

# CAPÍTULO 6

## Cosmopolitismo y regionalismo en el río de la plata

*María de los Ángeles de Rueda*

### Los ciclos modernos en la décadas del 20 y 30 alrededor de Buenos Aires

En las artes visuales de la primera mitad del siglo XX en Argentina, en el Río de la Plata, en Buenos Aires en particular, se encontrarán algunos caminos superpuestos que desarrollaron una mirada alternativa al punto de vista canónico que considera una oposición entre la vanguardia formalista (del *Martinfierrismo* a la *Escuela de Paris*) y la política (los *Artistas del Pueblo*, la *Escuela de la Boca* y el *Nuevo Realismo*). Se trata de pensar en torno a una mirada dialéctica entre los sectores que viven la experiencia de la modernidad, que indagan sobre la revolución técnica, social y estética. En este sentido las reflexiones de Antonio Berni sintetizan varias ideas de estas dos décadas:

Sucede que en un país como el nuestro, el desarrollo de la pintura no puede estar desligado del desarrollo general de la sociedad. Es una engañifa. En una época yo pensaba, y lo sigo sosteniendo, que la función del intelectual es esclarecer las conciencias. No es que el intelectual o el artista sean decisivos en la economía o la política, pero forman parte [...]. Es cuestión de tomar conciencia de los vasos comunicantes que vinculan a cada individuo [...]. Porque el aislamiento no existe, es un mito [...]. Aún el que dice que no está comprometido, lo está con otra cosa.<sup>1</sup>

Se puede recordar que la *institucionalización* del arte argentino se inicia a fines del XIX, cuando se organiza la vida artística argentina a partir de la creación de algunas instituciones. En 1876 se funda la *Sociedad Estímulo de Bellas Artes*, en 1893 la *Sociedad Cultural El Ateneo*, espacio de debate sobre los destinos del arte local, sobre el arte nacional y la modernización del sistema artístico, en 1896 el *Museo Nacional*. En este contexto crecieron algunas expresiones artísticas, en particular el llamado *realismo crítico* o *social*, representado

---

<sup>1</sup> Berni, A. (1997). Comentarios de 1975 compilados en su Catálogo de la muestra retrospectiva. MNBA.

por una trilogía pictórica: *Sin Pan y sin trabajo*, De la Cárcova, *La Sopa de los pobres*, de Giúdice, y *El despertar de la Sirvienta*, de Sívori. Las tres obras abordan motivos hasta entonces lejanos del repertorio plástico argentino, dentro un *realismo de intención político social* (Córdova Iturburu, 1978). Presentaban de esta manera los espacios y las figuras de los *sin voz*, modernos con una *actitud crítica*, mostrando las lacras de la sociedad iluminista-positivista. El entorno artístico se vio sobresaltado con estas escenas, sin embargo los referentes sociales en otras manifestaciones culturales, mostraban la transformación de la *Gran Aldea* en un territorio de mezclas, miserias, huelgas, olas inmigratorias, sectores populares y el despertar de una conciencia política, de la que participan anarquistas, socialista, la formación del partido radical, un nacionalismo conservador en los grupos de la elite porteña y un nacionalismo moderado, que todos van a configurar la escena hacia el Centenario de Mayo. A partir del 1900 se afianza la búsqueda de modernización de lo artístico, en consonancia con la modernización general, en términos de europeización de las costumbres, de *cosmopolitismo*. “Y muy siglo diez y ocho y muy antiguo / y muy moderno, audaz, cosmopolita”, dice el poeta Rubén Darío en el primer poema de *Cantos de Vida y Esperanza* (1925). Un sentido positivo de la internacionalización y el cosmopolitismo en virtud de la experiencia moderna europeizante que trajo aparejado de acuerdo a las políticas públicas y privadas la continuación del viaje consagratorio de artistas a Francia, Italia o Alemania para perfeccionarse y contactarse con los istmos. Sin participar estrictamente del proyecto Schiaffino, (su intento de generar el gusto, las instituciones y la Escuela Argentina), de quien dice Laura MaloSETTI Costa, sobre su pintura *Reposo*:

Es posible advertir en el gesto de Schiaffino una posición desafiante en consonancia con su tenaz actividad orientada –en sus propias palabras– a “educar el gusto” del público de Buenos Aires, introduciendo audacias del arte moderno en un género que a lo largo del siglo XIX se había tomado emblemático de aquellas. En Buenos Aires todavía resonaba el escándalo que había suscitado, en 1887, *Le lever de la bonne* de Eduardo Sívori.<sup>2</sup>

Los jóvenes artistas viajan a Europa y al regresar muestran los cambios: primero Martín Malharro y Faustino Brughetti trayendo el *impresionismo*; luego la formación del grupo *Nexus*, con Fernando Fader y Pío Collidavino, entre algunos de los que lo integran. Sin embargo estos artistas tratan en el medio local de cimentar las bases de un campo artístico fluctuante, dominado por las voces cosmopolitas (francomanía modernista) de la crítica de arte o tradicionalista de algunas de las instituciones, mientras que desde la pintura o escultura se trabajará en la búsqueda tanto de lo local, (manifestado en motivos del paisaje, lo cotidiano y las costumbres, o en el color), como también en el despegue hacia la experimentación formal. En Buenos Aires, como en otras ciudades de América Latina, en esos años se asiste a la renovación de los lenguajes y al cuestionamiento del

---

<sup>2</sup> <[www.mnba.gob.ar/coleccion/obra/1909](http://www.mnba.gob.ar/coleccion/obra/1909)>.

academicismo. No obstante, los artistas renovadores, aquellos que sostienen posiciones antiacadémicas no constituyen un bloque homogéneo.

En los años '20 y '30 se agudiza el proceso de modernización y el debate, como en el resto de Latinoamérica sobre las identidades, el arte revolucionario y la experimentación vanguardista. En este escenario los *grupos de Florida y Boedo* disputan el campo estético. Emilio Pettoruti y Xul Solar producen rupturas en la figuración, *cubo-futurista* y *clásico*, el primero, sincrético y hacedor de mundos posibles, el segundo. Ambos utilizan diferentes procesos de abstracción, como la ruptura completa de la representación que hace Juan del Prete. Mientras que tanto los *Artistas del Pueblo*, o el uruguayo Pedro Figari u otros artistas independientes vinculados a la *Escuela de París* trabajarán en el terreno figurativo, más expresivos, sintéticos, tratando de proponer una imagen crítica sobre lo social. Los años veinte van constituyendo un mundo intelectual y artístico, fruto de una creciente demanda cultural de la sociedad, pero definiendo una forma de funcionamiento autónoma. Según las descripciones de Beatriz Sarlo:

Las facciones del campo intelectual articulan, durante este lapso, propuestas diferentes y muchas de ellas van a convertirse en líneas principales de trabajo en los años posteriores: la década del treinta desarrolla lo adquirido e impuesto en la del veinte. Las preocupaciones intelectuales se han diversificado respecto del haz de temas relativos del primer nacionalismo cultural. Tanto desde el punto de vista ideológico como estético, los escritores descubren nuevos fundamentos de valor literario: a la cuestión de la identidad cultural, que preocupaba a sus antecesores inmediatos, las fracciones de izquierda contraponen sus proyectos de reforma o transformación radical de la sociedad, y las estrategias de la renovación o los recursos del realismo y el sencillismo. La fracción puramente vanguardista esgrime lo nuevo como razón suficiente para implantar su hegemonía, pero al mismo tiempo define, desde ese eje, un nacionalismo cultural diferente.<sup>3</sup>

La relación Florida- Boedo ocupa varios tramos en la discusión de las corrientes literarias de la época.

Mediante sus diversos programas de acción, las revistas de vanguardia configuraron una lógica específicamente polémica para la promoción y recepción del arte. De igual importancia que las cuestiones temáticas, su peculiar estrategia del discurso sugiere que su estructura se basa en la exclusión y oposición. Así, Boedo y Florida, en cuanto ejemplos paradigmáticos de la polémica argentina de la década del veinte, se configuran en un espacio textual que se divide en formas competitivas.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Sarlo, B. (1988). *Una Modernidad Periférica, Buenos Aires 1920-1930*. Pp. 104. Buenos Aires: Nueva Visión.

<sup>4</sup> Masiello, F. (1986). *Lenguaje e ideología*. Pp. 65. Buenos Aires: Hachette.

Sin embargo, las vanguardias plásticas se pueden ver bajo el concepto de modernidades paralelas, desde allí los encuentros, desplazamientos y cruces son variados. Será posible pensar, por ejemplo, el encuentro entre Mario de Andrade y Alfredo Guttero, Emilio Pettoruti y Norah Borges, entre algunos de los artistas que se conectan (Artundo, 2000). La Primera Guerra Mundial cambia el imaginario sobre Europa, que pasa a ser un continente devastado y envejecido. En toda América Latina surgen ideas, grupos y manifestaciones locales, de izquierda y derecha:

Porque no se trata de alternar los egoísmos ni de impedir la tiranía anglosajona para imponer la nuestra, sino de mantener el libre juego de una nacionalidad alimentada internacionalmente para abrir en el mundo, bajo el amparo de la civilización latina, una posibilidad de acción a todos los hombres<sup>5</sup>.

La trama ideológica es compleja, el campo artístico también, pues participa como en toda América Latina de las transformaciones y redescubrimientos de las culturas opacadas, subyacentes, de lo local, de los sectores postergados, también de la libertad y la ruptura, que se traducen en la renovación del lenguaje a partir de renovación ideológica. La autoconciencia moderna del propio momento histórico domina las letras, las artes plásticas y las discusiones de los grupos.

En la revista *Martín Fierro* Oliverio Gironde publica el manifiesto del movimiento. Como señala Mariela Alonso (2010), este es el texto fundacional de la vanguardia argentina, ya que propone una nueva estética, en la que se combinan la provocación al sistema vigente y la consideración del arte como mercancía. *Martín Fierro* apela a la creencia, al sentimiento y a la mirada de un artista moderno que no debe caer en anacronismos. La posición sobre el artista y la tradición, lo regional o local o sobre algún tipo de nacionalismo es dinámica, lejos de los estereotipos, y el imaginario decimonónico que se prolongó hasta el centenario. *Martín Fierro* se mueve dentro de un escenario en el cual la búsqueda de originalidad se acopla con cierta fuerza nacional, en los detalles, en los fantasmas de la colonia, en el candombe, en la negritud (como en la pintura de Pedro Figari) o en la absurda cotidianeidad en *Veinte poemas para leer en el tranvía* de Oliverio Gironde de 1922, o en la asociación de creencias y mundos, entre *chamanes, serpientes, banderas y anjos* en las pinturas de Xul Solar. La revista se publica entre 1924 y 1927, allí la crítica de arte ayuda a consolidar el campo artístico. Alberto Prebisch en *Martín Fierro* y Atalaya en *La Campana de Palo*, promueven a los artistas innovadores. En 1921, Ramón Gómez Cornet y Pedro Figari realizan unas muestras que anticipan el cambio de la década. La historia del arte canónica considera el año 1924 fundamental para la vanguardia en Buenos Aires a través del regreso a Buenos Aires de Xul Solar, con sus acuarelas

---

<sup>5</sup> Ugarte, M. (1923). *El porvenir de América Latina*. Pp.116. Esta cita está tomada del capítulo "Cosmopolitismo e internacionalismo" escrito por Noé Salomón en AAVV, Zea, L, coord. (1986) *América Latina en sus ideas*. Como destaca el autor del artículo, el uso que hace Ugarte del término es positivo en un contexto en el cual se tomaba negativamente. El tono es hacia un internacionalismo latino, altruista y utópico, pregonaba el patriotismo continental frente a las amenazas del imperialismo norteamericano (como el "neociollo" de Xul Solar y la "patria" de Simón Bolívar).

enigmáticas<sup>6</sup> y la muestra de Emilio Pettoruti en Galería Witcomb, con pinturas neocubistas y dibujos sobre estructuras en movimiento como *Dinámica del Viento*, de 1915, dibujo que resulta abstracto en la medida en que se centra en el estudio de los elementos plásticos y la composición. Como ya se dijo en ese mismo año se comienza a publicar la revista *Martín Fierro*. En julio abre sus puertas la *Asociación Amigos del Arte*, en cuyo local exponen los artistas del momento. Allí se concentrará la vanguardia en música, plástica y literatura. Juan Carlos Paz, los hermanos Castro, Luis Gianneo, Nora Langhe, Raúl González Tuñón, Ramón Gómez de la Serna, Oliverio Girondo y Jorge Luis Borges, Xul Solar, Juan Del Prete, Pettoruti, Falcini.

Xul Solar evocará en sus pinturas, juegos y objetos la utopía de algunos escritores y pensadores de América Latina (por ejemplo *Drago 1927*), la generación de un lenguaje- otro integrador de los imaginarios y mitos americanos y universales, un mestizaje como el *neocriollo* o la *panlengua* o el *panajedres*; en sus creaciones prevalece el humor, el esoterismo, *lo real maravilloso* y los signos y símbolos de múltiples culturas herméticas y ancestrales. La cosmovisión de Xul Solar se complementa con lecturas de la teosofía, la arquitectura utópica de los siglos XVIII y XIX, la astrología, el hinduismo, el yoga, las alusiones a religiones y lenguas prehispánicas, la kabala. El artista representa al hacedor de mundos a través del montaje de fragmentos de temporalidades diversas pero todas ellas en sincronidad con las diversas identidades manifiestas y latentes de lo americano, como también del sentimiento de correspondencia universal. Borges (1949), lo describió como un

Hombre versado en todas las disciplinas, curioso de todos los arcanos, padre de escrituras, de lenguajes, de utopías, de mitologías, huésped de infiernos y de ciclos, autor panajedrecista y astrólogo, perfecto en la indulgente ironía y en la generosa amistad, Xul Solar es uno de los acontecimientos más singulares de nuestra época.<sup>7</sup>

La revista *Campana de Palo* expresará las ideas-fuerza del *grupo de Boedo* y de los *Artistas del Pueblo*. Los orígenes de este grupo de artistas visuales se remontan a 1913 con la *Escuela de Barracas*, anexo de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, con los talleres de Santiago Palazzo, José Arato y Agustín Riganelli, y el de Guillermo Facio Hebequer. Luego se sumarán Abraham Vigo y Adolfo Bellocq. Los referentes ideológicos del grupo se pueden rastrear en las lecturas que practicaron *¿Qué es el Arte?* de Tolstoy y *Palabras de un rebelde*, de Kropotkin:

---

<sup>6</sup> <www.xulsolar.org.ar>.

<sup>7</sup> Borges, J.(1949). Catálogo de la exposición en la Galería Samos. En línea. Disponible en: <www.xulsolar.org.ar>.

si la sinceridad tolstoiana les impondrá la necesidad de un lenguaje plástico realista, el compromiso que reclama Kropotkin los orientará a un activismo militante, a la acción directa dentro del campo plástico.<sup>8</sup>

En sus elocuentes imágenes realistas, su principal propósito era redimir al hombre, denunciar las injusticias, mostrar los míseros escenarios de las urbes proletarias. En este sentido, el plano tradicionalmente reservado para leyendas y mitologías, lo usaron para narrar otra épica, haciendo protagonistas a hombres y mujeres del pueblo. Pero no faltaron en su producción los alegatos antibélicos o la sátira, el humor y el escarnio.<sup>9</sup>

Sus grabados se insertaron también en periódicos como *La Protesta* y en libros de editorial *Claridad*, como las ilustraciones para *Historia de un Arrabal* de Manuel Gálvez realizadas por Adolfo Bellocq, o las ediciones populares de grabados como la serie *El Conventillo* de Facio. Entre 1926 y 1927 Bellocq realiza diez grabados en aguatinta y aguafuerte que denomina *Proverbios*, remitiendo al público, de alguna manera, en su condición expresiva y el uso de algunos motivos, a la obra de Goya (*Caprichos y Disparates*), como a los dichos populares. Los títulos: *Como Dios manda, La cabra tira al monte, Malnacidos, La danza sale de la panza, Aquí se hacen y aquí se pagan, Dios los cría y ellos se juntan, Al caído todos se le atreven* ( en dos versiones), *Ojos que no ven corazón que no siente, Dios le da pan al que no tiene dientes y El que no llora no mama.*<sup>10</sup> En esta serie se pone de manifiesto la interpretación grotesca del mundo: la mezcla humana-animal, lo grotesco-siniestro, que funcionan como sátira derivada, no explícita de los males del mundo, apelando a lo demoníaco tan caro al espíritu romántico. Por otra parte, se apela a la comprensión general a través de epígrafes de tradición popular, y a una iconografía, como las figuras del burro o de la bruja, cercanas asimismo a dicha tradición.

A fines de 1929 realiza el aguafuerte *Mala Sed* una composición enigmática de contraste grotesco, en términos de un exceso (la ciudad futura) y una carencia (los hombres privados de su libertad, o esencia, reducidos a un engranaje siniestro). Este aguafuerte corresponde a una serie sobre la ciudad, siendo tal vez el más simbólico que se ajusta a la visión pesimista de la modernización (la ciudad industrial como metáfora de opresión y alienación, como parte del engranaje de la maquinaria capitalista). En el mismo tono o modalidad representativa, más cercano a la sátira del entorno porteño se encuentra *Calle Corrientes* de Facio Hébecquer. La mirada del artista sobre la ciudad se asemeja a la de su compañero de grupo y difiere de la de sus contemporáneos, los artistas de la *Escuela de la Boca*, como Víctor Cúnsolo, que se integran a la escena del trabajo, el barrio y los sectores populares en forma más costumbrista; la visión de Facio es la condena a la marginalidad y la miseria, denuncian la hipocresía moderna de la ciudad.

---

<sup>8</sup> Muñoz, M. (1992). "Los inicios del Arte social en Argentina", en Benavidez Bedoya, A. (comp) Catálogo Grabado Social y Político en la Argentina del Siglo XX. Pp. 20. Buenos Aires: Museo de Arte Moderno.

<sup>9</sup> Santana, R. (1994). *Artistas del pueblo, en Arte en Argentina 1920-1994*. Catálogo Oxford.

<sup>10</sup> Esta serie puede observarse en la colección del Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata.

Las producciones en dibujo, ilustraciones para libros, y viñetas para diarios y los grabados, aguafuertes o xilografías realizadas en esta etapa por los *Artistas del Pueblo* se acercan a la cultura visual, al humor gráfico político y la sátira. El trabajo en gráfica, con las ediciones ilustradas de los libros económicos de la editorial de Antonio Zamora, por ejemplo, implicaba producir una obra múltiple de bajo costo económico que facilitara el acceso a ellas a los sectores de menores recursos. Se puede recordar la tesis de Walter Benjamín,<sup>11</sup> a partir de los medios reproductivos de la obra de arte se modifican los valores culturales, como las condiciones de producción en su conjunto, resultantes de las necesidades de la época, ganando en valor de exhibición, acercando las masas a la experiencia de otra modernidad. El desarrollo del grabado en Argentina se inicia en sentido opuesto al europeo. Los aguafuertes, y la litografía (utilizado específicamente en las ilustraciones de revistas y periódicos) predominaron desde comienzos del siglo XIX la xilografía o grabado en madera adquiere importancia en nuestro medio, paradójicamente, cuando se independiza como obra de arte, contrariando la tradición del soporte. Y es en el campo del llamado arte social o político donde encuentra su vía de expresión.

En esos años aparecen algunas otras revistas literarias con secciones de crítica artística: *Nosotros, Argentina y Sur* en 1931, *Cuadernos de Signo y Contra*, en 1933. También aparecen nuevos espacios: el *Ateneo Popular de la Boca*, generando una escena para los *Artistas de la Boca*, de la que participaron entre algunos de ellos Miguel Carlos Victorica, Benito Quinquela Martín, Fortunato Lacámara, Orlando Stagnaro junto al grupo *El Bermellón* ( *en el que se destaca* Juan del Prete), también Alfredo Guttero, Víctor Cúnsolo, Alfredo Lazzari, Víctor Pizarro, Onofrio Pacenza. El desplazamiento de Florida a Boedo, de allí a Barracas y hacia la Boca marca un escenario de *modernidades paralelas, otras*. En el caso de la mayoría de los pintores recién mencionados compartirán su procedencia la mayoría de los casos de inmigración italiana, una cultura de trabajo fabril y portuaria, su pertenencia a las clases populares y su vida en el barrio. El aprendizaje de las artes, desde los oficios, posibilitaron el desarrollo de técnicas, formas y tratamiento del color y la figuración desde la cultura visual y los objetos del entorno. Ese entorno se manifestará con una síntesis plástica heredada de las transformaciones modernas, y en diálogo crítico con otros sectores del campo artístico. En este escenario de mezcla también se nombrará al Grupo de París. Horacio Butler, Aquiles Badi, Héctor Basaldúa, Emilio Centurión, Víctor Pizarro y Jorge Larco reciben influencia del taller de André Lhote; también Berni, Spilimbergo y finalmente Raquel Forner, Juan Del Prete, Alberto Morera y Pedro Domínguez Neira. Como relata Malena Babino:

El 31 de diciembre de 1929 Víctor Pizarro, Alberto Morera, Pedro Domínguez Neira, Raquel Forner, Horacio Butler, Juan Del Prete y otros amigos se reúnen en París para festejar la llegada del año nuevo. [...] Por esa época también residen en

---

<sup>11</sup> Benjamin, W. (1992). *La obra de Arte en la época de su reproducción técnica, e Historia y coleccionismo en Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus.

la capital francesa, otros artistas argentinos que –favorecidos por becas o a su propio coste– han hecho el ya clásico viaje de perfeccionamiento. Entre ellos conviene mencionar aquí a Héctor Basaldúa, Aquiles Badi, Alfredo Bigatti, Antonio Berni y Lino Enea Spilimbergo. [...] A su regreso al país, en la década del 30, integran al contexto del arte argentino influencias que provienen de las tendencias vigentes en el viejo mundo, contribuyendo a la renovación del ambiente artístico local, no sólo en cuanto al lenguaje plástico, sino también en lo concerniente a la enseñanza y a los mecanismos de exposición y difusión artística.<sup>12</sup>

De esta amplia variedad de artistas, con sus estilos y formación profesional que han incidido fuertemente en la escena moderna argentina se destacará, solo con fines ilustrativos y didácticos la actividad de Lino Enea Spilimbergo y Antonio Berni. En 1933, junto a Enrique Lázaro, Juan Carlos Castagnino participan de *Ejercicio plástico*, el mural que realiza David Alfaro Siqueiros en la quinta de Natalio Botana, director del Diario Crítica, estos jóvenes conforman el *equipo poligráfico ejecutor* que asisten al artista muralista,<sup>13</sup> y además fundan el Sindicato de Artistas Plásticos.

El pintor mejicano trae consigo la necesidad de un arte que combine el compromiso político y la experimentación técnica. El nuevo rol del artista expresado en *Ejercicio Plástico* es el eje del debate en esos días. A pesar de ser un catalizador para la izquierda estética argentina, los artistas intervinientes se distancian y proclaman sus ideas. Escribe Antonio Berni en *Siqueiros y el arte de masas* publicado en *Nueva Revista* de Buenos Aires:

La pintura mural no puede ser más que una de las tantas formas de expresión del arte popular. Querer hacer del movimiento muralista el caballo de batalla del arte de masas en la sociedad burguesa, es condenar al movimiento a la pasividad o al oportunismo. La burguesía en su progresiva fascistización, no cederá hoy sus muros monopolizados para fines proletarios [...]. La prueba más palpable la tenemos en Buenos Aires con Siqueiros. [...] El pretexto de hacer una experiencia técnica no puede justificar el vacío de contenido. Siqueiros para realizar una pintura mural, tuvo que amarrarse a la primera tabla que le ofreció la burguesía.<sup>14</sup>

El resultado plástico de esa experiencia se ve en obras como *Manifestación o Desocupados* de 1934 de Antonio Berni.

---

<sup>12</sup> Malena Bavino escribe el dossier del Grupo de Paris en el Centro Virtual de Arte Argentino, 2007. En línea. Disponible en: <[cvaa.com.ar/01sigloxx/00brevsxx.php](http://cvaa.com.ar/01sigloxx/00brevsxx.php)>.

<sup>13</sup> <[www.museobicentenario.gob.ar/exposiciones-mural-siqueiros.php](http://www.museobicentenario.gob.ar/exposiciones-mural-siqueiros.php)>.

<sup>14</sup> Lauría, A. y Llambías E. (2005). *Antonio Berni*. Buenos Aires: Centro Virtual de Arte Argentino. En línea. Disponible en: <[www.cvaa.com.ar/02dossiers/berni/0\\_berni.php](http://www.cvaa.com.ar/02dossiers/berni/0_berni.php)>.



Como sintetiza Diana Wechsler (1999) a lo largo de la década del 30, la tensión artística se dará entre dos términos: un arte político, vinculado a lo social, y un arte implicado en lo surreal<sup>15</sup>. Berni recorre las dos tendencias. En 1932 expone en *Amigos del Arte* sus obras realizadas en Francia, donde se pone de manifiesto la influencia de la pintura metafísica y el surrealismo. Por su parte, Spilimbergo en el período 1930-1940 realizará pinturas que representan escenas o retratos de trabajadores y trabajadoras, generalmente en el interior de su vivienda; la mirada del artista ingresa al mundo privado del trabajador, que prolonga el hacer en lo cotidiano. En este marco realizó una serie de monocopias entre 1935 y 1936 que llamó *Breve Historia de la vida de Emma*. Hacemos referencia a la serie solo por su temática puesto que será trabajada dentro de una estética realista, en tal caso poniendo énfasis en el desenmascaramiento. El artista sigue la historia de una joven que cae en la prostitución y se suicida en 1930. Para la realización se documenta con los registros gráficos y periodísticos de ese momento. Las monocopias relatan diferentes episodios de la vida de una mujer, tomados como paradigma de la condición femenina de las clases subalternas. Spilimbergo y Berni, mantienen la figuración, a través de la representación de temas y motivos provenientes de la transformación física y social del país, innovando en resoluciones formales, y proponiendo *Nuevo realismo*. Antonio Berni escribe el manifiesto, en el cual destaca una fiebre por las artes plásticas en los grandes sectores de la sociedad contemporánea, observando además como se propaga un circuito para las artes como en ningún momento de la historia había sucedido. Critica el *modernismo* que todo lo permite y la vida en la torre de la pura estética, lo que le resulta incómodo e insostenible, pero lejos de alentar la academia se embarcará en un camino experimental:

No se es moderno ni creador imitando tal o cual especie de creación o modernidad caduca; no se sigue el ejemplo de Cézanne o Picasso imitándolos en su manera de pintar, sino interpretando como ellos hicieron los nuevos fenómenos de la realidad, las nuevas leyes que influyen el espíritu y la originalidad del momento en que se vive. El verdadero artista y el verdadero arte del pueblo es aquel que abre nuevos caminos impulsados por las cambiantes condiciones objetivas [...]. Un nuevo orden, una nueva disciplina, apoyados por una nueva crítica inspirada en la realidad concreta que vivimos, debe sustituir todo lo caduco que hoy soportamos.<sup>16</sup>

Guillermo Fantoni en *El Realismo como Vanguardia* considera

En el marco de esa militancia, Berni se abocó a un relevamiento de los aspectos más inquietantes de su propio entorno y el resultado fue un gran friso en el que alternaban manifestaciones y desocupados, obreros caídos y alegorías de la

---

15 Wechsler, D. (1999). "Nueva Historia Argentina, Arte, Sociedad y Política", en AAVV Dirección Tomo 1. Buenos Aires: Sudamericana.

16 Berni, A. (2010) "El Nuevo Realismo", en *Forma. Revista de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos*. Año 1, N°1. Buenos Aires.

guerra, campesinos en asambleas y descripciones de la vida suburbana, tal como aparece en *Manifestación y Desocupación*, *Hombre herido* y *Medianoche en el mundo*, *Chacareros*, *Primeros pasos* y *Club Atlético Nueva Chicago*, por mencionar algunas de las pinturas más emblemáticas de esos años. Las producciones del naciente Nuevo Realismo, que oscilan entre el retrato monumentalizado y el drama contemporáneo, la épica de la vida cotidiana y la crónica periodística, proponían una recuperación de verdades sociales capaces de convertir la obra en un espejo sugestivo de la realidad.<sup>17</sup>

En 1936, se funda la *Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores*, editando una revista denominada *Unidad por la defensa de la Cultura*. Antonio Berni expone en el primer salón de la asociación una gran tela producto de sus afirmaciones sobre el rol de los nuevos realistas. El salón reúne diversidad de propuestas de artistas de izquierda. Pero es en la gráfica en donde todos los participantes volcarán sus preocupaciones por lo político-estético. En esta publicación las ilustraciones cumplían el papel tan buscado por toda esta empresa, acompañar, complementar, facilitar la comprensión de las notas y crear el imaginario libertario, socialista, o en términos más amplios crear una conciencia de los problemas de clase y la lucha por la liberación de la humanidad. Entre los colaboradores de esta publicación figuran Córdova Iturburu, González Tuñón, y a los ilustradores se suman Audivert, Urruchua, Clement Moreau, los ya mencionados Berni y Splimbergo, Batle Planas y Planas Casas (representantes del *Grupo Orión* de filiación surrealista). La asociación participa de la lucha antifascista con un plan de ayuda para artistas e intelectuales exiliados de España, Italia, Alemania.

Por esos años Raquel Forner participa de este *proceso de reposicionamiento frente a la realidad mundial contemporánea*<sup>18</sup> produciendo su *Serie de España* (1937-1939) y la del *Drama* (1939-1946). Atenta y comprometida con la *Guerra Civil Española* y luego con la Segunda Guerra Mundial, pinta el drama de la humanidad sufriente, pero situando las escenas en la imagen de los pueblos devastados, de los inocentes, republicanos, hombres, mujeres, familias que intentaron vivir con igualdad y libertad; estas ideas y sentimientos se plasman en unos escenarios en ruinas y en el cuerpo, particularmente el femenino, doliente, sufriente, como las lloronas, las suplicantes, los estigmas de Cristo en su propio cuerpo de mujer, de mártir, las esposas, las madres. El tratamiento plástico se enrola con muchas de las figuraciones críticas del resto de Latinoamérica, pincela expresiva, saturación de color, tensiones entre lo real, lo dramático expresionista y lo surreal, pero como ella siempre dijo, su pintura es realista ( si bien no participa del grupo de Berni, su obra se aproxima al *Nuevo Realismo*).

En 1944, Antonio Berni, Lino Enea Spilimbergo, Demetrio Urruchúa, Manuel Colmeiro y Juan Carlos Castagnino fundan el *Taller de Arte Mural* y realizarán las pinturas de las Galerías

---

<sup>17</sup> Fantoni, G. (2014). *El Realismo como Vanguardia, Berni y la mutualidad en los '30*. Pp. 22. Buenos Aires: Fundación Osde. En línea. Disponible en: <[www.fundacionosde.com.ar/backend/upload/files/img\\_\\$278.pdf](http://www.fundacionosde.com.ar/backend/upload/files/img_$278.pdf)>.

<sup>18</sup> Wechsler, D., comentario sobre la obra *El Drama* de Raquel Forner. Colección MNBA. En línea. Disponible en: <[mnba.gob.ar/coleccion/obra/6401](http://mnba.gob.ar/coleccion/obra/6401)>.

Pacífico trabajo que culmina en 1946. Berni lleva a cabo *El amor*; Castagnino, *La vida doméstica*; Spilimbergo, *El dominio de las fuerzas naturales* y Urruchúa, *La fraternidad* y Colmeiro desarrolla el tema de *La pareja humana* en las ochavas.

Los murales sintetizan una etapa de búsquedas y tensiones entre la necesidad de ser modernos y el ser intérpretes de la realidad, testigos comprometidos de su tiempo. La subjetividad moderna se manifiesta en la representación de la humanidad, en la traducción de los valores humanistas del pensamiento utópico de las ideologías de izquierda surgidas en el siglo XIX, en el heroísmo de la vida cotidiana.

Este recorrido permite ejemplificar la idea de otras modernidades o paralelismos poniendo en tensión los conceptos de vanguardia política y vanguardia estética vistos en los capítulos anteriores. Buena parte de la producción que se describe en estas páginas se puede pensar como *figuración crítica*.

## Bibliografía

- Babino, M. (2007). *El grupo de París*. Buenos Aires: Centro Virtual de Arte Argentino. En línea. Disponible en: <[www.cvaa.com.ar/02dossiers/gurpo\\_paris/0\\_1\\_intro.php](http://www.cvaa.com.ar/02dossiers/gurpo_paris/0_1_intro.php)>.
- Benjamín, W. (1992). *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus.
- Berni, A. (1997). *Catálogo de la muestra retrospectiva*. MNBA.
- (2010). “El Nuevo Realismo”, en *Forma. Revista de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos*, Año 1, N°1. Buenos Aires.
- Fantoni, G. (2014). *El Realismo como Vanguardia, Berni y la mutualidad en los 30*, Pp. 22. Buenos Aires: Fundación Osde. En línea. Disponible en: <[www.fundacionosde.com.ar/backend/upload/files/img\\_\\$278.pd](http://www.fundacionosde.com.ar/backend/upload/files/img_$278.pd)>.
- Lauría, A. y Llambías E. (2005). *Antonio Berni*. Buenos Aires: Centro Virtual de Arte Argentino. En línea. Disponible en: <[www.cvaa.com.ar/02dossiers/berni/0\\_berni.php](http://www.cvaa.com.ar/02dossiers/berni/0_berni.php)>.
- Masiello, F. (1986). *Lenguaje e ideología*. Buenos Aires: Hachette.
- Muñoz, M. (1992). “Los inicios del Arte social en Argentina”, en Benavidez Bedoya, A. (comp), *Catálogo Grabado Social y Político en la Argentina del Siglo XX*. Buenos Aires: Museo de Arte Moderno.
- Santana, R. (1994). *Artistas del pueblo, en Arte en Argentina 1920-1994*. Catálogo Oxford.
- Sarlo, B. (1988). *Una Modernidad Periférica, Buenos Aires 1920-1930*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Weschler, D. (1999). “Nueva Historia Argentina, Arte, Sociedad y Política”, en AAVV, Dirección Tomo 1. Buenos Aires: Sudamericana
- Zea, L. (coord.) (1986). *América Latina en sus ideas*. México: Siglo XXI.