

S E P A R A T A

Segunda Época
año XV / n° 20 / diciembre de 2017



Arte moderno en Córdoba:
exposiciones, circuitos y agrupaciones

Paulina Iglesias / "Entre ellos, 9 de vanguardia". Obras de Pettoruti en Córdoba

Carolina Romano / El arte nuevo de Mauricio Lasanzky:
contextos de su producción artística inicial

Ana Sol Alderete / Las invasiones a La Cañada. Acciones colectivas de artistas
en los tiempos de la sistematización

Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano
Facultad de Humanidades y Artes
Universidad Nacional de Rosario

En el inicio de una Segunda Época

Desde marzo de 2001, *Separata*, la revista del Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano de la Universidad Nacional de Rosario, ha presentado año tras año e ininterrumpidamente, ediciones destinadas a la difusión de investigaciones sobre el arte del país y particularmente de la región. Con catorce años de permanencia cumplidos en diciembre de 2014 y la aparición de diecinueve números en ese lapso —sólo en tres ocasiones excepcionalmente dobles—, constituyen un caso de continuidad infrecuente para una revista dedicada a la historia del arte. Asimismo, el grado de expectación logrado en los medios académicos y especializados pero también en un público amplio que ha permanecido atento a las entregas anuales, han resultado motivos suficientemente estimulantes en este itinerario.

El origen y desarrollo de la revista están íntimamente ligados al estado de la historia del arte en el país como una de las ramas o especialidades de la historia. En ese sentido, el avance de la disciplina en el transcurso de los años posteriores a la apertura democrática de 1983, hacía necesario generar, al mismo tiempo que cobraban impulso o tomaban nuevos rumbos las investigaciones del arte, un circuito orgánico de publicaciones que difundiera la producción reciente. Este fenómeno de renovación y profesionalización de la historia del arte, particularmente redimensionado a partir de los años noventa y sostenido hasta el presente, y en el caso puntual de Rosario la existencia de investigaciones en marcha y la fundación del CIAAL en el transcurso de 1999, tornaron pertinente una publicación que diera cuenta de lo que se producía. Inicialmente se trataba de una revista realizada íntegramente en papel e ilustrada con imágenes a una tinta que, desplegadas en los bordes del texto, operaban como viñetas para acompañar la lectura y señalar con ello una opción intelectual: restituir a las obras y las imágenes más variadas un lugar central en el análisis, luego de un período, verdaderamente necesario, de énfasis sociológico. También esa materialidad leve tenía el sentido de enfatizar el carácter provisional de los artículos: en general escritos exploratorios o avances de investigación que en cada número se unen a partir de algún tema o problemática común constituyendo una suerte de informe breve pero ajustado. De todos modos, el carácter contingente o coyuntural de muchos trabajos publicados devino con el transcurso del tiempo mucho más estable. Los aportes realizados en relación con el estado del conocimiento sobre un tema, las nuevas lecturas efectuadas sobre cuestiones relativamente conocidas o la productividad de los enfoques o los recursos teóricos y metodológicos empleados fueron las claves de esta conversión.

Ciertamente hay un énfasis en lo realizado por investigadores de Rosario y particularmente del CIAAL, pero también la revista ha incorporado

Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano
Facultad de Humanidades y Artes
Universidad Nacional de Rosario
ISSN 2591-569X

Director:
Guillermo Fantoni

Coordinación editorial:
Elisabet Veliscek

Comité de Asesores Externos:
José Emilio Burucúa, Silvia Dolinko, Ana Longoni,
Laura Malosetti Costa, Mariano Mestman, Marcelo Nusenovich,
Irina Podgorny, Gabriela Siracusano, Diana Wechsler.

Correspondencia:
Dorrego 124
2000 Rosario
Argentina
e-mail: adrianayguillermo@express.com.ar

Portada: Mauricio Lasansky, *Piedad*, 1936, puntaseca, s/m, © The Annex Galleries

especialistas de otras universidades e instituciones del país. Como se puede comprobar, los artículos publicados además de contar con una calidad avalada por el sistema de referato, versan sobre diferentes temas, algunos escasamente abordados y otros que ensayan perspectivas inéditas. Esos son los parámetros que fueron definiendo las incorporaciones y las selecciones que a lo largo de estos años permiten ver no sólo algunos de los vectores más operantes de nuestra disciplina sino también cómo se fue conformando una suerte de cartografía de lo que se escribe sobre arte argentino. Una lectura de los números publicados arroja un resultado inmediatamente perceptible: la revista no sólo es una antología de al menos un sector de la nueva producción historiográfica de la ciudad sino que también intenta reflejar, en la medida de sus posibilidades y por lo tanto con una inevitable dosis de parcialidad, lo que se ha generado y se genera en el país. Con el paso del tiempo se sostuvieron las mismas sencillas aspiraciones aunque dadas las condiciones materiales en las que obrábamos no totalmente módicas: contribuir a una historia del arte argentino cada vez más diversificada y abarcadora.

Próximos a cumplir quince años de permanencia y al borde de lanzar la vigésima entrega, las alternativas de una impresión en papel cada vez más onerosa, impusieron una interrupción de dos años con las consabidas incertidumbres y replanteos. A partir de este hiato, la revista ha resurgido e iniciado su Segunda Época con un nuevo formato aunque manteniendo el mismo carácter en cuanto al contenido. La apelación al soporte electrónico y la difusión a través de la red posibilitó la introducción del color y una nueva disposición de las imágenes con relación a los textos, que vuelve a reafirmar, de otra manera, la intención de restituir el protagonismo de las mismas en una historia del arte que ha expandido sus objetos e incumbencias.

Guillermo Fantoni / Rosario, diciembre de 2017



Ejemplares de la revista *Separata*

Paulina Iglesias* / “Entre ellos, 9 de vanguardia”. Obras de Pettoruti en Córdoba

I- Introducción

El 9 de agosto de 1926 se inauguró en el Salón Fasce de Córdoba una muestra de cuadros de Emilio Pettoruti. Fue la primera vez que realizaba una exposición en la ciudad y la primera vez que ésta albergaba una muestra de un artista de vanguardia.

La exposición tomó ribetes impensados y el evento se complejizó con el paso de los días. El robo de un cuadro, la compra de otro por parte del Estado Provincial, la incansable concurrencia y las persistentes tomas de posturas en los periódicos locales son algunos de los elementos que dieron forma a este capítulo significativo de la historia de las vanguardias en Córdoba.¹ Los efectos colaterales de esta exposición fueron igualmente trascendentes: los lazos y amistades cultivadas por el artista, para sí y para la modernidad como causa, o los ecos inmediatos en el espacio cultural siendo el más notorio la publicación de la revista *Clarín*.²

Parte fundamental de este evento fue la selección de obras presentadas por el artista en el Salón Fasce, ya que constituyó la variable que desató los debates y polémicas, pero también, el testimonio material de la circulación de las vanguardias entre diversos puntos de la geografía cultural —Europa, Buenos Aires, Córdoba—. Un corpus de imágenes heterogéneo, predefinido por la prensa como “ultravanguardista” y “ultrafuturista”, y matizado por el propio artista quien señaló que sólo una parte de las obras exhibidas era estrictamente de “vanguardia”.

Más allá de las diferentes clasificaciones de la época, lo cierto es que la exposición de Pettoruti en Córdoba tuvo características específicas, condicionada, en parte, por el escenario en el que se expuso. Nuestro propósito es reconstruir aquí esas características y tratar de responder a los interrogantes que plantea su selección, especialmente, si existieron razones de orden cultural que la condicionaran. En ese sentido, el presente trabajo se inscribe en una historia social del arte³ que pretende poner en el centro del análisis las conexiones existentes entre el artista, la selección de obras que efectuó y el escenario en el que las expuso. Para ello, se pondrán en diálogo el análisis formal de las imágenes y una serie de elementos extraestilísticos como ciertos eventos de la vida artístico-cultural cordobesa y de la trayectoria del artista. Presuponemos que avanzar en esa dirección nos permitirá responder preguntas sobre la dinámica de la cultura local.

Así las cosas, nos detendremos en la selección⁴ de obras realizada por Pettoruti para exponer en Córdoba, especialmente en las posibles motivaciones que existieron detrás de ella. Partiendo de la idea de la exposición como un espacio dialéctico, en el que artistas y espectadores juegan un rol

igualmente significativo, sostenemos aquí que hubieron elementos de la corta y la mediana duración que ejercieron influencia en la construcción de ese corpus de imágenes, elementos presentes en el escenario artístico cordobés, por un lado, y en el artista, por el otro.⁵ En lo que hace al espacio local, hacemos alusión a la visita de Filippo Tommaso Marinetti un mes antes de la llegada de Pettoruti y al lugar atribuido al paisaje de las sierras como imagen representativa de lo “nacional”. En relación con el artista, señalamos su voluntad por difundir el arte moderno yuxtapuesta a la necesidad de vender sus obras.

II- La selección

La muestra de Pettoruti en Córdoba estuvo compuesta por treinta y siete obras producidas entre 1913 y 1926.⁶ Es decir, trabajos realizados desde su estancia como becario en Europa hasta el año mismo de la exposición.⁷ La mayoría de ellas eran óleos aunque había una porción minoritaria de acuarelas. Esta selección fue realizada, en principio, por el mismo artista.

Las dimensiones del espacio expositivo y el traslado de obras hasta Córdoba condicionaron, probablemente, algunos de los rasgos de la muestra. En primer lugar, el número de trabajos expuestos, radicalmente menor que el de su polémica exhibición en la galería Witcomb, en 1924, en donde se presentaron ochenta y seis.

La selección era heterogénea aunque presentaba dos grandes líneas estéticas desigualmente representadas en cantidad de obras: una minoritaria con claras experimentaciones sobre el lenguaje plástico, y otra mayoritaria, compuesta por obras más módicas aunque no por ello alejadas del espectro de representación moderno.

Resulta interesante, en este sentido, la convivencia en una misma exposición de estos dos conjuntos, especialmente si se considera que años antes, en la capital del país, se habían expuesto en instancias paralelas. Esta estrategia ha sido señalada por Diana Weschler como la “doble presentación pública de Emilio Pettoruti”, por un lado, sus envíos al Salón Nacional de obras de su primera etapa europea y, por otro, la selección de trabajos de experimentación vanguardista presentadas en Witcomb. Para la autora la estrategia es definida como una “jugada astuta” para ingresar en el campo artístico y tener presencia en los medios gráficos.⁸ Las sensibles diferencias entre el espacio porteño y el cordobés, —o al menos, las percepciones que el artista tenía sobre éstos— condicionaron una estrategia de otro orden, dando lugar a un corpus visual que combinaba obras como *Una calle en Tremosine*, enviada al Salón, junto a *La Señorita del Vestido Violeta* y el *Flautista Ciego*, exhibidas en Witcomb.

Este contraste fue definido contemporáneamente en la prensa como “futurista” y “pasatista” o “vanguardista” y “academicista”: “Interesante. Lo es en realidad. ¿y cómo no serlo si allí, frente a frente están colocadas obras de

las dos tendencias más opuestas: Pettoruti ‘pasatista’ y Pettoruti ‘futurista’.”⁹ No obstante estas percepciones locales, gran parte del corpus visual estaba atravesado por un lenguaje moderno llevado, en una porción minoritaria de obras, a su expresión más radical de experimentación vanguardista. Dentro de la amplitud de singularidades estéticas que implican estos movimientos, es llamativa la ausencia, en esta selección, de obras cercanas al futurismo —es decir, aquellas en las que Pettoruti intentaba representar el movimiento—¹⁰



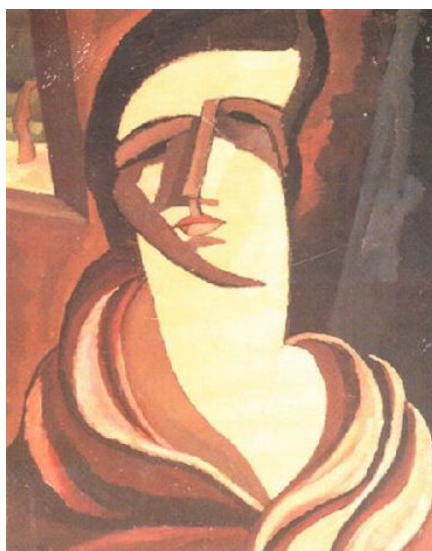
Emilio Pettoruti
Paisaje, s/d, 1924, Derechos Reservados Fundación Pettoruti; www.pettorutti.com

Lago di Garda, 1918, óleo, 48x65 cm, Derechos Reservados Fundación Pettoruti; www.pettorutti.com

mientras que predominaban, en gran medida, los paisajes. Tampoco integraban el corpus ninguno de sus collages y era proporcionalmente escasa la incorporación de obras abstractas, cubistas, cubo-futuristas o más genéricamente aquellas que presentaban figuras geometrizadas, superposición de planos u otros recursos experimentales. En palabras del propio artista: “Inauguro mi exposición el 9 del corriente. Expondré 37 cuadros, entre ellos, 9 de vanguardia.”¹¹

Y esto a pesar de que, según lo formuló él mismo, la invitación a exponer en Córdoba se le había presentado como una buena instancia para difundir el “arte moderno”.¹² ¿Entendía Pettoruti a la vanguardia como una radicalización de la modernidad?, ¿o “vanguardia” y “arte moderno” operaban en él como sinónimos? Durante la década del veinte los conceptos de “arte moderno”, “vanguardia” y “futurismo” tenían límites difusos y existía relativo consenso acerca de los alcances e implicancias de cada uno de ellos. Esto podemos atribuirlo, en parte, a su relativa novedad en el ambiente nacional y a que eran nociones aún en construcción y disputa.¹³

Así, aunque no podamos definir con precisión qué entendía el artista por estos conceptos, nos valdremos de una exposición que tuvo lugar meses antes de su llegada a Córdoba para restituir algunas de las obras que integraban la selección cordobesa y que éste entendía como modernas. Nos



Estudio de retrato. La amiga,
óleo sobre cartón, 1917,
53x42 cm, Derechos
Reservados Fundación
Pettoruti; www.pettorutti.com

*Retrato de la señora María
Perenno, óleo sobre cartón,*
1919, 51x41 cm

referimos a la “Exposición de Pintores Modernos” organizada en el marco de las conferencias que Filippo Tommaso Marinetti dictó en Buenos Aires. Esta muestra se presentó en el local de la Asociación Amigos del Arte y contó con obras de diversos artistas de la denominada “nueva escuela”, entre ellos Emilio Pettoruti quien en esa ocasión presentó las telas: *La gruta azul de Capri*, *Los bailarines*, *Ocho cerezas*, *Pierrete*, *Una calle de Milán*, *Retrato*, *El flautista Ciego*, *Estudio de Retrato*, *El Guitarrero*, *Naturaleza Muerta*, *Señorita con Abanico Verde*, *Retrato de Xul Solar*, *La Institutriz*, *Lago de Como* y *El Filósofo*.¹⁴ Esta muestra tuvo un propósito y un eje muy claros: las vanguardias estéticas, el arte nuevo y Marinetti. En esa ocasión Pettoruti acompañó ese espíritu e ilustró junto a Xul Solar y Norah Borges un movimiento estético.¹⁵ Seis de esas quince obras expuestas en la Asociación Amigos del Arte integraron la selección de la muestra en Córdoba y parece lógico pensar que eran parte de las “9 de vanguardia” segregadas por el artista.¹⁶

Completaban este pequeño grupo más ligado a experimentaciones y procedimientos vanguardistas las obras *Retrato de la señora María Perenno*, *Autorretrato*, *Camino en el jardín* y *El Jardín*. Quedaban así, fuera de esta selección, una porción mayoritaria de obras experimentales o cercanas a las vanguardias que integraban la producción del artista. Obras, por otra parte, expuestas en Witcomb en 1924, en la Asociación Amigos del Arte en junio de 1926 y en El Círculo de Rosario en 1927 como por ejemplo, *Retrato del pintor Xul Solar*, *La Institutriz*, *La gruta azul de Capri*, *La señorita del abanico verde*, *Casas Viejas* o *Calle de Milán*. De acuerdo al catálogo de la Fundación Pettoruti, muchas de ellas pertenecieron al artista hasta su muerte o fueron adquiridas con posterioridad a su presentación en Córdoba, es decir que no había un impedimento que las excluyera de ser expuestas en esa ciudad.

Ahora bien, en relación con la segunda línea que componía la selección en Córdoba, es decir, el corpus de representaciones efectuadas desde

un lenguaje moderno pero más moderado encontramos las siguientes obras: *Las rocas*, *Lago di Garda*, *Tremosine*, *Jardín*. *Lago di Garda II*, *Paisaje*, *Árboles*, *El túnel*, *El lago azul*, *Veccia strada romana*, *Olivos*, *Una calle en Tremosin* y *Montañas*. Este grupo tenía un tratamiento más figurativo, menos sintético y alejado de la experimentación de planos y formas predominante en el otro conjunto. Presentaban elementos menos novedosos y llamativos que las obras cubo-futuristas exhibidas y por este mismo motivo fueron en gran medida ignoradas o generaron escasas repercusiones en los medios locales. Por el contrario, abundaron las menciones al grupo más experimental. Se reprodujeron las obras *Pierrete*, *Los Bailarines* y *María Perenno* en los principales diarios locales y algunos comentarios y críticas mencionaron a *Los Bailarines* y *Lago di Como*. Es, de hecho, fue una obra del grupo de vanguardia, *Los Bailarines*, la adquirida por el gobierno provincial.¹⁷

Este tratamiento de la exposición en los diarios, uno de los principales vehículos de crítica de arte en esos años, recuerda lo señalado por Wechsler en la mencionada “doble presentación pública de Emilio Pettoruti”. Mientras en esa ocasión desde los medios gráficos se optó por opinar exclusivamente sobre las obras expuestas en Witcomb ignorando las del Salón, en el evento cordobés se destinó crítica, imagen y análisis al conjunto experimental, a pesar de que, como mencionamos, era llamativamente minoritario en el total de obras expuestas.

III- El escenario

La vida artístico-cultural de Córdoba en la década del veinte tenía una especial intensidad. El Salón Fasce, única galería de exposiciones temporarias, se encontraba en pleno funcionamiento y contaba, desde hacía poco tiempo, con subvenciones del Estado Provincial; se había oficializado recientemente un sistema de Becas de perfeccionamiento artístico en Europa y en este año mostraba su efectividad –retornaba la primera cohorte de becarios mientras se seleccionaba la segunda– y en las Salas de Pintura ya podían verse expuestas muchas de las obras realizadas por estos y enviadas desde Europa como parte de sus obligaciones.¹⁸ A la vez, 1926 fue un hito en la vida cultural local, entre otras cosas porque tuvo lugar la fundación del diario *El País*,¹⁹ un peculiar matutino vinculado al Partido Demócrata y a los Cárcano y que fue, en su declarado afán por difundir los movimientos modernos, el encargado de gestionar la visita de Marinetti a la ciudad, a la vez que uno de los más enérgicos defensores de la exposición de Pettoruti.

Creemos que la selección de obras que este artista presentó en Córdoba, estuvo condicionada por tres elementos de diverso impacto y relevancia que atravesaban este escenario: la visita de Marinetti, la tradición del paisaje serrano como género privilegiado de “lo nacional” y la carencia de lazos preexistentes entre el artista e intelectuales y artistas cordobeses.

En relación con el primero de estos elementos, poco más de un mes antes de la llegada de Pettoruti a Córdoba, había visitado la ciudad Filippo Tommaso Marinetti, fundador y líder del movimiento futurista, gracias a una invitación realizada por el diario *El País*. Esta visita se enmarcaba en una gira mayor que el italiano realizaba por Sudamérica con auspicio de un empresario brasilero y con la supuesta intención de difundir el movimiento futurista. Así, en mayo de 1926 desembarcaba en Río de Janeiro para dar inicio a una serie de conferencias en esa ciudad, San Pablo y Santos. Luego, merced a su vínculo con Emilio Pettoruti, se trasladó hasta Buenos Aires donde presentó cuatro conferencias públicas, una en el Aula Magna de la Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, dos conferencias cerradas en la asociación Wagneriana y en el Círculo Italiano y tres charlas en la Asociación Amigos del Arte. De allí continuó un derrotero, en gran parte improvisado, por otras ciudades del país como Córdoba, La Plata y Rosario. También realizó un par de conferencias radiales y colaboró con la *Revista Oral*.²⁰

Su presencia por tierras argentinas no pasaba desapercibida, como respuesta en parte a su trayectoria y relevancia a nivel mundial y en parte, también, a su pública empatía con el fascismo, que hizo que su visita fuera eventualmente juzgada como de fines políticos antes que estéticos. Así las cosas, su presencia en Córdoba no careció de estas suspicacias y presentó, también, límites difusos entre lo estético y lo político. A pesar de sus intentos



Montañas, óleo sobre cartón, 1919, 40x50 cm, reproducido en el catálogo razonado "Pettoruti", editado por la Fundación Pettoruti en 1995, Buenos Aires, ficha N° 179.

por definir su presencia en Argentina como de fines exclusivamente estéticos —en parte como respuesta a los conflictos que había atravesado en Brasil semanas antes— continuaron las especulaciones y cuestionamientos sobre sus fines. El diario *La Voz del Interior* fue uno de los críticos más enérgicos: "[...] Ahora el señor Marinetti da conferencias persiguiendo otros fines: utiliza el futurismo para hacer propaganda fascista."²¹

En Río de Janeiro o Santos —no recordamos bien— se confesó fascista y en Buenos Aires acaba de declarar con voz tonante: 'yo no

soy fascista'. Y no es que haya claudicado Marinetti. Por el contrario: se mantiene en sus trece. ¿No recordáis su famoso manifiesto? Según éste, Marinetti tiene derecho de ser fascista y de ser, al mismo tiempo, anti-fascista.²²

Durante la estadía de Marinetti en Córdoba, "fascismo" y "futurismo" fueron conceptos intercambiables o al menos, directamente relacionados.



Las Rocas, acuarela, 1918, 14x19,5 cm, Derechos Reservados Fundación Pettoruti; www.pettorutti.com

Las críticas no recayeron solamente en su filiación política, sino que también se acusó al italiano de difundir un movimiento en decadencia, con cerca de veinte años de vida: "Sólo basta saber que el futurismo, como innovación, ya es un poco antiguo; lleva 20 años de existencia y para el futurismo, ya es demasiado."²³ No obstante estos cuestionamientos, Marinetti contaba con adeptos, curiosos, o al menos, un sector que reconocía su importancia en el campo de la cultura internacional. No sólo su llegada a la ciudad es un ejemplo de esto, sino también, el hecho de que se le destinara el salón de grados de la Universidad Nacional de Córdoba como espacio para sus conferencias y que asistieran a éstas el gobernador de la provincia, el rector y decanos de la Universidad junto a otros miembros de aquella casa de altos estudios y representantes de la cultura en general. Así, Marinetti cautivó la atención durante un par de días contando con críticas y apoyos. Quedarían resabios de su visita durante un tiempo: curiosidades latentes y susceptibilidades activadas. Como ejemplo de lo primero encontramos la invitación a Pettoruti para exponer sus obras; como ilustración de lo segundo, parte de la selección de cuadros que este realizó para exponer en la ciudad.

La habitual catalogación de Pettoruti como "futurista" se volvía aún más confusa al unir este concepto al "fascismo". Como señalaba el mismo artista años después: "Se me presentaba como pintor futurista, sin más; antecedente poco favorable por lo que fui viendo, pues decir futurista en la Argentina de 1924 [...] equivalía a decir loco, embustero, extravagante, apócrifo, amañado o macaneador."²⁴

Pareciera lógico que en este clima el artista evitara cualquier tipo de

estímulo que contribuyera a percibir su trabajo y su persona en esa dirección. Es posible, entonces, que la exclusión de las obras más identificables con el futurismo respondiera a ello.

Otro de los elementos que, creemos, condicionó esa selección es la tradición del paisaje de las serranías como representación paradigmática del paisaje “nacional”.

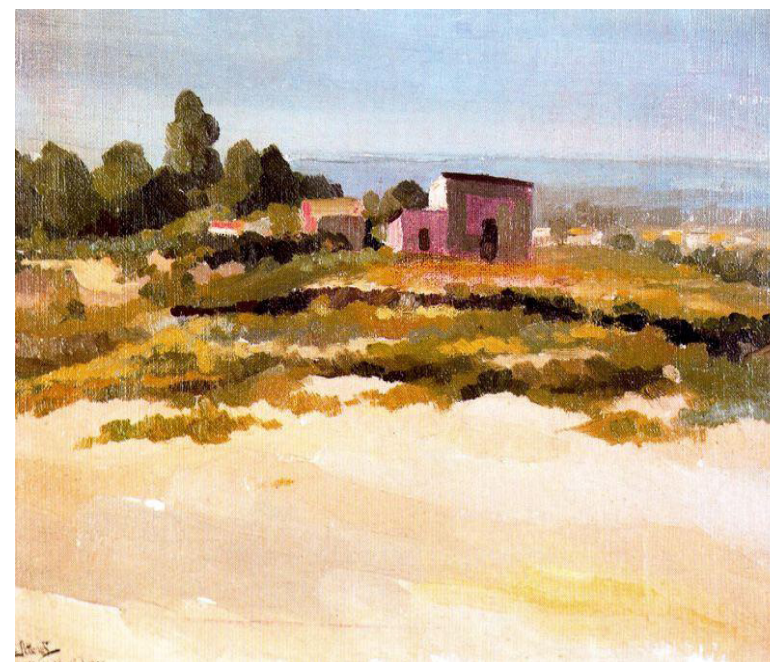
Desde finales del siglo XIX, se instaló el debate por la constitución de un “arte nacional” de cara a los festejos del centenario y el género del paisaje se constituyó como centro de atención primordial. En primer lugar destacando su preeminencia ante otros géneros, luego definiendo sus contornos más precisos especialmente qué tipo de geografía representar. Laura Malosetti Costa señaló en este sentido que dicho género y su función en la construcción de un arte nacional atravesó las preocupaciones de varios artistas, aunque bajo diferentes formas para cada uno de ellos: Eduardo Sívori representando la llanura; Ángel Della Valle buscando una imagen poblada de la pampa; Reinaldo Giudici, Augusto Ballerini y Eduardo Schiaffino centrando su atención en otros terrenos del interior del país. Este interés por el paisaje continuó en las primeras décadas del siglo XX, destacando especialmente la atención destinada a las sierras cordobesas, geografía opuesta a la llanura pampeana. Así, la representación de este espacio cordobés tuvo gran difusión a lo largo de las décadas del diez y del veinte y expresión de ello fue la visita recurrente de pintores de diversos lugares del país para retratar las sierras como así también la radicación de Fernando Fader en Ischilín.²⁵ De acuerdo a Fuentes, existía efectivamente una identificación entre el arte de Córdoba y la práctica del paisaje, en respuesta a las construcciones de la historiografía local pero también de las visiones externas.²⁶ Así, entre los artistas que escogieron las sierras de Córdoba como motivo de su pintura se encontraba, también, Emilio Pettoruti quien en su etapa formativa se había instalado un mes para pintar allí: “Viajes anteriores a Córdoba me habían dejado el deseo de pintar sus alrededores y bellas sierras. Fui allí a pasar un mes durante el otoño de 1912 y realicé paisajes, además de algunas cabezas de lugareños y de lugareñas.”²⁷

En otras palabras, la importancia del paisaje en Córdoba era innegable, tanto a nivel local como nacional y Emilio Pettoruti no desconocía esto ya que, como vimos, él mismo tuvo una incursión en la práctica. Así, es probable que la elección de parte de las obras que componían ese corpus expuesto hubiera reposado en la intención del artista de establecer algún tipo de diálogo con la cultura visual que, a nivel nacional, se creía imperante en Córdoba.

Las artes de vanguardia fueron inicialmente rechazadas e incomprendidas, tanto en sus expresiones europeas como latinoamericanas. Pettoruti indicó al respecto que vidriaba sus obras para preservarlas de los usuales



Paisaje de Córdoba, óleo sobre cartón, 1912, 22x27 cm, Derechos Reservados Fundación Pettoruti; www.pettorutti.com



Alta Córdoba, óleo sobre tela, 1912, 23,5x33,5 cm, Derechos Reservados Fundación Pettoruti; www.pettorutti.com



Una calle en Tremosin, óleo sobre madera, 1918, 75x57,5 cm, Derechos Reservados Fundación Pettoruti; www.pettorutti.com

escupitajos y laceraciones. La experiencia en Córdoba no fue excepcional en ese sentido y las respuestas fueron desde presunciones sobre la posición de los ojos del artista –“tendrá los órganos visuales dispuestos de una forma diferente a la nuestra”–²⁸ al robo de un cuadro, acción en el límite de la violencia y el esnobismo.

Ante este panorama y frente a la necesidad de vender sus trabajos pareciera lógico pensar que el artista incluyera algunas obras, no tan polémicas y cercanas a dicha cultura visual, para su potencial venta.

Según señala en su autobiografía aludiendo a aquel año de 1926 “necesitaba dinero por razones obvias y mis cuadros no se vendían; la gente no podía comprarlos o no se interesaba en ellos.”²⁹

Estrictamente relacionado a ello se encuentra el tercer elemento mencionado: la sociabilidad del artista en el ámbito cultural cordobés.

Los movimientos de vanguardia, en su crítica a los mecanismos artísticos-culturales vigentes –de exhibición, producción, circulación, consumo y recepción– es decir, a la institución arte, se pensaron incluso en su atomismo como una avanzada colectiva. La constitución de un nuevo público, la destrucción de un pasado o la creación de un lenguaje nacional, dependiendo el caso, eran acciones ambiciosas para encararlas individualmente. La sociabilidad tenía, por ello, un lugar central. A la vez, el escándalo y la polémica eran la contracara de esto y un rasgo también usual en las vanguardias. En ese sentido, la reciente visita de Marinetti a la ciudad y la fama del artista, cons-

truida, en parte, por el antecedente de la polémica exposición en Witcomb, prepararon el escenario para que la exposición en Córdoba también fuera sonante. Pero mientras que en Buenos Aires Pettoruti contaba con el apoyo de los escritores y artistas martinfierristas –que incluso en algunas ocasiones habían acompañado exposiciones en lugares cercanos a la capital– carecía, a priori, de tal red de contención en Córdoba. Tenía esta ciudad, a la vez, extensa fama de católica y conservadora. Aunque en la práctica, hacia finales de la década del '10, había dado muestras en contra de esta imagen construida y difundida sobre ella. Experiencias como la de la Asociación Córdoba Libre, el proceso de la Reforma Universitaria y la consecución de una serie de proyectos a nivel arquitectónico de avanzada en materia de higiene y urbanismo, son algunas pruebas de ello.³⁰ El devenir de los acontecimientos en la exposición de Pettoruti, como la compra del cuadro vanguardista y los apoyos y amistades sembradas, otras.

Es decir, no tenía Pettoruti ningún tipo de vínculo o lazo previo en la ciudad, aunque sí existía un sector interesado en su llegada –como así también, anteriormente, en la llegada de Marinetti– y fue, de hecho, este grupo quien acompañó al artista en las polémicas que se fueron suscitando. A la vez, como complemento de su mencionado interés por “difundir el arte moderno”, el artista señaló haber tenido también, curiosidad e interés en relacionarse con intelectuales reformistas como Deodoro Roca y su grupo. Y efectivamente esta visita fue el punto de inicio de algunas amistades como las establecidas con el periodista Oliverio de Allende o con el filósofo Carlos Astrada. Estos vínculos se sostuvieron en el tiempo y se vieron reflejados inmediatamente en nuevos proyectos vinculados a las vanguardias como la revista *Clarín* y el número especial que la *Revista Oral* realizaría en Córdoba en noviembre de 1926, ocasión en la que participaron los integrantes habituales de ese proyecto –entre los que estaba Pettoruti– junto a los recién nacidos clarinistas.³¹

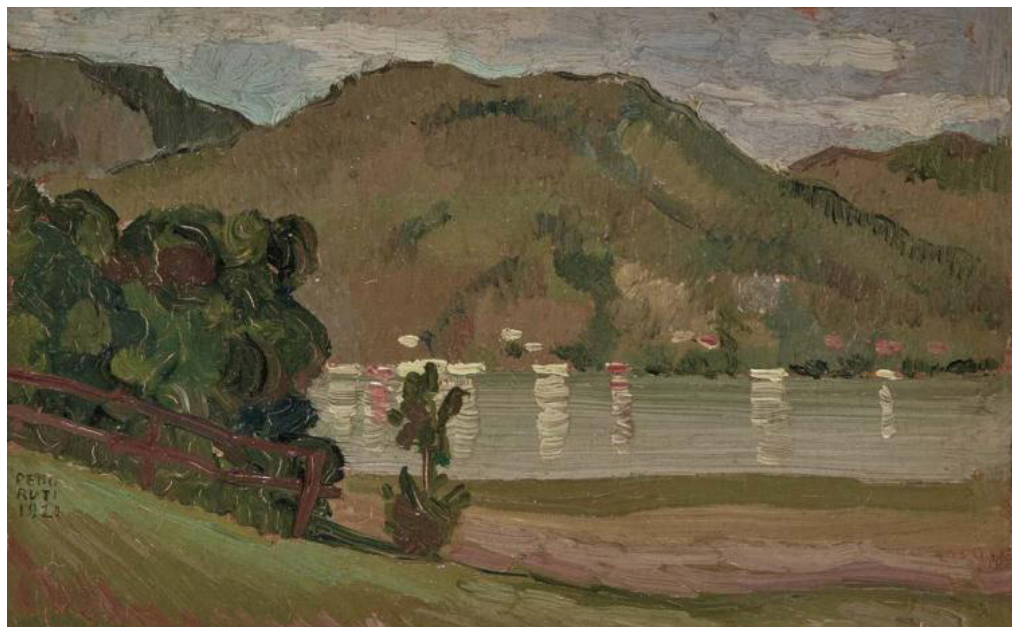
Así, la sociabilidad era un factor importante en el desarrollo y difusión de los movimientos de vanguardia y parte fundamental para librar las batallas que éstos enfrentaban en cada uno de sus avances. Mientras que la exposición de Pettoruti fue el puntapié inicial para cultivar una serie de lazos, incluso a nivel grupal, entre Córdoba y diferentes partes del mundo,³² al momento de su llegada la respuesta que encontraría en el ámbito cultural cordobés era, probablemente para él, incierta.³³

IV- Consideraciones finales

La selección de obras que Emilio Pettoruti presentó en la ciudad de Córdoba en 1926 respondió a una serie de motivaciones que, junto al nuevo estatus que el espectador tendría en la vanguardia, condicionaron una especial consideración por el espacio en el que expondría sus obras y por su



Tegernsee, óleo sobre tabla,
1921, 70x95 cm, Colección
Alvear de Zurbarán.



Tegernsee, óleo sobre tabla,
1921, 12x17.8 cm, Colección
privada

público receptor. La reciente visita del líder del movimiento futurista, Filippo Tomasso Marinetti, y el lugar destacado del paisaje serrano en la constelación del “arte nacional” no eran elementos que Pettoruti ignorara y pudieron haber moldeado la selección de obras que, efectivamente, trajo para su exposición. Su voluntad de difundir el arte moderno hacia el interior del país, las usuales reacciones, nada pasivas, que este generaba y la incertidumbre por el apoyo que recibiría en el escenario artístico local parecieron tener, también, injerencia en esta selección. Atravesado por todo ello, el corpus de imágenes se caracterizó por el predominio de paisajes y la presencia minoritaria de obras vanguardistas, y dentro de éstas, aquellas más vinculadas al futurismo. Una dicotomía que, en palabras de sus contemporáneos se definía tensionada entre “pasatismo” y “vanguardismo” y con la que el artista parece haber jugado intencionalmente.

La presencia de un menor número de obras ya probadamente polémicas en exposiciones anteriores y, en contrapartida, el predominio de un corpus definido contemporáneamente como “academicista”, aunque no tan alejado del espectro de representación moderno, parece haber sido un equilibrio conscientemente construido por el artista y que recuerda a su estrategia de inserción en el espacio artístico-cultural porteño en 1924. Este equilibrio parecía correcto para difundir los movimientos modernos, intentar vender algunos trabajos, controlar potenciales conflictos y evitar profundizar su catalogación de “futurista” y, por añadidura, “fascista”.

Con relación a las vanguardias, ese estímulo visual reducido se potenció con la presencia misma del artista en la ciudad y los diferentes debates y reseñas que se presentaron en los diarios, desde días antes de la llegada del artista hasta el momento de la oficialización de la compra de *Los Bailarines*. La suma de todas esas variables hizo de este un evento singular que parte de la intelectualidad cordobesa absorbería y uniría a sus intereses en pos del crecimiento de las vanguardias. Un proyecto que, en 1926, daba sus primeros pasos.

Notas

* Programa de Historia y Antropología de la Cultura. Instituto de Antropología Córdoba, CONICET-UNC

¹ El concepto de vanguardia acarrea una serie de debates teóricos. Entre todos ellos tomamos como referencia el planteo de Matei Calinescu, que entiende la noción como la radicalización de los elementos previamente introducidos por la modernidad estético-cultural —entre ellos, la centralidad del cambio y la novedad, el cuestionamiento al ideal de belleza y la crítica a la tradición—. Estos elementos se vieron traducidos en Europa en una orientación destructiva, negativa, anti-institucionalista e internacionalista. Por su parte, tuvieron para el caso latinoamericano otros contornos, definidos al calor de los contactos culturales y circulaciones de formas e ideas entre diferentes espacios culturales pero, también, de las reappropriaciones y selecciones que se llevaron a cabo. Uno de los resultados más evidente de dicho proceso, de acuerdo a Gorelik, fue la canalización en movimientos más ligados a

un ánimo constructivo e institucionalista —como formas de ejercer una ruptura con lo instituido—. Por su parte, Schwartz describe estos movimientos como de rasgos más moderados, por ejemplo, de fisura y no quiebre con el pasado, atravesados por la novedad como valor y preocupados por construir nuevos lenguajes o reformular los ya existentes. Lo nacional, sus lenguajes, formas y límites constituían, también, una de las preocupaciones centrales de los movimientos latinoamericanos. Calinescu, Matei, *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*, Madrid, Alianza, 2003; Schwartz, Jorge, *Las vanguardias latinoamericanas*. México, FCE, 2002; Gorelik, Adrián, *Das vanguardas à Brasília. Cultura urbana e arquitetura na América Latina*, Belo Horizonte, UFMG, 2005.

² Su primer número salió a la luz a fines de ese mismo mes y el vínculo con la exposición de Pettoruti es innegable ya que está expresado en diversas notas y reseñas críticas. El artista señala incluso, ser uno de los ideólogos de dicha empresa. Sobre *Clarín* ver: Agüero, Ana Clarisa, “El tono reformista. Notas sobre cultura y sociedad del diez al treinta”, en *Facsimilar de la Revista Clarín*, Córdoba, UNC, 2014, pp. 26-27; Fuentes, Marta, “Prólogo”, en *Arte, Vanguardia y Revolución*, Córdoba, UNC, 2014, pp. 7-14; Iglesias, Paulina, “Vanguardias en Córdoba. El caso de la revista *Clarín* (1926-1927)”, en *Facsimilar de la Revista Clarín, ob.cit.*, pp. 7-16.

³ Ginzburg, Carlo, *Mitos, emblemas e indicios. Morfología e historia*, Barcelona, Gedisa, 1994.

⁴ Este trabajo supuso una serie de dificultades de orden práctico. En primer lugar, no contamos con el catálogo de la exposición, aunque sí con una nómina de las obras presentadas. A partir de ella reconstruimos tablas de imágenes. A esta dificultad se sumó que algunas de las obras expuestas son bastante desconocidas y difíciles de hallar. Nos referimos, por ejemplo, a las tituladas *Invierno*, *Vieja puerta*, *La nación*, *Crepúsculo*, *Vieja iglesia* y *La fuente*. Otro impedimento con el que nos encontramos es que muchas de las obras de este periodo, algunas realizadas en Italia, tienen dos o más nombres tanto en español como en italiano, por caso *Pierrete*, *La señorita del vestido violeta* o *Penserosa*, aluden a la misma obra. Además de las imágenes presentadas en Córdoba, trabajamos en simultáneo con dos corpus visuales: la selección de quince obras que el artista presentó en junio de 1926 en la Asociación Amigos del Arte y parte de las obras que integraron la muestra en Witcomb en 1924. Tomamos como referencia esas dos exposiciones por su contemporaneidad con la muestra en Córdoba y porque creemos que el ejercicio comparativo permite iluminar ciertas características de esta muestra en particular.

⁵ En relación con los antecedentes sobre exposiciones de arte argentino, una referencia importante la constituyen las investigaciones impulsadas por el GEME (Grupo de Estudio de Museos y Exposiciones, gestado desde el Departamento de Investigación y Curaduría del MNBA), que dieron lugar a tres volúmenes sobre el tema publicados entre 2009 y 2013, bajo la dirección de Herrera, María José, Ver: *Exposiciones de Arte Argentino, 1956-2006. La confluencia de historiadores, curadores e instituciones en la escritura de la historia*, Buenos Aires, Asoc. Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2009; *Exposiciones de Arte Argentino y Latinoamericano. Curaduría, diseño y políticas culturales*. Córdoba, Esc. Sup. de Bellas Artes Dr. J. Figueroa Alcorta / Buenos Aires, GEME, 2011 y *Exposiciones de Arte Argentino y Latinoamericano: El rol de los museos y los espacios culturales en la interpretación y la difusión del arte*, Buenos Aires, Arte x Arte, 2013. Fue de utilidad para este trabajo el libro de O’doherly, Brian, *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo*,

Murcia, CENDEAC, 2016.

⁶ *Pierrete*, *La Nación*, *El guitarrero*, *Un amigo*, *Lago di Como*, *Retrato*, *Los Bailarines*, *Estudio de retrato*, *El flautista ciego*, *Crepúsculo*, *Calle de Tremosine*, *Montañas*, *Un camino*, *Calle romana*, *Vieja puerta*, *Alrededores de Como*, *Primavera*, *Arboles*, *Parque*, *Costa Azul*, *Jardín*, *Túneles*, *La fuente*, *Paisaje*, *Rocas*, *Lago de Como*, *Olivos*, *Primavera*, *Vieja iglesia*, *Alrededores de Garda*, *Pueblito de Garda*, *Invierno*, *Viejo pueblito*, *Lago de Garda*, *Arias de Tremosine y Montañas*. *El País*, Córdoba, 07.08.1926.

⁷ En el año 1913 se le adjudicó una beca de estudios en Europa donde vivió once años. Inicialmente se radicó en Italia, aunque su derrotero incluyó otros países como Alemania y Francia. Retornó a la Argentina en 1924 y vivió allí hasta 1952 cuando, tras la llegada del peronismo, decidió irse a vivir a París. Son abundantes los antecedentes que existen sobre la figura y trayectoria de Emilio Pettoruti,



El lago azul, óleo, 1921, 50x65 cm,
Derechos Reservados Fundación
Pettoruti; www.pettorutti.com

especialmente los que problematizan la etapa de retorno al país. Nos resultan de especial interés los trabajos de Diana Wechsler quien analiza sus estrategias de reinserción, su costado como crítico de arte y más genéricamente, el campo artístico cultural porteño que éste integraba en la década del veinte: *Papeles en conflicto. Arte y Crítica entre la vanguardia y la tradición*. Buenos Aires (1920-1930), Buenos Aires, FFyL, 2004 y “Nuevas miradas, nuevas estrategias, nuevas contraseñas”, en *Desde la otra vereda: momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina, 1880-1960*, Buenos Aires, Ed. del Jilguero, 1998, pp.119-155. Analizando, también, el campo artístico-cultural porteño encontramos el trabajo de Artundo, Patricia, “Los años veinte en la Argentina. El ejercicio de la mirada”, en *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*, n° 3, 2000, disponible en: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v03/Artundo.html#8>- Otros trabajos que aluden a la figura, en

términos más biográficos, son el de Córdoba Iturburu, Cayetano, *Pettoruti*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1981; Payró, Julio, *Pettoruti*, Buenos Aires, Poseidón, 1945. Para considerar una perspectiva cordobesa se encuentra el libro del periodista cordobés De Allende, Oliverio, *Emilio Pettoruti*, Buenos Aires, Contrapunto, 1946.

⁸ Wechsler, Diana, “Buenos Aires 1924. Trayectoria pública de la doble presentación de Emilio Pettoruti” en *VI Jornadas de teoría e historia de las artes: las artes entre lo público y lo privado*, Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de Artes, 1995, pp. 231-240.



Paisaje, óleo sobre cartón, 1930, 19x25 cm, Colección Alvear de Zurbarán.

⁹ *Los principios*, Córdoba, 09.08.1926

¹⁰ Pettoruti había entrado en contacto con el movimiento durante la primera etapa de su estadía en Europa; aunque -señala él mismo- se negó en diversas ocasiones a firmar el manifiesto y definirse futurista. No obstante ello, tuvo múltiples lazos con sus integrantes y el líder e incluso algunos coqueteos estéticos con la representación del movimiento: “Lo que más me obsesionaba era la idea de movimiento; de ahí que fuera día tras día a visitar la insólita exposición con la esperanza, siempre defraudada, de captar ese movimiento que yo no veía [...] Tras mucho hacer y mucho romper fue recién a mediados de 1914 que logré realizar algunas cosas que me tranquilizaron un poco y que, nada tenían que ver con la idea futurista [...] Lo que busqué expresar fue una dinámica que no podía ser expresada con las formas conocidas recurriendo al subterfugio de las líneas superpuestas.” En *Pettoruti, Emilio, Un pintor ante el espejo*, Buenos Aires, Librería histórica, 2004, p. 54. Las obras que pertenecen a esa búsqueda son: *Composizione Futurista; Armonía-Movimiento-Espacio; Forze Centrifughe, Impulso-Fuerza-Velocidad, Vallembrosa, Dinámica del Viento*.

¹¹ *La Voz del Interior*, Córdoba, 07.08.1926.

¹² Pettoruti *ob.cit.*, pp. 200

¹³ Los diversos artículos que componen el libro Wechsler, Diana (Comp.), *Desde*

la otra vereda... ob.cit., reflejan parte de estas discusiones entabladas en el campo artístico-cultural porteño y, en ocasiones, nacional.

¹⁴ *Exposición de Pintores Modernos*, cat., exp., Buenos Aires, Asociación Amigos del Arte, 1926. Disponible en <https://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/769779/language/es-MX/Default>

¹⁵ Existen indicios de que algo similar se planificó para la visita del italiano a Córdoba, pero no podemos aseverar que se haya concretado.

¹⁶ Presentó en Córdoba: *Los bailarines, Pierrete, El flautista Ciego, Estudio de retrato, El guitarrero y Lago de Como*.

¹⁷ Aparentemente impulsada por el gobernador de la provincia, Ramón J. Cárcano, la adquisición de esa obra fue un gesto excepcional, no sólo a nivel provincial sino nacional, ya que era la primera vez que una obra de vanguardia era adquirida para formar parte de la colección de un museo público. Sin embargo, esa excepcionalidad duró sólo un año, ya que en 1927 la Comisión Municipal de Bellas Artes de Rosario adquirió otras dos telas de Pettoruti —*Retrato del pintor Xul Solar y Calles de Milán*—, también de carácter experimental, destinadas al Museo Municipal de Bellas Artes de dicha ciudad; compra que pasó en gran medida desapercibida. Por el contrario, en el caso cordobés la adquisición tuvo repercusiones a nivel nacional. Podemos vincular esto a lo señalado por Marcelo Pacheco quien postula cómo, pese a la habitual asimilación entre “arte argentino” y “arte de Buenos Aires”, parte de las transformaciones del campo artístico se dieron merced a los avances realizados en ciudades del “interior” mediante sus Salones, adquisiciones y acciones en pos de una institucionalización de artistas que tenían aún dificultades para ingresar en el campo estrictamente porteño, Pacheco, Marcelo, “Vectores y vanguardias”, en *Lápiz: Revista Internacional de Arte*, Madrid, MOLOC Ediciones S.L., dic.-ene 1999, pp. 31-37.

¹⁸ Existen una serie de trabajos, algunos muy recientes, que problematizan diversos aspectos del campo artístico-cultural cordobés, sus instituciones, empresas culturales y eventos significativos en las tres primeras décadas del siglo XX. Fueron de especial utilidad para este trabajo la tesis de Maestría de Otero, Romina, *Los artistas becarios de la Provincia de Córdoba: viajes, tradición y renovación en las artes plásticas entre 1923 y 1930*. Tesis de Maestría en Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Quilmes, 2016 (mimeo); la tesis ya mencionada de Marta Fuentes sobre la crítica de arte en la ciudad y el trabajo de Romano, Carolina, “Apuntes sobre la vanguardia en Córdoba”, en Salomón Tarquini, Claudia y Lanzillota María de los Ángeles (Eds.), *Redes intelectuales, itinerarios e identidades regionales en Argentina (Siglo XX)* Rosario, Prohistoria ediciones, 2015. Finalmente, resultan de gran interés los trabajos de Agüero, Ana Clarisa, quien complejiza la mirada sobre el lugar de Córdoba en una geografía cultural nacional, especialmente en su contacto con Buenos Aires, en *Local/nacional. Una historia cultural de Córdoba en el contacto con Buenos Aires (1880-1918)*. Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 2017; y contribuye en la reconstrucción de la historia de la cultura local con *El espacio del arte. Una microhistoria del Museo Politécnico de Córdoba entre 1911 y 1916*, Col. Estudios sobre Arte/Producción Artística, Córdoba, FFYH-UNC, 2009.

¹⁹ Ligado a los Cárcano (Ramón, el gobernador de la ciudad y su hijo Miguel Ángel, miembro de la Asociación Amigos del Arte de Buenos Aires) este diario, a priori similar a los demás existentes en la ciudad, se proponía difundir el arte moderno y por ello tomó en ese año una serie de medidas como un tratado establecido con

la revista *Martín fierro*. *El País* fue, quizás, hasta la aparición de la revista *Clarín*, el único medio gráfico que canalizó las inquietudes de un sector de la intelectualidad cordobesa.

²⁰ Ver Saítta, Sylvia, “Marinetti en Buenos Aires. Entre la política y el arte” en *Cuadernos Hispanoamericanos* n° 539-540, Madrid, mayo-junio de 1995, pp. 161-169 y Belli, Gabriela (et.al.), *El Universo Futurista 1909-1936*, cat. exp., Buenos Aires, Fundación Proa, 2010.

²¹ *La Voz del Interior*, Córdoba, 02.06.1926.

²² *La Voz del Interior*, Córdoba, 11.06.1926.

²³ *El País*, Córdoba, 22.06.1926.

²⁴ Pettoruti ob.cit, p.167.

²⁵ Otro ejemplo de este lugar predominante de Córdoba en los paisajes nacionales es la propuesta de Pío Collivadino por implementar una modalidad de becas consistente en pensionar y establecer colonias de artistas en las sierras. Otero ob.cit., Sobre la cuestión del “paisaje nacional” destacan los trabajos de Malosetti Costa, Laura, *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, FCE, 2001; Wechsler, Diana, “Paisaje, crítica e ideología”, en *III Jornadas de Teoría e Historia de las Artes: Ciudad/campo. En las artes de Argentina y Latinoamérica*, Buenos Aires, CAIA, 1991; Malosetti Costa, Laura y Penhos, Marta, “Imágenes para el desierto argentino. Apuntes para la iconografía de la pampa” en *III Jornadas de Teoría e Historia de las Artes: Ciudad/campo... ob.cit.*, y Muñoz, Miguel Ángel, “Un campo para el arte argentino. Modernidad artística y nacionalismo en torno al centenario” en Wechsler, Diana B. (Coord.), *Desde la otra vereda... ob.cit.*, pp. 43-82.

²⁶ Fuentes, Marta, “Córdoba y la compulsión del paisaje”, en *Territorios del Paisaje*, cat. exp., Córdoba, Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Caraffa, Septiembre/Diciembre 2005, pp. 9-12.

²⁷ Pettoruti ob.cit, p. 23

²⁸ Testimonio del Ingeniero Justiniano Torres acerca de la exposición de Pettoruti. “¿Qué opina usted de los cuadros de Pettoruti?”, *Los Principios*, Córdoba, 15.08.1926.

²⁹ Pettoruti ob.cit., p. 204.

³⁰ Actualmente hay una serie de trabajos en curso, que indagan sobre las grietas de una imagen extendida en el tiempo: la de la Córdoba tradicional y conservadora. Por mencionar alguno de ellos, los trabajos de Agüero, Ana Clarisa, “Córdoba. 1918, más acá de la reforma”, en Gorelik, Adrián y Arêas Peixoto, Fernanda (Comp.), *Ciudades sudamericanas como arenas culturales*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2016, pp. 96-115; “La plaza, las calles, los pueblos. Intelectuales, ideas y territorio en Córdoba (1918)”, en Salomón Tarquini, Claudia y Lanzillota María de los Ángeles (Eds.), “Redes intelectuales, itinerarios e identidades regionales... ob.cit.”, pp. 47-62; y “Asociación Córdoba Libre”, en www.culturasinteriores.ffyh.unc.edu.ar/inicio.jsp, acceso 15.05.2017. También, el trabajo de Núñez, María Victoria, *Un momento arquitectónico en Córdoba (1916-1926)*, Trabajo Final de Licenciatura en Historia, Universidad Nacional de Córdoba, FFyH, 2014.

³¹ La *Revista Oral* fue una “experiencia escenográfica” estrictamente vinculada a las revistas culturales a las que emulaba respetando sus secciones y tiempos de edición. Creada y dirigida desde 1926 por el poeta arequipeño Alberto Hidalgo, consistía en la lectura de poemas, editoriales, críticas, artículos y proyecciones de cuadros modernos. Excepcionalmente se imprimía un suplemento gráfico, algo que sucedió al

menos en dos oportunidades, aparentemente una de ellas en Córdoba. Convivían en este proyecto diferentes escritores, críticos y artistas. Además de su director, se presentaban como fundadores Macedonio Fernández, Norah Lange, Carlos Pérez Ruiz, Francisco Luis Bernárdez, Emilio Pettoruti, Roberto A. Ortelli, Raúl Scalabrini Ortiz, Alfredo Brandán Caraffa, Eduardo González Lanuza, Leopoldo Marechal y Jorge Luis Borges, quien abandonó rápidamente la empresa a raíz de diferencias con el director. Sus “ediciones” comenzaron en abril de 1926 y fueron en total dieciséis, normalmente acontecían los sábados a la noche en el café Royal Keller de Buenos Aires aunque algunos números tuvieron lugar en otras ciudades argentinas, como La Plata, Tucumán y Córdoba. Son, de hecho, el número once y doce los realizados en esta ciudad bajo la iniciativa de la revista *Clarín* cuyos integrantes formaron parte de esta “edición” especial leyendo poemas y editoriales propios. La llegada de la *Revista Oral* a Córdoba reposó en una red de lazos tendidos entre ambas experiencias culturales, especialmente entre los líderes de ambos proyectos, Carlos Astrada y Alberto Hidalgo. Iglesias, Paulina “La Revista Oral en Córdoba: Escenificación, literatura, arte y sociabilidad de vanguardia (noviembre de 1926)” en *Avances*, n° 26. Córdoba, FFyL, 2016-2017, pp. 169-181.

³² A partir de este primer contacto con intelectuales de la ciudad, Pettoruti acompañó sus diferentes proyectos y medió entre estos y otros interesados por las vanguardias fuera de la escena local, como Alberto Hidalgo o José Carlos Mariátegui. Luego, ya en el año 1930, colaboraría con la llegada de Anton Giulio Bragaglia a Córdoba para dictar una serie de conferencias sobre el “nuevo teatro”.

³³ Al momento de su llegada, ante una pregunta de Oliverio de Allende para el diario *La Voz del Interior*, responde: “¿Auspiciado?... por nadie. Mi nombre me auspicia. Me auspician mis quince años de lucha y de producción y me auspicia mi obra”. A lo que el periodista comenta: “en Córdoba para conquistar es necesario hacerse auspiciar”. El “auspicio” aludido era, desde luego, simbólico. *La Voz del Interior*, Córdoba, 07.08.1926.



Revista *Clarín*, Año II, N° 6, 30 de enero de 1927.

Emilio Pettoruti, fotografía, s/d.

Carolina Romano* / El arte nuevo de Mauricio Lasansky: contextos de su producción artística inicial

La producción gráfica de Mauricio Lasansky¹ tiene una vasta repercusión internacional. Por una parte esto se debe al reconocimiento hacia la excepcional calidad de su trabajo. Podemos decir que es uno de los referentes del grabado a los que mejor le sienta la denominación de investigador. Sus indagaciones sobre los distintos procedimientos y técnicas, los desarrollos sumamente particulares que genera al combinar diferentes tipos de chapas en la construcción de una imagen, el modo meticuloso de ejecutar las rutinas de impresión y una capacidad inusitada para concebir variaciones según lo requiera el resultado visual que busca son marcas notables de su oficio.² Por otra parte, contribuye a esa repercusión su notoria participación en el célebre *Atelier 17* coordinado por Stanley William Hayter en la Ciudad de Nueva York donde pasó ocho meses trabajando. Ésta experiencia le permitió establecer contactos con otras figuras de las artes gráficas e ir consolidando sus propias maneras de producción. Asimismo su rol destacado desde 1945 en el *Iowa Print Group*, primero organizando su *Departamento de Artes Gráficas* y luego renovando los principios tradicionales de la técnica del intaglio, no sólo lo transformó en un referente de la *Universidad de Iowa* sino que le valió el reconocimiento de las sucesivas generaciones de artistas que pasaron por su taller durante más de cuarenta años.³

No obstante esa resonancia, los primeros años de su trayectoria profesional y el contexto donde se desplegó son relativamente ignorados, no así buena parte de sus primeros grabados cuidadosamente documentados por el propio Lasansky. Aquel desconocimiento quizás pueda explicarse por las mismas causas de su reconocimiento: una trayectoria distinguida que es el objeto privilegiado de los críticos e investigadores que estudian su obra y que sólo ocasionalmente indagan sobre los comienzos profesionales en Argentina o que retrospectivamente consideran sus primeras producciones como realizaciones conspicuas que explican su prestigiosa trayectoria posterior. Un círculo interpretativo donde ambas conjeturas se refuerzan sin necesidad de vincular sus producciones con el medio donde fueron realizadas.

Este trabajo intenta indagar acerca de tales articulaciones a partir del análisis de las primeras obras de Mauricio Lasansky en relación con las redes y circuitos de los cuales participó en Córdoba. Para ello tomamos como referencia la propuesta de Carlo Ginzburg cuando sugiere reducir la escala de observación y realizar "...la reconstrucción analítica de la intrincada red de relaciones microscópicas que todo producto artístico, aún el más elemental, presupone" con el propósito de evitar "...paralelismos sumarios, más o menos forzados, entre series de fenómenos artísticos y series de fenómenos económico-sociales...".⁴ Para ello además de considerar las produccio-

nes efectuadas por Lasansky durante los primeros años en que se radica en la provincia, se han consultado un número considerable de revistas político-culturales donde su obra fue reproducida y distintos diarios y periódicos locales y nacionales donde aparecen notas críticas sobre el artista.⁵ El análisis de estos documentos y la premisa de una observación atenta a los detalles esperan contribuir a la descripción de las conexiones entre las primeras producciones de Lasansky y sus contextos de ocurrencia.

Redes y circuitos I: un proyecto pedagógico

Hasta ahora se desconocen las circunstancias puntuales que consienten que Mauricio Lasansky se traslade a Córdoba para desempeñarse, posiblemente desde comienzos de 1936, como Director de la *Escuela Libre de Bellas Artes* de Villa María. Dicha escuela se desarrolla en el marco de una experiencia pedagógica impulsada por Antonio Sobral: la *Universidad Popular*. El proyecto tiene sus antecedentes en varios cursos nocturnos sobre “El nuevo derecho obrero” que dicta el mismo Sobral durante 1927 en la Biblio-



Mauricio Lasansky
Maternidad, 1933, zincografía,
28.7x29.4 cm, The Lasansky Gallery

Victimas, s/d, The Lasansky Gallery

teca Bernardino Rivadavia donde se desempeña como director desde 1926. Estas primeras experiencias dan lugar a una propuesta en la cual se ponen a prueba concepciones de la escuela nueva. Por una parte se generan espacios de formación vocacional destinados fundamentalmente a niños y obreros. Por otra se interpelan las ideas educativas tradicionales promoviendo una educación laica o inter-confesional así como ideales de justicia social que sólo serán posibles, desde la perspectiva de su promotor, junto a una lucha a favor de la paz y contra el fascismo. Sobral impulsa estas premisas enfatizando que su transmisión debe realizarse en ámbitos democráticos donde se promueva la autonomía tanto de los educandos como de los docentes que deben elegir los contenidos de las propuestas curriculares que impulsan

en función de las necesidades de su comunidad concreta.⁶ En esa apuesta por formar ciudadanos activos, creativos y preparados para participar en las decisiones que los atañen y que conciernen a su comunidad, la educación artística tiene un rol medular por lo que se conciben espacios de adiestramiento en la materia. Surge así la idea de una *Escuela Libre de Bellas Artes*. La dirección del proyecto se confía a Mauricio Lasansky quien trabajará con Manuel Puig, joven y reconocido escultor cordobés, quien se desempeñará como profesor.

Para desarrollar esta empresa el joven Lasansky recalca en Córdoba con un recorrido a la vez breve y destacado. Breve porque para ese entonces contaba con veintidós años, destacado porque a pesar de su juventud contaba con un considerable reconocimiento como artista y docente. Por un lado, su instrucción artística daba cuenta de la adquisición de un sensible oficio. La educación promovida en su ámbito familiar, donde había una especial preocupación sobre el arte en general y el *metier* de la impresión en particular, lo familiarizó desde muy corta edad con los asuntos de las artes gráficas.⁷ Estos estímulos fueron proseguídos con estudios formales en la *Academia Nacional de Bellas Artes* donde se contactó con diversos artistas, corrientes y movimientos estéticos. De igual manera gana experiencia a través de su participación activa en diferentes certámenes y ámbitos de circulación del espacio cultural porteño obteniendo críticas favorables tanto por parte de sus colegas como de eventuales evaluadores y periodistas.⁸ Por otro lado, su disposición didáctica tenía como antecedente la coordinación, junto con Luis Barragán, de un informal taller de experimentación plástica en Villa Devoto denominado *Arte por arte* donde asistieron, entre otros, Orlando Pierri, Bruno Venier y Alberto Ataleff. Un tercer elemento significativo es la adhesión de Lasansky a posiciones anti-fascistas y su activa militancia a favor de esas ideas. Antes de llegar a Córdoba, Lasansky participa en la *Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores –AIAPE–* de Buenos Aires. En los meses de octubre y noviembre de 1935 Lasansky integra el catálogo de los artistas que participan del *1º Salón de AIAPE* y más adelante continuará colaborando intermitentemente con su órgano de difusión, la revista *Unidad. Por la defensa de la cultura* y también con la *Revista Izquierda. Crítica y acción socialista* cuya Comisión de prensa estaba integrada por Carlos Sánchez Viamonte, Benito Marianetti, Bartolomé Fiorini y Urbano Eyras.

Esa militancia antifascista encuentra en Córdoba otros ámbitos de participación donde genera vínculos con figuras locales que adhiriendo a esos postulados apoyan el proyecto de Sobral y la tarea de Lasansky. Prueba de ello es el reconocimiento a su labor como director de la *Escuela Libre de Bellas Artes* en el marco de la primera exhibición pública de los grabados y dibujos de sus alumnos. Al evento asisten, entre otras figuras relevantes del ámbito cultural de la ciudad, Francisco Vidal, en carácter de director de la

Academia Provincial de Bellas Artes, Ricardo Smith, Sub-Secretario de Instrucción Pública, en representación del Gobierno de la Provincia, “numerosos artistas” y diversos intelectuales. En el acto de clausura de la exposición, que se realiza en el Salón Blanco del Ministerio de Obras Públicas, diserta Deodoro Rocca sobre “Tacto, geometría y pintura” y según la crónica es escuchado por un público muy numeroso.⁹ Es difícil saber con certeza qué tipo de recepción tenía la experiencia que coordinaba Lasansky y precisar si los gestos de apoyo eran fruto de adhesiones a una experiencia nueva en relación con la educación artística vocacional, si se fundamentaban en la implementación de técnicas relativamente novedosas como el linóleo o la zincografía en el ámbito local de las artes gráficas o si concordaban con una visión radicalmente moderna de la relación que debían sostener los asistentes con los coordinadores que participaban de esos talleres de formación. No obstante, si es posible identificar un grupo de artistas e intelectuales que profesaban un consentimiento más comprometido. Dentro de este grupo el aval al proyecto se definía tanto por su apuesta a la experimentación artística como a la horizontalidad pedagógica. Estas ideas se sostenían como premisas de combate irrenunciable de la lucha antifascista ante la irrupción de medidas a nivel nacional que pugnaban por reestablecer una educación confesional.¹⁰

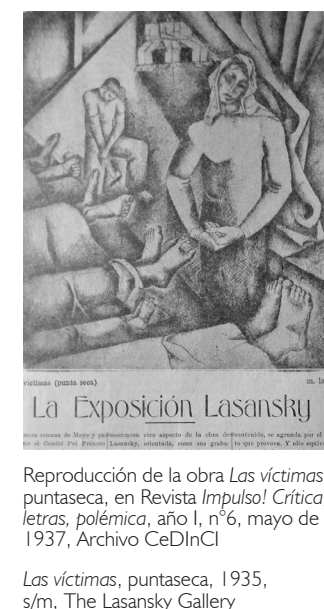
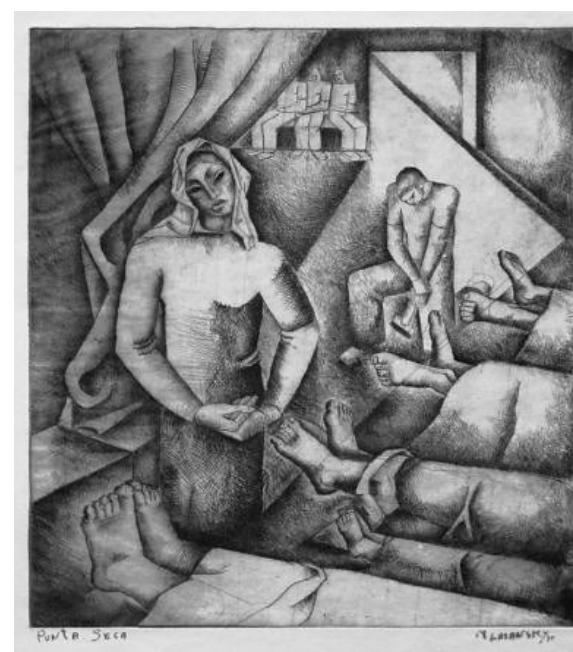
Redes y circuitos II: un mural

El encargo de un mural permite asomarse a otros contactos de Lasansky en la ciudad así como a una faceta relativamente desconocida de su producción artística que incluye la realización de frescos de gran formato realizados en colaboración. El único antecedente que conocemos de esta experiencia realizada en Córdoba es el mural que en 1935 realiza junto a Luis Barragán en la casa del ingeniero Pellegrini en Villa Ballester, provincia de Buenos Aires. La obra de 42 metros cuadrados se tituló *América* y su ejecución contó con el apoyo de Orlando Pietri y Eduardo Bentre. En el fresco, realizado luego de un viaje a la Patagonia, los artistas aluden a “la tragedia de la vida humana” a partir de la representación de la escena de un velorio.¹¹ En una reproducción fotográfica de un fragmento del mural pueden observarse los pies descalzos y toscos de un hombre en primer plano y a su lado, en escorzo pronunciado, un ataúd con una mujer muerta rodeada por un grupo de figuras dolientes.¹² Como apunta Fantoni, son evidentes las relaciones con los programas que llevan adelante los muralistas mexicanos: la realización de obras de gran formato, la ejecución sin bocetos previos ni planes preconcebidos, la elección de temas de denuncia social.¹³ A lo que se suma un tratamiento sintético de la figura y la inclusión de escorzos sumamente pronunciados.

En Córdoba Lasansky y Barragán van a realizar otro fresco de grandes proporciones en la residencia del doctor Ricardo Vizcaya.¹⁴ Probablemen-

te Vizcaya haya conocido a Lasansky a través de Deodoro Roca con quien compartió el estudio hasta 1933 y de quien era compañero de militancia en el *Partido Socialista Cordobés*. En relación con esa militancia Vizcaya había actuado como abogado de la familia de José Guevara, diputado socialista asesinado brutalmente en un acto público a fines de septiembre de 1933. Además, Vizcaya participa en el *Comité Pro Paz y Libertad de América* liderado por Roca, Enrique Barros y Gregorio Berman y se desempeña como colaborador y auspiciante de su órgano de difusión la revista *Flecha. Por la Paz y la Libertad de América* dirigida por Roca y de la revista *América Libre. Crítica, arte, polémica* que comanda Aquiles Garmendia. Ambos proyectos editoriales, por lo demás, estaban vinculados con la orientación y las reivindicaciones promovidas por la AIAPE aunque cada una de esas agrupaciones y revistas tuvieran sus inflexiones y matices particulares.¹⁵ Ya reseñados estos espacios de sociabilidad y militancia compartidos volvamos al mural. El encargo tiene por título *Tribunal obrero* y ocupa 20 metros cuadrados de la sala de la casa particular y estudio que Vizcaya tenía en la calle Obispo Trejo 648, actualmente demolida.

El fresco, realizado con toda seguridad antes de marzo de 1936, presenta un mitín que se desarrolla en una amplia sala representada con acusada perspectiva y despojada de elementos anecdóticos. En el centro de la composición hay un obrero maniatado con gruesas sogas a un poste, un grupo numeroso de personas, entre las cuales hay hombres, mujeres y niños, observa apesadumbrado a este hombre condenado. A la izquierda, en primer plano, un compañero ataviado con su ropa de labores y con las pinzas de trabajo todavía en su bolsillo habla enérgicamente al grupo congregado elevando una de sus manos y cerrando el otro puño sobre un libro y una nota





Mauricio Lasansky y Luis Barragán

Tribunal obrero, fresco, 20 m, Reproducción de detalle del mural realizado en la residencia de Ricardo Vizcaya publicada en revista *UNIDAD*. Por la defensa de la cultura, n° 3, abril de 1936, Archivo CeDInCI

Imagen sin datos de título, técnica y dimensiones, publicada por la revista *América Libre. Crítica, arte, polémica*, Año I, n° 5, Córdoba, diciembre de 1935. Archivo CeDInCI

que han sido apoyados sobre un atril improvisado. A la derecha un joven pugna por liberar al condenado de las sogas que lo aprisionan. Las figuras humanas se han construido a partir de un tratamiento sintético que enfatiza el dramatismo de la escena en la expresión de los ojos abiertos y desorbitados y las manos y pies agigantados. Una pista importante sobre el sentido que los productores le otorgan a la imagen es el paratexto que publica la revista *Frente Único* junto a las tres fotografías del mural donde se aclara: “El proletariado ante la realidad que lo oprime y aniquila plantea sus reivindicaciones. La burguesía en defensa de sus intereses de clase suprime toda libertad, maniatándolo, y la juventud obrera va en su ayuda desafiando el fallo de los jueces, dispuesta a liberarle definitivamente.”¹⁶

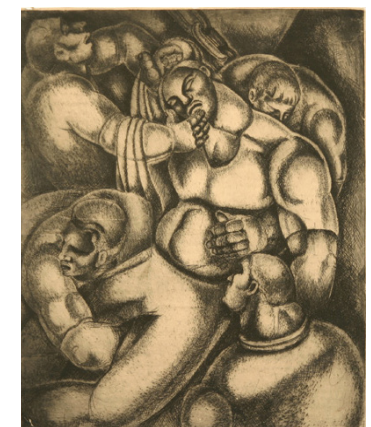
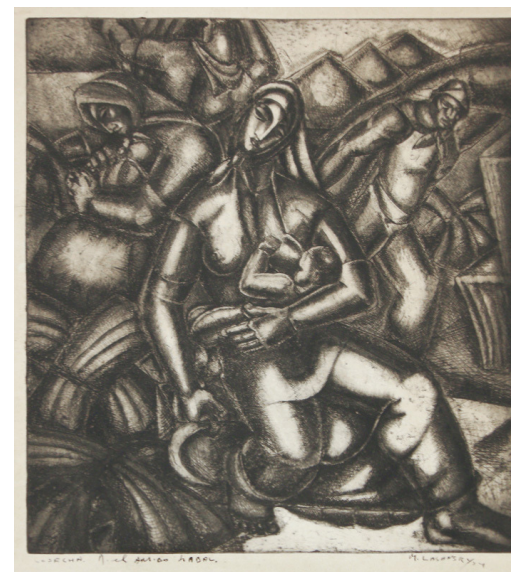
Hasta donde sabemos este es el único mural pintado en Córdoba por estos artistas. Como ya mencionamos, Lasansky y Barragán habían realizado juntos el mural *América* en Buenos Aires. Además del fresco mencionado conocemos una imagen publicada en la tapa n° 5 de la *Revista América Libre. Crítica, arte, polémica* donde ambos figuran como coautores. No tenemos datos acerca de la técnica, ni las dimensiones de la representación donde pueden verse las figuras de cuatro hombres armados, probablemente civiles en el frente de batalla, que apuntan a un blanco común. Los contendientes, como en el caso de los dos murales, tienen un tratamiento de sus extremidades engrosado hasta donde la anatomía lo consiente y sus rostros marcados por el espanto. Dada la centralidad que en la revista tiene el asunto de la guerra entre Bolivia y Paraguay y su saldo nefasto, puede pensarse que la imagen fue realizada especialmente para esta publicación que denuncia con apremio en reiteradas editoriales y notas cómo los obreros fueron usados como carne de cañón en el frente de batalla. Son ellos a quienes la revista se dirige convocándolos a reclamar “por la paz –no el pacifismo–” en una “sociedad sin clases” que combata el imperialismo y fomente la unidad americana en pos de ese objetivo.¹⁷

Aún cuando la realización del mural en la residencia de Vizcaya tuvo

los antecedentes mencionados constituye una experiencia singular y, hasta donde sabemos, aislada. Sin embargo sería reduccionista pensar a esta pintura mural como un mero acuerdo entre particulares. El encargo es significativo porque puede afirmarse que tanto el comitente como los autores pensaron esa imagen como expresión de su participación en un proyecto colectivo de lucha política y cultural. La reproducción del fresco en al menos dos revistas antifascistas¹⁸ implica una toma de posición de los autores y del abogado que encuentran en estos órganos de difusión una acogida que se funda en convicciones y voluntades compartidas. En su comentario sobre el *I° Salón de AIAPE* Córdoba Iturburu define al cubismo y al impresionismo como dos movimientos de los cuales nuestros artistas tienen mucho que aprender técnicamente pero que “tienen en común, en lo que se refiere al contenido, su análoga despreocupación por la realidad social en que se producen”. A partir de ese diagnóstico invoca a los artistas locales a generar un arte revolucionario que no puede eludir “...ser la expresión de sentimientos y anhelos colectivos”.¹⁹ Esta perspectiva, la de generar un arte que opte por temas que se vinculen con la realidad social en la que se producen, está presente en este mural y a esto se añade la voluntad de promover su difusión pública otorgando a la imagen un estatuto de manifiesto de las convicciones de los artistas y de Vizcaya. Así puede decirse que si la ejecución del mural no expresa un programa iconográfico consolidado habla, al menos, de la voluntad de que el encargo se difunda como una proclama que debe trascender la sala de la residencia donde fue ejecutado.

Redes y circuitos III: exposiciones

Según consta en un catálogo de 1942 Lasansky expone tres veces de manera individual durante 1936 y ninguna durante 1937. El primer año que nos ocupa realiza dos muestras en Córdoba: una en la Capital y otra en



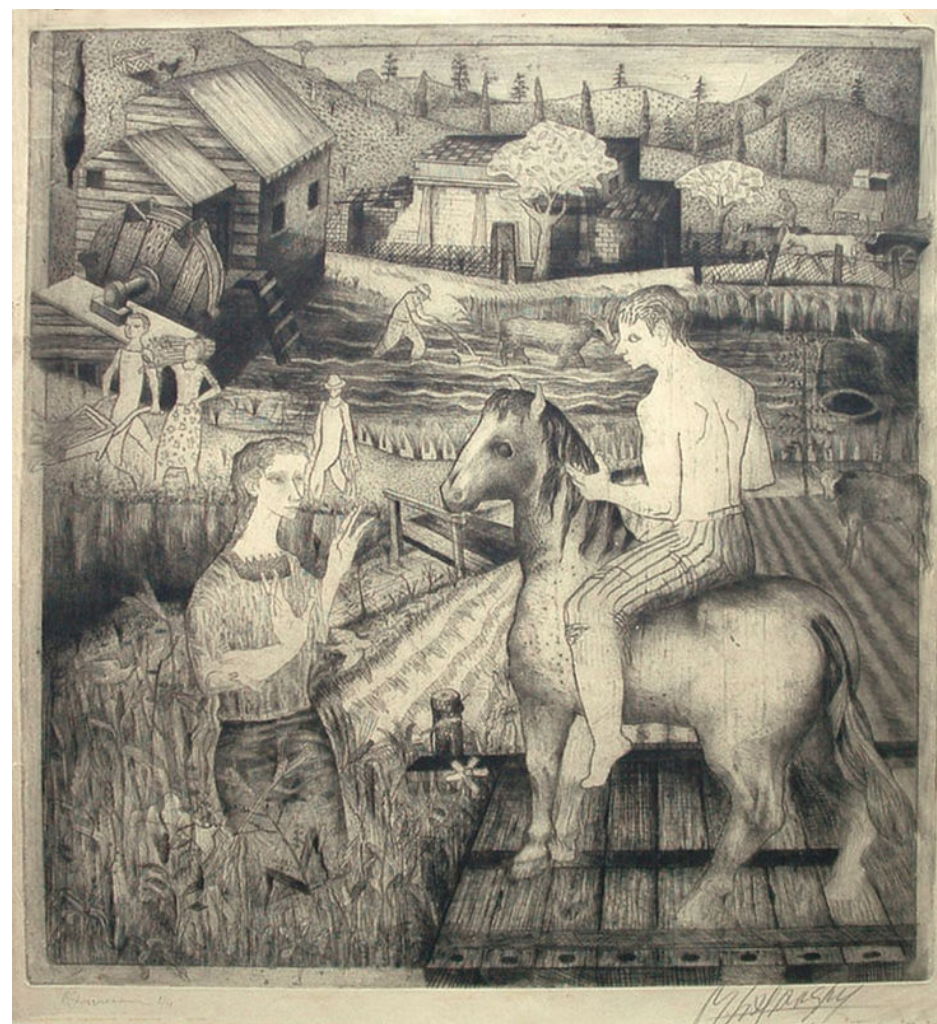
Herido, 1934, aguafuerte, s/d, The Lasansky Gallery

Cosecha, 1935, puntaseca, s/d, The Lasansky Gallery

Río Cuarto y una tercera en Tucumán patrocinada por la filial nortea de AIA-PE. Hasta el momento no tenemos documentos que nos permitan analizar la primera de estas exposiciones, por lo cual nos dedicaremos a reconstruir las circunstancias de su exposición en Río Cuarto. Esta exposición es fundamental para analizar las obras que aquí nos ocupan y que pueden definirse dentro del *nuevo realismo* o *realismo de nuevo cuño*. Sus siguientes muestras individuales se realizan en 1939, una en la *Galería Renom* de Rosario y otra en *Rose Marie* de Buenos Aires. En estas exposiciones se siguen incluyendo en el Catálogo obras de este período pero predominan producciones que están marcadas por un tono y una factura diferente de impronta onírica y surrealista.

Pero volvamos a estos primeros años de su labor gráfica. La exposición de Río Cuarto es promovida por Juan Filloy, quien desde 1933 se desempeña como Miembro Fundador y Director del *Museo Municipal* de esa ciudad. Además de sus gestiones frente al Museo Filloy integra la redacción de la *Revista Impulso! Crítica, letras, polémica* junto a Carlos Mastrángelo, José Portogalo y Fernando Garosi.²⁰ En abril de 1936 se reproduce en sus páginas el grabado *Prisioneros*, una zincografía elaborada por Lasansky en 1934, con una leyenda debajo firmada por el artista que dice: “Mi mano humilde pero segura para los trabajadores de la fontamara [sic.] argentina. Pelearé por el ARTE para el PROLETARIADO”.²¹ Las reproducciones de algunos de sus grabados en la revista y varias notas que anuncian su exposición preparan al público de Río Cuarto para su exposición.

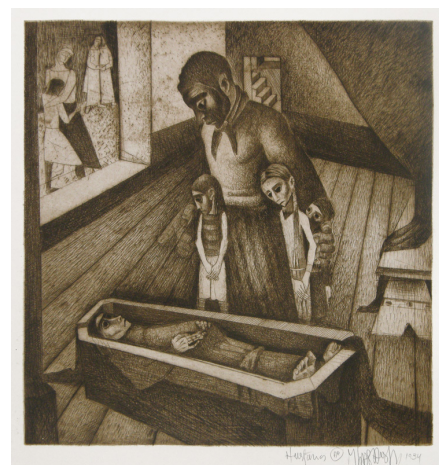
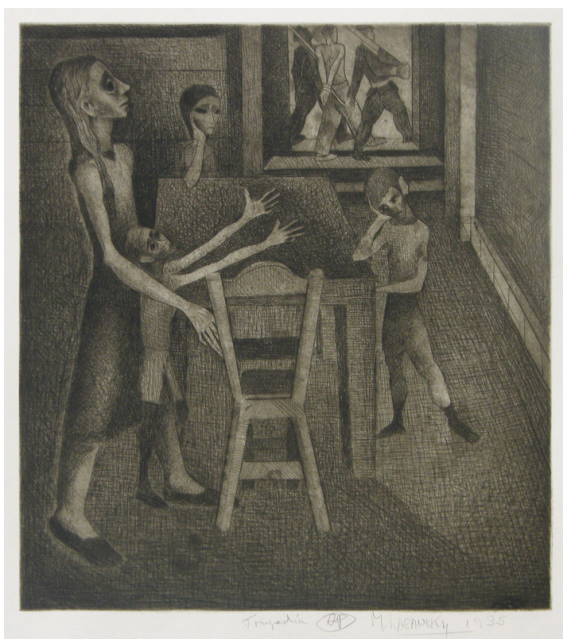
Con el auspicio del *Comité Pro 1° de Mayo* se inaugura la muestra individual. En dicha ocasión Juan Filloy realiza una conferencia “Sobre el arte y los grabadores”. La disertación se refiere a la historia del arte de la impresión y su desarrollo en el arte occidental para incluir en ese despliegue los trabajos de Lasansky sobre los cuales habla elogiosamente. El mismo tono de aprobación consta en una nota crítica sobre el acontecimiento publicada en la revista *Impulso!...* del mes de mayo: “Perfecto desde el punto de vista técnico. Sus puntas secas, aguafuertes, zincografías y litografías muestran un dominio completo del grabado. Sus frescos tienen gran interés, orientados hacia la expresión del drama que vive la humanidad de nuestros días. En resumen, la obra de Lasansky, valiosa por su técnica, profunda por su contenido, se agranda por el movimiento que provoca”. A pesar de las ponderaciones precedentes su obra, la nota periodística no deja de subrayar las fuertes objeciones que ante la obra del grabador manifiestan algunos asistentes como el Sr. Pérez Ares “cuya sotana le obliga a desconocer toda belleza que no estuviera al servicio de su religión”.²² Comentario que debe considerarse como un indicio de lo urticante que resultaban estos grabados para los integrantes orgánicos de las instituciones católicas y otros sectores conservadores.



Anunciación, 1938, puntaseca, s/m,
© The Annex Galleries

No conocemos qué obras seleccionó Lasansky para esa exposición específicamente pero podemos referirnos brevemente a sus producciones de esos años. Desde 1933 Lasansky desarrolla temas referidos a las duras condiciones de vida de la clase trabajadora: *madonnas* proletarias como en *Maternidad* de 1933 o *Campesinos* de 1934; otro tópico recurrente son los velorios o escenas de obreros o combatientes muertos como puede observarse en *Velorio* de 1933, *Víctimas* o *Cadáver* de 1936; el saldo de esas trágicas circunstancias vitales motiva la representación de niños desamparados en *Huérfanos* de 1934 ca. o cenas sin comida como puede apreciarse en *Cena* de 1935 y *Cena* de 1937. Sus temas hasta finales de 1937 hacen una referencia casi exclusiva a los sectores excluidos por los procesos de modernización: proletarios, pobres o campesinos. No obstante esa preocupación por el contenido social de sus grabados adquiere tonos y modulaciones de tratamiento que varían sensiblemente. Las obras de 1933 y algunas de 1934 pueden caracterizarse por las ideas de monumentalidad y síntesis. Monumentalidad de las figuras humanas

en primer plano que sufren un engrosamiento de las extremidades y de espacios con perspectivas acusadas. Síntesis en el tratamiento volumétrico así como en la definición de ambientes despojados de cualquier dato anecdótico como sucede en *Drama* de 1933 y *Herido* de 1934. En todos estos trabajos es indudable su interés por los desarrollos visuales del muralismo mexicano no sólo por sus filiaciones formales y algunos de sus recursos compositivos sino también por los intentos reseñados de generar obras al fresco de gran formato. Al promediar el año 1934 y más adelante explora un camino donde indaga sobre ciertos recursos expresionistas generando gestos patéticos, contrastes lumínicos y espacios más detallados como en *Tragedia* de 1935 ca. o *Pietá* de 1936. Otras veces perfila una visualidad menos simbólica y menos trágica, un realismo con cierta preocupación regionalista



Huérfanos, 1934 ca., puntaseca, 40.4x38.7 cm, The Lasansky Gallery

Tragedia, litografía, 1935 ca., s/d, The Lasansky Gallery

interesado en la descripción de escenas cordobesas donde aparecen niños y burritos o del norte del país en donde la zafra y la vida de sus trabajadores serán los temas preferidos para cuestionar el costumbrismo tradicional. En estos grabados las figuras se definen por el contraste de planos negros y blancos, líneas menos moduladas y más simples, atmósferas más abiertas y luminosas y personajes entrañables. Este tipo de representaciones son casi siempre ejecutadas en la técnica del linóleo *Changos* o *Carnaval*, ambos de 1936, y *Burritos* de 1937 son representativas de lo que apuntamos.

A través de estos temas y los diversos matices visuales con que va definiéndolos, Lasansky efectuará una propuesta donde el *nuevo realismo* es concebido como la opción más adecuada para poner el arte al servicio del pueblo. Este *realismo de nuevo cuño* es la herramienta para participar de un

proyecto que anhelaba una nueva sociedad y un nuevo humanismo que pugnara por lo colectivo sobre lo individual, por una educación laica, pública, de carácter experimental al servicio de la emancipación de los trabajadores, por la denuncia de los fascismos y por la unidad y autodeterminación de los pueblos americanos. Podemos aplicar aquí la noción de *nuevo realismo* como expresa Berni cuando se refiere a su producción artística de esos años, es decir, como una corriente artística que desarrolla un arte social de contenido político y que adopta el calificativo de nuevo para "...diferenciarse del viejo realismo, que se identificaba más bien con el verismo, típico de fines del siglo XIX [...] y también para que se lo distinguiera del realismo postimpresionista que era naturalista".²³ Estos dos distanciamientos, marcados por Berni son válidos para describir las obras a las que nos abocamos aunque es necesario, habiendo establecido esa relación general, describir una serie de particularidades que informan sobre complejos procesos de experimentación que abarcan elaboraciones visuales heterogéneas que dialogan y reelaboran corrientes artísticas metropolitanas en función de una coyuntura particular. Es factible que muchas, sino todas, las obras que hemos mencionado hayan formado parte de las exposiciones de Lasansky en Río Cuarto y Córdoba. La diversidad de búsquedas y resoluciones —que se nutren y a la vez reelaboran el muralismo mexicano, los realismos de entre guerra europeos, los expresionismos alemanes, entre otros desarrollos visuales— es indicativa de la libertad que propician los espacios periféricos, que estando más alejados de los centros metropolitanos, habilitan desarrollos particulares que se benefician de la maduración de las indagaciones efectuadas en sus territorios de origen.

Consideraciones finales

Volvamos al comienzo, como Revel señala, la escala de observación constituye al objeto. El olvido de esta premisa ocasionó que la noción de contexto se torne lábil y difusa o como el autor señala sumamente perezosa desde que supone un universo homogéneo o contenedor en donde incluir nuestros estudios como si pusieramos un alfiler sobre un mapa.²⁴ Reducir la escala de observación en este caso permite un acercamiento al sentido social del arte que definió Mauricio Lasansky para sus primeras producciones en Córdoba. Un proyecto que fue definiéndose a partir de su inserción en la ciudad que le ofreció diversas redes sociales y circuitos artísticos donde desplegar sus ideas visuales. Si no puede asegurarse que Lasansky haya participado de manera orgánica de un partido político si podemos afirmar que se vinculó con intelectuales, *formaciones* y grupos diversos que tenían como marca común un fuerte posicionamiento antifascista y convicciones que los urgían a desplegar estrategias de lucha en pos de un mundo más promisorio. Un proyecto pedagógico, la realización de un mural, la colaboración

en diferentes proyectos editoriales o las exposiciones que ofreció al público interesado en su obra fueron los modos de participación comprometida que fue perfilando junto con elaboraciones estéticas que ofrecieron una respuesta sumamente singular al debate internacional que marcó las discusiones en el ámbito cultural de esos años: *la querelle du réalisme*.²⁵ Este debate que ya se producía desde comienzos de la década en Argentina y se intensificó con la llegada de Siqueiros al país en 1933, resume gran parte de las disyuntivas que debían resolver los artistas que optaban por un arte comprometido con el proletariado a través de la defensa de un realismo de nuevo cuño: cómo articular la experimentación formal de la vanguardia de los años '20 con nuevos contenidos. El *arte nuevo* de Mauricio Lasansky es un indicador tanto de la internacionalización de la cultura moderna –por el grado de vigencia que ciertas polémicas políticas y artísticas tenían en los espacios alejados de las metrópolis– como de las apropiaciones y resignificaciones locales que dieron a esos problemas comunes respuestas singulares.

Notas

* Docente e Investigadora de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba.

¹ Mauricio Leib Lasansky nace el 12 de octubre de 1914 en Buenos Aires y muere en su casa de Iowa, a la edad de 97 años, el 2 de abril de 2012. Para consultar su trayectoria en Córdoba ver: Romano Carolina, "Mauricio Lasansky" en *Proyecto Culturas Interiores. Un archivo de la cultura de Córdoba*, 2014 disponible en <http://culturasinteriores.fyh.unc.edu.ar>

² El grado de experimentación y sofisticación al que lleva las técnicas de intaglio es verdaderamente singular. Sólo para mencionar un ejemplo, describir de manera detallada las operaciones que ejecuta para realizar una obra como *Quetzalcoatl* –1972– comprometería buena parte de este escrito. Para componer este grabado de 192.3 x 85.2 cm combinó técnicas como aguafuerte, punta seca, punteado eléctrico, aguainta, raspado y bruñido y utilizó 54 placas: 1 placa maestra de color galvanizado; 45 de cobre, aleación de zinc y acero galvanizado ensambladas, y 8 placas maestras de cobre.

³ La bibliografía sobre Lasansky y su obra es extensa. Mencionamos algunos de los trabajos que pueden consultarse: Gilbert, Creighton. "Lasansky and the Hayter circle: an ad hoc note." In *Perspective: A Quarterly of Literature and the Arts*, Año 1, n° 3, Louisville, Primavera de 1948; Sieber, Roy, "Lasansky and the Iowa Print Group" en *Print*, Vol. 7, n° 2, enero de 1952; Friedman, William [y la colaboración de Witichen, Ann] "Introducción" en *Intaglios. La obra de Mauricio Lasansky y otros grabadores que estudiaron con él en la Universidad del Estado de Iowa*, México, Galería de Artes Albright, 1959; Zigrosser, Carl, *Mauricio Lasansky*, New York, The American Federation of Arts, 1960; Fern, Alan, "The Prints of Mauricio Lasansky" en *Lasansky: Printmaker*, Iowa, The University of Iowa Press, 1975; Danoff, Michael, "Mauricio Lasansky's prints: a critical perspective" en *Mauricio Lasansky: a Retrospective Exhibition of His Prints and Drawings*, Iowa Cit, University of Iowa Museum of Art, 1976; Muhlert, Jan, "An Interview with Mauricio Lasansky," 1976, [Transcripción de un archivo privado disponible en Archivo Digital del ICAA], Museum of Fine Arts of Houston.



Cena, aguafuerte, 1937, 28.5x32.8 cm, The Lasansky Gallery

Carnaval, 1936, linóleo, 44.4x31.1 cm, The Lasansky Gallery

Burritos, linóleo, 1937, 43.2x56.4 cm, The Lasansky Gallery

⁴ Cit. Ginzburg, Carlo, *Pesquisa sobre Piero. El Bautismo. El Ciclo de Arezzo. La flagelación de Urbino*, [Trad. Pilar Gómez Bedale], Barcelona, Muchnik Editores, 1984, p. XXII.

⁵ Estoy en deuda con el Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas –CeDIInCI– que me brindó la posibilidad de realizar una pasantía de investigación durante la cual pude consultar gran parte de las fuentes que aquí utilizo.

⁶ Ya en 1930 Sobral como legislador provincial presenta un proyecto destinado a renovar las bases del sistema educativo sustentado en una "profunda revolución pedagógica" que precisa de estudios sobre el niño y su mundo a fin de "establecer las leyes que rigen su evolución psicológica". La nueva ley de educación, aún con media sanción, se vio frustrada por el golpe de estado de septiembre de 1930. Además de sus propuestas legislativas, Sobral impulsa la creación en ese mismo año del Instituto Secundario "Bernardino Rivadavia" –en un principio incorporado al Colegio Nacional de Córdoba– y lleva adelante diversas actividades en la Biblioteca y la Universidad Popular. En el momento que nos ocupa Amadeo Sabattini, al asumir la Gobernación de Córdoba en 1936, le propone a Sobral desempeñarse presidiendo el Consejo de Educación, ofrecimiento que éste rechaza para poder dedicarse a los proyectos que reseñamos.

⁷ Lasansky crece en un hogar donde el estímulo artístico era promovido intensamente, prueba de ello son su precoz educación musical y posteriormente, debido a una disminución temporal de su audición, su predilección por la escultura y el grabado. Las cuestiones ligadas con la impresión eran cotidianas dado que su padre y tío eran tipógrafos a tal punto que Lasansky repetía con frecuencia que "llevaba tinta de impresión en sus venas". Su padre conocía muy bien el oficio y de hecho fue su modo

de subsistencia cuando emigró desde Europa del Este a Estados Unidos donde trabajó como impresor y grabador en la Casa de la Moneda Philadelphia. Presumiblemente esa fue, también, su ocupación cuando deciden radicarse en Argentina. La temprana formación artística de Lasansky ha sido apuntada por Friedman (1959), Zigrosser (1960) y Fern (1975) en trabajos que reseñamos en la nota n° 3 de este artículo. Además se han referido al asunto con perspectivas coincidentes Julio E. Payró “sobre la obra de Mauricio Lasansky” en *Lasansky. Exposición de grabados*, cat. exp., Buenos Aire, Galería Sintonía, 1948 y Fox, Margalit, “Mauricio Lasansky, Master Printmaker, Dies at 97” en *The New York Times*, 7 de abril de 2012 por mencionar sólo algunos de sus críticos y biógrafos más reconocidos.

⁸ Mauricio Lasansky había obtenido algunos premios relevantes: Primera Mención en la Exposición de Bellas Artes de la Mutualidad en 1930, Tercer Premio del mismo evento en 1931, Premio Estímulo en el Primer Salón de Avellaneda en 1932, Premio Adquisición en el Salón Provincial de La Plata en 1934 y Premio Único al mejor Grabado, en la Exposición de Bellas Artes de la Mutualidad en Buenos Aires en ese mismo año. Asimismo su obra gráfica obtiene notas favorables en el Diario *La Prensa* (7 de julio de 1934, nota sin los datos de día y mes de publicación de 1935) y *La Nación* (4 de mayo de 1934).

⁹ Cfr. “Se inaugurará mañana la Primera Exposición de la Escuela Libre de Bellas Artes” en Diario *La Voz del Interior*, Córdoba, 09 de noviembre de 1937 y “Quedó inaugurada ayer en el Salón Blanco de la Dirección de Turismo la Muestra de la Escuela Libre de Bellas Artes” en Diario *La Voz del Interior*, Córdoba, 11 de noviembre de 1937.



Changos, 1937, aguafuerte, s/m,
© The Annex Galleries

Peladora de Caña, 1936, aguafuerte,
s/m, © The Annex Galleries



¹⁰ Una medida de lo que decimos puede constatarse en las diferentes notas de denuncia ante la vulneración de la enseñanza pública y laica en el órgano de difusión de AIAPE. Mencionamos sólo los artículos que abren y cierran un ciclo de reiteradas notas que se abocan al tratamiento de ese problema. Ver: “La enseñanza religiosa en las escuelas” en *Unidad...*, Año I, n° 3, abril de 1936 y “Peligra la enseñanza”, *Unidad...*, Año II, n° 1, agosto de 1937.

¹¹ Op. Cit. Diario *Crítica*, 16 de octubre de 1935.

¹² Hacemos esa descripción del fragmento del fresco a partir de la reproducción incluida en el catálogo *M. Lasansky. Presenta grabados y fotos de frescos*, Galería Dipiel Goré, Tucumán, julio-agosto de 1936.

¹³ Agradezco a Guillermo Fantoni haber puesto a mi disposición el texto “Una revaluación de los años 30 a partir de una obra de Antonio Berni. De la experiencia surrealista a la formulación de un nuevo realismo” publicado en *Estudios Sociales. Revista Universitaria Semestral*, n° 4, Santa Fe, 1993. Por una parte su artículo cita una nota publicada por el Diario *Crítica* el 16 de octubre de 1935 donde figuran declaraciones de Lasansky y Barragán sobre el mural que realizan en Villa Ballester. La consulta de esa fuente me permitió considerar aspectos técnicos y conceptuales de estos murales que desconocía por completo. Por otra, la hipótesis de Fantoni, expresada en ese artículo y desarrollada, luego, en su libro *Berni. Entre el surrealismo y Siqueiros. Figuras, itinerarios y experiencias de un artista entre dos décadas*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2014 es la referencia principal para observar una articulación entre las tendencias del compromiso social y el surrealismo. Su propuesta para estimar las producciones de Berni en los '30 tensionadas entre el nuevo realismo y el surrealismo son iluminadoras para pensar la trayectoria de un artista como Lasansky que, en varios sentidos, puede compararse con la de aquel. Aunque en este trabajo nos concentramos únicamente en las producciones de Lasansky enmarcadas en el nuevo realismo, no debemos olvidar que entre 1937 y la primera parte de la década siguiente estas producciones se intercalan con búsquedas surrealistas.

¹⁴ Hemos trabajado sobre esta cuestión en un artículo publicado en 2014 [Ver: Romano, Carolina, “Tribunal Obrero: tramas de un mural en el contexto de las redes antifascistas de Córdoba (1936)”, en *Revista Avances*, n° 23, Córdoba, Centro de Producción e Investigación de la Facultad de Artes, 2013-2014, pp. 371-383. En ese primer trabajo sobre el mural sólo contábamos con el fragmento del mismo reproducido en la Revista *Unidad*, tiempo después Paulina Iglesias encontró las reproducciones de la totalidad del mural en la revista *Frente Unico*. Agradezco especialmente a Paulina la generosidad de haber puesto a mi disposición sus registros de esa fuente fundamental.

¹⁵ Para revisar la historia del Partido Socialista de Córdoba y la adhesión de Vizcaya puede consultarse el libro de Miguel Ávila, parte de las actividades del Comité Pro Paz y Libertad de América son publicadas en su órgano de difusión la célebre revista *Flecha...* y también en la revista *América Libre...* En sus páginas pueden constatarse las consonancias en relación con el antifascismo propugnado por estas revistas y la AIAPE. Por su parte las adhesiones de Vizcaya a ciertos pronunciamientos de la AIAPE pueden verificarse en la carta que Vizcaya, junto a otros intelectuales, firma en 1935 en adhesión a la Conferencia Nacional de París contra la invasión del ejército italiano al pueblo etíope o la nota de adhesión contra el fascismo de la cual aún no tenemos una fecha precisa. Ver: Ávila, Miguel, *Siembra de un militante socialista*, Córdoba, Edición del autor, 1997; Roca, Deodoro –Director–, *FLECHA. Por la paz y la libertad de América*, n° 1 al 17, Córdoba, desde noviembre de 1935 hasta agosto de 1936 y Garmendia, Aquiles –Director– junto con Ed King –Editor– *América Libre. Crítica, arte, polémica*, n° 1 al 5, desde junio hasta diciembre de 1935. Sobre la lucha antifascista y sus postulados nos basamos fundamentalmente en los trabajos de Bisso y Celentano. Ver: Bisso, Andrés; Celentano, Adrián, “La lucha antifascista de la Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores (AIAPE) (1935-1943)” en Biagini, Hugo; Roig, Arturo A. (Dir.) *El pensamiento alternativo en la argentina del Siglo XX, Tomo I, Obrerismo, Vanguardia y Justicia Social*,

Buenos Aires, Editorial Biblos, 2006 y Celentano, Adrián, “Ideas e intelectuales en la formación de una red sudamericana antifascista” en *Literatura y Lingüística*, n° 17, Santiago de Chile, 2006. Acerca de la participación de los artistas en AIAPE se puede consultar: Devés, Magalí, Andrea, “El papel de los artistas en la Asociación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores (AIAPE) y “Representaciones, debates estético-políticos y prácticas de militancia en el antifascismo argentino” en *A Contra Corriente. Una revista de historia social y literatura de América Latina*, Vol. 10, n° 2, Invierno de 2013.

¹⁶ *Revista Frente Único. Órgano de difusión del Frente Único Popular Argentino y la Federación Antiguerrera de Mujeres Argentina*, Año I, n° 4, Córdoba, marzo de 1936.

¹⁷ Una breve reseña sobre la revista puede consultarse en *AméricaLee* el portal de publicaciones latinoamericanas del siglo XX. Ver: Romano, Carolina “En torno a América Libre. Crítica, arte, polémica”, 2016, disponible en americalee.cedinci.org. Muy brevemente podemos apuntar que la revista tiene entre sus redactores a un grupo de exiliados bolivianos entre los cuales se encontraban Ed King, Iván Keswar y Tristán Marof (seúdonimos de Esteban V. E. Rey, Alpidio Valencia Vega y Gustavo A. Navarro Ameller, respectivamente). Según Tarcus, Marof “fue llevado amistosamente a Córdoba por Cayetano Córdoba Iturburu” y se refugia durante dos años en una casa de Totoral perteneciente a Rodolfo Aráoz Alfaro. A su vez Aráoz Alfaro, junto a su pareja María del Carmen Portela, son colaboradores de la revista Izquierda al igual que Lasansky. Según Tarcus en esa casa de Totoral comparten la tertulia artístico-política que animan Córdoba Iturburu y su esposa Carmen de la Serna, Raúl González Tuñón, Amparo Mom, Gregorio Bermann Deodoro Roca y Juan Filloy entre otros. Ver: “Tristán Marof” en Tarcus, Horacio, (Dir.), *Diccionario biográfico de la izquierda argentina. De los anarquistas a la “nueva izquierda” (1870-1976)*, Buenos Aires, Emecé Editores, 2007. A comienzos de 1936 Deodoro Roca defiende a Tristán Marof de quienes intentan repatriarlo en una nota titulada “La entrega de Tristán Maroff” en la revista *Unidad. Por la defensa de la Cultura* de abril de 1936.

¹⁸ Por una parte en la *Revista Frente Único órgano de difusión del Frente Único Popular Argentino y la Federación Antiguerrera de Mujeres* en marzo de 1936 y al mes siguiente a través de la fotografía de un fragmento del fresco en la revista *Unidad. Por la defensa de la cultura*, n° 3.

¹⁹ Córdoba Iturburu, Cayetano, “Hacia una plástica revolucionaria”, en *Unidad. Por la defensa de la cultura*, año I, n° 1, enero de 1936, p. 13.

²⁰ Esta revista cultural de distribución gratuita se publica en Río Cuarto entre 1935 y 1937. La publicación se define como un proyecto independiente que “no es órgano de ninguna agrupación política ni responde a directivas partidarias determinadas” según consta en su primera nota editorial. En sus páginas aparecen artículos de crítica cultural y artística, noticias locales –referidas generalmente a la universidad o a actividades como conferencias, publicaciones y exposiciones– e internacionales –que reseñan especialmente la Guerra Civil Española y el peligro del ascenso del fascismo–. Contó entre sus colaboradores a Elías Castelnuovo, Carlos Mastrángelo, Deodoro Roca, José Portogallo, Fernando Garosi, Blanca del Prado, y Luis Reinaudi entre otros. Las obras de Lasansky son reproducidas en la revista presumiblemente con regularidad. Decimos presumiblemente porque no contamos con todos los números de la publicación. Véase: “La madre” n° 2, “Prisionero” n° 5, “Las víctimas” en la Revista n° 6 todas éstas del Año I y “Peladora de caña” en el n° 12 del Año II.

²¹ *Op. Cit. Revista Impulso! Crítica, letras, polémica*, Año I, n° 5, Río Cuarto, abril de 1936.

²² *Op. Cit. Revista Impulso! Crítica, letras, polémica*, Año I, n° 6, Río Cuarto, mayo de 1936.

²³ *Op. Cit.*, Viñals, José, Berni. *Palabra e Imagen*, Buenos Aires, Ed. Imagen Galería de Arte, Colección Palabra e Imagen, 1976, p. 58.

²⁴ Cfr. Revel, Jaques, *Un momento historiográfico. Trece ensayos de historia social*, Buenos Aires, Manantial, 2005.

²⁵ Aunque esta discusión viene desarrollándose desde el comienzo de la década, hay un evento que la ilustra de modo paradigmático: los debates que en la primavera de 1936 organiza la Casa de la Cultura de París: *La querelle du réalisme* de los cuales participan Louis Aragon, Jean Cassou, Marcel Gromaire, Edouard Goerg, Le Corbusier, Jean Labasque, Fernand Léger, Andre Lhote y Jean Lucat.

Fuentes documentales:

Diario *La Voz del Interior*. Período 1936-1938. Consultado en Archivo Hemeroteca de la Legislatura de la Provincia de Córdoba.

Carpeta Mauricio Lasansky. Consultada en Fundación Espigas.

Carpeta Mauricio Lasansky. Consultadas en Archivo Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Caraffa.

Revista América Libre. Crítica, Arte, Polémica. Consultada en Archivo CeDinCi

Revista Impulso. Crítica, Letras, Polémica. Consultada en Archivo CeDinCi

Revista Izquierda. Crítica y acción socialista. Consultada en Archivo CeDinCi

Revista Unidad. Por la defensa de la cultura. Consultada en Archivo CeDinCi



Retrato de Mauricio Lasansky, fotografía tomada en 1973, s/d.

Ana Sol Alderete* / Las invasiones a La Cañada. Acciones colectivas de artistas en los tiempos de la sistematización

Una mirada interesada en el estudio y la comprensión de las artes plásticas en Córdoba no tardaría en advertir la recurrencia en la representación de ciertas figuras urbanas: la Catedral, los hornos del Pucará, el Abrojal, los puentes sobre el Río Suquía y la vieja Cañada pueden considerarse entre aquellos *topos* sobre los cuales artistas de todo el ciclo moderno han realizado sus actos de reconocimiento. Sin embargo, no todas las figuras mencionadas han puesto en juego con igual sentido la cuestión de las miradas modernistas en relación dialéctica con los procesos de modernización y la experiencia de la modernidad. Las obras de sistematización del arroyo La Cañada, proyectadas por la recién creada Dirección de Hidráulica de la provincia entre 1939 y 1943, y efectivamente realizadas entre 1944 y 1948, imbricaron en su realización cuestiones de orden tecnológico y sanitario con una serie de fenómenos socioculturales entre los que se cuentan conflictos políticos, disputas sociales y estrategias creativas. Hacia 1943 Egidio Cerrito (1918-1999), entonces joven artista asociado al Taller Unión de Plásticos y testigo privilegiado de este proceso, compiló una fragmentaria y valiosa serie documental¹ donde visibilizó una iniciativa artística que parece ser subyacente a la emergencia de una vasta producción de imágenes en torno del arroyo. Las “Invasiones a La Cañada” fueron una seguidilla de acciones que, lejos de explicar las obras que la tematizan, aportan un espesor cultural específico capaz de colocar a La Cañada en el centro de la experiencia moderna de su tiempo.

Otros autores han advertido la amplia difusión de ciertas imágenes artísticas referidas a La Cañada producidas en la década de 1940, obras que, de manera aparente, tematizan la cercanía de los “extremos sociales” en este sector de la ciudad². No obstante, no todos los estudios preexistentes sobre la representación del arroyo logran establecer una articulación entre los procesos modernizadores que atravesó Córdoba en el período y la comprensión artística que los toma por objeto. El estudio de caso que Carolina Romano realizó sobre *Estampas de Córdoba*, un políptico de Alberto Nicasio (1902-1980), resulta esclarecedor al afirmar de manera convincente que las xilografías publicadas por dicho grabador en el álbum *Estampas de Córdoba. La Cañada* remiten “a un tópico moderno por excelencia: el de las transformaciones del entorno, la transitoriedad del mundo tal como se lo conoce, la inestabilidad de la experiencia ante tales mutaciones”³. Del mismo modo, el presente trabajo asume como punto de partida la doble implicación que comprende el gesto modernista de abocarse al registro artístico del antiguo cauce de La Cañada: artistas que se convocan abiertamente a conservar para la memoria colectiva lo que está a punto de desaparecer establecen a su vez un diálogo con el espacio social que, en la inminencia del inicio de las obras, considera entre sus interlocutores a la propia Dirección General

de Hidráulica. La Cañada representada en las pinturas y los grabados no es mero producto del impacto de la obra urbanística en el arte, antes bien, es la mediatizada participación artística en la demolición y posterior sistematización (en suma, la modernización) del paisaje urbano.

Las “Invasiones a La Cañada” fueron organizadas por el Taller Unión de Plásticos (TUP), una asociación de artistas que, hasta ahora, ha sido escasamente estudiada por la historiografía local. El taller se formó en el seno del Centro de Estudiantes de la Academia Provincial de Bellas Artes de Córdoba, en septiembre de 1942, y emergió como un espacio alternativo a la formación que entonces nucleaba gran parte de la comunidad de artistas plásticos, la Asociación de Pintores y Escultores (APE)⁴. Durante el período considerado en el presente artículo, integrantes de este taller participaron tanto en el Centro estudiantil como en la APE (en esta última, en calidad de “aspirantes”), además de desempeñarse como profesores en el Colegio Libre de Cultura Popular, una de las asociaciones culturales más destacadas de la época. Enrique Mónaco (1914-2000), su presidente en el período 1942-1944, difundió la actividad de la entidad a través de entrevistas en las que dejaba entrever que la iniciativa fue posibilitada en gran medida por el apoyo prestado por el Poder Ejecutivo de la provincia, el cual dispuso, además de otras subvenciones, su emplazamiento en el Salón de Actos de la Escuela Superior de Comercio Jerónimo Luis de Cabrera. La trayectoria del TUP se extendió con mucho hasta el año 1945.

Avatares de una empresa paisajística

No sé si tendrás noticia de la inundación que hubo en Córdoba, culpa de La Cañada. Fue algo que nunca se ha visto. La ciudad ha quedado sin calles, todo se lo ha llevado la corriente y en cambio ha dejado toneladas de tierra!! Es algo insufrible!! Nuestra sociedad, que es un sótano ha quedado a la miseria. Tu cuadro se salvó milagrosamente. Con estos datos se van a ir las ganas de volver!!!⁵

Con estas palabras Víctor Manuel Infante (1915-2010) transmitía a París las noticias de La Cañada, la que representaba a la vez como un agente de miseria social y como una fuerza capaz de desdibujar la traza urbana y de barrer, entre otras cosas, con lo máspreciado de las instituciones artísticas. El evento referido en la carta había tenido lugar el 15 de enero de 1939 y, a partir de la fecha, las referencias a las “resonancias funestas”⁶ del arroyo se reiteraron o recrearon con frecuencia en conferencias, obras literarias y crónicas periodísticas, además de potenciarse con la publicación en distintas épocas de las imponentes fotografías del desborde tomadas por Antonio Novello para *La Voz del Interior*. Si se opta aquí por describir lo acontecido mediante las palabras dirigidas por un joven artista a su amigo Ernesto Soneira, en viaje de estudio en París, es para enfatizar que el desborde de La Cañada no

había dejado a nadie indiferente, y mucho menos a quienes hicieron de ella contenido de sus paisajes.

En enero de 1943 el gobierno provincial de Córdoba, en ese entonces a cargo del radical Santiago H. Del Castillo, en colaboración estrecha con el gobierno comunal de su correligionario Donato Latella Frías, anunció la creación de una comisión que valuaría los terrenos e inmuebles a ser expropiados para llevar a cabo la sistematización (también denominada “embellecimiento”) de La Cañada⁷. Comenzaba así el accidentado periplo de esta obra pública a lo largo del año, que incluyó la resistencia de quienes debían vender sus céntricas propiedades a aceptar los precios estipulados por la



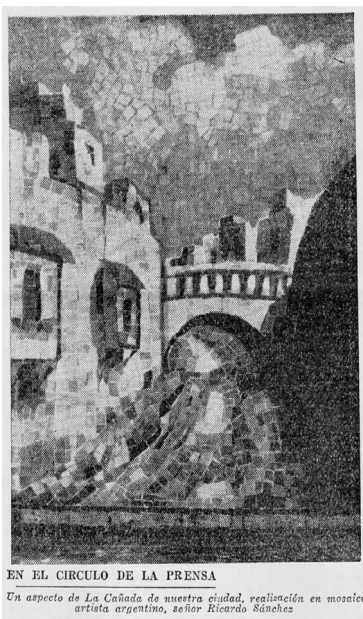
Antonio Novello
registro fotográfico de la inundación
de La Cañada, en *La Voz del Interior*,
Córdoba, 16/01/1939. Fuente:
CDA-UNC/Colección Antonio
Novello



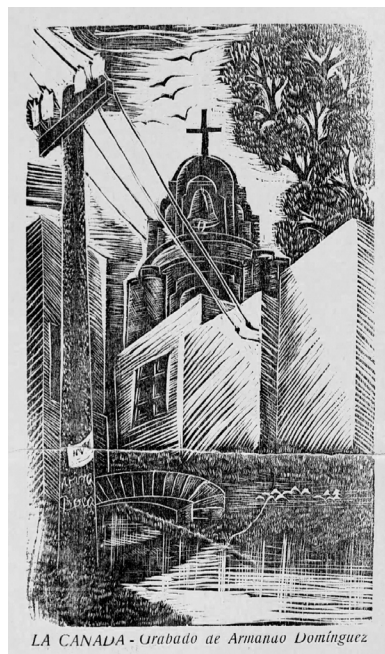
Postal de La Cañada conservada por Luis
Waisman. Fuente: archivo descendientes
de Luis Waisman

provincia, una crisis de combustible que desencadenaría un incremento en el precio del cemento *portland* por la baja en la producción y, principalmente, la interrupción del ciclo democrático con el golpe de estado del 4 de junio de 1943, el desplazamiento y reemplazo de ambos mandatarios por sendos interventores, y las subsiguientes acciones administrativas, incluido el procesamiento de Latella Frías por el supuesto delito de malversación de caudales públicos⁸, que paralizaron el proceso de licitación de la obra.

La sistematización de La Cañada quedó evidentemente en el centro de las preocupaciones de la comunidad intelectual de la capital, algo de lo que dieron cuenta tanto las editoriales de *La Voz del Interior* como la continua actividad de asociaciones culturales: el Círculo de la Prensa, el Colegio Libre de Cultura Popular (donde Del Castillo mantuvo su rol de presidente honorario después de la intervención⁹), la sede local de la Sociedad Central de Arquitectos, la Asociación de Pintores y Escultores y el Taller Unión de Plásticos. Figuras tales como los artistas Alberto Nicasio y Enrique Mónaco, los periodistas Manuel López Cepeda y Azor Grimaut, el arquitecto Jaime Roca y los ya mencionados Víctor Manuel Infante y Egidio Cerrito, participan-



Ricardo Sánchez
s/d, ca. 1943, mosaico. Publicado en S/A, "Una maravillosa exposición de mosaicos se inaugura en esta ciudad, el sábado" en *Córdoba*, 25/11/1943. Epígrafe: "Un aspecto de La Cañada de nuestra ciudad, realización en mosaico del artista argentino, señor Ricardo Sánchez".



Armando Domínguez
La Cañada, ca. 1944, xilografía, publicado en Leone, Carlos, "Panorama artístico local. La actividad en 1944 y en lo que va de 1945", sd (probablemente revista *Andes*), sf. Fuente: Legajo Egidio Cerrito /MEC.

tes en muchos casos de una o más de estas asociaciones¹⁰, resultan señeras de la serie de exposiciones, publicaciones, encuentros y conferencias (de nuevo, se destaca la tribuna que ese año el Colegio Libre de Cultura Popular le brindó al ingeniero Victorio Uricuolo, director de la Dirección General de Hidráulica durante la gestión de Del Castillo) que alentaron la percepción de que esta obra de ingeniería era una sentida necesidad social no exenta de una dimensión política y un espesor cultural específico¹¹.

Desde sus editoriales, *La Voz del Interior* llamó al gobierno a enfrentar enérgicamente la "voracidad" de los propietarios más pudientes, comprometiendo su tribuna para esclarecer a "las fuerzas colectivas" y promover, de ser necesario, a una "sanción de repulsa social" hacia quienes llevaran a juicio los acuerdos de expropiación¹². El medio, que siguió de cerca dicho proceso, tanto como la licitación de la obra, anunció en abril que "Deberán iniciarse pronto las demoliciones en La Cañada"¹³ y alentó durante la primera parte del año la expectativa de que un tramo de la obra se inaugurase antes del fin del mandato de Del Castillo en mayo de 1944. Sin embargo, no fue sino hasta el 2 de octubre de 1943 que la Provincia, representada por la Intervención posterior al golpe de junio (que evidentemente frustró el cronograma inicial de la obra), tomó posesión de la primera casa expropiada, en la calle Santa Rosa 610. Dos días después el Taller Unión de Plásticos (cuya sede era en Santa Rosa 650, en el primer piso de la Escuela Superior de Comercio Jerónimo Luis de Cabrera) resolvía "estructurar un plan inmediato de 'docu-

mentación pictórica' de todas partes de dicho lugar [La Cañada] que ofrecen algún interés artístico o histórico"¹⁴.

Una atenta lectura de los diarios de la época alcanza para afirmar que a esta declaración de intenciones le siguieron semanas intensas en el espacio público nacional. En el escenario político cobró notoriedad a la publicación del *Manifiesto por la Democracia Efectiva y la Solidaridad Americana*, firmado por reconocidas figuras intelectuales de todo el país¹⁵, seguida por la inmediata decisión del gobierno de facto de dejar cesante a cualquier persona que, habiéndolo suscripto, se desempeñara en la función pública. La medida afectó sobre todo a docentes universitarios y, en las semanas que siguieron al 15 de octubre, la población estudiantil de la Universidad Nacional de Córdoba, que se movilizó en masa, sufrió una severa represión por parte de las fuerzas policiales. En consecuencia, el rectorado decidió el cierre de tres facultades de dicha institución el 20 de octubre. Dos días después, *La Voz del Interior* reportó cuatro actos estudiantiles que se llevaron a cabo sin anuncio previo, a la misma hora, en distintos sectores de la ciudad: las "señoritas estudiantiles" se manifestaron en el centro, mientras tres "compactas masas" estudiantiles se reunieron en las plazas de los barrios San Vicente, Alta Córdoba y San Martín, bajo la consigna de democracia y solidaridad con los docentes separados de sus cargos¹⁶. El 13 de noviembre renunció el interventor de la provincia, coronel retirado Alfredo Córdoba, y se designó en su lugar



Boletín de la Asociación de Pintores y Escultores N°2 (detalle), Córdoba, abril de 1940. Fuente: archivo descendientes de Luis Waisman



Armando Ruiz Herrera (atribuido), logo del Taller Unión de Plásticos, ca. 1942. Detalle del catálogo del 1° Salón de Artes Plásticas, octubre de 1943, Córdoba. Fuente: Legajo Egidio Cerrito /MEC

al almirante retirado León L. Scasso. La nueva Intervención ostentó su autoritarismo con la promulgación de un "severo edicto policial sobre reuniones públicas"¹⁷ que preveía el arresto para cualquier acto público de oposición política donde, entre otras cosas, se "hieran los sentimientos de países extranjeros beligerantes"¹⁸. Según el registro de notas de prensa conservado en

el Museo Genaro Pérez, Scasso visitó en esos días el museo, donde recorrió la exposición de la Escuela Provincial de Cerámica, en cuyo discurso de inauguración Infante había sido muy crítico con el estado de abandono de dicha institución y la falta de interés por parte de las autoridades provinciales¹⁹. Aun cuando no es posible especificar si esa visita fue la causa o no, pocos días después el museo fue clausurado (acaso en virtud del edicto mencionado) por una semana, hasta su reapertura el 14 de diciembre de ese año²⁰.

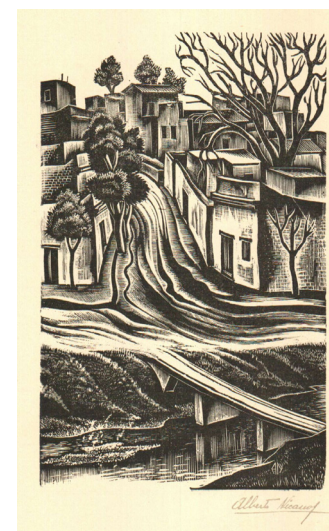
Durante este apretado período, entre el 30 de octubre y el 11 de diciembre de 1943, el Taller Unión de Plásticos, cuya comisión directiva estaba compuesta por Enrique Mónaco, Luisa A. Salvi, Nicanor Pavón Villarreal, Sol Cid, Anselmo Blanzari, Armando Ruiz Herrera, Nélida Ruth Cabrera, Egidio Cerrito, Horacio J. Guevara, Carlos E. Leone, Nieves Serra Prat, Víctor Anferil, Rafael Roldán y Mauro J. Glorioso²¹, dio inicio a sus excursiones de documentación artística de la vieja Cañada. Las salidas tuvieron lugar el sábado 30 de octubre, el domingo 7 de noviembre, el domingo 21 de noviembre, y los fines de semana del 4 y 5 de diciembre y del 11 y 12 de diciembre. De acuerdo con el registro que Cerrito conservó de esta actividad, la comunidad artística era invitada a participar de la “Invasión a La Cañada”²². Con posteridad a la publicación del edicto sobre reuniones públicas, el TUP convocó a una reunión en su sede el sábado 4 de diciembre “con el objeto de cambiar ideas acerca del plan de documentación plástica, auspiciado por esta institución”²³.

Las “Invasiones a La Cañada”: temporalidad, espacialidad y su dimensión pública

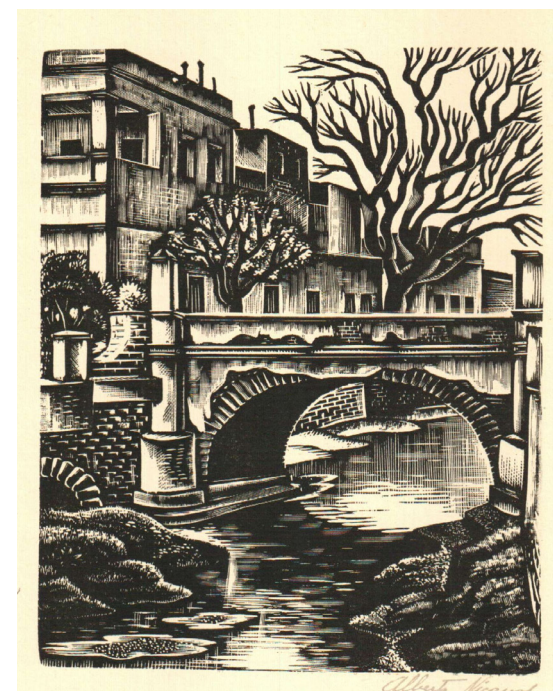
Salvo las evidentes referencias en los títulos de las obras presentadas en los salones del TUP, accesibles mediante los catálogos, parece difícil identificar fehacientemente las imágenes artísticas que se realizaron durante dichas excursiones o a partir de ellas. Tampoco hay referencias a la supuesta exposición de cierre que la asociación preveía para las “Invasiones”. Podría inferirse que la xilografía de Armando Domínguez, reproducida casi dos años más tarde en las columnas que publicaba el Taller en la revista *Andes*, y conservada como recorte en la carpeta de Cerrito, fuera una de ellas. La imagen, una vista contrapicada de un campanario desde la costa de La Cañada (terreno que se volvería inaccesible después de la sistematización), registra la frase “Viva Boca” en primer plano, inscripta en un poste del cual cuelgan cables que, a su vez, comunican ambas orillas del arroyo. El punto de vista elegido por el artista le permite aproximar en el mismo encuadre el perfil de un campanario, el trayecto oblicuo de los cables y la omnipresencia de la cultura popular expresada en la inscripción “futbolera”. Artistas como el propio Cerrito, o José Cárrega Núñez y Ernesto Farina, representaron la antigua Cañada en los años que siguieron, aunque muchas de sus obras parecen sostener una mirada arquetípica y remiten, antes que a una excursión en los años cuarenta, a la circulación de postales como la que todavía se

conserva en el archivo personal de Luis Waisman. Lo mismo podría decirse del mosaico de Ricardo Sánchez que se expuso en diciembre de 1943 en el Círculo de la Prensa.

Sin embargo, hay tres ideas fuerza que, independientemente del destino que las imágenes producidas durante esas excursiones hayan tenido, sin dudas se ven implicadas en esta estrategia colectiva. La primera de ellas es la de documentación histórica. La Cañada dejaba de ser un motivo geográfico, estático, para convertirse en un rasgo del devenir propio de la temporalidad histórica, un momento que se fugaba hacia el pasado y que en el futuro resultaría inasible. Lo que la Dirección General de Hidráulica estaba emprendien-



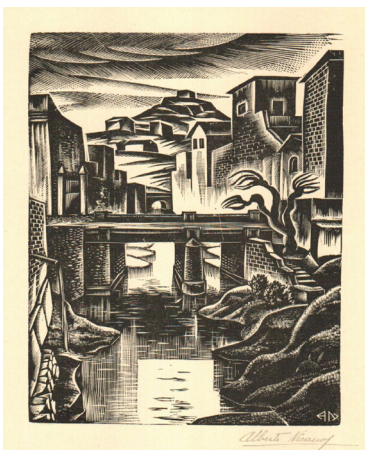
Alberto Nicasio
Boulevard San Juan y Costa Cañada, 1944,
xilografía, 15x10 cm., del álbum *Estampas de Córdoba: La Cañada*, Córdoba, Litvack



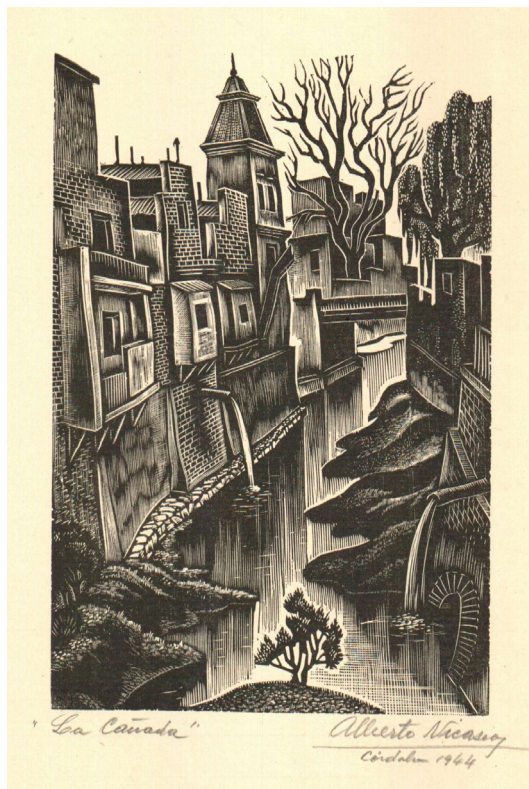
Alberto Nicasio
Puente sobre la calle Colón, 1944,
xilografía, 15x10 cm., del álbum *Estampas de Córdoba: La Cañada*, Córdoba, Litvack

do en la ciudad amenazaba uno de los aspectos que parecen definir al paisaje: su estabilidad temporal²⁴. Resulta sugerente, a este respecto, la circulación de dibujos proyectuales que anticipaban las nuevas vistas de los puentes y representaban ellos mismos “la modernización de La Cañada”. La decisión colectiva de salir a documentar “todos los aspectos” de un arroyo a punto de ser retrazado pone de relieve la problemática temporal del paisaje y las distintas maneras en que las imágenes pueden lidiar con ella. En principio, el TUP, Meyer y Nicasio parecen abocarse a fijar y registrar aquello constituiría la valencia estética de la ciudad:

La Cañada representa, por lo demás, y desde el punto de vista del tema estético, un valioso depósito de imágenes del paisaje local y de las costumbres de sus gentes. Los artistas han encontrado siempre, en tal o



Alberto Nicasio
Vista desde el puente sobre calle Caseros,
1944, xilografía, 15x10 cm., del álbum
Estampas de Córdoba: La Cañada,
Córdoba, Litvack



La Cañada, 1944, xilografía, 15x10 cm.,
del álbum Estampas de Córdoba: La
Cañada, Córdoba, Litvack

cual de sus aspectos, a esta o a aquella altura, más de una sugestión fecunda que pasó a la tela y quedó animando los valores pictóricos puros.²⁵

Los artistas se movilizaron con la expectativa manifiesta de compensar el impacto de la transformación urbana en la cultura, en un gesto que pone en primer plano su autoconciencia como agentes del tiempo histórico y partícipes de sus consecuencias. En esta voluntad documental/monumental²⁶, donde las obras en absoluto son testimonios involuntarios, se pone en juego una tensión modernista característica: la demolición es entendida como una condición imperiosa del progreso deseado para la ciudad (la “autodestrucción innovadora” a la que se refiere Berman²⁷), pero los sujetos individuales no pueden escapar a la necesidad de fijar “el lugar” antes de la inexorable llegada del futuro:

La noticia aparecida en los diarios hace poco más de un año, sobre la demolición de La Cañada, uno de los lugares más típicos de la vieja Córdoba, para dar lugar a la construcción de una moderna avenida, hizo nacer en mí la idea de fijar en una serie de xilografías aquellos lugares más interesantes de ese arroyo que divide la ciudad.²⁸

Poco después, las acciones de desplazar personas y destruir construcciones ingresarían por derecho propio en el paisaje. Ya en 1945 Nicasio se ocupaba de la *Demolición de la antigua Cañada*, en una xilografía que, por

sus amplias dimensiones, contrasta con el álbum mencionado. En la imagen, el artista le da protagonismo a esos pequeños autómatas angulosos que desgarran el tradicional puente de la postal. En el caso de Bonome, el desahucio es el tema central de *Expropiación de La Cañada*. En la pintura, donde las formas geométricas tienden a sintetizar el paisaje, se reconocen no obstante las paredes a medio derrumbar, atravesadas por aberturas vacías y, sobre todo, las carpas montadas sobre el lodo de la costa. La obra no es sino una sutil referencia a esas personas que, lejos de los recios “abrojaleros” del imaginario popular, quedaron a la deriva de la modernización.

Por su carácter “inmediato”, las “Invasiones a La Cañada” deberían considerarse atravesadas por una segunda idea fuerza, la de proximidad. “Tu cuadro se salvó milagrosamente” afirma Infante. La Cañada concebida como cicatriz urbana²⁹ parecía rehuir de la diáfana representación de un arroyo para hacer presente la marginalidad en el centro³⁰, pero también la irracionalidad en la cultura: de un modo comparable con la idea de instituciones artísticas emplazadas en zonas inundables, abundan las descripciones del cauce del arroyo como foco de gérmenes, e incluso la representación de La Cañada como el lugar de subversión de los órdenes sociales. Su personaje popular por excelencia no era ni más ni menos que una transformista, la “Pelada de la Cañada”, que se les aparecía en las noches a los incautos transeúntes. La “Pelada” era una esbelta viuda caracterizada por un velo, pero al descubrirse el rostro dejaba ver sus facciones masculinas y su cabeza rapada. También el barrio del Abrojal se presentaba como el borde de una sociedad que pretendía para sí una institucionalidad y moralidad autocontenida. En el ensayo ya referido, Grimaut/Loica caracteriza al “hombre de La Cañada” o “abrojalero” como una fuerza viva, antagonista del centro, repulsora de la autoridad policial y del tranvía eléctrico³¹ cuya cultura y ética, en suma, se asimilaban al cauce del arroyo. No obstante, el ensayista concluía que “la ciudad tiene fatalmente que tomarlo todo”³².

El Taller Unión de Plásticos parece haber tomado impulso para sus “Invasiones” de esas ideas conjugadas de proximidad³³. El grupo de jóvenes artistas del TUP promovió una estrategia que, en cierto punto, se contrapuso a la sostenida defensa del “paisaje compuesto” que desde fines de la década anterior habían llevado adelante las ya consagradas figuras del núcleo de la Asociación de Pintores y Escultores (APE). Roberto Viola (1907-1966) había expresado esta idea en sus escritos publicados en el *Boletín de la APE* n°1, en 1939, al afirmar que una auténtica alternativa para el paisaje era enfocarlo “desde el estudio y con los ojos cerrados”³⁴. Esta última propuesta guarda coherencia con el tipo de representación de La Cañada que propuso Luis Waisman (1910-1988), también integrante de la APE y frecuente interlocutor de Viola, quien “colgaba” las construcciones costeras como un telón de fondo y construía así un escenario donde el énfasis estaba puesto en el ensimismamiento de las figuras femeninas representadas en primer plano.

Las “Invasiones a La Cañada” eran, en contraste, un movimiento de

artistas lanzados a “vivir la experiencia de la pintura en equipo”, exponiéndose a la luz, el calor y la imprevisibilidad del arroyo y la ciudad. El diario *Córdoba* celebraba la empresa con estas palabras:

[Una] verdadera innovación en las prácticas del ambiente, donde los pintores, salvo las excepciones honrosas, tienden a conservar intactos los usos e ideas que conciben la obra de arte como una cosa que solo puede acontecer en el interior del taller.³⁵

En esta oposición entre la concentrada actividad intelectual que implicaba la estrategia artística de Waisman o Viola y la aparente espontaneidad de salir en grupo a las esquinas y puentes de La Cañada, se pone de relieve la tercera idea fuerza detrás de la iniciativa, la de invasión. Justamente en la contextualización histórica de esta estrategia, emergen algunas semejanzas y parentescos con otros movimientos: el de estudiantes concentrándose espontáneamente en cuatro plazas distintas de la ciudad, como se comentó arriba, el de los insectos y las moscas multiplicándose en las orillas del arroyo con el bochornoso calor de noviembre, como parecía ser el tema de los “apuntes urbanos” de *La Voz del Interior* y, por qué no, el movimiento de la intervención federal hacia la provincia de Córdoba. En torno de esta última cuestión, es preciso insistir en que la tensión entre la autonomía de las comunas y el centralismo intervencionista, que se tornaba una cuasi fatalidad para Córdoba, desde hace tiempo había ingresado al debate en el ámbito cultural



Alberto Nicasio
Demolición de la
antigua Cañada, 1945,
xilografía, 40x35 cm,
Museo Genaro Pérez
(reproducción gentileza
Museo Genaro Pérez)

local, como lo han demostrado Rocca y Romano en trabajos dedicados al período 1937-1943³⁶.

La Voz del Interior insistió en la figura de “La ciudad invadida” en dos oportunidades: el ya mencionado “apunte urbano” que se publicó el 28 de noviembre de 1943 y la editorial del 3 de diciembre de ese mismo año. En el primer caso, no parecía ser más que un ingenuo comentario sobre un día bochornoso en la ciudad y la imposibilidad de eludir el acoso de los insectos. Lo llamativo es cómo ese título se recupera para una editorial que toma como punto de partida la fisonomía de la ciudad, que por sus inconvenientes desniveles parece propensa a la acumulación de suciedad, para luego sumar su “vertiginoso progreso”, que no parece haber hecho más que aumentar el problema de saneamiento, y tantos otros factores de acumulación de residuos y detritos que convergieron en que la ciudad sufriera “una invasión terrible de moscas que hacen poco menos que insoportable la existencia”³⁷. La redacción del diario consideraba entre estos focos de infección el lecho de La Cañada, justo un día después de su editorial “Obras que deben terminarse”. En esta última, se enumeraba la serie de dilaciones en la ejecución de la obra de La Cañada a causa del “repentino cambio de autoridades generales del país” y la llegada de funcionarios “desvinculados del medio”, que “bien poco o nada conocían de la compleja problemática administrativa y económica de la provincia”³⁸. Desde ese punto de vista, las “invasiones” de las moscas resuenan como una suerte de reflejo deformante de las “intervenciones” a la provincia.

Las “Invasiones a La Cañada” parecen invertir el sentido de esa metáfora. Fueron una serie de reuniones públicas en una ciudad donde la circulación de panfletos e impresos, la realización de dibujos críticos, o el mero propiciar movimientos de resistencia estaba penado por la Intervención con 15 a 25 días de arresto “no redimible por multa”³⁹, y las reuniones públicas en sí debían ser autorizadas y controladas por la fuerza policial. Las del Taller Unión de Plásticos eran reuniones que tenían un objetivo complementario a la sistematización de La Cañada (el resguardo de su memoria), es decir que, a su modo, reclamaban esa obra pública que había sido resuelta y financiada de manera autónoma por el gobierno democrático (a través de la Dirección General de Hidráulica de la provincia) y discontinuada por el gobierno de facto⁴⁰. En el cauce de su arroyo maloliente se reunieron los “invasores”, y dibujando se despedían de lo viejo para acelerar la llegada de lo nuevo.

Acciones colectivas y tiempos en la imagen

Conmovidas por el desahucio, seducidas por la tradición del arrabal, en búsqueda de una fisonomía del paisaje capaz de acompañar las indagaciones técnicas o formales⁴¹, las miradas sobre La Cañada no parecen aludir de manera directa a una intervención tecnológica, un debate político y una escena cultural implicada en ellos. Para este período de los paisajes suburbanos,

entre la década de 1930 y la de 1950, pareciera que cada artista arreglaba sus cuentas con la memoria y la quietud del paisaje en el espacio de su subjetividad: Palamara, Aguilera, Meyer y Farina⁴² no pueden sino pensarse en



Luis Waisman
Mujeres en La Cañada, 1943, óleo
sobre tela, 66x81 cm, colección
particular. Fuente: sitio web
monográfico luiswaysman.com

clave de ausencia. Es en el juego entre ampliar la perspectiva y profundizar la búsqueda que emergen aspectos inadvertidos de la temporalidad en la imagen. ¿En qué ocupaban su tiempo los artistas? Sin duda en la producción de imágenes, pero también en la confección de carpetas de documentos, el sostenimiento de espacios de reunión y el desarrollo de estrategias creativas. Sin estas zonas, sus procedimientos y decisiones artísticas se vuelven algo opacos y parece que la representación de La Cañada se agotara en el recuento de aquellas imágenes que, por su trayectoria o contingencia, se abrieron paso en las instituciones. La naturaleza formacional de la acción artística y de los espacios comunes hace difícil captar la actividad colectiva en la relación con la producción artística.

Podría conjeturarse, finalmente, que hay algo de esas acciones colectivas que tiene que haber sobrevivido en las imágenes, por extemporáneas y ensimismadas que éstas se presenten. En la producción tardía de Horacio

Álvarez (1912-1999) abundan pequeños dibujos sobre papel que llamativamente regresan sobre imágenes que ya habían sido formuladas acaso cuarenta años atrás. Como intentando capturar el paso del tiempo con la tinta, el artista hacía aparecer sus barrancas, personajes y horizontes, con el mismo compromiso con el que había pintado al óleo, dibujando de memoria al dorso de un papel cualquiera. Así surge un boceto (fig. 14) que repite tres veces en una pequeña superficie la misma vista, que no casualmente es el paisaje tomado en la fotografía de Novello. Álvarez anota: “paisaje del antiguo Abrojal – sobre la costa de La Cañada – hoy desaparecido” y vuelve a poner en foco aquella actividad artística y documental de fines de 1943.

Notas

* Becaria de la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad Nacional de Córdoba por la Facultad de Artes (Secyt- FA UNC).

¹ El legajo de Cerrito en el Museo Emilio Caraffa conserva una carpeta de recortes elaborada por él con catálogos, recortes de diarios y revistas, además de numerosas invitaciones que el artista recibió por carta, del período 1939-1946 principalmente. En adelante, “Legajo Egidio Cerrito /MEC”.

² Cfr. Sabatté, Antonio Eduardo, “Sistematización del arroyo La Cañada en la ciudad de Córdoba (1939-1944). Impacto en el campo del arte: pintura” en *VII Encuentro de docentes e investigadores en Historia del Diseño, la Arquitectura y la Ciudad* (Actas), Rosario, Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño, Universidad Nacional de Rosario, 2016, disponible en <http://rehip.unr.edu.ar/handle/2133/6801>, acceso 22/06/2017, p. 9. El autor, que es investigador de la Universidad Nacional de Córdoba, consideró un total de 102 pinturas y grabados “publicados”, es decir, que han atravesado algún tipo de proceso de selección y legitimación artística en instituciones oficiales o publicaciones impresas. El corpus, que en parte se superpone con el de este artículo, es trabajado en la comunicación citada con ciertas imprecisiones respecto de las condiciones de producción de las obras, por lo cual no se discutirán aquí sus conclusiones.

³ Romano, Carolina, “Estampas de Córdoba: los márgenes de la ciudad y la obsesión por hacer del suburbio el centro de debate” en *Avances* n°25, Córdoba, Facultad de Artes, UNC, 2016, p. 320. La autora está trabajando, del mismo modo que el presente estudio, a partir de una comprensión de la experiencia moderna configurada por la dialéctica entre modernización y modernismo, propuesta por Marshall Berman en *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2013 [1982].

⁴ Una primera aproximación al tema puede verse en Alderete, Ana Sol, “El Taller Unión de Plásticos. Algunas reflexiones sobre un caso de agremiación en la plástica cordobesa de los años 40” en *I Jornadas Nacionales de Historia, Arte y Política en la Argentina del siglo XX* (Actas en CD), Tandil, Facultad de Arte, Universidad Nacional del Centro, 2010. Sobre la Asociación de Pintores y Escultores: Alderete, Ana Sol, “Ambiente de artistas y escena cordobesa crítica. Roberto Viola en los inicios de la Asociación de Pintores y Escultores (1938-1941)” en *Avances* n°25, Córdoba, Facultad de Artes, UNC, 2016, pp. 27-44 y “La toma de la palabra: textos de artistas en los boletines de la APE (1939-1940)” en *Avances* n°26, Córdoba, Facultad de Artes, UNC, 2017, pp.39-53.

⁵ Carta de Víctor Manuel Infante dirigida a Ernesto Soneira, fechada en Córdoba,

10/5/1939. Archivo Soneira-Linossi, se agradece especialmente a Damián Linossi.

⁶ S/A, "A escasas cuadras del centro se configura entre la barranca y los accidentes del terreno, el más miserable de los barrios, 'Del Pucará'" en *La Voz del Interior*, Córdoba, 14/12/1939, p. 12.

⁷ Cfr. S/A, "Una comisión evaluará los terrenos a expropiarse para embellecer La Cañada" en *La Voz del Interior*, Córdoba, 23/1/1943, p.7.

⁸ Cfr. S/A, "Apeló el auto de procesamiento el Dr. Latella Frías" en *La Voz del Interior*, Córdoba, 4/11/1943, p.7. El artículo no especifica en qué área de la administración comunal se estaba llevando a cabo la investigación.

⁹ Cfr. S/A, "Realiza obra de superación el Colegio Libre de Cultura Popular" en *La Voz del Interior*, Córdoba, 12/12/1943, p.6. La institución era dirigida por el Dr. Juan E. Zanetti.

¹⁰ Es de especial interés advertir la co-pertenencia de artistas del Taller Unión de Plásticos al cuerpo docente del Colegio Libre de Cultura Popular, en tanto ambas instituciones ofrecían cursos nocturnos y gratuitos de formación para obreros: la vice-presidenta de la primera y su revisor de cuentas (Luisa A. Salvi y Mauro J. Glorioso respectivamente) eran profesores de dibujo y modelado en la segunda, mientras que Manuel Pavón, asociado de la primera, se desempeñaba como profesor de grabado en el segundo (Cfr. S/A, "Los profesores del Colegio Libre de Cultura Popular realizan una muestra" en *La Voz del Interior*, Córdoba, 23/11/43, p.6). Entre el grupo de artistas que formaban el Taller Unión de Plásticos también había un grupo importante que se nucleaba en el Centro de Estudiantes de la Academia Provincial de Bellas Artes. Jaime Roca, por su parte, integraba simultáneamente las comisiones directivas de la filial local de la Sociedad Central de Arquitectos y de la Asociación de Pintores y Escultores.

¹¹ No son objeto de este trabajo pero vale mencionar las exposiciones de Antonio Quinteros en Casa Sappia en noviembre, y la de Oscar Meyer en la Sociedad Central de Arquitectos en diciembre, en las cuales la prensa se encargó de puntualizar la presencia de motivos de La Cañada, así como, en el mismo período, la exposición del acuarelista uruguayo Royle Sele en el Club Social y del mosaísta platense (de origen salamantino) Ricardo Sánchez en el Círculo de la Prensa, que incluían también paisajes de La Cañada. El 20 de noviembre el periodista Manuel López Cepeda dio una conferencia sobre "La Cañada" en el Club Social.

¹² Cfr. S/A, "La expropiación de terrenos para las obras de La Cañada" en *La Voz del Interior*, Córdoba, 24/1/1943, p. 6.

¹³ S/A, "Deberán iniciarse pronto las demoliciones en La Cañada" en *La Voz del Interior*, Córdoba, 15/4/1943, p. 8.

¹⁴ S/A, "Los plásticos y la demolición de La Cañada" en *La Voz del Interior*, Córdoba, 5/10/1943.

¹⁵ Entre las cuales se contaba el arquitecto y artista Jaime Roca, ver nota 10 *supra*.

¹⁶ Cfr. S/A, "Cuatro actos realizaron simultáneamente ayer los estudiantes universitarios" en *La Voz del Interior*, Córdoba, 22/10/1943, p.7.

¹⁷ S/A, "Dio a conocer un severo edicto sobre reuniones públicas, la Intervención" en *La Voz del Interior*, Córdoba, 27/11/1943, p.10.

¹⁸ En vista de que Scasso renunció a su cargo cuando Argentina finalmente rompió relaciones diplomáticas con el Eje en enero de 1944, se impone interpretar que el edicto se orientaba a la represión de cualquier actividad antifascista o aliadófila.

¹⁹ Cfr. S/A, "Presenta interesante muestra, la Escuela Provincial de Cerámica" en *La Voz del Interior*, Córdoba, 1/12/1943, p.6.

²⁰ La relación de causalidad entre la visita del Interventor al museo y la clausura es en este punto conjetural, y apenas puede inferirse por el modo en que el personal de dicha institución (Roberto Viola y Josefina Pizarro Crespo) compusieron la carpeta de recortes de prensa. Dos anuncios de que la autoridad visitaría la exposición están fechados el 4 de diciembre (uno en diario *Córdoba* y otro en *Los Principios*), al lado de los cuales se colocó el anuncio de *La Voz del Interior* de que el museo, "que fuera clausurado durante una semana como consecuencia de una muestra realizada" reabría sus puertas. Este último, que no informa sobre nuevas inauguraciones, se publicó el 14 de diciembre de 1943.

²¹ Así compuesta al 21 de octubre de ese año, cuando se inauguró su primer Salón de Artes Plásticas. El 13 de noviembre próximo siguiente se renovaron las autoridades, y aunque gran parte del grupo se mantuvo en la comisión, habría que señalar que se sumaron Fanny Lebendinsky, Alejandro Sezin y José de Anquín. A pesar del uso genérico de "los artistas" para referir al grupo detrás de las acciones colectivas de las que se ocupa el presente artículo, y de que la autoría de las obras consideradas aquí sea de artistas masculinos, la participación femenina en las organizaciones



Alejandro Bonome
Expropiación de La Cañada, 1950, óleo sobre tela, 80,7x100
cm, Museo Emilio Caraffa (reproducción gentileza Museo
Emilio Caraffa).

estudiadas fue constante y sin dudas relevante. La escasa visibilidad de figuras como Luisa Salvi, Fanny Lebendinsky y otras integrantes del TUP debería pensarse en relación con su condición de género, una de las circunstancias que, probablemente, resultaron adversas a su consagración artística en el medio local. Del mismo modo debería atenderse a la participación de Josefina Pizarro Crespo, Rosa Ferreyra de Roca, Rosalía Soneira, Rosa Farsac y Josefina Cangiano, entre otras, en la Asociación de Pintores y Escultores.

²² En particular, Cerrito conservó un recorte periodístico que anunciaba la “Tercera Invasión a La Cañada”, que tuvo lugar el 21 de noviembre, y la carta de invitación que recibió para la “Sexta Invasión a La Cañada”, que sería el 11 de diciembre.

²³ S/A, “Proyectan una nueva Invasión a La Cañada” en *La Voz del Interior*, Córdoba, 4/12/1943, p.6.

²⁴ Como sostiene Silvestri, la “estabilidad temporal del paisaje no implica por cierto su ahistoricidad: implica un problema particular que el paisaje le pone a la historia” en Silvestri, Graciela, “Paisaje y representación” en *Prismas* n°3, Buenos Aires, UNQ, 1999, p. 232.

²⁵ S/A, “La Cañada y el arte pictórico” sd, sf, Legajo Egidio Cerrito /MEC. La diagramación de la página indicaría que se trata de una editorial del diario *Córdoba* de octubre 1943.

²⁶ En referencia a la crítica del documento propuesta en Le Goff, Jaques, *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*, Barcelona, Paidós, 1991 [1977], pp. 227 y ss., donde pone de relieve que en las condiciones de producción histórica de los documentos subyace una intencionalidad inconsciente o montaje de época que le impone una imagen al futuro, es decir, un rasgo monumental.

²⁷ Berman, *op. cit.*, p. 94.

²⁸ Nicasio, Alberto, *Estampas de Córdoba. La Cañada*, Córdoba, Editorial Litvack, 1944. La carpeta se compone de 10 estampas xilográficas de pequeñas dimensiones (aproximadamente 15 x 10 cm cada una), donde se identifican los nombres de las calles que corresponden a la vista (figs. 6, 7, 8 y 9). Respecto de la datación de los grabados, el detallado trabajo de Romano, *op. cit.*, advierte que algunas de las estampas incluidas en la carpeta se publicaron en distintos medios en 1942, lo que indicaría que no toda la producción es posterior a 1943. Tanto las imágenes como el ensayo de Azor Grimaut que las acompaña tuvieron una vasta circulación por fuera del cuaderno. En 1944 *La Voz del Interior* publicó el ensayo completo y por lo menos reproducciones de tres estampas distintas de Nicasio.

²⁹ El 16 de abril de 1944 *La Voz del Interior* publicó una primera versión del ensayo de Grimaut que más tarde acompañaría el álbum *Estampas de Córdoba. La Cañada* (que se imprimió en septiembre de ese año). El título del artículo era entonces “La cara de la ciudad está a punto de curar la honda cicatriz centenaria de ‘La Cañada’”, y estaba firmado con el seudónimo “LOICA”.

³⁰ Como lo anuncia desde su título, el “suburbio en el centro del debate” es la tesis central de Romano, *op. cit.*

³¹ En una escena llamativamente ludista, los “abrojaleros” salen a arrojar piedras contra el coche del primer tranvía eléctrico que avanzaba sobre el barrio con los “lujos del centro”, Loica, *op. cit.*

³² *Ibíd.*

³³ La entonces joven artista Laura Bustos Vocos (1922), quien participó en algunos de los salones del TUP y en 1943 se desempeñó como ayudante de Alberto Nicasio en el Taller de Grabado de la Escuela Normal, afirma: “¿Cómo no iba a representar La Cañada, si era lo primero que veía al salir de mi casa?”. En ese entonces ella trabajaba en su domicilio particular, en calle Santa Rosa 609. Comunicación personal, 26/10/2016.

³⁴ Estas cuestiones han sido trabajadas con anterioridad en Alderete, Ana Sol: “La toma de la palabra...”, *op. cit.* Justamente, en los días de las *Invasiones a La Cañada* la APE, presidida por Antonio Pedone, presentaba en la Sociedad Central de Arquitectos una aclamada exposición de paisajes suburbanos de Horacio March. S/A, “La

Exposición de Horacio March” en *La Voz del Interior*, 10/11/1943, p.10.

³⁵ S/A, “La Cañada y el arte pictórico”, *op. cit.*

³⁶ Rocca, María Cristina, “Lo facúndico en la obra de Alberto Nicasio” en *Avances* n°19 (I), Córdoba, Centro de Investigaciones de la FFyH, UNC, 2012, p. 177-190 y Rocca, María Cristina y Romano, Carolina, “Las artes visuales y la ciudad de Córdoba durante el sabatinismo. Debates acerca de la autonomía artística y comunal (1937-1943)” en *Avances* n°26, Córdoba, Facultad de Artes, UNC, 2017, pp. 247-260.

³⁷ S/A, “La ciudad invadida” en *La Voz del Interior*, Córdoba, 3/12/1943, p.6.

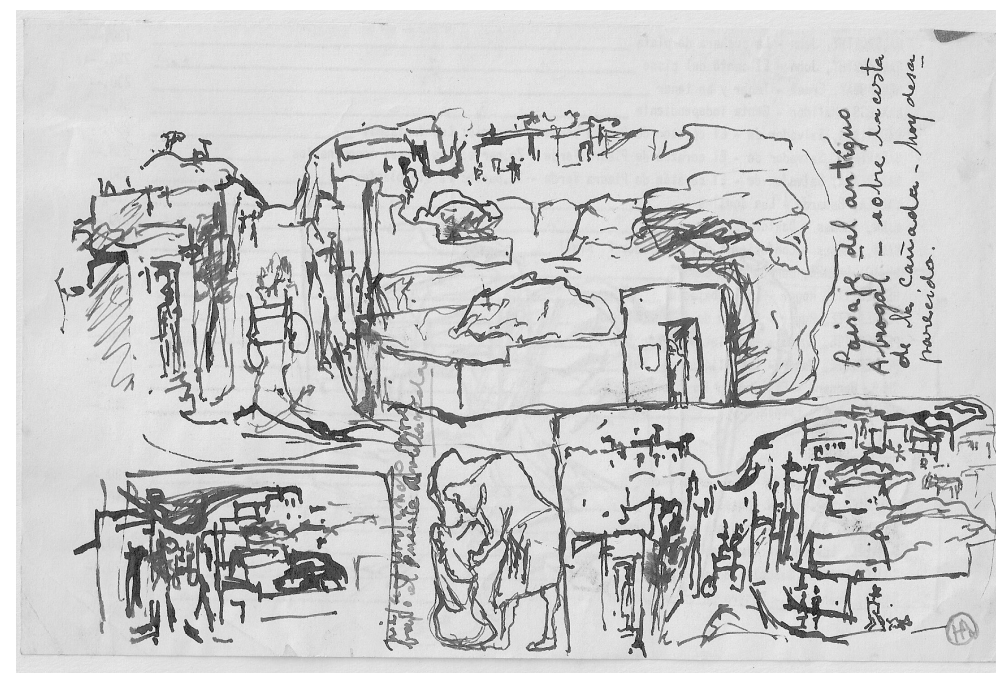
³⁸ S/A, “Obras que deben terminarse” en *La Voz del Interior*, Córdoba, 2/12/1943, p.6.

³⁹ S/A, “Dio a conocer un severo edicto...”, *op. cit.*

⁴⁰ De acuerdo con lo publicado en la prensa, el TUP había obtenido una subvención de cinco mil pesos por parte de la Dirección General de Hidráulica de la provincia, la cual estaría destinada a la adquisición de obras resultantes de las “Invasiones a La Cañada”. Tanto el diario *Córdoba* como *La Voz del Interior* instaban a los gobiernos municipal y provincial a secundar el gesto. Hasta ahora, se desconoce si se efectuaron dichas adquisiciones.

⁴¹ Esta era una de las ventajas que ofrecía Córdoba a quienes tuvieran interés en la xilografía, de acuerdo con Alberto Nicasio en su primera colaboración con el Boletín de la APE: “... creo que Córdoba tiene clima apropiado para la existencia del xilógrafo: la fisonomía propia que la hace inconfundible, su topografía accidentada, (...) y sus barrancas con sus típicos ranchos y caseríos cercados de pencas, pitas y demás plantas espinosas, ofrecen material abundante para que el grabador encuentre el motivo para sus xilografías”. En Nicasio, Alberto, “Algo sobre la xilografía” en *Boletín de la APE* n°1, Córdoba, noviembre 1939, p.4.

⁴² Por referir solo obras que fueron consideradas por Sabatté, *op. cit.*



Horacio Álvarez

Boceto, sd (ca. 1970), tinta sobre papel, 13,7x22 cm, Museo Horacio Álvarez (reproducción gentileza Museo Horacio Álvarez). Anotación del autor manuscrita en la imagen: “Paisaje del antiguo Abrojal - sobre la costa de La Cañada - hoy desaparecido”.

S E P A R A T A

Centro de Investigaciones del Arte
Argentino y Latinoamericano
Universidad Nacional de Rosario