

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

La producción gráfica de Mauricio Lasansky<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup> 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.<sup>3</sup>

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...".<sup>4</sup> 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.<sup>5</sup> 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.<sup>6</sup> 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.<sup>7</sup> Estos estímulos fueron proseguidos 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.<sup>8</sup> 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.<sup>9</sup> 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.<sup>10</sup>

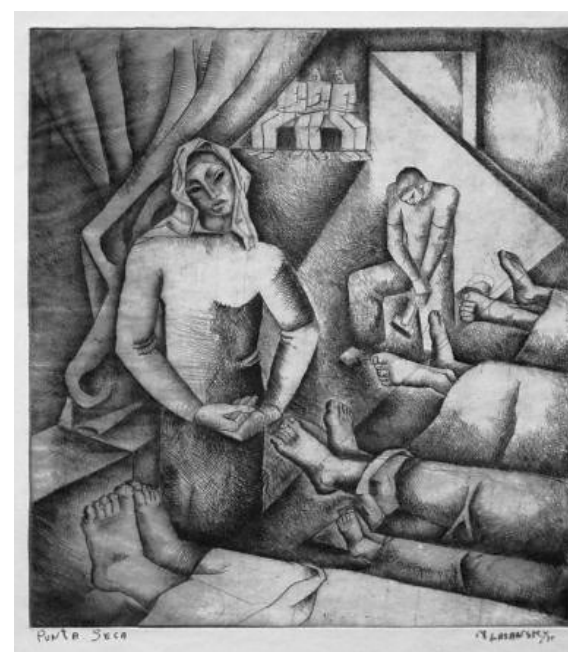
### Redes y circuitos II: un mural

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.<sup>11</sup> 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.<sup>12</sup> 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.<sup>13</sup> 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.<sup>14</sup> Probablemente

te Vizcaya haya conocido a Lasansky a través de Deodoro Rocca 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 Rocca, 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 Rocca 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.<sup>15</sup> 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



Reproducción de la obra *Las víctimas*, puntaseca, en Revista *Impulso! Crítica, letras, polémica*, año I, n°6, mayo de 1937, Archivo CeDInCI

*Las víctimas*, puntaseca, 1935, s/m, The Lasansky Gallery



### Mauricio Lasansky y Luis Barragán

Tribunal obrero, fresco, 20 m. Reproducción de detalle del mural realizado en la residencia de Ricardo Vizcaya publicada en la 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 1, 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.”<sup>16</sup>

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.<sup>17</sup>

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 antifascistas<sup>18</sup> 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 1° 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”.<sup>19</sup> 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



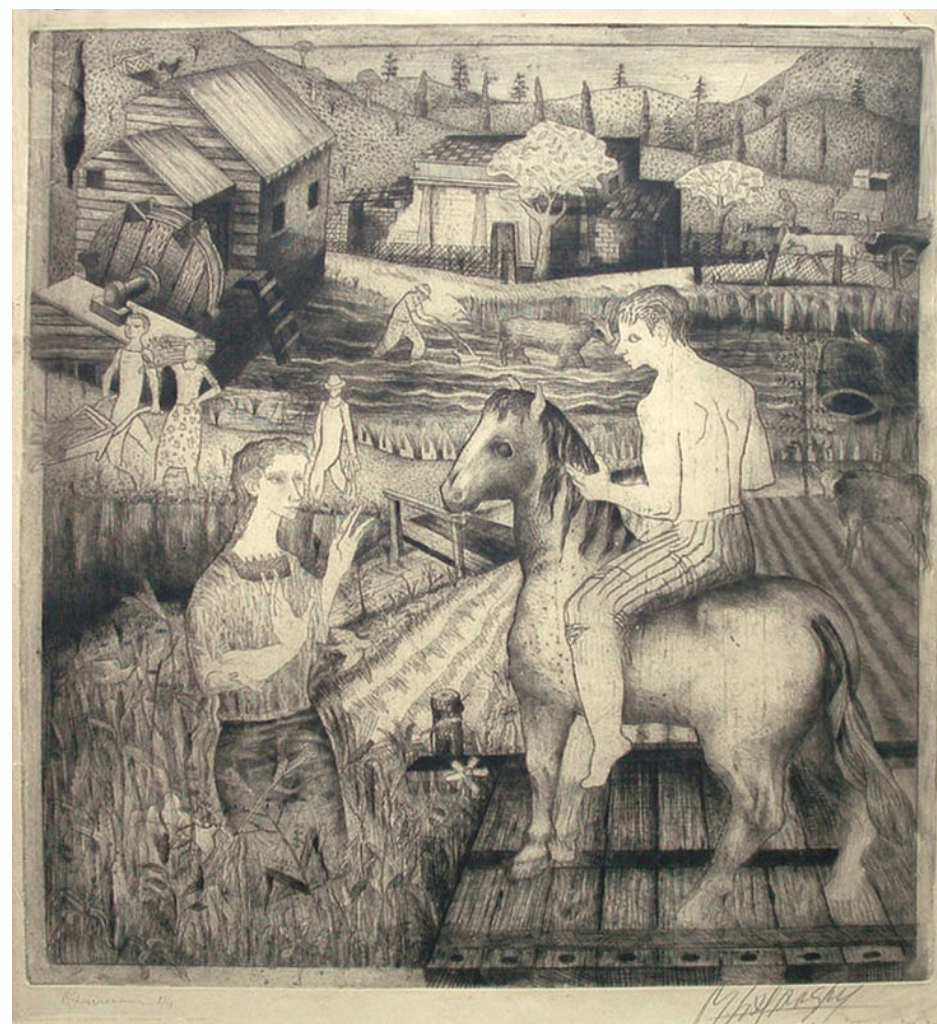
Herido, 1934, aguafuerte, s/d, The Lasansky Gallery

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

Río Cuarto y una tercera en Tucumán patrocinada por la filial norteña 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.<sup>20</sup> 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".<sup>21</sup> 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.

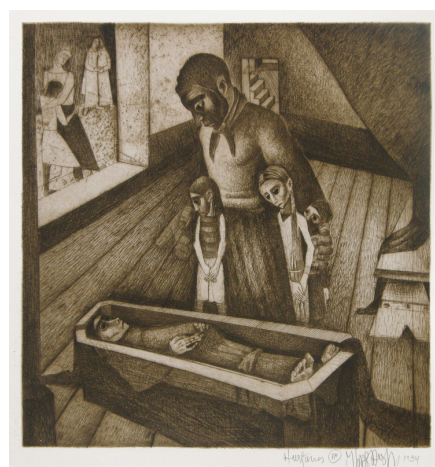
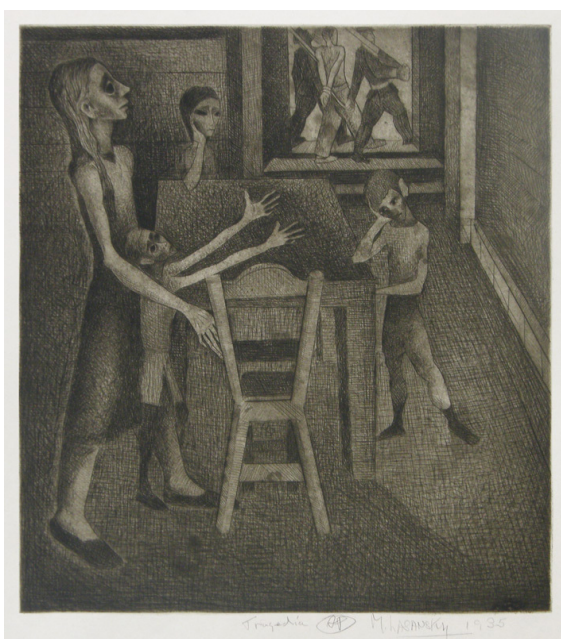
Con el auspicio del *Comité Pro 1° de Mayo* se inaugura la muestra individual. En dicha ocasión Juan Filloy realiza una conferencia "Sobre el arte y los grabadores". La disertación se refiere a la historia del arte de la impresión y su desarrollo en el arte occidental para incluir en ese despliegue los 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".<sup>22</sup> 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".<sup>23</sup> 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.<sup>24</sup> 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*.<sup>25</sup> 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.

<sup>1</sup> 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>

<sup>2</sup> 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.

<sup>3</sup> 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



<sup>4</sup> 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.

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

<sup>6</sup> 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 Sabbatini, 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.

<sup>7</sup> 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.

<sup>8</sup> 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).

<sup>9</sup> 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



<sup>10</sup> 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.

<sup>11</sup> *Op. Cit.* Diario *Crítica*, 16 de octubre de 1935.

<sup>12</sup> 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.

<sup>13</sup> 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.

<sup>14</sup> 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.

<sup>15</sup> 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 1, 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.

<sup>16</sup> *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.

<sup>17</sup> 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](http://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.

<sup>18</sup> 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.

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

<sup>20</sup> 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 Elias 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.

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

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

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

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

<sup>25</sup> 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.