

El arte en la calle: las vidrieras de Raquel Forner en Harrods (1940-1950)*

Talía Bermejo

Ubicada en un punto neurálgico de la ciudad –con fachadas sobre Florida, San Martín y Córdoba–, la antigua tienda departamental Harrods lanza en 1940 una apuesta publicitaria novedosa bajo el slogan “El arte en la calle”. Raquel Forner, junto con un pequeño grupo de pintores reconocidos y visibles en los circuitos artísticos contemporáneos, es convocada para diseñar las vidrieras que exhibían los productos ofertados por la empresa. Estas realizaciones que combinan las artes decorativas, la escenografía, la pintura y la escultura dan como resultado una imagen mixturada, un ensayo visual renovado en cada cambio de temporada que reenvía una y otra vez al universo del consumo tanto como al imaginario creativo de la artista. En esta línea, propongo explorar esa mixtura entre el arte, la moda y la comercialización de productos para el consumo, la cual se constituye, precisamente, en matriz del ciclo desarrollado por Harrods desde 1940 y vigente durante toda la década del cincuenta.



Casa Harrods. Vista sobre la calle Florida 2. Archivo General de la Nación. Sin fecha.

* Agradezco muy especialmente a la Fundación Forner-Bigatti, la cual, a través de las maravillosas y fructíferas conversaciones con Sergio Domínguez Neira (*in memoriam*), como así también la asistencia cálida y paciente de Lika, hizo posible la realización de este trabajo. De la misma manera, quiero agradecer la gentil colaboración de María Rosa Castro en la etapa final de edición del presente artículo.

Las vidrieras confeccionaban espacios híbridos en los que la pintura de caballete podía intervenir de distintas formas; en el caso de Raquel Forner esto sucedía mediante la introducción de elementos que remitían a su propia iconografía, o bien directamente a través del montaje de cuadros como parte de los dispositivos que exhibían los objetos comercializables. De este modo, el escaparate albergaba una posibilidad adicional en tanto convergían allí no solo bienes de consumo masivo, sino también imágenes que circulaban en el mercado del arte. Resulta clave, entonces, considerar la sinergia entre circuitos comerciales y, en particular, la presencia de Forner como protagonista activa en las salas principales de la ciudad. En este punto, la inevitable y recurrente mención por parte de la prensa cultural acerca de su condición femenina revela cierta inquietud frente a lo que en apariencia sería un caso excepcional, y muestra alguna preocupación por unir lo que parece naturalmente dissociado: una carrera profesional exitosa y el hecho de ser mujer. Es preciso observar la trayectoria de Forner en el mercado desde una perspectiva que considere la diferencia sexual como articuladora del espacio artístico a fin de comprender las estrategias que desarrolló para imponerse en un ámbito destinado, en primer lugar, a los artistas varones. Me interesa, en este sentido, mapear los circuitos artísticos y comerciales en los que mantuvo durante las décadas de 1940 y 1950 una presencia lo suficientemente notoria como para acceder a las vidrieras de la fastuosa firma inglesa. Allí encontró una plataforma de visibilidad y, en cierta medida, un dispositivo que le permitía, en el contexto del mercado de consumo, deslizarse en una nueva frecuencia las marcas de un activismo resistente que apelaba a todos los recursos disponibles.



Casa Harrods. Vista parcial del sector Fantasías, planta baja. Archivo General de la Nación. Sin fecha.

Sensual, inquietante y disruptiva

Me acerco subyugado por las formas aéreas, tibias y sensuales de unos cuerpos femeninos que se adivinan por debajo de camisones celestes, verdes y rosas; me dejo envolver por la atmósfera severa y vibrante que unos amarillos y un rojo crean entre azules finamente valorizados; admiro la fluencia expresiva de unos monigotes con vestidos de punto que emergen tras los cristales inexistentes de una torre que se desmorona. Mas, mi sorpresa es grande cuando oigo a mi lado que se discute sobre la calidad de una tela, sobre la riqueza de un tapado de piel, sobre la originalidad de un traje de baile, pues, enamorado de las formas plásticas había olvidado los objetos que se exponen. Las conversaciones me vuelven a la realidad y me indican una pauta segura para mi juicio: [...] son vidrieras y no escenarios teatrales, son vidrieras y no motivos decorativos, son vidrieras y no espectáculo de mimos estáticos.¹



Casa Harrods. Aviso publicitario. Archivo Fundación Forner-Bigatti, Buenos Aires.

¹ Jorge Romero Brest, "El arte en la calle", *Argentina Libre*, 7 de mayo de 1942, a. 3, n° 111, p. 9. Archivo Fundación Forner-Bigatti (en adelante AFFB). El artículo fue ilustrado con fotos de las vidrieras armadas por Raquel Forner, "Accesorios", y Emilio Pettoruti, "Telas".

Abre la temporada otoño-invierno de 1942 los objetos, la atmósfera, las formas y los colores conforman un escenario que atrapa la mirada del crítico Jorge Romero Brest hasta distraerlo, en apariencia, de los objetos exhibidos en los escaparates de la tienda. La plasticidad de la imagen, expresiva a la vez que sensual, parece lidiar en su íntima ligazón con la oferta de los objetos más mundanos que conforman las nuevas tendencias en el vestir.²

En esa oportunidad, Raquel Forner eligió una temática exótica para presentar la vidriera dedicada a los "Accesorios". Mediante una composición simétrica, confeccionó una escena flanqueada por dos figuras de tamaño natural sobre cuyos cuerpos pintados distribuyó collares y pedrería destacando los trajes de mujeres que danzan con los brazos en alto. En el centro de la imagen, y a través de un gesto apócrifo, las manos multiplicadas de un maniquí devenido diosa hindú le permiten exhibir cantidad de joyas, brazaletes, anillos y pendientes. A la belleza de los cuerpos ricamente ataviados y engalanados agrega objetos abstraídos de su uso: una hilera de zapatos metalizados se dispone en friso por debajo del altar de la diosa; mientras numerosos guantes componen el interior de un espacio que replica las curvas de las bailarinas. Parte de la exuberancia en texturas y colores (que apenas imaginamos a partir de las crónicas, ya que los únicos registros visuales consisten en fotografías blanco y negro), como también cierta carga de exotismo, prevalecerán en algunas de las vidrieras posteriores; no obstante, el cuerpo femenino también asumirá un papel diferente, ligado al proyecto creativo que dio lugar a las series sobre la guerra.



1942 "Accesorios". Vidriera sobre la calle Florida para la casa Harrods "El arte en la calle". Archivo Fundación Forner-Bigatti, Buenos Aires.

² Las vidrieras no han recibido mayor atención por parte de la historiografía artística, a excepción del excelente análisis realizado por Paula Bertúa, 2016, que constituye el principal antecedente del presente trabajo.

Tal como se puede ver aquí la firma de puño y letra (sobre el ángulo inferior del panel central), cada vidriera llevaba la rúbrica de su creador/a para individualizar el diseño y a la vez certificar su valor como una obra original en el contexto de un mercado de productos industriales para el consumo fundamentalmente destinado al público femenino. A través de este formato novedoso, además de Forner, se promocionaron trabajos de Héctor Basaldúa, Raúl Soldi, Horacio Butler, Jorge Larco, Emilio Pettoruti, Gonzalo Legizamón Pondal, Ernesto Scotti y, en las temporadas siguientes, Pedro Domínguez Neira, Antonio Berni y Lucio Fontana, entre otros.³ La selección de artistas se justificaba a través de los premios y distinciones oficiales recibidos, puntualmente destacados en los afiches publicitarios que distribuía Harrods. De esta forma, mientras el ciclo era presentado como un diálogo inédito entre arte y moda, arte y comercio, se procuraba poner énfasis en el valor simbólico de las imágenes y sus autoras/es.

Haciéndose eco de esta propuesta, la crítica especializada se detuvo en el ciclo para observar las producciones y dirimir sus cualidades artísticas. Para Romero Brest, por ejemplo, “se ha buscado más la creación del organismo plástico que la valorización” [de los objetos expuestos a la venta]. Más tarde, las vidrieras obtendrían un espacio en las páginas de *Ver y Estimar*, la revista que fundó y dirigió entre 1948 y 1955, a través de una sección ilustrada a cargo de Damián Bayón.⁴

Así, los premios y reconocimientos recibidos por las/os creadoras/es aportaban a la legitimidad de la convocatoria y despertaban el interés de la prensa cultural. A su vez, las trayectorias destacadas incluían la presencia de las/os artistas en el mercado del arte. Sobre la calle Florida, Harrods se hallaba a pocos metros de las principales galerías de la ciudad, de modo que podía situarse y consolidar un espacio con características propias en los circuitos comerciales a través del nuevo dispositivo de exhibición. Si bien los formatos y el diseño cambiaban en cada vidriera e introducían diferentes elementos en el marco de temáticas acotadas (de acuerdo con los productos exhibidos), prevalecían rasgos característicos del lenguaje propio de cada una/o de las/os artistas; los paseantes encontrarían allí las mismas firmas que podían observar, y eventualmente adquirir, en las salas cercanas. La mixtura entre la moda, el arte y el consumo se distribuía en el marco de una misma cartografía urbana.

³ También fueron convocados Emilio Centurión, Armando d’Ans, Carlos de la Cárcova y Alberto Lagos. Algunos de estos artistas ya habían sido contratados años atrás, en 1930, por la Confederación del Comercio para realizar las vidrieras alusivas al Día del Comercio en la sede de Buenos Aires, en lo que constituyó un antecedente relevante en el empleo del mismo tipo de dispositivo. Allí figuraron, además de Forner, Bigatti, Domínguez Neira, Soldi, Butler y Basaldúa.

⁴ Damián Bayón, “Vidrieras en la calle Florida”, *Ver y Estimar*, vol. I, n° 2, mayo de 1948, pp. 64-66. [Archivo Romero Brest, Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró, Facultad de Filosofía y Letras, UBA].

Dado que Raquel Forner parece haber sido la única pintora convocada en el ciclo (de acuerdo a la información disponible hasta el momento),⁵ esa cartografía dejaba poco lugar, o ninguno, a las artistas. Asimetría que tendía a replicarse en las principales salas de exhibición aun cuando, para 1940, Forner ostentaba una trayectoria sostenida en los últimos quince años. Desenvolverse en un mundo protagonizado y dirigido por varones traería aparejadas situaciones diversas desde los inicios de su carrera en la década de 1920. El desconcierto de José María Lozano Mouján resulta elocuente, en ese sentido, cuando frente a los cuadros exhibidos por primera vez en el Salón Nacional de 1924, llegó a confesar que su mayor curiosidad era imaginar “en manos femeninas una paleta tan vigorosa y masculina”.

Frente a frente con la señorita Forner, me encontré con una jovencita graciosa y muy femenina, que es por completo el polo opuesto de aquella que me había figurado. Después de un rato de conversación, que naturalmente se desarrolló sobre temas de arte, comencé a descubrir en ella un temperamento que en cierto sentido está perfectamente retratado en sus obras: decisión, seguridad en sí misma y absoluta sinceridad. Sin la menor petulancia me dijo: “todavía no he hecho nada, usted se apresura en dedicarme un espacio en la revista, pero tenga la seguridad que he de llegar, porque trabajaré y trabajaré hasta que lo consiga”.⁶

Desde la óptica del crítico –columnista en la popular revista *Atlántida* y ese año jurado del Salón Nacional–, los óleos presentados por Raquel Forner, *Mis vecinas* (que recibe el Tercer Premio), *El sol* y *Estudio* solo podían asociarse con valores aparentemente ligados al quehacer del artista varón.⁷ Tal vez fueran consideraciones de esta índole las que la llevarían, en ocasiones, a hacerse llamar “pintor” en lugar de pintora; un cambio radical en la identidad pública que desenmascara la estrategia de masculinización del hacer creativo como única posibilidad de valorar la producción en manos femeninas. En todo caso, Forner rompe con las expectativas sociales respecto del género cuando enfrenta los roles convencionales diseñando una imagen de sí misma a contrapelo de los lugares asignados a la mujer artista en procura de una carrera profesional.⁸ A su vez,

⁵ Si bien el predominio de los artistas varones es incuestionable durante las primeras temporadas, es preciso destacar la presencia, en 1948, de Nina Harberle, mencionada junto con su esposo, Juan Carlos Castagnino, asiduo colaborador de las vidrieras. Ver Damián Bayón, “Vidrieras en la calle Florida”, *op. cit.*

⁶ José María Lozano Mouján, “Notas de arte”, *Atlántida*, Buenos Aires, 4 de diciembre de 1924, pp. 35 y 54.

⁷ María Laura Rosa analiza los principales aportes de la crítica feminista y subraya, a partir del trabajo de Christine Battersby (1989), la necesidad de poner en foco la sexualización del lenguaje artístico como estrategia para desarticular el sistema patriarcal en el campo de las artes. Ver el artículo de Rosa en este mismo volumen. Cf. Rosa, 2008: 153-174.

⁸ Para un análisis global sobre el salón que permite situar las producciones de Forner a través de un recorrido histórico crítico, ver Wechsler, 1999: 41-98. Georgina Gluzman propone observar el lugar ocupado por Forner frente a los recorridos previos realizados por artistas que no

podría pensarse como parte de una estrategia de inserción en el espacio artístico, y particularmente en el mercado, cuando al atenuar o relegar su condición femenina a un segundo plano, exige una mirada sobre su obra que la confronte con la de los artistas varones, ya no desde una crítica centrada en los valores supuestamente femeninos, sino en el profesionalismo de su labor artística.⁹ En 1925, con el rechazo de una de las pinturas enviadas al Salón Nacional, se sitúa en el espacio de la renovación;¹⁰ la prensa de vanguardia destaca su producción en el marco de un colectivo de artistas y favorece el debate sobre el arte moderno en los términos propios de la disciplina artística por encima de cuestiones ligadas al género.

Aun así, aquella tendencia a masculinizar los valores artísticos alentó parte de la crítica sobre la obra de Raquel Forner desde los primeros años de carrera, cuando procura ocupar todos los espacios disponibles para mostrar sus obras en Buenos Aires, Rosario, Santa Fe, La Plata, Córdoba o Mar del Plata. Mientras realizaba envíos regulares a los salones nacionales y provinciales, intervino en instituciones artísticas como Amigos del Arte y en espacios independientes que durante las décadas del veinte y treinta darían lugar a las y los artistas jóvenes, como es el caso de la Asociación Wagneriana o Boliche de Arte, dirigido por Leonardo Estarico. A propósito de una de las exhibiciones montadas en esta última sala, durante septiembre de 1927, el diario *La Fronda* recoge un episodio que, nuevamente, no podía eludir la sorpresa de encontrarse frente a una artista, y desde ese espacio de identificación, buscó resaltar su temperamento independiente en el marco de un colectivo enrolado en las nuevas tendencias.¹¹ “¿Qué mujer, entre nuestros pintores, es capaz de la audacia de Raquel Forner, para pintar con tanto alarde de construcción y tal exacerbación de color?”¹² Algunos de los expositores, según la crónica, consideraron que las obras enviadas por la artista “desentonaban” en el conjunto, ya que “disminuían los valores de las gamas apagadas, grises, plateadas, rosadas” predominantes en el resto de las piezas, por lo que se trasladarían a un pequeño salón contiguo; frente a esta situación, Forner habría retirado sus pinturas de la muestra.¹³

No obstante, al calor de las tensiones que movilizaban el campo en los años veinte, prevaleció el interés por desarrollar proyectos comunes junto con las/os artistas de su generación, a la vez que se integraba a la red de amateurs y coleccionistas que por entonces comienza a apoyar los nuevos lenguajes. La venta

solo tuvieron representación en el Salón Nacional, sino que también trabajaron en su autorrepresentación como renovadoras (2016: 221-265).

⁹ Pocos años antes del debut de Raquel Forner en el Salón Nacional, la obra de Ana Weiss, entre otras artistas, era valorada en esta clave por una parte de la crítica de arte (Gluzman, 2016: 239-245). Cfr. Baldasarre, 2011: 21-32.

¹⁰ Cfr. Wechsler, 1999: 41-98.

¹¹ Entre los artistas representados estuvieron Aquiles Badi, Emilio Pettoruti, Antonio Sibellino, Alfredo Guttero y Ramón Gómez Cornet.

¹² “Una feria en el Boliche”, *La Fronda*, Buenos Aires, 15 de noviembre de 1927. [AFFB]

¹³ Ídem.

de uno de los cuadros expuestos en Boliche de Arte a un integrante de la familia Bullrich, según indica la misma nota de *La Fronda* y se registra en el archivo personal,¹⁴ señalaba su inmersión en el mercado del arte a través del coleccionismo privado. Otros nombres reconocidos aparecen entre quienes adquirieron obras de Raquel Forner durante esos años. Es el caso de figuras muy activas en el terreno como Jorge Larco, también pintor y crítico, temprano promotor del arte moderno, quien dona gran parte de su acervo al MNBA en 1960; Luis León de los Santos, probablemente uno de los principales impulsores para que los cuadros de Forner llegaran al Museo de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez en Santa Fe; o Simón Scheimberg a cuya colección, también donada al MNBA a comienzos de los setenta, sumó varios estudios.¹⁵

A su vez, otros mecanismos, como los premios y adquisiciones oficiales, favorecieron su representación en algunas de las principales instituciones del país; en particular, a través de los salones nacionales y provinciales cuyas primeras recompensas estaban destinadas a engrosar el patrimonio público. Por otro lado, el itinerario europeo, desde el primer viaje formativo en 1929, jalonado por numerosas exhibiciones en distintos centros artísticos, habilitaría nuevos canales para la venta de obras e incluso el ingreso en colecciones internacionales.¹⁶ Años después, la revista *Saber Vivir* se hizo eco de estos posicionamientos y en 1943 –cuando el ciclo presentado por Harrods, “El arte en la calle”, llevaba tres ediciones consecutivas con la intervención de Raquel Forner– estuvo entre los elegidos para la sección “Artistas argentinos en colecciones públicas y privadas”.¹⁷ Este apartado se complementaba con otros destinados a mostrar residencias suntuosas y sus colecciones, como aquel titulado “En lo de...”; por ejemplo, en lo de Mercedes Saavedra Zelaya, de cuyo acervo se reproducían nada menos que tres obras de Picasso. La presencia de Forner en el patrimonio se destacó a través de las piezas adquiridas por Lorenzo Seghezzeo y Sra. Olga Carballo de Seghezzeo (*Una mujer*, 1939, de la serie *El Drama*) y Pedro Palacio (*Barrio de S. Francisco, La Paz*); también con fotografías de obras existentes en instituciones como el MNBA (*El drama*), el Museo Rosa Galisteo de Rodríguez (*Soledad*), el Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata (*Autorretrato*, de 1941) y el Museo Municipal de Bellas Artes de Buenos Aires (*Ni ver, ni oír, ni hablar*); fi-

¹⁴ Si bien no se consigna el nombre completo del coleccionista que adquirió la pieza, podría tratarse de Rafael Bullrich, quien luego adquirió *Bañista* expuesta en XVIII Salón Nacional y donada al Museo Nacional de Bellas Artes en 1934-1935.

¹⁵ Ver la Cronología que integra este volumen. Cf. Bermejo, 2015.

¹⁶ Durante ese primer viaje expone en el Salón de las Tullerías, invitada por Othon Friesz, y en Galería Zak, de la Place Saint-Germain-des-Prés, junto con un grupo de pintores argentinos. Ver Cronología.

¹⁷ “Artistas argentinos en colecciones públicas y privadas. Raquel Forner”, *Saber Vivir*, Buenos Aires, año III, n° 35, junio de 1943, pp. 28-29. Dirigida por José Eyzaguirre desde 1940, *Saber Vivir* constituyó una publicación especialmente interesada en promover el consumo de arte en el marco de un interés más general que abarcaba también el cine, el teatro, la moda e incluso la gastronomía y los consejos sobre el “buen vivir”. Cf. García, 2008.

nalmente, aparecía el óleo *Desolación*, adquirido por el MoMA, para completar un mapeo de existencias que cerraba con el museo neoyorquino.

Además de intervenir en aquellos espacios con una gestión favorable a las propuestas innovadoras –clave de inserción para el llamado Grupo de París durante los años veinte–, las obras de Raquel Forner comienzan a circular muy pronto en la plaza porteña. En septiembre de 1928, monta su primera exposición individual en la galería de Federico C. Müller sobre la calle Florida. Con más de diez años de trayectoria en la ciudad, la firma consolidaba su prestigio, al tiempo que abría un espacio para las y los artistas locales, con base en la comercialización de los *old masters*, un acento fuerte en la obra gráfica y parte en la pintura contemporánea internacional. Es conocida la trayectoria de Fader, entre los argentinos, a partir del contrato que firmó en 1916 y con una presencia que se continúa en los años siguientes con exposiciones regulares. El paisaje rural, omnipresente en sus telas, constituyó una temática frecuente en la programación de los años diez y veinte con obras, entre otros pintores consagrados, de Jorge Bermúdez, Gregorio López Naguil, Enrique Prins, Atilio Malinverno o Jorge Soto Acebal, quien realizó su primera muestra individual en el país en 1921; a su vez, la presencia del uruguayo Pedro Figari en estas salas marcó una línea destacada en cuanto a la circulación, si bien limitada, de las propuestas modernas. De acuerdo con las políticas planteadas hasta ese momento en Müller, la exhibición de Raquel Forner implicaba cierta audacia; no solo por apostar a los nuevos lenguajes, sino también por tratarse de una joven artista en el marco de una nómina en la que no abundaban las presencias femeninas. Más tarde, la pintora austríaca radicada en Buenos Aires Mariette Lydis sería una de las pocas con una representación sostenida en estas salas.¹⁸ Mientras tanto, Forner seguía el camino inaugurado en otros espacios, en particular la galería Witcomb con artistas como Léonie Matthis, por ejemplo, apelando al impacto de la exposición individual como una vía para ganar visibilidad en un terreno competitivo que le permitía erigir un mojón relevante para el desarrollo de una carrera artística profesional. Al igual que en los años previos, la recepción de las obras de Forner en los medios gráficos no podría soslayar su condición de mujer artista como evidencia el artículo publicado en octubre del 1928 a propósito de la exposición individual realizada en La Plata:

Ha muerto en el siglo, definitivamente, el viejo espíritu femenino. Marquesas de Versalles, Scharazadas miliunanochescas, Mimís y Mussetas parisienses, Beatriz de Dante y Ofelia de Hamlet, se esfuman y van relegándose envueltas en el manto literario.

¹⁸ Entre 1934 (año de la primera exposición de Picasso en el país) y 1953, Lydis realizó al menos nueve exposiciones individuales en Müller, además de presentarse en muestras colectivas dentro de la misma galería como así también en otras salas de la ciudad y de Rosario, en especial.

La mujer del siglo cruza a nado el canal de la Mancha y en aeroplano el brumoso Atlántico del norte; discute en la Sorbona, investiga en el laboratorio, rotura campos y equipa las usinas. En las olimpiadas marca records casi masculinos y en los cuerpos colegiados o en los ejecutivos, asume viejos roles tan sólo destinados hasta ayer a los hombres.

No nos extraña, pues, en demasía, el vigor y la fuerza, tanto en el dibujo como en el colorido, de los cuadros que Raquel Forner expone en la Facultad de Humanidades. Mujer del siglo, interpreta y sufre el espíritu de su época, que aún no ha podido decir la última palabra sobre lo que deberá ser la mujer.

La sensibilidad y la dulzura que fueron signos característicos del alma femenina han huido de estas telas para dar paso tan sólo al viejo dolor inmanente y a la tortura que produce la posición 'off-side' en que la mujer se halla colocada. Ese dolor, esa preocupación torturadora, campea en todas las figuras femeninas de Raquel Forner, y posiblemente sea éste, el mejor elogio que puede hacerse de su obra, en cuanto, ha sabido interpretar el atribulado espíritu de su época, y salvar, en cierto modo, algo importante de su sexo: el dolor de María y Magdalena al pie de la Cruz, la lágrima de Agar abandonada en el desierto.¹⁹

Algo parece haber cambiado drásticamente para el escritor o la escritora en cuanto a los roles tradicionales de la mujer en la sociedad contemporánea. La feminidad, ligada a los términos sensibilidad o dulzura, pertenecería a un pasado ya superado. La mujer actual es destacada aquí en su audacia y habilidad para competir en los mismos terrenos que el hombre, pero claro desde una posición desplazada, *offside*. Una vez más, la imagen elaborada por Raquel Forner es leída en términos de una apropiación de atributos (el vigor y la fuerza) considerados, en este contexto, exclusivamente masculinos.²⁰ En línea con esta idea, la capacidad de interpretación del "espíritu de su época" parecería quedar sujeta a una cualidad eminentemente femenina, la expresión del dolor, recuperada desde la tradición cristiana como signo distintivo de su género.²¹

Sin embargo, la mujer del siglo, encarnada en Raquel Forner, también libraba batallas en terrenos más prosaicos ligados a una cultura urbana y moderna, como la arena comercial. Además de las repercusiones en la prensa –incluso en medios internacionales como *La Patria degli Italiani* e *Il Giornale d'Italia*, entre otros–, en el caso de la muestra en Müller (1928) se produjeron varias ventas.

¹⁹ "La pintora Raquel Forner", *El Argentino*, La Plata, 27 de octubre de 1928, p. 4.

²⁰ Ver nota 7.

²¹ Para un análisis histórico acerca de los cambios en cuanto a imaginario e identidad social de la mujer, ver Barrancos, 2007; también, una síntesis ajustada en Barrancos, 2008.

Del conjunto de cuarenta y cuatro obras entre óleos y dibujos, de acuerdo con el catálogo anotado que se conserva en el archivo personal, se registra la compra de *Carpa* por Bullrich, *Feria* y *Niña rubia* por Larco; Besio Moreno, S. Díaz y Saslasky adquirieron estudios de paisajes; mientras que Fioravanti y González Garaño, entre otros, seleccionaron dibujos. El vínculo con el marchand, iniciado a fines de la década del veinte, se prolongaría en nuevas muestras individuales que también contaron con una amplia repercusión en la prensa y venta de obras.

Años más tarde, en 1936, se montó una segunda exposición en la misma galería con las obras producidas durante el viaje a Bolivia que hizo junto con Alfredo Bignatti luego de contraer matrimonio. El viaje de bodas devenido itinerario artístico se tradujo en numerosas acuarelas, temples, dibujos y *gouaches* representativos de los habitantes (en especial de las cholos bolivianas), los mercados y el paisaje del altiplano. Esta temática atravesará toda la producción visible en las muestras de ese año; en particular, el XXII Salón Anual de la Sociedad de Acuarelistas, Pastelistas y Grabadores, realizado en julio, donde recibe uno de los premios más altos (\$400) por la obra *Chola*, entre los otorgados por la Comisión Nacional de Cultura.²² También sería Müller, en los años siguientes, el espacio que albergaría las grandes muestras sobre la guerra: en 1939, la serie *España* (realizada entre 1936 y 1939), y en 1945, la serie *El Drama* (realizada entre 1939 y 1945).

A diferencia de las obras de la primera época (anteriores al paso por el taller de Othon Friesz en 1929, muchas de las cuales fueron destruidas por la artista), serían las producciones ligadas al compromiso con el movimiento antifascista las que le granjearían el mayor reconocimiento por parte de la crítica, como así también un espacio destacado en la historia del arte argentino.²³ Aun así, una mirada

²² La partida de \$2000 destinada por la Dirección Nacional de Bellas Artes se subdividió en tres premios de \$300 (otorgados a Jorge Soto Acebal, Pablo C. Molinari y Alfredo Guido); cinco premios de \$200 (destinados a Luis B. Caputo de Marco, Rodolfo Castaña, Enrique Policastro, Fortunato Lacámara y Catalina Mórtola de Bianchi); un premio de \$100 (para Carmen Souza de Brazuna). Por otro lado, la partida de \$2000 otorgada por la Comisión Nacional de Cultura se subdividió en seis premios: cuatro de \$400 (otorgados a Juan C. Faglioli, Jorge Larco, Lucrecia Moyano y Raquel Forner) y dos de \$200 (Emilce M. Saforcada y Raúl Veroni). Cf. "Otórganse los premios del S. de Acuarelistas, P. y Aguafuertistas", *El Mundo*, 14 de septiembre de 1936, p. 12. Para considerar en términos reales qué significaba el valor de esos premios en la economía de los artistas que solían desempeñar tareas docentes, se pueden comparar los montos citados con el salario de un maestro de escuela de la Capital Federal que para entonces era de \$280. Ver "Evolución de los salarios docentes: 1906-1975", Ministerio de Cultura y Educación, Dirección Nacional Sectorial de Desarrollo. <http://www.bnm.me.gov.ar/giga1/documentos/EL001296.pdf>

²³ Ver una selección de referencias dentro de la historiografía artística en la bibliografía citada al final de este apartado. Cabe mencionar el vínculo de Forner con la Asociación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores (AIAPE) en cuya revista, *Nueva Gaceta*, se reprodujeron algunas obras suyas (Devés 2013). Además de la producción y las temáticas ligadas a la guerra, las intervenciones de la artista en el campo cultural deben leerse en relación con la importancia que fue asumiendo la politización de las mujeres durante las décadas de 1930 y 1940 en el marco de una cultura antifascista y su presencia en debates y luchas políticas e ideológicas desde diversas posiciones, orgánicas o partidarias (Barrancos 2008: 109-134).

sobre los catálogos de exposiciones nos permite observar cómo, a medida que explora lenguajes y recorre otros caminos estéticos, logra una presencia sostenida en los espacios de exhibición e incluso un mercado receptivo para cada nueva propuesta.



1940. "Trajes y complementos de Sport". Vidriera sobre la calle Florida para la casa Harrods "El arte en la calle". Archivo Fundación Forner-Bigatti, Buenos Aires.

A considerable distancia de la vidriera de Harrods ("Accesorios", 1942) que había llamado la atención de Romero Brest, previamente, en otoño de 1940, Forner había preparado "Trajes y complementos de Sport". Esta vez, en lugar de la exótica diosa hindú, una mujer moderna y deportista protagoniza la escena; mitad maniquí realista, mitad torso desprovisto de rasgos, de un lado viste falda, sombrero y chaqueta, mientras que del otro, un par de manos surgen desde el fondo neutro a fin de tomar las medidas necesarias para el vestuario estableciendo una simultaneidad entre el tiempo de la confección y el estilo terminado; todo lo cual queda ceñido por un marco, ornamentado sobre el maniquí-mujer vestido y estilizado hacia el lado contrario: una vidriera dentro de la vidriera. Allí se ubican algunos de los elementos para el deporte: raqueta, funda y pelotas sobre un plano rebatido, detrás, unos bolos de bowling marcan una pronunciada diagonal; un fragmento de pista de atletismo orienta la perspectiva de ingreso al cuadro y destaca la escena principal mediante carriles delimitados por líneas blancas sobre un piso oscuro. Hacia la derecha, se disponen sobre el suelo palos de golf dentro y fuera de su bolsa. Un tronco seco funciona como exhibidor para guantes, bufanda, sombrero y cartera, mientras que un par de aves atraviesa el cielo. Estos últimos objetos habilitan una inflexión en la lectura de toda la escena. Por un lado, ayudan a definir un interior y un exterior que comparten cierta ambigüedad en su definición; a la vez, avivan el contraste entre el rostro de sonrisa

cristalizada, el semblante alegre y reposado de medio maniquí, y la otra mitad, deshumanizada, sin rostro ni expresión. Por otro lado, el árbol cortado, muerto, situado sobre un espacio prácticamente vacío, sus ramas amputadas terminan en guantes-manos casi como un cuerpo de extremidades desmembradas. En cierta medida, la composición permea el clima de las series de la guerra (en particular, las obras exhibidas en la muestra de 1939 en Müller), como si de pronto filtrara algo de ese campo yermo y sombrío, los cuerpos mutilados y la muerte de *Claro de luna* o *La Victoria*.²⁴ En simultáneo, trabaja sobre el presente inmediato, el tiempo de ocio y la vida urbana sobreponiendo temporalidades que terminan por tensionar la escena a medida que emergen nuevas capas de significado (Didi-Huberman, 2006). Reenvíos de sentido hacia los repertorios iconográficos previos, aunque, al mismo tiempo, el montaje enlaza los significados que, como en los pasajes de Walter Benjamin, asocian la moda y la muerte.

... la moda ha inaugurado el lugar del intercambio dialéctico entre la mujer y la mercancía –entre el placer y el cadáver–. Su dependiente, enorme y descarada, la muerte, toma las medidas del siglo, hace ella misma, por ahorrar, de maniquí, y dirige personalmente la liquidación, llamada en francés ‘revolución’. Pues nunca fue la moda sino la parodia del cadáver multiforme, provocación de la muerte mediante la mujer, amargo diálogo en susurros, entre risas estridentes y aprendidas, con la descomposición. Eso es la moda. Por eso cambia con tanta rapidez; pellizca la muerte, y ya es de nuevo otra para cuando la muerte intenta golpearla (2007: 92).

Aquí no aparece el cuerpo de la doliente como síntesis de los horrores de la guerra.²⁵ La protagonista de las vidrieras podría acercarse a la imagen femenina de la primera época de Forner (las pinturas exhibidas en la muestra de Müller en 1928): una mujer fuerte, moderna, que hace deportes y realiza actividades al aire libre. No obstante, otro de los escaparates, realizado en 1944, “Sombreros”, incorpora una pintura de caballete ligada a aquellas escenas funestas posteriores a la batalla. Un grupo de mujeres cuyas siluetas tienden a metamorfosearse en árboles implora sobre un peñasco con los brazos elevados al cielo; un motivo recurrente en las series del período que trasunta el dolor y la impotencia frente a la destrucción de la guerra. Hacia la izquierda, la pintura se enfrenta al núcleo dominante de toda la composición. Una escena dentro de otra protagonizada por un ser de alas pesadas, curvas enfáticas y *soutien*, una suerte de cola de sirena

²⁴ Un análisis temprano de la iconografía forneriana vinculada a la guerra, en Wechsler, 2000. Sobre los intercambios, diálogos y pasajes entre la obra de caballete y las realizaciones para Harrods, ver Bertúa, 2016.

²⁵ José Emilio Burucúa y Laura Malosetti Costa realizaron un análisis pionero sobre el topos iconográfico de la mujer (1995). Por su parte, Georgina Gabriela Gluzman avanza en el estudio respecto de la construcción visual de una feminidad moderna (2017).

que termina en serpiente marina y, a imagen de Medusa, formas serpentina brotan de la cabeza coronadas a su vez por otras más pequeñas destinadas a portar los sombreros de plumas y tules; mientras que una, ataviada con elegancia, parece dar vida a la serpiente. Tal vez sea un habitante de ese solitario paisaje marino; un ser mítico invocado por las mujeres, entre bello y monstruoso (como la misma Medusa), prodigioso y temerario. Sobre el primer plano, otras dos cabezas yacen en el suelo, desmembradas, como evidencia irreducible de la muerte.



1944. "Sombreros". Vidriera sobre la calle Florida para la casa Harrods "El arte en la calle". Archivo Fundación Forner-Bigatti, Buenos Aires.

Otro clima registra la vidriera que llevó por título "La nueva apariencia 1948", destacada por Damián Bayón como una de las realizaciones más bellas de la temporada.²⁶ La antigüedad clásica constituye la referencia principal a través de mujeres que sobresalen gracias a sus vestidos y extensos paños de pliegues definidos; asimismo, los restos de una columna jónica y la elección del perfil como la posición más notoria para la mayoría de las figuras componen el escenario de reminiscencias griegas. La moda contemporánea aparece en el primer plano al ritmo de una digresión temporal que termina por enlazar pasado y presente, antigüedad y modernidad, historia y consumo. Se trata de la figura femenina sin rostro construida a través del vestido –un diseño de alta costura acompañado de capa y joyas– que llamó especialmente la atención de la crítica. Esa mujer "hueca" (Bayón, 1948: 64-66), cuyo único rasgo humano tangible lo constituyen las manos de maniquí, irrumpe en el conjunto, se recorta y destaca sobre el fondo oscuro casi como una aparición fantasmagórica. En contraste, otra mujer

²⁶ Damián Bayón, "Vidrieras en la calle Florida", *op. cit.*

–cuerpo color terracota según las fuentes, evocación de la cerámica griega–, ataviada en blanco, rostro de perfil, al igual que las figuras del fondo, lleva en sus manos telas y accesorios, emulando al ser alado que surge en medio de un cielo tenebroso para ofrecer, también, su colaboración en el vestuario.



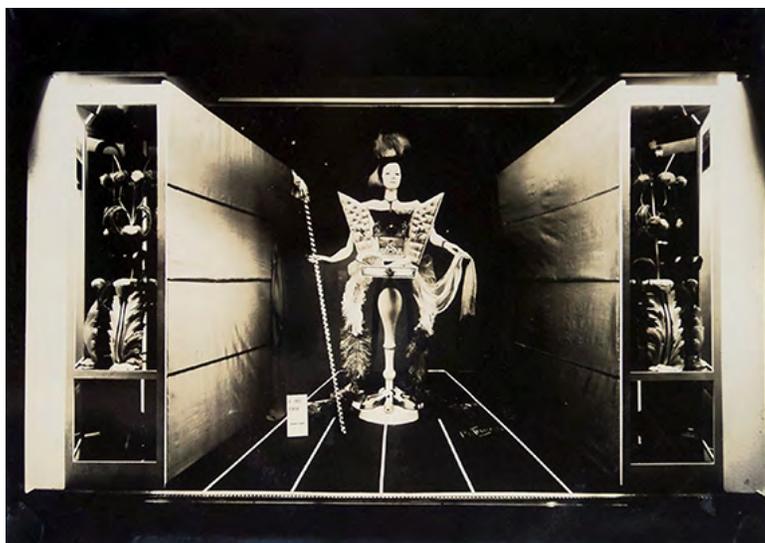
1948. "La nueva apariencia 1948". Vidriera sobre la calle Florida para la casa Harrods "El arte en la calle". Archivo Fundación Forner-Bigatti, Buenos Aires.

Mientras que aquí la moda contemporánea se articula con la antigüedad clásica, otros seres femeninos protagonizan escenarios que parecen nutrirse de tradiciones diversas. Así, en "Telas", de 1949, una mujer de melena rizada y torso desnudo exhibe una nueva metamorfosis entre el cuerpo y el árbol cuando sus piernas se funden con la vegetación prolongándose entre ramas y troncos. Si bien no deja de inquietar, la imagen ha perdido esa fiereza del monstruo alado y avanza en el dominio de la sensualidad como energía principal que atraviesa el cuerpo femenino. Del mismo modo, lo sensual parece deslizarse en la combinación de texturas, paños, plumas u ornamentos vegetales en otra de las vidrieras destinadas a exhibir "Accesorios". En este caso, la perspectiva acelerada por las líneas del suelo y las paredes converge sobre el centro de la escena; desde allí, la mujer parece reinar, hierática, con bastón de mando y el pecho abierto en forma de secreter. El cuerpo femenino ha sido fragmentado una vez más, se ubica a medio camino entre lo humano y el autómatas; se disloca entre la sensualidad de formas y texturas, la incitación al deseo erótico y, en simultáneo, el temor, la provocación y la inquietud frente a una escena que subvierte lo verosímil y reenvía a un plano imaginario y potencialmente peligroso.²⁷

²⁷ Laura Malosetti Costa ofrece un sugestivo análisis acerca del deseo y el imaginario erótico en relación con obras decimonónicas que integran las colecciones del Museo Nacional de Bellas Artes (2015: 3).



1949. "Telas". Vidriera sobre la calle Florida para la casa Harrods "El arte en la calle". Archivo Fundación Forner-Bigatti, Buenos Aires.



1946. "Accesorios". Vidriera sobre la calle Florida para la casa Harrods "El arte en la calle". Archivo Fundación Forner-Bigatti, Buenos Aires.

Parte de esa inquietud animada por el cuerpo desarticulado, dislocado, igualmente presente en otras vidrieras,²⁸ permite leer estos trabajos en una clave de

²⁸ A las mencionadas, agrego la que Forner realizó en 1953 dedicada a la exhibición de telas.

transferencias y contaminaciones entre lo real y lo surreal (Wechsler, 2006: 17-33).²⁹ Las numerosas metamorfosis y realidades fragmentarias que emergen en cada escenario, como también la yuxtaposición de elementos y seres provenientes de universos distantes, los cielos tormentosos o crepusculares, las ruinas, dan lugar a imágenes que enlazan con el clima onírico o de extrañeza ligado al surrealismo y a la pintura metafísica que exhiben las pinturas realizadas en los años treinta.³⁰



1953. Sin título. Vidriera sobre la calle Florida para la casa Harrods "El arte en la calle". Archivo Fundación Forner-Bigatti, Buenos Aires.

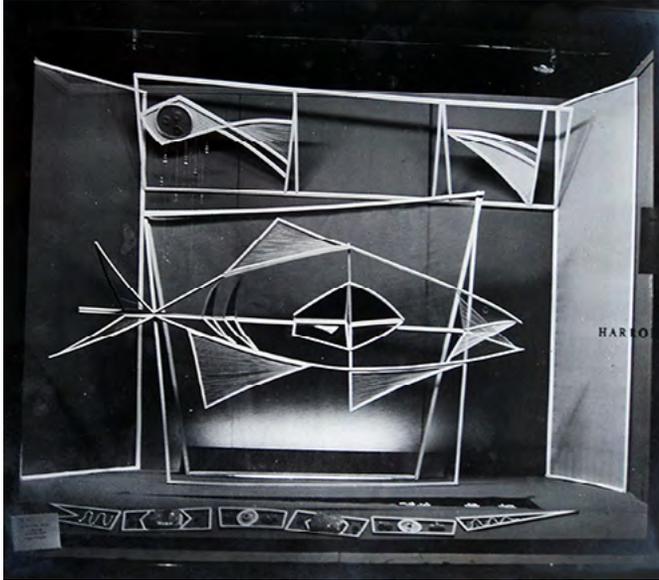
Avanzando en la década de 1950, las figuras y los objetos que componen las vidrieras tienden a estilizarse conforme la poética de Raquel Forner experimenta nuevos cambios, visibles en la pintura de caballete o en los murales que realiza durante esos años. Esto resulta evidente, en especial, hacia el final del ciclo en la producción titulada "Fantasías" de 1958, en la que, a través de un lenguaje abstractizante, cercano al de los murales contemporáneos,³¹ introduce otros imaginarios visuales, en este caso, ligados a las criaturas del mar. La línea, los planos lisos y las superficies vacías se imponen al barroquismo de las escenas previas con figuras cuyo volumen está dado centralmente a partir de elementos

²⁹ Cf. Wechsler y Constantin, 2005: 113-115.

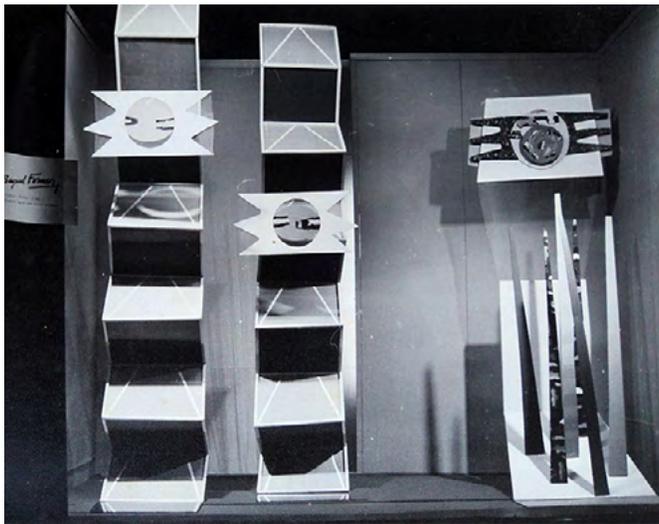
³⁰ De acuerdo con el análisis de Bertúa, los trabajos de Forner enlazan con las realizaciones de artistas que vinculan la estética surreal y el mundo de la moda en París desde los años treinta, tales como Man Ray o Salvador Dalí, por ejemplo. Las imágenes compuestas en sus vidrieras "escenifican sueños y deseos femeninos colectivos: de clase y de género"; las mujeres de Forner "no solo representan tipos sociales, sino que, también, en tanto construcciones, postulan ideales y elaboran mitologías que se hacen eco de las expectativas de las consumidoras" (2016: 7-8)

³¹ Ver el texto de Cecilia Belej en este volumen.

lineales. "Telas", de 1959, en cambio, parece deslizar intereses propios de la serie *Del espacio* trasladando al escaparate preocupaciones ligadas a la llamada carrera espacial con elementos que remiten a cuerpos celestes y por extensión a un universo que se expande gracias a los nuevos desarrollos de la ciencia y la tecnología satelital.



1958. "Fantasías". Vidriera sobre la calle Florida para la casa Harrods "El arte en la calle". Archivo Fundación Forner-Bigatti, Buenos Aires.



1959. "Telas". Vidriera sobre la calle Florida para la casa Harrods "El arte en la calle". Archivo Fundación Forner-Bigatti, Buenos Aires.

Espectadoras/es, diletantes, compradoras/es

Los años de Harrods, especialmente durante la segunda década, representan el momento en que la presencia de Raquel Forner se afianza en los circuitos del mercado de arte. Si entre las galerías privadas, Müller constituyó un espacio clave para exhibir y comercializar sus obras hasta comienzos de los cincuenta, a partir de entonces serían las flamantes salas dirigidas por Alfredo Bonino las que contribuirían con mayor eficacia a delinear el perfil profesional al que apuntaba desde las primeras intervenciones. Aun así, fueron varios los salones que conformaron la red de posibilidades tejida por la artista de cara a lograr visibilidad en el terreno. Es el caso de Viau, donde, además de integrar muestras colectivas, expone, en 1950, la serie *La Farsa* compuesta por bocetos y una treintena de óleos de gran formato; también se destaca el caso de Van Riel, en cuyas salas formó parte del Tercer Salón de Arte Sacro, en 1956.³² Asimismo, las pinturas de Forner circularían a través de las redes comerciales que articulaban otras firmas fuera de la ciudad de Buenos Aires, como la Galería Delacroix en Córdoba o la Galería Giménez en Mendoza.



1955. Sin título. Vidriera sobre la calle Florida para la casa Harrods "El arte en la calle".
Archivo Fundación Forner-Bigatti, Buenos Aires.

Como antes, la sinergia entre pinturas y vidrieras reactiva nuevas imágenes; el escenario destinado a promover el consumo de objetos industriales se involucra en el decurso simbólico que atraviesa la obra contemporánea de la artista. Antes del salón de arte sacro montado en la galería Van Riel, la producción de 1955 para Harrods presentaba tres figuras de tamaño natural cuyos cuerpos geomé-

³² Ver *Raquel Forner*, cat. exp. Galería Viau, Buenos Aires, 18 al 30 de septiembre de 1950. "Mediator Dei Salón de Arte Sagrado", cat. exp. Galería Van Riel, Buenos Aires, 26 de noviembre de 1956. [Archivo Fundación Espigas]

tricos, rostros de máscara y movimientos duros, cuasi mecánicos, matizados por las fantasías y las texturas de los géneros, se enmarcaban en el interior de unas estructuras similares a hornacinas: en el centro, una mujer vestida con transparencias inclina con suavidad el rostro lánguido; a los flancos, dos personajes de torso desnudo y sexo ambiguo sostienen una ofrenda de flores y un objeto coronado por una estrella configurando lo que podría leerse en la clave de una imagen devocional. En la misma línea, que recrea cierta atmósfera de misticismo a través de elementos evocativos de una iconografía cristiana, se puede observar la vidriera del año siguiente (1956) para la cual Raquel Forner confecciona una estructura compleja cercana a un templete o baldaquino, sostenido por dos figuras antropomorfas en lugar de columnas, elaboradas mediante una síntesis extrema a partir del entrecruce de varillas y paños triangulares del mismo modo que la figura central, situada debajo de esa estructura frente a una mesa; mientras que por detrás paños cuadrangulares se distribuyen al modo de un vitraux. La postura de la última figura, de pie, con los brazos apoyados sobre lo que podría ser el altar ceremonial, provoca el efecto de encontrarse frente al oficio de un rito sagrado.³³



1956. Sin título. Vidriera sobre la calle Florida para la casa Harrods "El Arte en la calle". Archivo Fundación Forner-Bigatti, Buenos Aires.

³³ En el marco de este repertorio iconográfico ligado a la tradición cristiana se ubica "Nuestra Señora de las Mercedes", una de las piezas que integraron la donación póstuma de Luis León de los Santos al Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez de Santa Fe. La obra de Forner, junto con las de Jorge Larco, Raúl Soldi, Norah Borges, Ballester Peña, Luis Szalay y otros, formó parte del espacio más tarde conocido como la "capilla De los Santos". Cf. Bermejo 2007.

En estas últimas realizaciones, dominadas por la economía de medios expresivos, al igual que en aquellas en las que prevalece cierto barroquismo, los bienes ofertados por Harrods –telas y fantasías, como también guantes, vestidos, pañuelos o accesorios– quedan subsumidos en ese relato que termina componiendo la escena, por momentos críptica o, al menos, resistente a una lectura unívoca. La reorganización de los objetos, dispuestos en una nueva trama, la mayoría de las veces alejada de la escena cotidiana o doméstica que podría funcionar como modelo de uso, provoca una explosión de lo heterogéneo y convoca una nueva constelación de asociaciones y lecturas. Más allá del fin último, encubierto o soslayado, de cada uno de los objetos producidos para el consumo masivo, aquí se reúnen para hilar otros sentidos y generar una poética potencialmente atractiva tanto para el público de arte, conocedor o diletante, como para las/os posibles clientas/es de la tienda inglesa.

En este sentido, desde el punto de vista del consumo, la pérdida de protagonismo de los objetos comercializables (su utilidad) en favor de un relato que liga con obras de arte, también comercializables pero ya en un mercado específico, torna evidente la contigüidad, a la vez simbólica y geográfica, entre las vidrieras de Harrods y las galerías de arte de la zona. Cabe detenerse un momento sobre la figura de Alfredo Bonino, quien dirigió uno de los espacios más notorios de la ciudad y, a poco de inaugurar en 1952,³⁴ organizó una muestra individual de Raquel Forner cuando la pintora se hallaba bien posicionada en los circuitos y en la prensa. Tempranamente, el marchand supo establecer una sala comercial de referencia para un rango amplio de coleccionistas.³⁵ A través de mecanismos como las promociones de fin de año, la exhibición de obras provenientes de acervos privados o la convocatoria de críticos reconocidos para prologar los catálogos, Bonino buscaría atraer a los amateurs y también incentivar la formación de nuevas series de pintura. En el marco de esa política, establece vínculos comerciales con las/os artistas que garantizaban la presencia regular de un conjunto de firmas representativas del arte moderno; con ello contribuía a afianzar la circulación comercial de las obras y el perfil profesional de las/os artistas.³⁶ Forner integró el programa de exhibiciones que, especialmente durante los primeros años, priorizó artistas consagrados, como

³⁴ La galería Bonino abrió sus puertas en 1951 en Maipú 962; posteriormente, en 1970, se mudaría al edificio diseñado por el arquitecto y artista plástico argentino Clorindo Testa en Marcelo T. de Alvear 636. Puede consultarse un trabajo reciente sobre la trayectoria de la firma en el catálogo *Espigas muestra Bonino*. Buenos Aires: Fundación Espigas, 2019. Libro digital disponible en <http://publicaciones.espigas.org.ar/index.php/espigas/catalog/book/5>.

³⁵ Entre ellos se destacó el empresario rosarino Domingo Minetti, cuyo acervo se exhibió en 1956, y el ya citado Simón Scheimberg, quien frecuentaba las muestras y adquiriría varias obras, entre muchos otros interesados en el arte argentino contemporáneo.

³⁶ Un caso notorio, en este sentido, es el de Luis Seoane; respecto de su trayectoria en el mercado y la relación con Bonino, ver Bermejo, 2015. Hasta el momento no se han registrado documentos que permitan acreditar la existencia de contratos formales con las/os artistas que mantuvieron una presencia sostenida en la sala.

Luis Seoane, Miguel Ángel Victorica, Lino E. Spilimbergo, Jorge Larco, Eugenio Daneri y Héctor Basaldúa, entre otros.³⁷ Además de participar en numerosas muestras colectivas, eventos especiales como las ferias de fin de año o la exhibición de colecciones privadas, como fue el montaje conjunto de Luis León de los Santos y César Franceschini en 1953,³⁸ la artista presentó en estas salas algunas de las muestras personales más relevantes de su carrera, como *Álbum de viaje* (1953), serie *El lago* (1954), serie *Las lunas* (1958) y *Era espacial* (1960).³⁹

Durante el mismo año que inicia la saga de exposiciones individuales en Bonino, se publica el libro de Joan Merli, *Raquel Forner*, una edición lujosa de tapa dura con numerosas ilustraciones en blanco y negro y a color (1952). Una vez más, a diez años de la aparición de la monografía de Geo Dorival (1942) impresa por Losada, la artista revisitaba su carrera a través del libro de arte reponiendo muestras, información sobre el ingreso a colecciones privadas o públicas y bibliografía actualizada sobre su obra.⁴⁰

El impacto de Raquel Forner en los circuitos artísticos (a partir de sus intervenciones en galerías, premios, salones, colecciones, prensa) como así también en el mercado editorial, nos lleva a pensar la de Forner en términos de una presencia intensa y disruptiva, materializada en dispositivos diversos que asistieron al reconocimiento de su quehacer artístico en cuanto carrera profesional. Por supuesto, no se trataba de la única artista notoria en los salones locales, aunque, sin duda, fue una de las que trabajaron con mayor vehemencia para lograr visibilidad en un escenario sumamente competitivo en el cual las estrellas eran, en primer lugar, varones.⁴¹ Respecto de las políticas implementadas por Bonino, Forner se sumó al repertorio privilegiado de firmas consagradas que el marchand buscaba promocionar garantizando la continuidad, año tras año, de muestras personales, editadas con catálogos ilustrados y textos de críticos e intelectuales famosos, aunque

³⁷ Poco después, Bonino marcó una impronta innovadora cuando dedicó un espacio a los pintores más jóvenes e impulsó la inserción en el mercado local del grupo Otra Figuración con Jorge de la Vega, Luis Felipe Noé, Rómulo Macció y Ernesto Deira, también el Grupo de Artistas Modernos y el Grupo Litoral, entre otros. Cfr. Giunta, 1995.

³⁸ *60 Dibujos de pintores argentinos pertenecientes a las colecciones César Franceschini y Luis León de los Santos*, Buenos Aires, Galería Bonino, 1953.

³⁹ En 1954, Bonino suma a la muestra de la serie *El lago* la edición especial de un volumen dedicado a la artista con texto de Guillermo de Torre e ilustraciones a color (Buenos Aires, Ediciones Galería Bonino, 1954). Ese mismo año se publicó también un volumen sobre Leonidas Gambartes (a cargo de Manuel Mujica Láinez, Cayetano Córdova Iturburu y Roger Pla), otro de Héctor Basaldúa, *Arrabal* (con una destacada colaboración de Jorge Luis Borges), y el texto *Diez liricografías* de Rafael Alberti.

⁴⁰ Además de la inclusión de la artista en las series dedicadas al arte nacional por parte de las editoriales Poseidón y Losada, su producción fue destacada en el libro de Julio E. Payró, 1944, en el volumen editado por Pampa, 1950, y en Pagano, 1944.

⁴¹ Junto con Forner se destacaron durante el período 1940-1950 Norah Borges, Anita Payró, Gertrudis Chale y la fotógrafa Grete Stern. Entre las artistas más jóvenes promocionadas por Bonino cabe mencionar a Sarah Grillo y Josefina Miguens.

o implicaba contratos de exclusividad.⁴² En ese sentido, la representación de Forner fue, en términos cuantitativos, muy superior a la de sus colegas mujeres y equivalente a la que por entonces tenían Seoane o Victorica, por ejemplo; una diferencia marcada puntualmente por la regularidad de las exposiciones individuales y el espacio dedicado en el proyecto editorial que sostenía la empresa junto con la política de exhibiciones.⁴³

Por otro lado, además de la intervención sostenida en los circuitos artísticos, como así también las apariciones en el campo editorial de los años cuarenta y cincuenta,⁴⁴ la amplia repercusión del ciclo de Harrods en la prensa sumaba una publicidad potente dirigida a fortalecer y diversificar el espacio de Raquel Forner en el mercado cultural. El “Arte en la calle” impactó en los medios gráficos, no solo en los diarios de gran tirada, *La Nación* y *La Prensa*, que activaban la difusión al comienzo de cada temporada, sino también en publicaciones de muy diverso perfil como es el caso de *Noticias Gráficas*, por ejemplo; o revistas culturales como *Ca-mauti* o *Continente*,⁴⁵ que también se hicieron eco del evento, al igual que las lujosas *Saber Vivir* y *Lyra*; además de *Ver y Estimar*, entre las revistas especializadas.⁴⁶



Revista *Lyra*, Buenos Aires, número 45-46, 1947.

⁴² La producción de Forner, al igual que las de otras/os artistas notorias/os con intervenciones similares en Bonino, podía verse en otras galerías de la ciudad durante el mismo período tales como Van Riel, Viau o Peuser.

⁴³ Ver nota 39.

⁴⁴ Un análisis sobre el mercado editorial y el impacto del arte argentino en Bermejo, 2016; cf. García, 2008.

⁴⁵ A modo de ejemplo, ver 1947-05 s/n (número 2), “La mejor vidriera del mes”, *Continente*, p. 49.

⁴⁶ Es el caso de los artículos: “El arte en la calle: sexta exposición”, *Lyra*, v. 4, n° 34, mayo de 1946, s. p.; “Séptima exposición el arte en la calle”, *Lyra*, v. 5, n° 45-46, mayo-junio de 1947, s. p.; “Novena Exposición El Arte en la Calle”, *Lyra*, v. 7, n° 73-74, septiembre-octubre de 1949, s. p.; “Vidrieras artísticas”, *Saber Vivir* (44), 1944, p. 63; “El arte de presentar”, *Saber Vivir* (62), 1946, p. 60.; “El arte en la calle”, *Saber Vivir*, n° 70, 1947, pp. 32-33. Paula Bertúa ofrece un panorama ajustado acerca de la recepción del ciclo en la prensa (2016).



Revista *Saber Vivir*, Buenos Aires, año 4, número 44, 1944 o año 7, número 70, 1947.

La propuesta resultaba provocativa en varios aspectos. En primer término, respecto de los lugares convencionales de la/del espectadora/or o compradora/or: mientras desplegaba el universo creativo de la artista en medio de guantes, joyas o sombreros, producía nuevas imágenes que, si bien enlazaban con aquellas de los salones tradicionales de arte, tendían a expandir y densificar ese universo en el marco de un nuevo escenario. Siguiendo a Isabelle Graw, las vidrieras ponían sobre la calle una asociación entre arte y mercado ya no como entidades separadas, sino mutuamente dependientes, parte de “una red que encierra la totalidad de los fenómenos sociales” (2013: 11-12). Sin embargo, Forner trastocaba los estereotipos relativos a la mujer utilizados con frecuencia en la publicidad gráfica para promocionar los mismos productos.⁴⁷ Mediante elementos propios

⁴⁷ Cfr. Bernárdez Rodal, 2009. “Un estudio reciente sobre la moda en la Argentina”, en Root y Hallstead, 2018.

de su iconografía, a la vez que incorpora otros, provocaba reenvíos hacia una práctica artístico-política en un nuevo gesto reflexivo y crítico, esta vez, en el terreno de la moda y el consumo de objetos industriales.

Finalmente, esas imágenes inquietantes, perturbadoras, aun cuando establecían lazos con el resto de la producción, introducían otros matices sobre lo femenino y el cuerpo de la mujer. Los escenarios de Raquel Forner podían moverse entre el ejercicio de cierto gobierno sobre los objetos o seres monstruosos y la deriva simbólica provocada por la asociación de elementos y tradiciones diversas. El deseo de posesión, motor del consumo, parece convivir en las realizaciones de Forner con la experiencia erótica, avivada por los cuerpos que seducen al tiempo que intimidan, ofrecen o incomodan. En suma, las vidrieras en manos de Forner terminaban por subvertir el dispositivo apostando a una mirada nueva sobre el cuerpo, la mujer y el deseo.

Referencias bibliográficas

- AA. VV. (2019). *Espigas muestra Bonino*. Buenos Aires, Fundación Espigas. Libro digital, disponible en: <http://publicaciones.espigas.org.ar/index.php/espigas/catalog/book/5>.
- BALDASARRE, Marisa (2011). "Mujer/artista: trayectorias y representaciones en la Argentina de comienzo del siglo xx". *Separata*, a. 9, n° 16, octubre, pp. 21-32.
- BATTERSBY, Christine (1989). *Gender and Genius. Towards a feminist aesthetics*. Londres: The Woman's Press.
- BARRANCOS, Dora (2007). *Mujeres en la sociedad argentina: una historia de cinco siglos*. Buenos Aires: Sudamericana.
- (2008). *Mujeres, entre la casa y la plaza*. Buenos Aires: Sudamericana.
- BENJAMIN, Walter (2007). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- BERMEJO, Talía (2015). "Simón Scheimberg y Luis Seoane". *GOYA. Revista de Arte*, n° 351, abril-junio, pp. 128-151.
- (2016). "Libros de arte, lectores y consumidores. Las editoriales Losada y Poseidón (1940-1950)". *Cuadernos del Sur*, n° 42, fascículo Historia, pp. 31-48.
- (2007). "Mecenas de pequeño formato: Luis León de los Santos y el Museo Rosa Galisteo de Rodríguez". En AA. VV. *Imágenes perdidas: censura, olvido, descuido*. Buenos Aires: CAIA.
- BERNÁRDEZ RODAL, Asunción (2009). "Representaciones de lo femenino en la publicidad. Muñecas y mujeres: entre la materia artificial y la carne". *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación* [en línea], n° 14. Disponible en <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=93512977016>
- BERTÚA, Paula (2016). "Entre el atelier y el escaparate. Las intervenciones de Forner en Harrods". *Boletín de Arte*, n° 16, septiembre, pp. 1-11. Disponible en <http://papelco-sido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/boa>

- BURUCÚA, José Emilio y MALOSETTI COSTA, Laura (1995). "Iconografía de la mujer y lo femenino en la obra de Raquel Forner". *Cuadernos de Historia del Arte*, n° 15, pp. 55-61.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2006 [2000]). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- DORIVAL, Geo (1942). *Raquel Forner*. Buenos Aires: Losada.
- GARCÍA, María Amalia (2008). "El señor de las imágenes. Joan Merli y las publicaciones de artes plásticas en la Argentina en los 40". En Artundo, Patricia (dir.), *Arte en revistas. Publicaciones culturales en la Argentina 1900-1950*, pp.167-199. Rosario: Beatriz Viterbo.
- GIUNTA, Andrea (1995). "Hacia las nuevas fronteras: Bonino entre Buenos Aires, Río de Janeiro y Nueva York". *El arte entre lo público y lo privado, VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, pp. 277-284. Buenos Aires: CAIA.
- GLUZMAN, Georgina (2016). *Trazos invisibles. Mujeres artistas en Buenos Aires (1890-1923)*. Buenos Aires: Biblos.
- (2018). "Las Bañistas de Raquel Forner: mujeres modernas". *Sztuka Ameryki Łacińskiej*, vol. 8, pp. 97-117.
- GRAW, Isabelle (2015). *¿Cuánto vale el arte? Mercado, especulación y cultura de la celebridad*. Buenos Aires: Mardulce.
- MALOSETTI COSTA, Laura (2015). "Cartografías del deseo". *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, n° 7, segundo semestre, pp. 1-9. Disponible en: http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=207&vol=7
- MERLI, Joan (1952). *Raquel Forner*. Buenos Aires: Poseidón.
- PAGANO, José León (1944). *Historia del Arte argentino*. Buenos Aires: L'Amateur.
- PAMPA (1950). *Cuatro pintores argentinos*. Buenos Aires: Pampa.
- PAYRÓ, Julio E. (1944). *Veintidós pintores argentinos*. Buenos Aires: Poseidón.
- POLLOCK, Griselda (2010). *Encuentros en el museo feminista virtual. Tiempo, espacio y archivo*. Madrid: Cátedra.
- (2013) [1988] *Visión y diferencia. Feminismo e historias del arte*. Buenos Aires: Fiodo.
- ROOT, Regina y HALLSTEAD, Susan (comps.) (2018). *Pasado de moda. Expresiones culturales y consumo en Argentina*. Buenos Aires: Ampersand.
- ROSA, María Laura (2009). "La cuestión del género". En Elena Oliveras (ed.), *Cuestiones de Arte Contemporáneo. Hacia un nuevo espectador del siglo XXI*. Buenos Aires: Emecé.
- (2014). *Legados de libertad. El arte feminista en la efervescencia democrática*. Buenos Aires: Biblos.
- DEVÉS, Magalí Andrea (2013). "El papel de los artistas en la Asociación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores (AIAPE). Representaciones, debates estético-políticos y prácticas de militancia en el antifascismo argentino". En *A Contracorriente. Una Revista de Historia Social y Literatura de América Latina*, v. 10, n°2, invierno, pp. 126-150. Disponible en www.ncsu.edu/accontracorriente.
- WECHSLER, Diana B. (1998). "Nuevas miradas, nuevas estrategias, nuevas contraseñas". En Wechsler, Diana B. (coord.), *Desde la otra vereda. Momentos en el debate*

por un arte moderno en la Argentina (1880-1960), pp. 119-155. Buenos Aires: Del Jilguero.

--- (1999). "Salones y contra-salones". En Penhos, Marta y Wechsler, Diana B. (coords.), *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*, pp. 41-98. Buenos Aires: Del Jilguero.

--- (2000). "Mujeres del mundo. Raquel Forner y la Guerra Civil Española". En *Voces en conflicto. Historia de las mujeres y estudios de género*, Buenos Aires: Instituto de Estudios de Género, Facultad de Filosofía y Letras.

--- (2006). "Melancolía, presagio y perplejidad. Los años treinta, entre los realismos y lo surreal". En *Territorios de diálogo. Entre los realismos y lo surreal. México, España, Argentina 1930-1945*, pp. 17-33. Buenos Aires: Fundación Mundo Nuevo.

WECHSLER, Diana y CONSTANTIN María Teresa (2005). *Los surrealistas. Insurrectos, iconoclastas y revolucionarios en Europa y América*. Buenos Aires: Longseller.