

Raquel Forner: imágenes ancladas

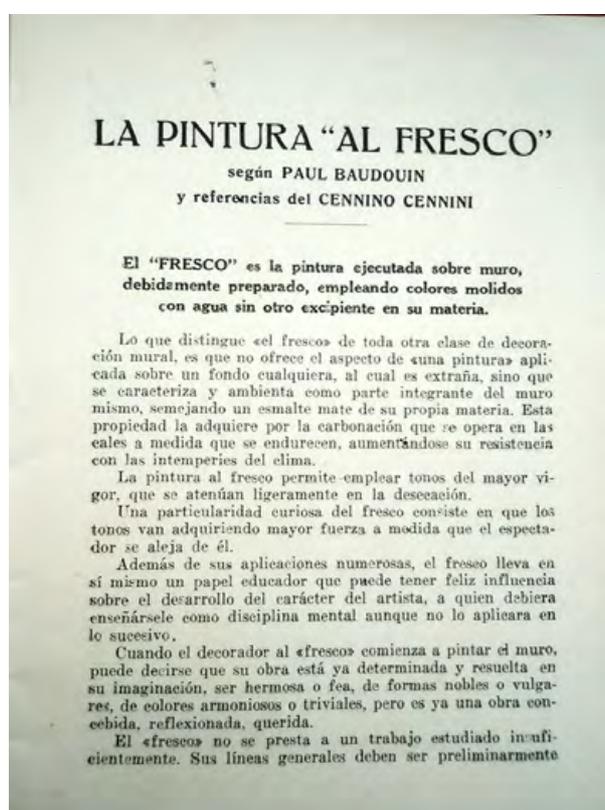
Cecilia Belej

A lo largo de su vida, Raquel Forner (1902-1988) atravesó diferentes etapas artísticas en las cuales exploró diversos temas y formas de aproximarse al lienzo. A pesar de las dificultades que tenían las mujeres para abrirse camino en el campo de las Bellas Artes en la primera mitad del siglo, logró tempranamente el reconocimiento de sus pares y de la crítica especializada. Estudió en la Academia Nacional de Bellas Artes y, en 1929, emprendió un viaje de estudios a Europa. Residió en París, donde asistió a los cursos de Othon Friesz, y en España conoció al escultor Alfredo Bigatti, con quien se casó en 1936. Al regresar a Buenos Aires, el matrimonio se mudó a la casa taller de San Telmo, hoy convertida en Fundación Forner-Bigatti, archivo y biblioteca. Reconocida por el dramatismo de las obras que expresan los horrores de la Guerra Civil española y de la Segunda Guerra Mundial, en las décadas de 1930 y 1940, produce imágenes atormentadas, paisajes desolados y tiene un especial interés por la figuración femenina como mártir de la tragedia de la guerra y la muerte. Luego, a partir de la carrera espacial, renueva su interés por los acontecimientos contemporáneos y se sumerge en la exploración de la posibilidad de la existencia de nuevos mundos a partir de fines de la década de 1950 y hasta el final de sus días; así, su vasta obra nos remite a la conexión y a la sensibilidad que le provocó la época que le tocó vivir. Durante este último período se permitió cambiar radicalmente el carácter de la obra subiendo la intensidad de la paleta y sumergiéndose en las líneas ondulantes que caracterizaron sus astroseres.

En su extensa trayectoria, la pintura mural representa un episodio; sin embargo, hay mucho de lo monumental del muralismo en su obra de caballete, así se puede observar en las pinturas que realiza entre 1925 y 1950; lienzos de grandes dimensiones en los que la figura humana parece atrapada dentro de los cuadros, forzando los límites dados por el marco que genera, en ese sentido, un efecto de monumentalidad. En su biblioteca personal, hoy archivo Forner-Bigatti, se encuentra un folleto publicado en 1933,¹ coincidente con el momento en que Siqueiros estuvo en la Argentina, el cual trata sobre cómo pintar murales. En él se explicaba cómo preparar los muros y las pinturas para cubrirlos. Si bien la artista tuvo una relación fluida con muralistas como Berni, Castagnino y Spilimbergo, solo en contadas ocasiones realizó murales. En 1959 realiza dos murales ce-

¹ El folleto fue publicado por la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos. *La pintura "al fresco" según Paul Baudouin y referencias del Cennino Cennini*, Buenos Aires, SAAP, 1933.

rámicos para un edificio en Miramar y, más de dos décadas después, en 1982, *Origen de una nueva dimensión*, un panel para el vestíbulo principal del nuevo edificio de la OEA, en Washington. En ambas oportunidades incursionó en la pintura mural aunque sin utilizar la técnica del fresco. Estas experiencias se alejan mucho entre sí, tanto en lo temporal como en el peso simbólico del lugar espacial en el que se ubican las obras. Así, el propósito de este texto consiste en echar luz sobre este aspecto de su trayectoria artística hasta ahora poco transitado en el cual Forner aparece con una veta mural inexplorada hasta el momento; una veta que nos permite pensar cómo su obra se extiende hacia el espacio público e interpretarla en un desplazamiento hacia un público más amplio.



Folleto "Cómo se pinta un mural". Folleto de la SAAP, 1933.
Archivo Fundación Forner-Bigatti.

Peces, luna y tierra

Miramar surgió como pueblo balneario a cincuenta kilómetros al sur de Mar del Plata. La ciudad fue creciendo al ritmo de las nuevas capas medias que lograban veranear por primera vez en la costa atlántica. A partir de la década de 1930, se comienzan a construir las viviendas de tipo chalet californiano, lo que le confiere a la ciudad su sello actual. Luego se trazó la Avenida Costanera y se proyectan veredas y calles asfaltadas, como las dos diagonales que confluyen en

la plaza central formada por cuatro manzanas. Al igual que otras ciudades balnearias, sus calles llevan números por nombre y el trazado de las diagonales, el muelle y las plazas remiten a la diagramación de estas metrópolis que se superpoblaron durante el período estival.

De acuerdo con las normativas municipales, no se podían construir edificios en altura; sin embargo, la presión inmobiliaria logró que sobre la Avenida Costanera se erija una línea de edificios de más altura de la permitida. Uno de esos edificios –sobre la calle N° 25, llegando a la Avenida Costanera– fue construido por el estudio de arquitectura de la compañía radioeléctrica Fernícola, la cual deseaba invertir en la construcción inmobiliaria de esta ciudad en pleno crecimiento.



Edificio Fernícola, Miramar, 1959. Raquel Forner pasó largas temporadas veraniegas en su departamento. Foto: María Eugenia Cerutti

Forner solía veranear en la costa atlántica y fue contratada por la mencionada compañía constructora para decorar los ingresos del edificio inaugurado en 1959 a cambio de uno de los departamentos. A partir de ese momento, el matrimonio Forner-Bigatti pasó largos veranos en esa ciudad y hacia el final de su vida, esos tiempos se alargaron cada vez más. La artista realizó murales cerámicos sobre los que nos interesa echar luz. Los halls de ingreso son pequeños y se encuentran recubiertos con cerámicas con relieve, color tierra, de 27 x 13,5 cm. Sobre ellas, Forner pintó los murales, ligeramente apaisados, que ocupan la pared enfrente a la puerta de ingreso.² Trabajando en diálogo con el arquitecto, adaptó su lenguaje y la poética que estaba desarrollando en esos años al espacio y la

² Los murales ocupan dieciséis cerámicas de largo por catorce de alto y por este trabajo recibió en forma de pago uno de los departamentos. Las obras miden 3,5 x 2,10 metros y los cerámicos fueron llevados al horno por el ceramista Sime Pelicaril.

función del edificio. Un revestimiento cerámico color ladrillo y con textura cubría los interiores del edificio, como parte de la decoración de esa arquitectura. Para la zona donde realiza el mural, la artista selecciona una gama de colores en sintonía con el soporte. Así, elige una paleta baja que no contradice el color de los cerámicos y que recuerda los colores marinos. Los tonos que utiliza son azules, amarillos, verdes y blanco, que se engaman con el rojizo del fondo y que no generan tensión con el espacio transitado por los vecinos.



Luna y peces, 1959, mural cerámico, 3,5 x 2,10 metros, Edificio Fernícola, Miramar.
Foto: María Eugenia Cerutti.

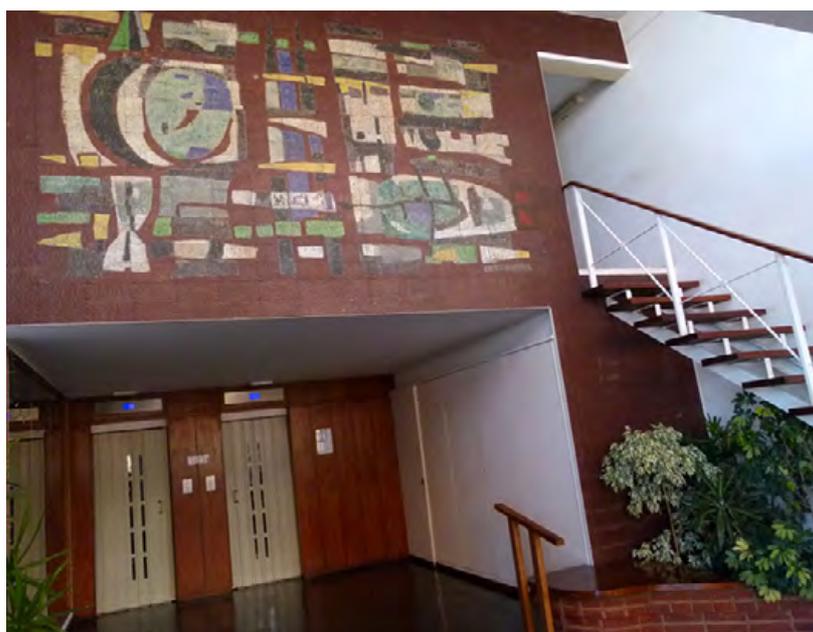
Estas obras anticipaban la dicotomía espacial y pueden ser interpretadas como una bisagra entre su obra temprana y la serie *Del espacio*. A través del mundo de la otredad marina, como una suerte de antecedente de los astroseres que pintará unos años más tarde, nombra *Luna y peces* a uno de los paneles y *Luna y tierra* al otro. Dos años antes había pintado *Las lunas*, obra que Whitelaw señala como una prefiguración de lo que será la serie *Del espacio*:

Tal vez en un principio nos pasó inadvertido su mensaje; hoy al compararlo con lo creado posteriormente, nos inclinamos a entender allí los rasgos de una profunda intuición, un tanto oculta por el planteo formal típico de ese momento [...]. En la obra mencionada se enfrentan dos personajes estatuarios, a modo de pórtico que enmarca dos lunas agoreras. Esos personajes pertenecen a la Tierra pero, al mismo tiempo, preanuncian a los alucinantes seres interespaciales de la mitología forneriana. [...] Las figuras estáticas aprisionan en su carne rocosa peces simbólicos

del comienzo y del fin, despedida de un mundo conocido y presentimiento de otro desconocido (1980: 8-9).

En una nota en *Crónica*, cuando se inauguraron las obras, Forner le comentó a Eduardo Eiriz Maglione lo satisfactorio que le resultaba el hecho de que los arquitectos hubieran decidido incluir obras de arte en el vestíbulo, lo cual le había brindado “la primera oportunidad de practicar un aspecto diferente”.³

En estas obras hay un juego entre el diseño de la imagen que está trabajada a partir de la forma rectangular de los cerámicos, predominan las líneas rectas y quebradas, verticales y horizontales, que van armando una imagen que se subdivide en pequeños sectores. En *Luna y peces*, la imagen se descompone en una cantidad de formas con las que se arman y desarman figuras de peces con colmillos, con dientes, figuras de peces que recuerdan seres fantásticos que encierran las profundidades del mar. El pez pequeño del sector inferior observa un círculo que se podría interpretar como la luna.



Luna y tierra, 1959, mural cerámico, 3,5 x 2,10 metros, Edificio Fernícola, Miramar.
Foto: María Eugenia Cerutti.

En el panel más cercano al mar, *Luna y tierra*, la obra se desarrolla sobre el fondo color terracota en azules, grises, verdes y ocre. La pintura ha sido aplicada con una pincelada suelta y se observan zonas más cargadas y otras irregulares que presentan transparencias. En esta imagen se pueden reconocer algunas señales del mundo marino. No los compone con la claridad del otro; no obstante, usa

³ Eduardo Eiriz Maglione, “Los paneles cerámicos de Raquel Forner en el Edificio Fernícola”, en *Crónica*, 12 de marzo de 1960.

formas parecidas. Su lectura resulta más compleja porque no se identifican tan claramente las figuras. Mientras que en el otro pueden identificarse las figuras y seres del mar y del cielo, en este los planos de color componen formas más abstractas.



Entre el edificio donde se encuentran los murales cerámicos y el mar se extiende una serie de plazoletas donde se colocaron dos esculturas en bronce de Alfredo Bigatti: *Retrato de la pintora Raquel Forner*, bronce, 1927, y *Pureza*, bronce, 1926.
Foto: María Eugenia Cerutti.

Además de estas obras, en la ciudad de Miramar se ha organizado un pequeño circuito turístico denominado "Paseo Forner-Bigatti" que comprende los dos murales cerámicos en el edificio Fernícola y desde allí, cruzando en dirección al mar, se encuentran emplazadas dos esculturas de Alfredo Bigatti. Este conjunto de obras conforma un patrimonio de importancia cultural para Miramar, que se remonta a la relación que tuvo la pareja de artistas con la ciudad en la que veranearon durante décadas.

Origen de una nueva dimensión⁴

Interesada por la exploración del espacio, inicia a fines de la década de 1950 un período en el que pinta mutantes y seres espaciales, prefigurada por la etapa a

⁴ Agradezco la ayuda brindada por Greg Svtil y Adriana Ospina del Art Museum of the Americas de la Organización de Estados Americanos.

la que pertenecen los paneles de Miramar. De esta época son obras como *Las lunas*, *Retorno del astronauta*, *Los que vieron la luna* y *Viaje sin retorno*, en las que explora las formas de vida fuera de la Tierra. Esta serie se puede organizar en ciclos, como plantea Guillermo Whitelow, las series *Las lunas*, *Astrofauna*, *Los astronautas*, *Los que vieron la Luna*, *Los Laberintos*, *Los terráqueos* y *Los mutantes*. A diferencia del período más conocido de la artista, el de los años treinta y cuarenta, en el cual predominan los tonos ocres y oscuros, esta nueva etapa se caracteriza por un uso saturado de rojos, naranjas, azules, turquesas y amarillos. Su trazo se vuelve más fluido y de líneas curvas que envuelven al espectador y lo sumergen en visiones de otros mundos.

Origen de una nueva dimensión, el lienzo de gran tamaño que le encargó la Organización de Estados Americanos en abril de 1981, se enmarca en esta búsqueda estética. La obra se emplazó en el edificio de la Secretaría General de la OEA, un edificio de oficinas en el que se encuentran otras obras de arte latinoamericano. La OEA tuvo desde muy temprano vocación de fomentar el arte latinoamericano y de reunir una colección propia. Primero, a través de la Unidad de Artes Visuales de la Unión Panamericana y luego, a través del Museo de Arte Latinoamericano, perteneciente a la Organización de Estados Americanos. El crítico de arte cubano José Gómez Sicre le dio un impulso crucial a la institución, desde mediados de la década de 1940, realizando exhibiciones, dictando conferencias y, sobre todo, adquiriendo obra. De esta manera, presentaba al público estadounidense obra de artistas latinos, también a través de *El Boletín de Artes Visuales*, que él mismo editaba y que funcionó como transmisor de una mirada renovada sobre el arte latinoamericano. En 1976, creó el Museo de Arte de las Américas y en esta política expansiva se enmarca la comisión del panel a Raquel Forner.



Origen de una nueva dimensión, óleo sobre tela, 5,10 x 2,30 metros, 1982.
Foto: OAS AMA | Art Museum of the Americas Collection, Washington.

En una entrevista que le realiza Ana Barón, Forner argumenta que un artista es como un astronauta

... que contempla al hombre desde el fondo del Universo. El artista lo hace desde el fondo de su propio yo. La distancia exterior del astronauta y la interior del artista producen el mismo efecto. Uno siente una profunda piedad frente a ese ser diminuto y orgulloso capaz de sobrevivir en un mundo que, evidentemente, no fue hecho a su medida.⁵

Engloba en formas circulares, a la manera de viñetas, seres imaginarios a los que denomina mutantes, seres híbridos y astronautas. En ellos se confunden partes de cuerpos humanos con humanoides en una danza de metamorfosis que recuerda la idea de la construcción de un bestiario. Las obras transmiten armonía y encuentros pacíficos entre los mundos. Los personajes demuestran cierto asombro e interés por conocer aquello desconocido pero no temido. Algunos reptan, otros flotan; los seres espaciales se desplazan por la tela con gracia ocupando el plano de manera libre; se busca un efecto de movimiento. Forner tiene una mirada optimista respecto del progreso, la carrera espacial y la posibilidad que esta generará para el conocimiento de vida en otros planetas. De este modo, la creación de estos seres le permite explorar su propio deseo sobre una convivencia fraterna entre los seres humanos.

Forner decidió las medidas máximas (5,10 de ancho por 2,30 metros de alto) para que el panel cupiera en su taller. Antes de ser llevada a su lugar de emplazamiento en Washington, la obra se exhibió el 6 de septiembre de 1982 en el hall central del Teatro Municipal General San Martín. La artista sostuvo en esa ocasión que “no quería que el mural partiera para su destino final sin despedirse de los que lo habían visto”.⁶ Esta suerte de inauguración-despedida puede leerse como el deseo de exhibir el panel frente al público local teniendo en cuenta que la obra no podría volver a ser vista en Buenos Aires.

Forner, de setenta y nueve años cuando inicia este encargo, decía en una nota:

A pesar de que no tenía un tema designado elegí el del hombre, en un mundo de cambios profundos con la presencia del otro mundo espacial, que me obsesiona desde hace ya tantos años. No contaba yo, cuando en la tranquilidad del verano, en mi casa de Miramar trazaba esbozos y calculaba proporciones, que me resultaría tan doloroso concretarlo y que cambiaría sobre la marcha varios de sus aspectos formales. De vuelta a este taller, en plena labor me sorprendió la guerra de las Malvinas y cada pincelada fue un doloroso trazo positivo, de fe, para no caer en la depresión. A través del esfuerzo recuperé mi esperanza en el hom-

⁵ Ana Barón, “Para pintar el futuro”, entrevista a Raquel Forner, *Somos*, 17 de febrero de 1978, p. 34.

⁶ “Raquel Forner presenta el mural que le encargó la OEA”, *La Prensa Revista*, Buenos Aires, 15 de agosto de 1982.

bre, en todos los hermanos hombres, y mi fe en un futuro mejor.⁷

En una nota titulada “De San Telmo a Washington”, Forner cuenta que, cuando le encargaron la obra, el conflicto bélico todavía no había comenzado:

La guerra es algo anacrónico, comparada con estos astroseres de mi panel. Cuando se produjo lo de Malvinas, no hubiera podido comenzar ninguna obra. Y mucho menos algo que reflejara esa guerra. Estaba demasiado cerca. Los ejércitos no eran anónimos y lejanos. Era un ejército compuesto con los hijos de nuestros amigos, de nuestros vecinos. Pero por fortuna estaba ya sumergida en este panel. No era un escapismo. Era simplemente la posibilidad de crear en medio de la destrucción. Era mi modo de liberarme de las ataduras absurdas.

Una de las cartas de negociación del gobierno argentino fue con la OEA. En los meses anteriores al estallido del conflicto bélico, la Argentina recurrió a este organismo y se pidió una reunión extraordinaria para pedir apoyo del continente ante la situación de Malvinas. Si bien la OEA ofreció su cooperación para lograr una resolución pacífica del conflicto, Estados Unidos se mantuvo expectante de las acciones del secretario del Estado norteamericano Alexander Haig, quien fracasó en sus intentos diplomáticos en Gran Bretaña. Mientras tanto, en enero de 1982, Forner empezó a crear los bocetos, en su departamento de Miramar, en marzo recibió los materiales y comenzó a pintar en su taller de San Telmo. En septiembre se exhibió el panel terminado en el San Martín. La guerra, que comenzó en abril, tiñó el año 1982 de zozobra y pesar y Forner, atenta a los conflictos bélicos, parece justificar el hecho de no tomar el tema de la guerra que se estaba librando en el país de una forma directa. Forner, quien se había sumergido en la representación de las consecuencias lacerantes que produjeron tanto la Guerra Civil española como la Segunda Guerra Mundial, en este caso, continúa desarrollando la serie de seres espaciales.

A la manera de un tríptico, *Origen de una nueva dimensión* presenta una explosión de formas redondeadas y de colores cálidos en el segmento central mientras que se han reservado los blancos y grises para los extremos. En el lado izquierdo, se observan seres que forman una columna de cuerpos, las cabezas y los brazos conectados por venas y arterias. En el extremo derecho, un hombre y una mujer que lleva en sus entrañas un feto. En la parte central, un gran ser rojo se encuentra flotando y en su interior se gesta otro ser. Se trata de un encuentro entre este personaje y la pareja humana, mientras que el sector inferior de la tela es recorrido por seres mitad hombre mitad peces. Forner le otorga a la mujer un rol central, gestando un nuevo ser, en un guiño optimista respecto del futuro y de una nueva dimensión.

⁷ Ídem.



La carrera espacial y la llegada del hombre a la Luna tuvieron un impacto directo en la producción artística de Raquel Forner. La fotografía capta un momento de encuentro con aquellos personajes que poblaron su pintura de la etapa espacial. Museo de la NASA.

En el folleto de la exposición, el crítico Rafael Squirru y el artista Gyula Kosice reflexionaban sobre el panel mural. Squirru sostenía:

Mi comparación con el *Guernica* de Picasso, habrá comprendido el lector, tiene por objeto primordial señalar que así como la obra del malagueño es hito fundamental del arte europeo de nuestro siglo, así también hemos de tomar conciencia (nueva conciencia) que la pintura de Raquel, a partir de su intransferible personalidad y de su poderoso y original estilo, constituye una de las piezas claves del arte americano. Su destino no podría ser más adecuado (folleto de la inauguración de la obra).



El panel *Origen de una nueva dimensión* se encuentra ubicado en F Street 1889, NW, Washington y el panel fue empotrado en el Terrace Level, adyacente a la Galería de Fotografía.

Al comparar a Forner con Picasso, Squirru realiza simultáneamente dos operaciones; por un lado, desliza una suerte de canonización de la artista y, por otro, conecta la obra con una de las pinturas con mayor pregnancia política del siglo xx. La artista concluyó el panel a mediados de 1982, es decir que al contexto de la dictadura militar se le suma la guerra de Malvinas.



Folleto de la presentación del mural en el Teatro General San Martín, 1982.

Por su parte, Kosice sostenía:

El estremecimiento que provoca su contemplación, acentuado por su organicismo mutacional, es una conjunción cuyo destino no son solamente astroseres viscerales, astrofaunas, laberintos de astronautas, contrastes o transmutaciones. [...] Ese recorrido umbilical más que efusivo es desgarrador. Quizás su encantamiento proviene de tu euforia interna, esas escisiones de la unidad que al principio ofrecen resistencia al espacio doble dislocado, dentro del cual tu fabulación (no sabría decir que “calidad” de infinito) gana en su trama interna.⁸

Forner decía en una entrevista:

La temática responde a mis preocupaciones de siempre pero en estas circunstancias adquiere su total amplitud. Puede considerarse una obra simbólica que contempla la condición del hombre, su destino y su proyección en hipotéticas probables, vidas o mundos hasta hoy solo intuidos por los artistas o los científicos. Al fin y al cabo se trata de dos formas de poesía.⁹



Origen de una nueva dimensión. Detalle.

⁸ Folleto de la presentación de la obra en el Teatro General San Martín (1982).

⁹ Ana Barón, “Para pintar el futuro”, entrevista a Raquel Forner, *op. cit.*

La obra de Forner atravesó todo el siglo xx y los murales que realizó reflejan un sector de su obra no muy conocido. Si bien no se dedicó al muralismo, su obra se caracteriza por la amplitud de escala. Sus pinturas monumentales lo son no solo por el tamaño, sino también por la manera en que las concibe. En los casos en que realiza paneles, lo hace con destreza dado que está acostumbrada a las grandes dimensiones. Los murales cerámicos de Miramar le permitieron explorar en un formato aún más grande del que estaba acostumbrada en sus grandes lienzos y son parte del recorrido que la llevará a la serie *Del espacio*, mientras que el panel de Washington se trata de una obra muy importante para la artista, que así lo manifestó en muchas oportunidades y que le otorgaba visibilidad y presencia en un lugar clave para la construcción de un canon del arte latinoamericano, el que explora la otredad, el encuentro con lo diferente con una mirada esperanzada en medio de un contexto de oscuridad.

Referencias bibliográficas

- BURUCÚA, José Emilio y MALOSETTI COSTA, Laura (1992). "Iconografía de la mujer y lo femenino en la obra de Raquel Forner". *En Homenaje a Raquel Forner*. Buenos Aires: Galería Jacques Martínez.
- FÈVRE, Fermín (2000). *Raquel Forner*. Buenos Aires: El Ateneo.
- GLUZMAN, Georgina (2018). "Las Bañistas de Raquel Forner: mujeres modernas". *Sztuka Ameryki Łacińskiej*, vol. 8, pp. 97-117.
- WECHSLER, Diana (2000). "Mujeres del mundo. Raquel Forner y la Guerra Civil Española". *Voces en conflicto. Historia de las mujeres y estudios de género*. Buenos Aires: Instituto de Estudios de Género, Facultad de Filosofía y Letras.
- (2006). *Territorios en diálogo. 1930-1945*. Buenos Aires: Fundación Mundo Nuevo.
- WHITELOW, Guillermo (1980). *Raquel Forner*. Buenos Aires: Gaglianone.

Fuentes

- DORIVAL, Geo (1942). *Raquel Forner*. Buenos Aires: Losada.
- EIRIZ MAGLIONE, Eduardo (1960). "Los paneles cerámicos de Raquel Forner en el Edificio Fernícola". *Crónica*, 12 de marzo.
- MERLI, Joan (1952). *Raquel Forner*. Buenos Aires: Poseidón.
- SAAP (ed.) (1933). *La pintura "al fresco" según Paul Baudouin y referencias del Cennino Cennini*. Buenos Aires: SAAP.