

## Por el hambre en Rusia

### Una ofrenda de los artistas argentinos al pueblo de los soviets

Daniela Lucena\*

En enero de 1922 tiene lugar en Buenos Aires una exposición artística a beneficio de los hambrientos de Rusia, convocada por la Cooperativa Artística del Partido Comunista Argentino (PCA). La realización de la muestra permite observar la participación de una pluralidad de voces, que incluye representantes de posiciones diversas y contrapuestas dentro del campo artístico de la época. Artistas consagrados, representantes de las nuevas propuestas y otros jóvenes artistas en pleno proceso de consagración confluyen en el evento, exhibiendo y donando sus obras para contribuir con la revolución de los soviets.

¿Cuáles son los motivos que impulsan a artistas tan diferentes –tanto estética como ideológicamente– a participar de la exposición organizada por el Partido Comunista? ¿De qué modo se vinculan los artistas y la vanguardia política en los tempranos años 20? ¿Qué tipo de préstamos y relaciones se establecen entre el arte y la política en aquel momento? El presente trabajo se propone realizar un acercamiento a estas cuestiones, dirigiendo la mirada hacia estos interrogantes que han sido hasta ahora escasamente abordados por la historiografía del arte argentino. Exceptuando los trabajos de Diana Wechsler y Miguel Ángel Muñoz<sup>1</sup> sobre los *Artistas del Pueblo*, no existen otros estudios referidos a los vínculos que mantienen los artistas con el campo político en aquellos años. El relato de la historia del arte local reduce los problemas de la época a las polémicas entre los grupos Florida y Boedo, polarizando el conflicto en dos extremos excluyentes: el “arte por el arte” en oposición al “arte comprometido”. Por este motivo, creemos que la exposición a beneficio del pueblo ruso se revela como un interesante caso, que puede servirnos para revisar algunas otras tensiones que quedan por fuera de esta disyuntiva, y que implican la existencia de estrategias complejas y muchas veces contradictorias por parte de los actores en cuestión.

#### LOS ARTISTAS JUNTO AL PUEBLO RUSO

El Partido Comunista Argentino (PCA) se funda a comienzos de 1918, a partir de una disidencia izquierdista e internacionalista del Partido Socialista Argentino. En el manifiesto fundacional de la nueva agrupación encontramos la siguiente afirmación:

“Un ardiente e impetuoso soplo revolucionario parece cruzar triunfante el planeta. Ha comenzado en Rusia y se extiende hacia todos los rincones del mundo. Su móvil: la instauración del socialismo. Con la mirada elevada en tan alto ideal

---

\* Docente en el seminario Producción y circulación de la obra de arte en el Instituto Universitario Nacional de las Artes (IUNA) y en la materia Sociología en la Carrera de Diseño de Indumentaria de la Facultad de Arquitectura y Diseño de la Universidad de Buenos Aires.

<sup>1</sup> Véase Miguel Ángel Muñoz. “Los artistas del pueblo: anarquismo y sindicalismo revolucionario en las artes plásticas”, en revista *Causas y Azares* n° 5. Buenos Aires, otoño de 1997; Miguel Ángel Muñoz y Diana Wechsler. “La ciudad moderna en la serie Buenos Aires, de Guillermo Facio Hebequer”, en revista *Demócrito* n° 1. Buenos Aires, 1989; y Diana Wechsler y Miguel Ángel Muñoz. “*Los Artistas del Pueblo. Vanguardia ideológica dentro del campo artístico de Buenos Aires entre 1918 y 1935*”, en revista *Demócrito* n° 3. Buenos Aires, 1990.

queremos ser en esta sección de América, los agentes eficientes, activos, de esta hondísima transformación revolucionaria”<sup>2</sup>.

Inmediatamente después de su creación, el Partido Comunista local anuncia vigorosamente su solidaridad con la revolución rusa, adhiere al marxismo revolucionario, y se autoproclama como el “heredero de las mejores tradiciones de la lucha del proletariado y del pueblo argentinos”<sup>3</sup>. Originalmente denominado Partido Socialista Internacional, cambia su nombre a fines de 1920, momento en el cual adquiere el definitivo (PCA).

Desde sus primeros años de existencia los comunistas argentinos adhieren a la Internacional Comunista (Komintern o III Internacional), cuya vida data desde la marzo de 1919 hasta fines de los años ‘30, momento en el cual se producen en Moscú los juicios y asesinatos de varios de sus dirigentes. “Referirse a la vida del Partido Comunista en estos primeros años de su existencia, es también referirse a la política de la Internacional Comunista”<sup>4</sup>; sus actividades, encuentros, tomas de posición y polémicas repercuten de diversas maneras en las filas del comunismo argentino.

La concepción original de la constitución de la IC se vincula a la idea de *partido internacional de la clase trabajadora* “con facultades para fijar la línea política y las características organizativas de sus partidos, considerados como sus *secciones* nacionales, e incluso para modificar o reemplazar a sus cuadros dirigentes”.<sup>5</sup> La Komintern se establece en aquellos años como un verdadero partido mundial, en el cual el partido comunista soviético tiene la jerarquía de partido guía. Sus principales objetivos son la lucha por la revolución mundial y el establecimiento de una Unión Mundial de las Repúblicas Socialistas Soviéticas.<sup>6</sup>

Las directivas de la IC llegan a nuestro país a través de los frecuentes contactos entre la dirigencia de la organización y los líderes del PC local. Los dirigentes argentinos mantienen una asidua correspondencia con los líderes de la Komintern, envían informes periódicos y concurren frecuentemente a la sede de la IC para presenciar congresos y conferencias. Además, es notoria la presencia casi permanente de delegados de la Internacional Comunista en Buenos Aires<sup>7</sup>.

La campaña por los hambrientos de Rusia es diseñada por la IC con el objetivo de recaudar fondos para la nación soviética que “extenuada por la guerra civil y la agresión extranjera, acosada por la ruina y el hambre, enfrentaba la amenaza de nuevas invasiones”.<sup>8</sup> Un telegrama enviado por la Komintern al Comité Ejecutivo del PCA en 1921 comunica a la dirección del PC local la realización de las actividades solidarias con el pueblo ruso. El texto mecanografiado informa:

---

<sup>2</sup> Oscar Arévalo. “Historia del Partido Comunista”, en revista *Todo es historia* n° 250. Buenos Aires, abril de 1988, página 8.

<sup>3</sup> Comisión del Comité Central del Partido Comunista Argentino. *Esbozo de historia del Partido Comunista Argentino*. Buenos Aires, Ediciones Anteo, 1948, página 27.

<sup>4</sup> Alberto Pla. “El PCA (1918-1928) y la Internacional Comunista”, en *Anuario* n° 12. Rosario, Universidad Nacional de Rosario, 1986/1987, página 339.

<sup>5</sup> Daniel Campione (editor), Bárbara Maier y Mercedes Fernández Cantera (colaboradoras). “*Buenos Aires-Moscú-Buenos Aires. Los comunistas argentinos y la Tercera Internacional. I (1921-1926)*”. Mimeo inédito, gentileza del autor, página 9.

<sup>6</sup> Campione sostiene que puede establecerse una línea divisoria entre las actividades de la Internacional anteriores y posteriores al VI° Congreso de 1928, debido al “viraje desde la concepción de lucha por la revolución mundial, hacia la de consolidación del *socialismo en un solo país*. Ello marcaría el ocaso de una política de real internacionalismo proletario, desplazada por la preeminencia de los intereses nacionales de la URSS, y los bruscos cambios que ellos imponían a la política de la IC. La noción del PCUS como partido-guía pasó a ser la de la URSS como “patria de los trabajadores y del socialismo”, contradicción en los términos con el ideario internacionalista, en la que la organización partidaria era reemplazada por el Estado”.

<sup>7</sup> Durante los primeros años de la década del ‘20 actúan en Argentina Mashevich, Alexandrovsky y Jean Jolles, entre otros. Véase al respecto Daniel Campione. *Op. cit.*

<sup>8</sup> Oscar Arévalo. *Op. cit.*, página 11.

“De acuerdo con la resolución de Ejecutivo de la Komintern la campaña a favor de los hambrientos deberá extenderse a todo el invierno de 1921-22”.<sup>9</sup>

En el marco de este programa de ayuda a la Rusia soviética el PCA organiza varias colectas en las fábricas y en los barrios, conciertos en la Exposición Rural de Buenos Aires y también la Exposición Artística a Beneficio de los Hambrientos de Rusia. La muestra convocada por el Partido Comunista se lleva a cabo en el local de la Cooperativa Artística, ubicado en la calle Corrientes al 600, y se inaugura el 16 de enero de 1922. La fecha de clausura, prevista para el 28 de ese mismo mes, se corre luego al 4 de febrero, debido al gran éxito que tiene la iniciativa solidaria.

La exposición es organizada por una comisión formada por tres artistas: Emilia Bertolé, Agustín Riganelli y José Fioravanti. Además de los organizadores 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 Gutiérrez, Alfredo Bigatti y Nicolás Lamanna.

¿Qué posiciones ocupan dentro del campo<sup>10</sup> artístico de la época los artistas que forman parte del evento? ¿Qué proyectos estéticos tienen cada uno de ellos?

Alberto Rossi y Jorge Bermúdez son artistas consagrados dentro del campo, representantes de la tendencia dominante, fuertemente vinculada a los mandatos del sector hegemónico, que apuesta a la construcción de un *arte nacional* que sirva “como soporte figurativo de nuestra identidad”.<sup>11</sup> Rossi había sido integrante del Grupo Nexus durante 1907, junto a Pío Collivadino, Fader, Quirós, Ripamonte, Lynch y Dresco. También había participado de la Exposición Internacional de Arte del Centenario en Buenos Aires, obteniendo el premio “Medalla de Oro”. Sus participaciones en el Salón desde 1911 son premiadas durante los años 10, década en la cual artista comienza a realizar sus primeras exposiciones individuales, recibiendo favorables críticas. Jorge Bermúdez también había exhibido sus obras en la Exposición Internacional del Centenario, y sus envíos a distintos salones nacionales y provinciales son premiados en 1913, 1916, 1917 y 1920. En 1922 forma parte de la Exposición Internacional de Venecia.

Aunque con una menor trayectoria, tanto los organizadores del evento José Fioravanti y Emilia Bertolé (quienes exponen en aquel momento sus obras en el Museo Nacional de Bellas Artes) como el escultor Nicolás Lamanna y los pintores Emilio Centurión y Augusto Marteu son artistas que comienzan a ser reconocidos y legitimados por la crítica y el público en aquellos años.

---

<sup>9</sup> Documento extraído de Daniel Campione. *Op. cit.*

<sup>10</sup> Se hace aquí referencia al concepto de *campo* propuesto por Pierre Bourdieu. Según este autor, los campos se definen como “espacios estructurados de posiciones (o de puestos) cuyas propiedades dependen de su posición en dichos espacios y pueden analizarse en forma independiente de las características de sus ocupantes (en parte determinados por ellas)”. En todos los campos encontramos:

- “algo” que está en juego: un capital específico, escaso, que solo tiene valor en relación a ese campo (en este caso un capital simbólico, la legitimidad artística).
- gente dispuesta a jugar, que lucha por la apropiación de ese capital, cree en el valor del juego y conoce las reglas inmanentes al mismo.
- intereses fundamentales, comunes a todos los participantes, vinculados a la existencia misma del campo.
- una complicidad básica, objetiva, que subyace a todos los antagonismos, dado que la lucha implica que las posiciones enfrentadas están de acuerdo sobre aquello por lo cual vale la pena luchar; quienes luchan contribuyen a reproducir el juego, mediante la creencia en el valor de lo que está en juego, y no cuestionan los fundamentos del mismo.

<sup>11</sup> Diana Wechsler. “Revista *Plus Ultra*: un catálogo del gusto artístico de los años veinte en Buenos Aires”, s/d.

Todos ellos participan en distintos Salones desde 1911, obteniendo varios premios y elogiosas menciones<sup>12</sup>.

También los jóvenes artistas Gramajo Gutiérrez, Lacámara, Pedone, Spilimbergo y Bigatti, que se encuentran en aquel momento en el proceso de búsqueda de un espacio de consagración, realizan varios envíos a la institución oficial a partir de 1918<sup>13</sup>, aunque recién conseguirán los primeros premios en ese espacio en los años posteriores.

Señalamos la participación y obtención de premios en el Salón como un punto relevante, dado que desde su creación en 1911 este espacio se constituye como una institución de formación y consagración del arte oficial nacional, responsable de la creación de una cultura artística dominante.<sup>14</sup> “Paisajes, retratos, desnudos, animales y un costumbrismo que mira a las provincias en clave gauchista, criollista e indigenista, según la zona que se intente evocar, son los temas privilegiados: la normativa del reglamento y las selecciones del jurado sostienen esta iconografía, tratada con un lenguaje academicista”.<sup>15</sup> También la ciudad aparece como un tópico de interés: la urbanización, el cambio, la modernización, los paisajes portuarios e industriales son algunos de los motivos recreados por los artistas de aquella época. “La ciudad como protagonista y testigo del proceso modernizador es en suma el tema en el cual se resumen buena parte de las intenciones implícitas en estos paisajes urbanos. La ecuación planteada es la siguiente: motivos nuevos, recursos plásticos tradicionales”.<sup>16</sup> Tanto el Salón como la crítica de arte instituida, la Academia y la Comisión Nacional de Bellas Artes apoyan y promueven, en aquel momento, una tendencia tradicionalista, portadora de un lenguaje heredero de las fórmulas del impresionismo, y también de la pintura regional española. Solo después de mediados de la década del 20 el Salón incorporará aquellas obras que proponen una nueva figuración, distinta a la establecida.

Frente a esta tendencia, sustentada en un alto grado de institucionalidad dentro del campo artístico, surgen otros programas, que se enfrentan y contraponen a los mandatos del sector hegemónico. Las nuevas propuestas suscitan en Buenos Aires un fuerte proceso de modernización artística. “Nuestra modernidad periférica –como la calificó Beatriz Sarlo– fue intensa en los años

---

<sup>12</sup> José Fioravanti participa del Salón Nacional desde 1912. En 1918 obtiene el tercer Premio en el Salón Nacional, y al año siguiente el Primer Premio. En 1923 realiza su primera exposición individual, y se convierte en miembro de la Comisión Nacional de Bellas Artes. Emilia Bertolé participa en distintos Salones desde 1915. Obtiene un premio en el Salón Nacional de 1915, y en 1921 se convierte en la primera mujer ganadora de un primer premio en el espacio oficial del Salón. Lamanna es becado hacia 1911 por la Municipalidad de Buenos Aires para realizar estudios en Europa. Regresa al país en 1914 y al año siguiente obtiene el Premio Estímulo del Salón Nacional, el 3º Premio en 1919; una medalla en el Salón Nacional de Artes Decorativas en 1921 y otra en 1922. Centurión participa del Salón desde 1911. Gana el Premio Estímulo del Salón Nacional en 1915 y 1916, en 1919 el 3º Premio y en 1920 el 1º Premio. Desde 1920 ejerce la docencia artística en la Escuela Nacional de Bellas Artes Manuel Belgrano.

Augusto Marteu concurre al Salón Nacional desde 1911 y a diversos salones oficiales del interior del país. Recibe el Premio Eduardo Sívori en el Salón Nacional de 1919.

<sup>13</sup> Gramajo Gutiérrez comienza a participar en distintos salones en 1918. En 1929 recibe su primer premio en el Salón Nacional. Bigatti realiza en 1920 su primer envío al Salón Nacional y en 1926 obtiene el Primer Premio Nacional. Pedone obtiene en 1920 el Premio Único a Extranjeros en el Salón Nacional, y en 1930 consigue un Primer Premio en este espacio. Spilimbergo participa por primera vez del Salón en 1920. En 1922 obtiene el Primer Premio al Grabado. Al año siguiente recibe el Tercer Premio Nacional de pintura. En 1925 gana el Premio único al mejor conjunto y en 1933 recibe el Primer Premio en el Salón Nacional. Lacámara asiste al Salón desde 1919 y en 1935 recibe un Premio Adquisición en el Salón de Santa Fe. Tres años más tarde es galardonado en el Salón Nacional.

<sup>14</sup> Véase Marta Henos y Diana Wechsler (coords.). *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*. Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1999.

<sup>15</sup> Diana Wechsler. “Impacto y matices de una modernidad en los márgenes”, en José Emilio Burucúa (director). *Nueva Historia Argentina. Arte, Sociedad y Política* (dos tomos). Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1999, página 279.

<sup>16</sup> Diana Wechsler. “Impacto y matices de una modernidad en los márgenes”. *Op. cit.*, página 284.

veinte en Buenos Aires. Su impacto fue asimilado de manera diferencial, registrándose la convivencia conflictiva de obras cuyo texto plástico mantenía efectos residuales junto a otras que evidenciaban un cambio de lenguaje y exhibían distintos grados de renovación”.<sup>17</sup> Este proceso de innovación artística cuestiona los valores tradicionales de los artistas más establecidos, al mismo tiempo que genera desplazamientos y aperturas hacia el interior del campo del arte, que se encuentra a comienzos de los años 20 en pleno proceso de consolidación.

Luego de tres años de la realización del primer Salón, un grupo de artistas lleva a cabo el “Salón de los Recusados”, donde se exhiben las obras rechazadas por el jurado del Salón oficial. Esta “primera acción antiacadémica de nuestra modernidad artística”<sup>18</sup>, así como otro contra salón que tiene lugar en 1918 bajo el lema “sin jurados y sin premios”, son algunas de las intervenciones realizadas por *Los Artistas del Pueblo*, grupo que también participa en la exposición a beneficio de los hambrientos en Rusia.

Integrado por los pintores y grabadores Adolfo Bellocq, José Arato, Facio Hebequer, Abraham Vigo y el escultor Agustín Riganelli, la agrupación asume una posición crítica tanto con la estructura del campo del arte como con el contexto social y político de la época. “Para estos artistas, el pueblo no sólo es el tema, sino también el destinatario ideal de su obra plástica que, de esta manera, entraña intenciones didácticas. Sus imágenes realistas, en las que conviven elementos simbólicos y alegóricos, se vinculan con las caricaturas e ilustraciones que circulaban en las publicaciones obreras y, como ellas, podían ser fácilmente comprensibles por las clases populares”.<sup>19</sup> Partidarios del grabado –técnica que permite la producción de obras económicas y favorece la circulación de las producciones por circuitos no convencionales–, y guiados por los ideales sociales y políticos del anarquismo, sus intenciones estéticas apuntan a despertar la conciencia del pueblo. Las novedosas obras que producen –en las cuales el cambio tiene que ver más con lo temático que con lo plástico– interpelan los valores y las determinaciones del campo de aquel momento<sup>20</sup>.

También los trabajos realizados por el pintor Ramón Gómez Cornet aportan una mirada innovadora y movilizadora del campo, aunque totalmente alejada de cualquier intencionalidad política. El artista inaugura en el año 1916 su primera exposición en Barcelona, recibiendo excelentes comentarios por parte de la crítica. Cinco años después presenta en el Salón Chandler de Buenos Aires una novedosa muestra, en la cual exhibe obras fuertemente influenciadas por la experiencia cubista. Años más tarde, recordando esa experiencia diría: “Era lógico que un hombre joven no permaneciese indiferente a la lucha entablada para una nueva expresión. De regreso al país, traje yo también una concepción estética que debía producir reacciones contrarias, ya que cultivábamos una pintura academizante y un impresionismo de segunda mano”<sup>21</sup>.

Como mencionamos anteriormente, la exposición artística convocada por el Partido Comunista logra reunir 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. ¿Cómo entender la confluencia de artistas tan diversos, pertenecientes a posiciones enfrentadas dentro del campo artístico de la época, en la muestra por los hambrientos de Rusia?

En el caso de los *Artistas del Pueblo*, su participación puede vincularse con el compromiso indisociablemente artístico y político que estos artistas asumen y sostienen desde la década del 10, momento en que el grupo comienza su obra y también su actividad militante en las filas del

---

<sup>17</sup> *Ibidem*, página 275.

<sup>18</sup> Miguel Ángel Muñoz. “Los artistas del pueblo: anarquismo y sindicalismo revolucionario en las artes plásticas”. *Op. cit.*, página 122.

<sup>19</sup> *Ibidem*, página 117.

<sup>20</sup> Véase al respecto Diana Wexhler y Miguel Ángel Muñoz. *Los Artistas del pueblo: Vanguardia ideológica dentro del campo artístico de Buenos Aires entre 1918 y 1935*. *Op. cit.*

<sup>21</sup> Julio Payró. *Ramón Gómez Cornet*. Buenos Aires, Editorial Guillermo Kraft Ltda., 1943.

anarquismo. Para este grupo “la producción de un arte de contenidos e intenciones sociales y políticas involucra condiciones que exceden los límites de lo estético y que suponen un compromiso personal por parte del artista”.<sup>22</sup> No resulta extraño, entonces, que la agrupación adhiera a una muestra en beneficio de los hambrientos del pueblo ruso, más aún si tenemos en cuenta la flexibilidad existente en las fronteras de las diversas tendencias de la izquierda en aquel momento, y el jubiloso entusiasmo con el que los militantes anarquistas reciben y festejan la revolución bolchevique en los años inmediatamente posteriores a octubre de 1917<sup>23</sup>.

Por otra parte, creemos que la adhesión al evento por parte del grupo debe pensarse como parte de la doble estrategia que llevan a cabo desde 1914: realizan prácticas de resistencia, generando y participando en espacios alternativos al Salón, pero al mismo tiempo envían individualmente sus obras a la institución, buscando ser aceptados y premiados por la misma. Por este motivo, los miembros de la agrupación no dudan en aprovechar un espacio no convencional como el de la exposición convocada por el Partido Comunista para exhibir sus obras, al mismo tiempo que buscan la consagración oficial en los espacios instituidos. Encontramos un claro ejemplo de esta doble estrategia en las acciones de Riganelli, quien luego de convocar junto a los *Artistas del Pueblo* al primer contrasalón en 1914 y al Salón de Artistas Independientes en 1918, ganaría, meses después de organizar la exposición del Partido Comunista, el primer premio en el Salón Nacional<sup>24</sup>.

Con respecto a los artistas más jóvenes, que recién comienzan en aquellos años su carrera como artistas profesionales (Gramajo Gutiérrez, Bigatti, Lacámara, Bilis o Pedone) nos parece posible entender su participación en el evento organizado por el PCA a partir de esa búsqueda de la consagración que transitan en aquellos años. Para ellos, la exposición por el hambre en Rusia constituye un posible espacio donde mostrar sus obras, dado que los organizadores del evento muestran una voluntad de apertura e inclusión a la hora de sumar artistas a la muestra.

Esa doble apuesta de los organizadores, que implica el reconocimiento del arte legítimo pero también una muy buena disposición frente a lo nuevo constituye uno de los rasgos centrales de la exposición, y la caracteriza como un espacio más flexible y receptivo que el del Salón, sumamente atractivo para los artistas “principiantes”. La construcción de un lugar de visibilidad y reconocimiento dentro del campo artístico de la época es, sin duda, uno de los factores ineludibles a la hora de analizar la concurrencia de los artistas a la exposición por los hambrientos de Rusia. Sin embargo existe, además, otra dimensión de gran relevancia que puede ayudarnos a comprender las variadas adhesiones que despierta la muestra destinada a juntar fondos en beneficio del pueblo de los soviets. Nos referimos en este punto al inmenso impacto que provoca la Revolución Rusa en el campo intelectual de Buenos Aires.

Antes señalamos la animosa recepción que despiertan los acontecimientos revolucionarios en las filas del anarquismo argentino, pero no sólo entre los militantes anarquistas se generan ecos positivos. El campo intelectual porteño encuentra en la experiencia de la revolución un escenario de cambios y novedosas transformaciones, que rápidamente se convierte en el fundamento de una nueva cultura<sup>25</sup>.

En aquellos años la revolución bolchevique atrae el interés de las más diversas miradas, y suscita un generalizado consenso, que se extiende “más allá de las imprecisas fronteras de la

---

<sup>22</sup> Miguel Ángel Muñoz. “Los artistas del pueblo: anarquismo y sindicalismo revolucionario en las artes plásticas”. *Op. cit.*, página 119.

<sup>23</sup> Véase Roberto Pittaluga. “Lecturas anarquistas de la revolución rusa”, en *Prismas. Revista de Historia Intelectual* n° 6. Buenos Aires, 2002.

<sup>24</sup> Véase los trabajos de Diana Wechsler. “Impacto y matices de una modernidad en los márgenes”. *Op. cit.*, y Miguel Ángel Muñoz. “Los artistas del pueblo: anarquismo y sindicalismo revolucionario en las artes plásticas”. *Op. cit.*

<sup>25</sup> Véase Beatriz Sarlo. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires, Editorial Nueva Visión, 2003, página 122.

izquierda”.<sup>26</sup> La ola de entusiasmo desatada por la revolución de octubre invade a muchos de los integrantes de la intelectualidad y la política de nuestro país, motivando rupturas y fervores, e inspirando nuevos debates y problemas, en un clima de ideas sumamente “apasionado por la novedad”<sup>27</sup>.

Uno de los temas que pone en el centro de la escena la revolución rusa 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 positivo que dejará la experiencia de la revolución soviética a la humanidad, como incentivo para la realización de las “tan necesarias” reformas sociales<sup>28</sup>. No es el objetivo de este trabajo detenernos en las diferentes posturas y polémicas suscitadas en relación a este problema, pero sí quisiéramos destacar que, más allá de las diferentes apreciaciones motivadas por la revolución rusa, todas las miradas coinciden en un punto: “su significación mayor para el nuevo rumbo histórico que se creía había abierto la Primera Guerra Mundial”<sup>29</sup>.

La muestra en beneficio de los hambrientos en Rusia constituye un atractivo escenario en el cual es posible observar la resonancia de la revolución en el campo artístico de Buenos Aires. 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 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 al radicalismo<sup>30</sup>.

Los ecos generados por los épicos actos revolucionarios logran movilizar tanto a los artistas afiliados al anarquismo como a aquellos otros ideológicamente más conservadores o que no están articulados a proyectos políticos o partidarios, pero que sin embargo brindan su apoyo a la revolución. El gran impacto ideológico y político provocado por la revolución rusa origina diversas prácticas y discursos artísticos, genera compromisos entre artistas y escritores, y articula grupos generalmente apartidarios. “Se trata, una vez más, del espíritu de *lo nuevo*, librando su batalla en un remoto lugar del planeta, pero cuyo desenlace será decisivo para todos los pueblos del mundo y también para los intelectuales que descubren en Rusia nuevas modalidades de inserción de su trabajo. (...) Son periodistas, poetas, artistas para quienes las transformaciones realizadas en Rusia ocupan todo el horizonte de cambio posible, manejan escasa información directa y no reparan en los detalles sino en la magnitud del movimiento. Por eso, la solidaridad tiene, muy a menudo, una forma antes moral que política”.<sup>31</sup> Uno de los discursos pronunciados el día de la inauguración de la muestra –a cargo del “camarada Scheimberg”<sup>32</sup>– confirma estas apreciaciones:

“Aun cuando sus organizadores son francamente simpáticos a la gran revolución rusa, han querido de propósito colocarse en este caso por encima de todo pleito político para que su ayuda al pueblo ruso fuese más eficaz y numerosa”.<sup>33</sup>

---

<sup>26</sup> Tulio Halperín Donghi. *Vida y muerte de la república verdadera (1910-1930)*. Buenos Aires, Editorial Ariel, 2000, página 78.

<sup>27</sup> Roberto Pittaluga. “Recepciones de la revolución rusa: el caso de los anarco-bolcheviques”, en *I Jornadas de Historia de las Izquierdas*. CeDInCI. Buenos Aires, 8 y 9 de diciembre de 2000, página 3.

<sup>28</sup> Tulio Halperín Donghi. *Vida y muerte de la república verdadera (1910-1930)*. *Op. cit.*

<sup>29</sup> Roberto Pittaluga. “Lecturas anarquistas de la revolución rusa”. *Op. cit.*, página 180.

<sup>30</sup> Emilia Bertolé pintará al año siguiente de la exposición convocada por el Partido Comunista tres retratos de Hipólito Yrigoyen, y venderá algunos de sus trabajos a Marcelo T. de Alvear, gran admirador de sus obras.

<sup>31</sup> Beatriz Sarlo. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. *Op. cit.*, página 123.

<sup>32</sup> Extraído de *La Internacional* n° 276, del 22 de enero de 1922.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

Quienes organizan el evento –Bertolé, Fioravanti y Riganelli– son artistas muy diferentes, tanto en sus programas estéticos como en sus inclinaciones políticas, pero en esta ocasión dejan de lado sus diferencias para ayudar a la república de los soviets. Las palabras de Scheimberg dan cuenta de ese amplio consenso que despierta la revolución bolchevique entre los organizadores de la exposición, pero también hacen hincapié en la intención de los participantes de colocar en un plano secundario las cuestiones políticas, para incrementar y efectivizar la solidaridad con el pueblo soviético. Esta aclaración, realizada en el discurso inaugural, nos inclina a pensar que la ayuda a Rusia por parte de muchos artistas parece ser motivada más por responsabilidad moral que por convicciones políticas.

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 el pueblo ruso:

“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”.<sup>34</sup>

En este clima de entusiasmo por la experiencia de la revolución y responsabilidad moral con el pueblo ruso, la exposición benéfica con la Rusia soviética convocada por el PCA también representa, para los artistas más reconocidos, productores del “arte oficial”, una buena oportunidad para mostrarse, exhibir sus trabajos e incrementar su capital simbólico, esa propiedad semejante a “una verdadera fuerza mágica”<sup>35</sup> imprescindible en la competencia por la legitimidad artística. De hecho, la muestra tiene una importante recepción no sólo en la prensa del Partido Comunista, sino también en *La Vanguardia* –órgano oficial del Partido Socialista–, en el tradicional diario *La Nación* y en *El Diario*. Todos estos periódicos informan sobre la apertura de la exposición y el sorteo de obras, realizan comentarios favorables acerca de la “generosa iniciativa”<sup>36</sup> en favor “de los menesterosos de Rusia” y hacen referencia al “público extraordinariamente numeroso”<sup>37</sup> que se congrega en la Cooperativa Artística. También aparece, al día siguiente de la inauguración, en la sección “Bellas Artes” de *La Nación*, un extenso comentario acerca del evento:

“... pintores y escultores, en su mayoría muy lejos de la riqueza, se desprenden de sus trabajos para favorecer a otros seres humanos más necesitados que ellos. Los trabajos que se exponen llenan materialmente la Sala de la Cooperativa y, con pocas excepciones, encuéntrase representados en esta exposición los artistas nacionales actualmente de mayor actuación”.<sup>38</sup>

*La Nación* elogia tanto la actitud generosa de los artistas participantes como la calidad de la exposición, que logra reunir a los artistas nacionales más reconocidos en aquel momento. Sin embargo no menciona, en ninguna de las notas publicadas sobre la muestra, que la misma es una iniciativa del Partido Comunista, enmarcada en una campaña destinada a juntar fondos para asistir a una nación socialista. Tampoco se hacen comentarios sobre el discurso pronunciado por Scheimberg –militante comunista– el día de la inauguración, pero sí se destaca la participación del Dr. David Speroni, reconocido médico del Hospital de Clínicas, quien también elogia la iniciativa y a los artistas que participan. Mientras tanto *La Internacional*, órgano de prensa oficial del Partido Comunista durante aquel período, destaca la organización de la exposición, y realiza varios

---

<sup>34</sup> *Ídem*.

<sup>35</sup> Pierre Bourdieu. *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona, Editorial Anagrama, 1997, página 171.

<sup>36</sup> *El Diario*, del 16 de enero de 1922, página 5.

<sup>37</sup> *La Nación*, del 16 de enero de 1922, página 4.

<sup>38</sup> *La Nación*, del 17 de enero de 1922, página 4.



comentarios sobre los artistas y sus obras. ¿Cuál es la mirada del partido de vanguardia sobre el arte y los artistas hacia 1922? Realizaremos a continuación algunas consideraciones al respecto.

## EL ARTE Y LOS ARTISTAS, SEGÚN EL PARTIDO COMUNISTA ARGENTINO

Desde sus comienzos el PCA se construye según el modelo leninista de partido, que se había consolidado y ratificado con el triunfo de la Revolución Rusa de 1917. Según Lenin, el Partido Comunista está llamado a ser la vanguardia de la clase obrera: concientizador, conductor y orientador de la actividad de los trabajadores en todos los ámbitos de la vida, es el único capaz de dirigir el proceso de las transformaciones y los cambios sociales. De acuerdo al líder revolucionario “sólo el Partido Comunista, si es realmente la vanguardia de la clase revolucionaria; si abarca a los mejores representantes de dicha clase; si se compone de comunistas conscientes y fieles que han sido educados y templados por la experiencia de una lucha revolucionaria tenaz... es capaz de dirigir al proletariado en la lucha más implacable, decisiva y final contra todas las fuerzas del capitalismo”<sup>39</sup>.

Esta idea del partido como vanguardia del proletariado, pensado como una herramienta para la toma del poder, se proyecta desde un primer momento sobre las estrategias y las prácticas del PC local. Las directivas de la Komintern son claras y específicas en este sentido:

“Pues esa es la tarea del Partido Comunista: seguir atentamente el movimiento de las masas proletarias, dar las directivas precisas y conquistar la confianza de las masas gracias a la dedicación y la audacia de los militantes. Más que en otros países es necesario que vosotros os coloquéis siempre a la vanguardia del movimiento obrero”<sup>40</sup>.

Codovilla, miembro del grupo dirigente desde los orígenes señala al respecto: “Nuestro partido no surgió a la vida como un partido homogéneo, pues el ala marxista no era homogénea... Por esa razón los años 1918 a 1928 fueron años de lucha intensa por la formación de un partido de nuevo tipo, centralizado, dotado de una ideología marxista-leninista”<sup>41</sup>.

En el marco de esta concepción del partido como avanzada, que anticipa y marca el camino hacia el cambio social, los comunistas de los primeros años organizan una intensa actividad cultural, orientada fundamentalmente hacia la clase trabajadora, y concebida como propuesta alternativa a la cultura hegemónica de la clase dominante. Entre las diversas iniciativas realizadas en aquella época encontramos la creación de una editorial propia (Cooperativa Editorial Claridad), una importante actividad periodística (que incluye diarios, revistas y hasta una publicación infantil destinada a los niños proletarios), conferencias, lecturas comentadas, jornadas de cine ruso, festivales artísticos, obras de teatro, charlas sobre educación sexual para mujeres, concursos de poesía y algunos conciertos de música rusa. También se fundan bibliotecas, algunas escuelas y una liga deportiva obrera, con decenas de equipos de fútbol. Con respecto a la política cultural llevada a cabo por el partido en los años 20, Hernán Camarero señala que “los comunistas manifestaron mucho más explícitamente que el Partido Socialista una vocación por crear una cultura alternativa a la impulsada por las clases dominantes, al tiempo que expresaron algunos matices a la oferta presentada por el partido de Justo. El principal fue la renuncia a asignarle aquel lugar central que le otorgaban los socialistas a su propuesta pedagógica, erudita y cientificista, clave para su objetivo de

---

<sup>39</sup> V. I. Lenin. *La defensa del Primer Estado Socialista*. Buenos Aires, Editorial Polémica, 1976, página 24.

<sup>40</sup> Daniel Campione (editor). *Op. cit.*

<sup>41</sup> Victorio Codovilla. *Nuestro camino desemboca en la victoria*. Buenos Aires, Editorial Fundamentos, 1954, página 11.

incorporar a los trabajadores a la vida cívica y al juego electoral. Ésta era una operación que los comunistas reputaban como ‘reformista’. (...) Sería la lucha de clases extraparlamentaria y antisistémica el camino para la liberación de la clase obrera. Las prácticas de socialización cultural debían servir para alimentar ese proceso de autoemancipación, que siempre se resolvía en la lucha política revolucionaria”<sup>42</sup>.

¿Qué política en materia de arte y estética define el partido de vanguardia en sus primeros años de existencia? Un recorrido por las páginas del periódico *La Internacional* nos confronta con la existencia de opiniones y criterios muy diversos. La primera nota referida a temas artísticos aparece en febrero de 1921. Un artículo titulado “La libertad artística de Lunacharsky” critica duramente la flexibilidad de Anatoli V. Lunacharsky –Comisario de Cultura y Educación de la República Soviética– con respecto al accionar de los escritores y poetas rusos. El artículo mencionado es una reproducción de una nota publicada en el *Pravda*, vocero del régimen soviético; a continuación del mismo puede leerse un pequeño texto, escrito por algún colaborador local de *La Internacional*, donde se afirma:

“Es ya tiempo de inducir el pensamiento de nuestros poetas comunistas a la disciplina del partido, rigurosa pero necesaria”<sup>43</sup>.

Casi un año después, el 8 de enero de 1922 se inaugura en el periódico una nueva sección: “Literatura y crítica”, en la cual se publicarán las pocas notas sobre arte y estética que se darán a conocer en aquellos años. Bajo el título “El arte y la belleza” se reproduce, ese mismo día, un artículo escrito por Francisco Pi y Margall, que retoma una clásica discusión acerca del concepto de belleza. El texto en cuestión discute el concepto objetivista de lo bello, definiendo la belleza como una impresión subjetiva. El autor postula que existe un sentimiento “universal” de belleza en todos los seres humanos, pero que éste se expresa de manera diferente en cada persona, en cada individualidad. En consonancia con la afirmación kantiana sobre los juicios estéticos, Pi y Margall sostiene que todos los juicios sobre lo bello son juicios individuales, y no pueden generalizarse como algo absoluto.

Los dos artículos publicados en *La Internacional* defienden posturas estéticas totalmente diferentes; el primero exige disciplina, que el partido imponga criterios capaces de guiar el quehacer artístico, el segundo se instala en la defensa de los juicios estéticos individuales, rechazando cualquier dogma que intente imponer criterios absolutos. Tres meses más tarde aparece, en la misma sección, un artículo firmado por Arturo Cappa, militante del PC italiano<sup>44</sup>, titulado “El arte y la revolución”. Su texto plantea, por primera vez dentro la prensa comunista, el “urgente problema de un arte proletario”, defiende a la vanguardia futurista y a su líder italiano, Marinetti, y concluye afirmando que “el arte proletario será futurista”<sup>45</sup>.

Como puede observarse, hacia 1922 no existe todavía en el joven Partido Comunista Argentino –como así tampoco en Partido Comunista Soviético– una política claramente definida en materia de arte. Ningún programa estético aparece en aquel momento como la tendencia oficial o dominante. Por este motivo, las páginas de *La Internacional* albergan argumentos totalmente diferentes y opuestos en relación a las cuestiones artísticas.

---

<sup>42</sup> Hernán Camarero. “La experiencia comunista en el mundo de los trabajadores 1925-1935”. *Op. cit.*, página 203.

<sup>43</sup> *La Internacional* n° 106, del 12 de febrero de 1921.

<sup>44</sup> Cappa era hermano de Benedetta Cappa, quien en 1918 había conocido a Filippo Marinetti en el estudio de Balla. La pareja se casaría en 1923, cuatro años después que el líder futurista escribiera el “Manifiesto contra el matrimonio”.

<sup>45</sup> Véase Julia Risler y Daniela Lucena. “Una mirada sobre las relaciones entre futurismo y comunismo en los años 20”, ponencia presentada en las X° Jornadas Interescuela/Departamentos de Historia, Rosario, 20 al 23 de septiembre de 2005.

Esta falta de definición con respecto a un programa estético “oficial” del partido también se hace notoria en los comentarios acerca de las obras que forman parte de la exposición a beneficio de los hambrientos de Rusia, publicados en el diario del Partido Comunista:

“Sería difícil señalar obras, pero entre las muchas muy buenas se destacan en pintura: una tela, “Maternidad”, de Facio Hebequer, llena de profundidad, un retrato al pastel de Emilia Bertolé de extremada fineza, una gouache de Vigo, un Gorki de Centurión y un Tolstoi de Bilis, ambos al carbón, una acuarela de Ramón Silva, donada por sus deudos, un cuadro de Bellocq, “Comunión”, un óleo y dos grabados en madera de Arato, y unas manchitas de Pedone. Entre las esculturas se destacan Riganeli, José Fioravanti, Bigatti y Lamanna”<sup>46</sup>.

La crítica publicada en *La Internacional* destaca las obras de los *Artistas del Pueblo*, que eligen el lenguaje plástico del realismo para realizar sus producciones; los retratos y acuarelas de Emilia Bartolé y Silva, más cercanos a las fórmulas del impresionismo y el naturalismo decimonónico; los trabajos de los jóvenes Bigatti, Bilis y Pedone, o las obras de Fioravanti y Lamanna, artistas premiados asiduamente por los tradicionales jurados oficiales de aquellos años. Asimismo, se elogia la participación de Centurión, pintor que tiene en aquel momento una importante presencia en la lujosa y selectiva “pinacoteca” de la revista *Plus Ultra*, la cual funciona desde 1916 “como un importante espacio de formación y condicionamiento del gusto artístico del público de Buenos Aires”, orientando al coleccionismo y configurando a través de la ecuación arte/status el estilo de vida de la burguesía nacional<sup>47</sup>.

Por otra parte, no se menciona en el artículo la presencia de Gómez Cornet, representante de innovación y la nueva figuración dentro del campo de la época. Con algunas (pocas) diferencias, los artistas destacados por *La Internacional* son casi los mismos que los señalados por la crítica del diario *La Nación*. Las propuestas contraculturales que los comunistas argentinos desarrollan en sus iniciativas vinculadas al cine, el teatro, la literatura, el deporte, la música, el periodismo y la educación, no tienen su correlato en lo referido a artes plásticas. Todo lo contrario. El recién creado partido de vanguardia resulta ser bastante tradicional a la hora de emitir sus juicios estéticos en referencia a las producciones del arte nacional.

Su convencional gusto con respecto a las artes plásticas también queda en evidencia si analizamos la conformación de la comisión organizadora de la muestra: dos artistas reconocidos y legitimados oficialmente, y solo un artista “político”, que produce obras con contenidos sociales. También resulta de interés observar cómo se establece la calidad de la exposición y de los artistas que participan de la misma:

“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”<sup>48</sup>.

La comparación con el Salón Nacional se vuelve ineludible a la hora de legitimar y darle prestigio a la exposición realizada por el Partido Comunista Argentino. 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. En tiempos de ausencia de dogmas que

---

<sup>46</sup> *La Internacional* n° 276, del 22 de enero de 1922.

<sup>47</sup> Diana Wechsler. “Revista *Plus Ultra*: un catálogo del gusto artístico de los años veinte en Buenos Aires”. *Op. cit.*, página 201.

<sup>48</sup> *La Internacional. Op. cit.*

guíen los juicios estéticos emitidos por los miembros del partido, la valoración de los artistas se realiza siguiendo los criterios establecidos por las tradicionales instancias consagratorias del campo artístico local.

Otro tema que ocupa las páginas del diario oficial del PCA, en los días posteriores a la muestra, es el que se refiere al rol del arte y los artistas en la sociedad. El 4 de febrero de 1922 se publica un agradecimiento para los artistas que exponen y donan sus obras para el pueblo ruso. En ese artículo, además, se caracteriza el rol de “bufón” que ocupa el artista dentro del sistema capitalista, “obligado a distraer los ocios de quien paga”, explotado por los nuevos mecenas burgueses que en realidad “son sus parásitos”.<sup>49</sup> También se hace referencia al singular lugar que ocupan el arte y los artistas en la República de los soviets:

“En ninguna parte, en ninguna época, los artistas han sido, como en Rusia, vindicados de las milenarias infamias. En plena catástrofe, los soviets, con las armas en la mano, defendieron de las devastaciones bárbaras los tesoros artísticos expropiados a quienes los substrajeron a la cultura universal. Rusia afirmó el principio, profundamente revolucionario, de que el arte es sagrado. Y en ese país, tan maltratado por la calumnia, los comunistas se desprenden del oro y la riqueza material; pero conservan para todos, a trueque de los más grandes sacrificios, el tesoro del esfuerzo humano superiorizado por la cultura artística, con lo que rinde a los artistas el supremo homenaje”<sup>50</sup>.

De acuerdo a este texto, las fuerzas transformadoras de la revolución han otorgado en Rusia un nuevo y especial sentido al arte y las producciones artísticas. Lejos de vivir humillados y condicionados por los caprichos del mercado burgués, los artistas han encontrado un merecido reconocimiento en la nueva sociedad proletaria. Sus creaciones son ahora valoradas y defendidas por el pueblo ruso, que brinda al arte y a los artistas un lugar sagrado. El arte ha encontrado en Rusia una nueva función social, y los artistas pueden, en esa nueva organización económica, realizar sus producciones en un clima de respeto por sus obras, totalmente liberados de las presiones del mercado capitalista.

Estas son las visiones referidas al arte y a los artistas que circulan en las páginas del periódico oficial del Partido Comunista Argentino a comienzos de 1922. Los primeros años de existencia del PC local se configuran como un periodo en el cual la ausencia de lineamientos estéticos oficiales posibilitan un clima de apertura y aceptación de criterios artísticos muy diversos en el seno del partido. Todavía no se vislumbran, en aquel momento, los debates y los enfrentamientos que desencadenarán, años más tarde, varias expulsiones y rupturas, alejando a muchos artistas argentinos de las filas del comunismo vernáculo.

## CONSIDERACIONES FINALES

A lo largo de este trabajo hemos querido realizar algunas consideraciones sobre ciertos interrogantes que han sido hasta ahora muy poco estudiados por la sociología y la historia del arte argentino. El inédito caso de la exposición artística destinada a juntar fondos para la Rusia soviética nos ha prestado su escenario para abordar algunas cuestiones vinculadas a las relaciones que se establecen entre los artistas, el arte y la política en los primeros años de la década del 20.

La Exposición en Beneficio de los Hambrientos en Rusia se enmarca dentro de la estrategia internacionalista que el partido comunista defiende y desarrolla desde sus primeros años de vida. El internacionalismo es concebido por los comunistas como la cosmovisión y la posición política más

---

<sup>49</sup> *La Internacional* n° 287, del 4 de febrero de 1922.

<sup>50</sup> *La Internacional. Op. cit.*

adecuada para el proletariado, clase internacional, cuyos intereses radican fundamentalmente en el triunfo del comunismo a nivel mundial.

La muestra artística solidaria con la Rusia soviética se organiza como parte de una campaña internacional en la cual el Partido Comunista Argentino participa siguiendo un pedido de la Komintern, organización que mantiene estrechos vínculos con el PCA en esos años.

En aquella ocasión el joven partido le confiere a tres reconocidos artistas la organización del evento, constituyendo de ese modo una comisión organizadora lo suficientemente legitimada dentro del campo artístico de la época como para asegurar y resguardar el prestigio de la exposición.

Los juicios estéticos en relación a la calidad de la exposición y de las obras, publicados en el periódico oficial del partido, resultan ser tan eclécticos como tradicionales, y respetan los mismos criterios y parámetros que sostienen, en aquel momento, las instancias oficiales de consagración del campo artístico.

Vinculamos esta situación al hecho de que todavía en 1922 el Partido Comunista local no responde a ningún lineamiento estético oficial, y son varias las miradas y las opiniones acerca del arte y de la práctica artística que circulan en su órgano de prensa. Apasionadas defensas del arte futurista como arte proletario, pedidos de disciplinamiento y críticas al ministro Lunacharsky por su falta de límites a los artistas en Rusia conviven en el periódico junto a reivindicaciones de la subjetividad individual como único criterio para la creación y la emisión de juicios estéticos.

Los artistas que concurren a la exposición en beneficio del hambre en Rusia y deciden donar sus obras para ayudar al pueblo de los soviets se sienten profundamente interpelados por la revolución bolchevique, y por el devenir de los acontecimientos que tienen como protagonista al primer pueblo que ha elegido un régimen socialista como forma de vida. Por este motivo la convocatoria realizada por el Partido Comunista logra reunir a artistas muy diversos, más allá de sus ideologías políticas o pertenencias partidarias, y presenta una gran variedad de propuestas estéticas. Así, la muestra se convierte en un espacio de visibilidad que atrae tanto a los artistas principiantes o menos reconocidos como a aquellos más prestigiosos y legitimados dentro del campo del arte de la época. Las repercusiones en la prensa también resultan favorables para los artistas, dado que tanto en los periódicos de izquierda como en los diarios más tradicionales de Buenos Aires se elogia su actitud generosa y comprometida con el pueblo de los soviets.

La Exposición en Beneficio de los Hambrientos en Rusia constituye el primer evento artístico local que forma parte de un programa de solidaridad internacional, destinado en este caso a asistir a la nueva nación socialista, e inaugura un modo particular de articulación entre el arte y la política, que se repetirá, con diferentes matices, en varias ocasiones durante las décadas siguientes.