueda del *arte por el arte* y atacan el conformismo intelectual de la clase burguesa a la que la mayoría de ellos pertenecen.

A la estética de los martinfierristas se oponía la mirada humanista de los *escritores sociales* del grupo Boedo. En torno a la editorial Claridad, se reunieron escritores con un marcado compromiso social, muchos inmigrantes y, en su mayoría, pertenecientes al PCA. Rechazaban las vanguardias estéticas por burguesas y elitistas. Postulaban que la función del artista debía ser guiar al pueblo hacia la revolución,

generar conciencia de clase y luchar contra las fuerzas alienantes del mercado. El arte debía ser humanizado a través de la representación documental del mundo proletario, de su opresión y de su lucha³.

En síntesis, en los años 20, los sectores hegemónicos del PCA rechazaron los movimientos vanguardistas por considerarlos burgueses y carentes de humanismo.

En 1944 se publica *Arturo*. Sus integrantes se declaran marxistas y artistas abstractos, dos rasgos que se presentaban como incompatibles en el discurso estético del PCA. Por este motivo, la revista debe crear un espacio propio, debe establecer una frontera en términos simbólicos entre ella y el arte burgués con que había sido asociada la vanguardia porteña de los años 20. Ser vanguardista aparece como un territorio en disputa, del que *Arturo* quiere apropiarse en sus propios términos, reconfigurando ese espacio. Se trata de construir su identidad y de posicionarse ante la mirada del otro:

La categoría de frontera proviene de múltiples disciplinas sociales. Deudora de la idea de estado, por una parte, la frontera funciona como una sinécdoque de nación y constituye no sólo una categoría geográfica sino temporal, estrechamente relacionada con la irrupción del otro en el discurso oficial al punto de interpelar las certezas acerca de la identidad, de la cultura y de la misma nación. La frontera es una noción que interroga sobre la identidad y el territorio argentino no sólo en relación a los límites geopolíticos sino también geoculturales; es decir, hacia afuera y hacia adentro de los límites, señalando la diversidad social y cultural que contrasta con esa homogeneidad deseada, imaginada e impuesta por políticas estatales diversas a lo largo de nuestra historia (Cebrelli, 2012:1).

Como vemos, la geografía no es solo un espacio determinado por coordenadas sino una territorialidad determinada y determinante, de dimensiones simbólicas, vinculada directamente con la identidad. En *Arturo*, se produce un juego de extranjeridades y la práctica artística se consolida en el devenir de lo ajeno y lo propio. El mapa se invierte: el exterior se vuelve interior. La territorialidad se refunda en busca

³ Hubo excepciones como Raúl González Tuñón, miembro del PCA y artista de carácter vanguardista, que polemizó con los sectores más conservadores del PCA en los *Cuadernos de Cultura* publicados por el mismo partido.

de la identidad. Las configuraciones espaciales pretenden modificar la dimensión simbólica de “vanguardia” a lo largo del tiempo.

En *Arturo*, nos encontramos con artistas que vienen de todo el país y con artistas que han cruzado las fronteras (Arden Quin es uruguayo, Kosice es eslovaco). Los referentes también se buscan más allá de la frontera (Torres García es uruguayo, Huidobro es chileno). Como señalamos, lo que viene de fuera resulta propio, el exterior se vuelve interior.

Se construye un espacio propio, distinto al de la vanguardia de los 20, postulando como precursores y referentes estéticos a un chileno y a un uruguayo. La territorialidad se refunda. La identidad se configura desde una *genealogía inesperada* (Crena, 2013: 6) que remite a Huidobro y a Torres García a la vez que ignora como referente a la consagrada *Martín Fierro*. *Arturo* opera sobre las construcciones simbólicas en torno a la vanguardia, tradicionalmente asociada a aquella juventud de filiación burguesa y de estética "deshumanizante". Reescribe el pasado para presentarse como lo que vendrá. *Arturo*: arte y futuro.

Por otro lado, la revista no solo opera sobre las coordenadas de tiempo y espacio a través de esta *genealogía inesperada* sino que nos presenta una singular construcción de la historia del arte en el manifiesto liminar de Arden-Quin.

Son las condiciones materiales de la sociedad, las que condicionan las superestructuras ideológicas.

El arte, superestructura ideológica, nace y se desarrolla en base a los movimientos económicos de la sociedad.

La revista comienza con este manifiesto donde Arden-Quin explica los tres órdenes del arte: (1) el primitivismo y la expresión, (2) el realismo y la representación y (3) el simbolismo y la significación. Y agrega:

Nosotros estamos viviendo, en economía como en arte y demás ideologías, un período de tesis; período de recomienzo; período primitivo; pero bajo normas y estructuras científicas, en oposición al primitivismo material, instintivo, de la formación de la historia. [...]

Así la expresión, que en el arte ha sido el fundamento del primitivismo natural, vino a ser reemplazada por la Invención, en el primitivismo moderno, científico.

Tomando las herramientas que le brinda el materialismo-histórico, Arden-Quin postula que la abstracción resulta un *movimiento necesario* en el devenir temporal de la historia del arte. De esta manera, el debate estético ya no puede reducirse al enfrentamiento entre arte social y arte por el arte.

La historia del arte marcha en forma de espiral y recorre tres estadios: (1) el primitivismo, con las manifestaciones artísticas de los pueblos primitivos, (2) el realismo, con la Grecia el Siglo V a. C. y el Renacimiento y (3) el simbolismo, con el arte decadente. Ante esta decadencia, entonces, es necesario avanzar hacia el período de tesis, de recomienzo. Allí se encuentra el artista contemporáneo: primitivismo y expresión. Sin embargo, en este espiral ascendente, se suma un rasgo característico propio de la época: la ciencia.

En los 40, ante la irracionalidad de la guerra, el abstraccionismo propone la alegría de la creación racional. Como señala Eva Grinstein, los artistas concretos argentinos de la década del 40 respondían a una "utopía tecno-científico-industrialista" que, a su vez, era parte del pensamiento europeo de entreguerras que "apeló a una normativa integral de organización racional de la sociedad" (Grinstein 2007:9). Por supuesto, los rasgos racionalizantes y abstraccionistas son una clara herencia de la vanguardia rusa.

Como señalamos, algunos de los artistas de *Arturo* son miembros del PCA y otros se afiliarán colectivamente un año después. Sin embargo, serán expulsados del partido a pesar de los esfuerzos de Arden Quin y de otros por argumentar a favor del arte abstracto como arte revolucionario.

¿Qué es representar? "El signo es el nombre de una escisión, de una imposible sutura entre significante y significado", señalan Laclau y Mouffe (Laclau y Mouffe, 1987). Esta escisión, esta dinámica de la identidad y diferencia, a través de la dialéctica del antagonismo, construye hegemonía.

Acceder a "la realidad" se vuelve imposible. De hecho, lo que para muchos es "la realidad" no es más que una construcción, la lectura del mundo que realiza el discurso hegemónico. Para analizar este juego de realidades, discursos y antagonismos, Laclau y Mouffe proponen una serie de conceptos:

Llamaremos *articulación* a toda práctica que establece una relación tal entre elementos, que la identidad de éstos resulta modificada como resultado de esa práctica. A la totalidad estructurada resultante de la práctica articuladora la llamaremos *discurso*. Llamaremos *momentos* a las posiciones diferenciales, en tanto aparecen articuladas en el interior de un discurso. Llamaremos, por el contrario, *elemento* a toda diferencia que no se articula discursivamente. (Laclau y Mouffe, 1987: 120).

Si bien el discurso se caracteriza por la indeterminación, es decir, es un flujo de significados y significantes sin punto fijo, el poder produce una serie de tensiones que procuran constituir un centro. "Los puntos discursivos privilegiados de esta fijación parcial los denominaremos *puntos nodales*" afirman Laclau y Mouffe (Laclau y Mouffe, 1987: 130).

Si el discurso se caracteriza por la indeterminación, elementos y momentos no pueden ser articulados de una manera definitiva, por eso, surgen los *significantes flotantes* (Laclau y Mouffe, 1987: 131).

Analicemos, entonces, ya no los mecanismos y tecnologías de la representación en el arte sino los discursos sobre la representación (puesta en abismo: la representación de la representación).

"Lo humano" aparece como uno de los puntos nodales en torno de los cuales se articula el debate estético dentro del PC, tanto en Rusia como en la Argentina. En este caso, se trata de un significante utilizado tanto por la vanguardia como por los defensores del realismo; sin embargo, el mismo significante asume diferentes significados.

Para los artistas sociales, "lo humano" consiste en la representación documental de la opresión sufrida por el proletariado. Y se vincula directamente con otro punto nodal central en este tipo de discursos: "lo auténtico", "lo verdadero". Como hemos

señalado, aquí aparece la tradicional *adaequatio ad rem* no sólo como criterio de verdad sino de belleza. Se trata de la búsqueda de la objetividad entendida como la mirada puesta en el objeto representado, es decir, lo que Arden Quin define como "representación fotomecánica" y que caracteriza al realismo como el segundo de los órdenes de la historia del arte. El sujeto, el artista, parece desaparecer, disolverse en el proceso artístico y dejar únicamente lugar a lo representado. Detrás de esta estética, existe una concepción del lenguaje como un medio transparente: es posible representar lo que es, como es.

Para los vanguardistas, "lo humano" también es el objeto de la representación abstracta. Ya lo veíamos en el manifiesto suprematista: "Por suprematismo entiendo la supremacía de la sensibilidad pura en las artes figurativas. (...) Decisiva es la sensibilidad; a través de ella el arte llega a la representación sin objetos, al suprematismo". Max Bill, uno de los máximos exponentes de la Bauhaus, afirma que el arte abstracto en general y el arte concreto en particular se revisten especialmente de un componente humano en tanto representan "ideas abstractas que no existían antes más que en el espíritu" (Perazzo, 1983:25). Así, la experimentación con los planos, la línea y las figuras geométricas no son simples "ilusiones" como afirmaban los realistas, sino elementos profundamente humanos en tanto solamente existen en la sensibilidad del sujeto.

Tomás Maldonado, fundador y líder de la Asociación Arte Concreto-Invención, estaba plenamente convencido de que el arte abstracto (más específicamente, el arte concreto) era la forma de representación más revolucionaria. De hecho, Maldonado fue quien insistió en que sus compañeros de la Asociación se afiliaran al partido. En varias oportunidades, escribió en las páginas de *Orientación*, el órgano oficial del PCA. Algunos de sus artículos fueron destinados a responder a las acusaciones contra el régimen estalinista. Maldonado afirmaba que no había una estética oficial en la Unión Soviética y que los artistas tenían libertad de acción. Maldonado ignoraba que los artistas que veinte años antes habían sido defensores de la vanguardia habían adoptado ya forzosamente la estética realista.

Maldonado creía en el "arte como una forma específica de producción semejante al trabajo no enajenado que le permite al ser humano desplegar su esencia y desarrollar su capacidad creadora" (Lucena, 2009:4) y creía también que sólo el arte concebido como invención (despojado de toda representación realista) podía transformarse en una verdadera práctica estética, un verdadero trabajo, en el sentido en el que Marx lo definía en sus escritos de juventud (Lucena, 2009:4).

Sin embargo, todos sus intentos por conciliar las políticas del PCA con las estéticas abstractas, fracasaron, de la misma manera que los intentos de Arden Quin por conciliar invencionismo y materialismo dialéctico fueron ignorados.

En 1948, el debate se intensificó. El intercambio epistolar (Tarcus, 1998; Tarcus y Longoni, 2001:55 y ss.) entre Rodolfo Ghioldi y Cayetano Córdova Iturburu, un vanguardista de la primera hora, nos muestra los dos *momentos* (en términos de Laclau y Mouffe) del debate en torno del *significante flotante* "humanismo" que se transforma en un *punto nodal*. En esta *articulación*, el significado sostenido por los miembros del PCA defensores del realismo se volverá hegemónico y desplazará los otros significados asociados al mismo significante.

En una de sus cartas, Rodolfo Ghioldi afirma:

(...) el equívoco de Uds. es considerar que el problema de la herencia cultural referido a los modernistas [vanguardistas] es sencillamente el de la búsqueda de nuevos medios expresivos (...) nadie puede negar que el rasgo característico del modernismo es la deshumanización del arte, con toda la carga irracionalista y desesperada que ello comporta necesariamente.

Córdova Iturburu responde:

La sensibilidad del hombre moderno es una consecuencia de los factores sociales, políticos, económicos y técnicos de nuestro tiempo. ¿No crees que la visión constante de nuestras ciudades de cemento y hierro, que todo el espectáculo artificial del mundo de hoy, que las máquinas que nosotros vemos todos los días y que no vieron nuestros antepasados, han modificado nuestra concepción de lo bello y lo feo, nuestra sensibilidad estética, en una palabra? (...) La expresión deshumanización del arte fue consecuencia de la ligereza *snob* de un

escritor *snob*, de un conferencista para señoras bien vestidas y perfumadas.

La argumentación de Córdoba Iturburu fracasó. También fue expulsado del PCA.

* * * *

Todas las estrategias y argumentos puestos en juego por los vanguardistas, desde los jóvenes de *Arturo* que comenzaban a construir su espacio en el mundo del arte hasta los personajes consagrados como Córdoba Iturburu, fracasaron. El PCA decidió expulsarlos y la voluntad estalinista de una única forma de representación se impuso.

Con el paso de los años, muchos artistas de *Arturo* fueron dejando ver sus vínculos con la vanguardia porteña de los años 20. De hecho, Oliverio Girondo se transformó en el referente más claro del invencionismo de Edgar Bayley.

Los desplazamientos (geográficos y simbólicos) continuaron siendo centrales en la construcción de los movimientos estéticos que algunos de los miembros de *Arturo*, luego, protagonizaron. Del margen al centro, una y otra vez. Desde diversos lugares, hacia Buenos Aires, capital cultural de América Latina. Y desde Buenos Aires a París, donde Madí se consagra en el Tercer Salón “Realités nouvelles” en 1948. De hecho, el Centro Georges Pompidou dedicó una sala a la obra de Kosice en 2013.

Bibliografía

- Alcaide, Carmen (1997). “El arte concreto en Argentina: Invencionismo, Madí, Perceptismo”. En: *Arte, individuo y sociedad*, Nro. 9, Madrid.
- Calbi, Mariano. "Prolongaciones de la vanguardia" en JITRIK, Noé (Director), CELLA, Susana (Directora del volumen) *Historia crítica de la Literatura Argentina (volumen 10)*, Buenos, Aires, Emecé, 1999.
- Cebrelli, Alejandra (2012) “Fronteras internas y visibilidad mediática. Identidades emergentes y territorios en disputa (1994-2011)” En: Lizondo, Liliana (coord.) *Praxis, frontera y multiculturalidad. La comunidad en disputa*. Salta: U.N.Sa. Sede Regional Tartagal.
- Cebrelli, Alejandra y Arancibia, Víctor (2005) “Un acercamiento al problema de las prácticas, los discursos y las representaciones. Sobre héroes, fútbol y otras iconografías pasionales” en *Representaciones Sociales: Modos de mirar y de hacer*. Salta: CEPHIACIUNSa, pp. 91-107.
- Crena, Gimena (2012). "El tópico de la “nueva sensibilidad” en dos intervenciones de Oliverio Gironde en la revista Martín Fierro". En *XIV Congreso Nacional REDCOM: "Investigación y extensión en comunicación: sujetos, políticas y contextos"*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Crena, Gimena (2013). “Deshumanización e invención: Una lectura de *Arturo*. *Revista de artes abstractas* (Buenos Aires, 1944)”. En: *Actas del III Congreso Internacional Cuestiones Críticas*. Centro de Estudios de Literatura Argentina, Facultad de Humanidades y Artes, UNR. Disponible en: www.celarg.org/int/arch_public/crena_gimenacc.pdf
- Del Gizzo, Luciana (2010). “Arturo, terreno de prueba. Acerca del origen conjunto del invencionismo y del arte concreto en Argentina”. En: *Revista bianual electrónica Laboratorio*, Escuela de Literatura Creativa de la Universidad Diego Portales. Nro. 3, Primavera, Santiago.
- Gómez, Juan José (2008). *Crítica, tendencia y propaganda: textos sobre arte y Comunismo (1917-1954)*. 2da. Edición. Sevilla: Editorial Doble.
- Grinstein, Eva (2007). “El invencionismo, una utopía anti-realista”. En: *Artefacto*, Nro. 6, Buenos Aires. Disponible en: www.revista-artefacto.com.ar
- Laclau, Ernesto. Mouffe, Chantal. (1987). *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*. Madrid: Siglo XXI.
- Lafleur, Héctor. Provenzano, Sergio. Alonso, Fernando (2006). *Las revistas literarias argentinas: 1893-1967* (precedido por un ensayo de Marcela Croce). Buenos Aires: El 8vo. Loco.
- Lucena, Daniela. (2009) “El gobierno peronista y las artes visuales”. *Question, Revista especializada en Periodismo y Comunicación*. Vol 1, Nro. 21, Verano (enero-marzo). La Plata: UNLP.
- Llovins, Tomás (1977). *Tomás Maldonado: vanguardia y racionalidad: prólogos, artículos, ensayos y otros escritos*. Barcelona: Gustavo Gili.

- Manzoni, Celina (dir. del volumen) (2009). *Historia crítica de la literatura argentina: Rupturas (volumen 7)*, Buenos Aires, Emecé.
- Museum of Modern Art de Nueva York, <http://www.moma.org>.
- Ortega y Gasset, José (1995). *El sentimiento estético de la vida (Antología de Textos)*. Madrid: Tecnos.
- Perazzo, Nelly (1983). *El arte concreto en la Argentina en la década del 40*. Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone.
- Sarlo, Beatriz (2003 [1988]). *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Tarcus, Horacio (1998). “La pelea de las vanguardias”. En: *Clarín*, Buenos Aires, 12 de julio.
- Tarcus, Horacio. Longoni, Ana (2001) “Purga antivanguardista. Crónica de la expulsión de Córdoba Iturburu del Partido Comunista”. En: *Ramona. Revista de artes visuales*, Nro. 14 (julio).
- Urondo, Francisco (2009). *Veinte años de poesía argentina y otros ensayos*. Buenos Aires: Mansalva.