

El grabado y la talla directa como estrategias de «dialogicidad» en los textos visuales de los Artistas del Pueblo (1925-1935)

Diego Nicolás Massariol
FfYL-UBA
dmassariol.uba@gmail.com

Resumen: Durante las primeras décadas del siglo XX se produjeron, en Argentina, debates acerca del concepto de “lo nacional” que estuvieron vinculados con los cambios político-sociales que acontecían en el mundo. En consecuencia, en el campo artístico se produjeron también debates reformativos en torno al papel del artista y la función social del arte que terminaron por definir nuevas prácticas y nuevos procesos de institucionalización y anti-institucionalización a partir de los cuales se establecieron zonas tanto de intercambio como de conflicto entre los artistas y los ámbitos de legitimación. Situándonos en este contexto, en el siguiente trabajo nos aproximamos a la producción de los Artistas del Pueblo con el fin de analizar las formas de discusión con la Institución propuestas en su programa estético. Se sostiene que las estrategias de «dialogicidad» utilizadas por la agrupación frente a la lógica del «discurso autoritario» de la Academia y el Salón no se reducirían al «*topic*» de sus «textos» sino que también recaerían en el uso del grabado y la talla directa, tanto por tratarse de técnicas que privilegian la difusión masiva en circuitos no-hegemónicos como también, y por sobre todo, por los modos de producción signíca que posibilitan. De esta manera, el siguiente trabajo pretende el objetivo último de aproximarse a las técnicas de producción desde un enfoque que destaque su rol en la cadena discursiva y no tan solo como una mera herramienta de producción.

Palabras clave: Técnica – Semiótica – Arte Argentino – Artistas del Pueblo – Hegemonía

Resumo: Durante as primeiras décadas do século XX na Argentina ocorreram debates sobre o conceito de "nacionalidade" envolvidos nas mudanças políticas e sociais que aconteceram no mundo. Em consequência, no campo artístico nacional ocorreram também debates reformativos sobre o papel do artista e da função social da arte que definiram novas práticas estético-artísticas e processos de institucionalização e anti-institucionalização que estabeleceram intercâmbios e conflitos com as áreas de legitimação. Neste contexto, na seguinte pesquisa abordamos a produção dos Artistas del Pueblo (Artistas do Povo) a fim de analisar suas propostas de discussão em seu programa estético. Argumentamos que suas estratégias de «dialogicidade» contra a lógica do «discurso autoritário» da Academia e do Salão não serão reduzidas a seus textos, mas também usaram a gravura e talha direta, como técnicas privilegiadas para produções de circulação em massa em circuitos não hegemônicos e por seu potencial de produção signíca. Assim, o presente trabalho visa o objetivo final de se aproximar as técnicas de produção a partir de uma abordagem que enfatiza sua função de signo na cadeia discursiva e não só como ferramenta de produção.

Palavras-chave: Técnica – Semiótica – Arte argentina – Artistas do Povo – Hegemonia.

Abstract: During the first decades of the twentieth century in Argentina some debates about the notion of “nationhood” took place, related to the political and social changes occurring in the world. As a consequence, in the national artistic field there were some reformative debates about the role of the artist and the social function of art that eventually defined new aesthetic-artistic practices as well as institutionalization and anti-institutionalization processes that established exchanges and conflict areas within the field of legitimation. In this context, the following paper approaches the production by Artistas del Pueblo (People's Artists) in order to analyze the discussion proposals against the Institution which were contained in their aesthetic program. It is argued that «dialogic» strategies were used by these artists against the logic of «authoritative discourse» supported by the Academy and the Hall, which would be represented by the use of print-making and direct carving techniques, not only because of the use of these techniques for the privilege of mass distribution in non-hegemonic circuits but also because of the modes of signical production that they allow. Thus, the following work seeks the ultimate goal of approaching the production techniques emphasizing their role in the discursive chain rather than as production tools.

Key-words: Technique – Semiotics – Argentine Art – Artistas del Pueblo – Hegemony.

«Como siempre, el Salón estaba en manos de una camarilla que cometía las injusticias más irritantes [...] A nuestro grupo se le negaba la entrada al Salón con el pretexto de los “asuntos”. [...] Las injusticias que año tras año se cometían, habían preparado nuestro ánimo para acciones heroicas»

Guillermo Facio Hebequer (1935)¹

Introducción

Durante las primeras décadas del siglo XX en Argentina se asistió a una serie de debates en torno al concepto de “lo nacional”, “lo tradicional” y la “identidad”; debates que fueron indefectiblemente atravesados por los radicalismos político-sociales que acontecieron en el mundo. La Primera Guerra Mundial entre 1914 y 1918, la Revolución Rusa en 1917, la Tercera Internacional en 1919 y la final consolidación de la Unión Soviética en 1922 promovieron el desarrollo de un nacionalismo que tendría sus claras repercusiones en nuestro país, así como también la internacionalización de un compromiso obrero cuyo acontecimiento más directo sería la fundación del Partido Comunista Argentino en 1918 en franca solidaridad con un marxismo militante.

Como síntoma de estos cambios, en el campo artístico nacional se produjeron debates reformativos en torno a la función social del arte que tendieron a definir nuevas prácticas con las cuales se discutió con el poder hegemónico, imbricando el arte con la política. Estas prácticas fueron acompañadas por procesos de anti-institucionalización que establecerían zonas tanto de intercambio como de conflicto entre los artistas y los ámbitos de legitimación. En este sentido, paralelamente al Salón Nacional —que funcionaba desde 1911— se presentó en 1914 el primer “Salón de los Recusados” exhibiendo las obras rechazadas por el jurado del Salón oficial y constituyéndose como la primera acción antiacadémica de nuestra modernidad artística. Esta experiencia marcó el inicio de una larga historia de contra-salones que discutirían desde entonces con la posición hegemónica y que serían vividos como una forma de resistencia ante la institucionalización del arte. Poco tiempo después, bajo la consigna “sin jurados y sin premios”, sería organizado en el Salón Costa en 1918 el *Primer Salón de la Sociedad Nacional de Artistas denominados Independientes* entre los que exponían miembros del Grupo de la Boca y los llamados Artistas del Pueblo, asentando el precedente de los futuros salones libres.

Situándonos en este contexto, en el siguiente trabajo nos aproximaremos a la producción de los Artistas del Pueblo con el fin de analizar sus propuestas en el marco de las llamadas “Vanguardias” y

1 Facio Hebequer, G. «Facio Hebequer recuerda el 1° Salón de Rechazados del Año 1914» en *Crítica*, 8 de noviembre de 1935. (Muñoz, 2008: 13).

su disputa por la hegemonía en el campo artístico nacional. Comúnmente, los estudios sobre el tema han coincidido en destacar al argumento de sus producciones como el recurso primordial para la reconducción del arte a una función social y de consecuente crítica a la Institución, privilegiando una perspectiva *contenidista* que ha dejado de lado a los demás aspectos que confluyen en la obra.² Pero nuestro estudio, siguiendo la línea teórica de Mijail Mijalovich Bajtin (1924, 1923, 1975, 1982, 1986) y la metodología de la semiótica textual y visual propuesta por Umberto Eco (1962, 1964, 1976, 1979a y 1979b) abordará su producción desde un ángulo de comprensión que no pretende atender ni sólo a la forma ni sólo al contenido sino al «texto» como «programa estético» —en tanto una correlación semiótica entre forma, técnica y contenido. Es decir, desde esta perspectiva se trata de entender que la obra no viene a ser ni sólo un entramado de formas, ni mera plasticidad técnica, ni mucho menos mero contenido, sino que deviene un constructo de forma-técnica-contenido simultáneos donde cada elemento cumple un rol semiótico en el conjunto. Por tanto, en la presente investigación tomaremos como premisa la idea de que la técnica abarca al contenido y lo realiza en la forma, creando una triangularidad sólida entre estos elementos para conformar la obra. Esto nos lleva a entender que la técnica no sólo es la responsable de proporcionarle apariencia al contenido —como se ha tendido a pensar comúnmente desde una concepción instrumentalista— sino que también puede modificarlo y reforzarlo, logrando incluso aportar elementos nuevos a la cadena discursiva. De manera que la técnica también orienta semióticamente al «texto» —y, por tanto, también produce sentido—, tanto como la forma o el contenido.

A partir de ello, sostenemos que las estrategias de «dialogicidad» —o sea, de interacción discursiva que exterioriza o pone en acto la «multiacentualidad» del «signo ideológico»³— utilizadas por los Artistas del Pueblo para con la lógica del «discurso autoritario» —o, en los términos de Gramsci, del «discurso hegemónico» (1975), es decir, la «visión del mundo» de las clases dominantes impuesta por «sentido común», convertida en «opinión pública» y, por ende, finalmente consensuada por

2 Así pareciera confirmarlo Miguel Ángel Muñoz cuando afirma que «[la relación entre arte y política] aflora “ante todo” (el destacado es nuestro) en la importancia otorgada al contenido de sus obras. Por esta razón [los Artistas del Pueblo] sostienen una estética realista cuyo tema por antonomasia es la clase trabajadora con frecuencia representada desde un “humanitarismo miserabilista” de filiación anarquista» (2008: 14).

3 Desde esta perspectiva se entiende que donde hay signo hay significación dada a la realidad y por lo tanto «ideología» ya que la conciencia sobre la realidad objetiva está necesariamente atravesada por las circunstancias históricas y materiales de los sujetos. Por tanto, todo signo es «multiacentuado» en tanto coexisten en él las diversas ideologías de un mismo colectivo semiótico y han nacido de una determinada interacción discursiva entre ellos. En palabras de Bajtin-Volóshinov: «En cada etapa evolutiva de la sociedad existe un específico y limitado círculo de temas expuestos a la atención de la sociedad y en los que esta atención suele depositar un acento valorativo. Sólo este grupo de temas puede manifestarse en signo, llegando a ser un tema de la comunicación semiótica. [...] Para que un tema, cualquiera que sea el nivel de la realidad que pertenezca, forme parte del horizonte social de un grupo [...], es necesario que dicho tema esté relacionado con los presupuestos socioeconómicos más importantes del grupo, es preciso que involucre las bases de la existencia material del grupo señalado. [...] De esta manera, los temas y las formas de la creación ideológica se crían en la misma cuna y, en realidad, representan aspectos de una misma totalidad. [...] Como consecuencia, en cada “signo ideológico” se cruzan los acentos de orientaciones diversas. El signo llega a ser la arena de la lucha de clases.» (1923: 47-49).

los grupos subalternos— de la Academia y el Salón no se reducirían al «*topic*» de sus «textos» sino que también recaerían en el uso predilecto que le dieron al grabado y a la talla directa, no sólo por tratarse de técnicas que privilegian la difusión masiva en circuitos no-hegemónicos, sino también por los modos de producción signífica en los que intervienen. Para tal fin, abordaremos un corpus cualitativamente representativo de «textos» visuales producidos por los Artistas del Pueblo entre 1925 y 1935 con el propósito principal de revelar la condición de la técnica utilizada por la agrupación como una posible estrategia de «dialogicidad» política e institucional con el Estado, la Academia y el Salón Nacional. De esta manera, el siguiente trabajo pretende el objetivo último de aproximarse a las técnicas de producción desde un enfoque que destaque su función privilegiada en la lucha por el «signo ideológico» propuesta desde la obra, y no sólo como mera herramienta de producción.

El debate acerca de “lo nacional” en torno a la conformación del campo artístico

Desde finales del siglo XIX en Argentina se fueron produciendo cambios sociales y políticos que afectaron al ámbito cultural. Las transformaciones iniciadas por la llamada “Generación del 80” concluyeron, en las primeras décadas del siglo siguiente, en la final conformación de un campo artístico relativamente autónomo y moderno donde se han creado nuevas entidades de legitimación y donde se han institucionalizado los ámbitos de circulación. Sin embargo, la institucionalización y la modernización no se desarrollaron fácilmente sino que fueron acompañadas por un período de debates y discusiones en torno a las nociones de «identidad nacional» y «tradición» en el ámbito político, que cristalizaron en los festejos del Centenario y la Exposición Internacional de 1910 pero que signarían el transcurso de, por lo menos, toda la primera mitad del siglo XX.

De esta forma, el proceso de consolidación del campo artístico no puede ser entendido por fuera del proyecto sociopolítico impulsado por el Estado liberal.⁴ Basado en la idea de progreso y modernización positivista —resumida en el slogan roquista “paz y administración”—, el gobierno estaba íntimamente implicado con el desarrollo de las Bellas Artes para lograr una nación civilizada.⁵ Así es que con la fundación de la Sociedad de Estímulo en 1876 se puede marcar el inicio de un desarrollo

4 El concepto “liberal” alude al modelo económico propuesto por esta generación. Sin embargo, cabe el debate sobre su verdadera identidad, en tanto la apropiación y reserva que harán de los mecanismo de poder, teniendo en cuenta que el positivismo tiene como tarea fundamental cimentar el orden establecido, considerándose los únicos aptos para administrar el gobierno. *Liberalismo y conservadurismo*, en este caso, no presentan una clara diferencia; esta cuestión que caracteriza al momento, en cuanto a las aparentes contradicciones conceptuales, se podrá percibir también en el pensamiento de varios artistas de la época.

5 Como afirma Muñoz, «la discusión sobre el arte [nacional] plantea la cuestión previa de establecer si la Argentina ha concluido o no el tránsito de la barbarie a la civilización» (1998:48).

en la institucionalización artística que se completaría con la fundación de El Ateneo en 1892, la fundación del Museo Nacional de Bellas Artes en 1896, la creación de la Academia Nacional en 1905 y la apertura del Primer Salón Nacional de Bellas Artes en 1911. En este contexto, y abonando al mismo pensamiento positivista de su generación, Eduardo Schiaffino habría buscado definir y formar el gusto artístico nacional concibiendo al arte, explícitamente en consonancia con Taine, como un desarrollo natural y espontáneo determinado por el medio ambiente, la raza y el momento. Su concepción de “arte nacional” giraba en torno a la idea de los «caracteres dominantes» que lo singularizarían y lo diferenciarían de otro tipo de arte y otras escuelas foráneas, de forma que por el solo hecho de haber nacido en esta tierra, el artista aportaría esos caracteres representativos de la nacionalidad a su producción. Sin embargo, su posición acerca del arte argentino no dejaba de versar en los parámetros del academicismo europeo-francés; de modo que el concepto de “lo nacional” quedaba aun referido a una concepción periférica o subsidiaria.

Este proceso pareciera, en un primer momento, girar en una lógica autónoma a los graves acontecimientos sociales contemporáneos: las huelgas cada vez más frecuentes, producto mismo de la crisis económica en la época de Juárez Celman y la clausura del Congreso que concluyen en el decreto de estado de sitio, la censura de la prensa obrera en los meses previos al Centenario y la posterior *Ley de Defensa Social* y la clausura del Congreso que concluyen en el decreto de estado de sitio y la censura de la prensa obrera en los meses previos al Centenario. Sin embargo, a raíz de estos acontecimientos, el positivismo de la Generación del '80 comenzaría a entrar en una paulatina crisis, surgiendo un nuevo pensamiento espiritualista en una generación de jóvenes intelectuales como Ricardo Rojas o Manuel Gálvez, quienes se consolidarían como los gestores del nacionalismo moderno en nuestro país. De esta forma, la concepción *centro-periferia* que mantenía al arte nacional en correlación con los esquemas puramente europeos sería criticada por la mayoría de los artistas nucleados en el Ateneo, de donde surgirá la figura de Martín Malharro con un pensamiento diametralmente opuesto al de Schiaffino. Para el criterio del artista, a la vez nacionalista y anarquista⁶, el arte nacional no sería alcanzado por una evolución natural sino por medio de un acercamiento emocional con la naturaleza y una interpretación subjetiva de ella que permita convertirla en una imagen de identidad a partir de una vivencia única y diferenciada. Su pensamiento nacionalista es propio de un contexto consonante a nivel mundial en donde la noción de «nacionalismo» estaba teñido de “chauvinismo” (Traba, 1979: 43-69) y de un contexto interno donde, por ejemplo, el diario *La Prensa* publicaba críticas condicionadas y cargadas de juicios de valor a propósito de la Exposición Internacional de 1910, utilizando el concepto de “escuela nacional” para referirse a los elementos diferencia-

6 Nacionalismo y anarquismo es otra de las contradicciones ideológicas que signan el momento. En este sentido, Malharro propugna un ideario espiritualista y, sin embargo, mantiene en sus escritos los términos de «raza» y «evolución».

dores de nuestro arte respecto al de otras escuelas extranjeras presentes en la Exposición, o donde críticos como Godofredo Daireaux afirmaban que la Exposición Internacional «no cuenta con ninguna obra maestra, [...] pero tiene, para nosotros, algo que vale más y nos interesa de otro modo: es la exposición argentina» (Muñoz, 1998). Es decir, un contexto donde, en palabras de Muñoz, «las obras expuestas son leídas por la prensa no tanto como exponentes de distintas posiciones estéticas, sino como ejemplos del arte de cada uno de los países participantes» (1998:60), cuestión que se evidencia no sólo en los periódicos más importantes del momento sino también en revistas culturales como *Martín Fierro* que se dedicarían a apostar por la creación de un arte genuino, de carácter autóctono y, a la vez, moderno.

Queda clara, pues, la presencia durante estos primeros años del siglo XX de una idea de «nacionalismo» que se imbrica en todos los órdenes político-sociales, tanto en el Estado como en el campo artístico. En este sentido, el del grupo *martinfierrista* era un «nacionalismo» hecho alrededor de una figura como Pettoruti, cuyas obras por esos años poco diferían estilísticamente de la sensibilidad cubista o futurista europea. Asimismo, como Pettoruti, todos los —llamados por la revista— “nacionalistas” se encontraban trabajando en el exterior: Spilimbergo y Lothe se encontraban en París, Butler volvería a la Argentina recién en 1923, Gutierrez en 1927 y Berni en 1930. Por tanto, se trataba de un «nacionalismo» de cara al exterior donde, como afirma Malosetti Costa, «se buscaba crear un arte nacional tendiendo una doble mirada hacia y desde afuera» (1999:165).

Pero también, y lo que quizá resulte más importante, se trataba de un «nacionalismo» cuyo enclave socio-cultural se limitaba a Buenos Aires, lo que implica que las características de lo llamado “nacional” fueran, sin duda, aquellas atribuidas a un espacio culto, de elite, que desenvuelve su lenguaje desde una perspectiva netamente clasista, dejando todo lo demás afuera.⁷ Es decir que las posiciones hegemónicas manejadas desde el campo político recaerán simultáneamente en el campo artístico sobre lo entendido como «arte nacional» en base a una conceptualización que claramente no adjetiva a un tipo de visualidad que aspira a un proyecto social de lenguajes compartidos por todos los miembros de la nación sino que maneja un concepto restringido y restrictivo donde la representación se asume dentro del marco de las posibilidades expresivas de la burguesía porteña.

En este marco político conceptual estaban inmersas las instituciones artísticas de legitimación por lo que, consecuentemente, el campo artístico se terminaría por convertir, llegada la década de 1920, en un ámbito circunscrito a las posiciones hegemonizadas por la Academia y el Salón como fi-

7 Al respecto, Ernest Gellner (1983 [1991]) afirma que el Nacionalismo postula una teoría acerca de una legitimidad política como consecuencia de una nueva forma de organización social basada en una cultura desarrollada, lo que no impugna la idea de aprovechar las culturas previamente existentes pero que necesariamente deben ser transformadas o simplemente, eliminadas.

duciarios del Estado y la elite porteña (Burucúa, 2014). Es precisamente en este sentido que la lucha entablada por los artistas contra la Institución durante la década del 20, lejos de ser entendida sólo como un debate interno al campo artístico, debe entenderse como una discusión más general contra el «discurso hegemónico» donde, al tiempo en que se discute una reforma estético-artística también se discute una reforma en la noción reducida de “lo nacional” y de “lo tradicional” que se maneja en la esfera de lo político.

Los Artistas del Pueblo y su crítica a la hegemonía

Una vez definido y modernizado el campo artístico, tal como afirma Malosetti Costa «los jóvenes podían ahora revelarse» (1999:213). De tal forma, al proceso de consolidación e institucionalización le seguirá en las décadas posteriores, un proceso de creación de acciones y prácticas rupturistas —nucleadas en contra-salones— que serán vividas como estrategias de resistencia a la hegemonía oficial. Así, los debates que signan estas décadas contra el poder político hegemónico y, por carácter transitivo, contra la autoridad legitimadora en el campo artístico, se gestarán en relación a los nuevos y complejos vínculos que establecerán los artistas con los ámbitos oficiales, tanto desde posiciones intermedias de coexistencia e intercambio, como otras radicalmente polarizadas.

Una de estas posturas serán las prácticas grupales que se configuren entre los llamados, primeramente *Artistas de Barracas*, luego *Grupo de los Cinco* y finalmente *Artistas del Pueblo* (José Arato, Adolfo Bellocq, Guillermo Facio Hebequer, Agustín Riganelli y Abraham Vigo)⁸ quienes, en su mayoría afiliados al anarquismo y con una clara voluntad de rechazo a los parámetros restringidos de la institucionalización, propusieron un arte político comprometido con la tarea de unirlo a la «praxis vital»⁹. Para ello, en sus «textos» visuales los artistas le hablaron a su Lector Modelo mediante una serie de estrategias tendientes a guiarlo en la efectiva reconstrucción interpretativa de un «topic» común que insistía en la mostración de las injusticias del obrero. Es decir que lejos de concebir a la obra como autónoma, esta era presentada como un *artefacto* que despliega una serie de artificios expresivos con los cuales se le hablaba al destinatario privilegiado por la agrupación en pos de la revo-

8 La agrupación está también asociada al llamado —por la Editorial Claridad— Grupo de Boedo; sobre todo respecto a sus «producciones literarias militantes» de estilo realista y su sentido pedagógico mediante los cuales se consideraba el propio accionar cultural como una forma de acción política. Por tanto, en el marco de las renovaciones y anti-institucionalizaciones en el campo artístico, si el llamado Grupo de Florida venía a representar la *Vanguardia estética*, el grupo de Boedo, en cambio, representaba la *Vanguardia política*, marcando ambos las dos tendencias culturales más importantes de la década del 20 argentina. Para más información, ver Sverlij, M (2008)

9 El concepto de «praxis vital» alude al que fuera utilizado por Bürger, P. (2000); o sea, a la práctica social de la vida cotidiana que, en los términos del marxismo, equivale a una condición políticamente activa en la toma de conciencia de clase.

lución social e institucional, al tiempo que entraban en discusión con el poder político acerca del concepto de «nación» y abrían simultáneamente el «diálogo» con la Academia y el Salón acerca del concepto de «arte nacional» y del proceso de legitimación¹⁰.

Sin embargo, estas estrategias no se reducen sólo a la redundancia de este «topic» sino también en al uso de ciertas técnicas en común, las cuales, para los fines propuestos, representaban un salto cualitativo en cuanto a su posibilidad de masificación de las obras y multiplicación de los ámbitos de circulación. En este sentido, tal como afirma Silvia Dolinko, «si las imágenes son susceptibles de ser reproducidas, los grabados activan este particular poder, condición fundante de su especificidad, vinculándolo a la idea de una producción cultural ampliada en su circulación social a partir del despliegue de una obra de arte múltiple» (2003:1). Es decir que el grabado, sólo por su carácter propiamente multiejemplar, imbricado en la reproductibilidad que conlleva la técnica misma, deviene *per se* una práctica funcional a las búsquedas de circulación masiva requeridas por los Artistas del Pueblo. La utilización privilegiada de esta técnica involucraba, desde su esencia, una necesidad de ampliar los circuitos de difusión por fuera de los ámbitos restringidos y hegemónicos. De esta manera, el «diálogo» explícito con las áreas oficiales se estaba dando a partir de una carga diferencial del grabado respecto a lo autorizado por la Academia y el Salón: relacionado a la “multiejemplariedad”, la propia condición de “multioriginalidad” apuntaba a «dialogar» con el privilegio oficial de lo único por sobre lo múltiple. Por tanto, se trataba en última instancia no sólo de dinamizar el campo artístico sino también de «dialogar» con él acerca del estatuto mismo de la obra.

Sin embargo, estas técnicas privilegiadas por la agrupación también permitían reafirmar el carácter expresivo de sus «textos». Por ejemplo, en *Fundidores de Acero* (ca.1920) (Figura 1) Bellocq re-
donda en la reproducción de la figura del trabajador, pero su significación final, lejos de concentrarse en el mero contenido de la obra, deviene privilegiadamente de los modos de producción signífica que emplea para enunciarlo. Las imágenes que parecieran ser realizadas mediante una «reproducción» del trabajador han sido presentadas por el autor, en cambio, por medio de una «estilización» donde la figura del obrero es enunciada como estereotipo del grupo social al que pertenece. Es decir que no se trata necesariamente de una mera iconicidad —reconocible por semejanza— sino de un proceso en que el iconograma se carga de contenido y de imaginario cultural mediante la forma en que está representado. En este punto, la intertextualidad permite reconocer que la imagen no apela a cualquier «trabajador» sino a un concepto ligado al «obrero explotado injustamente». Pero para

10 En este sentido, y contemporáneamente a la producción de sus textos, los miembros de la agrupación ya habían organizado —todavía bajo el nombre de los Artistas de Barracas— el llamado Salón de Obras Recusadas a sólo unos años de instaurarse el primer Salón Nacional de Bellas Artes en 1914 y luego —ya sí exponiendo por primera vez como grupo— el Primer Salón de la Sociedad Nacional de Artistas denominado Independientes, sin jurados y sin premios en 1918.

reafirmar esta propuesta, Bellocq denuncia esta injusticia y esta opresión mediante «vectorizaciones» creadas por el trabajo del buril sobre la matriz, que guían la lectura del destinatario focalizándola hacia los hornos de fundición como clave de enunciación y que dan como resultado un artificio metafórico y un modelo de argumentación moral sobre el trabajo abusivo. Asimismo, la «estilización» se construye mediante las improntas del autor en el cuerpo de los trabajadores que terminan por transformarse en «indicios» vivos de esa opresión.



Figura 1 – Adolfo Bellocq. *Fundidores de Acero*. Ca. 1920. Xilografía 43x71cm

Estos mismos «indicios» son los que se repiten en las esculturas de Riganelli, sobre todo en las esculturas en madera en talla directa. En su *Madre del Pueblo* (s/d) (Figura 2) retoma estratégicamente el motivo iconográfico cristiano de la madre con el niño, para revalorizar el rol femenino en la sociedad, «estilizándolo» bajo una nueva significación cercana a la de «mujer-madre oprimida»¹¹. De esta manera, se propone una carga emotiva y dramática desde las improntas, valorizadas por la talla directa en la madera, configurando un sentido indicial que remite al agente causante de la opresión en el cuerpo. Ciertamente en este caso, las improntas del autor ayudan a construir el sentido total de la obra y abrir un campo de significación más abarcativo que si sólo atendiéramos al contenido.

11 Sobre el tema de «la madre oprimida» en el pensamiento marxista, valen las palabras de Engels (1979): «El trabajo de la mujer en la fábrica disuelve completamente la familia para ella (...). Una madre que no tiene tiempo para ocuparse de su hijo, para darle durante los primeros años los cuidados más elementales; una madre que apenas puede ver a su hijo, no puede ser una madre para él».



Figura 2 – Agustín Riganelli. *Madre del Pueblo*. S/D



Figura 3 – Guillermo Facio Hebequer. *Madre de pueblo* Ca. 1930.

La misma construcción textual parece presentarse en *Madre de pueblo* (ca.1930) de Hebequer (Figura 3) y en *La Madre* (1930) de Vigo (Figura 4), donde el modo de producción revela la presentación nuevamente «estilizada» de la madre que veíamos en Riganelli y el mismo recurso de «vectorización» empleado por Bellocq. En ambos casos, el trabajo del buril da como resultado un conjunto de surcos expresivos en la matriz que permiten impulsar el sentido dado al contenido. En estos casos, las improntas aparecen a propósito de la búsqueda de enunciar coordenadas espaciales en el «texto», a partir de las cuales el destinatario pudiera reconocer lejanía o distancia y que, en base a los propósitos de los autores, se pudiera interpretar como sinónimos de soledad o abandono del personaje representado. En este sentido, la técnica escogida por los autores claramente no sólo está tendiendo a reforzar el sentido propuesto en el «texto», sino a aportar sentidos nuevos, constituyéndose así como una estrategia más entre las tantas desplegadas para lograr una eficaz actualización.



Figura 4 – Abraham Vigo. *La Madre*. 1930.

Esta repetición constante de las estrategias narrativas desplegadas por el uso de técnicas en común por todos los miembros de la agrupación, en última instancia, está tendiendo a animar «estímulos programados» comunes asociados a una interpretación y una respuesta esperada en el comportamiento del destinatario privilegiado de la obra. Por tanto, sin dejar de coincidir *in toto* con la historiografía tradicional, queda claro que mediante «topics» comunes pero también mediante mo-

dos de producción signica comunes, los Artistas del Pueblo denunciaron visualmente la condición opresiva del obrero e interpelaron a su Lector Modelo para estimular una transformación política al tiempo que discutían con los parámetros mismos del Estado y la Institución. En este sentido, nuestra intención primaria es resaltar que esos modos de producción no fueron independientes de la elección de la técnica utilizada, de modo que el contenido no puede ser escindido de la técnica y la forma, constituyéndose como elementos indisolubles, sino que todos forman parte necesaria de la enunciación. Así, lejos de constituirse sólo como una mera realización del contenido en la forma, la técnica escogida por estos autores revela una condición extra-instrumentalista que presenta elementos semióticos propios y que, en efecto, nos lleva a entenderla como un elemento más de la cadena enunciativa.

La técnica como estrategia de «dialogicidad»

Lo que a principios de siglo XX pareciera haberse resuelto acerca del carácter de “lo nacional”, y que consecuentemente repercutiría en el recientemente conformado campo artístico como parámetro de legitimación, encontraría también contradicciones a partir de la segunda década. Por lo visto, la adjetivación “nacional” se había resuelto sólo para un sector social, pasando a ser un «signo» surgido de las representaciones sobre las condiciones reales de existencia de los grupos dominantes y, en tanto tal, un «signo ideológico» (Bajtin-Volóshinov 1923:33). Así ocurrió también con las nociones de «tradición» e «identidad» ligadas al carácter de “lo nacional”, todas significadas desde circunstancias histórico-materiales específicas y, por ende, todas convertidas en «signos ideológicos». De este modo, claramente estas nociones no “refractaban” la realidad total del país sino que la “representaban”, la “sustituían” según la «ideología» de quienes le habían atribuido ese sentido y de quienes habían logrado el consenso necesario para convertirlas en hegemónicas. Precisamente por ello, a esta red signica del campo político fue a la cual el campo artístico estaba conectado indefectiblemente y de la cual surgían los efectos discriminadores de la legitimación.

Pero este «discurso autoritario» encontraría pronto modos de impugnación y crítica debido a que, siguiendo a Bajtin, todo discurso —al igual que el lenguaje mismo— es intrínsecamente «dialógico».¹² De allí que sea parte de la misma naturaleza del discurso ser «polifónico» y generar una alternancia de voces que se constituirán finalmente en un «diálogo social» y en una lucha por el «sig-

12 La palabra —como unidad de ese «diálogo»— siempre está dirigida a alguien. En la línea teórica propuesta por Bajtin, la palabra pertenece tanto a quien la enuncia como a quien se destina y la confronta, ya que siempre se pronuncia orientada hacia el exterior, hacia el otro; del mismo modo que para Eco el texto es producido para ser leído, en Bajtin la palabra quiere ser oída y entendida, pero por sobre todo, contestada.

no». Por lo tanto, esta imposición del discurso dominante por sobre otros, y su posterior pretensión de universalización consensuada, tanto en el campo político como en el artístico, desembocará necesariamente en la conformación de una «heteroglosia» (Bajtin-Volóshinov en Volóshinov, 1992:34) — es decir, una apertura a la participación de dos o más voces en el discurso, la existencia de diversas perspectivas en el enunciado, contrapuesto a la «monoglosia» expresada por el discurso «hegemónico»— sujeta a las relaciones de poder y jerarquía del grupo que la había constituido.

Tal como la historiografía tradicional habría reforzado, esta impugnación al «signo ideológico» se presentaba en Los Artistas del Pueblo desde el «*topic*», postulando un Lector Modelo que se accionara políticamente ante su actualización. Sin embargo, como se ha visto, el contenido no viene a ser más que “una” de las estrategias de «dialogicidad» propuestas en el «texto»: no existe contenido “suelto” sino que este toma presencia y es condicionado mediante la técnica en la forma, logrando una unicidad en la obra que Bajtin ha denominado «forma arquitectónica» (1975:26). En este sentido, «ningún elemento real de la obra de arte que sea contenido puro puede ser evidenciado; de la misma manera que no existe ninguna forma pura: el contenido y la forma se interpenetran, son inseparables» (Bajtin 1975:39). Es decir que un análisis aislado del contenido obligaría a atender sólo a expresiones libres y no-estructuradas que difícilmente pudieran ser interpretadas con exhaustividad, corriendo el riesgo de que la actualización textual no sea completa. Del mismo modo, pero desde su lado opuesto, ninguna forma puede ser entendida sin su contenido sino que debe atenderse a una “forma orientada”, implicada en la cultura y dirigida a la significación, reivindicando su carácter teológico y funcional. Por tanto, «parece como si en la obra de arte hubiera dos autoridades y dos leyes promulgadas por esas autoridades: cada elemento puede ser definido por medio de dos sistemas valorativos: el del contenido y el de la forma; porque, en cada elemento significativo los dos sistemas se encuentran en una interacción esencial y tensa desde el punto de vista valorativo» (Bajtin 1975:41).

En este contexto, la xilografía y la talla directa de la madera permitieron a los Artistas del Pueblo crear una fuerza expresiva en las imágenes mediante el empleo de trazos violentos que dieron como resultado formas simples con aristas rudas. La incisividad del trazo en la matriz lograba, a modo expresionista, imprimir en la forma la impronta del artista y, a la vez, dirigir su posterior interpretación como «indicio» de lo que se pretendía transmitir. De esta manera, los artificios expresivos se vieron privilegiados por este tipo de técnicas, contribuyendo con las «estilizaciones» y «vectorizaciones», colaborando con los «estímulos programados» propuestos y participando, así, como un elemento más en la cadena enunciativa para dotar, finalmente, a sus «textos» de un verdadero «carácter estético general» (Bajtin 1975:18). Por tanto, como se ha visto, la técnica ha contribuido con la significación plena, abarcando una serie de propuestas que tendieron a ampliar los modos de

producción signica y, por consiguiente, debiéndose integrar al proceso interpretativo como un elemento semiótico más. Es decir que si asegurábamos que los miembros de la agrupación entablaron «diálogo» con los agentes oficiales de legitimación desde el contenido, la técnica y la forma también deberán sumarse a estas estrategias a fin de atender a una concepción general y sistemática de sus «textos» como «programa estético».

Reflexiones finales

Desde nuestra intención original de analizar las propuestas estético-artísticas de los Artistas del Pueblo en el marco de las disputas por la hegemonía en el campo artístico nacional, se ha podido constatar en este estudio que las estrategias de «dialogicidad» propuestas por los miembros de la agrupación no se reducen al contenido de sus «textos» visuales sino que también deben buscarse en sus técnicas de producción, incluyéndolas como un elemento semiótico más dentro de su discurso «dialógico». De este modo, la técnica no viene a ser sólo una herramienta auxiliar en la creación artística sino que debe entenderse como un elemento que no sólo modifica la significación final sino que también potencia su completa actualización.

Sin embargo, la atención fragmentaria que ha sufrido constantemente la obra—forma o contenido, pero nunca forma “y” contenido, simultáneos— y más aún, la desvalorización de la elección realizada por el artista de la técnica con la que ha configurado ese entramado de forma-contenido-técnica, ciertamente ha tendido a reducir las posibilidades de interpretación. De esta manera, con la convicción de que la elección de la técnica nunca es neutral, se ha constatado su función privilegiada para la configuración del sentido total de la obra en detrimento de su capacidad meramente “instrumentalista”. Por tanto, la revalorización que hemos propuesto de la técnica, reparando en el carácter orgánico del «texto» como «programa estético», ciertamente ha permitido atender más exhaustivamente a la intención final de los Artistas del Pueblo, al tiempo de lograr una actualización más completa y eficaz.

Asimismo, la idea de «diálogo» con la Academia y el Salón que hemos manejado en este estudio apuntó a entender estas propuestas desde una perspectiva más amplia que sólo la de “crítica” o “dialéctica” con la Institución. En este sentido, el «diálogo», más que un lugar de alternancia de voces, se transforma en un encuentro mediante el cual los actores interactúan para luchar por el «signo», construir las significaciones y ordenar la cultura, constituyéndose como «acto ético»; sobre todo teniendo en cuenta que la “lucha” se dio, en este caso, también desde dentro de la Institución ya que algunos de los artistas que habían integrado el grupo de los Artistas del Pueblo expondrían

luego en el Salón Nacional, como lo demuestra la exposición de Hebequer en 1933. Es que sólo en la mirada «dialógica» es donde tanto la unidad como lucha de los contrarios son ambiguas y relativas y donde “el contrario” es incluido al discurso en una interacción constantemente creadora de semiosis nuevas; pues principalmente sobre esto intentó reflexionar este estudio acerca de las estrategias «dialógicas» propuestas por los Artistas del Pueblo para la desnaturalización del «discurso hegemónico».

Bibliografía

- Bajtín, M. (1924). *Hacia una filosofía del acto ético*, Barcelona: Anthropos, 1997.
- (1975). *Teoría y estética de la novela*, Madrid: Taurus, 1989.
- (1982). *Estética de la creación verbal*, México: Siglo XXI., 1999.
- (1986). *Problemas de la poética de Dostoievski*, México: F.C.E.
- Bürger, P. (2000 [1974]). *Teoría de Vanguardia*, Barcelona: Península, 2000
- Burucúa, E. (2014). *Nueva Historia Argentina, Arte sociedad y política*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Dolinko, S. (2003). *Arte para todos: la difusión del grabado como estrategia para la popularización del arte*, Buenos Aires, Fundación Espigas.
- (2012). *Arte Plural: el grabado entre la tradición y la experimentación (1955-1973)*, Buenos Aires, Edhasa.
- Eco, U. (1962). *Obra abierta*, Barcelona: Planeta, 1984.
- (1964). *Apocalípticos e integrados*, Barcelona: Lumen, 1968.
- (1976). *Tratado de semiótica general*, Barcelona: Lumen, 2005.
- (1979a). *Lector in fabula*, Barcelona: Lumen, 1999.
- (1979b). «Perspectivas de una semiótica de las artes visuales» en *Revista de Estética*, 2, 1984, 5-14.
- Engels, F. (1845). *La situación de la clase obrera en Inglaterra*, Buenos Aires: Editorial Futuro, 1965.
- Gramsci, A. (1975). "Nociones enciclopédicas. La opinión pública" en *Cuadernos de la Cárcel*, Tomo III, Cuaderno 7 (1930-1931), México: Ed. Era, 1984.
- Gallner, E. (1983). *Naciones y nacionalismo*, México: Alianza, 1991.
- Malosseti Costa, L. (1999). «Las artes plásticas entre el ochenta y el centenario», en: Emilio Burucúa (dir), *Nueva historia Argentina. Arte, Sociedad y Política*, Tomo I, Buenos Aires: Ed. Sudamericana.
- Muñoz, M. Á. (2008). *Los Artistas del pueblo 1920-1930*, Buenos Aires, Osde.
- (1998). «Un campo para el arte Argentino. Modernidad artística y nacionalismo en torno al Centenario», en Diana Wechsler (coord.) *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960)*, Buenos Aires: Ed. El Jilguero.

Sverlij, M. (2008). "Boedo: Orígenes de una literatura militante. Historia del primer movimiento cultural de la izquierda argentina", Buenos Aires, CCC, 2007, *La revista del CCC* [en línea]. Enero / Abril 2008, n° 2. [citado 2016-10-26]. Disponible en: <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/47/>. ISSN 1851-363.

Traba, M. (1979). «Artes plásticas latinoamericanas: la tradición de lo nacional» en *Hispanamérica*, [en línea] Año 8, No. 23/24 (Aug. - Dec.), 43-69. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/20541753>. [Fecha de acceso: 09/12/2015]

Vogel, L. (1979). "Marxismo y Feminismo" en *Monthly Review* [en línea] Volumen 31, N° 2 (junio). Disponible en: <http://www.omegalfa.es/downloadfile.php?file=libros%2Ffeminismo-y-marxismo.pdf>.

Voloshinov, V. (1992 [1923]). *El Marxismo y la filosofía del lenguaje*, Madrid: Alianza Ed. 1992.

Wechsler, D. (2003). *Papeles en conflicto*, Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Teoría e Historia del arte Julio E. Payró

----- (1999). «Impacto y matices de una modernidad en los márgenes», en Burucúa, José Emilio (dir.), *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política*, Tomo I, Buenos Aires: Sudamericana.