

La respuesta olvidada de Berni a una encuesta francesa

**A propósito de los plásticos
comunistas argentinos y el "Nuevo
Realismo"**

Cristina Rossi



Frans Masereel

El canon soviético del “realismo socialista” intentó imponerse entre los artistas y escritores argentinos de los años '30 y '40 del siglo XX, a través de la mediación de los debates de intelectuales comunistas europeos, sobre todo franceses. En este texto, Cristina Rossi —docente e investigadora de la UBA— estudia el impacto que los debates de la revista *Commune*, órgano de la Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios de Francia, encontraron en los plásticos argentinos nucleados en la AIAPE y la SAAP, y recupera una olvidada intervención de Antonio Berni de 1935 en esa misma publicación.

El llamado soviético de alineamiento tras el canon del realismo socialista puso la cuestión del “tema” en el centro de las discusiones. Es en este marco que, en 1935, la publicación francesa vinculada al PCF *Commune*, subtitulada *Revue de l'Association des Ecrivains et des Artistes Révolutionnaires* (A.E.A.R.) difundía una encuesta bajo el título *Où va la peinture?* El número reunía las voces de treinta artistas, abarcando desde los reconocidos orígenes del realismo en Courbet hasta los más jóvenes, como Antonio Berni o Yves Tanguy, e incluía la original respuesta de Alberto Giacometti expresada a través de un dibujo.¹

En general, las respuestas focalizaban la tensión entre contenido y forma desde múltiples perspectivas: para Ozenfant, por ejemplo, había que preocuparse por aquello que debía decirse; para otros, como Tanguy y Ernst, la cuestión estaba puesta en lo intuitivo y el contenido no dependería de la voluntad consciente del pintor; para Lhote, el acento debía estar puesto en la *técnica*; Léger entendía que la sujeción a un tema había quitado libertad a los pintores; otros se preguntaban si el tema era la *anécdota*, la *ilustración* o el *punto de partida* para la obra; Gromaire consideraba que quitarle importancia al tema equiva-

lía a pensar que el arte era un divertimento para exquisitos; otros pensaban que la pintura debía ser *reivindicativa* y que el artista debía tomar la ofensiva, luchar por una sociedad humana y comunista; para otros, finalmente —aunque desde distintos enfoques—, había que llevar la revolución a los muros. Esta era la opción que planteaba Berni, quien envió la siguiente respuesta:

“Cada época y cada clase han tenido sus medios técnicos de expresión artística de acuerdo con sus sentimientos, sus conceptos y su ideología dominante.

En Grecia y en la Roma Antigua, los pintores empleaban preferentemente la encáustica y la pintura al temple. En la Edad Media, el feudalismo encuentra en la pintura al fresco un medio formidable de propaganda religiosa entre las masas. El Renacimiento descubre con la pintura al óleo un nuevo vehículo perfectamente adecuado a las nuevas necesidades de expresión plástica, que llegarán a ser la técnica por excelencia de la sociedad burguesa. Hacia mediados del siglo pasado, en coincidencia con las últimas etapas del desarrollo de la técnica individualista de la pintura de caballete, se operó una gran revolución que

cambia el panorama del mundo de las formas gráficas. La fotografía, el fotograbado y el gran desarrollo de las artes gráficas aumentaron considerablemente el campo de expresión plástica. Desde entonces, los elementos tradicionales para el trabajo estético y documental perdieron terreno frente a las nuevas técnicas. La burguesía aprovecha esos descubrimientos, pero sólo el proletariado ruso llega a emplearlos según un criterio científico, artístico y al alcance de las grandes masas.

La ciencia pone nuevos medios técnicos al alcance del artista, quien poco a poco descubre su utilidad. Nosotros podemos citar, para dar un ejemplo, las nuevas materias colorantes: el Duco, las lacas, los silicatos de sodio, etc., que se emplean con la brocha mecánica a aire, debido a su propiedad de secado instantáneo. Hasta ahora, sólo la industria usaba esos medios técnicos en la pintura de carrocerías, muebles, fachadas, etc. El artista no ha descubierto inmediatamente su valor y la trascendencia que ellos pueden tener en la historia de las artes plásticas.

El resultado obtenido con la brocha mecánica en la realización de la pintura monumental, su eficacia y superioridad en comparación con la brocha de pelo y madera (pincel) han sido probadas ya en varias ocasiones. El primer ensayo fue realizado por el pintor mexicano Siqueiros con un equipo de pintores sobre un muro de 32 metros de largo por 9 de alto, en el Center Place de Los Angeles. En Buenos Aires, ese mismo artista ha formado un equipo de cinco pintores, entre ellos yo mismo, y ha realizado, sobre un muro interior un fresco de 200 metros cuadrados. El método utilizado fue el del fresco tradicional sobre un revestimiento de cal y arena. Pero en lugar del pincel, empleamos la brocha mecánica. Una vez seco el revestimiento, y considerado el verdadero efecto de la pintura al fresco, hicimos los últimos retoques al silicato de sodio.

Yo creo que se puede abandonar el método de pintar sobre revestimiento fresco. La química moderna nos ha descubierto nuevas materias colorantes y mordientes invulnerables, capaces de resistir al tiempo. El silicato de sodio resiste con éxito al aire libre y a la luz sobre los muros exteriores.

Nosotros hemos realizado un ensayo con la laca, aplicada con brocha mecánica, sobre una tela de 3 metros por 2, convenientemente preparada con anterioridad. Los resultados técnicos han sido extraordinarios; la brocha mecánica permite modelar el volumen de los planos con una facilidad y una perfección que nunca se obtendría con la ayuda del pincel.

Podemos imaginar el enorme interés que tendrá para pintar muros de centenares de metros donde trabajarían equipos de pintores bien dirigidos y que permitirían la realización de figuras de dimensiones extraordinarias visibles a gran distancia.

A esta técnica se une el uso del documento fotográfico y del proyector que permite transportar mecánicamente sobre los grandes muros el boceto a lápiz. En la Rusia soviética, su empleo podría ser un formidable material de propaganda que el proletariado necesita en el curso de la edificación de la nueva sociedad. En una palabra, esta técnica es el golpe de gracia al individualismo, al pintor de taller, al arquetipismo para exposiciones, al idealismo burgués. El pintor debe salir a la calle, ser realista, monumental. La pintura debe emplazarse en los puntos estratégicos de las grandes ciudades (fachadas, laterales y detrás de los grandes edificios) accesibles a las grandes masas dinámicas de los tiempos modernos, ella es el arte por excelencia de la futura sociedad socialista.¹²

Con estos conceptos Berni no sólo se refería a la fotografía, al fotograbado y al desarrollo de las artes gráficas, sino también a las lacas, silicatos de sodio y colorantes que permitían un rápido secado al ser utilizadas con el mismo instrumental que empleaba la industria. Esta era la introducción que le permitía presentar al mural *Ejercicio Plástico*, realizado en la quinta de Natalio Botana por el Equipo Poligráfico³ y a su siguiente experiencia con estos materiales⁴ e, inclusive, inscribirlas en el marco de la anhelada expansión del muralismo mexicano⁵.

Entre julio y agosto de 1935, el VII Congreso del Komintern reunido en Moscú estableció la política de frentes populares contra el fascismo, impulsando la conformación de este tipo de alianzas en los distintos países. Mientras en Nueva



Audivert

York se reunía el Primer Congreso de Artistas Estadounidenses⁶, entre mayo y junio de 1936 la *Maison de la Culture* de París organizó dos debates públicos que, más tarde, circularon en nuestro campo cultural.

En la noche del 16 de mayo y del 20 de junio de 1936 las reuniones realizadas en la sede de la calle Navarin contaron con la palabra de Jean Lurçat, Gromaire y Edouard Goerg, Küss, Le Corbusier, Léger, Lhote, Jean Labasque, Jean Casou y, en ambos, de Louis Aragon en su calidad de anfitrión.⁷ Aunque la posterior publicación de los debates y la encuesta bajo el título *La Querelle du Réalisme* contribuyó a imprimirles el sello de la visión de Aragon —en ese momento secretario general de la AEAR—, no todas las participaciones compartían su enfoque.

En el cierre de la primera sesión, las palabras de Aragon defendieron la tendencia realista que, según su opinión, se pone de manifiesto cada vez que el equilibrio social está amenazado. Su argumentación tenía en cuenta los vínculos con la fotografía pero, en lugar de rivalizar con el objetivo fotográfico, proponía asumir el desafío que había planteado esa técnica. Apoyando sus reflexiones en algunos testimonios que acababan de publicarse en el libro de Gisèle Freund,⁸ se preguntaba: ¿por qué la pintura debía oponerse a la fotografía si, por ejemplo, la novela no competía con los reportajes? Por lo tanto, su propuesta era alcanzar un *nuevo realismo* que expresara las realidades sociales al tiempo que intentara modificarlas. No sería, entonces, un realismo naturalista ni una pintura que repitiera el erróneo desconocimiento de los adelantos de la técnica que condujeron al comportamiento reaccionario de quienes “quisieron que su pintura representara y significara cada vez menos. Se diluyeron en la delectación de la manera, de la materia. Se perdieron en la abstracción. (...) En una palabra será el realismo socialista, o la pintura dejará de ser, dejará de ser en su dignidad. (...) Créanme, ha llegado el momento de hablar como los hombres. No decorarán más arabescos anodinos en los palacios de los poderosos. Serán trabajadores como los otros hombres, sus iguales en el mundo que viene”.⁹

En la reunión del 20 de junio, Le Corbusier planteaba que si bien la pintura que transmitió la historia fue figurativa y asumió el rol “utilitario” de fijar el discurso y construir archivos documentales, esa fi-

guración también fijó el lirismo, porque cuando la pintura es buena —explicaba— ese lirismo está en las formas, en la armonía plástica, en la evocación de la poesía que constituye el objeto definitivo de las artes. Frente a la saturación de la imagen a través del cine y las revistas, consideraba que la pintura había perdido parte de sus objetivos así como los pintores a sus clientes; pero, ¿qué sería, entonces, de la pintura y la estatuaría? Desde su doble condición de arquitecto y pintor afirmaba que: “las artes plásticas se insertarán armoniosamente en la arquitectura del tiempo presente con un sentido suficiente de la realidad actual (...) Se trata de un fenómeno orgánico. No se trata de mezclar la pintura y la estatuaría con la arquitectura, como se ha hecho (...) Creo que entramos en época en la que el espíritu puro y renovador de los tiempos modernos se expresará por los organismos teniendo una matemática interior, suponiendo los lugares precisos e inalienables donde la obra de arte irradiará toda su pujanza”.¹⁰

Según la opinión de Léger la propia velocidad de la época estaba precipitando un *nuevo realismo* con orígenes en la vida moderna, en los objetos fabricados y geométricos, en “los escaparates de las tiendas en donde el objeto aislado hace que la gente se detenga a mirar”¹¹. Aún considerando que las circunstancias sociales no permitían la realización del arte mural colectivo al que aspiraba, pensaba que había que continuar con la liberación del color y de la forma geométrica que se había impuesto porque no era digno proponer una pintura popular inferior en calidad bajo el pretexto de que el pueblo no la entendería.

Por otra parte, en nuestro país la intelectualidad había respondido al llamado antifascista formando la AIAPE (Asociación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores). Berni no sólo participó en esta agrupación sino que, en 1935 ingresó como socio activo en la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (SAAP). Si bien el programa de esta última formación fundada en 1925 se había planteado no hacer *banderismo* de tendencias o escuelas, hacia 1935 había comenzado a acusar el impacto de la política internacional comunista e iba modificando su conformación para dar cabida, progresivamente, a un mayor número de artistas de izquierda en sus cargos directivos¹². Desde agosto de 1936, *Forma*, su órgano de difusión, fue una tribuna inmejorable para defender pro-

puestas estéticas o gremiales y Berni fue uno de los primeros en utilizar sus páginas no sólo para reclamar apoyo para los murales (proyectos que también defendía con entusiasmo en sus clases y conferencias¹³), sino también para trazar los postulados de su Nuevo Realismo, tal como escribió en el primer número de esa revista: “En el nuevo realismo que se perfila en nuestro medio, el tejido de la acción es lo más importante, porque no es sólo imitación de los seres y cosas, es, también, imitación de sus actividades, su vida, sus ideas y desgracias. El nuevo realismo no es una simple retórica, o una declamación sin fondo ni objetividad, por el contrario, es el espejo sugestivo de la gran realidad espiritual, social, política y económica de nuestro siglo”.¹⁴

Tempranamente esta revista de la SAAP también se hizo eco de la querrela parisina, reeditando la respuesta enviada por Ozenfant a *Où va la peinture?*¹⁵ y más tarde, distintos fragmentos de aquellos debates fueron revisitados no sólo por *Forma* sino también por *Latitud*¹⁶, otra de las revistas argentinas que conformaron el entramado de circulación del ideario izquierdista y que traducían al campo intelectual y artístico argentino las perspectivas “neorrealistas” del comunismo europeo.

1 Cf. “Où va la peinture?”, en *Commune. Revue de l'Association des Ecrivains et des Artistes Révolutionnaires*, vol 21, París, mayo 1935, pp. 937/960 y vol 22, París, junio 1935, pp. 1118/1135. Los artículos incluían respuestas de: Amédée Ozenfant, Christian Bérard, André Derain, J.L. Garcin, Jean Carlu, Fernand Léger, Marie Laurencin, Jacques-Emile Blanche, André Marchand, Gustave Courbet, Paul Signac, Max Ernst, André Lhote, Honoré Daumier, Frans Masereel, J-F Laglenne, Valentine Hugo, Jean Lurçat, Yves Tanguy, Horace Vernet, Raoul Dufy, Robert Delaunay, Georges-André Klein, Pierre Vérité, Christian Gaillard, Edouard Goerg, R. Mendès France, Antonio Berni, Marcel Gromaire y Alberto Giacometti.

2 Cf. “Où va...”, *cit.*, vol 22, París, junio 1935, pp. 1132/3. La traducción es nuestra.

3 Se trata de *Ejercicio Plástico*, mural pintado en 1933 en la residencia que el entonces director del diario *Crítica* poseía en Don Torcuato, Pcia. de Buenos Aires, por el equipo formado por Siquieros, Berni, Lino Enea Spilimbergo, Enrique Lázaro y Juan Carlos Castagnino.

4 Al mencionar su “ensayo con laca” sobre una tela de 3 x 2m probablemente se refería a *El hombre herido. Documento fotográfico*, pintada en colaboración con Anselmo Piccoli y presentada en el Salón de Otoño de Rosario de 1935.

5 Analizo este texto en el marco de las acciones estético-po-

líticas de Berni en: “¿Adónde va la pintura? Dos respuestas de Antonio Berni a una misma pregunta”, en *Discutir el canon. Tradiciones y valores en crisis*, II Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes – X Jornadas CAIA, Buenos Aires, 2003, pp. 455/472.

6 En esa oportunidad Meyer Schapiro presentó “Los fundamentos sociales del arte”, ensayo en el que aún se mostraba partidario de un arte que tuviera el apoyo de las masas y considerase las inquietudes de la clase transformadora. Sobre su posición y las tensiones del medio estadounidense, ver: S. Guilbaut y C. Knicely, “La cruzada de los medievalistas: Meyer Schapiro y Pierre Francastel”, en S. Guilbaut, *Sobre la desaparición de ciertas obras de arte*, México, Curare, 1995, pp. 147/233.

7 Para el primero también estaba invitado André Derain, quien se excusó diciendo que renunciaba porque lo aburría y porque no tenía ninguna disposición para participar en un tipo de acción que consideraba inútil y nefasta. Los dos debates y la encuesta publicada en la revista *Commune* fueron compilados bajo el título *La Querelle du Réalisme. Deux débats organisés para l'Association des peintres et sculpteurs de la Maison de la Culture*, Editions Sociales Internationales, Colection Commune, París, 1936.

8 Se refería a la tesis doctoral defendida por G. Freund en la Sorbonne publicada como *La Photographie en France au XI-Xe siècle*, A. Monnier, París, 1936. Hay edición en castellano.

9 Cf. “Aragon”, en *La Querelle du Réalisme. Deux débats organisés para l'Association des peintres et sculpteurs de la Maison de la Culture*, Editions Sociales Internationales, Colection Commune, París, 1936, pp. 55/68. El destacado es nuestro.

10 Cf. “Le Corbusier”, en *La Querelle... cit.*, pp. 80/91.

11 Léger, F, “El nuevo realismo continúa”, en *La Querelle... cit.* pp. 73/79.

12 Analizo este aspecto en mi trabajo “Impacto del discurso siquieriano sobre el gremio de los artistas plásticos argentinos”, en *II Jornadas de Historia de las Izquierdas*, Facultad de Ciencias Sociales – CeDInCI, Buenos Aires, 2002.

13 La prédica muralista ocupó muchas de las conferencias dictadas por Berni, entre ellas “La pintura mural”, en Teatro del Pueblo, Buenos Aires, (1940); “Las diversas técnicas de la pintura moderna” en Ministerio de Relaciones Exteriores, La Paz, Bolivia (1942); “Pintura Mural en América”, en Universidad de la República, Montevideo, Uruguay (septiembre de 1943); “La pintura Mural en América”, en la Sociedad de Artes Plásticas Austral, Comodoro Rivadavia (diciembre de 1943); “La pintura Mural en América”, en la Unión Personal C.A.D.E., Buenos Aires (abril 1944); “Una manifestación argentina de arte mural”, en el *Athénée Hispaniste, Faclté des Lettres, Sorbonne*, París, mayo 1949.

14 Cf. Berni A., “Nuevo Realismo”, en *Forma*, año 1, n° 1, Buenos Aires, agosto 1936, p. 14.

15 Cf. Berni, A., “¿Dónde va la pintura?”, en *Forma*, año 3, n° 5, Buenos Aires, enero 1938, p. 18.

16 Publicación de intelectuales comunistas aparecida en 1945, en la que Berni dirigía la sección “Pintura y Grabado” y Luis Falcini la de “Escultura”.