



Aisthesis

ISSN: 0568-3939

aisthesi@puc.cl

Pontificia Universidad Católica de Chile
Chile

Lucena, Daniela

Algunas consideraciones sobre la estética materialista de la Asociación Arte Concreto-Invencción

Aisthesis, núm. 51, julio, 2012, pp. 57-77

Pontificia Universidad Católica de Chile

Santiago, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=163223650004>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Algunas consideraciones sobre la estética materialista de la *Asociación Arte Concreto-Invención*

A few Considerations on the Materialist Aesthetics of *Asociación Arte Concreto-Invención*

Daniela Lucena
Universidad de Buenos Aires, Argentina
daniela.lucena@gmail.com

Resumen • El siguiente trabajo analiza las principales ideas estéticas de la producción teórica de la vanguardia *Arte Concreto-Invención*, grupo que a mediados de los años 40 revolucionó el campo artístico argentino con una disruptiva propuesta artístico-política. Tal como señalan los propios artistas, el programa estético-político del arte concreto parte de las premisas del materialismo histórico. Si bien las bases y los fundamentos del concretismo se encuentran enmarcados dentro de la estética marxista, esa categorización resulta amplia para el análisis, debido a la gran variedad de planteos y conceptualizaciones que pueden incluirse dentro de la misma. Es por esto que el presente estudio busca delimitar la especificidad de la estética del concretismo argentino en relación con otras estéticas que se autodefinen o se consideran marxistas. El trabajo incluye una revisión de fuentes primarias hasta ahora poco estudiadas y se focaliza, fundamentalmente, en los escritos de Tomás Maldonado entre 1944 y 1954, puesto que es allí donde el artista explicita la propuesta del arte concreto polemizando, a su vez, con otros artistas, otros intelectuales y otras formas de comprender las relaciones entre arte, realidad y transformación social.

Palabras clave: Estéticas materialistas, Arte, Revolución, Realismo socialista

Abstract • The following paper analyzes key aesthetic ideas from the avant-garde theoretical production of the *Arte Concreto-Invención*, a group that in the mid-40s revolutionized the Argentinean art field with a disruptive artistic and political proposal. As noted by the artists themselves, the aesthetic-political program of Concrete Art begins from the premises of historical materialism. While its basics are framed in Marxist aesthetics, this categorization can be too wide for our analysis, due to the variety of proposals and conceptualizations that can be included within. That is why this paper will aim to define the specificity of the Argentinean aesthetics of concreteness in relation to other aesthetics that define or consider themselves Marxists. The work includes a review of primary sources that haven't been deeply considered, focusing primarily on the writings that Tomás Maldonado drawn between 1944 and 1954, which is where the artist defines his art proposal by arguing with other artists, intellectuals and other ways of understanding the relationship between art, reality and social transformation.

Keywords: Materialist Aesthetics, Art, Revolution, Socialist Realism

INTRODUCCIÓN

El siguiente trabajo presenta un análisis de las principales ideas estéticas que aparecen en la producción teórica de la disruptiva vanguardia argentina *Arte Concreto-Invención*, liderada por Tomás Maldonado e integrada por Enio Iommi, Claudio Girola, Edgar Bayley, Juan Molenberg, Lidy Prati, Raúl Lozza, Manuel Espinosa, Juan Melé y Alfredo Hlito, entre otros, quienes revolucionaron el campo artístico argentino a mediados de los años 40 con una propuesta artístico-política inscrita dentro de la no figuración constructiva y geométrica.

El programa estético-político del arte concreto parte de las premisas del materialismo histórico. En 1946, Tomás Maldonado escribe: «Munidos del materialismo dialéctico que es la filosofía viva de Marx, Engels, Lenin y Stalin, que confirmaba y confirma nuestras búsquedas, llegamos a formular una estética materialista o concreta». Tal como afirma Maldonado, las bases y los fundamentos del concretismo se encuentran enmarcados dentro de la estética marxista. Sin embargo, esta categorización resulta amplia debido a la gran variedad de planteos y conceptualizaciones que pueden incluirse dentro de la misma. Es por esto que necesitaremos delimitar la especificidad de la estética concreta en relación con otras estéticas que se autodefinen o se consideran marxistas.

Para realizar esta tarea, se utilizan los escritos que Maldonado redacta entre 1944 y 1954, puesto que es allí donde el artista explicita la propuesta del arte concreto, polemizando a su vez con otros artistas, otros intelectuales y otras formas de comprender las relaciones entre arte, realidad y transformación social.

ORÍGENES DE LA ESTÉTICA MARXISTA

Durante los últimos años del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX, el arte no es abordado por los teóricos y los dirigentes marxistas como un fenómeno social específico, sino que es considerado como una «traducción» superestructural de la vida social que se encuentra en correspondencia con la base económica de la sociedad.

Tal como señala Sánchez Vázquez, la imposibilidad del surgimiento de una estética en el seno de la doctrina marxista se vincula durante aquellos años con ciertas lecturas hegemónicas que reducen al marxismo a una teoría puramente económica y consideran que Marx y Engels no ofrecen nada interesante en materia de estética, a excepción de pocos juicios artísticos, literarios, personales o subjetivos. Como señala Sánchez Vázquez, el capítulo de la estética, vacante dentro de la doctrina marxista, es cubierto entonces por Kant, autor del cual el influyente político y teórico Kautsky toma varias definiciones.

Otros autores, como Plejánov y Mehring, son partidarios de que la ciencia estética marxista debe ser construida en su totalidad a partir del concepto más general de materialismo dialéctico, desestimando los aportes de Marx y Engels en relación al arte. Todavía a finales de los años 20, esta visión gozaba de un lugar privilegiado entre la mayoría de los teóricos marxistas. Plejánov, cuya teoría ignora la autonomía relativa de lo artístico afirmando que «el arte de cada pueblo se encuentra en relación causal con su economía» (312), es considerado una de las máximas autoridades en la materia.

Es recién a partir de la década de los 30 cuando comienza a visualizarse la ligazón entre las ideas estéticas de Marx y el conjunto de su teoría. Un hecho especialmente significativo en relación con este cambio es la publicación de los escritos de Marx y Engels sobre literatura y arte, llevada a cabo por Mijaíl Lifshits en 1933. Cabe aclarar aquí que esos juicios no constituyen una doctrina estética orgánica y que sus manifestaciones explícitas sobre arte y literatura se encuentran dispersas en múltiples cartas, escritos y documentos. El hecho de que no exista un tratado sistemático sobre cuestiones específicamente estéticas ha favorecido la coexistencia de una gran variedad de lecturas e interpretaciones que articulan de diversos modos las tesis fundamentales de la teoría marxista con las apreciaciones explícitas sobre arte manifestadas por Marx y Engels. En este trabajo nos detendremos sólo en algunas de esas conceptualizaciones, aquellas que se han considerado más provechosas y estimulantes para el análisis.

ARTE Y CONTRADICCIONES SOCIALES

Uno de los temas centrales de la estética marxista es el que se refiere a la situación del arte en las sociedades capitalistas. Mijaíl Lifshits analiza la contraposición existente entre el desarrollo progresivo de la sociedad y el mundo poético del arte, señalando que el concepto de productividad del trabajo inherente al capitalismo se encuentra en contradicción con las condiciones de la creación artística. Según este autor, esa oposición ya aparece planteada en las estéticas del pasado, las cuales postulan, para dar cuenta de ella, un completo sistema de relaciones antagónicas. Lo sensitivo y lo racional, el interés egoísta y el bien común, el cuerpo y el alma, los deberes y los derechos, lo útil y lo estético, el gusto individual y el juicio colectivo son contradicciones que «la vieja estética» pudo vislumbrar pero no pudo resolver satisfactoriamente «debido a la falta de madurez de las condiciones sociales circundantes» (81). En esos planteos, los antagonismos suelen remitirse al problema filosófico de la dualidad de la naturaleza humana, confinada a un constante desdoblamiento entre lo ideal y lo real. La estética marxista es la única capaz de analizarlos a la luz de la historia real. Para demostrar esta afirmación, el autor realiza un recorrido histórico que enlaza búsquedas y hallazgos de estéticas previas con ideas fundamentales de la estética marxista. Su análisis comienza con el pensamiento de los ilustrados franceses, en el cual las contradicciones son pensadas como «paradojas» de la esencia humana. Para desarrollar este argumento, Lifshits toma como ejemplo la *Paradoja del comediante* de Diderot. En ese texto se afirma que el espectáculo es semejante a una sociedad bien organizada, en la que cada individuo renuncia a una parte de sus derechos en beneficio de todos. Según Diderot, el verdadero actor debe aspirar a dominar el egoísmo natural y patológico de las pasiones y de los intereses individuales por medio del «modelo ideal» creado por el poeta. El actor es un farsante que crea la ilusión de la vida social armónica, y éste es un engaño útil. En su planteo se pone de relieve el papel social y pedagógico del arte; en lo artístico puede lograrse el equilibrio que sintetice los antagonismos existentes en el mundo real y luego esa armonía puede extenderse al mundo social. Diderot, al igual que otros pensadores de su época, encuentra su ideal de bienestar en la utópica «posición media»: un punto de equilibrio entre el estado de salvajismo y el de civilización que generalmente se remite a la Grecia Antigua y al último

período del medioevo, y que es considerado como la unidad suprema entre la vida grupal y el desarrollo individual, entre lo ideal y lo real, entre lo sensorial y el entendimiento. El arte es un poderoso mensajero de esa idealizada posición media y el artista es quien debe conmover al espectador representando ese mundo ideal.

Luego, se hace referencia al pensamiento de Kant, donde las paradojas aparecen como antinomias. Lifshits alude especialmente la antinomia del gusto y menciona los aportes de la *Analítica de lo bello* y la *Deducción de los juicios estéticos puros*. De acuerdo con el planteo de Kant el juicio del gusto no es un juicio de conocimiento, por lo cual su base determinante es subjetiva y no objetiva, lo cual significa que en esta clase de juicios la representación no designa algo real, sino que hace alusión a la forma en que el sujeto es afectado por la representación. En el juicio del gusto se denomina algo que pertenece al sujeto y no al objeto, se expresa una relación del sujeto con el objeto y la facultad que interviene principalmente es la imaginación. A diferencia del juicio práctico, aquello que es designado como bello tiene que ver con una satisfacción que no encubre ningún tipo de interés:

Por ser desinteresado, el juicio del gusto es entonces libre, y esto no sólo respecto a las preferencias subjetivas (lo que me agrada o me desagrada), son también respecto a la ley moral (lo que se me impone como obligación). Kant dice que este juicio es «autónomo»: se determina a sí mismo por su propia actividad reflexiva que se ejerce en forma de una representación sensible (Schaeffer, 9).

Lo bello, determinado por el juicio del gusto, es lo que place universalmente sin concepto y no remite a una finalidad específica del objeto. El sujeto emite el juicio del gusto, que es un juicio de base subjetiva, como si implicara un conocimiento del objeto, es decir, como si se tratara de un juicio lógico. Lo bello aparece como si se tratara de una cualidad del objeto; el modo en que se enuncia conlleva una pretensión subjetiva y prescriptiva de universalidad. El juicio del gusto está fundado en un sentimiento específico del sujeto, pero al mismo tiempo indica que eso que le place debe placerle a todos: pretende legislar en materia de gustos. Esa pretensión de validez se vincula a una universalidad subjetiva que no se debe a la determinación del objeto por un concepto sino al hecho de que los predicados estéticos pueden ser compartidos y enunciados por todos los sujetos que juzgan. El juicio estético se enuncia como universal para todos los sujetos en tanto se supone un principio, el sentido común, que opera como fundamento del mismo y establece la comunicabilidad de nuestros sentimientos. Al respecto Lifshits señala:

La gente dice que de gustos no se discute y no se ha escrito nada, y al mismo tiempo continúa discutiendo acerca de ellos, y no puede dejar de disputar, ya que todo razonamiento verdadero del gusto, a diferencia de la apreciación de un guisado, contiene la exigencia imperativa del reconocimiento social. Así, pues las normas del gusto, obligatorias para todos, aparecen aquí en contradicción insoluble con aquello que fue llamado por Kant «egoísmo estético» (83).

En la antinomia del gusto puede hallarse, de acuerdo a este autor, un nuevo indicio de la contradicción existente entre el individuo y la sociedad. A continuación, Lifshits señala que el problema del gusto también es investigado en la Inglaterra del siglo XVIII. Allí es donde se aborda por primera vez la psicología del sujeto estético, y el gusto aparece como un eslabón intermedio entre el mundo egoísta y la esfera espiritual del deber moral. El arte es concebido como un medio que puede vincular a las masas populares con

la educación y la instrucción. La crítica del gusto, ese importante elemento de la teoría de la cultura y la civilización, constituye, según el autor, una de las originalidades de la estética inglesa de ese siglo.

Lifshits reconoce la importancia de las investigaciones realizadas por los autores ingleses, pero rápidamente aclara que es en el romanticismo alemán donde la educación estética va a adquirir mayor relevancia. Primero menciona a Schiller, quien señala que las contradicciones de la revolución burguesa reflejan la eterna antinomia del cuerpo y el alma, que no es otra que la oposición entre necesidad y libertad. Los conflictos y las diferencias sociales pueden ser atenuados por la acción del arte que, en su propuesta, se entiende como una actividad ideal que se eleva sobre la necesidad material. El camino perdido del hombre frente al fracaso del proyecto burgués se encuentra en el arte. La esfera espiritual libera al hombre de lo material y lo vuelve más noble. A la belleza, se le ha de considerar como la verdad capaz de reponer la libertad extraviada del hombre. El verdadero cambio social no se producirá ni por el conflicto ni por las luchas sociales, sino por la acción humanizadora de la educación estética que se establece como el medio más adecuado para la superación de las contradicciones, ya que es capaz de llevar al hombre a la autorreflexión necesaria para generar la auténtica transformación social.

Después se refiere a Schelling, autor que define al arte como el medio a través del cual se expresa la divinidad y el lugar donde se produce la revelación de lo absoluto. La belleza de una obra es aportada, justamente, por ese elemento infinito. Visto que el arte es el órgano de lo absoluto, la inmensa tarea de la creación artística reside en la unificación de todo aquello que la historia ha dividido.

Si bien Lifshits enfatiza que las doctrinas de estos pensadores alemanes son las que lograron «una comprensión más diáfana de la monstruosidad de las relaciones sociales circundantes» (85), critica la solución ideal que esos planteos proponen para terminar con las contradicciones. En este sentido, es Hegel quien más se acerca al materialismo, «pero la ausencia de perspectivas revolucionarias y el reconocimiento del régimen burgués como posibilidad única para el avance de todas las fuerzas humanas, le cierran la visión de la deducción real que debe hacerse de su análisis» (Lifshits, 87). En *Miseria de la filosofía*, Marx critica a los economistas que naturalizan y eternizan las relaciones y las instituciones sociales olvidando su génesis y su carácter histórico:

Al decir que las actuales relaciones —las de la producción burguesa— son naturales, los economistas dan a entender que se trata precisamente de una relaciones bajo las cuales se crea riqueza y se desarrollan las fuerzas productivas de acuerdo con las leyes de la naturaleza. Por consiguiente, estas relaciones son en sí leyes naturales, independientes de la influencia del tiempo. Son leyes eternas que deben regir siempre la sociedad. De modo que hasta ahora ha habido historia, pero ahora ya no la hay (56).

Utilizando un argumento similar, Lifshits cuestiona a la «vieja estética» por pensar las contradicciones del sistema social por fuera de la historia, como misterios de la esencia humana, y agrega que Marx y Engels, en cambio, analizan esos antagonismos a partir de los hechos históricos reales.

Marx demuestra que las formaciones sociales idealizadas por los defensores de la posición media, basadas en la pequeña propiedad libre y en los estrechos parámetros de la tradición, nunca se dieron en forma pura, dado que en ellas existieron la esclavitud y la dependencia personal. Además, resulta inevitable que ese tipo de formación social desaparezca con la instalación de las leyes de la producción mercantil. Sería una utopía,

entonces, pensar que esa posición media puede ser la solución al problema de las sociedades actuales. Por ese motivo, Marx y Engels visualizan la solución de las contradicciones en el futuro, no en un pasado ilusorio. La estética marxista enfatiza la enorme importancia revolucionaria de los cambios económicos operados en la sociedad capitalista. La fase burguesa de la historia pone de manifiesto la completa enajenación del hombre con el hombre y la naturaleza, terminando con el orden patriarcal estable y acelerando las contradicciones sociales, hecho que obliga a los trabajadores a tomar conciencia de su situación y a lanzarse a la lucha. Ambos autores observan en el desarrollo de los antagonismos sociales la posibilidad de destrucción de la propiedad privada (o sea, la base material que las hace posibles) y de transformación histórica. Sobre las ruinas del orden social capitalista se crearán nuevas relaciones sociales basadas en la colaboración y la cooperación entre los seres humanos y no en el dominio de unos sobre otros.

Este nuevo orden *comunista* constituye el auténtico modo de resolver las contradicciones entre hombre y naturaleza, libertad y necesidad, individuo y ser genérico. Con la abolición de la propiedad privada y el tipo de productividad que ésta impone deja de existir, a su vez, el mayor impedimento para el desarrollo de la creación artística. Esta solución real es, según Lifshits, la idea central de la estética histórica de Marx y Engels.

La peculiar situación de lo artístico en las sociedades capitalistas también forma parte de las reflexiones de Maldonado, para quien la escisión entre arte y vida es «uno de los problemas más dramáticos y agudos de nuestro tiempo» (64). Este problema implica la división entre el artista y el resto de los hombres, entre el trabajo y la libre creación, entre la necesidad y el placer. Pero, a diferencia de la lectura que hace Lifschits de la estética de Marx y Engels, Maldonado va a conceder al arte —aun en las condiciones que impone el régimen de producción capitalista— la capacidad de actuar activamente en la transformación social. Esta confianza en la capacidad transformadora del arte se vincula con una concepción del hombre como ser práctico que al producir se mueve entre dos polos: la creación y la enajenación.

UNA ESENCIA CREADORA

En contra de aquellas lecturas que empobrecen la teoría desarrollada por Marx y Engels reduciendo todos los fenómenos sociales al desarrollo de las relaciones económicas y considerando al arte como una mera ilustración de la ideología, algunas de las interpretaciones que comienzan a surgir a partir de los años 30 defienden y valorizan una serie de postulados olvidados por las explicaciones economicistas de las épocas anteriores. Uno de ellos es la idea del hombre como un ser productor y creador. Esta visión del ser humano constituye, sin dudas, uno de los puntos neurálgicos de una importante zona de la estética marxista¹. La esencia del hombre se vincula con la capacidad de producir un mundo material, pero también espiritual, con su actividad práctica: «Podemos distinguir al hombre de los animales por la conciencia, por la religión o lo que se quiera. Pero el

¹ Con diferentes matices esta idea se encuentra presente en los escritos de Brecht, Sánchez Vázquez, Breazu, Stolovich, Borev, Nóvikov, Fischer y Garaudy, entre otros.

hombre mismo se diferencia de los animales a partir del momento en que comienza a *producir* sus medios de vida» (Marx y Engels, *Ideología alemana*, 19).

En esa producción, creación del mundo y de las relaciones sociales, el hombre también se produce y se recrea a sí mismo. La producción de las ideas, de la conciencia, se encuentra en un comienzo directamente relacionada con la actividad material de los seres humanos. «La conciencia no puede ser nunca otra cosa que el ser conciente, y el ser de los hombres es su proceso de vida real [...]. No es la conciencia la que determina la vida, sino la vida la que determina la conciencia» (*Ibíd.*, 26). Al producir vida material, los hombres también producen mundo social y espiritual, que brota constantemente de sus formas de trabajo y producción. De allí que las formaciones sociales, las instituciones políticas y los bienes culturales son productos históricos que los mismos individuos pueden cambiar y modificar de acuerdo a su actividad práctico-creadora. El movimiento dialéctico de la historia implica que el ser determina la conciencia pero ella misma también puede actuar sobre la realidad para transformarla y convertirla en otra:

La situación económica es la base, pero los diferentes factores de la superestructura ejercen también influencia sobre el desarrollo de las luchas históricas y, en muchos casos, determinan su *forma* de manera decisiva. [...] Según la concepción materialista de la historia, el elemento determinante de la historia es en última instancia la producción y reproducción de la vida real. Ni Marx ni yo hemos afirmado nunca otra cosa que esto; por consiguiente, si alguien tergiversa afirmando que el elemento económico es el único determinante, la transforma en una teoría sin sentido, absurda y abstracta (Engels, 1972).

Estas afirmaciones acerca de la esencia humana, el trabajo y la historia resultan de una vital importancia para abordar algunos problemas estéticos. El hecho de considerar al hombre como un ser productor posibilita pensar al arte como una forma específica de producción semejante al trabajo no alienado.

Según Marx, en las sociedades capitalistas el trabajo y la producción se realizan en condiciones de enajenación: como consecuencia de la propiedad privada la fuerza de trabajo es una mercancía que se compra y se vende en el mercado, y la objetivación del trabajo se vuelve algo extraño al productor que, además, le pertenece a otro. El joven Marx, en los *Manuscritos de 1844*, sintetiza esta situación de la siguiente manera:

¿En qué consiste la alineación del trabajo? Ante todo, en el hecho de que el trabajo es *exterior* al obrero, es decir, que no pertenece a su ser; que, en consecuencia, el obrero no se afirma en su trabajo, sino que se niega; no se siente cómodo, sino desventurado; no despliega una libre actividad física e intelectual, sino que martiriza su cuerpo y arruina su espíritu. [...] Su trabajo no es, pues, voluntario, sino impuesto; es *trabajo forzado*. No es, pues, la satisfacción de una necesidad sino un *medio* de satisfacer algunas necesidades al margen del trabajo. [...] Por último, el carácter extraño del trabajo con respecto al obrero aparece en el hecho de que no es un bien propio de éste, sino un bien de otro; que no pertenece al obrero; que en el trabajo el obrero no se pertenece a sí mismo, sino que pertenece a otro (104).

Este análisis del trabajo humano —que en el capitalismo se convierte en trabajo enajenado— pone en evidencia el divorcio entre trabajo y placer o entre trabajo y belleza. Por eso, en algunos de sus escritos, Marx señala una hostilidad del capitalismo hacia el arte, la cual puede ligarse a la particular vinculación que existe entre la actividad artística y el trabajo. El arte puede considerarse como una forma de trabajo y no de conocimiento, consiste en la producción de objetos con cierto contenido estético en la cual entran en

juego las fuerzas vitales de los seres humanos y su energía creadora. A su vez, gracias al arte, el hombre perfecciona su capacidad de dominar la materia imprimiéndole una nueva forma, reafirmando la habilidad humana de transformar el entorno para satisfacer una necesidad, en este caso, estética. Por todo esto, el arte es concebido como un instrumento que le permite al hombre desplegar su esencia y desarrollar sus capacidades creadoras, incluso en un mundo alienado. La práctica artística constituye una forma específica de praxis humana que posibilita la exteriorización plena del ser y que no se agota en sus manifestaciones históricas particulares. El hecho de que en el arte sobrevive ese principio creador que es negado en las condiciones alienantes de producción capitalista transforma a la creación artística en una importante herramienta para el cambio y la transformación social.

Las nociones desarrolladas en los escritos de juventud de Marx se encuentran muy presentes en varios de los escritos de Tomás Maldonado. En sus manifiestos el artista afirma que lo fundamental es la praxis y sostiene que el arte concreto *es práctica*: «La conciencia proviene del mundo pero también opera sobre él, INVENTA. Inventar, no en el sentido de Bergson, sino en el sentido de Marx, es decir, PRÁCTICA, TRABAJO» (46). La práctica artística es concebida como una herramienta para la reafirmación de los valores de «comunidad» entre los hombres y como «uno de los más efectivos lubricantes de la tensión revolucionaria de la humanidad» (35). El arte concreto cree y apuesta a la capacidad creadora del hombre. Revaloriza la praxis vital como aquella capaz de intervenir activamente en la realidad y de generar nuevas relaciones entre los seres humanos:

El arte concreto está saturado de ideas que se transmiten sutilmente al espectador. Su «contenido» ya que en realidad se trata de esto, exalta el racionalismo y la fe en el poder de invención estética del hombre; no comunica, como otras manifestaciones, estados morales de angustia o de renuncia, sino de júbilo y de voluntad constructiva (76).

En estas afirmaciones, Maldonado coincide con aquellos defensores de la concepción social de lo estético —entre los que se encuentran Stolovich, Borev, Pavlov, Garaudy y Fischer, entre otros— según la cual las propiedades estéticas sólo se dan por el hombre y para el hombre. De acuerdo con estos autores lo estético no puede prescindir de su base material o natural, pero se desarrolla siempre sobre una base histórica vinculada al proceso de humanización de la naturaleza mediante el trabajo. Lo estético no existe al margen del hombre social, se da siempre como una relación social entre el sujeto y el objeto. A diferencia de los autores que adscriben a una concepción naturalista de lo estético —a partir de la cual se sostiene que las propiedades estéticas (color, proporción, simetría) se encuentran en la naturaleza como propiedades objetivas más allá de que el hombre, entre o no en relación con ellas— se establece aquí una distinción entre las propiedades naturales de los objetos que se dan independientemente del ser humano y las propiedades estéticas que sólo se dan en tanto adquieren una significación humana en la sociedad y gracias a la existencia del hombre como ser creador. Roger Garaudy lo explica a partir de la relación del hombre con la naturaleza, puesto que en esa transformación que el hombre opera sobre la naturaleza se transforma a sí mismo también, o sea, transforma sus propios sentidos: «La formación de los cinco sentidos —agrega Marx— es el producto de toda la historia de la humanidad. Corresponde al pintor, en cada época, cobrar conciencia de las nuevas leyes de la mirada al fijarse en nuevos objetos» (101). Stolovich, por su parte, lo define de la siguiente manera: «La relación estética del hombre con la realidad

entraña una afirmación del hombre en el mundo real, una conciencia gozosa de sus posibilidades y fuerzas humanas y de su capacidad creadora, un sentimiento de libertad» (122). Para estos teóricos, la creación artística es una forma privilegiada de la relación estética del hombre con el mundo y constituye una importante fuerza capaz de generar nuevas realidades. Del mismo modo, lo entienden los artistas concretos, así lo expresa Maldonado en sus textos. Pero no cualquier tipo de arte va a ser el adecuado para realizar esa inmensa y crucial tarea.

INVENCIÓN Y PRODUCCIÓN

En el *Manifiesto Invencionista* de 1946, Maldonado hace referencia al fin de la era de la «ficción representativa», criticando a este tipo de arte por frenar la energía y la fuerza del hombre: «El arte representativo muestra «realidades» estáticas, abstractamente cristalizadas. Porque todo arte representativo ha sido abstracto. Sólo a causa de un malentendido idealista se dio en llamar abstractas a las experiencias estéticas no representativas» (39). Desde los primeros textos —en los cuales aborda la cuestión del concretismo— el artista profetiza la evolución de la pintura hacia lo concreto, definido como superación dialéctica de lo abstracto. El arte concreto, único destino posible para la actividad estética, crea nuevas realidades; es un arte presentativo, que no busca representar ni abstraer, sino inventar lo nuevo.

La estética de la invención propuesta por los artistas concretos, intenta superar los problemas y las contradicciones del arte no-representativo; augura una nueva etapa, en la cual la ilusión de la representación queda totalmente superada y desechada. En un escrito de ese mismo año, titulado *Lo abstracto y lo concreto en el arte moderno* (1997), Maldonado realiza un completo recorrido histórico en el cual analiza las contribuciones de las diferentes escuelas de vanguardia al problema de lo concreto.

En ese texto, el artista sostiene que la principal contienda del arte revolucionario es «concretar» el espacio y las formas, promoviendo una nueva estética eximida de cualquier vínculo con lo abstracto y lo ilusorio. En este sentido, reconoce en el cubismo una «vecindad» con lo concreto en su intento por objetivar la pintura develando el mecanismo abstracto de toda representación; critica al futurismo porque, si bien cuestiona la exaltación cubista de lo estático, termina dando una solución abstracta al problema del movimiento, y señala a los rusos Malevich y Rodchenko como los primeros en plantear la pregunta (y algunas posibles soluciones) al problema de la representación. Recordemos que Malevich lleva, en 1913, el arte figurativo hacia la abstracción absoluta y cinco años más tarde resuelve el problema de la representación pintando formas blancas sobre fondos blancos. Sin embargo, Maldonado sentencia: «Al encontrarse con una superficie monocroma y monotonal descubre el alto valor estético y concreto del plano, iniciando la era de su exaltación» (43). Según su parecer, el problema no había sido resuelto, pero los artistas rusos de vanguardia continuaron sus búsquedas y formulaciones. En relación a esas indagaciones, Maldonado critica duramente a Kandinsky «la extrema derecha del arte no-representativo» debido a su exaltación de la intuición y del automatismo geométrico, y reconoce en Gabo, Tatlin, Pevsner, Lissitzky, Rodchenko y los artistas del *Obmuchi* (Asociación de Jóvenes Artistas) los planteos decisivos para la formulación estética

realista constructiva, destacando la realización de objetos de vidrio y acero vivida «la gran experiencia de la revolución proletaria» (43). Repongamos brevemente los puntos más sobresalientes de los programas estéticos de los artistas constructivistas citados por Maldonado en su texto.

En el *Manifiesto Realista*, redactado en 1920, Gabo y Pevsner también se ocupan de cuestionar los intentos cubistas y futuristas, proclamando un arte profundamente imbricado en la vida cotidiana que acompaña al hombre «en el taller, en la oficina, en el trabajo, en el reposo y el tiempo libre, los días laborales y los festivos, en la casa y en la carretera, para que la llama de la vida no se extinga en él» (63).

El *Programa del Grupo Productivista* firmado por Rodchenko y Stepanova en ese mismo año señala que el contacto con la experiencia de los soviets hizo que el grupo desplace sus actividades de búsqueda de lo abstracto a lo real, define su objetivo como «la expresión comunista de una obra materialista constructiva» (183) y llama a la realización de campañas de agitación contra el arte y la cultura del pasado.

En una línea muy similar encontramos el planteo de Tatlin, quien sostiene que el arte debe insertarse *prácticamente* en la organización social, y que los artistas deben entregarse a aquellas actividades realmente útiles a la nueva sociedad, como la publicidad, la arquitectura, la composición tipográfica o la compaginación de libros y revistas.

En el informe teórico del *Proun* (Proyecto para la afirmación de lo nuevo), redactado por Lissitzky en esa misma época, se hace referencia a una nueva etapa «dirigida hacia la edificación de la nueva forma que se desarrolla sobre la tierra fertilizada por los cadáveres del cuadro y de su autor» (141). El proyecto del *Proun* busca que el artista pase de la contemplación a la acción, construyendo sobre los fundamentos comunistas válidos para toda la humanidad, un nuevo modo de habitar el mundo. Veinticinco años más tarde, Maldonado retoma y replantea varias de estas ideas, y se ubica en el punto culminante de esas búsquedas afirmando que junto a su grupo han logrado finalmente la liquidación definitiva de lo ilusorio en el arte: «Hoy, el arte no representativo se encuentra, por primera vez, en la posibilidad de encarar el espacio y el movimiento desde un punto de vista absolutamente concreto» (47).

Aunque Maldonado considera que las soluciones propuestas por la vanguardia soviética no logran encarar de manera satisfactoria el problema del plano y la composición bidimensional, las coincidencias entre sus planteos y los proyectos de los constructivistas rusos son significativas. Luego de la revolución de 1917, Malevich, Tatlin, Rodchenko y El Lissitzky —artistas que impactan al joven Maldonado en sus primeros años de experimentación plástica— adhieren a un proyecto de transformación de la sociedad en el cual la creatividad, la innovación y la invención aparecen como valores supremos e insoslayables. Guiados por ese objetivo, intentan extender los modos de creación artística al mundo de la vida social, para transformarlo y reconstruirlo de acuerdo a los nuevos tiempos. Por eso, ya en los tempranos años 20, los artistas de la vanguardia soviética proyectan un nuevo arte colectivo que implica un cambio en las técnicas de producción pero también en la distribución, la difusión y la recepción de las producciones estéticas. Concientes de la necesidad de desarrollar diferentes estrategias para superar la crisis de representación vigente en aquel momento, se plantean en repetidas ocasiones la pregunta por la recepción y el espectador. Así es que, con la intención de llegar a un amplio público de masas, experimentan nuevos modos de recepción colectiva a través de la arquitectura, el diseño y la factografía fotográfica (Buchloh, 2004).

Estos mismos planteamientos aparecen en los planteos de Maldonado. La actitud inventiva que el arte concreto propone como método para la creación afirma la realidad y genera en el hombre un nuevo modo de relacionarse con el mundo:

Que un poema o una pintura no sirvan para justificar una renuncia a la acción, sino que, al contrario, contribuyan a situar al hombre en el mundo. [...] Por el júbilo inventivo. Contra la nefasta polilla existencialista o romántica. Contra los subpoetas de la pequeña llaga y del pequeño drama íntimo. Contra todo arte de elites. Por un arte colectivo (40).

Maldonado considera que la praxis artística tal como se desarrolla en el capitalismo se encuentra limitada por el «fetichismo de los artístico» creado por el idealismo, que se empeña en jerarquizar las formas ubicando al arte como una realidad metafísica superior y apartada del mundo real. Tal situación, que reproduce el persistente divorcio entre la praxis creadora y la vida confinando al arte a los solitarios pasillos de los museos, sólo puede ser solucionada de una manera: extendiendo el arte desde los circuitos restringidos en los que se exhibe hasta los lugares más recónditos de la vida cotidiana. Este cambio tan radical sólo puede realizarse a través del diseño industrial² que:

constituye, sin duda, el punto de unión de las propuestas estéticas más singulares y renovadoras, el objetivo de muchas de las propuestas más estimulantes en las relaciones entre el arte y la técnica. Pero a la vez, y no en menor medida, viene a ser como la culminación de varios siglos de exploración científica tenaz, sobre las condiciones objetivas y subjetivas de la actividad práctica humana (63).

El arte puede recuperar su función social inventando nuevas formas que puedan ser disfrutadas por todos los seres humanos. El artista concreto no copia la naturaleza, sino que parte de un tema plástico que, junto a un «plan estructurador», lo conduce hacia la invención de un nuevo hecho estético funcionalmente concebido para fundirse naturalmente al resto del universo. Totalmente convencido de esto, Maldonado sentencia: «Tal como nosotros lo imaginamos, el artista del futuro ha de mirar a nuevos horizontes de creación, entrando en el universo de la producción de objetos en serie, objetos de uso cotidiano y popular, que en definitiva, constituyen la realidad más inmediata del hombre moderno» (65). Aunque hacia finales de los años 40 el arte concreto sólo llega a un público minoritario, Maldonado no deja de confiar en las posibilidades de su programa y apuesta a que el concretismo será el arte social (y socialista) del mañana. Por supuesto, sus polémicas afirmaciones van a ser duramente discutidas por otros actores del campo del arte, fundamentalmente por los defensores del realismo social, quienes se enfrentan durante aquellos años en repetidas ocasiones con los jóvenes artistas concretos.

² Varios años más tarde el artista reconocerá que esta concepción fue errónea: «La parte que juzgo equivocada es justamente la de creer que el diseño industrial fuese sustitutivo del arte y que el diseñador industrial reemplazaría al artista. [...] Fue precisamente ese error de evaluación lo que me llevó a creer que la salida lógica del tipo de arte por mí practicado fuese el diseño industrial» (entrevista con Giacinto Di Pietrantonio. Revista *Flash Art*, Milán: 1989).

LA REALIDAD Y SUS REFLEJOS

Dentro de la estética marxista, son varios los autores que defienden la teoría del *arte como reflejo*, dominante dentro de la estética soviética a partir de la década del 30. Esta posición que concibe al arte como representación verídica de la realidad tiene sus fundamentos en las ideas de Engels sobre la relación entre el ser y el pensamiento, considerada tanto entre el espíritu y la materia (plano ontológico) como entre la conciencia cognoscente y la realidad (plano gnoseológico). La primacía ontológica, de acuerdo a Engels, corresponde en un primer plano a la materia y en un segundo plano a la realidad exterior que es reflejada por la conciencia en el proceso del conocimiento. Trasladando estas ideas a la estética, encontramos la primacía de la realidad ante la conciencia y al arte como aquel que cumple la tarea de reflejar esa realidad tal como es.

Uno de los representantes más importantes de esta corriente es el filósofo húngaro Georg Lukács. Este autor sostiene que lo fundamental de la relación estética entre sujeto y realidad objetiva es la reproducción de esa realidad en la forma particular del arte. Desde su punto de vista, la ruptura de la estética materialista con la idealista se relaciona con el hecho de concebir al arte como «un modo peculiar» en el que se manifiesta el reflejo de la realidad. Arte y ciencia, como formas de conocimiento, pueden reflejar la realidad esencial y totalmente por distintos caminos, pero siempre dándole un lugar central a la búsqueda de la verdad. ¿Que es entonces lo propio del reflejo artístico? ¿Que constituye un reflejo mediante imágenes? El realismo aparece como el método artístico que mejor responde a esta función cognoscitiva. Las críticas de Lukács al naturalismo y a las tendencias de vanguardia se vinculan, en el primer caso, con la escasa esencialidad de sus manifestaciones que se quedan en la superficialidad inmediata del mundo y, en el segundo, con la vida efímera de las revoluciones formales que pretenden hacer historia representando de un modo abstracto, unilateral o fragmentario la realidad. Según este autor, sólo el realismo, materialización artística de la esencia, puede reproducir la realidad de manera fiel: «El que una obra de arte sea capaz de ejercer un efecto perdurable o sólo efímero depende de la corrección y de la fuerza abarcante del reflejo de la realidad, de la profundidad y de la pasión en la captación de lo esencialmente nuevo, en la elaboración del contenido ideal» (Lukács, 247). El problema central del arte es entonces, la cuestión de la esencia y la apariencia. El arte auténtico no es una simple representación fotográfica de la vida cotidiana sino que intenta descubrir lo esencial detrás de los fenómenos abarcando la realidad y su continuo movimiento de una forma profunda y totalizadora. El verdadero arte es capaz de reunir en su unidad lo general y lo singular, lo permanentemente humano y lo históricamente determinado.

El realismo auténtico puede hallarse en las obras de Shakespeare, Balzac o Tolstoi, es decir, aún en aquellos escritores cuya visión del mundo no coincide con la posición marxista, pero en quienes de todas formas «triumfa el realismo», más allá de su ideología:

El triunfo del realismo significa en este sentido marxista una ruptura completa con aquella concepción vulgar de la literatura y el arte que deduce mecánicamente de las concepciones políticas del escritor, de la supuesta psicología de clase, el valor de la obra artística. El método marxista aquí descrito es, por el contrario, sumamente adecuado para la aclaración de complicados fenómenos literarios (Lukács, 53).

Las tesis fundamentales de Lukács sobre los límites del realismo y sus relaciones con el arte moderno son objeto de discusión por parte de varios teóricos marxistas. Una de las voces más importantes en esas polémicas es la de Bertolt Brecht, quien acepta la función cognoscitiva del arte pero no considera que sólo pueda darse dentro de los rígidos parámetros de realismo propuesto por Lukács.

Según Brecht, la realidad puede ser reflejada de distintas formas. El realismo de una obra se vincula con el hecho de revelar una realidad, y no con los medios que se utilizan para lograr ese objetivo. La tarea del arte consiste en preparar al público para incidir en los procesos sociales de cambio, generando en los espectadores una actitud reflexiva que cuestione la ideología dominante. La creación artística puede ayudar a explicar lúdicamente la esencia de las leyes que rigen el modo de producción capitalista, para contribuir en la tarea de transformar el mundo social. Para tal fin, el escritor puede servirse de todos los medios de la praxis y el conocimiento humano. El «efecto de distanciamiento» propuesto por este autor constituye un nuevo modo del conocimiento artístico de la realidad social. Según su propuesta, no se trata de reflejar pasivamente la realidad sino de tomar distancia frente a los hechos, para que lo habitual y lo cotidiano se presenten de un nuevo modo —extraño, insólito— y puedan ser captados más profundamente. Brecht señala que el rasgo universal del arte se vincula con la diversión o el placer:

Desde que el mundo es mundo, el propósito del teatro, como el de todas las artes, consiste en divertir a la gente. Este propósito le confiere siempre su especial dignidad: no le es necesaria otra función que la de divertir; pero es ésta una condición indispensable. No se le ennoblecería en modo alguno haciéndolo, por ejemplo, un mercado de la moral; [...] también sería equivocado imponerle la obligación de enseñar o bien, enseñar cosas más útiles que el saber que se mueve agradablemente, tanto del cuerpo como del espíritu. El teatro debe poder ser una cosa del todo superflua, lo que quiere decir, entiéndase bien, que por lo superfluo también se vive. Menos que ninguna otra cuestión la recreación tiene necesidad de justificación (205).

Los hombres y mujeres de nuestra época no han descubierto, todavía, su propia forma de goce y recreación. Como miembros de una «edad científica», las ciencias determinan de un modo totalmente nuevo nuestra forma de vida social. Pero esa nueva forma de pensar y ese «espíritu científico» todavía no han llegado a las grandes masas porque la clase burguesa impide que la ciencia —que sí utiliza para dominar la naturaleza— se aplique en el ámbito de las relaciones de explotación entre los hombres. «En la era que se anuncia, el arte logrará el goce de la nueva productividad, la que es capaz de mejorar en gran medida nuestro bienestar y podría constituir en sí misma, cuando no se la trabe, el deleite más grande» (Brecht, 208).

La productividad es el tema central, la fuente del goce, por eso el placer se relaciona con la transformación social, con la producción de una nueva realidad humana. El deleite de la obra artística no proviene sólo de la contemplación, sino de la participación del espectador en el proceso de la creación y de la capacidad de producir lúdicamente imágenes prácticas capaces de influir en la sociedad.

En la estética brechtiana, el realismo no aparece como una categoría puramente artística y formal sino que hace alusión a la relación de la obra de arte con la realidad. El espíritu del realismo se manifiesta como una actitud crítica, curiosa, práctica y subversiva hacia el mundo social y sus instituciones. La obra de arte realista es aquella que promueve esa actitud frente a la realidad. Fredric Jameson afirma que lo fundamental

en la estética de Brecht es la transformación del acto de conocer el mundo en una fuente de deleite por sí misma, al devolverle al arte realista un principio de juego y gratificación que «la estética cognitiva relativamente más pasiva de Lukács parecía haber reemplazado con el sombrío deber de una adecuada reflexión del mundo», superando de ese modo los antiguos dilemas de la teoría didáctica del arte —¿enseñar o agradar?— y «en un mundo en el que la ciencia es experimento y juego y tanto el conocer como el hacer son formas de producción por sí mismas estimulantes, puede imaginarse un arte didáctico en el cual el aprender y el placer ya no están separados entre sí» (98).

Dentro de la estética soviética la visión del arte como reflejo tiene un importante representante en el teórico G. Nedoshivin, quien concibe al arte no como práctica sino como una forma específica de conciencia social. Nedoshivin define a la estética como una disciplina filosófica que estudia las relaciones del hombre con la realidad, basándose en dos aspectos fundamentales de la filosofía marxista-leninista: por un lado, la teoría dialéctica del reflejo que pone de relieve la primacía del ser y el carácter derivado de la conciencia y por otro la concepción materialista de la sociedad y la historia.

En sus textos, la estética aparece como una ciencia partidaria que lucha por la aplicación de la política del Partido Comunista en el terreno del arte «contra la ideología burguesa reaccionaria, contra el formalismo y el naturalismo y a favor del realismo socialista» (100). Nedoshivin reconoce el «elevado papel» de la teoría estética en la lucha contra «las deformaciones idealistas» y el papel fundamental del arte en la vida ideológica de la sociedad. Por este motivo, señala que el Partido vela por la elevación del nivel ideológico y artístico de la literatura y el arte, afirmando que el pueblo necesita obras comprensibles que reflejen su trabajo, su vida y su lucha por la construcción de la sociedad comunista. Los artistas pueden elegir cualquier tema o aspecto de la realidad dentro del método del realismo socialista, lo cual les garantiza infinitas posibilidades para la creación de las obras que el pueblo necesita:

El realismo socialista es el arte de la etapa superior del desarrollo de la sociedad humana, el arte de la época de socialismo. Constituye asimismo un periodo, cualitativamente nuevo, de la cultura artística universal y, al mismo tiempo, es el resultado lógico del desenvolvimiento del arte universal. Nuestra estética es la estética del realismo socialista y todos sus problemas teóricos se examinan en ella desde el punto de vista de las tareas vitales que se plantean en el arte de la época contemporánea (112).

Las ideas de Nedoshivin expresan la concepción dominante dentro de la estética soviética a partir de los años 30. Desde 1934, año en el cual se celebra el Primer Congreso de Escritores Soviéticos, se proclama en Rusia al realismo socialista como método estético por excelencia, y se obliga 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 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. Paralelo 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). Cabe señalar que en Argentina, no existirá en el Partido Comunista Argentino (PCA) durante los años 20 una política claramente

definida en materia de arte. Ningún programa estético aparece como tendencia oficial o dominante, pudiendo 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 del periódico comunista oficial *La Internacional*, entre los cuales pueden encontrarse encendidas defensas de la libertad de creación, estrictos pedidos de disciplina y criterios que guíen el quehacer artístico, reivindicaciones de artistas con los más variados estilos, 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.

En 1945, los artistas de la Asociación *Arte Concreto-Invencción* se afilian grupalmente al Partido Comunista Argentino, confiando en la posibilidad de que el Partido acepte y promueva su programa artístico. Esta apuesta a la apertura estética del comunismo local puede observarse en las páginas de *Orientación* —órgano oficial del PCA durante aquellos años— donde los artistas concretos publican notas explicitando su programa estético-político y publicitando sus muestras. En ese mismo diario aparecen, entre 1946 y 1947, dos textos firmados por Maldonado en respuesta a las acusaciones de falta de libertad de expresión en la Unión Soviética. En uno de ellos, inclusive, para desmentir el tema de la «pintura por encargo» exigida a los artistas soviéticos como propaganda del régimen stalinista, Maldonado (1946) pone como ejemplo de la libertad estética reinante en la URSS el caso de Malevich, artista no figurativo:

El Comité Central, en abril de 1932, en resolución firmada por Stalin, puso en claro que el Partido Comunista no tenía estética oficial y que todo artista que militase en sus filas podía sustentar cualquier posición estética. Como ejemplo de esta neutralidad del estado soviético y del Partido Comunista en cuanto a cuestiones artísticas se refiere, recuérdese también que Malevich, un artista no representativo, bien distante por ende de llamado «arte social» fue nombrado en 1935 profesor de la Academia de Leningrado.

Maldonado ignora en aquel momento que Malevich se había transformado en un pintor realista desde 1930. Una carta de Lissitzky a su esposa, escrita en julio de ese año revela: «Me encontré con Malevitch en VOKS (la Asociación para Contactos Extranjeros). Se está haciendo viejo y está atravesando una situación difícil (...) pinta arte figurativo y firma 1910, etc. Patético. Lo hace en serio, y cree que puede engañarnos a todos» (56). Además, la resolución de 1932 que el artista menciona propone la creación de una asociación única de escritores, disolviendo las diversas corrientes artísticas a favor de una estética realista, lo cual constituye el antecedente del ya mencionado Primer Congreso de Escritores Soviéticos celebrado dos años después.

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 una serie de debates que tienen lugar entre artistas e intelectuales vinculados al comunismo local y que ponen en discusión las categorías de representación, reflejo y realidad.

DISPUTA POR EL REALISMO

Convocados por la revista *Contrapunto* para responder a la pregunta «¿Adónde va la pintura?» los artistas argentinos Antonio Berni y Maldonado, entre otros, ensayan dos polémicas respuestas que incluyen, por supuesto, opiniones cruzadas sobre el realismo. Maldonado, el joven desafiante de vanguardia, sostiene que el arte concreto es el único arte realista: «Hacer, pues, del arte representativo el arte realista por excelencia ha sido un equívoco idealista. El verdadero realista no busca reflejar, sino inventar. Por otra parte, copiar la realidad no es afirmarla; sólo la actitud inventiva, al afirmar lo concreto, no invalida ni desprestigia al mundo» (35).

Berni, el artista consagrado, también integrante de las filas del PCA, defiende al *Nuevo Realismo*, cuyas bases teóricas ya habían sido planteadas unos años antes en la revista *Forma* de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos. Guillermo Fantoni sostiene que en el *Nuevo Realismo* se combinan de un modo inédito la novedad y las utopías revolucionarias, al conjugar en su propuesta elementos del surrealismo, la metafísica italiana y los realismos alemanes: «Si del surrealismo tomó el principio de montaje de imágenes, del muralismo mexicano de Siqueiros heredó los grandes formatos y la aplicación de tecnologías que modificó sustancialmente la práctica pictórica» (132).

De acuerdo a Berni (1936), el verdadero arte de un pueblo es aquel que abre los nuevos caminos impulsados por las cambiantes condiciones objetivas. En sus declaraciones programáticas critica a la abstracción plástica que deja de lado el tema y causa la deshumanización del arte y la desorientación de los artistas:

El arte que hoy llamamos moderno, cuyo lugar de origen puede situarse en París de ante guerra, torna su pensamiento y su imaginación como la sola realidad plástica. En su afán de desconectarse de todo lo que pudiera significar o representar el mundo objetivo, creó un mundo de formas tan en abstracto que hoy, en manos de los corifeos, se transforma en un decorativismo frívolo y sentimental.

En el nuevo realismo, en cambio, «el tejido de la acción es lo más importante, porque no es sólo imitación de los seres y cosas, es, también, imitación de sus actividades, su vida, sus ideas y desgracias» (5).

En su respuesta a la pregunta planteada por *Contrapunto*, Berni vincula la pintura con el desarrollo económico, político y cultural del país y propone luchar por un arte que sea capaz de atraer nuevos públicos y se aleje de los círculos elitistas. En relación a la evolución de la pintura el artista diseña un mapa histórico en el cual el *Nuevo Realismo* anti-abstracto, anti-idealista y anti-reaccionario, aparece como el punto culmine de las investigaciones artísticas. Su polémica con Maldonado y los artistas concretos queda expresada en su subestimación hacia toda la especulación abstracta postcubista que según Berni pasará a un plano inferior comparado «con la nueva verdad que va más allá de la artesanía menor de copiar objetos o de crear imágenes abstractas —por más «concretas» que se llamen— y otras cositas para *boudoir* de damas aburridas o neurasténicas» (11).

Contrapunto también publica, en ese mismo año, el ensayo *Defensa del realismo* de Héctor Agosti, uno de los intelectuales más importantes del Partido Comunista Argentino. Allí Agosti plantea los fundamentos filosóficos de un nuevo «realismo dinámico» de raíz discursiva y dialéctica, cuyo fundamento es el conocimiento dialéctico de la realidad exterior. A diferencia del realismo tradicional, en el cual el sujeto queda sometido

a las influencias del objeto que sólo se muestra superficialmente, la creación artística que el realismo dinámico propone constituye una forma particular de conocimiento que se presenta como un «juego de ida y vuelta entre la acción de la realidad y la reacción de la conciencia» (59). Pero, al revés que el científico, el artista debe reproducir lo esencial en forma de lo singular. El autor admite que el conocer es un reflejo de la realidad, pero no un reflejo sencillo:

Torpe sería el artista que creyese en la posibilidad de un reflejo simple, inmediato, puro, de base estrictamente sensorial, como si fuera un acto semejante a la impresión de una placa fotográfica. Su grandeza radica en esta seguridad de transformar su condición de sirviente en condición de amo de los objetos (59).

Agosti postula que el artista se encuentra inmerso en un mundo cuyo verdadero sentido se encuentra velado por las apariencias y donde los sucesos se presentan de una forma confusa. El artista debe, entonces, trasladar la reacción de su conciencia sobre esa realidad exterior que lo estimula, en sintonía con las ideas de su época; mientras que la objetividad del viejo realismo era pasiva y muda, la objetividad del nuevo realismo es movediza y aclaradora: «Su procedimiento podría resumirse en la fórmula de Engels: los personajes típicos en las situaciones típicas, y estas situaciones albergando en sí mismas la posibilidad de una nueva realidad pronta a estallar» (64). El nuevo realismo aspira a transformar en conciencia la inconciencia con la que el artista encara la relación con los objetos y con el mundo.

El ideal estético del realismo propuesto por Agosti reconoce al hombre real, comprometido con la transformación de su época, y apunta a la traducción de la realidad a través de su «temperamento». Por ese motivo, la representación realista no puede ni debe circunscribirse a la copia de los «viejos naturalistas inmovilizados» que sólo confronta a los seres humanos con la apariencia de lo real. El realismo dinámico contempla la posibilidad de imaginar el futuro en el presente, de soñar una visión imaginada de la realidad que presupone una invención de lo concreto, pero de un modo muy diferente al imaginado por Maldonado: «Lo concreto puede reproducirse; mas lo concreto también puede inventarse artísticamente como una anticipación de lo posible entre las mallas ceñidas de lo real» (71). Agosti cuestiona al arte abstracto por su deshumanización y su evasión, y considera el «retorno al hombre» pregonado por el pintor André Lothe como el mandato histórico recogido por el realismo. «Pero este realismo ya no es una antípoda del arte abstracto, sino una superación hereditaria de ese arte abstracto, porque recoge todos los resultados de sus excursiones técnicas y los enriquece con la pompa soberbia de un flamante contenido humanizado» (73). El nuevo realismo dinámico no proporciona una receta a los artistas sino que les brinda una «ordenación filosófica» que se vincula con una actitud de compromiso con el mundo:

sabe que no puede expresarse *toda* la realidad; pero le basta con que el artista traduzca la que más cerca está de su corazón, la que más siente en su intimidad de hombre, con tal que la acompañe con ese inmenso latido de los otros hombres que sufren, crean y sueñan parejamente con sus propios sueños y sus propios sufrimientos (75).

Por supuesto, la respuesta de Maldonado no tarda en llegar. En el primer número de la revista *Arte Concreto-Invención* de 1946 el artista retoma el problema de la iconicidad, el realismo y la realidad y afirma que el arte representativo no es realista, dado

que las representaciones gráficas (manuales o mecánicas) son ilusiones y simulacros que constituyen un solo momento del proceso del conocimiento. «La representación gráfica manualmente ejecutada, de técnica revolucionaria y socialmente necesaria, ha pasado de ser, después de la fotografía, idealismo filosófico. O mejor aún: una de las tantas manías filosóficas de la burguesía» (49). También vuelve a reivindicar la práctica y el trabajo como lo único real capaz de potenciar la acción y afirmar el poder de los hombres, y delimita su posición en la batalla estética y política por la definición del arte realista legítimo:

Sabemos quiénes están contra nosotros; y nos alegra. Están contra nosotros los neo-realistas-muralistas (la burguesía quiere tener su Lacoonte); están los lotheistas, demagogos de la modernidad; están los pintores de «grises muy finos»; están los líricos que descubren «el alto valor sentimental de un caballo pastando» o el «profundo contenido de ciertas miradas»; están, finalmente, los gordezuelos angustiados de la Secretaría de Cultura, trepadores de la culpa cristiana, que odian nuestro arte por jubiloso, claro y constructivo. Con nosotros, en cambio, está lo mejor y menos contaminado de las nuevas promociones de artistas... (50).

Mientras Maldonado polemiza con sus opositores —entre los cuales también se encuentran el Ministro Ivanissech y al artista uruguayo Torres García, líder de la Asociación de Arte Constructivo— en las páginas del periódico comunista *Orientación* se reivindica al pintor Wolf Bandwek porque «pinta la realidad tal cual es», se comentan favorablemente las muestras del grupo *Arte Concreto-Invencción*, se sugiere a los artistas la lectura del libro de Agosti y se promueve el TEAP (Taller Escuela de Artes Plásticas), una iniciativa de la artista plástica Cecilia Marcovich que se ubica en el camino que fue «redescubierto y esclarecido por la revolución técnica cubista» y promueve un nuevo realismo en el arte a partir del estudio de la realidad objetiva, sin copia ni imitaciones. Sin embargo, hacia finales de la década del 40, esta concepción flexible y abierta del realismo se vuelve cada vez más estricta en la defensa del canon del realismo socialista, y un tribunal de disciplina interno decide la expulsión de Maldonado y su grupo del Partido Comunista. «Lamentable farsa», «trabajos realizados por alumnos de una escuela de reeducación de retardados», «depravación artística, estupidez y desvergüenza», «desfachatez» y «traición» son sólo algunas de las tantas expresiones que se publican en *Orientación*, criticando una muestra de arte concreto realizada en septiembre de 1948, luego de la separación de esos 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.

EL HUMANISMO COMO FERVOR REVOLUCIONARIO

Un último punto que resulta importante considerar es el que se relaciona con el humanismo reivindicado por los artistas concretos y Maldonado. En varias ocasiones, Maldonado caracteriza al arte concreto como un arte realista, revolucionario, pero también humanista. En su definición, el humanismo se vincula con una creencia absoluta en la acción transformadora del hombre, en sus potencialidades y en su capacidad de poner sus energías vitales al servicio de la creación y el cambio. Como ya se señaló en el tercer punto, esta mirada tiene su origen en una concepción del marxismo, la cual acentúa los

escritos de juventud de Marx, donde se define al hombre como un ser esencialmente productor que transforma con su práctica y con su trabajo el mundo que lo rodea.

En la estética concreta, el hombre se considera inmerso en una realidad que sólo puede comprenderse teniendo en cuenta la historia como una producción generada a partir de la actividad humana y se postula al arte como un instrumento eficaz de cambio y transformación de las relaciones sociales que el mismo hombre va creando y recreando con sus acciones. Partiendo de estas premisas, Maldonado cuestiona aquellas filosofías que se arrogan el título de humanistas, pero que sin embargo llevan al ser humano a desconfiar de su capacidad de acción, considerando que sólo la práctica potencia al ser: «CONOCER efectivamente un objeto implica una ilimitada alegría para el hombre, una afirmación de su poder. No puede ser humanista, por ende, una actividad que debilite al hombre; que lo lleve a desconfiar de su propio poder de conocimiento y acción» (50). Uno de los principales ataques de Maldonado se dirigen contra el existencialismo de Sartre, un idealismo definido por el artista como una de las tantas manías filosóficas reaccionarias de la burguesía.

Maldonado cuestiona las tesis centrales del pensamiento sartreano, aquellas que se refieren al ser humano como un proyecto que se vive de manera subjetiva, como un sujeto contingente que se encuentra arrojado a un mundo que entra en tensión con su propia conciencia y con el cual no se siente jamás en armonía completa. En *El ser y la nada*, Sartre se refiere a la conciencia como la libertad total para crear significados y sentidos del mundo, pero también señala que la conciencia contiene en sí misma a la nada, puesto que niega lo existente y se proyecta más allá de lo dado creando nuevos proyectos. La existencia del hombre consiste en esa continua proyección y autoproyección que niega y reconstruye el mundo, a través de la cual se ponen en juego elecciones y posibilidades que van constituyendo la realidad humana: «El hombre es el único que no sólo es tal como él se concibe, sino tal como él se quiere [...] el hombre no es otra cosa que lo que él se hace. Éste es el primer principio del existencialismo» (23).

Esa libertad absoluta de elección que constituye el fundamento de la conciencia es justamente la misma que genera angustia, una angustia vinculada a un hombre que se descubre como el único responsable de sus propias acciones y decisiones:

El existencialista suele declarar que el hombre es angustia. Esto significa que el hombre que se compromete y que se da cuenta de que es no sólo el que elige ser, sino también un legislador, que elige al mismo tiempo que a sí mismo a la humanidad entera, no puede escapar al sentimiento de su total y profunda responsabilidad (Sartre, 24).

Frente a esa libertad que angustia, y para huir de las decisiones, los hombres suelen recurrir con frecuencia a comportamientos de fuga, de autoengaño o de «mala fe», generando modos de ser inauténticos en los cuales la conciencia se miente a sí misma enmascarando sus verdaderos fines.

Según Sartre la conciencia no encuentra justificación ni en su propia esencia ni en el exterior: aun siendo libre para crear y proyectar dando nuevos significados al mundo nunca logra cristalizar sentidos o valores definitivos. Así, el hombre está llamado a inventar al hombre a cada instante, sin contar con apoyos o referentes terrenales que lo orienten, desamparado en la elección de su propio ser. A ese desamparo y a esa angustia también se suma la desesperación, que tiene que ver con el hecho de que nunca el hombre

podrá controlar completamente la realidad, siempre habrá factores o situaciones imprevisibles que pueden cambiar sus buenas intenciones en efectos negativos.

Pese a estas afirmaciones, Sartre afirma que sus ideas no deben considerarse un llamado al «quietismo», sino que más bien debe seguirse la fórmula según la cual no es necesario tener esperanzas para actuar. Su propuesta tampoco implica la falta de adhesión a un partido político aun sabiendo que «no tendré ilusión y que haré lo que pueda. Por ejemplo, si me pregunto: ¿llegará la colectivización, como tal, a realizarse? No sé nada; sólo sé que haré todo lo que esté en mi poder para que llegue; fuera de esto no puedo contar con nada» (26).

Maldonado reprueba la idea de que la angustia existencial contiene la responsabilidad social, y contrapone a la propuesta de Sartre un humanismo fervientemente revolucionario, que dirige su fe hacia el destino histórico del proletariado. Humanista es quien considera al ser humano capaz de inventar lo nuevo. Por eso, ante la acusación de que los artistas concretos son contrarios al humanismo, Maldonado contesta: «Si por humanismo se entiende defensa del arte naturalista y académico burgés, nosotros, téngase por seguro, no somos humanistas», y más adelante en el mismo escrito agrega: «nos resistimos a juzgar humanistas a quienes son tan pobres de fe en el hombre que lo creen condenado a vivir eternamente de la bobería sentimental del arte representativo. Los artistas concretos deseamos para el espíritu un mejor destino» (56).

En ese mismo texto, el artista también responde a quienes cuestionan al arte concreto por producir obras que el pueblo no comprende, argumentando a favor de la capacidad de cambio del hombre, y afirmando que en el futuro el pueblo entenderá no sólo las obras concretas sino también cuestiones más complicadas. Y para lograr esa meta, el arte y el materialismo histórico son las mejores armas con las que cuentan Maldonado y su grupo: «Nosotros somos fieles a la consigna leniniana: dar lo mejor al pueblo. El arte concreto es lo mejor que nosotros podemos ofrecer» (57).

REFERENCIAS

- Agosti, Héctor. *Defensa del realismo*. Buenos Aires: Lautaro, 1963. Medio impreso.
- Berni, Antonio. ¿Adónde va la pintura? *Revista Contrapunto*. 3. Buenos Aires, 1945. Medio impreso.
- Brecht, Bertolt. El arte como diversión. En Sánchez Vázquez, Adolfo. *Estética y Marxismo*. Tomo I. México: Ediciones Era, 1970. Medio impreso.
- _____. Nuevo realismo. *Revista Forma* Nº 1. Buenos Aires, 1936. Medio impreso.
- Buchloh, Benjamín. *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Madrid: Akal, 2004. Medio impreso.
- Colectivo Comunicación. *Constructivismo*. Madrid: Alberto Corazón Editor, 1972. Medio impreso.
- Fantoni, Guillermo. «Vanguardia artística y política radicalizada en los años 30: Berni, el nuevo realismo y las estrategias de la Mutualidad». *Causas y Azares* 5. Buenos Aires, 1997. Medio impreso.
- Garaudy, Roger. Realismo sin riberas. En Sánchez Vázquez, Adolfo. *Estética y Marxismo*. Tomo II. México: Ediciones Era, 1970. Medio impreso.

- Gano, Naum y Antoine Pevsner. Manifiesto Realista. En Colectivo Comunicación. *Constructivismo*. Madrid: Alberto Corazón Editor, 1972. Medio impreso.
- Jameson, Fredric. *Aesthetics and Politics*. Londres: Verso, 1977. Medio impreso.
- Lifshits, Mijail. La estética histórica de Marx y Engels. En Sánchez Vázquez, Adolfo. *Estética y Marxismo*. Tomo I. México: Ediciones Era, 1970. Medio impreso.
- Lissitzky, El. *El Lissitzky: Arquitecto, pintor, fotógrafo, tipógrafo: 1890-1941*. Madrid: Fundación Caja de Pensiones, 1990. Medio impreso.
- _____. Informe sobre El Proun. En Colectivo Comunicación. *Constructivismo*. Madrid: Alberto Corazón Editor, 1972. Medio impreso.
- Lukács, George. Perduración y caducidad de las obras de arte. En *Prolegómenos a una estética marxista*. México: Grijalbo, 1967. Medio impreso.
- Maldonado, Tomás. *Escritos Preulmianos*. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1997. Medio impreso.
- Marx, Karl. *Miseria de la filosofía*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1974. Medio impreso.
- _____. *Manuscritos de 1844*. Buenos Aires: Ed. Polémica, 1972. Medio impreso.
- Marx, Karl y Friedrich Engels. *La ideología alemana*. Argentina: Pueblos Unidos, 1973. Medio impreso.
- _____. *Correspondencia K. Marx - F. Engels, 1890*. Buenos Aires: Cartago, 1972. Medio impreso.
- Nedoshivin, G. La estética marxista-leninista como ciencia. En Sánchez Vázquez, Adolfo. *Estética y Marxismo*. Tomo I. México: Ediciones Era, 1970. Medio impreso.
- Plejánov, Georgi. *Obras escogidas*. Buenos Aires: Quetzal, 1964. Medio impreso.
- Rodchenko, Alexander y Varvara Stepanova. Programa del Grupo Productivista. En Colectivo Comunicación. *Constructivismo*. Madrid: Alberto Corazón Editor, 1972. Medio impreso.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. *Estética y Marxismo*. México: Ediciones Era, 1970. Medio impreso.
- Sartre, Jean Paul. *El existencialismo es un humanismo*. Buenos Aires: Ediciones Huáscar, 1972. Medio impreso.
- Schaeffer, Jean-Marie. *El arte de la edad moderna*. Venezuela: Monte Ávila Editores, 1993. Medio impreso.
- Stolovich, Leonid. La esencia social de las propiedades estéticas. En Sánchez Vázquez, Adolfo. *Estética y Marxismo*. Tomo I. México: Ediciones Era, 1970. Medio impreso.

Recepción: Noviembre 2011
Aceptación: Marzo 2012