

Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte

Arte > Obra > Fluxos

Local: Museu Nacional de Belas Artes,
Rio de Janeiro,
Museu Imperial, Petrópolis, RJ
Data: 19 a 23 de outubro de 2010

Organização:
Roberto Conduru
Vera Beatriz Siqueira

texto extraído de
**Trânsitos entre
arte e política**

Chile, 1953: resonancias al sur O modelo gaúcho y el Club de Grabado en Mendoza

Mariana Serbent

FFyL-UBA / CONICET (Doctoranda)

Resumo

A partir del Congreso Continental de la Cultura realizado en Chile en abril de 1953, este artículo analiza cómo el grabado se articuló a las estrategias de la intelectualidad comunista para extender la viabilidad del realismo social en América Latina. Junto a la resonancia de experiencias gráficas brasileñas, prescripciones políticas y el auge del arte abstracto, este estudio revisa debates y sus alcances en zonas periféricas, poco exploradas por las historias del arte nacional y latinoamericano

Palavras chaves

Itinerarios políticos; América Latina; Brasil

Abstract

From the Continental Congress of Culture held in Chile in April 1953, this article examines how the engraving was articulated to communist intellectual's strategies to extend the viability of social realism in Latin America. Together with the resonance of Brazilian graphic experiences, policy prescriptions and the rise of abstract art, this study examines debates and scopes in peripheral areas little explored by the stories of national and Latin American art.

Keywords

Political itineraries; Latin American; Brazil

Iniciada la Guerra Fría y bajo consignas prosoviéticas, una constelación de artistas e intelectuales comunistas de América Latina, se alineaba en pos de defender la cultura y la Paz Mundial. Convocada por Pablo Neruda y Jorge Amado, la familia ideológica se dio cita en Santiago de Chile, marco del Congreso Continental de la Cultura de 1953.

Mientras del evento resultaron una serie de acuerdos para recuperar el legado de “Indoamérica Latina” y resguardar la libertad de creación e intercambio de los intelectuales del continente; para los artistas asistentes, se desplegó un juego de legitimaciones a fin de extender la viabilidad del realismo social, reubicando al grabado como opción estético-política.

Esta presentación procura medir la resonancia de experiencias gráficas brasileñas en las redes que habilitaba el partido comunista en América Latina, a la vez entender cómo impactaron las prescripciones partidarias, la revelación de los excesos del estalinismo y el auge del arte abstracto y geométrico-constructivo. Un análisis semejante, supone revisar los debates suscitados y sus alcances en zonas periféricas, poco exploradas por las historiografías del arte nacional y latinoamericano.

“Cuando Gabriela Mistral, Baldomero Sanín Cano y Joaquín García Monge suscribieron su invitación a un diálogo fraternal de todos los intelectuales de nuestros países, no faltaron voces escépticas (cuya posible buena intención no interesa) que impugnaron la practicidad de la idea”¹

La introducción de la editorial que *Cuadernos de la Cultura* dedicó al congreso chileno de 1953 señala el aire de refundación de aquel circuito intelectual latinoamericano de los años ‘20 –en la presencia aún vital de los citados– al tiempo que es implícita la ausencia de referentes brasileños en aquella escena. En contrapartida, desde la Conferencia Continental Americana en Defensa de la Paz realizada en Montevideo el año anterior y antesala del encuentro chileno, artistas e intelectuales brasileños fueron la delegación más numerosa, señalando una fuerte articulación con el Partido Comunista Brasileño y la red partidaria que se extendía desde la Unión Soviética como centro y modelo.²

Tras el quiebre de las alianzas antifascistas con Occidente en la segunda posguerra, la línea del soviet condenó al capitalismo monopolista, reforzando un espíritu nacional ruso y una nueva política exterior antiburguesa. Frente al bloque pro-norteamericano, la Unión Soviética intentó sostener su imagen de campeona de la democracia y defensora de la paz mundial, a la vez que la fidelidad de clase y al partido establecía la contradictoria subordinación del artista y del intelectual.

1 AGOSTI, H. El Congreso Continental de la Cultura. *Cuadernos de Cultura*, Buenos Aires, n. 12, p. 1-6, Julio 1953.

2 *Horizonte* dedicó un informe especial a este encuentro cuya sede originaria iba ser la ciudad de Río de Janeiro. Véase: HORIZONTE. Porto Alegre, año II, N° 3-4, março-abril de 1952, p. 64 y ss. Agradezco a Carla Benítez su búsqueda generosa en los archivos del “Centro de Estudos do Movimento Operário Mário Pedrosa” (CEDEM-UNESP), São Paulo.

Desde el plano cultural, no sólo emergían nuevas luchas – o *apelo pela paz* – sino que se impugnaba cualquier desvío del realismo social como burgués y formalista. No obstante, los convites a Rusia, los congresos internacionales y los Premios Stalin de la Paz, fueron estrategias para prolongar la simpatía del comunismo internacional y contrarrestar las denuncias a las restricciones impuestas tras la “cortina de hierro”.

Viajes y publicaciones extendieron las redes de agenciamiento en la región, siendo simultáneas las voces de la intelectualidad latinoamericana afín al PCI y sus campañas por la paz. Periódicos, revistas y folletos como *Capricornio*, *Cuadernos de Cultura*, *Por la Paz* (Argentina), *El siglo* (Chile) y *Horizonte* (Brasil), dedicaron homenajes a Neruda, tradujeron a Jorge Amado, editaron reportajes de Héctor Agosti, delimitando el rol del intelectual y reforzando los intercambios que fueran fruto de encuentros personales en cada sede de los congresos partidarios.

Las denuncias a los pactos militares de Brasil con EE.UU, los pedidos de la “Alianza de Intelectuales Chilenos” de retorno del poeta Neruda a su país, como las acusaciones de persecución y encarcelamiento a intelectuales argentinos durante el gobierno de Perón, operaban como confirmaciones del clima antidemocrático e imperialista que debía combatirse, al tiempo que alimentaban las expectativas de solidaridad americana e internacional.

La apelación a la cultura como factor de unión continental ante la paz amenazada fue un tópico común y surgía de una doble lectura del plano continental e internacional. Si el intercambio cultural –libre de imperialismos– podía asegurar el crecimiento de las culturas nacionales, en tanto enriqueciese el acervo común y ampliase las posibilidades de cada país latinoamericano, también era una alternativa de circulación –que aún bajo gravitación soviética– permitía salvar los obstáculos de un mundo dividido en dos.

Si bien las palabras sorteaban las fronteras con mayor asiduidad, la imagen impresa y la producción del grabado jugaron un rol clave en la difusión de los lineamientos estético-políticos y en la conformación de un modelo posible de acción colectiva y consumo popular.

Junto a las actividades programadas en Santiago de Chile, el 10 de mayo de 1953 se inauguró la “Exposición de las Américas”. Trasladadas por los propios artistas o las delegaciones nacionales, fueron expuestos grabados, dibujos, fotografías y cerámicas de artistas de México, Venezuela, Guatemala, Brasil, Uruguay y Chile. Aunque la participación de Diego Rivera capturó la atención, las reproducciones fotográficas de sus últimos murales apenas podían transmitir “las inagotables posibilidades del nuevo realismo en la pintura”.³

Como contrapunto, la vasta presencia del grabado no era una coincidencia fortuita. De un lado los trabajos de Luis Luksic, Bracho y Carlos Scliar daban al evento el carácter de reedición de las exposiciones que como miembros de la *Association Latino-américaine* (ALA), realizaron en París a finales de los ‘40.⁴ Además la apuesta gráfica ya tenía sus repercusiones: junto a las estampas de

3 MALDONADO, C. Exposición de las Américas. Un primer fruto del Congreso de la Cultura. *El siglo*, Santiago de Chile, 10 de mayo de 1953, c 1-3, p. 3.

4 AMARAL, A. *Arte para quê?: a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970: subsídios para uma his-*

los clubes de grabado de Porto Alegre y Bagé, expusieron los jóvenes grabadores uruguayos del “Taller”, el que pronto sería Club del Grabado de Montevideo.

El carácter modélico del Taller de Gráfica Popular y los contactos de Carlos Scliar con el mexicano Leopoldo Méndez, su rol articulador desde el Congreso Mundial de los Intelectuales por la Paz de Wrocław en 1948, como la recepción positiva de las iniciativas *gaúchas* por parte de Diego Rivera en Chile ya ha sido objeto de análisis.⁵ Es pertinente resaltar cómo estas instancias legitimaron la producción gráfica, que además de propagar el imaginario político prosoviético se presentaba como opción efectiva de intercambio cultural.

Ligada originalmente a la revista *Horizonte*, las expectativas de circulación del *Clube de Gravura* de Porto Alegre no se agotaban en ese medio. Scliar distinguía la accesibilidad comercial del grabado “original” y la simultaneidad con que exponían sus últimas estampas en Montevideo, Buenos Aires, Santiago de Chile y Nueva York. La simpleza del procedimiento y su enseñanza colectiva no debía prescindir del “contato com um público exigente e vasto”⁶, que facilitaría mejores resultados desde el punto de vista técnico.

Más que coincidir en un corpus de imágenes o “ilustrando” publicaciones de izquierda, las exhibiciones y los encuentros en congresos fueron puentes de contacto con otros artistas y “compañeros de ruta” del continente. A diferencia de la alianza que se dio entre el grabado y *Horizonte*, en Argentina la producción contemporánea permanecía en los circuitos del arte y el público especializado.⁷ Mientras que los órganos de divulgación del PCA estaban lejos de aquella visibilidad combativa antifascista de los años ‘30.

No obstante, el artista argentino Juan Carlos Castagnino orgánico aún al partido, publicó informes detallando la eficaz organización estatal de las instituciones culturales soviéticas tras volver de su viaje a Rusia y China en 1953. Mientras Castagnino justificaba el retiro de “metafísicos, irracionalistas y mecanicistas” para que el realismo social soviético plasmase “al hombre nuevo, al héroe de una nueva sociedad”⁸, desde *Horizonte* todo un manual iconográfico construía una genealogía similar sin lugar a “formalismos cosmopolitas”.

Grabados soviéticos, alemanes, polacos y chinos fueron la cerrada trama que simbolizaba la lucha, compendiaaba “realismos” sin tensiones y excluía las disidencias. A la vez, la pedagogía del realismo social se apoyaba en artistas e intelectuales de histórica militancia, conformando un circuito de resistencia a las promociones del arte abstracto.

tória social da arte no Brasil. São Paulo: Nobel, 1984.p. 144-150

5 Véase: AMARAL, A. *Arte para quê?...op. cit.*; GONÇALVES DE CASTRO ASSIS, C. O clube de gravura de Porto Alegre: arte e política na modernidade. Anais IV Fórum de Pesquisa Científica em Arte. Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Curitiba, 2006. [en línea] [consulta: 5 de febrero de 2010] www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/anais4/cassandra_goncalves.pdf

6 SCLIAR, C. Notícia sobre o Clube de Gravura. *Horizonte*, Porto Alegre, ano II, N° 6, junho de 1952, p. 150 (II)

7 DOLINKO, S. *Arte para todos. La difusión del grabado como estrategia para la popularización del arte*. 1° Premio, VI Edición Premio Fundación Telefónica en Historia de las Artes Plásticas, año 2002, 1era Ed. Buenos Aires, Fundación Espigas, 2003, p.13.

8 CASTAGNINO, J. C. Las artes plásticas en la URSS y China. *Cuadernos de Cultura*, Buenos Aires, n. 12, Julio 1953, p. 29.

Si el alineamiento partidario de los grupos concretos argentinos parecía capítulo cerrado, el encuentro chileno de 1953 –que presumía ser una tribuna abierta a todos los signos bajo el lema de libertad para la cultura– silenció tras sus renombrados voceros lo que en la memoria del poeta concretista Décio Pignatari fue una “improvisada e brilhante” intervención de Waldemar Cordeiro.⁹

Frente a la propuesta de un arte constructivo “de afirmación ao mesmo tempo nacional e internacional” pesaron más los elogios dedicados a la contribución de Diego Rivera al congreso trasandino. Quedaron selladas así las alternativas más radicales al realismo social y anticipados sus efectos.¹⁰

Contactos y resonancias

“Los otros compañeros de Mendoza y del resto del país, fueron con las mismas dificultades que nosotros para estar en Chile los días que duraba el congreso. Pero habían tres muchachos brasileiros (sic) que se movían de un lado a otro con una solvencia bárbara, además estaban en los mejores lugares, iban a las mejores comidas y cómo podían les preguntaba yo? Ah...;no! dijeron ellos, nosotros somos cinco y hemos hecho el club del grabado en Río Grande do Sul”¹¹

Anécdota mediante, el mentor del Club de Grabado en Mendoza, recuerda el origen de su iniciativa. Luis Quesada había viajado invitado por el partido, cuando siendo estudiante fue desplazado de la universidad en pleno peronismo. Además de la atracción por Diego Rivera, las experiencias gráficas brasileñas se convirtieron en un modelo a readaptar.

Hacia 1955, el club funcionaba bajo la forma de “Taller de Arte Popular y Realista”. Con linóleos y agujas de zapatero, Quesada convocó a varios artistas locales a realizar xilografías, que serían vendidas mensualmente y a bajo costo, entre socios que el joven artista iba a buscar “puerta a puerta”. Aunque nunca hubo prescripción temática o formal, algunas de las estampas reivindicaron especialmente a los sectores campesinos.

En escritos e ilustraciones que Quesada realizó paralelamente en la revista literaria *Mediodía*, se percibe la afinidad con el programa realista, pero a la vez se sugiere la dificultad de armonizar las distintas posibilidades del grabado y el ideario político. Si el carácter múltiple y su distribución facilitaba una mayor comunicación entre el artista y el “pueblo”, los temas debían asegurar la identificación de los suscriptores no sólo con la clase “proletaria” o campesina, sino también “con el hombre de la calle, con el trabajador, el intelectual, el profesional”.¹²

9 AMARAL, A. *Arte para quê?...op. cit.*, p. 254.

10 Enfatizando este alineamiento, en una entrevista realizada para *La Gaceta Uruguaya* la artista Leonilda González mencionó la intervención del artista argentino Antonio Berni en el congreso chileno como una denuncia a la Bienal de São de Paulo: “dirigida indirectamente por la Unesco” y “que ha excluido toda representación de la Plástica Realista, en beneficio de las formas más abstractas y no figurativas, lo que está en abierta contradicción con nuestras realidades nacionales”. Véase: Un arte humano que expresa la realidad de América, *La Gaceta Uruguaya*, 16 de mayo de 1953, c. 1-3, p. 4. Para una lectura del impacto regional de la bienal paulista y su articulación con el arte concreto, véase: María Amalia García, “Abstracción entre Argentina y Brasil. Inscripción regional e interconexiones del arte concreto (1944-1960)”, Tesis de Doctorado, Facultad de Filosofía y Letras – Universidad de Buenos Aires, junio de 2008, *mimeo*.

11 QUESADA, L. Entrevista concedida a Mariana Serbent, 24 de octubre, 2005. Mendoza.

12 QUESADA, L. Los Clubes de Grabado. *Mediodía*, Maipú, abril-mayo de 1955, pág. 6.

En este sentido, las consignas partidarias debían reconocer las costumbres y tradiciones regionales y la visión optimista de clase –proclive a elevar la conciencia política – podría ser efectiva en tanto la temática se anclara localmente.

No sólo el apego iconográfico regional matizó el alineamiento ortodoxo al realismo socialista, sino que las tácticas de producción y el dominio técnico fueron imaginadas tanto como fuente de trabajo colectivo como también de experimentación.

El comercio sin intermediarios del club fue una fisura en el circuito local reducido a los salones de exposición y galerías, y las ediciones de carpetas de estampas pudieron competir con la pintura en un mercado más vale mezquino. El carácter inclusivo de las ediciones, la introducción del color y la simplificación formal, acompañaron a la lectura novedosa del propio material visual que circulaba en las redes de la militancia.

Cuando en 1955 y a través de la filial local de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos Juan Carlos Castagnino realizaba las primeras experiencias muralistas en la provincia, trajo ejemplos de una antiquísima técnica ornamental que conoció en plena revolución popular china.¹³ Lejos de ser “armas de lucha”, las delicadas siluetas en papeles calados y desplegados dieron origen a las investigaciones que Quesada realizaría de la técnica xilográfica con cartón y luego metal recortado.

La sencillez artesanal y el origen popular de la técnica provocaron reflexiones sobre el hacer que trasponían los mandatos partidarios, al tiempo que fueron públicos los informes del XX Congreso del Partido Comunista de 1956. En una experiencia común a muchos otros artistas, la autocrítica a los excesos del régimen no pudo atenuar la defraudación de una revolución contradictoria y admirada desde lejos.

Redes canceladas

Aunque la historiografía política debe estudios más profundos sobre las estrategias y alcances de la trama intelectual comunista actuante en el continente hacia los '50, es posible pensar que esta familia ideológica intentaba sostener su fidelidad al modelo soviético y disputar un espacio en el plano cultural dividido tras la segunda posguerra.

Desde un circuito de resistencia paralela, se apeló a las figuras históricas de Neruda, Rivera y Amado. En lucha renovada, simbolizaron tanto “el modelo de intelectual comprometido con la política de la paz mundial animada desde Moscú en pleno clima de Guerra Fría”, como “la imagen de América épica y combativa” cuyo arte conquistaba admiraciones mundiales.¹⁴ Así se comprende

¹³ Véase: SERBENT, M. Luis Quesada, conexiones de las formas. Ponencia presentada en la Iera Feria Universitaria de Arte, Diseño, Turismo Cultural y Artesanías, 28 de agosto de 2010, Centro Cultural Borges, Buenos Aires, *mimeo*.

¹⁴ PASOLINI, R. El nacimiento de una sensibilidad política. Cultura antifascista, comunismo y nación en la Argentina: Entre la AIAPE y el Congreso Argentino de Cultura, 1935-1955. *Desarrollo Económico – Revista de Ciencias Sociales*, Buenos Aires, vol. 45, N° 179, p. 403-433, octubre-diciembre de 2005.

la defensa tenaz a la estética realista que estas firmas autorizaban y el carácter irrenunciable de un arte sencillo, *comunicable*.

El grabado fue imaginado en un rol clave, podía representar las reivindicaciones populares y al circular, sostener un ideario de alcance continental. Pero más allá del papel *ilustrativo*, los clubes de grabado se articularon dentro y fuera de la prensa cultural de izquierda como instancias asociativo-productivas, cuyo modelo se extendía sin ser una réplica exacta.

Esto relativizó la ortodoxia estética del realismo. La ausencia del Estado socialista como intermediario explicaría que, aún fieles al partido, los artistas podían vincularse –comercialmente– de manera directa con su público, dispensados de control oficial. Más que la utópica unión del arte con el “pueblo” y la ampliación del consumo, el caso mendocino producía una fisura del campo artístico local, cuyo sistema se centraba en salones de exposición y galerías.

Si bien la imagen impresa fue una opción para el contacto cultural internacional filo comunista, el Club de Grabado en Mendoza quedó acotado al circuito regional y a episódicas exposiciones en el exterior, con una producción doblemente marginal dentro de las jerarquías de los géneros como de la historiografía del arte argentino.

Junto a la rigidez de la estética partidaria, impactaron las purgas del estalinismo y aunque el material visual como sus medios de creación dio lugar a lecturas matizadas y novedosas, la participación más comprometida de Luis Quesada y el Club de Grabado en Mendoza en las redes de la militancia comunista, quedaría muy pronto cancelada.¹⁵

¹⁵ Aunque debería explorarse en otro lugar las persecuciones partidarias pos-peronismo, la corta vida del Club de Grabado en Mendoza pudo influir en que éste no se articulase a los otros clubes ya formados, como sí ocurriría hacia mediados de los '60, entre el Club de Grabado de Montevideo y el Club de la Estampa de Buenos Aires. Véase: DOLINKO, S. *Arte para todos...* op. cit., p. 45-50.



As reuniões e discussões dos delegados da Conferência, na impossibilidade de se realizarem abertas ao grande público, foram feitas por toda a parte: nos restaurantes, nas sociedades recreativas, nas praias, etc. Nesta foto, vemos, em um quarto de hotel, a troca de experiências entre alguns delegados brasileiros e argentinos. Da esquerda para a direita: Argentina — Maria Rosa Oliver, escritora, e Hector Agosti, escritor; Brasil — Eunice Catunda, pianista e compositora, Lila Ripoll, poetisa, Alina Paim, escritora, Moacir Werneck de Castro, jornalista e Carlos Scliar, pintor.

Conferencia Continental Americana en Defensa de la Paz, Montevideo, 1952.

De izq. A der. María Rosa Oliver, Héctor Agosti, Eunice Catunda, Lila Ripoll, Alina Paim, Moacir Werneck de Castro y Carlos Scliar.

Fuente: Horizonte.

Porto Alegre, ano II, Nº 3-4, março-abril de 1952, p. 77.



Conferência Continental pela Paz.
Danubio Vilamil Gonçalves

Portada de Horizonte.
Porto Alegre, ano II, N.º 3-4, março-abril de 1952.



La vuelta del trabajo, 1956

Luis Quesada

Xilografía, 33 x 48 cm.

Col. Carpeta del Club de Grabado.

Museo Universitario de Arte,
Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina.