

## Arte y revolución: Sobre los fotomontajes olvidados de Tomás Maldonado

### Art and revolution: on the forgotten photomontages of Tomás Maldonado

Daniela Lucena\*

#### Resumen

Este artículo presenta un análisis sobre los fotomontajes realizados por el artista Tomás Maldonado entre 1946 y 1947 para *Orientación*, el periódico oficial del Partido Comunista Argentino. Estas producciones eran desconocidas (o silenciadas) por los historiadores del arte argentino hasta los inicios de la investigación que emprendí en el año 2003 y que se materializó en mi tesis doctoral (2010), e incluso hasta hace muy poco tiempo no se incluían en el repertorio de obras del artista. Desde la perspectiva aquí propuesta, en cambio, los fotomontajes de Maldonado constituyen dos intervenciones cruciales para abordar el intenso vínculo entre arte, revolución y política que atraviesa el proyecto de la vanguardia de arte concreto argentina. Por un lado, porque remiten a la militancia de varios miembros de la *Asociación Arte Concreto-Invencción* en las filas del comunismo local. Por otro, porque son producciones en las cuales es posible observar la estrecha relación existente entre la propuesta del concretismo argentino impulsado por Maldonado y el programa puesto en marcha por las vanguardias soviéticas en los años posteriores a la revolución bolchevique.

**Palabras clave:** arte, vanguardia, comunismo, revolución, fotomontajes.

#### Abstract

This article presents an analysis of the photomontages made by artist Tomás Maldonado between 1946 and 1947 for the official newspaper of the Argentine Communist Party. These productions were unknown (or silenced) by historians of Argentine art until the beginning of the research that I took in 2003 and concludes with my doctoral thesis (2010), and even until very recently they were not included in the repertoire of works by the artist. From the perspective here proposed, the photomontages of Maldonado constitute two speeches of great interest to address the strong link between art, revolution and politics through the project of the art concrete Argentinean avant-garde. On the one hand, because they refer to the militancy of several members of the Art Concrete-Invention group in the ranks of local communism. On the other, because they are productions in which it is possible to observe the close relationship between the proposal of the Argentine concretism driven by Maldonado and the programme launched by the Soviet avant-garde in the years after the Bolshevik revolution.

**Keywords:** art, avant-garde, communism, revolution, photomontages.

---

\* Daniela Lucena nació en Argentina en 1976. Es Socióloga y Doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Se desempeña como investigadora en el Instituto Gino Germani de la UBA y como docente de grado y de posgrado en la UBA y la Universidad Nacional de La Plata. Es becaria posdoctoral del CONICET. E-mail: daniela.lucena@gmail.com

## 1. Arte concreto, vanguardia y comunismo en los años 40

En 1945 varios miembros de la Asociación Arte Concreto-Invencción (AACI) se afilian al Partido Comunista Argentino (PCA). En un aviso publicado en la prensa oficial los artistas declaran los motivos de su afiliación grupal: el PCA “afirma la fraternidad y el júbilo creador, amplía y densifica el espíritu, ensancha al infinito [las] posibilidades inventivas y prefigura nuevas formas de sensibilidad y de vida” (Orientación, 1945), en sintonía con la propuesta del arte concreto.

Esta coincidencia entre el programa artístico de los miembros de la AACI (Maldonado, Girola, Hlito, Espinosa, Bayley y Prior) y los valores que los artistas le atribuyen al Partido Comunista resulta un factor de relieve para comprender la militancia de los artistas en las filas comunistas. No obstante, más allá de esta explicación que los mismos artistas concretos proporcionan, es posible analizar su adhesión al PCA a partir de otros factores que contribuyen a esclarecer la opción de los artistas por la militancia partidaria. En primer lugar, la atracción que durante esa década (años en los que el optimismo revolucionario todavía se mantiene intacto) el Partido Comunista ejerce en muchos artistas e intelectuales que conciben su práctica artística indisociablemente ligada a la intervención política; una atracción que puede identificarse desde los años 20 pero que se refuerza en las décadas del 30 y del 40 a través de la progresiva influencia del comunismo en una gran cantidad de productores culturales y de su configuración como un actor relevante no solo del campo político sino también del campo cultural. En segundo lugar, una solidaridad con las clases dominadas, que puede vincularse con la posición subordinada que los artistas concretos ocupan hacia el interior del campo artístico y con su manifiesto rechazo al arte burgués. Por último, las bases materialistas que fundamentan el radical programa estético con el que los artistas se proponen impulsar el proceso revolucionario.

El arte concreto es concebido como una superación dialéctica de lo abstracto, un arte que no refleja ni representa la realidad sino que la inventa. En esa invención de nuevas realidades estéticas se reafirma el poder del ser humano sobre el mundo, en tanto se libera de lo irreal y lo ilusorio y potencia sus posibilidades de creación práctica. La eliminación del ilusionismo en el arte implica que la pintura concreta entre en el dominio de la real y que, en vez de alienar al hombre sumergiéndolo en la realidad ficticia de la obra, pase a formar parte de mundo donde el ser humano vive y se desarrolla.

Los artistas de la AACI conciben a su arte como un poderoso instrumento que le permite al hombre desplegar su esencia y desarrollar sus capacidades creadoras, incluso en un mundo alienado, de ahí que en sus manifiestos aseguran que el arte concreto afirma el poder humano sobre el mundo y constituye “uno de los más efectivos lubricantes de la tensión revolucionaria de la Humanidad” (Maldonado, 1997: 49).

Dentro del Partido Comunista los artistas concretos, al mismo tiempo que capitalizan los beneficios simbólicos proporcionados por la militancia -publicitan favorablemente sus exposiciones en la prensa comunista mientras la crítica de arte los ataca duramente y aparecen nucleados con reconocidos artistas comunistas en declaraciones e iniciativas

colectivas- intentan consagrar al arte concreto como el único arte realista a través de artículos que publican tanto en su revista como en el periódico del Partido.

La difusión del programa del concretismo en la prensa oficial del PCA da cuenta de la definición ampliada de realismo que circula en el comunismo argentino aún en los inicios de la segunda posguerra: una concepción que incluye diversas propuestas estéticas enmarcadas dentro de la figuración pero también algunos estilos de vanguardia como el cubismo e incluso el arte concreto.

Esta amplitud, sin embargo, mantiene algunas reservas, que se vinculan fundamentalmente con la pauta figurativa privilegiada por los dirigentes comunistas para la propaganda y las ilustraciones partidarias. De hecho, si bien los artistas concretos publican textos donde exponen los principales objetivos estético-políticos de su programa, dan a conocer sus muestras y comentan sus trabajos, nunca publican obras concretas en el periódico. Muy por el contrario, las producciones que estos artistas realizan para el partido se inscriben mayoritariamente dentro de la figuración. En ese sentido, los fotomontajes realizados por Maldonado constituyen una excepción, puesto que se diferencian de los retratos (más bien cercanos al estilo del realismo socialista) que los propios artistas reconocen haber realizado durante aquellos años.

### 3. El legado de las vanguardias soviéticas

El primer fotomontaje aparece en noviembre de 1946, en un número extraordinario que la prensa oficial publica en homenaje a la Revolución de Octubre. El mismo consta de varias fotos recortadas (y superpuestas) de hombres del pueblo, mujeres y niños marchando, saludando, sonriendo, portando banderas y de sus líderes dirigiéndose a la multitud. El otro fotomontaje se publica en enero de 1947, en otro número extraordinario, esta vez dedicado al 29° aniversario del PCA, y muestra escenas del acto y de los líderes comunistas argentinos.



*Orientación*, Buenos Aires, 6 de noviembre de 1946.



*Orientación*, Buenos Aires, 8 de enero de 1947.

La hipótesis central que propongo para el análisis de los fotomontajes de Maldonado es la siguiente: se trata de producciones estético-políticas que ponen de relieve la íntima ligazón del arte concreto argentino y el programa impulsado por las vanguardias soviéticas (sobre todo el constructivismo y el productivismo) tras la revolución de 1917. Este fuerte vínculo entre ambas propuestas estéticas, que no ha recibido la suficiente atención en los estudios sobre el arte concreto argentino, solo puede ser comprendido si toma en consideración la genealogía en la cual se inscribe la propuesta del concretismo impulsado por Maldonado. Por otra parte, sólo considerando este vínculo puede comprenderse la deriva hacia diseño de Maldonado y otros miembros de la AACI a fines de los años 40.

En no pocas exposiciones actuales de “arte abstracto argentino” puede observarse que el arte concreto aparece inscripto en una genealogía que comienza con los obras no figurativas de Pettoruti y Xul Solar y continúa con la abstracción de Juan Del Prete y Lucio Fontana. Sin embargo, en la construcción del linaje en el cual se ubica el arte concreto realizada por los propios artistas de la AACI no aparecen estos nombres del arte argentino, a pesar de su presencia (más o menos importante según cada caso) en el campo artístico local desde los años 20.

Los artistas concretos argentinos eligen, para legitimar su propuesta estética, otros maestros más distantes geográficamente pero más próximos en sus afinidades artísticas y políticas. Ellos son, fundamentalmente, los artistas de las vanguardias soviéticas, quienes luego de la revolución bolchevique de 1917 jugaron un destacado papel en la construcción de la nueva sociedad proletaria.

Desde los primeros textos donde se expone el programa del arte concreto argentino pueden hallarse explícitas referencias a las experiencias de los artistas rusos -sobre todo aquellas

vinculadas a la producción de objetos y materiales- como antecedentes fundamentales para el desarrollo de la propuesta de la AACI y en uno de los escritos de Maldonado, incluso, se llega a caracterizar al constructivismo soviético como “el primitivo arte concreto” (Maldonado, 1997: 60).

Recordemos que luego de los acontecimientos revolucionarios de 1917 las vanguardias artísticas dejan de estar en oposición al Estado, puesto que su creciente identificación con la acción revolucionaria las lleva a usar su arte como una herramienta para transformar la sociedad y construir una nueva realidad. La creación del Departamento de Bellas Artes en 1918 sitúa a varios de los artistas vanguardistas en cargos oficiales destinados a organizar la vida cultural y artística del país. Sus programas estéticos adquieren a partir de aquel momento una dimensión social y política de gran envergadura, orientada a la construcción y la organización del nuevo modo de vida socialista.

En ese contexto, la integración de la producción artística al proceso de construcción de la nueva sociedad proletaria realizada por los artistas de vanguardia socava radicalmente la autorreferencialidad del arte burgués y lleva a unificar por primera vez términos como técnica, producción, estética, funcionalidad, comunicación, utilidad, racionalismo, agitación y propaganda en las prácticas de los artistas.

Proclamando enfáticamente la necesidad de que el arte se vuelva parte de la vida y que salga del espacio elitista del museo los vanguardistas rusos se dedican a moldear el nuevo mundo creativamente a través de la producción de ropa, mobiliario, vajilla, tejidos, cerámica, ropa, carteles, nuevas formas arquitectónicas, decoración de interiores, vestuarios teatrales y escenografías (1).

Gavo, Pevsner, Tatlin, Rodchenko, Lissitsky, artistas que impactan al joven Maldonado en sus primeros años de experimentación plástica, intentan extender los modos de creación artística al mundo de la vida social, para transformarlo y reconstruirlo de acuerdo a los nuevos tiempos. En sus propuestas -si bien defienden estilos y procedimientos diferentes- la creatividad, la innovación y la invención aparecen como valores supremos e insoslayables. El arte realizado por los integrantes de las vanguardias soviéticas conjuga un decidido activismo político con una marcada preocupación por la ciencia, la comunicación y el desarrollo industrial. De ese modo términos como arte, técnica, industria, función, forma, utilidad, racionalismo, agitación, comunicación y propaganda configuran, en aquel contexto tan peculiar, la primera formulación del concepto de diseño soviético, que será luego ampliamente desarrollado por los integrantes de la Bauhaus, De Stijl y los concretistas suizos y retomado por Maldonado en la Argentina de los años 40. Además de las críticas a la autorreferencialidad del arte bugués, la concepción de una estética racionalista, constructiva y utilitaria, el lugar político central asignado al artista como protagonista central de los procesos de cambio y la confianza en el papel del diseño como disciplina capaz de lograr la fusión del arte en la vida cotidiana otro punto donde aparece una fuerte conexión entre los artistas de las vanguardias soviéticas y los intereses de Maldonado es en relación a la propaganda y la comunicación políticas. Como se ha señalado, una parte central del trabajo de los vanguardistas rusos se dirige

hacia la producción de mensajes, publicidades y propagandas destinados a apuntalar y consolidar el régimen socialista instaurado después de la revolución de octubre. Desde los primeros años posrevolucionarios se registra en ciudades como Moscú o Petrogrado un fuerte trabajo de “agitación” llevado adelante por artistas de diversas corrientes que se extiende por las ciudades y el campo, sobre todo gracias a los vapores y trenes que eran adornados y pintados con enérgicas consignas a favor de los soviets. Las asambleas, los edificios, los actos partidarios, las fabricas, las obras teatrales, los periódicos, los libros y las revistas son espacios que los artistas aprovechan para la agitación y el llamamiento a la participación en la defensa del nuevo estado; la ciudad entera aparece entonces como un escenario apropiado para transmitir anuncios y consignas revolucionarias.

Un emprendimiento central en este sentido es el *Constructor Publicitario* desarrollado por Mayakovsky y Rodchenko entre 1923 y 1925. Luego de la implementación de la NEP (Nueva Política Económica) -plan a partir del cual se permite un retorno parcial a las empresas privadas- los productos del Estado soviético comienzan a competir con los productos privados y la publicidad se convierte en un instrumento decisivo para enfrentar la nueva competencia. Ante esta situación el gobierno organiza una entidad publicitaria que se ocupe de difundir sus productos y los posicione en el mercado frente a los productos rivales. Nace así el *Constructor Publicitario* que desarrolla una intensa actividad generando durante esos dos años posters, rótulos, diseños de envases y envoltorios, anuncios, posters publicitarios e ilustraciones en revistas y diarios.

Con una vasta experiencia en la creación de poesía de agitación, Mayakovsky ideaba los textos de los anuncios prestando especial atención a la forma y al lenguaje con el objetivo de lograr una sintaxis verbalmente novedosa y revolucionaria. Con el aporte de Rodchenko esos textos adquirían su forma visual, a través de letras cuyas formas estaban al servicio de la idea contenida en el texto. Al trabajo con la materia prima tipográfica se suma en esta época la realización de fotomontajes, técnica de agitación muy utilizada por los vanguardistas rusos en la realización carteles, anuncios, cubiertas de libros y publicidades. Como señala Benjamín Buchloh (2004) en su estudio sobre las vanguardias soviéticas, a comienzos de la década del 20 los artistas rusos no solo buscan resolver la crisis de la representación planteada por el radicalismo utópico del arte moderno, sino que se proponen generar formas completamente nuevas de distribución y comunicación con las masas. Concientes de que un nuevo arte colectivo implica tanto un cambio en las técnicas de producción como en la distribución, la difusión y la recepción de las producciones estéticas es central en sus preocupaciones la pregunta por la recepción y el espectador. En este marco el fotomontaje se revela como una valiosa técnica capaz de redefinir los sistemas de representación existentes. Un texto de Gustav Klucis, el primer artista ruso que introduce fragmentos de fotografías en su obra, define al fotomontaje como la utilización de la fotografía como medio plástico y agrega:

La disposición combinatoria de fotografías reemplaza la composición de la imagen mediante el dibujo. Lo que importa de esta sustitución es que la fotografía no es el croquis del hecho visual, sino su fijación exacta. Esta exactitud, este lado documental, dan a la fotografía un poder de acción sobre el espectador imposible de alcanzar con el dibujo (2003: 243).

A diferencia de los fotomontajes realizados en esa misma época por dadaístas y expresionistas, herederos de la publicidad norteamericana y conocidos como “fotomontaje publicitario formalista”, el fotomontaje que nace en Rusia hacia 1919 es fundamentalmente una herramienta de propaganda política, estrechamente ligada al desarrollo de una cultura industrial y a la acción / agitación artística de masas:

Las viejas formas de arte plástico, como el dibujo, la pintura o el grabado, se revelaron insuficientes, con su técnica atrasada y sus métodos de trabajo anticuados, para satisfacer el compromiso de las masas revolucionarias. (...) Cuando la foto sustituye al dibujo, el artista representa tal o tal momento de una manera más verídica y más viva, y por ello con un mayor grado de sensibilidad para las masas (Klutsis, 2003: 245).

La tipografía y el fotomontaje tienen en común una idéntica intención social: una eficaz comunicación de masas que pueda reproducirse industrialmente y llegue a amplios públicos, democratizando de este modo el arte que produce así objetos socialmente útiles tanto por su forma como por su destino. Con ellos los artistas soviéticos buscan desarrollar un modo creativo de percepción y colocar al espectador “en una situación de participación activa que lo prepara para vivir de manera creativa su vida social y personal” (Leclanche-Boulé, 2003: 34).

En este sentido, es posible leer en los fotomontajes de Maldonado la influencia de las experiencias de la vanguardia soviética, sobre todo en relación a la apuesta por la efectividad de la fotografía en las tareas de propaganda y la implementación de nuevas técnicas y materiales ajenas al dominio tradicional del arte. Una serie de declaraciones sobre las técnicas de propaganda formuladas por algunos de los artistas concretos, entre ellos Maldonado, parecen confirmar esta afinidad entre sus planteos y los de los artistas de las vanguardias soviéticas.

La primera declaración puede leerse en un escrito de Bayley que aparece en el periódico Orientación en 1946, antes de la imposición del realismo socialista como estética única:

Solo en virtud de un empecinamiento romántico puede insistirse todavía en la pretensión de conciliar las finalidades concretas de la propaganda y la educación política con las difusas necesidades subjetivas, expresionistas, que, en el llamado “arte de propaganda”, conspiran contra la inteligibilidad y el logro técnico del afiche, de la marcha popular, de los versos de exaltación colectiva, etc. (Bayley, 1946).

En este artículo, además, el poeta pone de relieve la eficacia alcanzados por las “artes aplicadas” a partir de la utilización de los adelantos científicos y de “los hallazgos técnicos de los movimientos no representativos” y define al arte concreto como una contribución a

la liberación del hombre “trabajando contra la ficción a través del acto inventivo y de las técnicas de propaganda y educación a cuyo progreso concurre”. La segunda se publica en la revista de la AACI, y es escrita por el propio autor de los fotomontajes. En ese artículo Maldonado sentencia de un modo contundente: “la representación gráfica manualmente ejecutada, de técnica revolucionaria y socialmente necesaria, ha pasado a ser, después de la fotografía, idealismo filosófico” (1997: 49).

La tercera surge de una entrevista realizada con Molenberg, quien a propósito de la misión social del arte concreto dice:

El arte concreto se planteaba una función social pero con un aspecto totalmente distinto del que decían los neorrealistas y los que hacían realismo socialista. Ellos decían que el arte cumple una función social al mostrar, por ejemplo, a los obreros en huelga. Cosas que hoy ves por televisión desde tu casa todos los días. Eso que decían ya no tenía razón de ser, en esa época tampoco, porque ya era muy poderosa la fotografía. Cuando ves una fotografía de una chiquita desnutrida es mucho más eficaz que ver un pintor de arte social que hizo una niña desnutrida... Nosotros nos dimos cuenta en ese entonces que la función social que ellos proponían ya estaba superada por la tecnología, porque una fotografía resultaba mucho más impactante y eficaz para hacer política que la pintura (2003).

Puede suponerse, a partir de estas declaraciones y de sus afinidades con los programas de las vanguardias soviéticas, que son estos mismos argumentos los llevan a Maldonado a realizar los fotomontajes para la prensa comunista.

Presionado por los pedidos de una dirigencia partidaria que rechaza cualquier ilustración u obra que se aparte de la figuración Maldonado opta entonces por la utilización del fotomontaje, técnica propagandística mucho más afín a su orientación estética que los dibujos o retratos realistas tan valorados por los líderes comunistas. Con la producción de los fotomontajes Maldonado pone de manifiesto su descreimiento sobre la efectividad del dibujo o la pintura figurativa en las tareas de propaganda política y su apuesta por el poder documental de la fotografía, al mismo tiempo que muestra su confianza en los adelantos tecnológicos para lograr una efectiva comunicación de masas. Por otra parte, la realización de los mismos le permiten conciliar -al menos transitoriamente- la tensión entre sus preferencias estéticas y las exigencias que el PCA le impone como artista militante.

El fotomontaje le brinda la posibilidad de incorporar una nueva iconicidad sin tener que volver a la representación pictórica tradicional a la vez que le permite un tratamiento moderno del espacio, donde predomina la discontinuidad, la simultaneidad, el contraste y el movimiento -en oposición a los valores de orden, continuidad y estabilidad clásicos- abriendo la obra a una multiplicidad de posibles recorridos visuales e interpretaciones por parte del espectador. Si se repasa el programa de Klutskis sobre el fotomontaje como arte de agitación puede notarse como los fotomontajes realizados por Maldonado cumplen con



todos los requisitos planteados por el artista ruso: son fotomontajes políticos, no publicitarios, realizados por un artista constructor militante conocedor de la potencialidad política de la nueva técnica artística y destinados a la propaganda y la comunicación masiva.

Resulta interesante contraponer en este punto el fotomontaje realizado por Grete Stern para el grupo Madí en la misma época. En el segundo número de la revista *Madí* de 1947 se publica un fotomontaje de la fotografía que muestra la plaza del Obelisco de Buenos Aires con una gran “M” luminosa superpuesta encabezando la palabra “Madí”, que se completa con tres letras pintadas al estilo de la primera.



En contraste con los fotomontajes políticos de Maldonado la combinación de letras e imágenes en esta obra de Stern funciona más bien a modo de publicidad del grupo liderado por Kosice: el nombre Madí (cuya M esta extraída de un anuncio luminoso) se convierte en una marca que se erige en la emblemática plaza del centro porteño, rodeada de edificios, autos y publicidades, que dan cuenta de una ciudad moderna, en pleno proceso de crecimiento y transformación.

#### 4. La expulsión del PCA: estupidez, cobardía y traición

A pesar de las declaraciones en favor del comunismo y la colaboración de los artistas con la prensa partidaria, las relaciones entre los artistas concretos y el PCA terminarán abruptamente tras la imposición del realismo socialista como estética oficial del PCA en 1948. Es recién en ese año cuando el Partido Comunista local establece una normativa firme y específica sobre el estilo apropiado para las obras comunistas, luego de dos décadas que se hallan signadas por la falta de definición en materia artística y por el eclecticismo estético (2).

El establecimiento de la pauta realista como estética oficial del comunismo genera la expulsión de los artistas concretos de las filas del Partido, hecho que pone de manifiesto el recrudecimiento a nivel internacional del dogma del realismo socialista (Longoni y Lucena, 2003) y resuelve drásticamente las tensiones entre libertad de creación y compromiso político que desde los primeros años de vida atraviesan las relaciones del PCA con los artistas y escritores, y que se cristalizaron en las diversas polémicas y discusiones ocurridas durante las décadas del 20 y del 30.

Luego del forzado alejamiento de los artistas concretos del PCA la prensa oficial comunista, antes elogiosa de la propuesta estética concreta, publica una serie de duras críticas a los artistas de la AACI, a quienes califica como “alumnos de una escuela de retardados” y acusa de “depravación artística”, “estupidez” “desfachatez”, “cobardía” y “traición” (Orientación, 1948).

De este modo, la misma publicación que poco tiempo antes festejaba y alentaba la propuesta del arte concreto, se posiciona ahora del lado de sus peores detractores, coincidiendo –irónicamente- en muchas de sus apreciaciones con el polémico Ministro de Cultura Oscar Ivanissevich, funcionario del mismo gobierno peronista que el PCA condena por su filonazismo.

Se trata, sin dudas, de tiempos muy distintos. La imposición del realismo socialista como estilo oficial del comunismo genera por primera vez en el PCA expulsiones y alejamientos de artistas e intelectuales a causa de diferencias estéticas. Para los miembros de la AACI esto implica en fin de la posibilidad de hacer confluir su actividad artística con la militancia política, aunque no por esto desistirán de su intención de que el arte concreto contribuya en el proceso de cambio político y se transforme en el arte social del futuro.

## Notas

1) Resulta oportuno recordar aquí el famoso *Monumento a la Tercera Internacional* proyectado por Tatlin entre 1919 y 1920: una magnífica torre de 400 metros de altura pensada como sede de la organización, con una estructura espiral en la que se insertan diferentes formas geométricas que giran a distintas velocidades imitando la rotación de la tierra, que nunca llegó a construirse debido a la escasez de materiales generada por la guerra civil.

2) Recuérdese que en la Unión Soviética ya desde 1934 se había establecido al realismo socialista como el método estético de creación más apropiado para los artistas. Esa política iniciada en los años 30 se sistematiza de un modo dogmático y definitivo con las intervenciones de Zhdánov y las resoluciones del Partido Comunista Soviético de los años 1946-48.

## **Bibliografía**

Buchloh, B. “De la factura a la factografía”. Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX. Madrid: Akal, 2004.

Klucis, Gustav. “Fotomontaje”. En Leclanche-Boulé, C. Tipografías y fotomontajes. Valencia, Campgrafic, 2003.

Longoni, Ana y Lucena, Daniela. “De cómo el júbilo creador de trastocó en desfachatez”. Revista Políticas de la Memoria N° 4, Buenos Aires, verano de 2003-2004.

Lucena, Daniela. Tensiones entre Arte / Política en la Asociación Arte Concreto-Invención. Entre el comunismo, el peronismo y el diseño. Tesis doctoral, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, julio de 2010.

Maldonado, Tomás. “Los artistas concretos, el realismo y la realidad”. Escritos Preulmianos, Buenos Aires, Ediciones Infinito, 1997.

Molenberg, Juan Alberto. Entrevista personal con la autora. Buenos Aires, 17 de octubre de 2003.

Orientación, Buenos Aires, 12 de junio de 1946.

Orientación, Buenos Aires, 8 de enero de 1947.

Orientación, Buenos Aires, 26 de septiembre de 1948.

Recibido: 14 marzo 2012

Aceptado: 28 mayo 2012