

COLLIVADINO: BUENOS AIRES EN CONSTRUCCIÓN

Curadora: Laura Malosetti Costa

Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires

22 de julio al 22 de septiembre de 2013

María Lía Munilla Lacasa

Universidad de San Andrés

La exposición sobre la obra del pintor argentino realizada en el Museo Nacional de Bellas Artes fue una muestra ejemplar del cruce, necesario pero no siempre presente, entre muestra de arte e investigación académica. Su curadora, Laura Malosetti Costa, estudia la obra de Pío Collivadino desde hace muchos años,¹ y sus investigaciones se vieron coronadas por una extraordinaria exhibición que fue posible gracias a la donación que la familia del pintor realizó a Universidad de Lomas de Zamora y a la acción desarrollada por el Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural TAREA al sistematizar y restaurar ese legado.

El catálogo que acompañó la exposición propone una lectura comprensiva de la época en que Collivadino desarrolló su trabajo por medio de ensayos sobre arquitectura, pintura mural, fotografía e historia de la inmigración, a cargo de investigadoras especialistas en esos terrenos como Claudia Shmidt, Marta Penhos, Catalina Fara y Verónica Tell, y María Bjerg, respectivamente.

Un retrato del pintor nacido en 1869, cuando Buenos Aires comenzaba a poblarse de inmigrantes europeos que transformarían el perfil social, cultural y urbano de la ciudad, abre la exposición. Un retrato de un hombre de mediana edad, vestido con destrazados atavíos urbanos, mira al espectador de frente y le regala una sonrisa cómplice, proponiéndole pasar a recorrer las salas. Más allá siguen algunas de las obras tempranas, acuarelas sobre papel realizadas por un joven Collivadino, agrupadas bajo el título “Buenos Aires y sus alrededores”. Ellas muestran una ciudad que, declarada capital nacional en 1880, continuaba siendo seis años después –fecha de realización de las acuarelas– una ciudad de bordes rurales, de costas despobladas y de construcciones bajas. Los márgenes del Río de la Plata y del Riachuelo, la Aduana, el Muelle de Pasajeros y la Iglesia de Santa Felicitas, entre otras imágenes, asoman en esta bella serie que, junto al pequeño óleo de la casa paterna sobre la calle Chile en San Telmo, pronto se constituirán en postales de la nostalgia.

Las obras realizadas en Italia integran el siguiente núcleo, en el que Malosetti Costa propone analizar el viaje de estudios a la tierra de sus

1 Ver Laura Malosetti Costa. *Collivadino*. Buenos Aires, El Ateneo, 2006.

padres, donde arriba en 1890. En este sector de la exposición se puede ver el resultado de su formación en el Reale Istituto di Belle Arti, de Roma, academia en la que el artista profundizó aquellos conocimientos que había adquirido en Buenos Aires trabajando como aprendiz junto a su padre carpintero y sus familiares artesanos. De adolescente, Collivadino había hecho sus primeras armas en el arte de la pintura realizando motivos decorativos en zaguanes, vidrieras y cielos rasos, que más tarde completaría trabajando también como escenógrafo e ilustrador de propagandas gráficas. Esa práctica profesional inicial no solo encontró su complemento en las enseñanzas impartidas por el Istituto di Belle Arti, en el que las artes decorativas y aplicadas ocupaban una parte principal de la currícula, sino también en sus actividades como escenógrafo y decorador de las prestigiosas fiestas de carnaval, organizadas por el Circolo Artistico Internazionale de la calle Margutta, acontecimiento social y cultural destacado en la Roma de fin de siglo. Malosetti Costa pone especial énfasis en esta zona de la formación profesional de Collivadino cuando señala que “(...) no fueron considerados como un dato relevante estos tempranos triunfos en un arte tan efímero como libre para el despliegue de su actividad, aun cuando Pío continuó cultivando y promoviendo ese arte efímero entre los estudiantes de bellas artes en Buenos Aires prácticamente hasta el final de sus días (...)”.²

Varias obras de la exposición muestran su interés por la pintura decorativa, por ejemplo, los estudios de interiores de algunas iglesias romanas (*Santa María de la Paz*, de 1898, e *Iglesia [estudio]*) o los dibujos y grabados de ruinas romanas y rincones históricos o pintorescos de la ex ciudad imperial. Un párrafo aparte merece el gran óleo sobre tabla en el que el artista copia los frescos de la Basílica de San Lorenzo al Verano, realizados por Cesare Fracassini –estudiados por Marta Penhos en el catálogo–, y que hoy se encuentran en un avanzado estado de deterioro como consecuencia de los bombardeos sufridos en 1943.³ Esta obra que se encuentra en poder del Museo Nacional de Bellas Artes significa un testimonio invaluable para conocer cómo fue este trabajo del *Ottocento* italiano antes de su destrucción y, por lo mismo, representa una pieza de inestimable valor para el acervo del museo.

En este núcleo se exhibe una obra notable de la etapa romana de Collivadino, *Cain* (c. 1898-1900), que plantea tanto desde el punto de vista técnico como temático la impronta de la pintura académica,

2 Malosetti Costa, *op. cit.*, p. 52.

3 Marta Penhos. “La copia de los frescos de San Lorenzo al Verano: una ventana a la pintura sacra del *ottocento italiano*”, en Malosetti Costa, Laura: *Collivadino. Buenos Aires en construcción*. Buenos Aires, Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2013.

el cultivo de los temas bíblicos o de carácter histórico con propósitos moralizantes. El gran óleo está colgado de manera tal que permite pronto establecer el contrapunto con otro *capolavoro* del artista, *La hora del almuerzo*, de 1903, de concepción plástica y temática diferentes. Su viaje a París en el 1900 y su visita a la Exposición Universal le revela a Collivadino un mundo nuevo: la acción de los artistas modernos, la ciudad como tema, el ritmo de la vida contemporánea. A partir de ese viaje revelador deja la pieza inconclusa y, en palabras del propio artista, decide “matar a Caín”. En *La hora del almuerzo* su paleta se aclara, su pincelada se hace vibrante y se carga de materia y el mundo del trabajo presentado en el tema se aleja de los fines aleccionadores del pasado para mostrar el universo al que él mismo pertenecía desde niño y que seguirá pintando de manera celebratoria.

Mientras tanto, Buenos Aires crecía y se desarrollaba como una metrópolis moderna a un ritmo acelerado. Pío había regresado a su ciudad antes de su experiencia parisina, en 1898, para exponer con éxito sus piezas romanas en el Salón del Ateneo, y a ella volvería para instalarse definitivamente en 1905. Después de diecisiete años fuera de Buenos Aires, esta había sufrido los cambios propios del pasaje de una ciudad capital de una provincia a sede de la administración nacional: se había levantado el Congreso Nacional —en el que la empresa de la familia Collivadino había trabajado en la fabricación de las carpinterías de madera—, el Teatro Colón estaba en pleno desarrollo, los edificios en altura engalanaban la recientemente trazada Avenida de Mayo, mientras la luz eléctrica comenzaba a ganarle a la noche, asomada en bares, cafés, teatros, salones con marquesinas y vidrieras.⁴ Esa tensión entre un mundo que se va y una ciudad que crece vertiginosamente será desde el retorno a Buenos Aires el tópico principal de la pintura de Collivadino y el tema en torno al cual la curadora organizará su propuesta curatorial.

Cuando hacia 1907 Collivadino crea el grupo de artistas denominado “Nexus”, la intelectualidad argentina intentaba encontrar respuestas a la pregunta por la identidad nacional que imperó en el clima de ideas en torno al Centenario. Malosetti Costa organiza entonces un núcleo en donde se multiplican las respuestas que desde el campo del arte los artistas reunidos en Nexus elaboraron a esa pregunta. Si el paisaje de “la Pampa” y el personaje del gaucho ofrecían una respuesta segura como esencia del ser argentino, en las obras de los integrantes de este grupo seleccionadas por la curadora —Carlos Ripamonte, Justo Lynch, Alberto María Rossi, Fernando Fader y Cesáreo Bernaldo de Quirós, entre otros—, también se evidencia que la ciudad, sembrada de

4 Claudia Shmidt. “Las Buenos Aires de Pío”, en Laura Malosetti Costa, *op.cit.*, pp. 21-27.

incipientes rascacielos, obras en construcción, chimeneas humeantes y amplias avenidas, podía encarnar una respuesta alternativa a ese cuestionamiento. El óleo de Fernando Fader presentado en esta zona de la exposición, titulado *El cadenero* o *La demolición*, de 1908, por ejemplo, muestra una escena de la ciudad en construcción, plagada de andamios, poleas y caballos “cadeneros” que arrastran carretas llenas de materiales. Esta pieza establece un fuerte contrapunto con sus más frecuentes obras de tema rural en las que predomina un culto por las luces que durante el día tiñen senderos y lomadas, gauchos y chinas, tal como se aprecia en *La mazamorra*, de 1927, en la colección del Museo Nacional de Bellas Artes, aunque no expuesta en la muestra que se reseña. Estos contrapuntos, verificables en las obras nombradas de Fader, pero presentes también en los demás autores, obligan a repensar las certezas planteadas por la historiografía tradicional respecto de la producción de Nexus. La selección de obras propuesta por Malosetti va en este sentido, exigiendo al espectador y a los especialistas cuestionar esos supuestos, exhaustos por reiterados.

Asimismo, en la sección dedicada al grupo Nexus se exhibe la obra *El truco*, de Collivadino, pintada en 1917 que presenta una escena ubicada en los límites de lo urbano y el mundo rural, según palabras de la curadora. Reproducida en la publicidad del afamado aperitivo Pinerol, la imagen popularizó este encuentro de gauchos jugadores de cartas en los que la luz y el color son los protagonistas. Sin embargo, Pío no cultivará mayormente estos temas de carácter rural. Antes bien, será el artista más cosmopolita de entre sus pares. Su mirada se dirigirá al suburbio, a los bordes de la ciudad, a las orillas del Riachuelo, al puerto de Buenos Aires, a aquellos sitios en los que una forma de la modernidad comenzaba a asomarse encarnada en usinas eléctricas, frigoríficos, fábricas y puentes metálicos. Aquellos barrios obreros de los márgenes, con sus faroles a gas y sus calles de barro, comenzarán a convivir con estos símbolos del progreso y Collivadino abordará estos temas no carente de nostalgia.

El núcleo siguiente al de Nexus plantea, precisamente, la dinámica del puerto de Buenos Aires y sus barrios aledaños, San Telmo, Barracas, Dock Sud y La Boca. Tanto en telas definitivas como en bocetos sobre cartón, se describe esta intensa actividad de estibadores y trabajadores portuarios, recortados sobre perfiles de barcos, silos y elevadores de granos. Es interesante destacar el dispositivo museográfico que se utilizó para exhibir los bocetos ya que no fueron montados sobre *passepourtout* enmarcados, sino de forma tal que se pudiera apreciar su condición de ejercicios, de apuntes tomados del natural, con bordes irregulares, rotos, piezas de factura rápida, de extraordinaria riqueza matérica y cromática.

Abre esta zona de la exposición un ploteo de grandes dimensiones de una fotografía del Riachuelo obtenida por Gastón Bourquin desde uno de los puentes trasbordadores.⁵ Prolífico fotógrafo y editor de postales en las décadas de los veinte y los treinta, la obra de Bourquin pone en evidencia el trabajo de composición del pintor que en dos paisajes del Riachuelo adopta una perspectiva similar a la toma fotográfica aunque mucho más acelerada, con una línea del horizonte más alta, piezas en la que se percibe la deuda del artista con el encuadre fotográfico.

Entre 1910 y 1920, las telas de Collivadino exhiben tanto la animación del trabajo portuario como los puentes que atraviesan el Riachuelo. Desde un óleo sobre tela y su correlato en aguafuerte sobre papel de 1914 y 1915 respectivamente, se observa el Puente Alsina, que asoma sobre los vestigios del viejo puente de madera, ahora destruido por las inundaciones. Probablemente, en la presencia de estas maderas se encuentre un sensible homenaje al trabajo como carpintero de su padre. También imágenes del Puente Victorino de la Plaza y de los silos elevadores de granos integran esta sección en diálogo con obras de Benito Quinquela Martín, quien recibió un gran apoyo en su carrera artística por parte de Collivadino, desde su función como director de la Academia Nacional de Bellas Artes a partir de 1908.

El barrio la quema, de 1930, y la *Cervecería alemana* integran este conjunto de piezas en las que se observa la pujanza del trabajo y del crecimiento urbano, visibles en las chimeneas humeantes y en los perfiles de las fábricas de muros netos, que se elevan sobre el paisaje de casas bajas de chapa y ropa colgada en los patios, características de los barrios marginales con calles de barro.

Un área importante de la exposición está constituida por obras en las que se impone el paisaje industrial. Entre las piezas que más se destacan está la *Usina*, primer establecimiento para la provisión de luz a toda la ciudad. Collivadino presenta un edificio monumental, símbolo de pujanza encarnado en sus chimeneas humeantes. Se trata del edificio de la CATE (Compañía Alemana Transatlántica de Electricidad), que luego sería la CHADE (Compañía Hispanoamericana de Electricidad), inaugurada en 1910. También integra este núcleo el cuadro que presenta la *Super Usina de Puerto Nuevo*, sede de la CIAE (Compañía Italo Argentina de Electricidad). El cuadro data aproximadamente de 1929, casi veinte años posterior al trabajo reseñado. El edificio se percibe ahora visto de frente y en proceso de construcción. Su monumentalidad se incrementa por la acción del sol sobre los intensos rojos de los andamios.

5 Catalina Faray y Verónica Tell. "Coleccionista y *flâneur*: Pío Collivadino y la construcción del paisaje urbano porteño", en Laura Malosetti Costa, *op. cit.*, pp. 51-52.

Acompañan a las pinturas un interesante material gráfico dispuesto en vitrinas que muestran la obra de Collivadino reproducida en los folletos institucionales de la empresa.

El frigorífico *La Blanca* integra también este conjunto de imponentes cuadros y no menos imponentes paisajes de esa Buenos Aires que, para 1930, exhibía aspectos completamente renovados de su perfil. La muestra se cierra, o al menos esta narrativa sobre ella misma, con un cuadro nodal de la producción de Collivadino, *Diagonal Norte*, pintado en 1926, en el que deliberadamente el artista contrasta la imponente fachada del ex Banco de Boston con los andamios de las nuevas construcciones que pronto deglutirán a las viejas edificaciones de un piso. Una perspectiva en altura permite percibir el ritmo de la avenida atravesada por novedosos automóviles y un frenesí de transeúntes. Un cuadro singular sobre los lugares paradigmáticos o “típicos” de la ciudad, temas en los que el artista posa su interés solo en contadas ocasiones.

Sin duda, lo nuevo no estaba para Collivadino en los rincones tradicionales de Buenos Aires, sino en aquellos barrios periféricos donde se levantaban las fábricas, los frigoríficos, el puerto, los silos, las usinas. Su mirada y su paleta también se detienen en los futuros rascacielos, que ya poblaban las ciudades industriales norteamericanas, como Nueva York o Chicago, y que el autor prefigura en sus obras pintando altas paredes ciegas, volúmenes netos que se destacan por sobre las proporciones más reducidas de los viejos edificios porteños. Carpetas con recortes de periódicos, fotografías y postales con vistas panorámicas de estas ciudades norteamericanas integran parte de su archivo personal.

Pinturas, dibujos, acuarelas, afiches, piezas gráficas, álbumes fotográficos, recortes periodísticos y hasta videos sobre el desarrollo industrial argentino se exhiben en esta extraordinaria exposición sobre Pío Collivadino. En ella se aprecia la vasta obra artística de un pintor fundamental del panorama plástico local en diálogo con el complejo entramado de cuestiones urbanas, sociales, económicas y culturales que caracterizaron la Buenos Aires de principios del siglo XX. Pero fundamentalmente lo que se aprecia en esta muestra son los resultados de la insoslayable relación que debe existir entre investigación académica y exposición artística. El campo de la historia del arte argentino ha incorporado una página notable a su desarrollo a partir de ella.