

“Colaboración creadora”: arquitectos y artistas decoradores en los edificios públicos de los años 1930 y 1940

Creative collaboration: architects and artists-decorators in the public buildings of the 1930 and 1940

Cecilia Duran

Universidad Nacional de Quilmes, Argentina

Abstract

The article examines the collaboration between architects and visual artists that took place in the context of the construction of a series of public buildings during the 1930s and early 1940s in Argentina. We look into the aesthetic and ideological debates which underlay this modernizing trend of public architecture that found in the appeal to a renewed decoration (murals, stained glass windows, reliefs and sculptures) the keys to redefine the communicative capacity of the discipline in a moment in which modernization processes threatened to eliminate it. Several discussions are analyzed, some on the place of art in modern architecture, others on the role of public art in the embellishment of the city, its potential as a pedagogical instrument and at the same time as a means of political propaganda. The study of this trend shows that the aesthetic dimension of architecture had a fundamental role for this trend of architectural modernism, whose specific contribution has not been sufficiently valued by specialized historiography. We consider that such central importance was associated with the public nature of the artistic and architectural objects that were used by state and civil society institutions to communicate political ideas and spread social imaginaries through them.

Resumen

El artículo examina la colaboración entre arquitectos y artistas plásticos que tuvo lugar en el marco de la construcción de una serie de edificios públicos durante los años 1930 y comienzos de los 1940 en Argentina. Se analizan los debates estético-ideológicos de los que se nutrió esta tendencia modernizadora de la arquitectura pública, que encontró en la apelación a una renovada decoración (murales, vitrales, relieves y esculturas) las claves para refundar la capacidad comunicativa de la disciplina en un momento en que los procesos de modernización amenazaban con eliminarla. Se indagan distintas discusiones, algunas sobre el papel que debía ocupar el arte en la arquitectura moderna, otras sobre el rol del arte público en el embellecimiento de la ciudad, su potencial como instrumento pedagógico y a la vez como medio de propaganda política. El estudio de esta tendencia demuestra que la dimensión estética de la arquitectura tuvo un papel fundamental para esta línea del modernismo arquitectónico, cuyo aporte específico no ha sido suficientemente valorado por la historiografía especializada. Consideramos que tal centralidad estuvo asociada al carácter público de los objetos artísticos y arquitectónicos que fueron utilizados por instituciones estatales y de la sociedad civil para comunicar ideas políticas y difundir imaginarios sociales a través de ellos.

Key words

public architecture – artists decorators – *Art Déco* – integration of the arts

Palabras clave

arquitectura pública – artistas decoradores – *Art Déco* – integración de las artes

Universidad Nacional de Quilmes (UNQ). Instituto de Estudios sobre la Ciencia y la Tecnología (IESCT). Laboratorio Espacio, Tecnología y Cultura. Arquitecta (UBA-FADU). Becaria interna doctoral del CONICET

duranceilia@gmail.com

Recibido el 6 de junio de 2018

Aceptado el 22 de noviembre de 2018



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional



Introducción¹

Durante los años 1930 y comienzos de los 1940, se construyeron una serie de edificios públicos modernistas destinados a funcionar como sedes de gobierno, de reparticiones estatales y de instituciones de la sociedad civil, que se distinguieron del resto de la producción del período por presentar un conjunto de obras de arte realizadas especialmente para decorarlas. Estas nuevas arquitecturas formaron parte de un proceso más amplio de renovación de la edilicia y de las infraestructuras públicas que signó a la década de 1930 y que ha sido revisado por un amplio conjunto de trabajos desde los años 1980 a esta parte. Sin embargo, poca atención se ha prestado hasta el momento desde la historiografía de la arquitectura a los vínculos que estas obras entablaron con las artes plásticas. Esta asociación no sólo remite a los objetos en sí mismos (las obras arquitectónicas y artísticas), sino también a las ideas de los personajes involucrados en su realización, que colaboraron entre sí para reunirlos en un mismo producto cultural.

El trabajo se inscribe en el marco de una investigación más extensa sobre aquella tendencia modernizadora de la arquitectura pública que encontró un núcleo de formulación importante en la Sociedad Central de Arquitectos (SCA), asociación de profesionales que por esos años había comenzado a replantearse sus vínculos con el Estado y su participación en la realización de las obras públicas (Duran, 2017). Este artículo analiza los debates estéticos e ideológicos que se desarrollaron entre arquitectos y artistas plásticos a raíz de su colaboración en algunos edificios públicos. Se indagan distintas discusiones, algunas sobre el papel que debía ocupar el arte en la arquitectura moderna, otras sobre el rol del arte público en el embellecimiento de la ciudad, su potencial como instrumento pedagógico y, a la vez, como medio de propaganda política.

Un conjunto de trabajos previos ha analizado desde diferentes enfoques y perspectivas la

producción de arquitectura y obras públicas durante el período. Ballent (2005, 2008, 2016) investigó sobre la historia del Ministerio de Obras Públicas, tanto del edificio como del accionar del organismo estatal. Ballent y Gorelik (2001) estudiaron la transformación y modernización del territorio nacional que tuvo lugar en los años 1930, como un proceso impulsado principalmente desde el Estado y en el cual las obras públicas cumplieron un rol estratégico. Gorelik (2011) continuó indagando el protagonismo del sector público como principal promotor de las propuestas arquitectónicas renovadoras en la región, y comparó el caso argentino con los de México y Brasil. Volviendo a la especificidad del caso local, Müller (2011) y Parera (2012) han tomado como objeto de estudio la arquitectura pública realizada por el Estado nacional y provincial en Santa Fe durante la década de 1930. Müller analizó la emergencia de la arquitectura moderna en la capital provincial comparando su desarrollo con otros procesos de modernización de la cultura. Parera consideró las múltiples dimensiones involucradas en la producción de arquitectura pública en esos años, desde las transformaciones disciplinares y profesionales, hasta la renovación de la estructura estatal y la organización institucional de las burocracias técnicas. Desde el campo de la historia política y la historia del arte, Belej (2012) analizó las pinturas murales que decoraron las obras de arquitectura pública que aquí nos interesan, en el marco de una investigación más extensa sobre la historia del muralismo en Argentina.

Los trabajos realizados desde la historia de la arquitectura no han reparado demasiado en las decoraciones de los edificios públicos. Por otro lado, aquellos que tomaron como centro de estudio las obras de arte, soslayaron discusiones importantes para la disciplina arquitectónica. La hipótesis de este trabajo considera que estudiar este episodio partiendo de la articulación entre arquitectura, artes plásticas y Estado permite vincular esta tendencia con importantes debates del período

y, de ese modo, reconsiderar su participación en la cultura de los años 1930.

Para comenzar, debemos partir de la polémica que suponía incorporar decoraciones a obras de arquitectura que se autoproclamaban modernas. El lenguaje moderno fue codificado como tal en las primeras décadas del siglo XX en base a una serie de características formales que incluían la abolición de todo objeto "superfluo", es decir, de cualquier tipo de agregado ornamental. En este sentido veremos que a fines de la década de 1920, las tendencias que admitían la presencia de elementos ornamentales eran aquellas que aún conservaban fuertes lazos con la tradición académica. Esas variantes fueron tempranamente desestimadas por los representantes de la vanguardia local, para quienes el ornamento se figuraba casi como un delito, en sintonía con los planteos de Adolf Loos y sus seguidores. Sin embargo, a comienzos de los años 1930 comenzaría a cobrar fuerza una línea modernizadora que reivindicaba la presencia de la decoración en las nuevas construcciones para la metrópolis.

Esta tendencia, cercana a las propuestas del *Art Déco*, pudo verse en acción en el ámbito de la arquitectura pública entre mediados de los años 1930 y comienzos de los años 1940. Allí, el ideario de progreso técnico que evocaban los edificios modernos con sus volúmenes blancos, depurados y sus interiores tecnificados, se combinó con la difusión de un discurso público nacionalista desplegado a través de las decoraciones. A partir de una iconografía variada, en la que se representaban escenas rurales y costumbristas evocadoras de la tradición, pero también motivos modernos como los paisajes urbanos, las representaciones de la industria, de la técnica y del turismo, el arte público escenificó temas importantes para la agenda política nacional. Al mismo tiempo, la participación de los artistas en la arquitectura pública reconocía diálogos con experiencias internacionales contemporáneas que estaban ensayando colaboraciones similares.

Para finalizar, veremos que hacia fines de los años 1930, ya con la experiencia de colaboración más consolidada en las obras, arquitectos y artistas se dispusieron a reflexionar sobre su trabajo en conjunto. Estas discusiones se dieron en el marco de un nuevo momento histórico para la arquitectura moderna, que empezaba a revisar su vínculo con la vida cívica y a reconsiderar el papel de la belleza en la construcción de la ciudad, especialmente en sus espacios públicos.

¿Ornamento y delito?

Como es sabido, la presencia o ausencia de ornamentación constituyó un dilema central para caracterizar aquello que comenzaba a denominarse como "arquitectura moderna". En medio de las discusiones sobre los términos en que debía renovarse el lenguaje arquitectónico, la dimensión estética de la disciplina fue puesta en crisis por los modernistas más radicales y reivindicada por aquellas tendencias que buscaban mantener ciertos lazos con el pasado, la historia y la tradición. Este debate sobre el papel que debía ocupar el arte en las nuevas construcciones comenzó a formularse entre los arquitectos en la segunda mitad de los años 1920 y resulta un antecedente fundamental para comprender la presencia de decoraciones en los edificios públicos construidos durante la década siguiente.

De modo esquemático, identificamos cuatro líneas de reflexión teórica frente al problema del ornamento a las que daremos voz a través de algunas de sus figuras más representativas. El eclecticismo historicista, representado aquí por Alejandro Christophersen y el movimiento neocolonial, encarnado en la figura de Martín Noel, se ubican entre las tendencias más próximas a la tradición académica, tanto por sus raíces intelectuales como por sus proyectos y construcciones. Aunque desde diferentes perspectivas, ambas líneas de pensamiento encontraban en los elementos decorativos la posibilidad de representar valores culturales.

Por otra parte, Alberto Prebisch se alzó como portavoz de los modernistas radicales y difundió en el ámbito local algunas de las ideas estéticas de las vanguardias europeas, especialmente aquellas que promovían la abstracción, la depuración de las formas y la abolición del ornamento por su carácter superfluo. En cuarto lugar, Antón Gutiérrez y Urquijo sistematizó las ideas de otro sector del modernismo que se manifestaba a favor del funcionalismo y la racionalidad de la nueva arquitectura, al mismo tiempo que defendía la incorporación de elementos decorativos a sus construcciones.

La línea del eclecticismo historicista era la más antigua y la más directamente vinculada a la tradición clásica difundida a través de la Academia de Bellas Artes de París. Aun así, sus principales figuras participaron activamente de los debates sobre de la modernización de la disciplina, planteando la necesidad de definir lo que ellos concebían como un nuevo estilo.² En sus escritos de fines de los años 1920, Christophersen todavía se mostraba reticente a implementar la adjetivación "moderna" para la arquitectura. Para él, lo "moderno" se manifestaba en "necesidades nuevas" y en "los nuevos medios de realización de que dispone el hombre", a partir de los cuales la arquitectura asumiría "forzosamente un distinto aspecto" (Christophersen, 1929, p. 239). Frente a los problemas estéticos que le planteaban los nuevos materiales de construcción, como el cemento armado, recurría a las palabras del teórico John Ruskin:

Tenemos que revestir ese esqueleto de cemento armado ya sea con la ornamentación, con la policromía y con algo que no sea el insulso y monótono gris del cemento, algo que substituya la belleza de la piedra y del ladrillo. (...) Ruskin dice con mucha razón, y antes de que se conociera el cemento armado: "La verdad no exige que el esqueleto constructivo quede desnudo; una epidermis protectora como la que cubre nuestros huesos y nuestros músculos está ampliamente justificada en la decoración de un edificio". (p. 239)

Ante la uniformidad y la estandarización que imponían las nuevas técnicas, el arquitecto proponía recurrir a viejos temas académicos como la policromía y la ornamentación. Sin embargo, las formas de concebir el ornato para el eclecticismo también se renovaron. Desde fines del siglo XIX, se había reivindicado el *revival* y la reconstrucción de tipo arqueológica como fuente de inspiración para la renovación de las formas y el diseño de nuevos ornamentos. En cambio, hacia 1910, sus arquitecturas adscribieron a un lenguaje clasicista más severo y depurado. Según Crispiani, ese alto grado de abstracción fue matizado por la implementación de "una medida decoración basada en detalles figurativos y focalizados en puntos muy determinados de la superficie muraria." (1995, p. 56). De esta manera, la ornamentación ya no se distribuía de forma extendida sobre todo el edificio, sino que se concentraba en algunos puntos específicos. Tal como advirtió Liernur (1989-1991), esta economía compositiva respondía a una nueva dinámica de la percepción que se imponía en la metrópolis moderna, donde las múltiples distracciones exigían nuevas estrategias para captar la atención de la multitud. Esta reformulación del aparato decorativo plantea puntos de contacto con las propuestas de otra línea modernizadora, el *Art Déco*, sobre la que volveremos enseguida.

A diferencia del eclecticismo, que no logró articular una propuesta de renovación material concreta frente al clasicismo y los estilos históricos ya conocidos, los arquitectos identificados con el movimiento neocolonial, en cambio, sí lograron imponer un nuevo estilo. También formados en la tradición *Beaux-Arts*, proponían recuperar el legado de la tradición cultural hispánica en su fusión con la americana como únicas fuentes posibles sobre las cuales basar el nuevo arte nacional. Pasado el momento de auge de esta tendencia alrededor del Centenario, a comienzos de los años 1930 el arquitecto Martín Noel continuaba reflexionando sobre la necesidad de "apreciar la gravitación histórica de la cultura del mediterráneo, como fuente medular de la raigambre de nuestro espíritu" (1931,

p. 28) y por tanto como principal inspiración para resolver el problema de las formas. Esta "valorización de la historia" propuesta por Noel se presentaba en ese momento como una respuesta frente a la estandarización y mecanización de la arquitectura moderna, que el arquitecto identificaba con un "tectonismo" de origen nórdico (p. 28). No se trataba entonces de negar la "acción dinámica y el progreso tecnológico" (p. 30) traídos por los procesos de modernización. En cambio, su propuesta consistía en alimentar el "dinamismo técnico" con una "tendencia superior de índole subjetiva" (p. 30). Esto se lograba, según Noel, a través del estudio del pasado y de su expresión espiritual a través del arte.

Hacia fines de los años 1920, el neocolonial fue el estilo elegido por el Estado para representar a la nación en las exposiciones internacionales. En 1929 se inauguraba la Exposición Iberoamericana de Sevilla, donde el Pabellón Argentino había sido realizado según el proyecto de Noel. Allí, el arquitecto escenificó el "racionalismo" de la cultura local, tanto en su "raigambre mediterránea" como en su "proyección americana" a través de referencias que aludían a la arquitectura del barroco español, y a elementos de construcciones coloniales. Además de las citas a los portales de Arequipa, los patios de La Paz, las cúpulas de Córdoba y las torres de la Pampa, que involucraban un importante despliegue ornamental, la expresión de la cultura local se reforzaba a través de una serie de decoraciones murales (Graciani, 1995). Para ello, fueron convocados los artistas argentinos Alfredo Guido, Rodolfo Franco, Alfredo Gramajo y el español Gustavo Bacarizas, quienes decoraron el pabellón con sus frescos, pinturas y cerámicas.

Casi al mismo tiempo que el de Sevilla, se realizó en Milán otro Pabellón Argentino neocolonial diseñado por Dante Ortolani. Allí nuevamente las citas a los monumentos históricos nacionales y altoperuanos se combinaban con frisos decorativos, realizados esta vez por el mismo arquitecto quien era además pintor ("El Pabellón Argentino en la Feria de Milán," 1927). Las decoraciones tenían

por objetivo mostrar de manera estilizada las riquezas y bondades del territorio argentino a los visitantes del exterior. Continuando la tradición inaugurada por Pio Collivadino a comienzos del siglo XX,³ las pinturas para las exposiciones representaban los paisajes de las diferentes provincias del país, ilustrando la vegetación y la fauna características de cada región, al igual que sus habitantes, sus actividades productivas generalmente ligadas a la tierra y sus costumbres culturales.

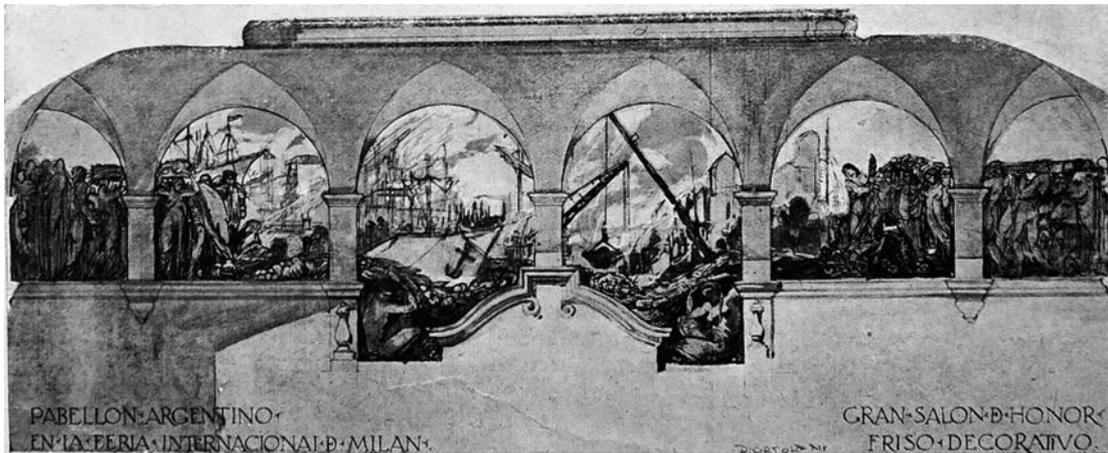
En las antípodas del eclecticismo historicista y del neocolonial, Prebisch encarnaba la voz de los modernistas radicales. Ya desde mediados de los años 1920, en sus intervenciones para el periódico vanguardista *Martín Fierro*, muchas de ellas firmadas junto a su compañero Ernesto Vautier, se había manifestado como un militante activo en contra del arte decorativo.⁴ En una conferencia pronunciada frente a los estudiantes de arquitectura algunos años más tarde continuaba reivindicando "la desnudez escueta de las actuales manifestaciones arquitectónicas" en oposición a "la mediocre y baja ornamentación que aún fructifica en algunos edificios de nuestros días" (Prebisch, 1931, p. 34). Invocando a Worringer, encontraba la voluntad de expresión de la nueva época en el repudio categórico al ornamento: "una de las características de la auténtica arquitectura de hoy es precisamente su falta de ornamentación, su horror de toda retórica formal. (...) nuestra época, para encontrar su justa expresión arquitectural, debe apartarse definitivamente del ornamento y llegar a una completa depuración geométrica de la forma" (p. 34). Durante los años 1930, abogó por una línea de modernización de la arquitectura en clave abstracta, apoyada en un discurso sobre la preeminencia de la técnica, que no estuvo exenta de incursiones monumentales –sin decoración–, tal como puede verse en su proyecto para el Obelisco, realizado por encargo de la Municipalidad de Buenos Aires en 1936.

Entre estas tres posturas, podemos identificar una cuarta línea de reflexión que abrazó las formas de modernización de la arquitectura ligadas a las ideas del funcionalismo y el



Figura 1. Pinturas murales para los pabellones argentinos a fines de los años 1920

a. Los murales de Alfredo Guido para el Pabellón Argentino de Noel en la Exposición Iberoamericana de Sevilla: "Córdoba", "Santiago" y "El litoral". Allí representó una serie de provincias y regiones del país retratadas a partir de sus habitantes, sus actividades culturales y productivas, entre otros elementos característicos. Archivo José León Pagano, MAMBA.



b. Decoración mural para el Pabellón Argentino en la Feria Internacional de Milán por Dante Ortolani. La escena transcurre en el puerto, espacio donde se representa el comercio y el encuentro entre los pueblos originarios y los inmigrantes extranjeros. *Revista del CACYA* (junio, 1927), 1, p. 39.

racionalismo, sin por ello renunciar a su tradicional dimensión estética. Dentro de este grupo, aparece como figura destacada el arquitecto Antón Gutiérrez y Urquijo, quien además de sus trabajos profesionales como arquitecto, muchos de ellos publicados en las revistas especializadas, se distinguió como pintor y escultor participando con sus obras en los salones nacionales de Bellas Artes y en exposiciones individuales. A mediados de los años 1930 fue designado como profesor titular de la Cátedra de Plástica en la Escuela de Arquitectura desde donde desplegó sus ideas sobre las falencias estéticas de la arquitectura moderna. A diferencia de las posturas más tradicionales, Gutiérrez y Urquijo veía en "los

sanos principios del funcionalismo" una verdad inobjetable, pero aun así consideraba que "las bases actuales de su estética por lo rígidas no pueden ser duraderas"(Gutiérrez y Urquijo, 1934, p. 524). En este sentido, reclamaba "una mayor riqueza de molduras, cornisas, frisos, etc., etc" que permitiera contrarrestar la estética "pobre y fría" de la nueva arquitectura.

Separándose de las ideas del eclecticismo, insistía Antón Gutiérrez y Urquijo en que era necesario crear, "NO UN ROPAJE para la nueva arquitectura, sino LOS ELEMENTOS DECORATIVOS SOLIDARIOS DE LA MASA ARQUITECTÓNICA QUE LA COMPLEMENTEN Y EMBELLEZCAN"⁵ (p.

525). Una nueva forma de decoración serviría para mitigar el "carácter estético uniforme" que el funcionalismo había diseminado por todo el mundo y así lograr un carácter propio en cada región. Para ello, "los arquitectos, volviendo su mirada a los ejemplos clásicos y sobre todo a los autóctonos" (p. 524) podrían crear los nuevos valores artísticos que la arquitectura moderna necesitaba.

Las ideas planteadas por Gutiérrez y Urquijo se alineaban con las propuestas del *Art Déco* en las que se conjugaban la búsqueda de la abstracción y la geometrización de las formas con la incorporación de elementos artísticos a la arquitectura moderna. Esta tendencia dejaba de lado el concepto de "ornamentación", tan cuestionado por los modernistas más radicales por su esencia superflua y anquilosada, para implementar como solución estética la idea de "decoración", más amplia en su definición y alejada del sentido tradicional de órdenes y estilos asociados al legado académico. Las nuevas decoraciones retomaban algunos motivos clásicos pero también introducían en su iconografía temas modernos, como la representación de la técnica, de la industria, del obrero, de los nuevos medios de transporte, entre otros. Respecto de la renovación de las formas, se inspiraban en los lenguajes de las culturas primitivas y en los procedimientos artísticos instalados por las vanguardias estéticas. Esta línea modernizadora fue adoptada hacia fines de los años 1920 en el campo local por quienes no consideraban la presencia de la decoración reñida con la modernización de la arquitectura, sino como una parte integrante de esa modernización, volviéndola más rica y asignándole un fuerte sentido cultural. Gutiérrez y Urquijo logró plasmar estas ideas en su obra construida, que se desarrolló mayormente en el ámbito de la edificación privada.⁶ Pero otro desenvolvimiento más complejo del tema puede seguirse en la construcción de una serie de edificios públicos levantados durante el período que también incorporaron decoraciones a sus programas arquitectónicos.

En los años 1930, tanto el Estado nacional como distintos gobiernos provinciales y

municipales recurrieron a la arquitectura moderna para la construcción de obras públicas, explotando los nuevos recursos técnicos que ofrecía la disciplina así como también su complejo capital simbólico. Como señalaron Ballent y Gorelik (2001, p. 154), las imágenes de estas nuevas arquitecturas, con sus volúmenes puros, techos planos y muros blancos sirvieron para comunicar un discurso de progreso y transformación productiva basado en la técnica. Pero en algunos casos, aquella renovación formal se combinó con un despliegue de decoraciones murales y escultóricas que introdujeron en las cajas blancas distintos relatos sobre la historia nacional, sobre los paisajes y las costumbres del interior del país, sobre las actividades desarrolladas por la institución patrocinante. En su realización intervinieron varios de los artistas que ya venían trabajando para el Estado, como Guido, Franco y Ortolani, entre otros. Con la introducción del arte en la arquitectura pública, el problema ya no sólo se circunscribía al debate disciplinar específico sobre la validez del aparato decorativo en la construcción moderna, sino que además involucraba una serie de reflexiones sobre las imágenes y los relatos que esas decoraciones proyectaban sobre el espacio público, poniendo a circular un discurso estético y a la vez político.

El arte de los argentinos

La tendencia modernista que incorporó obras de arte decorativo como parte de su programa estético tuvo sus primeros exponentes en el ámbito de la arquitectura pública a comienzos de los años 1930. En rigor, los que inauguraron la colaboración entre arquitectos y artistas plásticos no fueron edificios públicos construidos por iniciativa estatal, sino que se trató de dos sedes sindicales. En 1933, se inauguró la nueva casa de la Unión Ferroviaria, proyectada por el ingeniero Andrés Justo. La fachada fue decorada con relieves escultóricos de Luis Falcini, mientras que en el interior se destacaban los vitrales de la caja de escaleras realizados en base a dibujos

de Guillermo Facio Hebequer ("Edificio de la Sociedad Unión Ferroviaria," 1933). Al año siguiente abrió sus puertas la sede de La Fraternidad, otro gremio ferroviario que agrupaba a los maquinistas de locomotoras y trenes. El proyecto del edificio, en este caso, correspondía al arquitecto Jorge Sabaté, mientras que Ortolani y Adolfo Montero fueron los encargados de realizar las pinturas murales para la decoración del hall principal y la sala de espectáculos ("Edificio de La Fraternidad," 1934). Ambas sedes, concebidas en lenguaje *Art Déco*, utilizaron obras de arte figurativo para poner en escena representaciones del trabajo y del obrero. Mientras en la sede de la Unión Ferroviaria las decoraciones reivindicaban la lucha política e ilustraban consignas de la izquierda internacional como "Cooperación" y "Proletarios del mundo uníos", las pinturas de La Fraternidad, en cambio, se concentraron en representaciones idealizadas del mundo del trabajo y se preocuparon por filiar la historia del gremio a la historia del transporte en Argentina, articulando de esa manera lazos con el pasado nacional.

Luego de aquellas experiencias iniciales que tuvieron lugar en las sedes de los gremios ferroviarios, una serie de obras realizadas por el Estado nacional incorporó también pinturas, vitrales y trabajos escultóricos. Estas fueron presentadas en las revistas especializadas como parte de una nueva política oficial que buscaba promover el arte y los artistas argentinos a través de los encargos públicos ("El edificio para el MOP," 1937, p. 312). Entre las primeras construcciones oficiales que se inscribieron dentro de esta tendencia estuvo el edificio de Ferrocarriles del Estado, decorado por murales de Franco y vitrales realizados por el francés Max Ingrand y el argentino Atilio Boveri. Casi al mismo tiempo, el nuevo edificio para el Ministerio de Obras Públicas se abrió al público con un despliegue aún más grande de obras y artistas. Allí participaron con sus trabajos diez pintores y dos escultores.⁷

Los temas de las decoraciones coincidían en gran medida con aquellos que se presentaban y se premiaban en el Salón Nacional de Bellas Artes. Estos eran, tal como indicó

Diana Wechsler: "paisajes, retratos, desnudos, animales y un costumbrismo que mira a las provincias en clave gauchista, criollista o indigenista, según la zona que se intente evocar" (1999, p. 227). Dentro de ese abanico, tanto los paisajes como las escenas de costumbres resultaban los géneros predilectos para modelar las características de la nacionalidad argentina. Allí se desplegaban imágenes arquetípicas del interior rural donde se disolvían las conflictividades sociales y las diversidades regionales en pos de la construcción de referencias icónicas de gran síntesis para un imaginario social que se hallaba en plena construcción. Por otra parte, también venía cobrando fuerza en el repertorio iconográfico desde los años 1920 la representación del paisaje urbano, registrando distintos aspectos de la ciudad, con sus espacios y habitantes. Al introducirse en la arquitectura pública, estos temas se conjugaban con motivos alusivos a la función del edificio y a la institución que aquel representaba (Belej, 2012).

En la sede de Ferrocarriles del Estado, los murales y los vitrales ilustraban diferentes paisajes del interior atravesados por las líneas ferroviarias. Franco eligió como tema para sus dos *panneaux* de grandes dimensiones "La línea del Norte" y "La línea del Sud". El primero se ubicaba en una ciudad norteña arquetípica, habitada por los pobladores y la fauna de la quebrada. El segundo presentaba como fondo panorámico el lago Nahuel Huapi, sitio en el que convivían los obreros inmigrantes y los pueblos originarios. En ambas pinturas, la representación de los trenes introducía la dimensión de la técnica, modernizando el repertorio iconográfico del interior rural. En los cristales grabados realizados en base a los dibujos de Boveri también se mezclaban motivos arcaicos con temas y recursos estéticos modernos. El artista elaboró tres paneles en los que desarrolló "el desenvolvimiento del transporte a través de siglos y aun de milenios; el progreso agropecuario e industrial logrado en nuestra breve historia nacional y una escena típica norteña, denotativa de la evolución étnica." (Berraute, 1939, s.p.). En el caso del edificio del MOP, a las vistas del interior rural



Figura 2. Decoraciones para el edificio de Ferrocarriles del Estado.

a. Rodolfo Franco, "La línea del Sud", óleo sobre plateado a la hoja con láminas de aluminio, 1936. *Revista de Arquitectura* (junio, 1937), 198, p. 249.

b. Atilio Boveri, "Feria Norteña", cristal grabado para el ventanal del sexto piso, 1939. Archivo José León Pagano, MAMBA.

c. Atilio Boveri, "La rueda", cristal grabado para el ventanal del primer piso, 1939. Archivo José León Pagano, MAMBA.

y campesino se sumaron algunos paisajes urbanos con escenas del puerto y de obras en construcción, junto con representaciones alegóricas de la arquitectura, la ingeniería y el trabajo.

La producción de estas obras tuvo una repercusión casi inmediata en el campo artístico. Varias de las decoraciones de estos primeros edificios (La Fraternidad, FF. CC. del Estado y MOP) fueron analizadas por el crítico e historiador José León Pagano, quien las incluyó en su libro más importante, *El arte de los argentinos*, publicado en tres tomos entre 1937 y 1940. Pagano era un reconocido catedrático del arte, también célebre por su desempeño como crítico para el diario *La Nación*. Aquella obra constituía el resultado de su trabajo de años como columnista especializado en arte argentino y significó su

consagración como historiador profesional.⁸ Allí desplegó los lineamientos sobre los cuales debía encuadrarse el arte argentino, basándose en un ideario marcadamente nacionalista. Su discurso debe contemplarse en el marco de su pertenencia a las instituciones oficiales de la elite cultural más importantes. Ya desde 1936, Pagano integraba la Academia Nacional de Bellas Artes y en 1939 fue incorporado a la Academia Nacional de Historia.

Las decoraciones de los edificios públicos y los artistas a cargo de ejecutarlas respondían a los requerimientos de Pagano y su proyecto estético tanto en las temáticas abordadas como en el lenguaje utilizado para representarlas. Para Pagano, una de las principales amenazas a combatir desde el arte era la influencia del cosmopolitismo extranjerizante. Este topos de la Argentina del Centenario se reactualizaba

en su planteo de los años 1930 a partir de la difusión de las experiencias de las vanguardias estéticas europeas en el campo local. El crítico condenaba fervientemente todas las expresiones abstractas, a las que consideraba manifestaciones deshumanizadas y empobrecedoras del arte. El futurismo, el cubismo y el surrealismo también eran señalados como variantes deficientes. La figuración, en cambio, se presentaba como el único lenguaje aceptable para Pagano. Invocando las ideas de Benedetto Croce, definía al arte como un documento histórico, que debía ser capaz de expresar estados sociológicos y culturales. Dentro de la figuración, destacaba especialmente la pintura de temas históricos, aunque también le interesaban las escenas costumbristas, los paisajes y los retratos.

En su lucha contra el cosmopolitismo, contrastaba la fruición por la *tabula rasa* y el antihistoricismo de los europeos, con un "panorama interior" comprometido con la historia y abocado a la representación de una tradición nacional. En esta línea, Pagano rescataba la obra de Antonio Alice, uno de los artistas del MOP,⁹ de quien señalaba especialmente su faceta como pintor de cuadros históricos. A partir de su figura, emprendía una encendida defensa del género, al cual consideraba injustamente cuestionado por sus contemporáneos.

Existe una gravitación de doble radio: la de fuera y la de dentro. (...) Existe en el Viejo Mundo, una tendencia contraria a la *historia*, no a la historia en sí misma, en totalidad, como auténtica expresión de validez. El antihistoricismo hace *tabula rasa* con el pasado. Repudia su herencia, su cultura, su caudal multiforme. No es éste, conforme se ve, un problema de superficie. Toda la tradición queda suprimida, aventada. (...)

Pero he aquí ahora nuestro panorama *interior*. Mientras en la otra vertiente, la de fuera, se rechaza la historia, nosotros, nos hallamos en pleno *Historicismo*. Queremos saber de dónde venimos, quiénes somos;

aspiramos a conocer la razón interna de nuestra evolución; ansiamos vernos en el pasado para *comprendernos* en el presente. El país realiza, con rigor metódico, un esfuerzo magnífico. Lo pregonan y noblemente lo ilustran el Archivo de Indias –de Sevilla–, el Instituto de Investigaciones Históricas, la Junta de Historia y Numismática Americana, sin excluir otros centros de ciencias especiales. (...) Nuestro país vive su historia, la siente y la evoca escribiéndola, tras documentarla con rigor y con método. Y la pinta. (Pagano, 1937, pp. 217-218)

De esta manera, la apuesta por la figuración como único lenguaje admisible para "el arte de los argentinos" se fundaba en una condición local que excedía la valoración estética: esto es, la necesidad de encauzar el aporte de las artes plásticas hacia un proyecto de construcción de una identidad nacional. Los planteos de Pagano no surgían de manera aislada, sino que –tal como él mismo se encargaba de señalar– se filiaban a un proceso más amplio en el que ocupaba un papel central la historia como disciplina. Siguiendo a Cattaruzza (2001), en los años 1930 la tarea del historiador se profesionalizó, a la vez que se fueron consolidando sus redes e instituciones en estrecha vinculación con los poderes públicos.¹⁰ Por otra parte, desde el Estado se manifestó un creciente interés por dar forma a un relato sobre el pasado nacional "no siempre homogéneo, a través de mecanismos que iban desde las conmemoraciones oficiales hasta la incorporación de nuevas fiestas cívicas al calendario, la inauguración de monumentos y la acción desde la escuela" (p. 472). Las obras de arte de la arquitectura pública fueron parte de aquellos "mecanismos" utilizados por distintas instituciones estatales y de la sociedad civil para poner a circular un discurso público nacionalista en el ámbito de la ciudad. Asimismo, su interpretación y difusión a través de las intervenciones intelectuales de figuras como Pagano contribuyeron a apuntalar ese discurso en la arena cultural.

Además de ponderar la pintura de Alice, también ocuparon lugares destacados dentro

del canon de Pagano otros de los artistas decoradores del momento. Por ejemplo, de Adolfo Montero rescataba especialmente su "obra decorativa, compleja y de gran escala" realizada para el edificio de La Fraternidad en colaboración con Dante Ortolani, "otro artista múltiple" (Pagano, 1938, pp. 311-312). Los *panneaux* decorativos de Gastón Jarry, Emiliano Celery, Benito Quinquela Martín, Atilio Boveri y Rodolfo Franco realizados para los edificios del MOP y de Ferrocarriles fueron presentados en su libro con ilustraciones. Por otra parte, Jorge Soto Acébal y Alfredo Guido también figuraban entre los "artistas más completos", señalando su "obra de ambiente en la evocación de las costumbres" y su "pintura de carácter en la enérgica estructura del rasgo étnico" (Pagano, 1938, p. 344).

Sin embargo, no todo el arte figurativo resultaba igualmente aceptable para Pagano y su discurso nacionalista. También dentro de este lenguaje, el autor registraba influencias de un cosmopolitismo indeseado. Tal era el caso de los pintores militantes, inclinados hacia el "arte social" (Pagano, 1940, p. 301), como Demetrio Urruchúa y Antonio Berni, entre otros. Estas figuras emergían como exponentes de un grupo de artistas desviados por su adhesión a las ideas políticas de izquierda. El "arte social" era asociado a "una ráfaga de turba procedencia, traída en mala hora" por los inmigrantes politizados. A lo largo de su argumentación, volvía constantemente sobre la necesidad de mantener al arte dentro de una esfera autónoma e incontaminada de las ideologías políticas. En este sentido, resulta comprensible que las decoraciones de la Unión Ferroviaria a cargo de Falcini y Hebequer no fueran incluidas en la historia de Pagano, aun cuando sí llegó a ponderar otras facetas de la obra del ilustrador.

El "arte al servicio de la idea" era para él "arte de propaganda", término que en sus escritos se cargaba de connotaciones negativas. En rigor, este tipo de conceptualizaciones no deben ser atribuidas exclusivamente a Pagano, sino que podemos considerarlas como producto de su época. Luego de la Primera Guerra

Mundial, el arte de propaganda comenzó a asociarse cada vez más a las estrategias comunicativas de estados unipartidistas o totalitarios, por tanto incompatibles con los ideales democráticos. Sin embargo, siguiendo a Toby Clark (2000), es posible pensar en las decoraciones de la arquitectura pública de los años 1930 como otra expresión de arte de propaganda. En aquellas obras también existió un programa cultural articulándose con un programa político. Las obras apuntalaron con su discurso visual el proyecto modernizador promovido por los distintos gobiernos del período. Las representaciones de las diferentes regiones del país caracterizadas por las actividades económicas desarrolladas en cada sitio presentaban de forma estilizada la necesidad de articular un régimen de producción diversificado a escala de todo el territorio argentino. El impulso modernizador estuvo ligado, como demostraron Ballent & Gorelik (2001), a la construcción y puesta en marcha de infraestructuras de transportes, a nuevos procesos de industrialización a través de sustitución de importaciones y a la explotación de recursos estratégicos como el petróleo, todos temas que ocuparon un lugar destacado en la nueva iconografía del arte público. Al mismo tiempo, estas propuestas modernizadoras condensaron un discurso nacionalista que se nutrió de ciertos rasgos nostálgicos. En este aspecto, los paisajes del interior en su versión telúrica fueron idealizados como canteras de la tradición y la identidad nacional.

Como se dijo, para Pagano el cosmopolitismo en el arte era un mal a combatir. Las decoraciones de la arquitectura pública presentadas en su libro se encuadraban allí dentro de los valores nacionalistas que él defendía, como ejemplos del verdadero "arte de los argentinos". Los artistas decoradores que ponderaba compartían en gran medida aquel fervor nacionalista, asignando a sus obras una función pedagógica y formativa tanto de la cultura estética de los ciudadanos como de su "espíritu patriótico". Para el pintor Alfredo Guido, "la constante presencia gráfica

de temas sobre conocimientos de Historia Nacional, recuerdo de próceres, geografía del país, modalidades de vida y trabajo de las distintas regiones, Religión, etc." en los edificios públicos contribuían a "la creación del espíritu de unidad de Patria" (Guido, 1941, p. 446). En la misma sintonía, su colega Soto Acebal proponía desarrollar en los muros de la arquitectura pública "todos los temas de nuestra historia, de nuestros esfuerzos, de nuestra riqueza y caracteres nacionales" (Soto Acebal, 1941, p. 456). Estos argumentos eran utilizados por los artistas especialmente para convencer a los "hombres de Estado" acerca de la importancia de apoyar y financiar a las Bellas Artes a través de los encargos oficiales.

Sin embargo, aquella vocación por mostrarse "patrióticamente útiles" (Guido, 1941, p. 446) a los poderes públicos, ilustrando temas y motivos alegóricos a la nación, no les impedía a los artistas reconocer los lazos que los unían con una serie de experiencias internacionales. Guido (1941, p. 446) señalaba especialmente los casos de Estados Unidos, Italia y Alemania, donde "se ha tenido bien presente la colaboración del artista con el Estado", destacando que allí se asignaba en los presupuestos de las obras oficiales un porcentaje específico para las decoraciones. Por su parte, Soto Acebal (1941, p. 456) llamaba a imitar "el ejemplo magnífico que dio Italia antes de la guerra y que ahora nos da Estados Unidos al procurar y distribuir trabajo a todos sus artistas." Es decir que la operación de difusión de un discurso nacionalista a través de intervenciones artísticas en la arquitectura pública implicaba al mismo tiempo cierto grado de cosmopolitismo.

Colaboración creadora

La incorporación de obras de arte a la arquitectura pública trajo como consecuencia un estrechamiento de los vínculos entre sus productores. La Sociedad Central de Arquitectos (SCA) funcionó como un ámbito institucional desde el cual se promovieron activamente los intercambios entre sus socios y

varios de los artistas decoradores del momento. Si bien ya desde mediados de los treinta la *Revista de Arquitectura*, órgano oficial de la SCA, venía presentando los edificios públicos con murales y esculturas, recién a fines de la década comenzó a gestarse una colaboración que iba más allá de las obras. En 1938, empezaron a realizarse una serie de eventos en la SCA con el objetivo de "volver a los buenos tiempos" en los que "la Arquitectura, por ser la madre de todas las artes plásticas, no estaba divorciada de ellas" ("La exposición de cerámica de los señores José de Bikandi y Marino Persico," 1938, pp. 527- 528). Estos consistieron, por un lado, en exhibiciones de los arquitectos, generalmente colectivas, en las que los profesionales hacían "gala de sus dotes artísticas y de su preparación en las otras ramas de las Bellas Artes, escultura y pintura" ("Primera Exposición de Artes Plásticas," 1938, p. 583). .¹¹ Por otra parte, también se organizaron con mayor regularidad muestras de pintores y escultores que exponían sus obras en los salones de la SCA. Con estos eventos, la entidad buscaba "traer a su seno a los artistas (...) por lo que significan como colaboradores en las grandes obras de arquitectura" (Vidal Cárrega, 1939, p. 652). Se trataba, además, de que aquellos volvieran a ocupar "los puestos que les corresponden, para que los edificios de importancia muestren nuevamente los detalles artísticos, que en la época actual, el mercantilismo, desgraciadamente había desplazado de esas edificaciones, despojándolas de la decoración que tanta influencia tiene en la educación espiritual" (p. 653).

Los artistas fueron llamados a colaborar no sólo con sus obras, sino también a través de sus reflexiones, que fueron publicadas en el órgano oficial. Bajo la premisa de que "la arquitectura no puede divorciarse de sus hermanas, las artes plásticas", la *Revista de Arquitectura* proponía "escuchar lo que nos dicen de sus recíprocas relaciones, sus cultores argentinos" ("Escriben para la Revista de Arquitectura," 1940, p. 672). En este marco, el escultor Gonzalo Leguizamón Pondal presentó

sus ideas sobre "la arquitectura y la escultura unidas nuevamente en la composición de nuestros días" (p. 673). Pocos meses más tarde, el pintor y arquitecto Juan Carlos Castagnino (1941) introducía su mirada sobre la pintura mural. El momento cúlmine de la mancomunidad entre artistas y arquitectos se produjo hacia mediados de 1941, cuando se realizó el Salón de los Artistas Plásticos en la Decoración Mural, inaugurado el 30 de junio en la sede de la SCA. A diferencia de las exposiciones anteriores, donde los artistas habían concurrido con sus obras individuales, en este caso la convocatoria llamaba específicamente a presentar aquellas obras en las que se manifestara el trabajo "en conjunto, en la obra inmueble, es decir adherida a la arquitectura", mientras que "la tela de caballete, por más decorativa que sea" no reunía las condiciones necesarias, ya que "ésta se puede aplicar en cualquier parte con la sola intervención del "dueño de casa" que no tiene por qué ser artista y que además casi nunca lo es" (Williams, 1941, p. 440).

Los arquitectos de la SCA concebían la presencia del arte en la arquitectura en términos de decoración, donde según su definición:

Decoración no es un cuadro pintado o una escultura que se coloca –ya se ha dicho– en cualquier lado. Su propia razón de ser, la conexión estrecha que guarda con el marco que ha de encerrarla, deben formar una conjunción casi perfecta e inseparable con la estructura arquitectónica.

Síntesis armoniosa de la fecunda colaboración artística. ("Colaboración creadora," 2 1941, p. 482).

Este concepto aludía entonces a un trabajo conjunto entre artistas y arquitectos. La "colaboración creadora" era entendida como una oportunidad para salir de la individualidad estética y realizar una obra de carácter colectivo. Tal interpretación conjugaba referencias tradicionales y modernas al mismo tiempo. Por un lado, se evocaba con nostalgia la colaboración de las artes en el Renacimiento, cuando la pintura mural, la escultura y los vitrales habían estado al servicio del arte cívico y religioso. Por otra parte, los arquitectos de la SCA citaban como modelos numerosas experiencias decorativas recientes. A raíz del Salón de 1941, la revista le dedicó un número especial al tema de "La Decoración y la Arquitectura". Allí se presentaron distintos



Figura 3. Decoración y arquitectura: algunas referencias internacionales. Esculturas y relieves en el patio del Museo de Arte Moderno de París (1937). Esculturas de Arno Breker en el Palacio de la Cancillería de Speer (1938-1939). Detalle de los relieves de Alfred Janniot para el Museo de las Colonias de París (1928-1931). *Revista de Arquitectura* (octubre, 1941), 250, pp. 483-485.

casos de colaboraciones realizadas en su mayoría durante los años veinte y treinta, entre las que se contaban reconocidos exponentes del *Art Déco* francés y unos cuantos ejemplos de decoradores alemanes, entre varios otros. El sitio privilegiado para estas decoraciones modernas se encontraba en los programas públicos urbanos como museos, teatros, pabellones de exposición y también palacios oficiales.

El retorno de la decoración fue leído por los arquitectos de la SCA como un triunfo sobre las corrientes "funcionalistas", cuyas "expresiones más revolucionarias" habían querido "desterrar de la arquitectura hasta el más remoto vestigio de lo que no fuera estrictamente funcional" ("La decoración y la arquitectura," 1941, 438). Fue en este marco que la institución convocó a los artistas decoradores para repensar el modo en que se estaba modernizando la disciplina. Como cierre del Salón de los Artistas Plásticos en la Decoración Mural, Alfredo Guido pronunció una conferencia en la sede de la SCA en la que propuso a los arquitectos una definición amplia de funcionalismo. Para el pintor, el concepto no debía reducirse "solo a funcionalidad parcial, física y utilitaria". En cambio, sostenía que:

Para que su funcionalismo sea completo, [necesita] la aplicación estética de las proporciones, de color como función subjetiva para cada ambiente, según su destino (...) El arquitecto auténticamente funcionalista, debe conocer todos los recursos para hacer que los edificios que construya retengan al que los habite, y no como es muy frecuente, sean constante invitación para salir a la calle. Para ello, la colaboración de la decoración –ya sea abstracta o figurativa–, es instrumento mágico insustituible. (Guido, 1941, p. 445)

En esta nueva versión superadora del funcionalismo "más revolucionario", la decoración era presentada como aliado indispensable del arquitecto en todas sus obras. Sin embargo, su relevancia social y cultural adquiriría otras dimensiones cuando se trataba de utilizarla en el embellecimiento de la arquitectura pública. Según el pintor: "En cuanto a su significado como cultura artística del pueblo, como divulgación insistente de las Bellas Artes, la decoración de los edificios públicos tiene suma trascendencia, pues le despierta deseos de contemplación estética con saludables beneficios morales y espirituales" (Guido, 1941, p. 446).

La necesidad de revisar los postulados sobre los que se había asentado el funcionalismo no se registró únicamente en el ámbito de la SCA, sino que atravesó a buena parte del campo arquitectónico local. Para comienzos de los años 1940 existía un amplio consenso entre distintos sectores respecto de la necesidad de restablecer una versión más humanista de la disciplina, que atendiera también a valores subjetivos y espirituales. La apelación a las artes como antídoto para contrarrestar los efectos de una modernización demasiado fría y deshumanizada abarcó a un abanico amplio en el que confluyeron desde los arquitectos más tradicionalistas hasta aquellos más racionalistas. Así lo demuestra la obra del propio Boveri, quien luego del éxito de sus vitrales para el edificio de Ferrocarriles del Estado realizó estudios para los cristales grabados del Edificio de la Transradio Internacional, una de las últimas obras de Christophersen, para el Palacio Municipal de 6 de Septiembre (actual Municipio de Morón), obra del arquitecto Jorge Bunge, y un estudio para una decoración mural en la sede del Automóvil Club Argentino, cuyo ecléctico equipo de proyectistas estaba comandado por el ingeniero Antonio Vilar.



Figura 4. Estudios para decoraciones: de Christophersen a Vilar. a. Atilio Boveri, "El Petróleo", dibujo para decoración mural en el edificio del ACA, 1939. b. Atilio Boveri, "Para todos los hombres del mundo", dibujo para cristal grabado en el edificio de la Transradio, 1939. Atilio Boveri, "Industria", dibujo para cristal grabado en el edificio de la Municipalidad de 6 de Septiembre (hoy Municipio de Morón), 1939. Boveri, A. (1940). *La decoración mural, obras de Atilio Boveri realizadas durante el año 1939*. Buenos Aires.

También nuevos representantes emergentes de la vanguardia local plantearon su perspectiva sobre la llamada crisis del funcionalismo a fines de los años 1930. En su manifiesto fundacional, los integrantes del grupo Austral la atribuyeron en parte a los "prejuicios estéticos e intransigencia pueril" de los arquitectos modernos, quienes ante la búsqueda de soluciones para los problemas técnicos de la disciplina se habían "separado cada vez más del contacto con las otras artes plásticas" (Bonet, Ferrari Hardoy & Kurchan, 1939, p. 1). Este proceso habría derivado en respuestas demasiado "intelectuales y deshumanizadas" que ignoraban la "psicología individual". Para salir del dogmatismo en el que se había caído proponían ellos también restablecer los lazos con los artistas. Sin embargo, este retorno no era pensado en términos de una vuelta de la decoración, sino como parte de un programa

de síntesis de las artes que fue promovido por importantes figuras del modernismo internacional, como su maestro Le Corbusier, entre otros.

La revista *Tecné* funcionó como otro de los espacios desde donde se plantearon importantes críticas al modernismo radical desde su propio seno. Allí, los arquitectos vinculados a los movimientos de vanguardia a comienzos de los años 1940 dieron voz a un grupo de muralistas de gran prestigio artístico pero vedados de los encargos para edificios públicos estatales por sus ideas políticas de izquierda. Como ha señalado Belej (2012), esta formación entabló una querrela por los muros oficiales con los artistas decoradores cercanos a la SCA, en la cual resultaron perdedores. Nos referimos al grupo integrado por Berni, Urruchúa, Castagnino y Lino Enea

Spilimbergo, entre otros, al que ya vimos desacreditado por Pagano –en representación del discurso oficial– por sus inclinaciones hacia el "arte social" o "de propaganda". A pesar de no acceder a los muros de los ministerios y otros edificios estatales, sí lograron obtener una comisión importante al ser convocados para realizar los frescos en la nueva sede de la Sociedad Hebrea Argentina.¹² Dado que se trataba de una institución civil con fines sociales, culturales y también religiosos, las pinturas de Berni y Urruchúa desarrollaban temas de la cultura, como "Las artes" y "El libro y la ciencia", mientras que Castagnino ilustró una escena de reminiscencias bíblicas titulada "La ofrenda de la nueva tierra". Fue entonces que la revista introdujo un artículo de Berni donde presentó su punto de vista sobre el arte mural y la necesidad de entablar "una nueva relación (...) en las formas y funciones de la nueva arquitectura" (Berni, 1944, p. 41). A pesar de las diferencias estéticas e ideológicas que lo separaban de los artistas decoradores vinculados a la SCA, sus ideas se acercaban cuando definía a la pintura mural como "un arte público por excelencia, de valores sociales, de cuyas funciones y consecuencias el Estado no puede quedar indiferente (...) (p. 41).

De esta manera, el debate local se integraba a las nuevas discusiones que se estaban dando en el ámbito internacional sobre el rol del arte en la arquitectura moderna. Ya desde los preparativos para la Exposición de París de 1937, circulaban nuevas consignas sobre la necesidad de: "demostrar que el arte puede hacer la vida mejor y más bella para todo el mundo, que no hay enfrentamiento entre belleza y utilidad, que arte y técnica deben estar unidos" (The Paris model for the fair, 1936, p. 45). Poco tiempo después se realizó la Feria Internacional de Nueva York en 1939, con el objetivo "no de mostrar como sus antecesoras, los triunfos de la Técnica sino la integración de esta con el Arte, bajo un claro dominio de ideales humanistas" (Liernur, 1999, p. 39). Ambos eventos funcionaron como la antesala de las discusiones de los años 1940 sobre la nueva monumentalidad y la participación de la arquitectura como (re)constructora de la vida cívica a través de la síntesis de las artes, en una operación comandada por figuras como Sigfried Giedion, Josep Lluís Sert y Fernand Léger, entre otros, que cobraría fuerza en la segunda posguerra.



Figura 5. Pinturas murales para la Sociedad Hebrea: los otros artistas plásticos. a. Antonio Berni, "Las artes", pintura al fresco, 1943. *Tecné* (marzo, 1944), 3, p. 40. b. Imagen del hall del primer piso. A la izquierda se observa "El libro y la ciencia", fresco de Demetrio Urruchúa, 1943. *Nuestra Arquitectura* (marzo, 1944), 176, p. 88.

Consideraciones finales

En este trabajo hemos intentado mostrar cómo el episodio de colaboración entre arquitectos y artistas plásticos en la arquitectura pública de la década del treinta y comienzos de la siguiente permitió recorrer una serie de discusiones disciplinares y culturales que resultan centrales para profundizar nuestro conocimiento del período.

Por un lado, observamos que la tendencia de arquitectura pública analizada aparece encaballada entre las discusiones sobre el *Art Déco*, en tanto movimiento que admitió la presencia de la decoración dentro de su propuesta de modernización de la arquitectura, y el debate de la síntesis de las artes, que propuso una versión superadora del funcionalismo moderno a partir de la incorporación de obras de arte para recuperar la dimensión estética de la disciplina. Volver sobre estos debates nos ha permitido constatar que el momento de la integración de las artes que floreció en la segunda posguerra no debe interpretarse en términos de un nuevo comienzo, sino más bien como el punto de llegada de un largo proceso que se inició en el período entreguerras.

Por otra parte, advertimos que la incorporación de murales, vitrales, relieves y esculturas transformó a esas arquitecturas en objetos de arte público atravesados por otras discusiones que excedieron ampliamente los límites del campo disciplinar específico. De esta manera, aquellas construcciones pasaban a formar parte de las políticas oficiales para la promoción de un arte nacional y se involucraban directamente en la difusión de un discurso público nacionalista. Al mismo tiempo, dialogaban con otras experiencias de arte público contemporáneas del exterior que se desarrollaban en otros contextos políticos pero representando temáticas similares con lenguajes estéticos compartidos.

En definitiva, el seguimiento de la "colaboración creadora" entre artistas y arquitectos que se consolidó como tal hacia fines de los años 1930 permitió ponderar tanto los alcances

de aquella tendencia en el contexto de producción local como sus vínculos con un conjunto amplio de ideas en circulación a escala internacional. A comienzos de los años 1940 la reivindicación del arte en la arquitectura moderna había dejado de ser un reclamo aislado para convertirse en un espacio de convergencia entre todos los sectores del campo.

Notas

¹ Una versión preliminar de las ideas aquí presentadas integraron el capítulo III de la tesis de maestría inédita, *Arquitectura como arte público. Estado, arquitectos y cultura en la Revista de Arquitectura (Argentina, 1925-1943)* (Duran, 2017).

² La búsqueda de un nuevo estilo estaba asociada, tal como señaló Crispiani (1995, p. 54), a tres cuestiones principales: el agotamiento de los modelos del historicismo, la voluntad de encontrar una identidad para el arte nacional, la necesidad de producir una arquitectura metropolitana, capaz de adaptarse a los nuevos requerimientos programáticos y técnicos.

³ Belej (2012, p. 196) señaló que los primeros antecedentes de este tipo de murales se remontan a principios de siglo XX, con los murales realizados por Collivadino para decorar el Pabellón Argentino en la Exposición Internacional de San Francisco en 1915.

⁴ Los artículos de Prebisch y Vautier (1925a, 1925b, 1926) en *Martín Fierro* difundieron en el ámbito local las ideas del debate parisino en torno a la Exposición de 1925. Los argumentos desarrollados sugieren varios puntos en común, tanto respecto de los contenidos como de su presentación visual, con los planteos de Le Corbusier en sus escritos de *L'Esprit Nouveau*, luego compilados en el libro *El arte decorativo de hoy* (1987 [1925]).

⁵ Mayúsculas en el original.

⁶ Un buen ejemplo de la arquitectura moderna con decoraciones realizada por este arquitecto puede verse en el edificio de renta ubicado en Bulnes y Arenales, publicado por la *Revista de Arquitectura* en octubre de 1936 (Propiedad de renta, 1936, pp. 483-490).

⁷ Según la nómina proporcionada por la *Revista de Arquitectura*, los artistas convocados fueron Benito Quinquela Martín, Antonio Alice, Emiliano Celery, Miguel Victorica, Rodolfo Franco, Raúl Mazza, Adolfo Montero, Alfredo Guido, Gastón Jarry, Antonio Pibernat, Troiano Troiani y Hector Rocha.

⁸ Según José Emilio Burucúa (1999, p. 17), el aporte de Pagano fue, luego de la contribución inicial de Eduardo Schiaffino, la segunda gran obra dentro de la historiografía artística argentina.

⁹ Varias de las pinturas de temática histórica de Alice (1886-1943) fueron adquiridas por diferentes dependencias estatales desde comienzos del siglo XX. "La muerte de Güemes" (1910) fue destinada a decorar el Palacio de la Legislatura de Salta, mientras que "Argentina: tierra de promisión" (1918) fue adquirida por el gobierno nacional para el Palacio de Correos y Telégrafos, inaugurado en 1928. Ya en los 1930, realizó *panneaux* decorativos para el MOP y el Ministerio de Hacienda.

¹⁰ Entre algunas de las más significativas, podemos mencionar la creación en 1938 de la Academia Nacional de la Historia y de la Comisión Nacional de Museos y Lugares Históricos.

¹¹ En diciembre, se realizó la Primera Exposición de Artes Plásticas en los salones de la Sociedad, a la que concurren dieciocho arquitectos con sus obras. El evento volvió a repetirse con similares características en los dos años siguientes.

¹² La obra arquitectónica de los ingenieros Joselevich fue publicada en *Nuestra Arquitectura* (Edificio Social de la Sociedad Hebrea Argentina, 1944).

Referencias

- Ballent, A. (2005). Kilómetro cero: la construcción del universo simbólico en la Argentina de los años treinta. *Boletín del Instituto Ravignani*, 27, 107-137.
- Ballent, A. (2008). Imágenes de un vínculo. Ingeniería y estado: la red nacional de caminos y las obras públicas en la Argentina, 1930-1943. *Historia, Ciências, Saúde-Manguinhos*, 15 (3), 827-847.
- Ballent, A. (2016). El Estado como problema: el Ministerio de Obras Públicas y el centro de Buenos Aires durante la presidencia de Agustín P. Justo, 1932-1938. *Estudios del Hábitat*, 14 (2), 1-19.
- Ballent, A. & Gorelik, A. (2001). País urbano y país rural: la modernización del país y su crisis. En A. Burucúa, J. E. (Dir. de tomo), *Nueva historia argentina. Arte, sociedad y política* (Tomo I). Buenos Aires: Sudamericana, 267-313.
- Belej, C. (2012). *Muralismo y proyecto moderno en Argentina entre las décadas de 1930 y 1950*. Tesis doctoral inédita, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Argentina.
- Berni, A. (marzo, 1944). Pinturas murales, *Tecné*, 3, 40-45.
- Berraute, F. (1940). Los cristales grabados de Atilio Boveri. En Boveri, A., *La decoración mural, obras de Atilio Boveri realizadas durante el año 1939*. Buenos Aires: Boveri.
- Bonet, A., Ferrari Hardoy, J. & Kurchan, J. (junio, 1939). Austral 1 [Separata]. *Nuestra Arquitectura*, 119.
- Boveri, A. (1940). *La decoración mural, obras de Atilio Boveri realizadas durante el año 1939*. Buenos Aires: Boveri.
- Castagnino, J. (abril, 1941). La pintura mural. El afresco. *Revista de Arquitectura*, 244, 154-159.
- Cattaruzza, A. (2001). Descifrando pasados: debates y representaciones de la historia nacional. En Cattaruzza, A. (Dir. de tomo), *Nueva Historia Argentina* (Vol. VII), Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política (1930-1943) (pp. 429-476). Buenos Aires: Sudamericana.
- Christophersen, A. (abril, 1929). Hacia un lógico renacimiento arquitectónico. *Revista de Arquitectura*, 100, 239-241.
- Clark, T. (2000 [1997]). *Arte y propaganda en el siglo XX. La imagen política en la era de la cultura de masas*. Madrid: Akal.
- Colaboración creadora (octubre, 1941). *Revista de Arquitectura*, 250, 482-487.
- Crispiani, A. (1995). Alejandro Christophersen y el desarrollo del eclecticismo en la Argentina. *Cuadernos de Historia*, 6, 43-88.
- Duran, C. (2017). *Arquitectura como arte público. Estado, arquitectos y cultura en la Revista de Arquitectura (Argentina, 1925-1943)*. Tesis de maestría inédita, Universidad Torcuato Di Tella, Argentina.
- Edificio de "La Fraternidad" (diciembre, 1934). *Revista de Arquitectura*, 168, 505 y 508-523.
- Edificio de la Sociedad "Unión Ferroviaria". (marzo, 1933). *Revista de Arquitectura*, 44, 279-287.
- Edificio Social de la Sociedad Hebrea Argentina (marzo, 1944). *Nuestra Arquitectura*, 176, pp. 78-91.
- El edificio para el Ministerio de Obras Públicas de la Nación (julio, 1937). *Revista de Arquitectura*, 199, pp. 297-312.
- El Pabellón Argentino en la Feria de Milán (junio, 1927). *Revista del CACYA*, 1, 30-40.
- Escriben para la *Revista de Arquitectura* los artistas plásticos. (diciembre, 1940). *Revista de Arquitectura*, 240, pp. 672-673.
- Gorelik, A. (2011). Nostalgia y plan: el Estado como vanguardia. En Gorelik, A., *Correspondencias: arquitectura, ciudad, cultura* (92-133). Buenos Aires: Nobuko.
- Graciani, A. (1995). La participación argentina en la Exposición Iberoamericana: la actuación de Martín Noel. Un edificio y una misión. En *El arquitecto Martín Noel: su tiempo y su obra* (161-179). Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura. Recuperado de <https://www.klinebooks.com/pages/books/15813/n-a/el-arquitecto-martin-noel-su-tiempo-y-su-obra>
- Guido, A. (octubre, 1941). La Decoración en la Arquitectura. *Revista de Arquitectura*, 250, 443-454.
- Gutiérrez y Urquijo, A. (diciembre, 1934). La Plástica en la Arquitectura. *Revista de Arquitectura*, 168, 524-525 y 547.

- La Decoración y la Arquitectura. (octubre, 1941). *Revista de Arquitectura*, 250, 438.
- La exposición de cerámica de los señores José de Bikandi y Marino Persico en la Sociedad Central de Arquitectos (noviembre, 1938). *Revista de Arquitectura*, 215, pp. 526-528.
- Le Corbusier (1987 [1925]). *The Decorative Art of Today*. Nueva York: Architectural Press.
- Liernur, J. F. (1989-1991). ¿Arquitectura del imperio español o arquitectura criolla? Notas sobre las representaciones "neocoloniales" de la arquitectura producida durante la dominación española en América. *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas Mario Buschiazzi*, (27-28), 208-218.
- Liernur, J. F. (1999). The South American Way. El "milagro" brasileño, los Estados Unidos y la Segunda Guerra Mundial (1939-1943). *Block* 4, 23-41.
- Müller, L. (2011). *Modernidades de provincia: Estado y arquitectura en la ciudad de Santa Fe 1935-1943*, Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- Noel, M. (enero, 1931). *Racialismo y Arquitectura*. *Revista de Arquitectura*, 121, pp. 28-31.
- Pagano, J. L. (1937). *El arte de los argentinos* (Tomo I, Desde los aborígenes hasta el período de los organizadores). Buenos Aires: edición del autor.
- Pagano, J. L. (1938). *El arte de los argentinos* (Tomo II, Desde la acción innovadora del "Nexus" hasta nuestros días). Buenos Aires: edición del autor.
- Pagano, J. L. (1939). El arte como valor histórico. En *Discursos de recepción en la Academia de Historia*. (pp. 25-47). Buenos Aires: Academia Argentina de Letras.
- Pagano, J. L. (1940). *El arte de los argentinos* (Tomos III, Desde la pintura en Córdoba hasta las expresiones más recientes. Pintura – escultura - grabado). Buenos Aires: edición del autor.
- Parera, C. (2012). *Arquitectura pública: entre la burocracia y la disciplina. Intervenciones de Nación y Provincia en territorio santafesino durante la "larga década" del treinta*. Tesis doctoral inédita, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Nacional de La Plata, Argentina.
- Prebisch, A. (enero, 1931). La Nueva Arquitectura. *Revista de Arquitectura*, 121, pp. 32-36.
- Prebisch, A. & Vautier, E. (noviembre, 1925b). El standard, base del estilo arquitectónico. *Martín Fierro*, 25, p. 5.
- Prebisch, A. & Vautier, E. (septiembre, 1925a). Arte decorativo, arte falso. *Martín Fierro*, 23, 5.
- Prebisch, A. & Vautier, E. (septiembre, 1926). ¿Arte decorativo? *Martín Fierro*, 33, 9.
- Primera Exposición de Artes Plásticas en la Sociedad Central de Arquitectos (diciembre, 1938). *Revista de Arquitectura*, 216, 580-588.
- Propiedad de renta, Bulnes 2093 esq. Arenales (octubre, 1936). *Revista de Arquitectura*, 190, 483-490.
- Soto Acebal, J. (octubre, 1941). Los artistas y la decoración mural, *Revista de Arquitectura*, 250, 455-456.
- The Paris model for the fair (febrero, 1936). *American Architect*, 149, 45-47.
- Vidal Cárrega, C. (diciembre, 1939). Exposición de Artes Plásticas realizada en la Sociedad Central de Arquitectos. *Revista de Arquitectura*, 228, 652-655.
- Wechsler, D. (1999). Impacto y matices de una modernidad en los márgenes. Las artes plásticas entre 1920 y 1945. En J. E. Burucúa (Dir. de tomo), *Nueva historia argentina. Arte, sociedad y política* (Tomo I) (267-313). Buenos Aires: Sudamericana.
- Williams, A. (octubre, 1941). De la Exposición de Artes Plásticas en la Decoración Mural. *Revista de Arquitectura*, 250, 439-442.