



Arte, Individuo y Sociedad

ISSN: 1131-5598

ais@ucm.es

Universidad Complutense de Madrid

España

Litvinoff, Diego E.

Luz-color y cuerpo-masa. La subjetividad de la nación argentina, según la pintura de
Pío Collivadino

Arte, Individuo y Sociedad, vol. 27, núm. 1, 2015, pp. 101-116

Universidad Complutense de Madrid

Madrid, España

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=513551296006>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

Luz-color y cuerpo-masa. La subjetividad de la nación argentina, según la pintura de Pío Collivadino

Light-color and body-mass. The subjectivity of the Argentinean nation, according to the painting of Pío Collivadino

DIEGO E. LITVINOFF

Doctorado en Ciencias sociales, Universidad de Buenos Aires.
diegolitvinoff@yahoo.com.ar

Recibido: 22 de enero de 2014

Aprobado: 7 de mayo de 2014

Resumen

Pío Collivadino fue un pintor sumamente reconocido en vida, ocupando los cargos más importantes en el ámbito artístico y recibiendo premios en su país y en el extranjero. Ello lo convirtió en una referencia ineludible de los jóvenes artistas argentinos que obtuvieron reconocimiento durante todo el siglo XX. ¿Por qué, entonces, con el tiempo, su obra fue quedando en el olvido? Respondiendo a esa pregunta, el presente artículo se propone, a partir del análisis de la obra de ese artista, problematizar la noción de subjetividad, tanto en su dimensión individual como en su carácter nacional, destacando el rol que para su conformación cumple la figura del artista. Elaborando, a partir de la pintura de Collivadino, los conceptos de luz-color y cuerpo-masa, se intentará dar cuenta del vínculo entre el surgimiento, a principios de siglo XX, de una subjetividad argentina y el arte, no sólo al nivel de los temas abordados, sino, sobre todo, tomando en cuenta sus características formales.

Palabras clave: subjetividad, color, masa, Pío Collivadino, Arte argentino.

Litvinoff, D. E. (2015): Luz-color y Cuerpo-masa. La subjetividad de la nación argentina, según la pintura de Pío Collivadino. *Arte, Individuo y Sociedad*, 27(1) 101-116

Abstract

Pío Collivadino was a highly recognized painter in life, occupying the most important charges in the artistic field and receiving awards in his country and abroad, which turned him into an inescapable reference of young Argentinean artists who earned recognition throughout the twentieth century. Why, then, with the time, his work began to fall to the wayside? In response to this question, the present article, based on the analysis of the work of that artist, proposes to problematize the notion of subjectivity, both in its individual dimension and its national character, underlining the role that the figure of the artist meets for its formation. Developing the concepts of light-color and body-mass, from Collivadino painting, this article will attempt to explain the relation between the emergence of an Argentinean subjectivity, at the beginning of 20th century, and the art, not only at the level of the issues addressed, but, especially, taking into consideration its formal characteristics.

Keywords: subjectivity, color, mass, Pío Collivadino, Argentinean art.

Sumario: 1. Introducción, 2. Subjetividad y arte, 3. Collivadino, 4. Subjetividad nacional en la forma, 5. Obras maestras: trabajo, desigualdad y destrucción, 6. Conclusiones. Referencias.

1. Introducción

El imaginario colectivo construye la idea del pintor como la de un personaje marginal, incomprendido por sus contemporáneos y rechazado por las normas y principios de su época, quien sólo recibe su merecido reconocimiento luego de su muerte, al ser tributado por las siguientes generaciones. No es este el caso de Pío Collivadino. Descendiente de carpinteros y obreros de la construcción, este pintor nacido en 1869 en el barrio porteño de Barracas alcanzó por mérito propio cada uno de sus logros. Crucial para ello fue su formación, que, surgida de un interés prematuro por la pintura, fue perfeccionada en distintas academias, tanto en su propio país como en Europa, plasmando su aprendizaje en monumentales obras, como Caín (1900). El fruto de su esfuerzo le permitió gozar de prestigio tanto nacional como internacional, presentando su obra y recibiendo premios en importantes exposiciones. Ocupó, además, relevantes cargos, tales como la dirección de la Academia Nacional de Bellas Artes, siendo partícipe fundamental en la formación de las siguientes generaciones de artistas plásticos, hasta su muerte en el año 1945.

Fue justamente esa posición central la que atentó, no obstante, contra la memoria de su obra. La importancia de su legado fue adquiriendo opacidad con el tiempo, ya sea porque la visibilidad de la que gozó no exigía una militancia activa para destacar sus dotes, o porque las nuevas generaciones, en su afán por superar y cuestionar el orden vigente, prefirieron enfatizar las diferencias por sobre las evidentes influencias que de él recibieron. Como si presagiara lo que esta posición le deparaba, cuando Ernesto de la Cárcova anunció su renuncia a la dirección de la Academia Nacional de Bellas Artes, para que asumiera Collivadino como el representante de la nueva generación de artistas, éste lo enfrentó, diciéndole: “Si usted renuncia a mí me mata, porque me saca de mi estudio, de mis cuadros, de mi bohemia, para encerrarme en la academia” (Guerra, 2001, p. 45). Precisamente para escapar de ese encierro, Collivadino recorría los fines de semana, montado en su carreta-taller, los barrios de Buenos Aires, con los que nutría sus cuadros.

Con el correr de los años, Collivadino se convirtió no tanto en un pintor olvidado, como lo define Laura Malosetti Costa (2006), sino sobre todo en un pintor mal recordado. Una mirada superficial de su obra, que no repara en la diversidad de los elementos que en ella se ponen en juego, sólo percibe allí el débil reflejo de la modernización de Buenos Aires, que sería alentada desde la tela. El precio que pagó por haber sido reconocido en vida, entonces, fue que su obra quedara catalogada como la de un canto al progreso, que esconde sus inherentes desigualdades. Un ejemplo de esta confusión aparece en el trabajo de Elena Domínguez, quien, para distinguirlo de Berni, sostiene que “ese progreso que ve Collivadino con optimismo también tiene su lado negativo”, afirmando que en la obra de aquel “ya no será la idea de progreso que encontramos en Collivadino, sino la crudeza de la miseria” (Domínguez, 1991, p. 111-112).

Desmentir ese encasillamiento arbitrario exige realizar un abordaje de su obra que permita comprenderla en su complejidad, destacando los aportes que siguen haciendo de Collivadino un artista fundamental de la historia del arte argentino, que supo plasmar la subjetividad nacional de los inicios del siglo XX, dando cuenta de las tensiones que la atravesaban. Para ello resulta indispensable indagar en qué es lo que este artista pudo percibir y, por ello, plasmar en sus cuadros.

De allí que este trabajo plantea el siguiente interrogante: ¿cómo se expresa y configura en la pintura de Pío Collivadino la subjetividad argentina de los inicios del siglo XX? Para desplegar esta problemática, se indagará tanto en los modos en que se expresa la subjetividad en el arte en general, como en la obra particular de Collivadino. Para ello, se tomará en cuenta tanto el contenido temático que aparece en sus cuadros, como la forma de expresarlo, a través de su estilo particular. Así, mediante un análisis general de su obra y de una indagación pormenorizada de tres de sus obras maestras, se desplegarán los conceptos de *luz-color* y *cuerpo-masa*, que se consagran como la plasmación, en la visibilidad de la pintura, de las características de la constitución de la incipiente Nación Argentina, que, más allá de los avatares transcurridos a lo largo del último siglo, siguen siendo los ejes fundamentales sobre los que se articula esa subjetividad nacional.

2. Subjetividad y arte

Suele otorgársele al ámbito cultural y artístico una posición marginal a la hora de realizar estudios en el marco de las ciencias sociales. Supeditado a estructuras determinantes, éste sólo sería el reflejo distorsionado de lo que se pone en juego en la economía o la política. Existen, sin embargo, diversos autores que, sin desestimar la relevancia de lo que acontece en estos ámbitos, colocan en el centro de sus análisis fenómenos que pertenecen a la cultura y al arte, generando importantes aportes para comprender la multiplicidad de lo social. Revelador, en este sentido, es el trabajo de Clifford Geertz, quien, como afirma Sherry Ortner, “se orientó hacia las formas de subjetividad simultáneamente reflejadas y organizadas por los discursos y prácticas culturales” (Ortner, 2005, p. 33). Una clara muestra de este tipo de análisis se puede apreciar en la importancia que el autor le otorga a la riña de gallos en su investigación sobre el pueblo de Bali.

Así como buena parte del espíritu norteamericano aflora a la superficie en canchas de pelota o campos de golf, o en las carreras o alrededor de una mesa de póker, buena parte del espíritu de Bali se manifiesta en un reñidero de gallos. (Geertz, 1991, p. 243).

Al abordar estos ámbitos no se debe, como advierte Geertz, sobredimensionar su relevancia. Comparando la riña de gallos con un poema, una obra de teatro o una novela, el autor sostiene que, en sí misma, ésta no hace que acontezca nada. No cambia el status de los individuos, porque “no altera las relaciones jerárquicas entre las personas” (Geertz, 1991, p. 264); nadie muere tampoco en ellas, ni se generan redistribuciones económicas que modifiquen el orden vigente.

La importancia de estos fenómenos radica, por el contrario, en que toman los temas centrales de la sociedad, los ordenan y exponen de forma tal que puedan ser observados de una manera clara, tanto por el investigador como por quienes están involucrados en ese hecho. La riña de gallos, así, le permite al balinés aprender “cómo se manifiestan el *ethos* de su cultura y su sensibilidad personal” (Geertz, 1991, p. 269). Retomando la función que Aristóteles le atribuía a los poetas, Geertz destaca, de este modo, que éstos no se proponen decir lo que aconteció en el pasado, con la rigurosidad del historiador, sino que dan cuenta de lo que sucede en el presente.

Pero ese ordenamiento que el arte y la cultura disponen, si bien no altera las condiciones económicas o políticas de la sociedad, no por ello carece de efecto. Al ordenar y exponer no solamente permiten que aflore lo que se encontraba invisible, sino que lo configuran, contribuyendo a brindarle su forma acabada.

Pero como –en virtud de otra cosa de esas paradojas que acosan a la estética– esa subjetividad no existe propiamente hasta estar así organizada, las formas de arte generan y regeneran esa misma subjetividad que ellas pretenden solamente desplegar. (Geertz, 1991, p. 271).

El arte y la cultura, entonces, no son meros pasatiempos, sino textos que se configuran, así, como un medio de expresión y formación subjetiva, cuya interpretación permite comprender los elementos que constituyen la subjetividad de las culturas que se investigan. Como sostiene Ortner, para Geertz, “las culturas son sistemas públicos de símbolos y significados, textos y prácticas, que representan un mundo y, a la vez dan forma a los sujetos” (Ortner, 2005, p. 34).

Así como la riña de gallos expresa y le da forma a la subjetividad balinesa, se puede encontrar en la pintura argentina de principios del siglo XX una forma de expresión y formación de la subjetividad argentina de esos años.

Cuando se plantea la pregunta por la subjetividad, uno de los temas que se presenta como problemático es si ese término se refiere a un individuo o a una colectividad. Si como estudió Michel Foucault, la identificación del sujeto con el individuo no es un fenómeno universal, sino que se produjo a lo largo de un proceso históricamente situado, siendo ello el resultado del ejercicio del poder como “procedimiento de individualización” (Foucault, 2012, p. 32), entonces lo que habría que indagar es, precisamente, el intersticio entre el individuo y la colectividad. Ello es lo que propone Mary Douglas, al afirmar que existen dos cuerpos, uno social y otro físico, que, lejos de estar escindidos, se condicionan mutuamente.

El cuerpo social condiciona el modo en que percibimos el cuerpo físico. La experiencia física del cuerpo, modificada siempre por las categorías sociales a través de las cuales conocemos, mantiene a su vez determinada visión de la sociedad. Existe pues un continuo intercambio entre los dos tipos de experiencia de modo que cada uno de ellos viene a reforzar las categorías del otro. (Douglas, 1973, p. 89).

La figura del artista se caracteriza justamente por encarnar esa tensión entre el yo y la colectividad, que propone estudiar la autora. Cuerpo inasible que supo poner en crisis a los más importantes teóricos, que no pudieron reducirlo al marco de una teoría general de la sociedad, el artista no es general ni particular. Si la historia permitió que, con la firma, se individualizara al creador de las obras, no por ello sus creaciones dejaron de tener una dimensión que excedía la particularidad: el artista no es un individuo más. Su estilo, que le permite singularizarse, lo convierte, al mismo tiempo, en creador de valores cuya aceptación es general. La posición subjetiva del artista, distinta en cada uno de ellos y en las distintas épocas, posee un importancia que todo estudio sobre la subjetividad debe tener en cuenta.

En la historia del arte argentino, se presentaron distintas posiciones subjetivas de artistas, que se fueron definiendo desde el siglo XIX. Resulta evidente, por ejemplo, la posición de acople y propagación que vinculó a Prilidiano Pueyrredón con la pujante oligarquía pampeana de mediados del siglo XIX. No sólo sus retratos le otorgaban durabilidad a los rostros solemnes de quienes ejercían el poder en aquellos años, sino que sus escenas gauchescas retrataban la pampa, tal como ésta aparecía en el ideal de estos sectores sociales. *Un alto en el campo* (1861) muestra un mundo rural donde cada personaje ocupa su lugar, construyendo figuras que, sumadas, integran una totalidad armoniosa, plasmadas con colores integrados por una misma luz, que no admite ningún tipo de contraste.

Muy distinta es la posición asumida por los artistas argentinos que se destacaron hacia fines de ese siglo. Reinaldo Giudici y Ernesto de la Cárcova, entre otros, se propusieron poner en la tela aquello que se estaba ocultando, lo que exigió un nuevo tratamiento de la luz, redireccionándola hacia las zonas que se mantenían en la sombra. Lo que esta posición del artista permite captar es la fuerza contenida. El lienzo de de la Cárcova *Sin pan y sin trabajo* (1894) muestra a aquellos sectores que quedaban al margen del progreso. Pero lo que se expresa no es sólo la fuerza contenida de una clase desocupada; esa fuerza contenida también aparece en el gesto de rostros que contienen sus emociones y en los músculos que acumulan una acción y que no pueden reaccionar.

Los artistas que se destacaron en las primeras décadas del siglo XX definieron su posición de una manera distinta. Lo que ellos intentaron registrar, haciéndolo visible, fue el proceso de profundas transformaciones que atravesaba la sociedad en aquellos años, cuyo emergente fue la nación argentina, como totalidad compleja. La pregunta por el ser argentino atravesaba, en ese entonces, distintos ámbitos, desde la política hasta la sociología y la historia, intensificada por la cercanía de las celebraciones por el Centenario de la Revolución de Mayo. Pero estos artistas intentaron dar sus propias respuestas, con los medios de expresión que les otorgaba su arte.

Con la intención de responder a esta pregunta, surgió el grupo Nexus, autopropagulado “representante de un nuevo y auténtico nacionalismo artístico argentino” (Malosetti Costa, 2006, p. 69). A pesar de la brevedad de su existencia, el grupo reunió a los jóvenes artistas que, habiéndose formado en su mayoría en Europa, se encontraban ávidos por desarrollar un arte de carácter nacional. Sus cuadros se poblaron, así, del paisaje de la llanura pampeana o las sierras cordobesas, tal como las retrató Fernando Fader; tomaron como referencia sucesos históricos, como lo hizo

Justo Lynch, o escenas de gauchos, cuyos cuadros, como los de Bernaldo de Quirós, contrastan con los de la clase dominante, realizados antaño por Pueyrredón. Entre ellos, Collivadino se destacó por haber elegido a la ciudad de Buenos Aires como principal tema de sus cuadros.

Pero lo que caracteriza a estos pintores no es solamente la elección de los temas a retratar. La nación argentina aparece para ellos como un fenómeno de superficie, una mezcla cuyos orígenes no deben rastrearse en la profundidad de las causas, sino en el instante heterogéneo que condensa un devenir en el tiempo. De allí la relación de este grupo con el impresionismo y el pos-impresionismo: no se trata de una luz que se proyecta sobre la sombra, sino de cómo aquella capta la diversidad de una mixtura.

3. Collivadino

Collivadino no es un pintor abstracto, en sus pinturas pueden distinguirse figuras, objetos, paisajes. Sin embargo, si lo que aparece en ellos es Buenos Aires, pudiéndose, en la mayoría de los casos, determinar la zona, el barrio y hasta la esquina exacta que le ha servido de modelo, su pintura tampoco es naturalista. Entre la referencia y lo que se plasma en la tela hay un hiato que le permite construir cuerpos mediante trazos, simplificar o densificar características, delimitar zonas de intensidad y enfatizar los contrastes. De manera que, si bien resulta frecuente encontrar en los cuadros de Collivadino “un modo de composición más común en la fotografía que en la pintura” (Fara, 2012, p. 255), la plasmación del movimiento, su registro del paso del tiempo y el manejo de los contrastes, como si fueran montajes, lo acerca más a la lógica del cine. No se trata tanto de registrar un momento preciso, sino de construir un movimiento, un devenir en el tiempo que se condensa en la pintura. Resultan notables, por ejemplo, las semejanzas entre *Usina* (1914) y las primeras escenas de *Il deserto rosso* (1964), de Michelangelo Antonioni, entre *Cercanías del Parque Chacabuco* (s/f) y *Mamma Roma* (1962), de Pier Paolo Pasolini, o entre *Demolición abandonada* (1935) y *Roma città aperta* (1945), de Roberto Rossellini. ¿No encontraron en Roma estos cineastas el envés de lo que ya había percibido Collivadino en Buenos Aires, el despliegue de la misma fuerza, pero llevado a su límite de destrucción?

De modo que Collivadino no pinta un ideal, ni saca a la luz lo que está oculto, sino que registra lo que, aún estando a la vista, no se percibe por su diversidad y complejidad. Esta posición subjetiva que ocupa le permite plasmar lo que Pierre Bourdieu define como *hábitus*, es decir, “un sistema socialmente constituido de disposiciones estructuradas y estructurantes, adquirido mediante la práctica y siempre orientado hacia funciones prácticas” (Bourdieu, 1995, p. 83). La pintura, en este caso, es el arte de hacer visible -en términos de Geertz, *legible*- el hábitus que se incorpora a los cuerpos de la nación argentina en los inicios del siglo XX. De allí que pueda percibirse la fuerza que encorva a los obreros que se dirigen al trabajo. En *Usina* (1914), aparece de fondo la fábrica en funcionamiento, con sus chimeneas humeantes, pero en el primer plano se observa cómo se dirigen hacia ella los trabajadores encorvados y sin rostro, quedando plasmado el contraste entre el pujante progreso y las cargas que éste conlleva para estos sectores.

Pero, si como afirma Bourdieu al retomar la tesis de Ernst Kantorowicz sobre los dos cuerpos del rey, “el rey investido sobrevive al rey biológico, mortal, expuesto a la enfermedad, a la demencia o a la muerte” (Bourdieu, 1985, p. 115), entonces no es sólo el cuerpo físico el que se encuentra atravesado y constituido por el hábitus. Siguiendo a Michael Jackson, que sostiene que este concepto permite explicar el “interjuego entre las series habituales del cuerpo, los patrones de actividad práctica y las formas de conciencia” (Jackson, 2011, p. 60), se puede afirmar que el hábitus impregna las formas de percibir el espacio y los objetos. Es eso justamente lo que Collivadino saca a la luz. Por ello aparecen con tanta frecuencia en sus pinturas los nuevos rascacielos, como en *Paseo Colón* (1925), pero también los arrabales, donde dicho progreso aún no ha llegado, como en *Calle de Arrabal* (s/f). Lo que le interesa sobre todo retratar es la transición, el encuentro de las fuerzas que empujan hacia arriba a los edificios, con las que resisten, marcadas por la tradición. Así, el aguafuerte *Futura avenida* (1921), donde aparece una calle de tierra que indefectiblemente será adoquinada, o *El último farol a gas* (s/f), son el registro de lo que ese proceso de transformaciones arrasa. A su vez, en otras telas, como *Buenos Aires que surge* (s/f) o *Super Usina Puerto Nuevo* (1929), se plasma el proceso de construcción de los nuevos edificios y rascacielos, dando cuenta de la transformación en su propio proceso. Del mismo modo, si el puente siempre fue para el arte un símbolo del progreso, y aparece frecuentemente en la obra de Collivadino, resulta significativo observar que, en *Puente Alsina* (1914), el ángulo desde el cual éste es retratado le permite al pintor poner en primer plano los restos de un antiguo puente destruido, dejando en evidencia que el progreso lleva consigo el propio signo de la destrucción. Como afirma Claudia Shmidt, “la Diagonal Norte de Pío reflejará con insistencia ‘lo viejo’ en su último minuto antes de ser demolido y lo ‘nuevo’, que se adivina en los encofrados” (Shmidt, 2013, p. 26).

Así, ya no se trata de dar cuenta de la contención de la fuerza, como lo habían hecho con excelencia pintores de la talla de la Cárcova, sino que lo que se presenta son los efectos del despliegue de esa fuerza. Por eso Collivadino se dirige al puerto y pinta a los trabajadores en plena realización de su tarea, la llegada de los inmigrantes, la infinidad de barcos cuyos mástiles se agolpan en el horizonte.

No es, por lo tanto, el dulce canto del progreso lo que percibe el artista desde su singular posición subjetiva, sino el hábitus que se impregna en el despliegue de la fuerza y la manifestación de las contradicciones, formando la totalidad heterogénea que caracteriza al paisaje urbano de Buenos Aires.

4. Subjetividad nacional en la forma

La grandeza de Collivadino no reside en haber encontrado un nuevo tema para el arte argentino, sino en haber desplegado nuevas formas de expresión que permitieron incluirlo. No se trata, entonces, en un análisis de su obra, de priorizar la forma por sobre el contenido, sino de enfatizar que lo fundamental resulta del encuentro entre ellos.



Figura 1. La hora del almuerzo, 1903.(Pío Collivadino).

En 1903, Collivadino obtuvo la medalla de oro en la exposición de Venecia por la obra realizada durante su estadía en Italia *La hora del almuerzo*, que, como supo destacar Martín Noel, por su “crudo verismo profundamente humano y de intención psicológica interpreta las preocupaciones sociales de la época” (Noel, 1947, p. 18). Allí aparecen siete obreros en su momento de descanso, conversando, comiendo, fumando pipa. Uno de ellos no participa de los grupos y come solo, mirando hacia el horizonte. Se destaca el pañuelo que le cubre el cuello de color *rosa argentino*. Durante el siglo XIX, este fue el color predominante elegido para las fachadas en todo el territorio, obtenido de la mezcla de sangre bovina con cal. Inmortalizado por Sarmiento al pintar de ese color la Casa de Gobierno, también tiene un significado simbólico, dado que la mezcla del blanco con el rojo unía los colores de las principales facciones políticas que se disputaban el poder en ese entonces.

¿Será este trabajador con su pañuelo uno de los tantos que emigrará hacia Argentina? Ese mismo color aparece recurrentemente en la obra del artista. En *El truco* (1917), ese es el tono del poncho de uno de los que observa este tradicional juego argentino, que, aún de espaldas y siendo un simple espectador, queda en la posición de mayor protagonismo en la escena.

El color rojo, como descubrió Johann Goethe, se encuentra –en potencia– en la unión de todos los colores, pero, a diferencia del verde que los neutraliza, es el resultado de la exaltación de todos ellos, cuya manifestación genera en quienes lo perciben una “satisfacción inexpresable” (Goethe, 2003, p. 116). En este color, no se aplacan las diferencias, sino que se exacerban hasta su máximo límite, y más aún al ser combinado con la luminosidad del blanco, como lo hace Collivadino. Estas tonalidades invaden al mismo tiempo los otros colores, como destaca Rosa Aiello de Valentino, señalando que, a su regreso de Italia, “la paleta se aclara y aparecen combinándose colores primarios y binarios y se alternan con el uso de complementarios” (Aiello

de Valentino, 1985, p. 44). Ese aclararse de la paleta se produce por la inclusión del blanco, mientras que el uso de los complementarios destaca el brillo, contrastando los colores entre sí y diferenciándolos del gris.

La luz entonces no es, como en los pintores anteriores, un elemento exterior que, siendo direccionado, permite hacer visibles ciertos cuerpos. Para Collivadino, la luz no es exterior, sino que los cuerpos están hechos de luz. Su arte consiste así en extraer el carácter luminoso que se difumina y se funde como cuerpo, desapareciendo en su obra los detalles del rostro y transformándose en trazos de color. Buenos Aires, según Collivadino, no conforma rostros profundos, sino una mixtura en la superficie de la *luz-color*, que en la distancia se funde, indiferenciándose en una multiplicidad de colores, como en *Escena del puerto o Los inmigrantes* (1927), donde, a medida que se aleja, el conjunto de los inmigrantes se funde, junto con los barcos, en un infinito mar de puntos multicolores.

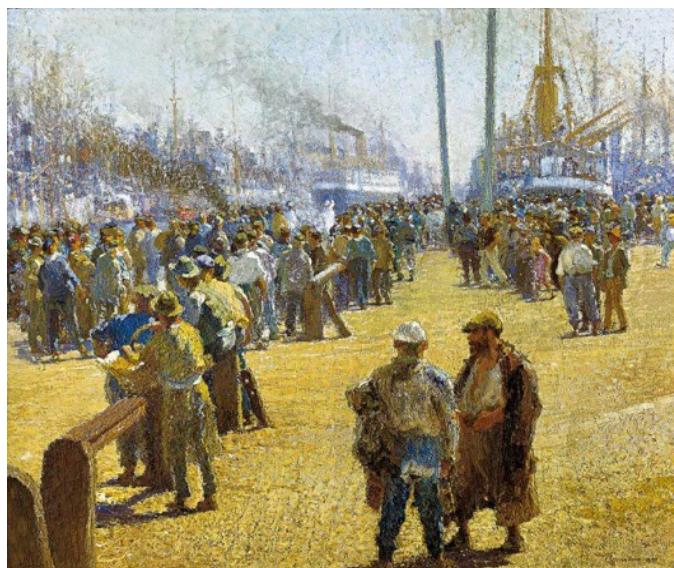


Figura 2. Escena del puerto o Los inmigrantes, 1927. (Pío Collivadino).

Puede afirmarse entonces que, en el detalle de ese pañuelo del trabajador en *La hora del almuerzo*, se encontraba un pequeño germen de lo que después sería el despliegue del *color Collivadino*. Puede observarse, a su vez, en esa misma obra, otro detalle que también prefigura futuros desarrollos de su estilo. En la parte inferior del cuadro, a la izquierda del lugar en donde descansan los trabajadores, hay un pozo colmado de cal. El tratamiento que el artista le dio a la pintura en ese sector, por acumulación de capas, consigue asemejarla a la textura que ese material posee, lo mismo que sucede con la tierra del piso que abarca la parte inferior del cuadro. Como recuerda su esposa Irma Arbeleche, Collivadino siempre decía que “quería lograr en su pintura la calidad de un paño, la textura de un material, el blanco que mostrara en su justa medida la densidad de la cal” (Aiello de Valentino, 1985, p. 29). De manera que aquello que en *La hora del almuerzo* aparece como detalle o marco,

con el desarrollo de su obra irá ocupando cada vez una porción más predominante. En *Humo de trenes o Máquinas en movimiento* (1910), la textura no se limita a los márgenes del cuadro, sino que es la forma del tratamiento de toda la pintura. No es la cal aquí el material, sino el humo, cuya densidad es el resultado del movimiento de los trenes, que, captado desde un ángulo elevado, apenas permite divisar el fondo de la ciudad en crecimiento. Ya no está la figura por un lado y el material por el otro, sino que las figuras surgen, desdibujadas, en la superficie de la acumulación de la pintura.



Figura 3. Humo de trenes o Máquinas en movimiento, 1910. (Pio Collivadino).

Este procedimiento le permite, a su vez, trabajar los contrastes con las zonas que no contienen esa acumulación de pintura, pero no por no haberse producido, sino por efecto de un decapado. Así, en *Calle Pozos* (1927), las ramas de los árboles se generan por medio de pequeñísimos surcos sobre la pintura, mientras que, en *Después de la lluvia* (1925), una esquina de una calle de tierra de los arrabales muestra en primer plano un charco de agua, cuyo efecto es generado no sólo por el reflejo de la pintura, sino también por el surco que arrastra la capa de pintura que recubre el resto de la tela. Collivadino, como demuestra un estudio sobre su técnica pictórica dirigido por Damasia Gallegos, llegó a sacar provecho del “ocre amarillento del cartón y su textura rugosa para integrarlo al cuadro” (Gallegos, 2013, p. 180), como en *Barrio de San Telmo* (s/f).

Este tratamiento de los cuerpos físicos le permite a Collivadino escapar de lo que Jackson denuncia como la primacía del signo, que “surge de la tendencia intelectualista a considerar la praxis corporal secundaria respecto de la praxis verbal” (Jackson, 2011, p. 62). Intentando desarrollar una antropología del cuerpo, este autor argumenta que existen prácticas corporales que no pueden subsumirse a operaciones cognitivas y que no deben, por ello, ser reducidas a un significado semántico. Del mismo modo que Thomas Csordas, a partir del estudio de la glosolalia, propone “uma

abordagen corporificado da linguajem” (Csordas, 2008, p. 126), Jackson postula la necesidad de comprender al cuerpo más allá de las palabras. Así, si el tratamiento lingüístico del cuerpo se expresa en la pintura mediante el naturalismo, el estilo de Collivadino permite alcanzar un abordaje corporal de los cuerpos. No es casual que la acumulación de pintura, por medio de la cual este pintor elige expresarse, coincida con la afirmación de Jackson de que “mientras las palabras y los conceptos distinguen y dividen, lo corporal une” (Jackson, 2011, p. 82).

La pintura así concebida, no sólo en su calidad pictórica sino también como generadora de relieves y texturas, logra captar, a su vez, un elemento fundamental que aparece como protagonista de la vida social, política y cultural de la Argentina de ese entonces: la masa. Ese cuerpo colectivo, que Durkheim había tratado de definir, no mucho tiempo atrás, en *La división del trabajo social* y sobre la que por esos mismos años Freud -retomando los análisis de Le Bon- había indagado en su dimensión psicológica, adquiere en la Argentina características singulares. Son los inmigrantes, aquí, quienes conforman la heterogénea textura que exige derechos políticos y sociales, que representa la fuerza del trabajo y la diversidad cultural, otorgándole color y relieve a la nacionalidad. Y el puerto, puerta de entrada a la ciudad, pero también lugar de residencia de los recién llegados y ámbito de trabajo de muchos de ellos, es el lugar privilegiado en donde esa masa se despliega. Por ello es uno de los lugares preferenciales que Collivadino elige para sus cuadros, en los que la textura surge de la unión de la multitud que se agolpa frente a los bergantines humeantes. Las relaciones de poder que configuran a los trabajadores como una masa se expresan mediante el tratamiento de la materia. De este modo, la pintura de Collivadino muestra con maestría una tesis que muchos años después afirmará Foucault: “El poder está en todas partes” (Foucault, 2008, p. 89), siendo incluso anterior a la configuración de los sujetos, en la medida en que es la materia sobre la que se despliega su forma.

La particular configuración de la masa que plasma Collivadino merece ser comparada con la que desde los sectores de poder se intentaba configurar. Los noticiarios cinematográficos que cobraron durante esos años una importante relevancia registraban los eventos conmemorativos, ocultando los conflictos y mostrando “un público que a la manera de un coro acompaña sin conflicto el orden conservador y a la vez funde su pertenencia a una identidad superior, la nación argentina” (Marrone, 2003, p. 35). Pintar Buenos Aires, en la pincelada de Collivadino, en cambio, consiste en la conformación de un *cuerpo-masa* heterogéneo, es decir de un elemento no sólo visual sino también táctil, producido por la acumulación irregular de materia, en cuya superficie, o debajo de la cual, aparecen las figuras.

5. Obras maestras: trabajo, desigualdad y destrucción

Se puede definir como obra maestra aquella en la que un pintor despliega todas sus potencialidades. Existen obras de Collivadino en las que, al mismo tiempo, se genera la *luz-color* y el *cuerpo-masa*, exponiendo, mediante los contrastes, la contradicción del progreso y la conformación de una nacionalidad heterogénea y superficial a la vez.

Ribera del Plata (1922) es un cuadro de puerto, pero aquí, mucho más que en otros, adquiere una relevancia central el trabajo. Generando dos filas, como una cinta transportadora, los trabajadores cargan con el peso de la mercadería que retiran de los barcos. Sus brazos de color rosa argentino, que sostienen las canastas sobre sus hombros, ocupan el lugar de sus cabezas, mientras que los rostros inclinados apenas se percibe. La textura adquiere en estos trabajadores la dimensión de una masa, mientras que en el fondo, por detrás de la humareda que surge de los barcos, se erige, aplanada y gris, la ciudad, conformada por una serie de rascacielos, cada uno igual al otro, que se repite hacia el horizonte infinito. La tensión entre el trabajo, la fuerza y el resultado del progreso es desplegada así en todo el cuadro, invirtiendo el ángulo de visión del ciudadano y evidenciando cuáles son las espaldas sobre las que se sostiene el motor de aquel progreso, que configura la heterogeneidad del ser argentino.



Figura 4. *Ribera del Plata*, 1922. (Pío Collivadino).

En *Barrio La Quema* (1930), la tierra adquiere la textura característica del *cuerpo-masa*, pero no se limita a darle forma al suelo. Esa misma textura se eleva, tomando por completo las casas precarias del barrio, que sólo aparecen por encima de la masa, y cuyos contornos irregulares dan cuenta de la frágil condición de existencia de quienes las habitan. Recién sobre la superficie de la masa y las casas-de-tierra, se dispersan las pinceladas de *luz-color* que distribuyen irregularmente la ropa, como rastro heterogéneo que da cuenta de la existencia de sus habitantes, y los niños jugando en la vereda que surgen de esos mismos trazos. Por encima de las casas precarias, aparece una fábrica, estableciéndose entre ésta y el barrio un marcado contraste. En primer lugar, por las líneas rectas que la conforman, en oposición a los trazos irregulares de las viviendas. En segundo lugar, por el color gris de aquellas construcciones de cemento, frente al color de la tierra y los trazos luminosos de la ropa colgada. Y por

último, por la ausencia de volumen y textura en esa construcción que gana altura por detrás de las viviendas. El despliegue de la fuerza y la contradicción del progreso configuran los contrastes mediante la forma, el color y la textura, y despliegan así sobre la tela los caracteres propios de Buenos Aires.



Figura 5. Barrio La Quema, 1930. (Pío Collivadino).

En *Estudio (Ciudad) o Ciudad de Buenos Aires* (1924) y en *Demolición abandonada* (1935), pueden percibirse los elementos característicos del arte de Collivadino: la acumulación de pintura en primer plano en contraste con un fondo plano, la luminosidad de los colores opuestos a los grises y el despliegue de las fuerzas y las contradicciones del progreso. Pero aquí desaparecen por completo las figuras humanas, porque el tema principal es el proceso de demolición. En el fondo, enmarcando la escena, se elevan los altos edificios cuyas líneas rectas y tonalidades grises permiten que se destaque la ruina del proceso destructivo. La obra de 1935, como lo indica su título, no expone la destrucción creativa propia de todo progreso, sino su erosión inherente. Aquí, mucho más que en la versión de 1924, donde todavía se destacaba el colorido de la obra en ruinas, las tonalidades terrosas de los ladrillos que aparecen por la destrucción de las paredes invaden todo el piso, generándose una textura erosiva que amenaza con invadir el cuadro entero. La contradicción del despliegue del progreso aparece aquí en su máxima expresión, porque la destrucción y el abandono se erigen como los protagonistas de estas telas, potenciadas por el uso del color y la obtención del relieve por medio de la pintura. La masa no aparece aquí en la manifestación del despliegue de la fuerza, sino como resultado del abandono de

un proyecto inherentemente inacabado. Estas obras fueron la señal de advertencia de los duros años venideros, que la distorsión del recuerdo de este gran pintor no supo descifrar.



Figura 6. Demolición abandonada, 1935. (Pío Collivadino).

6. Conclusiones

Por haber ocupado Collivadino una posición central en el campo artístico durante su vida, la memoria de su obra fue distorsionada, acusada de complacencia con el proceso de transformación de Buenos Aires, en los inicios del siglo XX. La desmentida de semejante infamia se encuentra, como pudo observarse, en la lectura, a modo de textos, de sus cuadros, que expresan la subjetividad de la época. La posición subjetiva del artista no es la que le dan sus cargos o títulos, sino la que se define por la dimensión que abre a partir de su obra.

En Collivadino puede apreciarse una mirada de Buenos Aires en la que aparecen nuevos paisajes y en la que rincones alejados devienen reliquias a punto de desaparecer. Al tiempo que registra el proceso de transformación, ese breve momento del pasaje de lo viejo a lo nuevo, pone de manifiesto que el poder está en todas partes, atravesando sujetos y objetos. Por eso, ante el torbellino de los cambios, Collivadino conduce su mirada hacia las contradicciones que éste conlleva, contrastando el progreso con

la pobreza y poniendo en primer plano al trabajo que lo lleva a cabo: el hábitus se muestra así en su expresión más pura. La heterogeneidad de la nación que emerge se manifiesta en su obra tanto en los temas elegidos como en el estilo con el que los trata, que lo lleva a texturar la pintura para conformar el *cuerpo-masa*, plasmando sobre ella los cuerpos que se reúnen, sin perder su diferencia, en la multiplicidad de la *luz-color*. Así, logra corporizar la pintura, en lugar de reducirla a los signos lingüísticos del naturalismo.

Afrontando de esta manera el problema sobre el ser argentino, la obra de Collivadino posee una de las tantas respuestas posibles que, sin agotar la pregunta, se posiciona como una fuente ineludible a la hora de hacer la historia de un tema que todavía hoy nos sigue interpelando. La subjetividad argentina sigue siendo hoy una pluralidad diferenciada –y no una esencia pura–, que a su vez adquiere su fuerza aglomerándose y construyendo en conjunto. Rescatar del olvido la obra de Collivadino implica volver a hacer visibles esas potencias que él supo ver y plasmar y que, dejando como legado, deben ser hoy interpretadas, discutidas y actualizadas bajos nuevas miradas, tan perspicaces como la de este gran maestro.

Referencias

- Aiello de Valentino, R. (1985). *Pío Collivadino. Contribución al estudio de su vida y de su obra*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la UBA.
- Bourdieu, P. (1985). *¿Qué significa hablar?* Madrid: Akal.
- Bourdieu, P. y Wacquant, L. (1995). *Respuestas: por una antropología reflexiva*. México: Grijalbo.
- Csordas, T. (2008). *Corpo/Significado/Cura*. Río Grande do Sul: Universidade Federal.
- Domínguez, E. (1991). “Progreso y miseria, dos caras de la ciudad. Collivadino y Berni”, en *Ciudad/campo en las artes en Argentina y Latinoamérica*. Buenos Aires: CAIA.
- Douglas, M. (1973). *Símbolos Naturales. Exploraciones en Cosmología*. Madrid: Editorial Alianza.
- Fara, C. (2012). “Buenos Aires que surge. Pío Collivadino y la construcción del paisaje urbano”. *Papeles de trabajo*, Año 6, N° 10.
- Foucault, M. (2008). *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Foucault, M. (2012). *El poder psiquiátrico*. Buenos Aires: F.C.E.
- Geertz, C. (1991). *La interpretación de las culturas*. México: Gedisa.
- Goethe, J. (2003). *Obras Completas. Tomo VII*. Barcelona: Santillana.
- Guerra, E. (2001). *Vida y obra de Pío Collivadino*. Buenos Aires: Universidad de Lomas de Zamora.
- Jackson, M. (2011). “Knowledge of the Body”, en Citro, Silvia (coord.), *Cuerpos Plurales. Antropología de y desde los cuerpos*. Buenos Aires: Biblos.
- Malosetti Costa, L. (2006). *Collivadino*. Buenos Aires: El Ateneo.
- Marrone, I. (2003). *Imágenes del mundo histórico: identidades y representaciones en el noticiero y el documental en el cine mudo argentino*. Buenos Aires: Biblos.

- Noel, M. (1947). *Monografías de artistas argentinos. Collivadino*. Buenos Aires: Publicaciones de la Academia Nacional de Bellas Artes.
- Ortner, S. (2005). *Geertz, subjetividad y conciencia posmoderna. Etnografías Contemporáneas*. Buenos Aires: Universidad Nacional de San Martín, Escuela de Humanidades.
- Shmidt, C. (2013). “Las Buenos Aires de Pío” y Gallegos, D.; González Pondal, D.; Morales, A. y Marte, F.: “Un acercamiento a la técnica pictórica de Collivadino”, en *Collivadino. Buenos Aires en construcción*. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes.