

AÑO 7 - NÚMERO 10 - INVIERNO 2020 - ISSN 2314-2022

ESTUDIOS CURATORIALES

teoría • crítica • historia

En foco:
Raquel Forner

10

AÑO 7 - NÚMERO 10 - INVIERNO 2020

ESTUDIOS CURATORIALES

teoría • crítica • historia

EDUNTREF EDITORIAL DE LA
UNIVERSIDAD NACIONAL
DE TRES DE FEBRERO

Directora

Diana B. Wechsler

Comité editorial

Talía Bermejo - Florencia Suárez Guerrini - Ariel Schettini - Francisco Lemus

Consejo académico

Ana Gonçalves Magalhães - Ivonne Pini de Lapidus - Laura Karp -
Fabiana Serviddio - Florencia Battiti

Editores sección Curadurías

Francisco Lemus - Ángeles Ascúa

Asistente del comité editorial

Nadia Martín - Graciela Pierangeli

Coordinación editorial

Florencia Incarbone

Prensa y difusión

María Laura Rodríguez Mayol - Graciela Pierangeli - Nadia Martín

Diseño

Estudio Rainis

Corrección

Gabriela Laster

Dedicamos este número a Raquel Forner, por su lucidez, creatividad y trayectoria, y a Sergio Domínguez Neira quien durante décadas cuidó amorosamente su obra y su memoria



Fundación Forner-Bigatti

Vice-Presidente: María Rosa Castro

Tesorero: José María Avilés

Secretaria: Maraní González del Solar

Vocales: Julio Álvarez, Sandra Bigatti, Roberto Del Villano, Analía Domínguez Neira

Índice

Presentación

¿Por qué Raquel Forner?

Diana B. Wechsler

Reflexiones sobre la dialéctica ausencia/presencia de las artistas en los relatos de la historia del arte

María Laura Rosa

La exposición

Raquel Forner, presagios e invenciones de la modernidad

Diana B. Wechsler

Ensayos de investigación

Raquel Forner, moderna antes de París

Marcelo Pacheco

Mujeres del mundo

Diana B. Wechsler

El arte en la calle: las vidrieras de Raquel Forner en Harrods [1940-1950]

Talía Bermejo

Raquel Forner: imágenes ancladas

Cecilia Belej

Archivo

Raquel Forner. Cronología biográfico-artística

Cecilia Falabella, Florencia de Titta, Ana Raviña, Silvia Fernández Ferreira

Selección del Archivo Raquel Forner

Raquel Forner

Guillermo de Torre

El problema del “Asunto” en la pintura de Raquel Forner
Cayetano Córdova Iturburu

Magia y realidad en la pintura de Raquel Forner
Cayetano Córdova Iturburu

Raquel Forner
Antonio Berni

Raquel Forner
Gyulia Kosice

Entrevista a Raquel Forner en Radio Splendid

Entrevista en revista *Crisis*

Trama bibliográfica

Tierra y libertad

Diálogo con Magdalena Jitrik
Francisco Lemus

Presentación

¿Por qué Raquel Forner?

Diana B. Wechsler

Este es el primer número monográfico de la revista *Estudios Curatoriales* dedicado a un artista. Elegimos que fuera Raquel Forner. ¿Las razones? Varias, pero entre todas ellas la más sorprendente es la escasa bibliografía que existe sobre su obra.

Sin embargo, a la razón “académica”, con todo lo que implica, se suma otra de un carácter más personal y me disculpo por escribir aquí desde mi propia historia ya que lo hago solo en carácter de homenaje a una mujer lúcida, potente y sensible como ha sido Forner.

Hace ya muchos años, tuve el privilegio de conocerla en el Museo Nacional de Bellas Artes. La enorme sala de la primera planta estaba habitada por la fuerza de sus obras reunidas en una extensa retrospectiva. Ella estaba allí, día tras día, cuidándolas en silencio. Fui una vez a la muestra. Volví luego varias veces. Siempre la observé hasta que en un momento tomé impulso y me acerqué a hablarle. Absolutamente accesible, me impactó en la claridad de su postura, la dinámica de sus ideas y la generosidad de sus consejos en esa charla casi íntima compartida en uno de los asientos de la sala. Esto, sumado a la imagen de quien con serena fortaleza estuvo allí, con la obra, en un gesto entre amoroso y servicial que refrendaron sus palabras: “Estoy aquí cuidando mi obra, acompañándola, por si alguien quiere que le explique algo”, expresaba una toma de posición que con el tiempo pude desentrañar. Años más tarde, cuando encaminé mi carrera hacia la investigación, esa experiencia con Forner se hizo presente y orientó en muchos sentidos mis búsquedas.

En aquellos comienzos de los años ochenta, Forner había tenido la visionaria idea de establecer y poner en marcha un espacio permanente para la obra de su marido, el escultor Alfredo Bigatti, y la suya: la Fundación Forner-Bigatti. Con la cuidada atención de Sergio Domínguez Neira y de Lika, me permitió (como a otros investigadores) acercarme al mundo de Raquel: sus lecturas, libros, revistas, con los que intuir su museo imaginario, sus partituras, sus dibujos, las pinturas, la colección de piezas artesanales de pueblos originarios reunidas junto a las piedras encontradas a la orilla del mar en las que dibujaba poniendo de relieve los ritmos visuales que ella descubría en cada una.

Distintos proyectos de investigación me llevaron a realizar muestras en la Argentina y en el exterior que incluyeron obras de Forner. Además, en 2003 presenté en el Centro Cultural de España en Buenos Aires la muestra *Mujeres del mundo*,

centrada en aquella obra y en la serie *España*. Un proyecto que lamentablemente no tuvo una publicación que pudiera darle continuidad en el tiempo.

A partir de esas experiencias previas y del interés en el estudio del trabajo de Forner y en sus diferentes modos de intervención en el siglo que transitó, desarrollé el proyecto de exposición que, centrado en su trayectoria artística e intelectual, se presentó en 2013 en el MUNTREF bajo el título *Raquel Forner: presagios e invenciones* con el propósito de dar visibilidad a su imagen y a la dimensión humana que ella supo construir en cada una de las etapas de su trabajo. Para llevar adelante este proyecto, pusimos en marcha una dinámica propia de la articulación que buscamos generar en la UNTREF entre los espacios de formación de grado y posgrado, los de investigación y los de exhibición y se constituyó un equipo coordinado por Talía Bermejo y Natalia Silberleib integrado por estudiantes de la Maestría en Curaduría en Artes Visuales de la UNTREF para avanzar sobre el proyecto expositivo, al que se sumó Cecilia Belej para indagar sobre la actividad muralista de la artista.

La exposición presentó un conjunto importante de obras de la artista procedentes de la Fundación Forner-Bigatti, del Museo de Bellas Artes de La Plata y de algunas colecciones privadas. También presentamos una selección de su biblioteca y su colección de objetos como indicios de su mundo de lecturas, intereses y derivas intelectuales y creativas. El concepto curatorial y su despliegue en sala forman parte de una de las secciones de este número. Trabajamos desde la perspectiva de una curaduría de investigación que permitió –entre el archivo, las obras, los testimonios y otros materiales– ajustar la cronología de su trayectoria y llevó a organizar un anexo rico en documentación producido por el equipo de estudiantes, que también integramos aquí.

A partir de esta investigación, el perfil de Forner muralista y diseñadora pudo ser identificado. Esos recorridos están también reflejados en este número en los trabajos de Cecilia Belej y Talía Bermejo. Asimismo, reunimos aquí dos textos que fueron escritos con anterioridad, pero que no habían sido publicados por lo que creemos que su inclusión contribuirá a dar una perspectiva más vasta de esta artista: uno de ellos es el de Marcelo Pacheco que revisa la joven Forner y el otro es el mío, centrado en la obra de los años treinta y cuarenta. Un apartado de selección bibliográfica contribuye a poner a la vista textos publicados en espacios académicos, en unos casos, o que formaron parte de publicaciones que acompañaron muestras, en otros, de modo de aportar en la construcción de una trama de lecturas posibles que orientarán seguramente futuras investigaciones.

Finalmente, el texto de María Laura Rosa aporta a esta publicación una perspectiva necesaria: la de género; en tanto el diálogo entre Francisco Lemus y Magdalena Jitrik activa, desde la mirada de una artista contemporánea, la militancia encintada en el trabajo de Forner.

Reflexiones sobre la dialéctica ausencia/presencia de las artistas en los relatos de la historia del arte

Algunos porqués sobre las ausencias

María Laura Rosa

Durante la década del setenta, las historiadoras del arte feministas –principalmente anglosajonas– inician una profunda revisión de la disciplina, la cual excluye sistemáticamente a las mujeres de las construcciones históricas de artista y genio que regulan su discurso canónico. Un punto de partida para este hecho es el año 1971 con la polémica que desencadena la pregunta que realiza la historiadora del arte estadounidense Linda Nohlin acerca del porqué de la no existencia de grandes artistas mujeres en los relatos circulantes (1971: 22-39). Esta omisión no es casual, la historia del arte demanda ser analizada a la luz de nuevas premisas que cuestionen y logren ir más allá de sus narrativas naturalizadas. Por entonces, sale a la luz que uno de los fundamentos de la ausencia de las artistas es la desigual formación que estas reciben. Dicha situación se explica a través de la cristalización de las esferas pública y privada en la conformación de los Estados republicanos, la cual es claramente sexual: a las mujeres se las educa para que su único horizonte posible sea concebido entre las paredes del hogar. Mary Wollstonecraft lo explica en su obra *Vindicación de los derechos de la mujer* (1792) cuando señala que Jean-Jacques Rousseau, en su tratado sobre la educación del ciudadano *Emilio o De la educación* (1762), plantea que la formación de las niñas debe consistir en hacerlas dependientes y sumisas, y una vez alcanzado este objetivo, se decreta que estos rasgos son naturalmente femeninos. Wollstonecraft reivindica la igualdad entre los géneros, la lucha radical contra los prejuicios que pesan sobre las mujeres y exige una educación no discriminatoria para las niñas, más allá de los reclamos de ciudadanía para todas las mujeres.

La desarticulación del sistema patriarcal que afecta al campo de las artes es uno de los principales aportes de la teoría feminista, a la vez que rescatar del olvido a numerosas artistas que, en diferentes épocas, atravesaron una auténtica carrera de obstáculos profesionales para alcanzar el reconocimiento de sus pares y que, sin embargo, son ignoradas por la historia del arte canónica. Una de las consecuencias de la formación desigual en bellas artes es la prohibición del estudio de modelo vivo –desde el período renacentista, momento en que se impone su estudio–, la más determinante de todas las proscripciones, dado que les impide el ingreso a las academias y las obliga a una formación informal a través de

talleres o escuelas alternativas. La no resolución del cuerpo humano les impide el acceso a los géneros mayores –religiosos o históricos–, lo que conlleva a un bajo estatus profesional, además de que relega las creaciones femeninas a una valuación inferior en el mercado del arte (Rosa, 2009b: 97-131).

Cuando se conforman las Academias de Bellas Artes –la primera es la École de Beaux Arts, fundada bajo el reinado de Luis XIV en 1648–, las artes se separan en mayores –pintura, escultura y arquitectura– y menores –artes de la aguja, artes decorativas, entre otras–. Las mujeres, cuyo conocimiento en las artes de la aguja –tejido, bordado, ganchillo, arte textil, etcétera– forma parte de la formación femenina, quedan limitadas por su sexo a esta práctica considerada menor: bajo reconocimiento en el ámbito artístico dado que se interpreta que son pasatiempos femeninos y, por tanto, peores pagas a la hora de pensar en vivir de la profesión. Solo unas pocas mujeres van a poder romper con los pesados estereotipos de género, acudir a talleres y formarse, aunque de manera informal, en otros campos artísticos. En relación con lo señalado, la domesticidad femenina no involucra la posibilidad de contar con un espacio propio dentro del hogar, un taller o “un cuarto propio” al decir de Virginia Woolf. En el caso de las artistas, esto implica que trabajen soportes pequeños, en muchos casos perecederos –como el pergamino–, o poco frecuentes –como las placas de metal, fácilmente apilables en algún cajón, pero de vida efímera–. A ello se suma que, tras la muerte y dada la infravaloración de la producción femenina por el sistema del arte, la familia suele desechar las obras heredadas. Ambas situaciones dificultan en extremo el rescate de las artistas de la historia ya que sin obras, solo quedan sus menciones en los documentos. A raíz de todo lo enunciado, las historiadoras del arte feministas, ante piezas pequeñas, no firmadas y pertenecientes al género del retrato o de la naturaleza muerta, suelen establecer el lema “anónimo es mujer”, es decir, antes que nada se debe comprobar que la obra pertenece a un varón y no adjudicarla automáticamente a este género como suele ser frecuente.

La revisión de los juicios de valor que motivan que una artista se vuelva visible para la historia del arte tradicional condujo a las teóricas feministas a uno de los conceptos más persistentes de esta disciplina: el de genio. El mito del artista genio es una pieza fundamental para conformar una narración progresiva en la que la historia se concibe como una sucesión de grandiosos nombres y se instituyen jerarquías basadas en grandes maestros y segundones. La noción de genio es una construcción que se origina en el Renacimiento, madura al calor del individualismo liberal y romántico y cobra un nuevo significado a partir de las vanguardias del siglo xx. Este concepto procede de la cultura grecolatina. En la antigua Roma, los *genii* son espíritus masculinos protectores de la supervivencia de un clan familiar, implica aspectos divinos de la procreación masculina, la que asegura la continuidad de la propiedad perteneciente a un clan masculino o *gens* (Battersby, 1989: 24-25). El desarrollo de dicha noción se complejiza cuando se cruza con el de *ingenium* –cualidad vinculada al talento, la audacia,

la fuerza y el vigor creativo— hasta asimilarse el uno con el otro durante el siglo XVIII. Durante su consolidación en el Romanticismo, la genialidad se vincula con el vigor sexual masculino (ibídem: 24): el concepto generizado/sexualizado de genio fragua procreación con creación como las caras de una misma moneda masculina, situación que se pondrá de manifiesto con la creación de la bohemia artística, de dominio masculino, donde la presencia de las artistas es marginal y está rodeada de prejuiciosas sospechas. Además, la crítica suele asociar peyorativamente términos como delicadeza, dulzura, refinamiento o sensibilidad con la producción femenina. Por el contrario, la obra de los varones es vanagloriada apelando a su fuerza y energía, comparables con su vigor sexual y, por tanto, difícilmente asociadas con la obras de las mujeres. En síntesis, como indica Christine Battersby: “Las mujeres que quieren crear deben aun manejar conceptos estéticos tomados de la mitología y la biología que son profundamente antifemeninos. A su vez, los logros que han conseguido alcanzar son ensombrecidos por una ideología [el patriarcado] que asocia los éxitos culturales con las actividades masculinas” (ibídem: 59).

En ese sentido, María Ruido reflexiona sobre los alcances del concepto de genio:

[Este] ha servido como explicación simplista de las relaciones del artista y una colectividad, y de la expulsión o de la aparición residual de las mujeres en el relato de la historia del arte. Dotado, a grandes rasgos, de un talento “natural” y espontáneo, que justifica su habilidad profesional, y de un carácter extravagante e individualista que lo aleja de las demandas y los intereses comunes de su contexto, la figura del genio, elaboración paralizante y políticamente manipulable, ha sido, sin embargo, reivindicada por algunos sectores del feminismo, especialmente por aquellos que practican una mera reescritura paralela de la historia sin una revisión en profundidad de los mecanismos de cooptación que los sustentan (2003: 88).

Tanto los géneros del arte como la idea de genio —entre otros conceptos— se constituyen en estructura “natural”, como indica Lise Vogel: “Además, normalmente supone [el mundo del arte] que existe una única norma humana que es universal, histórica y sin identidad de sexo, clase o raza, aunque en realidad es claramente masculina, de clase alta y blanca” (1974: 5). La categoría de genio tiene cuatro características que se mantienen en el tiempo: heterosexual, blanco, burgués y masculino, y quedan fuera todos aquellos actores sociales que no las cumplen. Así, se produce un proceso de invisibilidad en la disciplina que es profundamente sexual, étnico, clasista y eurocentrista, hecho que conforma su canon. La división entre géneros mayores y menores, como vimos, encubre una forma de contrato sexual, Bridget Elliott y Jo-Ann Wallace hablan de una ecuación que se reproduce desde el Renacimiento en adelante (1994). La base en la

que se asientan estas oposiciones está conformada por la clase y la etnia aunque estas, a su vez, se encuentran transversalmente atravesadas por el género. Artes mayores y menores, así como arte y artesanías, ocultan otro tipo de discusión, según Parker y Pollock:

Lo que distingue jerárquicamente el arte de las artesanías no son tanto los diferentes métodos, prácticas y objetos, sino también dónde se han hecho estas cosas –con frecuencia en las casas– y para quiénes se hacen –con frecuencia para las familias–. Puesto que el arte es una actividad pública, profesional, lo que hacen las mujeres –y que habitualmente se define como artesanía– podría definirse como un arte doméstico (1981: 68-69).



Las teóricas feministas defienden una historia del arte sincrónica, que releve los referentes polémicos ocultos y las posiciones alternativas. Dos conceptos son de gran importancia a la hora de leer y escribir sobre las artistas. El primero es la noción de excepción positiva enunciado por la historiadora del arte Germaine Greer en su libro pionero *The Obstacle Race. The Fortunes of Women Painters and Their Work*, de 1979. Allí Greer refiere al canon regulador de la historia del arte como flexible; por ese motivo, consigue absorber algunas figuras femeninas elevándolas a excepcionales, configurándolas con las mismas características de genialidad con las que construye a algunos varones, para luego destacar su supuesta igualdad inclusiva y naturalizar la falacia de que el minoritario número de artistas es debido a su bajo número en la realidad o como consecuencia de la calidad de los trabajos. Ejemplos de ello pueden ser Frida Kahlo, Georgia O'Keeffe o la misma Raquel Forner, entre tantas otras. El otro concepto es el de linaje paterno, enunciado por la artista e historiadora del arte estadounidense Mira Schor en su libro *Wet: On Painting, Feminism and Art Culture*, de 1997. Allí propone el rescate de creadoras olvidadas apelando al vínculo de maestras/discípulas, muchas veces invisibilizado por las mismas artistas que, al no ser estimada la figura de la “maestra” –terminología de connotaciones sexuales en inglés–, suelen apelar frecuentemente a los varones cuando hablan de su formación. La autora opone la construcción de un linaje a la creación de una genealogía de figuras femeninas.

Pertenecer o no pertenecer, *that is the question*

Las artes, como cualquier otra profesión que se elija, se inscriben dentro de una red de relaciones que no son circunstanciales para quienes buscan profesionalizarse. Apoyos familiares, contención económica, particularidades domésticas, entre otras, son vitales para entender cómo operan los roles de género dentro del mundo del arte. No es un dato menor que las artistas han debido elegir entre su profesión y llevar adelante una vida familiar, mientras que los varones no debieron pasar por esta elección dado que la domesticidad la han tenido suficientemente resuelta a lo largo de la historia. Es por ello que las artistas mexicanas de Polvo de Gallina Negra, Mónica Mayer y Maris Bustamante, enuncian en los años noventa del siglo xx el concepto de triple jornada: el trabajo que las artistas deben hacer dentro del hogar –doméstico–, fuera del hogar –hecho que les posibilita aportar al hogar y a la vez sostener económicamente el trabajo artístico– y el trabajo artístico propiamente dicho, porque una mujer no suele vivir de este. Si esta expresión es enunciada en la última década del siglo xx, nos podemos preguntar cómo actúa el sistema del arte argentino en la época de la artista Raquel Forner, tanto sobre ella como sobre sus colegas contemporáneas, aquellas que intentaron “probar suerte” en un sistema masculinista atravesado por una indiscutida grupalidad vanguardista y heroica.

En ese sentido, inscribir la creatividad dentro de una red de relaciones es una posición política que adoptan las historiadoras del arte feministas (Rosa, 2009a: 155). Si pensamos que la sociabilidad es un fenómeno primario y no secundario, dado que el yo se construye en relación con las/os demás, entonces los contextos formativos y de desempeño profesionales son de vital importancia para comprender las fortunas críticas de las artistas y el lugar que ocupan en los relatos de la historia del arte. En relación con ello, María Antonieta Trasforini indica:

Cuanto más amplia y penetrante es la experiencia histórica, cuanto mayor es el número de personas de la misma edad que la comparte, más se puede hablar de una identidad colectiva. Así pues, es una característica importante de una generación compartir un *espacio social*, una experiencia histórica-social común que incide en la elecciones y los comportamientos de quienes participan en él; en el ámbito artístico esto se traduce en compartir vínculos, recursos materiales y simbólicos que van del acceso a la formación, a las técnicas, al mercado. Lo podríamos definir como *experiencia artística*, un acontecimiento condicionado por lo que Bourdieu ha denominado el *campo social* del arte (2009: 58).

El estado de excepcionalidad que rodea a las artistas que eligen ejercer la profesión y afrontan las consecuencias que esto acarrea no es menor a la hora de estudiarlas. En ese sentido, el concepto de círculo social, definido por la sociología de la cultura como el ambiente caracterizado por los vínculos inmateriales,

puede ser de gran utilidad a la hora de analizar sus logros profesionales. Si no es posible armar una red inclusiva y de contención con docentes y compañeros durante la etapa formativa, será aún más difícil encontrarla dentro del sistema de becas, premios, exposiciones y mercado de la etapa profesional. Comúnmente, una cosa conlleva a la otra: el campo artístico, como analiza Pierre Bourdieu, es un lugar estratégico en el que se juegan relaciones de fuerzas promovidas por diversos agentes que se disputan el control y la distribución del capital simbólico (1976: 113-120).

Es indispensable la conciencia que un grupo tiene de sí; por ello, el término vanguardia es atribuido a un conjunto de artistas bajo ciertas condiciones. A mayor conciencia del valor simbólico que un grupo emplea para redefinir el arte de un determinado tiempo histórico, mayor probabilidad de que los agentes culturales de dicha época lo visibilicen y lo denominen vanguardia. Dichos artistas señalados con ese término seguramente compartan un espacio social y una experiencia social común que incide en las elecciones y que los caracteriza. Ahora bien, podemos preguntarnos si las mujeres han participado en igualdad de condiciones dentro de las redes de relaciones que conllevan a la formación de una conciencia de grupo, a las alianzas entre pares, a la creación de círculos y espacios sociales, más allá de los filantrópicos con los que se asocia frecuentemente a su género. A través de los artículos que integran el presente número de *Estudios Curatoriales* dedicado a la artista Raquel Forner, las/os lectoras/es podrán extraer algunas respuestas al respecto.

Todo círculo social, todo espacio social está generizado, es decir, está reglado por roles de género que habilitan o limitan comportamientos y conductas. La desigualdad de género marca los recorridos que traen consecuencias en las carreras profesionales y, por tanto, en los relatos que se construyen a través de conceptos como “grupos de artistas”, “vanguardia”, “originalidad”, etcétera. A su vez, estos son regulados y también reguladores del *mainstream*, es decir de aquellas normas y convenciones que definen la corriente dominante de un campo artístico y que pueden trazar los límites de la exclusión/inclusión. Este sistema naturaliza expresiones como: “es solo una mujer que intenta pasar por artista”, “es solo una artista que intenta disimular ser mujer” y “pinta como un hombre”, todas ellas exponentes de la circulación incómoda de las mujeres dentro del campo artístico. Pertenecer o no pertenecer, *¿that is the question?*

Propuestas reflexivas sobre Raquel Forner como caso de estudio

Al tener en cuenta las estructuras de oportunidad y de acceso a la creación, las historiadoras del arte feministas interpretan que la creatividad es un acontecimiento situado, limitado y mediatizado por las condiciones de posibilidad de las prácticas artísticas, las cuales tienen marcas de género. En ese sentido, nos pro-

ponemos desarrollar una serie de preguntas reflexivas que pueden acompañar la lectura de los artículos sobre Raquel Forner que conforman el presente número de *Estudios Curatoriales*.

En relación con los vínculos entre la educación artística y el relato crítico de las obras de Forner, podríamos preguntarnos si la formación desigual que sufre la artista, y que se refleja en la prohibición del estudio de modelo vivo, impacta sobre la decisión de hacer desaparecer la primera etapa de su obra. Asimismo, qué rol ocupó la crítica del período en la toma de esta decisión. Por otro lado, qué lugar ocuparon estas limitaciones a la hora de llevar a cabo la serie *España* (1937-1939), su serie *El Drama* (1939-46) y la obra *Mujeres del mundo* presentada en el salón de 1938, como indica Diana Wechsler.

¿Cómo afecta el doble criterio, es decir, quiénes miden y reconocen características, modos de comportamiento u otros rasgos idénticos en varones y mujeres, con distintos criterios valorativos, en los relatos sobre los trabajos de Raquel Forner? En ese sentido, la crítica de arte asocia los conceptos de sensibilidad y delicadeza como rasgos negativos en artistas varones y positivos en artistas mujeres, la fuerza como positiva en los varones y negativa en las mujeres. ¿Esto afecta a la inserción en el campo artístico local de la obra de Forner? ¿Dichos juicios de valor conllevan a que se mencione su virilidad pictórica? Además, ¿quiénes realizan arte pasatista, según la crítica, en la época?

Un capítulo aparte podría ser el que se dedique al estudio del matrimonio Forner-Bigatti. El análisis de las parejas de artistas como casos de estudio comparado es una metodología que ha iluminado aspectos importantes de los procesos creativos, así lo sostiene Dina Comisarenco Mirkin:

El arte no es una actividad solitaria y torturada, sino compartida e incluso, para muchos, alegre; el origen del inicio de una carrera artística o el carácter aficionado de la actividad creativa poco tiene que ver con el valor estético e histórico de la producción artística concreta; y muchas veces fue el apoyo de los compañeros varones de las parejas, incluso de aquellos tradicionalmente satanizados por parte de la crítica feminista temprana, el elemento crucial para poder romper, de manera paulatina pero eficaz, con alguno de los opresores moldes de género tradicionales (2013: 14).

En relación con ello podemos preguntarnos cómo impactó en el trabajo de Forner su matrimonio con Bigatti y si esto ha contribuido a mitificar aún más su carácter de figura excepcional en los relatos canónicos de la historia del arte.

Para concluir, recordamos que la historiadora del arte feminista Griselda Pollock reflexiona sobre la poca efectividad de emplear lenguajes historiográficos clásicos cuando el objetivo de la historia del arte feminista es realizar una intervención radical dentro del canon de la disciplina. A lo largo de cuatro décadas, la

historia del arte y la teoría feminista del arte se configuran como líneas de análisis fuertemente críticas de los relatos tradicionales; no se limitan al mero registro de mujeres artistas, sino que proponen algo más osado: revisar el concepto mismo de subjetividad (Rosa, 2008: 153-175). Aún hay mucho trabajo por hacer al respecto.

Referencias bibliográficas

- BATTERSBY, Christine (1989). *Gender and Genius. Towards a Feminist Aesthetic*. Londres: The Women's Press Limited.
- BOURDIEU, Pierre (1976). *Questions de Sociologie*. París: Minuit.
- COMISARENCO MIRKIN, Dina (2013). *Codo a codo: parejas de artistas en México*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.
- ELLIOT, Bridget y Wallace, Jo-Ann (1994). *Women Artists and Writers. Modernists (im)positionings*. Londres-Nueva York: Routledge.
- GREER, Germaine (1979). *The The Obstacle Race: The Fortunes of Women Painters and Their Work*. Nueva York: Farrar Straus Giroux.
- NOHLIN, Linda (1971). "Why have there Been No Great Women Artist?". *Art News*, vol. 69, nº 9, pp. 22-39.
- PARKER, Rozsika y Pollock, Griselda (1981). *Old Mistresses*. Nueva York: Pantheon Books.
- ROSA, María Laura (2009a). "La cuestión del género". En Elena Oliveras (ed.), *Cuestiones de arte contemporáneo. Hacia un nuevo espectador del siglo XXI*. Buenos Aires: Emecé.
- (2009b). "Artes. Las/os invisibles a debate". En Karina Felitti, Silvia Elizalde y Graciela Queirolo (coords.), *Género y sexualidades en las tramas del saber. Revisiones y propuestas*. Buenos Aires: Ediciones del Zorzal.
- RUIDO, María (2003). "Plural líquida sobre el pensamiento feminista en la construcción de la(s) identidad(es) y en los cambios de la representación postmoderna". En Ma. Sagrario Aznar Almazán (coord.), *La memoria pública*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED).
- SCHOR, Mira (2007). *Wet. On Painting, Feminism, and Art Culture*. Durham-Londres, Duke University Press.
- TRASFORINI, María Antonieta (2009). *Bajo el signo de las artistas. Mujeres, profesiones de arte y modernidad*. Valencia: Publicaciones Universidad de Valencia.
- VOGEL, Lisa (1974). "Fine Arts and Feminism: The Awakening Conscience". *Feminist Studies*, vol. 2, nº 1, pp. 3-37.
- WOLLSTONECRAFT, Mary (2005). *Vindicación de los derechos de la mujer*. Madrid: Istmo.
- WOOLF, Virginia (2013). *Un cuarto propio*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.

La exposición

Raquel Forner, presagios e invenciones de la modernidad

Recorrido por la exposición realizada en el MUNTREF en 2013

Diana B. Wechsler

Variadas son las maneras de estar en el mundo, tantas quizás como las de los individuos que lo pueblan. Es un desafío para quienes asumimos la tarea de pensar la historia ensayar hipótesis que permitan, desde el presente, acercarnos a ciertas dimensiones vitales que marcaron una época. De este modo, personajes como Raquel Forner se presentan con una singular densidad para sondear ciertos aspectos del pasado. Su condición de mujer, artista visual, pasajera del conflictivo siglo xx la sitúa en el cruce de numerosas problemáticas. Su obra aparece hoy como huella de su elección: atenta, militante, presente en cada coyuntura y dispuesta a actuar, definiendo en cada tramo de su vida un modo de intervención, construyendo formas y figuraciones capaces de condensar aspectos de la contemporaneidad.

Varias constantes recorren su historia y se imprimen en su trabajo: una mirada incisiva y la capacidad de prefigurar ciertas dimensiones de la experiencia vital de su época: desde las perplejidades de los tiempos de guerra hasta las utopías liberadoras que la llevaron a imaginar, en la conquista del espacio, la emergencia de un hombre nuevo.

Esta exposición busca poner a disposición del público algunos de los elementos que ofrecen indicios de su trayectoria. Por eso, elegimos poner en diálogo la obra con su biblioteca y su archivo, compuesto por sus escritos, recortes de prensa, catálogos y fotografías, para poder asomarnos en estos encuentros a las elecciones y posicionamientos que, en cada momento, dieron lugar a sus presagios e invenciones como una activa militante de la modernidad en el sentido más extenso del término.



I. Diálogos

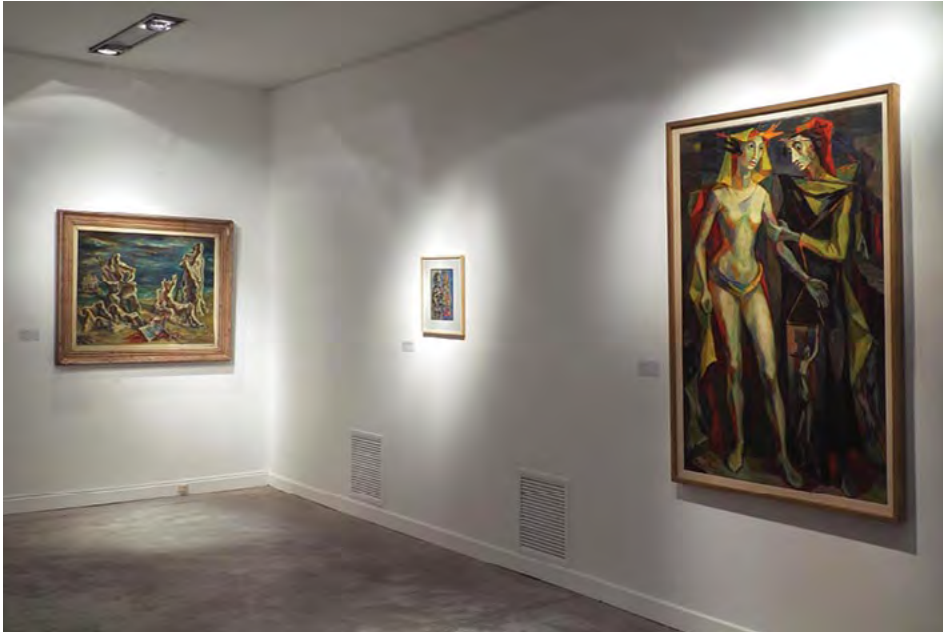
A modo de introducción, este primer tramo de la exposición presenta, a través de un grupo de obras de Raquel Forner de distintos momentos, uno de los temas recurrentes de su iconografía: el *diálogo*.

Se trata de composiciones centradas en dos personajes que no solo dialogan entre sí, sino que están ligados formalmente a través de líneas y de una complementariedad de formas que los muestra como dos piezas inseparables de un mismo juego.

El *diálogo* aparece en su obra, además, como alternativa necesaria para la construcción de un mundo nuevo. Forner, militante desde el arte moderno, interviene con sus imágenes unas veces para alertar sobre el estado del mundo, otras, como en estas piezas, imaginando salidas.

Este grupo de obras que convergen en un mismo tema presenta, además, la diversidad de soluciones plásticas e imaginarias desarrolladas por esta artista: desde una figuración potente hasta la gestualidad expresiva y el movimiento casi automático de la danza del pincel sobre la superficie que va encontrando rítmicamente las formas de sus *astroseres*. También se apropia de los recursos de lo surreal en obras como *La conferencia*, en la que la regularidad discontinua de las rocas es la proverbial protagonista de este complejo intercambio en tiempos de la segunda posguerra.





II. Entre el presagio y la perplejidad

“No puedo permanecer ajena al drama del mundo”, declaraba Raquel Forner en 1938. Los años treinta se iniciaban con el signo de la crisis económica internacional. También estuvieron marcados por la creciente presencia de los autoritarismos –desde los fascismos en Italia, Alemania y España hasta el endurecimiento del régimen comunista en la Unión Soviética–. Artistas e intelectuales, integrados en una trama internacional *por la libertad y la defensa de la cultura*, buscaron distintos modos de intervención para dar visibilidad a esa situación.

Entre ellos, Forner trabaja desde su taller con extensas series que encuentran en *Presagio* (1931) un punto de partida. Allí prefigura la crisis de la civilización occidental con la imagen del volcán en erupción en el último plano, el templo que se desmorona y las tres figuras femeninas que evocan la iconografía de *ni ver, ni oír, ni hablar* peligrosamente enlazadas por una serpiente.

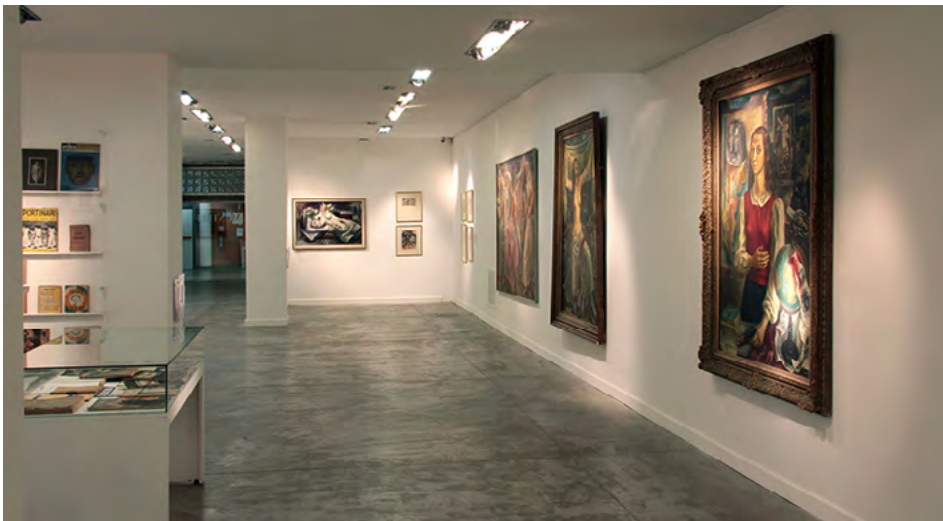
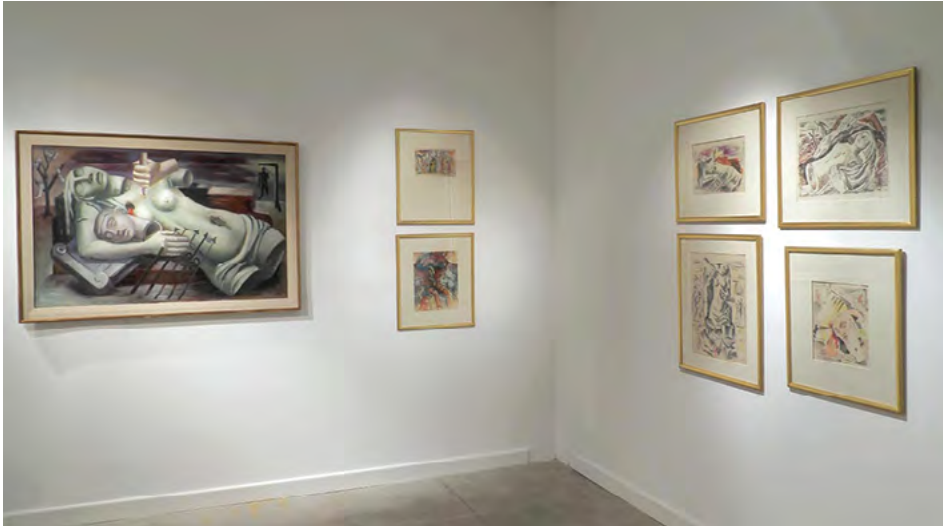
Mujeres del mundo (1938), un monumental friso de mujeres de distintos orígenes –dolientes y vigorosas luchadoras a la vez–, se presenta como una gran pieza de denuncia de la situación mundial atravesada por las guerras, desde China hasta España en los años treinta, que devastó Europa primero e involucró al mundo luego, en los cuarenta.

Las series *España* y *Drama* son las que desarrolla en los años entre la Guerra Civil española y la Segunda Guerra Mundial. Elegimos presentarlas aquí, a través

de varias de sus piezas más significativas, complementando el recorrido con los dibujos preparatorios que permiten intuir, en la vibración de trazos y gestos de color, la urgencia de la hora.







III. (Auto)retrato para una biografía intelectual

Pinturas, dibujos, objetos, fotos, libros, recortes de prensa, papeles, escritos forman parte de las piezas de un rompecabezas con el que es posible recuperar los indicios para una biografía intelectual.

Reunimos en este sector de la sala una selección que invita a pensar –entre la colección, la biblioteca y el archivo– los itinerarios mentales de Raquel Forner.

Es posible partir, tal vez, de las propias marcas que señaló en el *Autorretrato*, en el que se muestra rodeada de su iconografía, situada en grisalla junto a Alfredo

Bigatti, su esposo, con un globo terráqueo sangrante y otros elementos que nos llevan a la foto de 1947, en la que posó para Anatole Saderman.

Pero hay otras señales ocultas en su biblioteca que exponen su avidez como lectora, su interés por todos aquellos temas del mundo del arte, la estética, el diseño y la política, de Europa y de América, que la sitúan, sin lugar a dudas, como un sujeto moderno en el sentido más intenso de la noción.

De Proudhon y Taine a Roh, Lhote y Wölfflin, de Francastel a Ragon, de los relieves medievales alemanes a la escultura africana, la tradición precolombina, Picasso, Portinari y Tamayo, por mencionar algunos hitos dentro del amplísimo repertorio de lecturas que Forner desplegó a lo largo de toda su vida, con las que realizó distintos itinerarios que la llevaron a explorar territorios reales e imaginarios diversos, que se imprimieron también de manera diversa en su modo de estar en el mundo *con* y *desde* la práctica artística.







IV. Entre el presagio y la invención de un hombre nuevo

La conquista del espacio aparece en el imaginario de Forner como parte de los procesos de superación del trauma de la guerra. La serie *Las lunas*, primero, y la de los *Astroseres*, luego, centran su trabajo desde finales de los años cincuenta.

Si en las décadas anteriores la mujer aparecía –en Forner como en Virginia Woolf– como prenda de continuidad dentro de un mundo que se enfrentaba con los límites de su racionalidad, a partir de los años sesenta, el proyecto creador de esta artista se ve implicado en el presagio de un mundo otro, construido en los lazos entre el propio y el ajeno, el desconocido, ese espacio por conquistar.

Allí se desarrolla una extensa galería de formas y personajes que interactúan entre sí y que se van sucediendo como prefigurando una nueva historia.

Estas nuevas configuraciones imaginarias son portadoras, además, de nuevas posiciones plásticas ligadas ahora a la gestualidad informalista y a las figuraciones contemporáneas.

Persiste, sin embargo, y como un bajo continuo, el *accidente*, procedente de la *forma encontrada*, algo que reconoce su matriz en lo surreal y que, en Forner, enlaza desde la presencia de atmósferas metafísicas y la estética del fragmento en las décadas anteriores hasta la postura lúdica de encontrar los ritmos internos presentes en las superficies de las piedras recogidas en las caminatas por la playa.









Proyecto realizado sobre una investigación y concepto curatorial de Diana B. Wechsler, que contó con la colaboración de Talía Bermejo, como curadora adjunta y coordinadora, junto con Natalia Silberleib; del equipo de estudiantes de la Maestría en Curaduría en Artes Visuales integrado por María Florencia De Titta, Cecilia Falabella, Silvia Fernández Ferreira y Ana Laura Raviña. Cecilia Belej asesoró en el tema de muralismo.

Agradecemos a la Fundación Forner-Bigatti y muy especialmente a Sergio Domínguez Neira, su presidente, y a Célika Pilotta, su documentalista, por la inestimable colaboración prestada. También a Graciela Taquini, Alicia de Colombi Monguio, al Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata, a los coleccionistas y a todos quienes colaboraron con este proyecto

Lista total de obras según el relato curatorial de la muestra en el MUNTREF

Agradecemos a la Fundación Forner-Bigatti (FF-B) la colaboración y el préstamo de las obras de su colección para esta exposición *Raquel Forner: presagios e invenciones de la modernidad*. Agradecemos también los préstamos del Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti de La Plata y de las colecciones privadas que aportaron a este proyecto.

I DIÁLOGOS, a manera de prólogo

El encuentro

1975

Óleo sobre tela

160 x 200 cm

Colección Fundación Forner-Bigatti
(en adelante FF-B)

La conferencia

1947

Óleo sobre tela

73 x 80 cm

FF-B

El diálogo

1951

Óleo sobre tela

152 x 96 cm

FF-B

II ENTRE EL PRESAGIO Y LA PERPLEJIDAD

Presagio

1931

Óleo sobre madera

120 x 80 cm

FF-B

Mujeres del mundo

1938

Óleo sobre tela

170 x 238 cm

FF-B

Claro de luna

1939

Óleo sobre tela

82 x 115 cm

FF-B

Éxodo

1940

Óleo sobre tela

145 x 125 cm

FF-B

Amanecer

1944

Óleo sobre tela

110 x 80 cm

FF-B

Estudio

s/f

Técnica mixta sobre papel

37 x 27 cm

FF-B

Estudio (París)

1930

Tempera sobre papel

42 x 32,5 cm

FF-B

Estudio (Morera)

1930

Tinta sobre papel

36,5 x 31,5 cm

FF-B

Estudio para *Mujeres del mundo*

1938

Témpera sobre papel

16 x 26 cm

FF-B

Estudio para *Claro de luna*

1938

Técnica mixta sobre papel

23,5 x 33 cm

FF-B

Estudio para *1938*
1938
Técnica mixta sobre papel
33 x 39 cm
FF-B

Estudio para *Presagio*
1929
Témpera sobre papel
35 x 27,5 cm
FF-B

Civilización
1939
Técnica mixta sobre papel
30 x 24,5 cm
FF-B

Estudio para *La Victoria*
1939
Técnica mixta sobre papel
38 x 35 cm
FF-B

Estudio para *Retablo del Dolor*
1943
Lápiz sobre papel
45 x 30 cm
Colección privada

Amanecer (estudio de cabeza)
1943
Lápiz sobre papel
38,5 x 29 cm
FF-B

Estudio para *Éxodo* (primera idea)
1940
Tempera sobre papel
34,5 x 24,5 cm
FF-B

Estudio para *Éxodo* (búsqueda de color)
1940
Técnica mixta sobre papel
34,5 x 24 cm
FF-B

Estudio para *El Juicio*
1946
Técnica mixta sobre papel
30 x 37,5 cm
FF-B

Estudio para *El Juicio* (Acusados, las bestias y otros)
1946
Lápiz sobre papel
34 x 44,5 cm
FF-B

III (AUTO)RETRATO, para una biografía intelectual

Autorretrato
1941
Óleo sobre tela
186 x 141 cm
Colección Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti, La Plata

Paisaje
1929
Óleo sobre madera
54 x 46,8 cm
FF-B

San Geminiano
1929
Acuarela sobre papel
38 x 31 cm
FF-B

Puente de San Marcos
1954
Técnica mixta sobre papel
39,5 x 57,5 cm
Colección Taquini

Selección de publicaciones libros, revistas, catálogos, folletos de la biblioteca de Raquel Forner, FF-B

IV ENTRE EL PRESAGIO Y LA INVENCIÓN DE UN HOMBRE NUEVO

Luna
1960
Óleo sobre tela
120 x 120 cm
FF-B

Rapto de la luna
1962
Óleo sobre tela (serie de 5 piezas)
60 x 120 cm c/u
FF-B

Torre de astroseres

1960
Óleo sobre tela
195 x 97 cm
FF-B

Astronauta con piedra lunar

1966
Óleo sobre tela
120 x 160 cm
FF-B

Lunautas homenaje

1969
Óleo sobre tela
120 x 160 cm
FF-B

Terráqueo año 3000 con antepasados

1970
Óleo sobre tela
162 x 60 cm
FF-B

Astronauta con terráneos televisados 2

1972
Óleo sobre tela
160 x 120 cm
FF-B

Gestación del hombre nuevo

1980
Óleo sobre tela
160 x 200 cm
FF-B

Etapas espacio-temporales

1978
Óleo sobre tela
160 x 120
FF-B

Astropájaro blanco con astroser negro

1964
Óleo sobre tela
72 x 100 cm
Colección privada

Origen de una nueva dimensión

Boceto para el mural de la OEA
1982
Carbonilla sobre papel
53,5 x 147,5 cm

ESTUDIOS seres mutantes

(todos pertenecen a la colección de la FF-B)

Estudio para *Integración astral*

1971
Tempera sobre papel
21,5 x 13 cm

Estudio para *Mutantes*

1970
Tempera sobre papel
21 x 13 cm

Estudio de la *Astrofauna* (boceto 1)

1974
Témpera sobre papel
30 x 45 cm

Estudio de la *Astrofauna*

1984
Técnica mixta sobre papel
33 x 25,5 cm

Estudio para *Mutante rojo con fauna*

s/f
Técnica mixta sobre papel
31 x 47 cm

Estudio para *Tres extraterrestres con antepasados*

1979
Técnica mixta sobre papel
31,8 x 23 cm

Sin título

s/f
Técnica mixta sobre papel
28,7 x 45 cm

Sin título, nº 5

s/f
Cera sobre papel
24,5 x 32 cm

Estudio para *Mutantes enamorados*

1986
Tempera sobre papel
28,7 x 45,5 cm

Estudio para *El profeta*

1986
Técnica mixta sobre papel
48,5 x 33 cm

Estudio para *Terráqueos víctimas*
1975
Técnica mixta sobre papel
28 x 39 cm

Estudio para *De otra galaxia*
1984
Técnica mixta sobre papel
36 x 61 cm

Estudio para litografía *Astrofauna*
1979
Tempera sobre papel
35 x 35 cm

Estudio para *Ciclos en espacio-tiempo*
(primera idea)
1977
Técnica mixta sobre papel
29,7 x 21 cm

Estudio para *Astrofauna con testigo*
1974
Tempera sobre papel
35 x 45 cm

Estudio para *Bestia espacial*
con testigos (Serie Astrofauna 1)
1979
Tempera sobre papel
29 x 36,7 cm

Estudio para *La marcha*
1983
Técnica mixta sobre papel
23 x 30,6 cm

Estudio para *Relación cósmica*
1980,
Birome sobre papel
21,7 x 35 cm

Vuelo
1984
Técnica mixta sobre papel
25,4 x 33 cm

Estudio para *Astrofauna* (nº 6)
1978
Tinta sobre papel
14,5 x 21 cm

Estudio para *Mutante con máscara* (nº 6)
1977
Técnica mixta sobre tela
23 x 22,7 cm

Estudio para *Mutante* (nº 6)
1977
Técnica mixta sobre tela
23 x 27 cm

Estudio para *Juego de astroseres* (nº 6)
1977
Técnica mixta sobre tela
23 x 22 cm

Astrofauna (Miramar) (nº 5)
1973
Tinta sobre papel
21,5 x 28,5 cm

Spatial meeting (nº 28)
1976
Litografía sobre papel
56,5 x 76 cm

Mutaciones de un terráqueo (nº 16)
1977
Litografía sobre papel
43 x 64 cm

Images de la Mythologie Spatiale (nº 13)
Litografía sobre papel
36 x 62 cm

Ensayos de investigación

Raquel Forner, moderna antes de París

Marcelo Pacheco

Mujeres del mundo

Diana B. Wechsler

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

Talía Bermejo

Raquel Forner: imágenes ancladas

Cecilia Belej

Raquel Forner, moderna antes de París*

Marcelo Pacheco

En 1978, Raquel Forner hablaba de una primera etapa de su obra dedicada a pintar la tragedia del individuo: figuras de la calle, marginados sociales, vagabundos. Un organillero que posaba en el jardín de su casa y que conocía la literatura clásica rusa, que ella recién estaba descubriendo; un judío y su cotorra, y un ciego al que su hermana le leía cuentos policiales. Se trataba de obras absolutamente renovadoras en su lenguaje moderno. Esta primera parte de su trabajo fue destruida por ella misma “por falta de lugar para guardarla”.¹ Solo conservó *Barcas*, su primer óleo, de 1922.²

Las piezas habían sido realizadas entre 1924 y 1929 [1930], desde su primer envío al Salón Nacional de Bellas Artes (SNBA) hasta su arribo a París. Solo sobrevivieron unas pocas que ya se encontraban en museos y colecciones privadas. Los envíos a salones, en especial al SNBA, permiten conocer una parte de aquellos trabajos –unos diez óleos– mediante las reproducciones en los catálogos. De las colecciones se conoce *Bañista* de 1928, que perteneció a Rafael Bullrich, quien la donó al Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA). El Museo Provincial de Bellas Artes de Santa Fe conserva *Un judío*, visto en el SNBA de 1927, y *Figura*, un óleo expuesto en el V Salón Anual de Santa Fe, de 1928.³ En el Ministerio de Educación de la Nación se encuentra *Cabeza* de 1929 (ver Babino, 1996: 78-79). En uno de los trabajos del Centro Virtual de Arte Argentino (CVAA) se reprodujo *Paisaje* (1929), sin especificar ubicación (Babino, 2010: 118).

En 1927 había regresado al país Alfredo Guttero después de 20 años de estadía en Europa. Sus acciones en el medio fueron inmediatas como pintor y operador cultural (ver Pacheco, 2005). Desde 1928 fue asesor de la Asociación Amigos del Arte (AAA), la institución artística más influyente de la época, fundada y dirigida por un grupo de mujeres de la elite ruralista de la pampa. Entre los proyectos propuestos por Guttero estuvo la edición de una colección de postales con la reproducción de motivos de artistas argentinos de 1828 a 1930. Más de tres-

* El presente ensayo tiene como antecedente Pacheco, 1990.

¹ Entrevista del autor a la artista, 25 de noviembre de 1978. Su actitud frente a la destrucción de las obras del período era cambiante, como así también la versión de su círculo más cercano, la pérdida había sido un acto consciente por el disgusto que Forner sentía por esos trabajos.

² *Ibidem*, *Barcas* aparece en su inventario fechada en 1924. Existe otra versión en Galería Arroyo.

³ *Museo Rosa Galisteo de Rodríguez. Guía General de Obras 1922-1947*, Santa Fe, Imprenta de la Provincia, 1947.

cientas obras fueron seleccionadas. De Raquel Forner se hicieron tres, *Soledad* (1928), *Bañista* (vista en el SNBA 1928) y *Día gris*.



Paisaje, 1929, óleo sobre madera, 54 x 46,8 cm.

Algunos diarios y revistas de la época agregan otras imágenes, *Fray Mocho*, *Revista América*, *La Vanguardia*, *Atlántida* y *La Prensa* que, por fuera de los salones, incorporan unas diez piezas más.⁴ El cierre del ciclo es dudoso. En 1929, cuando Forner viajó a Europa, la entrada fue por España, lo que motivó un viaje al norte

⁴ Parte del relevamiento de medios gráficos corresponde al archivo personal de la artista, realizado por el autor durante 1978, carpeta "Recortes 1924-1938", hoy propiedad de la Fundación Forner-Bigatti.

de África del que se conserva una serie de manchas de paisajes y tipos locales, que responde al modo moderno porteño en sus sintaxis espaciales, cromáticas, compositivas y de dibujo. Fechadas entre 1929 y 1930, fueron anteriores al taller de Friesz o independientes de sus enseñanzas, aunque algunas pueden haber sido hechas en París.⁵ La influencia que se afirmaba era la de Guttero, visible en los usos del arabesco y los ritmos curvos.

En la época, la recepción de su trabajo fue variada. Presentó sus obras en certámenes nacionales y provinciales y en muestras colectivas, como el Primer Salón Universitario Anual de La Plata en 1925 (itinerante: Madrid, París, Venecia, Roma), en Boliche de Arte en 1927, en el Nuevo Salón de Guttero y en la Asociación Municipal de Rosario, ambas en 1929. En el período inauguró una presentación individual en Galería Müller en 1928. Los medios más interesados fueron *La Prensa* (21/9) y *La Nación* (26/9). Se clasificaba a la artista de fauvista y se la ubicaba entre los jóvenes renovadores.

En general, las crónicas destacaban la audacia de los colores, lo constructivo de las pinceladas, la fuerza de las texturas, las distorsiones de los espacios, la luminosidad, el vigor “masculino”, las deformaciones de las figuras. Las filiaciones que proponían mencionaban el fauvismo y el expresionismo alemán. Lo que para unos eran virtudes y personalidad relacionadas con lo nuevo, para otros eran errores de juventud que la alejaban del arte verdadero. Pero Forner no pasaba desapercibida; la crítica siguió sus pasos desde 1924 con interés o con rechazo. José María Lozano Mouján, Atalaya [Alfredo Chiabra Acosta] y José León Pagano se ocuparon de su producción en libros y notas periodísticas. Las publicaciones insistían en su rol como protagonista de “lo nuevo”, dentro de los pintores de “lo moderno” e incluso con “la vanguardia” (Lozano Mouján, 1928: 30, 32, 35).

En el contexto de los años veinte, sus óleos y dibujos mostraban un grado de modernidad que la crítica puso, rápidamente, en relación con los llamados “muchachos de París” que, desde 1924, hacían sus envíos europeos al SNBA y, en 1928, presentaron su primera muestra colectiva porteña en la AAA. Eran artistas de su misma generación que estudiaban en Francia, sobre todo, formados en los talleres de André Lhote y Othon Friesz, dos representantes de las vanguardias académicas. Entre ellos estaban Héctor Basaldúa, Horacio Butler, Aquiles Badi –entre Italia y Francia–, Lino Enea Spilimbergo, Antonio Berni y Víctor Pissarro. Parte de estos artistas fueron el núcleo de lo que la crítica, desde 1930 en adelante, identificó como la Escuela de París.⁶ Forner se incorporó al grupo al llegar

⁵ Babino propone otra versión: que fueron obras hechas bajo la influencia vanguardista de Friesz, pero sin dejar de apuntar la manera moderna que Forner traía de Buenos Aires (2010: 55).

⁶ La denominación solo debe entenderse como la identificación de la ciudad en la que estos artistas se formaron, sin ponerla en relación con el mismo término utilizado por la historiografía francesa para designar la problemática y dudosa École de Paris, que se dio entre 1904 y 1929 atravesando estilos y propuestas heterodoxas con una mayoría de artistas extranjeros. Ver *L'École de Paris 1904-1929, la part de l'autre*, catálogo, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 2000-2001.

a Europa después de haber hecho, en sus años iniciales y de manera independiente, su primera contribución al arte moderno argentino.

Nunca ha sido tema de discusión la confrontación entre las gramáticas pictóricas y los contenidos de los estudiantes europeos y los aportes de la pintora en Buenos Aires. El ejercicio es interesante dentro de los respectivos envíos al SNBA. En 1925 se pueden elegir de Basaldúa, *Figura*; de Butler, *Desnudo* y de Forner, *Una mujer*, además de recordar el rechazo de *Crisálida*. Las figuras de Basaldúa y Forner establecen un punto justo de comparación: para el primero, una modelo posando de tres cuartos de perfil con un fondo ligeramente trabajado dominan el estudio del rostro convencional y la posición tradicional de manos entrecruzadas, algo de materia modela el cuerpo y los colores de la carne contrastan con el blanco luminoso de la tela con la cual apenas se viste la figura casi naturalista. Forner trabajó su modelo con evidentes signos de deformaciones en cuerpo, rostro y manos, con un vestido que estalla de colores y un diseño en cuadrícula intenso, el gigantismo de la mujer forzando los límites del soporte; el fondo resultaba violento en su abstracción de un ventanal y su función adicional de otro contraste cromático, los rasgos corporales y del rostro denotaban el malestar, casi la furia, de la mujer pintada. El *Desnudo* de Butler era clásico en su postura evidente de taller en vivo, vigoroso en su modelado, expresivo en sus volúmenes, un fondo inquieto en su dinámica del pincelado y tenues matices claros, y en los paños contrastaban los drapeados habituales.

Los tres artistas habían egresado de la Academia Nacional de Bellas Artes en 1922, Butler y Basaldúa llevaban dos años en Europa. Puede insistirse sobre las filiaciones de Forner con ciertas vanguardias hojeadas en revistas, y en el perfeccionamiento del oficio al que se dedicaban Butler y Basaldúa, pero en las luchas entre conservadores y renovadores, quien marcaba la diferencia era ella con las exaltaciones plásticas y el uso pictórico de los contenidos. *Una mujer* era una pieza decididamente moderna.

Ya avanzado el proceso, en el SNBA de 1928, incluidos Berni y Spilimbergo, la situación vuelve a ser interesante. *Bañista* de Forner resultaba en sus formas más innovadora que *Figura* de Butler –con su síntesis, planimetrías y ligero espacio sesgado– y que *Retrato* de Basaldúa –con sus apariencias modernas en leves señales de color y juegos de curvas y contracurvas en el ropaje y la manta del asiento–. Spilimbergo mezclaba a los fresquistas italianos de los siglos XIV y XV con el neocubismo; *Meditando* exhibía su modernidad con los hallazgos de sus geometrías y las exaltaciones de color; Berni, con *Fraile*, buscaba en la metafísica y aún frecuentaba a Lhote. Forner seguía compitiendo con su paleta, ya menos estridente, resoluciones espaciales sobre oblicuas y fugas aceleradas, búsquedas formales en cuerpos y paisajes, composiciones con *close-up*, fragmentaciones, tensiones sobre los límites del cuadro; sus cuidadosos arabescos y ritmos curvos e indolentes, la construcción y los modulados eran novedades del retorno al orden llegadas con Guttero.

Como correspondía al arte desde el siglo XIX, en los cuadros de Forner el contenido retrocedía con respecto a lo estético o formal. A pesar del valor dado a los personajes como portadores de significados sociales, la dialéctica de la forma y el contenido se decidía en beneficio de la forma o los medios artísticos. Como señala Peter Bürger: “El predominio de la forma se ve desde el punto de vista de la estética de la producción como disposición sobre el medio artístico, y desde el punto de vista de la estética de la recepción, como orientación hacia la sensibilización de los receptores” (1987: 58-59).

Forner fue un caso singular de una pintora moderna antes de su viaje a Europa, situación que compartió con Juan Del Prete. Dos casos de estudio que las narrativas sobre los inicios de la renovación de la vanguardia porteña deben rescatar. Sus tomas de posición dentro del campo artístico marcaron disposiciones modernas en las relaciones de lucha entre los conservadores, defensores de mantener el territorio tal como estaba, y los modernos, militantes de la transformación del orden instituido. La modernidad del lenguaje pictórico utilizado por Forner en aquel contexto enfrentaba y se oponía al grupo tradicional mandante, formado por los pintores oficiales liderados por Cesáreo Bernaldo de Quirós y seguido, entre otros, por Ripamonte, Malanca, Cordiviola, Marteau, Rossi, Collivadino y Bermúdez.⁷

La presencia de lo nuevo en Forner era un singular modelo de mezcla en apariencia resultado de la reconversión de las gramáticas del fauvismo, el expresionismo y el cubismo, o el último Cézanne. El desconocimiento inicial de los artistas alemanes que ella misma declaró en varias oportunidades pone en discusión tres temas: la relación de los modelos cosmopolitas y la escena local, la reconsideración del inventario de obras de artistas docentes en el medio, y la paradoja entre los testimonios de los artistas y el ritmo de difusión del arte moderno internacional en Buenos Aires.

El primero plantea que los modelos de mezcla porteños deben considerar no solo las aparentes filiaciones con las vanguardias históricas cosmopolitas y sus derivaciones, sino también nichos particulares que se dieron en lo local y en los márgenes del centro parisino. Forner decía en una entrevista realizada en 1924 que su mayor deseo era conocer la obra de Anglada Camarasa. La mención explícita al español ponía en juego a un pintor modernista de amplia y temprana difusión en Buenos Aires, con fuerte presencia entre los coleccionistas de la elite ruralista, con contactos fluidos con la comunidad artística argentina en París y en su taller de Mallorca y de quien, en 1924, la AAA había realizado una exposición recurriendo a sus piezas locales. Las extravagancias del lenguaje pictórico de Anglada incluían los guiños necesarios para encaminar a pintores como Forner hacia lugares cercanos a los vocabularios formales europeos de varias

⁷ La exclusión de Fernando Fader es intencional. A pesar de su pertenencia temprana al grupo Nexus, su trabajo difiere del nacionalismo y la manera de Quirós y sus seguidores. Fader necesita otro marco de lectura.

vertientes de las primeras décadas del siglo XX, con su propio estilo. Todo en Anglada era excesivo: contrastes cromáticos, texturas, espacios, composiciones, arabescos, luces, brillos, pinceladas. La cita de Forner en *Atlántida* de diciembre de 1924 no era una referencia más ligada a la "españolada porteña", sino su curiosidad por las audacias plásticas de un artista excéntrico de la bohemia de los bares y espectáculos callejeros de Barcelona, que había construido un modo personal mezclando el modernismo catalán con modos parisinos rumiados y transformados.⁸ Era un modelo generoso en posibilidades renovadoras.

El segundo tema es la circulación e influencias que tuvieron determinados pintores que se movían en espacios alternativos de formación, como la Academia Perugino o los talleres de la Unión de La Boca, donde, por ejemplo, se cruzaron Forner y Del Prete, y figuró como docente Alfredo Lazzari.⁹ *Parque Lezama* (1911) y *Rincón del jardín zoológico* (c. 1915) son algunos ejemplos de la actualidad plástica que este inmigrante italiano transmitía en sus cursos y talleres. Lazzari tenía un lenguaje pictórico vigente que explica la modernidad que se derramó en el medio local a través de varios de sus discípulos y de los jóvenes que lo frecuentaron o que conocieron su trabajo. Las libertades de sus planteos deben subrayarse. Por ejemplo, en *Glorieta* construyó la imagen con pinceladas cargadas de óleo, la superficie cubierta de empastes, unos pocos trazos para sugerir el motivo pictórico, amarillos, rojos, verdes, rosados, sepías y naranjas que se extienden luminosos y plenos. Todo ese universo dispuesto en una pequeña mancha enseñaba aspectos renovadores. Modos locales que surgían sin contactos con lo europeo, pero que podían pensarse cercanos al fauvismo y el expresionismo de la segunda década del siglo, o al Pissarro de 1900.¹⁰ Este punto de debate tiene otro ángulo para considerar: la tendencia de la historiografía a dejar de lado las experiencias modernas que cruzaron el campo artístico con rapidez y de las cuales los artistas jóvenes deben haber sido espectadores. Forner debió ser testigo del escándalo de la muestra de Ramón Gómez Cornet en Chandler en 1921, con sus piezas cubo-futuristas. Aun con la poca visibilidad de este tipo de exposiciones, los jóvenes que visitaban las muestras en la calle Florida o atraídos por los debates que llegaban a los medios son hechos posibles. Lo mismo ocurre con el impacto que en 1921 debe haber tenido Norah Borges con su expresionismo, su ultraísmo y primitivismo en la ilustración de varias de las publicaciones de vanguardia lideradas o acompañadas por su hermano Jorge Luis Borges. En 1924, con el nuevo regreso al país de los hermanos Borges,

⁸ Ver *Anglada Camarasa*, Buenos Aires, Institución Cultural Española, 1955.

⁹ De Lazzari no hay que olvidar que fue el maestro de Quinquela Martín, el otro moderno antes de Europa, pero que solo sostuvo su producción entre 1918 y 1923. Desde su estadía en España se impuso el "quinquelismo" que fijó Alberto Collazo, una pintura adocenada y fallida, que es la que le dio su popularidad y el reconocimiento de ciertos sectores culturales y sociales hasta la actualidad.

¹⁰ *Alfredo Lazzari 1871-1949, exposición retrospectiva*, catálogo, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, mayo-junio de 1993.

otra vez Norah ocupó un lugar central con sus ilustraciones y cuadros ligada ya con el retorno al orden. Otro caso: las muestras de Pedro Figari, el uruguayo que, desde 1921, vivía en Buenos Aires. Su primera presentación en Müller pasó casi desapercibida, pero las muestras de 1923 y 1924 fueron un éxito de crítica y ventas. Los cartones modernos de Figari son otro factor que pudo haber impulsado modos como el que investigaba Forner.

El tercer tema es, en realidad, una paradoja que deriva de la confrontación entre los testimonios de los artistas sobre su desconocimiento de las vanguardias y lo moderno internacional y las fuentes que demuestran el ritmo de circulación de la información, imágenes y obras de los cambios iniciados desde el siglo XIX, que Buenos Aires ponía a disposición de sus actores culturales.

El debate sobre la obra de Klimt instalado en la Universidad de Viena llegaba en detalle a *La Nación* en agosto de 1900; el manifiesto futurista publicado en París en pocos meses estaba en *La Nación*, y el periodista catalán, radicado en Buenos Aires, Juan Mas y Pi publicaba los once puntos principales del manifiesto y su contexto en *Renacimiento* y en *El Diario Español*. El *Desnudo bajando la escalera* de Marcel Duchamp fue reproducido y comentado en *La Semana Universal* al mismo tiempo que en Nueva York; las noticias sobre el “dadismo” que recorría Europa eran citadas por *Augusta* en 1919; *Los Raros. Revista de Orientación Futurista* se editaba en la ciudad en 1920; la circulación local del número de *L'Eventail* de 1919 con noticias sobre Modigliani; todos son casos de aquella visión de lo mundial. Viau expuso un Van Gogh en Witcomb en 1921, adquirido por Antonio Santamarina, y una nota sobre el artista aparecida en la revista *Apolo* en 1920. Alfredo Bigatti comentó en sus memorias de 1965 lo que había significado la sorpresa de la obra del artista holandés durante su primer viaje a Europa en 1923, y la rápida compra de postales color para enviar a San Juan y compartir su descubrimiento con Spilimbergo, es otro ejemplo, simple y directo, del mismo interrogante. Las fuentes son confiables en su valor documental, los testimonios de los artistas se multiplican mayoritarios.

Quizás la paradoja fue descifrada, en los mismos años cuarenta, en el *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal: “Buenos Aires es un archipiélago de hombres islas incomunicados entre sí”. Aunque sea difícil imaginar la respuesta a la paradoja, esta parece estar en la falta de una trama de relaciones entre los actores de la escena: artistas, espacios de estudio y debate, galerías, coleccionistas, críticos, movimiento de imágenes y textos, vivencias europeas no compartidas, un MNBA no visitado para ver sus Daumier, Courbet, Monet, Manet, Degas, Pissarro, Rodin, Renoir, Sisley y opciones como Anglada y Monticelli.



San Gimignano, 1929, acuarela sobre papel, 38 x 31 cm.

Desde los años cuarenta, la bibliografía sobre Forner tomó dos direcciones con respecto a sus obras de 1924 a 1929: al principio, José León Pagano (1940), Geo Dorival (1942) y Joan Merli (1952) criticaron con dureza aquella etapa; a partir de 1958, con Cayetano Córdova Iturburu, los autores siguientes optaron por ignorar el período o hacer referencias breves. El comienzo del trabajo de Forner se fue estableciendo a partir de 1931, o sea después de su regreso de Europa, con *Presagio* (1931), *Ritmo* (1934) y *La mujer de Lot* (1935), preámbulos para su primera serie significativa dedicada a la Guerra Civil española, entre 1936 y 1939, con óleos como *Para qué* y *Victoria*. Forner, como protagonista de lo moderno en la década del veinte y como herramienta de una toma de posición identificada con lo nuevo, se fue perdiendo. Su valor como integrante de la Escuela de París y alumna de Othon Friesz tachó sus primeros años y creó la ficción de una pintora relacionada con las vanguardias académicas y cierta forma tardía del retorno al orden que, en la escena porteña de los años treinta, se transformó junto con los demás integrantes del grupo en el modelo oficial de lo moderno. Basaldúa, Butler, Badi, Bigatti, Domínguez Neira y Forner, o sea, la Escuela de París ya depurada, fueron el emblema de lo renovador para la historiografía del arte argentino. A ellos se agregaron figuras como Jorge Larco, formado en España, y Raúl Soldi, discípulo de maestros italianos. En un espacio intermedio se ubicaban los que eran, y siguen siendo, seudomodernos, Gigli, Travascio, Scotti, Amicarelli, La Rosa y otros.

La posición negativa de Pagano no sorprende; para el crítico conservador del diario *La Nación*, los cuadros de Forner de los veinte con sus exabruptos no podían nunca coincidir con su idea de la pintura. Dorival y Merli llaman la atención por lo contradictorio de sus planteos. Ambos coincidían en lo artificial del estilo de la artista porque no respondía a una versión estética de origen rioplatense ni a una línea del arte argentino todavía difícil de identificar. Sin embargo, celebraban la producción después del regreso de París, domesticada por Friesz.

Salvo algunas contaminaciones del surrealismo que se vieron en piezas como *Redes* (1937), la imposición del Friesz de la Academia Escandinava sobre Forner fue evidente: claroscuro, modelado, dibujo, colores quebrados, texturas planas, espacios limpios, composiciones tradicionales; contenidos contemporáneos y medios artísticos de taller.¹¹ El proceso de Forner, de todos modos, se movió rápido y para los años cuarenta sus series *La Farsa*, *Las Rocas*, *Los Estandartes* y *Banderías*, con antecedentes en *Liberación*, fueron descartando la plantilla europea y recuperando sus libertades, ya personales y fortalecidas, para llegar en los cincuenta a las series espaciales, rodeada por los despliegues del informalismo.

Los recorridos inaugurales de la pintora adquieren una dimensión singular al participar de un campo artístico tensado por las relaciones de lucha entre con-

¹¹ De acuerdo con la bibliografía francesa, Friesz se retiró de la Academia Escandinava en 1929, lo que plantea un problema de cronologías que espera revisión.

servadores y renovadores. La posterior tachadura de su participación en dichas batallas la alojó directamente en un grupo de pertenencia como la Escuela de París. Este gesto alejó su producción de los impulsos de independencia que tuvo en los años veinte al inventar modelos de mezcla que, sin saberlo, acompañaron el discurso sobre el neocriollismo propuesto por Xul Solar, en textos de 1923 y 1924, con la idea de lo nacional y lo regional rumiando lo ajeno, lo propio y las herencias precolombinas, como posibilidad para crear un arte americano.

La narrativa mandante tomó otros rumbos más confortables: pertenecer al mundo occidental y su axiomática, aun renunciando a las identidades locales. Como señaló Aldo Pellegrini, la primera mitad del siglo xx y, en especial, la Escuela de París respondieron a una manera modernoide acorde con el supuesto buen gusto y la preferencia por lo bonito, características de la clase alta argentina (1965). Un “arte pituco” que, sin sobresaltos, fue atildado y elegante.

Una artista mujer y con ímpetus de rebelión y fuerzas de batalla debía ser controlada por un relato que la exaltara, pero protegiera el campo artístico de sus disposiciones por cambiar el orden establecido. Las experiencias renovadoras de los veinte fueron desmanteladas con cuidado hasta reducirlas a un anecdotario que gira alrededor del escándalo de Emilio Pettoruti en 1924, con sus obras cubistas expuestas en Witcomb.

Así se fue anulando el proceso de luchas que dieron ciertos artistas por un modelo renovador propio y se optó por la mesurada distinción de la Escuela de París, cuando la producción de sus integrantes se transformó, en poco tiempo, en pintura adocenada, tímida y anecdótica. El compromiso pictórico se convirtió en preocupación por temas cotidianos y una representación adecuada y ornamental, más constructiva o más orgánica según los casos.

Referencias bibliográficas

- BABINO, María Elena (1996). *Catálogo artístico del Ministerio de Cultura y Educación de la Nación*. Buenos Aires: Gaglianone.
- (2010). *El grupo de París*. Colección Los papeles del CVAA, Centro Virtual de Arte Argentino, Subsecretaría de Cultura, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.
- BÜRGER, Peter (1987). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- LOZANO MOUJÁN, José María (1928). *Figuras del arte argentino*. Buenos Aires: García Santos.
- PACHECO, Marcelo E. (1990). “Raquel Forner: una renovación olvidada”. En *Articulación entre el discurso escrito y la producción artística en la Argentina y Latinoamérica. Siglos xix y xx*. Buenos Aires: CAIA-Contrapunto.

--- (curador y ed. publicación) (2005). *Alfredo Guttero. Un artista moderno en acción*, exposición y catálogo, Malba-Fundación Costantini, Buenos Aires, ensayos de Patricia Artundo y María Teresa Constantin.

PELLEGRINI, Aldo (1965). "Evolución del arte moderno en la Argentina". *Humboldt*, año 6, n° 24, Suiza-Alemania, p. 52.

Mujeres del mundo*

Diana B. Wechsler

“Nada puede existir de duradero en arte si éste no se relaciona con la vida, con el medio de donde se nutre, y no contribuye a dar solución al momento histórico”, Joven Guardia (1938)

Hacia los años treinta, la política se convierte en el catalizador del mundo cultural. Los procesos de la primera posguerra, el avance del fascismo y los efectos de la crisis económica mundial desatada en 1929 provocan un clima internacional signado por las crisis, las tensiones y las luchas sociales. Este panorama internacional ofrece una excepcional situación en el ámbito de la cultura. La necesidad de tomar posición y dar respuestas a las nuevas condiciones de existencia impide la neutralidad. Especialmente a partir de la Guerra Civil española y de su internacionalización, las fuerzas democráticas, más allá de sus diversos matices diferenciales, se articulan frente a los autoritarismos. El mundo de la cultura entra en ebullición. Se desarrollan nuevas estrategias de intervención para lograr una reubicación. Los artistas e intelectuales no permanecen al margen de las alineaciones políticas, redefinen su práctica y elaboran nuevas estrategias de intervención.

Es en esos años cuando Raquel Forner declara instalándose en la polémica contemporánea: “Necesito que mi pintura sea un eco dramático del momento que vivo” (1938). Necesita poner su producción al servicio de la causa de la República, de la Libertad, del respeto por los derechos humanos y es entonces cuando despliega su producción desarrollando una figuración contundente que busca

* Este ensayo sobre Raquel Forner fue escrito en el año 2000 para un encuentro del Instituto de Investigación de Estudios de Género (IIEGE) de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. La continuidad de mi investigación sobre las tramas de lo moderno y las de la internacional antifascista me hizo regresar varias veces a él, ampliarlo y seguir varias de sus derivas y asociaciones, que alimentaron otros textos vinculados a los realismos de nuevo cuño y a las apropiaciones surrealistas (entre ellos mencionaré “Disputas por lo real” en *Arte moderno ideas y conceptos*, Madrid, FMapfre, 2008 y *Los surrealistas, insurrectos y revolucionarios entre Europa y América*, con M. T. Constantín, Buenos Aires, Longseller, 2005) y relatos curatoriales (entre los que mencionaré el de la muestra *Mujeres del mundo*, realizada en el CCE, Buenos Aires, 2003; *Novocento sudamericano. Relazioni artistiche tra Argentina, Brasile Italia e Uruguay*, Palazzo Reale, Milán, 2003; *Fuegos cruzados*, Palacio de la Merced, Córdoba, España, 2005; *Territorios de diálogo, Madrid, México y Buenos Aires, entre los realísimos y lo surreal*, MUNAL, México, y CCR, Buenos Aires, 2006). Sin embargo, este texto dedicado especialmente a Raquel Forner no ha sido publicado por lo que elijo este número monográfico para ponerlo en relación con otros textos con la esperanza de poder contribuir a enriquecer las lecturas sobre el trabajo de esta artista. La actualización bibliográfica de este artículo está integrada en la selección bibliográfica general que acompaña este número monográfico.

re-presentar a través de su síntesis simbólico-plástica los hechos y, de este modo, denunciar los crímenes del hombre contra el hombre.



Claro de luna, 1939, óleo sobre tela, 82 x 115 cm.

En este sentido, el propósito de este trabajo es estudiar la producción de Raquel Forner –artista argentina clave dentro de este proceso de reposicionamiento de los artistas e intelectuales frente a la realidad mundial contemporánea– y analizar el conjunto de obras producidas durante esta intensa década del treinta centrándonos en su serie *España* (1937-1939) y el comienzo de su serie *El Drama* (1939-1946), con hincapié en los aspectos iconográficos y sus articulaciones con las problemáticas de la época. Se parte del presupuesto de que las obras de esta artista resuelven de una manera particular las tensiones entre arte y vida, arte y política, y se instala con entidad propia proponiendo nuevas respuestas a través de una nueva mirada, en la que su condición de mujer no constituye un dato menor, que conduce a revelaciones diversas sobre la crisis del mundo contemporáneo.

El paisaje político de los años treinta

La década del treinta se inicia en nuestro país con el primer golpe militar que destituyó a un gobierno elegido democráticamente: el golpe del 6 de septiembre de 1930. Las fuerzas militares derrocaron a Hipólito Yrigoyen e interrumpieron el ejercicio de su segundo período presidencial y el ciclo de los gobiernos radicales (1916-1930): el primer caso de democracia de masas en el país. La entrada del

gobierno de facto impuso una nueva dinámica a la política argentina. Después de la revolución de 1930 se trazó, de manera firme, la línea del fascismo en la vida política y social de la Argentina. El campo político y con él el intelectual se polarizaron. Los nacionalistas y el liberalismo conservador temían ante la continuidad de la democracia popular, encarnada por el radicalismo. Asimismo, el avance del comunismo constituía una señal de alarma.

El golpe de Uriburu (1930-1932), que buscó instaurar un régimen corporativo, fue conducido luego hacia un proceso seudodemocrático que acabaría en una democracia fraudulenta, que llevó al gobierno al general Justo (1932-1938) y a continuación a Ortiz y Castillo (1938-1943).

A lo largo de la década se desarrolló lo que Iburguen llamó “la doctrina del nacionalismo argentino”, cuyos principales enunciados son el rechazo al liberalismo, el antiimperialismo británico y la resistencia ante cualquier ideología foránea, entre ellas el tan temido comunismo. Entre tanto, se arraigaron los ideales fascistas y proliferaron agrupaciones como la Legión de Mayo o la Guardia Argentina, presidida por Lugones, que actuaron como fuerza de choque del nuevo régimen.

Otros sectores buscaron crear espacios alternativos para resistir el avance de este nacionalismo conservador que miraba con simpatía los progresos de Mussolini y Hitler. Estos grupos de oposición al orden instituido buscaron reubicar la política en la sociedad. El Partido Socialista y el radicalismo trabajaron tibiamente en este sentido. El Partido Comunista y otras fuerzas de la izquierda radicalizada fueron los que con mayor intensidad trabajaron censurando el fraude electoral, la política oligárquica y fascista reinante y divulgando los ideales de la revolución socialista.

En este marco de polarización ideológica se tensa el campo intelectual y con él el campo artístico. Ya no es posible permanecer neutral frente a los debates políticos nacionales e internacionales. La crisis del 29, la Guerra Civil española (1936-1939) y el comienzo de la Segunda Guerra Mundial (1939) inciden en nuestro campo político y cultural dividiendo fuertemente posiciones.

Sintéticamente, podemos organizar el panorama intelectual a partir de los grupos nucleados en torno a ciertas revistas claves del período: *Sur*, liberal y universalista; a la izquierda *Contra*, revista de los francotiradores y con una posición más atenuada; *Claridad*, revista del pensamiento de izquierda, y en la derecha católica y nacionalista, *Criterio*.

El mapa artístico del período también se reorganiza. Por un lado, los artistas que van regresando de la experiencia europea aportan nuevas imágenes y nuevas miradas, van desarrollando diferentes tomas de posición (Bourdieu), se agrupan, buscan diferenciarse unos de otros y la posición política adoptada no constituye en esta operación un dato menor.

Esquemáticamente, presuponemos un mapa constituido por los que buscan sostener la tradición académica y, frente a ellos, los que presentan una alternativa artística enraizada en una figuración de nuevo cuño. Estos se convierten –con variantes entre ellos– en representantes del arte moderno argentino del período. Pero también dentro del grupo de los “artistas modernos” aparecerán las diferencias: entre los que proponen un arte con destino social, una rearticulación entre el arte y la praxis vital, y los que buscan sostener un arte al margen de los debates políticos contemporáneos.

Raquel Forner: una militancia “humanista”

Forner había comenzado su carrera como artista plástica en el clima de ebullición y reconstrucción de la década del veinte, en los primeros años del período de entreguerras. Entonces la novedad ganaba terreno en distintos frentes dentro del campo cultural.¹ También operó activamente sobre el ámbito de las artes plásticas en Buenos Aires, que transitaba, hacia los años veinte, por un proceso de consolidación creciente a la vez que comenzaba a experimentar las tensiones que supuso el impacto de la modernidad y la emergencia del “arte nuevo”. Desde las páginas de los diarios, las expresiones “arte moderno”, “vanguardia”, “nueva sensibilidad”, “joven generación” se hicieron cada vez más frecuentes. Los ecos de las exposiciones europeas llegaban a través de corresponsales especializados que trasladaron los debates artísticos de los centros europeos a la prensa local.² El viaje a Europa constituyó dentro de este proceso una instancia necesaria para los jóvenes artistas. Forner no fue una excepción: España, Italia y el Marruecos español fueron sus recorridos, Francia, concretamente París, su lugar de asentamiento (1929-1931). Ya en 1928 la prensa porteña, a partir de su presentación en el Salón Nacional de Bellas Artes señala: Forner es “una artista atenta al ritmo de la época, se define con netos perfiles en el grupo de vanguardia [...] expresa su realidad que no supone reinterpretación literaria del mundo de referencia, sino apoyo consciente en las cosas sensibles”.³

A su regreso en 1931, encontró a Buenos Aires en un ambiente de afirmación del espacio para las artes y, dentro de él, un sitio para el “arte nuevo” que será necesario cuidar y seguir construyendo. En el transcurso de la década del veinte y avanzando sobre la del treinta, habían ido sumándose las exposiciones de artistas argentinos y extranjeros representativas de las nuevas tendencias. Buenos Aires se había convertido, en pocos años, en un fructífero campo de batalla entre lo que se reconocía como la estética consagrada –la de un naturalismo

¹ Sobre estos aspectos, ver los trabajos fundadores de Beatriz Sarlo (1988) y Francine Masiello (1986).

² Ver Wechsler (1995; 1998).

³ *La Vanguardia*, domingo 30 de septiembre de 1928, “El XVIII Salón Nacional de Bellas Artes”, s/f.

decimonónico heredero del impresionismo y de la pintura regional española– y las nuevas propuestas plásticas signadas –más allá de sus variaciones– por otra comprensión de la forma, por una figuración en la que se revisan, desde una mirada moderna, las enseñanzas clásicas y las propuestas cezanneanas junto a las experiencias de la primera vanguardia.⁴

Desde las páginas de los medios gráficos se dieron productivos debates en torno al arte moderno, se brindó información sobre el quehacer artístico contemporáneo –tanto europeo como latinoamericano– que contribuyó a la formación de un nuevo público, un público que, imbuido de la “nueva sensibilidad”, fuera capaz de valorar el “arte de este siglo”.

Los “viajes estéticos” a Europa, la información que circulaba por los medios gráficos, la importación de revistas, catálogos, reproducciones y las características de la formación académica –fundada en los modelos europeos– contribuyeron a tomar contacto tanto con las grandes obras del pasado como con lo que se calificaba entonces como la “avanzada” artística.

Pero la actualidad cultural no era lo único que se miraba y, conforme avanzaban los años treinta, la candente situación social y política internacional fue filtrándose no solo en la prensa, sino también en los intercambios y la correspondencia entre artistas e intelectuales. Día a día se van sumando noticias e imágenes sobre el impacto y las secuelas de la crisis económica iniciada con el crack del 29, el curso de la República Española, la Guerra Civil, los progresos del fascismo en Italia y del nacionalsocialismo en Alemania. Desde una Argentina sumida en la dictadura militar, primero, y en una democracia fraudulenta, más tarde, unos leían las noticias sobre los progresos de la República Española como la concreción de una utopía, en tanto que otros lo veían como el avance amenazador de la izquierda. Por otra parte, los avances de Mussolini y Hitler horrorizaban a unos y seducían a otros. La situación de la cultura en este contexto no era un tema menor. Una vez que estalló la Guerra Civil, comenzó a advertirse con intensidad el lugar que ocuparon las producciones simbólicas para uno y otro bando. Un proceso equivalente venía dándose en Alemania e Italia a través de la censura de libros, artistas, obras y la correlativa construcción de un “arte oficial”.

Los hechos de la realidad en todas sus dimensiones resultaban insoslayables. El pintor Horacio Butler, por ejemplo, advertía desde París en una carta de febrero de 1933:

... las cosas están tomando cada día por estos pagos peor aspecto [...] hay diariamente bochinches, manifestaciones y huelgas [...] lo terrible es el efecto de desmoralización de pesimismo y desencanto entre los mismos artistas [...] el movimiento intelectual y artístico puro está paralizado y la única actividad interesante es

⁴ Ver Wechsler (1998).

se puede decir la que tiene tendencias políticas o revolucionarias, no me extrañaría nada que llegue el día en que aún los más indiferentes tengan que definirse si no quieren desaparecer en esta lucha feroz.⁵

La voz de Butler es una pequeña muestra de las percepciones que circulaban entre los argentinos. Las acciones emprendidas a partir de estas realidades diferencian a cada actor, que elegirá desde posiciones de compromiso extremo hasta de reclusión dentro del “arte puro” pasando por numerosos matices. Buenos Aires, colocado en los márgenes de un escenario mundial convulsionado, manifiesta sus propias tensiones internas. Frente a estas, Forner, Berni, Spilimbergo y un conjunto de artistas plásticos argentinos, cada uno a su manera, desarrollan un tipo de producciones y prácticas estéticas y de intervención en el campo artístico y cultural apareciendo como cabecera, en nuestro medio, del movimiento de recolocación del artista en la sociedad como eco de la internacional antifascista. Como vimos, hacia los años treinta, la política se convierte centralmente en el catalizador de la vida intelectual. Analicemos la manera en que Raquel Forner se posiciona.

La realidad nacional e internacional va inundando el panorama de artistas e intelectuales e invade también el horizonte mental de Raquel Forner: la Guerra Civil y la Segunda Guerra Mundial la obligan a observar el paisaje caótico del mundo, esto la lleva a operar un viraje hacia el compromiso con la actualidad. Se identificó con las luchas que encarnó el Frente Popular –la internacional antifascista– y dio un nuevo rumbo a su obra construyendo una iconografía poderosamente expresiva centrada en la imagen de la mujer como protagonista. El sentido dramático tiñe su obra en estos años. En 1937 comienza su serie *España*; en 1939 comienza la serie *El Drama*, que tendrá continuidad a hasta 1946, año en el que inicia la serie *Las Rocas*. Dados los límites de este artículo, solo nos ocuparemos de la serie *España* y del comienzo de la serie *El Drama*: ambas están atravesadas por lo patético, instalado en un paisaje trágico y violento que desgarrar a los personajes.

La Guerra Civil en la mirada de Forner: la serie *España*

Tres personajes femeninos en primer plano repiten el motivo de “ni ver, ni oír, ni hablar”. Un rostro perplejo, otro horrorizado, el tercero cubierto casi totalmente “presagian” –como el título que Forner impuso a su obra (*Presagio*)– el comienzo del fin del equilibrio inestable instalado en el mundo occidental después de la Primera Guerra Mundial. En 1931 Forner representa el mundo como un volcán amenazante a punto de hacer erupción, unas columnas truncas pierden su equilibrio, tres caballos corren, quizás huyendo de algo. Las tres mujeres del primer

⁵ Carta de Butler a Bigatti, París, febrero de 1933, Archivo Forner-Bigatti.

plano están peligrosamente unidas: una serpiente enlaza sus cuellos y con ellos sus destinos. En 1931 Forner prefigura el destino de la humanidad imaginando un futuro turbulento, caótico. Con este trabajo, la artista anticipa, sin saberlo, lo que serán sus series.



Presagio, 1931, óleo sobre madera, 120 x 80 cm.

Pero a *Presagio* no le suceden inmediatamente trabajos referidos a la realidad contemporánea. Continúa la línea alegórica instalada en esta obra en el conjunto de trabajos que realiza en los años siguientes. Es recién en 1937 cuando las alegorías se agotan y se hace necesario replantear la imagen. *Redes* aparece como trabajo de transición entre estos dos momentos. Una joven de figura sólida amarrada por una gruesa soga y envuelta en una red espera su destino en una playa. Imagen inquietante a pesar de la serenidad del personaje, que se enlaza temáticamente con *Presagio* y con las series *España* y *El Drama*. Ese mismo año de 1937, en una ilustración que publica junto a un poema de Córdova Iturburu en la revista de izquierda *Conducta*, aparece por primera vez en la obra de Forner la figura de la muerte. Un paisaje urbano que estalla con sus diagonales hacia fuera del marco del dibujo y un cielo poblado de nítidos aviones que huyen después de la destrucción dejan paso a la observación de los personajes: en el centro abajo una madre y un niño muertos, a la izquierda la muerte empuña un fusil y avanza entre las ruinas.

El horror y la desesperanza son el tema de *Mujeres del mundo*, obra presentada en el Salón de Otoño de 1938. “La desolación de la guerra –dijo un crítico– está vigorosamente tratada en esta tela”.⁶ Cinco mujeres dolientes sufren ante un destino que no han elegido, que se les impuso y les robó el futuro: los hijos, la tierra, las utopías, la esperanza. Esta escena del primer plano se repite en el fondo. Otras mujeres se desgarran en un paisaje igualmente desgarrado. El cielo cae sobre las figuras representando la implacable oscuridad en la que se ha sumido la Tierra, vestigios de civilización y de naturaleza calcinados completan este paisaje de muerte y espanto.

Obras como esta sacuden al espectador y obligan a la reflexión. Así, un crítico señala:

El último Salón de otoño sugiere algunas consideraciones respecto a la función del arte en la sociedad. Los artistas o una corriente determinada del arte perduran en la historia, por la importancia que en relación con la vida contienen. Nuestra época exige una plástica más en consonancia con el medio que la circunda, no basta para que una pintura pueda calificarse de buena la completa resolución de los problemas técnicos, [...] [necesitamos] un arte más en contacto con los hombres, que asimile su vida, sus vicisitudes, sus preocupaciones, etcétera, y que se constituya en el gran elemento de educación, llegando a los amplios sectores populares de la población con obras de contenido humano sustrayéndoles esta arma poderosa al pequeño núcleo de privilegiados del arte, que lo practican y contemplan por pasatiempo. [...] en arte no todo es ciencia y la técnica no es la finalidad plástica; [...]

⁶ *La Semana de Buenos Aires*. Archivo Forner-Bigatti, críticas, 1938.



Mujeres del mundo, 1938, óleo sobre tela, 170 x 238 cm.

Textos como este se ocuparon de someter el debate artístico una vez más a las necesidades de articulación entre arte y vida. Se reabre el debate entre un “arte puro” y un “arte al servicio de la sociedad”. Por los artículos de la crítica, vemos que se ha extendido la necesidad de pensar el arte en una dimensión esencial en la formación de ideas y posiciones sobre la realidad contemporánea y es en ese sentido que se le demanda construir representaciones que favorezcan la reconsideración pública sobre la gravedad de los hechos que asolan al mundo. Avalan estas palabras las que contemporáneamente subraya el diario *Crítica* cuando califica su obra como un “documento artístico de nuestros días”.⁷

La prensa sigue diciendo:

Forner lo mejor. En medio del desorientado y confuso ambiente de esta muestra [se refiere al Salón de Otoño] surge clara y valiente Raquel Forner, profundamente humana, interpretando desde su sitial de artista y como mujer el dolor terrible de las madres de nuestro tiempo, que sufren la pérdida de sus más queridos seres, de sus niños, provocada por la incalificable acción criminal de los enemigos de la civilización y la cultura. Mucho podría decirse de la obra titulada *Mujeres del mundo* tema tan actual de la pintora R. Forner, de China o España podría extraerse el modelo viviente

⁷ *Crítica*, 22 de septiembre de 1928, Salón Nacional de Bellas Artes, Archivo Forner-Bigatti.

de estas inocentes víctimas del ensañamiento cruel de la aviación totalitaria y agresiva. La realización plástica imprime extraordinario vigor a esta figura armonizando todos los elementos (...). S.F.

El diario *Crítica* se refiere a esta obra como portadora de un “tema de poderosa resonancia humana” y agrega: “están el horror de la guerra, de los bombardeos, de las criaturas muertas y las construcciones deshechas. Toda la desolación. Y su pintura, más que la parte anecdótica alcanza al espíritu la atmósfera dramática”.⁸

En un reportaje, con motivo de su presentación en el SNBA de 1938, en el que prosigue la serie referida al dolor de las mujeres durante la guerra, señala Forner:

Hace un año, más o menos –nos dice Raquel Forner– comprendí que estaba envuelta en una atmósfera moral distinta, que llegaban a la intimidad de mi espíritu problemas que despertaban vivamente. El artista vive su tiempo, eso puede determinarse a través de todas las épocas y yo sentí que mi pintura para proseguir mi camino de sinceridad debía ser como actualmente es: un eco dramático de la vida, de los acontecimientos de lo que gravita sobre el corazón humano.

Siempre –continúa la pintora– traté de dar a mis cuadros algo más que una intención plástica. Hasta algunas de mis naturalezas muertas quisieron reflejar en los elementos que las componían un sentido cósmico. Entonces la realidad no era tan acuciante. Luego vino a mí el drama del mundo. De ahí que haya necesitado renovarme o más bien dicho completarme [...] como mujer y como pintora he tratado de unir al tema que más me angustia lo más puro de mis experiencias de artista. Mi lenguaje es el del arte, pero mi corazón es el de la vida [...] de ahí surge esta obra mía a la que nos referimos.

Raquel Forner recuerda a continuación palabras de Picasso que dicen más o menos: “el artista parte de un punto de vista cualquiera”.

Si es así –nos dice– si el artista parte de un punto cualquiera, con más razón puede partir de lo humano. [...] Nuestros días están envueltos en el humo que nos llega de Europa. Abrimos un diario y no leemos más que descripciones de bombardeos y masacres de mujeres y niños. Todo lo que uno oye y respira es ambiente de guerra. Por eso he necesitado documentar en mi obra el estado de mi conciencia.

Desde esta perspectiva enraizada en lo vital, la artista plantea esta obra en la que cada elemento representa un aspecto particular de la realidad. Siguiendo a Forner:

⁸ *Crítica*, 9 de junio de 1938, “Se inaugura el Salón de Otoño”, Archivo Forner-Bigatti.

La figura central es América inclinada a la tierra, con un haz de espigas. América está en paz pero a ella llega el clamor del mundo. Detrás de ella están China y España en plena actitud de angustia. Y a los costados del cuadro he colocado dos figuras de padecimiento: una madre que aún parece acunar a un hijo muerto y una esposa que después de perdido su compañero toma la hoz. Como fondo y bajo el terror de los cañones que se alejan un panorama de aldea bombardeada. Eso es mi cuadro.

Frente a una “plástica del pasatismo”,⁹ como dice la prensa, se yergue la obra de Forner sólidamente construida tanto desde el punto de vista plástico como conceptual. El impacto de la fotografía de prensa, el de la gráfica republicana y el de la pintura contemporánea se materializan en estas obras de Forner construyendo universos dramáticos, altamente expresivos, centrados en la imagen de la mujer doliente. Esta resulta expresivamente el lugar en el que se condensa el drama contemporáneo, en la mujer está el comienzo, la continuidad, el sostén, la fuerza que sustenta, en medio de la debacle, la prolongación de la vida.

Revisemos algunas cuestiones. Llama la atención la demanda de la crítica por un arte comprometido con lo humano, así como sorprende advertir que en las presentaciones de esos años a los salones (ya se trate de los de otoño o los oficiales) sean escasos los trabajos que –como los de Forner– aparecen visiblemente involucrados en su tiempo. Sin embargo, cabe advertir la imposibilidad que se observa en la crítica por ver, dentro de esta polémica entre un “arte por el arte” y un “arte comprometido”, los trabajos de artistas como Berni o Spilimbergo, que se ocuparon de otras maneras de buscar las articulaciones entre arte y vida, entre arte y política.¹⁰

⁹ *Crítica*, 21 de septiembre de 1938, “El XXVIII Salón muestra la complacencia del jurado ante la plástica pasatista”, Archivo Forner-Bigatti, críticas, 1938.

¹⁰ Estas líneas permiten ver la posición generalizada en la crítica: “Dos pintores conceptuados como grandes de nuestra plástica, Spilimbergo y Berni, demuestran con este envío un estancamiento muy peligroso. Spilimbergo revela grandes condiciones técnicas y preocupación por adentrarse en sus personajes para extraer la psicología del alma infantil. Pero un artista de estas condiciones debe producir algo muy superior, demostrar valentía y una mayor dinámica en sus motivos entroncándolos con la realidad del momento pues el verdadero artista no puede ser ajeno a él. Ello lo conduciría hacia el camino de una obra potente y perdurable. En las condiciones en que hoy se nos presentan, corren el riesgo de un mayor estancamiento”. “Entre este desconcierto de obras sin sentido, encontramos a unos pocos representantes de nuestra época. Intérpretes conscientes de la vida, de lo humano y lo sensible”. “Raquel Forner, que en el último Salón de Otoño ya tocara nuestra sensibilidad con una parte de su magnífica obra, la completa ahora. *Mujeres del mundo* presenta el tema actual de la guerra inhumana. De varias partes de la tierra se eleva en clamor de los cuadros que rugen al dolor de sus hijos asesinados”. “Su interpretación plástica da fuerza de tragedia”. “Aquiles Badi tampoco puede permanecer indiferente. Su envío *Rehenes* muestra otra de las bárbaras consecuencias de las atroces invasiones guerreras”. “Demetrio Urruchúa presenta una composición con características de pintura mural concebido en formas puramente geométricas, donde sugiere otra escena de los bombardeos. Víctor Rebuffo expone un grabado de buena factura titulado *Exilio*”. “Quedan otros en el tiempo pero como resultado obtenemos el contraste ofrecido por unos pocos artistas que interpretan el tiempo frente a la gran mayoría que aún sigue pintando

Pero sigamos con Forner. No es casual su giro estético en estos años de profundas crisis. Tampoco es casual que busque enlazar sus búsquedas con las que contemporáneamente se planteaba Picasso. Más allá de su sensibilidad personal y su capacidad receptiva del entorno, Forner no solo tenía la información que le llegaba a través de la prensa local. También recibía la revista francesa *Cahiers d'Art*, allí podía leer mes a mes los caminos que estaba siguiendo el arte nuevo en París. Pudo seguir paso a paso el despliegue de las propuestas estéticas de Max Ernst, de Picasso y de Miró, entre otros. También pudo tomar posición frente a la política cultural del Tercer Reich a través de los textos publicados en esa revista durante 1936 y 1937, donde se denunciaba la gestión del nacionalsocialismo por desarrollar una estética dirigida. También pudo seguir el derrotero de las artes y el lugar que estas fueron ocupando en la promoción y la defensa de la República Española. Leyó allí los versos de Paul Éluard referidos a *Guernica*, ejecutó posiblemente en su armonio la partitura de George Auric para el poema de Éluard y vio las aguafuertes de Picasso agrupadas bajo el título *Songe et Mensonge de Franco*, que van en un crescendo dramático-plástico desde unos sencillos trazos hasta el planteo de unos abigarrados conjuntos lineales que remiten expresiva y temáticamente al *Guernica*, obra que contemporáneamente se exponía en el Pabellón Español de la Exposición Internacional de París. La serie de grabados de Picasso se exhibió en el número 1-3 de los *Cahiers* de julio de 1937 con la intención de promocionarlos y venderlos para dedicar el dinero resultante al gobierno republicano.

La serie *España*,¹¹ y sus *Mujeres del mundo*, se va poblando a lo largo de los años 1938 y 1939 y llega a constituir un conjunto de catorce obras. Entre ellas hay composiciones retóricas que están claramente emparentadas con sus predecesoras, *Presagio* y *Mujeres del mundo*, y otras obras que desprevénidamente pueden ser leídas como naturalezas muertas, tal es el caso de *Civilización*, *Ofrenda*, *Claro de luna* o *1938*. Sin embargo, todas ellas están sumergidas en la atmósfera brumosa posterior a un bombardeo.

La mutilación, la sangre, los cuerpos rasgados, los árboles calcinados en tierras yermas y las mujeres que piden explicación con gestos dolientes y desgarrados constituyen los *leitmotivs* de esta serie que hace suyas las preguntas “¿por qué? y ¿para qué?” tanto dolor; esta serie que observa cómo la civilización desmoronada reúne sus restos y representa a la victoria como la derrota del orden humano, de la vida y de la civilización occidental.

peras, sin tener en cuenta las concepciones del significado del arte como medio de expresión de una cultura en marcha, de un desenvolvimiento humano de las luchas por la dignidad del hombre de estos tiempos. Pero el arte significa un rol muy importante dentro de la sociedad. Es el medio de expresión bello, que debe servir para elevar, dignificar y alentar a los hombres. Y hoy, los hombres están en un período avanzado dentro de la búsqueda y el logro de una vida bella y potente humanidad. El arte debe desempeñar su función en este esfuerzo del hombre”. S.F. Cfr. selección de comentarios de periódicos en Wechsler (1999).

¹¹ Para un estudio sobre la obra de Raquel Forner durante este período, ver Whitellow (1994). También, Burucúa y Malosetti Costa (1995).

En las obras de Forner de las décadas del treinta y del cuarenta, el color cede lugar a los contrastes de valores y la intensidad dramática reside en la producción de paisajes y figuras desgarradores. Confusos paisajes ensombrecidos con la densidad atmosférica posterior a una explosión. La tierra, los árboles, los vestigios de arquitecturas y de seres humanos construyen estos paisajes del horror: paisajes que constituyen una síntesis densa entre los paisajes exteriores de la devastación y los paisajes interiores de la desolación, la desesperanza y el desconcierto del hombre, o más precisamente de la mujer, frente a un mundo enajenado.

La rápida transferencia e interacción entre los intelectuales y los artistas de las metrópolis centrales y los de las metrópolis periféricas, a través de los marcos institucionales y de las relaciones interpersonales, dio al movimiento antifascista su integración a pesar de las diferentes situaciones regionales. El intenso intercambio operado entre finales de los años veinte y a comienzos de los treinta se agiliza aún más en estos tiempos. La serie *España* de Raquel Forner, las obras de Antonio Berni realizadas a partir de 1934 y la producción de Lino Enea Spilimbergo son ejemplos significativos de este giro del movimiento moderno internacional en la Argentina.

Pero volvamos a la singularidad del trabajo de Forner, ¿qué rescata de este mundo que le tocó vivir?, ¿qué representación construye en medio de la destrucción? La imagen de la mujer es la que condensa el drama con su figura desgarrada, doliente, pero sólida a la vez y es por eso que también es ella la que representa el futuro. Esto tiene que ver con el proceso sostenido de modificación del lugar de la mujer en la sociedad en las primeras décadas del siglo xx. La guerra termina por descolocar los lugares convencionales. A la consigna “el hombre en el frente y la mujer en la retaguardia” le salen al cruce miles de alternativas que se van ensayando ante la emergencia de situaciones nuevas y que desplazan a la mujer hacia el centro de la escena. La resistencia, tarea centralmente encarada por la mujer, aparece como el lugar de la preservación de la República, de los bienes, de los hijos, del sostén diario, de la continuidad en medio del caos. La resistencia supone también la preservación de la memoria, del patrimonio colectivo.

La mujer de Forner no es la miliciana, figura mítica que representaba en realidad solo a un pequeño sector del colectivo femenino español. La mujer de Forner es aquella protagonista de lo cotidiano, que ante la modificación de la dinámica social durante la República, y más aún durante la lucha antifascista, se convierte en agente clave ya no solo en la esfera privada, sino también en la pública. Es protagonista de la resistencia, en las evacuaciones, en el sostén de los enfermos, en la recuperación de materiales y personas entre los escombros. Ocupa múltiples espacios: en el trabajo social voluntario, en la educación; en fin, en la reorganización de una sociedad en guerra.



Éxodo, 1940, óleo sobre tela, 145 x 125 cm.

Este lugar heroico es el que recupera Forner, pero tomando el instante previo a la acción, el momento del horror, el momento de las preguntas, de los por qué, de los para qué... Esta imagen de mujer que construye Forner, otra mujer, no solo habla de la recuperación y resemantización de los lugares tradicionales de la

mujer durante una situación límite como la guerra, también da cuenta de su posicionamiento como artista e intelectual frente a la realidad contemporánea.

Como mujer recupera críticamente el paisaje histórico de los años treinta y presenta, desde su lugar social específico de artista moderna, el lugar de las mujeres como posibilidad de futuro.

Referencias bibliográficas

- 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. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo.
- MASIELLO, Francine (1986). *Lenguaje e ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia*. Buenos Aires: Hachette.
- SARLO, Beatriz (1988). *Buenos Aires 1920-1930: una modernidad periférica*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- WECHSLER, Diana (1995). *Crítica de arte: condicionadora del gusto, el consumo y la consagración de obras, Buenos Aires (1920-30)*. Granada: Universidad de Granada, Serie tesis doctoral.
- (1998). "Nuevas miradas, nuevas estrategias, nuevas contraseñas". En *Desde la otra vereda, momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina*, pp. 118-156. Buenos Aires: Del Jilguero.
- (2003) *Papeles en conflicto, arte y crítica entre la vanguardia y la tradición (1920-30)*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras.
- (1999). *Spilimbergo y el arte moderno en la Argentina*. Buenos Aires: FNA.
- WHITELLOW, Guillermo (1994). "Raquel Forner: testigo de dos guerras". En *Argentina 1920-1994*. Oxford: The Museum of Modern Art.

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 camiones 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.

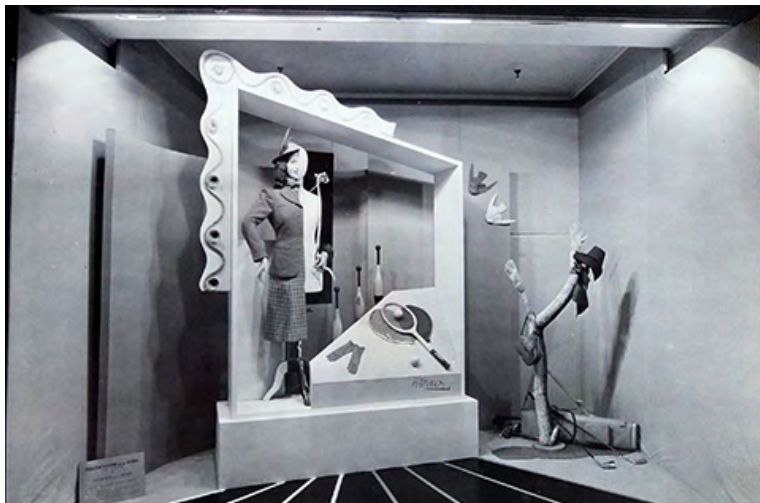
Años más tarde, en 1936, se montó una segunda exposición en la misma galería con las obras producidas durante el viaje a Bolivia que hizo junto con Alfredo Bignatti luego de contraer matrimonio. El viaje de bodas devenido itinerario artístico se tradujo en numerosas acuarelas, temples, dibujos y *gouaches* 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.



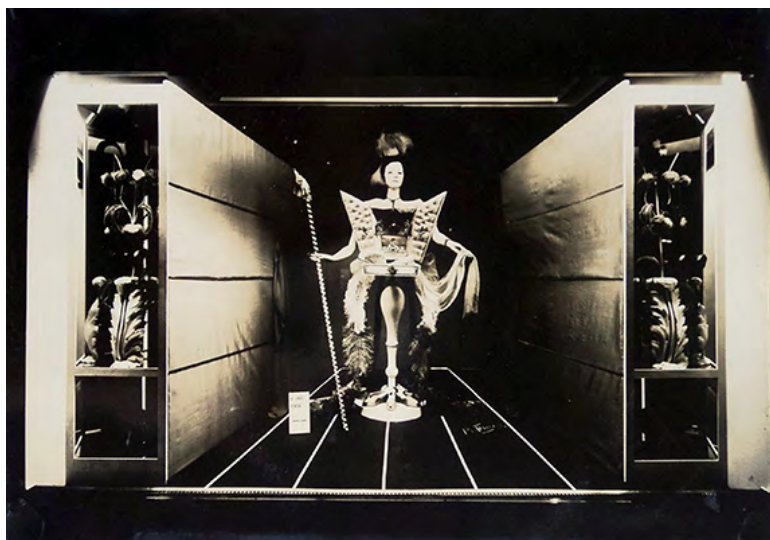
1948. "La nueva apariencia 1948". Vidriera sobre la calle Florida para la casa Harrods "El arte en la calle". Archivo Fundación Forner-Bigatti, Buenos Aires.

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.

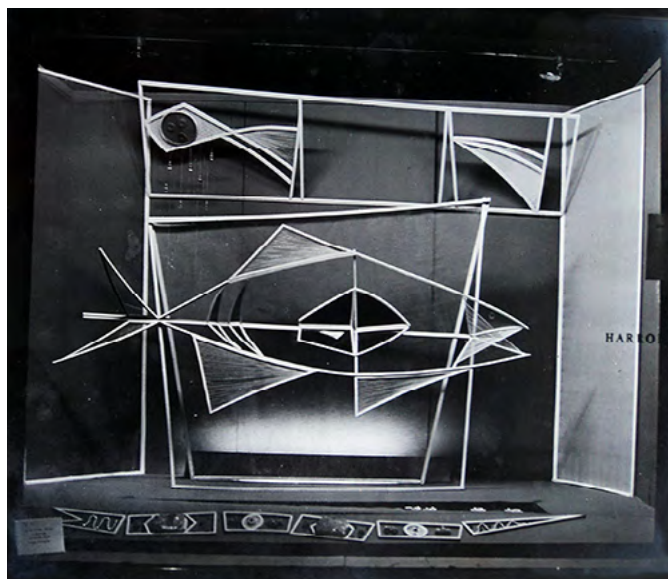
Avanzando en la década de 1950, las figuras y los objetos que componen las vidrieras tienden a estilizarse conforme la poética de Raquel Forner experimenta nuevos cambios, visibles en la pintura de caballete o en los murales que realiza durante esos años. Esto resulta evidente, en especial, hacia el 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.

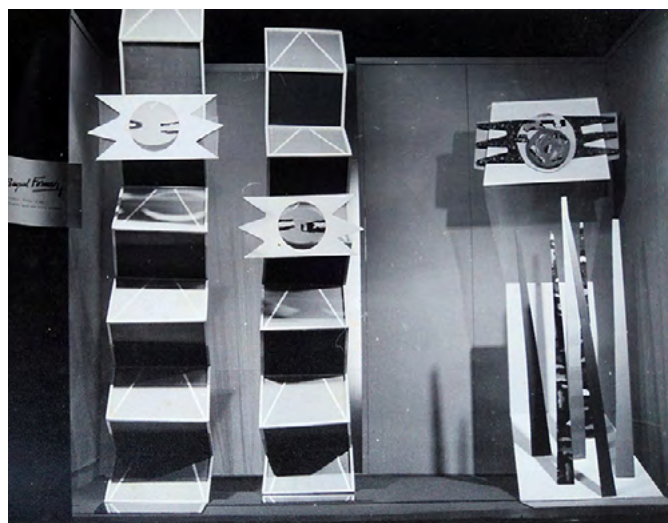
³⁰ De acuerdo con el análisis de Bertúa, los trabajos de Forner enlazan con las realizaciones de artistas que vinculan la estética surreal y el mundo de la moda en París desde los años treinta, tales como Man Ray o Salvador Dalí, por ejemplo. Las imágenes compuestas en sus vidrieras "escenifican sueños 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.

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 Si queiros 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 enfrentada 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 interesaciales 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 sentimiento 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 Svitil 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 ocre 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 intuitidos 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.

Archivo

Raquel Forner. Cronología biográfico-artística

Cecilia Falabella, Florencia de Titta, Ana Raviña, Silvia Fernández Ferreira

Selección del Archivo Raquel Forner

Raquel Forner (1954)

Guillermo de Torre

El problema del “Asunto” en la pintura de Raquel Forner (1942)

Cayetano Córdova Irtuburu

Magia y realidad en la pintura de Raquel Forner (1944)

Cayetano Córdova Iturburu

Raquel Forner (1947)

Antonio Berni

Raquel Forner (1965)

Gyula Kosice

Entrevista en Radio Splendid (1942)

Entrevista en revista *Crisis* (1976)

Raquel Forner. Cronología biográfico-artística*

Cecilia Falabella, Florencia de Titta, Ana Raviña,
Silvia Fernández Ferreira

- 1902** Nace en Buenos Aires el 22 de abril. Hija del inmigrante Manuel Forner, proveniente de Valencia, y de Josefa Escudero, hija de inmigrantes vascos. A los 12 años viaja con sus padres a España y comienza a realizar sus primeros dibujos. De regreso en Buenos Aires, al finalizar la escuela primaria, comienza sus estudios de dibujo; luego ingresa a la Academia Nacional de Bellas Artes y cursa paralelamente estudios de idiomas y música.
- 1922** Obtiene el título de profesora de Dibujo en la Academia Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires.



Revista *El Hogar*. "De la capital y de Alta Gracia, Las nuevas profesoras de dibujo egresadas de la Academia Nacional de Bellas Artes".

- 1924** Con 22 años de edad se presenta en el XIV Salón Nacional de Bellas Artes y obtiene el Tercer Premio en Pintura con *Mis vecinas*. La artista, desconocida hasta entonces, participa con dos obras más que llaman la atención de los miembros del jurado por su vibrante colorido: *Estudio* y *Sol*.¹ En diciembre, el crítico José María

* La presente cronología parte de la realizada por la Fundación Forner-Bigatti y constituye una ampliación y ajuste a partir del relevamiento realizado mayormente en los archivos de la Fundación por Florencia De Titta, Cecilia Falabella, Silvia Fernández Ferreira y Ana Raviña, estudiantes de la Maestría en Curaduría en Artes Visuales de la Universidad Nacional de Tres de Febrero. La investigación fue coordinada y dirigida por la Dra. Talía Bermejo. Todos los documentos citados a continuación, salvo que se indique lo contrario, han sido consultados en el Archivo de la Fundación Forner-Bigatti.

¹ José María Lozano Mouján, "Notas de arte", *Atlántida*, Buenos Aires, 4 de diciembre de 1924, p. 35.

Lozano Mouján (miembro del jurado en ese año) entrevista a Forner para la revista *Atlántida*:

Los tres óleos acusaban una personalidad neta, pero debo confesar que mi curiosidad estribó sobre todo en que no imaginase en manos femeninas una paleta tan vigorosa y masculina [...]. 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”.²



Revista *Fray Mocho*. Reproducción de *Mis vecinas* de Raquel Forner.



Revista *Atlántida*, “Notas de arte” por José María Lozano Mouján.

² *Ibidem*, pp. 35 y 54.

1925 En mayo envía cinco temples al XI Salón Nacional de Acuarelistas, Pastelistas y Aguafuertistas.

En septiembre presenta dos obras en el XV Salón Nacional de Bellas Artes, *Una mujer* y *El ciego*. Mientras que esta última es aceptada, el jurado rechaza *Una mujer* por agresiva e iconoclasta.³ En octubre, la revista *Martín Fierro* publica un artículo en defensa de la artista:

Raquel Forner, casi una niña les ofende con su lujo de tener ojos nuevos e interpretar la verdad del mundo según la percibe y la siente [...]. No intentamos combatir esas herrumbrosas figuras del pasado: ellas tienen un cierto valor histórico en el desenvolvimiento del arte nacional. Queremos invitarles a un prudente retiro, ya que los jóvenes necesitan y deben regir por sí mismos las instituciones del ramo.⁴



Catálogo del Salón Nacional.

1926 En febrero, junto con un grupo de prestigiosos artistas argentinos entre los que se encuentran Ernesto de la Cárcova, Américo Panozzi, Gramajo Gutiérrez, Ana Weiss, Jorge Larco, Héctor Basaldúa, Emilio Centurión y Lino E. Spilimbergo, participa con la obra *El ciego* en el primer Salón Argentino montado en el Museo de Arte Moderno de Madrid y organizado por la Universidad Nacional de La Plata. Luego, la muestra itenera por París, en el Musée du Jeu de Paume, Venecia y Roma. En el caso de Venecia, como aún no se había dispuesto un local, el rey Alfonso ofrece el salón que España tenía en la ciudad para que los artistas argentinos mostraran sus obras.

En Buenos Aires, participa en el XVI Salón Nacional de Bellas Artes, abierto en septiembre, con la obra *Un niño*.

³ L. M., "Un cuadro rechazado", *Martín Fierro*, Buenos Aires, 17 de octubre de 1925.

⁴ Ídem.



Catálogo del Musée du Jeu de Paume.

1927 Asiste al IX Salón de Otoño en Rosario (provincia de Santa Fe).

En septiembre participa en el XVII Salón Nacional de Bellas Artes con tres obras: *Un judío*, *Figura* y *Desnudo*. De acuerdo con las repercusiones en la prensa, con la primera de estas obras se destacó entre los pintores del año; posteriormente es adquirida por Beresteyn para el Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez, provincia de Santa Fe.

En noviembre expone dos obras junto con reconocidos artistas entre los que se encuentran Aquiles Badi, Emilio Pettoruti, Alfredo Guttero, Ramón Gómez Cornet y Juan Del Prete en El Boliche de Arte, situado en la calle Corrientes, fundado y dirigido por Leonardo Estarico. El diario *La Fronda* afirma que, según algunos de los expositores, su trabajo desentona en el conjunto por su virtuosismo cromático y no puede colgarse en la misma sala por lo que se lo traslada al salón contiguo.⁵ Frente a esta situación, la artista retira sus cuadros, no sin antes vender uno de ellos al coleccionista Bullrich.

1928 En mayo participa en la 2ª Exposición de Pintura y Escultura del Ateneo Popular de La Boca. El 10 de septiembre inaugura su primera exhibición individual en la Galería Müller con un total de cuarenta y cuatro obras entre óleos y dibujos de su última producción. La muestra logra una importante repercusión nacional e internacional con artículos en diferentes medios como, por ejemplo, *La Patria degli Italiani* e *Il Giornale d'Italia*, entre otros.⁶

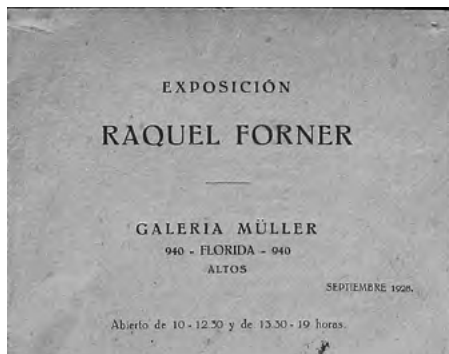
En el mismo mes participa en el XVIII Salón Nacional de Bellas Artes con el óleo *Bañista*, actualmente en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires.

El 9 de octubre inaugura otra muestra individual organizada por la revista *Don Segundo Sombra* en el aula mayor de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de La Plata, con patrocinio del centro de estudiantes.

⁵ "Una feria en el Boliche", *La Fronda*, Buenos Aires, 15 de noviembre de 1927.

⁶ "Notizie d'arte", *La Patria degli Italiani*, 16 de septiembre de 1928; "Esposizione d'arte", *Il Giornale d'Italia*, 8 de septiembre de 1928.

Participa en el 1^{er} Salón Universitario, Museo de Ciencias Naturales de la Universidad Nacional de La Plata con las obras *El ciego* y *Una mujer*.⁷



Catálogo de la exposición individual en la Galería Müller, Buenos Aires.



Bañistas, MNBA.

1929 En 1929 y 1930 realiza su segundo viaje a Europa y visita, entre otros países, Francia, Italia, España e Inglaterra; también conoce algunos países de África y en cada sitio realiza numerosos dibujos.

En agosto visita España, donde permanece un tiempo en Vinaroz, el pueblo natal de su padre. Allí, el periódico *Heraldo Vinaroz* le dedica un artículo a doble página titulado "Raquel Forner, la pintora argentina de sangre vinarocense".⁸

Durante su estadía en París, recibe lecciones de arte en el taller de Othon Friez en la Academia Escandinava.

⁷ De acuerdo con la documentación conservada en el Archivo de la Fundación Forner-Bigatti, años después *El ciego*, así como otras obras de esta primera etapa, habría sido destruida por la artista.

⁸ Jaime Chillida, "Raquel Forner. La pintora argentina de sangre vinarocense", *Heraldo Vinaroz*, año III, n° 129, 11 de agosto de 1929.

En el transcurso del viaje, en un pueblo de pescadores y artistas llamado Sanary-sur-Mer, se encuentra con Alfredo Bigatti, quien luego será su marido. Entra en contacto con el grupo de pintores argentinos radicados en Europa –Butler, Basaldúa, Badi, Berni, Del Prete, Domínguez Neira–, quienes comparten taller en Montparnasse, y también con el escritor Leopoldo Marechal.

Envía *La niña de las flores* al XI Salón de Rosario, organizado por la Comisión Municipal de Bellas Artes en septiembre.

En Buenos Aires, integra el Nuevo Salón convocado por Alfredo Guttero en el local de Amigos de Arte con la obra *Composición*; luego se realiza en Rosario y La Plata y es editado con regularidad bajo el título Salón de Pintores Modernos hasta 1931. La iniciativa buscaba agrupar a los artistas identificados con los nuevos lenguajes vanguardistas; además de Forner y el mismo Guttero, participan Pedro Figari, Juan Del Prete, Héctor Basaldúa, Lino E. Spilimbergo, Alberto Morera, Horacio Butler, Elena Cid, Víctor Pissarro, Antonio Berni, Aquiles Badi, Domingo Candia y Gavazzo Buchardo.



Catálogo del Nuevo Salón, año primero.

1930 En abril forma parte de la Première Exposition du Groupe Latino-américain de Paris, en la Galerie Zak junto con Diego Rivera, José Clemente Orozco, Joaquín Torres García, Víctor Pissarro, Pedro Figari y Juan Del Prete, entre otros.

En junio expone cinco acuarelas y una pintura en el VIII Salon des Tuileries, en París.

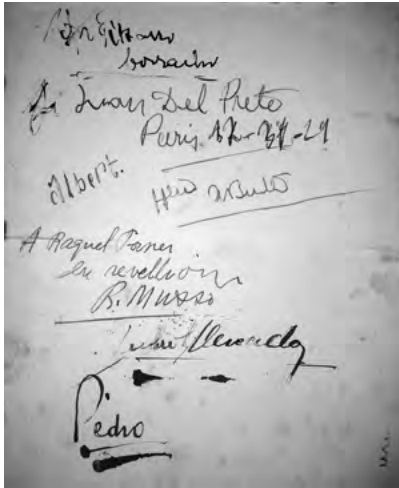
Ya en Buenos Aires, expone en forma individual las obras producidas en Europa y África en los salones de la Asociación Wagneriana.

En julio participa en la decoración de vidrieras alusivas al Día del Comercio para el local de la Confederación del Comercio en Buenos Aires junto con Alfredo Bigatti, Sergio Domínguez Neira, Raúl Soldi, Horacio Butler y Héctor Basaldúa.

En octubre expone en el Salón de Pintores y Escultores Modernos realizado en la Asociación Amigos del Arte de Buenos Aires (Florida 369).

En diciembre participa en el primer Salón Anual de Pintores Modernos-Primer Grupo, organizado por la Asociación Wagneriana en Buenos Aires. El principal

gestor del grupo es el pintor Alfredo Guttero, director de las salas de arte de la asociación. Este salón reúne en una sola muestra a los artistas invitados en el curso de la temporada. Exhiben pinturas, dibujos y esculturas. Forner participa con *Naturaleza muerta*, *El rapto de las Sabinas* y *El rapto de Europa*.



Menú, París.



Invitación a la 1^{ère} Exposición du groupe latino-américain de Paris en la Gallerie Zak, París.



Folletería para las vidrieras para el día del Comercio.

- 1931** En mayo participa del Salón Centenario Primer Grupo Argentino de Pintores Modernos en Montevideo (Uruguay).

Interviene en el Salón de Pintores Modernos, Asociación Amigos del Arte, Buenos Aires. Realizado por un grupo de artistas disidentes, reúne en tres salas un total de ochenta y cuatro obras entre óleos, dibujos, temples y acuarelas. Forner expone los óleos *Cabezas* y *Composición*.



Salón Centenario.



Salón de Pintores Modernos.

- 1932** Junto con Guttero, Domínguez Neira y Bigatti, funda los Cursos Libres de Arte Plástico.

En julio interviene en el XVIII Salón Anual de Acuarelistas, Pastelistas y Grabadores con *Figura* y *Quietud*, en el que obtiene un premio de la Dirección Nacional de Bellas Artes.

En noviembre participa como artista invitada en el Salón de Arte del Cincuentenario organizado en el Pasaje Dardo Rocha por la Comisión Provincial de Bellas Artes, La Plata (provincia de Buenos Aires), con la obra *Alba* y dos naturalezas muertas.



Salón Anual de Acuarelistas, Pastelistas y Grabadores.



Salón del Cincuentenario.

- 1933** Participa en la Exposición de Artes Plásticas realizada en Río de Janeiro (Brasil) y en el Salón de Pintores y Escultores Modernos organizado por la Asociación Amigos del Arte, Buenos Aires.

Interviene en la Mostra di Pittura Argentina, montada en la Galleria di Roma, en el Castello Sforzesco de Milán, y en el Teatro Carlo Felice, de Génova, organizada por el Instituto Argentino de Cultura Itálica de Buenos Aires, la Dirección de Bellas Artes de Buenos Aires y la Direzione Generale per gli Italiani all'Estero de Roma.

En julio participa en el X Salón Anual del Museo Rosa Galisteo de Rodríguez de Santa Fe con la obra *Retrato* que, a partir de este momento, forma parte del acervo del museo.

En septiembre presenta en el XXIII Salón Nacional de Bellas Artes la obra *Ceres*, de grandes dimensiones y tendencia monumental.



Revista *Minotaure*.

- 1934** Obtiene el segundo y el tercer premio en el concurso de afiches organizado por el Directorio del Teatro Colón con motivo de las Grandes Fiestas de Fantasía llevadas a cabo durante los días de Carnaval. Los afiches premiados llevan por título "Cometa" y "Stars", respectivamente.

Participa en el XII Salón Anual del Museo Rosa Galisteo de Rodríguez de Santa Fe, en el Primer Salón de Otoño de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos en Buenos Aires y en el Salón de Pintores Modernos, Salas I y II, Asociación Amigos del Arte, Buenos Aires.

En septiembre, se presenta en el Salón Nacional de Bellas Artes con *Interludio* y *Ritmo*. Diez años después de haber ganado el tercer premio en pintura, Forner logra el segundo premio con la obra *Interludio*.

Durante los meses de octubre, noviembre y diciembre se lleva a cabo la Primera Exposición de Premiados en las Provincias (Rosario, Santa Fe, Paraná, Córdoba, Bahía Blanca y La Plata) del XXIV Salón Anual, Dirección Nacional de Bellas Artes.



Afiche de Carnaval. Teatro Colón. Grandes Fiestas de Fantasía.



Homenaje a las tres figuras descolantes del XXIV Salón Anual de Artes Plásticas.

1935 Al igual que el año anterior, participa en la realización de afiches "Carnaval 1935" para las Grandes Fiestas de Fantasía del Teatro Colón.

En mayo expone en el Salón de Pintores Modernos, Salas I, II y III, Asociación Amigos del Arte, Buenos Aires, las obras *Tarot* y *Cabeza*.

En septiembre envía al Salón Nacional los óleos *La mujer de Lot* y *Composición*.

En octubre participa con la obra *Ritmo* en The 1935 International Exhibition of Paintings, en el Carnegie Institute, Pittsburgh (Estados Unidos) junto con un grupo de reconocidos artistas argentinos (Lía Correa Morales, Miguel C. Victorica, Francisco Vidal, Emilio Centurión, Horacio Butler, Héctor Basaldúa y Lino E. Spilimbergo).



Retrato de Raquel Forner.



Catálogo de The 1935 International Exhibition of Paintings. Pittsburgh, Estados Unidos.

- 1936** En febrero, se casa con el escultor Alfredo Bigatti y viajan a Bolivia. Por entonces Bigatti recibe el encargo para el monumento a Mitre. Adquieren un viejo garaje situado en un ángulo de la Plaza Dorrego en el barrio de San Telmo y, asesorados por el arquitecto y amigo Alejo Martínez, construyen una emblemática casa racionalista que funcionó como vivienda-taller hasta el final de su vida y donde hoy se aloja la Fundación Forner-Bigatti.

En el mes de mayo realiza una exposición individual en la Galería Müller con sus apuntes de Bolivia, acuarelas, dibujos y gouaches; entre ellos, *Pascualita de Tiahuanaco* y *Cholas de La Paz*.

En junio asiste al III Salón de Otoño, organizado y auspiciado por la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos en las salas de Amigos del Arte, Buenos Aires. Entre sus envíos figura *Cabeza de chango*, dibujo en tinta.

En el XXII Salón Anual de la Sociedad de Acuarelistas, Pastelistas y Grabadores, realizado en julio, también en las salas de Amigos del Arte, presenta los temples *Chola*, *Composición*, *Cabeza de chola* y *Figura*. Recibe un premio de \$400 otorgado por la Comisión Nacional de Cultura por *Chola*.

En el mes de agosto expone la obra *Ritmo* en la muestra que reunió a los artistas participantes de The 1935 International Exhibition of Paintings (Instituto Carnegie): Horacio Butler, Héctor Basaldúa, Lino E. Spilimbergo, Francisco Vidal y Miguel C. Victorica, realizada en Amigos del Arte, Sala I, Buenos Aires.

En septiembre participa en el XXVI Salón Nacional de Bellas Artes con el óleo *Chola*.



Revista *El Hogar*, *Idilio en el altiplano*.



Catálogo de la exposición individual en la Galería Müller, Buenos Aires.

1937 Este año comienza la serie *España*.

Durante junio y julio participa en el II Salón Nacional de Artistas Decoradores auspiciado por la Dirección Nacional de Bellas Artes con las obras *Le tarot* y *Escenario de títeres*. El jurado, conformado por Gonzalo Leguizamón Pondal, Rodolfo Henri, Alfredo González Garaño, Horacio Butler, Alfredo Guido, Marcelo Calut, Pablo Moreno y Daniel Duggan, premia a Forner junto con los artistas Aquiles Badi, Antonio Berni, Alfredo Bigatti, Héctor Basaldúa, Alfredo Butler, Juan Del Prete y Horacio Coppola, entre otros.

En agosto participa con cinco temples, *El puerto* (Punta del Este), *Fiesta del mar* (Punta del Este), *La caña de azúcar*, *El Castillo* (Punta del Este) y *La playa* (Punta del Este), en el XXIII Salón de Acuarelistas, Pastelistas y Grabadores realizado en los salones de Amigos de Arte. Forner, como también Antonio Berni, obtiene el segundo premio (\$500 cada uno).

En septiembre asiste al XXVII Salón Nacional de Bellas Artes con los óleos *Plena mar* y *Redes*; en octubre participa de la exposición colectiva en la Galería Luisa Fanning.

En noviembre obtiene la Medalla de Oro en la Exposición Internacional de París con la obra *Ritmo*.

1938 En enero, la revista *Forma* publica el artículo "Los plásticos argentinos en la Exposición Internacional de París" en el que se destaca el papel del pabellón argentino y las repercusiones en la prensa francesa. Entre otros medios, se menciona *Le Journal des Arts* (editado en París por la *Gazette des Beaux Arts*) del 24 de septiembre de 1937, en el que aparecieron extensas notas sobre los representantes argentinos con reproducciones de Forner, Bigatti y Basaldúa.

En junio participa del V Salón de Otoño organizado por la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos en los salones de Amigos del Arte con el óleo *La madre* (*Estudio para una composición*) que luego servirá para la realización de *Mujeres del mundo*, perteneciente a la serie *España*. Más tarde, *La madre* es adquirida por el Museo Provincial de Bellas Artes Franklin Rawson de la provincia de San Juan.

En septiembre, envía *Mujeres del mundo* al XXVIII Salón Nacional de Bellas Artes. Un óleo de grandes dimensiones dominado por una atmósfera dramática que evoca simbólicamente el horror de la guerra. Forner explica los principales símbolos de la escena en el diario *Crítica*:

La composición no es complicada. La figura central es América inclinada a la tierra, con un haz de espigas. América está en paz, pero a ella llega el clamor del mundo. Detrás de ella están China y España, en plena actitud de angustia. Y a los costados del cuadro he colocado dos figuras del padecimiento: una madre que aún parece acunar al hijo muerto y una esposa que después de perdido su compañero toma la hoz para no perder el ritmo del trabajo. Como fondo y bajo el terror de los aviones que se alejan ya cumplida su misión de muerte, un panorama de aldeas bombardeada. Eso es mi cuadro.⁹

Tiempo después, en enero de 1939, *Mujeres del mundo* ilustra una nota titulada "Armas para España" publicada en *Derechos del Hombre*, revista de la Liga Argentina por los Derechos del Hombre.

⁹ "Necesito que mi pintura sea un eco dramático del momento en que vivo", *Crítica. El diario de Buenos Aires para Toda la República*, jueves 22 de septiembre de 1938.

En octubre, entrega al director del Hospital Muñiz el encargo de la obra destinada a la sala IV de ese nosocomio.

- 1939** Participa en la exposición Fine Arts in Argentina realizada en Nueva York y San Francisco, en la Latin American Exhibitions of Fine and Applied Art, Riverside Museum, Nueva York (Estados Unidos) y en el VII Salón de Verano, Viña del Mar (Chile).

En este año comienza la serie *El Drama*.

En septiembre expone en Müller la serie *España*, óleos y dibujos pintados a lo largo de casi un año de trabajo y relativos a la Guerra Civil española. Sobre esta serie, dice Córdova Iturburu en la nota alusiva a la muestra que escribe para el diario *Orientación*:

El terrible drama ha pasado sobre una sensibilidad arrasándolo todo. Es el drama de las mujeres y de los niños sufrientes, de las viejas ciudades y los inocentes campos asolados, de los mártires y los héroes vencidos. Hay una voz ronca de mujeres de ropas desgarradas. Hay una luz de resignación zoológica en los ojos de las mujeres que no volverán a llorar nunca.¹⁰

Ese mismo mes envía al XXIX Salón Nacional de Bellas Artes la obra *Ni ver, ni oír, ni hablar*.

Recibe periódicamente la revista francesa *Minotaure*. Esta publicación y el contacto de la artista a través de correspondencia con los familiares en España que sufrían los horrores de la guerra influyen en el contenido de su producción artística.



Revista *Camauti*, reproducción de *Ritmo*.

¹⁰ Cayetano Córdova Iturburu, "La exposición de pinturas y dibujos de Raquel Forner", *Orientación*, Buenos Aires, jueves 28 de septiembre de 1939, p. 3.

1940 Participa en la exposición *A Comprehensive Exhibition of the Contemporary Art of Argentina*, The Virginia Museum of Fine Arts, Estados Unidos, y en *Obras de Arte Argentino desde Pueyrredón hasta nuestros días*, Museo Municipal de Bellas Artes, Mendoza.

A partir de este año, Raquel Forner, junto con un destacado grupo de artistas argentinos –Héctor Basaldúa, Emilio Centurión, Pedro Domínguez Neira y Emilio Pettoruti, entre otros–, comienza un ciclo de decoraciones para las vidrieras de la tienda Harrods, ubicada sobre la calle Florida. Asociando la moda femenina con el arte argentino, este ciclo se extiende durante las décadas del cuarenta y del cincuenta.

En mayo participa en el VII Salón de Otoño, organizado por la Sociedad de Artistas Plásticos en los salones de Amigos de Arte, con el óleo *Fragmento de Éxodo*.

En julio asiste al XIX Salón de Bellas Artes de Rosario realizado en las salas del Museo de Bellas Artes Juan B. Castagnino, en el que obtiene el Primer Premio en Pintura con la obra *Ni ver, ni oír, ni hablar*.

Durante el mismo mes se presenta la Colección Atilio Larco en los Salones de Exposición de O. Ramos Oromi y Cía., Buenos Aires; entre las piezas exhibidas se encuentran dos obras de la primera época de Raquel Forner: *Feria* (óleo que también se expuso en la Galería Müller) y *Figura*.

En septiembre presenta en el XXX Salón Nacional de Bellas Artes la obra *Éxodo*.



Publicidad difundida por Harrods. Presentación de la moda otoño-invierno.



Presentación de la moda Harrods.

1941 El Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori adquiere *Ni ver, ni oír, ni hablar*, perteneciente a la serie *El Drama*.

En mayo concurre al VIII Salón de Otoño organizado por la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos. En esta oportunidad, Forner presenta al certamen *El manto rojo* y *La caída*. Luego, en el XVII Salón de Santa Fe exhibe una nueva versión de la obra *El manto rojo*.

En junio asiste con el óleo *Cabeza* al IX Salón de Bellas Artes de La Plata, organizado por la Comisión Provincial de Bellas Artes de Buenos Aires.

En septiembre envía *Autorretrato* al XXXI Salón Nacional de Bellas Artes y obtiene el segundo premio otorgado por la Comisión Nacional de Cultura. Actualmente, la obra forma parte del acervo del Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata.

En octubre Jorge Romero Brest publica un artículo en *Argentina Libre* dedicado al Salón Nacional de este año que lleva por título "Obras pictóricas sobresalientes", entre las cuales se refiere a *Autorretrato*:

El mundo de Raquel Forner –lo que hay en ella de fatal y de adquirido con su esfuerzo– gira en torno de su figura, afirmación de la naturaleza en el autorretrato que ha enviado al salón. Aparecen los elementos conocidos de su expresión plástica –espigas, libros, manos cortadas, un mapamundi que ‘chorrea’ sangre, etc.– componiendo un retrato espiritual en acorde con la vigorosa expresión de su cabeza y torso. Por lo dicho se ve que perdura en ella –acaso esté su fuerza en esto– la concepción alegórica que ha señalado en su obra en distintas ocasiones.¹¹

¹¹ Jorge Romero Brest, "Obras pictóricas sobresalientes", *Argentina Libre*, Buenos Aires, 2 de octubre de 1941, p. 7.

1942 Geo Dorival publica la monografía *Raquel Forner* (Editorial Losada, Buenos Aires).

Durante marzo, Forner participa en calidad de invitada especial en el Primer Salón de Arte de Mar del Plata (provincia de Buenos Aires), organizado por la Comisión Provincial de Bellas Artes en el Palacio del Casino Mar del Plata, con las obras *Autorretrato*, de 1941, y *Cabeza*.

En mayo presenta en el IX Salón de Otoño, organizado por la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos en Amigos del Arte (Buenos Aires), el óleo *Desolación* inspirado en las formas de los árboles de los bosques del Nahuel Huapi y los lagos australes. La obra es adquirida ese mismo año por el Museo de Arte Moderno de Nueva York que, para entonces, había comenzado a formar su colección de arte latinoamericano.

Ese mismo mes asiste al XIX Salón de Santa Fe con la obra *La paloma herida*. Según la crítica, es la obra pictórica más importante del salón aunque no recibe premios del jurado.

Córdoba Iturburu publica en la revista *Ars* un artículo de cuatro páginas titulado "El problema del 'asunto' en la pintura de Raquel Forner".¹²

En septiembre obtiene por unanimidad del jurado, integrado por Rodolfo Franco, Alfredo Williams, Lino E. Spilimbergo, Miguel C. Victorica, Adolfo Montero, Francisco Vidal y Juan C. Castagnino, el Primer Premio de Pintura en el XXXII Salón Nacional de Bellas Artes con la obra *El drama*; pieza clave del ciclo inspirado en la guerra, actualmente patrimonio del Museo Nacional de Bellas Artes. "En estos momentos trágicos que atraviesa la humanidad, el artista consciente de la crisis cultural actual y del inmenso dolor del mundo en que vive, siente también la necesidad, de volcar en sus obras la inquietud y la angustia que lo sacuden interiormente respondiendo así, al imperativo de su hora y de su consciencia".¹³

Radio Splendid le hace un reportaje en el marco de este salón con el objeto de hablar respecto de su posición frente a las nuevas concepciones de la pintura.¹⁴

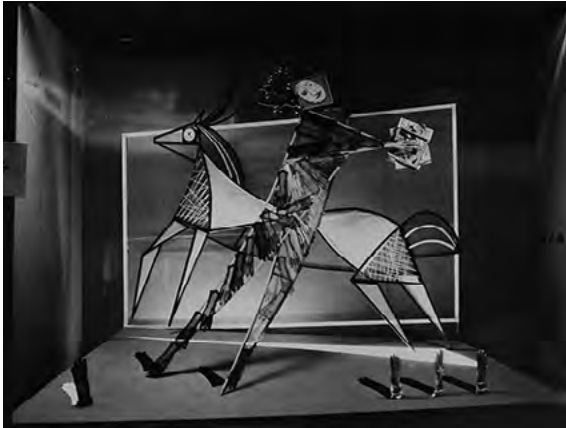


"La primavera". Vidriera sobre la calle Florida para la casa Harrods "El arte en la calle". Archivo Fundación Forner-Bigatti, Buenos Aires.

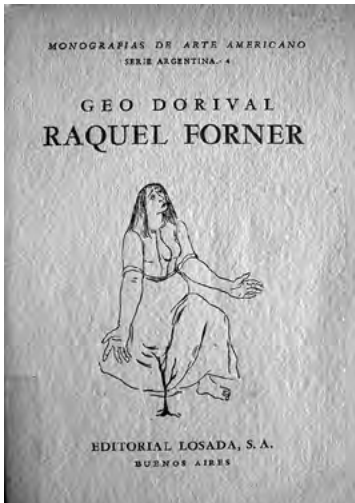
¹² Cayetano Córdoba Iturburu, "El problema del 'asunto' en la pintura de Raquel Forner", *Ars. Todas las Artes*, Buenos Aires, mayo de 1942, año II, n° 15, pp. 15-18. Se incluye transcripción en la Selección del Archivo Raquel Forner.

¹³ Raquel Forner, "Mujeres en la ayuda", 1942, Carpeta de recortes 1942-1945. [AFFB]

¹⁴ Se incluye transcripción en la Selección del Archivo Raquel Forner.



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



Geo Dorival. *Raquel Forner. Monografías de arte americano, Serie Argentina*, Buenos Aires, Losada.



Reportaje en Radio Splendid.

1943 En junio participa del XX Salón Anual de Pintura, Escultura y Grabado de Santa Fe con la obra *Soledad* y obtiene el Premio Honorable Cámara de Senadores. La Comisión Provincial de Bellas Artes adquiere la obra para el Museo Rosa Galisteo de Rodríguez. Este premio había sido creado por las Cámaras Legislativas como homenaje y acto de adhesión al museo y a la Comisión Provincial de Bellas Artes con motivo de la inauguración de las ampliaciones del edificio del Museo y del XX Salón Anual de Santa Fe.

Interviene en la exposición *Veintidós pintores argentinos contemporáneos* organizada por Jorge Romero Brest y auspiciada por la Comisión Nacional de Bellas Artes durante el mes de julio en Amigos del Arte (Montevideo). Expone los óleos *El manto rojo* y *La caída*.

En septiembre presenta el óleo *Retablo de dolor* en el Salón Nacional de Bellas Artes y recibe el Primer Premio Adquisición otorgado por la Comisión Nacional de Cultura.

La paloma herida, que había participado del XIX Salón de Santa Fe, pasa a formar parte del acervo del Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata.

1944 Recibe el Premio a la Composición y Medalla de Oro en el IV Salón Municipal de Pintura y Escultura, Córdoba.

En junio participa de la Exposición inaugural del Salón Peuser con el óleo *Éxodo*, junto con Ernesto de la Cárcova, Fernando Fader, Raúl Mazza, Emilio Centurión, Alfredo Guido, Fray Guillermo Butler, Alfredo Guttero, Miguel C. Victorica, Lino E. Spilimbergo, Enrique de Larrañaga, Ana Weiss, Ramón Gómez Cornet, Ernesto Scotti, Antonio Berni y Eugenio Daneri, entre otros.

En septiembre presenta en el XXXIV Salón Nacional de Bellas Artes el óleo *Amanecer*.

En el mes de diciembre, Córdova Iturburu escribe una página dedicada a la artista en *Correo Literario*:

Raquel Forner compone, asimismo, en profundidad. Obsérvase su *Autorretrato*. Obsérvense los poblados paisajes de sus fondos donde la valorización exacta del color coloca cada cosa en impecable acuerdo con la perspectiva. Mírense, luego, el paño y el yeso, la corteza del árbol y la epidermis de una cara. Obsérvese el dibujo de las cosas y su modelado. La artista ha vivido a fondo, en el estudio sin par de la labor creadora la experiencia técnica y estética de la "plástica pura". Conoce las formas y ha ahondado en la calidad que solo el color expresa. Cualquier pedazo de un cuadro de Raquel Forner es válido –pictóricamente– en mérito de estas realidades [...]. Su obra asume, en tal sentido, la significación de un vértice en que lo plástico y lo espiritual se conjugan, en que lo plástico es, más precisamente, el instrumento de expresión de un mensaje humano, estremecido.

–Yo comencé a pintar realmente –ha dicho– cuando estalló la guerra en España. La tragedia material y espiritual que comenzó en España para desparramarse luego por el mundo, amenazando a toda la humanidad con la sombra del totalitarismo, me impresionó intensamente. Porque amo a España y soy una mujer, no puedo volver a pintar una naturaleza muerta... Ahora no puedo hallar la paz ni siquiera en el campo. Ahora no puedo ir

de vacaciones sin que me siga esta terrible tragedia. Veo agonia en las retorcidas ramas de los árboles. Veo sangre en cada flor delicada porque recuerdo las flores semejantes de Europa.¹⁵



Cayetano Córdova Iturburu, "Magia y realidad en la pintura de Raquel Forner", *Correo Literario*, Buenos Aires, 15 de diciembre de 1944, p. 5.

- 1945** Se realiza el Primer Salón Independiente de Bellas Artes, organizado por un sector del colectivo de artistas que determina no participar en el Salón Nacional. En la entrada al salón, una leyenda explica los motivos de la medida:

Las obras que aquí se exponen estaban destinadas al Salón Nacional de este año. Los artistas que las firman realizan esta muestra en adhesión a los anhelos democráticos manifestados por los intelectuales del país. Con esta actitud los expositores quieren significar que no son indiferentes a los problemas que afectan a su desenvolvimiento de artistas y de ciudadanos.¹⁶

La muestra inaugura el 17 de septiembre, días antes que el Salón Nacional, en el local del subsuelo del edificio que la Sociedad Rural tenía en la calle Florida. Forner interviene con la obra *Liberación* junto con artistas como Antonio Berni, Emilio Centurión, Enrique Policastro, Juan C. Castagnino y Horacio Butler, entre muchos

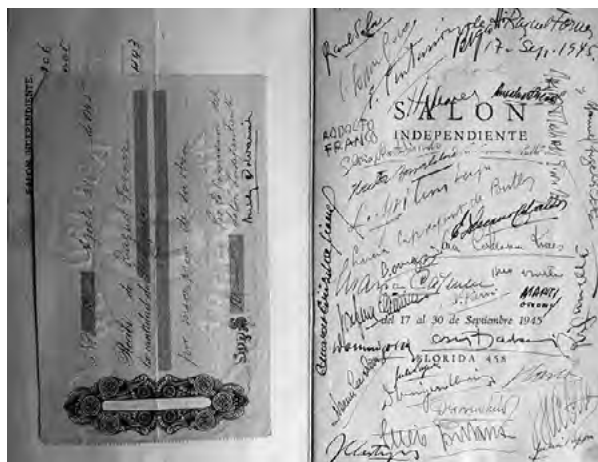
¹⁵ Cayetano Córdova Iturburu, "Magia y realidad en la pintura de Raquel Forner", *Correo Literario*, Buenos Aires, 15 de diciembre de 1944, p. 5. Se incluye transcripción en la Selección del Archivo Raquel Forner. [Recorte, AFFB]

¹⁶ "Fue inaugurado el Salón Independiente", *La Prensa*, Buenos Aires, martes 18 de septiembre de 1945. [Recorte, AFFB]

otros. Debido a la gran concurrencia, en determinado momento se decide clausurar la puerta de entrada para que el público pudiera ver con comodidad las obras expuestas.¹⁷



Catálogo firmado del Salón Independiente.



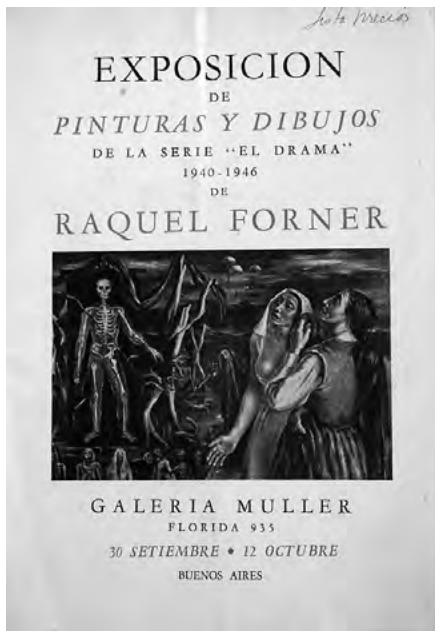
Folleto para la recaudación de fondos destinados a los artistas plásticos franceses heridos en el frente.

- 1946** En septiembre participa en el XXXVI Salón Nacional de Bellas Artes con la obra *El juicio*. Aunque, finalmente, Forner no recibe premios, este importante lienzo obtiene un voto del jurado para el Gran Premio de Honor; asimismo, la obra es valorada por la crítica como la mejor del salón.¹⁸

¹⁷ Ídem.

¹⁸ Eduardo Eiriz Maglione, "El XXVI Salón Nacional", s/f, s/ed. [Recorte, AFFB]

El mismo mes inaugura la muestra de la serie *El Drama* (1940-1946) en las salas de la galería Müller. La exhibición cuenta con 60 obras entre pinturas, dibujos y bocetos.



Catálogo de exposición de pinturas y dibujos en la Galería Müller.

1947 Comienza la serie *Las Rocas*.

Obtiene el Premio Palanza otorgado por la Academia Nacional de Bellas Artes en la primera edición del concurso, realizada durante octubre en el Salón Witcomb, Buenos Aires. Participa con *Manto de piedra* (donada más tarde por Luis León de los Santos al Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo Rodríguez de Santa Fe), *Éxodo*, *La torre de Babel*, *La conferencia* y *Amanecer*.

Antonio Berni le dedica un artículo en la revista *Ars* en el que se reproducen obras de la serie *El Drama*.¹⁹

En septiembre expone en la Galería Müller la serie *Las Rocas*, que comienza en 1946 y desarrolla a través de 31 obras entre dibujos y pinturas. Años más tarde, en abril de 1976, en un diálogo con la revista *Crisis*, Forner asocia los dibujos de su primera época, especialmente los de esta serie, con los ciclos espaciales:

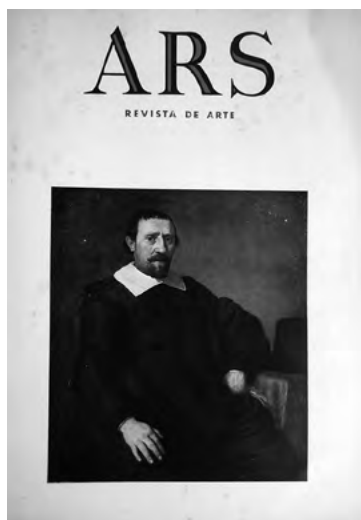
A mí me interesaron siempre las formas naturales, acaso porque todas ellas –y las rocas más aún– tienen apariencias semejantes y, sin embargo, yo las siento como cosas distintas, descubro allí múltiples identidades. Esto depende de mi estado de ánimo, de lo que elaboro mentalmente en ese momento. Y cuando las enfrente veo en cada roca su esencia interna, propia, plástica. Hace años que voy a Miramar, y mi interés por las formas naturales se renueva constantemente [...]. Creo también

¹⁹ Antonio Berni, "Raquel Forner", *Ars*, Buenos Aires, año 5, n° 32, 1947, s/p. Se incluye transcripción en la Selección del Archivo Raquel Forner.

que esa serie de las rocas ha dado pie a mis actuales obras, a las que tienen por motivo central el espacio [...]. Generalmente, dibujo con tinta, y mis trabajos han llegado a convertirse en una especie de diccionario de formas. De allí también que dibuje al aire libre. Sin embargo, entiendo que el espectador pueda decir: “Esto no está sacado del natural”. Es que cuando miro las formas naturales, cuando las dibujo, trato de captar no solo su apariencia externa. Pero, además, esas formas son las bases para luego –en mis dibujos– transformar la realidad. [...] Señalaría, asimismo, que en mis primeros dibujos había una disciplina muy estricta o, mejor dicho, un sujetar mi temperamento, y poco a poco fui pasando a una forma creativa mucho más espontánea. A la vez me fui alejando de lo que suele entenderse por “realidad objetiva”.²⁰



Las rocas de Miramar.



Tapa e interior de la revista *Ars*, Buenos Aires, año 5, n° 32, 1947.

²⁰ “Reportaje a Raquel Forner”, *Crisis*, Buenos Aires, abril de 1976, p. 75. Se incluye transcripción en la Selección del Archivo Raquel Forner.



Catálogo de la Exposición individual Galería Müller. Pinturas y dibujos de la serie *Las Rocas*.

- 1948** Participa en la Exposición Panamericana de Pintura Moderna, Caracas (Venezuela) y, durante junio, en *Watercolors, Drawing, Temperas by Artists of Argentina*, Pan American Union, Washington. En esta última, expone un estudio para *El Juicio* y un estudio para *Hombre*. La muestra reunió a 17 pintores argentinos contemporáneos, los cuales fueron seleccionados por la revista *Saber Vivir* (Buenos Aires). Se expusieron acuarelas, dibujos a lápiz y a pluma, témperas y monocopias ejecutados por Aquiles Badi, Héctor Basaldúa, Antonio Berni, Mané Bernardo, Alfredo Bigatti, Rodrigo Bonome, Norah Borges, Horacio Butler, Carybé, Lucía Capdepon, Juan C. Castagnino, Pedro Domínguez Neira, Jorge Larco, Juana Lumerman, Raúl Soldi y Demetrio Urruchúa.

Comienza a trabajar en tres series: *Los estandartes*, *Las banderías* y *La Farsa*.



Estudio para *El Juicio* (1946).

- 1949** Es invitada por el Departamento de Artes Plásticas del Consejo Provincial de Difusión Cultural de Tucumán para realizar una muestra en el Museo de Bellas Artes de la capital provincial. Luego de inaugurada la exhibición, compuesta por 8 litografías y 28 óleos, se proyectó la película *Raquel Forner* del Fondo Nacional de las Artes.
- 1950** En septiembre realiza una exposición individual en la Galería Viau, Buenos Aires. Expone 23 óleos, entre los que se encuentran *La farsa*, *Rey hambre*, *La moneda*, *Despojo* y *Transmutación*, y 6 bocetos, entre ellos, *Símbolos*, *Personajes de la farsa* y *La farsa*.

Se publica el volumen *Pintores argentinos I: Basaldúa, Butler, Forner, Soldi* (sin firma, Editorial Pampa, Buenos Aires).



Transmutación, óleo, 1949.

- 1951** Es designada miembro de la Royal Society of Arts of England; este nombramiento representa un hito en la carrera internacional de Forner y la sitúa en una posición privilegiada de la escena londinense.

Participa en la *Exposición de obras de pintores argentinos contemporáneos* realizada en mayo en Amigos del Libro, Salón Kraft, Buenos Aires.

En julio expone en la Sección Argentina de la exposición *Lateinamerikanische Kunst der Gegenwart. Frankfurt am Main*, en la que también participan artistas de Bolivia, Chile, Brasil, Colombia, Cuba, Ecuador, Guatemala, Haití, México, Nicaragua, Perú, Uruguay y Venezuela.

En agosto interviene en la exhibición *Nuestra pintura desde Sívori hasta hoy (tercera muestra)* realizada en la Sala de Exposiciones de la Sociedad Hebraica Argentina.



Diploma por el nombramiento de Raquel Forner como miembro de la Royal Society of Arts of England.

1952 En octubre expone un conjunto de óleos pertenecientes a diferentes etapas en la Galería Bonino, Buenos Aires. Amadeo Dell'Acqua comenta la muestra en Radio del Estado: "La obra de Raquel Forner es firme, profunda, conmovedora y trágica y en ella se arraigan sus humanizados temas ideoplásticos [...]. El medio material es para Forner el vehículo constante y obediente de su impulso emotivo".²¹

Aparece el volumen *Raquel Forner* de Joan Merli (Buenos Aires, Poseidón).

Participa en la *Exposición pintores argentinos* en la Sala V de la Galería Van Riel, Buenos Aires, junto con otros artistas, como Héctor Basaldúa, Emilio Pettoruti, Eugenio Daneri, Juan Batlle Planas, Juan C. Castagnino, Raúl Soldi y Juan Del Prete.

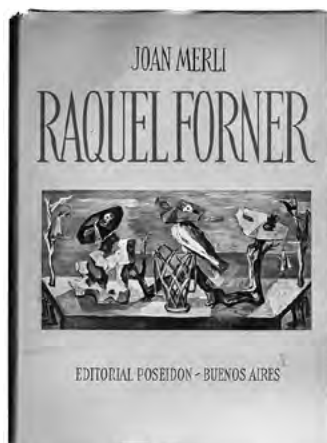
Interviene en el Salón de Navidad de la Galería Bonino.

Del 9 de diciembre al 5 de enero de 1953, expone en la galería Rose Marie (calle Florida), *3 etapas en la obra de 5 pintores (segunda muestra) Basaldúa, Butler, Forner, Pierri y Soldi*. Presenta: *Tánger* (óleo, 1930), *La flor* (óleo, 1943) y *Pájaro prisionero* (óleo, 1950).



Exposición en la Galería Bonino (Bonino, Soldi, Forner).

²¹ Amadeo Dell'Acqua, Comentario emitido por Radio del Estado, Buenos Aires, 9 de octubre de 1952.



Libro *Raquel Forner*, de Joan Merli. Editorial Poseidón, Buenos Aires.

1953 Comienza la serie *El lago*.

En abril participa en la exposición *Artists of the Americas. An exhibition in commemoration of Pan American Day*, en Pan American Union, Washington.

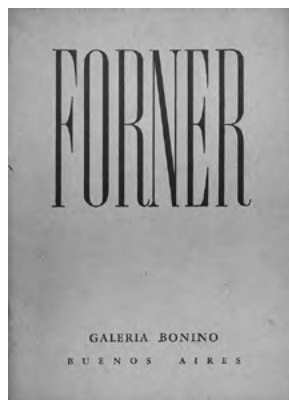
En el mes de mayo interviene en el *Homenaje de la Sociedad Nacional de Bellas Artes de Chile a los artistas argentinos* realizado en Santiago de Chile.

Expone en la Galería Bonino (Buenos Aires) el *Álbum de viaje*, integrado por 46 dibujos en tinta, témpera y temple que proceden de los registros tomados durante el último viaje a Europa en los que documenta la experiencia realizada junto a Bigatti en Francia e Italia.

En julio realiza una exposición individual en la Galería Delacroix, Córdoba.

Expone en el Salón de Navidad organizado por Bonino junto con 18 artistas más entre los que se encuentran Aquiles Badi, R. Rossi, Larco, Spilimbergo, Basaldúa, Bigatti y Pierri.

Participa en la II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo con las obras *La mentira* (1953) y *Estandartes* (1951), diciembre de 1953 a febrero de 1954



Catálogo de la exposición individual *Raquel Forner. Álbum de viaje* en la Galería Bonino, Buenos Aires.



Roma, 20 de junio.

- 1954** En octubre expone en Bonino (Buenos Aires) la serie *El lago*.

Se publica el libro *Forner* con texto de Guillermo de Torre (Editorial Galería Bonino).

El volumen *Raquel Forner* de Joan Merli (Buenos Aires, Poseidón) es exhibido en la Exposición del Libro Panamericano en Bogotá con motivo del premio otorgado a “Los 30 libros mejor editados en 1952 y 1953”, otorgado por la Cámara Argentina del Libro.

Comienza la serie *Apocalipsis*.

- 1955** En agosto expone en Bonino (Buenos Aires) la serie *Apocalipsis*; el cuadro central de esta exposición es el que da el título a la serie y hoy se encuentra en el Dallas Museum of Arts (Estados Unidos).

Fallece la madre de la artista.

Participa de la exposición *50 pintores argentinos*, presentada por la Galería Bonino en la Galería Giménez (Mendoza), con textos de Manuel Mujica Láinez.

Domingo Minetti dona al Museo Provincial de Bellas Artes Juan B. Castagnino de Rosario la obra *Ritmo*, de 1934, que había participado del XXIV Salón Nacional de Bellas Artes realizado ese año.

- 1956** En abril participa en la Exposición de Grabado y Dibujo Femenino Hispanoamericano, organizada por el Círculo Femenino Boliviano de Cultura Hispánica en el Salón de Honor de la Universidad de San Andrés; intervienen artistas españolas, bolivianas, chilenas, paraguayas, cubanas, uruguayas e, incluso, brasileñas. En el marco de esta exposición se lleva a cabo el Concurso de Grabado y Dibujo Femenino Hispanoamericano y Forner recibe el premio a la mejor expositora del certamen por la obra *Las tres edades* (dibujo, lápiz y cera).

En el mismo mes expone en *Tre pittori argentini. Gertrudis Chale-Raquel Forner-Juan Batlle Planas*, organizada por la Galería Bonino con el patrocinio de la Embajada Argentina en Roma, en la Galleria d'Arte Selecta, Roma.

En julio y agosto participa en la exposición *A Century and a Half of Painting in Argentina* montada en la National Gallery of Art, Washington, y luego, en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York y otras ciudades de Estados Unidos (Louisville, Kentucky, San Francisco y Chicago). Con el propósito de mostrar el desarrollo de la pintura argentina desde 1810 hasta la contemporaneidad, la muestra contó con la colaboración de instituciones nacionales y coleccionistas privados de Buenos Aires; las obras fueron seleccionadas por un comité integrado por Julio Payró, José Marcó del Pont y Alberto Prando.

Participa en la exposición *Pintura argentina. Colección Domingo Eduardo Minetti* en Bonino (Buenos Aires), cuyo catálogo cuenta con prólogo de Manuel Mujica Láinez.

En septiembre realiza la exposición individual *Raquel Forner* en Amigos del Arte, Montevideo, y en noviembre monta *Raquel Forner. Alfredo Bigatti* en la Biblioteca Popular El Porvenir, Concepción del Uruguay (Entre Ríos).

En diciembre obtiene el Gran Premio de Honor del XLV Salón Nacional de Artes Plásticas (Sección Pintura) con la obra *El envío*.



Catálogo de la exposición *Tre pittori argentini* en la Galleria d'Arte Selecta, Roma.



Catálogo de la exposición *Pintura argentina. Colección Domingo Eduardo Minetti*.



Catálogo de la exposición individual de Raquel Forner en Amigos del Arte de Montevideo, 1956.

1957 Expone en la Bienal Interamericana de Porto Alegre, Brasil.

The Museum of Modern Art de Nueva York adquiere la ténpera *Lunas*, primera obra de la serie *Del espacio*.

En junio participa en la *Exposición de pintura argentina. Colección de Domingo Eduardo Minetti*, realizada en adhesión a los Actos de Homenaje con motivo de la inauguración del Monumento a la Bandera, Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, Rosario; y en *Diez años a través de treinta pintores argentinos*, auspiciada por la Dirección de Cultura de la Municipalidad de Avellaneda, Museo de Arte.

Realiza dos exposiciones individuales: la primera, *Raquel Forner*, en la Galería Bonino (Buenos Aires), con prólogo de Guillermo Whitelow; y la segunda, en octubre, *Raquel Forner of Argentina*, en Pan American Union, Washington.

En esta época comienza la serie *Mitología espacial*, que coincide con el lanzamiento de los primeros satélites y el Sputnik a la luna.



Price list. Raquel Forner en Pan American Union, Washington D.C.

1958 En enero realiza una exposición individual en Roland de Aenlle Gallery, Nueva York.

En abril participa en el 1º *Salão Pan-Americano de Arte, Comemorativo do Cinqüentenário da Fundação do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul*, en Porto Alegre, Brasil, con la obra *Ciclo marino*.

Integra la representación argentina de la Primera Bienal Interamericana de Pintura y Grabado de México con las obras *Punto cero* y *La espera*. Recibe el Premio de la Prensa de dicho país por *Punto cero* (1956), que pasa a formar parte del acervo del Museo de Arte Moderno de México.

En julio participa en *A Salute to Latin America, Pan American Art Exhibit of Contemporary Latin American Artists*, patrocinada por Milwaukee County Park Commission, en Milwaukee Art Center.

Forma parte del envío argentino a la XXIX Exposición Bienal Internacional de Arte de Venecia, cuyo comité de selección estuvo integrado por Jorge Romero Brest, Julio E. Payró y Horacio Butler; expone las cinco primeras obras de la serie *Las lunas*. En un reportaje en el diario *La Nación*, Forner explica: "La luna simboliza para mí, en este momento, la inquietud más trascendente del hombre contemporáneo: una necesidad de evasión física hacia otros mundos".²²

En octubre expone 16 obras de la serie *Las lunas* en la Galería Bonino, Buenos Aires.

Es invitada a la exposición *The 1958 Pittsburgh Bicentennial International. Exhibition of Contemporary Painting and Sculpture*, Department of Fine Arts, Carnegie Institute, y al International Festival of Art, Nueva York.



Plástica, Revista de Arte Contemporáneo, Bogotá, n° 11, 1958.

²² *La Nación*, octubre de 1958. Carpeta de recortes.[AFFB]



Catálogo de la 1ª Exposición Bienal Internacional de Pintura y Grabado, México.



Catálogo de la XXIX Exposición Bienal Internacional de Arte, Venecia.

- 1959** En abril forma parte de la muestra inaugural de Galería Bonino (Buenos Aires), 12 obras inéditas de pintores argentinos contemporáneos.

Realiza dos murales cerámicos *Luna y peces* y *Luna y tierra*, que decoran las entradas principales del edificio Fernícola, calle 25 n° 620-630 en la ciudad de Miramar, provincia de Buenos Aires. El ceramista Sime Pelicaril colaboró con el horneado de las piezas.

Participa en *South American Art Today*, Dallas (Estados Unidos) y el Dallas Museum of Fine Arts adquiere su obra *Apocalipsis*.

Interviene en la exposición de pintura internacional realizada en The Museum of Modern Art de Nueva York.

Participa en el IX Festival Cartagena de Indias. Exposición de Arte Latinoamericano Contemporáneo, en el Palacio de la Inquisición en Cartagena de Indias (Colombia) con la obra *Nocturno*.

El Museo de Arte Moderno de México adquiere la obra *La espera*; y *La torre* pasa a formar parte del patrimonio del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

1960 Aparece la monografía *Raquel Forner* del crítico italiano Giampiero Giani, editada por La Conchiglia (Milán, Italia) con bibliografía a cargo de Guillermo Whitelaw. Giani comienza la monografía con una autodefinición de Forner: "Al mio paese mi dicono *pittore* e nel mio lavoro non mi sento donna".²³

Participa en U.S. Collect Panamerican Art, Chicago (Estados Unidos).

En septiembre exhibe la serie *Las lunas* en la Galería Bonino de Buenos Aires; el catálogo reproduce un fragmento del libro de Giampiero Giani. A propósito de esta exposición, escribe Brughetti:

Ya en conjuntos anteriores se la veía inclinada a una abstracción significativa y hoy podría ubicársela en el genérico informalismo, puesto que esta tendencia permite, sin clasificación limitada, el más amplio repertorio de indagaciones en la materia, una materia densa y real que conduce al dominio espacial sin perder su fuerza interior, al modo de un nuevo romanticismo más bullente y menos consolador e idealista. Raquel Forner ha denominado sus hallazgos en la forma con el nombre de *Astros*, y aceptamos ese designio heráldico.²⁴

Realiza dos exposiciones en Río de Janeiro (Brasil): *30 óleos de Raquel Forner* en el Museo de Arte Moderna do Rio de Janeiro, para la cual Rafael Squirru, director del MAMBA, escribe el texto del catálogo; y participa en la Exposición Inaugural Galería Bonino 1960, Río de Janeiro. Para Manuel Mujica Láinez, la muestra de Forner y otros representantes del arte argentino en el museo carioca, sumada a la apertura de la Galería Bonino en la ciudad, señala un momento de especial visibilidad para la pintura nacional en un escenario legitimado y la apertura al mercado internacional.²⁵

El Centro Lucense de Buenos Aires adquiere diez obras de arte argentino destinadas a la colección del Museo Provincial de Lugo en Galicia; entre ellas se encuentra *El profeta* de Raquel Forner.

Participa de la exposición colectiva *150 años de arte argentino*, celebratoria del Sesquicentenario de la Revolución de Mayo, en el Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

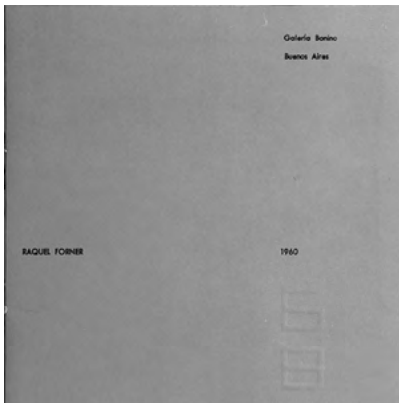
²³ "En mi país me llaman pintor y en mi trabajo no me siento mujer" (traducción del editor). Giampiero Giani, *Raquel Forner*, Milán, La Conchiglia, 1960, s/p.

²⁴ Romualdo Brughetti, "Raquel Forner", *Criterio*, 13 de octubre de 1960, Buenos Aires.

²⁵ Manuel Mujica Láinez, "Reencuentro con los pintores argentinos en Río de Janeiro", *La Nación*, 18 de noviembre de 1960, Buenos Aires.



Fotografía con Alfredo Bigatti en el Museo de Arte Moderno, Río de Janeiro.



Catálogo de la exposición *Raquel Forner* en la Galería Bonino, Buenos Aires.

- 1961** Participa en la exposición *9 Painters of Argentina*, Widger Gallery of Modern Art, Washington (Estados Unidos).

En julio participa en la exposición *Arte argentino contemporáneo* realizada en el Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, donde exhibe *Torre 2* de la serie *Las lunas*. La muestra forma parte del programa de intercambio cultural argentino-brasileño organizado por la Embajada Argentina en Brasil.

Es invitada de honor, junto con Alicia Penalba, en la VI Bienal de São Paulo (Brasil) (septiembre-diciembre). Exhibe 20 óleos de la serie *Las lunas* en la sección de arte argentino comisariada por Gyula Kosice. El envío se lleva a cabo con la colaboración del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires y la Embajada Argentina en Brasil.

Interviene en el Premio Werthein de Pintura 1961 en la Galería Van Riel, Buenos Aires.



Aviso en la revista *Estampa*.



Revista *Cuéntame*. “La mujer en el arte. Raquel Forner y su plástico mensaje”.



Catálogo de la exposición *Raquel Forner* en la VI Bienal de São Paulo.

1962 Realiza la carpeta de litografías *Rapto de la Luna* (Ediciones Galería Bonino, Buenos Aires).

Durante junio se monta la exhibición *Raquel Forner. Pinturas serie Las Lunas 1958-1962* en el Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, con el auspicio de la Dirección General de Cultura del Ministerio de Educación y Justicia. Córdova Iturburu publica “Raquel Forner en el Museo Nacional de Bellas Artes” en el *Boletín Crítica de Arte. Asociación Argentina de Críticos de Arte. Argentina 1962-63*.

En junio colabora en la Sala Martín Coronado del Teatro Municipal General San Martín en el área Escenógrafos y Figurinistas para el Primer Espectáculo Coreográfico, organizado por la Asociación Amigos de la Danza.

Recibe el Gran Premio de Honor en la Primera Bienal Americana de Arte, patrocinada y organizada por Industrias Kaiser Argentina, celebrada en el Museo Provin-

cial de Bellas Artes Emilio A. Caraffa, Córdoba. El jurado, presidido por el crítico inglés Herbert Read, decide por unanimidad otorgarle el galardón por las obras *El astronauta* y *Los que vieron la luna*.

El Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino de Rosario adquiere, a través del Fondo Nacional de las Artes, la obra *El encuentro* (1958), que había participado dos años antes de la exposición individual organizada en el Museo de Arte Moderna do Rio de Janeiro.



Carta de Raquel Forner por la inauguración de su exposición individual en el Museo Nacional de Bellas Artes.



Exhibición *Raquel Forner. Pinturas serie Las lunas 1958-1962* en el Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

1963 La película *Raquel Forner* de Carlos Otaduy recibe una mención del Fondo Nacional de las Artes.

Participa en *Women in Contemporary Art* en la Galería de la Duke University, Durham, Estados Unidos.

En agosto participa en la *Exposición de pintura argentina (25 años de arte argentino)* en el Museo de Arte Contemporáneo de Santiago de Chile, organizada por la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, junto con los artistas que se radicaron

en París en 1920 y 1930, entre ellos Juan A. Ballester Peña, Héctor Basaldúa, Antonio Berni, Horacio Butler, Juan Del Prete y Raúl Soldi. En el texto curatorial, Hugo Parpagnoli (entonces director del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires) destaca las obras de Forner Traslunar (1961) y Astroseres y Luna (1959).. La exposición, diseñada con 66 piezas bajo el comisariado de Roberto del Villano, propone fomentar un mayor acercamiento artístico chileno-argentino e itineraria por Perú, Venezuela y Colombia.

En septiembre, el programa radial *Balance objetivo*, a cargo de Guillermo Whitelaw, dedica un espacio a Raquel Forner, como invitada especial, luego de un largo viaje por Europa junto a Bigatti. En un momento del programa, Whitelaw cita un comentario de Manuel Mujica Láinez sobre la serie *Las lunas*:

Raquel Forner sigue fiel a una tradición de raíces profundas e ilustres, renovada con los aportes de su sensibilidad y su inteligencia. De ahí proceden sus series sucesivas –*El drama, La farsa, Las rocas, Banderías, Piscis...*– cada una de las cuales trasunta, con su ordenada insistencia, el signo monitor de una preocupación determinada. Entre unas y otras existe, junto a una presencia de un carácter que otorga inconfundible personalidad a su obra, un denominador común de pensamiento, merced al cual esa obra inviste un sentido propio y se sitúa estrictamente en la agitada corriente de esperanzas y desesperanzas que estremece a la época en que vivimos.²⁶

La Galerie de France adquiere obras suyas para su acervo y la contrata para futuras muestras.

Expone en *Pintura suramericana de hoy*, sección grabado, en la Sala de Exposiciones Fundación Eugenio Mendoza, Caracas, organizada por Godula Buchholz y la Galería Buchholz (Bogotá-Madrid).

En noviembre participa en la muestra *New Directions of Art from South America: Paintings from Argentina, Chile, Brazil and Uruguay*, montada en The American Federation of Arts, Nueva York, y en The Pan American Union, Washington D.C.

El Museum of Modern Art of Latin America-Organization of American States, Washington, adquiere la obra *Astroseres negros* (1961), expuesta en la VI Bial de San Pablo de 1961.

Participa con las obras *La mort de l'Astrotaurus rouge, A la conquête de la lune y Lutte de Astrotaurus* en la exposición *Art argentin actuel*, realizada entre diciembre de 1963 y febrero de 1964 con el patrocinio de los gobiernos de Francia y la Argentina en el Musée d'Art Moderne de Paris.

1964 El 25 de marzo muere Alfredo Bigatti. A partir de este momento, de acuerdo con el testimonio de la familia, Forner decide dar vuelta todos los cuadros de su taller y abandona la pintura durante un año y medio.

Participa en *The 1964 Pittsburgh International*, Museum of Art, Carnegie Institute, Pittsburgh (Estados Unidos).

Es invitada de honor de la 2ª Bial Americana de Arte en Córdoba, promovida por Industrias Kaiser (Argentina) y organizada conjuntamente por los gobiernos nacional y provincial, la Universidad Nacional de Córdoba, el Fondo Nacional de las

²⁶ Audición *Balance objetivo* a cargo de Guillermo Whitelaw. Tema: Raquel Forner habla de su viaje. Fecha de emisión: viernes 20 de septiembre de 1963 a las 19.30 horas.

Artes, la Academia Nacional de las Artes, y con el apoyo de Jorge Romero Brest, entonces director del Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella.

En octubre participa del Primer Festival Argentino del Film de Arte de Cortometraje en el Auditorium de la Dirección General de Cultura, Fondo Nacional de las Artes, donde se estrena la película *Raquel Forner*, dirigida por Otaduy.



Catálogo de la 2ª Bienal Americana de Arte en Córdoba.



Afiche de la película *Raquel Forner*, dirigida por Carlos Otaduy.

1965 Interviene en *Art of the Americas. A Selection of Contemporary Paintings and Sculptures*, presentada por la Unión Panamericana en honor a los delegados de la cuarta reunión del Consejo de la Cultura Interamericana, con texto curatorial de José Gómez Sicre.

En julio participa en la *Exposición de obras de pintores argentinos* en Galería Alcora Buenos Aires, donde también se exponen obras de Badi, Basaldúa, Batlle Planas, Borges, Butler, Centurión, Soldi, Del Prete, Larco, Presas, Rossi y Russo.

En septiembre se expone la obra *El puente roto* en la *Exposición Homenaje a Ignacio Acquarone. Historia de la pintura en la Argentina*, que entonces pertenecía a la colección Acquarone; la muestra se realiza en la Librería Galería de las Artes, Buenos Aires, y es prologada por Ernesto Sabato.

En octubre realiza la exposición individual *Raquel Forner. El viaje sin retorno* en la Galería Bonino, Buenos Aires. La dedica "Para Alfredo en la verdad sin tiempo" y Gyula Kosice escribe el prólogo.

En el mismo mes se inaugura *Berni, Farina, Forner, Lacámara y Tiglio* en la Galería Rubbers, Córdoba, donde expone *Ataque de astroser verde*.

En noviembre se lleva adelante la *Exposición venta de colecciones privadas N° 170* en las salas I y II de la Galería Rubbers, Buenos Aires, donde se exhibe *Los que vieron la luna* y *Ataque de astroser verde*.

Forma parte de la *Exposición argentina en el mundo. Artes visuales 1*, en el Teatro Municipal General San Martín, Buenos Aires, organizada por el Ministerio de Relaciones Exteriores; forman parte de la Comisión Seleccionadora Cayetano Córdoba Iturburu e Ignacio Pirovano.

Participa de la exposición *Máximo 40 x 50. Pinturas* con la obra *Lucha con astrofauna II*, en la Galería Bonino, Buenos Aires, diciembre de 1965 a enero de 1966.



Catálogo de la exposición individual de Raquel Forner *El viaje sin retorno* en la Galería Bonino, Buenos Aires.

1966 Es invitada por el Mozarteum Argentino a una residencia temporal en la Cité International des Arts en París para trabajar en el espacio-taller que el Mozarteum había adquirido en la ciudad. Allí realiza la carpeta de litografías *Astrofaune aux*

murs du Marais, con una tirada de 30 ejemplares editada por Michel Cassé, que en el mismo año se exhibe en la Galería Bonino.

En abril participa de la *Exposición moderna pintura hispano-argentina* en la Galería Velázquez, Buenos Aires, organizada por el Museo de Bellas Artes Dr. Genaro Pérez con auspicio de la Subsecretaría de Cultura del Ministerio de Educación y Justicia de la Nación, la Dirección de Asuntos Culturales de la Embajada de España y el Instituto de Cultura Hispánica de Córdoba, y selección de Domingo Biffarella.

Al mes siguiente participa en la exposición *Premio Rosa Yolanda Ottonelli de Doderó* organizada por la Asociación de Críticos de Arte en Nexo Galería de Arte y Cultura, Buenos Aires, junto con Batlle Planas, Butler, Cogorno, Castagnino, Del Prete, Forte, Presas, Russo, Seoane y Uriarte.

En junio forma parte de la retrospectiva del Premio Palanza montada en la Galería de las Artes, Buenos Aires. En el mismo mes inaugura la exposición *Raquel Forner. Período 1960-1966* con obras de las series *Las lunas*, *Los que vieron la luna* y *Los astronautas* en la Maison Argentine, París.

En agosto interviene con *Fósiles de astronautas en el mar de las nubes* (1965) en la muestra *Pintura argentina contemporánea*, realizada en adhesión al Sesquicentenario de la Independencia en el Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, Rosario.

En diciembre participa en *18 peintres argentins de Paris*, en la Maison Argentine, París, organizada por el Servicio Cultural de la Embajada Argentina con la colaboración de la Galería Zunini y de Jean-Jacques Lévêque.

Forma parte de la exposición *Máximo 40 x 50. Pinturas*, en la Galería Bonino, Buenos Aires, diciembre de 1966 a enero de 1967.



Affinités. Raquel Forner. Exposición individual. Portada de la carpeta *Astrofaune aux murs du Marais*, editada por Michel Cassé.

1967 En enero participa en *Drian artists jubilee exhibition*, en Drian Galleries, Londres.

En marzo y abril expone la serie *Los astronautas* en Drian Galleries, Londres.

Continúa exhibiendo sus obras en los circuitos internacionales: participa en el XXIII Salón de Mai, París, con *El viaje sin retorno*; en *The 1967 Pittsburgh International Exhibition*, Pittsburgh (Estados Unidos); en *La Gravure d'Amérique Latine*, Gallerie La Tour, Ginebra (Suiza) y en *L'Arte Grafica Latino Americana*, Galería San Fedele, Milán (Italia).

En el taller de Michel Cassé, París, realiza la carpeta de litografías titulada *Labyrinthe lunaire*.

En mayo participa con *Puente roto* (1940) en el *Homenaje a Juan Batlle Planas. El surrealismo en la Argentina* en PROAR/Sala de Exposición, Buenos Aires.

Ese mismo mes obtiene el Premio Venus Dorada, rubro Artes Plásticas, en la *Primera Gran Celebración. Día de la Mujer*, instituido por el Círculo Femenino.

En noviembre realiza una exposición en la Galería Bonino con su producción más reciente, la serie *Astroseres*; el catálogo incluye el texto introductorio de Herbert Read escrito para la exposición de Londres.

En una nota publicada en la revista *Confirmado* en diciembre, la artista afirma:

No, por supuesto que no soy surrealista, ni hago science-fiction, sino que doy una visión personal de lo que es ya presente y casi tangible. Ni sueños, ni quimeras, ni siquiera el suelto galope de la imaginación: pienso en el hombre viajando por el espacio sideral, pienso en sus encuentros, acaso no todavía esta mañana, pero sí acaso esta misma noche, con los seres de otros mundos, pienso en las huellas humanas que serán dejadas en esos territorios lejanísimos, y todo eso lo transformo en pintura, en reflejos de una realidad presente o inmediata.²⁷

Forma parte de la exhibición *Máximo 40 x 50. Pinturas* con la obra *Laberinto naranja*, Galería Bonino, Buenos Aires, diciembre de 1967 a enero de 1968.

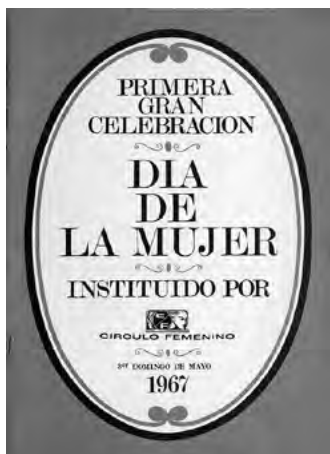


XXIII Salón de Mai, Museo de Arte Moderno, París.

²⁷ Sin firma, "Fidelidad a la vieja rebeldía", *Confirmado*, 7 de diciembre de 1967, año III, n° 129, p. 50.



En el taller del litógrafo Michel Cassé, París.



Primera gran celebración por el Día de la Mujer, instituido por el Círculo Femenino.

1968 En junio participa de la exposición colectiva *Panorama del arte argentino contemporáneo* en el Museo Provincial de La Plata, entonces dirigido por Jorge López Anaya.

En octubre realiza una exposición en Galería Aenne Abels, Colonia (Alemania). Algunas de las obras expuestas fueron realizadas en París, desde donde viajó para asistir a la apertura de la muestra, cuyo prólogo fue escrito por el crítico de arte Horst Richter.

Participa de la Retrospectiva del Premio Fondo Nacional de las Artes Dr. Palanza, que coincide con la celebración del centésimo aniversario de la Galería Witcomb, donde originalmente se exhibían las obras participantes del premio.

El Museo de Arte Contemporáneo del Minuto de Dios (Bogotá), por mediación de José Gómez Sicre, jefe del Departamento Audio-visual de la Unión Panamericana, recibe la donación de una obra de Raquel Forner de la serie *Las lunas*.



Revista *Américas*.

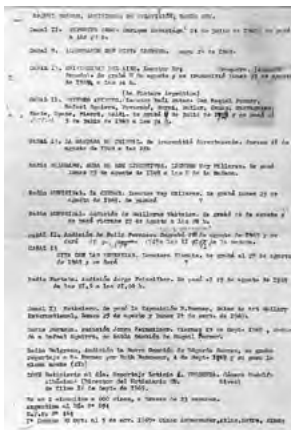
1969 Durante abril participa en la exposición colectiva *Panorama de la pintura argentina I*, realizada en las Salas Nacionales de Exposición por la Fundación Lorenzutti. Se seleccionan 111 obras pertenecientes a 37 pintores argentinos de trayectoria destacada, entre ellos, Antonio Berni, Horacio Butler, Emilio Centurión, Víctor Juan Cúnsolo, Eugenio Daneri, Pedro Domínguez Neira, Ramón Gómez Cornet, Alfredo Guttero, Jorge Larco, Lineo E. Spilimbergo y otros. En el mismo mes expone en las salas de Galerie im Ostram-Haus, Múnich (Alemania).

En mayo realiza una exposición en el Museo Provincial de Bellas Artes de San Miguel de Tucumán, su primera muestra en esa provincia, donde se exhiben 23 óleos y 8 litografías de la serie *Del espacio*.

Se lleva a cabo, en agosto, la muestra *Raquel Forner, 12 años de la era espacial* en Art Gallery Internacional, para la cual fueron seleccionadas más de cincuenta piezas realizadas entre 1957 y 1969, con la colaboración de la Galería Bonino de Buenos Aires.

Participa en la muestra *Latin American Painting*, Carol Reece Museum, Tennessee (Estados Unidos).

Participa de *La fiesta del afiche en los 40 años de la Compañía Meca S.A.I.C.*, en el Centro de Artes Visuales Instituto Di Tella.



Lista de programas de TV y radio. Manuscrito de audición.

1970 En enero participa en la Primera Bienal del Grabado Latinoamericano, San Juan de Puerto Rico, con las obras *Faune labyrinthe*, *Terráqueo año 2888*, *Labyrinthe aux êtres*, *Etrange rencontre*.

Forma parte del Premio Nacional de Pintura Provincia de Santa Fe 1970 que el Instituto de Promoción de las Ciencias, las Letras, las Artes y las Realizaciones (IPCLAR) inaugura en el Museo Rosa Galisteo de Rodríguez.

En julio interviene en la exposición *Pintura argentina-Promoción internacional* organizada por la Fundación Lorenzutti en el Museo Nacional de Bellas Artes.

Más tarde, la Art Gallery Center for Interamerican Relations organiza la exposición *Latin American Paintings & Drawings. From the Collection of John and Barbara Duncan*, en la que Forner exhibe la obra *Los que vieron la luna*. Un año después, Barbara Duncan dona las obras *Cabeza (1)*, *Astronauta* y *Testigos televisados* al Art Museum of the University of Austin Texas, Latin American Collection of Jack S. Blanton Museum of Art.

En noviembre realiza una exposición en Drian Galleries, Londres. De las obras exhibidas, *Mutación con testigos* pasa a formar parte de la colección de arte moderno de sir Ronald Penrose.

En el marco del Festival de Arte de Cali, participa en la *Exposición panamericana de artes gráficas* con las obras *Etrange encontré* y *Labyrinthe aux êtres*, realizada en el Museo La Tertulia de Cali (Colombia).



Halima Nalecz. Requests the pleasure of your company at the Private View of an exhibition of paintings by Raquel Forner.

1971 En septiembre interviene en la exposición *Arte argentino actual*, organizada por la Asociación Amigos del Museo de Arte Moderno, Buenos Aires, en el predio de La Rural; luego esta muestra itenera por la Kunsthalle de Basilea y Lugano, Suiza, y por Múnich, Bonn y Hamburgo, Alemania; participa con cuatro obras: *La caída*, *Conquista de la piedra lunar*, *El regreso del Lunauta* y *El astronauta que perdió su rostro*.

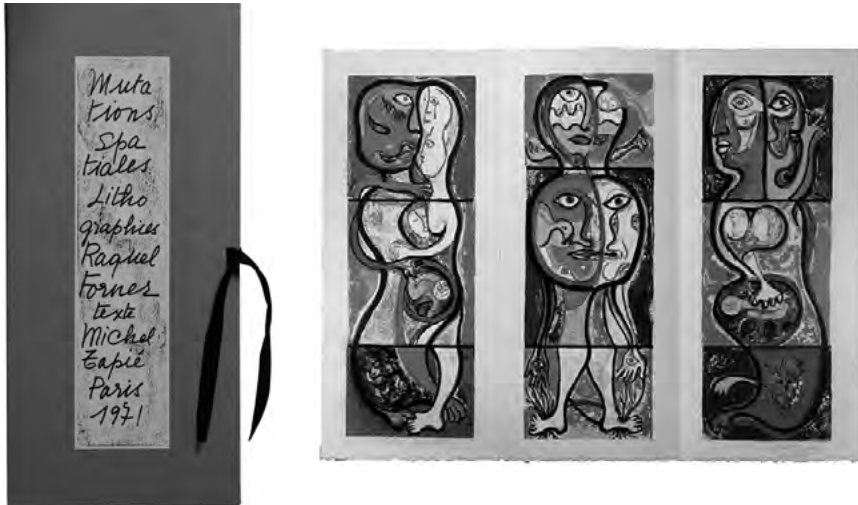
Realiza en el taller de Michel Cassé (París) *Mutations spatiales*, carpeta de litografías con texto de Michel Tapié.

Participa de la muestra de la Colección Benson & Hedges realizada durante junio en la galería Bonino de Buenos Aires y luego en el Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Caraffa de la ciudad de Córdoba. Se exhibieron 46 grabados de artistas latinoamericanos provenientes de Brasil, Chile, Colombia, Cuba, Guatemala, México, Perú, Puerto Rico, Uruguay y Venezuela, seleccionados en la Primer Bienal del Grabado Latinoamericano realizada en Puerto Rico en 1970.

En octubre forma parte de la exposición *Octubre, Argentina en España*, montada en la Plaza Mayor de Madrid, junto con Malharro, Gómez Cornet, Spilimbergo, Pettoruti, Victorica, Seoane, Testa, De la Vega, Polesello, Del Prete, Basaldúa y Batlle Planas, entre otros.



Catálogo de la Kunsthalle de Basilea.



Mutations spatiales, carpeta de litografías realizada en el taller de Michel Cassé, París.

- 1972** El gobierno argentino dona al John F. Kennedy Center for the Performing Art las obras *Combate de astroseres I y II* de Raquel Forner y *Ave Fénix* de Libero Badii (ambas habían participado en 1961 en la VI Bienal de San Pablo).

En junio monta la exposición individual *Mutaciones espaciales* en el Museo de Arte Moderno, Buenos Aires, en la que presenta la *plaque* litográfica impresa en París por Michel Cassé. En una entrevista realizada por *Panorama*, Forner revela el origen de su producción más reciente: un cuaderno lleno de dibujos en tinta y lápiz realizados durante sus veraneos en Miramar a partir de las formas que le sugieren las rocas.

En septiembre y octubre participa en la exposición *Diez pintores argentinos en las Naciones Unidas*, Museo de Arte Moderno, Buenos Aires, con *Mutación en espacio y tiempo*. La selección incluyó obras de Luis Barragán, Marcelo Bonevardi, Ary Brizzi, Miguel Dávila, Eduardo Mac Entyre, Pérez Celis, Rogelio Polesello, Guillermo Thiemer y Miguel Ángel Vidal. En mayo del siguiente año, las obras se presentan en el Centro para las Relaciones Internacionales de Nueva York a fin de ser sometidas al juicio de la Comisión Asesora de las Naciones Unidas que elige una de

ellas (*Silencio en blanco* de Marcelo Bonevardi) para donar a la sede neoyorquina de la ONU. El óleo de Forner, finalmente, es donado al San Francisco Museum of Art, California.



Catálogo de la exposición individual *Mutaciones espaciales* en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

1973 En julio y agosto presenta la exhibición *Mitología astral* en la Galería Wildenstein, Buenos Aires.

El Fondo Nacional de las Artes adquiere para el Museo Nacional de Bellas Artes la obra *A la conquista de la luna* (díptico), de la serie *Las lunas*, con el que Forner había participado en la VI Biental de San Pablo de 1961.

En noviembre participa de la exposición *30 estampadores de Argentina, Brasil, Colombia, España, México, Paraguay, Uruguay y Venezuela*, Museo de Bellas Artes, Caracas, con *Laberinto astral* (litografía). Es la tercera edición de este programa de divulgación de la obra gráfica en distintos países hispanoamericanos impulsado por Cartón de Venezuela C. A.

Recibe el Laurel de Plata (personalidad del año 1972) del Ateneo Rotariano (organismo cultural del Rotary Club de Buenos Aires).



Catálogo de Raquel Forner en la Galería Wildenstein, Buenos Aires.

1974 Durante los primeros cinco meses del año emprende una gira por el hemisferio norte del continente americano y realiza varias exhibiciones. En enero expone en

Robertson Galleries, Ottawa (Canadá), 20 óleos de la serie *Del espacio*, como *Las lunas*, *Astroseres*, *Astrofaunas* y otras. Luego, en febrero, exhibe *Mitología espacial* en la Corcoran Gallery of Art de Washington; una reedición de la muestra realizada en la Galería Wildenstein de Buenos Aires en 1973. Durante mayo se presenta en Ars Longa Galleries, Houston, con la cooperación de la Embajada Argentina en Washington D.C.; uno de los mecenas texanos que visita la muestra adquiere y luego dona *Astronautas con testigos televisados* al New Orleans Museum of Art. Más tarde, exhibe la serie *Del espacio* en el NASA Space Center Houston, Texas.

De enero a marzo participa en la Tercera Bienal del Grabado Latinoamericano en San Juan de Puerto Rico.

En mayo y junio forma parte de la muestra *Grandes premios de Honor-Salón Nacional* en Galería Chagall, Buenos Aires.

La revista *Panorama* relata al público local cómo había surgido el interés por la iconografía espacial de Forner en Estados Unidos:

Fue justamente a raíz de su notoria afición a los temas espaciales e interplanetarios, que Forner tuvo un día una sorpresa. Desde Houston (Texas) le escribió un médico argentino, el doctor Jonás, que trabaja allá, en la NASA, y le contó que había contemplado sus cuadros y le había llamado la atención cómo ella reflejó, sin haberlos visto nunca, colores y formas que integran realmente el equipo de los astronautas. Por ejemplo, Forner pintó un óleo titulado *Sobrevivir*, donde el astronauta se precipita por el vacío sujeto a una membrana de tela anaranjada. Del mismo, exacto matiz de anaranjado de los paracaídas espaciales, en prueba de lo cual el doctor Jonás envió una muestra de la tela. Además, la invitó a Houston con el fin de presentarla a las autoridades de la NASA y procurar que una obra de la artista argentina figure en el museo de arte espacial, en el Instituto Smithsonian de Washington.²⁸

Participa en *Art of the Americas in Washington Private Collections*, organizada por la Organization of American States, Washington; en esta ocasión se exhibe la obra *Astrofish* (1961) de la colección de Guillermo Espinosa. La muestra se presenta, a través del prólogo de José Gómez Sicre, como la primera de una serie de exhibiciones a realizarse en 1975 y 1976.

Tres obras se integran el acervo de museos estadounidenses: la citada *Mutación en espacio-tiempo* (óleo, 1971), San Francisco Museum of Art, California; *Astronauta con terráneos televisados* (óleo, 1972), New Orleans Museum of Art, y *Regreso del Lunauta* (óleo, 1969), National Air and Space Museum, Washington.

Monta una exhibición de témperas y dibujos en la Galería Martina Céspedes, Buenos Aires.

Realiza la carpeta *Mutantes* con cuatro serigrafías y texto de Tomás Alva Negri (Ediciones Art Gallery International, Buenos Aires).

²⁸ "El año de Raquel Forner", *Panorama*, 22 de octubre de 1974, pp. 50-51, Buenos Aires.



Revista *Panorama*, Buenos Aires, 22 de octubre de 1974.

- 1975** En febrero la Empresa Nacional de Correos y Telégrafos (ENCOTEL) puso en circulación dos nuevos sellos postales dentro del plan de emisión denominado Plástica Argentina iniciado en 1961 con la obra de Morel. En esta oportunidad, las ilustraciones corresponden a un dibujo de Raquel Forner, *Monstruo espacial con mutantes*, y *Sueño*, de Emilio Centurión.

En abril forma parte de la muestra *Arte argentino contemporáneo*, montada en el Museo de Arte Moderno, México. Forner participa con *Astronautas rehenes* (1974) en un conjunto de 72 pinturas y 16 esculturas realizadas por artistas consagrados y representantes de las nuevas generaciones. El texto de presentación estuvo a cargo de Rafael Squirru; Guillermo Whitelow acompañó la muestra con el propósito de disertar sobre el arte argentino.

En mayo participa con la obra *Totem Astral I y II* en la exposición *Art in the Argentine. Contemporary Trend* en la Galería Wildenstein de Londres, organizada por la Galería Wildenstein de Buenos Aires. Hugh O'Shaughnessy escribe en el *Financial Times* de Londres:

La exposición es una interesante oportunidad para apreciar algunos de los pintores que han influido durante las últimas cuatro décadas en la Argentina y quienes han sido los precursores de la generación moderna. Pero no puede dejarse de pensar que gran parte de esta muestra tiene el sello de una Argentina obsoleta cuya confortable estabilidad está siendo ahora cuestionada y atacada por una generación de políticos y artistas.²⁹

En julio y agosto expone la serie *Grandes mutantes* en la Galería Carmen Waugh, Buenos Aires.

Mis astroseres representan la imaginación del hombre que hace que ellos existan, los grandes mutantes las transformaciones que va a sufrir el ser humano que incursiona en el espacio, y las criaturas grises sus antepasados, ese caudal positivo en cuanto

²⁹ *Financial Times*, 30 de mayo de 1975, Londres.

a experiencia pero contra el que hay que luchar también, cuando se avanza hacia lo desconocido.³⁰

En octubre interviene en la muestra *Modern Argentine Drawing* en Corcoran Gallery of Art, Washington D.C., con las obras *Mutant Nightmare* (1975), *Mutant with Astrobeings* (1975) y *Flight* (1973). Participan 40 artistas plásticos argentinos con un total de 75 dibujos; entre ellos, Pérez Celis, Miguel Ángel Vidal, Víctor Chab, Jorge de la Vega, Antonio Seguí, Clorindo Testa, Jorge Tapia y Carlos Alonso. Roy Slada, director de la galería, viajó a Buenos Aires para realizar la selección de las obras.

En noviembre, con obras del patrimonio artístico del Museo Provincial de La Plata, la Universidad Nacional de Buenos Aires organiza en las Salas Nacionales de Exposición la muestra *Maestros de la pintura argentina*, que reunió obras de Pueyrredón, Thibón de Libian, Spilimbergo, Daneri, Pettoruti, Sívori y Diomere, entre otros.

1976 En marzo monta *Dibujos y témperas* en Art Gallery International, Buenos Aires, dirigida por Víctor Najmías, donde se exhiben las series *Las Rocas*, 1946-1947, *Apocalipsis*, 1955, y *Del espacio*, 1973-1976. El prólogo del catálogo estuvo a cargo de Rafael Squirru.

En abril participa con la obra *Astroseres II* en la exposición de obras de pintores y escultores argentinos organizada por SIDESA S.A. CIA. Financiera junto con Antonio Berni, Horacio Butler, Juan C. Castagnino, Enio Iommi, Gyula Kosice, Jorge Gamarra, Jorge Dellepiane, Pérez Celis, Carlos Silva y Miguel Ángel Vidal.

En mayo el Musée National des Beaux-arts du Québec edita la carpeta con 25 dibujos *Astroêtres à Québec* inspirados en motivos canadienses. Luego, en diciembre, se presenta en la Librería La Ciudad, de Buenos Aires. La edición incluye textos del consejero cultural de la Embajada Argentina en Canadá, Eduardo Jantus, y de críticos como Pierre Restany, Herbert Read, Horst Richter, Rafael Squirru, Umbro Apollonio y Guillermo Whitelow.

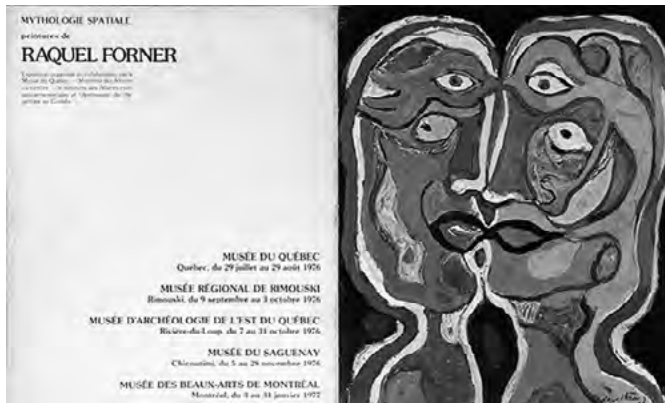
En julio y agosto realiza la muestra *Mythologie spatiale* en el Musée National des Beaux-arts du Québec, Canadá, que luego recorre el Musée Régional de Rimouski (septiembre-octubre), el Musée d'Archéologie de l'Est du Québec (octubre), el Musée de Saguenay (noviembre) y concluye en el Musée des Beaux Arts de Montréal, en enero de 1977.

Participa en el Salón Conmemorativo del Centenario-Asociación Estímulo de Bellas Artes (1876-1976), Buenos Aires.



Raquel Forner. Exhibición de dibujos y témperas, Víctor Najmías-Art Gallery International, Buenos Aires.

³⁰ "Raquel Forner expondrá en Carmen Waugh", *La Opinión*, 29 de julio de 1975, p. 19.



Exposición de pinturas Raquel Forner *Mythologie spatiale*, Canadá.

1977 La obra *Gestación en tiempo* (óleo, 1971) se integra al patrimonio del Musée des Beaux-arts de Montréal (Canadá).

La obra *Caminata espacial (2)* pasa a formar parte del patrimonio del Metropolitan Museum and Art Center, Miami. Un año antes había sido adquirida por la Embajada Argentina en Washington con destino al Museo Corcoran.

En enero se realiza el último montaje de la exposición itinerante iniciada en 1976, *Mythologie spatiale*, en el Musée des Beaux Arts de Montréal (Canadá).

En marzo participa con la obra *Alienated mutants*, una litografía de 1973, en la exposición *Contemporary Printmakers of the Americas*, auspiciada por la Organization of American State (OAS); y en *Recent Latin American Drawings, 1969-1976*, organizada por International Exhibitions Foundation, con la obra *Tótem astral N°2* (1976), ambas en Washington D.C.

En julio realiza una exposición individual en la Galería Carmen Cassé, París. Allí exhibe la colección de litografías *Mitología espacial*, realizada en el taller litográfico de Michel Cassé, ubicado barrio Le Marais, donde Forner trabajó durante varios años. Los trabajos expuestos en la Galería Carmen Cassé, esposa de Michel, abarcan el período 1966-1977. El prólogo de la muestra fue escrito por el crítico Pierre Restany.

Luis María Bello comenta en el diario *La Nación*:

Para Raquel Forner, Le Marais –ese barrio de París que ha conocido las turbulencias de las revoluciones, las intrigas del palacio, las muertes en serie, las singularidades del régimen carcelario de la Bastilla, los personajes que han atravesado los siglos con humildad unos y con altanería otros– ha sido en los últimos años una etapa importante en los repetidos viajes en busca de su hombre espacial.

La pintora argentina encuentra en Le Marais un punto de partida para sus aventuras planetarias. Precisamente, la estación particular se encuentra en el número 10 de la rue Mahier, una calle con turbadora historia. El nombre corresponde al de un subteniente muerto en una barricada durante los combates de junio de 1848, pero la misma calle –160 metros de largo y 12 de ancho– ha conocido tantas mutaciones como las de los astro-

seres de Raquel Forner. Fue abierta sobre el emplazamiento de una prisión y prolongada, hace 150 años, hasta la rue de Rivoli por absorción de la pequeña calle de Ballets, que existía a partir del siglo XIII.³¹

En septiembre expone los dibujos originales de la carpeta *Astroêtres à Québec* en Kar Gallery, Toronto (Canadá). Luego, en los meses siguientes, la muestra se reedita en la Sala de la Pequeña Muestra, Rosario (Santa Fe), y en la Galería del Retiro, Buenos Aires.



Exposición *Raquel Forner. Mythologie spatiale*, Galerie Carmen Cassé, París.



Afiche de la exposición de dibujos de Raquel Forner en la Sala de la Pequeña Muestra, Rosario.

³¹ Luis María Bello, *La Nación*, Buenos Aires, 6 de noviembre de 1977.



Afiche de la exposición de Raquel Forner 20 óleos en la Sala de la Pequeña Muestra, Rosario.

1978 Durante un incendio en el Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, se destruye la obra *La caída*.

El Museo de la Universidad de Alabama, Birmingham (Estados Unidos), adquiere *Astronauta rehén* (1973).

En febrero inaugura la muestra *Mitología espacial* en la sede de la UNESCO de París. Exhibe 28 óleos realizados entre 1968 y 1977. El crítico de arte Pierre Restany define los cuadros de Forner como "visiones proféticas". En una entrevista para la revista *Somos*, en consonancia con la postura del crítico francés, Forner agrega:

Un artista es como un astronauta. El astronauta 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 ante ese ser diminuto y orgulloso capaz de sobrevivir en un mundo que, evidentemente, no fue hecho a su medida.³²

Luego, en junio, vuelve a exhibir obras de la misma serie espacial en el Centro Cultural de la Villa de Madrid, presentada por la Embajada de la República Argentina y el Centro Iberoamericano de Cooperación.

Durante este período la artista vive y trabaja en Ottawa, Canadá.

En septiembre realiza la muestra *Incógnitas y realidades espaciales* en Gordon Gallery de Buenos Aires en la que presenta por primera vez obras en pequeño formato. La muestra incluye una pequeña carpeta de litografías con tapas de madera, titulada *Imágenes de la mythologie spatiale*, ejecutadas en el taller de Michel Cassé.

³² Ana Barón, "Para pintar el futuro", *Somos*, 17 de febrero de 1978, año 2, n° 74, pp. 35-36.

Entre octubre y noviembre expone *20 óleos* en la Sala de la Pequeña Muestra, Rosario.

Dona la litografía *Terráqueos en marcha* al Museo de Arte Moderno de Asunción (Paraguay).



Afiche de la exposición de Raquel Forner *20 óleos* en la Sala de la Pequeña Muestra, Rosario.

1979 Realiza una muestra de litografías en el Casino Estoril, Lisboa (Portugal), y en la Casa de la Cultura de Salta (Argentina).

Nuevamente expone dibujos en la Sala de la Pequeña Muestra, Rosario (Santa Fe).

En mayo participa en la IV Bienal de Grabado Latinoamericano, en San Juan de Puerto Rico, organizada por el Instituto de Cultura Puertorriqueño.

Al mes siguiente realiza la exposición *Raquel Forner. Serie de la Mitología espacial* en La Galería-Arte Contemporáneo de Buenos Aires, compuesta por 17 óleos. Luego exhibe en el Museo Municipal de Bellas Artes, Bahía Blanca (Buenos Aires). Esta última institución adquiere el óleo *Astroôêtres à Québec*.

En julio redacta un discurso autobiográfico que titula "Vocación":

Contra la muerte, contra la incomprensión, contra el dominio de las fuerzas negativas que intentan descubrir la integridad del hombre, lucha el artista consciente o inconscientemente al crear su obra, porque el arte en afirmación es puente de comprensión entre los hombres a través de las edades. Es verdad del espíritu que sobrevive a las pasiones, a los conceptos, a los ideales, a la religión de la época que le da origen y de la cual es, en el transcurso de los siglos, su testimonio vital e irremplazable.³³

Participa en la muestra *Arte Argentino Contemporáneo* inaugurada el 29 de noviembre en el Museo Nacional de Bellas Artes e integrada por pinturas y escultu-

³³ Raquel Forner, manuscrito, 29 de julio de 1979. [AFFB]

ras de 35 artistas argentinos, entre ellos, Carlos Alonso, Luis Fernando Benedit, Antonio Berni, Jorge Demirjian, Víctor Grippo, Enio Iommi, Liliana Porter, Josefina Robirosa y Antonio Seguí. La exposición fue organizada por el Ministerio de Relaciones Exteriores y posteriormente se exhibió en Tokio, Kioto, Kamakura y Aomori (Japón). Se trata de la primera vez que una selección de obras representativas del arte local es mostrada en Japón. Las obras fueron seleccionadas por Daniel Martínez, en representación del Ministerio de Relaciones Exteriores, Samuel Paz por el Museo de Bellas Artes, Guillermo Whitelow, director del Museo de Arte Moderno, y Samuel Oliver en calidad de asesor.

Invitada especial y única representante oficial de la Argentina en la XV Bienal de São Paulo (Brasil) con 29 cuadros identificados por Pierre Restany bajo el título de *Mitología espacial*.

- 1980** En marzo recibe el Premio Rosario 1979 (adjudicado el año anterior) en el Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, por la obra *Órbita*, que pasa a formar parte del acervo del museo. De acuerdo a lo previsto en el reglamento del concurso, se realiza la exposición de un conjunto de obras de la artista premiada en la misma institución.

Participa en la II Bienal Iberoamericana de Arte organizada por el Instituto Cultural Domécq, México.

En abril se realiza la presentación del libro *Raquel Forner*, escrito por el entonces director del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Guillermo Whitelow, y editado por Ediciones de Arte Gaglianone para su colección Maestros de la Pintura. El libro incluye 110 reproducciones de obras de la artista.

Ese mismo mes se inaugura en el Museo Eduardo Sívori una muestra individual con 18 óleos del período 1966-1980; entre ellos figura el cuadro *Órbita*, ganador del Premio Rosario.

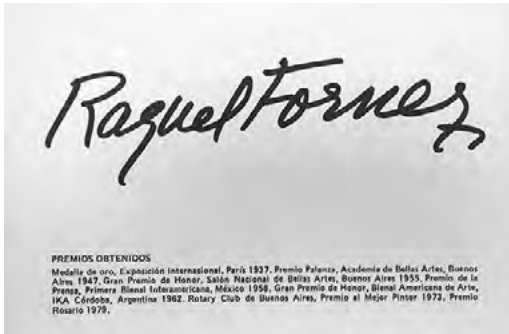
En mayo forma parte de la *Muestra homenaje IV Centenario de la Fundación de la Ciudad de Buenos Aires* con la participación de artistas argentinos que obtuvieron el Gran Premio de Honor del Salón Nacional en las especialidades de dibujo, pintura y escultura. La apertura del acto estuvo a cargo de Rafael Squirru.

La periodista Nancy Tascherio la entrevista para la revista *La Actualidad en el Arte* y, entre otros temas, hace un comentario sobre la situación de la mujer en el arte, a lo que Forner responde:

Generalmente a las mujeres se les ponen muchas trabas...

–Yo no tuve trabas con mi profesión porque nunca me consideré como mujer sino como artista. Nunca me consideré inferior a los hombres. Como yo no lo sentía no lo sentía nadie a mi alrededor. Porque creo que es una cuestión interior. Tengo la convicción de que es inútil que a la mujer le den cosas si ella no las siente. Es ella que tiene que librarse antes que nada.³⁴

³⁴ Nancy Tascherio, "La permanente vigencia de Raquel Forner. Pintar como una esperanza", *La Actualidad en el Arte*, mayo de 1980, Buenos Aires. [AFFB]



Afiche. Raquel Forner. Premios obtenidos.



Catálogo de la exposición *Raquel Forner. Óleos 1970-1980* en el Museo provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez.

- 1981** En mayo interviene como invitada especial en la IV Bienal de Arte de Medellín (Colombia) con el óleo *Etapas espacio-temporales*. Participan 38 naciones de América y Europa, también Israel y Japón; entre otros artistas exhiben obras Miguel Bengochea, Hilda Crovo, Héctor Giuffré, Carlos Gorriarena, Norberto Gómez, Marta Minujín, Marta Botto, Carlos Dorrien, Liliana Porter y Horacio Zabala.

Realiza una muestra de dibujos y litografías, *Images of a Spacial Mythology*, en el Meeting Point Art Center, Miami (Estados Unidos).

En octubre monta una exposición individual en Galería Jacques Martínez en la que exhibe, entre otras piezas, tres óleos de su nueva serie *Apocalipsis en Planeta Tierra* y diez de la serie *Seres en otra Galaxia*; entre ellos, *Gestación del hombre nuevo* y *Mutante con máscara de pez*.

Recibe el Trébol de Plata otorgado por el Rotary International, Buenos Aires.

- 1982** Recibe el premio Konex de Brillante otorgado por la Fundación Konex.

Crea la Fundación Forner-Bigatti para la cual dona la casa de la calle Humberto I 443, donde vivió con Bigatti, con su biblioteca, archivo y objetos personales,

además de dos locales de renta para que la fundación financie sus actividades. En el acta de constitución, deja especificado que veinte obras suyas, de distintas épocas, serán exhibidas y no podrán ser vendidas; veinte más podrán ser prestadas a instituciones que lo soliciten, mientras que otras tantas podrán ser vendidas para reunir fondos destinados a becas o a cubrir necesidades de la fundación. La artista destaca que lo más importante son los archivos y la biblioteca de arte. La dirección se organizó del siguiente modo: Raquel Forner, presidenta; Sergio Domínguez Neyra (director), vicepresidente; Ben Molar, secretario; José María Avilés, tesorero; Norberto Cinat, Eduardo Miguel Jantus, Guillermo Whitelow, Horacio Gaglianone, Julio Emilio Álvarez y Esteban Takaos, vocales.

Este año pinta *Origen de una nueva dimensión*, el mural de 5,10 x 2,30 metros encargado por la Organización de Estados Americanos para su nuevo edificio de la ciudad de Washington, pedido que había aceptado en junio del año anterior. En una entrevista para el diario *La Prensa*, realizada en su estudio en el mes de agosto, Forner explica:

Lo que yo no sabía cuando me entusiasmé con la solicitud es que la vida y otros destinos iban a transformar esta pintura en una de las más difíciles de resolver. A pesar de que no tenía un tema designado elegí el del hombre, en un mundo de cambios profundos y 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, y 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.

En el transcurso de la entrevista, Raquel, describe y explica la obra:

En los extremos las figuras tienen tonos grises y en el centro mis astroses y su universo presentan colores vivos. En ese sector radica la confianza. Nosotros somos de un color o de mil tonos de tormentosa ceniza, pero ese mundo del mañana está lleno del color natural de la vida. Ese es mi mensaje para la OEA y para el mundo, mi mural *Origen de una nueva dimensión*.³⁵

En esta ocasión, Forner no firma un contrato ni cobra por su trabajo; la única condición que pone es que las medidas del mural se ajusten para que pueda realizarlo en su taller y evitar así los andamios. Desde Washington le envían los materiales y luego es invitada por la OEA para la inauguración. Durante septiembre, el panel se expone en el hall de entrada del Teatro General San Martín y luego se envía a los Estados Unidos.

En junio participa de la exposición homenaje a las Mujeres Artistas de América que se lleva a cabo en la Galería de Arte de la Organización de los Estados Americanos, Washington, con la obra *Black Astrobeings* del año 1961. La muestra nuclea a las artistas más renombradas y está integrada por obras de veinte países pertenecientes a la colección permanente del Museo de Arte Contemporáneo de América Latina.

³⁵ A.D.V., "Raquel Forner presenta el mural que le encargó la OEA", *La Prensa*, Buenos Aires, 15 de agosto de 1982.



Imagen del mural *Origen de una nueva dimensión* y texto de José Gómez-Sicre, director del Museo de Arte Moderno de América Latina.

1983 En octubre se monta una importante muestra retrospectiva en el Museo Nacional de Bellas Artes, en ese momento dirigido por Guillermo Whitelaw. La muestra incluye 117 óleos pertenecientes a la colección que la artista dona a la Fundación Forner-Bigatti y se divide en cuatro etapas que van de 1922 a 1983. La primera etapa, "Lirismo plástico", incluye, entre otras obras, *La mujer de Lot* y *Redes*; la segunda, "Dramatismo", se destaca por *La caída*, *El drama* y *El juicio*; la tercera, "Densidad", desde 1957, con la serie *Del espacio*; y, la cuarta, "Expresividad", se extiende hasta las últimas obras realizadas. En el marco de la muestra, Rafael Squirru le dedica un poema que publica el diario *La Nación* el 30 de octubre.

En simultáneo a la retrospectiva en el MNBA, la Galería Jacques Martínez organiza la exposición *La obra litográfica de Raquel Forner 1954-1981*.

Realiza una exposición individual en la Sala de la Pequeña Muestra, Rosario (Santa Fe).

Presenta una exposición de dibujos y témperas en Galería Giacomo Lo Bue, Mendoza.

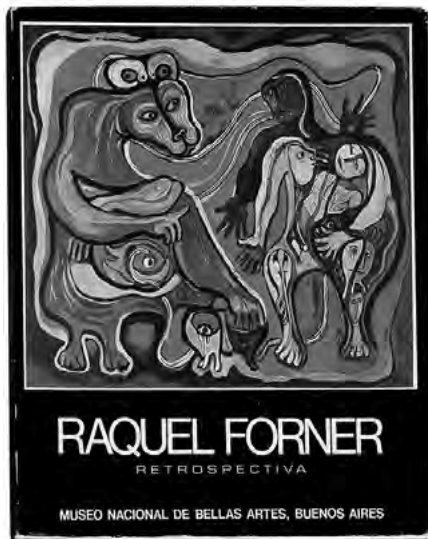
Es galardonada por La Cámara Argentina de Anunciantes.

En diciembre inaugura en Ottawa, Canadá, una muestra individual en la Galería Rodrigue Le May en cooperación con la Fundación Forner-Bigatti y con el auspicio de la Embajada Argentina. La muestra incluye la producción litográfica realizada en París y Nueva York junto con una serie de pequeñas témperas ejecutadas en Buenos Aires, dibujos en tinta china de Quebec y óleos de Ottawa y la capital argentina. Esta exposición es la primera de una serie de tres, la segunda se realiza en Montreal y la tercera en Quebec.

El Museo de Arte Moderno de Buenos Aires adquiere la obra *Astromutación*.

La artista dona al MNBA *Futuro acontecer*, de la serie *Apocalipsis en Planeta Tierra*, con la que había participado en la XV Bienal de São Paulo de 1979.

Expone en la Sala de la Pequeña Muestra, Rosario (Santa Fe).



Catálogo de la exposición retrospectiva de Raquel Forner en el Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

- 1984** En los meses de mayo y junio participa en la 1ª Bienal de La Habana, dedicada a artistas de América Latina y el Caribe, en la que participan alrededor de 800 artistas con cerca de 2000 obras.

En agosto, en la Galería de Arte Jacques Martínez, expone bocetos y estudios preparatorios de obras realizadas, como *Futuro acontecer*, de la colección del Museo Nacional de Bellas Artes, y *Origen de una nueva dimensión*, para la sede de la OEA de Washington.

Entre noviembre y diciembre se monta *Raquel Forner-Óleos 1970-1980* en el Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez, Santa Fe.

- 1985** En mayo realiza una muestra individual en la Galería Jacques Martínez, con un total de 14 óleos de la serie *Del espacio*, como *Astroser de la revelación*, *Astronauta liberado* y otros.

En julio expone en Galería Praxis, Bariloche (Río Negro) durante la Exposición Invernal. Al mes siguiente fueron robados seis cuadros de esa galería, que pertenecían a la última serie de óleos y habían sido expuestos durante mayo en la Galería Jacques Martínez: *Enigma espacial* (1984), *Mutaciones de un terráqueo* (1981), *Viaje espacial* (1984), *Mutante con máscara de pez* (1981), *Mutante con máscara de astrofauna* (1985) y *Astrofauna* (1983).

Recibe la Orden de Caballeros de San Martín de Tours-Premio San Martín de Tours al Mérito.

1985



Diario La Nación. "Las artes plásticas hacen oír su voz".

1986 En el mes de agosto expone en la Galería Jacques Martínez la serie *Encuentro con astroseres en Ischigualasto* y otros óleos de la serie *Del espacio*. Las obras de Ischigualasto son el resultado de una visita que realiza al Valle de la Luna en la provincia de San Juan.

En el mismo mes inaugura una muestra individual en el Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata con la serie *Del espacio*.

En octubre expone litografías en la Biblioteca Gabrielle-Roy, Quebec, y en la Ottawa University (Canadá).

Dona al Museo de Bellas Artes Franklin Rawson de San Juan *Génesis del hombre nuevo* (óleo, 1974) perteneciente a la serie *Del espacio*. La pieza tiene una rica trayectoria en exposiciones nacionales e internacionales: Galería Carmen Waugh (Buenos Aires, 1975), Musée National des Beaux-arts du Québec, Musée Régional de Rimouski, Musée d'Archéologie de l'Est du Québec, Musée du Saguenay (Chicoutimi) (1976), Musée des Beaux Arts de Montréal (1977), UNESCO (París) y Centro Cultural de la Villa de Madrid (1978), por último, la Bienal de São Paulo (1979).



Exposición *Encuentros con astroseres en Ischigualasto*, Galería Jacques Martínez, Buenos Aires.



Exposición *Raquel Forner*, Museo Provincial de Bellas Artes, La Plata, Buenos Aires.

1987 En junio realiza una muestra individual en la Galería Jacques Martínez, compuesta por un grupo de variaciones sobre un mismo fondo litográfico y dibujos recientes en técnica mixta.

Al mes siguiente expone litografías en la OEA, sede Recoleta, Buenos Aires.

Expone dibujos en el Teatro El Círculo, Rosario (Santa Fe).

En diciembre, el Fondo Nacional de las Artes celebra el trigésimo aniversario de su fundación con un acto en el local de la calle Alsina; se entregan premios a cinco artistas, además de Forner: la escritora María Elena Walsh, la actriz Eva Franco, el músico Carlos Suffern, el director cinematográfico René Mugica y el antropólogo y cineasta Jorge Prelorán. Los premios consisten en una suma de dinero, un diploma y una estatuilla.

El Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro adquiere la obra *Hombres y Luna*.



Exposición *Raquel Forner. Litografías*. Representación de la Secretaría General de la OEA en la República Argentina.

1988 Expone en forma individual en la Galería Giácomo Lo Bue, Córdoba.

El 10 de junio, a los 86 años de edad, Raquel Forner muere en Buenos Aires.

En noviembre, el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires le dedica una muestra homenaje en la que se exhiben su primer óleo, sus últimas pinturas y un esbozo que no pudo terminar de plasmar.



Florencia Escardó, "Réquiem a Raquel Forner", *La Nación*.

- 1989** A partir de marzo, una plazoleta del Paseo Costanero de Miramar lleva el nombre de Raquel Forner gracias a la gestión de su amigo y músico Ben Molar, conocedor del afecto que unía a la artista con esta ciudad, y a la intendencia de General Alvarado.

A handwritten signature in black ink that reads "Raquel Forner". The script is fluid and cursive, with the first letter 'R' being particularly large and stylized.

Selección del Archivo Raquel Forner

Raquel Forner*

Guillermo de Torre

Según pasan los días la pintura de Raquel Forner acentúa más intensamente su interés: al afirmarse como un arte conceptual, denso de sentido y gravitante de contenido, se opone –por sus propios valores, por su simple presencia, ya que en el ánimo de la autora, obvio es decirlo, no influye ninguna intención polémica–, al arte puramente formal, tan invasor. Decir esto no supone, sin embargo, ningún cambio sustancial en nuestra actitud; estamos donde estábamos: en el plano irrenunciable de una pintura que vale esencialmente por sus puras cualidades plásticas de forma y color, más allá del contenido temático, de la carga anecdótica. Pero sin olvidar que lo temático puede ser tanto un ala como un lastre, tampoco cabe desconocer que todo el arte valedero producido en los últimos decenios, a partir del cubismo, no ha hecho sino reforzar aquella tendencia.

Ahora bien, como el arte –visto en la perspectiva de su evolución histórica– vive sometido a la ley de las polaridades, al juego de las alternancias, ¿acaso no es perceptible para todos que últimamente se ha llegado a un tope extremo, lindándose con el cenit del vacío? Se diría que un huracán implacable barrió hasta las últimas apariencias de formas reconocibles en los cuadros, y que sólo aquí y allá emergen ciertas vagas sombras alusivas. A fuerza de eliminaciones y depuraciones, las superficies plásticas quedaron deshabitadas, convertidas en páramos de aire ascético. La poda de adiposidades –reales o imaginarias– fué tan rigurosa que el cuadro se quedó en los huesos, reducido a algo espectral. La prevención desmesurada contra lo figurativo –olvidando que, al cabo, la pintura es irremisiblemente un arte figurativo– llegó a engendrar cierto bizantinismo de la abstracción, contra el cual, a su hora, cumpliéndose una vez más la ley de las polaridades, habrá de reaccionarse. La consecuencia, por el momento, es que los signos reemplazaron a las formas, como en un regreso milenario, como en una gigantesca torsión retrohistórica, poniendo en grave riesgo lo más previo e inexcusable: la legibilidad de las obras, puesto que no se ha reescrito aún el alfabeto común de la nueva pictografía y puesto que cada obra de esta naturaleza tiene su propia e irreductible clave.

Pero dejando para otro trance estos esclarecimientos, henos aquí ahora, con Raquel Forner, ante un arte que sin oponerse a nada, mas sin desdeñar tampoco

* Guillermo de Torre (1954). "Raquel Forner". En *Forner*. Buenos Aires: Editorial Galería Bonino.

ninguna aportación positiva, diríase que aspira indirectamente a una suerte de integración. He aquí una pintura llena de sabiduría y dominio, que parece tender a una conciliación sincrética de ciertos extremos afines, pero artificiosamente disociados: forma y contenido, lenguaje y espíritu, sin dar la preferencia a ninguno de estos elementos, antes al contrario, amalgamándolos en un feliz equilibrio. Visto en esta perspectiva, el arte de Raquel Forner llega ahora a una exacta y difícil nivelación de continente y contenido; se afirma y emociona tanto por el mensaje humano que sus cuadros trasuntan como por las puras cualidades y calidades plásticas que posee.

Cierto es que tal vibración emotiva puede hallarse también en algunas obras meramente formales, pero la diferencia estriba en que Raquel Forner no oculta ni enmascara artificialmente el punto de partida; tampoco lo vierte textualmente; acierta a traducir sus reacciones anímicas o sus libres imaginaciones en formas y símbolos poderosamente sugestivos. A pesar del impacto que sobre su sensibilidad artística y femenina causan los hechos y los seres, nunca olvida lo esencial; es decir, según escribe Braque en uno de sus más felices aforismos, que "el pintor no trata de reconstruir una anécdota, sino de constituir un hecho pictórico".

De ahí no sólo la belleza formal, sino el profundo dramatismo que irradian sus cuadros. Porque Raquel Forner es un temperamento plásticamente dramático. De un trauma moral nacen en puridad las fases más valiosas, personales y perdurables de su arte: la guerra de España sacudió inicialmente su sensibilidad, y los desastres del mundo que siguieron acentuaron esa propensión, brindándole una copiosa, inagotable temática... Creó así –a partir de "Mujeres del mundo", 1938– una impresionante galería de figuras y escenas trágicas. Recuérdense aquellas mujeres angustiadas por el pavor y la impotencia que alzan las manos en actitud defensiva imprecatoria, o bien articulan gritos inaudibles ahogados en la raíz del espanto. Proyectadas sobre paisajes arrasados y horizontes cárdenos, dignos del Greco, fundidas con trozos yertos de miembros humanos, entre raíces desgastadas, muros de ejecuciones y paracaidistas mortíferos, tales cuadros, que legítimamente llevan títulos a los Goya –así, por ejemplo, "Ni ver, ni oír, ni hablar"–, constituyen el registro plástico más impresionante de una época sombría y no tienen equivalencia análoga en la pintura europea. La espectadora lejana hizo quizá de la distancia un filtro temporal que a los testigos próximos aún no les fué dable utilizar. Fiel a su sensibilidad, usando ésta como una antena que capta y traduce los hechos dramáticos, la obra de Raquel Forner ha venido a ser desde entonces una etopeya plástica, pero situada más allá de lo documental, en el plano de la transmutación creadora.

Advirtamos, sin embargo, como un rasgo excepcional, que esta pintura, forjada al hilo del drama contemporáneo, enraizada en sus más oprimentes realidades, está a infinitesimal distancia de cualquier clase de realismo, se halla limpia de

toda intención extraestética. Queremos decir con ello que el arte de Raquel Forner es –o fué ya, aun antes de cundir el término– un arte comprometido; pero lo es de un modo puro, puesto que nunca se plegó a ninguna consigna o sectarismo unilateral, manteniéndose lejos de las asfixias banderizas. “Banderías”, por cierto, mas con una clara intención reprobatoria, se titula la penúltima de sus series pictóricas. Y es que para Raquel Forner –como diría André Malraux– la pintura es por sí misma un absoluto y no puede rebajarse a ser un espejo o sucedáneo de cualquier absoluto extraartístico.

En la serie mencionada, lo mismo que en las anteriores, “El drama”, “Las rocas” y “Figuras de la farsa”, esta pintora traspone y hace perdurables, en figuras y símbolos pictóricos, realidades y alucinaciones, con la diferencia de que estas últimas no derivan de ningún solipsismo: son frutos solidarios de una angustia universal. Ahora, en la serie que, bajo el título común de “El lago”, inicia con esta exposición, abre, a la vez, una nueva fase. Cierta proceso de estilización y depuración formal, ya antes visible, se acentúa; la imaginación, aun partiendo como siempre de los datos de la realidad, vuela más libremente; las formas tienden a la metamorfosis, diríamos que a la pura metáfora plástica. Junto a algunos cuadros de ambiciosa arquitectura, como “Los mercaderes”, “Las tres edades”, “La marcha” y “La aventura”, vemos otros donde los elementos, desprendidos del conjunto –pero sin que la clásica solidez de composición, peculiar de Raquel Forner, se pierda nunca–, tejen una pura armonía de valores. Un fondo lacustre de horizontes impasibles forma el contrapunto de líneas y masas barrocas –en la más pura y secentista acepción del término–, donde los troncos de árboles, las cabezas de animales y los paños flotantes componen extrañas figuraciones. Una vez más el punto de partida real es sometido a transfiguración, y estos cuadros densamente poblados se nos aparecen como un universo imprevisto donde lo verídico y lo fantástico borran sus límites, fundiéndose en una unidad superior.

El problema del “Asunto” en la pintura de Raquel Forner*

Cayetano Córdova Iturburu

La pintura actual de Raquel Forner, su recia y conmovedora pintura actual, plantea a quien la considera –de modo ineludible– el debatido problema del asunto, del tema. Cuando Raquel Forner irrumpió en nuestra vida artística, –expuso sus primeras obras en 1929– un módulo dominaba a la gente joven: el desdén de la anécdota, del tema. Su repudio, mejor dicho. No hay que censurar ese criterio. Era una reacción, explicable y justificada, contra los excesos de la pintura de género. De aquella pintura que aspiraba a conmover por caminos ajenos a la pintura misma. La voz de orden era “¡nada de literatura!”. Se calumniaba a la literatura, desde luego. Pero los artistas se entendían. Era necesario volver a lo plástico. Era necesario reencontrar el camino de los valores eternos de las artes plásticas perdido bajo la maraña de la trivialidad discursiva. El impresionismo, con su preocupación del problema plástico y cromático de las cosas en el ámbito de la luz, había dado la primera batalla. La primera batalla victoriosa. El cubismo –la pintura descarnada, ascética, reducida a la desnudez insobornable– significó la culminación de la ofensiva. Sobre las ruinas de una pintura caduca el cubismo levantó sus firmes estructuras y abrió respirables perspectivas. Un mundo falso y artificioso había sido derribado. El arte joven tenía en las manos, otra vez, una herramienta limpia y eficaz para acometer nuevas empresas.

Pero Raquel Forner no estudió y vivió, sólo, en nuestro país. Empujada por la pasión de su arte viajó por el viejo continente, estuvo en los talleres de los nuevos maestros y en sus exposiciones, siguió de cerca la febril actividad desarrollada en esos laboratorios de arte moderno no como apacible espectadora sino como participante apasionada. Sus primeros cuadros –los primeros que se expusieron en nuestro país– importan una adhesión casi polémica a los principios de lo que podríamos llamar la “pintura pura”. Desde entonces, hasta hace aproximadamente cuatro o cinco años, sus grandes figuras, sus hermosas composiciones, no aspiran sino a resolver problemas de color y de forma debajo de los cuales, claro está, puede advertirse, siempre, la presencia de un armonioso sentimiento poético. Su paleta logra, en esa época, claridades y transparencias alegres, felices, melodiosas.

Pero la marea de los acontecimientos que desgarran y sacuden al mundo empieza, por ese tiempo, a subir hasta los más altos niveles. Es el instante en que un pueblo –el español– es cercado, bloqueado y aplastado por una conjuración internacional de fuerzas activas y pasivas enemigas de la dignidad y la felicidad de la especie. La bomba y la granada revientan con estrépito en el corazón

* Cayetano Córdova Iturburu (1942). “El problema del ‘Asunto’ en la pintura de Raquel Forner”. En *Revista Ars. Todas las artes*, Buenos Aires, mayo, año II, n° 15, pp. 15-18.

de las ciudades de arte, arrasan las aldeas inocentes, desvanecen la apacible serenidad de los campos, ensombrecen la tierra con la sangre de las mujeres y los niños. El tremendo acontecimiento llega, claro está, en las mejores sensibilidades, aprieta su desesperada angustia en los mejores corazones. El viento de pólvora que sube desde los campos de batalla y el clamor ardiente que se levanta desde el bosque de puños indignados de un pueblo torvamente agredido, se alzan hasta las torres hasta ese instante impasibles. El arte toma la palabra y tuerca en la contienda. Y mientras Pablo Picasso, en París, levanta su voz enronquecida de lágrimas en su monumental “Destrucción de Guernica”, en nuestro país, en Buenos Aires, en los apacibles salones de la Galería Müller, una mujer –Raquel Forner– formula, en una serie de óleos y dibujos, el más tremendo y sombríamente hermoso alegato, humano y artístico, que se haya dirigido entre nosotros contra la injusticia transitoriamente triunfante.

La exposición de pinturas y dibujos realizada por Raquel Forner en setiembre de 1939 –seis meses después de terminada la contienda española– no puede dejar de ser considerada un acontecimiento de importancia en la historia de estos últimos tiempos de nuestras artes plásticas. Era una artista auténtica, de valor indudable, la que afirmaba con la palabra categórica de su obra una verdad de sugestivas consecuencias. El arte puede tener un contenido deliberado. El arte puede ser, sin desmedro de su valor intrínseco como tal, el idioma de un pensamiento o una emoción extra-artística, de una emoción o un pensamiento simplemente humano.

No era la primera vez –en rigor de verdad– que se decía tal cosa en nuestro país. Ahí están los grabados de Víctor Rebuffo, de Pompeyo Auduvert, de Giambiaggi, de Facio Hebéquer, de Juan Carlos Castagnino; las monocepias de Spilimbergo y Urrucua y la pintura de Berni, de Badi, de Gómez Cornet y de algún otro, cuyo nombre escapa a mi memoria en este momento, para afirmar el principio de la posibilidad de un arte rico de contenido trascendente. Un claro pensamiento político-social o una emoción de intenso significado humano constituye el corazón de esas obras.

Raquel Forner reafirmó, con su exposición, ese principio. Lo confirmó. La pintura pura, el arte puro, habían tenido –como me declaró en un reportaje– su razón ineludible de ser. Pero el asunto –la anécdota, como suelen decir con mayor frecuencia los artistas– había ahogado a lo plástico. La pintura se recuperó en el impresionismo y el cubismo. Podía, otra vez, empezar a ser un lenguaje.

–Lo literario, lo anecdótico –me declaró en ese reportaje refiriéndose a este problema– estaba en el primer plano. En el segundo plano, o en ninguna parte, estaba lo plástico. Se reaccionó contra eso. Como reaccionó La Corbusier, el arquitecto, contra la ornamentación excesiva. Desnudemos las paredes, dijo. Pero luego, lograda la desnudez, proclamó la necesidad de la “Santa Alianza de las Artes”. Las paredes desnudas estaban en condiciones de recibir con dignidad la

colaboración de la pintura y de la escultura. Pero de la pintura y de la escultura verdaderas. El impresionismo, el cubismo, el surrealismo, han cumplido su misión higiénica. Han devuelto la pintura a lo plástico. Podemos, otra vez, intentar con la pintura la expresión de los sentimientos, los sueños y las ideas que nos preocupan. Pero sin descuidar, desde luego, los valores plásticos, sin desdeñar esa recuperación o vuelta a lo plástico lograda por el arte moderno”.

La pintura, para Raquel Forner, es un lenguaje. El modo de exteriorización del mundo de sus sentimientos y sus sueños. El dolor de los pueblos agredidos, atropellados y pisoteados –el de España en primer término– despertó su sentimiento de indignación, de protesta y de solidaridad. Su exposición de 1939 es la materialización artística de ese sentimiento. ¿Cómo lo expresa, cómo lo revela?

Si Raquel Forner hubiera limitado sus modos de expresión a los que proporciona una concepción rigurosamente realista del arte, es probable que no hubiera logrado la dramática elocuencia alcanzada. El clima de la guerra, de las ciudades, de los campos y de los seres despedazados por el hierro y el fuego, no puede expresarse con el instrumental de un naturalismo corriente. Esa realidad dislocada bajo el estrépito desgarrador de las granadas está más cerca del sueño angustioso, de la pesadilla, que de la cotidianidad más o menos plácida. Raquel Forner ha utilizado, para expresar esa irreal realidad poética, ese arsenal de recursos con que ciertas escuelas de arte nuevo revelan el mundo de los sueños. En las rodillas de una madre verdadera yace el cadáver de un niño mutilado. Pero ese niño no es un niño sino un muñeco. Una fría luz, extraterrestre, espectral, ilumina un paisaje verdadero. Los cielos suelen ser de un agrio color dramático inencontrable. La Victoria es un doloroso yeso –más sufriente aún que un ser humano– desgarrado, ajusticiado, agujereado por las balas sobre un fondo de cielo de cataclismo y ejecuciones dispersas. La enrarecida atmósfera metafísica de Chirico y de Carrá, los símbolos dramáticos de los surrealistas como Dalí, Miró y Masson y la elocuencia exasperada de los expresionistas alemanes, el arte nuevo, en una palabra, han proporcionado sugerencias y enriquecido el idioma plástico de Raquel Forner.

En su obra –he dicho en otra oportunidad– tan atenta a lo artístico como a lo humano de nuestro tiempo, la valiosa técnica de un mundo que se derrumba ha sido puesta, en su testimonio conmovedor, al servicio de un mundo que amanece. Es un primer paso, decidido, en el camino del arte que soñamos.

Magia y realidad en la pintura de Raquel Forner*

Cayetano Córdova Iturburu

Las corrientes que configuran el arte de una época no se desarrollan, felizmente, en una línea única, exclusiva. Se desarrollan en procesos de progresión paralela, en superpuestos caudales, en tendencias que se interfieren, se diversifican y se entremezclan en una apariencia de mutua y sucesiva anulación. La gran obra de arte, la obra significativa, expresiva del tiempo que se vive, no suele ser sino la concurrencia feliz de esas corrientes, la concreción oportuna y reveladora de la sensibilidad, el pensamiento y las preocupaciones de cada periodo de tiempo. Deliberado o intuitivo, el arte es siempre un testimonio, un documento. Cuando las gentes de mi generación abrimos los ojos a la realidad del arte aprendimos una consigna categórica: el desdén de la anécdota. En pintura, en escultura, esa consigna tenía realidad apasionante. Se llamaba "plástica pura". La batalla iniciada por Cézanne había culminado en la disciplina ascética, severa, del cubismo. Se reaprendía a ver las cosas, los ojos recobraban la limpidez primera y se recuperaba el imperio de las leyes eternas de la plástica. El arte volvía a las desnudeces iniciales, despejado otra vez de banalidades representativas. El dibujo, el color, la composición, la materia, reconquistaban las jerarquías perdidas. Ahí están, para demostrarlo, las obras maestras de los primeros treinta años de nuestra centuria desde Cézanne hasta Picasso. Es un arte de satisfechas avideces técnicas y estáticas pero de ojos tercamente cerrados a todo lo que no sea precisamente eso: refinamiento, perfeccionamiento del instrumental, recuperación del oficio. El aire, ya en esas alturas, comenzó a enrarecerse. Los artistas empezaron a mirar a su alrededor, desconcertados. Las brújulas se enloquecían como si se hallaran sobre la soledad sin destino de un polo magnético. Pero he aquí que afloraba a la superficie, como una sugestión de otras experiencias estéticas, una corriente inesperada. Eran Van Gogh, eran Gauguin, eran Seurat. Era la presencia de un ámbito espiritual, la conversión de la plástica en un instrumento de expresión distinta. Debajo de las cosas late un sentido, su ánima, su significado. Un clima de sugestión las envuelve. Eso puede expresarse, puede decirse. Y pueden decirse, aún, cosas distintas, nuevas, que no están, incluso, en las cosas sino en el espíritu del hombre. Mirando hacia atrás, en la historia del arte, se advierte que esto es verdadero. Lo dicen desde Ucello hasta Goya y El Greco pasando, como es natural, por Brueghel. El expresionismo, el fauvismo, el surrealismo, recogen estas sugestiones, se apoyan en esa tradición y le dan personería en procura de la expresión de nuestro tiempo.

* Cayetano Córdova Iturburu (1944). "Magia y realidad en la pintura de Raquel Forner". En *Correo Literario*. Buenos Aires, 13 de diciembre, pp. 5-6.

¿Pero qué es nuestro tiempo? ¿Es el tiempo en que el hombre –como en la Edad Media– busca la salvación del alma? Escuchemos las conversaciones, pongamos el oído al rumor que sube desde las ciudades y los campos. No nos dejemos engañar por la voz sibilina de los metafísicos solitarios. Nuestro tiempo es el tiempo del hombre que se defiende del hombre, del hombre que muere por la salvación del hombre. El arte ha comenzado a recoger este terrible drama que da el tono, el sentido y el clima a nuestro tiempo. Esa es su realidad, la pesadilla de su realidad. La advierten Grosz y Massereel, Siqueiros y Diego Rivera. Y lo expresan con el poderoso instrumental de un arte que ha vivido las experiencias ascéticas de “la plástica pura” y las de la plástica expresiva.

He aquí –en un exordio tal vez demasiado prolijo– los precedentes de la obra de nuestra Raquel Forner. Los precedentes y su actualidad.

Cuando se observa una obra de las más recientes de Raquel Forner, desde un punto de vista estrictamente pictórico, se advierte, en primer término, que su composición no consiste, sólo, en un equilibrio de masas dispuestas sobre un mismo plano. Raquel Forner compone, asimismo, en profundidad. Obsérvese su “Autorretrato”. Obsérvense los poblados paisajes de sus fondos donde la valorización exacta del color coloca cada cosa en impecable acuerdo con la perspectiva. Mírense, luego, el paño y el yeso, la corteza del árbol y la epidermis de una cara. Obsérvese el dibujo de las cosas y su modelado. La artista ha vivido a fondo, en el estudio sin par de la labor creadora la experiencia técnica y estética de la “plástica pura”. Conoce las formas y ha ahondado en la calidad que sólo el color expresa. Cualquier pedazo de un cuadro de Raquel Forner es válido –pictóricamente– en mérito de estas realidades. No insisto en vano en ello. Salgo al paso de ligerezas críticas. La artista es dueña de un lenguaje plástico de validez incuestionable. Pero ella no es, sólo, una pintora. Si lo fuera exclusivamente no habría salido de la naturaleza muerta –o viva– intrascendente. Es, en forma substancial y medular, un temperamento poético, esto es, una imaginación, una fantasía y una sensibilidad, un impulso creador de poderosos alcances líricos y dramáticos. Sirve ese impulso un repertorio de capacidades plásticas que utiliza con sentido creador, positivo y fecundo, de las formas y de los colores. ¿No define esto, en cierto modo, el perfil de las escuelas post-cubistas y, más precisamente, del expresionismo? También esta experiencia ha vivido la artista. Su obra asume, en tal sentido, la significación de un vértice en que lo plástico y lo espiritual se conjugan, en que lo plástico es, más precisamente, el instrumento de expresión de un mensaje humano, estremecido.

–Yo comencé a pintar realmente –ha dicho– cuando estalló la guerra en España. La tragedia material y espiritual que comenzó en España para desparramarse luego por el mundo, amenazando a toda la humanidad con la sombra del totalitarismo, me impresionó intensamente. Porque amo a España y soy una mujer no pude volver a pintar una naturaleza muerta... Ahora no puedo hallar la paz

ni siquiera en el campo. Ahora no puedo ir de vacaciones sin que me siga esta terrible tragedia. Veo agonía en las retorcidas ramas de los árboles. Veo sangre en cada flor delicada porque recuerdo las flores semejantes de Europa...

La guerra es algo vasto y abstracto, algo inaprensible e inexplicable en su brutalidad tumultuosa. Algo inexpresable –sea aclarado– para el idioma corriente. Es una pesadilla terrible cuya realidad de angustia había intentado describir, entre nosotros, el complejo instrumental de la Literatura. Es esa empresa, justamente, la que acometió la pintura ambiciosa de Raquel Forner. No podía intentarse tal tarea, es evidente, sino mediante una plástica dramáticamente expresiva.

¿Recuerda el lector la primer serie de pinturas de Raquel Forner acerca de la guerra española? Su exhibición desconcertó a cierto público. Un ámbito de epicidad y lirismo tensos, sostenidos y desgarradores, envolvían las cosas y los seres de sus composiciones de pesadilla. La magia de los sueños angustiosos surgía de los contrastes violentos en que lo real y lo irreal se oponían atrevidamente en la pintura un clima enrarecido. A los pies de la madre desgarrada sangraba, inverosímil, un muñeco de yeso. ¿Qué verismo podría crear la realidad de locura del dolor humano frente a la catástrofe como esa invención inverosímil? Cada cuadro era una pesadilla. Una pesadilla que surgía del contraste de lo real y lo irreal, de la exasperación de lo real, de su fragmentación, de su dislocación, de la selección de cosas, de su agrupación inverosímil, del color de sus atmósferas, un color que volcaba sobre el ámbito de la composición la luz angustiosa de ciertos sueños sombríos.

De entonces a hoy el color de los cuadros de Raquel Forner, su paleta, ha ido evolucionando. Como han ido evolucionando el tratamiento de sus temas, de los elementos de sus composiciones y hasta el ritmo con que los agrupa. Los muñecos de yeso han desaparecido, las figuras se han humanizado, el clima cromático se ha tornado más plácido, menos exasperado, menos angustioso y la luz evidentemente menos extraterrena, menos sobrenatural, más verdadera. No obedece este cambio, es indudable, a razones técnicas o estéticas. No hay progreso ni retroceso en la labor de la artista. Ni maduración o decadencia. Lo que hay es la necesidad de una expresión distinta. Un impulso de orden espiritual mueve a Raquel Forner. Su obra, incluso, es un acto de afirmación en las batallas del mundo, un peso echado como una espada en uno de los platillos de la balanza que ha de decidir el próximo destino de la sociedad humana. La guerra de España –primer choque sangriento entre las fuerzas del porvenir y las de la sombra– se perdía irremediabilmente y la victoria del fascismo, una victoria decapitada y sangrante a cuyos pies yacían, pisoteados, la cultura y el trabajo creador, consagraba el derrumbe de las mejores esperanzas. Los pueblos vivían el dolor de esa pesadilla. Pero esos días han pasado. Sobre las catástrofes, los muertos y el desgarramiento, los cielos empiezan a tornarse benévolos. Se columbra, sobre la pesadilla del dolor, la placidez de un mundo claro y armonioso.

No es otro el tema de "Amanecer", el cuadro expuesto en el último Salón por Raquel Forner. La pesadilla empieza a ceder el paso a un sueño que sonrío. De ahí el nuevo espíritu que fluye de la vasta composición. Un espíritu que exige, para su expresión cabal, otra agrupación de las cosas, otro tratamiento de los elementos constitutivos, otra materia, otro color.

Un crítico norteamericano –Lloy Mallan– considera que la pintura de Raquel Forner quedará como uno de los más considerables testimonios artísticos y documentales de nuestro tiempo junto a obras tan significativas como podría serlo "La Destrucción de Guernica", de Picasso. Suscribo, sin reservas, la afirmación. Raquel Forner no es, sólo, una artista de excepcionales facultades expresivas sino, además, una noble ciudadana del mundo y de su tiempo. Me llena de satisfacción pensar que es argentina y que, en más de una oportunidad, he tenido el honor de saludar la dignidad artística y humana de su obra.

Raquel Forner*

Antonio Berni

Vivimos una época en que los hombres se definen en dos categorías: unos que viven diciendo no a los crímenes e injusticias del mundo y otros que mienten y asesinan entre indiferentes y en nombre de estos indiferentes. Es la mayor contradicción entre los hombres cuya solución empieza en el plano moral y termina en la acción práctica.

El hombre acorralado por la acechanza económica, sin disponer libremente de la naturaleza, tiranizado por una sincronización de su tiempo y sin evasión sentimental, vive en la alternativa de acomodarse a la tragedia o llegar al heroísmo de negarla por la acción y el pensamiento.

En el intelectual siempre existió una moral condicionada por su época; sabemos que nunca hubo concepciones idénticas ni jamás todos los hombres pensaron lo mismo sobre el bien y el mal ni sobre lo superior y lo inferior. Pero lo cierto es que cuando lo fundamental del individuo se pone en juego, cuando a éste ya no le queda ni la posibilidad de evasión lírica, porque hasta los sueños son controlados, entonces todos sus resortes morales, junto con su íntegra existencia, se moviliza para salvar aquello que es su sola razón de vivir: el mundo concreto de sus posibilidades.

Raquel Forner vive con su tiempo y su realidad; su pintura no es la unilateral y frecuente faceta de gran parte de la pintura actual. Cada uno de sus cuadros es una totalidad, concentración y resumen de todo lo que el arte ha sido capaz de expresar con los medios que le son propios. Tiene el color y el claroscuro de un Tintoretto, la composición de un Rembrandt y el drama de un Gericault.

Raquel Forner es un artista equipada de todos los recursos técnicos posibles. Dibujo, color y composición están perfeccionados, depurados, limpiados de materias extrañas, sin caer por ello en el convencionalismo purista de muchos modernos. Nada más lejos de ella que el nuevo academicismo que se elabora en las fórmulas y las imágenes tomadas de creaciones originales. En arte existen los copistas y los creadores. Los primeros son los que imitan o traducen, ya sea la obra creativa ajena o la realidad; los segundos son los que interpretan ya sea el arte a través de la historia o la realidad en su convivencia con ella. Raquel Forner se viste con el ropaje que le es propio y que corresponde exactamente a su sentir. Estilo y cromatismo simbolizan ajustadamente el drama que interpreta. Pero lo que se manifiesta en su obra es el drama del mundo;

* Antonio Berni (1947). "Raquel Forner". En revista *Ars*. Buenos Aires: año 5, n° 32, s/p.

tanto se hace presente este drama, que toda su expresión resulta una angustiada alegoría del propio drama. Ella vive el exilio moral. Alambrados de púas intentan encerrar su mensaje para que se pierda en el aislamiento infecundo.

La personalidad de esta artista es una fuente inagotable de sugerencias, no sólo por lo que ella nos dice del mundo exterior sino también por todo lo que es capaz de reflejar de su rica psicología individual. Cada detalle de su obra es una puerta abierta a la meditación. Sensibilidad alerta, recelosa como un gatillo de pistola, dispara al menor estímulo. Por otro lado esconde una gran ternura que la une siempre a las inquietudes de sus semejantes: la sangre de los otros gotea de sus propias manos heridas; las redes que pinta son las rejas de la celda de los prisioneros de los campos de concentración.

Lo significativo y extraordinario en Raquel Forner es el hallazgo de los medios expresivos personales singularmente ajustados al sentido de la obra y a la obsesionante unidad de la forma y contenido. Los elementos formales del arte varían y se transforman en cada etapa de la historia. En la Edad Media todo se expresaba con la proporción gótica así como el barroco por su estilo abierto, y los tiempos modernos del impresionismo por la atomización formal. En el caso de esta artista, nada de formas caducas con nuevos contenidos, ni inversamente, sino forma y contenido vivientes.

La realidad y los hechos humanos no son fenómenos estáticos que se registran simple e indiferentemente en cualquier estilo. No. Todo cambia y se transforma a los ojos del verdadero artista que interpreta actuando como crítico que anhela, a su vez, transformar el mundo, objeto de sus preocupaciones. Raquel Forner tiene estilo propio y estilo de época. Afirmamos esto como afirmamos la doble personalidad que Delacroix manifiesta en su propio arte y en la representación romántica de su siglo.

Podríamos definir a Raquel Forner diciendo que es el resumen de la sensibilidad valeriana y bretoniana a la vez. Valery construía su obra tomando su material del pensamiento puro, realizándolo racionalmente como un ingeniero construye un puente; Bretón realiza su obra en autómatas, tomando sus materiales del subconsciente irracional.

Esta síntesis aparentemente paradójica, es de una magnífica evidencia en la pintura de Raquel Forner.

Tenemos en la obra de esta artista un ejemplo de equilibrio, ordenamiento y composición. Hay clasicismo riguroso en la distribución de las imágenes y claridad meridiana en los colores vibrando a través de luces y sombras en interminables y poéticas variantes. De lo general se pasa a lo particular sin que la obra desfallezca un instante. Cada imagen, la más irracional, se vivifica: las manos cortadas, los brotes emergiendo de entrañas infecundas, sugestionan por su fuerte plasticidad.

Como el telescopio descubre en un paisaje lejano un mundo escondido e ignorado, o un cuchillo nos muestra el gusano en el corte de una hermosa manzana, así la obra de Raquel Forner, por el milagro de su mágica visión, es una permanente exploración sensible en el individuo al que pone en evidencia con los recursos del puro color y de la forma pura.

Raquel Forner*

Gyulia Kosice

Estas cosas que voy a decir son muy ciertas ¿Pero cómo decirlas Raquel? A mí siempre me interesó cerrar más que abrir juicios.

Nuestras respuestas al hecho artístico han seguido una suerte de oposición simétrica y nuestros centros o tangentes de gravitación son distintos. Sin embargo, no puedo menos que sentirme felizmente sobresaltado al analizar mi propio desconcierto. Tal vez por estar incorporados a la vida –no a la memoria o a una forzada hidroaleación– lo que nos une es el seguir luchando y prolongando ciertas interrogaciones.

Si pienso en función de prólogo para tu exposición en Bonino, dirigido a los demás en tercera persona –oficio de críticos y comentaristas–, elijo esta casi conversación para poder detenerme en tu obra maestra “El viaje sin retorno” que más allá de lo descriptivo es una equivalencia de tu ser. Para afirmar que la estructura fundamental de tu espíritu, con sus imágenes, aceleraciones y vehemencias intuitivas e instintivas, no han interceptado tu biología personal, tu anterioridad pictórica. Y así como otros se harán eco de tus cuadros sobre la guerra española 1936-39, y de la guerra mundial contra el fascismo, prefiero señalar tu exceso para expresarte y el saber hacerlo en alta voz. Yo diría entonces, que tu pintura es aguda e intencional, vibrante y fantástica. Sí, porque veo junto a una activa fundación simbólica una involuntaria sanción cósmica.

Ayer me decías a propósito del gran cuadro del que hablamos, que fue concebido en dos planos, emocional e intelectual. Situado en esa tensión motriz y pendular, el “Viaje sin retorno” es la resultante del choque emocional a raíz de la pérdida del ser querido, y por otra parte, el viaje sin retorno de la humanidad a partir de su experiencia espacial y la conquista de nuevos mundos. Dentro de ese contexto se desarrolla “La Partida y el Adiós”, “El Mensaje”, con esta sigla que es toda una profesión de fe: $L + A = V$, lucha más amor igual vida; $L - A = M$; lucha menos amor igual muerte.

“Astronauta Laberinto”, incógnita de su ubicación en el cosmos. “Lucha Astrofauna”, que señala al hombre y la humanidad en su combate contra las fuerzas desconocidas. “Integración”, nueva forma de vida, ruptura y final integración a otro conocimiento. “El Recuerdo”, en oposición al tiempo y simultáneamente fusionado a él, “Amor”, astropájaro con una cabeza, “Pasión”, astropájaro nacido del diálogo y latiendo con dos cabezas.

* Prólogo para el catálogo de la muestra *Raquel Forner. El viaje sin retorno* en la Galería Bonino, Buenos Aires, 1965. Cortesía del Museo Kosice, Buenos Aires.

Cómo logramos percibir aquí, toda la desesperada ternura por Alfredo Bigatti, el amor por el compañero desaparecido. Hoy me gustaría preguntarle que piensa de esta frase de Aragón: “la mujer es el porvenir del hombre”.

Estoy convencido que será necesario re-conocer tu pintura, que nos llega entrañablemente como una revelación esperada. Inexplicable tal vez, es cierto misticismo de un orden indeterminado que anima tu obra. Pero creo que es una manera de asombrarte de tu época y amplificarla. Tu búsqueda ya es un testimonio de victoria, aún reconociendo que los virajes brutales de las tendencias artísticas han dislocado el equilibrio entre la meditación y la acción. Todos tus planteos plásticos son significantes socialmente. Tanto tu realismo como tu abstracción han desencadenado la imaginación societaria, en la medida que desde lo particular, y tu contorno argentino, lo proyectás con mucha rienda suelta a lo universal.

“El viaje sin retorno” (implícito regreso?), ha sobrepasado el desencantamiento porque no tiene necesidad de ilusiones, está más allá de la decepción pues de él emana un fervor concéntrico. Yo diría que es un desquite de la antimateria.

Más que asumir la dramática singularidad y la estremecida angustia de tu pintura de los años 1936-1956, tu privilegio es haber elegido no caer en el pecado del historicismo a perpetuidad y estar en la línea de partida cada vez que comenzás a pintar.

Estás frecuentando la soledad, pero lo hacés con brío, como si buscando, caminando y corriendo estuvieras a punto de levantar vuelo como tu astropájaro bicéfalo; cuando tomás los pinceles empapados en **tus** blancos, negros, ocre, azules, verdes, rojos, amarillos, **tus** colores, y, ya en vuelo, tu inspiración es taladrante, la lucha titánica, la sed insaciable. Tu universo caído y levantado a pulso no te pesa, y tus planteos teóricos más que el “de dónde venimos, a dónde vamos” es trocado por el “qué hacemos de nosotros mismos, de los seres que amamos, de nuestro quehacer planetario”. Y entonces, brota tu flora y se despeza tu fauna cósmica, y brillan y alunizan la serie de tus lunas, y cobran vida tus astroseres y astronautas. En la libertad encuentran su orquestación vital y, curiosamente, aunque preanuncies con avidez otras dimensiones, ellas están plasmadas sin nostalgia de porvenir, pero sí de una furiosa convivencia.

Me detengo. Releo hasta aquí, y es inútil. Para hablar de tus obras, en principio habría que desvincular el arte de su propia religión, retorcer el cuello a la semántica, endiosar palabras que tengan su justa recompensa y una riqueza endiablada. Palabras que sean útiles para saltar las vallas resbaladizas del absurdo, palabras simples que sirvan para perpetrar milagros. A falta de ellas, Raquel, tu obra está con nosotros. En nosotros.

Entrevista a Raquel Forner en Radio Splendid*

Nuestra misión de periodistas, en busca de la nota de actualidad de mayor relieve, nos ha hecho llegar hoy hasta su casa, para hacer conocer a nuestros oyentes sus impresiones sobre el TRIGESIMO SEGUNDO SALON NACIONAL de BELLAS ARTES, y su posición de artista frente a las nuevas concepciones de la pintura.

—¿Podría decirnos Señora Raquel Forner, qué impresión tiene de la Exposición de Primavera que hoy se inaugura?

—Creo que es uno de los salones de mayor importancia de los últimos que se han realizado. Las obras están agrupadas, en lo posible, por tendencias, con lo que gana el conjunto y se realza el valor particular de cada una de ellas. Además, el jurado hace de este modo obra didáctica orientando al público en su visita al salón.

—Señora Raquel Forner. Cómo puede la pintura contemporánea, fijar el momento dramático que vive el mundo, sin perder los valores plásticos puros y sin transformarse en una crónica?

—De la misma manera que los pintores de otras épocas tradujeron en sus obras las inquietudes espirituales, religiosas o sociales del mundo en que vivieron.- Así por ejemplo: las obras de Giotto, de El Greco, de Goya, Delacroix, etc, sin remontarnos a los griegos o egipcios. Todos han hecho obra temática sin caer en la superficialidad de la obra meramente narrativa, porque tomaron el tema como punto de partida traduciéndolo en imágenes plásticas, en volúmenes, ritmos de color y valor, y subordinaron cada elemento a la estructura total del cuadro.- Cuando éste se transforma en crónica o anécdota, no es por el tema en sí, sino porque no se ha conseguido traducirlo a los elementos substanciales que hacen de un cuadro una obra de arte perdurable a través del tiempo.-

—Y en su caso particular, ¿cuáles fueron los factores que la llevaron a su actual concepción de la pintura?

—Mi concepción actual de la pintura es el resultado de un estado de ánimo, repercusión íntima del momento que vivo.- La necesidad espiritual de expresar esta realidad interior, resultado de la tremenda realidad del mundo de hoy, me ha inspirado una serie de imágenes y colores que forman el clima actual de mi pintura.

—¿Y cree Vd. que ésta es la definitiva, o una etapa de transición hacia una nueva forma de expresión?

* Reportaje radiotelefónico transmitido por Radio Splendid el 21 de septiembre de 1942.

—No se puede hablar de etapas definitivas en un artista que trabaja honestamente, tratando de superarse en cada obra y que conserva la libertad de expresarse según la necesidad espiritual del momento que vive.

—Una última pregunta Raquel Forner: ¿Cuál debe ser a su juicio, la posición que debe asumir hoy el artista ante el drama que ensangrienta al mundo?

—Eso depende ante todo de la sensibilidad del artista; no se puede imponer normas a la creación. Hay artistas que pintan obras de valor al margen del momento actual. Pero creo que si el artista siente intensamente el drama del mundo, que es el drama de nuestra civilización, no debe, por razones de cobardía o interés, dejar de expresarlo valientemente en su obra.

Entrevista en revista *Crisis**

—**Dentro de pocos días usted inaugura una nueva exposición, ¿qué tipo de obras expondrá?**

—Son dibujos, en blanco y negro y en color. Algunos de ellos realizados a lápiz pertenecen a mi **serie de las rocas**. Datan, aproximadamente, de 1946, y fueron expuestos por primera vez en la galería Muller. Los tengo en mi poder porque no vendí ninguno. Muestro también una serie de estudios que hice para mi cuadro **Apocalipsis**, obra que ahora se encuentra en el Museo de Dallas. Son trece estudios preliminares, y se revela allí todo un proceso creativo; por ello, a la vez de los dibujos expondrá una foto del **Apocalipsis**. Y junto a esos trabajos, ya anteriores, incluyó varios de mis nuevos dibujos, integrantes de una serie que he titulado **Bestiario Espacial**.

—**Los dibujos de su primera época, especialmente los que tienen por tema único a las rocas, ¿qué significado contienen hoy para usted?, ¿qué representan dentro del conjunto de su obra?**

—A mí me interesaron siempre las formas naturales, acaso porque todas ellas —y las rocas más aún— tienen apariencias semejantes y sin embargo yo las siento como cosas distintas, descubro allí múltiples identidades. Esto depende de mi estado de ánimo, de lo que elaboro mentalmente en ese momento. Y cuando las enfrento veo en cada roca su esencia interna, propia, plástica. Hace años que voy a Miramar, y mi interés por las formas naturales se renueva constantemente; he hecho infinidad de estudios a lápiz, muy minuciosos, y pienso que también en ese tema he logrado alcanzar, finalmente, una mayor libertad.

Creo también que esa serie de las rocas ha dado pie a mis actuales obras, a las que tienen por motivo central el espacio, con las que se entroncan perfectamente. Esto hace que mi muestra tenga una cierta unidad de conjunto, pero no total, ya que mis dibujos sobre el Apocalipsis tienen otra visión, otro clima. De todas maneras entiendo que, aún así, se podrá detectar en todos ellos una idéntica mano, un solo espíritu, por cuanto —obviamente— son obras de un mismo artista.

—**¿Cuál es el mecanismo creativo que da origen a sus dibujos?**

—Aclaro que siento el dibujo como un estado natural: vivo dibujando. Todo ser establece relaciones con lo que está viendo, con el mundo que lo rodea. Y yo, como artista, encuentro en el dibujo la posibilidad de establecer mi propia relación de una manera directa, espontánea.

* "Reportaje a Raquel Forner" (1976). En *Crisis*. Buenos Aires, abril, p. 75.

Generalmente dibujo con tinta, y mis trabajos han llegado a convertirse en una especie de diccionario de formas. De allí también que dibuje al aire libre. Sin embargo, entiendo que un espectador pueda decir: “Eso no está sacado del natural”. Es que cuando miro las formas naturales, cuando las dibujo, trato de captar no sólo su apariencia externa. Pero, además, esas formas son las bases para luego –en mis dibujos– transformar la realidad. He llegado a considerar que esta actitud es necesaria, imprescindible, en tanto evita que el artista se repita y caiga en lo meramente decorativo.

Señalaría, asimismo, que en mis primeros dibujos había una disciplina muy estricta o, mejor dicho, un sujetar mi temperamento, y poco a poco fui pasando a una forma creativa mucho más espontánea. A la vez me fui alejando de lo que suele entenderse por “realidad objetiva”.

—¿Qué sensación le produce enfrentar un papel, una tela en blanco?

—En un primer momento una especie de parálisis, acaso de pánico. Después, cuando se empieza a concretar el trabajo, éste se vuelve indomable. Y nos obliga a una cantidad de actitudes que posiblemente no estaban en la idea inicial. De allí también surgen mi gran indecisión para empezar y los momentos de pausa ya dentro del proceso creativo. Y me doy cuenta que estoy por terminar la obra cuando empiezo a sentir que estoy alejándome de ella. Entonces, llega el instante que, por bien o porque desde mi propio punto de vista estético valore esa obra, me despido de la misma.

Por eso será que nunca pude volver a tocar un cuadro de otra época; es que no tendría estímulo para la creación, sería como tocar una cosa fría, muerta. Y la creación, el arte, ha sido para mí una plena y real actitud de vida, de integrarme en lo maravilloso y de poder comunicarme y sentirme indisolublemente unida a los demás seres.

Trama bibliográfica

La revista *Estudios Curatoriales* busca en cada número poner en foco temas y problemas que forman parte del debate contemporáneo desde una perspectiva de curaduría de investigación. Así, reunimos artículos que son puntos de arribo de trabajos en curso a la vez que sitios de partida que den continuidad a futuras indagaciones. Es por esta razón que decidimos acompañar este primer número monográfico, dedicado íntegramente a Raquel Forner, con esta selección bibliográfica, una entre otras posibles, a modo de trama en la que los textos publicados se sitúan unas veces dándoles continuidad, otras discutiendo con ellos, otras teniéndolos como precedente dentro de una historiografía artística argentina siempre en construcción.

- ACADEMIA NACIONAL DE BELLAS ARTES (1988-2003). *Historia general del arte en la Argentina*, tomos V, VI, VII, VIII, IX, X y XI. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes.
- AA. VV. (1995). *Argentina 1920-1994*. Oxford-Buenos Aires: The Museum of Modern Art Oxford-Centro Cultural Borges.
- AA. VV. (2019). *Espigas muestra Bonino*. Buenos Aires: Fundación Espigas. Disponible en: <http://publicaciones.espigas.org.ar/index.php/espigas/catalog/book/5>.
- AZNAR ALMAZÁN, Yayo y WECHSLER, Diana (comps.) (2005). *La memoria compartida. España y la Argentina (1898-1951)*. Buenos Aires: Paidós.
- AMORIM, Enrique (1946). "Raquel Forner en Florida". *Orientación*, 9 de octubre.
- 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.
- BALDASARRE, María Isabel y DOLINKO, Silvia (eds.) (2011-2012). *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*, tomos I y II. Buenos Aires: CAIA-EDUNTREF.
- BAUDOT, François (2002). *Moda y surrealismo*. Madrid: H. Kliczkowski-Onlybook.
- BENJAMIN, Walter (2005). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- BERMEJO, Talía (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.
- (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.
- BERNÁRDEZ RODAL, Asunción (2009). "Representaciones de lo femenino en la publicidad. Muñecas y mujeres: entre la materia artificial y la carne". En *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". En *Boletín de Arte*, n° 16, septiembre, pp. 1-11. Disponible en <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/boa>.
- BRUGHETTI, Romualdo (1956). "Raquel Forner". *El Hogar*, a. LIII, (2441), pp. 54-55.
- BURUCÚA, José Emilio (dir.) (1999-2000). *Nueva historia argentina. Arte, sociedad y política*, dos tomos. Buenos Aires: Sudamericana.
- 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.
- BUTLER, Horacio (1966). *La pintura y mi tiempo*. Buenos Aires: Sudamericana.
- CHIABRA ACOSTA, Alfredo (Atalaya) (1934). *1920-1932. Críticas de arte argentino*. Buenos Aires: M. Gleizer.
- CHIARELLI, Tadeu y WECHSLER, Diana (curadores) (2003). *Novecento sudamericano. Relazioni artistiche tra Italia e Argentina, Brasile, Uruguay*. Marzo. Milán: Skira.
- CÓRDOVA ITURBURU, Cayetano (1962). *La revolución martinfierrista*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- (1978). *80 años de pintura en la Argentina, del preimpresionismo a la novísima figuración*. Buenos Aires: La Ciudad.
- 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". A *Contracorriente. Una revista de historia social y literatura de América Latina*, vol. 10, n° 2, invierno, pp. 126-150. Disponible en www.ncsu.edu/accontracorriente.
- DOLINKO, Silvia (2012). *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación, 1955-1973*. Buenos Aires: Edhasa.
- DORIVAL, Geo (1942). *Raquel Forner*. Buenos Aires: Losada.
- FÈVRE, Fermín (2000). *Raquel Forner*. Buenos Aires: El Ateneo.
- FIORUCCI, Flavia (2011). *Intelectuales y peronismo, 1945-1955*. Buenos Aires: Biblos.
- 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 (comp.), *Arte en revista*, pp. 167-199. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.
- GIUNTA, Andrea (2001). *Arte, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Paidós.
- (2018). *Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- GIUNTA, Andrea y MALOSETTI COSTA, Laura (comps.) (2005). *Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*. Buenos Aires: Paidós.
- 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.

- HERRERA, María José (ed.) (2009). *Exposiciones de arte argentino (1956-2006)*. Buenos Aires: AAMNBA.
- LAURIA, Adriana (curadora) (2005). *Berni y sus contemporáneos. Correlatos*. Buenos Aires: MALBA.
- MALOSETTI COSTA, Laura (2015). "Cartografías del deseo". *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, nº 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.
- NIEBURG, Federico y PLOTKIN, Mariano (comps.) (2004). *Intelectuales y expertos. La constitución del conocimiento social en la Argentina*. Buenos Aires: Paidós.
- PACHECO, Marcelo y ARTUNDO, Patricia (curadores) (2008). *Amigos del Arte 1924-1942*. Buenos Aires: MALBA-Fundación Costantini.
- PAGANO, José León (1944). *Historia del arte argentino*. Buenos Aires: L'Amateur.
- PAGNI, Andrea (ed.) (2011). *El exilio republicano español en México y Argentina. Historia cultural, instituciones literarias, medios*. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert.
- PAMPA (1950). *Cuatro pintores argentinos*. Buenos Aires: Pampa.
- PAYRÓ, Julio E. (1944). *Veintidós pintores argentinos*. Buenos Aires: Poseidón.
- PLANTE, Isabel (2013). *Argentinos en París. Arte y viajes culturales durante los años sesenta*. Buenos Aires: Edhasa.
- 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 Oliveras, Elena (ed.), *Cuestiones de arte contemporáneo. Hacia un nuevo espectador del siglo XXI*. Buenos Aires: Emecé.
- (2013). "El mapa como cuerpo orgánico". Texto inédito escrito para la exposición *Recuperar la memoria. Experiencias feministas en el arte*. Argentina, España, Centro Cultural de España en Buenos Aires, agosto-septiembre.
- (s.f.). "Transitando por los pliegues y las sombras". Disponible en: <https://www.mujeresenigualdad.org.ar/pdf/Mitominas.pdf>
- SAGASTIZÁBAL, Leandro de (1995). *La edición de libros en la Argentina. Una empresa de cultura*. Buenos Aires: Eudeba.
- SARLO, Beatriz (1988). *Buenos Aires, una modernidad periférica*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- SUÁREZ GUERRINI, Florencia (2011). "Arte nacional y masivo. Los primeros años de la revista *Continente*". En Szir, Sandra; Tell, Verónica y otros (coords.), *La autonomía del arte: debates en la teoría y en la praxis. VI Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes. XIV Jornadas CAIA*, pp. 391-403. Buenos Aires: CAIA.
- TERÁN, Oscar (2004). "Rasgos de la cultura durante el primer peronismo. Ideas intelectuales en la Argentina (1880-1980)". En Terán, Oscar (coord.), *Ideas en el siglo. Intelectuales y cultura en el siglo XX latinoamericano*, pp. 63-69. Buenos Aires: Siglo XXI.
- WECHSLER, Diana (ed.) (1998). *Desde la otra vereda, momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina*. Buenos Aires: CAIA-Del Jilguero.

- (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: CAIA-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". *Voces en conflicto. Historia de las mujeres y estudios de género*. Buenos Aires: Instituto de Estudios de Género, Facultad de Filosofía y Letras.
- (2003). *Papeles en conflicto, arte y crítica entre la vanguardia y la tradición (1920-30)*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras.
- (2006). *Territorios de diálogo, 1930-1945. Entre los realismos y lo surreal*. 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.

WHITELOW, Guillermo (1980). *Raquel Forner*. Buenos Aires: Gaglianone.

ZULETA, Emilia de (1983). *Relaciones literarias entre España y la Argentina*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, Instituto de Cooperación Iberoamericana.

Fundación Forner-Bigatti

<http://forner-bigatti.com.ar/>

Colección Museo Nacional de Bellas Artes

https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/buscar/?palabras_claves=raquel+forner

Colección MALBA

<https://coleccion.malba.org.ar/tinieblas/>

Tierra y libertad

Diálogo con Magdalena Jitrik

Francisco Lemus

Francisco Lemus: El año pasado elegiste llamar a tu última exposición *La superación de la guerra*.¹ Un título elocuente, cargado de ideología, que hace ruido en un medio artístico que a veces se muestra reactivo a este tipo de declamaciones políticas tan directas. A veces percibo que circulan con mayor facilidad los significantes vacíos y los discursos que tienden a vaciar lo ideológico en favor de un exceso de mediaciones conceptuales y estéticas. En el título resuena la actual coyuntura de América Latina, incluso, la del panorama mundial. Intuyo cierto gesto humanista. ¿Podrás contarme un poco la trastienda de este título?

Magdalena Jitrik: Es un título que tenía en carpeta a raíz de un párrafo justamente de Karl Marx que con anterioridad había usado en una de mis pancartas. El momento en que hago mi exposición vivíamos cargados de zozobra y depresión con toda la esperanza puesta en las elecciones que habrían de suceder poco tiempo después ese año. Fue un título talismán para ganar esas elecciones, cosa que sucedió con el triunfo de Alberto Fernández-Cristina Kirchner de 2019. No la considero una victoria solo de un partido o de un candidato, sino una elección entre vivir en guerra, siendo obviamente los derrotados de ella, o buscar la paz poniendo por delante la solidaridad para el bienestar de todos. Algo así. Todo el entorno latinoamericano volcado a la asfixia de la que podíamos salir solamente con el humanismo.

F.L.: Además de algunas pinturas de los años noventa, en la muestra había dos o tres pinturas medianas que abren distintos interrogantes sobre la desaparición y muerte de Santiago Maldonado.² Entre pinturas más bien abstractas, que tienen algo similar a las máquinas que obsesionaron a la vanguardia histórica y al imaginario del constructivismo ruso, el reclamo político sobre Maldonado

¹ La exposición tuvo lugar del 13 de junio al 3 de agosto en Walden Gallery, Buenos Aires.

² El 1º de agosto de 2017, la Gendarmería Nacional allanó y reprimió violentamente a la comunidad Pu Lof en Resistencia, departamento de Cushamen, ubicado en la provincia argentina de Chubut. Horas antes, durante la madrugada, la gendarmería había dispersado un corte de ruta llevado a cabo en reclamo de la ocupación de tierras ancestrales mapuches; entre los manifestantes se encontraba Santiago Maldonado, de 28 años. El 17 de octubre de ese mismo año, el cadáver de Maldonado fue hallado en una zona del río Chubut dentro del Pu Lof luego de rastillajes y distintos entorpecimientos cometidos por la justicia federal, la Gendarmería y el Ministerio de Seguridad de la Nación, en ese entonces dirigido por Patricia Bullrich.

producía un contraste: un ingreso de lo real contundente que es común en tu obra, ya sea a través del uso del archivo, una noticia arrancada de un diario o una proclama que sale de la calle. ¿Por qué decidiste hacer estas obras? ¿Cómo fue ese proceso?

M.J.: Fueron gestos desesperados en el contexto de *guerra* al que hacía referencia, un período en el que hemos tenido que tolerar el insulto en forma diaria, la destrucción de las palabras y, en el caso Maldonado, la destrucción de la persona. *Sueño Santiago* trataba de invocar su nombre como un verbo, una forma de soñar. *Donde está Santiago... y Por qué mataron a Santiago...* son proclamas, protestas.

F.L.: Otra de las pinturas que llamó mi atención fue una en la que se presentan dos manos con tajos en las muñecas, quizás sean estigmas. Aquí entra en escena Raquel Forner, artista a quien rendimos homenaje en este número. En las pinturas de la serie *El Drama* (1939-1946), Forner recurrió a estas imágenes; podemos ver manos y pies perforados, sangrantes, extraídos de crucifixiones imaginarias. Estos fragmentos de cuerpo pueden ser una imagen universal o con alguna precisión geográfica, religiosa o pagana, no lo sabemos, lo único que podemos señalar es su antecedente directo con una imagen tortuosa de la humanidad. La Guerra Civil española y, posteriormente, la Segunda Guerra Mundial ingresan en su pintura a través de cuerpos y edificios, figuras femeninas cuyos rostros son trágicos y paisajes desoladores que en su conjunto funcionan como alegorías y símbolos de la guerra, la causa de la República y la lucha contra el fascismo. ¿Cómo creés que se actualizan estas imágenes (y estas luchas) en el presente? ¿Por qué elegiste el estigma de las manos?

M.J.: Cuando pinté ese cuadro pensé “por fin puedo pintar un Raquel Forner”. No temerle a las alegorías y al simbolismo, que cierto mundo del arte contemporáneo bien puede abominar. Podría decir que no elegí la imagen, sino que la imagen me eligió a mí, ya que la madrugada del 1º de enero de 2019, llegando a mi casa, veo a un hombre anciano, sentado en el cordón de la vereda, con ambas muñecas lastimadas, rodeado de algunos policías que lo asistían mientras llegaba una ambulancia. Una escena triste que de alguna manera representaba también el desasosiego en que nos encontrábamos. Cuando llega la ambulancia, el médico le toma las dos manos para observar los cortes, que por suerte no eran graves; esa imagen me recordó un sueño que había tenido hace un montón de años, en el que un sacerdote/sabio me tomaba de las manos de la misma manera y me decía: “Tu herida ha brillado”, que fue el título que le puse a la pintura.

F.L.: La racionalidad moderna siempre ha entrado en conflicto con la religión (no en todos los casos), tus pinturas han estado orientadas por el imaginario revolucionario, por un sentido extremo de lo secular, sin embargo, ahora se presenta una imagen cristiana. ¿A qué creés que se debe?

M.J.: Desde *Templo*, mi exposición de 2010 en la galería Dabbah-Torrejón, me siento muy mística en la construcción de mis imágenes. Siempre usé las vanguardias como puertas abiertas para componer, para reunir imágenes con textos, no para buscar una racionalidad ni una aplicación dogmática. Puedo entrar y salir por esas puertas. Del cristianismo me está atrayendo mucho la idea de la compasión, es una idea fuerte, muy diferente de la castidad o la obediencia, que son los valores católicos que normalmente padecemos; con todo el prejuicio que tuve con el papa Francisco, entiendo que su mensaje cristiano se diferencia mucho de lo que yo conocía. Más allá de mis ideas políticas, quiero que mis pinturas puedan condensar todo tipo de referencias cuando estas se me presentan y poderlas reunir en una imagen, en un cuadro.

F.L.: Tu serie de fotografías *Árbol de cuadros* (2008-2012) parece unir estos universos: la pintura, en su sentido más autónomo, es puesta a convivir con la naturaleza a modo de altar popular.

M.J.: En un festival de solidaridad con una fábrica recuperada, la textil Brukman –emblema de los movimientos sociales surgidos de la crisis de 2001–, que organizamos con un conjunto de artistas y colectivos de arte, habíamos convocado a traer obras para intervenir la plaza vecina de la fábrica. Una de las propuestas era colgarlas de los árboles, cosa que yo hice con un cuadro pequeño.³ Me gustó mucho esa imagen que se mezcló con otras surgidas del paisaje argentino en las que frecuentemente vemos árboles solitarios.

De ahí surgió la idea de hacer viajes para fotografiar estas instalaciones fugaces, lo que se concretó por primera vez en 2008 en un campo cercano a Capilla del Monte en el Valle de Punilla, en Córdoba. En esa ocasión, cuando estaba por tomar la primera fotografía, uno de los cuadros se comenzó a balancear mientras que los otros quedaron totalmente quietos. No había viento. Fue ahí que la puesta se transformó en altar cuando antes se trataba de “sacar de contexto” las pinturas, del cubo blanco y todo eso, sacarlas de la pared, casi un experimento expositivo. Hice dos fotos más, en 2010 y 2012, y también surgió la práctica de llevar la cámara y algún cuadro en mis viajes en general, como para fotografiar en contextos de este tipo, paisajes o construcciones en las que nunca hubo pinturas, como una serie menos conocida que llamé *Cuadro turista* (2009-2012). Este procedimiento incluía una operación de *cargar* de experiencias o recuerdos

³ En 2003, el Taller Popular de Serigrafía (TPS, 2002-2007) organizó junto con otras agrupaciones las Jornadas Arte y Confección en la Semana Cultural Brukman, en apoyo a las obreras de la fábrica textil, actual Cooperativa de Trabajo 18 de Diciembre, ubicada en el barrio porteño de San Cristóbal. Para estas jornadas, el TPS llevó a cabo una exposición colectiva en la plaza Velazco Ibarra, situada en la intersección de la Avenida Jujuy y la calle México, en la esquina de la fábrica. La muestra –titulada *Gran Exposición de Arte*– transcurrió durante la tarde del 31 de mayo. Siguiendo la convocatoria, algunos artistas colgaron sus obras de las ramas de los árboles, las rejas y el muro de la plaza.

al objeto inanimado que viene a ser mi cuadro. Para mí es un gesto animista y marxista a la vez, en tanto trato al cuadro como un objeto que tiene en sí una larga historia de relaciones sociales. Me divierte mucho reunir esas dos concepciones que convencionalmente están opuestas.

F.L.: Podríamos decir que las soluciones plásticas de Forner para dar cuenta de su compromiso político y social tienen que ver con un realismo torcido, casi un registro zombi y forense de la vida, que expande sus límites hacia lo impensable. En tu caso, transitás por otro camino, ponés en diálogo la síntesis y la abstracción con el realismo socialista y la propaganda. Pienso en ese umbral que se abre entre los retratos de *Socialista* (2001) y pinturas abstractas como *Cruz ocre* (2007) o *Chasqui* (2007). Las pinturas de Forner han estado al servicio de una causa, las tuyas también.

M.J.: Siempre me encantó la obra de Raquel Forner y tenía grabado su nombre en la cabeza cuando yo comenzaba con la pintura. Ella era la pionera, la única mujer admitida en la historia del arte argentino, o una de las pocas. Justamente en el proceso de organización de la exposición *Juego de damas* (1995-1996),⁴ en un intercambio con Osvaldo Giesso, lo enfurecí con algo que le dije y él me contestó textual: “¿Quién te creés que sos? ¿Raquel Forner?”. Me quedé helada porque todas tenemos derecho a creernos Raquel Forner o Roberto Aisenberg, yo necesito crearme algo para hacer, imaginar. Por eso, veinte años después pinté ese cuadro y me produjo esa satisfacción de permitir su entrada en mi “repertorio”, por así llamarlo.

En 2017, en oportunidad del programa de televisión *Tensiones, una mirada sobre el arte argentino*, producido por Daniel Roldán para la Universidad Nacional de las Artes (<https://youtu.be/-Zh0D-C6ek4>), volví a ver un montón de pinturas de Raquel Forner y me llamó la atención una escena que se repite en varios cuadros, sobre todo en los de la guerra, en la que se representa ella abrazada con su marido, el escultor Alfredo Bigatti, ambos con sus útiles y herramientas, atónitos, contemplando la guerra, la catástrofe, siendo impotentes sus medios artísticos, suspendidos por los bombardeos. Me encanta esa escena que se repite en varios cuadros, ahí estamos los artistas, perplejos, tratando de dar una respuesta desde el arte y obviamente no pudiendo.

⁴ La exposición *Juego de damas* (1995-1996) fue organizada por Graciela Hasper, Diana Aisenberg y Magdalena Jitrik con la curaduría de Adriana Lauria. El proyecto contó con la participación de Liliana Porter, Margarita Paksa, Liliana Maresca, Nicola Costantino, Ariadna Pastorini, Ana López, Adriana Miranda, Patricia Landen, Cristina Schiavi, Claudia Zemborain, Elisabet Sánchez, Sabrina Farji, Sandra Vallejos y las organizadoras. La primera edición de la muestra tuvo lugar en el Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino de Rosario, luego en el Teatro Auditorium de Mar de Plata y, finalmente, en el Centro Cultural Recoleta.

F.L.: Hace poco charlamos sobre las películas de Ken Loach. Recuerdo que me dijiste que *Tierra y libertad* (1996), que trata sobre el desarrollo de una de las milicias del Partido Obrero de Unificación Marxista ubicada en el frente de Aragón, fue clave en tu interés por el socialismo y, posteriormente, tu acercamiento a la Federación Anarquista Argentina, donde años más tarde realizaste *Ensayo de un museo libertario*.⁵ La Guerra Civil española es un antecedente clave para comprender no solo las distintas formas de resistencia política y sus proyectos de alcance artístico, sino también una lucha integrada de igual a igual por hombres y mujeres y por distintas facciones revolucionarias. ¿Te gustaría hacer alguna reflexión sobre este tema?

M.J.: Esto se debe al exilio con mi familia en México, en 1974, que nos llevó a encontrarnos con otros exilios, contemporáneos como los chilenos e históricos como los españoles, hasta el de León Trotsky, cuya casa visitamos como santuario y que seguramente mis mesas de la Federación Libertaria tienen que ver con esas visitas, tanto el escritorio como una oficina al principio donde se ubicaban los secretarios y con varias máquinas de escribir en las que se tipeaban las cartas y escritos que Trotsky grababa en unos cilindros magnéticos que existían entonces. A su vez, asistí al Colegio Madrid, uno de los fundados por los exiliados republicanos y estuve cerca de esa tragedia desde chica. Incluso cantábamos el himno e izábamos la bandera republicana junto con la mexicana. Hemos hecho un minuto de silencio por los muertos de Franco de 1975, tal vez los últimos de esa dictadura, un episodio que provocó la ruptura de las relaciones diplomáticas de México con España.

Entiendo el socialismo como el tronco y las demás teorías/prácticas emancipatorias como ramas, en las que el comunismo y el anarquismo están incluidos. La historia del socialismo y sus variantes es el tema que me apasiona para investigar la cuestión de la sociedad organizada, la comunidad que se emancipa, todo ello me brinda ideas para desarrollar mis obras. Capítulos de resistencias, momentos de rebeldías, personas interesantes y agudas que me gusta retratar, que dijeron algo en otro momento y que hoy resuena.

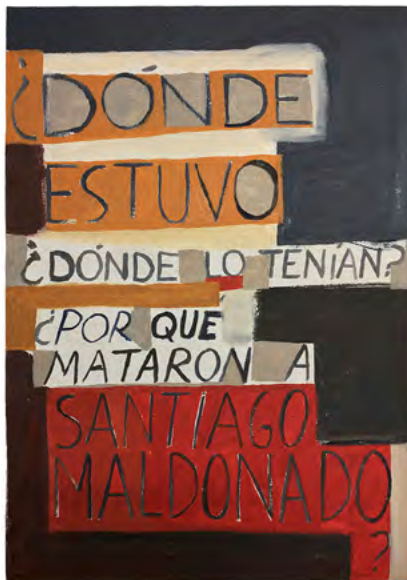
⁵ A finales de 2000, Jitrik llevó a cabo *Ensayo de un museo libertario* en la Federación Libertaria Argentina (FLA, 1935), sede porteña de la Federación Anarco Comunista Argentina. En un escenario de crisis social y desgaste de los partidos políticos mayoritarios, Jitrik produjo una idea alternativa de museo que recupera la potencialidad del anarquismo como corriente que desarrolló un plan de lucha frente al monopolio de la fuerza en manos del Estado. El "museo libertario" exhibió documentos, fotografías de archivo y objetos de la prensa anarquista pertenecientes a la FLA. A su vez, incluyó los retratos de los Mártires de Chicago –sindicalistas anarquistas ejecutados por participar de las protestas y las huelgas por la jornada laboral de ocho horas iniciadas el 1º de mayo de 1886–, acuarelas realizadas sobre volantes recreados, la pintura *Chicago, 1886* y esculturas realizadas con piedras.

F.L.: ¿Te gustaría decir algo más sobre Forner?

M.J.: Sí, pienso que su obra se insertó en nuestra memoria de forma tal que nos resulta familiar, como el abrazo de una madre.



Magdalena Jitrik, *¿Dónde está?*, 2018, óleo sobre tela, 33,5 x 23,5 cm. Gentileza Walden Gallery, Buenos Aires.



¿Dónde estuvo?, 2018, óleo sobre tela, 33,5 x 23,5 cm. Gentileza Walden Gallery, Buenos Aires.



Sueño Santiago, 2018, óleo sobre tela, 146 x 90 cm. Gentileza Walden Gallery, Buenos Aires.



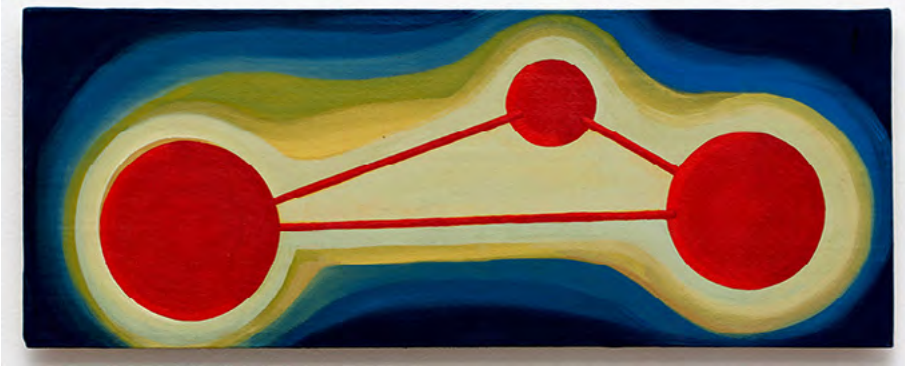
Tu herida ha brillado, 2019, óleo sobre tela, 70 x 61 cm. Gentileza Walden Gallery, Buenos Aires.



Cruz ocre, 2007, óleo sobre tela, 24 x 30 cm. Colección Alec Oxenford, Buenos Aires.



Víctor Polay, 2001, óleo sobre tela, 27 x 19 cm. Colección Alec Oxenford.
Fotografía de Bruno Dubner.



Chasqui, 2008, óleo sobre tela, 23 x 60 cm. Colección Alec Oxenford, Buenos Aires.