

Doctorado en Artes
Facultad de Artes
Universidad Nacional de Córdoba

TESIS

La Asociación de Pintores y Escultores de Córdoba: arte moderno, emprendimientos institucionales y compromiso social entre 1937 y 1945

Autora: Lic. Ana Sol Alderete
Director: Dr. Guillermo Fantoni
Co-directora: Mgter. Cristina Rocca

Córdoba, agosto de 2019

ÍNDICE

| | |
|--|-----|
| Resumen | 3 |
| Agradecimientos | 4 |
| Introducción | 5 |
| Antecedentes | 9 |
| Referentes conceptuales e hipótesis | 16 |
| Diseño metodológico | 22 |
| 1. Agrupaciones de artistas en Córdoba, un espacio cultural | 28 |
| Cuadro 1 | 30 |
| 1. 1. La filial de la SAAP en Córdoba: entre formaciones e instituciones | 31 |
| 1. 2. Asociación de Pintores y Escultores: un descentramiento | 37 |
| 1. 3. El prolífico período de convivencia con el Círculo de la Prensa | 42 |
| 1. 4. Conflictos I: la APE ante la censura a Ernesto Soneira y otras cuestiones | 50 |
| 1. 5. Conflictos II: consagrados y jóvenes. Emergencia del Taller Unión de Plásticos | 57 |
| 1. 6. El reconocimiento de la APE como un movimiento | 64 |
| 2. Ante los modernismos metropolitanos: aproximaciones y distancias | 73 |
| 2. 1. Algunas representaciones del retorno al orden | 74 |
| 2. 2. Las rearticulaciones del realismo mágico en los boletines de la APE | 80 |
| 2. 3. Dos elementos clave: la <i>visión interior</i> y el <i>misterio</i> en la plástica | 86 |
| 2. 4. Argumentos en torno de <i>La pintura francesa</i> | 91 |
| 2. 5. El <i>itinerario de regreso</i> según Luis Waisman | 97 |
| 3. La Asociación de Pintores y Escultores y la experiencia de la modernidad | 105 |
| 3. 1. Nuevas miradas a la ciudad | 106 |
| 3. 2. Figuras melancólicas y paisaje en la pintura de Roberto Viola | 113 |
| 3. 3. Senderos de una “psicogeografía” del paisaje | 120 |
| 3. 4. El <i>paisaje compuesto</i> , algunos aportes para especificar la noción | 131 |

| | |
|---|-----|
| 3. 5. La “figuración de síntesis” en Horacio Álvarez | 138 |
| 4. La Asociación de Pintores y Escultores en el juego de escalas | 146 |
| 4. 1. Cartas a Buenos Aires. De la Seccional Córdoba a la APE | 148 |
| 4. 2. Otros horizontes | 153 |
| 4. 3. Un llamamiento nacional de la APE | 159 |
| 4. 4. Los viajes de Infante | 166 |
| 4. 5. Los contornos del “Grupo de Córdoba” | 172 |
| 4. 6. En torno de la representación nacional de las y los artistas | 180 |
| Conclusiones | 187 |
| Repositorios, fuentes documentales y bibliografía | 193 |
| Nómina de repositorios consultados | 193 |
| Fuentes documentales | 194 |
| Bibliografía | 195 |
| Anexo: Cuaderno de Figuras | |

Nota aclaratoria

Con el propósito de brindar mayor claridad y agilizar la lectura, en caso de citas o referencias bibliográficas que correspondan a libros o revistas científicas se ha adoptado el sistema de la American Psychological Association (APA), sugerido en las pautas de presentación del Doctorado en Artes, mientras que para aquellos artículos de publicaciones periódicas o folletos que constituyen fuentes primarias se utilizó el sistema de notas a pie de página, donde se ofrecen las referencias bibliográficas correspondientes. Respecto de estas fuentes, salvo indicación en contrario, el lugar de edición es Córdoba.

Resumen

La tesis aborda la trayectoria de una agrupación de artistas, la Asociación de Pintores y Escultores, cuya primera conformación data de 1937, y que estuvo activa en Córdoba en el período comprendido entre 1938 y 1945. Si se lo considera desde la perspectiva de la historia cultural del arte, el devenir de esta entidad constituye una suerte de prisma mediante el cual indagar sobre algunas cuestiones que resultan significativas.

En primer lugar, este análisis objetiva el arte moderno de Córdoba a través de la práctica formacional de un grupo de artistas, en tanto ésta configura mediaciones que operan entre el desarrollo de nuevas formas y lenguajes y el espacio social más amplio. Luego, el estudio de esta agrupación es relevante en relación al proceso de institucionalización del arte en la ciudad porque, desde posiciones relativas que varían a lo largo del período, la entidad puso en el centro del debate las relaciones específicas de producción: cuáles eran los ámbitos de formación, cómo crear nuevas condiciones de circulación, consumo y recepción de las artes plásticas y cuál era el rol que les cabía a las y los artistas en la implementación de determinadas políticas culturales. Finalmente, la asociación, y el movimiento artístico con el que progresivamente fue identificada, es el contexto pertinente para estudiar las representaciones del compromiso social, experimentado entonces como una demanda del momento histórico y de las opciones estético-ideológicas que signaron la trayectoria de la agrupación.

El trabajo indaga en un fenómeno propio de la historia del arte moderno, la actividad formacional de las y los artistas, y en los procesos de cambio y transformación del arte argentino, mediante un objeto recortado en coordenadas de tiempo y espacio específicas. La trayectoria de la Asociación de Pintores y Escultores produjo modificaciones en el espacio cultural de Córdoba, constituyó el ámbito de discusión y recepción selectiva de ciertas líneas de pensamiento del modernismo internacional, que a su vez hicieron a la consolidación de ciertas opciones estéticas (centradas en el género del paisaje suburbano, principalmente), y representó una serie de tentativas orientadas a discutir y reconfigurar las asimétricas relaciones interurbanas que caracterizaban al arte argentino en ese período.

Agradecimientos

Esta tesis, como toda producción de la ciencia y la cultura, fue posible gracias a una serie de condiciones entre las cuales dos resultaron vitales. La primera de ellas fue la beca otorgada por la Secretaría de Ciencia y Tecnología de la UNC, que representó una oportunidad muy significativa para mi formación académica y personal. Agradezco la confianza de quienes evaluaron el proyecto y los avances de la beca. La segunda fue el acompañamiento y la tutoría dedicada, comprometida, rigurosa y afectuosa de Guillermo Fantoni y María Cristina Rocca. Con ellos tomé esa clase de deuda cuya devolución, aun cuando no necesariamente recaiga en sus personas, una espera cumplir con la propia práctica de investigación y producción por venir.

A lo largo de este período de estudio, trabajo y escritura, conté con el apoyo y la enorme generosidad de mis compañeras de equipo de investigación: Carolina Romano, Marta Fuentes, Romina Otero y Paulina Iglesias. Teresita Markman, una increíble lectora, ha colaborado de manera constante y entusiasta con esta pesquisa. Agradezco asimismo la implicación y la apertura ante el proyecto por parte de Ana “Niké” Waisman, Ariel Viola, Patricia Cárrega y Damián Linossi.

Quiero reconocer a las y los trabajadores de las distintas bibliotecas, archivos y centros de documentación en los que tanto me he demorado, especialmente a Nora Coronel (Centro de Documentación y Biblioteca Mayor), otra vez a Romina y Marta (Museo Emilio Caraffa) y a Blanca Freytes (Museo Genaro Pérez). Agradezco el apoyo de Marcela Sgammini y Victoria Farina desde la oficina del Doctorado en Artes, al equipo del Centro de Producción e Investigación en Artes (ambos en la Facultad de Artes) y a Marcos Winter por el preciso y precioso diseño del Cuaderno de Figuras.

En el ámbito personal, a les imprescindibles Julia, Lucía, Valentín, Romina, Tatiana, Emma, Valentina y Belkys, principales interlocutores del período tesista, y a quienes convivieron con esta tesis queriéndola o no tanto.

A mi familia: a Marta le agradezco la poco sutil manera de transmitirme el entusiasmo por investigar, mientras que a Raúl su forma de promover la escritura. A una y otro la lectura. A Sofía y Lucía por confrontarme, y a Simón por confortarme.

INTRODUCCIÓN

Las nuevas generaciones intelectuales, a las cuales nos dirigimos, están retardadas en el cumplimiento de deberes históricos. Organizar las condiciones sociales del trabajo -y de su propio trabajo- relacionar las soluciones políticas con el desarrollo de la cultura pública, hacer de sus medios propios instrumentos contra el fascismo, restituir a su órbita al nacionalismo desorbitado, es tarea que deberían estar cumpliendo incansablemente todos los intelectuales que no estén adscriptos a la Reacción.¹

En el triple frente explicitado por Deodoro Roca en este extracto resuena uno de los rasgos característicos del arte moderno: la persistente tentativa por organizar las condiciones sociales del propio trabajo, lo que implica una simultánea atención a la expresividad de las formas, al devenir de las instituciones artísticas y a las problemáticas sociales en las cuales ambas se encuentran inscriptas. En septiembre de 1937 encontramos al mismo intelectual y pintor ocupando la presidencia de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos seccional Córdoba, es decir, en el punto de partida de esta historia de la Asociación de Pintores y Escultores.

El período propuesto constituye una fase diferenciada del proceso de especificación institucional de la actividad plástica en la ciudad de Córdoba, que se ve señalada por distintas cuestiones. En primer lugar, la puesta en funcionamiento de nuevas instituciones educativas, donde las y los artistas ejercerían la docencia: se abre la Escuela Provincial de Cerámica en 1936, el mismo año un grupo de intelectuales establece el Colegio Libre de Cultura Popular, ambos activos durante todo el período, y en 1942 se inaugura la Escuela Normal Superior de la Provincia. En el ámbito más específico de las instituciones artísticas, en 1940 se crea la Comisión Municipal de Cultura, la cual se aboca (entre otras cosas) a organizar un Salón Municipal de Pintura y Escultura que tendría cinco ediciones ininterrumpidas entre 1941 y 1945. La misma proyecta y promueve la creación del Museo Municipal Genaro Pérez en 1943. El gobierno provincial, por su parte, sostiene el ciclo de

1 Roca, Deodoro (1936): “El testamento 'del General'”, *Flecha*, año II N°12, 16 de mayo de 1936, p. 1. La artista Cristina “Kiki” Roca -nieta del autor- repartió copias facsimilares de dicha publicación en el marco de su exposición *Difícil tiempo nuevo*, llevada a cabo en el Museo Genaro Pérez entre el 2 de noviembre y el 3 de diciembre de 2017.

Exposiciones Rodantes de pintura y escultura por ciudades del interior de Córdoba, cuyas ediciones tuvieron lugar en los veranos de 1937, 1940 y 1942. Finalmente, el rasgo que consideramos clave en la delimitación del período es la actuación de distintas agrupaciones de artistas: entre 1935 y 1944 el Centro de Estudiantes de Bellas Artes realiza anualmente sus salones, entre 1938 y 1939 el Centro de Egresados de Bellas Artes gestiona y obtiene el reconocimiento de sus títulos para el ejercicio de la docencia en escuelas de la provincia y, desprendido de este último, se conforma en 1942 un activo espacio de taller y exposiciones, el Taller Unión de Plásticos. En tanto nuestra atención se centra en el estudio de las bases formacionales de las nuevas formas en Córdoba, nos abocamos aquí a la destacada actuación de la Asociación de Pintores y Escultores (APE) entre los años 1938 y 1945, y al proceso por el cual dicha agrupación fue progresivamente identificada con un movimiento artístico moderno. Tanto la APE como el Centro de Estudiantes y el Taller Unión de Plásticos emiten manifiestos simultáneos en octubre de 1945 anunciando la suspensión de sus actividades hasta el retorno del orden constitucional al país y, si bien esta interrupción se pretendía temporaria, consideramos que alrededor de esa fecha se cierra el período durante el cual las interacciones entre las tres agrupaciones caracterizaron las dinámicas artísticas de la ciudad².

Este recorte se ve atravesado por una persistente inquietud respecto de cómo acompañar las formas en que el arte es experimentado socialmente y las formas en que es representado en su historiografía. Ámbitos como Córdoba han sido frecuentemente estudiados como espacios donde el arte acontece al calor de fenómenos irradiados desde otros centros, mientras que su propia historia local del arte se suele plantear bajo otra metáfora de irradiación, esta vez extendida en la diacronía, que establece ciertas figuras multiplicadoras a partir de las cuales crecen nuevas “generaciones”, definidas por su grado de sensibilidad a las enseñanzas de las primeras³. En contraste, el abordaje de una formación del tipo de la APE nos fuerza a prestar atención a cómo convivieron y actuaron de manera colectiva artistas egresados de la Academia y artistas que no se habían formado en la ciudad,

2 El Taller Unión de Plásticos virtualmente desaparece después de esa fecha, mientras el Centro de Estudiantes de Bellas Artes es impugnado por un grupo disidente que inmediatamente forma el Centro de Alumnos de Bellas Artes, con la intención de dar continuidad a las actividades suspendidas por el primero. La APE continúa auspiciando exposiciones como tal en los años que siguen, no obstante la merma de artistas participantes en sus comisiones directivas a partir de 1946 es expresiva de lo difuso de su actuación en la segunda mitad de la década.

3 Un caso paradigmático de esto último es la obra de Ángel T. Lo Celso (1973), *50 años de arte plástico en Córdoba (1920-1970)*, en particular la sección de biografías de artistas. Esta publicación, por su parte, constituyó la mirada más exhaustiva sobre el período disponible al inicio de esta investigación.

distintas cohortes de ex-becarios de la Provincia en el extranjero y artistas que nunca habían salido del país (al que algunos habían llegado en su infancia), figuras que llevaban ya casi dos décadas participando del Salón Nacional de Bellas Artes y otras que todavía no habían pasado el umbral de las tres admisiones. Esa heterogeneidad en las trayectorias, que no siempre se refleja en claros antagonismos, reclama a su vez una atenta mirada a cómo los Pintores y Escultores se hacen a sí mismos tales en un contexto donde interactúan con otras agrupaciones sectoriales: el Círculo de la Prensa, la Sociedad Argentina de Escritores, la Asociación de Maestros de la Provincia o la Sociedad Central de Arquitectos, por nombrar solo algunas.

En el seno de esta formación, ser artista moderno implicaba otras prácticas además de pintar, estampar, modelar o participar en exposiciones, las cuales entran por derecho propio en la historia del arte, en virtud de que, como sugiere Raymond Williams, “proyecto y formación son diferentes maneras de materializar -diferentes maneras de describir- lo que de hecho es una disposición *común* de energía y dirección” (2002 [1989]: 187, destacado en el original). En el período propuesto, la modernidad artística de Córdoba fue un proyecto que, porque era compartido por un grupo heterogéneo de actores, fue discutido, disputado, combatido y definido en múltiples frentes. En consecuencia, el presente trabajo asume el desafío de representar su historia a través de una modalidad de identidad colectiva que, en ocasiones, se vio asediada por sus desacuerdos internos, cambios acelerados o temporalidades ralentizadas⁴.

Luego de algunas indagaciones antecedentes, en el marco de las cuales se habían realizado los primeros avances sobre asociaciones de artistas en el período⁵, la presente investigación se inicia en el año 2013 con un trabajo dedicado a la representación del paisaje como proyecto visual moderno en la pintura de los años cuarenta. El proyecto de doctorado, en definitiva, se asentó en el objetivo general de avanzar en la historización de las modalidades de asociación de artistas en el período, para lograr

4 Este aspecto particular del recorte acaso sea deudor de una trayectoria personal en una agrupación de artistas, Casa 13, por la cual circulé entre los años 2009 y 2017. En el período fui editora de la revista *Un Pequeño Deseo*, publicada desde dicho espacio cultural, representé su proyecto editorial en distintas ciudades, y me desempeñé, durante tres años, como secretaria de su Asociación Civil. Sin embargo, es el ostensible desfase entre lo que esa identidad colectiva y artística representaba y la experiencia de discutir con el grupo expectativas, estrategias y cambios en el ámbito de las relaciones internas y externas de la organización lo que, sin dudas, ha promovido un interés personal en ingresar esta dimensión de la práctica artística a la investigación en historia del arte.

5 Durante el año 2010 fui becaria de iniciación en la FFyH UNC, con un proyecto que estuvo dedicado a reconstruir las representaciones de artista como trabajador en el seno del Taller Unión de Plásticos durante 1943 y 1944.

(a) reconstruir las intervenciones y aportes de las y los artistas de la APE en los debates referidos al proceso de institucionalización de las artes plásticas en Córdoba,

(b) reconocer y analizar las modalidades de recepción y rearticulación de las problemáticas de referencia del modernismo metropolitano que tuvieron lugar en el seno de la APE,

(c) historizar y especificar el modo en que la renovación en las formas fue relacionada con un compromiso social, político y/o ideológico en el ámbito de la APE, y

(d) identificar, describir e historizar ciertas representaciones centrales para la comprensión del arte moderno de Córdoba, a partir de los pronunciamientos, las prácticas e intercambios de la APE en el juego de escalas.

El proyecto preveía la necesidad de establecer un corpus documental que comprendería elementos de carácter discursivo e iconográfico, y otro de objetos culturales y representaciones visuales, cuyo establecimiento representaba en sí mismo un desafío metodológico de importancia: se trataba, en la mayoría de los casos, de obras tempranas de artistas que están representadas y representados de manera muy despareja en las colecciones públicas, cuando están, y de series identificadas a partir de catálogos que, salvo en el caso del Salón Nacional, no eran ilustrados. La factibilidad de la propuesta radicaba, en consecuencia, en la inscripción de este proyecto dentro de uno macro, en el cual la puesta en común de fuentes y recursos allanó el camino de los rastreos, cotejos y exploraciones que implicó el establecimiento de estos corpus.

El horizonte general de la investigación también se halla contextualizado por la participación en dicho ámbito, en tanto el proyecto macro se orienta hacia una historia cultural del arte moderno en Córdoba, siempre atendiendo a que este último no se limita a la descripción de un “Arte Moderno” en pequeña escala, por un lado, y a que la historia del arte de Córdoba no es un mero capítulo monográfico de una historia general del arte argentino. En ambos aspectos, lo que interesa es especificar los procesos socioculturales por los cuales esas formas artísticas son consideradas modernas, en tanto dicha clasificación efectiva nunca ocurre (parafraseando a Williams) por encima de la sociedad, y por los cuales el caso de Córdoba se hace historia del arte argentino y latinoamericano, esto

es, acontece en diálogos con otros espacios y otras escenas, aun cuando solo algunas de ellas se naturalizan como “nacionales” o “latinoamericanas”⁶.

Antecedentes

Es por lo antedicho que el itinerario por los antecedentes de este problema comienza con la publicación de *Arte, modernización y Guerra Fría* en 2006, libro con el cual su autora, Cristina Rocca, cierra una investigación de largo aliento dedicada a las Bienales Americanas de Arte de Córdoba en los años sesenta. Se insistía allí en que las bienales debían comprenderse a la luz de la convergencia de intereses entre cuatro actores principales: la empresa automotriz que las propuso, organizó y financió, los gobiernos nacionales y provinciales de corte desarrollista, un nuevo público que emergió con fuerza en esa década y ciertos artistas locales deseosos de ampliar horizontes y espacios para el arte latinoamericano (cfr. Rocca, 2017: 18). La autora identificaba así un grupo de artistas modernos a quienes había que prestar atención en función de haber sido parte interesada y, en alguna medida, posibilitadora de la ocurrencia de las Bienales. Rocca logró precisar una trama de relaciones en torno de Pedro Pont Vergés, la cual había tomado forma en la década de 1950 y tenía como punto neurálgico el Museo Genaro Pérez, dirigido desde su fundación y hasta 1958 por el pintor y escultor Roberto Juan Viola.

Cuando Rocca conformó los primeros equipos de investigación mencionados arriba, se propuso precisar las modulaciones de las nuevas formas artísticas en Córdoba a partir de la reconstrucción de esa y otras tramas, en particular, la del grupo de artistas (que también se percibían a sí mismos modernos) que, en torno de Viola, gravitó en la creación del museo entre 1942 y 1943. Esta vez, los testimonios se diversificaban: Víctor Manuel Infante y Ernesto Farina, por caso, se recortaban como memoriosos protagonistas de la “Generación del '40”⁷. En el seno de los sucesivos proyectos desde entonces dirigidos por Rocca, y

6 El proyecto de investigación aludido se titula “Morfología e historia. Hacia una historia cultural del arte moderno en Córdoba (1916-1960)”. Ha sido precedido por otro similar, ambos dirigidos por Carolina Romano y Marta Fuentes. Entre 2006 y 2015 fue María Cristina Rocca quien dirigió diversos proyectos abocados a las “Tramas de significación artístico-cultural en la modernidad de Córdoba” en el período 1930-1985, de los cuales he participado entre 2010 y 2015. La referencia a Williams está tomada de su capítulo “Identificaciones” en *Sociología de la cultura* (2015 [1981]: 104), aunque la clasificación a la que hace referencia es “el arte en sí”.

7 Infante se refiere a este movimiento en, por lo menos, dos artículos periodísticos: “Un momento singular para la pintura de Córdoba”, *La Prensa*, 1978 (conservado en el legajo Viola MEC) y “Evocación de Luis Waysmann”, *La Voz del Interior*, 13 de agosto de 1988 (donde Infante es citado en extenso sin especificar la fuente). Farina, por su parte, da testimonio de haber vivido ese movimiento en la entrevista

compartiendo con ella y otras investigadoras la inquietud por dar cuenta de las bases formacionales de esa modernidad artística en Córdoba en las décadas de 1930 y 1940, es donde se configuró el objeto de estudio de esta tesis.

Las investigaciones dirigidas por Rocca contaban con el insoslayable antecedente de Diana Wechsler quien, en su seminal artículo “Un registro moderno del arte en Córdoba”, puso de relieve la existencia de “un grupo de artistas que [militaron] el arte moderno aplicando estrategias de presentación grupal y de identificación mutua”, grupo que contribuyó a la percepción de la Generación del '40 como un movimiento de artistas, “el primero que es posible identificar como tal en Córdoba” (Wechsler, 2004: 120). En este trabajo la autora considera distintas fases en la institucionalización de las artes plásticas en el ámbito de la ciudad, entre las que se cuentan la formalización de la Academia Provincial de Bellas Artes en 1896, la creación de las Salas de Pintura y Escultura (y la subsiguiente construcción de un edificio destinado a ellas) en el Museo Provincial entre 1914 y 1916, la apertura del Primer Salón Provincial de Bellas Artes en 1916 y la reglamentación del concurso de becas de perfeccionamiento artístico en el extranjero a partir de 1922⁸. Considerados en conjunto, estos ámbitos representarían una suerte de “semillero” del arte nuevo en Córdoba, el cual adquiere su fisonomía propia con la emergencia de lo que la autora denomina la “generación de Pedone y Borla” (ibíd.: 122), artistas en los que ve con mayor claridad la reelaboración del *Novecento* italiano a comienzos de la década de 1930⁹. Sucedería a ésta la “generación de Farina” (donde ella incluye a otros dos artistas también de ascendencia italiana, Roberto Viola y Egidio Cerrito) que, desde su punto de vista, no

que le realizó José Viñals: *Farina 1975. Palabra e imagen*, Buenos Aires: Galería IMAGEN, julio 1975.

- 8 Con posterioridad a la publicación del artículo de Wechsler se han realizado significativos avances sobre estos temas, en una serie de publicaciones que constituyen un zócalo sobre el cual pensar las fases del proceso de institucionalización de las artes en Córdoba. Respecto de la trama de instituciones artísticas en el giro de siglo, ver especialmente López (2010), sobre la actividad del Ateneo de Córdoba, y Bondone (2012), respecto de los inicios de la Academia Provincial de Bellas Artes a cargo de Emilio Caraffa. La apertura de las Salas de Pintura y Escultura del Museo Provincial ha sido abordada como la “reformulación culturalista” de dicha institución, en un ciclo acotado temporalmente entre 1911 y 1916 por Ana Clarisa Agüero (2009). Los viajes de los becarios de la provincia, tanto hacia Europa como hacia otros países americanos, su impacto en las artes plásticas locales y las complejas tareas de recepción y renovación que implicaron, han sido trabajados por Romina Otero (2017). Sobre la construcción de un espacio para la crítica de arte en el período 1910-1930, con un detallado estudio del aparato categorial mediante el cual se interpretó un “arte nuevo” en Córdoba, es de referencia ineludible el trabajo de Marta Fuentes (2016), inédito a la fecha.
- 9 Wechsler opta por la noción de arte nuevo (antes que la de “vanguardia”) para delimitar “el campo de todas aquellas producciones artísticas que en consonancia con el devenir de los debates estéticos del período de entreguerras (1918-1939) plantean un nuevo tipo de imagen que supone una figuración de nuevo cuño, ligada a la pintura metafísica, al *retour a l'ordre*, a la *neue sachlichkeit*, al surrealismo, entre las propuestas figurativas centrales del período” (ibíd.: 124).

representaría tanto una inflexión respecto de la predecesora por sus lenguajes artísticos como por “la intensa implicación institucional” (ibíd.) que la caracterizó. El aporte central de Wechsler lo constituye el haber advertido esa intensificación de tono dentro del proceso de modernidad artística en Córdoba, donde las tomas de posición que en principio fueron de carácter individual pasaron a ser decididamente colectivas, aunque desde nuestra perspectiva restaría establecer filiaciones más precisas que las meramente generacionales para dar cuenta del diferencial entre un momento y otro de la plástica local.

Este trabajo comparte con dicha autora el interés por especificar la relación entre esa modernidad en los márgenes, “caracterizada por un realismo de nuevo cuño que revela un retorno a la norma figurativa del pasado, sin olvidar la experiencia de las vanguardias” (Wechsler, 2010: 273), y los posicionamientos colectivos asumidos por grupos independientes de artistas plásticos. La implicación institucional es un rasgo destacado de los procesos estudiados, por lo que acordamos con Wechsler en que la de Córdoba en los años cuarenta fue una modernidad que podría catalogarse de constructiva, en tanto tendiente a instituir más que a destituir espacios.

Es en relación al caso rosarino donde encontramos los avances más significativos respecto de abordar, a través del estudio de una formación específica, un movimiento de avanzada estética que se postuló a sí mismo como alternativo al fenómeno de los *ismos*. Nos referimos con esto a los trabajos de Guillermo Fantoni dedicados a las estrategias de “doble militancia” de la Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos en Rosario, doble porque bregaba tanto por un arte nuevo como por un horizonte revolucionario en lo social y político. En los capítulos IV y V de su *Berni entre el surrealismo y Siqueiros*, el autor centra su análisis en las condiciones de emergencia de dicha agrupación, su impacto en el espacio cultural y en las nuevas formas de relación que el movimiento trazó con el contexto social y político (cfr. Fantoni, 2014: 26). Si bien el trabajo mencionado se centra en la figura de Antonio Berni, el autor sostiene que, para el itinerario de dicho artista, la participación en la dinámica del campo artístico de la ciudad de Rosario tuvo un papel central, en particular en lo relativo a la formulación de su manifiesto del Nuevo Realismo.

La construcción de hipótesis que atienden a la especificidad de la dinámica rosarina le permite a Fantoni reconocer los rasgos característicos de la modernidad en dicha ciudad a lo largo del siglo XX, captada en una secuencia de movimientos de vanguardia y modernismo que constituyen una suerte de tradición basada en el cambio y la

discontinuidad¹⁰. La obra de este autor, como él mismo reconoce, gravita entre dos estrategias historiográficas complementarias: la tendencia a trazar visiones panorámicas y la reconstrucción de episodios y situaciones coyunturales a partir del detalle (cfr. *ibíd.*: 13). Dicha visión panorámica se ve representada en una coordenada histórica a través de la cual pensar la “tradición de lo moderno” en Rosario, y encuentra en la experiencia del Grupo Litoral un “vértice” a partir del cual se institucionalizaría y canonizaría el modernismo estético. Esta visión de conjunto, presentada en su artículo “Mirar desde el vértice: el arte de Rosario a partir del Grupo Litoral” (Fantoni, 2012), tiene múltiples puntos de contacto con la tarea de reconstrucción de las tramas de significación artístico-cultural de lo moderno en Córdoba sobre la cual Rocca y su equipo han trabajado desde el año 2006.

En el mismo volumen citado de *Travesías de la imagen*, Silvia Dolinko y María Amalia García ponderan los aportes de distintas investigaciones sobre las instituciones artísticas en Argentina desde el enfoque de la nueva historia del arte, poniendo de relieve los fecundos resultados que el esquema categorial de la sociología de la cultura y la historia cultural han tenido en los estudios recientes, en un valioso panorama que actualiza el estado del arte elaborado por José Emilio Burucúa en *Arte, sociedad y política* (1999). Si bien la visión de conjunto de las autoras no pierde de vista que, de acuerdo con Williams, “una cultura efectiva es siempre más que la suma de sus instituciones identificables [porque] son las formaciones, los movimientos y las tendencias presentes en la vida intelectual y artística los que tienen influencia significativa (...) en el desarrollo activo de una cultura” (Dolinko y García, 2012: 428), en el mapeo que ellas presentan se vuelve evidente que, hasta la actualidad, se ha privilegiado el abordaje de las instituciones (antes que de las formaciones) como objeto de estudio: el Salón Nacional de Bellas Artes, la historia de las colecciones de distintos museos oficiales (en Buenos Aires, Rosario, Santa Fe, Córdoba y La Plata), el Instituto Di Tella, además de ciertas galerías de arte y establecimientos de enseñanza artística¹¹. Esta constante da cuenta de lo poco explorado que resulta todavía el estrato de los espacios alternativos en el período considerado por nuestro proyecto, con las

10 El autor reconoce una coordenada que enlazaría tres grupos paradigmáticos: la Mutualidad, el Grupo Litoral y la vanguardia de los sesenta. Sostiene que “al vanguardismo utópico y político de los treinta le suceden estrategias más serenas de modernización en los cincuenta; estrategias que al institucionalizarse sentaron las bases de una rebelión neovanguardista en los sesenta” (*ibíd.*: 36).

11 Cabría señalar que varias de las publicaciones referidas por estas autoras constituyen el producto de rigurosas investigaciones llevadas a cabo dentro de esos mismos marcos institucionales, especialmente los museos nacionales, provinciales y municipales.

contadas excepciones del ya mencionado caso de la Mutualidad de Rosario y algunos estudios dedicados a la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos.

En contraste, formación y proyecto son las categorías centrales mediante las cuales Laura Malosetti Costa elabora una historia de *Los primeros modernos*, cuyo objetivo es redimensionar diversos aspectos de la actividad plástica en Buenos Aires durante las últimas décadas del siglo XIX, captando su especificidad en una encrucijada de variables que exceden el marco de las relaciones entre artistas, estilos y escuelas, porque involucran imbricaciones e interrelaciones con esferas más amplias del espacio social. Se ocupa así de seguir el proceso de emergencia, apogeo y crisis de un proyecto llevado adelante por una sociedad de artistas (la Sociedad Estímulo de Bellas Artes), el cual muestra una articulación hasta entonces no evidente entre las prácticas formacionales y las imágenes que crearon esos artistas (cfr. Malosetti Costa, 2007: 30). Aun cuando no está dedicado al mismo período que nuestro estudio, el trabajo de esta autora constituye un antecedente relevante en lo referido al esfuerzo por identificar ciertos temas generales dentro los cuales puede decirse que el accionar del grupo fue coherente, reconociendo a su vez que los grados de compromiso y conciencia del proyecto varían considerablemente entre los diferentes artistas que lo conformaron (cfr. *ibíd.*: 17).

Respecto de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos, es Cristina Rossi (2010) quien ha realizado, también a través de la figura de Antonio Berni, un detallado trabajo que da cuenta del paso de este artista por la entidad, de la cual fue presidente en 1943. La autora considera tanto las actividades gremiales como los debates sostenidos desde la revista *Forma*, órgano de difusión de la SAAP, donde Berni defendió su opción por un nuevo realismo en reiteradas oportunidades durante las décadas de 1930 y 1940. A partir de esta referencia, es necesario señalar que resta aún explorar la siempre compleja relación de la entidad mencionada con sus seccionales fuera de la ciudad de Buenos Aires, una mirada que debería tener en cuenta tanto la creación de filiales como las significativas rupturas con la Capital Federal que tuvieron lugar en el período estudiado¹².

12 La creación de filiales de la SAAP en distintas ciudades se puede verificar para los casos de Córdoba, Rosario y Bahía Blanca en 1937, y para Mendoza en 1941. Tanto en Bahía Blanca como en Córdoba, las desafiliaciones locales se precipitaron en pocos meses, en 1939 en el primer caso (cfr. Ribas, 2012: 106) y, como se detallará en el presente trabajo, en 1938 en Córdoba. Para el caso rosarino, un análisis profusamente documentado sobre la emergencia de la Agrupación de Artistas Plásticos Independientes como antagonista de la seccional local de la SAAP puede verse en Mouguelar, 2011.

Para el caso de Córdoba, aunque no hay investigaciones previas que vinculen expresamente la emergencia del *movimiento* de la Generación del '40 con las dinámicas formacionales de la Asociación de Pintores y Escultores¹³, existen, como se indicó arriba, algunos trabajos que identifican determinados ámbitos de intelectuales y artistas modernos que, hacia la década de 1940, otorgan cierta fisonomía colectiva al espacio del arte en el período estudiado. En el ya citado artículo de Wechsler son dos los testimonios clave para reconocerla: el primero de ellos es la mencionada entrevista a Farina por Viñals en 1975 y el segundo, acaso más sugerente, es la referencia a un “nuevo estremecimiento” plástico que Cayetano Córdoba Iturburu rememora en 1971, de manera algo imprecisa, al referirse al arte de Córdoba a comienzos de la década de 1940¹⁴. Fueron Cristina Rocca y Carolina Romano quienes, en el marco de su extenso trabajo en colaboración dedicado a los primeros años de existencia del Museo Genaro Pérez, establecieron que una de las expresiones más visibles y públicas de este movimiento había sido el llamado “Grupo de los Seis”, activo en Córdoba entre 1947 y 1948. Las autoras centran su atención en los eventos en torno de dos exposiciones colectivas que tuvieron lugar en dicho museo, en las cuales los artistas habían decidido incluir materiales preparatorios (carpetas, apuntes y bocetos) traídos de sus propios talleres. Este y otros gestos darían cuenta de una militancia por el arte moderno, de modo que las exposiciones podían comprenderse como la “emergencia pública de formaciones preexistentes, generadas desde finales de los años treinta y constituidas en el fragor de las tensiones y conflictos por definir un campo artístico incipiente” (Romano y Rocca, 2011: 52). Bajo la hipótesis de que, para el caso de la Generación del '40, el programa artístico de lo moderno no se agotaba en la renovación formal -aunque, a diferencia de Wechsler, ellas sí tienen en cuenta las ostensibles inflexiones en el lenguaje plástico de este grupo-, Romano y Rocca llaman la atención sobre “los modos de actuar de los artistas en el campo de la plástica, la forma de presentarse públicamente, la manera de producción que enfatizaba la conformación de grupos de trabajo y pensamiento” (ibíd.: 57), elementos que dan cuenta de una clara autorrepresentación como colectivo.

13 Salvo, claro está, la referencia dada por Infante en la nota 7 *supra*.

14 El crítico, citado por Wechsler (op. cit.: 121), recuerda una exposición colectiva que, según afirma, habría tenido lugar en el año 1940: “Se llamaban estos jóvenes, entre otros, Ernesto Farina, Horacio Álvarez, Alejandro Bonome, Egidio Cerrito y Roberto Viola (...) su visión y su expresión importaban una necesaria y saludable reacción antitradicionalista”. En virtud de la lista de expositores, es probable que Córdoba Iturburu (con algunas imprecisiones ocasionadas por la distancia temporal) aludiera a las exhibiciones colectivas de 1947 y 1948 a las que haremos referencia en seguida.

Las investigadoras habían trabajado previamente sobre la Generación del '40 a través del recorrido plástico e intelectual de Roberto Viola, estableciendo un correlato entre su figuración de nuevo cuño y su participación en espacios tales como la Asociación de Pintores y Escultores, aunque centrándose principalmente en su rol en la Comisión Asesora para la creación del Museo Municipal, y en el propio Museo Genaro Pérez; y considerando además un sustancioso corpus de escritos del artista que fue analizado por primera vez en su conjunto (cfr. Romano y Rocca, 2010: 246)¹⁵. Este itinerario de investigación, siempre apuntalado por los reiterados indicios de que la base formacional y la trama institucional eran centrales en la comprensión de las formas, las ideologías y las implicancias sociales de la obra de las y los artistas de la Generación del '40, derivó en dos trabajos que dan cuenta, con gran especificidad, de la mutua implicación de las esferas cultural y política en Córdoba, tomando como centro el problema de la *autonomía*. En el primero de ellos, dedicado al ciclo de los cinco salones municipales de Córdoba que tuvieron lugar entre 1941 y 1945, las autoras analizaron el proceso por el cual el cuerpo del jurado de dichos certámenes fue gradualmente ganado por artistas de este movimiento, mientras las disputas en el espacio de la crítica fueron explicitando un debate estético que asociaba a esta generación con un arte nuevo¹⁶. El segundo de ellos reconsidera cuestiones trabajadas con anterioridad (las Exposiciones Rodantes, los Salones Municipales, el Concurso del Monumento al Fundador y la creación del Museo Genaro Pérez)¹⁷ inscriptas en el contexto de las políticas culturales de los gobiernos municipales y provinciales del sabatinismo en el período 1937-1943. Este último artículo resulta clave para pensar el papel del espacio político en la emergencia de nuevos grupos de participación en las dinámicas culturales, no

15 Algunos de los escritos trabajados por las autoras habían permanecido inéditos hasta 2006, cuando la Fundación Viola publicó un importante catálogo del artista para acompañar una exposición retrospectiva en el Museo Emilio Caraffa de Córdoba. No obstante, parte del corpus que consideran había sido publicado en la prensa periódica pero no incluido en dicho catálogo, lo cual pone de relieve el singular aporte historiográfico de su artículo. Resta aún el entrecruzamiento entre el legajo del artista confeccionado en el Museo Emilio Caraffa y el del Museo Genaro Pérez, y de éstos con los materiales conservados en la Fundación Viola y los escritos suyos publicados por la Asociación de Pintores y Escultores -los cuales han sido localizados recién en 2015-, para así completar la trayectoria intelectual sugerida por este inaugural trabajo de Romano y Rocca.

16 Las autoras se sirven de la crítica de Oliverio De Allende para identificar tensiones estéticas entre un grupo “academizante”, integrado por Vidal, Lescano Ceballos y Pedone; y otro en busca de “nuevos mundos”, representado por Coutaret, Viola, Rosalía Soneira, “etc.” (Romano y Rocca, 2012: 11).

17 Respecto de las Exposiciones Rodantes, nos remitimos al trabajo de Otero y Rocca (2011) quienes las han abordado como un singular caso de circulación de las artes plásticas en la provincia. En relación con el concurso del Monumento al Fundador, ha sido contextualizado por María Cristina Rocca en un artículo donde advierte que, en un lapso muy breve, en julio de 1942, cuatro artistas presentan obras referidas a la figura del Facundo Quiroga en distintos concursos oficiales, lo que ofrece un indicio de acuerdos previos en torno del problema de las autonomías provinciales ante las tentativas de intervención federal (cfr. Rocca, 2018: 79-104).

solo por las excepcionales condiciones democráticas que se abrieron en Córdoba entonces, sino por el involucramiento de intelectuales en la arena política, en una significativa defensa de las autonomías comunales. Las autoras sostienen que los “artistas modernos ensayaron nuevos modos de representar una ciudad en transformación, sumados a un grupo de intelectuales que reivindicaron la autonomía política otorgando una relevancia inédita a la comuna como espacio de debate y participación ciudadana” (Romano y Rocca, 2017: 258). No dejan de advertir, no obstante, ineludibles desacoples, tensiones y disputas entre las políticas culturales del sabattinismo y algunos intereses defendidos por las y los artistas.

El corpus producido por Romano y Rocca entre 2009 y 2017 señala los rasgos de un espacio del arte que, entre las décadas del '30 y el '40, experimentó una inédita renovación, no solo desde el punto de vista institucional sino, de acuerdo con las autoras, en virtud de la implementación de estrategias culturales democratizadoras que se proponían la apertura a nuevos públicos. Al construir distintos objetos y recortes en el seno de la investigación dedicada a la Generación del '40, estos artículos apuntan a pensar los tres aspectos que resultan centrales también en nuestra comprensión del accionar de la Asociación de Pintores y Escultores en el período: el arte moderno, los emprendimientos institucionales y el compromiso social. Es por eso que el presente trabajo reconoce el aporte fundamental de estas indagaciones¹⁸ y, del mismo modo, señala la relevancia que reviste la tarea de complementar las hipótesis hasta ahora trabajadas con una pesquisa específica sobre la Asociación de Pintores y Escultores en tanto formación cultural que, a nuestro entender, resulta clave para comprender las dinámicas y los postulados de la modernidad artística en el período.

Referentes conceptuales e hipótesis

Como se desprende del recorrido analítico por los antecedentes de esta investigación, el estudio de las prácticas, discursos e imágenes que tuvieron lugar en el seno de la

18 Además de los ya comentados, hay una serie de trabajos que cada autora ha elaborado por separado, en los cuales prestan atención a núcleos intelectuales cuyo grado de formalidad fue incluso menor que el de la APE. María Cristina Rocca dedicó diversos trabajos al círculo de la Casa Soneira, donde es notorio, sobre todo a raíz del caso de censura a la obra de Ernesto Soneira en 1940, la emergencia de conflictos y disputas entre artistas modernos y ciertos sectores de la gestión sabattinista (Rocca, 2018: 51-77). Carolina Romano, por su parte, ha realizado valiosos aportes en lo relativo a la relación entre innovaciones en las formas y la participación de artistas en revistas vinculadas con espacios de militancia antifascista y/o de izquierda en las décadas de 1930 y 1940, en los casos de Horacio Juárez (Romano, 2015), Alberto Nicasio (Romano, 2016) y Mauricio Lasansky (Romano, 2017).

Asociación de Pintores y Escultores de Córdoba se enmarca en lo que, a grandes rasgos, la literatura de la historia cultural reciente ha considerado una “modernidad en los márgenes” o “modernidad periférica”. Esta última categoría, que reenvía a la fundamental obra de Beatriz Sarlo (2007), contextualiza de modo general las hipótesis centrales del trabajo. En primer término, porque la investigación se inscribe en una historia cultural deudora de los aportes de la sociología de la cultura de Raymond Williams, en tanto se propone pensar las relaciones específicas de producción de lo moderno en el campo intelectual y artístico, en este caso, sudamericano. En tanto estudio de una sociedad de artistas, que aquí es objetivada como una formación artística moderna, el abordaje de la Asociación de Pintores y Escultores debe ocuparse en simultáneo de un ejercicio crítico sobre su producción plástica y del reconocimiento de la trama social, cultural y política que posibilitó su emergencia y sobre la cual esta agrupación produjo efectos.

En consecuencia, y a pesar de que, de acuerdo con Wechsler (2004), sería la implicación institucional de las y los artistas el componente central del movimiento moderno en Córdoba, los eventos de articulación colectiva en agrupaciones independientes resultan insoslayables en la comprensión del fenómeno que aquí interesa estudiar. Como ya se ha comentado arriba, tanto para el caso de Buenos Aires como para otras ciudades argentinas, la historia de las instituciones artísticas ha resultado, hasta ahora, un camino de abordaje privilegiado para los estudios socioculturales de la historia del arte del período. Diremos con Williams que, si bien las trayectorias institucionales resultan, por una serie de factores, más accesibles que las formacionales, estas últimas constituyen una vía indispensable para la cabal comprensión de la modernidad y los fenómenos de modernismo y vanguardia (cfr. Williams, 2015 [1981]: 57).

La historia de esta agrupación es abordada a través de una serie de representaciones, es decir, mediaciones operativas en la instauración de un vínculo social y en las modalidades de identidad vinculadas a él. La categoría habilita la simultánea consideración de formas discursivas y no discursivas, indispensables ambas (e irreductibles entre sí) para elaborar la historiografía de una práctica: la organización grupal de las y los artistas¹⁹. La hipótesis

19 Chartier, quien trabaja la noción a partir de Louis Marin, sostiene que el concepto de representación permite señalar y articular las diversas relaciones que los individuos o grupos mantienen con el mundo social: operaciones de recorte y clasificación mediante las cuales se configura una percepción de la realidad, prácticas o signos que apuntan a hacer reconocer una identidad social y formas en que unos “representantes” encarnan la coherencia de una comunidad (cfr. 2006: 84). El mismo autor explica que la noción de representación ha impulsado una nueva historia cultural, en tanto da cuenta de la tensión entre las capacidades inventivas de los individuos y comunidades, y las restricciones o convenciones que

central de la investigación es que la Asociación de Pintores y Escultores debe objetivarse a través de una serie de representaciones que encontramos inscriptas tanto en las prácticas de agrupación como en las obras y objetos culturales que se produjeron y pusieron en circulación en su contexto, al mismo tiempo que el accionar de esta agrupación en el mundo social produjo variaciones sobre dichas representaciones. Esta idea general puede desglosarse en cuatro nuevas hipótesis, cada una de las cuales se relaciona con los objetivos señalados arriba y que, a su vez, orientaron la configuración de los problemas analíticos en cada capítulo.

La **primera hipótesis** indica que la emergencia de la APE en tanto formación artística produjo modificaciones en el espacio cultural preexistente. Dichos cambios pueden captarse en la descripción relacional de las posiciones que la entidad ocupó en el universo de instituciones y formaciones culturales que componían el espacio del arte y el campo intelectual de Córdoba a lo largo del período trabajado. En consecuencia, se vuelve necesario identificar tanto los tipos de organización interna (por ejemplo, las condiciones requeridas para la afiliación, o los procedimientos de toma de decisión colectiva) como los de relaciones externas, con especial atención a aquellos desajustes o acrecentamientos de sentido entre las formas en que la asociación se describía a sí misma y lo que su posición relativa con otras asociaciones e instituciones puede indicar²⁰. A fin de cotejar las modificaciones que la asociación produjo en el espacio del arte es menester prestar atención a tres cuestiones: la actuación de la APE se reconoce, en primer lugar, por una serie de diferenciaciones que instala en el seno del espacio del arte; luego, por ciertos movimientos orientados a establecer una infraestructura alternativa para las artes (que, a su vez, hace a la modificación de las relaciones sociales de producción) y, en tercer lugar, por su interés en la creación de nuevos públicos para las nuevas formas.

Para pensar las interrelaciones fundamentales entre la dinámica sociocultural señalada por las formaciones e instituciones del campo artístico de Córdoba, y el corpus de objetos artísticos vinculados a la APE, se tomaron en consideración los aportes de la sociología de la creación intelectual de Pierre Bourdieu, en particular, la noción de proyecto creador. Esta categoría analítica permite analizar cómo se mezclan o contradicen las necesidades

limitan lo que les es posible pensar, decir y hacer (cfr. Chartier, 2007: 69). La definición de representación como *mediación operativa* está tomada de Ricœur (2013 [2002]: 282).

20 La necesidad de abordar de manera coordinada ambas tipologías (interna y externa) es sugerida por Williams (cfr. *ibíd.*: 58-61).

intrínsecas de la obra y las restricciones sociales que la orientan desde afuera, siempre entendiendo, con el autor, que el campo intelectual constituye una mediación entre las influencias externas (es decir, el conjunto de fenómenos sociales que no comparten las lógicas específicas del campo del arte) y el proyecto creador (cfr. Bourdieu, 1969 [1966]: 146 y ss). De este autor tomamos también la indicación de identificar temáticas y problemáticas específicas del campo -y su grado de legitimidad- que definen y obligan a posicionarse a un agente o conjunto de agentes. De este modo es posible advertir las propiedades de posición o peso funcional que la APE podría tener en el campo intelectual durante el período estudiado.

En los matices que ilumina la noción de proyecto creador, y con el mismo interés por identificar las problemáticas de referencia que lo vuelven reconocible, se plantea la **segunda hipótesis** de esta investigación. Ésta considera que uno de los factores que señala a la APE como componente formacional central del movimiento plástico moderno de Córdoba lo constituye el hecho de que ésta (y en particular su órgano de difusión, el *Boletín de la Asociación de Pintores y Escultores*) haya objetivado un posicionamiento colectivo ante las estéticas contemporáneas. Los lenguajes modernistas de genealogía metropolitana fueron conocidos, investigados y rearticulados en el seno de la formación estudiada, en especial las poéticas del retorno al orden y de la escuela de París²¹. Esto sugiere entonces la necesidad de dar cuenta de la configuración descentrada del sistema artístico de Córdoba en tanto ciudad latinoamericana, tal como lo indican Altamirano y Sarlo (1983: 86), quienes subrayan que en estos contextos encontraremos un sector decisivo del sistema de referencias radicado en centros externos que tienen el papel de metrópolis o polos culturales.

Esta posición de conjunto se caracteriza, no obstante, por una ambivalente voluntad de aproximarse y distanciarse de los modernismos, es decir que se ve envuelta por fenómenos de “refracción ideológica” (ibíd.: 88) que constituyen el marco de comprensión para las producciones discursivas y no discursivas mediante las cuales la agrupación tomó posición ante lo que Williams denomina los universales de lo “moderno absoluto” (2002 [1989]: 59). Por lo tanto, lo que se plantea como objeto es una serie de representaciones que vemos

21 La contextualización de estas dos grandes problemáticas de referencia en distintos ámbitos latinoamericanos ha sido trabajada por Diana Wechsler en el catálogo de la exposición *Territorios en diálogo* (2006), mientras que en el caso rosarino contamos con el antecedente de Guillermo Fantoni (2003), quien reconstruye las travesías del realismo mágico en el seno de la Mutualidad y, en particular, en las modulaciones del mismo articuladas por Gambartes.

puestas en juego en el episodio condensador que constituye la publicación del boletín, y que remiten a la internacionalización del modernismo, a un realismo deudor de los movimientos de retorno al orden y a lo que podríamos calificar como la distancia de “París” (esto es, de las problemáticas estéticas asociadas a su escuela).

La **tercera hipótesis** es que la APE fue el contexto de producción, circulación y recepción de un corpus de obras a partir de las cuales es posible especificar ciertos aspectos propiamente modernos en la plástica local²². Se atiende así a la centralidad que tuvo durante el período el problema del paisaje de Córdoba, en tanto constituye un nudo problemático que liga la historia de las formas con la de las transformaciones de la ciudad. En los términos propuestos por Marshall Berman, podría decirse que la mirada hacia el paisaje suburbano se inscribe en la dialéctica entre modernización y modernismo (cfr. 2013 [1982]: 2), y que este movimiento de artistas participa de una serie de valores y visiones que permite entender la representación del paisaje como la de un espacio atravesado por la experiencia histórica.

Esta hipótesis toma como referencia el sólido análisis que Beatriz Sarlo ha realizado en relación a las nociones de “margen”, “frontera” y “orilla” como espacios culturales (cfr. Sarlo, op. cit.: 180). El suburbio como tópico privilegiado del despliegue de nuevas formas pictóricas en Córdoba se ha impuesto no sólo en virtud de sus cualidades estéticas sino, lo que resulta más importante, por una serie de atribuciones ideológicas que diversas series de fuentes ayudan a comprender. Se trata, como indica la autora para el caso de la literatura porteña de comienzos de la década de 1930, de la construcción de escenarios marginales a través de un triple movimiento: primero, reconocer una referencia urbana, luego, establecer un vínculo entre esa referencia y ciertos valores y, por último, construirla como una referencia artística.

En este punto es preciso indicar que el análisis del corpus considerado asume el problema de la duplicidad de su objeto, explicitada por una historiografía del arte que se propone, a la vez, “considerar las obras de arte a la luz de los testimonios históricos, fuera cual fuese su tipo y nivel, capaces de iluminar su génesis y significado” y tomar, por el

22 Se trata aquí de evitar un tipo de argumentación circular que explique la ocurrencia de fenómenos concebidos *a priori* como modernos o tradicionales apelando a su modernidad o tradición intrínsecas, advertencia a partir de la cual Agüero y García discuten la centralidad interpretativa que se le ha dado a la diada tradición-modernidad en la historia cultural de Córdoba (cfr. 2010: 19). En este sentido, el presente trabajo se propone abordar el arte moderno de Córdoba mediante una serie de rasgos locales que pueden cotejarse en el cruce de diversas series documentales y objetos culturales.

otro, a la propia obra como una fuente *sui generis* para acceder a ese pasado material (cfr. Ginzburg, 1999 [1989]: 48 y ss). En ese sentido, este estudio se propone la consideración de fuentes de diverso orden capaces de hacer inteligible una trama de sentido que, sin postular una relación inmediata entre obras y espacio social, da cuenta de una problematización del tiempo histórico en la representación del paisaje que hace tanto a la historización de los procesos artísticos como a la de esos mismos suburbios²³.

Por último, la **cuarta hipótesis** de esta investigación es que el pleno reconocimiento de la APE como una formación clave del movimiento moderno de Córdoba solo puede captarse en los desplazamientos y contactos efectivos que las y los representantes de la agrupación realizaron entre dos escalas: la local y la interurbana o nacional. En estos intercambios emergen las descripciones y los modos de identidad que el grupo se atribuye a sí mismo, los cuales ayudan a poner en foco ciertas significaciones difusas (que no están necesariamente articuladas en textos programáticos) útiles para dar cuenta de la constelación de sobreentendidos, valores y rechazos compartidos que hacen a la objetivación de la agrupación (cfr. Altamirano y Sarlo, op. cit.: 98). Debe atenderse, en consecuencia, a una serie de conflictos, tensiones y acuerdos referidos a las desigualdades geográficas en el ámbito de la cultura, que devienen a su vez un modo de identidad abiertamente relacional, consolidada en la presentación artística que la agrupación hace de sí misma como el “Grupo de Córdoba”²⁴.

Bajo la misma perspectiva deben considerarse ciertas instancias de consagración externa (cfr. Altamirano y Sarlo, op. cit.: 86), tales como las giras, los reportes en el *Anuario Plástica de la República Argentina*, la circulación de manifiestos y la invitación a figuras relevantes a exponer en Córdoba, que se vieron concretadas mediante la actividad formacional. Es por eso que afirmamos que la Asociación de Pintores y Escultores desplegó su actividad sobre una serie de asimetrías inscriptas en la representación del “arte nacional” puesta en juego a lo largo de la trayectoria de la agrupación, y nos proponemos analizar qué cambios ha experimentado esta representación a raíz del accionar de la entidad. Se sigue así la sugerencia de Revel (cfr. 2005 [1995]: 53) de asumir un trabajo en

23 La cuestión del tiempo histórico en la representación del paisaje es sugerida por Silvestri, quien sostiene que la “estabilidad del paisaje no implica por cierto su ahistoricidad: implica un problema particular que el paisaje le impone a la historia” (1999: 232).

24 La dimensión relacional de las culturas urbanas es puesta de relieve por Agüero (2017: 359) quien, para el caso de Córdoba, indica que es necesario prestar atención a cómo el espacio local “se hace” en relación con otros espacios y, en particular, con Buenos Aires.

el juego de escalas que nos previene de plantear un corte u oposición entre una historia local y una nacional (o “global”), y en relación con esta perspectiva diremos, en principio, que la APE no debe ser pensada a partir de una condición estrictamente local.

Diseño metodológico

La conformación de la Asociación de Pintores y Escultores en 1938, su continuidad y su paulatina disolución hacia 1945 es estudiada, en suma, a través de los tres ejes propuestos en el título: un horizonte artístico moderno y sus problemáticas de referencia, emprendimientos relacionados con el proceso de institucionalización de las artes, y ciertos compromisos con un paisaje social específico, definidos por la modernización urbana y sus márgenes, por un lado, y por las articulaciones antifascistas en un contexto signado por los movimientos nacionalistas “desorbitados”, por el otro. Por lo tanto, se contempla aquí una serie de problemas analíticos mediante los cuales se describe, interpreta y explica:

- (a) una práctica (la autoorganización de las y los artistas),
- (b) unos discursos (manifestaciones escriturarias, accesibles en las fuentes periodísticas y literarias), y
- (c) unas imágenes (objetos culturalmente diferenciados como obras de arte, o las reproducciones que los documentan; también obras de invención, “ficciones”).

Esta investigación objetiva el fenómeno de agrupación y asociación como una práctica de las y los artistas e intelectuales que propuso unos sentidos particulares, plausibles de ser investigados a través de textos, imágenes y objetos artísticos. No obstante, las publicaciones y otros documentos mediante los cuales se aborda el problema no son considerados una “expresión transparente” del mundo social, sino que, en todo caso, se apunta a reconocer en ellos los “efectos de sentido implicados por la forma” (Chartier, 1999 [1988]: iv). Es así que esta propuesta requiere de una metodología que reconozca en las fuentes documentales escritas una lógica discursiva necesariamente heterónoma de las lógicas prácticas, esto es, hacer consciente la opacidad entre texto (discurso) y práctica, aun cuando los primeros sean la principal vía de acceso a la “madeja de relaciones y tensiones” (ibíd.: 49) que constituyen las agrupaciones en tanto formación cultural.

El diseño cualitativo de carácter historiográfico con fuerte apoyo en las técnicas documentales planteó, no obstante, una serie de dificultades vinculadas al incipiente estado de desarrollo y visibilidad de la historia del arte de Córdoba del siglo XX. Documentos que resultaron centrales para esta investigación, fuentes escritas y visuales en sentido amplio, fueron localizados en una heterogeneidad de fondos (muchos de ellos particulares), conservados en su mayoría en series discontinuas²⁵. El corpus aquí trabajado comprende fuentes hemerográficas, bibliográficas y fotográficas, algunas de las cuales se han consultado (o detectado por primera vez) insertas en los singulares dispositivos que constituyen las carpetas confeccionadas por artistas del período. Es el caso de las elaboradas por Egidio Cerrito y Edelmiro Lescano Ceballos (conservadas actualmente en el Museo Emilio Caraffa), la de José Cárrega Núñez, el *dossier* de prensa correspondiente a los años 1943-1945 del Museo Genaro Pérez (que se presume confeccionada por Josefina Pizarro Crespo y Roberto Viola) y la carpeta rotulada “Cartas de Pintores y Escultores” conservada en el Museo Horacio Álvarez, entre otras²⁶. Se trata, en todo caso, de documentos/ monumentos que dan cuenta, ante todo, de un montaje (consciente o inconsciente) de la historia, de la época y de la sociedad que lo ha producido, así como de sus avatares en épocas ulteriores, que también los han manipulado (cfr. Le Goff, 1991 [1977]: 238). Estos materiales han sido contrastados, cuando fue posible, con series más regulares y continuas: el relevamiento hemerográfico de *La Voz del Interior*, del diario *Córdoba* y, en menor medida, de *Los Principios* y *El País*, por un lado, y los informes compilados en los *Anuarios Plástica de la República Argentina* publicados por Ediciones Plástica, para el período comprendido entre 1939 y 1948²⁷.

25 Un ejemplo ilustrativo de esta cuestión fue la tarea de registrar los catálogos de las sucesivas ediciones del Salón Nacional de Bellas Artes entre 1937 y 1945: algunos son conservados en la Biblioteca Mayor de la UNC y otros en la Biblioteca del Museo Emilio Caraffa (en ambos casos, por donaciones recibidas), de los restantes se localizaron algunos en la Biblioteca del Museo Horacio Álvarez (creado recién en 2010) y otro en un fondo particular donado a la biblioteca del programa *Cultura Escrita, Mundo Impreso, Campo Intelectual* (CEMICI), radicado en el Museo de Antropología de la FFyH UNC. Tales condiciones materiales de producción repercuten en lo que Agüero y García denominan “cuadros historiográficos desbalanceados”, cuyo correlato es una imagen de la cultura nacional concentrada en los sectores letrados de la capital del país (cfr. 2013: 181).

26 Con esto indicamos inequívocamente los tres repositorios especializados de mayor consulta para esta investigación: el área Colección y Archivo del Museo Emilio Caraffa, el área Colección del Museo Genaro Pérez y el Archivo y Biblioteca del Museo Horacio Álvarez.

27 Existe una fuente secundaria que fue central en el inicio de esta investigación, evidentemente elaborada a partir de una carpeta de recortes y catálogos muy sofisticada, que bien podría analizarse como un documento/ monumento de extendidos efectos en la historiografía del arte de Córdoba. Se trata de la obra de Ángel T. Lo Celso, ya mencionada, *50 años de arte plástico en Córdoba*, irónicamente ausente en el cuerpo de citas de esta tesis, dado que la información que podría haberse tomado de allí fue invariablemente cotejada con fuentes primarias, especialmente periódicos y catálogos de exposición. Lo Celso, por ejemplo, cita el título dos “conferencias” de Manuel Coutaret en su entrevista con el artista,

Se ha establecido, además, un vasto corpus de representaciones visuales (dibujos, grabados, pinturas, esculturas, además de caricaturas, fotografías y afiches) cuya visualización ha sido indirecta en la mayoría de los casos: salvo algunas obras conservadas en el Museo Emilio Caraffa, el Museo Genaro Pérez o en colecciones particulares, el resto ha sido analizado a través de fotografías y reproducciones publicadas en libros, revistas, periódicos o catálogos, con nuevos efectos de opacidad que se suman a los mencionados arriba. No obstante, esta dificultad se ve compensada por el valor que le otorgamos a la visualización de series, y a la posibilidad de elaborar algunas conclusiones (necesariamente provisionarias) a partir de lo que puede advertirse en la relación entre obras de un autor o autora, o en el cotejo de la producción de diferentes artistas entre sí. Desde este punto de vista, debemos señalar que la metodología para llevar adelante este trabajo debía tener, necesariamente, un amplio espectro y considerar las obras, como indica Ginzburg (op. cit.), a la luz de testimonios de todo tipo y nivel²⁸.

Es ostensible que los distintos segmentos de los corpus mencionados se ven tratados de manera diferencial a través de los diferentes problemas analíticos, y esto puede advertirse en una suerte de dominancia de cierto tipo de fuentes en cada capítulo. Así, la serie hemerográfica (esto es, el registro de artículos en diarios de la ciudad) es preponderante en la reconstrucción de posiciones relativas de la APE en el ámbito cultural de Córdoba, en particular en virtud de que es ésta la que mejor refleja las variaciones correlativas al recambio de comisiones directivas y el impacto inmediato de determinados conflictos en o en torno de la entidad. Dentro del mismo corpus se encuentran las principales fuentes referidas a la actividad institucional de la provincia, a la del Círculo de la Prensa o del Colegio Libre de Cultura Popular, por mencionar solo algunas de las instituciones y formaciones que debían ser tenidas en cuenta para describir las dinámicas culturales problematizadas en el primer capítulo.

sin indicar que las mismas fueron artículos publicados en el *Boletín de la Asociación de Pintores y Escultores*, al cual no hace referencia en toda su obra.

28 Entre los recursos involucrados, las fuentes orales son ciertamente minoritarias, no obstante algunas figuras, que pusieron a disposición de este proyecto materiales documentales, ofrecieron en ocasiones testimonios que han sido tomados en consideración. Es el caso de Teresa Markman, directora del Museo Horacio Álvarez y viuda del artista, Ana Waisman y Zulema Gómez (respectivas hija y viuda de Luis Waisman), quienes también han digitalizado y publicado parte del fondo documental del pintor, y de Ariel Viola, hijo de Roberto Viola. Se ha entrevistado, asimismo, a Laura Bustos Vocos y a Alejandra Correas, asistente la primera al Taller de Grabado de Nicasio en los años cuarenta y la segunda al Taller de Croquis de la Asociación de Plásticos Independientes en la década de 1950.

El *Boletín de la Asociación de Pintores y Escultores*, órgano de difusión de la agrupación, es la fuente principal del segundo capítulo, en tanto episodio condensador de ciertas cuestiones discutidas en el seno de la entidad. La representatividad del mismo para el problema analítico propuesto es, no obstante, cotejada con un corpus alternativo (la revista *Forma* de Buenos Aires, el *Boletín de Cultura Intelectual* de Rosario o la revista *Facundo* de Córdoba, si se consideran publicaciones periódicas, y el ejemplar de *Realismo mágico* de Franz Roh anotado por Luis Waisman, o algunos volúmenes de la biblioteca de la APE, para las bibliográficas). El *Boletín* no es, en todo caso, un recurso más para este capítulo, sino un objeto empírico cuyo análisis resultó central en la construcción de la hipótesis allí trabajada.

De manera análoga, fue el ejercicio crítico e interpretativo sobre el corpus de representaciones visuales, y las series figurativas elaboradas con éstas, el que dio pie a la reconstrucción de los aspectos formales y socioculturales de la modernidad plástica en Córdoba. A partir de este tipo de fuentes, incluso con las limitaciones planteadas por la heterogeneidad de sus materialidades, se constituyen ciclos compuestos por obras artísticas cuya visualización (desplegada en el cuaderno anexo “Figuras”) representa un factor decisivo para la comprensión de este arte nuevo y su relación con la experiencia de la modernidad.

Finalmente, el juego de escalas abordado en el cuarto capítulo también señala, en tanto problema analítico, ciertos segmentos del corpus documental que dan cuenta de manera privilegiada del objeto propuesto. Se trata de las cartas, por un lado, siempre redactadas (y producidas) por una distancia, y los *Anuarios Plástica de la República Argentina* ya mencionados, a cuyas particularidades y potencialidades dedicamos un párrafo especial en dicha sección. En ambos casos, estamos ante objetos capaces de *reportar* situaciones locales en espacios alejados, y por eso mismo portadores de ciertas representaciones que (al igual que los comunicados) tienen un efecto performativo sobre la identidad grupal y su dimensión relacional.

Esta investigación supuso, entonces, una intensa actividad de contraste y articulación de objetos culturales y prácticas artísticas de la APE con una variedad de prácticas culturales que pueden establecerse como sus contextos pertinentes. Son éstos los que posibilitaron y condicionaron los debates en torno del arte moderno y el compromiso social, cuestión que la misma categoría de representación permite especificar.

*

En términos de organización, el presente trabajo se desarrolla a lo largo de cuatro capítulos en los cuales, excepción hecha del segundo, ciertos problemas discernidos de manera analítica recorren el período completo de la investigación. Algunos episodios, que desde otra perspectiva podrían haberse considerado de manera unitaria, son revisados en más de una oportunidad a la luz de distintas preguntas: es el caso del proceso de separación que la seccional Córdoba atravesó respecto de la SAAP, o de los intercambios de múltiples dimensiones entre la APE y el Círculo de la Prensa, entre otros.

El primer capítulo procura establecer las condiciones que hicieron posible la emergencia de la Asociación de Pintores y Escultores en Córdoba, y dar cuenta de cómo ésta deviene en el tiempo, cuál es su impacto en el medio, y de los distintos tipos de formación que constituye a lo largo del período. Se procura asimismo constatar ciertas diferenciaciones, especialmente la que en sus inicios se sugiere entre la APE y la Academia Provincial de Bellas Artes, y la naturaleza de los lazos que vinculan a la primera con otras asociaciones de artistas actuantes en el período. Este recorrido presta especial atención a dos conflictos clave en los que se vio envuelta la agrupación, en cuyos contextos pueden atisbarse cuestiones tales como los procesos de toma de decisión colectiva, el tipo de condicionantes que operaba desde el espacio político y el carácter relacional de las representaciones que circularon sobre el rol de la entidad en el espacio cultural.

Del itinerario trazado en ese primer capítulo se desprende la problemática central del segundo, concentrada en aquellas cuestiones que pueden rastrearse respecto de la recepción selectiva de estéticas modernas de genealogía metropolitana en los dos primeros números del *Boletín de la Asociación de Pintores y Escultores* (acaso los únicos editados), que vieron la luz durante la inequívoca consolidación de la APE en la segunda mitad de 1939. El corpus de sus artículos da cuenta de un interés por inscribir las prácticas locales en una comprensión modernista y metropolitana (que considera que el arte es un fenómeno eminentemente internacional), por un lado, pero también el de hacer productiva la distancia con esos polos culturales, que en última instancia sugiere un horizonte superador que tendría que ver con los potenciales de la modernidad en provincias.

El tercer capítulo recorre nuevamente la trayectoria de la APE, esta vez a través de un corpus de imágenes artísticas que dan cuenta de la variabilidad histórica del paisaje

suburbano, desde las “nuevas miradas a la ciudad” que sorprendieron a la crítica en 1937 hasta la consolidación del así llamado *paisaje compuesto*. El eje del capítulo tiene que ver con hacer productivo el contraste de series figurativas del ámbito artístico y series de otra índole, como la crónica periodística, los comunicados vecinales o la fotografía. Esto es así porque las modalidades de paisaje características del movimiento artístico asociado a la APE han sido configuradas en relación dialéctica con problemáticos procesos de modernización urbana con los que las y los artistas se vieron implicados y comprometidos.

El cuarto capítulo se ocupa de los fenómenos de circulación y contacto interurbanos de la APE (sus representantes o sus obras), y del tipo de definiciones y posiciones defendidas y discutidas en un juego de escalas local/ nacional. Lo que más tarde se conocería como “Generación del '40” fue identificado en su momento como el “Grupo de Córdoba”, una descripción que, considerada desde esta perspectiva, resulta especialmente sugerente. Se investiga así una definición relacional, habitualmente acompañada por una valoración destacada de éste respecto de otros “conjuntos provincianos”, y los matices de lo que su aparente unidad de conjunto apenas disimula respecto de las dinámicas entre distintos sectores de artistas.

CAPÍTULO 1

Agrupaciones de artistas en Córdoba, un espacio cultural

El presente capítulo se propone dar cuenta de las posiciones que la Asociación de Pintores y Escultores (APE) ocupó en el universo de instituciones y formaciones culturales que constituían el espacio del arte y el campo intelectual de Córdoba en el período trabajado. Apunta, asimismo, a especificar los modos de participación dentro de la agrupación, que podían variar entre la discusión de asuntos de orden profesional en una asamblea, la producción de artículos para una revista, o bien la exploración de técnicas artísticas poco difundidas en un taller de grabado, entre otros. A lo largo del capítulo se objetiva, mediante la construcción de series de fuentes y documentos relativos al accionar de esta formación cultural, su doble condición como entidad representativa de una pretendida totalidad de artistas plásticos de la provincia, por un lado, y como movimiento artístico de corte moderno, por el otro, prestando especial atención a las condiciones que posibilitaron su emergencia y a los efectos que su actividad produjo más allá de lo que sus autorrepresentaciones alcanzan a señalar.

Si bien desde la propia APE se consignaba que sus actividades habían iniciado en la primera semana de agosto de 1938, lo cierto es que la emergencia de esta agrupación tuvo que ver con una serie de decisiones tomadas por el colectivo de artistas que hasta ese momento participaban de la seccional Córdoba de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (SAAP Cba). Por lo tanto, el primer apartado está dedicado a la reconstrucción de la trayectoria de esta última, a cuyos inicios se remontan ciertos horizontes, aspiraciones y debates que resultaron constituyentes de la formación. En este primer momento pueden reconocerse, asimismo, algunos indicios de un antagonismo que resultó productivo en la conformación de la agrupación, relativo a la oposición entre este ámbito y la Academia. En el segundo apartado se siguen los pormenores de un movimiento de ruptura con la SAAP que potenció la identidad de la APE como la de un grupo de artistas interesados en delinear los contornos de su posición local y nacional. Es a partir de ese movimiento que la “familia de artistas” adopta el nombre de Asociación de Pintores y Escultores. Sigue a esto un período de consolidación, que no puede dejar de relacionarse con las posibilidades ofrecidas por el estrecho vínculo entre esta agrupación y el Círculo de la Prensa, con el

cual se establecen en un amplio local (donde la asociación instala sus talleres de dibujo y grabado). Este período se caracteriza asimismo por la publicación de una revista societaria y de una serie de comunicados orientados a disputar un ámbito especializado de incumbencia en el cual la voz de las y los artistas plásticos debía ser tenida en cuenta.

En el contexto de esta consolidación de la APE tienen lugar dos importantes conflictos que son tratados en el cuarto y quinto apartado. El primero de ellos tiene que ver con el fracaso en la estrategia de defensa ante la censura de la obra de un artista local, que pone al descubierto el desfase entre la representación de la APE que tenía un sector de sus asociados, y los mecanismos a través de los cuales esa representación se hacía efectiva, con las limitaciones que todavía le imponía el ámbito político. El segundo conflicto, en parte consecuencia de ciertos avatares que habían debilitado el rol que la APE cumplía en el espacio del arte local, tiene que ver con la seria impugnación que un grupo que se presentaba a sí mismo como “artistas jóvenes” lanza contra la entidad, en relación con el último concurso de Becas de Perfeccionamiento en el Extranjero que se llevó a cabo en Córdoba. A partir de este conflicto se consolida una segunda agrupación, el Taller Unión de Plásticos, que delineó un perfil propio, en gran medida, en oposición a la APE.

Finalmente, el último apartado está dedicado al período en que la APE se asume a sí misma como el ámbito de las (nuevas) figuras consagradas, lo que le posibilita una considerable capacidad de actuación en una ciudad que había crecido en el orden de sus instituciones culturales, pero en la que, por otra parte, termina por convertirse en una entidad más, entre varias otras formaciones y conformaciones posibles de agrupaciones de artistas. En esta última etapa, que tiene lugar cuando el orden constitucional en la provincia es interrumpido y la infraestructura estatal deja de ofrecer la previsibilidad que había caracterizado al ciclo de los gobiernos de Sabattini y Del Castillo, se vuelve evidente que tanto la APE como otras agrupaciones gozaron de los beneficios de la autonomía relativa del campo. No obstante, el ciclo se cierra con la decisión colectiva (tomada por las tres entidades de artistas entonces actuantes) de suspender sus actividades hasta el retorno del orden constitucional en el país y la provincia.

Cuadro N°1: Comisiones directivas SAAP Cba y APE (1937-1945)

| Estructura e integración Comisión Directiva | Año / Nombre / Domicilio | | | | | | | | |
|---|--|---|---|--|--|--|--|---|--|
| | 1937 /SAAP Cba | 1938/ SAAP Cba/ desde agosto en Colón 195 | 1939/ APE/ San Martín 60 PA | 1940/ APE/ San Martín 60 PA | 1941/ APE/ San Martín 60 PA | 1942/ APE/ desde octubre en Entre Ríos 233 | 1943/ APE/ hasta junio en Entre Ríos 233 | 1944/ APE/ Sucre 169 | 1945/ APE/ Sucre 169 |
| Presidente | Deodoro Roca | Manuel Coutaret | Roberto Viola | Edelmiro Lescano Ceballos | Horacio Álvarez | Alejandro Bonome (renuncia el 3/3/1943) | Antonio Pedone | Antonio Pedone | Emilio Casas Ocampo |
| Vicepresidente | - | Roberto Viola | Juan Carlos Pinto | Luis Waisman | Víctor M. Infante | Juan Carlos Pinto | Horacio Álvarez | Alberto Nicasio | José Aguilera |
| Secretario/a | Manuel Cardeñosa | Manuel Cardeñosa | Víctor M. Infante | Manuel Cardeñosa | Amelia Nasim Favre | Roberto Senmartín | Víctor M. Infante | Víctor M. Infante | Alfredo Terzaga |
| Prosecretario/a | - | Víctor M. Infante | Santiago Velasco | Víctor M. Infante | Antonia Rovira Riera | Antonia Rovira Riera | - | - | - |
| Tesorero/a | Gaspar de Miguel | Gaspar de Miguel | Rosalía Soneira | Alberto Nicasio | Francisco Mondéjar | Francisco Mondéjar | Francisco Mondéjar | A. Guevara Lynch | José Baldovín |
| Protesorero/a | - | María Haydeé Fierro | Antonia Rovira Riera | Ernesto Farina | Juan Seguí | Alberto Nicasio | - | - | - |
| Vocales titulares | Francisco Vidal, Carlos Camilloni, Fernando Arranz, Antonio Pedone | José Aguilera, Roberto Puig, Edelmiro Lescano Ceballos, Horacio Álvarez | Enrique Mónaco, Pedro de la Fuente, Alberto Nicasio, Luis de la Mora | Carlos Camilloni, José Aguilera, Juan Carlos Pinto, Horacio Álvarez | Carlos Camilloni, Manuel Coutaret, Alberto Nicasio | Antonio Pedone, Manuel Coutaret, Doris Hodgson de Flores | Manuel Martínez Riádigos, Roberto Estrabou | Jaime Roca, Ernesto Arnoletto, Felipe Díaz, Emilio Casas Ocampo | Rosa Ferreyra de Roca, Antonio Pedone, Alberto Nicasio |
| Vocales suplentes | - | Primitivo Icardi, José Cárrega Núñez, Carlos Bazzini Barros | Roberto Senmartín, José Cárrega Núñez, Primitivo Icardi, Estela Gómez | Francisco Mondéjar, Antonia Rovira Riera, Vicente Roberto Puig, Primitivo Icardi | - | Rosalía Soneira, Roberto Estrabou | Juan Carlos Pinto, José Echegoyen | Josefina Pizarro Crespo, Roberto Estrabou | Gaspar de Miguel, Mario Darío Grandi |
| Vocales aspirantes | - | - | - | - | M. Estrabou o R. Strabou (no figura en todas las listas) | Genis Lallana (tit.), Anselmo Blanzari (supl.) | - | - | - |
| Integrantes de la comisión | 7 | 13 (renuncian el 18/8/1938, conforman la APE) | 14 | 14 | 10 | 13 | 8 | 10 | 9 |
| Asamblea | 11/09/1937 | 20/04/1938 | 23/04/1939 | 24/04/1940 | 26/04/1941 | 25/04/1942 | 15/05/1943 | s/d | 22/05/1945 |

1. 1. La filial de la SAAP en Córdoba: entre formaciones e instituciones

La asamblea de constitución de la filial Córdoba de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (SAAP Cba) tuvo lugar el 11 de septiembre de 1937, y su oficialización ante el público y las autoridades fue inmediata, con un comunicado en la prensa local al día siguiente y la formalización ante la entidad matriz en la sesión ordinaria que tuvo lugar en la Capital Federal el 27 de septiembre. En el quinto número de la revista *Forma* apareció la carta remitida a Aquiles Badi, entonces presidente de la SAAP, por Deodoro Roca y Manuel Cardeñosa, respectivos presidente y secretario de la filial local. Éstos últimos informan que ya se habían entrevistado con autoridades de la provincia (el gobernador Amadeo Sabattini y el subsecretario de Instrucción Pública, Ricardo Smith) para solicitar la “obtención con carácter permanente de un Salón Anual de Artes Plásticas”, a raíz de lo cual se le había encargado al diputado Alfredo Luque el proyecto de ley correspondiente¹. En la misma página, la SAAP informa la “Constitución de las Seccionales de Rosario y Córdoba”, publicando la lista de los integrantes de sus respectivas comisiones. La filial de Córdoba estaba representada, además de por Roca y Cardeñosa, por Gaspar De Miguel (tesorero), Francisco Vidal, Carlos Camilloni, Fernando Arranz y Antonio Pedone (vocales, en ese entonces director y vicedirector de la Academia Provincial de Bellas Artes, director de la Escuela Provincial de Cerámica² y director del Museo Provincial de Bellas Artes respectivamente).

No sólo porque en la comisión directiva estaban representados sus docentes, sino también porque la reunión tuvo lugar el mismo día en que se inauguró el *III Salón del Centro de Estudiantes de Bellas Artes*, podría conjeturarse con que la primera asamblea de

-
- 1 Cfr. Roca, Deodoro y Cardeñosa, Manuel (1938): “La seccional de Córdoba de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos” (carta firmada el 17 de octubre de 1937), *Forma* N°5, Buenos Aires: SAAP, enero de 1938. Según la carta, la SAAP había remitido un lote de 10 revistas *Forma* a Córdoba, las cuales habían resultado “insuficientes”. Respecto de Cardeñosa, se trata del hijo del pintor español Manuel Cardeñosa (1860-1923), radicado en Córdoba desde 1893. La actuación artística de Cardeñosa hijo está pobrementemente registrada, y en el presente trabajo su rol será relevante en virtud de su labor docente en la Academia Provincial (donde asumió como vicedirector al jubilarse Camilloni en octubre de 1942), sus cargos en las Comisiones Directivas de la SAAP Cba y la APE, y su actuación como jurado de concursos artísticos.
 - 2 De acuerdo con el testimonio del propio Arranz, la organización de la escuela se remonta a los dos primeros años de gestión del gobierno de Sabattini (quien asumió en mayo de 1936) y recién a partir de julio de 1938 se regularizó el funcionamiento de la institución: “Anteriormente se ha enseñado alfarería, modelado y dibujo, pero ahora estamos ya en pleno desenvolvimiento, cumpliéndose integralmente el plan de estudios, que abarca cuatro años de curso práctico, dictándose en el último, la teoría aplicada de la cerámica, de acuerdo a los más modernos textos” [“La Escuela de Cerámica que dirige el profesor Arranz, es la primera en importancia en toda Sudamérica”, *La Voz del Interior*, 9 de noviembre de 1938, p. 9]. Según la misma fuente, el cuerpo docente de la institución estaba compuesto por el escultor Vicente Roberto Puig y el alfarero Pedro Hernández.

la SAAP fue convocada desde la Academia y apoyada por su Centro de Estudiantes. Esta última agrupación sostenía su ciclo de salones anuales desde 1935, año en el que, con Enrique Mónaco y Ernesto Soneira en su comisión directiva, abrió su primera exposición en el recién inaugurado Colegio Libre de Cultura Popular³. Para el análisis de la trama de formaciones e instituciones culturales de la época, es importante señalar que, en sus inicios, las y los estudiantes no habían contado con el apoyo de la dirección de la Academia para realizar el salón⁴. Es claro que esta situación ya había cambiado en 1937, cuando Víctor Manuel Infante presidía el Centro de Estudiantes: ese año la exposición tuvo lugar en el céntrico local del Salón Blanco del Ministerio de Obras Públicas.

El primer comunicado de la SAAP Cba en la prensa informaba:

Ha quedado constituida en nuestra ciudad la filial de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos, habiéndose designado en reciente asamblea la comisión directiva de la misma (...). Dicha comisión se abocará al estudio y solución de asuntos de vital importancia para el desarrollo de la sociedad que cuenta con el apoyo de la gran mayoría de los artistas plásticos de Córdoba, aficionados y público.⁵

La asociación vuelve a aparecer en escena en la edición del 30 de septiembre de *Los Principios*, donde se publica una extensa carta, firmada por el presidente de la SAAP Cba y dirigida al Ministerio de Gobierno de la provincia, y en la edición del mismo día de *La Voz*

-
- 3 El CLCP inició sus actividades en junio de 1935, fundado por el Dr. Antonio Centrágolo, quien reconocía entre sus acompañantes de primera hora al Dr. Juan Zanetti y a los artistas Enrique Mónaco y Mauro Glorioso. Centrágolo diferenciaba al CLCP de las Universidades Populares (porque según su opinión éstas ofrecían el conocimiento como “limosna”) y del Colegio Libre de Estudios Superiores fundado por Aníbal Ponce, al que encontraba limitado por “estudios de especulación superior”. Su modelo de referencia eran las Casas de la Cultura que funcionaron en Francia en el período, en tanto su preocupación central era la capacitación y formación cultural de la juventud de las clases populares, tanto a través de cursos de alfabetización, enseñanza técnica, cultura general y capacitación cívica, como de conferencias. En el período trabajado tuvo tres sedes: primero en calle Santa Rosa, luego en 25 de Mayo, para instalarse en 1939 en la Escuela Vicente Olmos, sobre avenida Vélez Sársfield, durante el horario nocturno. La cantidad de inscriptos a los cursos, que aparentemente eran de carácter mixto, oscilaba entre 1500 y 2000 por año. La institución publicó una revista, cuyo primer número salió en julio de 1936. En 1940 Centrágolo se muda a Buenos Aires y Zanetti asume la dirección de la institución. En 1943 se organiza una exposición artística de docentes del CLCP, participaron Emilio Morchio, Carlos Frachelli, Mauro Glorioso, Ernesto Soneira, Marina Smith, Nelly Bazán, Ada Bazán, Luisa Salvi y Manuel Pavón. En 1944 el Colegio es intervenido, sus docentes suspendidos y se revoca el carácter mixto de los cursos, en ese contexto numerosos sindicatos publican cartas reclamando la reapertura de la institución, la restitución de su comisión directiva y que se cerrasen los sumarios iniciados a las y los docentes.
- 4 Mónaco rememora esa circunstancia en el marco de otro conflicto con Vidal: “... Vd. se opuso a que se realizara porque éramos todavía muy jóvenes e incapaces, [y yo] dije en el acto inaugural entre [otras] cosas, y estando Vd. en primera fila, que la exposición se realizaba no solamente por cuenta de los alumnos, independientemente, sino con la más franca oposición de toda la dirección. Vd. fué sin embargo, porque lo sé noble, pero no fué ningún otro de los artistas que también se opusieron” [“Habla Enrique Mónaco. Dice que los jóvenes son despojados de esta beca”, *Córdoba*, 30 de marzo 1943, p. 8].
- 5 “Constituyóse la filial de una Sociedad”, *La Voz del Interior*, 12 de septiembre de 1937, p.11.

del Interior en la cual, sin hacer mención a dicha carta, se anuncia la próxima inauguración del *I Salón de Artes Plásticas de Córdoba*, “organizado por un grupo de artistas de nuestro medio, bajo los auspicios de la Asociación Argentina de Artistas Plásticos, filial Córdoba”⁶. La carta publicada en *Los Principios* es el pronunciamiento más extenso de esta agrupación en sus inicios, y es ciertamente crítico de la inacción del ejecutivo provincial en lo referente a las artes plásticas: desde la asunción de Sabattini como gobernador, se había visto discontinuada la actuación de la Comisión Provincial de Bellas Artes y la serie de salones que, hasta 1935, ésta había organizado en el Museo Provincial.

Deodoro Roca se dirige al ministro de gobierno, a quien le comunica que el principal mandato de la asamblea de la SAAP Cba es plantear la necesidad de organizar de modo permanente un Salón Anual. Establece una genealogía en la cual el salón solicitado debería inscribirse: la del prestigioso *1º Salón de Arte* de 1916, que “se interrumpiera ese año para volver a implantarse en 1935”⁷. La nota contrasta las sumas anuales comprometidas por distintas municipalidades y provincias para la premiación de obras (en un rango que va desde 10 mil pesos en la municipalidad de Paraná a 60 mil en el Salón Nacional) con la ausencia de inversión en la provincia de Córdoba, y subraya además los reiterados triunfos obtenidos por artistas locales en distintas instancias consagratorias⁸. En respuesta a este pedido, Sabattini recibió a la SAAP Cba y se comprometió a “adoptar las medidas necesarias para la realización del Salón Anual de Córdoba”⁹. En el mismo orden de gestiones, la agrupación de plásticos daba a conocer una carta enviada desde Buenos Aires

6 “El jueves próximo será inaugurado el Salón de Artes Plásticas de ésta”, *La Voz del Interior*, 30 de septiembre de 1937, p. 9. Dicho artículo periodístico es la única mención en toda la serie documental trabajada aquí que vincula la organización del Salón de 1937 con la SAAP Cba. El mismo fue organizado por Horacio Álvarez (1912- 1999), Franciso Mondéjar Scolari, Primitivo Icardi (1910- 1950) y Manuel Martínez Riádigos (1911-1995). En virtud de su recepción crítica, lo analizaremos con mayor detenimiento en el Capítulo 3.

7 “Piden Salón los artistas plásticos”, *Los Principios*, 30 de septiembre de 1937. En el salón de 1916 el propio Roca se había desempeñado como jurado, mientras que el de 1935 (debe tratarse del *III Salón Provincial de Bellas Artes*) formó parte de un ciclo de salones, realizados en los meses de noviembre de 1933, 1934 y 1935, que tuvo lugar gracias a la labor promotora del arquitecto y escultor Jaime Roca (hermano de Deodoro), entonces presidente de la Comisión Provincial de Bellas Artes.

8 El 7 de octubre de 1937 se conocerían los premios de la Comisión Nacional de Cultura en el Salón Nacional, donde fueron laureados dos artistas cordobeses y ex-becarios de la provincia en el extranjero, Francisco Vidal y Horacio Juárez (este último recientemente radicado en Buenos Aires) [cfr. “El premio de la C. N. de Cultura confirma el valor de la obra artística de Vidal y Juárez”, *El País*, 8 de octubre de 1937, p. 7]. Asimismo, Fernando Arranz había sido distinguido por la misma comisión en el Salón Nacional de Artistas Decoradores [cfr. “Obsequiado”, *La Voz del Interior*, 31 de julio de 1937, p. 11].

9 “La realización de un Salón Anual en Córdoba es posible”, *El País*, 14 de octubre de 1937, p.4. Esta reunión es la que se informa en la carta publicada en *Forma*, citada arriba.

por el presidente y el secretario de la SAAP, anunciando que se había resuelto “destinar una sala de su salón anual -llamado de Otoño- para los envíos de los artistas de Córdoba”¹⁰.

Estos compromisos (el de la realización de un salón local oficial y el de la participación especial de Córdoba en el Salón de Otoño) no se concretarían en lo inmediato. En cambio, el principal logro de estas gestiones fue sin duda la conformación de una Comisión Provincial de Bellas Artes, integrada por Ricardo Smith, Saúl Taborda, Antonio Pedone y José Aguilera. Además de recibir a la delegación de artistas participantes en el *XXVII Salón Nacional de Artes Plásticas*¹¹ (parte de la gira de las obras premiadas por el interior del país), la Comisión participó de la reunión anual de la Federación de Comisiones Oficiales de Bellas Artes, creada en 1934 bajo la gestión de Jaime Roca. En este congreso, donde los cordobeses presentaron un “plan sistemático de cultura artística” (que las fuentes atribuyen a Taborda), se congregaron 25 comisiones de todo el país: la Nacional y distintas comisiones provinciales y municipales¹².

El rol de Deodoro Roca en la presidencia de la SAAP Cba parece obedecer a una suerte de estrategia coyuntural relativamente efímera, puesto que en febrero de 1938 el eminente intelectual ya ocupaba la presidencia de otra entidad en la cual desarrollaría una intensa actividad pública, la filial local de la Liga Argentina por los Derechos del Hombre¹³. En efecto, cuando en abril de 1938 la Sociedad retoma sus asambleas ordinarias, resuelve conformar una “comisión electoral” que sería la encargada de organizar la elección de una nueva Comisión Directiva, lo que parece indicar que la SAAP Cba estaba acéfala¹⁴. Esta votación contó con listas de candidatos y urnas, y tuvo lugar en el local del Círculo de la Prensa el 20 de abril de 1938. La comisión directiva elegida quedó presidida por Manuel Coutaret, e integrada por Roberto Viola, Manuel Cardeñosa, Víctor M. Infante, Gaspar De

10 “Un salón para el arte cordobés”, *El País*, 6 de octubre de 1937.

11 El entonces llamado *Salón Nacional de Artes Plásticas* varió ligeramente su denominación entre las décadas de 1930 y 1940: Salón Nacional de Bellas Artes, Salón Anual de Artes Plásticas, Salón Nacional de Artes Plásticas, etc. En tanto la prensa, la crítica y la comunidad artística lo refieren como “Salón Nacional de Bellas Artes”, abreviaremos el nombre de este concurso oficial con la sigla “SNBA”.

12 “La Federación de Comisiones de Bellas Artes, se reunirá mañana”, *La Voz del Interior*, 4 de diciembre de 1937, p. 9. Esta reunión, cuyas sedes fueron Córdoba y Rosario, estaba planificada para el mes de octubre, aunque finalmente tuvo lugar en diciembre (posiblemente con el objetivo de que el congreso coincidiera con la inauguración del Museo Municipal Castagnino en esta última).

13 La entidad se constituye en febrero de 1938 y la comisión, presidida por Roca, contaba también con la participación de Santiago Monserrat, quien sucedería a Roca en la presidencia en 1939 [cfr. “Integróse la Junta de la Liga por los Derechos del Hombre”, *La Voz del Interior*, 9 de febrero de 1938].

14 Cfr. “Los artistas plásticos se han reunido”, *La Voz del Interior*, 2 de abril de 1938, p. 7. La comisión electoral quedó integrada por Víctor M. Infante y Horacio Álvarez, respectivos organizadores del *III Salón del CEBA* y del *I Salón de Artes Plásticas* en 1937, y por Manuel Coutaret, quien aspiraba a la presidencia.

Miguel, María Haydeé Fierro, José Aguilera, Roberto Puig, Edelmiro Lescano Ceballos, Horacio Álvarez, Primitivo Icardi, José Cárrega Núñez y Carlos Bazzini Barros (ver Cuadro 1).

Desde Coutaret, un artista que no se había vinculado con la Academia y que, recién a partir de 1938, ejercería la docencia en el Colegio Monserrat (antes había trabajado, como crítico y como ilustrador, en el ámbito de la prensa), hasta figuras como Infante y Cárrega Núñez, presidentes saliente y entrante del Centro de Estudiantes, la nueva comisión dejaba entrever una base más amplia de asociadas y asociados, y marcaba el inicio de nuevas dinámicas, disputas y colaboraciones entre artistas¹⁵. Es de destacar la participación de figuras que, simultáneamente, integraban el centro estudiantil y, pocas semanas después, del grupo que formaría el Centro de Egresados de Bellas Artes. Esta última agrupación se crea con la expresa intención de obtener el reconocimiento de sus títulos para los puestos de profesores de dibujo y pintura en el sistema educativo oficial. El grupo, integrado en principio por Enrique Mónaco, Mauro Glorioso, Víctor M. Infante, Santiago Velasco, Rafael Barrios, José Calvo y Juan Seguí, se reúne entonces con quien sería su principal interlocutor, el ministro de gobierno (y futuro gobernador) Santiago Del Castillo, e inicia gestiones que se resolverían en favor de sus intereses en el curso de 1939¹⁶.

El recambio de comisión en la SAAP Cba también brinda algunos indicios sobre lo que puede leerse como una posición alternativa a la Academia (y al academicismo), que se verá muy acentuada por la polarización entre las figuras de Vidal y Coutaret, por un lado, y la menos frecuente comparación entre Pedone y Viola. Algo de esto puede leerse en el contexto del *Primer Salón de Artes Plásticas del Jockey Club*. En el artículo que Oliverio De Allende dedica a la exposición, organizado a partir del reconocimiento de “los viejos”, “los menos viejos”, “los que siguen” y “los jóvenes”, el crítico utiliza el ejemplo de Francisco Vidal (vale recordar, director de la Academia Provincial de Bellas Artes) como una útil lección en negativo para las y los artistas jóvenes:

-
- 15 Coutaret (1892-1971) se radica en Córdoba en 1918. Nace en Tucumán y crece en La Plata, luego se muda a Buenos Aires para asistir a la Sociedad Estímulo de Buenos Aires, desde donde emprende su viaje de estudios en Europa [cfr. Fuentes, Marta, voz Manuel Coutaret, on line, Proyecto Culturas Interiores, disponible en <http://culturasinteriores.ffyh.unc.edu.ar> (última consulta 22 de mayo de 2019)]. Víctor Manuel Infante, sin dudas el más joven del grupo, había nacido en Córdoba en 1915. José Cárrega Núñez (1911-1986), por su parte, fue electo presidente del Centro de Estudiantes el 25 de abril de 1938.
- 16 Cfr. “Los egresados de Bellas Artes han hecho una gestión”, *La Voz del Interior*, 21 de mayo de 1938, p. 6. Es de notar no sólo la omnipresencia de Infante en las distintas agrupaciones sino el rol de Mónaco y Glorioso, quienes ya tenían un papel muy activo como docentes de dibujo en el Colegio Libre de Cultura Popular.

Por muy mediocres que sean la casi totalidad de las telas expuestas en el Salón, tengo a las de Vidal como un ejemplo de la pintura como *no arte*. Y así la señalo a la sensibilidad de los jóvenes que recién comienzan, a fin de que eludan ese camino. Por ahí se llega a los premios, a las becas, a la cotización mundana, pero ¡ah! no, no a la pureza difícil y dolorosa del Arte.¹⁷

Al realismo de Vidal se contraponen la lección ejemplar de Coutaret: “¡Qué lejos estamos aquí de la fotografía en colores, de la servidumbre visual, de la repetición apenas falsificada de la realidad! ... 'Pueblo Calera' es, en el salón, una lección y un ejemplo”¹⁸. La comparación entre Pedone y Viola es todavía más explícita. El crítico comenta sus obras de manera contigua, y recomienda al primero desembarazarse de lo aprendido, mientras le sugiere al segundo desoír los consejos de las voces consagradas:

ANTONIO PEDONE. - “San Vicente”, N°156, hace un esfuerzo por renovarse. Llegado a la madurez, este pintor de cualidades y calidades tan verdaderas, se debate en silenciosa -y dramática- lucha por liberarse de su formación. (...) No puedo decirle sino una palabra: ¡Atrévete! Sí: aunque el mundo entero diga lo contrario.

ROBERTO VIOLA, en cambio, se atreve. Su “Primavera” (N°207) es una obra que merece algo más que un simple elogio técnico. Hay en este pintor un colorista que se ignora, posee el sentido y el sentimiento de la composición y todo esto únese, en el esfuerzo juvenil e ideal de aquella indicada osadía. (...) Que Roberto Viola se defienda del sentido común de esta ciudad y de sus consejos y elogios y llegará lejos.¹⁹

Manuel Coutaret y Roberto Viola serían los referentes de un núcleo de artistas que cumplió un destacado rol en el seno de la SAAP Cba y la APE, una actividad que a simple vista parece estar señalada por la promoción del compañerismo entre artistas pero que, en

17 De Allende, Oliverio (1938a): “Sagitaciones. El primer Salón de Artes Plásticas del Jockey Club”, *La Voz del Interior*, 10 de junio de 1938, p. 9. Para el período estudiado, los comentarios sobre exposiciones firmados por De Allende se vuelven una invaluable herramienta para la comprensión de lo que ocurría dentro de cada exhibición, dado que el autor se ocupaba de retomar observaciones anteriores y contrastar cambios, continuidades, etc. Era habitual en sus artículos una primera sección donde proponía una organización general del comentario (en este caso, la de las generaciones) para luego valorar algunas obras en particular remitiéndose al esquema inicial.

18 *Ibíd.* Trabajaremos la recepción del realismo moderno de Coutaret en el Capítulo 3.

19 *Ibíd.* Antonio Pedone (1899-1973) fue, junto a Francisco Vidal (1897-1980) y Héctor Valazza integrante de la primera cohorte de artistas becados por la Provincia para perfeccionamiento en el extranjero, entre 1923 y 1926. La siguiente cohorte estuvo compuesta por José Malanca (1897-1967), Edelmiro Lescano Ceballos (1900-1983) y Ricardo Musso (1896-1988), quienes viajaron en el período 1926-1929, sucedidos por Horacio Juárez (1901-1977) y José Aguilera (1901-1971) entre 1930 y 1933, por Roberto Viola (1907-1966) y Vicente Puig (1909-1965) entre 1933-1935, y por Ernesto Soneira (1908-1970) y Emilio Casas Ocampo (1908-1962) entre 1936 y 1939. Nos remitimos al trabajo de Romina Otero (2017) para un estudio detallado sobre la sanción de la ley de becas y las trayectorias de formación de las dos primeras cohortes (con especial atención al caso de Malanca, quien viaja a Europa con el primer grupo, apoyado por sus compañeros, y utiliza su beca para realizar un recorrido por América), y que además atiende a los mecanismos de institucionalización del arte en Córdoba impulsados por la labor artística de los becarios a su regreso.

un análisis detallado, muestra también un interés de renovación y generación de nuevos ámbitos que no dejó de ser contestado por otros sectores.

1. 2. Asociación de Pintores y Escultores: un descentramiento

La iniciativa de mayor envergadura de esta segunda comisión directiva fue la de establecer una sede para la sociedad de artistas, donde funcionarían una “peña” y el Taller Libre de Croquis. La inauguración de la misma puede seguirse a través de la prensa, con entusiastas artículos en los diarios, y una página completa en la revista quincenal *Cumbres*, donde se publicaron cuatro fotografías del evento (Figura 1.1). En todas las notas se aplaude el logro alcanzado por la asociación, el cual Manuel Coutaret atribuyó a la “unidad de la familia de los plásticos”²⁰ (Figura 1.2). La peña y taller sería un nuevo centro de reunión y trabajo de las y los artistas, ubicado en el subsuelo de la confitería Puerto Rico, en la céntrica esquina de Colón y General Paz.

El acto de inauguración tuvo lugar el 1 de agosto de 1938, ocasión en la que Roberto Viola dio un discurso en el cual instó a asistir al taller libre y a apoyar las iniciativas de la comisión directiva, e “historió el desarrollo de la entidad”²¹. Coutaret e Icardi brindaron una entrevista donde expusieron las condiciones en que se encontraba la asociación en ese momento, dieron ejemplos de espacios análogos en distintos centros metropolitanos (que aspiraban a emular) e hicieron públicos los objetivos que buscaban como “gremio”²². El taller facilitaría la práctica de dibujo con modelo, en sesiones económicas que se llevarían a cabo cuatro días a la semana. Para los entrevistados, en esta función podía compararse con el rol de la Grande Chaumière en París y la Colarossi en Roma, en tanto el taller

20 “Los artistas plásticos ya tienen su 'peña' y taller libre de dibujo”, *La Voz del Interior*, 4 de agosto de 1938, p. 9.

21 “Inauguraron su sede social, hoy”, *Córdoba*, 1 de agosto de 1938. Esta fecha es significativa porque, a partir del *Anuario Plástica de la República Argentina 1940*, la APE indicaría en sus resúmenes que ese día tuvieron inicio sus actividades. Respecto del contenido del discurso de Viola, la referencia periodística nos habilita a identificarlo con un manuscrito conservado en su cuaderno de notas, donde el artista celebra la inauguración de un taller y menciona dificultades que los plásticos han tenido para sostener iniciativas similares en el último decenio, remontándose a la experiencia de La Bóveda, de fines de la década de 1920. Según este escrito, Viola consideraba asombroso no sólo la existencia de una sociedad de artistas en Córdoba, sino el hecho de que “están haciendo otra” (Viola, 2006: 51). Posiblemente esta referencia tenga que ver con las incipientes actividades del Centro de Egresados de Bellas Artes, las cuales contaron con la infraestructura de la SAAP Cba y la APE durante 1938 y 1939 respectivamente. Trabajaremos esta fuente en el Capítulo 3.

22 Además del uso de la palabra “gremio” por el propio Coutaret, interesa señalar que en este primer período algunas noticias (pero no todas) relacionadas con la SAAP Cba y la APE aparecieron en la sección “Informaciones gremiales” de *La Voz del Interior* y del diario *Córdoba*.

combinaba una necesidad de independencia en el trabajo con la de compañerismo, asuntos que en algún punto igualaban a artistas consagrados y principiantes. Una cuestión interesante a la que hace referencia Coutaret es que las poses variarían en duración, entre una hora y cinco minutos, de modo que “los que trabajen se acostumbrarán a una dinámica mayor, mediante la concepción y la ejecución rápida”²³. Las charlas de la peña, por su parte, debían durar no más de 20 minutos, para que permitieran “la libre discusión” posterior. Se esperaba que en éstas participaran no solo socias y socios sino también intelectuales y visitas ilustres²⁴. Tanto las charlas como las exposiciones aspiraban a emular las actividades que en ese momento ya se realizaban en la “casa matriz”, la SAAP de Buenos Aires. Al ser preguntado sobre los recursos con los que se mantenía la entidad, Coutaret afirma que sólo contaban con las cuotas de socio, un peso por persona, no obstante, gestionaban en ese momento subvenciones del Poder Ejecutivo y de la comuna. Como ya se señaló arriba, la misión central de la sociedad había sido la de plantear la urgencia de un salón oficial, al cual también se refiere el artista en esta conversación, ponderando que tanto en la esfera provincial como en la municipal contaban con un “ambiente favorable”.

En cambio, sería la relación entre la SAAP Cba y la SAAP de Buenos Aires la que, pocos días más tarde, sufriría una crisis importante. El episodio es relatado con pormenores en una carta que Rosalía Soneira le envía a su hermano, a la que adjunta la que ella a su vez había recibido de Antonio Berni con un “resumen objetivo” de los acontecimientos en la Capital Federal. El conflicto se origina cuando la Comisión Honoraria de Bellas Artes modifica el reglamento del SNBA y, en particular, la composición del jurado, el cual hasta ese entonces contaba con tres miembros oficiales y tres elegidos por el voto de las y los participantes, y que pasaría a contar con una mayoría de cuatro por la comisión contra tres por los artistas. Berni relata que en el seno de la SAAP el tema se planteó inmediatamente, no obstante las opiniones estaban muy divididas entre la abstención, la concurrencia bajo

23 “Los artistas plásticos ya tienen su 'peña'...”, art. cit. La mayor dinámica de trabajo, descrita en grado comparativo, podría aspirar a diferenciarse de las prácticas habituales en la academia, de estudio de figura con poses de larga duración.

24 En raras ocasiones las disertaciones fueron protagonizadas por mujeres, pero esto ocurrió cuando Sara de la Maza (también docente en el Colegio Libre de Cultura Popular) y Malvina Rosa Quiroga organizaron en la APE un homenaje a Storni pocos días después de su muerte [ver “Rinden homenaje a la memoria de Alfonsina Storni a las 18 y 30”, *La Voz del Interior*, 26 de noviembre de 1938, p. 7].

protesta o la posición suya: sostener la abstención solo si se contaba con dos tercios de los votos, “una verdadera mayoría de los artistas”²⁵.

Sin precisar las fechas, el rosarino comenta los resultados de una primera asamblea, en la cual ganó la moción de abstención (19 a 16) y una segunda, de reconsideración (pues la minoría creía que el resultado de la votación era precario no sólo por la exigua mayoría, sino también porque habían votado muchas personas que ese año no participarían del salón), que después de un acalorado debate resultó en un empate (26 a 26). Desempató el presidente de la SAAP, Augusto Marteau, quien se inclinó por la abstención. Esa decisión precipitó la renuncia de un grupo de artistas que estaban por la concurrencia, el cual aumentaría cuando la SAAP diera el ultimátum de “abstención o expulsión”²⁶.

A la seccional de Córdoba la noticia del boicot llega con dos cartas que aparentemente se contradicen entre sí. La primera es la que la SAAP dirige a Antonio Santamarina, presidente de la Comisión Honoraria de Bellas Artes, donde se le comunica que la resolución de no concurrir obtuvo la mayoría de votos y contó “con el apoyo de nuestras cuatro filiales del interior”²⁷. En la segunda carta, dirigida a Coutaret, se le comunica esa resolución (que supuestamente ya contaba con el apoyo de las filiales del interior) y se deja en sus manos “el éxito de la posición adoptada por esta institución”²⁸ en Córdoba. La asamblea extraordinaria para tratar el asunto en esta última ciudad recién fue convocada, por fuerza de los hechos, para el 10 de agosto, y sin dudas la falta de información respecto de lo que ocurría en la SAAP fue un eje de la discusión, porque el 12 de agosto Rosalía Soneira le escribe a Berni pidiéndole que la pusiera al corriente de lo discutido allí.

Soneira sostiene que el conflicto fue mucho más grave en la *filial* (término que coloca entre comillas y subraya), al punto que lo que la asamblea de Córdoba votó por unanimidad fue la separación de la SAAP de Buenos Aires

25 Berni, A. (Carta a Rosalía Soneira), Buenos Aires, 16 de agosto de [1938], Archivo Soneira-Linossi. El artista consigna “1936” en lugar de “1938”. La fiabilidad de la fuente está dada por el hecho de que la carta fue conservada por Ernesto Soneira junto a la de Rosalía, fechada el 22 de agosto de 1938, en la que ella reitera algunos datos (como que el resultado de la votación en Buenos Aires había sido 26 a 26). Existen además otras fuentes de agosto de 1938, que se trabajarán en el Capítulo 4, que hacen referencia a la discusión de esta carta en la asamblea de la SAAP Cba.

26 *Ibíd.* La reconsideración había sido solicitada por Badi, Butler, Forner, Bigatti y Juárez, entre otros. Entre los renunciantes, además de a este grupo y a sí mismo, Berni menciona a Basaldúa, Urruchúa, Audivert y Marcovich.

27 “Sociedad Argentina de Artistas Plásticos”, *La Voz del Interior*, 8 de agosto de 1938. La carta tiene fecha del 5 de agosto, está firmada por Amadeo Dell'Acqua (secretario) y Augusto Marteau (presidente), y se publicó en la página “Gremiales” del diario.

28 *Ibíd.* Esta segunda nota, firmada por Dell'Acqua, también tiene fecha del 5 de agosto.

argumentando las razones siguientes. 1° el silencio de la Central desde la fundación de la Sociedad aquí en Córdoba sin tenernos en cuenta para nada, 2° el serio conflicto y solo obran en nuestro poder dos telegramas 1° pidiendo asamblea g. para saber nuestra opinión, votamos por la abstención yo, Cortinovis y Viola y 16 concurrentes, estos votos no se tuvieron en cuenta luego en B.A. otro telegrama “abstención o expulsión”...²⁹

En la carta, la artista explica que la formación local tiene “tanto poder [de decisión] como ellos”, quienes por otra parte no aportaban ninguna clase de fondos y que, en conclusión, su identidad de “filial” no era más que un nombre sin alcances jurídicos. La automarginación de este grupo de artistas de Córdoba respecto de la SAAP sin dudas se vio fortalecida por el renombre de los renunciantes en Buenos Aires, entre quienes se incluía el escultor cordobés Horacio Juárez, pero representó asimismo un descentramiento que, en lo sucesivo, como trabajaremos en el Capítulo 4, se intentaría correlacionar con aspectos específicos de la escena artística de Córdoba y los procesos locales de su modernidad.

“Asociación de Pintores y Escultores” fue entonces el nombre que adoptó esta formación cultural durante ese proceso de separación de la entidad matriz, según se informó en un comunicado publicado en septiembre de 1938, acompañado de una nota que “la entidad naciente dirigió a su ex-central”:

Con fecha 18 del corriente [agosto] y de acuerdo al pedido de diez socios activos de la Seccional Córdoba, se reunió la Asamblea General Extraordinaria, para tratar “la situación de la seccional con respecto de la S. A. de A. P.” y con asistencia de 10 socios activos sobre un total de 19, y 32 aspirantes sobre un total de 62, se resolvió por unanimidad de votos y por las consideraciones que transcribo más adelante:

1°) Considerar a los socios de la Seccional Córdoba, desvinculados de la S. A. de A. P., por no haberse cumplido los requisitos elementales derivados de una afiliación...³⁰

Tanto los datos que ofrece la carta de Rosalía Soneira como los de este comunicado, respecto de la cantidad de asistentes a las asambleas de agosto, son relevantes por dos motivos. En primer lugar, dan cuenta de una toma de decisiones centrada en un grupo que podía variar entre 19 y 42 personas (vale recordar que la comisión elegida en abril tenía 13 miembros), que a su vez contaba con la distinción entre “socios” y “aspirantes”, siendo la

29 Soneira, R. (carta a Ernesto Soneira), Córdoba, 22 de agosto de 1938, Archivo Soneira-Linossi. La artista sostiene que desde Córdoba se habían enviado innumerables cartas pidiendo información, y que las mismas no fueron contestadas. Es probable que en la asamblea del 10 de agosto tuviera lugar la votación de 3 a 16 relatada por Rosalía, mientras que la separación de la SAAP se votara por unanimidad en una segunda asamblea, que tuvo lugar el 18 de agosto.

30 “Se constituyó la Asociación de Escultores”, *La Voz del Interior*, 8 de septiembre de 1938, p. 6.

primera categoría bastante exclusiva respecto de la segunda. Sin embargo, al comparar este dato con la lista de quince artistas de Córdoba admitidos en esa misma edición del SNBA (en el cual, por cierto, fueron rechazadas las obras de Rosalía Soneira y Aurelio Cortinovis), se aprecia que la APE, con sus 19 socios activos, tenía una representación considerable en el ambiente local³¹. Por otro lado, estos datos permiten dimensionar los modestos ingresos de la asociación, que debía cubrir el alquiler de su local.

Nuevamente el rol de Francisco Vidal se torna fundamental para esclarecer las dinámicas de estas diferenciaciones, solidaridades y consagraciones. El artista resulta galardonado con el Gran Premio Adquisición en el *XXVIII Salón Nacional de Artes Plásticas*, acontecimiento que sin dudas movilizó a toda la “familia artística” (incluso al primo reacio Oliverio De Allende). Con su acostumbrada hidalguía, el director de la Academia Provincial no deja de señalar que, a su juicio, el jurado del salón tuvo algunas inconsistencias respecto de la admisión de las obras, en tanto le consta que “hay obras buenas que han sido rechazadas, como así he visto admitidas otras inferiores a éstas”³². Realiza un entusiasta comentario sobre los envíos de Lescano Ceballos, Pedone, Viola, Aguilera, Ernesto Soneira, Nicasio y Coutaret, y apenas una mirada crítica sobre el envío de Casas Ocampo.

De Allende, por su parte, caracteriza la premiación del SNBA como una suerte de espejo deformante de los prejuicios del jurado (“ya es sabido en el Salón, año a año, se distribuyen premios que lo son más a la virtud que a la obra”³³), cultores de un gusto de “niños bien” que explicaría la consagración de Vidal. En términos de dinámicas institucionales, la postura de De Allende es interesante porque inicia una serie de sus habituales críticas a la autoorganización de las y los artistas plásticos, por cuanto

Nuestros artistas, desde que hay premios y becas, ya no trabajan simplemente imitando a los creadores europeos, ni tampoco por una natural necesidad de hacer. Ahora, su esfuerzo se encamina a lograr los tales premios o las tales becas. Esto no solamente es notorio en cuanto a

31 Las y los participantes del Salón no necesariamente eran integrantes de la APE: José Aguilera, Miguel P. Borgarello, Guillermo Butler, Carlos Camilloni, Manuel Coutaret, Edelmiro Lescano Ceballos, José Malanca (quien no integraba la SAAP Cba ni la APE, como aclaró Coutaret en la entrevista citada arriba), Alberto Nicasio, Olimpia Payer, Antonio Pedone, Rosa Ferreyra de Roca (a quien se presenta como “nueva socia” en el N° 2 del *Boletín de la APE*, en abril de 1940), Francisco Vidal, Roberto Viola, Emilio Casas Ocampo y Ernesto Soneira. Los dos últimos hicieron sus envíos desde París, donde residieron durante 1938.

32 “El artista Francisco Vidal nos hizo conocer sus impresiones del certamen”, *La Voz del Interior*, 27 de septiembre de 1938.

33 De Allende, Oliverio (1938b): “Sagitaciones al Salón Nacional de Bellas Artes”, *La Voz del Interior*, 25 de septiembre de 1938, p. 9.

sus obras sino, asimismo, en lo que se refiere a sus conversaciones. No piensan ni producen sino en virtud de la posible limosna del Estado. Su entrañable necesidad de expresarse está en relación directa con el premio o la beca que con ello podrán conquistar. Profundamente monetizados, carecen ya de otro horizonte que el que les ofrece el dinero. Hasta cuando se asocian -en esas disfrazadas sociedades de plásticos- lo hacen para “defender sus intereses”. No los ideales, no, aun que se atreven a decirlo. Son los intereses pequeños, miserables; el interés del premio, de la beca, de la cátedra, de la venta...³⁴

Sin embargo, las relaciones entre instituciones artísticas e ideas estéticas probaron ser mucho más complejas. En 1939 Vidal fue convocado como jurado de pintura para el *XXIX SNBA*, y puede afirmarse que su participación se vio reflejada en la premiación: Manuel Coutaret recibió el Tercer Premio Pintura, Roberto Viola fue distinguido con un Premio Estímulo, Mauricio Lasansky con el Primer Premio Adquisición Grabado y Alberto Nicasio recibió el Premio “Laura Barbará de Díaz”³⁵. La identificación que establece De Allende entre Vidal y el gusto conservador no fue obstáculo para que el reconocimiento le llegara a Coutaret, Lasansky y Nicasio, quienes no sólo no eran docentes en la Academia Provincial, sino que, en casos, impulsaron proyectos que desafiaron las metodologías y la organización de los estudios oficiales: Lasansky con la Escuela Libre de Bellas Artes de Villa María y el Taller de Manualidades en Córdoba³⁶, y Nicasio con el Taller Libre de Grabado en la APE.

1.3. El prolífico período de convivencia con el Círculo de la Prensa

La pregunta por la enseñanza del grabado en la Academia se plantea ya en septiembre de 1938, en virtud de que en la cuarta edición del salón estudiantil esta disciplina escaseaba. “EN GRABADO SOLO HAY UN EXPOSITOR” reza la bajada del título del

34 *Ibíd.* En diciembre de 1939 retoma este argumento al referirse al congreso de la Sociedad Argentina de Escritores que tuvo lugar en Córdoba ese año, sobre lo que volveremos en el Capítulo 2.

35 Cfr. Catálogo del *XXIX Salón Nacional de Artes Plásticas*, Comisión Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 21 de septiembre al 21 de octubre de 1939. Tres de las cuatro obras estaban dedicadas a la representación de los suburbios de Córdoba, la cual trabajaremos en el Capítulo 3.

36 No nos extenderemos sobre estas dos iniciativas, pero baste con señalar que la exposición de la ELBA Villa María organizada por Lasansky y Puig en noviembre de 1937 generó un debate respecto de si los trabajos entonces expuestos eran o no una prueba de la caducidad de las metodologías de enseñanza de la APBA. El acalorado intercambio de opiniones se dio entre Santiago Monserrat y Cornelio L. Saavedra, críticos de la academia, y Antonio Pedone, quien defendió su rol. Ver “Se inauguró la muestra de la Escuela Libre de B. Artes de Villa María”, *Córdoba*, 11 de noviembre de 1937, p. 9, sobre la conferencia de Monserrat; Saavedra, C. L. (1937): “En torno a la muestra artística infantil”, *Córdoba*, 12 de noviembre de 1937, p. 14 y Pedone, A. (1937): “En torno a los comentarios de la muestra artística infantil”, *Córdoba*, 25 de noviembre de 1937, p. 12. Carolina Romano (2017) ha trabajado las iniciativas pedagógicas de Lasansky como contexto de su producción artística en el período.

comentario que *La Voz del Interior* dedicó al salón, para aclarar luego “[m]enos mal que éste es bueno...”³⁷. Al día siguiente, el mismo diario publica una entrevista con Vidal, en la que se le pregunta sin rodeos por qué el grabado está tan pobremente representado en el Salón. El artista responde:

Se debe a que carecemos de prensa para grabar, lo propio pasa con la xilografía y el aguafuerte. También la academia carece de profesor para estas especializaciones. El único grabado expuesto -que el jurado premió- ha sido realizado por el alumno con medios propios, según supongo. Yo he puesto estas necesidades, con la debida oportunidad, en conocimiento de las autoridades superiores, y el señor gobernador prometió remediarlas, lo que hasta ahora no ha ocurrido.³⁸

En este contexto, no obstante, tres grabadores radicados en la provincia comienzan a destacarse por su actuación: Mauricio Lasansky, Alberto Nicasio y Víctor Delhez. Cada uno de ellos estableció su ámbito específico de actuación, en los cuales no colaboraron entre sí, aunque sí fueron consocios (hasta la partida de Delhez primero y Lasansky después) en la APE³⁹. El recambio de comisión directiva en abril de 1939 deja entrever que hubo, además, un interés específico por parte de Nicasio en establecer este ámbito como un espacio de referencia para la disciplina.

Ese año, la APE reinició sus actividades en marzo con la apertura del taller libre, con el expreso propósito de ofrecer un espacio de preparación para quienes aspirasen a rendir el concurso de Becas de Perfeccionamiento en el Extranjero que se realizaba cada tres años. En el local de la APE se reunió también el Centro de Egresados para renovar su comisión directiva, que decide realizar allí mismo sus reuniones semanales⁴⁰. Por otra parte, la Asociación comienza a organizar y dar a conocer diversas actividades, y convoca a elecciones para renovar sus autoridades el 23 de abril de 1939. “Se presentarán a la lucha

37 “La muestra de los alumnos de Bellas Artes destaca algunos valores dignos de comentarios”, *La Voz del Interior*, 14 de septiembre de 1938, p. 9. El artista en cuestión era Nicanor Pavón Villarreal.

38 “El director de la Academia de Bellas Artes, tiene muy buena impresión del salón”, *La Voz del Interior*, 15 de septiembre de 1938. Diversas fuentes posteriores señalan que la cátedra de grabado estaba contemplada en el Plan de Estudios, pero durante años la vacante no fue cubierta.

39 Delhez (1902-1985), belga formado en Amberes y en París, se trasladó a Buenos Aires a mediados de la década de 1920, y en los años '30 partió a Bolivia, donde vivió cerca de cuatro años. Al regresar se radicó en Villa Totoral (en el norte de la provincia de Córdoba) donde reside durante 1938, 1939 y 1940, hasta el momento en que es contratado por la recién creada Universidad Nacional de Cuyo. Lasansky (1914-2012) se había radicado en Córdoba en 1936, mientras que Alberto Nicasio (1902-1980), no obstante oriundo de Orán, Argelia (entonces colonia francesa), había llegado a Córdoba en sus años de juventud. En este debate, el acuafuertista Oscar Meyer es raramente tenido en cuenta.

40 La comisión queda presidida por Enrique Mónaco y entre sus integrantes se cuentan Amelia Nasim Favre, V. M. Infante, Marina Smith y José Calvo [cfr. “Egresados de Bellas Artes eligieron sus autoridades”, *La Voz del Interior*, 30 de marzo de 1939, p. 9].

dos listas, una encabezada por el señor Alberto Nicasio y otra por el señor Roberto Viola”⁴¹, informa la prensa, pero lo cierto es que, aunque se impone Viola, su oponente integra la Comisión Directiva en calidad de vocal (ver Cuadro 1).

En el período que sigue la APE crecerá en varios vectores: además de la estrecha colaboración con el Centro de Egresados, cuyas diligencias avanzaban de semana en semana, se intensifica la colaboración con el Círculo de la Prensa, presidido por el periodista Manuel López Cepeda y embarcado entonces en un abanico de gestiones bastante importantes, entre las que se destacaba la organización y participación del Congreso Nacional de Periodistas⁴². En mayo de 1939 la APE decide mudarse a la recientemente establecida sede del gremio de la prensa, en la calle San Martín 60, y en esos días se integra una “comisión de fiestas” abocada a organizar lo que sería la primera velada conjunta de estas entidades, a principios de julio⁴³. Es interesante cómo las caricaturas de Julio César Trouet alusivas a esta fiesta y a la que se realizó en diciembre de ese año (Figuras 1.3 y 1.4) intentan dar cuenta de una serie de intereses comunes al periodismo y las artes plásticas cuyos ecos, como precisaremos en los capítulos que siguen, pueden rastrearse en el análisis de las formas artísticas. Se trata de un cruce y colaboración entre dos zonas culturales que tenían múltiples puntos de contacto (y cuya trama debe pensarse siempre en relación con el espacio urbano), de los cuales la convivencia en un mismo local es singularmente expresivo. Trouet (egresado de la Academia) no era el único artista con trayectoria en la prensa: también Manuel Coutaret, como crítico de arte y caricaturista, Luis Waisman, con sus ilustraciones y cuentos, y Horacio Álvarez, como caricaturista, habían trabajado en los distintos diarios locales.

41 “La Asociación de Pintores, renovará sus autoridades”, *La Voz del Interior*, 22 de abril de 1939, p. 9.

42 En mayo de 1938 el CdIP fue anfitrión del 1° Congreso Nacional de Periodistas en Córdoba, y en 1939 tuvo una activa participación en la segunda edición del mismo, en la ciudad de Mendoza. Varios integrantes de esta asociación estuvieron asimismo involucrados en la organización del 2° Congreso de la Sociedad Argentina de Escritores, que tuvo lugar en Córdoba en octubre de 1939.

43 Más allá del carácter social del evento, se puede inferir que la organización de fiestas era una actividad vital para este tipo de agrupaciones, en tanto medio de recaudación de fondos. El CdIP y la APE organizaron dos importantes fiestas conjuntas ese año, una el 1 de julio y otra el 2 de diciembre. En diciembre de 1940 la APE organiza por su cuenta una fiesta que, según se reporta, llenó las instalaciones del restaurant Catini de La Tablada, con una concurrencia “cuyo número se calcula en cinco o seis mil personas” [“La extraordinaria fiesta de anoche, de los artistas plásticos”, *Córdoba*, 15 de diciembre de 1940, recorte conservado en el Legajo Lescano Ceballos MEC]. Aun cuando la cifra parece exagerada, indicaría que las fiestas eran masivas y su recaudación significativa para el presupuesto de la asociación: según lo anunciado en la prensa, la entrada costaba 1 peso.

Una vez realizadas las pruebas del concurso de becas, que después de numerosas dilaciones tuvieron lugar en agosto de 1939⁴⁴, la APE anuncia que el Taller Libre de Croquis cede parte de su espacio a una nueva oferta: el Taller Libre de Grabado, dirigido por Alberto Nicasio, “que vendrá a llenar un vacío en el aprendizaje de nuestros jóvenes plásticos ya que será la única parte en Córdoba en que se darán lecciones del difícil oficio”⁴⁵. Días después se informa la adquisición de una prensa litográfica antigua (Figura 1.5), y se anuncia que Juan Carlos Pinto se suma al cuerpo docente, para enseñar aguafuerte y puntaseca (como se sabe, Nicasio era xilógrafo):

Ambos artistas han tomado con verdadera dedicación y empeño la función de enseñar, convirtiendo el taller en una escuela a la que ya asiste un número considerable de asociados de la institución. La instalación del taller, que era en Córdoba una cosa necesaria e indispensable, ha despertado un pronunciado interés. Hay muchos que desean conocer los secretos de la técnica de esta importante rama de las artes plásticas.⁴⁶

Alberto Nicasio señala en una entrevista que el grabado había sido históricamente secundarizado, lo cual veía reflejado en los planes de estudio de las academias y en los montos de los premios destinados a la disciplina en los salones oficiales. No obstante, advierte, la técnica se jerarquizaba progresivamente, sobre todo en virtud de la edición de obras literarias ilustradas con xilografías originales. En Córdoba, este ámbito de incumbencia se vería confirmado por algunas ediciones como la revista *Las Comunas* y el *Boletín de la Asociación de Pintores y Escultores*, publicaciones con distintos perfiles pero que, en su corta existencia entre 1939 y 1940, ilustraron sus tapas e interiores con xilografías y linóleos de artistas locales y extranjeros. La primera de ellas, dirigida por Deodoro Roca, comenzó a publicarse en ese mismo mes de agosto, contando en su primera tapa con la reproducción de una obra de Clément Moreau (alemán radicado en Buenos Aires), para luego seguir con xilografías de Víctor Delhez, Alberto Nicasio y del irlandés Iain Macnab, autor este último de *The student's book of wood engraving* (1938).

El *Boletín de la Asociación de Pintores y Escultores* es otro inequívoco signo del fortalecimiento que la agrupación experimentó en este período. Contó con al menos dos números, ilustrados en sus tapas con un linóleo de Pinto, en noviembre de 1939, y una

44 Los seleccionados fueron Santiago Velasco en pintura y Aurelio Cortinovis en escultura.

45 “Taller libre de grabado inaugura la A. de Pintores”, *La Voz del Interior*, 11 de agosto de 1939, p. 11.

46 “Más de cien años tiene la prensa del Taller de Grabado de los plásticos”, *La Voz del Interior*, 16 de agosto de 1939, p. 9, en el artículo no hay mayor información sobre la adaptación de la prensa a las técnicas que efectivamente se trabajarían en el taller. Juan Carlos Pinto (1906-1993) nacido en Santiago del Estero, se había radicado en Córdoba en 1930.

xilografía de Nicasio, titulada *Barrio obrero*, en abril de 1940⁴⁷. El director del taller colaboró en ambas ediciones con una columna titulada “Algo sobre la xilografía”⁴⁸, y Pinto, por su parte, aportó un artículo sobre “Lo poético en la pintura y el grabado”. Este último fue también el encargado de realizar pequeñas viñetas al linóleo intercaladas con los artículos, entre las que se destaca la de un xilógrafo en plena tarea (Figura 1.6) y una figurilla de Afrodita de Cnido (Figura 1.7), evidentemente olvidada en un rincón, sobre la que se formaron telarañas y alguien ha colgado un abrigo. La imagen sugiere una crítica indirecta al canon de lo clásico, que aspira a diferenciar al taller de la APE de las instituciones artísticas ya establecidas, en tanto éste constituye una suerte de infraestructura alternativa que, además de hacer a la identidad pública de la formación, modifica las relaciones sociales existentes en el espacio del arte⁴⁹.

Los boletines constituyen una elaborada proyección de la APE hacia el medio y dan cuenta del cuerpo de acción colectiva de esta formación. Aunque nadie se atribuyó el rol de “director” en el objeto impreso, el testimonio de Infante indica que la publicación era dirigida por Luis Waisman⁵⁰. La Asociación expresa en este boletín un interés en que las y los artistas piensen por sí mismos su práctica y tomen parte, con su obra, en la construcción de un ágora cultural local:

Es conveniente y, sobre todo, es hora ya de que la plástica sea vista desde adentro, esto es, pensada por los mismos que la cultivan. No se trata por cierto de una reacción. Se trata en

47 Los números uno y dos de la publicación se conservan en el Archivo de la Familia Waisman, el cual fue posible consultar gracias a la generosa apertura de Ana Waisman, su hija. En distintos medios, tales como la revista *Facundo* (dirigida por Saúl Taborda), el *Anuario Plástica de la República Argentina 1939* y en *La Voz del Interior*, se hallan referencias a la publicación del mismo, pero estos anuncios se discontinúan después de abril de 1940. Es probable que no se publicaran otros números después del segundo.

48 Además de algunas recomendaciones técnicas, Nicasio establece una relación bastante original entre los recursos que la xilografía ofrece al artista moderno y el clima apropiado de Córdoba para su desarrollo: el grabador observa que, desde los muros de los viejos templos hasta la fisonomía de la ciudad, la topografía del paisaje y la forma de las pencas y las pitas, la ciudad prácticamente exige ser interpretada mediante este medio [cfr. Nicasio, A. (1939): “Algo sobre la xilografía”, *Boletín de la Asociación de Pintores y Escultores* N°1, Córdoba: APE, noviembre de 1939, p. 4].

49 Es Raymond Williams (2015 [1981]: 59 y ss) quien, en su análisis de las formaciones culturales, distingue tres tipos de relaciones externas (de especialización, alternativas o de oposición), siendo el rasgo más notorio de las segundas el hecho de que aportan medios alternativos para la producción cuando consideran que las instituciones existentes tienden a excluirlas (como sería aquí el caso del taller de grabado). Al establecer una infraestructura alternativa, la agrupación se vale de ella para consolidar su presencia o identidad pública.

50 Cfr. Infante citado en “Evocación de Luis Waysmann”, *La Voz del Interior*, 13 de agosto de 1988, p. 4, 3° sección, disponible en luiswaysman.com (última consulta 09/01/2019). Respecto de Luis Waisman (1910-1988), a lo largo del presente texto se optará por escribir su apellido según la forma legal “Waisman” utilizada por sus descendientes, salvo en citas directas, donde se respetará la forma utilizada en la fuente, que puede variar entre “Waisman”, “Waysmann”, “Waysman” o “Waismann”. Sus obras normalmente están firmadas como “Waysmann”.

primer término de un ejercicio saludable y, cabe esperar, [fecundante]. En segundo lugar, a fuer de órgano de una asociación, se sobreentiende que la faz profesional habrá de ser contemplada en nuestro boletín. Finalmente, su difusión nos permitirá establecer y mantener lazos cordiales y provechosos con artistas y agrupaciones de distintos lugares, tanto en nuestra tierra como del exterior. Todo artista, cualquiera sea su dedicación, puede y debe decir algo a través de APE...⁵¹

Esta presentación, que atribuimos a Waisman, explicita tres órdenes de efectos deseados en torno del boletín. La APE aspira, en primer lugar, a un objetivo específicamente artístico: la plástica pensada por las y los artistas, no contra la labor de la crítica, la filosofía o la historia, sino como una demanda inherente a la práctica, a la autoconciencia del quehacer artístico. En segundo lugar, se pone de relieve la necesidad de atender la “faz profesional”, algo que atañe específicamente a las relaciones sociales de producción y, se sobreentiende, las relaciones con las instituciones culturales (mercado, educación y políticas culturales estatales). En tercer lugar, la APE afirma que la publicación se ve inspirada por un afán de difusión y vínculo en distintas escalas de la arena artística: otras ciudades argentinas y extranjeras.

Finalmente, puede hablarse de una consolidación de la APE en virtud de cómo en este período la entidad desplegó sus estrategias de defensa de intereses de las y los artistas plásticos ante decisiones que consideró francamente desacertadas por parte de distintas instituciones gubernamentales. Lejos de limitarse a exigir la conformación de una Comisión Provincial de Bellas Artes, o la regularización del salón provincial (que por otra parte, nunca dejó de exigir o celebrar, cuando esto ocurrió en el ámbito comunal), los pronunciamientos públicos de las y los artistas se multiplicaron ante distintas cuestiones.

La primera de estas declaraciones tuvo lugar en septiembre de 1939, y fue motivada por una iniciativa del Consejo Provincial de Educación de decorar lo que se conocía como las “escuelas monumentales” con murales realizados por artistas locales. El proyecto aprobado preveía capacitar muralistas en la Capital Federal y en Rosario en la técnica del fresco⁵². La respuesta de la APE no se hizo esperar:

51 “El arte visto desde adentro”, *Boletín de la Asociación de Pintores y Escultores* N°1, Córdoba: APE, noviembre de 1939, p. 3. Además de los ya mencionados, los artículos del boletín reunieron las firmas de Coutaret, Viola, Lescano Ceballos y la colaboración de Infante con una columna de actualidad. Este corpus será trabajado en el Capítulo 2, en tanto da cuenta de la forma en que las estéticas metropolitanas fueron discutidas y rearticuladas en el seno de la APE.

52 Cfr. “Con motivos patrióticos se decorarán las escuelas”, *La Voz del Interior*, 6 de septiembre de 1939, p. 9. Las escuelas monumentales fueron abiertas durante las gestiones de Sabattini y Del Castillo (1936 – 1943). Se destacaron por su arquitectura moderna, emplazada en distintos barrios de la ciudad (la Escuela Mariano Moreno en B° Alberdi, las Escuelas Roque Saénz Peña y Adolfo Saldías en B° Güemes, la Escuela Presidente Sarmiento en B° Alta Córdoba, la Escuela Hipólito Irigoyen en B° San Martín, etc.).

Ignorando la comisión directiva de la A.P.E. el contenido general del proyecto en cuestión, podría parecer apresurada la publicación de esta nota. Pero teniendo en cuenta la repercusión inmediata que ha tenido en nuestro medio artístico esa escueta noticia, la comisión directiva ha creído su deber no solamente hacer conocer su opinión respecto a una iniciativa de tanta importancia, sino también y sobre todo, adoptar una posición que contemple su aspecto seriamente complejo.⁵³

La iniciativa es celebrada, en rasgos generales, y la APE expresa en la nota su voluntad de colaborar, en virtud de una doble finalidad, la profesional y la cultural: “Si la primera contempla los intereses de los artistas, la segunda considera los intereses más nobles de nuestra comunidad”⁵⁴. La preocupación central de la agrupación tiene que ver con la cuestión de la técnica del fresco, respecto de la cual los artistas locales podían aportar conocimientos específicos al Consejo de Educación, de modo que la empresa no se viera opacada por una “inconsistencia y una precipitación”, porque “ante todo no es posible improvisar ni fresquitas ni frescos”⁵⁵. La APE trae a colación la experiencia muralista mexicana para poner de relieve que, en un proyecto estatal de esta índole, es imprescindible la cooperación de la comunidad artística.

La Asociación se propone discutir con criterios específicamente artísticos un asunto sobre el que, consideran, ningún otro ámbito puede mostrar mayor solvencia; siempre movida por un interés que, desde su perspectiva, es de orden público. Tanto este tema como el que motivó su segundo comunicado, pocas semanas más tarde, tiene que ver con esta doble mirada de exigir el reconocimiento a la entidad como el espacio pertinente para discutir cuestiones artísticas, y de resguardar el interés público en que las producciones estéticas que tengan más alta exposición hayan sido objeto de una rigurosa evaluación.

Es así que la Comisión Directiva dirige una carta al intendente de Córdoba, Donato Latella Frías, con motivo de la inauguración de un “Monumento a la Raza Nativa” durante los actos relativos al 12 de octubre. De nuevo, en términos generales la adquisición de obras plásticas por parte de la municipalidad es celebrada e incluso “constituye un anhelo largamente acariciado por los componentes de esta agrupación”⁵⁶. Pero lo importante son los reparos: los procesos de selección discrecionales se vuelven “norma”, en reemplazo de

53 “Aunque la iniciativa es feliz, la decoración mural de nuestras escuelas ofrece inconvenientes”, *Córdoba*, septiembre de 1939, recorte conservado en Archivo Familia Waisman. Es probable que el artista haya sido el responsable de la redacción del comunicado, que no está firmado.

54 *Ibíd.*

55 *Ibíd.*

56 “Los plásticos protestan por una medida”, *La Voz del Interior*, 16 de octubre de 1939.

los sistemas de concursos, aconsejados por la APE porque, “por simple idea de emulación”, respaldan la calidad artística de las obras.

No podemos silenciar esta norma que constituye un verdadero atentado a los intereses gremiales y sobre todo a la garantía de que esas obras, sean un verdadero exponente de nuestra altura cultural, en el sentido estrictamente plástico.⁵⁷

Tal vez el asunto más espinoso aquí consistía en poner en duda la calidad de la obra y, si bien el comunicado es muy cuidadoso al respecto, en el *Boletín de la Asociación de Pintores y Escultores* estas críticas son más irónicas y descarnadas:

Un consocio nos ha sugerido una idea que podemos llamar excelente. Como todo el mundo ya sabe que el monumento no es el “Monumento al Indio” -que entre paréntesis ya ha merecido la postal- sino al “hombre que perdió el ómnibus”, dice nuestro espiritual consocio que la Intendencia debería quitar la placa que alude a la tragedia del indio y reemplazarla por otra que aluda al pobre hombre que tenía que tomar el ómnibus que va a la campaña -que sale cada tres horas- y llegó cuando acababa de salir.⁵⁸

Esta segunda protesta encontró eco en un concejal de la minoría, José Antonio Mercado, quien en mayo de 1940 presenta un proyecto de ordenanza para que estas adquisiciones sean concursadas dando intervención a artistas locales. Cuando la ordenanza se aprueba, la APE felicita a Mercado por la iniciativa⁵⁹.

Cuando se renueva la comisión directiva en abril de 1940, se anuncian mejoras y nuevas iniciativas para la entidad. Además de mantener los talleres de croquis y de grabado, la APE comunica que organizará excursiones a las sierras con el objetivo de tomar apuntes del paisaje, reunirá fondos para abrir una biblioteca e iniciará los trámites para obtener la Personería Jurídica. Es en este contexto que resuelve hacer una declaración pública respecto de un problema que, por cierto, era necesario considerar desde diversas facetas: la emigración de los artistas de Córdoba. Una de las cuestiones consideradas era la situación de los becados, quienes al regresar no encontraban los medios para hacer la transferencia de conocimientos. Luego estaba el tema de la docencia en artes, tanto por las dificultades

57 *Ibíd.* La Municipalidad había comisionado este monumento a Alejandro Perekrest quien, además de los numerosos encargos que tomó en Córdoba, La Plata y Rosario, fue docente en la APBA. La obra está emplazada en el actual boulevard San Juan, frente al edificio de lo que fue la Escuela Olmos.

58 “La oreja de Dionisio”, *Boletín de la Asociación de Pintores y Escultores* N°2, Córdoba: APE, abril de 1940, p. 6.

59 Cfr. “Los plásticos han dirigido una nota al concejal Mercado”, *La Voz del Interior*, 11 de junio de 1940, p. 9. Mercado, concejal por el Partido Demócrata, era un destacado representante de la élite cultural cordobesa. Fue director del diario *El País* en 1937, y organizador y jurado del 1° *Salón del Jockey Club* en 1938, exposición por la cual la APE le brindó un agasajo. También fue autor del proyecto de creación del Museo Municipal.

que las y los egresados de la Academia encontraban para obtener cátedras en las escuelas, como por la mala remuneración de los docentes de esa institución. Finalmente, la APE señala un problema “de cultura”: la emigración dificultaba la creación de una escuela artística local, ya sea pictórica, escultórica o cerámica⁶⁰. De nuevo, la declaración apuntaba a un doble interés, el profesional y el de orden público:

La Asociación de Pintores y Escultores de Córdoba cree de urgente necesidad el dar a conocer estas consideraciones en torno a problema de carácter tan serio a fin de que se advierta claramente y a tiempo, que uno de los elementos que confieren sentido a la vida de un pueblo y de una ciudad: el arte, se encuentra acechado por un peligro que está en manos de las autoridades y corresponde a las mismas el conjurar.⁶¹

Fueron tiempos de posicionamientos colectivos que dan cuenta de serios debates al interior de la formación, donde las y los artistas se abocaron a pensar tanto las condiciones materiales de producción como la necesidad de dotar de un carácter cultural específico a la ciudad. A partir de éstos, la APE ocupó un lugar en el ámbito del arte y en un espacio social ampliado, con posturas que, hasta ese momento, fueron inequívocas.

1. 4. Conflictos I: la APE ante la censura a Ernesto Soneira y otras cuestiones

Los posicionamientos colectivos mencionados se vieron pronto fragmentados, como puede apreciarse al considerar dos conflictos que resultan expresivos de una dinámica del espacio del arte que velozmente pone en cuestión los lugares que parecían ya conquistados. En ambos casos, a su vez, resulta evidente que las relaciones entre la entidad y los ámbitos oficiales carecían de un marco institucional consensuado, antes bien, se cimentaban en acuerdos particulares que describían movimientos oscilantes y, en ocasiones, podían verse estallados con relativa facilidad.

El primero de estos conflictos tuvo lugar durante la presidencia de Lescano Ceballos, período en el que, como ya se señaló, la APE había consolidado su rol, con sus sendos talleres libres de dibujo y grabado, las excursiones a las sierras apoyadas por la Dirección

60 En la declaración se señalan los ejemplos de Ricardo Musso, Nicolás Antonio De San Luis (Russo), Horacio Juárez, Enrique Borla, Pedro de la Fuente, Fernando Arranz, Emilio Casas Ocampo y la inminente partida de Roberto Puig: es evidente que el problema era mucho más acuciante entre escultores (Musso, Juárez, Puig y Casas Ocampo habían sido beneficiarios de la Beca de Perfeccionamiento en el Extranjero en esta disciplina) y que el plantel docente de la recién fundada Escuela de Cerámica se estaba desintegrando.

61 “La emigración de los artistas de Córdoba, crea un serio problema”, *La Voz del Interior*, 17 de junio de 1940, p. 9. Es posible que este comunicado también fuera producto de la pluma de Waisman.

Provincial de Turismo, sus manifiestos y la postulación de jurados a salones locales y nacionales. El local que la asociación compartía con el Círculo de la Prensa, emplazado en el corazón de la así llamada “Florida cordobesa” (Figura 1.8), hizo lugar a una nueva iniciativa cultural, la filial local del Colegio Libre de Estudios Superiores, que dirigía Luis Reissig en Buenos Aires⁶².

En agosto, Mauricio Lasansky inauguró una exposición individual en el Salón Blanco del Ministerio de Obras Públicas a partir de la cual la crítica local desafiaba a los valores consagrados de la ciudad a dar cuenta de su evolución artística⁶³. Fueron Roberto Viola y Vicente Puig, por un lado, y Ernesto Soneira (quien, recién llegado de su Beca de Perfeccionamiento en el Extranjero, debía además cumplir el requisito de realizar una exposición) por el otro, quienes se vieron entonces motivados a emular el gesto, y organizaron sendas exposiciones en la misma plaza. El episodio de censura de la exposición de Soneira se desencadenó unas horas antes de la inauguración, inicialmente a raíz de una obra, *Bañistas*, que el ministro de Obras Públicas, ingeniero Bobone, consideró “inmoral”⁶⁴. El juicio resultaba tan opinable, que el funcionario incluso accedió a que la obra permaneciera colgada durante la inauguración, previa intervención del gerente de la Dirección de Turismo, Manuel Herrera, quien, como organizador de la *II Exposición Rodante*, era mucho más cercano a las y los artistas⁶⁵.

62 En agosto de 1940 se hizo una reunión amplia con la idea de formar la filial, participaron (entre otras y otros) D. Roca, S. Monserrat, S. de la Maza, M. López Cepeda, J. A. Mercado, A. Pedone y O. De Allende. La conferencia inaugural de Reissig fue el 6 de octubre, y el directorio quedó integrado por Jorge Orgaz, Saúl Taborda, Horacio Miravet, Sara de la Maza y Emilio Gourian.

63 La premiación de Lasansky en el Primer Salón de la Campaña Argentina fue reportada en los siguientes términos: “Su última exposición fué un gesto atrevido de su parte. Acto que los ‘maestros’ que descuellan en el medio ambiente no se han animado a producir ni producirán. Porque Lasansky se ofreció en esa exposición (...) en su completa realización, a través de su evolución artística. Es decir, tres épocas de su trabajo que muestran elocuentemente, con su evolución, su propia superación” [“Ha obtenido un premio nacional el Sr. Lasansky”, *La Voz del Interior*, 26 de agosto de 1940, p. 10].

64 El tema ha sido trabajado en profundidad por María Cristina Rocca (2018), en el marco de sus estudios sobre el círculo de intelectuales, educacionistas y artistas nucleados en la Casa Soneira. De acuerdo con la autora, para comprender el caso es necesario tener en cuenta el lenguaje modernista de la pintura de Soneira, de marcada tendencia fauvista, que ayuda a explicar su controversial recepción. Aquí nos limitaremos a reconstruir el debate en torno de las intervenciones de la APE.

65 Las *Exposiciones Rodantes* eran giras de obras de artistas de Córdoba iniciadas durante la gestión de Sabattini y organizadas por la Dirección Provincial de Turismo. El ciclo tuvo tres ediciones en las temporadas estivales de 1936-1937, 1939-1940 y 1941-1942 respectivamente (y una cuarta, que quedó trunca, en el otoño de 1943). Cada edición contó con una comisión *ad hoc* de la cual, además de las cuestiones organizativas, dependía la resolución de compras oficiales para el acervo del Museo Provincial. Si bien Infante y Farina fueron entusiastas colaboradores de esta comisión en 1940, la APE recién estuvo formalmente representada en la misma en la tercera edición. Sobre el tema, nos remitimos al trabajo de Otero y Rocca (2011) citado en la Introducción.

Según el testimonio de Ernesto Soneira, durante la inauguración, el 19 de octubre de 1940, le sorprendió “que cada visitante estaba al corriente de lo sucedido, **aconsejándome los artistas socios de los plásticos no retirar el cuadro por tratarse de un asunto gremial** y que me **prestarían toda ayuda posible** en el sostenimiento de mi actitud”⁶⁶. La clausura de la exposición por parte del ministro llegó unos días más tarde, el 22 de octubre. De esto se sigue que la respuesta de la APE podría haber sido inmediata, en virtud de que fueron los propios asociados quienes alentaron al pintor a desafiar la censura. Sin embargo, siempre de acuerdo al relato publicado en *Forma*, el primer intento de asamblea se frustró por la ausencia de Lescano Ceballos. La reunión se celebró al día siguiente, pero la resolución que se dio a conocer se limitó a protestar por una “decisión inconsulta”. Soneira sostiene que el pronunciamiento no era representativo de lo discutido en la asamblea:

Para los demás artistas y para mí eso no era lo importante en una ciudad como ésta, sino que entraran a tratar si la pintura era inmoral, como la había calificado el Sr. Ministro, y dirigir, en caso contrario, una protesta a las autoridades de gobierno.

Aunque no soy socio de ese grupo, pero tratándose de un colega, ni siquiera la Comisión me ofreció sus dependencias para exponer, y mi pintura quedó como obscena. Cuidando sus intereses, tomó el presidente, Sr. Edelmiro Lescano, y su Secretario [Manuel Cardeñoso] una actitud conjunta a la del Ministro.⁶⁷

Si las y los participantes de la asamblea tenían efectivamente representaciones divergentes respecto de cómo debía posicionarse la entidad, lo que este testimonio demuestra es que la figura del presidente y el secretario estaban investidas de una considerable autoridad, y las protestas al interior del “gremio” no se expresaban en lo inmediato aunque, como se verá en seguida, tendrían efectos en el mediano plazo. Hubo sin embargo una persona (o un grupo) que hizo circular “primicias” respecto de lo que resolvería la APE en el diario *Córdoba*, las cuales Lescano Ceballos tuvo que desmentir personalmente. El diario anticipó en principio que la APE resolvería reabrir la exposición

66 “Sobre una obra considerada inmoral”, *Forma* N°19, noviembre- diciembre de 1940, Buenos Aires: SAAP, documento conservado en Archivo Soneira-Linossi, resaltado en el original. La carta de Ernesto Soneira con el relato de lo ocurrido está fechada el 30 de octubre de 1940.

67 *Ibíd.* Para matizar la crítica de Soneira, se podría señalar que la resolución mediante la cual el ministro clausura la exposición no aduce causas reconocibles y, en consecuencia, la APE debe contestar a un documento extremadamente vago. El comunicado de la APE considera, de todas formas, que hay una “verdadera razón” por todos conocida, la cual es rechazada por infundada, y la decisión de clausura es refutada por ser inconsulta. Como cierre del comunicado, la APE reclama la creación de un organismo competente (acaso una Comisión de Cultura) que regule el funcionamiento de las salas de exposición dependientes de la Provincia, lo cual amortiguaría futuros conflictos [Cfr. “Los plásticos protestan por la actitud ministerial”, *Córdoba*, 25 de octubre 1940, p. 5].

en un local privado (el 23 de octubre), y luego que la entidad había iniciado gestiones para que se la reinstalara en el Concejo Deliberante (en su edición del 25 de octubre), para lo cual se le daría intervención a la recién creada Comisión Municipal de Cultura. En esa misma edición, unas páginas más adelante, se publica el comunicado de la APE yuxtapuesto a las fotografías de las estatuas del Parque Sarmiento vestidas con lencería, acción de protesta que algunas fuentes más tardías atribuyen a un grupo agitado por Deodoro Roca y Horacio Juárez (cfr. Rocca, 2018: 68). Lescano Ceballos acude a las páginas de *La Voz del Interior* para aclarar que no habían habido gestiones ni auspicios de la nueva exposición y que

la actuación de la Asociación de Pintores y Escultores en este enojoso asunto, ha terminado con la publicación del manifiesto que es del dominio público. Que la Asociación de Pintores y Escultores pone en guardia a la opinión pública y a la prensa, contra ciertas personas extrañas a la misma, que pretenden fijarle directivas e invocan indebidamente su nombre con evidente propósito sensacionalista.⁶⁸

En su reporte a la SAAP, Soneira no olvida mencionar esta última “protesta” de Lescano Ceballos, que considera acallada por el hecho de que ya el 26 de octubre él abría la exposición por su cuenta, pero también aclara que entre los artistas las actitudes habían sido disímiles. “Debo remarcar que a pesar del gran egoísmo existente aquí entre los artistas, existe un grupo que se puede contar con ellos”⁶⁹. Sin ir más lejos, Coutaret publica en ese mismo número de *Forma* su agradecimiento por la carta que la SAAP había enviado al gobernador referida al asunto, “ya que nuestro pequeño problema, es parte tal vez en un futuro (...) de algo que podría afectar hondamente a la totalidad de la familia plástica”⁷⁰.

Aunque no como causa unívoca, es evidente que este incidente encuentra sus consecuencias en diversos ámbitos que eran vitales para el pleno funcionamiento de la APE. El primero de ellos tiene que ver con el acceso a las salas de exposiciones del Salón Blanco. Probablemente por estar pautada previamente, a comienzos de noviembre de 1940 se llevó a cabo la exposición de Viola y Puig, pero luego de ésta, y hasta 1943, las

68 “Aclara el presidente de la Asociación de Pintores y Escultores”, *La Voz del Interior*, 26 de octubre de 1940, p. 7. La sugerencia de que los rumores provenían de alguien que quería “imponer directivas” permite conjeturar que la poderosa figura de Deodoro Roca tuviera algo que ver con esto. Es notoria, por otra parte, la diferencia entre el seguimiento del tema en el diario *Córdoba* y en *La Voz del Interior*. Este último apenas lo trató, aunque no se privó de defender al ministro afirmando que la cuestionada obra de Soneira era “para la mayoría de las personas, un ‘affiche’ pornográfico” y que “el cuadro -o como pueda llamársele- no debió ser exhibido públicamente” [“Episodio ingrato”, *La Voz del Interior*, 24 de octubre de 1940, p. 6].

69 “Sobre una obra considerada inmoral”, art. cit.

70 *Ibíd.* La carta de Coutaret está fechada el 7 de noviembre de 1940.

exposiciones de artistas locales en el Ministerio se vuelven esporádicas y mediadas: en 1941 expone José Malanca, quien es celebrado por la crítica como un artista ejemplar que tiene una lección que dar a los más jóvenes⁷¹. El local fue prestado con preferencia para exposiciones institucionales, especialmente aquellas auspiciadas por ICANA o por la Asociación Argentina de Cultura Británica, mientras que la Dirección de Turismo habilitó su hall de ingreso en la calle Colón 52 para las individuales: en 1942 allí expusieron Alberto Nicasio, Alejandro Bonome, José Aguilera, Roberto Viola y Edgar Víctor Barros⁷². También comienzan a realizarse exposiciones en locales no convencionales, como el Círculo de la Prensa y la Escuela Irigoyen del B° San Martín⁷³, y entidades como el Centro de Estudiantes de Bellas Artes optan por nombrar Comisiones Honorarias que avalen sus salones y actividades.

Una segunda consecuencia del incidente es la súbita desaparición de la pluma de Oliverio De Allende de *La Voz del Interior*. El crítico publica en noviembre un texto dedicado a la exposición de Viola y Puig, pero no se registran artículos suyos a lo largo de 1941. Ese año inició sus colaboraciones en el ya citado *Anuario Plástica de la República Argentina*, además de intensificar su actividad como conferencista en Córdoba, en Buenos Aires e incluso en Mar del Plata. Sus colaboraciones en el diario vuelven a aparecer en mayo de 1942, con la crítica a la exposición de Alejandro Bonome, seguida de otra a la

71 *Los Principios* califica su obra de “poesía pura”, en contraste con otros pintores locales, para quienes “la plástica ha dejado de ser poesía y la consideran algo así como un sistema filosófico. Abstracciones absurdas suceden por eso en sus obras, donde pretenden resolver problemas de ‘calidades’ y ‘proporciones’. Han repudiado el academicismo para caer en un academicismo deformado, que acaso sea símbolo de estas horas indigestas por el cemento y anhelosas de horizontes montañosos o llanos.” [“Expone en el Salón Blanco el artista cordobés José Malanca”, *Los Principios*, 31 de julio de 1941].

72 Evidentemente esta readecuación de los espacios perjudicó especialmente las exposiciones de escultura: después de la de Puig no se registran más individuales en esta disciplina en todo el período, incluso cuando el Museo Genaro Pérez y el salón de la Sociedad Central de Arquitectos ya se encontraban funcionando (1943-1945).

73 En noviembre de 1940 tiene lugar la exposición de José Enrique Bravo en el CdIP. El uruguayo, además de pintor, era caricaturista del diario *Córdoba*, y había seguido de cerca el caso de Soneira, bromeando sobre versiones “vestidas” de desnudos que podrían calificarse como “bobonismo”, e incluso sugiriendo que las tiendas de lencería agradecerían el aumento de ventas promovido por la actitud del ministro. Su exposición es inaugurada con un erudito discurso del presidente del CdIP, Ernesto Barabraham, quien lo califica como un “artista del periodismo”, que “no es neutral ni apolítico” [“En el Círculo de la Prensa inauguró ayer la exposición del pintor J. E. Bravo”, *La Voz del Interior*, 23 de noviembre de 1940, p. 7]. En agosto de 1941 el artista tucumano Miguel Lozano Muñoz es invitado a exponer en la Escuela Irigoyen, lo que motiva una escandalizada crítica en *Los Principios* por la exhibición de desnudos en las escuelas: “No hace mucho, el ministro de obras públicas de la provincia, con excelente criterio, hizo clausurar una exposición en el salón blanco del ministerio, porque había un desnudo inconveniente; ¿cómo es posible que lo que no puede exhibirse en un salón de arte, o cosa parecida, sea apto para ser presentado en la escuela?” [“El desnudo en las escuelas”, *Los Principios*, 7 de agosto de 1941].

muestra de José Aguilera, y luego, con un elaborado ensayo sobre Manuel Coutaret, aun cuando este último pintor no concretó ninguna exposición individual en el período.

En tercer lugar, las consecuencias del conflicto pueden rastrearse en el análisis de la renovación de la Comisión Directiva de la APE, que no podía ser ajena a un incidente que dividió la posición del presidente y el secretario y la de su base societaria. La convocatoria a presentar listas para la nueva comisión es dada a conocer el 29 de marzo de 1941, y estaría abierta hasta el 16 de abril⁷⁴. Sin embargo, el 22 de abril la APE convoca a asamblea extraordinaria que, se anuncia, tendría lugar con o sin *quorum*, “para tratar asuntos de vital importancia para la marcha de la entidad”⁷⁵, en la cual aparentemente se acordó una lista única para las elecciones que tenían que celebrarse el 26 de ese mes. *La Voz del Interior* publica una fotografía de la reunión, en cuyo epígrafe informa que el temario tenía que ver con la renovación de autoridades. Allí puede verse a Lescano Ceballos, Roberto Viola, Horacio Álvarez, Francisco Mondéjar, Víctor Manuel Infante, Juan Carlos Pinto y dos socios más. Las dificultades para alcanzar el *quorum* y el hecho de que la lista que finalmente formaría la comisión contara con cuatro cargos menos que las dos comisiones anteriores indican una falta de entusiasmo por ocupar estos espacios que, por otra parte, fue leída como una posibilidad para “la gente joven del gremio”⁷⁶.

Álvarez inició su ciclo con entusiasmo, comunicando las iniciativas que habían sido mocionadas y votadas por el grupo: abrir un nuevo taller de pintura a cargo de Viola, dar continuidad al de dibujo y al de grabado⁷⁷, así como a las excursiones para paisajistas y conferencias, ofrecidas por De Allende y por Viola. Respecto del *I Salón Municipal de Pintura y Escultura*, que se llevó a cabo ese año, la APE impuso sus candidatos a jurado (Carlos Bazzini Barros y Alberto Nicasio) “en oposición a los propuestos por los artistas que enviaron trabajos procedentes de Buenos Aires y de otras capitales del país”⁷⁸. Otro

74 En esos días, se publican los requerimientos para votar (tener antigüedad de seis meses y cuota al día) y para ser electo (una antigüedad mínima de un año).

75 “Realiza asamblea la Asociación de Pintores y Escultores”, *La Voz del Interior*, 22 de abril de 1941, p. 7.

76 “Los plásticos han elegido su nueva Comisión Directiva”, *La Voz del Interior*, 28 de abril de 1941, p. 8. Las y los jóvenes era H. Álvarez, V. M. Infante, A. Nasim Favre, A. Rovira Riera, F. Mondéjar y J. Seguí. Los vocales no entraban en esa calificación: C. Camilloni (pronto a jubilarse), M. Coutaret y A. Nicasio. En el Cuadro 1 puede verse contrastada la composición de las distintas comisiones.

77 Según algunos comunicados, sería José Álvarez Soave el nuevo encargado del taller de grabado aunque, cuando en septiembre Nicasio obtiene el primer premio en la disciplina en el SNBA, se insiste en que él “enseña grabado en la Asociación de Pintores y Escultores, y al lado suyo se están formando nuevos valores en xilografía” [“Tres artistas de Córdoba han sido premiados en el Salón Nacional de B. Artes”, *La Voz del Interior*, 12 de septiembre de 1941].

78 “Triunfaron para jurados de un salón municipal”, *La Voz del Interior*, 28 de junio de 1941, p. 7. Sobre la relevancia de estos “triumfos” volveremos en el Capítulo 4.

espacio en el que la APE ganaría representación fue la *III Exposición Rodante*, en cuya comisión y jurado participó Pinto como delegado.

Finalmente, en este ciclo la APE anunció tímidamente dos actividades relacionadas con los movimientos de intelectuales antifascistas. La primera de ellas es una exposición de xilografías de Clément Moreau, que presuntamente se llevó a cabo en los salones de la asociación durante algunos días a partir del 30 de junio de 1941. El único anuncio de la misma es previo a su apertura, y presenta al artista como ilustrador de *Argentina Libre*⁷⁹. La segunda actividad fue la convocatoria a intelectuales y artistas a una reunión en el local de la APE, con el fin de conformar una filial local de la Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores (AIAPE, entonces presidida a nivel nacional por Gregorio Bermann), impulsada por Deodoro Roca y Santiago Monserrat⁸⁰. Aparentemente la entidad no prosperó, pero despertó una enorme controversia en Córdoba porque la filial local de Acción Argentina reaccionó a este anuncio expulsando a Roca y a Enrique Barros de sus filas por “comunoides”, caracterización ideológico-política que se derivaba de una pretendida igualación entre AIAPE y comunistas⁸¹. En el marco de esta controversia se constituye en Córdoba el Comité de Coordinación de Ayuda a los Aliados, presidido por Enrique Barros, que contaba con el apoyo de varias asociaciones pro-unidad antifascista y de un “numeroso conjunto de artistas [que] han expresado también su adhesión al acto y se han hecho cargo de todo lo relacionado con la decoración del teatro Rivera Indarte”⁸². Sería

79 Respecto de la trayectoria de Moreau en esta revista, cuya emergencia es contextualizada en el ideario antifascista del período, nos remitimos al trabajo de Marcela Gené (2008).

80 Cfr. “Se reunirán los integrantes de la A.I.A.P.E.”, *La Voz del Interior*, 17 de septiembre 1941. Ninguna de estas dos actividades aparece consignada en el resumen anual que la APE publica en el *Anuario Plástico de la República Argentina 1941*.

81 El debate fue largo y muy interesante. Mientras Roca afirma que él nunca había sido miembro de la Acción Argentina, Barros contesta que no era miembro de la AIAPE, pero que ahora expresaba “aquí mi voluntad de solicitar hoy mismo mi adhesión a la peligrosa A.I.A.P.E.” [“El Sr. Enrique Barros expresa una calurosa adhesión al Dr. Roca”, *La Voz del Interior*, 20 de octubre de 1941, p. 9]. A los fines de investigar la relación entre la APE y la AIAPE, se debe señalar que Roca refuta ser socio de la filial de AIAPE, porque “según mis informes” la entidad no existía en Córdoba [“El Dr. Deodoro Roca responde a una insólita nota de la filial de 'Acción Argentina’”, *La Voz del Interior*, 19 de octubre 1941, p. 7]. La expulsión de Roca y Barros desprestigió súbitamente a la filial Córdoba de Acción Argentina, con las renuncias solidarias de Aníbal Montes, Gregorio Bermann, el periodista Raúl W. De Allende y Arturo Orgaz, entre otras figuras. Ernesto Guevara Lynch, presidente de Acción Argentina en Alta Gracia, también se solidariza. Un análisis más detallado de la polémica, que pone el énfasis en las disputas por el sentido del antifascismo en Argentina entre las ramas comunista-antiimperialista y liberal-socialista, y el interés de ambas vertientes en contar con la figura de Roca entre sus filas, en Bisso (2009).

82 “El acto democrático del Comité de Coordinación de Ayuda a los Aliados llevará a cabo mañana”, *La Voz del Interior*, 25 de octubre de 1941, p. 7. Enrique Barros (como se sabe, médico neurólogo de profesión) figura como nuevo socio de la Asociación de Pintores y Escultores en el segundo número de su boletín [cfr. “Más socios de la APE”, *Boletín de la Asociación de Pintores y Escultores* N°2, Córdoba, abril de 1940, p. 3], aunque podría tratarse de una confusión con Edgar V. Barros.

este Comité el encargado de organizar una segunda exposición de Moreau en Córdoba, esta vez debidamente publicitada y comentada en la prensa, en el Salón Blanco del Ministerio de Obras Públicas en enero de 1942.

El comienzo de ese año estuvo signado por una intensa actividad artística, tanto en la capital como en el interior, con la *III Exposición Rodante*. Aparecen entonces otras formaciones, además de las asociaciones civiles de ayuda a las causas aliada y antifascista: por un lado, se organiza el Teatro Experimental de Córdoba, por el otro, la Asociación de Amigos de Córdoba, que inicia diversas gestiones relacionadas con sendas exposiciones retrospectivas de Fernando Fader y Octavio Pinto y, por iniciativa de Pedone, logra traer a la ciudad la exposición de Grabados Británicos Modernos que había organizado la Sociedad de Acuarelistas y Grabadores de Buenos Aires. Con estas formaciones, además de con la Asociación de Maestros, la APE establece articulaciones que amplían su arco de actividades en la ciudad.

No obstante, en el universo de la institucionalidad artística de Córdoba la APE encontraría nuevas dificultades relacionadas con una creciente personalización de su actuación gremial en ciertas figuras, y con la consecuente reorganización de un grupo de jóvenes, quienes ya habían transitado experiencias asociativas en el Centro de Estudiantes y en el Centro de Egresados de Bellas Artes.

1. 5. Conflictos II: consagrados y jóvenes. Emergencia del Taller Unión de Plásticos

La *III Exposición Rodante* fue organizada por una comisión *ad hoc* en la que se encontraba representado el universo de instituciones oficiales referentes del ámbito del arte hasta ese momento: la Subsecretaría de Instrucción Pública, la Dirección de Turismo, la Escuela de Cerámica, la Academia y el Museo Provincial de Bellas Artes. Dentro de esta constelación, la APE había logrado establecer su posición, como se señaló arriba, con el envío de un delegado que participaría del jurado. Igualmente cierto es que en ese espacio del arte había una posición difícil de adscribir a una sola institución: la del cada vez más experimentado organizador de exposiciones, Víctor M. Infante. El artista acompañó la *Rodante* en gran parte de su recorrido, hasta la inauguración en Río Cuarto. Una vez allí, Infante se acopló al viaje del Grupo de los Siete (sobre el que nos referimos en el Capítulo 4), y se ausentó de Córdoba por más de siete meses. En consecuencia, no ocupó su

tradicional lugar en la secretaría de la APE cuando ésta renovó la Comisión Directiva, en mayo de 1942.

La nueva comisión fue presidida por Alejandro Bonome, quien se había radicado en Córdoba en 1939, luego de formarse en distintos cenáculos porteños de los cuales participaba junto con su hermano Rodrigo, también pintor. Los hermanos Bonome habían mostrado credenciales de modernidad con sus exposiciones en Amigos del Arte en Buenos Aires, primero una individual de este último en 1938, y luego una conjunta en diciembre de 1939, a partir de la cual se los identificaba con “un núcleo que trabaja por el arte moderno en nuestro país, a cuya tendencia han aportado su interesante contribución, encarando los problemas plásticos de la hora actual”⁸³. Era un núcleo compartido con Horacio Juárez, quien colaboró en la rápida inserción de Alejandro en Córdoba, presentándolo con un comentario en el catálogo de la exposición individual del pintor, que probablemente haya sido corolario de otras presentaciones menos formales. Tanto en esa exposición como en la Comisión Directiva de la APE, Bonome contaría con el acompañamiento de otro escultor, Roberto Senmartín, quien dictó una conferencia sobre su pintura titulada “Surrealismo en el arte de Alejandro Bonome”⁸⁴.

Acaso esta prestigiosa posición ayude a explicar la llegada de Bonome a la presidencia de la APE, pero lo cierto es que los primeros seis meses de su ciclo no resultaron muy activos. El Círculo de la Prensa se muda del local de calle San Martín en mayo, y es probable que la APE haya quedado sin sede por algún tiempo. Las noticias referidas a la entidad no pasan de la postulación de jurados para el Salón Municipal, con una fórmula que no logra imponerse⁸⁵, y para el concurso del Monumento al Fundador, también organizado por la Comisión Municipal de Cultura, para el cual designa a Manuel Coutaret.

Recién en octubre Bonome informa la dirección de la nueva sede, en la calle Entre Ríos 233. Hasta ese momento la APE no abrió los talleres, ni organizó excursiones, conferencias ni salones⁸⁶. La interrupción del Taller Libre de Croquis es sintomática, dado que ese año

83 “Exponen Alejandro y Rodrigo Bonome en 'Amigos del Arte'”, *La Voz del Interior*, 9 de diciembre de 1939, p. 7.

84 Cfr. “Una muestra del pintor A. Bonome”, *La Voz del Interior*, 30 de abril de 1942, p. 6.

85 La APE propone a Juan Carlos Pinto y Roberto Senmartín, pero las y los concurrentes votan por Pinto y Horacio Juárez.

86 La falta de actividades de la entidad no sólo emerge del análisis del registro hemerográfico en periódicos locales, sino también del reporte que la APE publica en el *Anuario Plástica*, donde lo consignado, excepto el patrocinio de la exposición de Grabados Británicos Moderno gestionada por la Asociación Amigos de Córdoba en julio, corresponde a noviembre y diciembre [Cfr. “Asociaciones”, *Anuario Plástica de la República Argentina 1942*, Buenos Aires: Ediciones Plástica, 1943, p. 75].

se suponía sería convocado el concurso para las Becas de Perfeccionamiento en el Extranjero, a cuyos aspirantes se les había ofrecido la nada despreciable posibilidad de practicar el dibujo con modelo vivo a bajo costo en la edición de 1939.

Ese año Vidal fue convocado nuevamente por la Comisión Nacional para desempeñarse como jurado de pintura en el SNBA, con las consecuentes repercusiones para el “grupo de Córdoba”: Coutaret obtuvo el Segundo Premio Pintura, mientras a José Aguilera se le acordó el Premio “Ezequiel Leguina” al Paisaje Argentino y a Luis Waisman un Premio Estímulo. Además, la Comisión resolvió adquirir una obra de Juan Carlos Pinto y otra de Rosalía Soneira para el Museo Nacional de Bellas Artes⁸⁷. Ese mismo septiembre (mientras el salón del Centro de Estudiantes se pospone para fines de octubre) la Escuela Irigoyen convoca a un salón destinado a estudiantes y egresados recientes de Bellas Artes, a quienes la prensa describe como “artistas noveles no presentados en salones nacionales”⁸⁸.

Lo cierto es que el contraste entre el grupo que asiste al SNBA, y las y los artistas que organizan una exposición de “no presentados”, siempre en el contexto de una inminente convocatoria al concurso de Becas, se traduce pronto en la emergencia de una nueva formación cultural dispuesta a llenar espacios que, imperceptiblemente, la APE estaba dejando vacíos. El 28 de septiembre de 1942 se publica una convocatoria a formar un “taller activo de artes plásticas”, sobre el cual se discutiría en una reunión al que “un grupo de artistas de nuestro medio”⁸⁹ convocó a la APE. Resulta sugerente que la reunión tuviera lugar en la sede del Colegio Libre de Cultura Popular, donde Enrique Mónaco tenía vasta trayectoria como docente y Mauro Glorioso era secretario.

La APE no respondió oficialmente a la invitación, y apenas hay noticias de que Coutaret asistió a la reunión, la cual, por otra parte, tuvo resultados auspiciosos para el grupo que la convocó. El 30 de septiembre se anunció la conformación de una comisión provisoria de la nueva asociación, y el gobernador Santiago Del Castillo los recibió de inmediato⁹⁰. Según

87 Al igual que en 1939, esta premiación “cordobesa” vuelve a poner de relieve el desempeño del grupo en el ámbito de la pintura de paisaje, especialmente en el caso de Aguilera, Waisman y Soneira y, con matices, Coutaret. Esto es advertido por Roberto Senmartín en el comentario que publica sobre el SNBA [Ver Senmartín, R. (1942): “Los cordobeses en el XXXII Salón Nacional de Bellas Artes”, *La Voz del Interior*, 26 de septiembre de 1942, p. 6]. Retomaremos estas cuestiones en los capítulos que siguen.

88 “Exposición inaugurada”, *Córdoba*, 20 de septiembre de 1942, p. 5.

89 “Será formado un taller activo de artes plásticas”, *La Voz del Interior*, 28 de septiembre 1942, p. 7.

90 La comisión estaba compuesta por E. Mónaco (presidente), Marina Smith (vicepresidenta), Elpidio González (secretario), J. Álvarez Soave (prosecretario), A. Nasim Favre (tesorera), Antonio Ramallo (protesorero) y Egidio Cerrito, Ana Elsa Montes, Sara Pérez Uriburu, Mabel Squire, Zenón Villarreal, J. Barragán, Ponciano Gallegos, N. Pavón Villarreal, Carlos E. Leone, Anselmo Blanzari y Leila Nelly Bazán como vocales [Cfr. “Una asociación de plásticos ha designado C. D.”, *La Voz del Interior*, 30 de

manifestaron entonces, los propósitos de la entidad tendían “a la unidad del gremio, a crear un taller permanente desde el cual se imprimía a las artes plásticas una orientación didáctica y cultural activa, traducida en exposiciones, conferencias y un salón permanente”⁹¹.

Posiblemente apoyado en la trayectoria de sus integrantes en el Colegio Libre, el recién creado Taller Unión de Plásticos (TUP) obtuvo en pocos días un espacio para establecer su sede (el salón de actos de la Escuela Superior de Comercio “Jerónimo Luis de Cabrera”) y un subsidio del Ejecutivo. En su primer mes, el taller de croquis estaba en pleno funcionamiento, con cerca de treinta dibujantes trabajando ante un modelo (Figura 1.9).

El comité local de la Unión Cívica Radical estaba organizando, en esos meses, un concurso para el monumento a Hipólito Irigoyen en el centro de la ciudad. Ante la emergencia del TUP en octubre, la comisión organizadora decide modificar el reglamento, para especificar que en el jurado habría un representante que se sortearía entre los postulados por las dos asociaciones de plásticos locales. El TUP designa a Horacio Suárez y a José Álvarez Soave para la tarea y la APE, en un primer momento, a Antonio Pedone y Primitivo Icardi. Sin embargo, la comisión organizadora comunica que recibió

un pedido de la Asociación de Pintores y Escultores local de evitar el sorteo del jurado entre el representante de su Asociación y el de la otra entidad artística local. La comisión expresó que no era posible acceder a lo solicitado.⁹²

Días después, la UCR resuelve descartar el sorteo y convocar a Francisco Vidal para integrar el jurado en representación de las y los artistas. Vidal declina, y recomienda a Pedone, quien acepta. Finalmente, el concurso se declara desierto, no obstante se establece un orden de mérito y se otorgan recompensas, que favorecen en primer lugar a Nicolás Antonio de San Luis (Russo). El escultor platense Manuel Del Llano, participante del certamen, publica una serie de cartas sumamente críticas con distintos aspectos del concurso: los cambios en el reglamento, la conocida amistad que relacionaba a Russo con Pedone y Vidal, y ciertas suspicacias ante una crítica publicada por Senmartín⁹³. Este

septiembre de 1942, p. 7]. Vale recordar que parte de este grupo (Mónaco, Nasim Favre, Smith, además de Elba Michelini Juárez y Julio César Trouet) integró el Centro de Egresados de Bellas Artes que obtuvo, mediante la gestión de Del Castillo (entonces Ministro de Gobierno), el reconocimiento y la exigencia de los títulos habilitantes de la APBA para acceder a los cargos de las materias artísticas en las escuelas de la Provincia. Marina Smith, además, era docente de dibujo en la Escuela Irigoyen, donde luego crearía un pequeño museo. Parte de la comisión tenía una trayectoria por la APE.

91 “La nueva entidad de plásticos”, *La Voz del Interior*, 5 de octubre 1942, p. 10.

92 “Se hará suscripción de metales para erigir el monumento a Irigoyen”, *La Voz del Interior*, 20 de octubre de 1942, p. 7.

93 Cfr. “Crítica al jurado y renuncia al premio el escultor Sr. Del Llano”, *Córdoba*, 18 de noviembre 1942, p. 10.

episodio sentaría precedente para la también problemática resolución que tuvo el concurso de Becas, que debía sustanciarse en noviembre, pero fue postergado hasta febrero de 1943. El certamen contó con la presencia de los respectivos presidentes de la APE y el TUP, Alejandro Bonome y Enrique Mónaco, entre las y los inscriptos.

Acaso era previsible que, sin una Comisión Provincial de Cultura, el concurso podría prestarse a diversas manipulaciones y suspicacias que terminaron por frustrar el proyecto cultural que lo alentaba. La mayoría de las y los participantes habían sido o aún eran estudiantes de la Academia al momento de inscribirse, con excepción de Bonome. El jurado estaba compuesto por un representante del Ejecutivo, (el “crónico” Francisco Vidal), un representante de la CNBA, Carlos de la Cárcova, y un representante votado por las y los artistas. Como explica Mauro Glorioso en su “Historia del concurso desierto”, el 9 de febrero se elige a Malanca, y éste no acepta. La cronología sigue así:

Febrero 22: Nueva elección del jurado por los concursantes, candidatos: Lazansky [sic], Soneira y Lescano Ceballos. Resulta electo este último. Acto seguido se elige un miembro suplente: recae en Cardeñosa. (...)

Febrero 26: Por no presentarse Lescano Ceballos, de hecho queda Cardeñosa como integrante del jurado.⁹⁴

El primer conflicto en el certamen fue la confusa descalificación de Bonome, que en principio era porque no se presentó al inicio de las pruebas, pero luego se fundamentó en que no cumplía con los requisitos del reglamento, y con los días mutó en eliminación por baja calificación en la primera prueba de dibujo⁹⁵. El artista apeló, solicitando una

94 “El escultor Mauro Glorioso responde nuestra encuesta con una 'Historia del concurso desierto'”, *Córdoba*, 7 de abril de 1943, p. 8. El 24 de marzo el diario *Córdoba* publica un comentario muy crítico ante los firmes rumores de que el concurso quedaría desierto, y a partir de esa fecha, además de las cartas espontáneas de Barrios Soto, Rodrigo y Alejandro Bonome, publica una encuesta. La responden casi a diario artistas que participaron del concurso (Sol Cid, N. Pavón Villarreal, E. Mónaco, Elba Michelini de Juárez, M. Glorioso y E. V. Barros) y otros que no (Lasansky, Waisman y Borgarello). Además, siete de los ocho finalistas firman un crítico comunicado solicitando la exhibición de sus obras junto a las que corresponden a los concursos anteriores, mientras Martha Sánchez, la octava finalista, acepta el resultado pero acuerda en que las obras de este concurso no eran inferiores a las de los anteriores.

95 Los requisitos en cuestión eran la residencia mínima de 15 años en la provincia, por un lado, y la exigencia de que el postulante fuera o hubiera sido estudiante de la Academia Provincial de Bellas Artes u otros centros de estudio local o, en su defecto, contara con menciones honoríficas en el SNBA u otros salones relevantes del extranjero. Según el comunicado de la APE, la inscripción de Bonome fue recusada por otro concursante, aunque en su descargo el pintor es convincente respecto de que contaba con los años de residencia exigidos, porque había pasado su infancia en el interior de la provincia. Respecto de su trayectoria formativa, argumenta que asistió al Taller de Croquis de la APE, la cual además presidía, insistiendo (curiosamente) en que éste era un “centro de estudios artísticos de la provincia”. Respecto de sus participaciones en salones, no obstante no contaba con lo requerido, había sido admitido en varias ediciones del SNBA y su obra había sido seleccionada para exposiciones de artistas argentinos en Estados Unidos, méritos que consideraba superiores a los del resto de los

investigación respecto de su admisibilidad, y activó inmediatamente el resorte de la SAAP, donde su hermano Rodrigo era vicepresidente. Mientras la entidad de Buenos Aires enviaba sendos telegramas apoyando su protesta, la APE no lograba reunir a sus asociados para constituir una asamblea (según aducen más tarde), lo cual desencadena la renuncia de Bonome “por no hallar en la comisión directiva el nivel que justicieramente debe tener”⁹⁶. Si bien los resultados del concurso se oficializaron el 24 de marzo, en sus diversos comunicados las y los finalistas afirman que fue el 13 de marzo cuando supieron (es decir, sospecharon) que el concurso sería declarado desierto: ese día se publica el primer comunicado de la APE referido al asunto, en el cual la entidad adhiere al pedido de la SAAP de que se cancelara el concurso y se lo postergara para el año siguiente.

Uno de los argumentos más polémicos del colectivo de las y los finalistas que protesta es que, desde Buenos Aires, un grupo de artistas ejerció su influencia sobre un jurado “débil y solidario”, para concentrar los beneficios del concurso en su propio núcleo⁹⁷. Sin embargo, el antecedente del virtual enfrentamiento entre la Asociación de Pintores y Escultores y el Taller Unión de Plásticos en el concurso del monumento a Irigoyen resultó decisivo para esgrimir un segundo argumento: que el grupo de artistas consagrados veía amenazada su posición por la actividad de las nuevas generaciones y, a través de la APE, estaba maniobrando para perjudicar a los más jóvenes. No obstante esta idea aparece en varias de las encuestas, fue el entonces presidente del TUP quien se ganó la airada respuesta de la primera agrupación. En el artículo, se presenta a Mónaco como un pintor joven, ex-presidente del Centro de Estudiantes y del de Egresados, además de actual presidente de Unión de Plásticos. Él agrega, a esto, su autoimagen de artista moderno:

Las obras finales en general son de un standard altísimo para un jurado como Vidal, De la Cárcova y Cardenosa. Digo esto porque dichos trabajos son de una factura donde todavía no se vislumbra el concepto moderno de la plástica. Aquí debo excluir el mío, que no tiene esa tendencia. Creo que nunca, especialmente Vidal y Cardenosa, se hubieran esperado saborear obras tan de su agrado y que justificaran más la pedagogía que irradian.⁹⁸

concurantes. Por otra parte, Bonome impugnaba la eliminación por no haberse presentado a la prueba, porque no había sido debidamente notificado. El día que se presentó, se le permitió ingresar y comenzar a rendir la prueba (aunque lo hiciera en desventaja). Él accedió, y luego fue eliminado por la baja calificación que obtuvo.

96 “Se eliminó, en definitiva, al Sr. Bonome del concurso de la Beca para Perfeccionamiento”, *La Voz del Interior*, 3 de marzo de 1943, p. 6.

97 Cfr. “Siete finalistas del concurso de becas piden la exhibición de los trabajos de becas anteriores”, *Córdoba*, 2 de abril de 1943, p. 8.

98 “Habla Enrique Mónaco. Dice que los jóvenes son despojados de esta beca”, *Córdoba*, 30 de marzo de 1943, p. 8. Si Mónaco se tenía a sí mismo como el único artista de tendencia moderna entre los finalistas,

Mónaco sugiere que la SAAP y la APE cooperaron para suspender el concurso, en base a que, por un lado, Rodrigo y Alejandro Bonome eran sus respectivos vicepresidente y presidente y, por el otro, en virtud de que De la Cárcova era socio de la primera, y Vidal y Cardeñosa de la segunda. Su conclusión es que el fallo fue “amasado” en Buenos Aires y “horneado” en Córdoba, en tanto solución que dejaría a todos conformes, aunque aclara: “[h]ago abstracción, al decir 'todos', de los jóvenes, porque éstos para aquéllos no interesan”⁹⁹. Con ironía, lamenta que fueran precisamente los más jóvenes, Pinto e Infante (los nuevos presidente y secretario respectivamente), quienes firmaran el comunicado de la APE. La respuesta de éstos últimos no tardó en llegar:

Con esa injustificada agresión culmina la campaña emprendida por un grupo de “jóvenes artistas” que ven en el ingrato episodio de las becas un aspecto de vasto complot urdido, según ellos, para cohibir las libres manifestaciones de su genio. Bien harían los “jóvenes artistas” en sacarse de la cabeza tamaño dislate y abandonar la pedantesca tontería de sentirse una amenaza para los “valores consagrados”.¹⁰⁰

La identificación de la APE con los “valores consagrados” no había sido tan clara hasta entonces, pero ciertamente el recambio de comisión, que convirtió a Antonio Pedone en su presidente, tiene que haber agudizado la irritabilidad que causaba su omnipresencia, junto con la de Vidal, Cardeñosa y Camilloni, en el mapa institucional del arte de Córdoba. Este conflicto dejó al descubierto el hecho de que la “unidad de la familia artística” ya había dejado de ser la potente representación que constituía en los inicios de la APE. La comisión presidida por el entonces director del Museo Provincial fue, en efecto, la que menos integrantes tuvo en todo el período aquí estudiado: ocho (Cuadro 1), incluyendo el regreso de la imprescindible figura de Infante a la secretaría.

probablemente considerase que Bonome era un serio oponente suyo.

99 *Ibíd.*

100 “La Asociación de Pintores y Escultores interviene en la polémica de las becas de perfeccionamiento”, *Córdoba*, 1 de abril 1943, p. 8. Antes se había publicado la carta de Barrios Soto, quien apuntaba contra los “señores que consiguieron las primeras becas acordadas por el gobierno de la provincia [Vidal y Pedone, primero, y Lescano Ceballos y Malanca, luego] (...). Son jurados, si así puede decirse, crónicos. Y crónicamente, también, obstáculos para el paso de las nuevas generaciones. Hacen contra éstas, exactamente lo que a ellos les hicieron...”. Trae a colación lo ocurrido en el concurso del monumento a Irigoyen, para luego afirmar que “es necesaria una verdadera unión defensiva de la juventud contra esta tribu capitalista de todos los beneficios y estímulos para los artistas”. Como muchos otros comentaristas del concurso, formula asimismo la pregunta “¿Cuál es, pues, el valor de la enseñanza que se imparte en la Academia...? Para qué sirve, entonces, luego de este resultado casi colectivo de sus alumnos? Y qué papel juega en ella ese director que declara insuficientes a aquellos mismos que él ha formado y aprobado...?” [“Protestan los artistas por el fallo de un concurso”, *Córdoba*, 25 de marzo 1943, p. 8].

1. 6. El reconocimiento de la APE como un movimiento

Santiago Del Castillo y su gabinete habían hecho esporádicos anuncios sobre la inclusión de una partida de 10 mil pesos en el presupuesto anual, destinados al Salón Provincial y, con mayor insistencia en 1943, sobre la inminente conformación de una Comisión Provincial de Cultura que tendría a su cargo la programación del Teatro Rivera Indarte, el Teatro Griego, la Orquesta Sinfónica, las Exposiciones Rodantes y el mentado Salón. Luego del conflictivo concurso de Becas, el gobernador anuncia que por fin iba a crearla

Integrarán la comisión delegados de diversas entidades independientes y representantes del Poder Ejecutivo. El hecho de que se dé representación a las primeras será de por sí un principio de garantía y seriedad. Será factible que aporten nobles iniciativas que puedan haber surgido dentro del gremio en sus inquietudes por la cultura, en una colaboración de conjunto. Por su parte, los delegados del Poder Ejecutivo serán el lazo de unión con el Gobierno y las harán factibles.¹⁰¹

El espacio institucional del arte parece ampliarse a pasos agigantados. El mismo día en que se publica este anuncio, Roberto Viola es designado director del Museo Municipal Genaro Pérez y, días más tarde, Jaime Roca asume la presidencia de la filial Córdoba de la Sociedad Central de Arquitectos, entidad que a partir de julio de ese año, y con regularidad durante dos años, organiza exposiciones de artistas locales. El reglamento del *Salón Anual de Artes Plásticas* (redactado por Vidal, Camilloni y Marcelo Cascales) es aprobado el 18 de junio y publicado el 21 del mismo mes. En ese lapso de cuatro días Del Castillo es apartado de su cargo, y el Poder Ejecutivo de Córdoba intervenido por las fuerzas político-militares que asumieron el mando del país con el golpe del 4 de junio de 1943.

La interrupción del ciclo de gobiernos radicales y democráticos en la provincia implicó, sin dudas, un abrupto cambio en ciertos ámbitos institucionales, especialmente en el de Instrucción Pública, al que se encontraban estrechamente vinculadas las actividades artísticas. Esto se hizo notar, en primer lugar, en una nueva serie de dilaciones respecto de la integración de la comisión de Cultura y del tan esperado Salón Provincial, además de la suspensión de la *IV Exposición Rodante*, que llegó a inaugurarse en Río Cuarto el 9 de junio. Sin embargo, debe destacarse que el espacio del arte había alcanzado para ese entonces una autonomía considerable, que permitió que, mientras secretarías de gobierno, instituciones académicas y partidos políticos se veían sistemáticamente vulnerados, la

101 “Creación de la Comisión de Cultura”, *Córdoba*, 29 de abril 1943, p. 8.

actividad de distintos grupos de artistas plásticos mantuviera cierta regularidad y un mínimo de previsibilidad. Agrupaciones como el Centro de Estudiantes de Bellas Artes, el Taller Unión de Plásticos y el Colegio Libre de Cultura Popular acudieron a la estrategia de nombrar una Comisión Honoraria integrada por destacadas figuras que prestaron aval a sus actividades¹⁰². En el caso de la APE, la estrategia parece no haber sido necesaria: referentes como Pedone o Vidal ya calificaban de figuras “honorables”. Un caso ilustrativo de los alcances de esta autonomía de los espacios artísticos es el de Jaime Roca, quien fue cesanteado en la universidad por firmar el Manifiesto del 15 de Octubre, aunque las actividades artísticas en la Sociedad Central de Arquitectos no se interrumpieron. En suma, no es atípico que se produzca un contraste entre las unas veces probadas y otras probables adscripciones ideológicas de las y los artistas, tanto en sus convicciones personales como en el perfil de ciertos grupos, y la aparentemente poco afectada continuidad de las entidades que conformaban.

El TUP tuvo en 1943 su año más activo. Además de cursos de dibujo artístico destinados a albañiles, pintores, carpinteros y alfareros, el taller de croquis, las conferencias y las excursiones a La Cañada¹⁰³, organizó un salón de croquis en julio, otro de grabadores y acuarelistas en septiembre, y finalmente su *I Salón de Artes Plásticas*, en octubre de 1943. Este último estableció un único premio, que se otorgaría al mejor conjunto de obras de un artista joven (y socio o socia de la entidad). El jurado, integrado por Coutaret, Casas Ocampo, Nicasio, Rosalía Soneira e Icardi, le acordó la distinción a Egidio Cerrito¹⁰⁴.

102 La CH del CEBA estaba integrada entonces por el ex ministro de gobierno Antonio de la Rúa, Dr. Alejandro Gallardo, Dr. José A. Mercado, Dr. Miguel del Pero, Dr. Marcelo Cascales, Dr. Ricardo Smith, Mario Remorino y Jacobo Feldman. En octubre de 1943 la del TUP estaba integrada por Francisco Pablo De Mauro, Alfredo González Garaño, Manuel Herrera, Dr. Marcelo Cascales y Nicolás Lobos Porto. El CLCP nombró presidentes honorarios a su ex director, el Dr. Antonio Centrágolo, y al ex-gobernador Santiago Del Castillo. Esta última institución, no obstante, no se salvó de ser escandalosamente intervenida en julio de 1944.

103 Hemos trabajado previamente el tema de las “Invasiones a La Cañada” organizadas por el TUP como un caso de acción colectiva de artistas, a la luz del impacto social y cultural que tuvo el anuncio de la demolición del antiguo arroyo para realizar obras de sistematización de su cauce (Alderete, 2017).

104 La colaboración que prestó este grupo de artistas al TUP contrasta con la actitud de las “autoridades oficiales” de Bellas Artes, sobre las que la prensa señala con asombro que “[t]odas ellas faltaron sin excepción [a la inauguración]. Cualesquiera sean las causas que puedan explicar estas ausencias, creemos que es la primera vez desde hace mucho tiempo que esto ocurre, lo que no deja de ser sensible por lo que ellas sugieren, en desmedro de tan nobles actividades espirituales.” [“En el Salón Blanco exponen sus obras artistas jóvenes”, *La Voz del Interior*, 22 de octubre de 1943, p. 6]. Esto indicaría algunas divisiones internas significativas entre distintos referentes de la APE: Coutaret, Nicasio, Rosalía Soneira, Casas Ocampo e Icardi, por un lado, y Pedone, Vidal, Camilloni y (tal vez) Viola, por el otro. En julio, el jurado del Salón Municipal, Coutaret y Casas Ocampo, representantes de las y los artistas, y Vidal y Camilloni, designados por la organización, habían protagonizado una serie de votaciones divididas que

Durante la prolongada intervención de Córdoba que se inicia el 20 de junio de 1943, se suceden en el Ejecutivo provincial incontables (y por cierto disímiles) interventores federales, sumado a otro tanto de comisionados municipales. Fueron pocos los que aspiraron a cierta continuidad en su gestión, y entre ellos vale mencionar al arquitecto Julio V. Otaola (quien asume el Comisionado Municipal en marzo de 1944), vinculado a la Sociedad Central de Arquitectos de Buenos Aires e integrante del Comité de la *Revista de Arquitectura*¹⁰⁵. Con la presencia de esta figura en la comuna, la actividad artística del Museo Genaro Pérez y de la Sociedad de Arquitectos local parece verse revitalizada, con numerosas exposiciones organizadas por Infante y, como han advertido Romano y Rocca (2012), la hasta entonces inédita premiación de artistas modernos metropolitanos en el *IV Salón Municipal de Pintura y Escultura*¹⁰⁶.

Hacia la fecha de recambio de la Comisión Directiva de la APE, en mayo de 1944, se realiza una asamblea donde se decide unificar las categorías de los “socios”, y eliminar la distinción entre socio activo y aspirante, lo que podría ser indicativo de una merma en el padrón. Aparentemente circularon dos listas de candidatos para la comisión, aunque la prensa solo hace referencia a la que finalmente ganó, presidida por segunda vez consecutiva por Pedone. El grupo que asume en junio de 1944, acaso en consonancia con la necesidad de contar con comisiones de figuras “honorables”, está integrado, por una parte, por varias personas que no tienen una actividad artística regular y, por la otra, por artistas que además ostentan cargos en distintas instituciones oficiales: Pedone, director del Museo Provincial, Alberto Nicasio, director del Taller de Grabado de la Escuela Normal Superior¹⁰⁷, Infante, organizador de exposiciones, A. Guevara Lynch, Jaime Roca, Ernesto Arnoletto, también arquitecto y docente de la Academia, el Dr. Felipe Díaz, Casas Ocampo (recién designado director de la Escuela de Cerámica), Josefina Pizarro Crespo (secretaria

“desempató” Ernesto Gavier a favor de los primeros en escultura, y de los segundo en pintura.

105 La revista se enorgullece de la “Intendencia en manos de un arquitecto”, un hecho novedoso, y de que éste fuera Otaola “uno de los entusiastas integrantes de nuestro Comité de Revista” [“Crónica”, *Revista de Arquitectura*, Año XXIX, N° 280, abril 1944, Buenos Aires: S. C. A. y C. E. de A., p. 128]. Otaola renuncia al cargo en enero de 1945, cuando la Intervención rehúsa aprobar su presupuesto anual.

106 Es muy probable que Otaola haya impulsado personalmente el viaje de Infante a Buenos Aires para facilitar la participación de artistas metropolitanos en el salón. Al reseñarlo, De Allende pondera que la estructura de su organización es correcta, salvo por algunos detalles, entre los que menciona la concurrencia como expositor del propio Otaola [Cfr. De Allende, Oliverio (1944): “El Cuarto Salón Municipal de Córdoba”, *Anuario Plástica de la República Argentina 1944*, Buenos Aires: Ediciones Plástica, p.94]. Los viajes de Infante serán analizados en su conjunto en el Capítulo 4.

107 Se puede presumir que el Taller de Grabado de la APE había discontinuado sus actividades en el crítico período de 1942, año en el que además se abre la Escuela Normal Superior.

en el Genaro Pérez)¹⁰⁸ y Roberto Estrabou. De A. Guevara Lynch y Felipe Díaz no se encuentran referencias que indiquen una práctica artística, aunque entre las notas personales de Horacio Álvarez aparecen consignados como propietarios de sus obras. La entidad se muda a un local ubicado en la calle Sucre 169, donde cuenta con espacio para el taller de croquis, la biblioteca de arte y un salón de exposiciones, no obstante las muestras que ese año patrocinó la APE en Córdoba tuvieron lugar en el Salón Blanco, en la Sociedad Central de Arquitectos o bien, en el salón de la Editorial Litvack¹⁰⁹.

La actividad artística y cultural de la ciudad durante 1944 es objeto de entusiastas comentarios, sobre todo en el diario *Córdoba*, que se ocupan de las numerosas exposiciones individuales de artistas locales, de las cuales tres fueron con auspicio de la APE: las de Ernesto Farina en septiembre, Horacio Álvarez en noviembre y Rosa Ferreyra de Roca en diciembre¹¹⁰. Ahora bien, sin el auspicio de la entidad, deben señalarse las individuales de Aguilera y Lescano Ceballos en los Arquitectos, la de Viola en el Genaro Pérez, la de Tirso Renzi en el Salón Reflex, la de Nicasio en ICANA, y las de Marciano Longarini, Vidal, Antonio Ramallo, Mónaco y Egidio Cerrito en el Salón Blanco¹¹¹.

En octubre, el diario *Córdoba* publica en su tapa una extensa nota en la que celebra la inédita actividad artística en la ciudad, e identifica dos factores para explicar el fenómeno: la novedosa aparición de “un grupo de voluntades bien preparadas y capaces de realizar una obra concreta”, y la emergencia de un público que lo acompaña y es sensible a dicha obra. La coexistencia entre la APE y el TUP es descripta en sencillos términos:

Las entidades gremiales que reúnen a los artistas plásticos han sido factores fundamentales [del] ascendente movimiento que encomiamos. La Asociación de Pintores y Escultores (APE),

108 La propia Pizarro Crespo sostiene que su rol en la secretaría del museo fue una decisión que tomó “en lugar de dedicarme a pintar”, y lo consigna como el inicio de una carrera de galerista que se continuaría luego en Delacroix, en Córdoba, y en su propio espacio, la Galería Pizarro, en Buenos Aires. [Declaración de Josefina Pizarro Crespo en *Ha llegado una mujer*, Radio Mitre, 21 de octubre 1955, Archivo Galería Pizarro, Fundación Espigas, mimeo, citado en Dolinko (2011: 370)].

109 En este espacio, que abrió en julio de 1944, la APE organizó una exposición-feria de sus socios, de la que participaron J. Aguilera, H. Álvarez, Carlos Asaf, Miguel A. Budini, C. Camilloni, Josefina Cangiano, E. Farina, M. Haydée Fierro, M. D. Grandi, Dori Hodgson, V. M. Infante, E. Lescano Ceballos, O. Meyer, Aurora Magliano, Delia Nimo, A. Nicasio, Marta Paz, Raúl Posse Puccio, A. Pedone, Manuel Rueda Mediavilla, R. Ferreyra de Roca, Alejandro Sezin y F. Vidal [cfr. “Exposición-feria de socios de la A.P.E.” (catálogo de exposición), Córdoba: Salón Litvack, 16 al 26 de septiembre de 1944, Legajo Cerrito MEC].

110 Sobre la entusiasta recepción de la obra de Álvarez en esta muestra trabajaremos en el Capítulo 3.

111 Un prolijo repaso del año, contabilizando además de estas muestras las de artistas de otras ciudades, y los múltiples salones y conferencias, es publicado por Infante en “El movimiento plástico cordobés durante 1944”, *Córdoba*, 1 de enero de 1945, recorte conservado en el Legajo Cerrito MEC. El archivo organizado por el propio Cerrito es, a su vez, una valiosa fuente donde se registra de manera pormenorizada la actividad artística de 1944.

ha tenido, en ese sentido, un papel de indudable valor. Reúne en su seno a los artistas consagrados, o, por lo menos, a la mayoría de ellos. Los más jóvenes se han agrupado en el Taller Unión de Plásticos, que ha cumplido, por su parte, una labor simpática y fecunda, promoviendo inquietudes y estimulando el surgimiento de nuevos valores. Ambas asociaciones gremiales se hallan empeñadas en una tesonera gestión en favor del progreso de las bellas artes, y se muestran muy bien dispuestas para sostener y fomentar un clima de interés permanente por sus productos.¹¹²

Este comentario constituye una de las pocas referencias explícitas a que las agrupaciones no eran percibidas como meras “asociaciones culturales libres”¹¹³, sino como factores clave para la constitución de un *movimiento*, una noción que remite a una conciencia de sí característica del arte en la modernidad. El hecho de que esta representación de las formaciones sea articulada por fuera de ellas (es decir, de sus pronunciamientos) da cuenta de los cambios en el espacio social que efectivamente había producido la actuación de la APE en los siete años que habían pasado desde la inauguración del Taller Libre de Croquis en el subsuelo de la confitería Puerto Rico.

Las posición relativa de la APE se diferencia aún más de la del TUP cuando en 1945 se constituye la tan esperada Comisión Provincial de Cultura¹¹⁴. En principio, la comisión contaba únicamente con un representante de la Sociedad Argentina de Escritores (Godofredo Lazcano Colodrero), y algunos delegados de la comuna y el Poder Ejecutivo: sus actividades se relacionaron con la programación de la Orquesta Sinfónica y, especialmente, con concretar la adquisición (por parte de la Provincia) de la casa natal de Leopoldo Lugones en Villa María de Río Seco. Cuando en febrero de 1945 se anuncia la comitiva que viajaría al acto en dicha localidad, ya figuran en la misma las y los representantes de la APE: Mercedes y Josefina Pizarro Crespo, Juan Carlos Pinto, Alberto Nicasio e Infante¹¹⁵. Es Nicasio, en definitiva, quien se integró a la Comisión Provincial de Cultura como delegado de la APE, aunque la novedad recién se conoce cuando el xilógrafo publica su carta de renuncia a la misma.

Esta es una de las últimas polémicas en las que se vio involucrada la APE, y se desencadena cuando la Comisión da a conocer un plan de acción anual en el cual, respecto

112 “En la historia cultural y artística de nuestra provincia, este fue el año más activo y prolífico”, *Córdoba*, 27 de octubre de 1944, p. 1. La bajada del título enfatiza además: “Artista y gremio”.

113 Es decir, formaciones de especialización, en términos de Williams (cit., 60).

114 Constituida durante la intervención del Dr. Juan Carlos Díaz Cisneros (ante quien Otaola renuncia).

115 Cfr. “En Villa María realizase hoy el homenaje a Leopoldo Lugones”, *La Voz del Interior*, 19 de febrero de 1945, p. 6.

de las artes plásticas, apenas “estudia la manera del Salón Provincial y mientras aquéllo se logra, se preparan exposiciones colectivas y muestras individuales”¹¹⁶. Nicasio protesta porque, sin su acuerdo, habían elevado el plan al Ejecutivo antes de terminar de discutirlo y, en particular, antes de que se consideraran las actividades artísticas. La virtual exclusión de éstas entraba en franca contradicción con la importancia que las “Artes Plásticas de Córdoba” tenían en el decreto de creación aprobado por Del Castillo: “lo menos que pudo hacer la comisión, ateniéndose al mandato imperativo del decreto y al honroso nivel del arte de Córdoba, era organizar su salón”¹¹⁷. Pedone es convocado de inmediato, y en una sesión a la que asistieron todos los integrantes de la Comisión Provincial de Cultura, le reafirman el propósito de organizar el salón (otra vez) en noviembre, ante lo cual el presidente de la APE contesta que Nicasio se restituirá y colaborará con el organismo.

La Comisión Directiva de la APE se renueva a fines de mayo de 1945 y, si bien ya no se amplía, vuelve a componerse de plásticos reconocidos, con Casas Ocampo en la presidencia (ver Cuadro 1). Es sintomático que varios de las y los artistas que la integraban hicieran, durante 1945, dos importantes pronunciamientos sobre la marcha institucional de la política nacional, pero al firmar dichos manifiestos, no apelaran a la identidad colectiva de la Asociación de Pintores y Escultores.

El primero de ellos fue en marzo, cuando comenzó a circular una proclama que se lanzó primero en Buenos Aires, en el cual se afirmaba el propósito de luchar “para que se restablezcan en nuestra patria las libertades fundamentales” y se demandaba:

levantamiento del estado de sitio y restablecimiento de las garantías constitucionales, en primer lugar las de prensa, palabra y reunión; libertad inmediata de los presos políticos y sociales; restablecimiento pleno de la autonomía universitaria, etc.; convocatoria a elecciones, libres de fraudes y violencias; cumplimiento de los compromisos internacionales contraídos; disolución de las organizaciones quintacolumnistas y represión severa del espionaje nazi.¹¹⁸

116 “La Comisión Provincial de Cultura dió a conocer su plan de labor”, *La Voz del Interior*, 20 de abril de 1945, p. 7.

117 “La Asociación de Pintores y Escultores retiró su delegado de la Comisión P. de Cultura”, *La Voz del Interior*, 22 de abril de 1945, p. 9.

118 “A una declaración se han adherido los artistas locales”, *La Voz del Interior*, 27 de marzo 1945, p. 7. La adhesión local está firmada por Grandi, Sezin, Luis Barragán, Mónaco, Ernesto y Rosalía Soneira, Pedone, Malanca, Rosa Farsac, Casas Ocampo, Glorioso, De Allende, Onofrio Palamara, Luisa Salvi, De Miguel, Antonio Fernández, J. C. Pinto, E. L. Revol, Terzaga, Alejandro Bonome e Infante.

No es desde la APE desde donde se adhiere, aun cuando entre las y los firmantes locales del manifiesto se encuentran sus sucesivos presidentes, Pedone y Casas Ocampo, además de Terzaga, De Miguel y Grandi.

Es, sin embargo, el manifiesto referido al Salón Nacional el que, por la propia genealogía de la APE, resulta significativo que terminara por elaborarse por fuera de la entidad. Este último, firmado por Antonio Pedone, Emilio Casas Ocampo, José Malanca, Rosa Ferreyra de Roca, Manuel Coutaret y Caros Asaf (Rosa Farsac), aparece en respuesta a la convocatoria al Salón Independiente de 1945. Allí comunican que, sin renunciar a su “fe democrática basada en el respeto a la libertad de expresión y de conciencia” ni a su “resistencia a cualquier colaboración”, concurrirían al salón, cuyo marco institucional no veían sensiblemente modificado respecto de 1943 y 1944, aunque (ante la ausencia de relevantes figuras) renunciaban a los posibles premios que pudieran acordárseles. En el manifiesto se explicita un reclamo que, a lo largo de sus ocho años de trayectoria, la APE había formulado en diversas oportunidades:

Que protestamos por la reiterada actitud anti-democrática de excluir sistemáticamente a los artistas que laboran fuera de la Capital Federal, en la solución de problemas que afectan a todos los del país. En la presente emergencia no fué requerida nuestra opinión a pesar de ser notoria nuestra firme posición democrática.¹¹⁹

Es probable que estos pronunciamientos no pudieran ser firmados por la APE, en virtud de que no todas las personas que los suscribían se identificaran con la agrupación. Desde ese punto de vista, podría hablarse de un cierre de ciclo: de aquí en adelante, quienes estuvieran en el grupo podrían acordar comunicados grupales, o brindar auspicio a exposiciones, pero su capacidad de representación colectiva de las y los artistas locales estaba limitada por quienes que no podían o no querían formar parte de la entidad. En octubre de 1945, la APE suspende sus actividades en señal de repudio a los recientes hechos de violencia y demanda con firmeza el retorno del orden constitucional:

Ante la situación anormal porque atraviesa el país, la comisión directiva de la A.P.E. ha resuelto suspender todas sus actividades públicas hasta tanto vuelvan a imperar en nuestro país la tranquilidad, la legalidad institucional y la plena vigencia de las garantías y derechos democráticos asegurados por la Constitución Nacional.¹²⁰

119 AA.VV. (1945): “Artistas cordobeses que concurren al 35° Salón Nacional, hacen una terminante declaración democrática” (folleto), Córdoba, 28 de agosto de 1945, conservado en el Legajo Cerrito MEC. Sobre la recurrencia de esta tensión entre artistas de la Capital y artistas de “fuera de la capital” trabajaremos en el Capítulo 4.

120 “Los artistas plásticos expresan su repudio a los hechos del 18”, *La Voz del Interior*, 25 de octubre de

El impacto de la decisión podía medirse en el consenso alcanzado entre las tres agrupaciones de artistas: la Asociación de Pintores y Escultores, el Taller Unión de Plásticos y el Centro de Estudiantes de Bellas Artes. Al analizar la continuidad de las actividades entonces desarrolladas por cada una de ellas, salta a la vista que lo más problemático de esta resolución recayó en el CEBA, que decidió suspender, por primera vez en once años, el Salón Estudiantil. La decisión resultó tan controversial que en pocos días emergió un grupo alternativo, el “C.A.B.A” (Centro de Alumnos de Bellas Artes), y se abrió un debate respecto de si el salón pertenecía a la Academia o a quienes que estaban nucleados en el Centro estudiantil. Intercedieron a favor de la posición de este último su Comisión Honoraria, que ratificó la suspensión del salón, y Ernesto Soneira y Enrique Mónaco, en calidad de organizadores del primer salón (de 1935), quienes acusaron al nuevo grupo de actuar con el propósito de boicotear la resolución que habían tomado de manera conjunta APE, TUP y el Centro de Estudiantes:

Ya sabemos qué misión tienen y qué ideología sustentan (...). Son los mismos que actúan en los sindicatos, las fábricas, en los centros constituídos [sic], etc., propugnando el confusionismo y la división para así hacer prevalecer su ideología. Pero no están solos. Tienen todas las posibilidades de desarrollo, habiendo ocupado para sus reuniones aulas de la misma Academia y el apoyo del vice-director [M. Cardeñosa] que dificultó a los del C.E.B.A....¹²¹

Si Manuel Cardeñosa, histórico integrante de las comisiones directivas de la APE, era ahora acusado de contrarrestar el efecto de la acción colectiva de las y los artistas, sin dudas no sería la crisis político-institucional la causa tras la cual se lograría la unidad de “la familia de los plásticos”. En adelante, la APE ya no renueva su comisión directiva, aunque mantiene cierta presencia en el auspicio de exposiciones de artistas locales, lo que ocurre de manera esporádica hasta comienzos de la década de 1950¹²².

1945, p. 8. El comunicado fue firmado por Casas Ocampo y Baldovín, y en el mismo recuadro se publican los comunicados del TUP, firmados por Carlos Leone (presidente) y Alfredo Cocucci (pro-secretario), y del Centro de Estudiantes de Bellas Artes, firmado por Teresa Ballalta (presidenta) y Rafael Roldán (secretario).

121 “Los organizadores del primer Salón de Estudiantes de Bellas Artes, han fijado su posición”, *La Voz del Interior*, 25 de noviembre de 1945, p. 8.

122 En las ediciones del *Anuario Plástica* correspondientes a 1946 y 1947 figuran escuetos resúmenes de las actividades de la APE. En 1946 la comisión se mantiene igual a la de 1945, mientras en 1947 solo figuran Casas Ocampo y Terzaga. Tampoco se consignan más actividades que el taller libre de dibujo y el funcionamiento de la biblioteca. En 1948, la APE ya no figura en el listado de “Asociaciones”. Respecto de las exposiciones auspiciadas por la APE, puede rastrearse una de grabados de Laura Bustos Vocos en la Sociedad Central de Arquitectos en julio de 1946, presentada por Nicasio como la primera cordobesa en realizar una exposición individual de xilografías; la Asociación también figura como organizadora (junto con el Instituto Argentino de Cultura Italiana y el Jockey Club de Córdoba) de la exposición *Italia vista por artistas cordobeses*, realizada en el Jockey Club en septiembre de 1949, y en 1952 figura como organizadora de la *Exposición en Homenaje a Arturo Capdevila*, en el Club Social de

*

Es el testimonio de Viola el que indica con mayor claridad que la APE terminaría por convertirse en un ámbito carente de interés. En enero de 1947 le escribe una carta a Álvarez, quien se encontraba de vacaciones, contándole sus planes para una colectiva en el Museo Genaro Pérez. Allí comenta:

Antes de irte me planteaste algo de la A.P.E. ¿Valdrá la pena trabajar? No será mejor hacer un día en el museo y en ese día semanal realizar una labor “pedagógica” y cultural? Esto nos colocaría al margen de preocupaciones monetarias y crearía otro ambiente, otro círculo – porque aquél no dejará por ello de vivir – Si lo que hace es vivir.¹²³

Viola, quien en parte había llegado al museo en virtud de su rol en la APE, ya no la percibía como un ámbito donde articular sus intereses sectoriales, sus inquietudes estéticas y su compromiso social. El movimiento de arte moderno se vería mejor expresado, en lo sucesivo, en formaciones como el “Grupo de los Seis”, cuya primera exposición planeaba entonces el pintor, mientras la identidad de la APE (que no dejaría de vivir) no lograba ni contener a las figuras que la habían formado, ni ofrecerse al recambio de quienes se disponían a autoorganizarse por primera vez.

Córdoba, la cual contó con la participación de 33 artistas locales (los respectivos catálogos de las exposiciones han sido consultados en el Legajo Cerrito MEC, en la Fundación Espigas y en el Archivo del Museo Horacio Álvarez).

123 Viola, R. (carta a Horacio Álvarez), Córdoba, enero 1947, Archivo Museo Horacio Álvarez. Esta fuente también ha sido trabajada por Romano y Rocca (2011).

CAPÍTULO 2

Ante los modernismos metropolitanos: aproximaciones y distancias

Como se ha expuesto en el capítulo anterior, una atenta reconstrucción de la trayectoria de la Asociación de Pintores y Escultores nos permite reconocerla como el componente formacional central en el seno del movimiento plástico moderno de Córdoba. La relevancia de su rol en la dinámica cultural local se ve ratificada por el hecho de que éste fuera el ámbito elegido por ciertas figuras para asentar sus posiciones ante los modernismos metropolitanos, las cuales fueron materializadas, en gran medida, en la publicación del *Boletín de la Asociación de Pintores y Escultores* entre 1939 y 1940. La publicación de esta revista representa así un importante episodio condensador, capaz de iluminar un doble movimiento de aproximación y distanciamiento hacia corrientes, artistas y autores de vasta difusión en ambas orillas del Atlántico.

En términos generales, es necesario reconocer dos grandes problemáticas de referencia: la primera de ellas tiene que ver con el desarrollo de las estéticas del retorno al orden, especialmente a partir del tratamiento que Franz Roh hizo de las mismas. Por otro lado, y en relación con un significativo desplazamiento metropolitano hacia el sur, las y los artistas de la APE se vieron compelidos a posicionarse ante la “escuela de París” en su más amplia acepción (lo cual, por cierto, también atañe a las problemáticas del retorno al orden), cuando ésta se coloca en el centro del debate con motivo de la llegada a Buenos Aires y Rosario de una gran exposición de arte francés.

Con Altamirano y Sarlo diremos que para comprender el sistema artístico de Córdoba, en tanto ciudad latinoamericana, es necesario prestar atención a la configuración descentrada de este campo intelectual en el cual un sector decisivo de su sistema de referencias está radicado en centros externos que tienen el papel de metrópolis o polos culturales (cfr. 1983: 86). Las problemáticas metropolitanas han quedado, en el caso que nos ocupa, envueltas en complejas dinámicas que involucran fenómenos de “refracción ideológica” (ibíd.: 88), las cuales constituyen el marco de comprensión tanto para las producciones discursivas como las no discursivas mediante las cuales la APE elaboró sus posicionamientos ante lo que Williams (2002 [1989]: 59) denomina los universales de lo “moderno absoluto”. Esta tensión, de hecho, puede pensarse también en sentido inverso, a

partir del descentramiento propuesto por Jean Clair para abordar los realismos de entreguerras en suelo europeo. La especificidad de este lenguaje sólo puede captarse discutiendo con una historiografía que privilegia las innovaciones en la forma, esto es, construyendo una mirada analítica que, mediante un desplazamiento en el tiempo y en el espacio, se permita comprender momentos de equilibrio que matizan el relato canónico de las vanguardias entendidas como una sucesión de crisis y rupturas (cfr. Clair, 1999 [1996]: 41 y ss). El valioso aporte de este autor permite tomar en consideración ciertos contrastes en la forma en que artistas americanos miraron hacia Europa¹ quienes, en tanto tales, “se consideran herederos de una tradición, no artesanos de su liquidación. Vienen a recoger un patrimonio, no están pensando en recusarlo” (ibíd.: 44).

Los lenguajes modernistas de genealogía metropolitana fueron conocidos, investigados y rearticulados en el seno de la formación aquí estudiada. En el ámbito de la APE se pusieron en juego una serie de representaciones² en torno del modernismo y la vanguardia y, de manera más acusada, mediaciones locales relacionadas con las poéticas del retorno al orden. Este último fenómeno, como se verá, fue desglosado en algunos aspectos que resultaron particularmente significativos entre las y los artistas y críticos que lo abordaron: el estatuto del objeto en la representación, las interacciones entre su apariencia o visión exterior y la *visión interior*, y los alcances de las alusiones a lo mágico o el *misterio* en la plástica. Un segundo orden de representaciones tiene que ver con la forma en que se conceptualizó la *distancia* entre “París” (es decir, las problemáticas estéticas asociadas a su escuela), y las consecuencias que de este fenómeno (por demás evidente) podrían extraerse para el arte de Córdoba.

2.1. Algunas representaciones del retorno al orden

Existen numerosos indicios de que las estéticas del retorno al orden formaban parte del utillaje conceptual con el que artistas y críticos interpretaron y analizaron la producción plástica local durante la segunda mitad de la década de 1930, luego del momento

-
- 1 Se puede mencionar como paradigmático el caso de Diego Rivera quien, luego de su intensa experiencia en los círculos cubistas durante su primer viaje en 1908, regresa doce años más tarde con renovado interés en los maestros del Quattrocento.
 - 2 En este punto, seguimos la propuesta de Roger Chartier (2007: 12) de abordar la historia cultural como la historia de las representaciones y, de manera más específica, las precisiones de Paul Ricœur respecto de la representación como objeto historiográfico, en tanto mediación operativa en la instauración de un vínculo social y en las modalidades de identidad vinculadas a él (cfr. 2013 [2002]: 282).

vanguardista que, de acuerdo con distintas fuentes primarias y secundarias, cabe señalar hacia 1933³. En las mismas semanas en las que inicia sus actividades la SAAP seccional Córdoba, Santiago Monserrat publica un artículo dedicado a las xilografías de Alberto Nicasio (quien en septiembre de 1937 realizó una exposición individual en las salas de Reflex) con la intención de ubicar su obra en el “momento artístico presente”. El comentario se organiza en dos apartados, el primero dedicado a la “Interpretación” del arte más reciente, el segundo al “Análisis” de las catorce xilografías presentadas por el artista.

Monserrat señala que la obra de Nicasio debe entenderse bajo el signo de época por excelencia, el del objeto restituido en la expresión estética: el retorno a una expresividad que se había perdido en los tiempos de la “dictadura cubista”⁴. Dado que este objeto es a la vez concreto y misterioso, el crítico despliega una serie de consideraciones en torno del “misterio inquietante”, apegado a la interpretación de Roh, “quien dice que el arte más reciente traduce la forma interna del mundo tomado en su exterioridad”⁵. A los fines de

3 Roberto Senmartín (entonces secretario de la APE) escribe un comentario sobre la participación cordobesa en el SNBA de 1942 en el cual afirma que en 1933 tuvo lugar una suerte de quiebre en el arte local: “El movimiento de revolución plástico iniciado en Córdoba al regreso del escultor Horacio Juárez de Europa, creó una serie de inquietudes, de nuevas búsquedas que han ido afirmándose año tras año y dándole a los plásticos de mi ciudad un carácter y una fisonomía propios que no pueden pasar inadvertidos para nadie” [“Los cordobeses en el XXXII Salón Nacional de Bellas Artes”, *La Voz del Interior*, 26 de septiembre de 1942, p. 6]. Las figuras de Waisman y Juárez resultaron señeras de este giro vanguardista en Córdoba. Mientras estaban en Europa, la prensa dio cuenta las participaciones de ambos en el *Salón de los Súper Independientes* de París en enero de 1932, advirtiendo por ejemplo la “influencia de las más avanzadas perceptivas artísticas” en la obra de Waisman [“Los primeros trabajos [de los] artistas cordobeses que están actualmente en París”, *Córdoba*, 2 de enero de 1932]. Ambos reportaron misivas con fotografías de las obras expuestas, de marcado corte abstraccionista en el caso de Waisman, y cubisizante en el de Juárez, que se publicaron acompañadas de un comentario sobre la originalidad y la audacia (“quizá demasiado”) con la que los autores abandonaron los moldes clásicos [“H. Juárez y L. Waisman nos han escrito”, *La Voz del Interior*, 4 de noviembre de 1932]. A su regreso, realizaron sendas exposiciones en Córdoba y otras ciudades. Las controversias de la recepción local de la obra de Juárez en 1933 han sido trabajadas con anterioridad por Rocca (2018) y Romano (2015). Waisman, por su parte, expuso sus obras en la Casa del Pueblo, acompañadas por una conferencia titulada “El marxismo y el Arte”. De acuerdo con la prensa, las obras denunciaban “una clara orientación revolucionaria” [“Se inauguró la exposición de Waismann”, *La Voz del Interior*, 11 de agosto de 1933]. Ese mismo año el artista participó en la revista *Contra*, donde publicó una traducción del poema “Frente Rojo” de Louis Aragon y contestó la encuesta “¿El arte debe estar al servicio del problema social?”. También la editorial Claridad publica su traducción del manifiesto de Lenin, *¿Qué hacer?*, el prólogo de Waisman al libro se publica en *Claridad* N°273, Buenos Aires, enero de 1934.

4 Monserrat, Santiago (1937): “Alberto Nicasio y la xilografía”, *Córdoba*, 23 de septiembre de 1937, p. 12.

5 *Ibíd*, Monserrat hace mención textual del autor en el artículo. Como se sabe, la obra de Roh fue publicada en alemán en 1925, con el título *Nach Expressionismus: Magischer Realismus: Probleme der neuesten europäischen Malerei*. Revista de Occidente publica en 1927 una traducción al español ampliamente difundida en Argentina, con el título *Realismo mágico. Post expresionismo. Problemas de la pintura europea más reciente*. Tanto la edición original como la traducción cuentan con una serie de apéndices, entre los que se destaca “El expresionismo y el postexpresionismo comparados”, siete pares de láminas de obras de uno y otro movimiento, y “El postexpresionismo”, un catálogo de más de 70 obras que Roh proponía para el análisis. Para la redacción del presente capítulo se ha trabajado a partir del ejemplar anotado (y dibujado) por Luis Waisman, conservado en el Archivo de la Familia Waisman.

valorar la obra de Nicasio, y del mismo modo en que otros comentaristas lo hicieron en el período, lo alienta a superar un primer momento en el que sus búsquedas se ciñen a la persecución de la maestría técnica y el virtuosismo, porque en ese proceso cae en una “frialidad metálica” y la obra resultante carece de “proyección sentimental” (*Einfühlung* en alemán) y de “devoción”⁶.

En la comprensión de Monserrat, el rasgo inquietante de la vuelta a la realidad tiene que ver con la búsqueda de lo profundo y esencial en el estímulo mundano. Subraya, con Roh, que el arte más reciente se caracteriza por un impulso de exterioridad que, no obstante, rescata la lección cubista e impresionista, y se debate en la “tensión entre la sumisión al mundo presente y la clara voluntad constructiva frente a él”⁷. Refiere asimismo a dos de los artistas aludidos por el autor alemán, los postexpresionistas Kanoldt y Schrimpf y, en particular sobre éste último, se pregunta: “¿qué significa la actitud estética de Schrimph [sic], quién pretende que al pintar un paisaje se debe partir, no del modelo, sino de la representación interior, insistiendo, empero, en que el paisaje ha de ser real?”⁸. El artículo de Monserrat debe interpretarse como un esfuerzo por derivar de Roh parámetros críticos válidos para el arte de Córdoba y, al mismo tiempo, inscribir las imágenes locales en una comprensión modernista y metropolitana habilitada por la visión de que los fenómenos artísticos, en tanto sustrato de una cultura humana común, tienen un rasgo eminentemente internacional.

Pocos días después, el mismo periódico publica una entrevista a Francisco Vidal de la cual emerge, ya desde el título, un importante matiz en su valoración del retorno al orden. Si bien el entonces director de la Academia pretende ocuparse de la consolidación de los estilos en la plástica nacional (y, más acotado todavía, se limita al reciente Salón Nacional), al analizar sus argumentos no queda duda de que está refiriéndose a una suerte de tendencia supranacional: la de “volver a lo clásico”⁹. Advierte un rasgo de unidad en lo

6 Ibid. Ambas nociones remiten al seminal ensayo *Abstracción y naturaleza* de Wilhelm Worringer (editado en alemán en 1908), quien interpreta la historia del arte como la historia del encuentro de dos tendencias, una que parte del afán de proyección sentimental (o devoción a lo mundano) y otra del afán de abstracción, presentes en la sensibilidad artística de las distintas sociedades humanas (cfr. 1953 [1948]: 57). El autor es citado por Roh en *Realismo Mágico*, y sus ensayos *La esencia del estilo gótico* y *El arte egipcio, problemas de su valoración*, también traducidos por Revista de Occidente en 1925 y 1927 respectivamente, circularon en distintas bibliotecas locales: se constató su presencia en la de Luis Waisman, la de Jaime Roca y la de la APE, una parte de la cual se conserva en el Museo Genaro Pérez.

7 Ibid., es una cita de la página 52 de *Realismo mágico* de Roh.

8 Ibid.

9 “El arte argentino tiende a volver a lo clásico, dice Francisco Vidal”, *Córdoba*, 27 de septiembre de 1937, p. 7.

expuesto en el salón, que contrasta con una suerte de “incoherencia” que había caracterizado hasta entonces al arte pictórico nacional. Esta última palabra, que en principio parece aludir a una falta de unidad de estilo, se vuelve equivalente, al fin y al cabo, a una insuficiente intención constructiva en la pintura. El cambio celebrado se debe, según sus palabras, a

... una tendencia de regreso a lo clásico cuya fundamental característica es justamente el cuidado en la construcción. Se prescinde mucho de lo desorbitado que estábamos habituados a ver últimamente, para encaminarse a la cosa limpia y bien hecha, anatómica y cromáticamente hablando.¹⁰

Este deslizamiento en el sentido del retorno al orden es algo sobre lo que Oliverio De Allende tomó nota y, en más de una oportunidad, trajo a colación la expresión de “vuelta a lo clásico” como sintomática de un gran malentendido en la comprensión del arte más reciente. Se refiere a esta cuestión, en primer lugar, en el comentario sobre el *XXVIII SNBA* que publica en *La Voz del Interior* en 1938, en un pasaje dedicado a analizar las filiaciones “extranjeras” en las obras expuestas, en tanto cada una dejaba entrever, a su juicio, la lección impartida por Europa. Sin embargo, su comentario se orienta a exponer cómo estos problemas estéticos de referencia son tratados de manera “irresponsable”, al punto que, sostiene, ante las obras del salón “tenemos la impresión de ver a un grupo de niños jugando con granadas en la mano”. Apunta entonces:

Unos oyeron hablar del retorno a “lo clásico” y allá se lanzan pintando o modelando figuras que no pasan de un realismo precario y estúpido; otros tienen aun por solución los modos del impresionismo y sin conciencia ninguna de los problemas que el tal se planteó, embadurnan telas y telas en ese sentido ya hasta históricamente periclitado; otros, todavía, leyeron en alguna parte lo que fué el futurismo, el cubismo, el “fauvismo”, el expresionismo y allí se están, muy orondos y seguros con la receta cuyo contenido ignoran; otros, por fin, se enteraron que en Europa se hace algo que llaman “realismo mágico” y a su turno dan en esa tecla cuyo sonido entrañable ni sospechan. Pero aun hay más: tal remeda a Fader, tal otro, seducido por los frescos que en Europa vio, “hace” frescos, que, al cebo, comenzando por la estafa que significa hacerlos “como” pintura de caballete, resultan una mezcla de miniatura y fresco, de enanismo y gigantismo...¹¹

10 *Ibíd.* Lamentablemente, Vidal no da mayores precisiones sobre a qué se refiere con lo “bien hecho ... cromáticamente hablando”, respecto de lo anatómico evidentemente se refiere a las proporciones en la figura humana: unas líneas más abajo expresa su desconcierto por el gran premio otorgado a *Figuras de Spilimbergo*, porque “hace una cara con un ojo pequeño y otro desmesurado, él sabrá por qué”.

11 De Allende, Oliverio (1938b): “Sagitaciones al Salón Nacional”, *La Voz del Interior*, 25 de septiembre de 1938. La referencia a los “frescos de caballete” que combinan enanismo y gigantismo es la clave crítica con la que De Allende se había referido al *Retrato* de Berni en el Salón Jockey Club de Córdoba, que

Más abajo en el mismo artículo, enfatiza el valor de la obra de Manuel Coutaret en tanto se aleja de las obras de “los que vuelven a lo clásico”. Con el paso de los años De Allende gana en elocuencia, y vuelve a traer a colación las palabras de Vidal en 1942, en sus “Sagitaciones a la exposición de A. Bonome”. A pesar de su título, el artículo no dedica sino un último apartado a la muestra referida, y antes prefiere conjeturar con los avatares de una “mentalidad suboccidental” y su inclinación a tildar de “locuras” a los productos de la cultura que protagonizan el curso vivo de la historia¹². El punto es que, luego de la revolución cubista, y las incluso más rupturistas investigaciones del “surréalisme” sobre el subconsciente, el advenimiento del realismo mágico en Europa es bienvenido por los americanos como “una vuelta a su muy amada 'realidad'”.

Muy ciego ha de ser quien no perciba en esta última y suprema sublimación plástica, un territorio expresivo poco menos que sin límites. Y virgen. Muy tonto, también, quien suponga que su objetividad aparente responde a los imperativos aristotélicos. No hay, en ella, ninguna “vuelta a lo clásico” como algunos celestiales profesores han afirmado.¹³

Puede apreciarse entonces cómo en Córdoba el sentido de este nuevo realismo era objeto de disputas. Sin dudas De Allende realizó importantes apuestas no ya como un mero lector erudito de Roh, sino como un pensador de su tiempo interesado en articular ciertas críticas a sus postulados. En particular, es escéptico ante las consecuencias extraídas de las oposiciones binarias entre dinamismo y estatismo, que caracterizarían el contraste del expresionismo con el post expresionismo. Sobre esta cuestión había dictado una conferencia apenas días antes de publicar sus “Sagitaciones...” de 1938, en el marco del *IV Salón de Estudiantes de Bellas Artes*. El título de la misma fue “El expresionismo y el post expresionismo como fracaso del ser”, seguramente una versión temprana del artículo que publicaría con un nombre muy similar en mayo de 1939 en el *Boletín de Cultura Intelectual* editado por Montes i Bradley en Rosario.

había tenido lugar en mayo y junio de ese año. En este último artículo, De Allende rechaza la sugerencia de Roh de combinar ambas maneras en una misma obra.

- 12 Cfr. De Allende, Oliverio (1942a): “Sagitaciones a la exposición de A. Bonome”, *La Voz del Interior*, 12 de mayo de 1942, p. 6. Por si queda alguna duda sobre la posición que el crítico atribuye al intelectual americano en el constelación de intelectuales occidentales, baste señalar que incluso amenaza con referirse a las y los habitantes de este continente como “infra-occidentales” (ibíd.).
- 13 Ibíd. Inmediatamente después de este pasaje, De Allende toma una extensa cita de la página 37 de *Realismo mágico*, donde Roh advierte sobre la posibilidad de que los reaccionarios consideren que con este nuevo arte haya llegado su hora, y explica que no debería confundirse al realismo mágico con un concepto corriente de realismo.

En dicho artículo, De Allende se propone demostrar que las diferencias entre el expresionismo y el post expresionismo, fundamentadas según Roh en la contraposición entre una voluntad de forma dinámica y otra estática, respectivamente, no son más que diferencias de matiz de dos postulados artísticos que, en última instancia, se alejan de la realidad. De manera paradójica, sostiene, aquella corriente que abandona la realidad (el expresionismo) es dinámica en apariencia pero asume una intención contemplativa, mientras que la que se le aproxima (el post expresionismo) sería la estática, aunque asume el movimiento. En consecuencia, el dinamismo del expresionismo sería “contemplativo”, mientras que el estatismo del post expresionismo estaría asociado a la “acción”.

La razón por la cual esto ocurre, según De Allende, es porque existe una fuente común a ambos movimientos, la expresión de un dolor como “estado del ser”, que abarcaría los distintos medios expresivos y contenidos afectivos (tales como la cualidad de lo tormentoso y lo demoníaco en el primer movimiento, o lo siniestro y espectral en el segundo). Esta fuente común, en definitiva, daría cuenta del “ser” negándose a sí mismo.

Aparte de la ya analizada actitud del expresionismo y del post-expresionismo en lo que se refiere al movimiento y al reposo, convendría destacar, al menos, la que adoptan frente a la realidad. Ambos se alejan de ella. El primero de manera absoluta, el segundo disimulándolo. Pero ambas en igual recóndito divorcio con ella. Rechazar lo objetivo, como utilizarlo con carácter mágico, viene a ser, en el fondo, lo mismo. Sólo una diferencia de matiz, pues, separa, en este sentido las respectivas actitudes.¹⁴

Es característico del trabajo de este crítico la interpretación de los movimientos artísticos en clave de “semiología”, es decir, síntomas que permiten establecer un diagnóstico del momento histórico y, en particular, de las tendencias dominantes en el pensamiento. Desde su punto de vista, y en contraste con la centralidad que parece tener la tensión entre la exterioridad mundana y la visión interior en Monserrat, el realismo mágico debe ser valorado en tanto reelabora la problemática relación con la realidad que signaba la tragedia contemporánea de los últimos 70 años.

Sin embargo, la tensión entre la objetividad y la visión interior era una conceptualización mucho más difundida entre artistas, baste con señalar la interpretación que Rosalía Soneira hace de ellas, para referirse a su propio quehacer y el de su entorno.

14 De Allende, Oliverio (1939a): “Análisis del expresionismo y del post expresionismo”, *Gémini. Boletín de Cultura Intelectual*, N°12, año I, mayo de 1939, Rosario, pp. 98. Agradezco a Romina Otero el haberme facilitado el acceso a esta fuente.

En una carta a su hermano, Soneira describe la obra que está preparando para enviar al SNBA de 1938 (la cual, como se señaló en el capítulo anterior, fue rechazada), una “despedida” con tres figuras, donde se esfuerza por inscribir emociones muy precisas: “ansiedad en la madre y tristeza en los hijos”¹⁵. Juárez había pasado en esos días por Córdoba, y Rosalía le comenta a Ernesto que, para su desconcierto, el escultor “anda metido con las medidas”. Ante su requerimiento, Juárez terminó por explicarle que sólo eran cuestiones auxiliares, que las emociones no se alcanzan con medidas: “El único camino para llegar a cosa buena es hacer realismo interior (el de las emociones) y realismo exterior (el del ropaje, etc); en estos momentos de decadencia artística es el camino a seguir”¹⁶. En el uso que la joven Rosalía Soneira hace de estas nociones, en la intimidad del diálogo con su hermano, el potencial crítico que Monserrat les había otorgado parece virar en prescripción o normativa urgente. En este sentido, es interesante cómo los artículos del *Boletín de la Asociación de Pintores y Escultores* refinan estas ideas generales, ya no articuladas con tal o cual obra en particular, sino discutidas como un problema de orden teórico-práctico que atañe al quehacer plástico en un espectro más amplio.

2. 2. Las rearticulaciones del realismo mágico en los boletines de la APE

Si acordamos con las distinciones que establece Marchán Fiz dentro de las corrientes del retorno al orden, podríamos señalar que la mirada de la “vuelta a lo clásico” de Vidal da cuenta de una afinidad con la vertiente italiana, especialmente la de *Valori Plastici* y el grupo novecentista; aunque también puede indicar cercanía con la reivindicación de la tradición francesa de André Lothe, quien llama a no hacer diferencias entre lo antiguo y lo nuevo, sino asumir unas invariantes plásticas específicas de la herencia nacional, como la predilección por el dibujo y la forma, la composición y la emoción controlada (cfr. Marchán Fiz, 1996: 316). El mismo autor advierte que, tanto en la propuesta de Hartlaub con la exposición *Die Neue Sachlichkeit* de 1925 como en la postura de Roh, quien desde el título anuncia que se ocupa de “la pintura europea más reciente”, en la vertiente alemana no se rastrea algo así como la obsesión por el “pensamiento de la raza” del arte francés ni el nacionalismo implícito en los retornos al orden italianos. Antes bien, ambos autores

15 Soneira, R. (Carta a Ernesto Soneira), Córdoba, abril de 1938, Archivo Soneira-Linossi. Agradezco a Guillermo Fantoni por haberme señalado esta fuente.

16 *Ibíd*, subrayado en el original. Rosalía Soneira (1907-1994) y su hermano formaban parte de un grupo que organizaba reuniones de estudio, del cual Juárez fue uno de los integrantes hasta su partida en 1937. Retomaremos este tema en el Capítulo 3.

asumían que las distintas tentativas de este retorno al orden sedimentaban en un nuevo lenguaje europeo común (cfr. *ibíd*: 406).

En el ámbito de la APE, en principio, se puede advertir una inequívoca inclinación a abordar esta problemática a través de fuentes de esta última vertiente y, con preferencia, en torno del estudio sobre el realismo mágico de Roh y los aportes que éste toma de Worringer. Puede tomarse como referencia la encuesta contestada por Antonia Rovira Riera (entonces profesora de la comisión directiva de la agrupación) con motivo de su postulación a las Becas de Perfeccionamiento Artístico en el Extranjero. La artista es entrevistada en su casa, donde, según el o la periodista, no solo se aprecia su obra sino también, a través de su biblioteca, el interés de la postulante en cultivar su inteligencia: es una gran lectora que “trata de estar informada del movimiento actual de la pintura”. Rovira Riera afirma que su intención es radicarse en París (donde se había formado su padre como escultor), y que su interés central es el estudio de la luz y el color a través de la historia del arte, donde

... se encuentran dos tendencias, una que parte en busca de la sombra y otra de la luz. Así, Leonardo de Vinci [sic], parte de la sombra a la luz; Rembrandt, en cambio, está en el caso opuesto. Siempre han existido dos *realismos mágicos*, el realismo tenebroso y el luminoso, lo trágico y lo idílico, lo atormentado y lo sereno. Por oposición a la rudeza de la vida cotidiana, busco para el arte una región más elevada, y transmitir el sentimiento humano de la belleza y la expresión estética.¹⁷

Las declaraciones de la pintora, quien proyecta la categoría del “realismo mágico” a producciones artísticas de tiempos muy disímiles, verifican un interés señalado por Roh, y que Luis Waisman llevaría hasta las más lejanas consecuencias, en servirse de la historia del arte y sus posibles actualizaciones para conceptualizar el arte más reciente: una lectura de la tradición en clave moderna. El alemán propone pensar la historia del arte como una espiral antes que como una progresión en línea recta (que, a la sazón, se alejaría indefinidamente de la objetividad), para así discutir una noción valorativa de la idea de “reacción”. El arte actual puede entonces reinsertarse en recursos pictóricos viejos, dando lugar a renacimientos o *reinscripciones* (término que Waisman subraya en su copia de *Realismo mágico*), que no serían otra cosa que variaciones sobre formas viejas admiradas, o cruzamientos del viejo y del nuevo espíritu (cfr. Roh, 1927 [1925]: 110).

17 “También la mujer se presenta a optar a la beca de pintura”, *La Voz del Interior*, 4 de agosto de 1939, p. 13. El destacado es nuestro.

Waisman, como ya se señaló, habría sido el director del *Boletín de la Asociación de Pintores y Escultores*. Su primera colaboración para la publicación estuvo dedicada a lo que él consideraba dos perlas irregulares que quedaron fuera del “collar” del canon de los pintores clásicos: Rembrandt y El Greco. No obstante clásicos, la relación que sus obras establecen con la representación de la realidad no está exenta de pliegues, y lo primero que señala el autor sobre esta cuestión es que su materia pigmentaria se experimenta como incorpórea, de modo que puede compararla con el ambiguo estatuto de la materialidad del sueño. El director del *Boletín* sistematiza su ensayo a partir de una serie de problemas de la plástica que, sin duda, lo interpelaban con acuciante actualidad: la materia, el contorno, el color local, la observación de la realidad, el estilo, la luz y el “clima”. Su artículo es un ir y venir entre el análisis de estos clásicos excéntricos y las discusiones de la pintura moderna, en particular el problema del contorno, donde alude a las lecciones que Cézanne intenta tomar de El Greco:

[Rembrandt y El Greco] han sabido, milagrosamente, prevalecer sobre la angustia del contorno. Esa angustia en que Cézanne -el clásico impotente- se debatió toda su vida, según confiesa; y que, mejor que en su confesión explícita, se comprende en el documento de sus obras.

No es por ejemplo un mero capricho de elección sino un gesto lógico, congruente con todo su sistema estético, el que en Rembrandt el desnudo acuse con preferencia una conmovedora ambivalencia etérea, pues sus mujeres desnudas no son ni doncellas ni matronas definidas. Ni lo es en El Greco la ambivalencia morfológica de los mancebos desnudos o semi-desnudos, que evocan con vehemencia la imagen hermafrodita. Y no lo es tampoco, finalmente, en Cézanne, cuyos desnudos más bien parecen de inspiración teratológica, precisamente porque él no logró superar su angustia.¹⁸

En la revaluación que Waisman hace de estas piedras raras extrae las más radicales consecuencias de sus formas de representación: el arte de ambos es “un arte de sueño, no un arte de realidad”. Aún bajo distintas metáforas, El Greco como un alucinado, Rembrandt como un soñador, lo importante es que su observación de la realidad se caracterizaba por una exploración en busca de elementos que se acomodasen a sus respectivos sistemas estéticos. Como Rovira Riera, también Waisman procede a estas

18 Waysmann, Luis (1939): “Rembrandt y El Greco”, *Boletín de la Asociación de Pintores y Escultores* N°1, Córdoba, noviembre de 1939, p. 2. Al ejemplificar la cuestión de las reinsertiones y “renacimientos”, Roh sostiene que “Cezanne [sic], iniciador del expresionismo, puede ser entendido como un 'renacimiento' del Greco, al que 'descubrió' y copió reiteradamente” (op. cit.: 112), sin dudas Waisman no considera que los logros del segundo hayan sido emulados por el primero.

relecturas donde los logros más preciados del arte moderno pueden hallarse, si se la indaga con nuevas claves, en los distintos momentos de la historia del arte.

Otra cuestión que apoya la caracterización del boletín de la APE como ámbito de discusión de las claves estéticas del realismo mágico son las colaboraciones realizadas por el joven Juan Carlos Pinto, especialmente su ilustración para la tapa del primer número (Figura 2.1). Se trata de un linóleo de formato vertical, ocupado casi en su totalidad por una figura femenina gigante, desnuda y asentada sobre un perfil urbano que describe (de izquierda a derecha) chimeneas industriales, cúpulas, edificios de varios pisos y tendidos de cables. La figura, que porta un diminuto sombrero sobre la cabeza, está de perfil, observando su rostro en un pequeño espejo que sostiene con la mano derecha, y se recorta sobre un cielo solar y lunar al mismo tiempo. Su actitud es completamente indiferente hacia una segunda figura, de menor escala, una suerte de autómatas o muñeco, que se arrodilla detrás de ella con admiración (o deseo) y tiene dibujado un signo “\$” en el pecho. En el primer plano y sector inferior del grabado, puede verse un gato que cruza la escena y se vuelve hacia el espectador o la espectadora, caminando sobre unas formas de corazón dibujadas en el plano de apoyo¹⁹.

El sobrecargado conjunto puede filiarse con ciertas representaciones de la *Neue Sachlichkeit*, sobre todo por la pareja imposible conformada por la mujer gigante (cuya intimidad se despliega en el espacio público) y el autómatas pequeño. La escena se presta a una comparación, por ejemplo, con la “Daum” de George Grosz (Figura 2.2), un collage que Roh incorpora en su catálogo de imágenes del post expresionismo en el citado libro²⁰.

Esta portada ofrece, por otra parte, un interesante alegato en favor de las posibilidades expresivas del grabado, obviamente asociadas aquí a la accesibilidad de su reproducción múltiple. Sobre los alcances de esta técnica también se detiene Pinto en su artículo del segundo número del boletín, “Lo poético en la pintura y el grabado”, aunque no para hacer referencia al rico uso de la ironía, que es, justamente, su recurso privilegiado en el despliegue de viñetas con que ilustra ambos números de la publicación. Del mismo modo que para Nicasio, la preocupación central para el grabador era el riesgo que representa el

19 Por el tema, podría tratarse de *Muchacha de la ciudad*, obra de Pinto que figura en el envío de la exposición de la APE en Tucumán, en mayo de 1939, sobre la que nos explayaremos en el Capítulo 4.

20 Esta alusión a Grosz es meramente conjetural. Como afirma Jean Clair, la temática del maniquí y del autómatas tuvo una rápida difusión en todo el arte europeo y americano (se refiere, en principio, a Norteamérica) en los años veinte y treinta. El autor interpreta su éxito como una misma inquietud ante la figura, un sentimiento generalizado de deshumanización que podría compararse con la “inquietante extrañeza” postulada por Freud en su ensayo “Das Unheimliche” (cfr. Clair, 1999 [1996]: 60).

exceso de oficio en esta técnica, y cómo éste debía adecuarse a las exigencias de la expresión individual. A diferencia de la pintura, afirma, este defecto es difícil de disimular en el grabado, y justamente por eso su materia plástica debe lograr un máximo de belleza con un mínimo de recursos. En esta relación es donde Pinto aboga por el grabado como el medio privilegiado para el despliegue imaginativo (y, a este respecto, es acaso más entusiasta que el propio Nicasio), porque

Esa atmósfera de ensueño, ese misterioso aliento onírico de un mundo irreal y fantasmagórico, tan codiciados por novísimas corrientes pictóricas que han sabido entrever -o rever- la belleza irresistible de lo “mágico” como fuente perenne de poesía, encuentran en el grabado su más natural expresión.²¹

La ausencia de expresión individual en la obra es definida por Pinto como “pecado de lesa poesía”, contra el que es necesario estar advertido. Esta falta forma parte, a su entender, del diagnóstico de la situación local: respecto de la técnica, el panorama entre artistas locales es aceptable; opina, por otra parte, que la asimilación de las conquistas del arte moderno ya ha sido alcanzada, pero lo que se echa de menos es “el principio poético vital e inspirador”²². Tal vez su diagnóstico sea algo cómodo, dado que apenas si lo matiza señalando que hay excepciones, pero lo que interesa aquí es mostrar cómo la clave de un realismo mágico impregna una y otra vez los distintos ensayos que componen los boletines, aun cuando el sistema de referencias literarias y teóricas propuesto por cada autor supera ampliamente la bibliografía específica del post expresionismo.

Otra sugerencia, ya señalada por Monserrat, que vuelve a emerger en los distintos artículos del órgano de difusión de la APE, es la del abordaje del paisaje practicado por Schrimpf y comentado por Roh en *Realismo mágico*. En su capítulo dedicado a la proximidad del objeto como creación espiritual, el autor establece las distinciones pertinentes entre el realismo mágico y la imitación extrínseca de la realidad propuesta por el realismo del siglo XIX: el post expresionismo se aboca a la reconstrucción del objeto,

21 Pinto, Juan Carlos (1940): “Lo poético en la pintura y el grabado”, *Boletín de la Asociación de Pintores y Escultores* N°2, Córdoba, abril de 1940, p. 2.

22 *Ibíd*, la expresión la ha tomado de Oscar Wilde. En contraste con este alegato por una “inspiración fundamental”, es interesante señalar la colaboración de Edelmiro Lescano Ceballos al *Boletín*, la única (de las conocidas) que, en última instancia, defiende la postura de que el arte puede enseñarse. El artista y docente sostiene que la historia del arte muestra que los artistas espontáneos no existen, y que tanto el dominio de la técnica como el análisis de los sentimientos que motivan la realización de una obra son aspectos a los que hay que dedicarse metódicamente [cfr. Lescano Ceballos, Edelmiro (1940): “Espontaneidad y método”, *Boletín de la Asociación de Pintores y Escultores* N°2, Córdoba, abril de 1940, p. 7]. Curiosamente, es el único de los articulistas (exceptuando las columnas sobre xilografía de Nicasio) que no se ocupa de analizar los problemas del misterio en la plástica.

partiendo exclusivamente de la interioridad del artista (cfr. Roh, op. cit.: 50). Es este proceso el que posibilita dar nuevas miradas sobre la realidad:

Un pintor como Schrimpf, que pretende realizar el mundo exterior con la mayor exactitud, concede gran importancia a que no se pinte ante la naturaleza, a que nunca se utilice modelo, a que todo brote de la representación interior y llegue al lienzo. Por esta razón pinta sus paisajes dentro del estudio, casi siempre sin ningún modelo, y aun sin previo bosquejo. Sin embargo, insiste mucho en que el paisaje sea, en definitiva, rigurosamente un paisaje *real*, que se pueda confundir con uno existente. Quiere que sea “real”, que nos impresione como algo corriente y familiar, y, sin embargo, pretende que sea un mundo mágico, es decir, que por virtud de aquel aislamiento en la habitación, hasta la última hierbecilla pueda *referirse* al espíritu (ibíd.: 51, destacado en el original).

Evidentemente, este comentado rasgo del realismo post expresionista fue uno de los que más sugerencias suscitó entre las y los artistas de la APE a la hora de repensar el género del paisaje en clave moderna, algo sobre lo que se trabajará en el Capítulo 3. Baste aquí subrayar cómo la cuestión del paisaje abordado dentro del estudio se vuelve contenido de otra de las colaboraciones publicadas en el primer número del boletín: “El paisaje nuestro” de Roberto Viola. En el mismo, el autor hace un somero bosquejo de ciertos rasgos del paisaje local (y, en particular, de sus aspectos suburbanos), para luego detenerse en tres alternativas para enfocar este objeto: una mirada panorámica, otra que sea más cercana a sus habitantes, o bien, su composición dentro del estudio. En este último caso, el pintor cierra los ojos y elige, dentro de sí, los elementos que lo emocionaron. El resultado es un paisaje ideal pero tan “auténtico” como cualquiera de los otros²³.

Para Viola, esta estrategia mágicorrealista está absolutamente validada, no obstante las posiciones ante el paisaje y sus rasgos no alcanzan para describir el “paisaje cordobés”. Todavía falta la configuración de un lenguaje plástico que salve el desajuste provocado por su interpretación a la luz de las diferentes escuelas nacionales europeas (impresionismo francés, alemán, distintas escuelas italianas). En este sentido, es sugerente cómo el artista asume la tarea de rearticular los postulados de las novísimas corrientes del retorno al orden con la demanda de un lugar propio la historia del arte: “El arte es un lenguaje internacional, pero antes que nada es regional. Si pretendemos ocupar un lugar en el mundo plástico, es hora de empezar a mirar del horizonte hacia nosotros”²⁴. Con este

23 Cfr. Viola, Roberto (1939): “El paisaje nuestro”, *Boletín de la Asociación de Pintores y Escultores* N°1, Córdoba, noviembre de 1939, p. 3.

24 Ibíd.

posicionamiento, Viola coloca a las problemáticas metropolitanas, sus corrientes, escuelas e innovaciones, como ese horizonte que, en contextos como el de Córdoba, no es más que un punto de partida.

2. 3. Dos elementos clave: la *visión interior* y el *misterio* en la plástica

Dentro del elenco de nociones problematizadas en los distintos escritos que componen los boletines de la APE, hay dos que condensaron gran parte de las sugerencias vinculadas a las estéticas del retorno al orden. La primera de ellas es la *visión interior*, cuestión que, como se ha señalado, Roh trabaja a partir de la tesis de Worringer sobre la “proyección sentimental”. Esta noción fue el tema central del artículo que Viola publica en el segundo número de la revista, titulado “Prioridad de la visión interior”.

El pintor toma como punto de partida el análisis de la relación entre un motivo de la realidad que se selecciona como objeto de la representación plástica y las motivaciones que puede tener un o una artista para emplearlo como tema de una obra. Con esa inquietud, propone un ejercicio inverso, esto es, tomar como punto de partida una obra como modelo para hacer una composición de objetos en la realidad. La impresión estética que esta última produciría, sostiene Viola, estaría signada por la certeza de que esa reunión y combinación de formas y colores es momentánea, y que cada elemento conserva “su personalidad”, sin ligarse a una “idea central”. Al contrario, en la obra de arte, cada elemento y cada una de las partes que lo componen están sujetos a la unidad de la obra. Cuando la figura (esto es, el objeto) conserva su individualidad, no remite más que a sí misma, mientras que si forma parte de una idea (como es el caso dentro de una pintura), la obra tiene la capacidad de conducir a quien la mira hacia “los derroteros del alma”²⁵. Es interesante que su ejemplo tome como punto de partida la composición de una naturaleza muerta (aunque agrega de inmediato que lo mismo ocurriría con un desnudo), porque resulta indicativo de uno de los rasgos que, como trabajaremos en el Capítulo 3, caracterizaría el tratamiento moderno del paisaje en Córdoba: su abordaje como *paisaje compuesto*, esto es, la reinención del género en clave de naturaleza muerta²⁶.

25 Viola, Roberto (1940): “Prioridad de la visión interior”, *Boletín de la Asociación de Pintores y Escultores* N°2, Córdoba, abril de 1940, p. 3.

26 En consonancia con esta idea, Marchán Fiz señala que los paisajes de Kanoldt incluidos en la exposición de *Die Neue Sachlichkeit* daban cuenta de una transfiguración del paisaje en naturaleza muerta, en tanto esta última tenía la capacidad de irradiar una vida interior irreal y “mágica” (cfr. op. cit.: 409).

Viola postula que, en tanto las obras remiten a cuestiones espirituales, su finalidad tiene que ver con un interés colectivo: que las personas se comprendan mejor a sí mismas y así lleguen a comprender y amar a la humanidad. Sea cual sea el tema del cuadro, “lo que realiza el pintor lleva una vida interior profunda”²⁷. El autor diferencia entonces al modelo del tema de un cuadro, en base a las supuestas diferencias entre la emoción que produce la contemplación de uno u otro. Aduce, por ejemplo, que si estos estímulos fueran intercambiables, la vida diaria produciría emociones que un o una artista no podría transmitir mejor. Lo cierto es que esta “vida interior” impone una obligación al artista, quien “[o]bservando la realidad puede extraer el caudal de impresiones que una vez ordenadas forman y completan su idea a transmitir”²⁸.

Si se atiende a la caracterización de los realismos de entreguerras que hace Jean Clair, podrían interpretarse la apuesta de Viola como una forma local de participar en dichas corrientes. Clair señala que los artistas de estos movimientos no sólo se mantuvieron fieles a la observación de la realidad, sino que lo hicieron a través de una vuelta a géneros tales como el retrato, la naturaleza muerta, el paisajes, las escenas de género e incluso las alegorías. Según el autor, este volver a lo real para ponerlo en orden según los géneros tradicionales sería un segundo grado del “retorno al orden”. No obstante, los realismos de entreguerras también se caracterizan por un desajuste o inadecuación entre el representante y lo representado, una falta de equivalencia que obedece a la renuncia a ciertos recursos clásicos (como la visión perspectiva o la fidelidad al tono local) que, además de poner de relieve el aspecto antiacademicista de estas corrientes, repercute en la renuncia a una comprensión del realismo fundada en la construcción de los “parecidos”. En contraste, lo que se busca es “erigir el cuadro en un hecho pictórico autónomo, ordenado según sus propias leyes” (Clair, op. cit.: 40).

Es precisamente esta cuestión la que enfatiza Viola, a través de una cita de Charles Lalo: “para el pintor, un paisaje ya no es un paisaje, es un cuadro”²⁹. Esto implica que el cuadro no refleja la naturaleza “exterior”, sino que intenta llamar la atención sobre la “naturaleza

27 Viola (1940), op. cit.

28 *Ibíd.*

29 *Ibíd.* Lalo (1877-1953) fue un filósofo francés, representante de la escuela socio-positivista e influenciado por la sociología de Emil Durkheim. Sostuvo que la estética debía proceder con métodos experimentales y tratar a los fenómenos sensibles como hechos sociales (cfr. “Charles Lalo”, *Trivium* [en línea], 6- Esthétique et science de l'art, 2010 [<http://trivium.revues.org/3671>], última consulta 6 de abril de 2019). En la biblioteca de Luis Waisman se conserva un ejemplar de *L'Art et la Vie Sociale*, tomo de la Encyclopédie Scientifique a cargo de Lalo publicado en 1921.

interior” del “espíritu del mundo”³⁰. Lo más visible en una pintura, según Viola, no es el motivo de lo real que ésta tematiza sino los íntimos sentimientos de quien la realiza. Desde este punto de vista, la cuestión de la visión interior tiene que ver con un potencial que tendría el arte para constituir una comunidad, idea que toma de otro autor (probablemente citado por Lalo), el historiador rumano Liviu Rusu: “Cuanto más penetra el pintor en su mundo interior, más se aproximará a la colectividad, puesto que ahí es donde su individualidad se alía a las demás individualidades”³¹. Resulta paradójico que la visión interior termine siendo una suerte de “agorafobia” inscrita en el corazón del nuevo realismo, siendo este término el que Worringer propone para caracterizar la tendencia opuesta a la proyección sentimental, esto es, la de la abstracción. No obstante, este entrecruzamiento es el que, como ya se indicó, habilita el ensayo de Roh:

Pero el realismo mágico puede ser entendido como una, por decirlo así, *compenetración* de ambas posibilidades; no equilibrio, ni menos aún confusión de los contrarios, sino sutil, y, sin embargo, incesante tensión entre la sumisión al mundo presente y la clara voluntad constructiva frente a él. (...) Tal vez este tipo de arte, en que se infiltran y compenetran ambas tendencias, haya sido el más fértil en toda la historia. (Roh, op. cit.: 52, destacado en el original).

La prioridad de la visión interior constituye, por lo tanto, una premisa o formulación local que propone, con el inequívoco referente post expresionista, un realismo cuyo punto de partida es interior.

La segunda noción en la cual nos interesa detenernos es la de *misterio*, según la aproximación a la misma propuesta por el artista que, ya en 1940, había sido reconocido por De Allende como el más probable realista mágico de Argentina: Manuel Coutaret. No sorprende entonces que su artículo “El misterio en la plástica” inicie con un epígrafe que cita (sin nombrarlo) a Franz Roh: “veneración al mundo del ensueño y adhesión al mundo de la realidad”³². Sin embargo, Coutaret no se limita a exponer las hipótesis del alemán, sino que realiza un recorrido por distintas preguntas de difícil resolución, muchas de las

30 Viola (1940), op. cit. Esta última expresión alude a una entidad vital donde, según Viola, el “yo” del artista y el del espectador forman una colectividad. Acaso en la misma línea de la tragedia del ser descrita por De Allende, Viola insiste en que el proceso de creación es doloroso y angustiante, aunque en última instancia afirma que la obra es producto de la vida que llama a la vida.

31 Rusu citado por Viola, *ibíd.*

32 Coutaret, Manuel (1940): “El misterio en la plástica”, *Boletín de la Asociación de Pintores y Escultores* N°2, Córdoba, abril de 1940, p. 5. La cita, aunque con una ligera variación, está tomada de *Realismo mágico*: “La humanidad parece indefectiblemente destinada a oscilar de continuo entre la devoción al mundo del ensueño y la adhesión al mundo de la realidad” (Roh, op. cit.: 37).

cuales intenta responder, aunque no sistematizar (y, en este punto, su escritura contrasta especialmente con la de los artículos de Waisman).

La primera pregunta que se hace es cuál es la fuente del misterio que irradian las obras maestras. A modo de respuesta, afirma que toda obra contiene en ella un salto, que tiene que ver con la distancia entre su lugar en la naturaleza existente y una fuerza ascendente hacia los espacios del “ESPÍRITU PURO”³³. En virtud de esta cualidad de realidades purificadas es que las obras maestras se perciben misteriosas. La segunda pregunta tiene que ver con la proximidad o distancia del arte hacia sus objetos: demasiada cercanía se torna imitación servil, pero el alejamiento radical de la realidad tampoco resulta adecuado. Ante este dilema, Coutaret vuelve sobre lo señalado por Viola, esto es, que hay una demanda de sondear la interioridad del artista para conocer esa distancia pero, a diferencia del segundo, abunda en recomendaciones:

Partir de nuestra interioridad para llegar al objeto, nos evitará por lo menos el caer en lo específicamente objetivo y, en lo posible, el de ser sospechados de falta de espiritualidad. Hay que ser real, algo familiar y estar algo sometido al mundo presente; pero con una realidad que se pueda referir a la revalorización del contenido expresivo de la naturaleza.³⁴

Con esto se mete de lleno en una controversia también tratada por Roh, esto es, ponderar si hay distinciones relevantes entre las formas bellas de la naturaleza y las del arte, y su respuesta parece más cercana a lo señalado por Viola que al propio desarrollo del ensayista de *Realismo mágico*. Coutaret sugiere que la belleza que nos conmueve en los objetos no expresa una “vida interior” en éstos, sino que tiene que ver con una proyección de la interioridad del observador, quien la introduce en las formas. Por lo tanto, limitarse a copiar extrínsecamente la naturaleza es imposible, dado que “[e]sa naturaleza ha de ser plasmada por nosotros en un sentido de creación y de verdadera existencia mágica”³⁵.

Luego de esta disquisición, Coutaret enumera las resoluciones que algunas escuelas plásticas de los últimos tiempos han arriesgado ante un complejo interrogante que, en su opinión, la estética tradicional no había abordado:

33 *Ibíd.*, mayúsculas en el original.

34 *Ibíd.*

35 *Ibíd.* Roh propone una revalorización del contenido expresivo de la naturaleza, en oposición a una suerte de engeimamiento del hombre, quien creería que la forma estética existe sólo en función de su acción sobre las figuras. Con este argumento desarrolla sus alegatos a favor de la expresividad del medio fotográfico, que sería capaz de “captar” sin mediación la expresividad de lo natural: este aspecto de su obra evidentemente perdió vigencia muy temprano. Según su punto de vista, la inserción de la fotografía en las obras de las y los artistas de la *Neue Sachlichkeit* gozaría de un encanto particular en tanto éstas combinan la expresión artística con la expresión “propia de la naturaleza” (cfr. Roh, op. cit.: 54 y ss).

En la actividad plástica y dentro de lo específicamente estético, ¿qué notas características se pueden adoptar para afrontar la creación? ¿Qué especulación abstracta nos conducirá a expresar el mundo de la vivencia interior dando ese carácter de PLUS que rebasa la reproducción fiel del objeto, potenciando la forma en sus calidades sentimentales o imaginativas?³⁶

Este sea tal vez el aspecto más rico de la colaboración del artista en los boletines. Antes de exponer sus ideas desde una posición erudita, se concentra en preguntas respecto del *cómo* se construye, en términos concretos, ese misterio en la plástica. De nuevo, sus respuestas están tan vinculadas con sus dudas que no puede menos que considerarse tentativas o apuntes que acompañaron su trabajo durante este período. Entre las escuelas mencionadas, cuesta reconocer movimientos metropolitanos discernidos por la crítica de arte, en tanto resalta como tendencias a la “desnaturalización”, lo “antiestático”, las “matemáticas pictóricas”, lo “simultáneo”, lo “demoníaco”, lo “ingenuo” y el “arte negro, etc.”. Las tendencias del modernismo son, para Coutaret, un enorme panorama de dudas, frenesí y locuras, pero es menester buscar allí el “hilo posible de la orientación plástica, que responda al ideal dual de la materia y el espíritu”³⁷. El artista confía en que el arte describe una progresión aunque, de nuevo, no está seguro de que ésta sea en el sentido de la búsqueda de misterio, ni de si esto implica una gradual disminución de la objetividad.

La única respuesta que se atreve a ofrecer tiene que ver con identificar dos elementos plásticos del cuadro que se vinculan de manera decisiva con el fenómeno del misterio en la plástica: la composición y la luz. Por un camino mucho más sinuoso, se acerca a las conclusiones de Waisman: la síntesis del problema tiene que ver con encontrar la forma de espiritualizar la luz, de subjetivarla como el elemento del cuadro que se orienta “de dentro afuera”. Respecto de la composición, por su parte, se acopla a lo señalado por Viola cuando indicaba que la realidad es una fuente de la cual hay que extraer impresiones y ordenarlas. Coutaret aboga por una construcción “ad libitum” de la composición que también podría relacionarse con el interés de cultivar el ya mencionado *paisaje compuesto*. Acaso este énfasis en componer u ordenar dentro de una representación realista se vea mejor expresado en la consideración que, años más tarde, De Allende hace de la obra de Coutaret. Para el crítico, la aventura mágica en el continente americano está rodeada de serios riesgos, especialmente en virtud del carácter casi insobornable de la realidad en la

36 Coutaret (1940), op. cit.

37 *Ibíd.*

mentalidad local. Uno de estos riesgos es el de apelar a los “colores naturales” para garantizar la inteligibilidad de la obra. Otros son las “recetas” a las que se recurre una vez que funcionaron en obras anteriores. Curiosamente, también es riesgoso el carácter inconmensurable del paisaje americano, que escapa a lo objetivo. Es ante este problema que De Allende plantea lo siguiente:

Desgarrar la realidad o deformarla, simplemente, son actos, aunque no lo parezcan, mucho más viables que reproducirla con carácter trascendente -“esquema trascendente”, según Roh-, conservando sus específicos elementos. Se trata, nada menos, de una transformación *interior*.³⁸

Es en este esquema trascendente donde se debate Coutaret con sus dudas, sus contingencias y, de acuerdo con De Allende, su ejemplar actitud exploratoria hacia un secreto que había logrado percibir y necesitaba escrutar en profundidad.

2. 4. Argumentos en torno de *La pintura francesa*

El 18 de julio de 1939 se inauguró en la ciudad de Buenos Aires un conjunto de exposiciones de arte francés en el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA). La parte central de la misma se tituló *La pintura francesa, de David a nuestros días* y estaba integrada por más de 200 óleos, dibujos y acuarelas³⁹. En la Asociación Amigos del Arte se inauguró, en simultáneo, la *Exposición de Grabado* (“desde Meyron hasta nuestros días”) y, el 31 de agosto, el Museo Castagnino inauguró una versión reducida de la muestra principal en la ciudad de Rosario. El 20 de octubre regresó al MNBA, donde se reabrió sin las obras de las y los coleccionistas locales, y la misma se extendió hasta el 31 de diciembre de 1939. La exposición principal fue comisariada por el conservador del Museo del Louvre, René Huyghe, quien prologó el correspondiente catálogo y estuvo en el país por varias semanas, durante las cuales brindó distintas conferencias y entrevistas radiales.

El viaje casi obligado de artistas, periodistas e intelectuales de Córdoba a la exposición se encuentra profusamente documentado: Rosalía Soneira escribe a su hermano (quien gozaba de las últimas semanas de su condición de becario en París) que había pasado dos días (“mañana y tarde”) recorriéndola, y que encontraba, por cierto, que “[l]os modernos

38 De Allende, Oliverio (1942b): “Manuel Coutaret, en el riesgo mágico”, *La Voz del Interior*, 8 de noviembre de 1942, p. 6, destacado en el original.

39 Aparte de la de pintura, se inauguró también una *Exposición del Libro Francés*, otra de calcografías del Museo del Louvre y un *Museo de Literatura* dedicado a Balzac, Baudelaire y Flaubert, todo en la misma institución.

[estaban] muy mal representados”⁴⁰. *La Voz del Interior* anuncia la partida de Oliverio De Allende a Buenos Aires para visitar la muestra, sobre la que publica su comentario en los primeros días de agosto. Luis Waisman conservó en su biblioteca el catálogo de la exposición⁴¹, y debe darse por descontado que Roberto Viola y Manuel López Cepeda, presidentes de la APE y del Círculo de la Prensa respectivamente, también la visitaron, en virtud de las enérgicas gestiones que realizaron ante el gobernador Amadeo Sabattini y ante el director del Instituto de Filosofía de la UNC, el catedrático francés Emil Michel Gouiran, para traer la exposición a Córdoba⁴².

La relevancia que revestía visitar la exposición estaba fuera de cuestión, no obstante los argumentos al respecto diferían sustancialmente de acuerdo a quien los presentara. En Córdoba, la prensa local insistía en que se trataba de “una muestra maravillosa y de incalculable valor, que pondrá al público en contacto con las obras más famosas y con las más modernas expresiones pictóricas de París”⁴³. Semanas más tarde, el énfasis se ponía en el “valor didáctico”, dado que en la misma era posible apreciar cada período de la pintura en Francia. Dicha “lección objetiva [era] digna de ser aprovechada por cuantas personas se interesan por estas manifestaciones del espíritu y en particular, por aquellas que enseñan o estudian la materia”⁴⁴. En consecuencia, las y los estudiantes del último año de la Academia Provincial de Bellas Artes (APBA) recaudaban fondos para visitar la exposición, mientras el diario *La Voz del Interior* hacía un llamado a los poderes públicos con el propósito de que la Legislatura provincial destinara tres mil pesos para que el cuerpo docente, estudiantil y egresados y egresadas de la academia pudieran visitarla.

Ahora bien, ¿cuáles eran, según sus organizadores, las fuentes del indiscutido valor de la exposición? El catálogo se encargaba de subrayar, mediante los prefacios de Marcel

40 Soneira, R. (carta a Ernesto Soneira), Córdoba, 4 de agosto de 1939, Archivo Soneira-Linossi.

41 Dicho ejemplar se encuentra conservado en el Archivo de la Familia Waisman. Otro puede consultarse en la Biblioteca Mayor de la UNC, el mismo perteneció al entonces estudiante Roberto Ignacio Peña (luego profesor emérito de la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales de la misma universidad), quien escribió en la primera página: “Recuerdo de la visita que hice a la exposición de arte francés el 12 y 13 de agosto de 1939 en compañía del Dr. Martínez Villada, viaje histórico”.

42 Gouiran parece haber sido el intermediario más adecuado para las asociaciones mencionadas. El embajador de Francia en Buenos Aires, Marcel Peyrouton, recibió la solicitud y contestó que la realización de la muestra en la ciudad de Córdoba sería de su agrado, pero que recién sería posible llevarla a cabo en el mes de abril de 1940 [cfr. “Exposición de arte francés”, *Córdoba*, 2 de noviembre de 1939, p. 7]. Sin mayores seguimientos en la prensa durante 1940, la muestra nunca llegó a realizarse, acaso por causas demasiado evidentes tales como un cambio de prioridades en la diplomacia francesa a raíz del conflicto bélico.

43 “La exposición de arte francés”, *La Voz del Interior*, 20 de julio de 1939, p. 6.

44 “Una iniciativa a favor de la cultura artística de Córdoba”, *La Voz del Interior*, 1 de agosto de 1939, p. 6.

Peyrouton, Antonio Santamarina y René Huyghe, la cuestión de la confraternidad franco-argentina, con argumentos que iban desde el reconocimiento de las “fecundas directivas culturales” emanadas por la metrópoli europea hasta la similitud en los climas moderados en ambas regiones. Santamarina representa al país receptor como un ámbito cuya actualidad plástica está “llena” de directivas francesas:

Y gloria de Francia es el continuo renovarse en la viva expresión de su pintura. Lo pregonan las escuelas sucedáneas: el naturalismo, el impresionismo luego, y por último, las varias direcciones del arte moderno, cuyas innovaciones llenan todo el capítulo de nuestra actualidad plástica.⁴⁵

Para Huyghe, por su parte, la exposición era el testimonio de los incuestionables logros del liberalismo individualista:

Al reunir cerca de 250 obras maestras de los siglos XIX y XX, en su mayor parte consagradas por las exposiciones en que figuraron, [Francia] espera aportar el testimonio de su perpetuo deseo de renovación. Muestra también la fecundidad de la concepción individualista de la vida, que constituye la calidad del siglo XIX.⁴⁶

Ese individualismo sería, para el reconocido historiador, lo característico del “genio latino”, es decir, del rasgo común que vincula de manera indisoluble a las repúblicas francesa y argentina. Este argumento insinúa ya el fundamento político (que en realidad es presentado como la apoliticidad de la cultura) de la iniciativa: “pedir a cada hombre que desarrolle libremente lo mejor de sí mismo y encuentre su razón de ser en la conciencia de su dignidad y de las obligaciones que ella impone a su pensamiento”⁴⁷. Dicho imperativo se presenta de manera mucho más explícita en el número extraordinario de la revista *Forma* en homenaje al arte francés, mediante los alegatos contra el “arte dirigido” que sostuvieron Alfredo González Garaño y Eduardo Eiriz Maglione, entre otros, en artículos y conferencias radiales⁴⁸.

45 Santamarina, Antonio (1939): “[Prefacio] Del presidente de la Comisión Nacional de Bellas Artes”, *La Pintura Francesa, de David a nuestros días* (catálogo de exposición), Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 1939, p. 22.

46 Huyghe, René (1939): “Introducción”, *La Pintura Francesa...* (op. cit.), p. 25.

47 *Ibíd.*, p. 30.

48 González Garaño formó parte del Comité Argentino de la exposición, era presidente de la Asociación “Amigos del Museo” [MNBA] y académico de la ANBA. Eiriz Maglione era crítico de arte e integraba la subcomisión de Cultura de la SAAP. Esta última, presidida durante ese período por Gonzalo Leguizamón Pondal, tomó una amplia serie de resoluciones e iniciativas en ocasión de la Exposición de Arte Francés. La última de ellas, que a su vez documenta todas las anteriores, fue la publicación este número extraordinario, que apareció en enero de 1940. Allí consta que la Asamblea General de la SAAP decidió nombrar Miembro de Honor a Huyghe, además de organizar una recepción para él y las autoridades francesas en su sede. Compila asimismo una síntesis de conferencias radiotelefónicas relacionadas con la exposición (a cargo de Peyrouton, Eiriz Maglione, Santamarina, Leguizamón Pondal

“Arte dirigido” es un término mediante el cual González Garaño denuncia cualquier programa artístico que esté determinado por “módulos o teorías”, porque, según su confusa definición, el arte debe ser cosa dirigida, sí, pero solo “por causas profundas, que jamás se podrán determinar”⁴⁹. Lo que la noción de arte dirigido permite comprender es todo aquello que la exposición francesa refuta: el retorno a lo clásico, el academicismo, el apego a la representación de la realidad, y cualquier convención que contradijera la arbitrariedad del “yo imperativo”. Eiriz Maglione, por su parte, elabora una lista de once razones que explican la relevancia de la exposición, entre las que se destaca:

7° Demostró la inoficiosidad de toda caricaturesca osadía de dirigir el arte, el espíritu, parodiando extraviadas posturas exóticas. Ello demuestra, terminantemente, Alfredo González Garaño en su erudito artículo del presente número de FORMA. Evidenció que el individualismo del siglo XIX fué propicio para el triunfal desarrollo de la personalidad y que la autonomía del ejecutante plástico es insustituible. “Ante todo, lo que el artista necesita para trabajar y producir es libertad: la hay en un gobierno democrático; no la hay siempre fuera de él, y el despotismo de Estado, las preocupaciones de casta, han privado seguramente a la humanidad de parte de sus grandes hombres”, escribía Guyau en el siglo precedente, sin sospechar, tal vez, ciertas aberraciones del actual.⁵⁰

Lo interesante de este argumento es cómo pone de relieve que las razones que se pretendían puramente espirituales, sobre las que se sustentaba la llegada de la exposición a Sudamérica, comienzan a perfilarse como razones políticas. En su conferencia de radio Eiriz Maglione, además de exigir una reverencia religiosa para las obras de la exposición

y González Garaño). Además se ocupó de la gestión de carnets de libre acceso para asociadas y asociados y realizó gestiones (que resultaron infructuosas) ante Ferrocarriles del Estado con el propósito de obtener franquicias ferroviarias para que artistas del interior pudieran visitar la exposición. En el segundo número de su boletín, la APE acusa recibo de la revista *Forma* N°16. Agradezco a Carolina Romano el haberme facilitado el acceso a esta fuente.

- 49 González Garaño, Alfredo (1940): “El arte dirigido y la exposición francesa”, *Forma* N°16, Buenos Aires, diciembre de 1939- enero 1940, p. 8. Es probable que con la noción de “arte dirigido” el autor tuviera en mente el problema de las formas artísticas promovidas por los factores de poder en cada época, y que fuera (en particular) una alusión a partidos gobernantes de estados totalitarios, aunque no aborda la cuestión explícitamente.
- 50 Eiriz Maglione, Eduardo (1940): “La exposición de pintura francesa”, *Forma* N°16, op. cit., p. 14. Curiosamente, en 1933 Luis Waisman había hecho una pequeña referencia a Guyau en su respuesta a la encuesta de *Contra* (ver nota 3 *supra*). Ante la pregunta “¿El arte debe estar al problema del servicio social?” contestó “... hace tiempo que el arte -desde el punto de vista social, el arte predominante, que resume el espíritu de la época, que es el espíritu de la clase dominante- ha dejado de ser un instrumento puesto 'al servicio del problema social' (en el sentido en que lo entendía el pensador burgués J. M. Guyan [sic]), para transformarse en una formidable arma política” [Waisman, Luis (1933): “Arte, arte puro, arte propaganda...”, *Contra. La revista de los francotiradores* N°3, Buenos Aires, julio 1933, p. 13].

por parte de artistas de Argentina⁵¹, realizó una gráfica comparación que parecía explicar matemáticamente cómo el país se emparejaba con Francia en lo artístico y en lo político:

La Francia de David, Ingres y Delacroix, la Argentina de Prilidiano Pueyrredón y de Morel; la Francia de los impresionistas, la Argentina de Fader, la Francia de Rodin y Bourdelle, la Argentina de Irurtia y Bigatti; la Francia de Braque, Derain, Roualt, Picasso, la Argentina de Spilimbergo, Francia y Argentina marchan mancomunadas, solidarias, en el campo sagrado del Arte, y marchan por la fraternal ruta de las democracias.⁵²

El argumento de la democracia y la libertad en aquella nación parece ofrecer, por lo que niega y omite, los indicios para su crítica. El principal reparo que podría esgrimirse tiene que ver con lo que, en los meses previos y posteriores a la exposición, fue una preocupación central en gran parte de la sociedad civil argentina: la situación de los refugiados de la República Española que se encontraban en campos de concentración franceses. Desde enero de 1939, cuando el ejército sublevado de Franco tomó Barcelona, los exiliados españoles en la frontera franco-catalana, sumados a aquellos que habían huido al norte de África, se contaban de a cientos de miles. En Córdoba, organizaciones como la Liga Argentina por los Derechos del Hombre, el Comité de Ayuda al Pueblo Español y la Federación de Organizaciones de Ayuda a la República Española (FOARE)⁵³ estuvieron en vilo ante cada novedad: se pronunciaron en contra de que Argentina reconociera al gobierno de Franco (decisión que parece haberse impuesto luego de que tanto Francia como el Reino Unido se precipitaran a reconocerlo), solicitaron al presidente y a Cancillería que intercediera en contra de la política de repatriación que asumió Francia con

51 Según la transcripción de la conferencia, el crítico dijo: “Ante la Exposición deben desfilar los alumnos; todos los artistas plásticos deben reconcentrarse, recogerse, ante sus lienzos venerables de firmas próceres...” [“Conferencia radioteléfonica de Eduardo Eiriz Maglione (L. R: 1, Radio El Mundo; 17 de Julio, 23 y 25)”, *Forma* N°16, op. cit., p. 30].

52 *Ibíd.*

53 Como ya se señaló en el Capítulo 1, la seccional local de la LADH fue constituida en enero de 1938 por Deodoro Roca y Santiago Monserrat, y este último fue su presidente durante 1939. La CAPE, por su parte, contaba con la figura de Saúl Taborda en su comisión directiva. Una mirada atenta a la prensa de la época da cuenta de que intelectuales y referentes de estas formaciones antifascistas llegaron, a lo largo de 1939, tanto de España como de Francia con noticias de primera mano respecto de las condiciones del pueblo español. Tanto Romano (2015) como Rocca (2018) han realizado valiosos aportes para una reconstrucción de la trama de formaciones culturales donde Taborda y Monserrat se vincularon con el círculo de artistas.

los refugiados⁵⁴ e insistieron en la apertura de las fronteras nacionales para las víctimas del “pardo-fascismo”.

No menos objetable resultaría la “ruta” de la democracia argentina si se tiene en cuenta que la alianza de la “Concordancia”, representada en la presidencia de Roberto M. Ortiz, electo en 1937, había implementado una de las mayores operaciones de fraude electoral de la década, dado que tuvo que competir con el regreso de la Unión Cívica Radical a los comicios después del largo período abstencionista. Una de las figuras clave en la organización de la exposición *La pintura francesa...* en Buenos Aires fue el embajador argentino en París, a quien Peyrouton saluda como “*mon éminent Collègue et Ami*”⁵⁵ Dr. Miguel Ángel Cárcano. El diplomático argentino era una notoria figura política del Partido Demócrata, además de fundador del diario *El País* en Córdoba, y en mayo de 1939, ante la insistencia de sus seguidores, había hecho pública su negativa a competir por la gobernación provincial⁵⁶. Tal vez esa polarización con los referentes de la gobernante Unión Cívica Radical ayude a explicar por qué la APE y el Círculo de la Prensa no tuvieron en cuenta a Cárcano como potencial intermediario ante la embajada francesa en sus gestiones para realizar la exposición en Córdoba, aunque no alcanzaría a explicar la aparente indiferencia del embajador ante el asunto.

Esta contextualización permite pensar en una serie de tensiones extraartísticas que pondrían en crisis la celebrada autonomía del arte francés. El hecho de que tanto las comisiones organizadoras como la SAAP valorasen la exposición como la máxima expresión del sistema político francés parecía conducir a un sospechoso espiral donde la despolitización del modernismo parisino se convertía en la mejor propaganda política de las democracias liberales.

54 Rara vez las organizaciones mencionadas hicieron a Francia objeto de crítica directa por la situación de los refugiados, pero esto ocurrió. Un ejemplo puede verse en “Serían repatriados los refugiados españoles en Francia”, *La Voz del Interior*, 19 de agosto de 1939, p. 6. Allí se señala que la repatriación significaría para las víctimas la cárcel o muerte segura, algo que un “elemental deber de humanidad” debería evitar. La FOARE instaba a intensificar “la ayuda popular argentina y la de los demás países del continente a fin de obtener los fondos que se requieren para cubrir los gastos que los refugiados españoles le ocasionan al gobierno francés”. Para una mirada contemporánea sobre la situación en la frontera franco-catalana durante 1939, ver Febrés, Xavier (2014): “El indigno recibimiento de los republicanos españoles en Francia cumple 75 años”, *El Diario*, Catalunya, 11 de enero de 2014, https://www.eldiario.es/catalunya/indigno-recibimiento-republicanos-espanoles-Francia_0_216628906.html, última consulta 6 de abril de 2019.

55 “Mi eminente colega y amigo”, Peyrouton, Marcel (1939): “[Prefacio] de S. E. el embajador de Francia en la República Argentina”, *La Pintura Francesa...*, op. cit., p. 17.

56 “El Dr. Miguel Ángel Cárcano habla de su candidatura a la Gobernación de la Provincia”, *La Voz del Interior*, 15 de mayo de 1939, p. 6.

2. 5. El itinerario de regreso según Luis Waisman

Los primeros indicios de que entre artistas e intelectuales de Córdoba hubo una distancia significativa con los argumentos centrales de la exposición de Arte Francés pueden encontrarse, en principio, en el artículo que Oliverio De Allende escribió sobre la muestra. Ya desde la primera oración, el corresponsal de *La Voz del Interior* polemiza, de manera indirecta según acostumbraba, con el propio Huyghe: “Para los espíritus primerizos, la exposición de arte francés que se realiza en Buenos Aires, no es sino un exponente del genio latino...”⁵⁷.

De Allende sostiene a lo largo de su comentario una hipótesis por cierto trágica: al recorrer la muestra es posible adivinar que al hombre europeo le falta algo sustancial, carencia que él denomina “ausencia de Dios”. Sobre este punto se explaya en el segundo apartado, titulado “¿Qué Dios?”, que bien vale la pena citar en extenso:

Los primerizos, los frívolos, los historiadores y los estetas pensarán que el Dios al cual me refiero es Zeus, Juan o Ernesto. Y se equivocarán. Los dioses inscriptos en los padrones o simplemente prontuariados por la policía teológica, tienen tanto que ver con Dios como Quinquela Martín con Leonardo da Vinci. (...) Lanzar rayos desde el Olimpo no es ser Dios, como no lo es tampoco, recorrer las orillas del Mar Muerto, suplicando a los coterráneos que se “amen los unos a los otros”. Suicidarse por no dar el brazo a torcer, crucificado por algunos desalmados, no es más que morir de hambre, como el alcalde de Cork, a fin de salirse con la suya.

Desengañense, pues, los paganos, los católicos y los otros -los de Odin, Stalin, etc.-; no me refiero a sus matrices bancarias. Cuando digo Dios, digo acaso algo “más” que lo eterno, algo “más” que lo numinoso y lo divino. Algo incluso, que no puede expresarse, pero que, por ejemplo, se ve y se siente bien ante las obras góticas o pensando en la vida y muerte de Sócrates y de Nietzsche.⁵⁸

La radical heterodoxia de aquello que De Allende busca en las obras permite suponer que lejos está su posición de dedicarle a la pintura francesa una obediencia religiosa, antes bien, la muestra parece ser un medio para desplegar una mirada irreverente. Esta ausencia de Dios implicaría una serie de “disfraces antidivinos” que constituye el eje de sus críticas: la serenidad impostada en David e Ingres, lo literario en Delacroix, el acto fisiológico de “ver” en Courbet, y el abordaje de la luz como una “aparición” en el impresionismo. El

57 De Allende, Oliverio (1939b): “Notas a la exposición de pintura francesa”, *La Voz del Interior*, 3 de agosto de 1939, p. 6.

58 *Ibíd.*

crítico apenas exceptúa de este problema a tres de los artistas representados en la exposición: Corot, Van Gogh y Cézanne.

De Allende se ocupa del problema de la ausencia de Dios también en relación con las figuras de la vanguardia parisina, con breves referencias a Utrillo, Vlaminck y Braque, pero concentrándose en Picasso. Este último se erige (con su interminable abanico de tendencias) “historia del arte viviente (...) poco menos que un símbolo del hombre europeo, en su inmensa descomposición humana y divina”⁵⁹. De ello deriva la conclusión de su comentario, esto es, que es preciso considerar a la exposición de pintura francesa como una “semiología” del trágico estado psicológico que es causa común del “arte sin Dios” en París y de la gran matanza que constituye el conflicto bélico en Europa:

Pocas veces nos ha sido dado a ver, como ahora, el destino occidental y su profunda herida irreparable. Esos cien años de pintura francesa que se exponen en Buenos Aires, constituyen mucho más que una muestra de arte. Es la semiología de una humanidad que se precipita en la muerte.⁶⁰

No debe darse por sentado que los argumentos de De Allende fueran aceptados sin objeciones en los cenáculos artísticos de la ciudad de Córdoba. Sin embargo, hay algunos indicios de que, en los últimos años de la década de 1930, el crítico y las y los artistas agrupados en la APE compartían un zócalo común de ideas respecto de los imperativos que el presente demandaba a las artes plásticas. Tal vez sea indicadora de esta afinidad la aparición de una de las pocas referencias directas que el primero hace a la labor de esta asociación en su crítica (bastante inclemente, por cierto) al *Salón Tout Petit*, que se inauguró en diciembre de 1939 en la sede que compartían la APE y el Círculo de la Prensa. De Allende lamenta con creces las intenciones abiertamente mercantilistas en torno del pequeño formato, pero hace una salvedad.

59 *Ibíd.* “*Art Vivant*” fue el nombre de una revista parisina editada entre 1925 y 1939. De acuerdo con Marchán Fiz, el “arte viviente” o “arte independiente” fue el polo en torno al cual se reunieron artistas que, aun con sus tendencias de cariz antiacademicista, sucumbieron en una suerte de traición al cubismo y las vanguardias radicalizadas. Esta modernidad atemperada encuentra entre sus mayores exponentes a André Lothe y se identifica con el círculo de la revista del mismo nombre (cfr. Marchán Fiz, *op. cit.*, 341 y ss.). Evidentemente, esta clase de arte era la opuesta al “arte dirigido”. Entre los volúmenes de la Biblioteca de la APE que se conservan en el Museo Genaro Pérez se cuentan dos tomos encuadernados que contienen las ediciones del primer y segundo semestre de 1929 de dicha publicación, con un sello que indica que las mismas fueron catalogadas en el período en que la agrupación tuvo su sede en San Martín 60 (entre junio de 1939 y comienzos de 1942).

60 *Ibíd.* En última instancia, el crítico cordobés construye su propio argumento de valor para la muestra, en tanto ésta es un poderoso símbolo de la actualidad de occidente abismado a su catástrofe cultural.

Debo aclarar un punto y lo hago con gusto: el pecado no ha sido cometido oficialmente por los pintores de Córdoba ni por su Sociedad. El Tout Petit es obra de la Agrupación de Artistas denominada Camautí, de Buenos Aires. (...) Cabe agregar que en la selección hecha aquí, para el envío de obras, se procedió con rigor. Lo que no fue obstáculo para que ciertos aficionados cuyas telas fueron rechazadas las enviaran a Camautí, donde el Jurado de Selección (?) las aceptó...⁶¹

Para el crítico, en la sala dedicada a las y los artistas locales, en contraste con el resto de la exposición, “todas las pequeñas obras son excelentes, finas, expresivas”⁶². Es necesario advertir lo infrecuente que resultaba en él, como se podrá sospechar a partir de su texto sobre la muestra de arte francés, un comentario tan generoso para un conjunto tan amplio de artistas en el cual, por cierto, se encontraban los principales colaboradores del boletín con que venimos trabajando.

Vale aquí una pequeña digresión que podría apoyar la hipótesis de un posicionamiento compartido entre De Allende y la APE. En el artículo citado, el crítico hace una indignada disquisición sobre el mercantilismo en las obras de arte, las letras, las ideas, las teorías y tendencias artísticas. Hace referencia a ciertos “soslayados mercaderes de teorías y tendencias” y a continuación pone un ejemplo que resulta por demás sugerente:

Imagínese que a Vd. -que durante toda la vida se ha dedicado al comercio bruto- lo nombran ministro o algo por el estilo, en cierta materia dentro de la cual caiga bajo su esfera de acción el arte. ¿Qué hará Vd.? Tendrá que justificar su sueldo. Y para ello, aunque jamás vió nada de arte ni se preocupó de él, se verá obligado a procurar “dirigir” el arte. Creará institutos, dará normas, instaurará premios y pronunciará discursos y conferencias, mediante los cuales impartirá sus directivas estéticas a los artistas. Les dirá: “Esto no deben hacer” y “Esto sí deben hacer”. Y después, claro está, no sentirá ninguna vergüenza. Porque, ¿es que hay algo más honrado en el mundo que justificar un sueldo? Y en esto verá Vd. cómo hay, también, el negocio indirecto de las teorías y tendencias.⁶³

Podría inferirse que este comentario alude al sentido discurso que pocos días antes había pronunciado Carlos Argüello Lencinas (quien asume como subsecretario de Instrucción Pública luego de que Ricardo Smith renunciara en septiembre para postularse como senador) en la inauguración de la exposición en honor a Emilio Caraffa en el Museo Provincial de Bellas Artes. Acaso motivado por la insistencia en el incuestionable valor del

61 De Allende, Oliverio (1939c): “El VIII salón anual de 'Tout Petit'”, *La Voz del Interior*, 20 de diciembre de 1939, p. 9.

62 *Ibíd.*, p. 12. Menciona a José Aguilera, Horacio Álvarez, Francisco Vidal, Antonio Pedone, José Ferreyra Soaje, Roberto Viola, Luis Waisman y Manuel Coutaret.

63 *Ibíd.*, p. 9.

arte moderno de París que, como se vio, puede rastrearse en diversas fuentes, Argüello Lencinas encontró en este espacio el lugar propicio para difundir algunas opiniones al respecto. Si bien definía al arte de Caraffa como “auténticamente argentino”, el funcionario reconocía el papel que habían jugado sus estudios en España, aunque este destino de formación reafirmaba su definición porque en el espíritu de aquél país “enraíza el alma argentina”. La elección de Caraffa se volvía más importante porque España

... no existía en el mapa artístico de Europa para los argentinos del siglo pasado, porque todo era París. Pero no el París como sede de arte de Francia, sino como feria del arte universal. El París cuyo carácter aún extravía a algunos jóvenes nuestros, que viven con frecuencia influenciados por las llamadas escuelas de vanguardia, las cuales, si bien podrán expresar los problemas morales del hombre europeo y la angustia y desorientación de aquellos pueblos frente a su destino incierto, no pueden reflejar la vida nuestra, máxime, cuando por encima de todo, ese vanguardismo representa una forma proselitista que desnaturaliza el arte, al encerrar a sus cultores en normas oficiales inflexibles que no permiten salirse de “la línea”, especie de molde para las ideas y los sentimientos.⁶⁴

El comentario de De Allende indica que semejante “defensa” de Caraffa, esgrimida a costa de las escuelas modernas, produjo un evidente impacto en los cenáculos artísticos locales. La cabal comprensión de los modernismos era una batalla que todavía debía librarse, y para la cual la toma de la palabra del crítico sería de ayuda, pero no resultaría suficiente.

Acaso el que mejor haya intentado sistematizar el potencial y las limitaciones del “arte independiente”, desde un estricto análisis de sus lenguajes plásticos, fuera el director del *Boletín de la Asociación de Pintores y Escultores*, Luis Waisman. En su artículo “Itinerario de regreso” el punto de partida es la descripción de una escena que bien podría ser un sueño. La primera persona del narrador se encuentra en una estación de tren, donde un grupo de artistas ciertamente representativo del *art vivant* parisino se arremolina para

64 “Quedó inaugurada ayer, la muestra de Emilio Caraffa”, *La Voz del Interior*, 13 de diciembre de 1939, p. 6. El discurso se publicó como artículo en la revista *Facundo*, editada por Saúl Taborda: Argüello Lencinas, Carlos (1939): “El arte de Emilio Caraffa (A propósito de la Exposición de obras del Artista)”, *Facundo. Crítica y polémica* N° 7, (segunda época), Córdoba, diciembre de 1939, pp. 13-14. En la misma edición se acusaba recibo del primer número del *Boletín de la Asociación de Pintores y Escultores*. Es imaginable la desazón entre las y los jóvenes artistas locales al escuchar de parte de este funcionario semejante valoración del arte moderno (que invertía 180 grados la cuestión del “arte dirigido”) teniendo en cuenta que, entre otros importantes roles que debía cumplir, el subsecretario de Instrucción Pública era el encargado de gestionar las Becas de Perfeccionamiento Artístico en el Extranjero. Estas declaraciones también son un valioso antecedente que ayuda a contextualizar la reacción de ministro de Obras Públicas ante la exposición de Ernesto Soneira en 1940, tema que ya se trabajó en el capítulo anterior.

despedirlo: Picasso, Matisse, Braque, Derain, Othon Friesz, Vlaminck, Lothe, Gromaire, Marie Laurencin y Raoul Dufy⁶⁵. Este último es descrito en el caricaturesco gesto de garabatear sobre un afiche e intentar convencer al guarda de la estación de que su dibujo representa la playa de Antibes. Braque, por su parte, tiene una actitud taciturna y concentrada: “Me pareció que me miraba con un poco de lástima: ‘¿Dónde estará mejor que aquí, entre nosotros, ese pobre muchacho?’”⁶⁶. La escena, que puede resultar cómica por la familiaridad con que son tratadas esas figuras próceres del modernismo, se torna súbitamente melancólica, cuando el narrador es asaltado por una vívida certeza:

De pronto todos ellos me parecieron extraordinariamente viejos... Tenían el aire de esos hombres jubilados. Venían a la estación arrastrando ese terrible hastío de París. Un vetusto hastío. (...) Me dio pena por todos ellos. Pensé que toda su vida habían andado persiguiendo fantasmas... Cazadores de fantasmas...⁶⁷

Aun cuando no comparte el registro de escritura con De Allende, Waisman también se posiciona en esa actitud irreverente ante París como casa matriz de la plástica moderna. En este relato el círculo parisino es representado como una comunidad desorientada por los fantasmas (pero, a diferencia de Argüello Lencinas, no como la fuente de nuevas directivas oficiales), que bien podrían compararse con los “disfraces antidivinos” advertidos por el crítico. La escena termina con la puesta en marcha del tren, que emprende el itinerario de regreso, mientras el narrador cierra los ojos. Al despertar, “empezaba a aclarar”. Entonces comienzan a aparecer las “Estaciones”, subtítulo bajo el cual se desglosan, como en su escrito sobre Rembrandt y El Greco, cinco problemas plásticos: la perspectiva, el color, la luz, la plástica (que no es otra cosa que el contorno) y la expresión. Pero a diferencia de ese primer artículo, en el pasaje por cada una de estas estaciones Waisman ya no se detiene en las lecciones aprendidas “en positivo” en la historia del arte, sino en la superación dialéctica de cada uno de los problemas plásticos mencionados. Cada nuevo postulado es captado al refutar aquellos caminos previsibles de las resoluciones realistas e impresionistas, por un lado, y de la estudiada arbitrariedad del modernismo, por el otro.

65 Al referir la escena Waisman no hace mención de la exposición de Arte Francés, pero esta lista estuvo representada en la misma, tanto en la sección de pintura como en la de dibujos y acuarelas contemporáneos.

66 Waysmann, Luis (1940): “Itinerario de regreso”, *Boletín de la Asociación de Pintores y Escultores* N°2, Córdoba, abril de 1940, p. 4.

67 *Ibíd.* Aunque el autor no lo sugiere, podría pensarse que ese envejecimiento súbito del modernismo guardara alguna relación con verlo lustrosamente exhibido como Arte Francés en una exposición en la que lo moderno, lo liberal y lo nacional (francés) se proponían como una unidad de sentido.

En este último punto interesa pensar la convergencia entre el esfuerzo del autor por extraer consecuencias actuales sobre el lenguaje plástico a partir de la crítica a la pintura francesa de los siglos XIX y XX, y su afán por expresar estas cuestiones mediante su propia práctica como pintor. Lo que nos interesa sugerir aquí es que su recorrido por estas “estaciones” y su obra *La Estación*, de 1939 (Figura 2.3), parecen iluminar desde distintas zonas un mismo proyecto creador⁶⁸.

En el artículo, el primer punto mencionado por el autor es la perspectiva: si dos rieles de una vía fugan hacia la línea de horizonte, estos pueden juntarse allí, en su geometría óptica, o pueden nunca unirse, negando la perspectiva, como hicieron los modernistas. “Entre ambas queda, pues, una tercera alternativa: soslayar la visión de los rieles. He ahí la PERSPECTIVA EMOCIONAL”⁶⁹. La observación de la obra nos permite sospechar a qué se refería con esta tercera alternativa. Tal como puede apreciarse en el dibujo que probablemente haya constituido su boceto (Figura 2.4)⁷⁰, los rieles se mantienen como rectas paralelas en el sector inferior de la obra, y de hecho describen una suerte de rombo con otra vía que los atraviesa, que ya no se encuentra representada en la pintura. En el sector medio del dibujo las vías comienzan a fugar hacia el mismo punto. Es interesante advertir cómo en la pintura esa fuga se diluye (algunas vías se unen mucho antes que otras) y, en la impresión general, parece insinuarse que todos los rieles se unen en un punto que está justo detrás de la estación. Esa dirección se ve reforzada por la hilera de vagones de la derecha, que hace percibir una línea de horizonte bastante baja, a pesar de las elevaciones del fondo (que, por su parte, hacen “flotar” el molino y los silos de la izquierda).

Sobre otras cuestiones también define Waisman terceras alternativas: el color en el lienzo ha de poseer significación emocional (seleccionar tres o cuatro colores sabiamente ordenados), ser susceptible de hermenéutica; y tanto “el impresionismo como el modernismo ignoraron esto”. Respecto de la luz, indica que se debe representar el color

68 Esta categoría, provista por la sociología de la creación artística, indica que hay un sitio donde se entremezclan o contradicen la necesidad intrínseca de la obra y las restricciones sociales que la orientan desde afuera, y vuelve metodológicamente accesible el análisis de la producción de aquellos artistas que, independientemente del “éxito” de su obra, tienden a crear su público (cfr. Bourdieu, 1969 [1966]: 146). El hecho de que el óleo que aquí nos ocupa fuera adquirido para integrar el acervo del Museo Provincial de Bellas Artes al finalizar la *III Exposición Rodante* en 1942 (organizada en la misma gestión de Argüello Lencinas pero donde, como ya señaló, la APE estuvo formalmente representada por primera vez) permite pensar que la obra fuera valorada como una objetivación del proyecto creador de Waisman, el cual asimismo comprende su producción ensayística.

69 *Ibid.*, mayúsculas en el original.

70 El dibujo ha sido publicado en el sitio monográfico del artista: luiswaysman.com, última consulta 6 de abril de 2019. Agradezco a Marta Fuentes haberme señalado esta imagen.

bajo la luz solar y la oscuridad en luz lunar, “[h]e aquí algo que había olvidado el modernismo y que ignoró el impresionismo”⁷¹. Respecto de la plástica, retoma lo planteado sobre Cézanne en el artículo anterior, e insiste en que la angustia de contorno debe combatirse con la intuición de un ritmo entre la línea y la forma. En pintura, sostiene el artista, la tercera dimensión debe afirmarse como puramente ilusoria.

El último punto (o estación) tratado por Waisman es la expresión, donde el problema es la búsqueda de una verdad artística. Aquí se aproxima (sin nombrarlo) al diagnóstico de De Allende respecto de Dios en el arte: califica al imperativo del Arte por el Arte como un sofisma, producto de la impotencia de la época, que terminó de quebrarse con la guerra de 1914. Luego “cundió el escepticismo, floreció el pesimismo. El arte moderno es a ratos escéptico, a ratos pesimista”⁷². Sin embargo, el artista sostiene que la “verdad” se abre paso desde el fondo de la historia, y que mientras exista lo humano volverán a aparecer los problemas y los sentimientos de la expresión artística.

Tal vez una primera evaluación de *La Estación* no permita reconocerla como una representación más o menos eficaz de los conceptos sobre los cuales Waisman imaginó su originalidad y su novedad. No obstante, como indica Bourdieu, las obras raramente están exentas de indicaciones sobre los proyectos de otros creadores que, tanto como referencia, son objeto de diferenciaciones constitutivas de una empresa intelectual (cfr. 1969 [1966]: 148). Los ambiciosos postulados plásticos de Luis Waisman no podrían escindirse de cómo abordó estas problemáticas en su propio hacer artístico. Sin imágenes de referencia, la sugerencia de ordenar la paleta de acuerdo a tres o cuatro colores significativos, o la de tratar la luz como una “conjunción de la luna y el sol” resultaría, como ocurre a menudo con los manifiestos, una proposición demasiado amplia e imprecisa. Es por esto que la obra se vuelve un elemento imprescindible en la comprensión historiográfica del *retorno al orden*, aprehendido en la imagen de una estación justamente porque el artista se distancia de la aventura modernista mediante la metáfora del itinerario de regreso.

*

La estación ferroviaria está representada desde el punto de vista de quien arriba a ella en tren. A la derecha se ven dos pequeñas figuras masculinas conversando en un lugar algo “inesperado”. El momento de la imagen es el del acople (o desacople) de la formación con

71 *Ibíd.*

72 *Ibíd.*, p. 5.

la estación, la llegada (o bien, la partida) en tren, un minuto antes del encuentro con el destino de viaje (o bien, uno después de dejar el origen). Waisman nos sugiere que lo moderno debería pensarse en un juego de espacio, distancia y movimiento. Las resoluciones del impresionismo y del modernismo francés son *esperadas*, pero una nueva expresión artística, reflexiva, es capaz de saltar hacia un lenguaje plástico *inesperado*. La modernidad en provincia, podría pensarse, se representa como un horizonte de expectativa imaginado por quien regresa a Córdoba a dar testimonio de la vanguardia jubilada⁷³. Desde la APE, Viola, Coutaret y Waisman postulan un nuevo compromiso con la geografía local, donde la lejanía de la metrópoli se vuelve productiva para hacer emerger la autonomía intelectual de la provincia. Así, se debaten en la dimensión histórica que pone en juego las distancias temporalizadas: un futuro donde la plástica local se verá aumentada (o acelerada) por un viaje de regreso desde el modernismo metropolitano, el cual, a su vez, se integra al paisaje de Córdoba como un espacio de experiencia pasada.

73 Es Reinhart Koselleck quien entiende la modernidad en su cualidad de tiempo nuevo, impregnado por la eficacia de sus expectativas, que son rupturas radicales o progresos acelerados con respecto de su espacio de experiencia (cfr. Koselleck, 1993 [1979]: 343).

CAPÍTULO 3

La Asociación de Pintores y Escultores y la experiencia de la modernidad

La Asociación de Pintores y Escultores de Córdoba fue el ámbito de circulación de un vasto conjunto de obras que, en gran medida, fueron valoradas como novedosas, expresivas de un compromiso social y modernas. A fines de especificar cómo estas formas artísticas articularon esas tres características, se establecen aquí distintas series de obras del período, analizadas en el cruce con una variedad de fuentes escritas o figurativas, algunas del ámbito artístico y otras extra-artísticas, capaces de volver inteligibles sus tramas de sentido. El capítulo constituye, no obstante, un recorte sobre un corpus mucho más extenso de obras, exposiciones y publicaciones que se encuentran igualmente imbricadas en la historia de la APE. Dicha selección de casos se justifica en la centralidad que tuvo en el período el debate sobre el paisaje de Córdoba. En torno de este tópico, hablaremos de un nudo problemático que liga la historia de las formas de representación con la de la ciudad, su geografía y sus transformaciones, y los contornos que adquirieron estas cuestiones en el ámbito de las instituciones y formaciones culturales.

Con el objetivo de poner de relieve aquellos aspectos propiamente modernos de la plástica local, el problema del paisaje suburbano en la pintura y el grabado es abordado desde una perspectiva que relaciona la representación del espacio con una autoconciencia ante el tiempo y la historia. Lo que el entrecruzamiento de fuentes de alguna manera señala es que las obras son el resultado de una serie de mediaciones artísticas obsesionadas por la comprensión del presente, un ahora histórico que, como sugieren los estudios sobre la cultura en la modernidad, está signado por la ambivalencia ante las contradicciones de una experiencia de modernización que inspira y atormenta, con su afán de crecimiento que destruye tanto los paisajes físicos y sociales del pasado como los vínculos emocionales de un mundo ya perdido (cfr. Berman, 2011 [1982]: 26).

El suburbio como tópico privilegiado en la renovación plástica de Córdoba ha impuesto su forma no sólo en virtud de sus cualidades estéticas sino, también, por una serie de atribuciones ideológicas que diversas series de fuentes ayudan a comprender. El capítulo propone una secuencia de episodios condensadores a través de los cuales analizar cómo el paisaje suburbano se vuelve expresión de lo moderno: en primer lugar, el *I Salón de Artes*

Plásticas de Córdoba que organiza un grupo de jóvenes artistas en 1937 (entre quienes se contaba Horacio Álvarez) auspiciados por la recién conformada seccional local de la SAAP. Este salón fue el ámbito de emergencia de lo que la crítica advirtió como “nuevos temas de Córdoba”, una mirada renovada hacia el paisaje de la ciudad que sugería una perspectiva particular para la plástica local. Luego, un ciclo de pinturas de Roberto Viola que son abordadas con una doble mirada atenta a sus cualidades sensibles, por un lado, y a la activa participación del artista en la APE durante 1938 y 1939, por el otro. La serie, abocada a la representación de “escenas cordobesas” (en general, conjuntos de figuras en el suburbio) fue expuesta en noviembre de 1940 en Córdoba.

Tanto Viola como Manuel Coutaret, como ya se apuntó en el capítulo anterior, dieron a conocer sus reflexiones sobre este tema en el ámbito del *Boletín de la Asociación de Pintores y Escultores*. Es por ello que luego se dedica un apartado a la eminente figura del segundo, en particular a sus representaciones del suburbio industrial de la ciudad, y a la caracterización que él mismo hace sobre éstas como “psicogeografía”. Nos detenemos luego en otra noción, la de *paisaje compuesto*, utilizada con insistencia en la recepción crítica de la obra de Coutaret y de otras y otros artistas de Córdoba, considerando para ello un corpus de escritos publicados en el período y que, virtualmente, no han sido trabajados por la historiografía argentina. Finalmente, se considera el impulso renovador sobre el paisaje urbano que representó, para la crítica local, la primera exposición individual de Horacio Álvarez, una de las muestras más importantes de las que auspició la APE en 1944. En la obra de este artista interesa, en particular, especificar el modo en que elaboró una pintura donde (como lo advirtió Roberto Viola) se entrecruzan los problemas de la época y la forma.

3.1. Nuevas miradas a la ciudad

El 7 de octubre de 1937 abrió en el Salón Blanco de la entonces Dirección Provincial de Turismo (también referido como el Salón Blanco del Ministerio de Obras Públicas, al cual pertenecía la Dirección de Turismo) el *I Salón de Artes Plásticas de Córdoba*, una exposición y concurso organizado por un grupo de jóvenes artistas apoyados por la recién formada Sociedad Argentina de Artistas Plásticos filial Córdoba, cuyos premios fueron financiados, de forma mayoritaria, por el Poder Ejecutivo del gobierno provincial. La

comisión organizadora estaba conformada por Primitivo Icardi, Francisco Mondéjar Scolari, Manuel Martínez Riádigos y Horacio Álvarez, quienes a su vez habían convocado como jurados al pintor Manuel Coutaret, al escultor Vicente Roberto Puig, y al crítico de arte Oliverio de Allende¹.

La comisión organizadora es caracterizada como “un grupo de jóvenes artistas cordobeses”, entusiastas, que había recibido “la adhesión más calurosa de artistas, de la prensa (...). De Buenos Aires, de Santa Fe, de Paraná...”². Como se puede inferir por este artículo, los preparativos para el salón comenzaron en el mes de julio de ese año, una antelación que resulta llamativa si se atiende al hecho de que la conformación de la seccional de Córdoba de la SAAP recién tuvo lugar en septiembre³.

El salón se extendió hasta el 28 de octubre, en consecuencia, se superpuso con la exposición itinerante de obras premiadas del *XXVII Salón Nacional de Bellas Artes*, que se presentó entre el 23 y 26 de octubre en el mismo edificio de Rivera Indarte 55. Esta última llegaba acompañada por una nutrida delegación de artistas (se puede confirmar la visita de Horacio Juárez, Juan Grillo, Ramón Gómez Cornet, Adolfo de Ferrari, Antonio Sassone, José De Luca, Juan Carlos Miraglia y Antenor Pereyra, tal vez llegaran otras u otros), mientras que, entre las obras que llegaron a Córdoba, se contaban importantes piezas de Spilimbergo, Berni, Gómez Cornet, Fioravanti y Portela de Aráoz Alfaro, entre otras.

Si se lo considera desde el punto de vista de las y los premiados, el *I Salón de Artes Plásticas de Córdoba* parece haber nucleado un grupo de artistas que, por un motivo u otro, hasta entonces habían sido un tanto marginados. Tres de ellos, Rosalía Soneira, Edgard Víctor Barros y Aurelio Cortinovis, tenían una estrecha relación de amistad y de

-
- 1 Cfr. *I Salón de Artes Plásticas de Córdoba* (catálogo de exposición), Córdoba: Salón Blanco de la Dirección Provincial de Turismo, 7 al 28 de octubre de 1937, Archivo Museo Horacio Álvarez. El catálogo no hace referencia a los premios, pero de la prensa surge que la Provincia otorgó cinco premios estímulo de 100 pesos cada uno y uno adquisición para un grabado, además de éstos, la Universidad Nacional de Córdoba y el Jockey Club otorgaron un premio estímulo cada uno (aunque no se especifica el monto) y el artista Luis Miglioretti financió un premio adquisición de grabado. En algunos reportes de prensa se menciona un décimo premio estímulo cubierto por la Municipalidad de Córdoba. Por otra parte, en el catálogo y en la prensa el nombre de Puig es consignado “Luis Roberto”, cuando correspondería “Vicente Roberto”.
 - 2 “Despierta interés el Salón de Artes Plásticas”, *Los Principios*, 21 de julio de 1937, p. 2. La integración de la comisión organizadora solo se encuentra consignada en el catálogo de la exposición, en los artículos publicados con motivo del salón no se menciona los nombres de sus integrantes.
 - 3 Como ya se indicó en el Capítulo 1, el auspicio de la SAAP Cba al *I Salón...* es mencionado en una única oportunidad, en un artículo donde se indica que el mismo es “organizado por un grupo de artistas de nuestro medio, bajo el auspicio de la Asociación Argentina de Artistas Plásticos, filial Córdoba” [“El jueves próximo será inaugurado el Salón de Artes Plásticas de ésta”, *La Voz del Interior*, 30 de septiembre de 1937, p. 9].

intercambio intelectual entre sí y con su mentor, Horacio Juárez, en quien Cortinovis reconocía a un maestro⁴. El testimonio de Soneira es revelador:

Después del bochornoso fracaso del salón de la “Concordancia” no me quedaban ganas de escribir, pero ya se me pasó. El Salón [Nacional de Bellas Artes] se reduce a 5 pintores buenos y 3 escultores. (...) Aunque faltan aún los premios de la Comisión de Cultura y Municipalidad, a Aurelio no le dieron nada a pesar de que sonaba para premio. (...) A Barros también le fue mal, lo rechazaron, pero no deja de pintar, está en la racha de la mala suerte, es que es bien difícil hacerse comprender o pretender que lo comprendan. El jueves abren un salón, yo mandé y Barros también. Coutaret, Puig y Oliverio de Allende son los jurados. Ya si nos va mal con este jurado de izquierda estamos listos. Y Coutaret que me decía que en el Nacional me daban premio!⁵

Tanto Barros como Soneira fueron premiados por sus pinturas, *Mujer* (Figura 3.1) y *Figura* respectivamente. La afinidad entre sus obras parece haber sido tan estrecha que Rosalía se había ofendido con Infante por bromear delante de una obra de Barros que, a su vez, había confundido con una obra suya. Cortinovis recibió el premio por *Señorita Renée* (Figura 3.2), una cabeza en la que la crítica veía “a la mar cada influencia que ejerce sobre él Horacio Juárez”⁶. Los restantes premios de la Provincia fueron distribuidos entre Horacio Álvarez, en pintura (Figura 3.3), y Primitivo Icardi en escultura (Figura 3.4), ambos integrantes de la comisión organizadora del salón, mientras que el premio adquisición lo obtuvo un grabado de Juan Carlos Pinto.

Álvarez, uno de los “nuevos”, sorprendió tanto al público como a la crítica con su *Niños de la calle*. A propósito de él, Rosalía escribía: “No sé si te acordás de ese muchacho Horacio Álvarez? Se mandó un cuadro muy bueno, también lo premiaron, 'niños de la calle'. Si Barros se descuida, le quitará la beca, acordate de ésto [sic]”⁷. La obra se presta a un análisis comparativo con las figuras que en esa época pintaban artistas como Sipilimbergo y Gómez Cornet, quienes, en virtud de su premiación en el *XXVII SNBA*,

4 Dentro de este núcleo debe contarse también a Ernesto Soneira, entonces en Francia becado por la Provincia, y a Manuel Rodeiro. María Cristina Rocca ha publicado trabajos referidos a las reuniones de artistas e intelectuales organizadas por Rosalía Soneira, en el cruce de intereses en torno del arte, la educación y la política (Rocca, 2007 y 2018).

5 Rosalía Soneira (carta a Ernesto Soneira), 1 de octubre de 1937, Archivo Soneira-Linossi. Rosalía presentó al *I Salón de Artes Plásticas* dos obras que habían sido rechazadas en el *XXVII SNBA*.

6 “El grabado y la escultura en el Primer Salón”, *El País*, 11 de octubre de 1937, p. 4.

7 Rosalía Soneira (carta a Ernesto Soneira), 23 de octubre de 1937, Archivo Soneira-Linossi. A pesar de las predicciones de Soneira, como se señaló en el primer capítulo, ni Álvarez ni Barros obtuvieron las becas de formación en los concursos subsiguientes: en 1939 la obtuvo Santiago Velasco y en 1943, ya sin Álvarez en el concurso, la distinción fue declarada desierta, lo que, por otra parte, confirmaría la “mala racha” de Barros.

estuvieron representados en la exposición mencionada arriba. En esa oportunidad, se expuso *Figuras* del primero, que había recibido el Gran Premio Adquisición y *Muchachos santiagueños* del segundo, distinguida con el Primer Premio Nacional. Ambas fueron objeto de un comentario firmado por Paulino Farías, “Impresión ante dos cuadros”, un sentido artículo que se hace eco del paso de estas obras por Córdoba. Sobre la obra de Gómez Cornet dice:

En los ojos de las dos figuras adolescentes -hermanos seguramente,- ha sido captado por el artista, ese minuto de ausencia de lo externo, que da fuerza a la vida interior. Ella y él simulando mirar hacia la vida que transcurre ante ellos, están entregados al examen de problemas del alma. De sus complejos problemas de niños casi adultos, que sufren la transición para entrar en la responsabilidad de la independencia del yo, del alejamiento definitivo de los años sin razonamientos profundos y de su ingreso en el caos de la vida, que es guerra sorda y cruel.⁸

Ciertamente ante las *Figuras* del primero nadie quedó indiferente. Francisco Vidal, entonces director de la Academia Provincial de Bellas Artes, afirma que el “gran premio a Spilimbergo, creo que es una cosa irregular. (...) Claro está, ello depende del temperamento del artista. Si Spilimbergo hace una cara con un ojo pequeño y otro desmesurado, él sabrá por qué”⁹. También en la lapidaria reseña que *Los Principios* realizó sobre la muestra del Salón Nacional se destacaba “la obra de Spilimbergo, con algunas deformaciones que le quitan valor y no se encuentran en armonía con el resto de las figuras”¹⁰. Incluso Farías, en su admiración por la obra, señala “descuidos”:

Spilimbergo ha dedicado, se me ocurre, todo el cariño de su arte en la realización de esa criatura [el niño], que indudablemente porque está viviendo, se destaca en el conjunto y justifica el descuido de algunos detalles que se disimulan sin violencia.¹¹

El motivo de las y los niños ensimismados es, de cierto modo, una recurrencia significativa, y a la luz de esta regularidad debe abordarse la pintura *Niños de la calle* de Álvarez. La obra es un exponente de lo que la crítica de su época valoraba como un realismo de fuerte carácter constructivo capaz de restituir la expresión al objeto, esto es,

8 Farías, Paulino (1937): “Impresión ante dos cuadros”, *La Voz del Interior*, 28 de octubre de 1937, p. 11. Sobre el autor no hay mayores datos, salvo que él mismo declara no ser un crítico especializado. El artículo está acompañado por las reproducciones de ambas obras.

9 “El arte argentino tiende a volver a lo clásico, dice Francisco Vidal”, *Córdoba*, 27 de septiembre de 1937, p. 7.

10 “Se inauguró la 'muestra' de los premiados del Salón Nacional”, *Los Principios*, 24 de octubre de 1937, s.p.

11 Farías, cit.

una vertiente post-expresionista del *retour à l'objet*¹². Las figuras se sitúan en un interior representado en aparente perspectiva isométrica (acusada en la arista de la mesa sobre la que están sentadas, en los zócalos de las paredes y en el alféizar de la ventana) que, no obstante, insinúa entre los marcos de sus aberturas un tímido paisaje suburbano. Sus brazos y dedos presentan una suerte de estructura tubular suavizada por las vestimentas y por tres atributos que acompañan a cada uno de los niños: la media hogaza de pan, el perro y la vasija rota junto al pie de la niña. El color, por su parte, modula la representación de los volúmenes sin grandes contrastes y con tonos bajos. Sin embargo, son las miradas de los tres personajes las que emergen como sobrerrelieves en la composición y, a la manera de Spilimbergo y Gómez Cornet, constituyen en esta obra las proyecciones emocionales que el artista reclama para el arte.

Los premios de la universidad, el Jockey Club y el premio adquisición restante¹³ fueron otorgados a figuras cuyas trayectorias ya estaban más consolidadas: un paisaje de Capilla del Monte de José Aguilera, la *Cabeza de negrito* de Gaspar de Miguel y un aguafuerte de Luis Bautista Caputo Demarco. Respecto del grupo de artistas consagrados, el reporte del diario *El País* fue categórico: la muestra se describía no sólo por las obras expuestas, sino también por sus ausencias.

Es conveniente señalar que algunos valores definitivamente incorporados al conjunto de plásticos argentinos de mayor significación y que residen en Córdoba no han concurrido al Primer Salón; entre los ausentes notamos a Pedone, Vidal, Nicolás Antonio de San Luis en escultura, Pablo Borgarello en pintura y algunos más. En cambio, se han hecho presentes, de ese mismo núcleo, José Malanca (...); Camilloni, Aguilera y otros.¹⁴

Tanto el reporte gráfico como las reseñas críticas destacaron el valor de la obra de Caros Assaf (o, como se “tradujo” el seudónimo muchas veces, “Carlos Asal”), *Leyendo las*

12 Especificar en qué consistía la “vuelta a la realidad” o el “retorno al objeto”, como indicamos en el capítulo anterior, fue una tarea de la cual críticos y artistas se ocuparon por igual en el período estudiado. En el contexto de la exposición que aquí nos ocupa podría señalarse la respuesta de Adolfo de Ferrari al gobernador Sabattini (quien había objetado que “los motivos modernos no son captados por el pueblo”): el primero sostiene que el realismo mágico de Gómez Cornet y de Fioravanti parten del expresionismo en una “vuelta al naturalismo, pero tocado fuertemente de lirismo” [“Realizamos un plan de cultura artística -dice el Sr. Chiáppori”, *La Voz del Interior*, 24 de octubre de 1937, p. 4].

13 En algunos artículos se indica una décima recompensa estímulo de la Intendencia Municipal para la pintura de Eugenio Spiridinov, *El Árbol*.

14 “Se inauguró el Primer Salón de Artes Plásticas”, *El País*, 8 de octubre de 1937, p. 4. Pocos días después, se volvía al tema de los ausentes para señalar que, de los grabadores, Mauricio Lasansky tampoco concurrió al salón, aunque sí lo hicieron Nicasio y Meyer; mientras que entre los escultores se echó de menos a Juárez y a Musso, quienes “por su vinculación con esta provincia podían -y debieron- estar presentes” [“El grabado y la escultura...”, cit.].

cartas (Figura 3.5)¹⁵. En algunos reportes se publicó la fotografía de su cuadro, con el correspondiente epígrafe, aun cuando en el artículo no aparecía incluida en la lista de expositores. Incluso en las fotografías sociales, un grupo de autoridades de gobierno posa frente a la pintura, que por sus dimensiones era muy visible.

Como riqueza descriptiva, robusta expresión y adecuado empleo del medio tono son méritos, a nuestro juicio resaltantes, del cuadro intitulado “Leyendo las cartas” que firma Assaf Caros, un seudónimo que parece descubrir evidentemente un pintor con despejado dominio de paleta, bella sensibilidad e ideas modernas de la pintura.¹⁶

La participación de Nicasio, que presentó algunas de las obras que acababa de exponer en Reflex, también parece haber contribuido a la impresión general de un horizonte estético moderno para el salón. Respecto de su obra *La Cañada* (Figura 3.6), Monserrat había escrito: “el objeto restituído en su expresión estética, con todo lo que tiene de concreto, misterioso y humilde”¹⁷.

En el conjunto, y más allá de las afinidades que probablemente existieran entre jurados y artistas premiados, hubo quienes encontraron en este salón un novedoso repertorio:

... quizás sea interesante señalar, en esta rápida referencia general, la presencia de numerosas telas inspiradas en temas urbanos. ¿Van descubriendo la ciudad los pintores cordobeses? La pregunta es oportuna. Los pintores locales preferían frecuentar los temas serranos o, cuando dirigían sus ojos a la ciudad, lo hacían para detenerlos, salvando las naturales excepciones, no en los motivos que descubrieran después de una búsqueda cariñosa por el paisaje urbano sino sobre aquellos sectores más difundidos, de un pintoresquismo un tanto convencional, cuando no decisivamente trillados por la huella de varias paletas movidas por idéntico propósito. Nuevos temas de Córdoba, descubiertos en pesquisas cariñosas, surgen a la vista del público a través de los cuadros del Primer Salón.¹⁸

A juzgar por los títulos de las obras presentadas, podría ponderarse que de las 59, un máximo de 14 se corresponderían con paisajes urbanos o suburbanos de Córdoba (entre

-
- 15 Caros Assaf o Asaf fue el seudónimo utilizado por Rosa Farsac (1905-2003) luego de casarse. A pesar de participar asiduamente de exposiciones durante la década de 1930 y 1940, la ambigua actitud ante su obra por parte de la prensa parece indicar que el seudónimo todavía desconcertaba a redactores y críticos por igual. Si bien en el presente trabajo su figura no es tratada en profundidad, es significativo que es la única socia de la APE sobre la que sabemos hizo donaciones para el funcionamiento de la entidad: “Como he tenido que hacer los trámites para cobrar el cheque de trescientos pesos que la Farsac regaló a la sociedad no he podido ir a la cosechera [sic] a recoger chimentos pero dentro de unos días volveré a escribirte” [Senmartín, R. (Carta a Horacio Juárez), Córdoba, 6 de octubre de 1942, Legajo Juárez MEC].
- 16 “Grata impresión se recoge del Primer Salón de Artes Plásticas de artistas de Córdoba”, *La Voz del Interior*, 9 de octubre de 1937, p. 11.
- 17 Monserrat, Santiago (1937): “Alberto Nicasio y la xilografía”, *Córdoba*, 23 de septiembre de 1937, p. 12.
- 18 “Se inauguró el Primer Salón de Artes Plásticas”, cit.

otras, tres óleos de Manuel Martínez Riádigos de los que no se encuentran otras referencias, tres grabados de Oscar Meyer, la ya mencionada xilografía de Alberto Nicasio y un paisaje de los alrededores de Córdoba de Manuel Coutaret). No obstante, la alusión a la “pesquisa cariñosa” en el fragmento citado sugiere que el o la comentarista consideraría dentro de la mirada hacia la ciudad el vasto conjunto de figuras (tanto en pintura como en escultura) a las que se alude en las distintas reseñas de la prensa, y de las cuales puede inferirse (por los títulos) un total de 21 en el listado de obras expuestas. Esos serían los casos de *Niños de la calle*, *Señorita Renée*, *Leyendo las cartas* o *Choña*.

De ser así, los “nuevos temas de Córdoba” estarían ampliamente representados como un emergente ineludible en este salón organizado por artistas jóvenes. Por cierto que en el frente contra la mirada pintoresca y, vale decirlo, contra el incipiente academicismo local, se alistaron los “jurados de izquierda” Vicente Puig, Manuel Coutaret y Oliverio De Allende. De ese combate participaron, también, los complejos paisajistas urbanos Alberto Nicasio y José Aguilera. Este último ya lamentaba, en una entrevista realizada en mayo de 1936, la enseñanza impartida por la Academia, porque ésta “no le plantea a los pintores jóvenes los problemas del arte, ni los estimula a resolverlos. Les dice, sencillamente: ¡síntese y pinte!”¹⁹. En contraste, para él la imitación de la naturaleza estaba atravesada por el problema de la libertad.

En lugar de enseñarles lisa y llanamente a **imitar** libremente la naturaleza, a imitarla con la imaginación en el taller (...), a componer el paisaje en el alma, se les hace creer que todo el problema estético radica en la copia más fiel del natural.²⁰

El grupo encargado de la organización del salón, una comisión aparentemente independiente de las instituciones entonces establecidas (la Academia Provincial de Bellas Artes, el Museo Provincial de Bellas Artes, la Comisión Provincial de Bellas Artes, etc.), levantó una fuerte apuesta en la designación de su jurado: sea la presencia de Puig, Coutaret o De Allende, éstos parecen haber gravitado a la hora de algunas importantes abstenciones, como las de Vidal, Pedone o De San Luis. Del mismo modo, la participación de algunos “consagrados” tales como Aguilera, Nicasio, Lescano Ceballos, De Miguel, Spiridinov y Malanca, y el perfil de los premios (que señalaban el valor de obras rechazadas por el jurado del *XXVII SNBA*), son el contexto de emergencia de esta nueva

¹⁹ Cromos (1936): “José Aguilera hace del paisaje lo que él quiere que éste sea”, *Lucha* (suplemento “Tribuna literaria”), 17 de mayo de 1936, p.2, recorte conservado en Archivo Familia Waisman.

²⁰ *Ibíd.*, resaltado en el original. Nótese cómo emerge aquí el problema que desarrollaremos más adelante referido al “paisaje compuesto”.

mirada hacia la ciudad. Como ya se señaló en el Capítulo 1, en estos primeros momentos de la trayectoria de la SAAP Cba ya se insinuaban ciertas polarizaciones, cuyas apuestas se dirimirían a lo largo del período. Cuando Manuel Coutaret asume la presidencia de la Comisión Directiva, en abril de 1938, es acompañado por una representación significativa de aquellas figuras que se habían destacado en el *I Salón de Artes Plásticas de Córdoba*: Puig, Icardi, Aguilera y Álvarez estarían allí.

3.2. Figuras melancólicas y paisaje en la pintura de Roberto Viola

Serán precisamente Manuel Coutaret y Roberto Viola dos figuras centrales para seguir la trayectoria de estos “nuevos temas para Córdoba” en el giro de década. Viola, quien había alternado sus estancias entre Capital Federal y Córdoba desde 1935, se instaló definitivamente en la segunda en 1938, cuando obtuvo un cargo como profesor de Dibujo en la Academia Provincial de Bellas Artes. Entre 1938 y 1939 su participación y la de Coutaret en el *1° Salón Jockey Club de Córdoba*, en las respectivas ediciones del Salón Nacional y en los dos salones *Tout Petit* de la APE fueron seguidas atentamente por la crítica. Durante esos años Viola expone pinturas y dibujos, obras en las cuales realizó una intensa exploración en el ámbito de lo que podríamos considerar las “pesquisas urbanas” referidas arriba: grupos de figuras emplazadas alternativamente en interiores, en espacios semiabiertos o en el paisaje suburbano. En virtud de estas alternativas, y tomando como referencia el título de una obra suya premiada en el *XXIX SNBA*, este ciclo podría denominarse el de las “escenas cordobesas”.

En términos de contexto pertinente, este período de la producción de Viola concentra varios aspectos de interés: el destacado rol que el artista tuvo en el seno de la SAAP Cba y la APE (en períodos consecutivos fue vicepresidente y presidente), su constante (y afortunadamente bien documentada) labor como articulista y conferencista y, en particular, la exposición de noviembre de 1940, realizada junto con Vicente Roberto Puig, en la cual presentó 21 obras (sobre un total de 28) fechadas entre 1937 y 1939-1940²¹. Viola consideraba entonces que la participación en una “peña” era un aspecto fundamental de la

21 Viola y Puig fueron compañeros de beca en Europa entre 1933 y 1935 y, a la sazón, muy buenos amigos. La lista de obras incluidas en la exposición fue publicada en: “El sábado próximo inauguran su exposición, R. Viola y R. Puig”, *La Voz del Interior*, 21 de noviembre 1940, p. 7. En la lista no figura la obra *Escena cordobesa*, no obstante su título podría haber sido cambiado (figura por ejemplo, un óleo titulado *Motivo cordobés*).

práctica artística con el que se sentía personalmente comprometido y, en diversas oportunidades, expresó su preocupación por la creación de un público específico para las formas artísticas que se estaban desarrollando en el renovado ambiente local. Estas cuestiones son mencionadas en el discurso que dio en la inauguración del Taller Libre de Croquis de la SAAP Cba:

Todos nos hemos quejado, en quién sabe cuántas oportunidades, de la falta de “ambiente” artístico en Córdoba, y yo creo que nosotros somos los que debemos hacer el “ambiente” haciendo obras. Lo difícil -lo insalvable hasta hoy- fue la falta de unión. Cada uno por su lado. Sólo hacíamos la parte egoísta de nosotros mismos. El esculpir, pintar, grabar, etc., en una palabra. El trabajar para aplacar la angustia que la necesidad de crear nos trae. Pero en el artista hay también otra obligación, la de hacer ver y hacer saber su tarea. El público que hoy asiste a una exposición es de un porcentaje mayor al de hace sólo diez años. Y podemos asegurar que también entiende más. Si nosotros unidos como hoy lo estamos -y haciendo obra- llevásemos diez años de existencia, yo podría afirmar que el público asistente sería el doble -y también mucho más comprensivo- y podríamos decir que hay un poco de ambiente. (Viola, 2006a [1938], p. 51)

Ante la formación de sociedades de artistas como un aspecto de su práctica, Viola no perdía de vista la necesidad de “hacer obra”, esto es, de mantener la vital vinculación entre una participación de orden social en el ambiente artístico y una participación artística propiamente dicha. La escisión entre ambos aspectos, un problema que incluso Berni señalaba en relación a las asambleas de la SAAP en Buenos Aires²², sería fuente de deslegitimación para las agrupaciones, o bien, de fragilidad en el compromiso de la o el artista con su “ambiente”.

De acuerdo con la documentación disponible, en el ciclo de las escenas cordobesas de Roberto Viola se podrían considerar (en orden cronológico) las siguientes obras: *El balcón* (Figura 3.7), *Escena cordobesa* (Figura 3.8), *La cena* (Figura 3.9), *La bomba del Pucará* (Figura 3.10), *El matiné* (Figura 3.11), *El cuarteto* (Figura 3.12) y *Mujeres en la ventana* (Figura 3.13). En esta serie es particularmente notoria, respecto del tratamiento que había resultado tan característico en Spilimbergo y en Gómez Cornet, una inflexión en la forma de representar los ojos, especialmente en las mujeres y los niños: sus miradas están vacías.

22 Cuando, en la carta citada en el Capítulo 1, Berni resume las asambleas dice: “Se llamó a la primera Asamblea de la Sociedad, la concurrencia no fue muy grande, después de un largo debate en que las opiniones estaban muy divididas se pone a votación la moción, y gana la abstención en tres votos; 16 por la concurrencia, 19 por la no concurrencia. Esta mayoría era precaria y se componía precisamente por muchas personas que no pintan o este año no pensaban mandar al salón” [Antonio Berni (carta a Rosalía Soneira), 16 de agosto de 1938, Archivo Soneira Linossi].

La *Escena cordobesa* de 1939 representa un grupo de figuras en el estrecho espacio entre la puerta y la ventana del frente de una vivienda. Si bien la reproducción de la obra de la cual disponemos no permite apreciarla en su tratamiento del color²³, las figuras y la representación del espacio son susceptibles de análisis. El tema de la escena es el galante gesto que un paseante dedica a una mujer joven, esta última asomada a una ventana cuyo marco y postigo geometriza el espacio y el tratamiento de la figura en general. El muchacho ofrece lo que parece ser una flor de cala a la mujer, que la mira aunque no extiende su mano para recibirla. La figura masculina es acompañada por un burro, representado en un perfil casi exacto, que agacha su cabeza alineándola con el lomo, de manera que acompaña las líneas ortogonales de la ventana. Hacia el sector izquierdo de la pintura aparecen dos figuras más: son una mujer adulta y un niño descalzo, espectadores privilegiados (o curiosos testigos) de la escena, apoyados en el umbral de la puerta y acompañados por un perro que, indiferente y enrollado sobre sí mismo, descansa sobre los adoquines de la vereda.

El rasgo singular de esta escena cordobesa es, sin dudas, lo que allí no se representa: el paisaje de Córdoba. Ya sean sus marcas topográficas naturales (el río, las barrancas o un horizonte serrano) o arquitectónicas (las casonas coloniales, los puentes de la Cañada o los campanarios), esta imagen se desentiende de ellas como señaladoras de lo geográfico. A diferencia de Álvarez en *Niños de la calle*, quien a la manera de Berni insinúa el paisaje a través del marco de la ventana, las aberturas aquí apenas sugieren la oscuridad del interior de la vivienda. Viola deja ingresar al burrito (motivo ya consagrado por la obra de Pedone) como una suerte de localizador dentro del universo de imágenes artísticas de Córdoba, pero el énfasis está puesto en los rasgos anímicos y sociales de la escena. Ésta se emplaza contra el frente de una modesta vivienda, que obtura la posibilidad de descansar la vista sobre un fondo. Las aberturas tienen sencillos remates ortogonales, apenas suavizados por las curvas de la cortina, y el acortamiento de los planos refuerza la impresión de falta de intimidad (característica de los barrios populares) del gesto galante.

23 Del ciclo considerado, por cuestiones de accesibilidad a las obras, solo se puede apreciar el color de *La bomba del Pucará* (1939-1940), *Mujeres en la ventana* (1939) y *El cuarteto* (1939-1940). La poco favorable crítica que De Allende hace a la evolución artística de Viola rescata, no obstante, una sofisticación en el tratamiento cromático de sus obras más recientes: “El pincel se ha afinado y refinado, es cierto, y en determinados fragmentos logra el Sr. Viola una magnificencia cromática que no vacilo en llamar extraordinaria” [De Allende, Oliverio (1940): “Pinturas de Roberto Viola, Esculturas de Roberto Puig”, *La Voz del Interior*, 30 de noviembre de 1940, p. 7].

La escena suburbana aparece así contenida por una serie de formas arquitectónicas que refuerzan su estatismo y que, en última instancia, sugieren el interior oscuro de las viviendas humildes como trasfondo melancólico. Esta característica puede advertirse de manera mucho más acusada en *El balcón*, composición enviada al XXVIII SNBA en 1938 y donde, al igual que *Mujeres en la ventana* (1939), se enfatizan estos marcos arquitectónicos ortogonales como estructura espacial para el emplazamiento de las figuras femeninas melancólicas.

La representación de los personajes con pupilas extremadamente dilatadas o bien con las cavidades oculares pintadas de negro es, como se anticipó, el rasgo expresivo que más abiertamente contrasta con el tratamiento de la figura en Spilimbergo, Berni o Gómez Cornet, artistas que las y los socios de la APE reconocían como indiscutibles referentes de lo moderno. En la pintura de Viola, las miradas de las mujeres y niños se desdibujan, o bien se vuelven hacia su interior. El artista ha reflexionado sobre el recurso estético de representar los ojos sin pupilas en su artículo “Amadeo Modigliani”, publicado en abril de 1939 en el diario *Debate*: “La gracia es patrimonio de Modigliani, y él sabe ubicarla en cada una de sus telas. En los ojos que pinta -muchas veces sin pupilas- hay tanta expresión, tanta mirada significativa, como no lo había en la realidad” (Viola, 2006b [1939]: 53). La angustia del italiano radicaba, para el autor, en el desgarramiento interior de la imborrable experiencia de la 1ª Guerra Mundial y la consecuente paradoja de ser aplaudido por un público que no podía entenderlo. El artículo de Roberto Viola sobre Modigliani exige entenderse como un texto preparado por sus propias elaboraciones figurativas entre 1938 y 1939 (y, de manera análoga a lo que hemos señalado para el caso de Waisman en el capítulo anterior, expresivo de su proyecto creador), dado que las ideas son articuladas en un sentido propicio para la recepción de su propia obra: “[Contemplamos] en los retratos de los niños, la ingenuidad, la alegría de vivir sin la desolación de comprender...” (ibíd.).

Si las miradas sin pupilas constituyen un aspecto de novedosa expresividad en esta reelaboración moderna del realismo, la serie también invita a considerar con atención un complejo trabajo de representación de las manos de las figuras y su función como enlace o comunicación en la composición de cada una de las obras. En todas ellas los personajes dejan ver sus manos, sea manipulando instrumentos y objetos en sus tareas habituales, sea para contener sus propios cuerpos o, significativamente, apoyándose con afecto unos sobre otros, como se advierte de manera paradigmática en *La cena*. Esta última obra, aceptada en

1940 en el *XXX SNBA*, y pocas semanas más tarde expuesta en Córdoba, vuelve sobre un motivo de larga tradición en las artes figurativas: la mesa de los pobres. En efecto, sobre esta mesa rebatida, alrededor de la cual se reúnen siete integrantes de una familia, no hay más alimentos que una hogaza de pan y la sopa provista por una mujer mayor cuya figura se recorta contra el marco de una puerta. En contraste con las obras analizadas arriba, *La cena* presenta una compleja composición que integra numerosas figuras (desafío que Viola abordaría también en *El matineé* y *La bomba del Pucará*), las cuales interactúan unas con otras y se ven alternativamente de frente, de perfil o de espaldas. En la representación de las mismas los ojos se mantienen sin pupilas y los rostros inclinados, en todos los casos, dirigen sus miradas hacia otros puntos de la escena (la mesa, la escasa comida, los seres amados), pero no hacia quien se para frente al cuadro.

Viola opta también por motivos muy cargados simbólicamente en las obras protagonizadas por niñas y niños: *El matineé* (o *El matineé infantil*) y *El cuarteto*, ambas fechadas por el artista en “1939-1940”. La primera de ellas, compuesta por tres grupos de figuras en la cazuela de un teatro (evidente por el desnivel entre las butacas y la escalera del fondo), alude a una actitud melancólica acusada por la falta de atención de las niñas y niños respecto de lo que ocurre en el escenario e, incluso, de lo que tienen entre las manos. En primer plano, un niño y una niña, acaso mayores que el resto, se entretienen plegando los programas, construyendo lo que parecen ser las “pajaritas” en la técnica española de la papiroflexia. En el plano medio una mujer y unas niñas se reúnen en torno de un muñeco de Pinocchio articulado, mientras en el plano de fondo tres niños se entretienen con un acróbata de madera.

Para la interpretación de la escena es plausible discernir tres capas. Algunos de los juegos, como la papiroflexia, podrían vincularse con las tareas del geómetra o el constructor (empresas que se sitúan bajo el signo de la melancolía), mientras otros juguetes, los muñecos articulados, remiten a lo siniestro freudiano de los objetos inanimados, acaso más evidente en el caso de la marioneta de Pinocchio. Las figuras ensimismadas en primer plano, que apenas prestan atención a lo que tienen entre las manos, refuerzan esta clave hermenéutica²⁴. Por otra parte, al representar estas tres

24 Respecto de la iconografía de la melancolía y su resurgimiento en el realismo de entreguerras, Clair (1999 [1996]: 91 y ss), retomando el trabajo de Erwin Panofsky, señala la clásica asociación entre la conciencia melancólica y la disposición para la artes geométricas, que en su versión moderna sufre una suerte de radicalización asociada a la idea de la “soledad de los signos”, el presentimiento de que los miembros dispersos de la realidad ya no pueden reunirse y reordenarse en una visión de conjunto. El

situaciones, Viola no hace sino comprometer al espectador o espectadora en un juego de espejos donde lo que se ve en el cuadro bien podría reflejar lo que ocurre en el escenario ante el que se encuentra el grupo retratado, que a su vez coincide con el lugar de quien observa la pintura.

Son los niños quienes ocupan el escenario en el caso de *El cuarteto*. La música de cuerdas reconcentra las figuras, si bien la atención que prestan al sonido y a la sensibilidad táctil de los instrumentos vuelve a reforzar la secundarización de la mirada, en los ojos cerrados en el caso del niño ubicado en la esquina superior izquierda, y en los ojos sin pupilas de las tres figuras restantes.

La bomba del Pucará es contrastante con las anteriores en virtud de su inequívoca referencia a la geografía local y, por ese motivo, es un caso central para el argumento que se desarrolla en este trabajo²⁵. La escena, compuesta nuevamente por siete figuras, a las que se suma la representación de numerosos animales domésticos, es la única de las consideradas en la que se ven los rasgos topográficos del barrio del título, la Bajada del Pucará. Como en el resto de la serie aquí analizada, entre las figuras representadas por Viola predominan las femeninas, reunidas alrededor de un grifo de agua con el cual cargan diversos recipientes. La bomba está justo en la intersección de una calle adoquinada y un caótico sendero que conduce al caserío de barranca. El grupo de vecinas y vecinos está acompañado por sus burritos, y se lo observa desde un punto de vista bastante complejo que clausura la posibilidad de tener una panorámica serrana. La línea de horizonte prácticamente coincide con el margen superior del cuadro, dando la leve sensación de plano rebatido.

El humilde barrio Del Pucará fue asiduo protagonista de la crónica de los tres periódicos principales de la ciudad (*La Voz del Interior*, *Los Principios* y *Córdoba*), los cuales no dejaron de advertir las problemáticas asociadas a la intensa transformación del espacio

mismo autor sugiere que la recurrencia en la representación de muñecos y autómatas en las estéticas del retorno al orden responde a una inquietud que compartiría sus raíces con las del ensayo “Das Unheimliche” de Freud (ibíd.: 60). Agradezco los enriquecedores comentarios de Guillermo Fantoni en su análisis de esta imagen.

25 Algo incluso sugerido por la trayectoria de la obra por el centro de la ciudad. Su actual propietario informa que, en las décadas del '40 y del '50, la pintura estuvo colgada en el estudio de los arquitectos Carrara, Bottaro y Revuelta, ubicado en San Martín 67, a pocos metros del local del Círculo de la Prensa y la APE [Cfr. Hernán Carrara, comunicación personal, 3 de diciembre de 2014]. Este estudio, al igual que el de Jaime Roca y el de Ángel T. Lo Celso, publicó anuncios a página completa en *Las Comunas*, la revista dirigida por Deodoro Roca que, como se verá en seguida, es otro ámbito intelectual relevante en la reconstrucción de la nueva mirada hacia la ciudad.

urbano emprendida por las gestiones de Sabattini y Del Castillo en el ejecutivo provincial, y Latella Frías en el municipal. Estas renovaciones, relacionadas con tareas de desmonte, nivelación de terreno, extensión de las avenidas del centro o refacciones en el Parque Sarmiento, dejaban al descubierto la seria problemática habitacional de quienes se habían asentado en el sector.

En diciembre de 1939 *La Voz del Interior* publicó un artículo extraordinario de su columna “A través de la ciudad” (la cual habitualmente era una breve reflexión de unas 150 palabras). La crónica en cuestión salió en la contratapa del diario, con una extensión de más de dos mil palabras, acompañada por cinco imponentes “notas gráficas” (Figura 3.14) que podrían atribuirse a Antonio Novello²⁶. Su título, “A escasas cuerdas del centro se configura entre la barranca y los accidentes del terreno, el más miserable de los barrios: 'Del Pucará'”, nos anticipa que se trata de un testimonio sobre la vida en los suburbios de “esta ciudad americana”. Los problemas de los barrios marginados y la insistencia en una ampliación de los servicios públicos entre quienes más necesidades tenían era un tema recurrente en las notas locales de los periódicos y, en sugerente correspondencia con la obra de Viola, la crónica referida no la dejó sin abordar:

[El] agua para aplacar la sed y para los quehaceres domésticos se la obtiene de un grifo situado en la intersección cercana a la avenida y la bajada, a cuyo alrededor se congregan mujeres y niños, con tachos, burritos y bordolesas sobre un par de ruedas, dando lugar a un espectáculo indigno de nuestro tiempo y de la jerarquía monitora y cultural de la ciudad.²⁷

Del Pucará se constituye un objeto significativo que atraviesa la heteronomía de dos ámbitos cuyas prácticas y tramas de sentido se iluminan de manera mutua: la pintura moderna y el periodismo. En la crónica citada se cuestiona cómo locales y turistas se regocijan del paisaje serrano sin ser capaces de dar con este “paisaje exótico y vergonzante

26 Respecto de la trayectoria de este fotógrafo de prensa, remitimos al trabajo de Boixadós et. al. (2005) y, en particular, al capítulo de Silvia Romano, “Los fotógrafos y la fotografía de prensa, 1920-1955. Una mirada sobre el fotoperiodismo en *La Voz del Interior*”. Esta última autora señala que en el *I Congreso de la Federación Argentina de Periodistas*, que tuvo lugar en mayo de 1938 en Córdoba, la delegación anfitriona puso sobre la mesa la cuestión de la jerarquización del fotoperiodismo como trabajo intelectual equiparable a la escritura de artículos periodísticos (Cfr. Romano, 2005: 15). La atribución de las imágenes a Novello es sugerida por el hecho de que, en la misma página donde éstas fueron publicadas, se encuentra un anuncio publicitario que ofrece los servicios de fotografía social de su estudio.

27 “A escasas cuerdas del centro se configura entre la barranca y los accidentes del terreno, el más miserable de los barrios: 'Del Pucará'”, *La Voz del Interior*, 14 de diciembre de 1939, p. 12. Acaso todavía más cercana a la representación que Viola hace de la bomba del Pucará son las fotos que ilustran el artículo “Somos una gran ciudad!... Pero en los barrios falta el agua!”, *Córdoba*, 27 de octubre de 1939, 2º sección, p.9, donde pueden verse los cubos metálicos que usan los jóvenes para recoger agua (Figura 3.15).

cuyas tonalidades jamás se pasaron por su imaginación”, un “cuadro denigrante”, el “símbolo de todos los barrios famélicos de Córdoba”²⁸. De manera casi imperceptible, la diferenciación ya insinuada en la crítica del *I Salón*, entre el paisaje serrano y el suburbio de la ciudad, se desliza de una zona cultural a la otra²⁹.

No se trata simplemente de que la provisión de agua en un barrio marginal fuera interés común de un pintor y un par de trabajadores de la prensa. Los dos objetos culturales aquí considerados han puesto al “cuadro” representado por este barrio en el centro de su tiempo presente, como una imagen que está ahí en representación de una realidad más vasta. Estos entrecruzamientos pueden (o deben, incluso) pensarse a la luz de la estrecha colaboración, señalada en el Capítulo 1, entre la Asociación de Pintores y Escultores y el Círculo de la Prensa³⁰. La problematización de los márgenes, las orillas y las fronteras como “espacios culturales” (Sarlo, 2007: 180), que emerge tanto en la crónica de *La Voz del Interior* como en la obra de Viola (y, como se verá enseguida, de otros artistas de esta formación) habilita a conjeturar con que la convivencia entre asociaciones se prestó para un intenso intercambio de pareceres respecto de las formas de abordar y describir el presente. La persistente mirada hacia la vida “extra-urbana” en la plástica tenía, sin dudas, sus propios contornos en la labor del periodismo local³¹.

3.3. Senderos de una “psicogeografía” del paisaje

Para el caso de Coutaret es necesario considerar dos cuestiones: por un lado, una serie de paisajes que, como se infiere ya desde sus títulos, se corresponden con la localización

28 *Ibíd.*

29 Ana Clarisa Agüero sugiere que en Córdoba la mirada turística hacia el paisaje serrano era sentida como una suerte de “imposición pampeana” ante la cual la voluptuosidad de las sierras deviene pintoresquismo. La autora, quien considera la pintura de Dedoro Roca, propone pensar sus paisajes tardíos de Ongamira como un esfuerzo por restituirle al paisaje serrano su carácter de “representación histórica y pictórica de Córdoba” (2008: XXVII y ss).

30 Esto no implica que las modalidades de organización externa e interna de una y otra agrupación fueran homologables. En ciertos aspectos, en realidad, eran profundamente contrastantes: si bien el CdLP no contaba con una publicación propia, por ejemplo, la envergadura de su tarea gremial apenas puede compararse con la de la APE. En el período se encargó de impulsar la sanción de una ley jubilatoria y el régimen de vacaciones, y de resguardar y denunciar todo ataque a periodistas y redactores. Adquiere incluso una casona donde hasta hoy funciona el Sindicato de Prensa. El presente trabajo no agota la tarea de precisar los alcances de los vínculos e intercambios que se dieron en esta convivencia en la producción cultural del período, aunque, por otra parte, no cuenta con antecedentes sobre el tema.

31 Esta expresión es utilizada para describir el “poema trágico del invierno” en otro artículo de *La Voz del Interior*: “Recorriendo un poco esos cuadros de la vida extra-urbana, esos rincones de la misera y de la aflicción humana, se advierten caras descompuestas por un rictus en que la vida no dibuja sino amargura y cuerpos ateridos en su deshilachada vestimenta...” [“Notas de los pobres: El poema trágico del invierno en la ciudad”, *La Voz del Interior*, 23 de junio de 1938, p. 9].

de sectores específicos del espacio suburbano de Córdoba. Este artista se ocupó alternativamente del barrio Del Pucará (sus hornos y distintos aspectos de la barriada), de la zona La Calera y, de manera casi simultánea (aunque estas obras se consagran unos años después), de ciertas zonas montañosas tales como el Cerro Mogotes, la Cuesta de Miranda y la Quebrada de Humahuaca. Por otra parte, debe tenerse en cuenta el hecho de que él mismo propusiera una noción para designar su posicionamiento como pintor: la “psicogeografía”.

Como se señaló arriba, las tareas de nivelación de terreno en la zona de la bajada de Pucará tuvieron un impacto socio-ambiental que no pasó inadvertido para sus contemporáneos. En ese contexto toma protagonismo la greda, tierra suelta propia de la consolidación de las barrancas, y la descripción periodística del sector abunda en esta imagen cuasi-plástica. A medida que las obras públicas de la Municipalidad avanzaron en la continuación del bulevar Junín (actual bulevar Illia) hacia el este, esta humilde barriada comenzó a representar un problema de dimensiones ambientales, habitacionales y estéticas:

... las obras de las cuadrillas municipales están echando abajo las barrancas que avanzaban sobre el perímetro natural del Boulevard interrumpido allí por la presencia de las mismas (...). Con esos montículos de tierra, desaparecerán muchos ranchos miserables que ponían su nota deshilachada y sucia en aquel cuadro (...) de gente humilde. (...) La apertura del Boulevard Junín en esa parte significará (...) ir desalojando poco a poco esas eminencias de greda, para que dentro de un tiempo prudencial y con más recursos la Municipalidad pueda afrontar la urbanización de esas vías de comunicación con el Parque Sarmiento.³²

Las “eminencias de greda” por cierto que se vuelven visibles y casi palpables en las notas gráficas referidas arriba (Figura 3.14), baste señalar el epígrafe de la foto de la esquina inferior izquierda: “empotrada en la greda, se ha construido la 'casa propia’”³³.

32 “Se realizan activamente los trabajos de continuación del bulevar Junín”, *La Voz del Interior*, 22 de junio de 1938, p. 11. No es un dato menor el hecho de que el Monumento a la Raza Nativa inaugurado en octubre de 1939, al que nos referimos en el Capítulo 1, estuviera destinado a “embellecer”, justamente, las obras de extensión del boulevard Junín, que hasta entonces se interrumpía en la barranca de Del Pucará. Es interesante el comentario de Viola sobre las intervenciones ingenieriles del paisaje de Córdoba, al contestar una encuesta sobre el proyecto de demoler el edificio de la Facultad de Ingeniería: “Y la topografía característica se vio y se ve transfigurada constantemente, gracias a otra manía actual: la nivelación. Cuando menos lo esperemos veremos niveladas las sierras” [Viola, R. (1941): “Se están destruyendo obras que dan personalidad a Córdoba”, *La Voz del Interior*, 29 de mayo de 1941, p.6].

33 “A escasas cuerdas del centro...” art. cit. Sobre la misma cuestión se expone en el cuerpo del artículo: “Hemos dicho que el espacio del barrio es limitado; de ahí que se hayan aprovechado todos los lugares para construir la 'casita propia'. Y cuando no hubo más espacio vital, pues se la construyó en la barranca, se horadó la tierra, se hizo un hueco y la familia se ubicó en la caverna...”

Estas referencias localizan inequívocamente la escena de *Castillos de greda* (Figura 3.16), una de las dos obras con las que Coutaret participa del XXXII SNBA en 1942³⁴. Esta obra conjuga varios de los rasgos más destacados del tratamiento que el artista dio al paisaje suburbano de Córdoba: sus característicos primeros planos que, tratados con valores más bajos y mayores contrastes, presentan una serie de detalles descriptivos (como el horno de barro, o las vetas marcadas en la sinuosa greda) enriquecidos por focos lumínicos casi escenográficos; la profundización del espacio mediante planos intercalados de elevaciones y desniveles, tratados en tonos ocre en el plano medio, y en grises azulados en el plano de fondo; un tratamiento de cielos y atmósferas nublados, cargados de humo y, sobre todo, capaces de neutralizar el impacto de la luz solar sobre el paisaje.

Con *Castillos de greda* Coutaret cierra un ciclo de paisajes en el cual las referencias geográficas fueron bastante explícitas. Excepto en esta última, en todas las obras de la serie se reconocen de manera inequívoca dos elementos: las cuevas o túneles que perforan las montañas, y las chimeneas que contaminan la atmósfera. Las restantes obras que la componen, en orden cronológico, son *Caserío en La Calera* de 1937 (Figura 3.17), *Las caleras (Dumesnil)* de 1938 (Figura 3.18), *Hornos del Pucará* de 1939 (Figura 3.19), *Barriada de Córdoba* de 1940 (Figura 3.20) y *Paisaje de Córdoba (Lago Mal Paso)* de 1940 (Figura 3.21), es decir, la serie de La Calera y la de los hornos del Pucará.

El ciclo de obras dedicado a Calera acusa, por un lado, el impacto causado sobre la geografía por la industria y, en particular, por la cementera Minetti, instalada en Dumesnil desde 1929. La minuciosa representación de la entrada a las canteras llamó la atención de dos observadores que, siendo ambos voces autorizadas, tuvieron lecturas divergentes. En mayo de 1938 se expone *Pueblo La Calera* (título con el que presentó la obra que actualmente se exhibe como *Caserío en La Calera*, como consta en el catálogo del XXVII SNBA) en el 1° Salón del Jockey Club, respecto de la cual De Allende escribe:

Tras de venir asoleados, heridos por tanto crudo color como vimos en los restantes cuadros, éste, lejano, finísimo, aligero, nos retiene en visión de fresca y pura sorpresa. Cesa aquí la brutalidad del “mide glorieux” con que acabamos de ser castigados. La “realidad” de esta obra no es la del almacenero o el físico. “Pueblo Calera” respira *espíritu*. El artista ha sabido pintar su sueño, su idea, aquello, en fin, que en severa palabra se llama Arte. ¡Qué lejos estamos aquí de la fotografía en colores, de la servidumbre visual, de la repetición apenas falsificada de la

34 La otra obra participante fue *Agonía*, que recibió el Segundo Premio y ese año fue incorporada a la colección del Museo Nacional de Bellas Artes. *Castillos de greda*, por su parte, fue adquirida para el Museo de Bellas Artes de la Boca en el marco del mismo salón.

realidad! Salvo el primer plano de la derecha -lesionado de realismo muy penoso- “Pueblo Calera” es, en el salón, una lección y un ejemplo.³⁵

Uno de los criterios de valoración asumidos por De Allende es el airado rechazo hacia la descripción del espacio mediante “verdes y azules” y, por ende, hacia la representación de la luz solar en el paisaje. La irrupción de esta nueva mirada hacia el suburbio ponía en cuestión el tratamiento impresionista que tan profundas marcas había dejado la obra de Fader y otros autores de referencia. La cita señala, asimismo, otra cuestión llamativa: según este crítico, el “realismo” en sentido estricto se ve acusado en ese primer plano de la derecha que encuentra tan desacertado.

En contraste, Víctor Manuel Infante valora especialmente los primeros planos

Son los paisajes de La Calera y algunos de nuestros arrabales, donde los va despojando de detalles que puedan distraer, generalmente un vasto primer plano, en penumbra y el fondo luminoso de la montaña, que envuelve una atmósfera metafísica. En esa penumbra del primer plano, Coutaret va estudiando las pequeñas casas, los ranchos con su vida regalona de siestas, casi documentalmente.³⁶

Dentro del municipio de La Calera, la cementera Minetti había construido un barrio obrero con una serie de servicios destinados a quienes trabajaban en dichas instalaciones y sus familias. Estas escenas de vida cotidiana, atravesadas por las asperezas de la vida en las canteras, constituyen un contexto donde la “boca del túnel” emerge como un significante siniestro. Algo de esto se puede ver en el seguimiento que *La Voz del Interior* hizo de un accidente fatal en Minetti, en el cual dos obreros perdieron la vida en octubre de 1935³⁷. La cobertura del periódico incluyó un exhaustivo registro fotoperiodístico que daba cuenta del “teatro de los sucesos”, una imagen de la fábrica (Figura 3.22) que por cierto no puede dejar de relacionarse con el paisaje que presentó José Aguilera en el *XXVII SNBA* (Figura 3.23); y de “la boca del túnel que estaba construyendo la cuadrilla de obreros

35 De Allende (1938a): “Sagitaciones: el primer salón de artes plásticas del Jockey Club”, *La Voz del Interior*, 10 de junio de 1938, p. 16, resaltado en el original.

36 Citado en Amenábar, Julio R. (ca. 1981): “Una vida en el arte plástico: Manuel E. Coutaret”, *Guía de Córdoba Cultural*, Municipalidad de Córdoba, p. 39, conservado en el Legajo Coutaret MEC.

37 Es decir, durante los últimos días de la campaña electoral en la que Sabattini (UCR) y Aguirre Cámara (Partido Demócrata) disputaban la gobernación de la provincia. Este dato es importante porque el artículo critica abiertamente la falta de políticas de regulación a la industria del entonces gobernante Partido Demócrata. Al respecto, César Tcach ha señalado la importancia que tuvo para la campaña de Sabattini el apoyo que recibió de distintas organizaciones obreras de izquierda. Refiere además que en mayo de 1936, en el inicio mismo de la gestión de Sabattini, “dos mil trabajadores de la fábrica de cemento Minetti, en la localidad de Dumesnil, se declararon en huelga”. Intervino en el conflicto el flamante director del Departamento Provincial de Trabajo y la patronal otorgó lo exigido por el sindicato (Tchach, 2012: 21).

donde se hallaban las infortunadas víctimas”³⁸ (Figura 3.24). Este entrecruzamiento de fuentes arroja luz sobre la sensibilidad que podría despertar la detallada representación de la entrada del túnel en primer plano, lo que explica el carácter “realista” o “documental” que De Allende e Infante le otorgan a estas escenas. La representación de Dumesnil funcionaría entonces como una metáfora que remite a la tragedia moderna, escondida dentro del paisaje serrano y ligada a la cotidianidad de la labor picapedrera.

Ahora bien, ¿cómo fue que escenarios tales como la fábrica de Dumesnil o los hornos del Pucará se volvieron objetos privilegiados, como veremos enseguida, del realismo “psicogeográfico” que Coutaret conceptualiza desde los boletines de la APE? Este evento (y, a decir verdad, son muchos los accidentes de obreros en Dumesnil en el período) no agota en sí los acontecimientos histórico-geográficos capaces de restituir la comprensión del paisaje de La Calera. La serie documental sugiere que hubo distintas preocupaciones ambientales que movilizaron, en la época en que estas obras fueron realizadas y expuestas, a las y los vecinos de este sector³⁹ y, no casualmente, también del Pucará.

Entre 1937 y 1938 funcionó una Comisión Pro-Defensa de Calera que se encargó de gestionar, ante el entonces gobernador Sabattini, acciones tendientes a la supresión de polvo en la atmósfera:

Desde hace más de dos años la preocupación dominante de este vecindario es la lluvia de polvo de cemento que cae constantemente sobre la población y sus contornos. Este polvo proviene de los hornos de la fábrica de cemento que en Dumesnil posee la razón social J. Minetti e hijos, cuya chimenea lanza implacablemente al espacio día y noche y los vientos esparcen en todo rumbo. (...)

Esta situación obsesionante [sic] que perdura como una pesadilla, se ha agravado en estos últimos meses a causa de la producción forzada de cemento, sobre todo de noche, en que aumenta de tal modo el polvo que arroja por la chimenea, que trastorna penosamente la respiración y a las mañanas hace aparecer en el techo de las casas, la vegetación y toda la población cubierto de un manto de polvo.⁴⁰

38 “Aplastados por bloques de piedras murieron dos obreros en las canteras Minetti”, *La Voz del Interior*, 22 de octubre de 1935, p. 13.

39 No obstante las fuentes sobre el reclamo por la contaminación ambiental de La Calera que comentamos a continuación son propias de este trabajo, cabe señalar que esto también llamó la atención de Tcach: “La participación ciudadana se asociaba a una intervención estatal cuya apuesta por los derechos de los sectores populares distaba de pasar inadvertida. No es anecdótico recordar que, ante el reclamo de los vecinos, la municipalidad de La Calera llegó a clausurar -con el auxilio de la policía- la fábrica de portland Juan Minetti debido al daño ambiental y a la salud humana provocado por los materiales arrojados desde su chimenea” (op. cit.: 32-33).

40 “Témese se dilate la supresión del polvo en Calera”, *La Voz del Interior*, 12 de agosto de 1938, p. 9. Los representantes del comité citan un informe del Consejo Provincial de Higiene que refrendaba sus

La crítica situación referida en esta carta efectivamente se dilató, con la consecuente clausura de la fábrica ese mismo año. Ésta se levantó en enero de 1939, pero el plazo para la colocación de filtros en las chimeneas se prorrogó, primero hasta junio y luego hasta septiembre de 1939. Los informes oficiales seguían despertando suspicacias en el periodismo todavía en febrero de 1940⁴¹. No por casualidad, y acaso rectificando las impresiones de De Allende, al tomar la palabra las y los habitantes de La Calera recurren a la metáfora de la pesadilla (y no del “sueño”) para referirse a su cotidiana convivencia con la fábrica de cemento.

Respecto de Del Pucará, además de lo señalado en el apartado anterior, es relevante cómo la contaminada atmósfera del barrio llamó la atención de comentaristas de *La Voz del Interior*, que señalaban:

Sobre las barrancas del Pucará existe desde hace años una fábrica de cal, cuyas chimeneas arrojan constantemente una densa nube de humo, al que hay que agregar ciertos residuos que encarecen la atmósfera y forman un ambiente irrespirable.⁴²

Lo que preocupaba a la o el columnista era la interferencia de los venenosos gases en los “gratos paseos” por el Parque Sarmiento, pero la insistencia en la salubridad de los vecinos no se hizo esperar. El perfil de los hornos se nos da a conocer mediante una fotografía (Figura 3.25) que visibiliza algo comparable con el averno:

En nuestra ciudad, situados a pocos metros de la zona céntrica, en un sector populoso formado por casas de familia, cual peligrosos volcanes en perpetua erupción, se alzan los

preocupaciones y en base al cual Sabattini ya había intimado a Minetti. En consonancia con la hipótesis de Marshall Berman (2011 [1982]) respecto del trauma de la modernización y la dialéctica modernidad-modernización y modernismo, la carta de los vecinos refleja la fragilidad de su posición ante el incuestionable valor del progreso: “No nos guía (...) ningún sentimiento hostil hacia el susodicho establecimiento (...) que constituye una industria digna de la consideración pública, por importar un progreso para la provincia, por el gran volumen de sus operaciones comerciales y la importancia de la mano de obra que emplea”, para acotar, párrafo aparte: “[p]ero el bienestar de nuestra población también es merecedora de la atención de los poderes públicos”. Hacia el final, se preguntan con desasosiego: “¿cuál sería la situación que la contemplación excesiva de los intereses de la fábrica depararía a todos estos pobladores, si haciéndose imposible continuar viviendo aquí tuvieran que emigrar liquidando precipitadamente sus negocios y sus propiedades?”. Con estos datos en mano se podría matizar la lectura de Tcach y suponer que los intereses del ejecutivo provincial estaban efectivamente en tensión entre los de las comisiones vecinales y los de la empresa, no solo en virtud del rédito que la actividad de la cementera dejara en las arcas provinciales sino también como proveedora de un insumo clave para el plan de obra pública que tanto Sabattini como Del Castillo llevaron adelante en el período 1937-1943.

41 Se puede seguir el tema en la prensa: “Se levantó la clausura que pesaba sobre la fábrica de Dumesnil”, *Los Principios*, 22 de enero de 1939; “Se amplió el plazo a la firma Minetti para colocar los filtros en la fábrica”, *La Voz del Interior*, 8 de julio de 1939, p. 9; “Los filtros de la fábrica de portland en Dumesnil, retienen un 85 por ciento del polvo”, *La Voz del Interior*, 20 de febrero de 1940, p. 9.

42 “Es nocivo el humo de la fábrica de cal”, *La Voz del Interior*, 20 de abril de 1938, p. 7.

hornos de cal de una empresa particular que los explota regularmente sin importársele el poco o mucho daño que cause a la población.⁴³

Esta vez, sin embargo, la contaminación en el centro de la ciudad no es presentada como signo de desarrollo sino como un aspecto contradictorio con la actualización urbana. Los hornos no serían sino “resabios de ese pasado, que son como el lastre para el progreso de la ciudad”⁴⁴. La atmósfera industrial, en su ambivalencia entre signo de progreso y retardatoria del mismo, no obstante es causa común entre Pucará y La Calera:

Así como las autoridades provinciales tomaron las medidas del caso ante las protestas clamorosas que elevara el vecindario de La Calera por las consecuencias que para su salud representaba el funcionamiento de la fábrica de portland corresponde que se adopten parecidas medidas con los hornos de cal situados en una de las entradas al barrio San Vicente.⁴⁵

Evidentemente La Calera fue un caso testigo que sentó precedente y, sin subestimar las implicaciones que estos reclamos tuvieran en una interna bastante polarizada entre sabattinistas y latellistas, un año más tarde las autoridades municipales reglamentaron la colocación de filtros en chimeneas⁴⁶.

El periodismo había consagrado al barrio Del Pucará en “símbolo de todos los barrios famélicos de Córdoba” en diciembre de 1939, pero bien podría considerarse esa representación simbólica como el corolario de una tarea que había sido decididamente emprendida por el grupo de artistas plásticos nucleados en la APE. La simultaneidad de obras como *La bomba del Pucará* de Viola, *Hornos del Pucará* de Coutaret, *Hornos de cal* de José Aguilera (Figura 3.26), las últimas dos presentadas en el mismo XXIX SNBA, a las que habría que sumar el tríptico *Hornos de cal* de Alberto Nicasio (Figura 3.27) y *Antiguas caleras del Pucará* de Luis Waisman (Figura 3.28), también estas últimas participantes del Salón Nacional en 1941 y 1943 respectivamente, no hace sino confirmar que el perfil de los hornos se constituyó en un significativo plástico capaz de localizar las paradojas de la modernización en ese interregno de la modernidad que es lo “extra-urbano”. Incluso la

43 “Como volcanes en perpetua erupción los hornos de cal invaden de humo la ciudad”, *La Voz del Interior*, 15 de enero de 1940, p. 9.

44 *Ibíd.*

45 *Ibíd.* San Vicente está ubicado al este del sector o barrio Del Pucará.

46 “La municipalidad exige la colocación de aparatos interceptores de hollín”, *La Voz del Interior*, 11 de junio de 1941, p. 9. El entrecruzamiento entre preocupaciones de salubridad pública, desarrollo económico y estética urbana, evidente en el primer artículo del decreto, es muy sugerente: “Se prohíbe a los establecimientos industriales, comerciales o administrativos, lanzar a la atmósfera ya sea hollín, polvo o gases tóxicos o corrosivos, susceptibles de causar molestias al vecindario o de contaminar el ambiente o de afectar la salud o la seguridad pública, dañar la producción agrícola, el buen aspecto de los monumentos o la belleza de los paisajes”.

problemática del hollín en la atmósfera se entrecruza con la inquietud deallendeana de dejar atrás los paisajes “asoleados”. La consagración nacional de estas obras, confirmada por el Tercer Premio Pintura otorgado a los hornos de Coutaret en el certamen nacional de 1939 y el Primer Premio Grabado que recibió Nicasio con su tríptico en la edición de 1941, no hizo sino motivar las apuestas por el suburbio en los años que siguieron⁴⁷.

A partir de lo trabajado en la serie hemerográfica, se advierte que expresiones que sin duda resultaron caras al trabajo de Coutaret, tales como *barriada*, *pesadilla*, *industria*, *volcanes*, *greda* pero sobre todo *atmósfera*, estaban intensamente entramadas en la mirada cotidiana hacia el suburbio de la ciudad, y referencias que hoy podrían resultar incluso enigmáticas, eran perfectamente inteligibles a comienzos de la década de 1940 en Córdoba. No obstante, es necesario señalar que el entorno geográfico de la ciudad no es suficiente para explicar su abordaje plástico del paisaje local. Este devenir formal debe considerarse a la luz de una serie de mediaciones que el propio pintor reconocía como constitutivas de su trabajo, para completar así la consideración de estas obras en tanto expresivas de una comprensión singularmente moderna.

Sobre esta problemática discurre el artículo que el artista publicó en el primer número del *Boletín de la Asociación de Pintores y Escultores* en noviembre de 1939, titulado “Psicogeografía del paisaje de Córdoba”. Coutaret hace una pequeña introducción en la que alega contra de la actitud espectral ante el paisaje, negando incluso esa posibilidad para cualquier hombre, pero especialmente para el plástico. Este último debe adoptar posiciones (y él sostiene que, en su caso personal, este hecho orientaba toda su labor pictórica) que lo obligan a contemplar e interpretar la naturaleza bajo determinadas formas. Esta mediación fundamental de las “categorías de la visión” es la que, de acuerdo con el autor, determina la relación entre realidad y obra:

Busca el artista en su creación, una reelaboración enérgica de la realidad y con la aspiración de prolongar la belleza en su más intensa forma, no sólo busca el sentimiento en el espectáculo de la naturaleza sino también ideas.⁴⁸

47 Respecto de la también persistente mirada de Nicasio a los suburbios, sobre la que aquí no nos detendremos, remitimos al trabajo de Carolina Romano (2016) dedicado al políptico *Estampas de Córdoba* de dicho autor. Con una mirada más atenta a la participación del xilógrafo en otras empresas culturales, tales como la revista *Frente* y el Taller de Grabado de la Escuela Normal Garzón Agulla, la autora advierte que la vasta producción de Nicasio debe pensarse a la luz de una obsesión por hacer de los márgenes de la ciudad el centro del debate.

48 Coutaret, Manuel (1939): “Psicogeografía del paisaje de Córdoba”, *Boletín de la Asociación de Pintores y Escultores* N°1, Córdoba, noviembre de 1939, p. 4.

Estas ideas no pueden desarrollarse de manera autónoma dentro de los propios términos del lenguaje artístico, sino que necesitan del encuentro con “otros organismos” que, justamente, abren el lenguaje a sus posibilidades de expresión. Este es, sin dudas, su argumento más fuerte a favor de un realismo nuevo.

Luego presenta sus consideraciones respecto de “nuestro paisaje”. Reconoce un principio de profundidad característico de la comarca cordobesa (las zonas serranas del norte y oeste) que no admite cualquier tipo de representación plástica, y que demanda una necesaria correlación entre la vivencia interior y la vivencia externa⁴⁹. Esta última es, en esta provincia, la de las “formas espaciales con profundidades espaciales”. Sigue con una distinción respecto de los modos de la visión en los casos del paisaje plano de Buenos Aires, o de la inaccesibilidad de los Andes, para sugerir que las características geográficas de Córdoba no admitirían la intensificación sobre formas parciales, un tipo de “fórmulas” que no “caracterizarían el contenido del mundo que nosotros observamos”⁵⁰. Pero hasta ahí llega: las determinaciones geográficas por sí mismas no abarcan la problemática del paisaje porque, sostiene, se ve sólo aquello que se busca.

En síntesis, la comprensión “psicogeográfica” del paisaje se podría caracterizar, primero, por ser deudora de un nuevo realismo, que valora los desarrollos autónomos de los lenguajes artísticos aunque éstos, de una manera renovada, se ven fecundados en su *otro*, sus heteronomías, para alcanzar su potencial de expresión. En segundo lugar, exige una postura plástica “ante la vida”, sin dudas algo más que la topografía y la naturaleza. Lo que las series periodísticas presentadas aquí permiten suponer es que esa postura implicaba un compromiso con el ahora histórico. Y, en tercer término, y en un vínculo dialéctico con lo anterior, esta comprensión no renuncia a la especificidad del lenguaje, ni a la tradición moderna: para el artista plástico la representación del paisaje no podría ser una impresión directa de la geografía (o, como se verá más adelante, acaso una “calcomanía”) sino, justamente, una mediación consciente y reflexiva respecto de su propia configuración en tanto que objeto cultural.

Como se señaló más arriba, en *Castillos de greda* pareciera cerrarse este ciclo “psicogeográfico” en el paisaje de Coutaret, caracterizado por las referencias a

49 Par de categorías que, como ya se trabajó en el capítulo anterior, remitían inequívocamente a Franz Roh.

50 *Ibíd.* Respecto de esto último, deja abierta la cuestión sobre las “parcialidades” representadas en el primer plano que, como ya se vio, fueron bastante discutidas en relación a su propia obra (y, en todo caso, hay que subrayar que en este artículo Coutaret no se refiere de manera explícita a su pintura).

problemáticas urbanas reconocibles. En adelante, el tratamiento del paisaje tendría un carácter cada vez más alegórico, comenzando por la obra *Agonía* (Figura 3.29), presentada con la primera en el Salón Nacional de 1942 y galardonada con el Segundo Premio Pintura. Ese mismo año el autor recibiría el Primer Premio en el *IV Salón de Paisaje Argentino* con *El mogote de los cuarzos* (Figura 3.30), dedicado al paisaje de Los Gigantes, y en 1943 se presenta al SNBA con una fórmula similar a la ganadora, con la obra *Anunciación* (Figura 3.31). El paisaje de Purmamarca aparece representado bajo el título *Montañas mágicas* (Figura 3.32) y el de la Cuesta de Miranda, en La Rioja, con el título *Prometeo*, de 1946.

Los casos de *Agonía* y *Anunciación* deben considerarse dentro de un panorama más amplio que remite a la omnipresente preocupación por la guerra en Europa, y que tiene en el motivo del *árbol doliente* (cuya valencia iconográfica viene dada por su potencial antropomorfismo) un punto en común con otras y otros artistas de la región, cuyos casos han sido trabajados en investigaciones precedentes⁵¹. El propio envío de las pintoras y pintores de Córdoba al *XXXIII SNBA* puede dar cuenta de un movimiento colectivo hacia esta fórmula paisajística: la gran seguidora de Coutaret, Rosalía Soneira, se presenta con un *Paisaje del puente* (Figura 3.33) con distintos planos sinuosos atravesados por un raquítrico árbol sin follaje en primer plano, Caros Asaf hace lo propio con *Primavera* (Figura 3.34), un paisaje tormentoso signado por los árboles secos algunos, podados otros, y Alejandro Bonome envía el paisaje *Día domingo* (Figura 3.35), una vista elevada de los suburbios poblada de pequeñas figuras y algunos elementos simbólicos: el árbol podado en primer plano a la izquierda, en el centro una valija abandonada y una torre de telégrafo en segundo plano⁵². En los tres casos, asimismo, es posible advertir (a pesar de contar sólo con reproducciones en blanco y negro) un tratamiento lumínico focalizado, potenciado por

51 En este caso la referencia está tomada de Rabinovich (2010: 229-230), quien al considerar una serie de grabados de Marín Torrejón señala: “El árbol doliente, uno de los íconos más representativos de la muerte, opera en estas obras como metáfora del sufrimiento: podados o desgajados, encarnan el cuerpo del hombre. Los troncos surgen de la tierra arrancados como muñones o se proyectan hacia lo alto, clamando al cielo. Una obra de 1942 tiene como única protagonista a esta figura, trazada gestualmente en grafismos azules”. La autora vincula estos motivos con obras anteriores de Raquel Forner. Por su parte, Armando y Fantoni (2017: 26) ponen de relieve, en el caso del primer plano de *Anunciación* de Coutaret, una doble valencia entre el tronco del árbol talado y el brote que crece en su costado izquierdo, “anunciando algún advenimiento”.

52 Se exceptúan de esta serie los no menos significativos envíos al mismo salón de Waisman (mencionado arriba) y de Viola, con su figuras fusionadas en el paisaje en su *Fabricante de sueños*. La obra *Barrancas de Córdoba* presentada por Farina, si bien da cuenta del tratamiento de los barrios suburbanos y su superficie de greda, no pone el énfasis en los detalles de primer plano, además de poblar el paisaje de árboles con abundante follaje. Otra excepción es el conjunto de figuras en la barranca de Horacio Álvarez, *Gente de pueblo de Güemes*, que se tratará en seguida. Malanca y Cerrito, por su parte, se presentan con paisajes serranos.

la representación de cielos nublados y, en el caso de Soneira, aún más acusado por las sombras arrojadas de los elementos arquitectónicos en el paisaje. Es evidente que las exploraciones iconográficas de Coutaret, Soneira, Asaf y Bonome deben considerarse a la luz de lo trabajado en el capítulo anterior respecto de la recepción local de las estéticas del retorno al orden.

Acaso la interpretación más acabada de Coutaret como figura señera de la modernidad plástica local (aunque tal vez con una apreciación algo exagerada de su obra como “caso aislado”) nos la ofrezca la crítica de Oliverio De Allende. En ese mismo 1942, con las consagraciones ya alcanzadas por el paisajista en el *XXIX SNBA* en 1939, en el *VIII Salón Anual de Pergamino* en 1941 (ambas con la misma obra *Hornos del Pucará*), en *III Salón del Paisaje Argentino* donde obtiene el Segundo Premio con *Lago San Roque* (1941), en el *II Salón Municipal de Córdoba* con *Lago Mal Paso* en 1942 y, pocos meses más tarde, en el *XXXII SNBA* con *Agonía* y en el *IV Salón del Paisaje Argentino* con *Mogote de los cuarzos*, el crítico se ocupa por fin en extenso de la obra de este artista⁵³.

De Allende diagnostica el pequeño mundo pictórico nacional por su situación colonial respecto de las tendencias plásticas occidentales. Hay no obstante contadas excepciones, entre las que se cuenta, cuándo no, el caso paradigmático de Pettoruti. Este artista habría sido, en su opinión, el que creó las condiciones de posibilidad para que surjan pintores “de acento libérrimo”⁵⁴. Sin embargo, por el persistente arraigo de lo que el crítico consideraba la “psicología impresionista” en la comunidad plástica de Córdoba, el caso de Coutaret no sólo es aislado y extraño, sino que representa un “salto” que pasa de los prejuicios cromáticos de dicha disposición hacia “la más cenital de las tendencias: el realismo

53 De Allende planeó este artículo por un buen tiempo, a juzgar por sus propias palabras en las sagitaciones que le dedicó en mayo de ese año a Bonome: “... es Córdoba, asimismo muy a su pesar, la que ha dado el paso más lejano y de mayor alcance. El realismo mágico, ignorado o poco menos en nuestra sub-américa [sic], tiene aquí, en Manuel Coutaret, un solitario y rico representante. Su obra, sobre la que cae el asombro o el dicitario, incomprendida incluso por aquellos que la elogian y la premian, posee el secreto recóndito del nuevo mundo, por el que, inevitablemente, tendrá que lanzarse la plástica de nuestro tiempo. Con estas líneas hago justicia a Coutaret y adelante la promesa de ocuparme extensa e intensamente de su obra.” [De Allende, Oliverio (1942a): “Sagitaciones a la exposición de A. Bonome”, *La Voz del Interior*, 12 de mayo de 1942, p.7].

54 De Allende, Oliverio (1942b): “Manuel Coutaret, en el riesgo mágico”, *La Voz del Interior*, 8 de noviembre de 1942, p. 6. Curiosamente, la recepción de la obra de Pettoruti en Córdoba podría ser un evento relevante a los fines analizar la afinidad entre De Allende y Coutaret. Marta Fuentes (2016: 105 y ss) analiza en profundidad la acalorada defensa del platense que en agosto de 1926 ejerció el primero desde *La Voz del Interior*, y del discreto entusiasmo que entonces mostró un crítico anónimo de *Los Principios* (que la autora conjetura podría haber sido Coutaret). En ambos casos, los autores fueron objeto de significativo fuego amigo por parte de colegas periodistas en sus respectivos medios.

mágico”⁵⁵. Sus valoraciones sobre Coutaret asumen el rol de palabras de aliento para una búsqueda cuyos resultados todavía no fueron completamente alcanzados. Brindan, asimismo, un testimonio de las conversaciones entre crítico y artista:

Pendula su obra, así, entre la atracción de la ingenua realidad y la de una realidad interior; entre los colores de un grueso empaste y los planos cristalinos; entre la luz que sirve para ver y la que fluye, profunda, del espíritu. Lejanía e inmediatez -distinción del cuadro hacia lo hondo y hacia fuera, simultáneamente- aparecen a menudo inalcanzadas; a menudo en la solución falsa de los primeros planos de ejecución paupérrimamente realista. Perspectiva espectral que se frustra bajo el peso de elementos de rememoraciones realistas o por la imposición indirecta del paisaje inmediato. Todo esto es evidente y confesado por el mismo pintor.⁵⁶

¿Cuáles eran los riesgos a los que se alude en el título del artículo? Permitir que el “tema” se imponga sobre el tratamiento cromático, por un lado, y dejarse seducir por el “contorno real” que puja contra su sistemática actitud teórica, por el otro: “Aún no ha logrado la transparencia espectral del color ni el estatismo fantástico del tema y en esa agonía viene luchando hace años”⁵⁷. Y en ese sentido parece haber evolucionado el paisaje de Coutaret en el período subsiguiente. De a poco se aleja de los suburbios de la ciudad, para adentrarse en las montañas, en lo fantástico que late detrás de lo real, en indagaciones cromáticas más arriesgadas, además de composiciones cada vez más estáticas. Su compromiso con el presente se ve expresado, ahora sí, bajo la figura de grandes metáforas que, a modo de comentario, aluden a una condición humana amenazada. No obstante, su caso constituyó, como se verá en seguida, un hito en torno del cual se organizarían las nuevas derivaciones del paisaje suburbano de Córdoba.

3.4. El paisaje compuesto, algunos aportes para especificar la noción

La noción de *paisaje compuesto* tiene una trayectoria crítica importante entre la década de 1930 y 1940. En principio, se puede señalar que refería a un realismo consciente del carácter artificial del paisaje, atravesado al mismo tiempo por una experiencia social y por las experimentaciones formales del modernismo y la vanguardia (especialmente en la rama cezanneana), que resultaba especialmente incómodo a aquellas miradas que buscaban en el paisaje un refugio de lo tradicional, o la expresión natural de lo nacional. En el contexto de

55 *Ibíd.*

56 *Ibíd.*

57 *Ibíd.*

la APE, estas cuestiones son explicitadas en el artículo de Roberto Viola, “El paisaje nuestro”, publicado en el primer número del boletín de la asociación, que se analizó en el capítulo anterior. Sin embargo, como se señaló, existen publicaciones previas que formulan esta idea y que, podría conjeturarse, fueron conocidas por las y los artistas de la entidad.

Con el sugerente título “José Aguilera hace del paisaje lo que él quiere que éste sea” el suplemento literario del periódico *Lucha* publicó en mayo de 1936 una entrevista en la cual toman protagonismo los problemas modernos en torno del paisaje y la “escuela cordobesa”. El artículo, firmado por “CROMOS”, es un exquisito diálogo entre dos intelectuales que están revaluando programas estéticos y condiciones de producción en el ámbito local⁵⁸. En primer término, el autor distingue dos momentos en la obra de Aguilera: el académico (“prebecano”), con sus manchas caracterizadas por un “clásico contraluz” luminista, por un lado, y el moderno, posterior a sus tres años de estudio en Europa (entre 1930 y 1933), señalado por una pintura que “sin perder su ambiente local, ha ganado, al pasar por el prisma de su temperamento, una fisonomía depurada...”⁵⁹. Respecto del paisaje, el pintor entrevistado afirma que, a diferencia del programa académico de una obra que *imita* a la naturaleza, su punto de vista considera a la naturaleza como un medio y no como un fin⁶⁰. Cromos se propone verificar estas ideas en la obra, y advierte un salto reciente en el artista, sensible especialmente en sus paisajes del barrio San Martín. Compara dos de sus obras dedicadas a este sector:

Son dos paisajes distintos en cuanto a la concepción: uno es un verdadero paisaje, con sus tres planos y los demás elementos ínsitos en él, lo cual le da al paisaje una expresión propia; el otro, es más bien un trozo desprendido del contexto, un paisaje típicamente moderno, en cuanto presupone un objetivo esencialmente plástico y compositivo en el artista: es, para decirlo más claro, un “pretexto” para hacer composición, masas y colores. Ambos cuadros se hallan

58 Cfr. Cromos (1936), art. cit. El artículo comienza con la exclamación de “un joven pintor” ante la obra de Aguilera, no obstante la identificación del mismo con CROMOS es equívoca. Podría conjeturarse con que detrás del seudónimo se escondiera Luis Waisman, dado que el artículo se conserva en su archivo particular, en un sobre rotulado por el artista “Cuentos publicados. Artículos arte”, aunque en el anverso del recorte se publica un cuento firmado por Waisman, “Un aviso económico”, acompañado por una ilustración del mismo autor. Éste había viajado por su cuenta a Europa durante el mismo período en que Aguilera había gozado de su Beca de Perfeccionamiento en el Extranjero, no obstante su trayecto estuvo más vinculado con el de Horacio Juárez, quien había ganado la beca de escultura.

59 *Ibíd.*

60 No obstante, referentes a este respecto serían, para Aguilera, los “clásicos” del impresionismo: Monet, Renoir, Sisley, Manet, quienes se acercan “a la categoría verdaderamente estética del color (...) en cuanto su colorido se vale por sí mismo y no por asimilarse a la naturaleza” (*ibíd.*). Preguntado sobre los modernos, Aguilera responde que los dos más grandes, a su juicio, son Picasso y Derain.

realizados sobre una gama común, gama más bien baja, de pocos tonos, pero rica en esa “vitamina” mágica del cromo que confiere alucina a una obra.⁶¹

Estas ideas sobre pintura se ven articuladas de manera novedosa con lo que ambos interlocutores denominan el “problema nacional”, cuando el entrevistador interpela al pintor respecto de las posibilidades de emergencia de una “escuela cordobesa”. Con inusitado entusiasmo, Aguilera es preguntado respecto de si existe un destino histórico de Córdoba desde el punto de vista del arte, a lo que responde:

Córdoba tiene innegablemente una fisonomía propia y muy americana, más autóctona que cualquier otra ciudad argentina (me refiero a las grandes ciudades, a los centros de cultura, que es lo que interesa). Creo nomás que no se tardaría en hablar efectivamente de una escuela cordobesa de pintura y escultura. El problema nacional nos obliga a comprender el problema regional, y de este estudio serio y profundo ha de surgir lo que todos esperamos.⁶²

Finalmente la entrevista vira hacia el tema de la escuela muralista mexicana, ineludible en lo referido a la fisonomía propia de un arte moderno americano, por un lado, pero también respecto de sus posibilidades de articulación con las masas y con programas culturales progresistas que, sin dudas, serían las inquietudes centrales del periódico. En ese marco Cromos le pregunta a Aguilera por la relación entre su concepción del paisaje y la técnica del fresco la cual, según sus propias palabras, había estudiado en Italia. En una torsión característica de la modernidad latinoamericana, al referirse a esta técnica clásica el pintor articula una crítica al modernismo metropolitano.

¿Piensa usted en el paisaje al fresco?

-Sí -responde sin vacilar-, pienso hacerlo. Mi temperamento cromático se aviene muy bien con el del fresco: tonos opacos, terrosos, ocres... Por los frescos que estudié en Italia pude comprobar que (...) la mayoría [carece] de la tercera dimensión o la plantean de modo muy subordinado. ¿Por qué no dársele al paisaje la jerarquía que merece? La misión elemental del fresco consiste, a mi entender, en realizar la unidad estética del artista, convertirlo en un *componedor* acabado, aboliendo el prejuicio moderno de la especialización, volviendo, en una palabra, a lo clásico, a la concepción totalitaria de un cuadro, en tanto que composición integral del paisaje y figura.⁶³

61 *Ibíd.*

62 *Ibíd.* Es destacable que el artista centre su atención de la fisonomía de la *ciudad* de Córdoba, porque se refiere explícitamente a un espacio que es a la vez geográfico y cultural. Nótese además que el uso de la primera persona plural refuerza la impresión de que Aguilera está conversando con un colega.

63 *Ibíd.* El destacado es nuestro.

Se configura así una autorrepresentación de la tarea artística como la de un “componedor”, cercana a una concepción politécnica de la pintura en el espacio social y asociada, por lo tanto, a una comprensión de la obra de arte como un artefacto social para la cual la naturaleza (o, en términos de Coutaret, la “materia”) es uno de los medios involucrados en la expresión.

La segunda autora local cuyos aportes sobre el *paisaje compuesto* son relevantes es Sara de la Maza, ensayista, poetisa y docente a cargo de los cursos de Perceptiva Literaria en el Colegio Libre de Cultura Popular⁶⁴. En 1938 publicó un extenso ensayo en *La Voz del Interior* titulado “Consideraciones acerca del paisaje”, donde elabora un sistema de análisis del paisaje en sus diversas acepciones. En primer término se refiere a una suerte de fenómeno estético trascendente que se vincula con la tierra, es decir que el paisaje sería la expresividad, o el contorno, de la naturaleza. La autora, sin embargo, se acerca a la cuestión del *paisaje compuesto* (y, por ende, objeto de la representación artística) cuando se detiene en dos alternativas: un paisaje objetivo, considerado en sí mismo, y un paisaje subjetivo, contemplado por el hombre. En el segundo caso, esta actividad humana sería en cierto modo universalizante, en tanto se contrapone a la contingencia y la particularidad del paisaje objetivo. Con esto, De la Maza pone de relieve uno de los puntos centrales de sus consideraciones, esto es, el hecho de que el hombre mediatiza el paisaje que tiene ante sus ojos. “Por eso es que el paisaje subjetivo existe en cuanto al sujeto y debe ser, necesariamente, mediato, en virtud de tener la necesidad del elemento tiempo para existir, el tiempo de la creación”⁶⁵.

No obstante, al referirse a su representación artística, el paisaje subjetivo y paisaje objetivo son dos posibles alternativas: si el artista, señala la autora, se limita a copiar los

64 Sara de la Maza figura como docente de este curso en la página de los “Cursos gratuitos de alfabetización y de cultura general y práctica” publicados en la *Revista del Colegio Libre de Cultura Popular* N°1, Córdoba, julio de 1936, p. 41; el dato se repite en diversas publicaciones sobre el plantel docente del colegio en *La Voz del Interior* en 1937, 1938 y 1939. En 1940 el curso pasa a estar a cargo de Félix Martín. En octubre de ese año, como ya se indicó en el Capítulo 1, la autora integra el comité organizador de la Cátedra Sarmiento de la flamante filial Córdoba del Colegio Libre de Estudios Superiores, junto con Saúl Taborda, Raúl Orgaz, Ceferino Garzón Maceda, Tristán Enrique Guevara, Emilio Gouirán, Arturo Orgaz, Santiago Monserrat y Julia Rodríguez de Moroni. Esta nueva institución tendría su sede en la calle San Martín 60, probablemente se tratase del mismo local que compartían la APE y el Círculo de la Prensa [cfr. “Creó la Cátedra Sarmiento el Colegio Libre de E. Superiores”, *Córdoba*, 6 de octubre de 1940, p. 14]. Durante 1938 la autora publicó en *La Voz del Interior* entrevistas a diversas figuras literarias que visitaron la ciudad, y figura también entre la docena de mujeres entrevistadas en el marco de una campaña de ayuda a las y los niños de la República Española.

65 De la Maza, Sara (1938): “Consideraciones acerca del paisaje”, *La Voz del Interior*, 2 de abril de 1938, p. 6.

dintornos de un paisaje que en sí mismo ya tiene “altos valores estéticos”, y el espectador a deleitarse en su visión sensitiva, la que se expresa es la naturaleza, y la actividad creadora no sería más que productora de “calcomanías”:

El paisaje sensualista [u] objetivo es, en consecuencia, inmediato, en cuanto se lo puede asimilar instantáneamente como motivo estético, acabado y completo como expresión artística, ya que el sujeto, al no agregarle nada personal prescinde del tiempo que hubiera utilizado idealizando el motivo que le da la tierra. Luego es inmediata su aprehensión y admite una calcomanía, pero no el acto gestador.⁶⁶

El paisaje subjetivo, por su parte, se presenta incompleto y no se termina de integrar sino en el trance contemplativo. Ante estos paisajes, “el ser puede mirarse fuera de sí mismo”, y actuar sobre las cosas: las deslustra, las tuerce, quiebra sus contornos, las reubica en planos imaginados. Para aclarar esta idea, De la Maza se refiere a la contemplación a través de una ventanilla de tren:

El tren en marcha a través de campiñas extensas, cuando se viaja durante varias horas, ofrece la posibilidad de “componer”; detrás de los vidrios que recorta la línea quebrada de las ventanillas, el paisaje se subjetiviza, se aligera, se descarna. Hay una amalgama de sujeto y objeto y de este nexo brota la obra de arte, si cristaliza la emoción, o nace simplemente el suceso humano del ensueño meditativo, si no cristaliza.

La creación artística es un impulso subconsciente, pero también es un acto de conciencia. (...) El artista tiene ya sentido de su composición futura y maneja los hilos de su inspirada emoción como un titiritero sus muñecos.⁶⁷

La autora hace algunas consideraciones sobre las posibilidades del paisaje en la pampa, geografía que por sus limitaciones tiende a excitar el “paisaje metafísico”, cuya belleza sería conceptual. Pero la pregunta de fondo es hasta qué punto el paisaje “opulento de motivos estéticos” en términos objetivos no termina por exigir al artista un tratamiento sensualista (esto es, su traducción mediante la “calcomanía”) que, por ese mismo motivo, la o lo aleja de una concepción artística propiamente dicha. Y, del mismo modo que lo plantearían distintos autores vinculados a la APE, es en la obra de Corot donde De la Maza encuentra la mejor expresión de la modalidad compuesta y personal del paisaje⁶⁸.

66 *Ibíd.* En este punto es evidente que la autora sostiene su argumento sobre el supuesto de que existen fenómenos estéticos por fuera de la cultura (y, en última instancia, incluso por fuera del tiempo). Es curioso porque, cuando aboga por el paisaje compuesto, sus consideraciones sobre las mediaciones artísticas la acercan mucho más a una comprensión materialista de la cultura.

67 *Ibíd.*

68 *Cfr. ibíd.* Vale señalar que el artículo de Viola titulado “El paisaje nuestro”, publicado en el primer número del boletín de la APE, estaba acompañado por un recuadro con tres citas del *calepin* de Corot, todas referidas a las mediaciones entre el referente y la formulación de un cuadro.

Como ya expresamos en el capítulo anterior, Viola consideraba que de ninguna manera el cuadro podría ser una “calcomanía” del paisaje objetivo, dicho en términos de De la Maza, dado que la realidad en sí no sería depositaria de las mismas emociones que pueden encontrarse en una obra⁶⁹. Esta idea se ve más próxima a la apreciación de la naturaleza como un medio y no un fin en la actividad artística, sobre la que se había exployado Aguilera. Pero, más allá de sus divergencias, se trata de tres miradas que, en su conjunto, aportan una serie de elementos que hacen a la comprensión de la noción de *paisaje compuesto* en ámbitos culturales locales y vinculados entre sí.

Dentro de este corpus también debe tenerse en cuenta la publicación de un artículo de Jorge Romero Brest, una suerte de excursión por la teoría del paisaje, según dice su propio autor. Se trata de su colaboración en el cuarto número de la revista *Las Comunas*, un escrito dedicado al paisaje urbano que, asimismo, brinda testimonio del prestigio del que el crítico gozaba, ya en 1939, en los cenáculos culturales de Córdoba⁷⁰.

Si bien en esta intervención Romero Brest no menciona explícitamente la noción de *paisaje compuesto*, su pregunta central tiene que ver con la comprensión del paisaje urbano como género pictórico, es decir, las posibles determinaciones que un *soporte objetivo* ejercerían sobre un *contenido emotivo*⁷¹. En el paisaje urbano, sostiene, son tres lo elementos puestos en juego: el componente natural (sobre todo, la atmósfera), el humano (intervenciones de la tecnología sobre el espacio) y, en ocasiones, la intromisión de la figura, que “destruye al paisaje en lo que tiene de más típico”⁷². El pintor de ciudades busca la proyección de lo humano en lo inanimado, por eso, el paisaje urbano moderno se acerca a la naturaleza muerta.

En ambos géneros, sostiene, la humildad de lo representado cede a una suerte de significación profunda que se “derrama” cuando el motivo es traspuesto en la plástica. Su

69 Cfr. Viola, Roberto (1940): “Prioridad de la visión interior”, *Boletín de la Asociación de Pintores y Escultores* N°2, Córdoba, abril de 1940, p. 3. En este punto, las opiniones de De la Maza y Viola respecto de las emociones cristalizadas en las obras son contradictorias, en tanto la primera sostiene que el fenómeno de composición del paisaje tiene que ver con un primer momento contemplativo.

70 La revista, mencionada en el Capítulo 1, se proponía la defensa y consolidación de la autonomía municipal. De breve existencia entre agosto de 1939 y enero de 1940, su director era Deodoro Roca y contaba con las colaboraciones de intelectuales, urbanistas, funcionarios municipales del país y países vecinos, y profesionales de distintos ámbitos. En la misma, Romero Brest es presentado como un intelectual independiente, y “magistral” crítico de *La Vanguardia*. Como veremos en el Capítulo 4, este artículo puede ayudar a explicar la polémica postulación que la APE hizo del crítico como jurado del Salón Nacional en 1940.

71 Cfr. Romero Brest, Jorge (1940): “El paisaje urbano”, *Las Comunas* N°4, Córdoba, diciembre 1939-enero 1940, p. 50, destacado en el original.

72 *Ibíd.*

jerarquización artística es reivindicada por Romero Brest como un logro netamente moderno, dado que históricamente el paisaje y la naturaleza muerta habían tenido una consideración inferior. En seguida, el crítico advierte que el proceso mediante el cual la ciudad conquistó al paisaje en cuanto género ha sido gradual, y su primer estadio fue el paisaje suburbano. En última instancia, el artículo es un alegato por una labor paisajista abocada a los centros populosos, a la agitada vida cotidiana, y no a “los lugares recogidos para el soliloquio expresivo”⁷³.

Evidentemente, esta postura teórica no encontraría en el corpus de obras que se ha analizado hasta aquí su versión más acabada. A lo largo del capítulo se han considerado retratos y retratos grupales de las y los anónimos habitantes del suburbio como parte de las pesquisas urbanas, del mismo modo que el entrecruzamiento entre la geografía de la periferia y el desarrollo industrial fue otro de los paradigmas dentro del paisaje suburbano. Sin embargo, el aporte de Romero Brest respecto del desarrollo simultáneo y específicamente moderno de la naturaleza muerta y el paisaje urbano resulta esclarecedor a los fines de comprender cómo concebían las y los artistas su tarea como “componedores” del paisaje y su insistencia en un nexo con el “soporte objetivo”, sobre el cual se desplegarían las nuevas búsquedas conceptuales para la obra.

Son finalmente las reseñas publicadas en las distintas ediciones de los *Anuarios Plástica de la República Argentina* las que dan cuenta de un uso extendido de la categoría de *paisaje compuesto*, ya sea referido a artistas de Córdoba, o bien a diferencias ostensibles, en el contexto de los salones, entre paisajistas de todo el país. En la edición de 1941 el propio Romero Brest se ocupa del comentario del *XXXI Salón Nacional de Bellas Artes*. La exposición le vale al autor un inclemente diagnóstico para el arte nacional, con fracasos que van desde el formalismo incapaz de comprender los fundamentos teóricos de la vanguardia hasta el apego literario a los temas. El crítico se ocupa con detenimiento de un grupo reducido de obras que dan cuenta de una “sinceridad emocional y aprendizaje de la técnica”, entre las cuales se cuentan las de dos integrantes de la APE: “Dos paisajistas cordobeses, Manuel Coutaret y Luis Waysman enviaron obras importantes; continúan con éxito cultivando el paisaje 'compuesto’”⁷⁴.

73 *Ibíd.*

74 Romero Brest, Jorge (1942): “El XXXI Salón Nacional”, *Anuario Plástica de la República Argentina 1941*, Buenos Aires, Ediciones Plástica, 1942, p. 17 y 18. Respecto de Coutaret, el crítico había utilizado la misma expresión, en una observación muy similar dentro del “Panorama de la plástica en el año mil novecientos cuarenta” publicado en la edición de 1940 del mismo anuario.

Las obras a las que se refiere Romero Brest son *Vida humilde en Córdoba* (Figura 3.36) del primero, y *Paisaje de Córdoba* (Figura 3.37) del segundo. El hecho de que en la apreciación del crítico la palabra “compuesto” esté entre comillas refuerza la idea de que la noción todavía se debatía por una definición a la que no se llegaría sino mediante una práctica sostenida; y abre un legítimo interrogante respecto de si no serían precisamente a partir de las y los referentes cordobeses que se conceptualizaba este abordaje del paisaje.

Pocas páginas más adelante, en la reseña anónima que el anuario publica sobre el *III Salón del paisaje argentino* (donde, como ya se señaló, Coutaret fue distinguido), emerge un indicio de lo controversial que estas contaminaciones entre paisaje y naturaleza muerta resultaron en su tiempo. En el artículo se lamenta que “algunos de los nombrados y muchos más de los que se podría nombrar, no se ajustaban al paisaje estricto, al paisaje sin intromisión humana”, sino que abundaba el paisaje urbanizado y olvidado de “su pureza primera”⁷⁵. Quien lo escribió hace la salvedad de que este hecho no le quita méritos a las obras presentadas, sino más bien, hace a la falta de especificidad del género:

No implica lo dicho disminución de méritos en donde los hubiere -el valor estético es independiente del tema-, pero se cree que cuando se trata de paisaje se lo debe tomar en estado natural, virginal, podríasele hallar sino, como se le halla al paisaje compuesto, un poco de naturaleza muerta a la cual se quita o agrega elementos compositivos.⁷⁶

En suma, el *paisaje compuesto* señala una operación netamente moderna que la actividad plástica articula sobre lo real, el soporte objetivo o la materia (según la forma en que distintas figuras nombran al referente de la representación), en tanto el espacio, la geografía y la historia humana actuante en ambos son reconstruidos en un decidido gesto de autoconciencia artística.

3.5. La “figuración de síntesis” en la obra de Horacio Álvarez

Con motivo del *III Salón Municipal de Pintura y Escultura*, algunos días después de su cierre en julio de 1943, Roberto Viola publica (bajo el seudónimo B. J. A.) unas breves reflexiones sobre el momento actual del arte en Córdoba. Insiste, como lo hace en otros escritos ya citados, en diferenciar la imitación extrínseca de un modelo de su utilización como un medio para que la forma comunique un mensaje artístico. “[E]l uno toma lo

75 “Tercer Salón del Paisaje Argentino”, *Anuario Plástica de la República Argentina 1941*, Buenos Aires: Ediciones Plástica, 1942, p. 44.

76 *Ibíd.*

externo, el otro, lo interno. Los primeros copian un motivo, los otros desarrollan una idea”⁷⁷. La primera alternativa es calificada por el autor de “escolástica”, mientras la segunda representa “senderos absolutamente audaces y nuevos para el ambiente en que nos desenvolvemos”⁷⁸. Viola identifica a Manuel Coutaret como el iniciador de este sendero, seguido por Luis Waisman y representado en ese momento por Horacio Álvarez, Ernesto Farina y Rosalía Soneira (aunque agrega “etc.” al final de la lista). Para él, este grupo es expresivo de una sensibilidad impregnada por los acontecimientos del presente, por los “desgarros de la humanidad” que signan la época (distinguiéndola de la situación de cinco años atrás), y que no admiten que el o la artista permanezca, sordo e indiferente, en la “Torre de Cristal”.

Todos estos pintores han principado recordando que es posible realizar un paisaje sin ir al “Plein Air”. Los paisajes de estos jóvenes son razonados, analizados, densos, aparece junto al motivo la potencia de la naturaleza, la lucha del hombre por su vivir, la fuerza telúrica. Las figuras se encierran en climas extraños que asombran y se sobrecojen [sic]. El pintor tiene más preocupación por la angustia que experimenta el ser frente al drama de la existencia, que por sus perfecciones apolíneas.⁷⁹

Es indicativo de las resistencias que estas premisas despertaban el hecho de que ninguna de las cinco personas nombradas fuera distinguida en dicho salón, no obstante Coutaret y Waisman habían recibido el Premio a Artista Cordobés y el Premio Jockey Club respectivamente en la edición de 1942, y el primero se había desempeñado como jurado en la de 1943⁸⁰. Las palabras de Viola dan cuenta de que él se percibía como parte de un movimiento que, justamente en los cinco años que llevaba de existencia la APE, marcaba un cambio histórico en las formas artísticas de Córdoba, y que el signo de esa transformación tenía que ver con una acusada pertenencia al presente.

77 B.J.A. (1943): “El tercer Salón Municipal”, *La Voz del Interior*, 2 de agosto de 1943, p.7. El recorte se encuentra archivado en la carpeta “Crónicas de diarios” del Museo Genaro Pérez (cuyo director era Viola), donde las siglas de la firma están tachadas con birome y en su lugar está escrito “Roberto Viola”.

78 *Ibíd.*

79 *Ibíd.* Veinte días después el artista pronunciaría una conferencia en la reinauguración del mismo museo titulada “Sólo existe arte en la obra que traduce el dolor del pueblo”.

80 Sobre la evolución en las premiaciones en este salón durante el período 1941-1945, nos remitimos a Romano y Rocca (2012). Las autoras advierten que no sería sino hasta la edición de 1944, con la premiación de Spilimbergo y Berni en pintura y Fontana en escultura, que se impone una concepción de sesgo modernizante para el salón, no obstante en la sección grabado ya habían sido distinguidos Lasansky y Nicasio. En la edición de 1943 Coutaret y Casas Ocampo votaron en minoría por Viola para el primer premio en pintura (que ganó una *Toilette* de Lescano Ceballos) y por Farina para el mejor autor local (que ganó Viola), mientras Gavier les ayudó a conformar una mayoría para premiar a Primitivo Icardi en escultura. La contraparte del jurado estuvo constituida por Vidal y Camilloni.

Este grupo formó parte de la representación cordobesa que Víctor Manuel Infante escogió para la primera *Exposición de artistas cordobeses* en Buenos Aires, que tuvo lugar en septiembre de 1944. En la misma participaron 21 artistas, entre los que se contaban casi la totalidad de las y los mencionados hasta ahora: Aguilera, Álvarez, Asaf, Bonome, Coutaret, Farina, Nicasio, Rosalía y Ernesto Soneira, Viola y Waisman⁸¹. Infante, ya entonces eminente gestor, se ocupó esos meses de la organización de importantes exposiciones en Córdoba: dibujos de Spilimbergo, por un lado, grabados de Víctor Rebuffo por el otro y, en el orden de los locales, una exposición de templos de Ernesto Farina y la primera exposición individual de óleos y dibujos de Horacio Álvarez⁸².

Las pinturas de este último suscitarían en Córdoba un reconocimiento virtualmente unánime entre entendidos, aun cuando para gran parte del público su (poco conocida) obra resultara una sorpresa. La exposición fue reseñada por los tres principales periódicos locales (*La Voz del Interior*, *Córdoba* y *Los Principios*), y comentada por Carlos Leone, la pluma crítica del Taller Unión de Plásticos. Leone advierte tres cuestiones: en el orden técnico, unas condiciones destacadas como pintor, por un lado, y la soltura en el dibujo que le permitía a Álvarez elaborar las figuras “sin los menores detalles”, por el otro. En el plano del tema, lo que destaca es la vivificación del dolor de los pobres y, en coincidencia con lo señalado arriba por Viola, el hecho de que “sus cuadros están impregnados de una amargura de la tierra; en su fondo es una pintura dramática”⁸³. Estas apreciaciones son esclarecedoras en lo relativo a ese rasgo de “síntesis” que la crítica puso de relieve en las obras de Álvarez.

El catálogo que acompañó la exposición consigna una lista de los 24 óleos, 10 dibujos y cuatro acuarelas, y el ejemplar del mismo que se conserva en el Museo Horacio Álvarez tiene anotaciones hechas por el artista indicando a qué coleccionistas o instituciones

81 La exposición sólo contó con pinturas y grabados, e incluyó la participación del grupo entonces ya señalado por Oliverio de Allende como “academizante”: Camilloni, Lescano Ceballos, Pedone y Vidal. Además, los escultores Budini y Casas Ocampo participaron con grabados. Completaban el envío Cárrega Núñez (acuarela), Oscar Meyer (aguafuerte), Rosa Ferreyra de Roca (óleo) y Manuel Rueda Mediavilla (xilografía) [Cfr. *Exposición de artistas cordobeses* (catálogo de exposición), Buenos Aires: Salón Peuser, 4 de septiembre de 1944, Archivo Museo Horacio Álvarez].

82 Como se señaló en el Capítulo 1, 1944 fue un año prolífico en exposiciones colectivas e individuales en Córdoba, y de artistas locales en otras ciudades. El propio Infante se encarga de ponerlo de relieve en un artículo publicado el primer día de 1945 en el diario *Córdoba*. Volveremos a considerar este ciclo, en relación a las estrategias del gestor para presentar a ciertos artistas porteños, en el Capítulo 4.

83 Leone, Carlos (1945): “Panorama artístico local. La actividad en 1944 y en lo que va de 1945”, *Andes*, sf., recorte conservado en el Legajo Cerrito en el MEC. Los recortes conservados en este legajo indican que el TUP, si bien no tenía su propia revista, contaba con una página estable en *Andes*.

pertenecían (o fueron vendidas) las obras. A fin de reconstruir parcialmente el aspecto de dicha exposición, se pueden considerar las obras *Niños de la calle* (Figura 3.3)⁸⁴, *Gente de Pueblo Güemes* (Figura 3.38), *Las viejas* (Figura 3.39), *Estrella fugaz* (Figura 3.40), *Llevando a los maridos borrachos* (Figura 3.41), *Fogata de San Juan* (Figura 3.42) y una obra sin identificar, cuyo título podría ser *Suburbio* o *Figuras del pueblo* (Figura 3.43)⁸⁵.

El contraste entre la primera y el estilo de figuras trabajado en las obras de los años 1943 y 1944 hace ostensible cómo su forma de pintar se asimiló progresivamente al dibujo abocetado, y dejó atrás el recurso de utilizar volúmenes geométricos para representar la anatomía humana. Respecto de su acercamiento a esta modalidad de paisajes que integran la figura o la composición de varias figuras, puede encontrarse un indicio en la encuesta que *La Voz del Interior* llevó adelante en julio de 1939, con motivo del concurso de Becas de Perfeccionamiento en el Extranjero del que participó Álvarez.

Allí, en estilo indirecto, se presentan las declaraciones del artista respecto de que “su aspiración es hacer composición, agrupando figuras, por la que siente gran inclinación”⁸⁶. En este punto sus obras comienzan a acercarse a lo que entonces trabajaba Viola, algo que resulta notorio en *Gente de Pueblo Güemes* y la obra sin título de la Figura 3.43. En comparación con *La bomba del Pucará*, se advierte en la primera la misma organización de los personajes en una ronda, así como la opción por un punto de vista que eleva la línea de horizonte hasta la margen superior del cuadro. Redundan asimismo las alusiones a la vida en los suburbios, con la disposición de distintas herramientas de trabajo, baldes y animales domésticos, en un grupo feminizado que incluye niñas, niños y bebés. La obra de Álvarez, sin embargo, se diferencia por dos rasgos: por un lado, los guiños no exentos de humor o ternura (en este caso el carro de juguete a los pies de la niña de la derecha o el perfil del jorobadito asomado al pozo) y, por el otro, la oscura línea de contorno que indica una decidida opción por el tratamiento dibujístico, aun cuando se trate de un óleo.

Si por otra parte se compara la obra sin título de Álvarez con la *Escena cordobesa* o *El balcón* de Viola, puede advertirse una alusión intertextual cuando los grupos de figuras en los umbrales de sus casas de este último se ven emplazados en el suburbio. En la visión de

84 En el catálogo anotado por Álvarez figura un óleo *Chicas de la calle*, por lo tanto no puede confirmarse que se trate de la misma obra premiada en 1937.

85 La fotografía de dicha obra se conservó en el mismo sobre donde Álvarez conservaba una fotografía de *Gente de Pueblo Güemes*, con la cual tiene cierta continuidad de estilo que la diferencia del tratamiento posterior que el artista abordó de la barranca, más cercano al de *Llevando los maridos borrachos*.

86 “Iniciamos hoy una encuesta entre los aspirantes a las becas de perfeccionamiento”, *La Voz del Interior*, 27 de julio de 1939, p. 9.

conjunto, Álvarez nos muestra cómo las escenas íntimas de galanteo entre parejas, o de un momento de descanso para el carrero, están no obstante muy próximas a los juegos de las pandillas, detrás de cuyos paredones se extiende el barrio-pueblo en la barranca. Esta obra es un cabal ejemplo de esa sumatoria de recuerdos reunidos sobre la tela, evidentemente trabajada desde el interior del estudio, que Viola proponía como tercera alternativa en su artículo “El paisaje nuestro”. A este respecto, en la encuesta de 1939 se afirma:

Álvarez es un artista estudioso, de gran capacidad creadora. Ha leído y se ha formado una cultura bastante sólida. Tiene por otra parte ideas bien definidas acerca del arte y de la misión del artista. Cree que todo arte tiene que ser el reflejo de una idea social, traducir las cosas de su tiempo. Esta es su máxima aspiración. Todas sus composiciones, desde que salió de la Academia, han sido hechas de memoria, no ha dibujado [con modelo] sino una vez, últimamente en el Taller Libre de Croquis de la Asociación de Artistas Plásticos.⁸⁷

Los trabajos más recientes, como *Las viejas*, *Estrella fugaz* y *Llevando a los maridos borrachos*, fueron los que captaron mayor atención de la crítica periodística. Según *La Voz del Interior*, el artista había “profundizado con una sencillez no fácil de lograr, problemas estéticos y, sobre todo humanos llegando a soluciones completas y llenas de sugestión”⁸⁸. La firme y ya entonces conocida posición del artista de trabajar de memoria se ve disimulada por la forma en que la prensa presenta su obra, indicando que “ha ido a bucear sus temas a los barrios de Córdoba”, o bien subrayando el verismo de sus cuadros “sin dislocamientos de lo que ha visto con los ojos y el alma”⁸⁹, como se sostenía en ese diario o, en el caso de *Córdoba*, poniendo el énfasis en la autenticidad de lo representado:

Sus tipos, el paisaje natural y el social son de Córdoba. Es Córdoba, esa Córdoba que empuja su miseria, su dolor y su angustia hacia los barrios, la que el artista ha tomado como materia viva de sus creaciones. No es pues, el suyo, un arte abstracto, sin ubicación posible en estratos bien determinados de la tierra en que nace; por el contrario, arranca del hombre concreto, ese ser de carne y hueso del suburbio, con su desnuda y a veces dramática realidad, con sus fealdades que duelen en la entraña, con su naturalidad ya simple, ya ingenua, ya atormentada y clamante.⁹⁰

87 *Ibíd.* Es probable que el énfasis en los estudios de Álvarez tenga que ver con el hecho de que había abandonado la Academia sin completar los cursos. Respecto del Taller de Croquis referido, es el de la APE, que ese año abrió específicamente para quienes aspiraran a concursar por la beca.

88 “Inmejorable impresión causó la muestra de Horacio Álvarez”, *La Voz del Interior*, 13 de noviembre de 1944, p.6.

89 *Ibíd.*

90 “La muestra de Horacio Álvarez ha sido una grata revelación”, *Córdoba*, 19 de noviembre de 1944. En esta cita también llama la atención la identificación inequívoca de los paisajes con el suburbio de Córdoba, dado que, como ocurría con la *Escena cordobesa* de Viola, en las obras de Álvarez no es posible encontrar referencias topográficas, urbanísticas o arquitectónicas al aspecto de la ciudad.

En *Los Principios* esta particularidad es directamente obviada. Al referirse a la madurez de sus obras, se señala que “[p]ara ello ha estudiado con tesón así frente a la naturaleza como frente a numerosos frutos producidos por el ingenio humano”⁹¹. Este dato es llamativo si se atiende especialmente a *Estrella fugaz*, un grupo de figuras en el paisaje que, tanto por la forma en que está compuesto como por el mismo tema del título, lejos está de ser producto de la observación directa.

Los tres artículos citados señalan como novedoso el tratamiento de la figura, siendo tal vez la expresión más clara a este respecto la de *La Voz del Interior*, con su sugerencia de que se está ante una “figura de síntesis” ubicada con “verismo típico” dentro de sus telas⁹². En este mismo artículo se señala también la miniaturización de los personajes, con lo cual se da la “conmovedora sensación de que viven la realidad vigorosa y atormentada del suburbio paupérrimo”⁹³. No obstante, esta perspectiva angustiosa “parece llegar a los límites de lo risible”, lo que daban a la exposición de Álvarez una suerte de compensación anímica ante las dramáticas expresiones de lo marginal.

En el trabajo que Álvarez titula: “Llevando a los maridos borrachos”, resuelto con una soltura natural de movimiento y con sencillez extraordinaria, las figuras expresan con facilidad la impresión, no solamente objetiva, sino, y esto es lo más interesante, subjetivamente, todo el significado de la escena.⁹⁴

A esta obra (junto con *Gente de Pueblo Güemes* y *Fogatas de San Juan*) se refiere también el comentario del diario *Córdoba* cuando pone de relieve el carácter novedoso de la mirada del artista hacia el “contorno popular”. *Fogatas de San Juan* sea tal vez la obra mediante la cual mejor se pueda explicar por qué se hacía tanto énfasis en las expresiones de calidez al comentar las obras de Álvarez:

Sabe dibujar, y lo hace con absoluta destreza cuando quiere. Tiene la ciencia del color, y hace buen uso de ella. Y, sobre todo, tiene una claridad meridiana acerca de los valores propios del arte. Estos factores, unidos a un cálido sentimiento de la humana realidad, lo llevarán muy lejos.⁹⁵

La obra representa, a decir de *Los Principios*, una pintoresca costumbre “que todavía perdura entre los tunales de las barriadas”⁹⁶. Muestra los fuegos en una escena nocturna, e

91 “Hoy se inaugura la exposición de Horacio Álvarez”, *Los Principios*, 11 de noviembre de 1944.

92 Cfr. “Inmejorable impresión...” art. cit.

93 *Ibíd.*

94 *Ibíd.*

95 “La muestra de Horacio Álvarez...”, art. cit.

96 “Hoy se inaugura la exposición...” art. cit. Es necesario advertir que, si bien la costumbre sin dudas tenía

insinúa la profundidad del espacio en el juego de desniveles entre la fogata central y los pequeños fuegos que se ven al fondo. En primer plano un hombre adulto y un niño preparan sus antorchas de espalda a la fogata, mientras el resto del grupo, con contradictorias expresiones de entusiasmo o temor, aproxima ramas e intenta atizar el tronco que se quema en el centro. Entre este grupo, con una expresión sosegada y risueña, y con su brazo derecho cruzado en el pecho, Álvarez se representó a sí mismo.

Acaso por ese detalle, que no es señalado en ninguna de las reseñas, sea que en el comentario de *La Voz del Interior* se pongan ciertos reparos en cómo esta obra idealiza el suburbio. Pero también es cierto que la autorrepresentación de Álvarez como uno más, confundido entre los personajes de la periferia, ayuda a comprender en qué sentido la mirada del artista hacia las barrancas resultaba humanista, cariñosa o afectiva. Su obra re combinaba de manera novedosa aquellas cuestiones que habían caracterizado los nuevos temas de Córdoba en 1937: la representación de las figuras en el paisaje y las composiciones dentro del estudio, cuya resultante era la expresión de un compromiso con el paisaje social o, como sugiere Viola, de una relación entre “época y forma”⁹⁷.

*

Diremos con Silvestri que la palabra “paisaje” alude a una diversidad de objetos, materiales y simbólicos, temporales y espaciales, naturales y artificiales cuya articulación es una tarea específica de la historia cultural (cfr. 1999: 232). En este capítulo se ha trabajado una serie de representaciones plásticas que se vuelven densas en la ambigüedad entre el espacio al que aluden (su referente geográfico o social) y la historia de las formas. Pero que además, como objetos propiamente modernos, ponen en cuestión la promesa de la estabilidad temporal que se le atribuye al espacio físico, y abren un campo de sugerencias sobre el presente y el futuro, de la ciudad y de la cultura.

Estas obras vehiculizaron ciertas representaciones del paisaje como un espacio atravesado por la experiencia histórica, que entran por derecho propio en la comprensión historiográfica del arte moderno de Córdoba. Su sentido se nos vuelve inteligible en el

arraigo en Córdoba, el motivo de los fuegos de San Juan fue muy difundido entre artistas de la época, baste señalar por caso a Quinquela Martín y Antonio Berni.

97 El pintor utiliza la expresión para referirse a un cuadro de Horacio Álvarez: “Con el marco de esas barrancas que al mismo tiempo son un refugio y una amenaza, parte de esas vidas y lo que atenta contra las mismas. Todo esto te lo digo a ti, pero yo hablaría de la unidad inseparable en arte de lo que se entiende por dibujo y color. De la totalidad de expresión y forma, de época y forma. De sentido social y de literatura pintada...” [Roberto Viola (carta a Horacio Álvarez), Córdoba, 27 de diciembre de 1947, Archivo Museo Horacio Álvarez].

seno de un grupo social, la formación cultural que constituyó la APE, que otorga entidad a una serie de problemas que de otra forma no podrían asociarse con la historia de las imágenes: el de las “pesquisas urbanas”, el “paisaje nuestro”, el “paisaje compuesto” y, en última instancia, un compromiso social que aparece plenamente expresado en la “figuración de síntesis”. Del mismo modo, la reconstrucción de ciclos de obras y series hemerográficas revelan aquellas alusiones intertextuales que reconstituyen todo el espesor formacional a este ámbito cultural a lo largo del período estudiado: las identificadas entre las figuras de Horacio Álvarez y Ramón Gómez Cornet, los paisajes de José Aguilera y Manuel Coutaret, las series del Pucará que entrelazan las obras de Alberto Nicasio, Manuel Coutaret, José Aguilera y Luis Waisman; las barrancas de Rosalía Soneira, Caros Asaf y Rodrigo Bonome y, en última instancia, lo que parecen ser cuadros dentro del cuadro en el caso de los suburbios de Álvarez y sus reminiscencias a las figuras de Viola.

CAPÍTULO 4

La Asociación de Pintores y Escultores en el juego de escalas

Ciertos cambios producidos por la actuación de la Asociación de Pintores y Escultores y el movimiento de artistas asociado a ella solo pueden captarse al observar las interacciones de sus representantes y figuras paradigmáticas en la variación entre dos escalas: la local y la interurbana o nacional. La emergencia de la agrupación fue catalizada, como se señaló en el primer capítulo, por una crítica a la (in)capacidad de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos para hacer efectiva la representación de la totalidad de la población artística del país. Desde ese momento en adelante, es en los intercambios con el grupo nucleado en dicha asociación de Buenos Aires, y en las actuaciones relativas a otros contactos y conflictos, donde emergen con fuerza las descripciones y modos de identidad que el grupo se atribuía a sí mismo.

La mirada sobre el par local/ nacional, como sugiere Agüero (2017: 359), pone de relieve la dimensión relacional de las culturas urbanas, lo que exige prestar atención al modo en que el espacio local se hace en el vínculo con otros espacios, en especial con Buenos Aires. Un abordaje de este tipo es el único capaz de dar cuenta de una serie de asimetrías omnipresentes en el mapa cultural sobre el cual la Asociación de Pintores y Escultores desplegó su acción colectiva.

La condición “local” de la APE nunca es considerada estrictamente tal, sino que su historización es abordada aquí como una modulación particular del fenómeno de las artes plásticas en Argentina, adoptando la indicación de Revel (2005 [1995]: 53) de asumir una lente de análisis que no establezca un corte ni una oposición entre historia local e historia “global”. Con estas cuestiones en mente, pueden rastrearse las concepciones de “arte nacional”, “arte argentino” o “plástica de la República Argentina” que formaron parte de la conciencia de sí que las y los integrantes del grupo pusieron en juego en las iniciativas, acuerdos o conflictos que protagonizaron.

De modo que muchas de las cuestiones que se exponen en este capítulo son facetas de episodios o secuencias que se han referido a lo largo de lo ya trabajado. La emergencia de la APE como tal tuvo lugar en el contexto de unas intensas comunicaciones (e incomunicaciones) con Buenos Aires, las cuales aquí son reconsideradas a la luz de los

reportes que Manuel Coutaret y Roberto Viola enviaron a Horacio Juárez, quien en su condición de “doble ciudadanía” era el principal referente cordobés entre las y los socios de la SAAP. El proceso de separación no estuvo exento de sentimientos ambivalentes, propios de cualquier toma de decisión cuyo costo social y cultural bien se conoce, pero a su vez, se vio justificado por la enorme expectativa que despertaba la inédita unidad del grupo de artistas de Córdoba.

Una vez quebradas las relaciones con la entidad matriz, es notorio cómo el grupo de la APE apuesta por una serie de interacciones orientadas otras ciudades, tales como Tucumán y Mendoza, y hacia agrupaciones con otro perfil societario (pero no por ello menos estratégicas), como Camautí o la Mutualidad de Estudiantes de Bellas Artes de Buenos Aires. En 1940, en el contexto de la formación de la Comisión Municipal de Cultura y el anuncio de un salón anual organizado por la misma, las y los artistas de la APE vuelven a trazar tentativas de articulación nacional, con un llamamiento a votar una terna de jurados para el Salón Nacional alternativa a la acordada en Buenos Aires entre la SAAP y la Asociación Estímulo. Esta vez, a diferencia de la ruptura de 1938, las respuestas desde la capital fueron enérgicas y pusieron sobre el tapete, sin ambages, la cuestión del provincialismo. A partir de ese episodio, la relación entre la SAAP y la APE y otras asociaciones de Córdoba no dejaría de ser conflictiva.

Es la inquieta figura de Víctor Manuel Infante la que señala nuevos caminos para recomponer los vínculos en las distintas escalas, sumándose primero a la gira iniciada por los egresados de la Escuela Superior de Bellas Artes Ernesto de la Cárcova, el famoso “Grupo de los Siete” apadrinado por Alfredo Guido y Enrique De Larrañaga, y luego asumiendo diversas gestiones en la Capital Federal, mayormente vinculadas a la organización de exposiciones de artistas de esa ciudad en Córdoba. En paralelo, se puede reconocer una sostenida actividad asumida desde la crítica y la ensayística orientada a caracterizar al “Grupo de Córdoba” en función de su participación en salones y giras, representación que eventualmente es reflejada en la forma en que figuras metropolitanas leen y ponderan la escena cordobesa.

Como se señaló en el primer capítulo, no es casual que hacia el final del período nuevamente sea la inorgánica respuesta de las y los artistas de Córdoba ante un boicot al Salón Nacional lo que ponga en primer plano la cuestión de la representación nacional de las y los artistas. Para considerar esta cuestión, se vuelve sobre comunicados previos que se

habían cruzado entre la SAAP y la APE, referidos al uso no ingenuo que algunos representantes “nacionales” hacían del interés de las instituciones y formaciones “locales” en garantizar la participación de artistas metropolitanos en salones y concursos del interior.

4.1. Cartas a Buenos Aires. De la Seccional Córdoba a la APE

La decisión de las y los artistas de disolver la seccional Córdoba de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos fue en cierta medida precipitada por algunos vínculos personales, como el de Antonio Berni con Rosalía Soneira, a través de los cuales llegó una imagen inorgánica y decepcionante de la forma en que funcionaba la entidad matriz en Buenos Aires. Además del relato de Berni, había llegado a Córdoba el reporte de Horacio Juárez dando cuenta de la precariedad de la iniciativa del boicot convocado en agosto de 1938. Juárez se carteaba con frecuencia y franqueza con diversas figuras del grupo de Córdoba y, en particular, mantuvo un asiduo contacto con quienes en ese momento eran presidente y vicepresidente de la SAAP Cba, Manuel Coutaret y Roberto Viola¹. En las cartas de ambos artistas se explicitan las dudas, las proyecciones y, de manera significativa, una serie de representaciones en relación al rol que les cabía como dirigentes de la agrupación local. En particular, se consideran aquí dos cartas personales de Viola, una de Coutaret y una cuarta, enviada desde la sede misma de la SAAP, minutos antes de la asamblea del 18 de agosto de 1938. Esta última, escrita en una hoja con membrete de la seccional, está redactada por Viola, acompañada por una nota al margen firmada por Coutaret. Asimismo, existe una quinta carta, firmada por Vicente Puig y con nota marginal de Roberto Viola quienes, al tiempo que le solicitan al escultor que sea su representante en el Salón Nacional, comentan algunas cuestiones sobre la asamblea de la seccional.

Fue Juárez quien primero advirtió a Viola y Coutaret sobre los conflictos en torno de la convocatoria al boicot, acaso una semana antes de que llegara el “resumen objetivo” enviado por Berni el 16 de agosto de 1938. Si bien no disponemos de la epístola del escultor, cuando Viola le contesta dice que su “documentada carta” había causado revuelo y cambiado radicalmente la posición de las y los artistas de la filial ante la convocatoria a

1 Como ya se indicó, el escultor se había radicado en Buenos Aires en 1937 y había consolidado allí sus vínculos con las y los referentes de lo que había sido el Grupo de París, las principales figuras “concurrentistas” en la discusión en torno del boicot de 1938. Aquí se ha trabajado a partir del fondo epistolar conservado en el Legajo Juárez MEC. Agradezco especialmente a Romina Otero y a Marta Fuentes por haberme indicado que en el mismo había información sobre la APE.

abstenerse de participar del SNBA². Viola aclara que el ánimo general en Córdoba había sido el de apoyar el boicot (con la previsible excepción de Lescano Ceballos), hasta que comenzaron a llegar las contradictorias circulares de la SAAP ya referidas en el primer capítulo, y las “informaciones” de Juárez sobre los “turbios manejos” en torno de esta decisión. También admite que, en tanto desde la comisión habían alentado la adhesión al boicot, temía una pérdida de confianza hacia él y Coutaret por parte de las y los socios.

A lo largo del conflicto, tanto Viola como Puig lamentan el fracaso de la iniciativa (vale recordar que, en la asamblea del 10 de agosto, el primero, junto con Rosalía Soneira y Aurelio Cortinovis, fueron los tres que votaron en minoría por la abstención). Según el pintor, el boicot hubiera sido un gesto colectivo “hermoso” e insistiría, días más tarde, en que en el fondo sabía que el reclamo era correcto. Puig, por su parte, no dejaba de expresar sus temores por parecer un “carnero”, y señalaba que la protesta hubiera sido justa si los “auténticos valores” también se hubieran abstenido³.

Viola expresa que, desde su punto de vista, con este conflicto la SAAP (a nivel nacional) “se va bien al tacho”, porque tanto si optaba por mantener el boicot como si lo revocaba, no podría recomponer su legitimidad ante los artistas⁴. Las idas y vueltas habían dejado expuestas las “genuflexiones” de sus dirigentes, y demostraban la falta de conciencia colectiva dentro de la agrupación porteña. Tampoco dejaba de advertir un interés meramente económico que no hacía más que socavar las posibilidades de “unidad entre los plásticos”, situación de la que Córdoba se veía exceptuada “porque somos menos y no hay pesos que repartir”:

2 Cfr. Viola, Roberto (Carta a Horacio Juárez), Córdoba, agosto de 1938, Legajo Juárez MEC. Al colocar la fecha, Viola omitió poner el día. Por una referencia a que “en la asamblea de hoy se tomará la resolución de enviar”, podemos conjeturar con que la carta es del 10 de agosto. Como ya se señaló en el Capítulo 1, ese día fue convocada una asamblea de la SAAP Cba, en la cual, según Rosalía Soneira, habían votado 3 a 16 a favor de la concurrencia al SNBA. Por otra parte, Viola no hace referencia a que hubiera llegado todavía la carta de Berni.

3 Puig, V. R. y Viola, R. (Carta a Horacio Juárez), Córdoba, 20 de agosto de 1938, Legajo Juárez MEC. El motivo de la protesta, ya comentada en el Capítulo 1, eran los cambios realizados por la Comisión Honoraria de Bellas Artes en el reglamento del Salón, modificando la composición del jurado: la Comisión designaría 4 miembros contra 3 votados por las y los artistas, cuando hasta ese entonces el jurado estaba compuesto por 3 integrantes por cada parte. Puig era pesimista respecto de sus posibilidades de ser premiado en el certamen: “con el jurado sacado de la naftalina como el del año actual, creo que es un triunfo no ir al sótano” [Ibíd., subrayado en el original]. Rosalía Soneira se expresa en términos similares, al decirle a su hermano que su única esperanza es el rechazo “por el jurado de parte de la Comisión que hay: han desenterrado 4 viejos y con la modificación del reglamento estamos listos...” [Soneira, R. (carta a Ernesto Soneira), Córdoba, 22 de agosto de 1938, Archivo Soneira-Linossi]. El jurado oficial para la sección de escultura estuvo compuesto por Agustín Riganelli, Raúl G. Podestá, Rogelio Yrurtia y Alberto Lagos, mientras que el de pintura lo integraron Pío Collivadino, José León Pagano, Alfredo Guido y Gregorio López Naguil.

4 Aparentemente el boicot fue revocado hacia el 20 de agosto.

Centurión votó en contra porque no tiene nada que perder. Y el resto votó a favor del envío [porque] piensan en que pueden perder un premio. ¿Qué importa que la obra la juzgue un patán como León Pagano, o un Señor Santamarina o el vigilante de la otra cuadra? Lo valedero es que si me dan X pesos es mucho más importante que perderlos. En fin, como [ves] a través estas líneas siento que inclinamos la cabeza. Tus [reflexiones] están muy bien, pero hubiera sido hermoso que ningún pintor de SAAP asistiera al salón. Y así se hubiera demostrado que el estar unidos sirve para *algo*.⁵

Finalmente, Viola le confiesa a Juárez sus expectativas de que la Comisión Directiva de la SAAP reconociera sus errores y renunciara, de modo que, con el recambio anticipado, el cordobés pudiera ingresar. Ante esta posibilidad, agrega, espera “que la lleves adelante sin olvidarte que tras tuyo existe el ya importante grupo Córdoba [sic]”⁶.

Pocos días más tarde, y también en la víspera de una asamblea de la SAAP Cba, es Coutaret quien le escribe a Juárez dándole cuenta de las repercusiones que su carta y la de Berni tuvieron en el ámbito local. Coutaret define el proceso, considerado en su conjunto, como una “reacción de Buenos Aires” (es decir, una reacción *a* Buenos Aires), en tanto los relatos de ambos provocaron una “unánime conciencia” en la agrupación de Córdoba, que motivaría resoluciones contundentes en respuesta a lo que se sentía una desconsideración hacia la seccional. Le anuncia que en la asamblea de ese día, el 18 de agosto de 1938, se votaría el envío al SNBA y la separación de la SAAP. El presidente de la filial sostiene que el problema central había sido de comunicación, y desde su punto de vista la comisión de Buenos Aires había ocultado información necesaria para formarse un juicio, al punto de que él todavía no tenía certeza de si los votos de Córdoba habían sido tenidos en cuenta en la decisión que finalmente se había tomado. El envío al Salón “en bloque” se había vuelto una cuestión colectiva: incluso Viola, que no estaba muy satisfecho con la obra que presentaría, lo haría por mandato de asamblea.

Si bien Coutaret no expresa tanta convicción en el potencial de un boicot como Viola, deja traslucir que entre su posición individual y su rol societario podría haber ciertas discrepancias. Dice que en su posición de presidente “tengo que defender la unidad de los nuestros ya que la gente de Buenos Aires nos trata con tanta desconsideración”⁷. Es evidente que tanto Viola como él valoraban el contraste entre las posibilidades de “unidad”

5 Viola, R. (Carta a Horacio Juárez), cit., destacado en el original.

6 *Ibíd.*

7 Coutaret, M. (Carta a Horacio Juárez), Córdoba, 18 de agosto de 1938, Legajo Juárez MEC.

en el ámbito de Córdoba y el decepcionante desgaje que estaba teniendo lugar en (y desde) la entidad matriz.

Es significativo que pocas horas más tarde, y sin duda en los últimos minutos en los que el membrete de la “Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (secc. Córdoba)” tuvo vigencia, Viola y Coutaret le vuelven a escribir a Juárez para relatarle en tiempo real el “parto” de la nueva asociación. La carta, escrita por Viola, inicia con el anuncio de que la asamblea comenzaría “dentro de breves minutos” y le adelanta:

Tengo la seguridad que hoy llegaremos a tomar la actitud de darnos por separados de la 'mamá'. Claro que esto implica formar otra 'sociedad' y que nosotros tendremos que renunciar a la C.D. de la cual [tú] sabes bien que ocupó la vice.

Bueno caro Juarez. Ya nada queda por decirte. Salvo que personalmente sigo creyendo que la actitud varonil y justa es la que ocuparon ellos. Lamento que no sea al revés la posición que la mayoría ocupa. [Tú] en el fondo, no me cabe la menor duda sabes que es la verdad.⁸

La actitud del grupo de Córdoba fue la de una suerte de “anti-huelga” donde la protesta consistía en cumplir sin fisuras con el trabajo de enviar, la institución ante la cual se ejercía presión era su propio órgano de representación independiente, y lo denunciado no era la modificación del reglamento sino la desconsideración para con el grupo del interior. Acaso lo más paradójico fuera que, ante la sugerencia de Berni de expresar disconformidad con el reglamento votando en blanco para los jurados, ni siquiera Coutaret tuviera la posibilidad de hacerlo, dado que no cumplía el requisito de haber sido admitido tres veces en el certamen⁹.

Al día siguiente de la asamblea Viola vuelve a escribirle a Juárez, confirmando los resultados anticipados, pero con un renovado entusiasmo respecto de la acción colectiva de la agrupación. Tanto él como Coutaret y un grupo votado por las y los asambleístas tenían ya el encargo de confeccionar los nuevos estatutos de la recién creada asociación, la “A. P. E.”, grupo dentro del cual él se perfilaba como “lyder [sic] de la juventud, por más que hay gran unidad entre todos”¹⁰. También abunda en detalles sobre el funcionamiento del taller de croquis, que con unos 15 asistentes diarios garantizaba la continuidad económica de la

8 Viola, R. y Coutaret, M. (Carta a Horacio Juárez), Córdoba, 18 de agosto de 1938, Legajo Juárez MEC. La carta, que está escrita en una hoja membretada de la seccional, se compone de un texto en sentido vertical firmado por Viola y otro en sentido horizontal en el margen izquierdo, firmado por Coutaret: “Dentro de pocos minutos se produce el 'parto' ya te daremos noticias. Pero ya está resuelto aquí se concurre. Au revoir”

9 Cfr. Coutaret, M. (Carta a Horacio Juárez), cit.

10 Viola, R. (Carta a Horacio Juárez), Córdoba, 19 de agosto de 1938, Legajo Juárez MEC.

sociedad. Invita a Juárez a visitarlos pronto y que viera “lo bueno que está todo”. Le insiste en que mantenga un fluido contacto con Córdoba:

Creo que es conveniente que mantengas correspondencia, sobre los sucesos aquí son recibidas con avidez tus cartas y mañana puede ser útil el contar con el apoyo del grupo más o menos numeroso que va siendo el cordobés.¹¹

Todo parece indicar que Viola no perdería las expectativas en reunificar fuerzas con Buenos Aires a partir de la actividad societaria de Juárez y, como se verá en los siguientes apartados, es probable que el escultor también acariciase la esperanza de cumplir con esa sinergia. El 20 de agosto es Puig quien le escribe, con el pedido concreto que de fuera su representante en el SNBA, no obstante no deja de comentarle que lamenta romper la huelga, pero que la actitud de la SAAP hacia Córdoba había sido la causa central de la disolución de la seccional:

... ahora seremos un ente completamente independiente, esta disolución no quiere decir que estemos con unos o con otros de Buenos Aires, pues estamos convencidos que siempre hay manejos turbios en esa gran ville.¹²

En esta última observación se ve expresada con claridad una mirada situada en una ciudad de provincia, que pondera la dinámica cosmopolita como un ámbito falto de valores, o donde éstos se encuentran en permanente amenaza. A partir de dicha evaluación es que se defiende la posibilidad de establecer una asociación independiente, capaz de articular orgánicamente con aquellas posiciones que considere afines a sus posturas, pero sin plegarse al accionar en bloque de una agrupación “matriz”. La mirada de Viola acaso fuera más pragmática: identifica un potencial en las condiciones en que la APE se constituye como tal, un ambiente muy unido, por un lado, pero también en el que las y los artistas jóvenes tienen un lugar privilegiado, y entiende que independizarse de la SAAP ofrece nuevas posibilidades para este grupo, pero no deja de reconocer que esa circunstancia se relaciona con la falta de un capital en disputa (evidentemente la ausencia de premios locales de relevancia nacional era un factor importante) y con la cantidad relativamente escasa de artistas que integraban la agrupación¹³.

11 *Ibíd.*

12 Puig, V. R. y Viola, R. (Carta a Horacio Juárez), cit, subrayado en el original.

13 Como ya se vio en el primer capítulo, cuando las Becas de Perfeccionamiento se volvieron un bien apreciado y disputado por un artista que llegaba de Buenos Aires, la unión entre las y los artistas del grupo de Córdoba dejó de responder con la contundencia del evento que aquí nos ocupa.

Desde este punto de vista, es importante señalar que la gestión de Viola en la presidencia de la APE en 1939 no dejó pasar oportunidad para repensar estas articulaciones y, de una manera acaso bastante creativa, potenció geográficamente al grupo de Córdoba no sólo en su ruta de ida y vuelta a Buenos Aires, sino hacia el norte y hacia el oeste.

4. 2. Otros horizontes

Cuando la APE lanza su boletín, en noviembre de 1939, no descuida el expreso interés de la agrupación en promover, dinamizar y consolidar vínculos más allá de la ciudad de Córdoba. Al presentar la publicación esta expectativa es enunciada de manera explícita, cuando se afirma que la difusión del órgano de la asociación “nos permitirá establecer y mantener lazos cordiales y provechosos con artistas y agrupaciones de distintos lugares, tanto de nuestra tierra como del exterior”¹⁴.

Es probable que la necesidad de contar con un órgano de difusión capaz de mostrar materialmente a la agrupación en otras ciudades ya se le hubiera presentado a la Comisión Directiva en más de una oportunidad¹⁵. En algún momento entre marzo y abril de 1939, la APE inició conversaciones con la Sociedad de Artistas Plásticos de Tucumán para organizar una muestra en esta última ciudad. El 6 de abril de ese año se abre la convocatoria para quienes quisieran participar de “la exposición de artistas cordobeses en Tucumán”¹⁶ y, un mes más tarde, la APE solicita los datos biográficos y fotografías de obras de las y los artistas que enviarían, para publicar en la prensa tucumana. Es posible que la coordinación entre ambas asociaciones haya contado con algunos intermediarios que hasta ahora no podríamos precisar, porque mientras en Córdoba se anuncia que la exposición tendría lugar en el marco de las celebraciones por el 25 de mayo, en Tucumán los diarios recién dan cuenta del evento a comienzos de junio y, en efecto, la inauguración tuvo lugar el 3 de junio de 1939¹⁷.

14 “El arte visto desde adentro”, *Boletín de la Asociación de Pintores y Escultores*, N°1, Córdoba, noviembre de 1939, p. 3.

15 Vale recordar que la SAAP hace circular la revista *Forma*, de la cual envía un lote de 10 ejemplares, como un gesto asociado a la integración formal de la seccional Córdoba.

16 “Habrá en mayo una exposición de esculturas”, *La Voz del Interior*, 6 de abril de 1939, p. 6. Vale aclarar que en el envío a Tucumán no figuraban esculturas.

17 En *La Gaceta* se publica una fotografía de la inauguración con un epígrafe donde se informa que el evento tuvo lugar en la Comisión Provincial de Bellas Artes, lamentablemente el anuncio no fue acompañado por ningún tipo de reseña respecto de las obras expuestas [“Fue inaugurada la exposición de artistas cordobeses”, *La Gaceta*, Tucumán, 4 de junio de 1939, p. 13].

La entidad receptora, cuyo consejo directivo estaba integrado por Marcos J. Navarro y René M. Goane, no parece haber desarrollado mayores actividades de relevancia en esa época, si se tiene en cuenta que en el reporte que publican en el *Anuario Plástica* de ese año solo consignan la exposición de la APE. En la segunda edición de dicho anuario (correspondiente a 1940), la Sociedad de Artistas Plásticos consigna una exposición de José Malanca y otra de Antonio Sassone en la galería Dipiel Goré, pero entonces es evidente que en la ciudad la agrupación más activa era la Sociedad de Artistas Independientes, que en la misma página da cuenta de haber realizado la segunda edición de su *Salón de Otoño*, exposiciones individuales en la sede de la entidad (entre las que se cuenta una del artista cordobés Martín Santiago), y la inauguración de un museo propio con una nutrida colección de arte argentino¹⁸. No obstante, para la APE la exposición de 1939 tuvo cierta relevancia, en tanto hizo circular en la prensa local la lista de las obras que se expondrían, entre las que no faltaban un paisaje serrano de Aguilera, otros suburbanos de Coutaret, Pedone y Waisman, ni desnudos de Ernesto Soneira y Vidal, además de una naturaleza muerta de Caros Asaf, una *Muchacha en la ciudad* de Juan Carlos Pinto y una xilografía de Nicasio, entre otros.

El hecho de que las firmas que participaron de la exposición fueran ya reconocidas “en el país” fue puesto de relieve en el anuncio que *La Voz del Interior* publicó sobre ésta. La muestra era valorada como una apertura a nuevos públicos y, por qué no, mercados para la pintura de Córdoba:

Es digna de aplauso la iniciativa de la nombrada institución que agrupa en su seno a la mayoría de los artistas locales, pues la exposición en Tucumán, permitirá difundir entre aquel culto público la obra de nuestros artistas, el que sabrá apreciarla debidamente. Creemos que la Asociación de Pintores y Escultores debe hacer de esta práctica un sistema, lo que implicaría realizar una labor plausible de extensión cultural, y de resultados materiales provechosos para los expositores.¹⁹

Mucha mayor entidad institucional tendría la segunda tentativa de esta “práctica sistemática”, que tuvo lugar pocas semanas más tarde. Cuando en junio de 1939 la APE y el Círculo de la Prensa se mudan a la sede conjunta que ambas agrupaciones compartieron en la calle San Martín, las colaboraciones entre las sociedades se estrechan y multiplican. A

18 Cfr. “Instituciones plásticas”, *Anuario Plástica de la República Argentina 1939*, Buenos Aires: Ediciones Plástica, p. 80 y “Asociaciones”, *Anuario Plástica de la República Argentina 1940*, Buenos Aires: Ediciones Plástica, p. 103 respectivamente.

19 “Hoy será inaugurada en Tucumán una muestra de artistas locales”, *La Voz del Interior*, 25 de mayo de 1939, p. 13. La fecha de la inauguración informada por este artículo, como se dijo, es errónea.

raíz de ese vínculo, un representante de las y los artistas plásticos se incorpora a la delegación cordobesa que parte en ómnibus al Congreso de Periodistas que tenía lugar en Mendoza en esos días, y no sería casual que ese delegado fuera Víctor Manuel Infante. Su misión fue “ponerse en contacto con los artistas mendocinos a los efectos de estrechar vínculos y promover un movimiento de acercamiento y de conocimiento mutuo”²⁰, como se informó en la prensa no bien el secretario de la APE estuvo de regreso en la ciudad.

Infante subraya la idea de que cada ciudad y sus respectivos movimientos artísticos debían tener un contacto “más directo”, aunque, con la ambigüedad característica de estas voces delegadas, no duda en referirse a un intercambio entre “capitales” para, a renglón seguido, ponderar los beneficios que de dicho vínculo obtendrían “ambas provincias”. Su recorrido se inició con una visita a los estudios de Fidel De Lucía y Roberto Azzoni, luego visitó la Academia de Bellas Artes que había fundado este último, donde fue recibido por el secretario, el poeta Jorge Enrique Ramponi. Además, fue recibido en el Museo de Bellas Artes por Rafael Cubillas, su director, y mantuvo reuniones con representantes no especificados de La Peña de Mendoza, agrupación de artistas, músicos, escritores y poetas que se encargó de organizar la fiesta de cierre del Congreso de Periodistas.

En la entrevista con *La Voz del Interior* hay diversos aspectos del relato de Infante que se prestan al análisis. En primer lugar, está su comentario sobre la obra de De Lucía y Azzoni, la cual valora en virtud del regionalismo de su paisaje, fuente de un “contenido eminentemente argentino”²¹. Sin embargo, no deja de advertir que el abordaje que hace cada uno del género responde a “técnicas opuestas” y, aunque no lo dice explícitamente, parece valorar particularmente las búsquedas de la obra de Azzoni.

Al referir su visita a la Academia, destaca su programa de estudios, que incluye, además de la pintura y el dibujo, la enseñanza del grabado (largamente postergada en la de Córdoba), el affiche, la escenografía y las artes decorativas. Ramponi, secretario de la institución, corresponde la visita cuando en octubre de ese año llega a Córdoba en el marco del congreso de la Sociedad Argentina de Escritores, según reporta la APE en el primer número de su boletín, acompañado por Rivas, Secretario del Ministro de Gobierno de Mendoza (además de Rafael Maelón Castillo, quien organizaba el Museo de Bellas Artes de San Rafael). Es curioso que Infante no haga referencias, ni en su reporte a la prensa, ni

20 “Se establecerá un intercambio artístico entre los plásticos cordobeses y mendocinos”, *La Voz del Interior*, 18 de julio de 1939, p. 9.

21 *Ibíd.*

en las breves noticias publicadas en el boletín de la APE, a la Academia de Bellas Artes que en esas fechas se estaba creando en la Universidad Nacional de Cuyo, dado que esta institución nutriría sus cátedras con dos importantes figuras hasta entonces radicadas en Córdoba: Víctor Delhez, quien parte a Mendoza a comienzos de 1940, y Fernando Arranz, que lo hace en enero de 1941²².

Respecto del museo, no señala mucho más que el hecho de que Octavio Pinto y Francisco Vidal están representados en su colección. En cambio, La Peña merece un entusiasta comentario, que da cuenta de la variedad de actividades que ésta llevaba a cabo: conferencias, recitales, exposiciones de poemas ilustrados, de pintura y de escultura. La entidad, como había sido el caso de la APE en sus inicios, también tenía su sede en el subsuelo de una confitería.

Infante anuncia que el plan conversado con “los colegas mendocinos” contemplaba la organización de exposiciones simultáneas en una y otra ciudad, y la invitación a artistas cuyanos para que enviaran al *Salón Tout Petit* organizado por la APE. Tal vez el resultado de estas conversaciones no fuera exactamente el anunciado, pero puede verse concretado, aunque sea de modo parcial, en algunas exposiciones de 1940. En primer lugar, la gira de las xilografías de Alberto Nicasio por Cuyo, que inicia en San Rafael, donde vende 11 estampas, y se continúa en Mendoza, a solicitud de la agrupación cultural La Peña. La exposición en la capital fue visitada por un funcionario de la intervención federal de San Juan, quien se encargó de llevarla a dicha ciudad²³. Cuando se publica el segundo número del *Boletín de la Asociación de Pintores y Escultores*, en abril de 1940, se da a conocer la partida de Delhez a Mendoza, y en la misma columna se anuncia una muestra de grabados de “nuestro consocio Lazansky [sic]” en la misma ciudad²⁴, sobre cuya concreción, bajo el auspicio de la Dirección Provincial de Turismo de Córdoba, hay referencias en una extensa entrevista a Mauricio Lasansky publicada en julio de ese año²⁵.

22 El complejo proceso de especificación de competencias entre la Academia Provincial de Mendoza y la Nacional de la Universidad de Cuyo, ha sido reconstruido por Favre y Herrera (2012).

23 Cfr. “Alberto Nicasio expuso con éxito sus obras en Cuyo”, *La Voz del Interior*, 9 de febrero de 1940, p. 7.

24 Cfr. V. M. I. (1940): “Tal vez le interese...”, *Boletín de la Asociación de Pintores y Escultores*, N°2, Córdoba, abril de 1940, p. 1. La participación de Lasansky en la APE no parece haber sido muy activa, pero el grabador, quien desplegaba con frecuencia sus dotes de polemista, tampoco se mostró particularmente distante con la agrupación.

25 Cfr. “A propósito del próximo salón nos habla Mauricio Lasansky”, *La Voz del Interior*, 29 de julio de 1940, p. 7.

Respecto del *Salón Tout Petit*, cuya primera edición había sido organizada por la APE en diciembre de 1938, en el curso de 1939 se vio eventualmente fusionado con el organizado por la Asociación Argentina de Artistas “Camautí”, de Buenos Aires, presidida entonces por Gaspar Besares Soraire. Esta última invitó a la entidad cordobesa a realizar la selección de su envío, y la APE se ocupó de recibir la exposición completa en su sede. La colaboración entre las agrupaciones, anunciada con entusiasmo en el primer número del boletín, no tuvo los mejores resultados. La muestra inauguró a fines de noviembre en el Banco de Préstamos de la Capital Federal, y el 18 de diciembre de 1939 abrió en la sede de la APE y el Círculo de la Prensa en Córdoba. Como lo testimonia la crítica de Oliverio De Allende comentada en el Capítulo 2, el jurado de Camautí admitió obras enviadas desde Córdoba que habían sido rechazadas por el de la APE y, siempre según su hipercrítica mirada, “pocas veces me ha sido dado a ver un conjunto más absolutamente por debajo de lo pésimo”²⁶. En el mismo sentido se expresa Infante en la columna “Tal vez le interese...” del segundo número del boletín, cuando informa que “[l]a A.P.E. protestó enérgicamente ante 'Camautí' por la mala selección de las obras con destino al VIII Salón de 'Tout Petit', donde nuestros socios tuvieron una destacada actuación”²⁷.

De todas formas, el acercamiento de la APE con Camautí da cuenta de que la primera estaba poniendo en práctica todo el potencial que le daba la independencia que había ganado al separarse de su sociedad “matriz”, la SAAP, de modo que podía entablar vínculos directos con uno o más centros, y con algunas propuestas, y no todas, de cada entidad con la que se relacionaba. Uno que no puede soslayarse es aquel que estableció con la Mutualidad de Estudiantes de Bellas Artes de Buenos Aires, que puede verificarse en la visita que Oscar Pécora realiza a la asociación cuando trae a Córdoba el recién editado *Anuario Plástica de la República Argentina 1939*, en febrero de 1940²⁸. En la entrevista

26 De Allende, Oliverio (1939): “El VIII Salón Anual de 'Tout-Petit'”, *La Voz del Interior*, 20 de diciembre de 1939, p. 12. De acuerdo con el *Anuario Plástica*, el jurado de Buenos Aires estuvo integrado por Enrique De Larrañaga, Roberto Ramaugé, Emilio Sarniguet, Gustavo Cochet, Orlando Stagnaro, Roberto Cascarini, Enrique Requena Escalada, Benjamín Solari Parravicini y Gaspar Besares Soraire. Quien reseñó la exposición en esta última publicación se limitó a indicar que entre los más de 200 títulos que figuraron en el salón no se veía gran calidad, pero no establece contrastes demasiado claros entre los distintos jurados de admisión [Cfr. “VIII° Salón Anual de Tout-Petit y III Salón de Pintura al Pastel”, *Anuario Plástica de la República Argentina 1939*, Buenos Aires: Ediciones Plástica, p. 63].

27 V. M. I. (1940): “Tal vez le interese...”, cit. No circula más información en Córdoba respecto de las repercusiones que la muestra tuvo (o no) en sus presentaciones en Rosario, Santa Fe y Bahía Blanca, sedes donde otras agrupaciones locales se habían comprometido a recibirla.

28 La APE reporta sus actividades de 1939 en esa misma edición, por lo que es evidente que la visita de Pécora a Córdoba era un segundo momento del contacto entre ambas entidades. Los anuarios, publicados por Ediciones Plástica, se editaron sin interrupciones entre el año 1939 y 1948. La publicación era dirigida por Oscar C. Pécora y Ulises O. A. Barranco: este último fue el presidente de la Mutualidad en

que brinda a *La Voz del Interior*, Pécora es presentado como director de la Mutualidad, sobre la que se comenta detalladamente su misión y funcionamiento. El anuario, por su parte, al que el artista se refiere como un “elemento de vinculación”, despertó una inequívoca aprobación en el periodismo local:

Nos mostró el anuario denominado “Plástica” y correspondiente al año 1939, que ha publicado en diciembre último la entidad que representa y que abarca en sus páginas la reseña del movimiento plástico durante ese período en nuestra República y en el Uruguay, mediante la nota informativa, el artículo crítico y la reproducción fotográfica de los primeros premios de los salones nacionales, respectivamente, y de otros cuadros y esculturas de evidente significación en el movimiento artístico cultural de ambos países.²⁹

El mismo artículo refiere que Pécora había sido recibido por las autoridades de la APE el día anterior, “encontrando un eco favorable a su gestión de acercamiento y vinculación efectivas”, para partir ese día rumbo al norte. Su paso por Córdoba también lo registra como uno de los ilustres visitantes de la *II Exposición Rodante* en La Cumbre, sobre la cual se publica un elogioso artículo (sin firma) en la edición del anuario correspondiente a 1940. En el mismo se repara en la labor didáctica que desempeñaron Ernesto Farina e Infante como conferencistas encargados de dar “la ubicación cabal, dentro de la plástica nacional, de las piezas que portaban”³⁰.

El *Anuario Plástica* sin dudas venía “en muy buena hora a llenar una sentida necesidad”³¹, como lo indican desde la APE al acusar recibo del mismo en su boletín, y justamente tenía que ver con este interés de hacer visible (incluso a través de “una cantidad inusitada de láminas”³²) la ubicación que cada artista y conjunto de artistas tenía dentro de la plástica nacional. Para pensar estos nuevos horizontes dentro de los cuales la APE se propuso hacer nacional su actividad, las páginas de las distintas ediciones de los anuarios son una fuente invaluable. A lo largo de los años, en su sección “Asociaciones” no sólo se reportó la APE, sino también el Centro de Estudiantes de Bellas Artes (y la entidad que terminó por reemplazarlo, el “CABA”), el Taller Unión de Plásticos, la Agrupación “Fernando Fader” de San Francisco y la Asociación Estímulo a la Bellas Artes de Villa

1939, mientras Pécora se desempeñó como vocal a cargo de la Academia Interna de la entidad [cfr. “Instituciones plásticas”, *Anuario Plástica de la República Argentina 1939*, Buenos Aires: Ediciones Plástica, p. 78].

29 “Vinculará a artistas del interior con los de Bs. Aires”, *La Voz del Interior*, 10 de febrero de 1940, p. 9.

30 “II Exposición Rodante en Córdoba”, *Anuario Plástica de la República Argentina 1940*, Buenos Aires: Ediciones Plástica, p. 133.

31 V. M. I. (1940): “Tal vez le interese...”, cit.

32 *Ibíd.*

María, por nombrar solo las cordobesas. Pero también estas páginas son un soporte privilegiado para medir el alcance que tuvo tanto la noción como la visualidad del “paisaje compuesto” practicado por las y los artistas de Córdoba en el ámbito nacional, así como la ostensible repercusión crítica que tenían artistas como Coutaret, Nicasio o Lasansky en distintas ciudades del país, y la recepción que la ensayística de De Allende tuvo fuera de Córdoba. El sistemático ejercicio de organizar la información producida por las instituciones, asociaciones, museos, editoriales y ensayistas de todo el país, de modo en que se mantuviera la comparabilidad entre ciudad y ciudad, año a año, fue el correlato en el que agrupaciones como la APE pudieron ver contrastados sus esfuerzos por establecer intercambios con entidades análogas en el resto del país.

4.3. Un llamamiento nacional de la APE

Esta característica del *Anuario Plástica* y su sección de “Asociaciones” permite pensar en un nuevo “mapa” cultural³³ que tomaría forma en la representación del arte argentino que cada individuo y agrupación del interior podría forjarse. Específicamente, la imagen de la plástica de la República Argentina que comenzó a circular a partir de la publicación del anuario ofrecía herramientas para concretar canales de comunicación directos entre distintas asociaciones de manera descentralizada. Y si esta posibilidad existía, ¿por qué no la utilizaría una entidad como la APE para hacer circular un llamamiento a todos los artistas del interior?

En los primeros meses del período de Lescano Ceballos y Luis Waisman en las respectivas presidencia y vicepresidencia de la asociación, la APE tuvo una sostenida presencia en periódicos locales a raíz de diversos pronunciamientos (referidos a su plan anual de actividades, la emigración de los artistas locales, los concursos para monumentos públicos, etc.) que de alguna forma caracterizan este recambio de la Comisión Directiva. No debería sorprender, en consecuencia, que fuera éste el período en el que la entidad lanza un “manifiesto dirigido a artistas de todo el país” referido a un tema que, sin dudas, despertaba pasiones: la votación de jurados para el Salón Nacional de Bellas Artes.

33 Esta noción está tomada de Edward Shils, quien señala que cada individuo tiene un “mapa” en su mente que constituye un medio para “localizarse” a sí mismo en un sistema cultural dado, que no sólo clasifica sino que sitúa sus elementos en un sentido espacial. El autor sostiene que para muchos intelectuales de provincia, una de las características más importantes de ese mapa es que representa la proximidad o la lejanía cualitativa de cada uno de ellos respecto de la metrópoli [Cfr. Shils, 1976 [1974]: 42].

La proclama parece haber sido editada en un panfleto (donde aparentemente estarían las firmas de la Comisión Directiva de la APE)³⁴, y fue asimismo reproducida íntegra por *La Voz del Interior*, donde no se da mayores precisiones respecto de cómo fue distribuida en el país. A modo de introducción, se anticipa que la entidad “reclama un lugar que sin duda les corresponde a los plásticos del interior”³⁵ en lo referente a la conformación de los jurados del certamen “nacional” más importante. Lamentablemente, el periódico no reproduce las firmas, y se limita a anunciar que la APE estaba presidida por Lescano Ceballos. El texto del manifiesto proclama:

Por primera vez, una agrupación del interior, pretende hacer oír su voz en la elección de jurados para el Salón Nacional de Bellas Artes.

Nos guía solamente el propósito de contribuir a que el jurado de selección y premiación del XXX Salón Nacional, esté constituido [sic] por personas que sean una garantía de capacidad y ecuanimidad. Al proclamar los nombres de Ana Weiss de Rossi, Adolfo Montero y Jorge Romero Brest, creemos dar comienzo a la realización de aquel propósito, desde el punto de vista técnico y artístico como desde el de la especulación teórica igualmente indispensable para la formación del justo criterio de un jurado.

Los nombres de nuestros candidatos, artistas en ejercicio, los dos primeros, por su actuación anterior en las bellas artes, son desde todo punto de vista indiscutible garantía de capacidad y justicia. El tercero, es igualmente bien conocido por su diaria colaboración periodística en el campo de la crítica y su acción en el jurado será sin duda alguna un factor de valor positivo en la adjudicación de los fallos.

En nuestra lista, que exponemos a la consideración de todos los artistas del país, figura un candidato proclamado por los dos más prestigiosos centros de artistas de la Capital Federal. Ello y el ser todos radicados en Buenos Aires, quita a nuestra iniciativa todo carácter de tentativa de dirección desde el interior, para mostrar en cambio su sinceridad y su desvinculación de intereses localistas y pequeños.

Hablamos solamente a los artistas del país. A los verdaderos artistas: ésto [sic] es a los únicos que en su sano juicio y limpia conciencia están en condiciones de comprender la limpieza de nuestra acción y la honradez de nuestras intenciones.

34 Compuesta entonces por Lescano Ceballos, Waisman, Cardeñosa, Infante, Farina, Camilloni, Aguilera, Pinto, Álvarez, Mondéjar, Rovira Riera, Puig e Icardi. Es Rodrigo Bonome quien se refiere a este manifiesto como un panfleto firmado por “la Comisión”, y respecto de que había firmas individuales (y no una “comisión” en bloque), ver carta de Horacio Juárez citada más abajo.

35 “Proclaman jurado para el 30° Salón N. de Bellas Artes”, *La Voz del Interior*, 11 de agosto de 1940, p. 9.

Solicitamos su voto para jurado para Ana Weiss de Rossi, Adolfo Montero y Jorge Romero Brest. Ud. debe desear que el XXX Salón Nacional de Bellas Artes tenga el brillo y la importancia que como exponente máximo del arte argentino se merece.³⁶

La terna propuesta por la APE era, estrictamente hablando, una contrapropuesta formulada días después de que se conociera el jurado postulado por la SAAP y la Asociación Estímulo, entidades que por primera vez habían acordado unificar sus candidatos: Adolfo Montero, que integraba el cuerpo de jurados de Estímulo ese año, Rodrigo Bonome, secretario de la SAAP, e Iván Vasileff, vocal en la misma sociedad. Huelga decir que, no obstante el llamamiento, resultó electa la terna propuesta por las entidades porteñas³⁷.

Días antes de que se conociera el manifiesto, Coutaret le había escrito a Juárez comentándole que la terna había producido extrañeza entre las y los artistas locales, e inquiriéndole sobre los entretelones de la elección³⁸. Evidentemente, la APE contestaba a los dos representantes de la SAAP (en tanto confirma su apoyo a Montero), a quienes no les reconocía el nivel técnico y artístico propio de Weiss de Rossi, galardonada con el Gran Premio Pintura en la edición anterior del SNBA, y de Montero. No es un dato menor, por otra parte, que la postulada fuera una mujer, pues si era poco habitual que una figurase en la premiación, lo realmente inédito hasta entonces sería que se desempeñara como jurado. La postulación de Romero Brest podría parecer sorprendente, aunque es pensable que se valoraran no sólo sus colaboraciones en *La Vanguardia* sino su participación en *Las Comunas*³⁹, y tal vez su postulación tuviera que ver con un interés en contrapesar el rol de José León Pagano, un auténtico “jurado crónico” del SNBA. Es significativo que en la disputa no entrara la cuestión del jurado de la sección escultura, algo que puede obedecer a que entre las y los artistas locales fueran escasos los concursantes en la disciplina⁴⁰.

De todas formas, lo que resultó más contradictorio para las voces críticas que se levantaron contra este manifiesto, fue el hecho de que en su disputa por la representación

36 *Ibíd.*

37 La APE tendría, no obstante, una pequeña revancha cuando en junio de 1941 Carlos Bazzini Barros y Alberto Nicasio, postulados por la entidad, se impusieron por más de 12 votos a los jurados propuestos por la SAAP para el *I Salón Municipal de Pintura y Escultura* de Córdoba.

38 Cfr. Coutaret, M. (Carta a Horacio Juárez), Córdoba, 3 de agosto de 1940, Legajo Juárez MEC.

39 Vale recordar que el crítico había publicado un extenso ensayo sobre el paisaje urbano en el último número de *Las Comunas*, en enero de 1940, al que se hizo referencia en el Capítulo 3.

40 En la carta citada arriba, Coutaret dice al respecto: “Puig manda un 'alto relieve' de un desnudo femenino con un niño, me parece que ha recorrido poco camino sobre su obra anterior, el gringo Icardi se [mandó] un desnudo también de mujer con cierto progreso pero todavía muy verdes y aquí se terminó la fiesta de los barreros”. Irónicamente, *El hijo* de Puig fue una de las dos obras distinguidas del envío cordobés.

en el jurado, la APE no postulara a alguien que exhibiera inequívocas credenciales de aportar una mirada “del interior” o de Córdoba. El resguardo puesto en que no se interpretase el llamamiento como un intento de “imponer” una dirección localista da cuenta de una confusa valoración de la asimetría del par metrópoli/ provincia, que por un lado sale en defensa de la “voz del interior” pero, por el otro, no encuentra las figuras más idóneas y ecuanímenes del arte argentino en otro lugar que no sea su lustrosa capital. El rasgo destacado del interior es, ante todo, el que se opone a los manejos turbios: la “limpia conciencia”, la “limpieza de nuestra acción” y la “honradez de nuestras intenciones”. Y es así que, por lo que implícitamente dice sobre la postulación de Bonome y Vasilieff, la respuesta que desde la SAAP se le dio a este manifiesto fue ciertamente agresiva.

El encargado de contestar fue el propio Rodrigo Bonome, en una carta cuyas copias escritas a máquina circularon ampliamente, dado que una se conserva en el fondo epistolar de Horacio Juárez, Coutaret dice haber recibido otra, y parece que incluso Pagano la había leído. La estrategia del secretario de la SAAP es dirigirse exclusivamente a Lescano Ceballos, para así desacreditar el contenido del manifiesto por múltiples frentes: ante todo, acusándolo de cubrirse del prestigio de la APE para desenvolver “sus reconocidas prácticas de político ultramontano”⁴¹, refiriéndose con esto a “trascendidos” sobre su persona que justificarían esta calificación. Así, Lescano Ceballos sería todo lo que los artistas del interior no son:

Los verdaderos artistas del país, a los cuales se dirige usted en el manifiesto, tienen un sentido claro y terminante de la moral gremial y saben que está en contra de sus sentimientos apoyar la inclusión en el jurado de nadie que no sea un artista plástico. Usted ha escuchado eso mil veces y a pesar de haber adherido a ese pre-concepto común, aparece ahora exprimiéndose en un panfleto que no trepida en hacer firmar por “La Comisión” de la misma manera que no dudó en tomarnos por mozos de cuerda.

Como dirigente -y se lo digo con toda franqueza- usted es lo más lamentable que ha producido la vida de relación social, y mucho me equivoco o ya lo han entendido así los artistas de esa culta ciudad.⁴²

El énfasis en que los artistas de Córdoba “de ninguna manera” compartirían este “falaz desplante” es algo sobre lo que Bonome vuelve a insistir hasta el final de su carta. Como si esto no fuera suficiente, le informa a Lescano que Montero desautorizó la propuesta del

41 Bonome, R. (Copia de carta a Edelmiro Lescano Ceballos), Buenos Aires, 14 de agosto de 1940, Legajo Juárez MEC.

42 Ibíd.

manifiesto, y los otros “beneficiados con su clarividencia trasnochada” (no queda claro si se refiere a Weiss de Rossi y Romero Brest, o a las y los artistas del interior) también lo han repudiado. La respuesta de Bonome descarga toda la artillería contra el entonces presidente de la APE y no deja entrever asomo de duda respecto de que hubiera o no interés en las agrupaciones del interior en verse representadas de una manera más fidedigna en el jurado del SNBA⁴³. El movimiento es arriesgado, y da a entender que la SAAP contaba con una suerte de “inteligencia” que le daba un margen de maniobra para semejante descalificación, pero lo cierto es que la lectura que Bonome hizo de la proclama era incorrecta. Quien se encargó de defender el carácter colectivo del manifiesto fue nada menos que Manuel Coutaret, quien dice que la carta de Bonome circuló “colectivamente”. El pintor mantiene una franca y amistosa conversación con Juárez al respecto, cuando éste le recrimina abiertamente la actitud tomada por el grupo de Córdoba.

Coutaret utiliza una metáfora plástica para distinguir un aspecto “táctil” y otro de “contenido” en el asunto. En el primer orden entran la cuestión del momento en que el panfleto fue dado a conocer, y el hecho de que propusieran jurados ajenos al ámbito de Córdoba. En cambio, el sentido último de la proclama tenía que ver con un intento de afectar las posiciones relativas en el mapa artístico:

El sentido de esta extemporánea intervención en el Salón Nacional, no se te puede escapar a ti y me parece que tampoco necesitas que te lo puntualice como una razón de existencia real. Te decía que es lírico y si nos [dejáramos] torcer te podría decir que podría llegar a ser práctico.

El fenómeno de la amalgama Plástica-Estímulo también pudo ser, con otras sociedades y la A.P.E. pero no queremos ligamentos de oportunidad, sino simplemente señalar derechos para con los grupos que viven y elaboran fuera de B. Aires. Los que se [ríen] del jurado tienen tal vez razón de hacerlo, pero de lo que no se pueden reír es del ansia de intervenir como una cosa existente en el certamen nacional.⁴⁴

Esta última oración, que puede parecer incluso cándida, tiene sin embargo la virtud de designar una autorrepresentación que era compartida entre distintos miembros de la APE, y

43 No deja de resultar irónico que la participación de Francisco Vidal en el jurado de 1939 fuera posible gracias a la invitación que le extendiera la CNBA, porque podría pensarse que, a fin de cuentas, la sobrerrepresentación de la Comisión en el jurado (motivo del conflicto de 1938) de cierto modo compensaría la subrepresentación de las y los artistas del interior (y también las y los noveles, si se tiene en cuenta que hasta la cuarta participación en el certamen no se podía votar) en los jurados votados por las y los artistas.

44 Coutaret, M. (Carta a Horacio Juárez), Córdoba, 16 de agosto de 1940, Legajo Juárez MEC, subrayado en el original.

que estaba asociada a su definición relacional. En el ámbito “nacional”, que es tal sólo porque contempla la producción de grupos que viven y trabajan dentro y fuera de la capital, las posibilidades de “existencia real” o de actuar como “cosa existente” de las y los artistas del interior se veían permanentemente amenazadas, pero de ninguna manera dejaron de ser defendidas por sus representantes. Lo que Coutaret explicita con esta expresión es que las ansiedades no son sino razones válidas, motores de acción cuyos resultados pueden ser acaso imprevisibles, pero no por eso ineficaces. Si las agrupaciones del interior no tenían otro lugar que el del umbral entre existir y no existir, no podía esperarse otra respuesta que la tentativa por existir.

Juárez contesta esta carta, siempre con un tono más informal, contrariado por el “grito” de Córdoba, dado que fue a él a quien le llegaron los reproches de que, si la APE hubiera solicitado un jurado antes de que las asociaciones de Buenos Aires publicaran la terna, se lo habrían otorgado. El escultor amenaza con desconocerlos y “sacar carta de ciudadanía Riojana”⁴⁵, pero es evidente que en el ámbito de la SAAP sus vínculos con Córdoba eran apreciados. El propio Bonome se encargaba de “pasarle” noticias de las obras de artistas cordobeses cuya admisión había tenido que defender (Deodoro Roca, Ernesto Soneira y Ernesto Farina) y sobre su inclinación por presuntas premiaciones a Viola y a Waisman. También se había apurado a admitir la obra de Lescano Ceballos, ante lo cual Pagano le confesó que el cordobés se había cubierto contra posibles parcialidades haciéndole llegar una copia de la carta de Bonome. Lo cierto es que, aparentemente, todos los envíos de Córdoba fueron admitidos en esa edición del Salón Nacional⁴⁶, aunque los reiterados “chismes” de Juárez respecto de recompensas para los firmantes del manifiesto parecen algo desacertados. En lugar de un Tercer Premio a Viola y uno Estímulo a Waisman, las distinciones que obtuvo el grupo fueron el Tercer Premio de Escultura de Vicente Puig (en una edición en que el Gran Premio quedó desierto) y el Premio a Extranjeros de Pintura a Carlos Camilloni.

45 Juárez, H. (Borrador de carta a Manuel Coutaret), Buenos Aires, 26 de agosto de 1940, Legajo Juárez MEC.

46 Juárez ironiza al respecto: “Córdoba la miedosa, que de grito, estará representada en el Salón por todos los que mandaron”, y también sugiere que se hacían esfuerzos dentro del jurado para que hubiera dos premios para los firmantes del manifiesto [Juárez, H. (Borrador carta a Manuel Coutaret), Buenos Aires, sin fechar, Legajo Juárez MEC]. En el catálogo del salón constan 27 obras enviadas desde Córdoba: Aguilera (2 obras), Alejandro Bonome, Camilloni, Coutaret (2 obras), Farina (2 obras), Lasansky (2 obras), Lescano Ceballos (2 obras), Malanca, Meyer (2 obras), Nicasio (2 obras), Olimpia Payer, Pedone, Juan Carlos Pinto, Deodoro Roca, Ernesto Soneira, Vidal, Viola (2 obras), Waisman, Icardi y Puig.

En el informe que Bonome y Vasiliéff elevaron al presidente de la SAAP, referido a su actuación como jurados del SNBA y publicado en la revista *Forma*, ciertamente no parece que la defensa de estas obras obedeciera a una valoración artística. El tema central del reporte fue dar cuenta de cómo, a pesar de emprender la tarea con “absoluta libertad para el discernimiento”, había normas implícitas para su actuación que tenían que ver con las resoluciones tomadas en la asamblea en la que Estímulo y la SAAP habían votado los jurados. En el informe toma una centralidad inusitada el mandato de favorecer la “unidad de los artistas” con miras al Congreso de Artistas convocado por la SAAP⁴⁷, y es esclarecedor cómo Bonome y Vasiliéff admiten que este objetivo superior morigeró la defensa de sus convicciones estéticas:

No sería completa la presente reseña si no dijéramos aquí que la Asamblea puso en nuestras manos un instrumento difícil, cual fué el de proceder conforme a ese espíritu de unidad que sostenía. De no haber sido así, nuestra labor hubiera sido otra y otros los resultados del XXX° Salón Nacional, pues, más de una obra fue rechazada a pesar de entender nosotros que merecía los honores de la exhibición, y otras fueron aceptadas en contra del concepto que tenemos sobre la pintura, en función de arte. Todo sea por esa unidad que hará posible el Congreso y cuyo fin es la Confederación de entidades de Artistas Plásticos de la Argentina.⁴⁸

Sin embargo, en la misma publicación Bonome podía encontrar la confirmación del juicio que se había formado sobre Lescano Ceballos y su falta de “moral societaria”⁴⁹, además de reafirmar que la SAAP sí tenía capacidad de hacer propios los conflictos gremiales del interior. Es en este número donde se publica el reclamo de Ernesto Soneira por la falta de apoyo de la presidencia de la APE ante el caso de censura que ya se trabajó en el Capítulo 1. También allí está presente la atenta mirada de Coutaret, quien dirige una carta a Leguizamón Pondal y Bonome en la que agradece la intervención de la SAAP ante el Ministerio de Obras Públicas: “me siento reconfortado al pensar que el corazón de Buenos Aires se sintió herido cuando se hirió a los artistas de esta lejana provincia”⁵⁰. Coutaret retoma la metáfora de la “familia plástica” con la que había celebrado la

47 El *Anuario Plástica de la República Argentina 1940* abunda en información sobre la designación de delegados para el congreso en varias de las asociaciones de Buenos Aires, pero en Córdoba no hay repercusiones de la convocatoria. Es muy probable que éste finalmente no se haya realizado, dado que no hay referencias al mismo en el anuario del año siguiente.

48 “Informe de los jurados sres. I. Vasiliéff y R. Bonome”, *Forma* N°19, noviembre- diciembre 1940, Buenos Aires: Sociedad Argentina de Artistas Plásticos, p. 6, Archivo Soneira-Linossi.

49 Bonome, R. (Copia de carta a Edelmiro Lescano Ceballos), cit.

50 “Sobre una obra considerada inmoral”, *Forma* N°19, noviembre- diciembre 1940, Buenos Aires: Sociedad Argentina de Artistas Plásticos, p. 8, Archivo Soneira-Linossi. La carta de Coutaret está fechada el 7 de noviembre de 1940.

inauguración del Taller de Croquis en 1938, para extenderla (como posibilidad) a una gran familia “en el más amplio sentido gremial”, capaz de verse afectada por los pequeños problemas de una distante provincia.

Sin embargo, la SAAP nunca logró cumplir plenamente esta expectativa, y es evidente que en un ámbito y en otro, el lema de la unidad de los artistas respondía a representaciones divergentes respecto de sus alcances y, sobre todo, las formas de articulación con y entre entidades que estaban a cientos de kilómetros de distancia.

4.4. Los viajes de Infante

La llegada de Alejandro Bonome y Roberto Senmartín a las respectivas presidencia y secretaría de la APE en mayo de 1942 da cuenta de que la agrupación tampoco fue plenamente reactiva a todo lo que tuviera que ver con la SAAP y, sin duda, jugaron un rol importante el interés de Juárez en mantener el vínculo, y el de las y los artistas de Córdoba en cultivar el diálogo con las eminentes figuras que en aquellos años desarrollaron sus actividades en el ámbito de la entidad porteña. Sin embargo, no deja de ser sugerente que la figura central en este ir y venir fuera un joven artista que, si alguna vez había enviado, nunca había participado en el Salón Nacional: Víctor Manuel Infante. El rol de dinamizador cultural que cumplió esta figura es ostensible en cualquier recorte que se haga sobre el arte moderno de Córdoba, comenzando por su desempeño como presidente del Centro de Estudiantes de Bellas Artes en 1937 hasta sus diferentes cargos como director del Museo Provincial en la década de 1950, director y vice de la Academia, director del Museo Municipal Genaro Pérez a partir de 1966 y creador y director del Museo de Arte Religioso Juan de Tejada a partir de 1968.

Infante, sin embargo, deja temporalmente su habitual cargo de secretario en la Comisión Directiva de la APE en 1942, año que lo encontró abocado a dos importantes giras por el “interior”. En primer lugar, acompañó la *III Exposición Rodante* organizada por el Gobierno de la Provincia, que inició su recorrido en Alta Gracia en enero de 1942, para culminar tres meses más tarde en Villa María. Él acompañó la muestra desde esa primera ciudad, pasando por Cosquín, La Falda, Capilla del Monte y Mina Clavero hasta llegar a Río Cuarto, donde se inauguró el 14 de marzo. Es probable que durante esta gira, la cual, como advierte Pécora en su reseña de la *II Exposición Rodante* citada arriba, era

mayormente visitada por habitantes temporarios de las villas turísticas procedentes de importantes centros urbanos, Infante haya entrado en contacto con un grupo de artistas recién egresados de la Escuela Superior de Bellas Artes Ernesto de la Cárcova. La estancia de esta “embajada del arte” en las sierras se reporta a comienzos de marzo, cuando se anuncia que traen otra “exposición rodante” compuesta por cuadros, un teatro de títeres y una selección de libros “premiados”, que llegaría en pocos días a la capital provincial⁵¹.

Esta otra gira, que no se limitó a las sierras cordobesas, sería conocida como la del “Grupo de los Siete”, y tenía como punto de partida una exposición realizada en la SAAP en Buenos Aires en septiembre de 1941, de la que participaron Julián Althabe, Carlos García Bes, Naum Goijman, Fernando Iraolagoitia, Fernando Moliné, Reinaldo Monclús y Juan Otano⁵². El 12 de marzo el grupo abre su exposición en el Salón Blanco del Ministerio de Obras Públicas, acompañada por una conferencia a cargo de Moliné. El recorrido del grupo despertó simpatías en Córdoba, donde fueron entrevistados y fotografiados delante del camión en el que viajaban (Figura 4.1), y no se dejó de subrayar que el grupo cumplía el “deseo más ardiente” que De la Cárcova había cultivado en vida: que los artistas egresados de su escuela salieran a conocer el país⁵³. Realizan además una función de títeres en el Parque Las Heras, contratada mediante un decreto por el intendente de la ciudad, dos más en las escuelas Alberdi y Olmos, con el auspicio de la Subsecretaría de Instrucción Pública de la Provincia, y probablemente otras en Río Cuarto. Desde esta última ciudad, por su parte, se acoplan las noticias de la llegada de la *Rodante* cordobesa y de la gira de los Siete, dado que fue el propio Infante quien, cumpliendo funciones en la primera, anunció a la prensa la llegada de este último grupo a la ciudad a fines de marzo.

En nuestra ciudad, los artistas en cuestión permanecerán dos o tres días, y ya se considera la posibilidad de que lo hagan con el mejor auspicio de nuestras autoridades, siendo cedido al efecto el salón de actos del Palacio Municipal para que expongan la obra que traen, debiendo señalarse como detalle sugestivo, que los visitantes viajan en una casa rodante bautizada con el nombre de “Los Siete”, ya que tal es el número de los artistas, incluso el Sr. Infante que en nuestra ciudad habrá de reintegrarse a sus componentes.⁵⁴

51 Cfr. “Nos visitará una embajada de arte”, *La Voz del Interior*, 7 de marzo de 1942, p. 7.

52 Cfr. “Asociaciones”, *Anuario Plástica de la República Argentina 1942*, Buenos Aires: Ediciones Plástica, p. 95 y 96. Queda pendiente profundizar en la trayectoria y los vínculos de Julián Althabe en Córdoba en los años inmediatamente posteriores a esta gira, en virtud de que a fines de la década de 1940 sería convocado a diseñar el primer plan de estudios de la Escuela de Artes que se abre en la Universidad Nacional de Córdoba en 1949, de la que también fue docente y director.

53 Cfr. “Delegación de plásticos nos visitó”, *La Voz del Interior*, 11 de marzo de 1942, p. 10.

54 “Artistas argentinos de gira”, *La Voz del Interior*, 18 de marzo de 1942, p. 8.

La inclusión de Infante como el “séptimo” puede resultar algo desconcertante, en tanto el grupo original ya contaba con siete integrantes, y así son reportados en los artículos citados. Sin embargo, se puede verificar que este artista efectivamente fue uno de los Siete de la gira en el retrato colectivo que Enrique De Larrañaga realizó del grupo, conservado actualmente en el Museo Municipal Juan B. Castagnino de Mar del Plata (Figura 4.2). La efígie de Infante, elaborada a partir de la misma fotografía con la que se ilustra su entrevista al regresar a Córdoba, aparece en la esquina superior izquierda de la composición⁵⁵. Desde Río Cuarto, la gira siguió hacia Mendoza, aunque las primeras noticias llegan recién desde Chilecito, cuando el cordobés (que sigue presentándose como delegado de la APE) envía un reporte sobre la casa de descanso para artistas que entonces se proyectaba en Samay Huasi, la residencia de Joaquín V. González⁵⁶. Se conserva también una carta que Infante le envía a Horacio Álvarez desde Salta, en la que se queja de su pobreza, dado que llevaba ya siete meses fuera de la ciudad, pero da cuenta de disfrutar a lo grande de su condición de viajero:

[Este] Salta nos trata de banquete en banquete. Todos creen que somos de la guerra gaucha, por la barba. Yo me hago pasar (es un plato) por Magaña... de qué te reís?... que no soy parecido?... Me fuí a ofrecer para una toma y me rechazaron por la cara de judío...⁵⁷

Allí le cuenta que se encontraron con Ernesto Scotti, quien estaba realizando los murales en el Hotel Salta, que el próximo destino sería Tucumán, y le adelanta que el grupo esperaba llegar a Buenos Aires a tiempo para la inauguración del Salón Nacional. En su carta se verifica también que la APE pasaba por un período de llamativa inactividad, dado que le pregunta a Álvarez por la eventual organización de un salón que esperaba para octubre (y que finalmente tuvo lugar en diciembre) y le pide, párrafo aparte, “Contame algo de Bonome”⁵⁸.

55 De Larrañaga envió la obra al *II Salón de Arte de Mar del Plata*, y ésta es comentada con detenimiento en el extenso artículo que Eduardo Eiriz Maglione le dedica en 1943, acompañado además por una fotografía de la obra. El crítico destaca, justamente, la resolución del retrato de Infante [cfr. Eiriz Maglione, E. (1944): “El II Salón de Arte de Mar del Plata”, *Anuario Plástica de la República Argentina 1943*, Buenos Aires: Ediciones Plástica, p. 87 y 88].

56 En junio de 1940, Alfredo Palacios había presentado en el Senado de la Nación un proyecto para acondicionar el lugar, que el notable intelectual legó a la Universidad Nacional de La Plata, para que residieran allí artistas y escritores de todo el país. Según Infante, la residencia entraría en funciones en breve. Entretanto, habían sido recibidos por Severo Villanueva, un escritor catamarqueño que estaba a cargo de la casa y la finca. [cfr. “Desde ‘Samay Huasi’”, *La Voz del Interior*, 17 de junio de 1942, p. 6].

57 Infante, V. M. (Carta a Horacio Álvarez), Salta, 15 de agosto de 1942, Archivo Museo Horacio Álvarez. El comentario está acompañado por una caricatura que ilustra su propio aspecto barbudo.

58 *Ibíd.*

Como era habitual, *La Voz del Interior* entrevista a Infante a su regreso, y publica un artículo donde se refuerza la idea de que el objetivo de la gira tenía que ver con la búsqueda del “auténtico paisaje argentino, que sólo puede encontrarse saliendo de la cosmopolita Buenos Aires”⁵⁹, el exacto complemento con la formación brindada por la academia que, no casualmente, era entonces dirigida por Alfredo Guido. El joven artista se identifica a sí mismo como un “hombre del interior”, no obstante su sensibilidad ante los nuevos paisajes podía homologarse con la del resto de los artistas. De todas formas, la ruta seguida por los Siete no carecía de su densidad intelectual específica:

Y no son únicamente el paisaje físico y la condición del pueblo en los lugares visitados, lo que les ha deparado un provecho personal grande en su condición de artistas, sino también el contacto que han tenido con espíritus amplios como Luis Franco, quien los recibió en su casa en Belén (Catamarca), y Bernardo Canal Feijóo, con el cual departieron en Santiago del Estero.

- Estas personalidades -expresa Infante- irradian su influencia espiritual en todos los ámbitos, más allá de sus terruños y día llegará, estoy seguro, en que ella sirva para despejar la atmósfera de opresión y miseria en que todavía viven algunos pueblos del norte, a quienes explotan verdaderos señores feudales. El drama de estas gentes proletarias está reflejado admirablemente en uno de nuestros grandes pintores, Gómez Cornet, quien ha sabido captar ese “algo” triste o impresionante que oprime sus almas.⁶⁰

Es significativo que, si bien en la perspectiva de Infante persiste la idea de que cualquier visión completa del arte argentino tenía que dar cuenta de un catálogo de paisajes y tipos regionales “auténticos”, cuya sumatoria era la clave del fenómeno en su conjunto (y esto es evidente también en la valoración que hizo de la obra de De Lucía y Azzoni en su viaje a Mendoza), no puede sustraerse de la identificación de movimientos culturales específicos que, con su mero contacto, prestigian el circuito cumplido por la gira. Este trayecto culmina en la Escuela Superior de Bellas Artes Ernesto De la Cárcova, donde el artista es designado “alumno honorario” de la institución, y es a raíz de esta visita que sugiere que, emulando al salteño, el gobierno provincial debería otorgar becas de perfeccionamiento en dicha institución, a partir de las cuales salir de gira por el país⁶¹.

59 “Regresó de una jira un joven pintor cordobés”, *La Voz del Interior*, 1 de octubre de 1942, p. 6.

60 *Ibíd.*

61 Esta idea no fue contestada ni por las autoridades ni por las y los artistas, pero recuerda a algo sugerido por Pío Collivadino cuando se desempeñó como jurado del concurso de Becas de Perfeccionamiento en el Extranjero de 1939, cuando afirmó “... creo que el gobierno provincial haría bien en reformar el reglamento de los concursos para que los becarios hicieran una especie de antecámara en Buenos Aires, de uno o dos años, antes de ir al extranjero. Fundamento esta sugestión en el hecho de que en Buenos Aires, por contar la capital del país con más recursos y mayor ambiente artístico, los becados obtendrían una preparación más sólida, para recién enfrentarse con los grandes centros culturales de Europa” [“Los

Álvarez e Infante asumen los cargos de vicepresidente y secretario de la APE con la llegada de Pedone a la Comisión Directiva en 1943, después de la intempestiva renuncia de Alejandro Bonome en febrero de ese año. El perfil de Pedone, no sólo por su prestigio como artista moderno sino ya como experimentado director del Museo Provincial, además de su consolidado vínculo social con Jaime Roca, habilita un nuevo tipo de actividad para la asociación que potenciaría la experiencia que Infante venía desarrollando. Comienzan ese año las exposiciones de artistas de Buenos Aires organizadas por la APE, con la invitación a Horacio March, quien acababa de obtener un Premio Estímulo en el SNBA con su *Barranca de Buenos Aires*.

La muestra tuvo lugar en noviembre en el salón de la Sociedad Central de Arquitectos, donde su nuevo presidente, Jaime Roca, había habilitado una sala de exposiciones inaugurada en julio con consecutivos homenajes a Camilloni, Gómez Clara y Centanaro (este último organizado por Infante). En contraste con esta programación de consagradas figuras, March fue presentado como un artista controversial:

Este pintor, forma parte del grupo de artistas de tendencia avanzada del país, habiendo sido tal aspecto bastante discutido, pero la pujanza de sus indudables valores pictóricos y artísticos han podido más abriéndole un porvenir ahora promisorio⁶².

La exposición tuvo, sin embargo, una modesta repercusión, acaso porque “se tiene la sensación de que no todo lo más representativo de Horacio March figura en esta muestra”⁶³, es decir, había enviado algunos óleos importantes y otras obras que no ostentaban igual calidad. El precedente, sin embargo, quedaría sentado para continuar con este tipo de iniciativas.

Cuando Infante viaja a Buenos Aires enviado por el comisionado Otaola con el objetivo de promover la participación de artistas de la capital en *IV Salón Municipal*, recorre con gusto los talleres de los más “discutidos” artistas (posición de valor que, sin dudas, él mismo se encargó de construir en Córdoba) colectando los envíos del salón y promesas

becados deben ir primero a Buenos Aires, opina un jury”, *La Voz del Interior*, 14 de agosto de 1939, p. 6]. De modo que, tanto para formarse en el extranjero como para completar los estudios con una gira por el país, la preparación apropiada estaría inevitablemente centralizada en Buenos Aires.

62 “Los cuadros de Horacio March”, *La Voz del Interior*, 4 de noviembre de 1943, p. 6. A pesar de esta presentación, el premio de March en el SNBA había sido acordado por unanimidad de votos, en contraste con el Gran Premio Adquisición, que se le había otorgado a Berni con una votación dividida entre su *Lili* (votada por Victorica, Policastro, Tapia y Picabea) e *Interior* de Pedone, que había recibido los votos de Rodolfo Franco, De Larrañaga y Mazza [Cfr. “Instituciones oficiales”, *Anuario Plástica de la República Argentina 1943*, Buenos Aires: Ediciones Plásticas, p. 120 y 121].

63 “La exposición de Horacio March”, *La Voz del Interior*, 10 de noviembre de 1943, p. 10.

para futuras exposiciones. Así lo relata en la carta que le envía a Horacio Álvarez, donde también testimonia las dificultades que encuentra para representar a Córdoba en la Capital Federal:

Mirá Petizo:

No puedo menos que escribirte para darte envidia. Hoy viernes estuve en el estudio de Castagnino; no te imaginás lo interesante que es. Me ha prometido una muestra para noviembre. También estuve hoy en el estudio de Butler y ayer en el de Jorge Larco. El primero me ha dado un paisaje del delta al óleo y el 2º un retrato “Rosarito” a la acuarela. La obra que Castagnino me ha dado es una cabeza de “Chango”. Larco me preparará una muestra para llevar a Córdoba, para octubre, otro que me ha dado una exposición es el grabador Rebuffo. - En fin – peleo una enormidad. [Más] de lo que se cree- contra la bronca que todos tienen a Córdoba... Si algo llevaré será por mi labor personal de pechador.⁶⁴

Ese año Infante concreta tres exposiciones individuales de artistas de Buenos Aires en Córdoba, en cuyos catálogos figura como “organizador”⁶⁵. Víctor Rebuffo expone en el Salón Blanco en septiembre (de manera simultánea con Ernesto Farina), con un conjunto de 40 xilografías y un texto de presentación a cargo de Leonardo Estarico. La segunda del ciclo, y sin dudas la más preciada, es la de 40 dibujos de Lino Enea Spilimbergo en la Sociedad Central de Arquitectos, que abre el 14 de octubre. Al respecto, Infante dice que la APE, “al traer a Spilimbergo, valor indiscutido del arte nacional, ha cumplido seriamente uno de sus propósitos”⁶⁶. El mismo, no explicitado, pareciera ser multidimensional: ofrecer al público local un aspecto poco conocido de un artista reconocido, como advierte el comentario de Agustín Oscar Larrauri en el diario *Córdoba*, no menos que consagrar institucionalmente a la agrupación mediante el prestigio de una figura de avanzada e indiscutida a la vez, y por último, reinventar el vínculo con una escena porteña que había llegado a sentirse hostil. La tercera de estas exposiciones es la de las 40 xilografías de Sergio Sergi, que siguió a la de Spilimbergo en la Central de Arquitectos ese octubre.

64 Infante, V. M. (Carta a Horacio Álvarez), Buenos Aires, sin fecha, Archivo Museo Horacio Álvarez, subrayado en el original. El viaje de Infante es reportado en la prensa local el 25 de junio de 1944, mientras que puede verificarse que en el *IV Salón Municipal* Butler estuvo representado con un óleo titulado *La quinta*, Larco con *Rosarito*, una acuarela, y Castagnino con *Chango*, un óleo. Del Grupo de los Siete, por otra parte, están representados en esta edición Julián Althabe, Naum Goijman, Fernando Iraolagoitia, Fernando Moliné, y Juan Otano [cfr. *IV Salón Municipal de Pintura y Escultura* (catálogo de exposición), Córdoba: Museo Genaro Pérez, 8 de julio de 1944, Archivo MGP].

65 Los tres catálogos fueron guardados por Egidio Cerrito en la carpeta de recortes que se conserva en su Legajo MEC.

66 Infante, V. M. (1945): “El movimiento plástico cordobés durante 1944”, *Córdoba*, 1 de enero de 1945. No obstante, los anuncios en la prensa no se habían privado de presentarlo como “el discutido pintor argentino” [“Notas artísticas”, *La Voz del Interior*, 2 de octubre de 1944].

El reporte que Infante presenta del “movimiento plástico cordobés” en enero de 1945 permite ver desplegados los diferentes aspectos de su actividad como organizador de exposiciones. Ésta no está restringida a su rol dentro de la APE, sino que organiza múltiples actividades con Roberto Viola y Josefina Pizarro Crespo en el Museo Genaro Pérez, colabora estrechamente con la Escuela de Cerámica y, como se verá enseguida, opera como intermediario entre instituciones muy disímiles (el salón de la Editorial Peuser en Buenos Aires y la Dirección Provincial de Turismo) para concretar la exposición de artistas cordobeses en Buenos Aires en septiembre de 1944. En el mismo artículo presenta algunos avances de lo que se planifica para 1945, donde reserva un párrafo especial para las “exposiciones de polémica” que traerá la APE: dibujos de Raquel Forner, grabados y pinturas de Orlando Pierri, dibujos y temples de Batlle Planas, grabados de Rodolfo Castagna y acuarelas y dibujos de Juan Carlos Castagnino. De estos anuncios, solo se concretará la exposición de Rodolfo Castagna en la Sociedad Central de Arquitectos, además de una exposición, organizada también por la APE, de doce artistas santafesinos en el Salón Blanco, que tiene lugar en mayo⁶⁷. No obstante, como ya se indicó en el primer capítulo, la APE pasa a ser una posibilidad entre varias otras para invitar artistas de otras ciudades a la capital cordobesa.

4.5. Los contornos del “Grupo de Córdoba”

Los eventos en torno del *XXX Salón Nacional de Bellas Artes* en septiembre de 1940 deben ser abordados como un episodio denso compuesto por apuestas muy altas que tuvieron sensible impacto en las representaciones puestas en juego por la APE en el punto exacto de la barra que separa y une el par local/ nacional⁶⁸. Si la agrupación había corrido el riesgo de verse ridiculizada en el marco de las repercusiones de su manifiesto en la Capital Federal, en el ámbito local la partida seguía abierta y, además, asumía nuevos frentes que se orientaban (como lo indica el caso de la censura a Soneira) hacia el ámbito

67 Los artistas anunciados son Bardnok, Cochet, Estrada Bello, Fernández Navarro, Gargatagli, Lammertyn, López Claro, Planas Casas, Paganini, Pucinelli, Supisiche y Zapata Gollán [cfr. “Artísticas”, *La Voz del Interior*, 21 de mayo de 1945, p. 6]. En agosto de ese año Roberto Viola organiza una muestra del mismo grupo en el MGP, a cuya inauguración asiste el director del Museo Municipal de Santa Fe y varios de los artistas; al cerrar esta exposición Viola parte a dicha ciudad con una exposición de artistas cordobeses. En ninguna de estas gestiones estuvo involucrada la APE.

68 La barra señala que la cuestión de lo “local” se asume en su heteronomía constitutiva, es decir que este ámbito cultural ha adquirido su fisonomía dentro de una trama de intercambios en los que recibe y disputa su lugar específico, tal como lo advierten Agüero y García (2010: 24 y ss).

político de la provincia. Por otra parte, se ve cómo gradualmente se acentúa la polarización entre las figuras de Roberto Viola y Antonio Pedone.

El 21 de septiembre de 1940 *La Voz del Interior* publica un extensísimo artículo referido al SNBA que ese día se inauguraba. La reseña, curiosamente, no está firmada por Oliverio De Allende sino por la sigla J. A. B., y puede advertirse, por la factura del texto, que se trata de una pluma mucho menos experimentada que la del reconocido crítico, la cual probablemente perteneciera a Roberto Viola⁶⁹. A lo largo del artículo desconcierta el desbordado exitismo (ciertamente contrastante con la perspectiva de De Allende) con el que se afirma que el certamen “coloca al país en un nivel cultural de privilegio dentro del concierto de las naciones americanas”, para enseguida afirmar además que no debe quedar “sin notar la riqueza espiritual de nuestro pueblo frente al derrumbe de la vieja civilización, otrora conductora y hoy conducida”⁷⁰. Respecto de la actuación del jurado, hay algunas indicaciones que parecen apuntar a conciliar posturas en torno del desempeño en este puesto de las figuras de Bonome y Vasileff. Aquí se vuelve legible la “extrañeza” apuntada por Coutaret, al indicar que en el salón podían ponderarse valores que antes difícilmente hubieran llegado a la exposición, y preguntar de manera retórica:

¿Habrá influido en ello el injerto de sangre nueva en el jurado o será que estamos frente a un cambio de actitud por parte de quienes han oficiado de censores sin coordinar la producción artística con el tiempo? La pregunta bien merece una investigación.⁷¹

Lo que el comentarista pone de relieve es que esta “sangre nueva” del jurado defendió un “sano criterio de ecléctica comprensión” para la selección de obras, lo que convirtió al salón en “el más serio reducto de arte moderno”. Los comentarios podrían bien orientarse a diferenciarse individualmente de la impugnación colectiva que desde Córdoba se había lanzado contra estas figuras, o bien a acercar posiciones con éstas, reconociendo que su actuación había revertido algunos hábitos criticados y criticables de los jurados anteriores. Ambas alternativas pueden tener su dosis de certeza, pero en virtud de los conceptos

69 Como ya se indicó en el capítulo anterior, es el tomo de Crónicas de Diarios conservado en el MGP el que ofrece la clave para descifrar esta firma. Allí se conserva un recorte cuya firma, “B. J. A.”, está tachada con lapicera y rectificadora como “Roberto Viola”.

70 J. A. B. (1940): “Comentarios en torno al Salón Nacional de Bellas Artes que se inaugura hoy”, *La Voz del Interior*, 21 de septiembre de 1940, p. 6. Nótese que este artículo se publica apenas meses después de que Viola hubiera estado intensamente abocado a las gestiones para traer a Córdoba la exposición de arte francés, sobre cuya valoración en Córdoba nos extendimos en el Capítulo 2.

71 *Ibíd.*

vertidos en el último apartado de su reseña, es probable que su propósito fuera más solidario con el colectivo de la APE que netamente individualista.

Dicho apartado se titula “El grupo de Córdoba” y, coherente con el exacerbado entusiasmo con el que mira al conjunto nacional, anuncia en sus primeras oraciones:

El grupo de Córdoba tiene dentro del certamen nacional de todos los años, la importancia que otrora tuviera el llamado “grupo de París”. La homogénea pujanza que lo distingue habla bien a las claras de un deliberado propósito de superación, siendo este propósito el resultado del trabajo y del estudio.⁷²

Salvo la cualidad de “pujar” el salón hacia una superación artística, no hay mayores especificaciones sobre qué aspectos tendrían en común el “Grupo de Córdoba” y el “Grupo de París”. Su pretendida homogeneidad indudablemente era el resultado de algunas exclusiones (además de Payer, el autor omite mencionar a Lasansky y a los dos escultores, Puig e Icardi), pero también es perceptible cierta intencionalidad de caracterizar al grupo como uno de artistas figurativos (y varones) de corte moderno. El comentario comienza considerando la obra de Vidal, de quien dice se esperaba algo que implicase mayores esfuerzos, y la ciertamente compleja pintura de Pedone, a quien le critica el exceso de objetividad del tema y lo dilatado de la composición en el espacio de la tela⁷³. Se ocupa luego de las obras que más entusiasmo le despiertan: el *Paisaje de tormenta* de Luis Waisman, a quien califica de “primitivo y moderno”, *Casa blanca* del “joven” Alejandro Bonome, y los paisajes *Lago Mal Paso* y *Barriada de Córdoba* de Manuel Coutaret. Erige a este último en fuente de jerarquía para el salón nacional: “Pintor consumado, interpreta a Córdoba en forma particular como pocas veces se hizo hasta el presente”⁷⁴. Carga de nuevo críticas, esta vez por el tratamiento de las escalas cromáticas en las figuras, contra Lescano Ceballos, para luego destacar los envíos de Nicasio, Pinto, Deodoro Roca y Ernesto

72 Ibid, p. 8. Viola advierte que Borla y Juárez son excluidos de su comentario, pero podrían haber sido tenidos en cuenta, mientras que sí incluye a Manuel Cid, quien consignaba su lugar de residencia en la Capital Federal, y presenta un paisaje urbano titulado *Rincón de Buenos Aires*. También cuenta en el grupo a Luis Tessandori, entonces radicado en San Javier, pero no a Olimpia Payer, a quien, a pesar de que envía un óleo titulado *Alrededores de Córdoba*, menciona marginalmente en la consideración general de las obras del salón.

73 La obra de Pedone, titulada *Arreo*, tiene un encuadre con reminiscencias fotográficas. Se compone de un conjunto de ocho cabezas de ganado vacuno en primer plano, conducidas por un joven arriero a caballo en el segundo plano, con un paisaje serrano en el fondo. Refuerza la idea de “arreo” el hecho de que el grupo de bestias en movimiento (todas de distintas razas) entra y sale del marco, al punto de que las cabezas de tres de ellas están cortadas por el margen derecho de la obra [ver *XXX Salón Nacional de Bellas Artes* (catálogo de exposición), Buenos Aires: Comisión Nacional de Bellas Artes, 21 de septiembre a 21 de octubre de 1940, fig. 219].

74 J. A. B. (1940), cit.

Soneira, y cierra el comentario con una sugerente confusión: “es Alberto Viola, con 'La Cena' y 'Cuarteto' quien contribuye a dar categoría a este 'grupo de Córdoba' integrado por calificados artistas del país”⁷⁵.

Podría pensarse que Viola no quiso dejar pasar la inédita oportunidad de encontrar a la provincia representada de manera tan masiva en la sección Pintura del SNBA, pero lo cierto es que ser “de Córdoba” no era suficiente para formar parte del “Grupo de Córdoba”. La etiqueta era lo bastante amplia como para integrar a sus destacados figuristas, Vidal y Lescano Ceballos, pero las críticas a sus obras se vuelven cada vez más habituales, mientras que los puntos altos de la delegación recaen una y otra vez sobre los paisajes, sean urbanos, suburbanos y, eventualmente, agrestes. La figura faro de Manuel Coutaret comienza a ser atentamente seguida no sólo por Rosalía Soneira, sino también por Alejandro Bonome y Rosa Farsac, como puede verse en sus envíos al *XXXIII SNBA* mencionados en el capítulo anterior, mientras que Ernesto Farina no es plenamente tenido en cuenta hasta que comienza a ocuparse del paisaje de Córdoba, en la misma línea que lo hacen Horacio Álvarez, Luis Waisman y Alberto Nicasio. En el ámbito de la composición, y la composición con figuras, se sigue al trabajo de Viola, que entonces comienza a experimentar ciertos cambios, al de Pedone y el de su discípula, Rosa Ferreyra de Roca.

Estas eran más o menos las líneas que habían compuesto la *II Exposición Rodante* que había tenido lugar a comienzos de ese año, y fue esta muestra representativa la que, poco tiempo después, Manuel Coutaret salió a defender con su propio argumento en torno del “Grupo de Córdoba”. Como informaba la columna “Tal vez le interese...” del boletín de la APE, al culminar la segunda edición de la *Rodante* los artistas locales expresaron su agradecimiento al gobierno provincial con el compromiso de realizar paneles decorativos destinados a la Colonia de Vacaciones de Santa Catalina, que dependía del Consejo de Educación. Cuando, luego de la asunción de Santiago Del Castillo como gobernador, la organización de la exposición es temporalmente discontinuada en el verano 1940-1941, Coutaret se ve rápidamente compelido a repudiar, a título personal, la supresión de la iniciativa. En enero de 1941 envía una carta a *La Voz del Interior* recordando el compromiso de Sabattini con la *Rodante* y lamentando que

75 Ibid. Menciona además a José Aguilera, Carlos Camilloni, Ernesto Farina, José Malanca y Oscar Meyer.

El alcance y finalidad de este sentido cultural, no ha llegado a impresionar al actual gobierno de la provincia y se ha suprimido esta única muestra de la obra plástica cordobesa que, dicho sea de paso, es el mejor de los conjuntos provincianos.⁷⁶

Coutaret se apoya así en la manera específica en que la agrupación se identificaba a sí misma, una valoración relacional que, si bien no era susceptible de verificaciones empíricas, era puesta en juego en numerosas instancias de actuación pública y tenía probada eficacia. Concluye el reclamo señalando que cada uno de los 13 paneles que el grupo se había comprometido a realizar valía más que los exiguos gastos que le generaba a la provincia la exposición, de modo que “mientras se encuentren en el poder los que no saben valorar los gestos de sus gobernados”, él renunciaba a efectuar la decoración de manera gratuita.

Como bien había predicho Viola en su carta a Juárez en 1938, a medida que los espacios oficiales crecían en infraestructura y capacidad de recompensar a las artes plásticas, la unidad de las y los artistas se volvería más precaria. La idea de un “Grupo de Córdoba” comparable al “Grupo de París”, de hecho, solo podría consolidarse en base a claras diferenciaciones (donde la cualidad de lo *moderno* sería la posición de valor más buscada) que, como bien han señalado Romano y Rocca (2012), encontró su escenario privilegiado en el ciclo de salones municipales que se inició en 1941.

Este nuevo certamen brindaba la posibilidad de contrastar al grupo con sus pares y, en el caso de la primera edición, es recurrente el comentario de que el envío que había llegado desde Buenos Aires no era de gran calidad. Sobre esto le escribe Coutaret a Juárez (comentando además la victoria del jurado de la APE sobre el de la SAAP) cuando le hace llegar una singular invitación, de nuevo orientada a desafiar a los Plásticos de Buenos Aires:

Otra cosa en serio. Esto medítalo y contéstame. Tenemos interés en formar un pequeñísimo grupo de combate- No pasarán de tres o cuatro- Pueden ser por ahora Oliverio Allende [sic], Viola y yo para tirar contra tanto ídolo de barro, nos vamos a alzar como puños en el aire contra los figurones máximos y a poner todas sus porquerías en evidencia, lo mismo a los cordobeses que a los de Buenos Aires. Contestame qué te parece- Vamos a utilizar la prensa y las conferencias, también caerán en la volteada, la Sociedad con su indecente electoralismo y

76 “Censura un pintor la supresión de la Exposición Rodante”, *La Voz del Interior*, 8 de enero de 1941, p. 6. En diciembre de 1940 la APE también había publicado un comunicado destacando la necesidad de no interrumpir el ciclo [cfr. “Asociaciones”, *Anuario Plástica de la República Argentina 1940*, Buenos Aires: Ediciones Plástica, 1941, p. 100].

demás componendas y se enderezan o se les dirá verdades que terminarán por hacerlas enrojecer a pesar de sus duras epidermis- Sobra el material-

Si estás de acuerdo te pondremos al corriente de nuestros propósitos, sobre todo si entre nosotros llegamos a concretarlo y esperamos tus agudas observaciones.⁷⁷

La actividad llevada a cabo por este “grupo de combate”, si efectivamente se formó, no puede verificarse de manera fehaciente, pero huelga decir que, por sus componentes, el mismo pareciera haber estado orientado tanto al frente estético como al societario, y puede haber tenido sus últimas consecuencias en el seno mismo de la APE, en tanto Viola se ocupa de tentar a Senmartín a incorporarse en cuanto éste está por iniciar su gestión en la agrupación.

Como se señaló en el Capítulo 1, semanas antes de ser electo presidente de la APE, Alejandro Bonome abre una exposición en el Salón Reflex. Roberto Senmartín, quien dicta la conferencia titulada “Surrealismo en el arte de Alejandro Bonome”, le escribe a Juárez comentándole que su disertación había despertado “resquemores”, aunque Viola, entusiasmado, había llevado a sus alumnos a visitar la muestra. Según el primero, el pintor le insistió en que tuvieran una reunión de café con él y Bonome,

y una vez sentado entró rápidamente en materia, insistiendo en que debíamos formar un grupo que él ya se había separado de Pedone y que debíamos ser unos cinco; yo y Bonome lo oíamos como quien oye llover, él insistía y hasta explicó que al separarse de Pedone hasta su pintura había cambiado⁷⁸

Según esta carta, Senmartín y Bonome tenían sus propios planes para el grupo de Córdoba y, aunque es probable que quisieran mostrarse más polarizados de lo que efectivamente estuvieran, se puede entrever que ambos asumían ser más afines con la SAAP que el resto del grupo local:

Como [ves], una simple exposición y una conferencia, han tenido derivaciones insospechadas, lástima que la proposición de Viola ha llegado un poco tarde, lástima para él se entiende, porque nosotros ya habíamos hablado y cuando tengan que enfrentarse a nosotros unidos van a tener sorpresas muy desagradables.

77 Coutaret, M. (Carta a Horacio Juárez), Córdoba, 2 de julio de 1941, Legajo Juárez MEC, subrayado en el original. La ambigüedad respecto de a qué “Sociedad” se refiere el pintor en la carta queda salvada cuando, en la postdata, le aclara que la iniciativa “No tiene nada que ver con la Asociación de Pintores y Escultores, somos nosotros solos”.

78 Senmartín, R. (Carta a Horacio Juárez), Córdoba, sin fecha, Legajo Juárez MEC. La exposición de Bonome fue en mayo de 1942, el 12 de mayo Oliverio De Allende publica su crítica a la misma en *La Voz del Interior*, a la cual no hay referencias en la carta.

Hablando de otra cosa, después de varios días que apareciera nuestro artículo en los diarios de la ciudad la municipalidad continúa guardando un silencio bastante sospechoso; creo que debíamos insistir con una nota directamente al Intendente.⁷⁹

Es probable que el artículo mencionado tuviera que ver con un reclamo de la SAAP relativo a las bases del concurso del Monumento al Fundador, tema sobre el que la Sociedad dirigió una nota a la Municipalidad de Córdoba solicitando que se aclarase “los medios de que dispone la comuna para hacer frente a los premios” y “la prórroga por 40 días para la presentación de 'maquettes' al certamen”⁸⁰. En cualquier caso, Senmartín se plegó a la militancia por una caracterización distintiva del “Grupo de Córdoba”, tal como lo testimonia el comentario que a su turno escribió, referido a la actuación de “Los cordobeses en el XXXII Salón Nacional de Bellas Artes”:

En el panorama general del arte argentino, cuyo progreso y madurez se determina todos los años en este salón que es el más importante, puedo decir sin lugar a dudas que el nivel del Salón lo fija y determina el importante envío de Córdoba.

El movimiento de revolución plástico iniciado en Córdoba al regreso del escultor Horacio Juárez de Europa, creó una serie de inquietudes, de nuevas búsquedas que han ido afirmándose año tras año y dándole a los plásticos de mi ciudad un carácter y una fisonomía propios que no pueden pasar inadvertidos para nadie.⁸¹

El comentario se ocupaba de poner de relieve la premiación de tres significativas figuras de este grupo, Manuel Coutaret, Luis Waisman y José Aguilera, además de la adquisición por parte de la Comisión Nacional de Bellas Artes de un paisaje de Rosalía Soneira y una punta seca de Juan Carlos Pinto. El crítico hace un repaso donde destaca, dentro de la “tendencia clásica académica”, el envío de Vidal y Malanca, para luego lamentar los resultados de Lescano Ceballos al alejarse del academicismo, y comenta sucintamente las dos composiciones de Viola. Por lo demás, el “Grupo de Córdoba” es un grupo de paisajistas (modernos), que en este caso se circunscribe a los premiados. Dentro del género, según el autor, Alejandro Bonome (tanto como Farina) “todavía está sorprendido por Córdoba y (...) no logra penetrar en su naturaleza”, mientras lamenta el envío de Payer, de quien dice “no debiera figurar en este salón”⁸².

79 *Ibíd.*

80 “Piden aclaración sobre un concurso Artistas Plásticos”, *La Voz del Interior*, 27 de mayo de 1942, p. 9. Senmartín inicia su carta aclarando que envía a Juárez el escudo de “Don Jerónimo Luis” y, como se sabe, sería la maqueta de Juárez y Pacenza la que resultara ganadora del concurso referido.

81 Senmartín, Roberto (1942): “Los cordobeses en el XXXII Salón Nacional de Bellas Artes”, *La Voz del Interior*, 26 de septiembre de 1942, p. 6.

82 *Ibíd.* Comenta con entusiasmo también la naturaleza muerta de Pedone, incluye las esculturas de Juárez,

Senmartín envía este artículo a Juárez con una carta donde le cuenta que, al regresar de Buenos Aires, se encontró con la noticia de que “un pequeño grupo, entre los que se encuentran como dirigentes los rechazados del último salón Municipal, han formado una nueva sociedad de plásticos”⁸³, a cuya asamblea de formación, aparentemente, asistió Coutaret. Esta es la inmediata comunicación a Buenos Aires de la formación del Taller Unión de Plásticos⁸⁴, que el entonces secretario de la APE lamenta como una absurda división del “pequeño grupo de Córdoba”.

Lo cierto es que el grupo no era entonces ni tan pequeño ni tan homogéneo, y sin dudas la actividad societaria de esta figura era uno de los muchos factores que propiciaba los antagonismos en los que se forjó. Sin embargo, debe comprenderse que era justamente esta hasta entonces inédita dinámica formacional e institucional la que tornó reconocible un movimiento artístico, y que éste constituyó una efectiva mediación en la escala local/nacional para cualquier obra, exposición o intervención pública que uno o varios artistas o intelectuales hicieran en el ámbito metropolitano o de otras provincias. Indicios de esto lo constituyen no solo las exposiciones de artistas cordobeses contemporáneos en Paraná en 1941, en Catamarca en 1943, en el recién inaugurado Salón Peuser de Buenos Aires en 1944 y en el Museo Municipal de Santa Fe en 1945⁸⁵, sino también el testimonio de ciertas visitas en su paso por Córdoba.

Cuando en marzo de 1944 la Asociación de Gente de Arte y Letras “La Peña” de Capital Federal organiza su homenaje a Fernando Fader en Loza Corral, Benito Quinquela Martín y Juan de Dios Filiberto llegan a Córdoba y son recibidos por un cúmulo de entidades e instituciones que se pliegan a la conmemoración. Es en este contexto donde Quinquela es

Puig e Icardi en el conjunto y destaca a Lasansky y a Pinto en grabado.

83 Senmartín, R. (Carta a Horacio Juárez), Córdoba, 6 de octubre de 1942, Legajo Juárez MEC.

84 Como se indicó en el Capítulo 1, su asamblea constitutiva, a la que se convocó a la APE, tuvo lugar el 29 de septiembre de 1942.

85 La exposición de Paraná parece haber sido organizada por el director del Museo Provincial de Bellas Artes, Juan Ramón César [cfr. “Exposición de pintores cordobeses en Paraná”, *Anuario Plástica de la República Argentina 1941*, Buenos Aires: Ediciones Plásticas, p. 131], mientras que la de Catamarca fue organizada por la APE [cfr. “Plásticos de Córdoba irán a Catamarca”, *La Voz del Interior*, 6 de octubre de 1943]. La comentada exposición de pintores y grabadores en Peuser fue patrocinada por la Dirección Provincial de Turismo y organizada por Infante [cfr. *Exposición de artistas cordobeses* (catálogo de exposición), Buenos Aires: Salón Peuser, 4 de septiembre de 1944, Archivo Museo Horacio Álvarez]. De acuerdo con los anuncios de la prensa local, la invitación había llegado de los responsables de la sección artística de Casa Peuser, Amadeo Dell' Acqua y Oscar Pécora [cfr. “Artísticas”, *La Voz del Interior*, 18 de agosto de 1944, p. 6]. Para una mirada comprensiva sobre el rol de esta nueva galería, inaugurada en junio de 1944, en la escena porteña, nos remitimos al trabajo de Talía Bermejo (2011). La exposición de Santa Fe, como se refirió arriba, parece haber sido organizada de manera conjunta por el Museo Genaro Pérez y el de aquella ciudad.

entrevistado y, al pedirle impresiones sobre la ciudad, expresa una elaborada visión respecto de la necesidad que tiene la cosmopolita Buenos Aires de las renovaciones forjadas por el arte del interior.

Naturalmente ya conocía la mayor parte de los pintores locales y sus triunfos consecutivos, pero no había visitado las muestras, los conjuntos que ofrecen los museos de esta ciudad. Este es el arte que yo anhelo para mi patria: un arte que no busque temas ni maestros para imitar, sino que trate siempre de ser creador, que tome del espíritu de su pueblo los motivos y los interprete con su propio sentimiento.

(...) Puede decirse categóricamente que en Córdoba hay “un” arte. (...) Por su parte los pintores cordobeses hacen muy bien de persistir en este camino, porque, como toda manifestación de provincia, deben llenar el destino histórico de renovación hacia la Capital, que los recibe ni más ni menos que como una savia vivificante.⁸⁶

Esta representación de un movimiento artístico capaz de nutrir una historia del arte nacional fuertemente centralizada en su metrópoli es una de las múltiples formas en que se intentó caracterizar al “Grupo de Córdoba”. Es una variante que no pone el énfasis, como tanto lo necesitaba Viola, en su rasgo moderno, pero sí lo hace en otro de los puntos clave para su comprensión: que la distancia entre provincia y capital resulta singularmente productiva en el plano intelectual.

4.6. En torno de la representación nacional de las y los artistas

Cuando en 1937 se concreta la cuarta reunión anual de la Federación de Comisiones Oficiales de Bellas Artes, el primer tema que se trató en la sesión plenaria realizada en Córdoba fue “El aporte de artistas de la Capital Federal en la formación de los salones de Bellas Artes del interior”⁸⁷. En los considerandos se reconocía que la concurrencia de artistas de Buenos Aires resultaba indispensable para el éxito de estos certámenes, lo que habitualmente generaba gastos extraordinarios a las respectivas comisiones organizadoras, que enviaban un encargado a la capital, cubrían su estadía y la contratación de alguien que se ocupara de recibir las obras. En el congreso se aprobó la moción de centralizar esas funciones en un organismo estable que mediaría entre los artistas concurrentes y las

86 “Quinquela Martín y Filiberto, nos hablan con entusiasmo de un arte típicamente argentino”, *La Voz del Interior*, 8 de abril de 1944, p. 7.

87 “Las deliberaciones de la 4ª reunión de Comisiones de Bellas Artes iniciáronse ayer”, *La Voz del Interior*, 6 de diciembre de 1937, p. 11. El evento, ya mencionado en el Capítulo 1, tuvo doble sede en Córdoba y Rosario, donde se llevó a cabo la segunda sesión plenaria y los participantes asistieron a la inauguración del Museo Municipal Castagnino.

comisiones del interior, además de sistematizar la difusión de estos certámenes en la prensa, despachar las obras y establecer un calendario de salones para evitar la superposición de fechas.

Como no hay mayores novedades de la federación en el período que sigue a esta reunión, es probable que ese organismo no terminara de formarse, pero la moción aprobada es expresiva de cierta intención solidaria que puede verse concretada en los frecuentes anuncios que hacía la APE, referidos a la disponibilidad de boletas en su local para presentarse a distintos salones de Rosario, Santa Fe, Mar del Plata, etc. También da cuenta de que las tareas desarrolladas por Infante en relación con el *IV Salón Municipal* eran habituales (de hecho, lo mismo había hecho José Antonio Mercado cuando el Jockey Club organizó su *I Salón de Artes Plásticas* en 1938). Este sobreentendido parecía habilitar pedidos como el de la SAAP en 1942 citado arriba, solicitando la extensión del plazo para presentar las maquetas del concurso del Monumento al Fundador organizado por la Municipalidad de Córdoba.

La cuestión de que existiera o no un organismo que centralizara esta tarea dependería en todo caso de la continuidad de las respectivas comisiones que componían la Federación, que en el caso de Córdoba, como ya se señaló en el Capítulo 1, fue un tema crítico. La Comisión Provincial de Bellas Artes no vuelve a constituirse en 1938 (a pesar de que año tras año los catálogos del SNBA consignaban que la sede de la misma estaba en el Museo Provincial de Bellas Artes), y recién hay novedades al respecto a inicios de 1945. Sin embargo, es en los agitados días de junio de 1943 cuando el todavía gobernador Santiago Del Castillo sigue de cerca la redacción del reglamento del largamente postergado *Salón Anual de Artes Plásticas de la Provincia de Córdoba*, que es aprobado el 18 de junio, y cuya organización estaría a cargo de una Comisión Provincial de Cultura todavía sin designar. La publicación del mismo se cuela entre las numerosas noticias generadas a partir de la intervención de la Provincia, el 21 de junio de 1943.

El Artículo 7° del reglamento estipulaba que las obras debían ser enviadas o entregadas en el Museo Provincial de Bellas Artes, “siendo los gastos de flete, de envío y devolución por cuenta de los interesados”⁸⁸. Este punto aparentemente resultó controversial para las sociedades de artistas de la Capital Federal, quienes hicieron circular una “resolución que

88 “Se reglamentó el Salón Anual de Artes Plásticas”, *La Voz del Interior*, 21 de junio de 1943, p. 7.

censura el articulado del reglamento del futuro Salón de Bellas Artes de Córdoba”⁸⁹, a la cual (no sin ironía) adhieren y aplauden Roberto Viola y Manuel Coutaret. Ahorrar a las y los artistas los gastos de envío de obras “es una auténtica defensa de los intereses de los artistas plásticos”, afirman, aunque no se privan de hacer una modesta sugerencia:

Nosotros que no formamos parte de ninguna sociedad artística, al manifestar nuestra plena conformidad con la medida adoptada, sugerimos al señor presidente que interponga la poderosa influencia de la prestigiosa asociación que representa, para que la Dirección Nacional de Bellas Artes, la Comisión Provincial de Santa Fe y la Comisión Municipal de Cultura de Rosario, abonen también a los artistas del interior los fletes de los envíos para sus respectivos Salones.

No escapará al ilustrado criterio del señor presidente, el beneficio y la simpática solidaridad que representaría esa importante gestión y que solamente la influencia de esos grandes núcleos de sólidos prestigios pueden obtener.⁹⁰

Viola y Coutaret, quienes dicen conocer la resolución de manera extraoficial, evitan confrontar directamente con la “poderosa influencia” de las sociedades porteñas, antes bien se limitan a exponer la parcialidad de estas agrupaciones, y señalarles cómo su indiferencia hacia los gastos que habitualmente cubrían las y los artistas del interior contradecía su alegada defensa de los intereses de los artistas argentinos. La APE, por su parte, también se ocupó de contestar la resolución, una vez que esta fue oficialmente remitida a Córdoba. La nota de la entidad está dirigida al Consejo Consultivo de Artistas Plásticos, que había sido constituido por la Asociación Estímulo de Bellas Artes, el Círculo de Bellas Artes y la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos el 1 de junio de ese año, con el objetivo de “aunar criterios y puntos de vista en todas aquellas gestiones de común interés para todos los artistas plásticos del país”⁹¹. Como se señaló arriba, en el catálogo del SNBA figuraba la dirección del Museo Provincial como sede de la inexistente Comisión Provincial de Bellas Artes, por lo que es probable que la resolución hubiera sido recibida por Antonio Pedone (director del museo), y él se hubiera encargado de socializarla en la APE, la cual entonces presidía. Como presidente y secretario respectivamente, Pedone e Infante contestaron al Consejo Consultivo en los siguientes términos:

89 “Los fletes para las obras de los artistas plásticos”, *La Voz del Interior*, 21 de julio de 1943, p. 6.

90 *Ibíd.* La bajada del artículo anuncia que se reproduce una nota de la APE pero, además de negar en este párrafo su pertenencia a sociedad alguna, Viola y Coutaret firman la nota a título personal, acaso dando cuenta de que el “grupo de combate” que Coutaret le anunciaba a Juárez seguía en acción. Es probable que la carta estuviera dirigida al presidente de la SAAP, aunque tampoco este dato está explícitamente dado en el texto.

91 “Asociaciones”, *Anuario Plástica de la República Argentina 1943*, Buenos Aires: Ediciones Plástica, p. 62 (Estímulo), 63 (El Círculo) y 65 (SAAP).

La “Asociación de Pintores y Escultores” de Córdoba, ha tenido conocimiento de una nota enviada al Presidente de una “Comisión Provincial de Bellas Artes”, de esta Provincia con motivo del Reglamento de un próximo “Salón” que se realizaría en el mes de Noviembre en la ciudad de Córdoba.

Esta Asociación lamenta el error en el cual están las sociedades de artistas plásticos de la Capital, pues tal “Comisión Provincial de B. Artes” no existe, por lo tanto la nota por Vds. enviada no ha podido ser tomada en cuenta como hubiera sido de desear para beneficio de los artistas de la Capital Federal.

Aunque no nos corresponde, desde un punto de vista legal, contestar la nota aludida, la A. P. E. en defensa de los mismos principios por Vds. sostenidos, se dirige al consejo consultivo de artistas plásticos, invocando nuestro derecho de artistas argentinos y del interior, a que ese Consejo haga extensivo el pedido a la Comisión Nacional de Bellas Artes y las demás Comisiones del interior para que todos los artistas de las provincias gocen de las mismas facilidades que le han sido concedidas a los artistas bonaerenses; ya que resulta curioso que todas las agrupaciones plásticas establecidas en la Capital hablen en nombre de los **Artistas argentinos**, pero las gestiones que realizan solo es en beneficio de los que viven en la Capital y nunca para los artistas del interior, que, si no nos equivocamos, también son argentinos.

La “Asociación de Pintores y Escultores” de Córdoba, no entiende hacer una crítica ni polemizar con sus similares de la Capital, solo quiere indicar un hecho simple que se ha venido repitiendo constantemente, y no solo en gestiones como la presente, sino en todo acto e iniciativa que han venido realizando las agrupaciones de la Capital.

Las Comisiones de Bellas Artes de Rosario y Santa Fe y algunas otras más pagan el transporte y devolución a los artistas de Buenos Aires [de] las obras que se envían a las exposiciones que organizan. Por qué no deben también abonar los envíos de los artistas radicados en otras provincias? La Comisión Nacional de Bellas Artes, paga los envíos fuera de la Capital? No cree el “Consejo Consultivo”, que equivoca sus gestiones en nombre de los **Artistas argentinos**, que también deben beneficiarse los del interior?

Si las agrupaciones de plásticos de la Capital Federal no obrasen con un sentido estrecho y localista, como desgraciadamente lo han venido haciendo, toda gestión que es en beneficio de los **artistas argentinos** deberían hacerla recalando ese carácter para que su gestión sea verdaderamente nacional y no local. Más aún, habiendo en el interior varias agrupaciones de plásticos, lo lógico sería consultar para aunar mayor fuerza a toda iniciativa e inclusive incorporar en el Consejo Consultivo a representantes del interior para la defensa del Arte y los Artistas de todo el país.⁹²

92 “El transporte de obras plásticas para los salones”, *La Voz del Interior*, 2 de agosto de 1943, p. 7, destacado en el original. Citamos la nota completa, a pesar de su extensión, con el propósito de no diluir en el parafraseo el hábil uso de los modos verbales condicional y subjuntivo, que le confieren a la carta un doble filo de reclamo y proclama.

El argumento de la entidad toma fuerzas de su mayor debilidad, esto es, la precariedad institucional que casi les garantizaba que el Salón Provincial sería nuevamente abortado, para exponer a las asociaciones porteñas en sus más groseras arbitrariedades: usar el reconocido interés de las organizaciones provinciales y municipales en que las y los artistas de la capital participasen de sus salones para negociar un beneficio parcial en nombre de la plástica nacional. El reclamo parece orientarse en dos direcciones contradictorias: o bien que las entidades de la Capital Federal renunciaran a hablar en nombre de “los artistas argentinos”, o bien que resignaran sus costumbres “localistas” para abrirse a la complejidad geográfica del “arte argentino”. La carta es particularmente sugerente por cuanto la APE se ocupa de señalar la dimensión estrechamente “local” del arte “nacional” (es decir, nacional/ local), entendido como un sistema que, ya sea en su institucionalidad o en el accionar de las agrupaciones independientes, no tenía capacidad (ni interés) en contrarrestar la extraordinaria concentración de recursos y sentidos que caracterizaba a una de sus localidades: su centro metropolitano.

La convocatoria a abstenerse de participar en Salón Nacional en 1945, como se señaló en el Capítulo 1, ya no fue contestada por la APE, aunque en el manifiesto firmado por Pedone, Malanca, Ferreyra de Roca, Coutaret, Casas Ocampo y Asaf emerge nuevamente el reclamo de que el boicot había sido convocado sin requerir la opinión de las y los artistas del interior. Lo cierto es que esta proclama dividió también las aguas entre la Asociación Estímulo y la SAAP, en Buenos Aires, y entre las distintas firmas representativas del “Grupo de Córdoba” en esta ciudad, de modo que entre las y los expositores del Salón Independiente no sólo se encontraba Alejandro Bonome, sino también Edelmiro Lescano Ceballos, Roberto Viola y Luis Waisman⁹³.

Este conflicto vuelve obsoletos los previsibles agrupamientos que hasta aquí habían producido las dinámicas formacionales y su localizaciones geográficas, haciendo que la división entre Capital Federal y provincia no fuera tan acentuada como la que suscitaban las acusaciones cruzadas de colaboracionismo o falta de convicción democrática. Aún así, el grupo de Córdoba se muestra más propenso al entendimiento mutuo entre unos y otros, al hacer circular una tercera declaración, que en principio es de solidaridad con el grupo concurrencista y su planteo del “viejo y candente problema de la falta de comprensión humana entre las relaciones de los plásticos de la Capital Federal para con los que habitan

93 Cfr. “Habrá dos salones de arte en septiembre. Calificadas figuras no irán al Salón Nacional: anhelan la vuelta a la normalidad”, s/f (ca. agosto 1945), s/d, s/p, recorte conservado en el Legajo Cerrito MEC.

en el interior del país”, no obstante se ocupa de apreciar “en todo su valor la decisión tomada por otros artistas de Córdoba que en su lucha por el imperio de la Democracia se han adherido al llamado Salón de Independientes”⁹⁴.

*

En el contexto de este último conflicto, es Mario Darío Grandi, un artista porteño recientemente radicado en Córdoba, quien toma la palabra para defender la “limpia y permanente trayectoria democrática” de la APE, a cuya Comisión Directiva se había incorporado en mayo de 1945. El pintor dirige una carta pública a Luis Falcini, quien aparentemente había acusado a Grandi de “colaboracionismo con la dictadura” en una reunión societaria en Buenos Aires, por su exposición en el Salón Blanco del entonces Ministerio de Hacienda de Córdoba. El objetivo de su carta es, en primer lugar, poner en conocimiento de Falcini el hecho de que la exposición había sido organizada por la APE y no por el mencionado ministerio, y que era la trayectoria de la agrupación la que lo eximía de defenderse de tal agravio. Afirma, en todo caso, que la entidad “no ha titubeado en sumar su voz a las que como una avalancha sonora y dramática exigen la eliminación de la dictadura, y comicios libres e inmediatos para que el pueblo pueda elegir sus representantes”⁹⁵. Párrafo aparte, Grandi vuelve la acusación contra todas aquellas figuras que, habiendo participado orgánicamente en los salones de 1943 y 1944, firmaban ahora el petitorio para el Salón Independiente.

Este artista se excluye voluntariamente de ambos salones. En el caso del Salón Nacional, considera que la abstención es una justa exteriorización de la falta de solidaridad con la dictadura, en el caso del Salón Independiente, lo que le impide concurrir es el minucioso conocimiento de la trayectoria de sus firmantes, entre quienes reconoce numerosos “democráticos de última hora”⁹⁶. El excepcional caso de Grandi, quien obviamente se expresa a título personal, contrasta con los numerosos pronunciamientos

94 “Una declaración de solidaridad con los artistas cordobeses, se ha dado”, *La Voz del Interior*, 15 de septiembre de 1945, p. 8. La declaración está firmada tanto por artistas como por otros intelectuales: Enrique Barros, Juan Ricardo Laguinde, Jaime Roca, Jacobo Feldman, Mario Remorino, Horacio Cabral Magnasco, Alberto Nicasio, Nicanor Patiño, Agustín O. Larrauri, Exequiel Patiño, Jorge Celis Ferrando, Diego E. Rapela, Adelmo R. Montenegro, Francisco Vidal, Rodolfo Carcavallo, Alfredo Terzaga, Ángel Baldovín, Osorio Sánchez y otros.

95 “Acusa y se defiende”, s/d, firmado el 31 de agosto 1945, s/p, recorte conservado en el Legajo Cerrito MEC.

96 *Ibíd.* Según Grandi, esta calificación les cabría, entre otros, a Spilimbergo y Berni, “ex-militantes comunistas que no han tenido empacho en aceptar el cargo de jurados oficiales del Salón del año 1944, por mandato del tristemente célebre Subsecretario de Cultura, don Ignacio B. Anzoátegui, máximo representante de la mentalidad católico-fascista”.

que la APE había esgrimido en su condición de agrupación del interior. Su alegato no se centra ya en las asimetrías, los manejos turbios ni en la representatividad o no que pudieran ostentar las masivas y prestigiosas asociaciones capitalinas. Su condición, podría decirse, es doblemente local: la de quien sabe que tanto Buenos Aires como Córdoba son ámbitos artísticos donde las contradicciones suelen disimularse bajo la aparente coherencia de las proclamas, y que, en todo caso, será problemático dar por sobreentendido que la representación colectiva ocurre sobre una geografía homogénea, y de una vez y para siempre.

CONCLUSIONES

A modo de cierre, interesa asentar aquí algunas precisiones respecto de la presente investigación. Su objeto ha sido el arte moderno en Córdoba y, en particular, el estudio de las bases formacionales de sus formas nuevas. La delimitación de este objeto nos ha forzado a realizar determinadas selecciones (y así optar por una consideración más detallada de ciertas formas, prácticas y discursos) que nos interesa explicitar. Nos referimos a la atención diferencial que se le prestó a las distintas agrupaciones de artistas, al privilegiado tratamiento que se le dio a ciertas figuras dentro del grupo y, en contraste, a la menguada consideración que tuvieron las asociaciones formadas en otras zonas culturales y los ámbitos urbanos de otras ciudades de la provincia.

El primer recorte tiene que ver con la centralidad dada al caso de la Asociación de Pintores y Escultores, la cual, como se dijo, fue una entre las varias agrupaciones del período, acaso aquella que con más claridad puede vincularse con un movimiento artístico discernido. Aún dentro de la APE, ciertas figuras resultan ostensiblemente privilegiadas en su tratamiento (incluso cuando ninguna de ellas dejó de ser abordada como la parcialidad de un fenómeno más amplio), por lo que se ha procurado la selección de casos que ayuden a iluminar el conjunto de manera representativa.

Respecto de esto último, sin embargo, es necesario señalar que mucho resta por hacerse en lo referido a dar cuenta de cómo la condición de género de las artistas que participaron de las agrupaciones no sólo fue gravitante para su siempre postergado reconocimiento, sino que perpetúa el sesgo hacia nuestra práctica historiográfica: su presencia en las colecciones de los museos públicos es limitada, los rastreos de fuentes se ven dificultados por el uso de seudónimos o los cambios de apellido después de casadas y, acaso más determinante, al haber discontinuado sus presentaciones públicas, sus descendientes no suelen reconocer el valor de los fondos documentales que podrían colaborar en la reconstrucción de sus trayectorias¹. No obstante, se prestó especial atención a la tarea de recuperar las voces frecuentemente secundarizadas de las mujeres de este mismo arte moderno en Córdoba,

1 Es una notable excepción el caso de la Fundación Rosalía Soneira, claro. Sin embargo, el fondo conservado por dicha organización es, en lo que corresponde al período aquí trabajado, escaso y fragmentario. Las cartas de la artista trabajadas han sido conservadas por descendientes de su hermano, Ernesto Soneira.

cuya habitual representación como un grupo de pintores varones, inexacta por cierto, resta analizar y explicar con rigurosidad.

Respecto de la APE en tanto formación que actuó como una mediación entre la creación artística y el espacio social más amplio, se ha procurado avanzar en las interacciones de ésta con agrupaciones formadas en el seno de otras zonas culturales. Es indiscutible la relevancia del vínculo con el Círculo de la Prensa, y en ese punto se identifica una proyección para estudios futuros, en particular en lo que hace al rol que Oliverio De Allende puede haber jugado entre ambos espacios. Sin embargo, se han identificado diversas colaboraciones sobre las cuales no se consideró pertinente avanzar en esta investigación, entre otras la de la APE con la Asociación de Maestros, con Amigos de Córdoba y con el Teatro Experimental de Córdoba. Ha quedado sin tratar, asimismo, una cuestión que inicialmente había sido una potencial línea de indagación: la militancia orgánica en partidos de izquierda (u otros) de las y los integrantes de la APE. Lo cierto es que fue la propia serie documental la que relativizó la importancia de la filiación política de la agrupación (o de un subgrupo dentro de ella) dado que, salvo en relación con el movimiento antifascista, no emerge como dato explicativo con la fuerza que se esperaba.

Finalmente, es la productividad de la variación de escalas y la definición relacional de los ámbitos culturales urbanos la que sugiere otra línea de proyección en función de lo cual todo queda por hacerse: las relaciones interurbanas entre Córdoba y otras ciudades de la provincia y, en particular, los alcances y los límites de la APE en lo relativo a la representación “provincial” de las y los artistas. Su circulación desde y hacia Río Cuarto, San Francisco, Bell Ville y Villa María sugiere que estos espacios también hacen a la comprensión de las bases formacionales del fenómeno del arte moderno en Córdoba.

Esta tesis permite, en efecto, trazar conclusiones provisionales con la doble finalidad de contrastar los resultados de la investigación con un estado del arte donde mucho había (y hay) por hacer, por un lado, y de ponderar las proyecciones que ofrecen sus aportes, por el otro. En función del diseño de método propuesto, se ha investigado una serie de *representaciones* sociales, cuya historiografía nos permite acceder al fenómeno de lo moderno en las obras, discursos y prácticas artísticas. Algunas de ellas tuvieron poderosos efectos en la forma en que la Asociación de Pintores y Escultores fue reconocida en el espacio social más amplio: la *unidad de los artistas*, el *retorno al orden*, el *paisaje suburbano* y el *Grupo de Córdoba*. Y también su variabilidad histórica dice mucho sobre

esos cambios: de la *unidad de los artistas* a los *jóvenes y consagrados*, del *retorno al orden al itinerario de regreso*, de las *nuevas miradas al paisaje social*, de los “valores definitivamente incorporados al conjunto de plásticos argentinos de mayor significación y que residen en Córdoba”² al *Grupo de Córdoba*. Es por eso que, con el propósito de trazar el trayecto de estas representaciones y la temporalidad de sus cambios, cada uno de los capítulos de este trabajo -acaso con la excepción del episodio condensador que constituye la publicación del *Boletín de la Asociación de Pintores y Escultores*- recorrió la totalidad del período propuesto.

A continuación, recuperamos los ejes centrales de la investigación y su articulación con lo trabajado en cada una de las partes. En primer lugar, señalamos que la actuación de la APE produjo modificaciones en el espacio artístico preexistente, cambios que tuvieron que ver (a pesar del vigor de la idea de *unidad de los artistas*) con introducir ciertas diferenciaciones fundamentales. Si la primera Comisión Directiva de la seccional Córdoba de la SAAP estuvo integrada por los más experimentados docentes de la Academia, la segunda, votada pocos meses más tarde, llevó a la presidencia a Manuel Coutaret, una figura cuyas credenciales antiacadémicas estaban más que claras. Esa diferencia se profundiza al establecerse el Taller Libre de Grabado, promocionado justamente como el espacio de lo hasta entonces “inexistente” en la oferta formativa de la ciudad: una crítica implícita a la infraestructura institucional del arte tal como estaba configurada entonces, y que hizo a la modificación de las relaciones sociales de la producción artística. La importancia de esta iniciativa se ve refrendada por el espacio que se abrió en los boletines de la entidad, no sólo con la columna “Algo sobre la xilografía”, sino también en lo referente a su visualidad signada por las portadas y las viñetas en su interior. Respecto de esta publicación, también es necesario subrayar que en ella se objetivó (al igual que en sus frecuentes comunicados) la “doble finalidad” de la entidad, idea que ponía el énfasis en la confluencia entre los intereses sectoriales o “profesionales” de las y los artistas, y los intereses culturales de la comunidad en sentido amplio, con la expresa intención de dotar de un carácter cultural específico a la ciudad.

Incluso más acentuadas son las diferenciaciones producidas por la actuación de la APE cuando se considera cómo éstas fueron puestas en juego en los distintos conflictos que atravesó la entidad. Tanto en el caso de la censura a Ernesto Soneira como en las

2 “Se inauguró el Primer Salón de Artes Plásticas”, *El País*, 8 de octubre de 1937, p. 4.

controversias en torno de la descalificación de Alejandro Bonome del concurso de becas, la resultante tiene que ver con una distinción entre artistas jóvenes (quienes se “sumaron” a la comisión directiva de la APE al finalizar el ciclo de Lescano Ceballos, y se “dividieron” de la misma al formarse el Taller Unión de Plásticos) y las figuras consagradas, con las no pocas implicancias que conllevaba esta oposición. No es casual que fuera justamente la dinámica establecida entre ambas agrupaciones la que alcanzara el reconocimiento de un “movimiento artístico” para la ciudad.

No puede soslayarse la importancia de esta trayectoria en lo referente a la creación de nuevos públicos para las nuevas formas, una de las expectativas enunciadas por Viola en la inauguración del Taller Libre de Croquis en agosto de 1938. A este respecto, y estrechamente relacionado con la posibilidad de conocer los modos de organización interna de la agrupación, puede afirmarse que son múltiples los indicios de que la base societaria de la entidad fue (hasta el final del período trabajado) siempre más amplia que su Comisión Directiva, y era la participación de esta población la que justamente producía ese público buscado: implicado en la forma de hacer social la creación artística.

En el *Boletín de la Asociación de Pintores y Escultores* encontramos la objetivación de una posición de conjunto ante los modernismos en la plástica, la cual podría caracterizarse como un pronunciamiento ambivalente de aproximación y distanciamiento. Allí se asumía, por un lado, una Córdoba muy cercana al arte moderno, de cuyo fenómeno internacional las y los artistas locales se consideraron efectivos participantes y, por el otro, se configuró un proyecto cultural que en alguna medida se alejaba de las fuentes metropolitanas: ese distanciamiento tenía que ver con la construcción de mediaciones locales en torno de las poéticas del retorno al orden. De esta última corriente, conocida y estudiada principalmente a través de su vertiente alemana, las y los artistas locales tomaron la propuesta de reevaluar la historia del arte en clave moderna y la de practicar un *realismo* que abordara su materia desde el interior del estudio. Estas y otras sugerencias se vieron condensadas en las nociones de *visión interior*, *misterio* en la plástica y “*psicogeografía*”, mediante las cuales Roberto Viola y Manuel Coutaret avanzaron en la difusión del realismo de nuevo cuño en Córdoba. Fue, sin embargo, la representación de un *itinerario de regreso* la que completó esta interpretación de la plástica local ante el modernismo, con la potente ensayística practicada por Luis Waisman y su propuesta de superar dialécticamente la estudiada arbitrariedad del modernismo del *art vivant*.

Con estas premisas en vista, se recorrió un corpus de obras para las que la APE fue su contexto de producción, circulación y recepción, y mediante las cuales se vuelven inteligibles ciertas nociones problematizadas por la agrupación: pesquisas urbanas, *paisaje compuesto*, compromiso social y figuración de síntesis. Una comprensión historiográfica del arte moderno de Córdoba no podría, por lo tanto, perder de vista aquella modalidad particular del paisaje que lo abordó como un espacio atravesado por la experiencia histórica. Nos referimos por eso a ciertas atribuciones ideológicas asociadas a la representación del suburbio, que fueron precisadas en el cotejo con fuentes extra-artísticas, tanto discursivas como figurativas. En el corpus considerado en el tercer capítulo desglosamos la superposición de varias zonas culturales (y sin dudas el periodismo fue una de ellas) en torno de esta idea, no obstante una atenta lectura de las fuentes discursivas pone de relieve que las y los artistas nunca consideraron que las obras fueran el resultado inmediato de la observación de su entorno, sino una relación mediada por lenguajes plásticos específicos, a los cuales Coutaret se refiere como “categorías de la visión”. Este artista, una figura faro del movimiento, fue seguido con indisimulado interés por pintoras y pintores más jóvenes, y consagrado como un auténtico “realista mágico” por la crítica de De Allende. Fue la (ya entonces) influyente pluma de Romero Brest quien lo señala como un exponente del *paisaje compuesto*, noción cuyo uso en la época aparece estrechamente vinculado a la recepción crítica de este conjunto de paisajistas de Córdoba. Hacia el final del período emerge el caso de Horacio Álvarez, cuya pintura se destaca en este corpus por una novedosa forma de figuración que (para su público) resultaba expresiva de un compromiso con la experiencia de la modernidad: la crítica se refiere a su obra como un *paisaje social*.

Cuando Roberto Viola señala en 1943 que esta nueva modalidad de pintura se caracteriza por los paisajes razonados, analizados y densos, atribuye una forma a una formación que él mismo se había ocupado de identificar pocos años antes como el Grupo de Córdoba. Esta definición solo es pensable en un juego de escalas en el cual la condición local deviene un modo de identidad abiertamente relacional. Las frustrantes tentativas de la APE por “existir” en la palestra nacional no dejaron de tener su efecto en el extendido reconocimiento de este grupo (más tarde llamado la “Generación del '40”), cuyo discernimiento no puede explicarse solo por una casual concentración de artistas de talento

en la ciudad sino también por la modalidad formacional propia de (ciertas) actividades interurbanas: giras, reportes anuales y circulación de manifiestos.

El arte moderno de Córdoba fue un aspecto particular del fenómeno de las artes plásticas en Argentina y no un reflejo menor o lejano de un arte “nacional” irradiado desde su centro metropolitano. En tanto la intuición de esta idea operó en la conciencia de sí de la agrupación, prestar atención a ella nos ofreció mejores posibilidades de comprender por qué la APE actuó como lo hizo, y qué cuestiones se propuso modificar. Nuestro objeto de estudio fue un movimiento artístico configurado dentro de una particular representación del arte nacional, o de la plástica de la República Argentina, representación que tuvo un rol clave en la trayectoria de la agrupación, al mismo tiempo que se vio (en parte) modificada por ese mismo accionar.

Algo análogo podría decirse respecto de la representación del arte moderno, ante la cual el movimiento de artistas de Córdoba pudo haberse posicionado como un fenómeno descentrado, pero no necesariamente marginal: acaso sea elocuente el reemplazo del genitivo (que también es una superposición) de la expresión “Grupo de París” por “Grupo de Córdoba”. Si, como propone Jean Clair, sostenemos que es precisamente el desplazamiento en el tiempo y en el espacio, en la diacronía y en la geografía artísticas lo que nos permite captar la especificidad de los realismos modernos, no podemos menos que afirmar que el objeto de la presente investigación es una zona particular de la historia global del arte moderno. En el estudio de las modalidades de existencia de formaciones como la APE es preciso prestar atención a su tendencial institucionalidad, su potencial para producir una teoría propia sobre la práctica artística y sus formas de representarse un compromiso social desde los medios específicos de su proyecto creador. Como ya se ha señalado, es en el seno de estas formaciones donde se asumen problemáticas de referencia excéntricas que, justamente por eso, las vuelven plenamente participantes de un fenómeno internacional cuya historiografía todavía espera por una plena conciencia de su complejidad geográfica.

REPOSITARIOS, FUENTES DOCUMENTALES Y BIBLIOGRAFÍA

Nómina de repositorios consultados

- Archivo documental, colección y biblioteca del Museo Horacio Álvarez, Cba. (MHA)
- Archivo documental, colección y biblioteca del Museo Emilio Caraffa, Cba. (MEC)
- Archivo documental, colección y biblioteca del Museo Genaro Pérez, Cba. (MGP)
- Archivo particular de la familia Cárrega Núñez
- Archivo particular de la familia Soneira-Linossi (Archivo Soneira-Linossi)
- Archivo particular y biblioteca de la familia Waisman (Archivo Familia Waisman)
- Archivo particular de Ariel Viola
- Área Documentación y registro del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA)
- Área Colección del Museo de la Escuela Municipal de Bellas Artes de Pergamino
- Área Museología del Museo Municipal de Arte J. C. Castagnino de Mar del Plata
- Biblioteca José María Aricó UNC
- Biblioteca de la Facultad de Artes UNC
- Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Humanidades UNC (FFyH UNC)
- Biblioteca Mayor de la UNC
- Centro de Documentación “Juan Carlos Garat” del Círculo Sindical de la Prensa y la Comunicación de Córdoba (Cispren)
 - Centro de Documentación y Hemeroteca de la Biblioteca Mayor de la UNC
 - Centro de Documentación Audiovisual de la UNC (CDA UNC)
 - Fondo documental y bibliográfico de Fundación Espigas, CABA (Fundación Espigas)
 - Hemeroteca del Arzobispado de Córdoba
 - Hemeroteca de la Facultad de Filosofía y Humanidades UNC
 - Hemeroteca de la Legislatura de Córdoba

Fuentes documentales

a) Diarios

- *Córdoba* (Cba.)
- *La Gaceta* (Tucumán)
- *El País* (Cba.)
- *Los Principios* (Cba.)
- *La Voz del Interior* (Cba.)

b) Revistas y anuarios

- *Anuario Plástica de la República Argentina* años 1939 a 1948 (Buenos Aires)
(Biblioteca MHA, Biblioteca Nacional)
- *Revista de Arquitectura* (Buenos Aires) (Biblioteca FADU UBA)
- *Revista del Colegio Libre de Cultura Popular* (Cba.) (Hemeroteca FFyH UNC)
- *Revista Cumbres* (Cba.) (Biblioteca Mayor UNC, Archivo MEC)
- *Forma* (Buenos Aires) (Fundación Espigas, Archivo Soneira-Linossi)
- *Boletín de Cultura Intelectual* (Rosario) (Fundación Espigas)
- *Boletín de la Asociación de Pintores y Escultores* (Cba.) (Archivo Familia Waisman)
- *Las Comunas* (Cba.) (Biblioteca José María Aricó UNC)

c) Catálogos y folletos (ordenados cronológicamente)

- Catálogos del Salón Nacional de Bellas Artes, años 1937-1945 (Bibliotecas MHA, MEC, Mayor UNC y Programa CEMICI FFyH UNC).
- *I Salón de Artes Plásticas de Córdoba*, Córdoba: Salón Blanco de la Dirección Provincial de Turismo, 7 al 28 de octubre de 1937 (MHA)
- *La Pintura Francesa, de David a nuestros días*, Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 1939 (Biblioteca Mayor UNC, Biblioteca Familia Waisman)
- *IV Salón Municipal de Pintura y Escultura*, Córdoba: Museo Genaro Pérez, 8 de julio de 1944 (MGP)

- *Exposición de artistas cordobeses*, Buenos Aires: Salón Peuser, 4 de septiembre de 1944 (MHA)
- *Óleos y dibujos de Horacio Álvarez*, Córdoba: Salón Blanco del Ministerio de Obras Públicas, 11 de noviembre de 1944 (MHA)

Bibliografía

- Agüero, Ana Clarisa (2008): “La fuerza del paisaje. Representación histórica y pictórica de Córdoba” en Roca, Deodoro: *Obra reunida II: estética y crítica*, Córdoba: Editorial UNC, pp. XXVII-XLVII.
- ----- (2009): *El espacio del arte. Una microhistoria del Museo Politécnico de Córdoba entre 1911 y 1916*, Córdoba: Editorial de la FFyH UNC.
- ----- (2017): *Local/ nacional: una historia cultural de Córdoba en el contacto con Buenos Aires: 1880 – 1918*, Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Agüero, Ana Clarisa y García, Diego (2010): “Introducción” en Agüero y García (eds.): *Culturas interiores. Córdoba en la geografía nacional e internacional de la cultura*, La Plata: Al Margen, pp. 15-28.
- ----- (2013): “Culturas locales, culturas regionales, culturas nacionales. Cuestiones conceptuales y de método para una historiografía por venir” en *Prismas. Revista de historia intelectual* N°17, Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, pp. 181-185.
- Alderete, Ana Sol (2017): “Las invasiones a La Cañada. Acciones colectivas de artistas en tiempos de la sistematización” en *Separata*, Segunda época, año XVII, N°20, Rosario: CIAAL UNR, pp. 43-59.
- Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz (1983): *Literatura/ Sociedad*, Buenos Aires: Hachette.
- Armando, Adriana y Fantoni, Guillermo (2017): *Inventario fragmentado: alternativas de una colección* (catálogo de exposición), Córdoba: Museo Evita Palacio Ferreyra.
- Berman, Marshall (2011 [1982]): *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, México: Siglo XXI.

- Bermejo, Talía (2011): “El arte argentino entre pasiones privadas y *marchands d'art*. Consumo y mercado artístico en Buenos Aires, 1920-1960” en Baldasarre, María Isabel y Dolinko, Silvia (ed.): *Travesías de la imagen: historias de las artes visuales en la Argentina* (vol. I), Saénz Peña: Universidad Nacional Tres de Febrero, pp. 329-362.
- Bisso, Andrés (2009): “Deodoro Roca y la polémica con la Comisión Directiva de la filial cordobesa de Acción Argentina” en Roca, Deodoro: *Obra reunida III: escritos jurídicos y de militancia*, Córdoba: Editorial UNC, pp. XI-XXXVII.
- Bondone, Tomás Ezequiel (2012): “La trama institucional del arte en Córdoba entre fines de siglo XIX y principios del XX” en Baldasarre, María Isabel y Dolinko, Silvia (ed.): *Travesías de la imagen: historias de las artes visuales en la Argentina* (vol. II), Saénz Peña: Universidad Nacional Tres de Febrero, pp. 437-461.
- Bourdieu, Pierre (1969 [1966]): “Campo intelectual y proyecto creador” en Poullion, M. et. al.: *Problemas del estructuralismo*, México: Siglo XXI, p. 135-182.
- Burucúa, José Emilio (1999): “Prólogo” en Burucúa, J. E. (dir.): *Arte, sociedad y política* (vol. I), Buenos Aires: Sudamericana, pp. 11-43.
- Chartier, Roger (1999 [1988]): *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*, Barcelona: Gedisa.
- ----- (2006): *Escribir las prácticas. Foucault, de Certeau, Marin*, Buenos Aires: Manantial.
- ----- (2007): *La historia o la lectura del tiempo*, Barcelona: Gedisa.
- Clair, Jean (1999 [1996]): *Malinconia. Motivos saturninos en el arte de entreguerras*, Madrid: La balsa de la Medusa.
- Dolinko, Silvia (2011): “Obra múltiple en la ampliación del consumo artístico” en Baldasarre, María Isabel y Dolinko, Silvia (ed.): *Travesías de la imagen: historias de las artes visuales en la Argentina* (vol. I), Saénz Peña: Universidad Nacional Tres de Febrero, pp. 363-391.
- Fantoni, Guillermo (2003): “Travesías del realismo mágico. Leónidas Gambartes entre la realidad y el ensueño” en *Separata*, año III, N°5 y 6 “Caminos hacia Gambartes”, octubre 2003, Rosario: CIAAL UNR, pp. 1-25.

- ----- (2012): “Mirar desde el vértice: el arte de Rosario a partir del Grupo Litoral” en Baldasarre, María Isabel y Dolinko, Silvia (ed.): *Travesías de la imagen: historias de las artes visuales en la Argentina* (vol. II), Saénz Peña: Universidad Nacional Tres de Febrero, pp. 505-527.
- ----- (2014): *Berni entre el surrealismo y Siqueiros: figuras, itinerarios y experiencias de un artista entre dos décadas*, Rosario: Beatriz Viterbo, UNR.
- Favre, Patricia y Herrera, Marcela (2012): “De autodidactas a académicos: la lucha por la institucionalización. Mendoza y San Juan (1900-1950)” en Baldasarre, María Isabel y Dolinko, Silvia (ed.): *Travesías de la imagen: historias de las artes visuales en la Argentina* (vol. II), Saénz Peña: Universidad Nacional Tres de Febrero, pp. 463-503.
- Fuentes, Marta (2016): Notas de arte. *Escritos sobre artes visuales en Córdoba (1910-1930)*, Tesis para optar por el título de Magíster, Maestría en Arte Latinoamericano, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, mimeo.
- Gené, Marcela (2008): “'Impresos bajo fuego'. Caricaturas e ilustraciones en la prensa antifascista porteña (1940-1941)” en Gené, Marcela y Malosetti Costa, Laura (comp.) *Impresiones porteñas. Imágenes y palabras en la historia cultural de Buenos Aires*, Buenos Aires: Edhasa, pp. 265-292.
- Ginzburg, Carlo (1999 [1989]): *Mitos, emblemas e indicios. Morfología e historia*, Barcelona: Gedisa.
- Koselleck, Reinhart (1993 [1979]): *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*, Barcelona y Buenos Aires: Paidós.
- Le Goff, Jacques (1991 [1977]): *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*, Barcelona y Buenos Aires: Paidós.
- Lo Celso, Ángel T. (1973): *50 años de arte plástico en Córdoba (1920-1970)*, Córdoba: Banco de la Provincia y APAC.
- López, María Victoria (2010): “La primera exposición de pinturas en 'El Ateneo' (Córdoba, 1896)” en *Avances* N°15, Córdoba: CIFYH-UNC, pp. 191-204.
- Malosetti Costa, Laura (2007): *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

- Marchán Fiz, Simón (1996): *Las vanguardias históricas y sus sombras (1917- 1930)*. *Summa Artis XXXIX*, Madrid: Espasa Calpe.
- Mouguelar, Lorena (2011): “Una amistad en tensión. Formaciones e instituciones culturales en Rosario hacia 1942” en AAVV: *La autonomía del arte: debates en la teoría y en la praxis*, Buenos Aires: Centro Argentino de Investigadores de Artes, pp. 379-389.
- Otero, Romina (2017): *Artistas en tránsito: viajes, tradición y renovación en las artes plásticas de Córdoba durante los años '20*, Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Otero, Romina y Rocca, María Cristina (2011): “La circulación del arte en Córdoba durante el sabatinismo (1936-1943): el caso de las Exposiciones Rodantes” en *Avances* N°17, Córdoba: CIFFYH-UNC, pp. 143-158.
- Rabinovich, Silvina (2010): “Tito Benvenuto y José Marín Torrejón: el silencio de los márgenes” en *Studi latinoamericani: Estudios latino americanos* N°6/2010, Udine: Forum Edizioni, pp. 213-233.
- Revel, Jacques (2005 [1995]): *Un momento historiográfico: trece ensayos de historia social*, Buenos Aires: Manantial.
- Ribas, Diana Itatí (2012): “¿Cuánto se paga en el Pago Chico? La circulación del arte en Bahía Blanca (1928-1949)” en Baldasarre, María Isabel y Dolinko, Silvia (ed.): *Travesías de la imagen: historias de las artes visuales en Argentina* (vol. II), Saénz Peña: Universidad Nacional Tres de Febrero, pp. 81-108.
- Ricœur, Paul (2013 [2002]): *La memoria, la historia, el olvido*, Buenos Aires: FCE.
- Rocca, María Cristina (2007): “La Casa Soneira: arte, educación y política en la encrucijada de los años 40” en *Avances* N°10, Córdoba: CIFFyH UNC, p. 173-183.
- ----- (2017): *Arte, modernización y Guerra Fría. Las Bienales de Córdoba en los sesenta*, Córdoba: Editorial UNC.
- ----- (2018): *Artistas y reformistas en la cultura de Córdoba (1933 – 1943)*, Córdoba: Editorial UNC.
- Roh, Franz (1927 [1925]): *Realismo mágico. Post expresionismo. Problemas de la pintura europea más reciente*, Madrid: Revista de Occidente.

- Romano, Carolina (2015): “Apuntes sobre la vanguardia en Córdoba: un problema, un debate y una asociación en 1933” en Salomón Tarquini, C. y Lanzillota, M. A. (ed.): *Redes intelectuales, itinerarios e identidades regionales en Argentina (siglo XX)*, Rosario: Prohistoria, pp. 63-77.
- ----- (2016): “Estampas de Córdoba: los márgenes de la ciudad y la obsesión por hacer del suburbio el centro del debate” en *Avances* N°25, Córdoba: FA UNC, pp. 313-329.
- ----- (2017): “El arte nuevo de Mauricio Lasansky: contextos de su producción artística inicial” en *Separata* (segunda época), año XV, N°20, diciembre de 2017, Rosario: CIAAL UNR, pp. 25-41.
- Romano, Carolina y Rocca, María Cristina (2010): “Apuntes sobre el pensamiento visual de Roberto Viola en los años '40” en *Avances* N°15, Córdoba: CIFYH-UNC, pp. 214-258.
- ----- (2011): “El Grupo de los Seis en el Museo Genaro Pérez (1947-48)” en Herrera, María José (dir.): *Exposiciones de Arte Argentino y Latinoamericano. Curaduría, diseño y políticas culturales*, Córdoba: ESBA “Dr. Figueroa Alcorta”; Buenos Aires: Grupo de Estudios sobre Museos y Exposiciones, pp. 51-60.
- ----- (2012): “Avatares de los Salones Municipales de Córdoba en la conformación del campo artístico en los años cuarenta” en *Actas de las IV Jornadas Nacionales Espacio, Memoria e Identidad*, Rosario: Centro de Estudios Espacio, Memoria e Identidad y UNR Editora. CD Rom.
- ----- (2017): “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: FA UNC, pp. 247-260.
- Romano, Silvia (2005): “Los fotógrafos y la fotografía de prensa, 1920-1955. Una mirada sobre el fotoperiodismo en *La Voz del Interior*” en Boixadós, Cristina et. al.: *Fragmentos de una historia: Córdoba 1920-1955. Fotografías periodísticas de la Colección Antonio Novello*, Córdoba, CDA y Editorial FFyH UNC, pp. 9-15.
- Rossi, Cristina (2010): “Hacer para resistir, la SAAP y la dinámica de confrontación” en Rossi, C. (comp.): *Antonio Berni. Lecturas en tiempo presente*, Buenos Aires: Eudeba, pp. 53-72.

- Sarlo, Beatriz (2007): *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- Shils, Edward (1976 [1974]): *Los intelectuales en los países en desarrollo*, Buenos Aires: Ediciones Tres Tiempos.
- Silvestri, Graciela (1999): “Paisaje y representación” en *Prismas* N°3, Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, pp. 231-245.
- Tcach, César (2012): “Córdoba: izquierda obrera y conflicto social durante el gobierno de Amadeo Sabattini” en *Sociohistoria. Cuadernos del CISH* N°30, La Plata: CISH-FaHCE UNLP, pp. 19-34.
- Viola, Roberto Juan (2006a): “Textos manuscritos inéditos” en Capardi, Daniel y Otero, Romina (coords.): *Roberto Juan Viola. Obras 1950-1965*, Córdoba: Fundación Viola, pp. 49-51.
- ----- (2006b): “Textos publicados en diarios y revistas” en Capardi, Daniel y Otero, Romina (coords.): *Roberto Juan Viola. Obras 1950-1965*, Córdoba: Fundación Viola, pp. 52-58.
- Wechsler, Diana (2004): “Un registro moderno del arte en Córdoba” en AAVV: *100 años de plástica en Córdoba, 1994-2004*, Córdoba: Museo Emilio Caraffa y La Voz del Interior, pp. 117-124.
- ----- (2006): “Melancolía, presagio y perplejidad. Los años 30, entre los realismos y lo surreal” en *Territorios en diálogo. España, México y Argentina 1930-1945*, Buenos Aires: Fundación Nuevo Mundo, pp. 17-35.
- ----- (2010): “Impactos y matices de una modernidad en los márgenes. Las artes plásticas entre 1920 y 1945” en Burucúa, José Emilio (dir.): *Arte, sociedad y política* (vol. I), Buenos Aires: Sudamericana, pp. 269-314.
- Williams, Raymond (2002 [1989]): *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas*, Buenos Aires: Manantial.
- ----- (2015 [1981]): *Sociología de la cultura*, Buenos Aires: Paidós.
- Worringer, Wilhelm (1953 [1948]): *Abstracción y naturaleza*, México: Fondo de Cultura Económica.