

Arte y comunismo en la Argentina en la primera mitad del siglo XX

Daniela Lucena
Universidad de Buenos Aires
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

A comienzos de 1918, tan solo unos meses después de la revolución rusa, se funda el Partido Comunista Argentino (PCA) a partir de una disidencia izquierdista e internacionalista del Partido Socialista Argentino. Guiados por la intención de “ser en esta sección de América, los agentes eficientes, activos, de esta hondísima transformación revolucionaria”¹ los integrantes de la nueva agrupación adhieren al marxismo revolucionario y se autoproclaman como los herederos de “las mejores tradiciones de la lucha del proletariado y del pueblo argentinos”.² Originalmente llamado Partido Socialista Internacional, la nueva agrupación cambia su denominación a fines de 1920, momento en el cual adquiere su nombre definitivo.

Desde los primeros años de existencia del PCA el periódico *La Internacional* se constituye en su órgano de difusión más importante y su vocero oficial, apareciendo con cierta regularidad hasta 1930, año en que se produce el golpe militar encabezado por José Félix Uriburu y varias de las acciones del partido pasan a la clandestinidad.

En *La Internacional* se dan a conocer noticias sobre política nacional e internacional, se publicitan las distintas actividades políticas y culturales

¹ ARÉVALO 1988: 8.

² COMISIÓN DEL COMITÉ CENTRAL DEL PARTIDO COMUNISTA ARGENTINO 1948: 27.

promovidas por el PCA a nivel local, se informan las decisiones y opiniones de los líderes partidarios (soviéticos y argentinos) y también se publican algunos artículos que abordan temas relacionados con el arte y la cultura. Si bien los artículos que se ocupan de estas dos últimas cuestiones son escasos y aparecen esporádicamente en el periódico, resultan de interés dos episodios del mundo artístico que resuenan en las páginas del periódico durante esos años. El primero, vinculado con el futurismo y la visita de Marinetti a Buenos Aires. El segundo, la organización de una muestra colectiva por los hambrientos de la Unión Soviética.

MARINETTI Y EL FUTURISMO: ¿ARTE PROLETARIO O ARTE FASCISTA?

En abril de 1922 se publica en *La Internacional* un artículo firmado por Arturo Cappa, militante del Partido Comunista Italiano y cuñado de Filippo Tommaso Marinetti, en el que se plantea la urgente actualidad del problema del arte proletario. En esa búsqueda por delimitar un arte propio de la clase obrera en donde cobra protagonismo el futurismo italiano, movimiento artístico de vanguardia impulsado en Italia justamente por Marinetti. Cappa expresa su afinidad con ciertos postulados del Manifiesto Futurista –minimizando las simpatías que este manifiesta hacia el fascismo– y sentencia de forma contundente que el futurismo será el arte proletario por excelencia:

Un foguista ante los hornos, el obrero que trabaja con el martillo eléctrico, no pueden gustar el mismo arte que una señora amante del toilet, que un cardenal o que un banquero gotoso. Nosotros creemos –y la experiencia en Rusia lo confirma– que el arte proletario será futurista.³

Resulta interesante que en sus afirmaciones Cappa equipara el futurismo ruso al futurismo italiano, pasando por alto las notables diferencias que existen entre ambos movimientos de vanguardia a pesar de su origen compartido. En Rusia, el futurismo fue uno de los movimientos iniciales y más potentes de la vanguardia⁴ que si bien se originó en consonancia con sus pares italianos, pronto adquirió una dinámica propia con su contexto histórico preciso, derivando en una posición político-ideológica opuesta a la de Marinetti y los futuristas italianos después de brindar su apoyo a la revolución de 1917.

También resulta significativo que *La Internacional* vuelve publicar el mismo artículo de Cappa en agosto de 1922, dos meses antes de que los fascistas

³ LA INTERNACIONAL 1922c.

⁴ En 1912 se publica el primer manifiesto del futurismo ruso llamado “Una bofetada al gusto público”.

italianos liderados por Mussolini tomaran el poder, luego de realizar la Marcha sobre Roma.

Luego de estas dos notas no se registran más intervenciones relacionadas con el futurismo sino hasta 1926, momento en que Marinetti visita Argentina y participa de algunas actividades públicas. Al día siguiente de su llegada en la tapa de *La Internacional* se hace referencia a la “doble personalidad” de Marinetti preguntando si su visita es en calidad de político o de artista y vinculando su literatura a las necesidades expansionistas del fascismo.⁵

En este contexto, el contraste con las notas de Cappa publicadas en 1922 es evidente: si en aquel año Marinetti todavía podía ser reivindicado como un artista sensible pese a su nacionalismo –que era leído como un resto inevitable de su pasado burgués– en 1926 la situación era muy distinta. Lejos de convertirse en el arte proletario indicado para los tiempos revolucionarios, el futurismo se había transformado en el arte oficial del régimen fascista de Mussolini. Por este motivo, la práctica artística de Marinetti no puede pensarse –como sí lo hacia Cappa en 1922– aislada de su práctica política. El artículo recogido en *La internacional* es muy claro en este sentido. Allí se aclara que “tanto literaria como políticamente Marinetti es un reaccionario y un enemigo” y se afirma que artísticamente el futurismo (y el “marinettismo”) no representa nada:

La locomotora, el avión, el estruendo, la dinámica: he aquí las bases del marinettismo. ¿Y qué? ¿Ello caracteriza acaso revolucionariamente su literatura? ¡Absolutamente! Para conseguir su perspectiva revolucionaria había que ligar ello con el proletariado, es decir, con la destrucción de la burguesía. Esto no entra en el pensamiento de Marinetti, medularmente burgués. El admira el estupendo desarrollo de la máquina en la época imperialista, pero niega la función revolucionaria de la máquina, que genera la destrucción del imperialismo. Por eso Marinetti es fascista; por eso el futurismo se proclama padre espiritual del fascismo.⁶

La polémica en torno a su figura crece notoriamente cuando la policía detiene a varios militantes del PCA que repartían volantes durante la conferencia que el artista ofreció en el teatro Coliseo el 11 de junio de 1926. *La Internacional* publica la noticia atacando duramente a la policía por “detener obreros para quedar bien con un imperialista yanqui o un propagandista italiano.”⁷

Sin embargo, Marinetti no había hablado sobre política en la conferencia del Coliseo: el periódico socialista *La Vanguardia* destaca que el artista cumplió

⁵ LA INTERNACIONAL 1926a.

⁶ LA INTERNACIONAL 1926a.

⁷ LA INTERNACIONAL 1926b.

su promesa y no se refirió al fascismo.⁸ No obstante, luego de su partida La Internacional publica una nota donde se lo tilda de “charlatán fascista” y se cuestiona duramente su calidad como literato, destacando que su pretendida “revolución marinettista no es sino literatura de reacción” y que su frustración fue doble puesto que “el hombre fue corrido política y literariamente”.⁹ Nuevamente, se repudian con la misma intensidad las ideas artísticas y las ideas políticas, desechando al futurismo como arte en su totalidad. Después de este episodio, Marinetti y el futurismo desaparecen por completo de las páginas del periódico.

EL ARTE ARGENTINO JUNTO AL PUEBLO RUSO

La exposición artística a beneficio de “los hambrientos de Rusia” en 1922 es organizada por el PCA como parte de una campaña internacional en la cual el Partido participa siguiendo un pedido de la Internacional Comunista o Kominintern, organización con la cual mantiene estrechos vínculos desde su fundación en 1918.

Esta muestra artística –totalmente olvidada en los relatos de la historia del arte argentino– es coordinada por una comisión formada por tres artistas: Emilia Bertolé, Agustín Riganelli y José Fioravanti. Además de ellos participan también, exhibiendo o donando sus obras para ser rifadas entre el público asistente, Alberto Rossi, Facio Hebequer, Abraham Vigo, Jorge Bermúdez, Augusto Marteu, Emilio Centurión, Fortunato Lacámara, Lino Spilimbergo, Ramón Gómez Cornet, Ramón Silva, Bilis, Adolfo Bellocq, José Arato, Antonio Pedone, Alfredo Gramajo Gutierrez, Alfredo Bigatti y Nicolás Lamanna.

Una lectura de los nombres de los participantes permite observar una ecléctica concurrencia, que incluye a artistas que defienden programas estéticos muy diferentes, desde aquellos más tradicionales, legitimados por las principales instituciones del campo, hasta los más innovadores y críticos de los parámetros establecidos. Examinemos, entonces, las distintas acciones que lleva adelante el Partido Comunista para conseguir estas variadas adhesiones y los diversos modos a través de los cuales apuesta a transformar el arte en activismo al servicio de la revolución proletaria.

Una primera estrategia que el joven partido implementa se vincula con la coordinación del evento. El Partido Comunista le confiere a tres reconocidos artistas –no pertenecientes a sus filas– la organización de la exposición,

⁸ Citado en: SAÍTTA 1999: 1. Este artículo releva las noticias referentes a la visita, que se publicaron en La Nación, Crítica, La Prensa, La Vanguardia, La Fronda, La Razón y La Protesta. No hace referencia a los artículos aparecidos en La Internacional.

⁹ LA INTERNACIONAL 1926c.

constituyendo de ese modo una comisión lo suficientemente legitimada dentro del campo artístico de la época como para asegurar y resguardar el prestigio de la muestra. Por su parte, los organizadores realizan una doble apuesta: aceptan a los representantes del arte legítimo y también demuestran una muy buena disposición frente a “lo nuevo”. Este rasgo constituye una de las características más importantes de la exposición, y la configura como un espacio más flexible y receptivo que el del Salón Nacional, sumamente atractivo como espacio de acceso a la legitimidad para los artistas “principiantes” (como Gramajo Gutiérrez, Bigatti, Lacámara, Bilis o Pedone) que recién comienzan su carrera como artistas profesionales y que transitan en aquellos años un proceso de búsqueda de consagración.

Otra dimensión de gran relevancia, incluíble a la hora de comprender las variadas adhesiones que despierta la muestra destinada a juntar fondos en beneficio del pueblo de los soviets, es el inmenso impacto que provoca la revolución rusa en el campo cultural de Buenos Aires. La experiencia de la revolución y sus novedosas transformaciones suscitan un generalizado consenso, que se extiende más allá de las lábiles fronteras de la izquierda. Uno de los temas que pone en el centro de la escena la revolución bolchevique es el de la “cuestión social”, en un ambiente agitado por las huelgas y las movilizaciones obreras que se multiplican cada día, a pesar de los violentos métodos represivos utilizados por el Estado para frenarlas. En este contexto, tanto desde la derecha como desde la izquierda –y por motivos sumamente diferentes– son muchas las voces que vaticinan el legado imborrable que dejará la experiencia de la revolución soviética a la humanidad, como incentivo para la realización de las tan necesarias transformaciones y reformas sociales.

La muestra en beneficio de los hambrientos en Rusia constituye un atractivo escenario en el cual es posible observar la resonancia de la revolución de los soviets en el campo artístico de Buenos Aires. Los ecos generados por los épicos actos revolucionarios logran movilizar tanto a los *Artistas del Pueblo* (agrupación integrada por los pintores y grabadores anarquistas Adolfo Belloccq, José Arato, Facio Hebequer, Abraham Vigo y el escultor Agustín Riganelli) como a aquellos otros ideológicamente más conservadores o que no están articulados a proyectos políticos o partidarios, pero que sin embargo brindan su apoyo al pueblo ruso. Es en este contexto de preocupación por “lo social” y de múltiples e inesperadas adhesiones a la revolución bolchevique en el cual debemos pensar las participaciones de artistas vinculados al poder político como Gómez Cornet (ex canciller argentino en España durante 1920), José Fioravanti (que había realizado a fines del siglo XIX dos relieves en los muros del Hall de Honor de la Casa Rosada) o artistas como Bermúdez, Rossi, Marteu, Lamanna, Bertolé y Centurión, productores del arte aceptado oficialmente, más vinculado

a la ideología de la oligarquía terrateniente o en todo caso al radicalismo. Para muchos de los participantes, la solidaridad con el pueblo ruso por parte de los artistas presenta, en muchos casos, un sentido más moral que político. Uno de los discursos pronunciados el día de la inauguración de la muestra hace referencia justamente a la intención de los participantes de colocar en un plano secundario las cuestiones políticas, para incrementar y efectivizar la solidaridad con el pueblo soviético. También este otro pedido, realizado el mismo día de la apertura de la muestra, da cuenta del carácter moral que reviste en muchos casos la solidaridad con Rusia: “Y cerró el acto el señor Navarro Mouzó quien exhortó al público, en nombre de un cristianismo bien entendido, a prestar ayuda al pueblo ruso que lucha en el mundo por imponer un sentimiento nuevo de justicia”.¹⁰

El Partido Comunista, por su parte, aprovecha muy bien este clima de entusiasmo desatado por la experiencia de la revolución, y la responsabilidad ética que muchos sienten con el pueblo ruso. Por eso no duda a la hora de incluir en la exposición benéfica con la Rusia soviética a artistas alejados ideológicamente de las premisas del comunismo, quienes a su vez encuentran en la muestra una buena oportunidad para exhibir sus trabajos e incrementar su legitimidad cultural y moral, contribuyendo con la donación de sus obras a una causa justa.

No obstante, pese a la apertura en la convocatoria, el PCA no deja de mostrar su desacuerdo con aquellos artistas que se someten al rol de “bufón” que se les asigna dentro del sistema capitalista, “obligados a distraer los ocios de quien paga”, explotados por los nuevos mecenas burgueses que en realidad “son sus parásitos”. Estas apreciaciones se publican en un artículo de agradecimiento a los artistas que donan sus obras para el pueblo ruso, en el periódico oficial del comunismo local el 4 de febrero de 1922. En aquella nota, el Partido tampoco pierde la oportunidad de referirse al lugar sagrado que ocupan el arte en Rusia, donde los soviets rinden “supremo homenaje” a los artistas y defienden “con las armas en la mano” las producciones artísticas, “tesoros de la cultura universal”.

Siguiendo los juicios emitidos en La Internacional a propósito de esta muestra, puede afirmarse que el joven Partido Comunista Argentino resulta ser bastante tradicional a la hora de emitir sus preferencias estéticas en relación con las producciones del arte nacional. En las notas sobre la muestra se establece la calidad de la exposición y de los artistas participantes comparando su iniciativa con las exposiciones oficiales:

¹⁰ LA INTERNACIONAL 1922a.

En cuanto a la Exposición en sí, afirmamos que este Salón no desmerece en nada a los de las exposiciones oficiales. Han concurrido a este los mismos artistas que concurren el Salón Nacional y muchos de ellos –los tres organizadores, entre otros– han obtenido los más altos premios y están representados con obras valiosas en el Museo Nacional.¹¹

La comparación con el Salón Nacional se vuelve ineludible a la hora de legitimar y darle prestigio a la exposición organizada a pedido de la Kominintern. Más allá del amplio espectro de propuestas estéticas que ofrece la muestra, la consagración obtenida en las instituciones oficiales constituye el parámetro utilizado para avalar a los artistas. Ante la ausencia de criterios definidos que guíen los juicios estéticos emitidos por los miembros del partido, la valoración de los artistas se realiza, en este caso, siguiendo los criterios establecidos por las tradicionales instancias consagratorias del campo artístico local.

No obstante, la gratitud del PCA con los artistas será más bien efímera. Tan solo un año más tarde, la inauguración del XIII Salón de Bellas Artes da pie a la pluma ácida de algún colaborador del periódico, quien en dos números continuados consigna sus impresiones acerca de la muestra, del público asistente y de la finalidad del arte burgués. En ellos se avisa irónicamente la inauguración del salón “para afinar nuestros sentidos, ampliar las entendederas y educar los sentimientos” e inmediatamente se aclara que los trabajadores no podrán asistir al mismo “no porque desdeñen las diversas manifestaciones artísticas, ni los goces, las impresiones, emociones que de ellas se desprendan”, si no por el hecho de que “otras necesidades más apremiantes” absorben su tiempo y “apriorean su alma”. La no concurrencia del pueblo se explica a partir de la preeminencia de temáticas burguesas en los cuadros, los cuales no reflejan la vida de los trabajadores. En esto, juega un papel central la (falta de) sensibilidad de los artistas, quienes se muestran “ciegos y sordos antes sus alegrías, dolores y ensueños de aherrojados de nuestra piadosa sociedad”. Esta ausencia también aparece justificada por la desconfianza del pueblo trabajador hacia “todo lo que con carácter oficial, quiéraseles endilgar, como indiscutible Arte divino”.¹²

Curiosamente, la nota se refiere al mismo arte oficial que sí fue bien ponderado en ocasión de la muestra organizada por el PCA y en ella se critica a muchos de los artistas que un año antes habían sido elogiados por su participación en la exposición y su donación de obras para los hambrientos de Rusia. A diferencia de lo ocurrido entonces, en esta oportunidad se juzga a los artistas con criterios ajenos al campo del arte: es la colaboración o afinidad con el Partido y

¹¹ LA INTERNACIONAL 1922b.

¹² LA INTERNACIONAL 1923.

no la calidad plástica o la concurrencia al Salón el parámetro que se utiliza para elogiar a condenar sus producciones artísticas.

SIQUEIROS Y EL MURALISMO EN LOS AÑOS 30

La vida cultural del comunismo argentino en los años 30 es más amplia e intensa que en la década anterior. Pese a las violentas persecuciones que sufren los comunistas en aquellos años y a la clandestinidad en que se desarrollan la mayoría de sus iniciativas varios escritores y artistas plásticos intervienen en publicaciones y acciones vinculadas al PCA.

Son años en los cuales acontecimientos mundiales como la crisis del capitalismo, el ascenso del nazismo en Alemania, la guerra civil en España o los sucesos ocurridos en la Unión Soviética generan el pronunciamiento de los intelectuales y artistas y suscitan la existencia de planteos políticos en sus publicaciones. Estas posiciones, a su vez, van delimitando en muchos de ellos compromisos estéticos e ideológicos más definidos que en épocas anteriores.

En relación con lo artístico, los principales contenidos que atraviesan sus polémicas refieren a las relaciones entre arte y revolución y la función del arte y los artistas. En este sentido, se destaca la circulación de la revista *Contra*, una publicación cultural filocomunista aparecida entre 1932 y 1933, dirigida por Raúl González Tuñón y administrada por un miembro del PCA, Bernardo Graiver. Si bien *Contra* se ubica por fuera de la estructura del PCA sus páginas traducen la consigna de lucha de “clase contra clase” motorizada por el Partido y desde ellas se impulsa la creación de sindicatos obreros alternativos para los escritores de izquierda. La renovación formal y el experimentalismo estético son aceptados en *Contra* siempre y cuando se encuentren al servicio de la revolución y el cambio social.

De hecho, *Contra* dedica su tercer número a David Alfaro Siqueiros, quien con sus declaraciones a favor del arte revolucionario y su obra plástica militante aparece en aquel momento como el paradigma del artista comprometido. El artista mexicano había arribado a Buenos Aires el 25 de mayo de 1933, invitado por la Asociación Amigos del Arte para dar un a serie de conferencias y realizar una exposición individual, pero sus radicales declaraciones sobre el sentido social del arte y la situación de las instituciones burguesas provocaron la cancelación de su tercera conferencia y la clausura de su exposición.

Las páginas de *Contra* reproducen el texto *Plástica Dialéctico-Subversiva*, donde Siqueiros expone su programa estético y político, proyectando la situación

del arte en la sociedad comunista y llamado a la realización de una plástica de agitación y propaganda:

HOY – Plástica subversiva de ilegalidad durante el período actual y de asalto definitivo al poder por parte del proletariado. (...) Utilización de todas las oportunidades posibles de plástica monumental descubierta, para la formación de equipos que anticipen la técnica primordial del futuro próximo.

MAÑANA – Plástica de afirmación y edificación socialista para el período transitorio de dictadura proletaria. Plástica de combate definitivo, liquidador de los residuos del poder capitalista. DESPUÉS – Plástica de la sociedad comunista ya edificada. Plástica integralmente humana, libre ya por completo de la opresión de las clases dominantes y de toda perturbación política.¹³

Estas declaraciones, que son publicadas en varios medios de todo el país¹⁴, sumadas a la suspensión de las actividades previstas en Amigos del Arte repercuten en el campo artístico desatando varias polémicas y reposicionando a los artistas y a las instituciones de acuerdo con el grado de compromiso político que exhiben en sus producciones y según su afinidad con la burguesía.

Asimismo, *Contra* publica en su último número un explosivo Manifiesto de la Unión de Escritores y Artistas Revolucionarios rosarinos. Los autores del manifiesto pertenecen a un grupo de jóvenes artistas comunistas de la ciudad de Rosario, nucleados en torno a la figura de Antonio Berni, y son los mismos que invitan a Siqueiros a esa ciudad luego del paso del artista por Buenos Aires. Motivados por las influencias del mexicano, el grupo realiza durante 1933 sus primeras experiencias murales y también una exposición donde se fusionan las temáticas sociales y los recursos modernistas. A finales de ese mismo año Berni colabora junto a Lino Spilimbergo, Juan Carlos Castagnino y el escenógrafo uruguayo Enrique Lázaro en el Ejercicio Plástico realizado por Siqueiros en la quinta del periodista Natalio Botana con la intención de experimentar las nuevas técnicas, que incluyen la utilización de fotografías, cámara proyectora y pistola de aire comprimido para disparar la pintura sobre la pared. Es también durante estos años cuando Berni comienza a desarrollar una intensa actividad estética y política que se cristaliza tanto en sus obras artísticas como en la formulación teórica de una nueva propuesta estética: el Nuevo Realismo.

¹³ CONTRA 1933.

¹⁴ DOLINKO 2002.

LA APUESTA DE BERNI: UN NUEVO REALISMO

En varios estudios se ha subestimado la relación que Berni mantuvo con el comunismo debido al hecho de que a su regreso de Europa el artista se afilia al Partido solo durante unos pocos meses. Sin embargo, esa mirada resulta poco satisfactoria teniendo en cuenta que en la década del 30 es frecuente la existencia de “militantes tapados”, más aún entre las figuras públicas, debido a la ilegalidad del Partido Comunista durante aquellos años. Por este motivo, resulta más productivo observar su relación con el comunismo a partir de las prácticas concretas desplegadas por el artista, que tomando en cuenta el lapso que duró su afiliación formal.¹⁵

En este sentido, además de sus fervientes declaraciones a favor de un arte proletario y revolucionario mencionadas en el punto anterior, reviste interés la Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos organizada por Berni en 1934.

La Mutualidad se constituye en tono a una escuela taller y despliega una experiencia pedagógica inédita que incluye no sólo disciplinas artísticas sino también el trabajo de intelectuales, psicoanalistas, filósofos y médicos.¹⁶ Allí Berni se propone formar a los artistas a través de la utilización de técnicas de trabajo colectivo y materiales que incorporan nuevos soportes y permiten la circulación de la obra por circuitos no tradicionales. Uno de los integrantes de la Mutualidad, Juan Grela, describe el funcionamiento de la agrupación “como una célula más” del PCA: “teníamos que brindar un informe todos los meses y recibíamos orientación en política nacional e internacional”.¹⁷ En ese mismo testimonio Grela asegura que ante el Partido Berni aparecía como el responsable de la zona centro de Rosario.

De este modo, tanto los objetivos como las acciones de Berni y la Mutualidad durante aquellos años pueden ser enmarcadas, tal como señala el investigador Roberto Amigo, dentro de “las tareas planteadas por el comunismo para el crecimiento partidario en sectores intelectuales”.¹⁸

También resulta significativa su participación en 1935 en el primer Salón de la Agrupación de Intelectuales Artistas Periodistas y Escritores (AIAPE), organización comunista impulsada por Aníbal Ponce.

Inspirada en el Comité De Vigilance Des Intellectuels Antifascistes de París la AIAPE nace al calor de la nueva estrategia que el PCA adopta desde ese

¹⁵ AMIGO 2010.

¹⁶ FANTONI 1997.

¹⁷ SENDRA 1993: 42.

¹⁸ AMIGO 2007: 5.

año: la creación de Frentes Populares para detener el avance del fascismo y defender las libertades democráticas. Desde entonces y hasta 1939 la organización funciona como un espacio de colaboración e intercambio donde se reúne un importante grupo de artistas e intelectuales de izquierda que hasta el momento se hallaba fragmentado entre anarquistas, socialistas, comunistas y trotskistas.

Berni envía su monumental tela de arpillera *Desocupación* al Salón de la AIAPE luego de que esta es rechazada por el jurado del Salón Nacional, que en esa ocasión solo acepta su obra *Figura* o *La mujer del sweater rojo*. En la exposición promovida por la AIAPE, en cambio, *Desocupación* se convierte en una de las obras más elogiadas. Las notas periodísticas destacan la influencia del muralismo y la crítica utiliza la denominación “neomexicanismo siqueiriano”¹⁹ para referirse a este tipo de trabajos.

Tales afirmaciones parecen desconocer las diferencias que desde comienzos de 1935 Berni había expresado en relación con la propuesta del artista mexicano. En un artículo titulado *Siqueiros y el Arte de Masas* que se publica en *Nueva Revista* Berni plantea el problema del arte mural en la sociedad burguesa, donde los muros son, justamente, propiedad de esa clase y no del proletariado:

La pintura mural no puede ser más que una de las tantas formas de expresión del arte popular. (...) La burguesía es su progresiva fascistización no cederá sus muros monopolizados para fines proletarios, ni las contradicciones del mismo régimen llegarán al punto que la burguesía por propia voluntad ponga las armas en manos del enemigo de clase para que lo derroten.²⁰

Su propia experiencia como miembro del Ejercicio Plástico realizado junto a Siqueiros en la quinta de Botana constituye “la prueba más palpable” de su argumento: “Siqueiros para realizar una pintura mural tuvo que aferrarse a la primera tabla que le ofreció la burguesía sólo así pudo evitar que se ahogara en la nada toda su labor de divulgación teórica”.

Según el artista rosarino, solo una sociedad sin clases donde el proletariado esté al mando puede brindar las condiciones necesarias para el desarrollo del muralismo, y así y todo no puede asegurarse que ese sea el arte por excelencia del socialismo.

Como contrapartida, Berni defiende las múltiples formas en que se expresa el arte proletario en el capitalismo y propone la creación de una escuela-taller

¹⁹ PACHECO 1996: 9.

²⁰ NUEVA REVISTA POLÍTICA, ARTE, ECONOMÍA 1935. Todas las citas de esta página corresponden a este artículo.

que apoye la lucha de masas y colabore en la capacitación de los artistas en todas las formas de manifestaciones gráficas: “el muro, el afiche, al aguafuerte, cuadros para salones individuales y colectivos, foto, cine, etc., medios por los cuales se hace llegar a las grandes masas conceptos aplicados a la estética”. En suma, se trata de todas las acciones que el artista desarrolla en torno a la Mutualidad de Rosario.

Paralelamente a sus experimentaciones plásticas y al trabajo en su escuela-célula-taller rosarina Berni delimita las bases de su Nuevo Realismo, cuyas premisas se publican por primera en agosto de 1936 en la revista *Forma*, órgano de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (SAAP). En su texto habla de la desorientación estética reinante en el campo artístico “donde la subversión de valores es la nota predominante” y llama a los artistas a abrir nuevos caminos a partir de la interpretación de “la originalidad del momento en que se vive”.²¹

El Nuevo Realismo se presenta como “el espejo sugestivo de la gran realidad espiritual, social, política y económica de nuestro siglo” donde la acción ocupa un lugar central:

En el nuevo realismo que se perfila en nuestro medio, el tejido de la acción es lo más importante, porque no es sólo imitación de los seres y las cosas; es también, imitación de sus actividades, su vida, sus ideas y desgracias.²²

Los valores plásticos de su propuesta se expresan en los grandes óleos que produce durante estos años, en los cuales es posible leer, siguiendo el planteo de la historiadora Diana Wechsler, una reconversión del muralismo siquieriano “en una pintura de caballete de gran formato”.²³

Pero además de esta formulación programática Berni se ocupa de cuestionar al arte abstracto que, en su intento de desvincularse de la representación del mundo objetivo, se ha transformado en un mero arte decorativo y superficial. Un dato importante, en este sentido, tiene que ver con las resonancias de la imposición del Realismo Socialista como estética oficial del comunismo. A diferencia de lo ocurrido durante estos mismos años en Francia, donde se produce una división de aguas al interior del surrealismo cuando Breton y otros surrealistas se alejan del Partido Comunista en 1933 a raíz de sus diferencias estéticas mientras Aragón se convierte en una suerte de poeta oficial comunista, en nuestro país ese mandato no afecta todavía las relaciones de los artistas con el PCA. Será recién en la década siguiente cuando las consecuencias de esa imposición se hagan sentir entre los militantes comunistas argentinos.

²¹ FORMA 1936.

²² FORMA 1936.

²³ WECHSLER 2002: 501.

EL ARTE CONCRETO Y LA INVENCION DE NUEVAS REALIDADES

1941 aparece como un año clave para la historia del PCA. En ese año, retornan a nuestro país los dirigentes Victorio Codovilla y Rodolfo Ghioldi luego de pasar varios años en el exterior: el primero “en cumplimiento de obligaciones de solidaridad internacional”²⁴ y el segundo prisionero de la dictadura de Vargas en Brasil. Por otra parte, el Partido realiza entonces una nueva caracterización de la Segunda Guerra, donde la coalición encabezada por la Alemania nazi aparece como el principal enemigo de todos los pueblos del mundo. A partir de entonces el comunismo local se propone como objetivo central la creación de un Frente Democrático Nacional de lucha contra el fascismo y retoma las políticas de alianzas con partidos políticos e intelectuales de diversas ideologías que se venían impulsando desde la mitad de la década anterior. Ese discurso antifascista prosigue aún después de finalizada la guerra con la crítica del “nazi-peronismo”²⁵, caracterización que recién cambia luego de las elecciones de 1946.

Durante los años 40 el periódico *Orientación* se configura como el principal medio utilizado por los dirigentes e intelectuales comunistas locales para dar a conocer sus opiniones y en él también, como en sus antecesores, se reproducen las voces de los líderes partidarios del comunismo internacional.

Luego de ser declarado ilegal y clausurado por el gobierno militar golpista de 1943 (encabezado sucesivamente por los generales Ramírez y Farrell) *Orientación* reaparece en 1945 como semanario oficial del PCA, y es en este medio donde ese mismo año se hace pública la afiliación de los artistas de la Asociación Arte Concreto-Invención (AACI)²⁶ liderada por Tomás Maldonado al Partido.²⁷

El 19 de septiembre, en la página literaria y artística, bajo el título “Artistas adhieren al comunismo” se lee el siguiente texto firmado por Edgar Bayley, Manuel Espinosa, Claudio Girola, Alfredo Hlito, Tomás Maldonado y Aldo Prior:

²⁴ ARÉVALO 1983: 44.

²⁵ CODOVILLA 1946: 7.

²⁶ La AACI se forma en Buenos Aires en el año 1945, luego de la aparición del ya mítico único número de la revista *Arturo*, publicación en la cual también participan Kosice, Arden Quin, Rothfuss, y Blaszkó, entre otros. Sus integrantes son Raúl Lozza, Enio Iommi, Claudio Girola, Manuel Espinosa, Juan Molenberg, Lidy Prati, Juan Melé, Jorge Brito, Antonio Caraduje, Simón Contreras, Oscar Nuñez y Edgar Bayley.

²⁷ Agradezco la generosa colaboración de Ana Longoni en la elaboración de varias de las ideas que se expresan a continuación y que fueron publicadas en: LONGONI, LUCENA 2003-2004.

Los artistas y escritores del Movimiento Arte Concreto se afilian al Partido Comunista: Porque el Partido Comunista es una fuerza nacional al servicio del bienestar, la libertad y el desarrollo cultural de nuestro pueblo; porque ha luchado y lucha a diario, abnegada e inteligentemente, contra las tendencias regresivas que envilecen la existencia humana y traban su desenvolvimiento físico y espiritual; porque el pensamiento marxista-leninista, que el P.C. practica, exalta la grandeza y la capacidad realizadora del hombre y niega las ficciones que, en todos los campos, lo humillan y esterilizan, y, finalmente, porque el P. Comunista afirma la fraternidad y el júbilo creador, amplía y densifica el espíritu, ensancha al infinito sus posibilidades inventivas y prefigura nuevas formas de sensibilidad y de vida.²⁸

Los jóvenes artistas de la vanguardia de arte concreto ingresan al Partido con la intención de conjugar su práctica artística con la militancia política. Portadores de una radical propuesta estético-política sumamente crítica del arte burgués y de la sociedad capitalista que lo promueve los miembros de la AACI encuentran en el PCA la afirmación de los mismos valores – el júbilo, la fraternidad, el materialismo dialéctico – que expresan en su programa artístico, y la posibilidad de poner su arte al servicio de la causa de la revolución.

La estética de la AACI parte de las premisas centrales de la teoría marxista y su objetivo se dirige no solo hacia la transformación del arte, sino también hacia la transformación de la vida. En este sentido, 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.

En este punto se hace necesario delimitar la particular caracterización del hombre que circula en los escritos de la AACI; una caracterización estrechamente ligada a la concepción marxista del ser humano como un ser práctico y productor.²⁹ Así, el trabajo artístico es entendido como una forma específica de praxis humana que posibilita la exteriorización plena del ser y que genera voluntad de acción, tal como lo señalan en sus manifiestos:

²⁸ ORIENTACIÓN 1945.

²⁹ Esta concepción del ser humano constituye uno de los puntos neurálgicos de una importante zona de la estética marxista: con diferentes matices esta idea está presente en los escritos de Brecht, Sánchez Vázquez, Breazu, Stolovich, Borev, Nóvikov, Fischer y Garaudy, entre otros.

El arte concreto exalta la vida, porque la practica. El arte de acción genera voluntad de acción. Que un poema o una pintura no sirvan para justificar una renuncia a la acción, sino que, al contrario, contribuyan a situar al hombre en el mundo.³⁰

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”.³¹

Como puede notarse, al humanismo pedagógico y anti-abstracto del hombre multitud postulado por Berni en su Nuevo Realismo, que busca concientizar al proletariado sobre su situación de explotación dentro del sistema capitalista, los artistas concretos contraponen un humanismo basado en una fe ilimitada en la capacidad práctica del hombre, potenciada por la invención y creación de nuevos hechos estéticos.

Esta reivindicación del arte concreto como arte realista y humanista se publica en *Orientación*, donde se da a conocer un texto con la propuesta de los concretos y sus diferencias con el arte representativo. En ese escrito la representación se define como “el trasunto espiritual de las organizaciones sociales clasistas” y se afirma que:

El arte concreto es realista, esto es, si resiste a que sus obras constituyan signos; es objetivo, inventivo y humanista y, lejos de complacerse en individualismos melancólicos, hermetismos o simbolismos misteriosos, afirma la necesidad de un arte colectivo y despojado de toda representación evidente o secreta.³²

Desde su afiliación, los artistas concretos ocupan un lugar visible pero no hegemónico dentro de la plástica comunista. La presencia de otros artistas y de otras estéticas en las páginas de *Orientación* es notoria en las notas de y sobre artistas y en las ilustraciones y reproducciones de obras, en las cuales hallamos los nombres de Berni, Castagnino, Cándido Portinari, Víctor Rebuffo, Kantor, Raúl Monsegur, Susana Ratto, Alicia Pérez Penalba, Orlando Pierri, Andrés Calibrese y Norberto Berdía, entre otros.

En referencia a esta situación, Espinosa señala el lugar privilegiado que ocupaban en el Partido los integrantes del Taller de Arte Mural:

³⁰ MALDONADO 1997: 40.

³¹ MALDONADO 1997: 35.

³² ORIENTACIÓN 1946a.

Pesaba en el partido la gente de, digamos, la derecha en el arte, los que nosotros criticábamos. Ellos tenían que hacer su contribución con las obras y esas obras se vendían y era un ingreso que tenía el Partido.³³

No obstante, las páginas del periódico *Orientación* muestran varias colaboraciones de los artistas concretos entre 1944 y 1947. El Partido demanda a los artistas comunistas (y no solo a los concretos) distintas producciones visuales para su periódico, pero en los jóvenes vanguardistas estos pedidos generan una enorme contradicción, dado que se les solicita ilustraciones figurativas, y no pueden publicar ninguna obra que responda a la poética concreta en la prensa partidaria. Juan Alberto Molenberg, miembro de la AACI “compañero de ruta” del comunismo local, colabora en aquella época con unos dibujos, para ilustrar una nota del líder del Partido, Rodolfo Ghioldi. Con respecto a esas contribuciones el artista afirma que esta situación les generaba enormes contradicciones internas:

era una tensión que no la podíamos asimilar. Y eso después, en la vida, te resultaba molesto. Porque yo estaba en la duda: ¿qué importa más, el arte concreto o el Partido? Porque si entro al Partido voy a tener que hacer figuras como las hacen en Rusia, para ver quien logró esto y quien logró aquello, y si acá no se logró nada... y claro, sin figuración no podés mostrar lo que el Partido quiere, y yo creo que el Arte Concreto sí tiene una función social, pero con un aspecto totalmente distinto del que dicen los neorrealistas.³⁴

Maldonado mismo colabora con un trabajo figurativo, realizando un mural enorme con un retrato del dirigente comunista Rodolfo Ghioldi para decorar el fondo del escenario del Luna Park, en ocasión de un acto partidario. Esta práctica fue vivida por el artista como una de sus “últimas concesiones”³⁵ figurativas al Partido Comunista. Sin embargo, sus contribuciones gráficas con la prensa partidaria continúan durante un tiempo más, aunque adquieren una forma diferente. Ya no son retratos ni obras figurativas, sino que el artista recurre a una técnica mucho más afin a sus inquietudes y búsquedas estéticas: el fotomontaje, procedimiento que consiste en la utilización de la fotografía como un medio plástico, en el cual la disposición combinatoria de las fotos reemplaza la composición de la imagen mediante el dibujo.

³³ ESPINOSA 2004.

³⁴ MOLENBERG 2001.

³⁵ MOLENBERG 2001.

COLABORACIONES Y TENSIONES CON EL PARTIDO

No es casual que Maldonado elija, a la hora de colaborar con la gráfica partidaria, este procedimiento desarrollado en Rusia de la mano de los constructivistas en los años posteriores a la revolución de 1917, por su potencial sentido político.

El programa de la vanguardia rusa, profundamente comprometido con la construcción de la nueva sociedad proletaria, es muy bien conocido y retomado por el artista argentino a la hora de formular las principales premisas del grupo Arte Concreto-Invencción. En los textos del movimiento Maldonado reconoce en Gabo, Tatlin, Pevsner, Lissitzky, Rodchenko y los artistas del Obmuchu (Asociación de Jóvenes Artistas) los planteos decisivos para la formulación estética realista constructiva y destaca la realización de objetos de vidrio y acero, luego de vivida “la gran experiencia de la revolución proletaria”.³⁶ Son también estos artistas quienes realizan los primeros fotomontajes, proclamando la importancia de la invencción en el arte y la apertura de la obra a la participación del público.

Los constructivistas rusos consideraban que un nuevo arte colectivo implicaba un cambio en las técnicas de producción, pero también en la distribución, la difusión y la recepción de las producciones estéticas. Conscientes de la necesidad de desarrollar diferentes estrategias para que el arte deje de ser una práctica individual confinada al espacio elitista del museo experimentaron nuevos modos de recepción colectiva creativa a través de la arquitectura, el diseño y la factografía fotográfica, con la intención de llegar a un amplio público de masas.³⁷

El fotomontaje que nace en Rusia hacia 1919 es fundamentalmente una herramienta de propaganda política³⁸, estrechamente ligada al desarrollo de una cultura industrial y a la acción artística de masas. Según Klutssis, el primer vanguardista ruso en emplear esa técnica, “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”.³⁹ Una declaración del grupo artístico soviético Oktiabr –integrado por Klutssis, Lissitzky, Meyerhold, Rodchenko y otros constructivistas soviéticos – señala las condiciones necesarias para la realización de un fotomontaje eficaz:

³⁶ MALDONADO 1997: 43.

³⁷ BUCHLOH 2004.

³⁸ KLUTSIS 2003 [1931]: 245.

³⁹ KLUTSIS 2003 [1924, s.f.]: 243.

La organización expresiva de todos estos elementos únicamente puede ser realizada en el plano de la ideología y del arte por una nueva clase de artista –un militante– especialista del trabajo político-cultural de masas, un constructor que posee el arte de la foto y que construya su composición según las leyes completamente nuevas en el campo del arte.⁴⁰

Las producciones realizadas por Maldonado cumplen con todos los requisitos planteados por los artistas de la vanguardia rusa en los años posteriores a la revolución: son fotomontajes políticos, realizados por un artista militante conocedor de la potencialidad política de la nueva técnica artística, destinados a la propaganda partidaria en el diario oficial del comunismo local. Un primer fotomontaje firmado por el artista se publica en un número extraordinario de *Orientación*, en homenaje a la Revolución de Octubre⁴¹, en el cual se aprecian claramente varios rostros de sonrientes mujeres marchando junto a sus hijos, y una gran cantidad de hombres del pueblo agitando sus banderas, saludando a los líderes soviéticos, ubicados en la parte superior. Un segundo fotomontaje, que ilustra un artículo firmado por el dirigente Juan José Real, titulado *Tres problemas de la vida partidaria*, muestra a las principales autoridades del Partido (Victorio Codovilla, Rodolfo Ghioldi, Arnedo Álvarez, Alcira de la Peña y el propio Real) y a los militantes que escuchan atentamente sus discursos.⁴² Es quizá mediante la utilización de este procedimiento que el artista logra en cierto modo conciliar brevemente sus convicciones estéticas con sus ideales políticos, dado que el arte concreto nunca logra ser asimilado por el Partido Comunista Argentino, aún cuando sus integrantes hayan persistido en sus filas en un período de tolerancia que va desde 1945 a 1948.

“Lamentable farsa”, “trabajos realizados por alumnos de una escuela de reeducación de retardados”, “depravación artística, estupidez y desvergüenza”, “desfachatez” y “traición” son solo algunas de las tantas expresiones que se publican en *Orientación* criticando una muestra de arte concreto realizada en septiembre de 1948, luego de la expulsión de los artistas de la AACI de las filas del Partido.

La ruptura de los artistas de la vanguardia concreta con el PCA nos confronta con el fin de un período signado por más de dos décadas de eclecticismo y tolerancia de diversas tendencias estéticas por parte del comunismo argentino. Para comprender este cambio, es preciso recordar que desde 1934, año en el cual se celebra el Primer Congreso de Escritores Soviéticos, se había proclamado en Rusia al realismo socialista como método estético por excelencia, y se había obligado a los artistas al optimismo revolucionario y a la reducción de los

⁴⁰ KLUTSIS 2003 [1924, s.f.]: 243.

⁴¹ ORIENTACIÓN 1946b.

⁴² ORIENTACIÓN 1947.

temas de sus obras al mundo del trabajo y a los héroes de la revolución bolchevique. Esta política artística iniciada en los años 30 se sistematiza y dogmatiza de manera definitiva en las resoluciones del Partido Comunista Soviético de los años 1946 y 1948. A partir de ese momento comienza en la URSS una prolija y rigurosa purga de todo el aparato cultural, incluso en el periódico oficial Pravda se ataca a Picasso –que se había afiliado al PC tres años antes–, acusándolo de promover un arte burgués decadente. Simultáneamente a las purgas que tienen lugar en la URSS se desencadenan polémicas referidas a la libertad artística y cultural en el PC francés (entre Fougeron, Aragón y Garaudy) y en el PC italiano (entre Vittorini y Togliatti). Estas discusiones son conocidas y retomadas por los dirigentes e intelectuales del Partido Comunista Argentino, que adopta también, a partir de 1948, el realismo como estética única y oficial. A partir de ese momento, la doctrina estética comunista se cierra sobre esa imposición, condenando dogmáticamente toda propuesta que se aleje de esos parámetros y a todo aquel artista que no acepte ese mandato.

BIBLIOGRAFÍA

- AMIGO 2007 – R. Amigo, *Antonio Berni va a Moscú (en dos actos y un intermedio)*, Buenos Aires 2007, inédito, gentileza del autor.
- AMIGO 2010 – R. Amigo, *El hurón. Una lectura tendenciosa del Berni de los 30*, en: C. Rossi (coord.), *Antonio Berni. Lecturas en tiempo presente*, Buenos Aires 2010, pp. 17-30.
- ARÉVALO 1983 – O. Arévalo, *El Partido Comunista*, Buenos Aires 1983.
- ARÉVALO 1988 – O. Arévalo, *Historia del Partido Comunista*, “Todo es Historia”, n.250, abril de 1988, pp. 6-35.
- BUCHLOH 2004 – B. H. D. Buchloh, *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*, trad. C. del Olmo, C. Rendules, Madrid 2004. [*Formalism and Historicity: Models and Methods in Twentieth-Century Art*, 2004]
- CODOVILLA 1946 – V. Codovilla, *Batir al nazi-peronismo para abrir una era de libertad y progreso*, Buenos Aires 1946.
- COMISIÓN DEL COMITÉ CENTRAL DEL PARTIDO COMUNISTA ARGENTINO 1948 – Comisión del Comité Central del Partido Comunista Argentino, *Esbozo de historia del Partido Comunista Argentino*, Buenos Aires 1948.
- CONTRA 1933 – “Contra”, mayo de 1933.

- DOLINKO 2002 – S. Dolinko, *Contra, las artes plásticas y el ‘caso Siqueiros’ como frente de conflicto*, en: Instituto de Teoría e historia del arte “Julio E. Payró”, *Leer las artes. Las artes plásticas en ocho revistas culturales argentinas (1878-1951)*, Buenos Aires 2002, pp. 101-123.
- ESPINOSA 2004 – Entrevista con Manuel Espinosa realizada por la autora, en colaboración con Julia Risler, Ciudad de Buenos Aires, mayo de 2004.
- FANTONI 1997 – G. Fantoni, *Vanguardia artística y política radicalizada en los años 30: Berni, el nuevo realismo y las estrategias de la Mutualidad*, “Causas y Azares”, a.IV, n.5, otoño de 1997, pp. 131-141.
- FORMA 1936 – “Forma”, n.1, agosto de 1936.
- KLUTSIS 2003 [1924, s.f.] – G. Klutsis, *Fotomontaje*, en: C. Leclanche-Boulé, *Constructivismo en la URSS. Tipografías y fotomontajes*, Valencia 2003, p. 243. [*Fotomontaz*, 1924, s.f.]
- KLUTSIS 2003 [1931] – G. Klutsis, *El fotomontaje como una nueva forma de arte de agitación*, en: C. Leclanche-Boulé, *Constructivismo en la URSS. Tipografías y fotomontajes*, Valencia 2003, p. 245. [*Fotomontaz, kak novaja problema agitacionnogo iskusstva*, 1931]
- LA INTERNACIONAL 1922a – “La Internacional”, 22 de enero de 1922.
- LA INTERNACIONAL 1922b – “La Internacional”, 4 de febrero de 1922.
- LA INTERNACIONAL 1922c – “La Internacional”, 23 de abril de 1922.
- LA INTERNACIONAL 1923 – “La Internacional”, 1 y 2 de octubre de 1923.
- LA INTERNACIONAL 1926a – “La Internacional”, 11 de junio de 1926.
- LA INTERNACIONAL 1926b – “La Internacional”, 16 de junio de 1926.
- LA INTERNACIONAL 1926c – “La Internacional”, 30 de junio de 1926.
- LONGONI, LUCENA 2003-2004 – A. Longoni, D. Lucena, *De cómo el ‘júbilo creador’ se trastocó en ‘desfachatez’. El pasaje de Maldonado y los concretos por el Partido Comunista. 1945-1948*, “Políticas de la Memoria”, n.4, verano 2003-2004, pp. 117-128.
- MALDONADO 1998 – T. Maldonado, *Escritos Preulmianos*, Buenos Aires 1997.
- MOLENBERG 2001 – Entrevista con Juan Alberto Molenberg realizada por la autora, Ciudad de Buenos Aires, julio de 2001.
- NUEVA REVISTA POLÍTICA, ARTE, ECONOMÍA 1935 – “Nueva Revista Política, Arte, Economía”, n.3, enero de 1935.
- ORIENTACIÓN 1945 – “Orientación”, 19 de septiembre de 1945.
- ORIENTACIÓN 1946a – “Orientación”, 20 de febrero de 1946.
- ORIENTACIÓN 1946b – “Orientación”, 6 de noviembre de 1946.
- ORIENTACIÓN 1947 – “Orientación”, 8 de enero de 1947.
- PACHECO 1996 – M. E. Pacheco, *Antonio Berni: un comentario rioplatense sobre el muralismo mexicana*, en: O. Debrouse (editor), *Otras rutas hacia Siqueiros*, México 1996, pp. 227-247.

- SAÍTTA 1999 – S. Saïtta, *Futurism, Fascism and Mass-Media: The Case of Marinetti's 1926 Trip to Buenos Aires*, "Stanford Humanities Review", vol.7, n.1, verano 1999, pp. 31-47. https://web.stanford.edu/group/SHR/7-1/html/body_saïtta.html.
- SENDRA 1993 – R. Sendra, *El joven Berni y la Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos de Rosario*, Rosario 1993.
- WECHSLER 2002 – D. Wechsler, *Intersecciones entre arte y política. Obras y textos de Antonio Berni (1929-1935)*, en: Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", *V Jornadas Estudios e Investigaciones*, Buenos Aires 2002, pp. 493-502.

Summary

Art and Communism in Argentina in the first half of the 20th century

The purpose of this article is to reconstruct and analyse different aesthetic attitudes presented by the Communist Party of Argentina from its creation to 1948. On the basis of an analysis of the newspapers and journals the subject of the social role of art and artists is brought back under discussion, with opinions of famous party leaders, artists and writers. Moreover, the relations of visual art manifestations (realistic and concrete) with the Party, as well as the role of Argentina in the promotion of the socialistic realism as an official aesthetic current of Communism are investigated.

Streszczenie

Sztuka i komunizm w Argentynie w pierwszej połowie XX wieku

Celem niniejszego artykułu jest zrekonstruowanie i analiza różnych postaw estetycznych podtrzymywanych przez Komunistyczną Partię Argentyny od momentu jej powstania aż do 1948 roku. Na podstawie analizy źródłowej materiałów prasowych ponownie podjęta została dyskusja na temat roli sztuki i artystów w społeczeństwie z uwzględnieniem opinii wyrażanych przez sławnych przywódców partyjnych, artystów i pisarzy. Ponadto przeanalizowane zostały również relacje artystów z Partią widoczne w sztukach plastycznych i rola Argentyny w narzuceniu realizmu socjalistycznego jako oficjalnej estetyki komunizmu.

tłum. Katarzyna Szoblik