

BUENOS AIRES: "OTRA" MODERNIDAD*

Diana B. Wechsler**

Abstract – This paper is a synthesis to different aspects of my research about the tension modernity-tradition in the artistic field of Buenos Aires. The central hypothesis of the investigation is focused in the construction of modernity, trying to look out of the actors, formations, institutions, types of productions, positions, debates, etc. The "influence/contamination" of the European art tradition in our arts is an important aspect of this work. This article considered a particular moment to the consecration of the modernity in art in Buenos Aires the "Salón del cincuentenario de la ciudad de La Plata" (1932). With this text my objective is to give a punctual look around one aspect linked to our process of acceptance of the modern art in Argentina.

Pensar la modernidad en Buenos Aires, espacio periférico y cosmopolita a la vez, supone un proceso de indagación en torno a los últimos años del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX. Período de aproximadamente cincuenta años en los que se desarrolló con intensidad un proceso de modificación acelerada de la sociedad y con él un proceso correlativo de construcción de nuevas redes simbólicas que permitieron pensar e interpretar la época.

La ciudad cambia velozmente y va adquiriendo un nuevo perfil; también el concepto del tiempo se modifica. La fugacidad aparece

* En este texto se retoman y sintetizan algunos aspectos trabajados en el capítulo V, "Impacto y matices de una modernidad en los márgenes. Pintura Argentina entre 1920 y 1945" a mi cargo, dentro del tomo 10 – Historia del Arte Argentino, dirigido por Gastón Burucúa – de la Nueva Historia Argentina, editada por Sudamericana (en prensa).

** Professora na Universidad de Buenos Aires.

como un nuevo dato de lo cotidiano. Buenos Aires se convierte en metrópolis moderna: protagonista y escenario de la experiencia de la modernidad. Cambia la ciudad, cambian diferentes dimensiones de lo cotidiano, cambia la estructura de la sociedad de tradicional a moderna. Cambios rápidos y profundos que obligan a ensayar respuestas frente a ellos. Lo nuevo se erige como valor en sí mismo. La gran ciudad aparece como el ámbito en el que lo nuevo alcanza su status legitimador. La emergencia de la novedad, en distintos frentes dentro del campo cultural, entra en tensión con lo instituido. Dentro del campo artístico, la dialéctica modernidad-tradición se expresa en diferentes horizontes: el del lenguaje artístico, el del discurso de la crítica de arte, el del gusto del público.¹

Nuestra *modernidad periférica* – como acertadamente la calificó Beatriz Sarlo – fue intensa en los años veinte en Buenos Aires. Su impacto fue asimilado de manera diferencial, registrándose la convivencia conflictiva de obras cuyo texto plástico mantenía elementos residuales junto a otras que evidenciaban un cambio de lenguaje y exhibían distintos grados de renovación. Estas producciones contribuyeron a la creación de un imaginario moderno y aparecen hoy como uno de los soportes en los que se imprimieron las vivencias de una época.

Obras como las de Fernando Fader, Cesáreo Bernaldo de Quirós, Jorge Bermúdez – caracterizadas por exhibir un lenguaje residual, heredero del impresionismo y de la pintura regional española – conviven con otras como las de Emilio Pettoruti, Xul Solar, Ramón Gómez Cornet, Alfredo Guttero – contaminadas por las experiencias de las vanguardias. Ellos representan lo más intenso dentro del impacto de la renovación artística en los años veinte. Entre estos términos existe una amplia gama de matices en donde se ubican trabajos como los de

¹ Cfr. Entre otros trabajos que se ocuparon de esta problemática: Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica, Buenos Aires (1920-30)*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988; Sylvia Saitta (prólogo y selección de) *Roberto Arlt, Aguafuertes porteñas. Buenos Aires, vida cotidiana*, Buenos Aires, Alianza, 1993; Jorge Liernur y Graciela Silvestri, *El umbral de la metrópolis*, Buenos Aires, Sudamericana, 1993; Horacio Vásquez Rial, (dir.), *Buenos Aires 1880-1930, la capital de un imperio imaginario*, Madrid, Alianza, 1996; Diana Wechsler, "Buenos Aires (1920-30): fotografía y pintura en la construcción de una identidad moderna", en: Wechsler-Lobeto (comps.), *Ciudades, estudios socio-culturales sobre el espacio urbano*, Buenos Aires-Madrid, Nuevos Tiempos – IID, 1996 (p. 29-62).

Víctor Cúnsolo, Raquel Forner, Norah Borges, Lino Enea Spilimbergo, Antonio Berni, Héctor Basaldúa, Horacio Butler, Aquiles Badi, Miguel Victorica, Adolfo Travascio, Ernesto Scotti o Lorenzo Gigli, entre otros. Se pueden rastrear, entre los artistas citados, las diferentes formas de apropiación de los nuevos lenguajes con planteos más o menos cercanos, según los casos, a lo que en la época se entendió como "arte moderno". Sus propuestas plásticas, vinculados con un realismo de nuevo cuño, se proyectaron sobre las décadas siguientes.²

Así, Buenos Aires se convierte en escenario de la construcción y consolidación de un campo artístico problemático signado por una coexistencia más o menos conflictiva de diferentes versiones del repertorio de lenguajes plásticos ofrecido por el catálogo europeo. Este repertorio ha sido previamente reacondicionado a las necesidades de significación y a las posibilidades del horizonte de expectativas de los artistas y del medio. La institucionalidad de nuestro campo artístico hacia los años veinte es aún débil condición que plantea la imposibilidad de una ruptura abrupta. Sin embargo, no supone la ausencia de conflictos a la hora de la aparición de propuestas emergentes. A partir de este estado de cosas se da un proceso de renovación artística de características peculiares. La variedad y el tono moderado y matizado de nuestra renovación artística es lo que da lugar a la imagen de *matices* de la modernidad. Hablar de *matices* supone eludir la polaridad residual/emergente – Fader/Pettoruti – para recuperar una dimensión más densa de nuestro pasado artístico.

La información sobre las vanguardias y las búsquedas europeas contemporáneas llegó a Buenos Aires por diferentes vías. La importación de revistas europeas como por ejemplo la italiana *Noi*, *La Gaceta Literaria* y *La Revista de Occidente* de España o *Cahiers d'Art*, de Francia y *Simplicissimus* de Alemania. Los textos sobre arte preparados especialmente para *La Nación*, *La Prensa* u otros medios gráficos locales por colaboradores europeos. La experiencia recogida por los artistas argentinos en los viajes de estudio a Europa. En todos los casos la recepción y apropiación de esta información se registró de

² Para un análisis pormenorizado de estos aspectos ver: Diana Wechsler, *Crítica de arte: condicionadora del gusto, el consumo y la consagración de obras. Buenos Aires (1920-30)*, Granada, Universidad, Serie Tesis doctoral, 1995. Para un análisis de la influencia francesa en la pintura argentina del período ver: María Lúcia Bastos Kern, *Arte Argentina, Tradição e Modernidade*, Porto Alegre, Edipucrs, 1996.

manera diferencial contribuyendo a la construcción de una variada gama de matices dentro del proceso de producción de un “arte moderno” en nuestro medio. Así, el impacto de la modernidad artística en Buenos Aires generó un movimiento de características propias y contribuyó al desarrollo de lo que se ha definido como *cultura de mezcla*³, entendida como la combinación de elementos de distinta procedencia dentro de un campo cultural activo y altamente receptivo de las influencias extranjeras.

“ARTE NUEVO” – NUEVA IMAGEN

La nueva imagen intenta imponerse en espacios de legitimación como los Salones Nacionales, también avanza sobre las galerías, crea sus propios medios de consagración, una crítica adicta y ocupa nuevos espacios. Entre ellos, la Asociación Amigos del Arte, inaugurada el 15 de julio de 1924 “con el objeto de fomentar la obra de los artistas y facilitar su difusión”. La Asociación estuvo “guiada por un criterio ecléctico”, así lo consignan la presidenta Elena Sansinena de Elizalde y el secretario Julio Noé en las memorias de la actuación de esta institución privada entre 1924 y 1932. Criterio que favoreció la incorporación de las nuevas propuestas tanto en artes plásticas como en otras áreas de la producción cultural. La revista *Martín Fierro* reciben con entusiasmo esta iniciativa “en que los pudientes evidencian su designio de colaborar en la labor artística”. Los aplausos del martinfierismo señalan cierta inclinación del eclecticismo de la Asociación hacia las nuevas propuestas: “la nueva institución – afirma *Martín Fierro* – ha evidenciado ya su simpatía por la gente joven”. Los Amigos del Arte cedieron sus salas tanto a Pettoruti como a Fader, a los salones de pintura moderna nacional o extranjera como a las muestras de obras de la pintura regional española de coleccionistas argentinos. También, prestaron su espacio para conferenciantes de diferentes orientaciones, entre ellos: Filippo Marinetti, Leopoldo Lugones, Le Corbusier, José León Pagano, Guillermo de Torre. Por yuxtaposición

³ Cfr. Beatriz Sarlo, ob. cit.

de muestras y discursos, la Asociación hizo también su aporte en la conformación de un campo artístico rico en debates.⁴

Un recorrido por los periódicos y revistas culturales de la época permite registrar el proceso de formalización y consolidación del campo artístico a través de la presencia creciente de notas sobre arte que dan cuenta de las exposiciones locales, la creación de instituciones artísticas y la situación del arte en Europa a través de los corresponsales extranjeros. También aparecen vertidos en estos textos los debates que se sostienen en torno a las cuestiones artísticas: unas veces centrados en los artistas, otras en los conceptos sobre arte. Estos debates se hacen visibles en los años veinte, momento en que se produce una fisura dentro del campo ya consolidado a causa de la introducción de producciones críticas respecto de lo instituido, que calificamos como una renovación próxima a los lenguajes de las vanguardias europeas, a los realismos contemporáneos y el retorno al orden.⁵

Las exposiciones realizadas por los representantes del "arte moderno" en nuestro medio durante la década del veinte no son demasiadas, sin embargo adquieren interés al leer el espacio que les asigna la crítica en los diarios y en las revistas del momento, pensando en la doble lectura de los textos y los silencios.

La exposición de los Artistas del Pueblo⁶ de 1920; de Gómez Cornet en 1921; las de Pettoruti en 1924, 1925 y 1926; las individuales de los miembros del grupo de Artistas del Pueblo (Riganelli en 1924, Arato en 1926 y 1928, Bellocq en 1927, Vigo y Facio en 1928), las de Spilimbergo, Xul Solar, Berni, Gómez Cornet en los Amigos del Arte en 1929, son algunas de las muestras del período que, sumadas a salones alternativos como el de los Independientes (1925), el Salón de Pintores Modernos (que ilustró la conferencia de Marinetti

⁴ Sobre la Asociación Amigos del Arte estoy desarrollando una investigación como investigadora del CONICET, bajo el título: "La Asociación Amigos del Arte: una institución privada y el campo cultural de Buenos Aires. (1924-1932)".

⁵ Cfr. Diana Wechsler, tesis de doctorado citada y "Recepción de un debate. Reconstrucción de la polémica por una "plástica moderna" en la prensa de Buenos Aires." En: AAVV, *Arte y Recepción*, Buenos Aires, CAIA, 1997 (p. 47-57).

⁶ Ver: Miguel Muñoz, " Los inicios del arte social en la argentina: los Artistas del Pueblo", en: AAVV, *El Grabado Social y Político en la Argentina, Siglo XX*, La Plata, Universidad, 1991 (p. 19-24).

en Amigos del Arte, 1926)⁷ o el Nuevo Salón (en sus distintas ediciones de 1929, 1930 y 1931), consideramos críticas respecto de lo instituido, ninguna – a pesar de las versiones de la historiografía tradicional – pasa inadvertida.⁸

El campo artístico alberga diferentes posiciones en tensión. El Salón anual es uno de los escenarios propicios en donde observarlas. Las posiciones estéticas refractarias se enfrentan cada año con el avance de propuestas nuevas. Entre ellas resulta de particular interés el conjunto de artistas que nuclea la revista *Martín Fierro*. En torno a esta revista se agruparon poetas, ensayistas, críticos, arquitectos, artistas quienes definieron desde sus páginas la “nueva sensibilidad”, término que aparece asociado al de “nueva generación”. Del texto inaugural de la renovación martinfierrista – el Manifiesto de *Martín Fierro* – se deriva una serie de aspectos que permiten definir su carácter. Se trata de una propuesta de vanguardia. Una vanguardia que da pruebas de una clara conciencia histórica, comprometida con su tiempo: el siglo XX y sus conquistas. Conciencia de ser parte de una “nueva generación” que se impone “frente” al pasado discutiéndolo, siendo crítica con él, pero sin descartarlo totalmente. La “nueva generación” rescata del pasado aquellos valores que pueden ser recuperados desde una mirada nueva, desde la “nueva sensibilidad”. Conciencia del siglo, implicada en las utopías de progreso que los compromete con el futuro, con un proyecto histórico abierto, que los dispone a transformar el mundo.

Estos proyectos transformadores, desde el punto de vista de la producción estética, chocarán con las estructuras de la “institución arte”. Es en el espacio de los textos y en el de los lenguajes artísticos donde se presentará la disputa simbólica entre pasado y presente. Desde la revista *Martín Fierro*, se instalan nuevos valores artísticos. Pettoruti aparece como el paladín del arte moderno argentino, destacado por su colega Xul Solar. Los “Artistas Platenses”: Francisco Vecchioli, Adolfo Travascio y Mariano Montesinos son recuperados por Pedro Blacke, en el número de septiembre de 1925, como “tres artistas de las nuevas tendencias”. Tendencias definidas por la bús-

⁷ Cfr. *Martín Fierro* año III, nº 30-31, Buenos Aires, julio 8 de 1926, “Marinetti en los Amigos del Arte”, por Alberto Prebisch.

⁸ Ver: Diana Wechsler, “La imagen que circuló por Buenos Aires en los años veinte” en: *Crítica de Arte...* ob. cit. (p. 122-199).

queda de la "síntesis con un criterio 'científico'", por un "realismo interpretativo" ya que "no es sólo el objeto lo que le interesa sino su valor plástico". Cuando los críticos de *Martín Fierro* analizan el salón, subrayan el lugar de "los nuevos artistas". Al analizar el de 1925, por ejemplo, señalan entre otros, a Horacio Butler, Pablo Curatella Manes, nuevamente a Travascio y a Héctor Basaldúa. Las "nuevas tendencias" son el centro de mira desde el que se traza el nuevo mapa de artistas. En él conviven pintores argentinos y europeos y se propone una síntesis en la que el campo artístico local se articula con el extranjero. Esta construcción cargada de cosmopolitismo busca colocar a Buenos Aires entre las metrópolis modernas.⁹

Al recorrer la revista *Martín Fierro* se hace visible la organización de la región del "arte nuevo" dentro de nuestro campo artístico. Una mirada sobre las producciones completa el análisis. Las obras de Emilio Pettoruti y Xul Solar proporcionan elementos para configurar uno de los lenguajes característicos de esta modernidad que, al comienzo calificamos, siguiendo a Sarlo, como periférica. Periférica, en el sentido de no hegemónica, receptora – aunque no pasiva – de los cambios producidos en los centros como París, Roma o Berlín. Ecléctica, ya que presenta lenguajes que son síntesis a la vez que combinación peculiar de elementos de distinta procedencia y tradición cultural. Moderada, porque tiende a fisurar, a filtrar más que a quebrar. Constructiva, porque tiende a instituir más que a destruir espacios.

Desde esta perspectiva de una recepción activa de las propuestas de los centros, se construye una variedad de lenguajes plásticos que revelan – en diversas combinaciones – las huellas de las experiencias cubistas, de los estudios con André Lothe (maestro habitual de los becarios latinoamericanos en París), de la propuesta estética futurista y de la reacomodación estética que se produce durante la primera posguerra, lo que se ha llamado "retorno al orden". A lo que se suman las propuestas expresionistas de los artistas de la República de Weimar y las de lo que se incluye bajo el término de "realismos contemporáneos". Junto a ellas aparecen elementos de la cultura latinoamericana. La producción de estos lenguajes, en donde se reconoce nuestra "cultura de mezcla", supone el reciclaje de los aportes europeos a través de la mirada de estos artistas formados inicialmente en la Argentina. El resultado final es un producto nuevo, en el que se encuen-

⁹ Cfr. *Martín Fierro*, año II, n° 22, septiembre de 1925.

tran numerosas referencias, aunque siempre en una síntesis peculiar. Esta combinación diversa, esta “mezcla” es una de las características que ha definido la renovación plástica en nuestro medio.

La novedad en la segunda mitad de los años veinte no estuvo monopolizada por la selección realizada por *Martín Fierro*. Otra propuesta estética nueva es la que desarrollaron los Artistas del Pueblo. El grupo formado por José Arato, Adolfo Bellocq, Guillermo Facio Hébecquer, Agustín Riganelli y Abraham Vigo, tuvo sucesivamente varios nombres anteriores al de “Artistas del Pueblo”, así lo narra Bellocq en su autobiografía. El grupo comienza a actuar en 1914, al convocar el Salón de los Rechazados como contra-salón respecto del nacional. Repiten la experiencia de contra-salón al promover el de Artistas Independientes (1918). Allí, nuevamente agrupan a los rechazados por el Salón oficial bajo el lema “sin jurados y sin premios”, lo que representa una modalidad alternativa. Ya en la década del veinte, continúan como grupo en su postura radical y crítica y así son identificados por el medio. Algunos de ellos se acercan individualmente a los espacios de consagración oficial. Concretamente, Agustín Riganelli obtiene el primer premio en el Salón Nacional de 1922; Adolfo Bellocq alcanza en 1926 también el primer premio en el Salón de Acuarelistas, Aguafuertistas, Pastelistas y Grabadores, y en 1928 participa y es premiado por el jurado del Salón Nacional. Estas situaciones señalan posiblemente el abandono de las actitudes anárquicas que los caracterizaron en la década anterior. Sin embargo no claudican respecto de los ideales del grupo referidos al contenido social de las obras desde el que provocan inquietud en el gusto burgués y crean conciencia en los sectores populares. El grabado es el vehículo por excelencia para los Artistas del Pueblo: la litografía, el aguafuerte y la xilografía. Logran calidades de trazos sensibles al servicio del contenido de la obra, especialmente Facio Hébecquer quien además introduce perspectivas y modos compositivos que se diferencian de los planteos tradicionales. Facio hace un uso expresivo de las diagonales o elige el método de situar el relato en registros, con lo que propone una recuperación de la bidimensionalidad del plano de la obra y una lectura narrativa diferente. La serie *Buenos Aires*, por ejemplo, exhibe estos recursos.¹⁰

¹⁰ Ver: Muñoz-Wechsler, “La ciudad moderna en la Serie Buenos Aires, de Guillermo Facio Hébecquer”, en: *Demóctito*, año 1, nº 2, Buenos Aires, otoño de 1990.

Galerías privadas, Salones oficiales, diarios y revistas ilustradas componen un mapa de las artes plásticas de los años veinte rico en matices. El encuentro con las obras propone inicialmente dos grandes líneas de sistematización según el lenguaje plástico utilizado: la académico tradicionalista y la de una nueva figuración. La tendencia académico/tradicionalista está caracterizada por un naturalismo decimonónico en el que se ven cristalizadas las fórmulas del impresionismo. Este programa plástico está sostenido y promovido por instituciones como la Academia de Bellas Artes y los Salones Nacionales. La propuesta que representa a la renovación artística afirma un lenguaje derivado de las conquistas vanguardistas y la recuperación de una figuración actualizada. Esta tendencia es la que busca fisurar el discurso plástico instituido introduciéndose sinuosamente desde diferentes rincones. Dentro de la vertiente del arte nuevo se distingue un conjunto de producciones vinculadas con una intención estético-política que busca canales alternativos desde los cuales interpelar a un público más amplio que el habitual de las galerías y los Salones.

UN ESPACIO PARA LA CONSAGRACIÓN DEL ARTE NUEVO

"Más de 400 obras de los más calificados artistas", esta afirmación exitista es uno de los títulos con los que el diario *Crítica* llama la atención de sus lectores sobre una exposición de características singulares que está llevándose a cabo en la ciudad de La Plata en noviembre de 1932.¹¹

A imagen de la experiencia realizada en 1910 por la Comisión Nacional de Bellas Artes para festejar el Centenario, en julio de 1932 la Comisión Provincial de Bellas Artes sanciona en La Plata el reglamento para un nuevo salón conmemorativo. En este caso se trata del cincuentenario de la fundación de la ciudad de La Plata. El reglamento, que recogía la experiencia de los Salones Nacionales, propuso cinco jurados, tres electos por la Comisión Provincial y dos por los expositores. Estarían habilitados para elegir los artistas que hubieran sido admitidos al menos en algún salón anterior realizado en el país.

¹¹ *Crítica*, Buenos Aires, domingo 27 de noviembre de 1932, "La exposición de Arte de La Plata es la más completa que se Realizó en el País", por Córdova Iturburu.

Por su parte, los promotores se reservan el derecho de invitar a “uno o más artistas representativos” así como el de aconsejar adquisiciones destinadas al Museo Provincial de Bellas Artes. A diferencia del Salón del Centenario, aquí no habría premios, el estímulo serían las adquisiciones oficiales o privadas.

“Pintores y escultores cuya concurrencia no es corriente en los certámenes anuales que se llevan a cabo en Buenos Aires, no han tenido inconvenientes alguno en enviar obras a La Plata. ¿A qué obedece esta particularidad? ¿Ha inspirado a los artistas mayor confianza que los jurados nacionales este jurado del que, es indiscutible, forman parte artistas cuya amplitud de criterio no es posible desconocer? Sea ello lo que fuere, lo cierto es que ninguna exposición de arte realizada en el país ha logrado reunir conjunto más completo y de nivel más levantado y de tono más de acuerdo con el espíritu nuevo imperante en las manifestaciones más significativas de las artes plásticas.”¹²

Emilio Pettoruti formó parte de la Comisión y también del jurado, como miembro electo por los artistas. El número total de expositores fue 214, entre ellos 27 invitados por la Comisión Provincial. La selección de los artistas invitados resulta de especial interés. Al recorrer el catálogo se advierte una deliberada intención de garantizar la presencia de ciertos artistas en la muestra. En particular, quienes representaban por entonces al arte nuevo. Los pintores Horacio Butler, Héctor Basaldúa, Aquiles Badi, Emilio Centurión, Juan Del Prete, Adolfo De Ferrari, Raquel Forner, Carlos Giambiagi, Ramón Gómez Cornet, Alfredo Guttero, Lino Enea Spilimbergo, Miguel Carlos Victorica y los escultores Alfredo Bigatti y Pablo Curatella Manes estuvieron entre los invitados. Xul Solar, Emilio Pettoruti, Víctor Cúnsolo, Fortunato Lacámara y Onofre Pacenza, entre otros, participaron también del salón.

El conjunto de nombres mencionado demarca una zona específica dentro de la producción del período: la del arte nuevo. En la imagen de estos artistas es posible reconocer la traza de las nuevas experiencias desarrolladas en los centros europeos durante las primeras décadas del siglo. Experiencias que aquellos pudieron compartir en unos casos y observar en otros en sus respectivos viajes a Europa, así como en la convivencia e intercambios producidos dentro de nuestro campo

¹² *Crítica*, art. cit.

artístico. Del recorrido europeo los puntos obligados fueron Francia e Italia, sin excluir el paso por Alemania y España, aunque estos destinos resultaron menos frecuentados. En Francia, París y allí los talleres de André Lothe y Othon Friesz aparecían en el horizonte de los jóvenes artistas como las señales más claras para acercarse al arte moderno.¹³ En Italia, las ciudades fueron recorridas casi como sitios arqueológicos en los que redescubrir los valores clásicos desde una mirada moderna.

Córdoba Iturburu desarrolla un extenso artículo en el diario *Crítica* sobre esta muestra conmemorativa de La Plata. Bajo un título en el que las mayúsculas destacan las palabras-ideas claves que el autor busca destacar – “La Exposición de Arte de La Plata es la más Completa que se Realizó en el País” – otro título introduce a una selección de reproducciones: “Algunas de las Buenas Obras Expuestas”. Un paisaje de Spilimbergo, un retrato de Basaldúa, el maniquí de Gómez Cornet, un paisaje urbano de Pacenza, una figura de Sibellino, otra de Amparo Araújo Alfaro y un óleo de De Ferrari completan el conjunto exhibido en las páginas del diario. Estas imágenes y el texto exhaustivo de Córdoba Iturburu favorecen la recuperación de un recorrido por la muestra. Guiados por el estilo declamatorio de *Crítica* se refuerza el valor inaugural a la vez que de punto de llegada de esta muestra. “Es un Conjunto Brillante en el que Figura lo Más Representativo del Arte Nuevo”. Otro subtítulo en mayúsculas subraya el sentido de la selección realizada: “Los Valores Jovenes” y a continuación se analiza en detalle la producción de los artistas elegidos. Se habla de Gómez Cornet como “uno de nuestros valores más positivos”. Se afirma que Spilimbergo es “otro de nuestros grandes valores”. “Plástico puro, colorista riquísimo y dibujante de extraordinario conocimiento de la forma”, continúa el crítico. Al llegar a Guttero, el mayor de los artistas comentados, Córdoba Iturburu se ve obligado a hacer un breve recorrido retrospectivo en donde rescata los valores de sus presentaciones anteriores por encima del tratamiento “epidérmico” y “banal” de las obras actuales. El crítico recibe con entusiasmo las acuarelas de Xul Solar, a quien presenta como el “heredero en nuestro país del expresionismo alemán [al que suma] su originalísima personalidad”,

¹³ Para un desarrollo extenso de este aspecto ver: María Lucía Bastos Kern, “A modernidade pictural argentina e os sistemas formais franceses” en su: *Arte Argentina Tradição e Modernidade*, ob. cit. (p. 79-125).

en este espacio oficial, y las de Giambiagi con su “dominio magistral de la acuarela”. Señala a Pettoruti como un “artista recio” que presenta dos tintas de “temática cubista”. Finalmente se ocupa de Victórica, Butler, Basaldúa, Tapia, De Ferraris, Pissarro, Del Prete, Cochet, March y Badi como completando los nombres de quienes realizan los “envíos más brillantes” en sintonía con el arte nuevo.

El Salón del Cincuentenario aparece como un punto de condensación dentro del proceso desplegado por el movimiento moderno en la Argentina. Un antecedente significativo fue el Nuevo Salón que, realizado en Amigos del Arte de Buenos Aires en 1929 por iniciativa de Alfredo Guttero, nucleó a la nueva generación de artistas plásticos argentinos. El Nuevo Salón se presentó también en la Asociación de Arte de La Plata, dirigida por Pedro Enríquez Ureña, así como en Rosario y Montevideo. Este salón tuvo su continuidad en los años siguientes con otras exposiciones colectivas de Pintores Modernos Argentinos. Entre ellos además de Alfredo Guttero, su promotor, expusieron: Cúnsolo, Xul Solar, Gómez Cornet, Falcini, Spilimbergo, Pettoruti, Curatella Manes, Butler, Del Prete y Basaldúa.

Por otra parte, esta iniciativa de un grupo de jóvenes pintores argentinos fue acompañada por las de Amigos del Arte y otros espacios de exhibición que se ocuparon de sostener la presencia del arte moderno con el montaje de sucesivas exposiciones con títulos como: “Arte moderno Francés”, “Arte moderno Alemán”, “Pintura moderna Argentina”. En ellas se actualizaba el inventario de imágenes circulante en nuestro medio y se aportaba desde las obras al debate en torno a las nuevas propuestas estéticas.

La exposición del *Novecento* italiano, presentada por Margherita Sarfatti en 1930, constituye un hito clave dentro del proceso que estamos describiendo. Sironi, Carrá, Casorati, de Chirico y otros aparecen como un conjunto contundente en Buenos Aires produciendo posiblemente un impacto intenso en el público y en particular en los artistas. Años antes, la visita de Filippo Marinetti (1926) a Buenos Aires inundó de información, tanto de textos como de imágenes sobre el movimiento moderno en Italia. Entre tanto, el periodista italiano Sandro Piantanida, colaborador de *Martín Fierro*, y Pettoruti desde las páginas del diario *Crítica* se ocuparon de introducir al público en este repertorio de la pintura moderna.

Avanzando los años treinta se suman otros espacios alternativos. *Signo*, por ejemplo, fundado por Leonardo Estarico (crítico del diario

Crítica vinculado a la nueva generación) en 1933. Allí se congregaban, entre otros, los artistas plásticos Spilimbergo, Xul Solar, Berni, Falcini y Pettoruti, los escritores Gironde, Borges y Ramón Gómez de la Serna, y los músicos Juan Carlos Paz y Luis Gianneo.

La cuestión del arte moderno también fue tema para la prensa periódica. Como vimos, desde publicaciones especializadas como el periódico *Martín Fierro* se difunden textos e imágenes de la pintura contemporánea, especialmente la francesa y la italiana. Desde espacios de divulgación general, por ejemplo el *Magazin Cultural* del diario *La Nación*, fueron presentados con asiduidad textos que informaban a la vez que exponían posiciones sobre el arte contemporáneo. Un recorrido por el año 1928 ofrece pruebas contundentes de los que venimos diciendo. El *Magazin* publica sucesivamente textos como los de los críticos y ensayistas franceses Camille Mauclair (defensor de la tradición académica) y Elef Teriade (crítico y ensayista griego-francés que acompañó al movimiento moderno con sus textos y reflexiones estéticas a partir de la segunda mitad de la década del veinte desde un espacio como los *Cahiers d'Art*) o como los de Julio Payró (crítico argentino, que formado en Europa se convirtió en un difusor de los principios del arte moderno en nuestro medio). Ellos, entre otros, ofrecen al lector diferentes posiciones sobre el arte moderno recreando así un debate a la vez que exhibiendo una amplia gama de posiciones en conflicto que contribuyeron, junto a las exposiciones de artistas argentinos y extranjeros, a la formación de una opinión pública sobre estos temas.

El movimiento moderno en los años veinte en la Argentina siguió centralmente dos caminos: por un lado construyó espacios alternativos buscando otros canales de exhibición y consagración, por otro, el arte nuevo fue fracturando los espacios instituidos y cautivando la consagración oficial. El caso del Salón de La Plata de 1932 pone en foco esta cuestión. Las presencias intensas de obras portadoras de una imagen vinculada con la recuperación de los valores plásticos, una figuración clásica y metafísica del "novecento italiano", en unos casos, la propuesta de una plástica pura y de una figuración sensible de "la escuela de París", en otros, o lo que en un sentido más amplio podemos caracterizar como "realismos contemporáneos", exhiben el principio de la victoria de la modernización artística en la Argentina. La síntesis elaborada por Cúnsolo en *Tradición*, obra que presentó en el Salón de La Plata, da cuenta de este panorama y funciona como

bisagra entre las décadas del '20 y el '30. Se trata de un proceso de modernización artística caracterizado por la actualización de las imágenes y las problemáticas que ellas plantean. A esta renovación de los lenguajes se suma otra, la consolidación de un campo artístico activo y polémico. En él, hacia comienzos de la década del treinta, se pueden advertir con claridad zonas diferenciadas con espacios de pertenencia y exclusión bien demarcados.¹⁴

BIBLIOGRAFÍA UTILIZADA

- ALTAMIRANO, Carlos, SARLO, Beatriz. *Ensayos argentinos: de Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: CEAL, 1983.
- BASTOS KERN, María Lúcia. *Arte argentina, tradição e modernidade*. Porto Alegre: Edipucrs, 1996.
- CONSTANTÍN, María Teresa. Alfredo Guttero y el paisaje industrial. In: AAVV. *Arte argentino del siglo XX*. Buenos Aires, 1990.
- MUÑOZ, Miguel Angel. Los inicios del arte social en la Argentina: los Artistas del Pueblo. In: AAVV. *El grabado social y político en la Argentina del siglo XX*. La Plata: Universidad Nacional, IHAAA, 1991. p.19-24.
- . El 'arte nacional': un modelo para armar. In: AAVV. *Las artes entre lo público y lo privado*. Buenos Aires: CAIA, 1995. p. 116-123.
- NANNI, Marta. Encuentros en Buenos Aires, aproximación a la figuración en el arte argentino (1927-1937). In: AAVV. *Arte argentino (1920-1994)*. Oxford: The Museum of Modern Art, 1994. p. 22-34.
- PRIETO, Adolfo. El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna. Buenos Aires: Sudamericana, 1988.
- SAITTA, Sylvia. La militancia moderna: *Crítica* en los años veinte. In: AAVV. *Las artes entre lo público y lo privado*. ob. cit., p. 223-230.
- SARLO, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires, 1920-30*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988.
- WECHSLER, Diana. Buenos Aires, 1924: trayectoria pública de la doble presentación de Emilio Pettoruti. In: AAVV. *Las artes entre lo público...*, ob. cit., p. 231-240.
- . *Crítica de arte: condicionadora del gusto, el consumo y la consagración de obras*. Buenos Aires (1920-30). Granada: Universidad, 1995. Serie: Tesis Doctoral.
- . Recepción de un debate. Reconstrucción de la polémica en tono a la formación de una 'plástica moderna' en la prensa de Buenos Aires. In: AAVV. *Arte y recepción*. ob. cit., p.47-60.
- WILLIAMS, Raymond. *The politics of modernism*. Londres: Verso, 1989.

¹⁴ Estos aspectos se desarrollan en: Diana Wechsler "Impacto y matices..." capítulo citado.