

Agosti y algunas formaciones de artistas plásticos en los años '40.

Cristina Rossi.

Cita:

Cristina Rossi (2007). *Agosti y algunas formaciones de artistas plásticos en los años '40. VII Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-106/40>

AGOSTI Y ALGUNAS FORMACIONES DE ARTISTAS PLÁSTICOS EN LOS AÑOS '40

Lic. Cristina Rossi

Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró"
Facultad de Filosofía y Letras, UBA

crisrossi@ciudad.com.ar

Introducción

La lucha antifascista y el conflicto bélico concentraron las preocupaciones de los comunistas entre los últimos años de la década del '30 y los primeros del '40. Los sucesos de la Segunda Guerra Mundial repercutían en las economías de algunos países latinoamericanos –como Argentina, Brasil y México– provocando procesos de industrialización forzosa encaminados a sustituir importaciones, mientras se producía un acentuado crecimiento en la urbanización. El fin de la guerra impulsó el surgimiento de alianzas que aspiraban a lograr una nueva configuración a nivel mundial aunque, de todos modos, Estados Unidos mantendría la iniciativa de una abierta política de intervención en América Latina. Sin embargo, algunos latinoamericanos creyeron que no sólo era posible pensar en una redistribución político-económica, sino también en una redefinición de los aspectos culturales.

Situar la mirada sobre la renovación plástica en el período de la II Guerra Mundial supone, por un lado, reconocer el diálogo con la modernidad europea entablado por quienes habían realizado su consabido viaje de formación, y por otro lado, considerar el impacto de las tensiones sociales que se sumaban al flagelo de la Guerra Civil Española y la contienda bélica mundial. De hecho en los años '30 ya habían retornado a Buenos Aires los integrantes del Grupo de París¹, cuyo empuje renovador se sumaba a los aportes de Alfredo Guttero² y Juan Del Prete, arribados en 1927 y 1933 respectivamente. Este último volvía luego de haber participado en *Abstraction Creation/Art non Figuratif*, agrupación que reunió a los artistas no figurativos de mayor prestigio internacional y, al llegar, presentó *collages* y pinturas no figurativas, en una muestra organizada en la Asociación Amigos del Arte de Buenos Aires considerada como la primera de arte abstracto realizada en nuestro país³.

También el retorno de Joaquín Torres García había agitado el ambiente rioplatense. Al regresar a Montevideo en 1934, su país estaba sumido en una aguda situación interna, en la que al complicado panorama socio-económico se había sumado la crisis política encarnada en la dictadura de Gabriel Terra⁴. Tiempos en los que, además, frente a los acontecimientos internacionales el Partido Comunista Soviético (PCUS) había dispuesto el alineamiento sobre el canon del realismo. En este marco, el paso de David Alfaro Siqueiros por el Río de la Plata y su prédica a favor de un arte colectivo y público reforzó los vínculos entre los artistas que suscribían al proyecto muralista y generó encendidas polémicas con relación al arte político. Asimismo, una vez comenzada la Segunda Guerra la trama de intercambios registró el impacto tanto de los intelectuales europeos que emigraron a América en busca de refugio, como de muchos americanos que, encontrándose en los países que entraron en el frente, decidieron el regreso a sus tierras.

En la segunda mitad de la década del '30, el trabajo de los artistas más innovadores desde el lenguaje plástico y la llegada de algunas exposiciones internacionales, movilizaron los debates que enfrentaban a la figuración y a la abstracción en el ambiente porteño. Por un lado, en las páginas de la revista *Forma*, órgano de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (SAAP), Berni delineó su Nuevo Realismo, postulando el compromiso del artista con los procesos políticos. Contra esta propuesta, Pettoruti argumentaría que mientras a su arte se lo acusaba por “no imitar” ni a un árbol ni a una mesa, el nuevo realismo no era más que una ampliación fotográfica⁵. Por otro lado, en diciembre de 1936 la Galería Moody presentó una exposición de dibujos y grabados abstractos italianos⁶, que encendió una polémica entre los críticos⁷.

Si bien desde el comienzo de la contienda bélica nuestro país había intentado una posición equidistante, a partir del ingreso de Estados Unidos en el frente en diciembre de 1941, se iniciaron las presiones para que la Argentina abandonara la neutralidad, hecho que ocurrió recién el 28 de marzo de 1945. En consecuencia, arribaba a la posguerra como un país que no había sufrido pérdidas humanas en el frente y que ya había iniciado una primera fase de industrialización de carácter sustitutivo de importaciones, mostrando la tensión entre una vieja clase dirigente y quienes pugnaban por desplazarla. La lucha antifascista y este clima de posguerra impulsaban a asumir posicionamientos que, aunque de diverso signo, mostraban a las manifestaciones plásticas de los años '40s tensionadas hacia el compromiso político.

En el período transcurrido entre el golpe militar del 4 de junio de 1943, la legitimación a través de las urnas y los primeros años del gobierno de Juan D. Perón, se inscriben las discusiones que enfrentaron a los artistas que defendían la figuración dominante con la propuesta abstracta emergente. Polémicas encendidas, por la presencia de los jóvenes concretos que, enrolados en el pensamiento marxista, intentaban poner en juego su carga transformadora. Sin embargo, esta voluntad de cambio se hallaba en una doble encrucijada: la de corresponder a un período en el que se leía al marxismo en clave staliniana, a través de la academia soviética o de la retraducción que de los mismos hacían los filósofos comunistas del PC francés, como Roger Garaudy, y la de inscribirse en los tiempos de la posguerra en el ámbito local, lapso en el cual la renovación del marxismo, tal como señala Tarcus, no tenía posibilidades “ni dentro de las políticas culturales del peronismo, ni en el frente opositor anti-peronista, aglutinado por una ideología liberal-democrática ya anticuada para su época” (Tarcus, 1999).

Al analizar estos debates en el ámbito nacional y en el marco del PCA no se pueden soslayar los escritos de Héctor Pablo Agosti y, principalmente frente a la “Defensa del realismo”, surge la pregunta por los lineamientos y la circulación entre los artistas plásticos del “realismo dinámico” que proponía. Por otra parte, en tanto intelectual orgánico integrante de la Comisión de Cultura del Comité Central, Agosti fue una figura bisagra entre el partido y los artistas, razón por la cual resulta interesante indagar en estas articulaciones: interrogarnos acerca del tipo de producción que obtenían la línea estética que se promovía o la relación que se estableció con las poéticas que no adoptaban el canon realista, aunque también reivindicaban su fundamento desde el materialismo dialéctico. A la luz de las respuestas a algunas de estas preguntas, posiblemente, podríamos pensar si el PCA auspició una política tan

amplia como capaz de cobijar a dos estéticas antagónicas, al punto que el artista concreto Tomás Maldonado afirmara en noviembre de 1947:

“En verdad, no hay una estética oficial del comunismo; no puede haberla. Hay, si, una ética comunista que el artista militante no puede de ningún modo desoir (...)” (Maldonado 1947).

Itinerarios de un pensamiento: Agosti entre Buenos Aires y Montevideo

Nos interesa redibujar la línea de algunos trabajos de Agosti para inscribir el surgimiento de su “Defensa del Realismo” en el pensamiento de quien había ingresado en el PCA en 1927, siendo muy joven y aún antes de comenzar sus estudios en la Facultad de Filosofía y Letras. Por esos años integró el grupo *Insurrexit*⁸ y luego publicó en *Cursos y Conferencias* su conocida “Crítica de la Reforma Universitaria” que, más tarde, reconsideraría al revalorizar algunos aspectos de dicha reforma. También actuó en la Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores (AIAPE) que editó las revistas *Unidad* y *Nueva Gaceta*. Durante sus días de cárcel en el período del gobierno de Justo escribió *El hombre prisionero*, publicado en 1938.

En mayo de ese mismo año en la AIAPE pronunció su conferencia “El ocaso de la cultura” en la que analizaba las vinculaciones con la técnica, a la luz de algunas reflexiones de Alfred Ewing u Oswald Spengler. Tomando esta línea de pensamiento frecuentada en “las esferas aúlicas del fascismo” buscaba plantear los problemas de la desigualdad entre las fuerzas productoras y los consumidores que estaba experimentando la sociedad capitalista y, a su vez, relacionarlos con la orientación que se estaba tomando en los países más desarrollados, como Alemania que había legislado favoreciendo un retorno progresivo al trabajo manual (la fabricación de cigarrillos), aunque simultáneamente fomentaba la investigación y el desarrollo de la industria bélica⁹.

El fascismo, la guerra inminente y la situación de los trabajadores eran asuntos centrales dentro de las preocupaciones de los comunistas. Desde esa plataforma, el ensayo de Agosti desarrollaba el giro filosófico que se produjo bajo el fascismo alemán¹⁰ para desembocar en un análisis de la literatura, pero tomando las producciones realizadas durante el fascismo italiano. Destacaba que según algunos críticos como Margheritta Sarfatti, la obra de Alberto Moravia y otros representantes jóvenes de las letras italianas reflejaba la realidad de su país. Sin embargo, Agosti encontraba que la moralidad decadente de aquellas novelas no se condecía con la concepción de vida creadora y optimista que el fascismo “proclamaba” haber engendrado. Por el contrario, la decadencia de aquel mundo capitalista – representado por Alemania e Italia– le permitía exaltar el “jubiloso optimismo” que él vislumbraba para la “época fecunda de la humanidad” que sentía estar viviendo (Agosti 1955: 172). Al respecto, es interesante tener en cuenta que desde 1922 Sarfatti había impulsado al grupo de artistas plásticos de *Il Novecento*, cuya estética depositó su confianza en la restauración de las glorias del pasado italiano y manifestó su adhesión a la retórica fascista. No obstante la particular relación que la crítica veneciana había mantenido con Mussolini, no logró escapar a las normas antisemitas y debió abandonar Italia; episodios de temprana circulación en las publicaciones de la izquierda argentina, donde terminó estableciéndose entre fines de los '30 y 1947¹¹.

Después del golpe militar del 4 de junio de 1943 Agosti fue uno de los militantes

orgánicos que debieron exiliarse. Refugiado en Montevideo junto a Rodolfo Ghioldi mantuvo el quincenario *Pueblo Argentino* y dictó clases de estética y conferencias en la Facultad de Arquitectura. Cárcel y exilio son marcas indelebles en su trayectoria que, paradójicamente, señalan momentos de gran productividad teórica ya que durante este período montevideano escribió *Literatura Francesa, Ingeniero, ciudadano de la juventud y Defensa del realismo*.

Mientras Agosti presentaba su “Defensa del Realismo” en la Facultad de Arquitectura de Montevideo¹², en Buenos Aires se creaba el Taller de Arte Mural, con el que Berni, Spilimbergo, Manuel Colmeiro, Castagnino y Demetrio Urruchúa intentaron dar empuje al proyecto muralista anhelado desde el viaje de Siqueiros al Río de la Plata de 1933. También en esos días la editorial Poseidón publicó en Buenos Aires *Universalismo Constructivo* –libro que reunía las 149 conferencias pronunciadas por Joaquín Torres García en Montevideo entre 1934 y 1943– y, en el verano de ese mismo año, apareció el único número de la revista *Arturo*, que dio el puntapié inicial para el desarrollo de los grupos de arte concreto. En este horizonte se ubica un punto crítico en las discusiones por el realismo que, en el terreno de las artes visuales, se sitúa entre los dos momentos de mayor intensidad de las polémicas por el realismo que señala María Teresa Gramuglio en el campo de la literatura, es decir, las disputas entre Florida y Boedo en los años '30 y la revitalización de dichos debates en los '60 (tras la revisión del dogma luego del XX Congreso del PCUS de 1956) (Gramuglio 2002: 15-38).

Por este motivo consideramos que el estudio de la circulación de “Defensa del realismo” entre los artistas plásticos contribuye a delinear el intrincado mapeo trazado por quienes orientaron sus interpretaciones desde el pensamiento marxista. Sin embargo, antes de considerar la noción de realismo que defenderá Agosti, resulta interesante analizar cómo entendía la función y cómo juzgaba a la crítica de ese momento, aspectos tratados en la conferencia “Las maneras de la crítica”, pronunciada en la AIAPE de Montevideo el 28 de setiembre de 1943¹³.

Decepcionado por una crítica que calificaba como “gacetillera”, Agosti reflexionaba sobre el vocablo *krisis* (del que proviene) considerando no sólo el sentido de “juicio” o de formación de un “criterio”, sino también la noción de combate que le asignaba la cultura griega, idea de la cual la crítica heredaba su carácter dinámico, su espíritu polémico. Según explicaba, la crítica debía atender al hallazgo de la “diferencia típica” citando, inclusive, a las dos famosas cartas de Engels que constituyen el esqueleto teórico del nuevo realismo, en las que se plantea que la tendencia de la obra debe surgir de *los caracteres típicos colocados en las situaciones típicas*. En consecuencia, la crítica debía considerar los rasgos que individualizan a una obra de arte de las que la precedieron en el proceso social y desde los cuales fue concebida, no como un documento de la historia sino con una finalidad de belleza que busca ser percibida por el sentimiento, antes que por el mecanismo racional¹⁴.

Entendía, entonces, que la tarea del crítico era volver a “palpitar la emoción creadora” sin creer que se puede trazar un *vademecum* adecuado a todo momento, porque la obra de arte es una forma mutable con las circunstancias históricas. También consideraba que no se encontrarían en la obra “respuestas políticas (...) rumbos de acción para las inquietantes adversidades de cada día. El artista habrá cumplido su misión –señalaba– cuando haya alcanzado a describir en su obra aquellas contradicciones que impulsan el adelanto del mundo”¹⁵.

Si en “Las maneras de la crítica” apuntaba los lineamientos que consideraba necesarios que siguieran los análisis, proponiendo una palabra desafiante y polémica, “Defensa del realismo” era un llamado a los artistas dispuestos a “exaltar al hombre”, que permitiría superar la etapa de “oscurecimiento” proclamada por el arte abstracto. Naturalmente, trazaba su propia genealogía hasta llegar al vaciamiento del contenido del arte abstracto, operado por la teoría de los “epígonos” del cubismo Gleizes y Metzinger, quienes habían planteado que aunque los objetos actúan sobre los sentidos, su existencia es posible a través de las imágenes que sugieren a la mente. Agosti no acordaba ni con esta forma de conocimiento de la realidad ni con la tradición realista atada a un determinismo que no permitía reaccionar sobre los objetos, es decir, con un verismo que no superara la corteza de los fenómenos¹⁶. Desde este punto, planteaba los fundamentos filosóficos del nuevo realismo a partir del conocimiento dialéctico de la realidad exterior, señalando:

“La creación artística, en tanto que forma particular de conocer, ahora se presenta como un juego de ida y vuelta entre la acción de la realidad y la reacción de la conciencia. Plantado en medio de su mundo, el artista, al revés del científico, propónese reproducir lo esencial de la realidad en forma de lo singular. No se erige en demiurgo de los objetos (...). Mas si el conocer es un reflejo de la realidad, torpe sería el artista que creyese en la posibilidad de un *reflejo simple*, inmediato, puro, de base estrictamente sensorial, como si fuera un acto semejante a la impresión de una placa fotográfica. Su grandeza radica en esta seguridad de transformar su condición de sirviente en condición de amo de los objetos”¹⁷ (Agosti 1955: 19).

Planteado así, este nuevo realismo de raíz discursiva y dialéctica supone que los sucesos actúan sobre el artista y éste traslada la reacción de su conciencia sobre la realidad exterior que lo estimula en consonancia con las ideas de su tiempo que son, a su vez, expresión de un sistema de relaciones sociales.

A diferencia de otras teorías del arte, este nuevo realismo aspira a tornar consciente el mecanismo a veces inconsciente con que el artista aborda los objetos. De esta manera, la objetividad pasiva del realismo tradicional se transforma en una objetividad movедiza y aclaradora, que Agosti propone llamar “realismo dinámico”. Su ideal estético es la traducción de la realidad a través del temperamento, porque es el hombre el que vuelve a señalarse como medida y finalidad de las cosas. Pero este hombre no es un “ente absoluto” sino un hombre real, sumido en los problemas de su tiempo, constreñido a oponerse o a acordar con el orden vigente: un hombre modificado por las relaciones sociales.

El otro atributo fundamental de este realismo es la interpenetración entre lo individual y lo colectivo, porque sólo con la intervención del temperamento esa realidad podrá transformarse en sustancia sensible, ya que el realismo artístico no opera constantemente con cosas visibles y presentes, sino que:

“a diferencia del viejo naturalismo, este realismo introduce (...) la capacidad de soñar la visión imaginada y entera de la realidad que intenta dominar (...). Y la capacidad de soñar realmente –de soñar *en* las cosas y *entre* las cosas– presume en el realismo dinámico *una invención de lo concreto* que se equipara a la reproducción de lo concreto. Lo concreto puede reproducirse, mas lo concreto también puede inventarse artísticamente como una anticipación de lo posible entre las mallas ceñidas de lo real”¹⁸.

En resumen, Agosti postula que el artista encuentra su materia en el mundo de los objetos, un mundo que se desenvuelve mediante relaciones sociales que el artista padece como objeto, pero que también intenta modificar en su condición de sujeto. Ese mundo le proporciona una multitud de apariencias de las que debe separar lo accesorio mediante la abstracción. De todos modos, el resultado de esta actitud reflexiva sólo le permite conocer, ya que para lograr una obra de arte es preciso que se transforme en sustancia sensible. En consecuencia, este autor subraya que contra la deshumanización y evasión que supone el arte abstracto, el realismo convierte a la abstracción en un método para abordar la realidad.

Finalmente, según él, el desprecio del “tema” surgió de la confusión entre la anécdota y el tema mismo; mientras que, con la primacía de la forma abstracta, el arte cayó en el riesgo de abandonar su condición transformadora y debilitar la relación del artista con el espectador. Así es que, antes de concluir su defensa, Agosti recoge las redes cosechando también los frutos de las escuelas abstractas, ubicándose ya no en las antípodas del arte abstracto, sino en el lugar de su superación, ya que este nuevo realismo reúne “todos los resultados de sus excursiones técnicas y los enriquece con la pompa soberbia de un flamante contenido humanizado”.

Los artistas plásticos y la línea cultural del PCA

En ocasiones subordinados a las estrategias que se jugaban en relación con el poder político de turno, los lineamientos culturales del PCA no siempre tuvieron una formulación explícita y, en consecuencia, rastrearlos implica tanto un esfuerzo de reconstrucción de las posiciones adoptadas en el propio ámbito de la cultura (muchas veces expresadas en los textos destinados a persuadir a los potenciales afiliados o a resistir las medidas oficiales) como a través de aquellas prácticas culturales que interpretaban las preocupaciones partidarias. Para recuperarlas, la lectura de las líneas políticas planteadas en los congresos y reuniones plenarias se completa con los temas seleccionados para su difusión en la prensa partidaria¹⁹.

En el marco de la preocupación por la lucha antifascista y el conflicto bélico, el X Congreso del PCA celebrado en noviembre de 1941 planteó la necesidad de ampliar la participación de los trabajadores así como de conseguir una unidad sindical fuerte y encaminada a politizar al movimiento obrero. La situación internacional llevó al Partido a proponer la unión en un Frente Nacional Democrático para enfrentar al nazifascismo mientras, internamente, buscó contrarrestar la política de “neutralidad” del gobierno de Ramón S. Castillo. Según los informes, el Comité Central advirtió sobre el riesgo de un golpe de estado e insistió en la necesidad de llevar adelante un proceso de unión entre la izquierda y los radicales. Dentro de una política destinada a ganar nuevos adherentes, los obreros y los jóvenes tenían un lugar de privilegio y desde *La Hora* se abrió una encuesta sobre esta unidad que dialogaba con la posición de Mario Bravo publicada en *Argentina Libre*. Finalmente, el movimiento por la Unidad resultó integrado por los partidos Radical, Socialista y Demócrata Progresista, mientras el PCA quedó excluido y, cada vez más, sometido a la ilegalidad.

Después de la participación en la protesta del 4 de marzo de 1943 –contra el Estado de Sitio y la política de neutralidad denunciada como pro-nazi, entre otras cosas– en el PCA se sucedieron los allanamientos y clausura de la prensa con detención de sus redactores. Estos hechos ya anunciaban las relaciones que se podrían entablar

con el gobierno del GOU establecido a partir del golpe del 4 de junio, durante el cual se confinarían a la clandestinidad las acciones comunistas.

La estrategia del PCA se encaminó hacia la formación de comités básicos Pro-restauración Constitucional²⁰, dando lugar a la conformación de “Patria Libre”, pensada como un movimiento de resistencia donde estuvieran representadas diversas organizaciones. Las evaluaciones posteriores dan cuenta de las “lagunas en el campo sindical”, ya que la posición frente a los sindicatos dirigidos habría conducido a un progresivo alejamiento de la masa obrera organizada que, en definitiva, obstaculizaba la aplicación de la política de unidad perseguida.

En el marco de la crisis del gobierno en la que diferentes sectores pedían por la normalización constitucional, la gran movilización del 16 de agosto de 1945 a la Plaza San Martín unió el reclamo de elecciones y libertad para los presos políticos a la celebración de la victoria aliada. La presión popular logró que se levantara el Estado de Sitio, así como la censura a los diarios y al funcionamiento de todos los partidos. Comunistas, socialistas, demócratas progresistas y radicales sellaron la Unión Democrática.

El 15 de agosto de 1945 se había reanudado la publicación de *Orientación*, volviendo a circular como semanario, y el 19 de septiembre apareció la adhesión al comunismo de los artistas concretos, quienes desde su propuesta rivalizaban con el realismo que impulsaba Agosti²¹. En esa misma primavera, los artistas se autoconvocaron para participar en un Salón Independiente que daría la espalda al Salón Nacional mientras no se restableciera la normalidad constitucional. Debido a la repercusión alcanzada por la convocatoria, los organizadores limitaron el envío de obras a quienes ya hubieran expuesto en el Salón Nacional. Los jóvenes que al año siguiente formarían la Asociación Arte Concreto Invención (AACI), y aún no habían participado en el Salón, se encuentran en el listado de adherentes al Salón Independiente²².

Al año siguiente, en otro extenso listado de artistas también convivían figurativos y abstractos adhiriendo, esta vez, a la Lista de Unidad y Resistencia, contra el “grupo de filiación nazi y a favor del voto a la Unión Democrática en las elecciones del 24 de febrero de 1946”²³, mientras en las páginas de *Orientación* esta adhesión se dirigía directamente a la candidatura de Agosti, y entre los firmantes estaban todos los nombres de los integrantes de la AACI²⁴.

Podemos pensar, entonces, que el discurso de Agosti -heredero de Aníbal Ponce y proveniente del sector consagrado por la Universidad- articulaba, con mayor legitimidad que otros, la red de intelectuales que intercambiaban las ideas y los enfoques culturales discutidos en el ámbito partidario aunque, tal como plantea Néstor Kohan, se insertaba en las complejas relaciones del campo intelectual comunista con los cuadros políticos, cuya autonomía nunca fue absoluta (Kohan 2000: 120-1). En este sentido, el estudio de la participación de los artistas plásticos en las publicaciones partidarias, sea a través de escritos o de ilustraciones, así como las vinculaciones con otros proyectos editoriales permiten identificar formaciones entre las que se establecían alianzas o tendían puentes, mientras determinados posicionamientos cobraban densidad, se re-significaban y, a su vez, re-definían las argumentaciones de sus adversarios.

Entre páginas y bastidores: los artistas plásticos en las revistas partidarias

Aunque la “Defensa del realismo” fue una conferencia pronunciada por Agosti en el ámbito universitario uruguayo, se difundió rápidamente en forma de libro y circuló en muchas revistas, inclusive, tal como él mismo ha recordado, también “conoció la aventura del mimeógrafo y del mercado negro”. En abril de 1945 se publicó en la revista *Contrapunto*²⁵, donde mereció la respuesta del artista Raúl Lozza. Tomando la voz de la generación destinada a interpretar el período de la segunda posguerra, el joven Lozza entendía que la confusa teorización de Agosti y alguna obra ya realizada no conducían más que a una nueva conjunción de caduco humanismo y verismo óptico, mientras la centralidad que asignaba al hombre era leída en clave de un arte llamado “de retorno” y, por lo tanto, divorciado de una época “que no está de retorno ni es caduca” (Lozza 1945 junio).

En el mismo número de esa publicación se abrió una encuesta en la que Roger Plá invitaba a responder a la pregunta ¿Adónde va la pintura?²⁶, interrogante que, por otra parte, renovaba la pregunta que frente a la pauta zdhanoviana había circulado en 1935 en la revista parisina *Commune*, dirigida por Louis Aragón. Aunque en la encuesta de *Contrapunto* participaron muchos artistas enrolados en las filas de una figuración que no negaba el tema pero tampoco respondía a una estética de compromiso político, una mirada panorámica sobre el debate muestra la reacción al frente de choque emergente identificado con el núcleo formado alrededor de la revista *Arturo*. De hecho en la fecha de apertura compartieron la página Berni –encarnando el Nuevo Realismo– y Maldonado, quien anticipaba los conceptos sobre el arte concreto que postularía en el Manifiesto Invencionista (distribuido por la AACI en la primera exposición que se realizaría recién al año siguiente en la Galería Peuser). Maldonado también planteaba que la invención concreta era la “superación dialéctica de lo abstracto”, acercando sus palabras a las que había empleado Agosti para justificar su realismo dinámico aunque, en este caso, el arte concreto se basaba en una estética de “invención de nuevas realidades” que no abstraían ni representaban y, por lo tanto, se convertían en el único arte realista²⁷.

Para Berni –quien había respondido a *Commune* apostando por el arte mural– la pregunta por la pintura seguía remitiéndolo a un proyecto muralista tan anhelado como inaplicable en las condiciones del campo artístico argentino pero, además, en esta segunda respuesta daba cuenta del desaliento provocado por la indiferencia que habían cosechado tanto su posición entusiasta desarrollada en clases, conferencias y artículos²⁸ como los reclamos realizados a las autoridades oficiales desde el gremio de los artistas plásticos. Por otra parte, Berni entendía que concebir a un artista *au dessus de la mêlée* equivalía a retroceder al siglo XVI y, por lo tanto, proponía luchar por un arte de valores colectivos como el Nuevo Realismo, un arte “del hombre multitud, subjetiva y humanista, es decir, anti-abstracta, anti-idealista y anti-reaccionaria”, remate con el que también acusaba el impacto de las discusiones generadas por los concretos²⁹.

Las preocupaciones de los artistas plásticos circulaban tanto en *Orientación* (más ligado a los temas del fin de la II Guerra y el advenimiento del peronismo) como en *Expresión y Latitud*, proyectos que otorgaban mayor espacio para la reflexión³⁰. En esta última el uruguayo Enrique Amorín dirigió la sección Letras, mientras en artes visuales Berni tomó Pintura y Grabado, Falcini Escultura, y en Cine compartieron León Klimovsky y Horacio Coppola³¹. En su apertura el colectivo editor no sólo se planteaba la tarea decisiva de tomar contacto con “la entraña” de los pueblos de

América y la tradición que los hermanó como pueblos libres, sino también con las colectividades libres del mundo.

Apoyando el posicionamiento frente a la estética del realismo, esta revista publicó fragmentos de las conferencias parisinas que circulaban en el libro *La Querelle du Réalisme* que, simultáneamente, constituían el fundamento de la encuesta de *Contrapunto*. Por otra parte, las ideas de Agosti no sólo aparecen en la pequeña nota de avance de “Defensa del realismo” sino también en un fragmento de “La encrucijada del Surrealismo”, conferencia que pronunciara en la Facultad de Arquitectura de Montevideo el 5 de junio de 1945³². En este trabajo analizó la vertiente nihilista de entreguerra, señalando el dilema en el que se encontraba la interpretación surrealista en momentos que, según entendía, nacía una nueva dimensión moral cuya síntesis no podía ser otra que el “optimismo histórico” (Agosti 1955: 35-49).

Latitud miraba hacia Latinoamérica publicando artículos sobre la cultura brasileña, sobre los frescos que Siqueiros pintara en una escuela chilena, una carta de Diego Rivera e, inclusive, desde la sección Cine reprodujo el guión que Sergei Eisenstein escribiera para el film ¡Qué viva México! y, el último número, también mostró un importante despliegue sobre el arte peruano con textos de José Sabogal, Luis E. Valcárcel y Jesús Reyes Heróles. Una vez interrumpido este proyecto, en diciembre de 1946, comenzó el de *Expresión*, publicación mensual dirigida por Agosti, con un Consejo editorial integrado por Amorín, Roberto Giusti, Leopoldo Hurtado y Emilio Troise. En la agenda de esta revista –publicada por la Editorial Problemas– se ubicaban las reflexiones que reforzaban el posicionamiento antiimperialista. El editorial de apertura prometía una revista “argentina” orientada hacia un lenguaje de comprensión “americana” aunque abriendo los ojos ante Europa, es decir, buscando ser “tribuna de las inquietudes nacionales y vehículo del mejor pensamiento extranjero”³³.

Reafirmando esta declaración, el escritor entrerriano Amaro Villanueva analizó las relaciones culturales entre América y Europa apoyándose en la distinción que Alfonso Reyes hiciera en 1936, cuando consideró las influencias y originalidades de ambos mundos señalando la existencia de “un sentido distinto de la inteligencia americana”. Su argumentación atribuía el escepticismo que algunos europeos manifestaban frente a la originalidad de “lo americano” al propio desconocimiento de los pueblos americanos manifestaban acerca sus valores comunes, que los llevaban a preferir ser tributarios “nacionales” de la cultura universal, en lugar de asumirse como una cultura “asociada a una tradición o antecedente indudable”. El artículo también imputaba a los intelectuales argentinos la falta de memoria y responsabilidad para dar estructura firme a la nueva sociedad americana (Villanueva, 1946: 7-15)³⁴.

En general *Expresión* trató los temas de interés a través de enfoques marxistas de circulación internacional³⁵ y, en lo referente a las artes plásticas, difundió la posición de algunos artistas, como el famoso artículo de Siqueiros “No hay más ruta que la nuestra” o “La pintura y la dialéctica”, del alemán Hans Platschek radicado en Montevideo, mientras comentaba las exposiciones a partir de la selección de Córdova Iturburu.

Uno de los pilares de las producciones de las primeras décadas del siglo, especialmente los desarrollos del arte peruano y escuela muralista mexicana, se

asentaba sobre las culturas prehispánicas³⁶. Manuel Gamio había planteado las dificultades de abordar las producciones americanas con los parámetros estéticos de las culturas foráneas, entendiendo que México aún no producía obras de arte legítimas porque para legitimar debía ser dueño de sí y lograr “un arte nacional que refleje en forma intensificada y embellecida los placeres, los sufrimientos y el alma del pueblo”³⁷. Búsqueda de un *nosotros* identitario que focalizó al indígena como vehículos de una tradición compartida, re-elaborada en las ideas de José Mariátegui y en la figura del mestizo de la fusión de razas vaconceliana y recuperada tras el Congreso Ingenista Interamericano celebrado en Pátzcuaro en 1940.

El estudio de los trabajos plásticos de estas revistas partidarias muestra, por un lado, la intrincada trama que vinculaba a intelectuales y artistas que integraban los diferentes subgrupos. En *Latitud* se encuentran viñetas de Berni, Luis Seoane, Toño Salazar y Andrés Calabresse, entre otros, mientras los responsables de la imagen en *Expresión* fueron Berni, Orlando Pierri, Susana Ratto, Raúl Monsegur, Calabresse, Juan Carlos Castagnino, Cecilia Marcovich y Norberto Berdía, muchos de ellos presentes en *Contrapunto*³⁸ así como en la constelación aún mayor que ilustró *Orientación*, entre quienes también se contaba Víctor Rebuffo, Alicia Pérez Penalba y Carlos Torrallardona, entre otros. Aunque la línea editorial de las publicaciones marcara el eje temático de los dibujos –desde la crítica al fascismo, la posición antiimperialista o la actualidad en los periódicos– los artistas que conformaban estos grupos compartían el ideario de las culturas de izquierda, como militantes o compañeros de ruta y sus discursos se entrecruzaron en las páginas de la prensa partidaria y simpatizante, como *Contrapunto*, *Forma*, *Latitud*, *Expresión*, *Cabalgata*, *Correo Literario* o los periódicos *La Hora* y *Orientación*.

Por otro lado, las ornamentaciones que acompañan cada número de *Expresión* articulan un discurso plástico en clave americanista que se manifiesta tanto en los paisajes como en la figura humana, adquiriendo los rasgos de estilo propios de la poética de cada artista. Para algunos de ellos, el flujo migratorio hacia las provincias fue un primer acercamiento al paisaje regional, que se vio reforzado por el viaje continental en los tiempos en los que la guerra impedía cruzar el océano.

En los años 40s estas recuperaciones no fueron patrimonio exclusivo de la construcción de las identidades partidarias³⁹ sino que coincidieron con algunas medidas adoptadas por las políticas oficiales, que aspiraban a construir una imagen nacional renovando la mirada hacia las tradiciones y los arquetipos nativistas. En lo que respecta a los artistas plásticos las autoridades nacionales promovieron un sistema de becas para estudiar tipos y costumbres del norte argentino, política que atravesó la década, mientras la reglamentación del Salón Nacional de Artes Plásticas en 1946 se modificó para recompensar obras representativas de las actividades desarrolladas por los diferentes Ministerios (de carácter folklórico, histórico-militar, religioso, sobre la vida rural, el crecimiento nacional, el trabajo, etc.). Por su parte, la Academia Nacional de Bellas Artes también editó cuadernos, como la serie que bajo el título Documentos de Arte Argentino dedicó al arte jujeño y salteño o Documentos de Arte Colonial Sudamericano.

En este marco, entre 1941-42 Berni realizó un periplo por el altiplano de Oruro, Cuzco, Machu Pichu, Arequipa, Lima, Chiclayo, Guayaquil, Quito, Popayán y Bogotá, haciendo uso de una beca otorgada por la Comisión Nacional de Cultura. De hecho, ya en 1940 había coloreado con el tinte de una “expresión que nos defina como pueblo” su concepto de Nuevo Realismo, al responder a una polémica abierta

por el poeta Octavio Rivas Rooney en *Conducta*. Este joven escritor desafiaba con afirmaciones tales como: “la teoría infantilista del arte proletario ha sido rota” o “el arte no puede ser proselitista”, aunque manifestando su convicción respecto del carácter revolucionario porque consideraba que al reflejar la realidad cambiante y contradictoria el arte creaba inquietudes y angustias fecundas. Desde esa posición Rivas Rooney defendía un “nuevo realismo” que lograra una expresión auténtica, un estilo nacional e identificador. Si bien Berni siempre había trazado su cadena de filiaciones desde el primer renacimiento, esta vez y desde las páginas de la revista de su amigo Leónidas Barletta, señalaba:

“La hora llega de zafarnos de toda influencia negativa, de ese sentimiento que aparta nuestra mirada de la realidad que vivimos. Esta posición no es negación de todo el arte moderno europeo; al contrario, es una afirmación en lo que tiene de más sustancias: la personalidad creadora. Nuestra tradición es Giotto, Leonardo, Goya, Cézanne o Picasso, *pero también es en gran parte Pueyrredón y Pellegrini. De estos artistas aprendemos a expresar, sin especulación, nuestro paisaje y nuestras costumbres, con medios técnicos simples y realistas*” (Berni 1940)⁴⁰.

Aludía también a la noción ya mencionada de “ampliación fotográfica” con la que Pettoruti había identificado a su nuevo realismo. Más tarde Blas Raúl Gallo volvió sobre las afirmaciones de Rooney para aclarar que las concepciones del arte proletario no son eternas, sino que nacen en las condiciones sociales que determinan una esperanza y una angustia proletaria y que, tal como Aníbal Ponce había señalado acerca del realismo socialista, las características de ese arte no estaban dadas por el tema o el estilo sino por la manera de situar los personajes en la clase social. Julio H. Meirama también retomó el tema del arte proletario, a propósito de la obra *Flagelo* de Jorge Icaza, reforzando aún más –dentro de la retórica de una polémica que no se sometía a la confrontación con otras ideas– la noción de un arte que reflejara un trozo de la vida⁴¹. Tiempos en los que también Alvaro Yunque escribía que el propósito del poeta proletario debía ser “entrar al alma del pueblo” y señalaba que la literatura proletaria era de combate y, como en todas las sociedades en formación, esta literatura heroica no podía ser “universal” ya que, así como los troyanos no habían aceptado la *Ilíada*, los burgueses de esos días tampoco aceptarían una literatura que exaltara a los héroes de la lucha anti-burguesa⁴².

En consecuencia, los viajes de reconocimiento así como los realizados en el marco de los programas oficiales reforzaban esa mirada sobre la realidad social y la geografía local sostenida por la tradición del PCA. En este sentido, al periplo de Berni ya mencionado, entre otros, se sumaba el recorrido del uruguayo Berdía por Cuba, Ecuador, Perú, Bolivia, Paraguay, residiendo en México como becario entre 1945 y 1947. Este artista, eslabón vinculante entre las dos orillas rioplatenses, desde la revista *Movimiento* –órgano que se gestó bajo el impulso de D. Alfaro Siqueiros en 1933– había enfrentado tempranamente a la postura torresgarciana, tildándolo de “arte purista propio de la decadencia del capitalismo”; discusión que dio lugar al *Manifiesto 1*, en el que Torres García afirmaba que el arte no debía involucrarse sino en los problemas plásticos⁴³.

En las páginas de *Expresión*, la imagen de Berdía subraya la síntesis de los tipos regionales representados a través de formas simples, perfiles o vestimentas trazadas con una línea firme. En el caso de Berni no se trata de la expresión de los rostros que caracterizaron a sus retratos de la época sino de escenarios o acciones

que, a través de los encuadres o la composición, manifiestan las desigualdades, tal como se ve en el “Indio boliviano `quipillando´ un fardo” que ilustra una página de *Latitud*, donde el tamaño del bulto impone la presencia de su peso sobre la humanidad del nativo.

G 01 - G02 - G03

Un clima romántico tiñe las escenas de Calabresse y caracteriza los enfoques elegidos por Castagnino, se trata de una geografía bucólica que transmite su carga agreste al paisaje social solitario y desventurado. También se manifiesta ese clima en los dibujos de Orlando Pierri, quien luego de integrar el grupo surrealista Orión – activo entre 1939 y 1940– recorrió el noroeste argentino. Pierri interpreta el ambiente de posguerra dibujando paisajes deshabitados que conservan sólo algunos árboles y las ruinas de lo que fue, como en las ornamentaciones del número 3 de *Expresión* o puebla algunas de sus composiciones con cadáveres, como en “Lo hicieron los nazis” publicada en *Orientación*.

El discurso visual de este periódico fluctúa entre una figuración épica, que incita a una inmediata toma de posición, una gráfica de corte político que incluye la tradicional caricatura con anclaje en el lenguaje verbal y otra línea figurativa en la que predomina la clave nativista, que reinstala el tipo de intervención presente en las revistas. Entre las caricaturas que testimonian los hechos del momento, se desatacan los trabajos de Kantor, artista perteneciente a la tradición del dibujo y las luchas políticas de Castelao, Seoane, Moreau y Toño Salazar, quienes también integraban esta constelación⁴⁴.

Realismo vs formalismo: estrategias discursivas de los artistas plásticos

Asimismo, entre las fotografías que documentan algunas notas, pueden encontrarse fotomontajes realizados por artistas. Después de su afiliación, los jóvenes de la vanguardia concreta publicaron algunos artículos y trabajos plásticos, aunque estos últimos debieron ajustarse a la pauta “representativa” del periódico⁴⁵. El artículo de Juan José Real de enero de 1947 sobre la vida partidaria, referido a la necesidad de extender la labor educativa y abarcar todos los frentes de trabajo, fue acompañado por un fotomontaje de Maldonado, en el que aparecen los militantes y sus líderes en los estrados (Victorio Codovilla, Rodolfo Ghioldi, Arnedo Alvarez, Alcira de la Peña y el mismo Real).

Resulta interesante compararlo con algunos fotomontajes de Lydia Márquez, en los cuales se observa una voluntad narrativa desarrollada alrededor de la temática de la nota. A partir de una imagen central (por ej: un obrero muerto en la empresa Grafa o la figura de una mujer para un Congreso Femenino), Márquez despliega la secuencia temporal del relato con la participación de diferentes actores, apelando a una identificación más estrecha. Inclusive en el trabajo vinculado con el mundo femenino no sólo integra los diferentes grupos etarios; también coloca, en un lugar destacado y sobre la alegre figura de la mujer ciudadana, a un grupo de coyas con sus típicos trajes.

Por el contrario, Maldonado inscribió las fotografías en rectángulos bordeados por una línea negra, que evita la ilusión de profundidad y contribuye a situarlas en un mismo plano. Oradores y público se reiteran ocupando formas rectangulares que sólo se

diferencian por sus tamaños y cuya claridad se refuerza con la grilla mondrianesca, que los artistas concretos empleaban para separar los colores planos de sus pinturas.

Un motivo semejante dibujado por Monsegur destaca, igualmente, a la figura de Codovilla aunque presenta a la multitud con sus consignas escritas en un espacio que fuga en profundidad. Pensado desde este lugar, el fotomontaje de Maldonado podría interpretarse como un diseño formas simples y marco recortado, desafío provocativo pero válido para un artista concreto que sabía que la inserción de su propuesta estética, así como las relaciones de estos jóvenes vanguardistas con la cúpula del PCA, se inscribían en un equilibrio inestable que amenazaba con desmoronarse⁴⁶.

G04 -G05 - G06

Las diferencias entre “realistas” y “formalistas” se cruzaban en las páginas de las publicaciones cada vez que en el campo se producía una mínima alteración. En 1947 tanto *Expresión* como *Cabalgata* informaron sobre el debate originado por el conocido artículo que Roger Garaudy tituló “Artistas sin uniforme”, publicado por *Arts de France*⁴⁷. Justamente, Maldonado se refirió al mismo en *Orientación* al escribir sobre ciertas opiniones contrarias a Picasso y Matisse que había publicado el periódico moscovita *Pravda*⁴⁸, en el que no sólo destacaba que esas controversias demostraban la libertad de expresión que reinaba en la URSS, sino también proyectaba las palabras de Garaudy al contexto local. En su artículo se leía:

“Tal vez una de las contribuciones más esclarecedoras con respecto al problema de las relaciones de los artistas con el partido se lo debemos a Roger Garaudy, del C. Central del Partido Comunista de Francia, quien en agosto de 1946 publicó en *Arts de France* (n. 9) un brillante artículo titulado “Artistas sin uniforme”, y en el cual exponía ideas extraordinariamente coincidentes con las que, meses antes, en enero de ese mismo año, el camarada J. J. Real nos había hecho conocer a los plásticos comunistas argentinos” (Maldonado 1947).

En este artículo Maldonado expresaba, como señaláramos antes, que no había una estética oficial del comunismo; sino una ética comunista que el artista militante no podría desoir. En esos días entre los temas culturales que difundía *Orientación* tanto se podía leer una Carta Abierta de Amaro Villanueva a propósito del ensayo “Lo gauchesco”, como una crítica de Bayley sobre la exposición de arte concreto que Maldonado y Espinosa presentaban en la SAAP.

Sin embargo, en enero de 1948 Monsegur salió al encuentro de las afirmaciones de Maldonado. El móvil de la nota era dirigirse a los artistas que últimamente se apoyaron en el artículo de Garaudy “para negar la existencia de una estética comunista”. Argumentaba que era la burguesía decadente quien “aplaudía” el formalismo purista que permite “escapar por la tangente”, justificada por la estética formalista kantiana que sostiene que sólo “poseen belleza los arabescos, las combinaciones de colores, el juego libre de sonidos”. Desde esta perspectiva, también destacaba que por este camino muchos artistas habían creído adoptar una “actitud revolucionaria negando la representación o el valor del arte figurativo cuando, por el contrario, no hacían más que moverse dentro de los límites tolerados por la sociedad burguesa que compraba sus obras y respiraba satisfecha al ver que estos rebeldes tomaban por senderos no peligrosos” (Monsegur 1948).

Monsegur retomaba las palabras de Garaudy, con varias citas de su obra *El comunismo, la cultura y la moral*, y alguna de *Defensa del realismo* de Agosti que,

obviamente, proponían al nuevo realismo como la estética comunista. No obstante, donde se transparentaba mejor que era una respuesta directa a los jóvenes de la vanguardia concreta era en el párrafo que señalaba:

“Muchos artistas han llegado al Partido con una importante obra terminada, habiendo cerrado prácticamente un ciclo en su evolución; evolución desarrollada en consonancia con los juicios estéticos burgueses. El hecho de afiliarse al partido de vanguardia no significa de ningún modo que desde ese preciso instante sus obras sean obras comunistas. Ellos han venido al Partido en busca de la fuerza y del impulso vital que dará nuevo vigor y sentido a sus trabajos. *El Partido debe orientarles, así como no vacilamos un instante en afirmar nuestros principios filosóficos o políticos, tampoco debemos vacilar en proclamar nuestros principios estéticos por temor a alejar a nuevos afiliados*” (Monsegrur 1948).

Al estudiar la trama de intercambios diseñados entre estas formaciones culturales resulta interesante observar que también en enero de 1948 y en el mismo número de *Cabalgata* en el que Juan Jacobo Bajarlía reseñaba del arte abstracto argentino, el escritor Arturo Serrano Plaja⁴⁹ publicaba una reflexión sobre la situación conflictiva experimentada por algunos artistas italianos.

Bajarlía consideraba que en Buenos Aires estaban dadas las condiciones para el desarrollo de un *nuevo arte* que se proponía integrar los valores plásticos a la bi-dimensionalidad, sin necesidad de apelar a la ilusión de profundidad que contribuía a la anécdota y, en consecuencia, conducía a la retórica de la pintura. No dejaba de considerar los aportes de las vanguardias históricas mientras daba cuenta de los debates que se estaban produciendo en esos días en los circuitos europeos a partir de la transcripción de algunas de las frases publicadas en el periódico comunista *Les Lettres Françaises* por Léon Degand, teórico belga defensor de la abstracción que perdió su columna cuando la estética del realismo se consolidó en la redacción de ese semanario⁵⁰.

Serrano Plaja señalaba que Elio Vittorini construía su “mundo poético a través de dos procedimientos simultáneos: la sugerencia poética, por momentos casi abstracta, para significar reflexión, pensamiento o vuelo y, junto a ella la reiteración, como un elemento poético puro”. En relación con la prosa esa repetición no era sólo un recurso formal, sino que creaba una serie de puntos de apoyo que favorecían la vibración poética. Tal vez por estos motivos, en el epílogo de una de sus obras este novelista italiano de conocida militancia comunista explicitaba el sentimiento de divergencia, o paralelismo, entre sus convicciones políticas y la creación (Serrano Plaja 1948).

Continuando esta línea de preocupaciones, cuatro meses más tarde la sección “Olla Podrida” de *Cabalgata* se refería en una pequeña nota a la polémica abierta entre Vittorini y Togliatti en relación con la intervención política en cuestiones culturales, reproduciendo fragmentos de una carta abierta que el escritor publicó en la revista *Il Politecnico*, dirigida por él mismo. Esta sección también comentaba un acto de censura del comité central de partido comunista contra algunos compositores soviéticos que habían dejado de cultivar las “tradiciones realistas de la ópera clásica rusa”, tras el cual se retractaron⁵¹.

Conociendo las consecuencias que se estaban produciendo en otros países debido a los alineamientos de posguerra, en septiembre de ese año los artistas militantes participaron en la exhibición *Nuevas Realidades Arte Abstracto, concreto, no*

figurativo, presentada en la galería porteña Van Riel. El conjunto incluía esculturas direccionales: rectilíneas como las de Jorge Souza y Claudio Girola o con movimientos curvos, como las que Enio Iommi articulaba dentro de una estructura abierta. Entre las pinturas concretas jugaban tanto las líneas de color como los planos intermedios, mientras las obras de marco recortado incluían superficies curvas como la de Carmelo Arden Quin. Estos planteos concretos compartían el espacio de exhibición con las propuestas más libres de los abstractos independientes y los *collages* de Yente⁵².

G07 - G08 - G09

Bayley radicó una reseña de esta muestra en la revista *Ciclo*, en la que los artistas concretos poseían un espacio propio ya que sus directores se habían vinculado desde las primeras muestras e, inclusive, Maldonado diagramó la primera entrega y, en el segundo número, compartió la tarea con Alfredo Hlito⁵³. En la flamante revista *Ver y Estimar*, Damián Bayón señaló que tanto concretos como madí no lograban justificar su posición estética, encontrando reminiscencias de los movimientos europeos en las formas sin el correlato de una actitud que justificara su empleo⁵⁴. Sin embargo, tal como podía suponerse, el revés más despiadado provendría de las filas partidarias.

En un contexto en el que aún resonaba el conocido discurso oficial pronunciado por el Ministro de Cultura Dr. Ivanissevich al inaugurar el Salón Nacional de Artes Plásticas de 1948 (que anticipaba los términos con los que al año siguiente apuntaría definitivamente contra las producciones no figurativas)⁵⁵, en los círculos del PCA también se hicieron sentir las exigencias del canon del realismo soviético, quebrándose el *impasse* de tolerancia que por un tiempo parece haber reinado. Al reseñar el salón de *Nuevas Realidades*, en esa primavera de 1948, desde las páginas de *Orientación* se ironizó contra esos jóvenes que intentaban asumir una actitud revolucionaria con su “arte de triángulos y rectas”. Además de la reacción de Julio Notta –quien ante las obras expuestas se preguntaba si no estarían realizadas por “alumnos de una escuela de reeducación de retardados”– en octubre se publicó otro artículo que recorría los tópicos centrales del programa de la vanguardia concreta tratando de demostrar lo contrario: afirmaba que el arte concreto era una *abstracción* total, que era una *representación* aunque limitada, cuestionaba el *color puro* y los materiales empleados y comparaba a los últimos *ismos* –entre ellos a la abstracción– con los nuevos campos de concentración para intelectuales.

Para los artistas de la vanguardia concreta éstos se planteaban como los últimos tiempos de la militancia comunista, aun cuando faltara el momento del quiebre final⁵⁶; mientras para los intelectuales orgánicos constituía un viraje que podría traer consecuencias. Agosti acababa de terminar su *Cuaderno de Bitácora* y, además de su rol en el Comité Central integraba la Comisión de la Sociedad Argentina de Escritores. La correspondencia que intercambió con Enrique Amorín –quien en ese momento participaba en el Congreso de Intelectuales de Wroclaw– muestra su incertidumbre:

(...) tuvimos aquí unas discusiones muy reñidas, enconadas por momentos, que reconocieron como origen las famosas decisiones soviéticas y los informes de Jdanov sobre arte, literatura y filosofía. La discusión reveló (...) dos posiciones diametralmente opuestas en la consideración de la militancia del escritor y del artista. (...) Como resultado de dicho debate hemos quedado los escritores en situación de ser mirados con desconfianza (...)⁵⁷

Antes de finalizar su carta le manifestaba su percepción de estar “perdidos y olvidados del mundo” y le pedía que le hiciera llegar la bibliografía estética que hubieran producido los franceses o italianos. Los comentarios desde París tampoco devolvieron una sonrisa gloriosa:

“Aquí se agitó la polémica sobre estética. Se agudizó tanto como allí. (...) Se ha conseguido eliminar gente *que se sentía* cerca nuestro. Se cierran las puertas violentamente. Parece una discusión provocada por los reaccionarios, para quitarnos de al lado, de la vecindad, a escritores y artistas jóvenes un tanto confundidos pero fáciles de asimilar. Con la disputa más de uno halla un buen pretexto para alejarse, más de uno encuentra el *punto de plata*... (...) Con una obra tan escasa en nuestras manos, que se dejen de majaderías los Nottas que atacaron la literatura de Wernicke (...) La polémica ha servido para muy poco. ¿Intentaban aclarar las filas? Lo han conseguido. Pero allí, con cuatro pintores discretos que buscan su camino y tan paupérrima crítica, no se puede ejemplarizar. A mi modo de ver no es un saldo positivo *casi* en ningún país (fuera de la Unión Soviética). Hecha la revolución, hablemos”⁵⁸.

La fisura era un hecho, la reacción entre los disidentes tomaría diferentes caminos. Mientras en el caso de Córdova Iturburu la discusión se trasladó del recinto partidario al epistolar y a través de una excusa trivial se produjo la separación⁵⁹, para los jóvenes concretos la discusión había dejado claro que existía una estética oficial y, con la advertencia, también se había truncado el intento de radicar su horizonte utópico en el seno del mismo partido.

BIBLIOGRAFIA CITADA

Agosti, H. (1955), *Defensa del Realismo*, Buenos Aires, Ediciones Quetzal

Berni, A. (1940 mayo) Polémica: Nuevo realismo. *Conducta*, Buenos Aires. 11.

Gramuglio, M. T. (2002). El realismo y sus destiempos en la literatura argentina. En Jitrik, N. (Comp.), *Historia Crítica de la Literatura Argentina. El imperio realista* (pp. 15-38). Buenos Aires: Emecé Editores.

Kohan, Néstor. (2000). *De Ingenieros al Che. Ensayos sobre el marxismo argentino y latinoamericano*. Buenos Aires: Biblos

Lozza, R. (1945 junio). Acotación al Nuevo Realismo. *Contrapunto*, Buenos Aires. 4, 11.

Maldonado, T. (1947, noviembre 19). Picasso, Matisse y la libertad de expresión. *Orientación*, Buenos Aires.

Monsegur, R. (1948 enero 6). Sobre estética comunista. *Orientación*, Buenos Aires.
Serrano Plaja, A. (1948 enero) Elio Vittorini. Un novelista italiano. *Cabalgata*, Buenos Aires. 15, 7.

Tarcus, H. (1999). El corpus marxista. En Jitrik, N. (Comp), *Historia crítica de la literatura argentina*, tomo X, Buenos Aires: Emecé Editores.

Villanueva, A. (1946 diciembre). América, continente desconocido. *Expresión*. 1, 7-15.

¹ Entre ellos se contaban Raquel Forner, Alfredo Bigatti, Lino Enea Spilimbergo, Aquiles Badi, Horacio Butler, Héctor Basaldúa y Antonio Berni. Incluso, este importante grupo de artistas estuvo precedido en la escena porteña por el regreso de Xul Solar y Emilio Pettoruti, quien expusiera su producción más innovadora en la Galería Witcomb en 1924.

² En 1932 junto a Pedro Domínguez Neira, Forner y Bigatti organizó los “Cursos Libres de Arte Plástico”.

³ Aunque ya en 1926 Antonio Sibellino había realizado sus relieves abstractos: *Crepúsculo* y *Salida del sol*. Más tarde Del Prete también realizó esculturas abstractas con alambre, planchas de hierro y yeso tallado.

⁴ En la plástica uruguaya el abanico de opciones se completaba con los artistas de la Escuela Taller de Artes Plásticas (ETAP) que seguía los postulados de composición y unidad tonal de André Lhote (diferenciándose del purismo cromático de la manera “planista” de los '20s) y otro grupo que optaba por un naturalismo académico.

⁵ Para este intercambio ver: revista *Forma*. (1936, agosto) Buenos Aires. 1,14 y *Forma*. (1938, enero). 5, 4.

⁶ Se trata de la *Primera exposición de Dibujos y Grabados Abstractos* con la participación de Mauro Reggiani, Luigi Veronesi, Ezio D'Errico, Mario Radice, Atanasio Soldati, Fausto Melotti, Juan Bay y Lucio Fontana.

⁷ Julio Rinaldini criticó las “pretensiones” de la exposición, Attilio Rossi replicó y Rinaldini respondió dando cuenta del estado del debate en el campo. La secuencia puede seguirse en: Rinaldini, J. (1936, diciembre 13). Dibujos y Grabados abstractos. *El Mundo*. Buenos Aires, Rossi, A. (1937 enero). Primera Exposición de Dibujos y Grabados Abstractos en la Galería Moody. *Sur*. Buenos Aires, a VII, n 28, 94-97 y Rinaldini, J. (1937 febrero). En torno a una exposición de arte ‘abstracto’. *Sur*. Buenos Aires, v. 7, n. 29, 102-107.

⁸ Se trata del grupo que editó el periódico universitario *Insurrexit* entre 1933 y 1935, homónimo de la revista de cuño marxista libertario que circulara entre 1920 y 1921.

⁹ Agosti, Héctor. El ocaso de la cultura, Conferencia pronunciada el 28 de mayo de 1938 en la A.I.A.P.E. de Buenos Aires, también publicada en el número de abril de 1940 de *Cursos y Conferencias* y en Agosti, H. (1955) *Defensa del Realismo* (pp. 151-172). Buenos Aires: Editorial Quetzal.

¹⁰ Giro que enlaza como postulados esenciales: la subjetividad, la imposibilidad de descubrir la verdad y el nacionalismo. Agosti sigue el estudio de Robert A. Brady publicado en 1937 bajo el título *The spirit and structure of German fascism*, que en Buenos Aires circulara hacia 1939 compendiado por la AIAPE.

¹¹ Durante largo tiempo Sarfatti fue la amante de Mussolini, hechos difundidos en: Marco Galli y M. Martínez de Arroyo (1933) Lo que no se ha dicho sobre Mussolini y el Fascio. *Contra*, Buenos Aires. 2, 15 y su continuación publicada en la página 15 del siguiente número. El libro también circuló completo a través de un sistema de canje de cupones que aparecían con el vespertino *Última Hora*, bajo el título: M. Martínez de Arroyo, *Las amantes de Mussolini*, s/d. Un pasaje de dicho texto le atribuía a Sarfatti la idea de creación de las “escuadras de acción” del partido fascista. Aun cuando no se ajustara exactamente a los hechos, el relato corroboraba el perfil de Sarfatti reconocido a su llegada, tal como expresa Pettoruti en una carta. Sobre el tema Rossi, Cristina. (2005). Una pulseada por la abstracción. Jorge Romero Brest entre Margherita Sarfatti y Lionello Venturi y Antelo, Raúl. (2005). Modernismo reactivo y abstracción. En Giunta, Andrea y Malosetti Costa, Laura, *Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*. Buenos Aires: Paidós.

¹² Dicha conferencia fue pronunciada el 1º de diciembre de 1944.

¹³ Esta conferencia fue publicada en el número 84 de 1944 de la revista montevideana *Alfar* e integró la selección de textos publicados como *Defensa del Realismo* editada por Quetzal.

¹⁴ “Las maneras de la crítica” fue publicada en la revista *Alfar*, Montevideo, v. 22, n. 84, 1944 y en *Defensa del realismo*, cit, pp. 53-66.

¹⁵ *Ibidem*, p. 65.

¹⁶ Determinismo mecánico e infranqueable, reclamado a Zola, y que había llevado a Huysmans a plantear que el naturalismo estaba en un túnel con la salida obstruida.

¹⁷ La conferencia apareció transcrita en el número 3 de abril de 1945 de *Contrapunto*. Los derroteros de la “Defensa” también pueden seguirse a partir del intercambio epistolar mantenido con Amorín y recuperado por el mismo Agosti en *Los infortunios de la realidad. En torno a la correspondencia con Enrique Amorín*, s/d.

¹⁸ *Ibid*. El énfasis es nuestro.

¹⁹ Julio Bulacio ha planteado que frente “política cultural de Partido” amparada en Zhdanov propuesta Rodolfo Ghioldi, Agosti intentó desarrollar una política cultural alternativa “nunca explicitada”. Véase: Bulacio, J. (2003). Políticas culturales del PCA (1950 – 1953): entre Zhdanov y Gramsci. En *IX Jornadas Interescuelas / Departamentos de Historia*. Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad Nacional de Córdoba.

²⁰ El 15 de octubre de 1943 un nutrido grupo de personalidades firmó un Manifiesto reclamando democracia efectiva y solidaridad americana.

²¹ Se trataba de Edgar Bayley, Manuel Espinosa, Claudio Girola, Alfredo Hlito, Maldonado y Aldo Prior. Véase: *Artistas adhieren al comunismo*. (1945 septiembre 19). *Orientación*, Buenos Aires.

²² En una entrevista con la autora Manuel Espinosa recordó que él pudo enviar una obra y que, aunque no está detallada en el catálogo, se trataba de una obra concreta. Con respecto a las alternativas del Salón Nacional e Independiente consultar: Giunta, Andrea (1999). Nacionales y populares: los salones del peronismo. En Penhos, Marta y Wechsler, Diana (Coord). *Tras los pasos de la norma. Salones Nacional de Bellas Artes (1911/1989)* (pp. 153-190). Buenos Aires: Ediciones del Jilguero.

²³ El llamado fue respondido por los artistas figurativos: Raquel Forner, Agustín Riganelli, Horacio Butler, Emilio Centurión, Rodolfo Castagna, Juan Carlos Castagnino, Horacio Juárez, Antonio Berni, Raúl Monsegur, María Carmen Portela, Bartolomé Mirabelli, Carlos Giambiagi, Orlando Pierri, Alicia Pérez Penalba, Anselmo Piccoli, Alfredo Simonazzi, Manuel Kantor, Susana Ratto, Andrés Calabrese, Sigfrido Pastor, Rodolfo Krasnopolsky, Ana Briez, Eduardo Rodríguez, Naum Knopp, Glorioso, Albino Fernández, Raúl Puig, Waldemar Negro y Berta Num, así como por la totalidad de los artistas que integraban la recién creada AACI: Manuel Espinosa, Raúl Lozza, Enio Girola, Antonio Caraduje, Alberto Molenberg, Tomás Maldonado, Alfredo Hlito, Edgar Bayley, Oscar Núñez, Rafael Lozza, Rembrandt Lozza, Jorge Souza, Primaldo Mónaco, Lidy Maldonado, Claudio Girola, Juan Mele, Virgilio Villalba y Gregorio Vardanegas. Ver “A nuestros colegas y al pueblo”, 18/2/46.

²⁴ Según se lee en *Escritores apoyan la candidatura de Agosti*. (1946 febrero 20). *Orientación*, Buenos Aires.

²⁵ Publicación de aparición bimensual dedicada a la literatura, la crítica y el arte—que intentaba reflejar los matices que se ocultaban entre las posiciones extremas. El comité editorial —integrado por los escritores Héctor René Lafleur, León Benarós, Arturo Cerretani, Sigfrido Radaelli, José Luis Lanuza, el dibujante Fernando Guibert, el poeta Alejandro Denis-Krause, y el pintor Raúl Lozza. También intervinieron en la redacción Daniel Devoto, César Fernández Moreno y Roger Plá y, en las funciones de administración, Tristán Fernández.

²⁶ Entre otras preguntas la encuesta planteada: ¿Cuál cree Ud. que es el porvenir material de la pintura? o ¿Cree Ud. que la pintura evoluciona hacia lo “real” (contenido, tema, expresión, etc.) o hacia lo “abstracto” (elementos formales puros, ausencia de significación figurativa, etc.)?. Véase: *¿Adónde va la pintura?* (1945 abril). *Contrapunto*, Buenos Aires, 3, 10.

²⁷ Análisis del discurso del joven Maldonado en: Rossi, C. Mirando al futuro, Maldonado entre las voces emergentes. En Gradowczyk, M., Bruzzone G., Cippolini, R. (Eds.), *Tomás Maldonado. Una trayectoria*, en prensa.

²⁸ La prédica muralista ocupó muchas de las conferencias dictadas por Berni, entre ellas “La pintura mural”, en Teatro del Pueblo, Buenos Aires, (1940); “Las diversas técnicas de la pintura moderna” en Ministerio de Relaciones Exteriores, La Paz, Bolivia (1942); “Pintura Mural en América”, en Universidad de la República, Montevideo, Uruguay (septiembre de 1943); “La pintura Mural en América”, en la Sociedad de Artes Plásticas Austral, Comodoro Rivadavia (diciembre de 1943); “La pintura Mural en América”, en *Unión Personal C.A.D.E.*, Buenos Aires (abril 1944); “Una manifestación argentina de arte mural”, en *Athénée Hispaniste*, Faculté des Lettres, Sorbonne, París (mayo 1949).

²⁹ Desarrollo este tema en Rossi, C. (2004) En el fuego cruzado entre el realismo y la abstracción. En *Arte Argentino y Latinoamericano del siglo XX, sus interrelaciones* (pp. 85-125). Buenos Aires: Fundación Telefónica – FIAAR.

³⁰ Estas publicaciones articularon el discurso plástico, aunque en la década también se circuló *Cuadernos de Cultura Anteo* (primera etapa 1942-43 y segunda 1947).

³¹ Sentido de una trayectoria (1945 febrero). *Latitud*, Buenos Aires, 1, 3-5. Esta revista circuló entre febrero y julio de 1945 y tenía varias secciones más. Silvia Dolinko señaló las afinidades ideológicas y estéticas de *Latitud* con *Correo Literario*. Véase: Dolinko, S. Recorridos de Luis Seoane: entre Galicia y Buenos Aires, entre lo local y lo ‘universal’. En Ellena, E. y Dolinko, S., *Luis Seoane. Xilografías*, Santiago de Chile, Centro Cultural de España, 2006, pp. 49-53.

³² Se trata de L. Aragon, J. Lurçat, M. Gromaire y J. Cassou. Véase: Principios orientadores acerca de un realismo actual (1945 marzo). *Latitud*, Buenos Aires, a. 1, n. 2, 11-12, que provenían del libro *La Querelle du Réalisme. Deux débats organisés para l'Association des Peintres et Sculpteurs de la*

Maison de la Culture (1936) París: Editions Sociales Internationales, Colection Commune y Agosti, Héctor. (1945 junio-julio). La encrucijada del Surrealismo. *Latitud*, Buenos Aires, a 1, n 5-6.

³³ El editorial de apertura se publicó bajo el título Expresión en el primer número de la revista.

³⁴ Villanueva (1900-1969) fue periodista y estudioso del lunfardo y de la gauchesca, escribió "El mate", "Historia de la yerba" y "El problema de la tierra en los pueblos americanos", entre otros.

³⁵ Entre otros se destacan: en el n 1: Almazov, E. Los problemas de la crítica soviética; en el n 2 y 4: Cornu, A. Marxismo e Ideología y en el n 5: Billiet, J. Introducción al conocimiento del arte.

³⁶ Al regresar a América, Torres-García también revitalizó la mirada sobre las culturas prehispánicas, observando los rasgos constructivos presentes en sus producciones artísticas y buscando recuperar la producción colectiva.

³⁷ Conceptos desarrollados en 1916 por Manuel Gamio en su libro *Forjando Patria*.

³⁸ En *Contrapunto* ilustraron R. Lozza, Fernando Guibert, J. Heredia, Anselmo Piccoli, Calabresse, Leónidas Gambartes, Norah Borges, Lino Palacio, Toño Salazar, E. Centurión y Palomar, otros.

³⁹ Sobre el tema se puede consultar: Cattaruzza, A. Descifrando pasados: debates y representaciones de la historia nacional. En Cattaruzza, A. (Dir) (2001). *Nueva historia argentina, Crisis económica, avance de Estado e incertidumbre política (1930/1943)* (pp. 431-476). Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

⁴⁰ Véase: Rivas Rooney, O. y Berni, A. (1940 mayo) Polémica. *Conducta*, Buenos Aires. Este último escrito más tarde también fue publicado como Antonio Berni y un nuevo realismo. (1941 marzo) *Ars*, Buenos Aires. El énfasis es nuestro.

⁴¹ Gallo, B. R. (1940 junio-julio). Contestando a O. Rivas Rooney. *Conducta* y Julio H. Meirama. (1940 septiembre) Algo sobre Flagelo. *Conducta*. En junio-agosto 1941 Delfina Molina y Vedia de Bastianini planteó la necesaria adaptación de las obras teatrales a la lengua hablada en la Argentina en su artículo Cosas que me quedaron por decir en el Polémico.

⁴² Se trata de *Literatura social en la Argentina*, publicado por la editorial Claridad y comentado en *Arte proletario*. (1941 diciembre 25) *Orientación*, Buenos Aires.

⁴³ Más tarde también *Latitud* concedió un espacio para la reproche acerca de la parcialidad de la selección presentada bajo el título *Salón de pintores modernos uruguayos* en la Galería Comte de Ignacio Pirovano. Véase: Correspondencia del Uruguay (1945 abril). *Latitud*, Buenos Aires. 3. 19.

⁴⁴ Kantor los reconoce en una dedicatoria y Salazar le escribe considerándolo como el único que elevó la caricatura a "la calidad de bayoneta" aun sabiendo que "el premio para un caricaturista irreductible es la policía". Véase: Carta de Toño Salazar a nuestro dibujante Kantor. *Orientación* (1947 enero).

⁴⁵ En el caso de Alberto Molenberg se publicaron dos dibujos figurativos, según lo manifestado por el artista. (Entrevista con la autora de julio 2007).

⁴⁶ Real, J.J. (1947 enero 8). Tres problemas de la vida partidaria. *Orientación*, Buenos Aires. Material cedido por Alberto Giudici, a quien agradezco especialmente. El fotomontaje de Márquez fue publicado en febrero de 1947 y trabajo de Monsegur en noviembre de 1949.

⁴⁷ Les Lettres Françaises (1947 febrero). *Expresión*, Buenos Aires. 3, 314.

⁴⁸ Sobre los textos de Maldonado en *Orientación* ver: Longoni, A. - Lucena, D. (2003/2004). 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*, CeDinCI, Buenos Aires. 4, 117-128.

⁴⁹ Exiliado en la Argentina desde 1939, co-dirigió la revista *De mar a mar* (1942-3) y participó en los proyectos editoriales que compartieron los exiliados españoles, entre los que se encontraba *Cabalgata*.

⁵⁰ Cf. Bajaría, J.J. (1948 enero) El arte abstracto. *Cabalgata*, Buenos Aires, a. III, n. 15, 5.

⁵¹ Al punto que Sergei Prokofiev habría manifestado que las "instrucciones" recibidas lo estaban ayudando en su búsqueda de un lenguaje musical más cercano al pueblo. Véase: Olla podrida. Italia - URSS. (1948 mayo). *Cabalgata*, Buenos Aires. 19.

⁵² Tal como se observa en las obras concretas: Direcciones opuestas (1945) de Enio Iommi y "Pintura" (1949) de Virgilio Villalba, respectivamente y en la ilustración de Raúl Monsegur publicada en enero de 1948.

⁵³ Dirigida por Aldo Pellegrini, Elías Piterbarg y Enrique Pichón Rivière, la revista *Ciclo. Arte, literatura, pensamiento modernos* editó dos números (noviembre-diciembre de 1948 y marzo-abril de 1949). Pichón Rivière albergó el primer encuentro del *Movimiento de Arte Concreto* en su casa y se mantuvo vinculado, así como Piterbarg a quien Maldonado ilustró su libro de poemas ya citado. Véase: E. Bayley. (1948 noviembre-diciembre) Nuevas Realidades. *Ciclo*, Buenos Aires. 1, 88-90.

⁵⁴ Esta revista circuló entre abril-1948 y octubre-1955 dirigida por Jorge Romero Brest, aunque era un bastión del arte moderno, en la temprana fecha de publicación de esta crítica aún no había adoptado una posición franca de apoyo al arte concreto. Bayón, D. (1948 septiembre). Arte abstracto, concreto, no figurativo. *Ver y Estimar*, Buenos Aires, vol. II, n 6, 60-2.

⁵⁵ Inauguró el Dr. Ivanissevich el XXXVIII Salón Nacional de Artes Plásticas. (1948 octubre) *Guía Quincenal de la Actividad Intelectual y Artística Argentina*, Buenos Aires, v. 2, n. 29, 4-11. En 1949 diría que los que fracasan “tienen un refugio: el arte abstracto, el arte morboso, el arte perverso, la infamia en el arte”. Véase: Inauguróse ayer el XXXIX Salón de Artes Plásticas. (1949 septiembre 22) *La Nación*, Buenos Aires.

⁵⁶ Relatado por Maldonado en una entrevista pública realizada en Proa en el año 2003.

⁵⁷ Carta de H. Agosti a E. Amorín, Buenos Aires, 18-10-48. Citada en Héctor Agosti: *Infortunios de la realidad. En torno a la correspondencia con Enrique Amorín* (s/d, 52)

⁵⁸ Carta de E. Amorín a H. Agosti, París, 28-10-48. Citada en Héctor Agosti: *Infortunios de la realidad. En torno a la correspondencia con Enrique Amorín* (s/d, 56). Enfatizado en el original.

⁵⁹ Sobre este caso ver: Tarcus, H., Longoni, A. (2001 julio). Purga antivanguardista. *ramona, revista de artes visuales*, Buenos Aires. 14.