

El arte argentino

ÁNGEL OSVALDO NESSI

NACIO EN CHIVILCOY (provincia de Bs. Aires) en 1915. Doctor en letras graduado en la Facultad de Humanidades de La Plata. En la actualidad es profesor titular de historia del arte en la Escuela Superior de Bellas Artes y en la Facultad de Humanidades de la Universidad de La Plata. Fue consejero académico en la Facultad de Humanidades, miembro del consejo consultivo de la Escuela Superior de Bellas Artes y director de artes plásticas de la provincia de Buenos Aires. PUBLICACIONES: Situación de la pintura argentina (1956), Malharro (1957), Tendencias actuales de la escultura (1959), Pettoruti (1961), El atelier Pettoruti (1963), Fundación actual del museo (1964), entre otras. Tiene en preparación Técnicas para la investigación en historia del arte, que publicará la editorial Nova. Ha dictado numerosas conferencias sobre arte y literaturas sobre cuestiones de arte y temas de literatura.

EL período 1880-1930 está signado por el positivismo y las reacciones que suscita. No precisamente como doctrina sino como puesta en obra. Se alarga hasta bien entrado el siglo, con excluyente consagración a problemas políticos y sociales, y, dentro de ese marco, a una orientación pragmática. Este último acento se lo da el paso al cientificismo, que procura una ciencia útil, aplicada. El barco frigorífico "Charles Tellier" —1878— que permitirá exportar las carnes argentinas, es todo un símbolo que los entusiasmos denuncian. Son los "intelectuales" del 80, la gente que construyó el país en su desarrollo material y en sus instituciones, acuñando los dos "slogans" que la apuntalan y justifican: *Civilización y barbarie*, de Sarmiento; *Gobernar es poblar*, de Alberdi. Repercute lo que Coriolano Alberini ha llamado "teoría historicista del progreso" que en las doctrinas de Herder es inmanente a la historia y no impuesto por ella. Sin embargo, al aproximarse el final del siglo XIX este aporte comienza a ser mirado como sofocante: problemas éticos a nivel

nacional son denunciados por la Revolución del 80. Esta revolución, derrotada por las armas, era el testimonio de algo nuevo, surgido en el seno mismo de la mentalidad progresista, y cuyo clímax prosperó en los doce años que terminan con la presidencia fecunda de Nicolás Avellaneda, sucesor y discípulo predilecto de Sarmiento.

Avellaneda es un artista de la palabra que posterga su vocación innata para consagrarse a las tareas más urgentes del gobierno. Su conducta, como la de su mujer, que dirige el Salón más importante después del de Mariquita Sánchez, es todo un síntoma de la época. Mitre, dedicado su ocio a las traducciones poéticas, confirma ese síntoma. El clima social del 80 es complejo. La vida latente del arrabal despierta de golpe. La aparición del tango como danza popular en los Corrales Viejos del Abasto es un filón muy seductor para una antropología cultural argentina. Prolonga la línea del "machismo" rural, opuesto a la cultura de los salones porteños, a la que siente como afeminada; pero sobre todo anuncia la clara conciencia de una clase popular que aspira a ascender. La oposición de ambas mentalidades ha sido explotada por el verso y la plástica: todavía en el tercer decenio del siglo XX un pequeño grupo escultórico de Hernán Cullen Ayerza, que representa a una pareja desnuda bailando intenta ser, con su título, una crítica del tango. Antes de evolucionar hacia la música porteña de cabaret o del teatro de variedades, el tango afirma su ascendencia gauchesca: *La morocha*, *El choclo* (1913). La milonga del Sur ironiza y pone en ridículo el afrancesamiento de los medios aristocráticos: "el voulez-vous con la soda / que es la irrisión más entera / pa la chinasa campera / y el gaucho de boleadoras".

El tango celebra sucesivamente el "tranway" de caballos, el organito, el farol del alumbrado público, pero sobre todo la vida del cabaret. Su filosofía es una adaptación de las ideas que traen los inmigrantes italianos: "La donna e mobile...", etc. En 1926 Pettoruti cruza sus *Bailarines* dentro de un campo visual futurista; años después *Pisarro en París* estira el fuelle en la imagen de Juan Mateo; y Badii, Castagnino y López Anaya efigian a su turno los fantasmas de una época que va entrando en el mito.

LA MANÍA DE LAS FUNDACIONES

La gente del 80 está en el hacer. Acaso piense que las ideas sólo existen cuando se las pone en obra, sin detenerse a pensar que la acción consciente sucede a la idea. En cuanto a los artistas, imitan o preceden

El arte argentino

a los gobernantes en la tarea de *fundar*: fundar, aun antes que crear. Antes de que Rocha funde la ciudad de La Plata (1882) comienza la serie de fundaciones que institucionalizan la cultura.

En 1876 se funda la Sociedad “Estímulo de Bellas Artes”; en 1906, la Escuela de Dibujo de la universidad platense. Entre ambas han transcurrido exactamente treinta años, por los que se pasa de las vocaciones precursoras a la organización definitiva de nuestras artes. A lo largo de esa época se suceden la Donación Sosa para abrir un museo público (1877), la Academia libre de “Estímulo” y la primera revista especializada, *El arte en el Plata* (1878); la Colmena artística; el Ateneo (1893); la Facultad de Filosofía y Letras (1894); la Comisión Nacional de Bellas Artes “Prilidiano Pueyrredón” y el Museo Nacional, obras de Joaquín V. González, a la sazón ministro de Instrucción Pública (1905).

La consigna es arbitrar medios, confiando en que los medios proveerán a los fines. Una metafísica del progreso se afana por dotar a la sociedad, de instituciones que llevan a concretar los ideales de una “fuerte y nueva, aunque oscura, axiología colectiva”. Se fundan escuelas normales, facultades de agronomía y veterinaria, se explica y aplica a Spencer, a Comte, se dibuja con modelo vivo, se pinta la vida diaria con sentido radical: *Le lever de la bonne* (1887), de Sívori; *La vuelta del malón* (1882), de Della Valle; *La sopa de los pobres* (1883) de Giudici; *Sin pan y sin trabajo* (1894), de Cárcova... preparan las visiones posteriores del documento histórico, del paisaje, a menudo en la evocación arqueológica: Alice, Quirós, Bermúdez, Fader después de Malharro.

A partir de 1880 pueden reconocerse en las artes argentinas los siguientes períodos:

a) La generación anterior, la de Sarmiento, Mitre y Alberdi, quienes, en cierto modo, suponen una ruptura con la tradición luminista y teórica: “Ya pasaron los tiempos de la filosofía en sí” —escribe Alberdi; lo que para Mitre significa “extender la labor intelectual pero de intención pragmática”. En plástica corresponde a la superación del costumbrismo, a la necesidad de organizar la enseñanza artística; en literatura es *Martín Fierro*. Se plantea una problemática de *lo nacional*: “una forma específicamente argentina de progreso universal” (Alberini, C.: *Problemas de la historia de las ideas filosóficas en la Argentina*, ed. Facultad Humanidades de La Plata, Instituto de Filosofía, 1966, p. 34).

b) La generación de 1850 (nacida antes y después de Caseros) “padecía el tedio de la disquisición abstracta”. En filosofía son exposi-

tores; en arte, académicos. En ambos dominios dan a la enseñanza un carácter “exclusivamente profesional”: Lucio Correa Morales (1852-1923), maestro de Yrurtia, Zonza Briano y Curatella Manes, permanece, en su principal obra, *La cautiva*, en la temática del *Martín Fierro*; Angel Della Valle (1852-1903) profesor de la “Estímulo”; Reinaldo Giudici (1853-1921); Eduardo Sívori (1847-1918); Eduardo Schiaffino (1853-1935), los tres fundadores de *El Ateneo*.

c) La generación de 1870 completa el ciclo positivista. Vuelve a la filosofía “con la esperanza de hallar en una doctrina orgánica la disciplina que falta a la vida nacional” (Korn, A.: “El positivismo”, en *Obras*, ed. Universidad Nacional de La Plata, vol. III, 1940, p. 228). El arte se acerca a la naturaleza, a los efectos de luz, con una serie de artistas menores: Collivadino (1869), Lynch (1870), Del Campo (1873), Ripamonte (1874), Prins (uruguayo, 1876), Bernareggi (1878), Alberto M. Rossi (italiano, 1879) —a cuya cima se halla el “impresionismo” de una gran figura: Martín A. Malharro (1865).

En todos los casos aparece una generación de maestros. A Joaquín V. González (1863), fundador de la Universidad Nacional de La Plata, se agregan el uruguayo Rodó (1871-1917), “maestro de la juventud americana”, y Lugones (1864-1938) en las letras; Alberto Williams (1862) en música; los “normalistas” de la Escuela de Paraná, de cuño naturalista y anticlerical derivado del Risorgimento italiano (precisamente a Italia van los graduados de la “Estímulo”, formados aquí por el italiano Francesco Romero (1840-1906), entre otros Ernesto de la Cárcova, fundador de la Academia Superior de Bellas Artes que hoy lleva su nombre). Malharro, que va a París en 1899-1900, es precursor de una educación por el arte.

Todo esto prende aquí porque encuentra un terreno muy abonado. En plástica pasa algo similar a lo que se advierte en filosofía: “El positivismo argentino ya era un hecho cuando la generación del 80 decidió apoyarlo con el ejemplo europeo” (Korn, A.: *Ibid.*, p. 262). Claro está que, como advierte Alberini, se trata más de un “credo” que de una filosofía. Lo mismo podría decirse del naturalismo en la plástica, a la que el romanticismo había dado una fuerte dosis de arraigo en la tierra. Con mejor oficio se insiste en el color local, trocando la epopeya por el malón, el combate de la guerra civil —con las desdichas que las décimas para guitarra evocan doloridamente— por la tarea rural o la huelga: *Sin pan y sin trabajo* es como el comentario “social” de la Revolución del 90.

El arte argentino

d) Modernismo y "art nouveau". Frente a las preocupaciones económicas la cultura vuelve por sus fueros. La presencia de Rubén Darío en Buenos Aires no puede sino indicar, a pesar de sus quejas, que un ambiente favorable le permite desarrollar su idealismo esteticista, aparentemente extemporáneo. Estas "quejas" son las reiteradas crisis de existencia que traducen el difícil arraigo de la creatividad en el humus positivista, inspirado, según la frase lapidaria de Alejandro Korn, por "las dos almas más desprovistas de sensibilidad estética: Spencer y Comte".

FACTORES E INSTRUMENTOS DEL CAMBIO

¿Cómo pudo brotar en este cuadro una cultura "desinteresada"? Es muy posible que ello se deba a una compleja sumación de factores; pues más allá de la historia visible de cada época, existe siempre una intrahistoria que conduce a los enunciados verdaderos.

Cuando pensamos en los nombres agregados a la "Estímulo", aristócratas-coleccionistas "dispuestos a cubrir el déficit de la Sociedad con filantrópica elegancia", otras preguntas nos acosan: ¿Qué relación existe entre ellos y los artistas? ¿Cómo conciben la obra de arte? ¿Qué debe el arte nacional a su entusiasmo?

La simple relación amistosa no basta. Sin duda, la obra todavía es un lujo; y el mecenazgo se siente como factor de prestigio, acaso ya como una buena inversión... En términos generales, artistas y aficionados realizan la primera síntesis de lo *argentino* con lo *europeo*, implícito en la filosofía de Alberdi. A esto debe asignarse una importancia decisiva. Creo que se ha exagerado la calificación de europeizante en el sentido despectivo, y me parece necesario volver sobre la tesis de mi *Situación de la pintura argentina* (1956). País de inmigración, era imposible concebirlo como una continuidad de lo autóctono —que en arte apenas existía— sino como una comunidad nueva que era preciso organizar, poblar, civilizar. Todo parece claro cuando la problemática es referida al conglomerado aluvional que sucede a la Colonia. El sustrato ideológico es de trasplante; la estética que lo traduzca no podría ser infiel a esta premisa. La Sociedad "Estímulo", con su naturalismo academizante, no hacía otra cosa que concretar la fracasada tentativa de Sarmiento de crear la Academia Nacional (1874) cuyos planes fueron confiados al profesor Aguyari: por una lógica interna y fatal, el organismo surge

treinta años después, como queda dicho, al oficializarse la Academia libre en 1905.

Hacia 1894 *Sin pan y sin trabajo*, *La vuelta del malón*, *Le lever de la bonne* parecen cerrar un ciclo. La presencia de Rubén Darío en Buenos Aires abre otro, que la fundación del Ateneo (1893-1897) en cierto modo inaugura.

“Esta asociación —escribe Darío en *Autobiografía*— que produjo considerable movimiento de ideas en Buenos Aires, estaba dirigida por reconocidos capitanes de la literatura, de la ciencia y del arte, Zuberbühler, Alberto Williams, Julián Aguirre, Eduardo Schiaffino, Ernesto de la Cárcova, Sívori, Ballerini, Della Valle, Correa Morales y otros animaban el espíritu artístico; Vega Belgrano, don Rafael Obligado, don Juan José García Velloso, el doctor Oyuela, el doctor Ernesto Quesada, el doctor Roberto Piñeiro y algunos más fomentaban las letras clásicas y nacionales, y los más jóvenes alborotábamos la atmósfera con proclamaciones de libertad mental”. El capítulo sigue con la guerra al dogmatismo, al anquilosamiento académico, a lo pseudo clásico, a lo pseudo romántico, a lo pseudo realista y naturalista... “Un día apareció Lugones, audaz, joven, fuerte y fiero como un cachorro de hecatónquero... A poco estaba ya con Ingenieros, redactando un periódico explosivo, en el cual mostraba un espíritu anárquico, intransigente y candente”. Lugones publicó *La voz contra la roca* (1897) donde resuena un estro de agresivas reivindicaciones que lo acercan a Almafuerte.

A la vuelta del siglo Malharro es una figura puente en la plástica: introduce el impresionismo. Aun con los retrasos naturales, la imagen precede a la idea, pues todavía nadie habla aquí de Bergson.

Tampoco de Kant. El arte “desinteresado” no suscita resistencias ni aprobaciones: simplemente se lo ignora. En 1902 y 1908 las dos exposiciones de Malharro en Witcomb pasaron inadvertidas —a pesar de que en la segunda Malharro pronunció conferencias, quizás las primeras *visitas guiadas*, ante sus obras. En otro lugar hemos dado las razones de este silencio (Cf. nuestro *Malharro*, La Plata, 1957, p. 34-35).

Y eso que Malharro hacía la parábola impresionismo-simbolismo-art nouveau. Gente como Travascio, el catalán Anglada Camarasa, Francisco Bernareggi, Faustino Brughetti, Atilio Boveri prolongan la estética “Jugend”. Con ella, en cierto modo, triunfa la pintura de Bermúdez, de Gutero y la escenografía de Rodolfo Franco.

El arte argentino

LA CARGA EMOCIONAL DEL CENTENARIO

El resumen de todo esto puede sintetizarse en pocas palabras. La proximidad del Centenario va cambiando las cosas: con la entrada en escena de la generación nacida en el 80, el Centenario sugiere un balance. La introspección acota "...cierta degeneración materialista de la vida nacional, el imperio exclusivo de las finalidades económicas, el descuido de las normas éticas" que "reclamaban el correctivo de una cultura más elevada y espiritual. Las peripecias de este conflicto ideológico ocuparon la historia intelectual de este primer cuarto de siglo" (Korn, *Ibíd.*, p. 266).

El propósito de dar una continuidad a la exhibición de obras de arte lo concreta la Sociedad Artística de Aficionados que realiza cinco exposiciones anuales (1905-1909). Su actuación, presidida por Cupertino del Campo, se cierra con la Exposición internacional del Centenario.

En este clima se funda el "Nexus" (1907), quizá a imagen y semejanza de la "Brücke" alemana. Formaban en la nueva Sociedad: Fernando Fader (1882-1935), Cesáreo Bernaldo de Quirós (n. 1881), Rogelio Yrurtia (1879-1950), Alberto Lagos (n. 1885), Arturo Dresco (1875-1960), Pío Collivadino (1869-1945), Justo Lynch (n. 1870) y Carlos P. Ripamonte (n. 1874). Como verá el lector, se trata de jóvenes del 80 y veteranos del 70. El "Nexus" viene a ser, literalmente, lo que la "Brücke" (el Puente) en Alemania: tuvo la intención de *conectar* el pasado con el mundo nuevo. Se hablaba otra vez de arte *nacional*: Fader, *Posibilidad de un arte argentino y sus probables caracteres*, conferencia citada por Chiappori, cuyo texto ignoramos. El movimiento logró hacer dos exposiciones en 1907 y 1908 en la Sala Costa "y una de blanco y negro en la Galería Witcomb" (Pagano, J. L.: *Historia del arte argentino*, L'Amateur, Buenos Aires, 1944, p. 189).

Quirós y Bermúdez coinciden en un arte nacional por el tema; Dresco y Lagos permanecen dentro del simbolismo "nouveau", tal vez porque les permite no romper con la academia. Yrurtia reniega de un clasicismo virtuoso para renovarse con el ejemplo de Rodin: sus figuras crecen dinámicamente desde dentro con una actitud temporal transitiva que imita la vida pero la trasciende. Fader, en fin, da a su realismo rural una trastienda metafísica, una poiesis que incorpora la tradición, la *soledad* y el *silencio*, diques de nuestra inoportunidad y desencuentro. Es, creo, la nota existencial que falta a Quirós.

Esta generación se aparta del positivismo, acentuando las reacciones que afloran después del 90. La Revolución de este año es, ciertamente,

el testimonio visible de un cambio a fondo. Con inflexible severidad ética lo expresa la pluma de Groussac: "Estas generaciones siguen alimentándose con fórmulas huecas, paradojas y afirmaciones gratuitas... que todos repiten y en las que nadie cree. Sabiduría de contrabando... la juventud bebe el descreimiento en las mismas fuentes de la fe: toman la toga viril ya saturada de escepticismo".

Una constante Argentina parece ser la negación del pasado. Se adopta la actitud como si todo empezase con cada uno, con cada generación: Mayo, Caseros, el Noventa... Quizás esta conducta pueda explicarse por la ruptura con España, a la que se identificaba con todos los males; quizás por la falta de una verdadera tradición milenaria. Lo cierto es que todavía hoy los artistas niegan a sus maestros: sólo unos pocos se precian de haber sido alumnos de Pettoruti, de Cartier... En crítica, nadie cita a nadie. La más reciente publicación de conjunto, *Argentina en el arte*, carece de bibliografía. Evocamos las palabras de Giusti: "Todo vuelve a empezar lo mismo que si el mundo hubiese nacido con ellos" ("Una generación sin maestros", en *Literatura y Vida*, Nosotros, Bs. Aires, 1939, p. 360). La gente que prospera es irreverente y aun iconoclasta; cosa que también ocurre y ha ocurrido en el orden social. Claro está que en ciertas esferas, a la familia sólo se le debe el apellido, y, acaso, la vocación contrariada. La razón, que Giusti atribuye a la falta de maestros, puede estar en una filosofía según la cual cada uno es el hijo de su esfuerzo.

Estas premisas no tienen, sin embargo, un funcionamiento uniforme. Desde 1906 hasta 1924 el país recoge la tarea propia de las generaciones cumulativas. Lugones habla por primera vez de las pinturas rupestres del Cerro Colorado, próximo a su ciudad natal, Villa de María del Río Seco —lo que abona su fina intuición: baste recordar que, en ese mismo año, precisamente, Picasso descubre el arte negro. Luego se funda la Sociedad de Escritores, acontecimiento que Darío glosa desde París ("La Nación", 23-II-1907); el Salón nacional (1910) complemento de la Academia, cuyos graduados iniciarán en 1911, año del primer salón, la carrera de los honores. Silva, discípulo de Malharro, y Fader, aportan "series" impresionistas a la pintura argentina. El Primer Centenario, 25 de mayo de 1910, se presta a la introspección tradicionalista; a la tentativa, también, de *medirnos* con los demás pueblos cultos a quienes invitamos a la fiesta:

a) La Exposición internacional de Arte, ya citada, con participación argentina, en la que Antonio Alice, Emilio Caraffa y Hernán Cullen obtienen sendas medallas discernidas a *La muerte de Güemes*, *Retrato*

El arte argentino

de niña y *Remordimiento*, respectivamente. El cuadro de historia, el verismo y el simbolismo neoclásico y post-romántico definen la estética “oficial” del Centenario;

b) Las nutridas embajadas culturales y personalidades, a cuya cabeza está la Infanta Isabel de Borbón —primer indicio de un retorno a España;

Las publicaciones: Joaquín V. González, *El juicio del siglo*, donde analiza, en cien años de historia argentina, las causas de “la discordia” nacional, mostrando asimismo una interesante evolución de su pensamiento desde un regionalismo acendrado hasta el universalismo que los años de la Guerra le confirman (J. C. Ghiano); Malharro, *El dibujo y la educación estética*, en la escuela primaria y en la enseñanza secundaria, libro esencial para su tiempo, editado por la Dirección de Escuelas de la Provincia de Buenos Aires; Ricardo Rojas, *La restauración nacionalista*; Leopoldo Lugones, *Odas seculares*, inspiradas en el *Carmen seculare* de Horacio; Roldán, *Discursos*, prédica nacionalista y xenófoba.

El 12 de octubre Sáenz Peña asume la presidencia de la Nación; prepara, desde el gobierno, la Ley de sufragio universal y obligatorio que se aplicará en 1912. El tango ha entrado en los salones y el pueblo vota. De acuerdo con el principio de Hauser, la democracia debería llevar al triunfo del naturalismo y del racionalismo por un lado y, por otro, sobre la afectación y los convencionalismos del arte, tal como se practicaban hasta entonces.

Entre los dos Centenarios (1910-1916), las tentativas por individualizar una fisonomía del país puede decirse que menudean. En 1913 Lugones pronuncia dos conferencias en el teatro Odeón —*A campo y cielo*— en las que ahonda en el concepto de la nacionalidad. Los artistas describen la geografía de las provincias, creyendo que *lo argentino* está en la breve historia o en el interior incontaminado— idea romántica que el tiempo se encargaría de pulverizar.

Un signo de las tendencias que militan en el orden artístico lo da la agrupación *El Templo*, fundada en 1914 por el escultor Hernán Cullen Ayerza (1879-1936), los pintores Alberto Rossi y Ana Weiss de Rossi y el crítico José María Lozano Moujan. Se da en ellos una orientación simbolista, que posiblemente deriva de los “Nabis”. Se trata de un simbolismo intelectual, no numinoso, con un cierto énfasis en los valores plásticos de la obra. Cullen repudia las formas sintéticas y recapitulativas de Zona Briano, afirmando que a las obras de éste, muy en auge hacia 1914, él podía ejecutarlas con los pies... (Así modeló, efectiva-

mente, en presencia de testigos y de escribano público, un busto de Alem que tituló *Símbolo de una democracia*). El Templo corresponde a una "religión de la Belleza", consistente en ocupar las horas del ocio ("sacerdotes", "hermanos" y "zánganos" son grados que se obtienen o pierden por méritos): creación matizada de "boutades" y "entretiens" propios de una pseudo bohemia, ya que sus principales miembros eran un verdadero grupo de decisión, con larga residencia europea. Al "Gran sacerdote", Hernán Cullen Ayerza, debemos el bronce de *Joaquín V. González*, sedente como un tribuno, el gesto cansado y como decepcionado que transparentan el escepticismo elegante de aquel profesor, colega de Fernán Félix de Amador, Rodolfo Franco, Carlos López Buchardo, Lola Juliánez Islas, Rafael Peacan del Sar, las hermanas Blanca e Isabel Curubeto Godoy en la Escuela Superior de Bellas Artes fundada en 1924 por el entonces presidente de la Universidad de La Plata, don Benito Nazar Anchorena, quien encarna la oposición a la Reforma universitaria de 1918.

Los años que preceden a la Guerra de 1914-18 son tiempos de frivolidad en Europa; y es lógica su repercusión en la Argentina. Al margen de las escuelas de vanguardia, que aquí no conocimos, un idealismo algo trasnochado agota hasta la cursilería el espiritualismo hegeliano, que el "art nouveau" había puesto de moda. El decorativismo de un Anglada Camarasa, emulado por Atilio Boveri y tantos otros, da el tono con su éxito en los salones y en las revistas literarias que, como *Plus Ultra*, acogen todo eclecticismo. Un testimonio bien sarcástico es el de Pettoruti: "Cuando partí (agosto de 1913) reinaban en La Plata, Vargas Vila y el Claro de Luna".

En el rápido calidoscopio de la última presidencia "vacuna" (1910-1916) desfilan la muerte de Malharro, el viaje de Ramón Silva (1890-1919) a Europa (que le sugiere las *Parvas*, series al uso de Monet), el Primer Salón nacional (1911); el regreso de Jorge Bermúdez (1912) quien trae de España su óleo *En Castilla la Vieja*, después de estudiar con Zuloaga (éste le había aconsejado "instalarse con 40 metros de tela en la región de su país donde existe el verdadero carácter de la raza"); la partida de Emilio Pettoruti (1913) a Italia, donde encuentra a los futuristas y expone, en 1914, los dos primeros dibujos abstractos ejecutados por un argentino... La Exposición internacional de San Francisco (EE. UU.) a la que concurren Fader y Cullen, recompensados con sendas medallas de plata, y Alice, cuya obra *Confesión* merece el Gran Premio de Honor de la muestra (1915); el regreso de Ramón Silva con obras que, como *El bosque*, y más aún, *Paisaje de Córdoba*, muestran su

El arte argentino

nueva orientación panteísta (1916) y la instalación de Fader en Córdoba durante este mismo año. Se ha producido un cambio de visión, se sustituyen, diríamos, los asuntos por las apariencias: el mundo se convierte para el pintor en espectáculo, en comunión —a veces ¡ay! tan sólo en inmersión— en la luz del paisaje. Esto ya lo habían hecho los impresionistas franceses, y aquí llega tarde; pero trae un saludable oreo bergsoniano —filosofía del “élan vital” que es como el horizonte metafísico del paisaje impresionista. El espectáculo está en las provincias, donde se alía fácilmente con las tradiciones de tierra adentro (Gramajo Gutiérrez, además de los nombrados; López Buchardo en la canción culta; más tarde Francisco De Santo, pintor intuitivo de amplitud americana).

ACCESO A LA PLÁSTICA NUEVA

En 1916 hemos recibido la visita de Ortega y Gasset, quien “hizo despertar a algunos de su letargo dogmático”. Europa, sin embargo, no es para nosotros una garantía de sincronización con el arte contemporáneo. El mismo año que Pettoruti pinta *Mi ventana en Florencia* (1917) con un “collage” y perspectivas que introducen en el cubismo la dimensión metafísica, Fader expone *Sinfonía de Otoño* y *La vida de un día*, y Lugones publica *El libro de los paisajes*. Los comentarios huelgan. Estos años conocen también el sabroso intimismo de Thibon de Libian, cuyas escenas de bambalinas anudan la vida bohemia con el cabaret y el cafetín de Buenos Aires. Poco tiempo después, en 1921, el país concurre a Venecia con la *Sala argentina*: triunfo y liquidación, simultáneamente, del impresionismo y del clásico naturalismo que tenía su más alto exponente en Alice, pintor de historia. Pero el horizonte no está limpio, y menos aún el ojo que debe percibirlo: puede decirse que en todo reina una confusión insuperable, y que tal confusión ha sido engendrada por el rápido voltear de los ismos europeos, cuyas actitudes de vanguardia obedecían a un instrumental ideológico surgido de experiencias de que aquí no disponíamos. El prestigio de Rubén —que no comprendió a los artistas nuevos— seguía aleccionándonos desde el diario “La Nación”. En literatura pasaba algo semejante; en filosofía, la llegada de Ortega deja perplejos a muchos profesores. De Hegel se pasa a Taine, a Husserl, a Scheler o Heidegger... según los casos. Verdad es que la segunda década corresponde a un despertar del pensamiento: pequeños núcleos universitarios, discípulos de Alberini y Korn intentan conciliar el intuicionismo y vitalismo con el neoidealismo italiano (V. Virasoro: “Filosofía”, en *Argentina 1930-1960*, Sur,

Buenos Aires, 1961, p. 276). Pero, ¿cuántos argentinos han oído hablar de lógica matemática antes de 1924? ¿Cuántos conocen la abstracción? ¿Cuántos han comprendido el cubismo? Aun la gente de avanzada, un Curatella Manes, confiesa que lo comprendió ¡en 1923!, año en que Pettoruti exponía en la Galería Sturm de Berlín. Qué decir de las academias de arte, donde Cárcova y Alice son los maestros indiscutidos. Con ellos la calidad media del cuadro mejora: se aprende un buen oficio, aun el oficio espectacular. Desgraciadamente la formación del artista no siempre tiene que ver con el oficio. A lo más, el graduado de la academia se detiene en la imitación del ismo de turno; de tal modo, no ha de sorprender que lo único que en esos años se practica sean las variantes del naturalismo. Lozano Moujan pudo complacerse en 1922 de que “la anarquía de Europa no nos ha llegado... No hemos tenido las fantochadas cubistas, dadaístas, expresionistas”. (*Apuntes para la historia de nuestra pintura y escultura*, ed. García Santo, Buenos Aires, 1922, p. 217). Basta para no compartir el juicio generoso de Córdova Iturburu sobre las cualidades de Lozano: “crítico sereno”, etc.

La maduración del ambiente —que ha sido lenta—, aparece en la tercera década en una serie de hechos muy significativos: la Colección Sosa, que ha dado tantas vueltas desde la donación en 1876, encuentra por fin el museo de arte a que estaba destinada al fundarse el Museo de Bellas Artes de La Plata, con Ernestina Rivademar y Francisco Vecchioli como directora y secretario, respectivamente (1923). Un año después se funda la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad, en La Plata, y Amigos del Arte en Buenos Aires, y Ricardo Rojas publica *Amerindia*: palabra acuñada para traducir “la migración de los hombres y las culturas de Europa a las Indias, Amerindia es el nombre de este nuevo misterio etnográfico; y la Argentina es sin duda el órgano más fecundo de tal creación”. Finalmente, el regreso de Emilio Pettoruti al país, después de once años, sus dos exposiciones en Witcomb y La Plata y su contacto con el recién fundado grupo literario “Martín Fierro”, haciendo que la poesía y el arte se sincronicen por fin, con las corrientes contemporáneas.

La imitación del arte europeo importa una contradicción interna del viejo sistema de desarrollo, contradicción que en vez de ser superada, parece que la propia estructura del *progreso* la produce sin cesar. La *montación* de mecanismos e instituciones no cambia de por sí las cosas puesto que lo que debe cambiar para ello es la vida, la ideología, la visión del mundo que es su resultante. Mientras buscábamos románticamente diferenciarnos de Europa, rivalizar con ella, la repetíamos a destiempo. Cuan-

El arte argentino

do nos incorporamos a ella, hemos producido la obra valiosa, y a su hora. El único inconveniente es que la competencia en ese terreno se hace a altísimo nivel, casi al par de la genialidad.

La presencia, creativa y docente de Emilio Pettoruti halla, a pesar de todo, un ambiente de expectativa entre los jóvenes, entre otros, los martinfierristas, influidos por el originalísimo pensamiento de Macedonio Fernández, para quien el ser se identifica con el estado sensible; un aspecto muy sugestivo para esclarecer las relaciones de la filosofía con la plástica es la amistad de Emilio Pettoruti con Carlos Astrada. El futuro expositor de Heidegger coincidía con el pintor empapado de ideología futurista, quien, por eso mismo, también halla una tenaz oposición de los grupos conservadores. La historia estaba, empero, de su parte. En 1926, el año de *Don Segundo Sombra*, de Güiraldes, Antonio Sibellino (1891-1960) ejecuta la primera escultura abstracta de América, el relieve *Composición de formas*. Este mismo año, el gobierno de Córdoba adquiere un cuadro "futurista": *Los bailarines*, —de Emilio Pettoruti— con destino al Museo de la Provincia. En 1927 Raquel Forner, Pedro Bigatti y Pedro Domínguez Neira fundan el Taller Libre, sobre las huellas de Gutierrez (1882-1932), quien proviene de la Secesión novecentista. Forner, ex discípula de Othon Friesz, deriva a un expresionismo dramático. También expresionista, pero de raíz clásica, es la obra de Lino Enea Spilimbergo (1896-1965), la de Antonio Berni (n. 1905), orientada hacia un realismo social, la de Curatella Manes (1891-1962), quien estudió en Florencia con el argentino Dresco y en París con Bourdelle, y, a partir de 1923, con André Lhote. En la década del 20 la obra de todos estos artistas, aunque muy significativa, no se sincroniza concretamente con el arte nuevo. Los nombres, en escultura, serán Sibellino —más tarde Lucio Fontana (1899) y Vitullo (1899-1953) olvidado por los argentinos. La plástica "constructiva" tiene en *Muñeco* (1931) de Gómez Cornet (1898-1963) un testimonio expresivo de lo que pasa con algunas personalidades a quienes les alcanza, en cierto modo, el concepto estructuralista de "límite": Gómez Cornet abandona esa visión fecunda y se vuelve a su provincia. ¿*Amerindia, Martín Fierro, Don Segundo Sombra?* Quizás. De todos modos, la rebelión de un arte basado en el sustrato antropológico, capaz, por tanto, de un acceso a los símbolos primordiales del indio, debe esperar hasta Gambartes (1909-1963) quien queda, por sus fechas, más acá de nuestro enfoque.

El arte "nuevo" de los 20 años carece de anécdota, es "plástico" en el sentido más propio de la palabra, reemplaza el asunto por el "motiv"

—arlequines, naturalezas muertas, formas abstractas. Tiende a lo que Mondrian llama lo universal. La formación aluvional de la Argentina, que se convierte en una sociedad de masas, influye en su arte. Una mirada retrospectiva de conjunto permite aclarar el proceso. Se diría que entre 1880 y 1930 no se ha hecho otra cosa que prepararlo: periodismo, “mass media” (la “radio” aparece hacia 1923), normalismo, academismo son el cañamazo de un desarrollo sobre el que sigue pesando la idea del progreso. En tales condiciones, el arte de vanguardia no puede ser popular. Los estratos sociales en que prende lo colocan al margen de la masa, como ocupación altamente especializada de una minoría, y sin mercado inmediato. Por eso la vida del artista ha sido difícil y el reconocimiento tardío no hace sino ratificar esa epopeya silenciosa que hoy permite al país afrontar sin desmedro la comparación más exigente.