

La vanguardia en el arte argentino: experimentos con el espacio en la obra de Pío Collivadino y Florencio Molina Campos

© Fressoli M.G., Schuster G.M.M., 2025

María Guillermina Fressoli, profesora en Psicología del Arte, investigadora del Departamento de Arte y Cultura de la Universidad Nacional Tres de Febrero, investigadora del Instituto de Teoría e Historia del Arte «Julio E. Payró».

1416, Argentina, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Camarones 1660

ORCID: 0000-0002-5337-6007

E-mail: gfressoli@untref.edu.ar

Graciela María Marta Schuster, profesora de Introducción a las Artes Visuales, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, investigadora del Instituto de Teoría e Historia del Arte «Julio E. Payró».

1428, Argentina, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Ciudad de la Paz 2046 Dpto 6

ORCID: 0009-0001-5281-3172

E-mail: graschuster@gmail.com



Resumen. Este trabajo discute sobre el concepto de vanguardia artística en dos aspectos. Por un lado, propone que la vanguardia no siempre se manifiesta como un movimiento homogéneo, programático y «consciente», que pone en crisis los procesos estabilizados en el sistema artístico (lo que ya es parte de un concepto de vanguardia canónico). En un sentido contrario, se identifica aquí a la vanguardia a partir de casos que de un modo episódico instituyen cortes a las formas en que hasta entonces se comprendía a la formación y creación artística en la Argentina. A su vez, las obras que aquí se estudian intervienen en

una discusión sobre la vanguardia, que se da en el mismo momento en que se está elaborando el sistema de la pintura nacional y moderna. A partir de dos pinturas de Pío (Alberto) Collivadino realizadas en 1924 y 1935 y otra de Florencio Molina Campos de 1949 se sostiene que estos artistas construyen un plan pictórico orientado a la elaboración de una *obra de arte total* superadora de las disgregaciones que por entonces evidenciaba lo artístico: Collivadino a partir de su relación con el arte (pintura, artes escénicas) y la artesanía y Molina Campos con la pintura, la literatura y las artes cinematográficas y audiovisuales. En tal sentido, se argumenta que estos trabajos aportan a la constitución de un gesto de vanguardia nacional.

Palabras clave: Pío Collivadino, Florencio Molina Campos, Vanguardias argentinas, paisaje, obra de arte total, arte argentino

Para citar: Fressoli M.G., Schuster G.M.M. (2025) La vanguardia en el arte argentino: experimentos con el espacio en la obra de Pío Collivadino y Florencio Molina Campos, *Cuadernos Iberoamericanos*, no. 2, pp. 128–144. DOI: 10.46272/2409-3416-2025-13-2-128-144

Declaración de divulgación: Las autoras declaran que no existe ningún potencial conflicto de interés.

Иberoамериканские тетради. 2025. 2. С. 128–144
DOI: 10.46272/2409-3416-2025-13-2-128-144

УДК 75(82)

ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКАЯ СТАТЬЯ

Статья поступила 31.08.2024
После доработки 07.02.2025
Принята к публикации 21.05.2025

Авангард в аргентинском искусстве: эксперименты с пространством в творчестве Пио Колливадино и Флоренсио Молины Кампоса

© Фрессоли М.Г., Шустер Г.М.М., 2025

Мария Гильермина Фрессоли, преподаватель кафедры психологии искусства, исследователь факультета искусствоведения и культурологии Национального университета Третьего февраля, исследователь Института теории и истории искусства им. Хулио Э. Пайро (Аргентина).

1416, Аргентина, Буэнос-Айрес, Камаронес 1660

ORCID: 0000-0002-5337-6007

E-mail: gfressoli@untref.edu.ar

Грасиэла Мария Марта Шустер, преподаватель введения в изобразительное искусство, факультет философии, Университет Буэнос-Айреса, исследователь Института теории и истории искусства им. Хулио Э. Пайро (Аргентина).

1428, Аргентина, Буэнос-Айрес, Сьюдад де ла Пас 2046 Dpto 6

ORCID: 0009-0001-5281-3172

E-mail: graschuster@gmail.com

Аннотация. Авторы статьи задаются вопросом: что следует понимать под авангардом в аргентинском искусстве? Если рассматривать авангард в исторической перспективе, как организованное движение, реализующее определенную эстетическую и идеологическую программу, идущую вразрез с устоявшимися канонами, то, в отличие, например, от Бразилии, где в 1928 г. из-под пера Освальда Андраде вышел «Антропофагический манифест», в Аргентине авангард так и не получил системного оформления. Вместе с тем становление национальной живописи обязано таким художникам-одиночкам, как Пио Колливадино и Флоренсио Молина Кампос, в творчестве которых не только прослеживаются черты европейского авангарда, но и происходит самостоятельный поиск художественных средств, позволяющих отобразить конфликт между традиционным укладом и стремительной урбанизацией Аргентины на рубеже XIX–XX веков. В статье подробно раскрываются методы конструирования городского и сельского пейзажа, в процессе которого художники стремятся преодолеть дискретность академического искусства того времени, привнося в живопись приемы театральной сценографии (Пио Колливадино) и кинематографа (Флоренсио Молина Кампос). При этом невозможно представить себе более непохожие друг на друга художественные миры: если на полотнах Колливадино кипит жизнь фабричных окраин Буэнос-Айреса, то в работах Молины Кампоса в юмористической манере запечатлены архетипические сцены из жизни гаучо, успевших уже кануть в лету. Такая разность сюжетов и техник подчеркивает эпизодический характер аргентинского

авангарда, предназначение которого состоит не столько в том, чтобы сломать систему, сколько в том, чтобы в переломные моменты в истории страны запускать механизмы обновления искусства и культуры.

Ключевые слова: Пио Колливадино, Флоренсио Молина Кампос, аргентинский авангард, пейзаж, единение искусств, аргентинское искусство

Для цитирования: Фрессоли М.Г., Шустер Г.М.М. (2025) Авангард в аргентинском искусстве: эксперименты с пространством в творчестве Пио Колливадино и Флоренсио Молины Кампоса. *Иberoамериканские тетради*. № 2. С. 128–144. DOI: 10.46272/2409-3416-2025-13-2-128-144

Конфликт интересов: Авторы заявляют об отсутствии потенциального конфликта интересов.

RESEARCH ARTICLE

Iberoamerican Papers. 2025. 2. P. 128–144
DOI: 10.46272/2409-3416-2025-13-2-128-144

UDC 75(82)

Received 31.08.2024

Revised 07.02.2025

Accepted 21.05.2025

The Argentine Avant-Garde: Experiments With Space in the Works of Pío Collivadino and Florencio Molina Campos

© Fressoli M.G., Schuster G.M.M., 2025

María Guillermina Fressoli, Professor of Psychology of Art, researcher at the Department of Culture and Arts, National University of Tres de Febrero, researcher at the Institute of Theory and History of Art «Julio E. Payró».

1416, Argentina, Buenos Aires, Camarones 1660

ORCID: 0000-0002-5337-6007

E-mail: gressoli@untref.edu.ar

Graciela María Marta Schuster, Professor of Introduction to Visual Arts, Faculty of Philosophy and Letters, University of Buenos Aires, researcher at the Institute of Theory and History of Art «Julio E. Payró».

1428, Argentina, Buenos Aires, Ciudad de la Paz 2046 Dpto 6

ORCID: 0009-0001-5281-3172

E-mail: graschuster@gmail.com

Abstract. This paper discusses the concept of avant-garde in arts in two aspects. On the one hand, avant-garde does not always manifest itself as a homogeneous, programmatic and «conscious» movement that defies the long-established processes in the artistic system, which is already part of the canonical concept of avant-garde. On the other hand, the avant-garde can be defined through the prism of cases that, in an episodic way, contradict the ways in which art had been understood in Argentina until then. At the same time, the works studied were part of a debate on the avant-garde that was taking place at the same time as the national system of modern painting was being developed. Two works by Pío (Alberto) Collivadino, painted in 1924 and 1935 respectively, and another by Florencio Molina Campos painted in 1949, show

that these artists set the picture plane with a view to creating a *total work of art* that overcomes the divisions that existed in the art at the time. In the case of Pío Collivadino, he relied on his relationship with the arts, namely painting and performing arts, and with crafts, whereas Florencio Molina Campos sought to combine painting, literature, cinema and audiovisual arts in his work. In this sense, it is argued that these works contribute to the constitution of the national avant-garde.

Key words: Pío Collivadino, Florencio Molina Campos, Argentine avant-garde, landscape, total work of art, Argentine art

For citation: Fressoli M.G., Schuster G.M.M. (2025) The Argentine Avant-Garde: Experiments With Space in the Works of Pío Collivadino and Florencio Molina Campos, *Iberoamerican Papers*, no. 2, pp. 128–144. DOI: 10.46272/2409-3416-2025-13-2-128-144

Disclosure statement: No potential conflict of interest was reported by the authors.

Un estudio de la vanguardia en la Argentina datada en los primeros tiempos del Siglo XX (cuando las instituciones se están constituyendo) requiere poner en suspenso aquellos rasgos que, en forma ya canónica, se consideran marcas estructurales de los distintos movimientos vanguardistas de origen europeo que se trasladan derivativamente a Latinoamérica. En este punto es necesario marcar que desde 1880, en la Argentina, se viene formando e instituyendo un estado moderno nacional que requiere entre otras cosas fortalecer el sistema artístico. Esto dará inicio a la conformación del Museo Nacional de Bellas Artes (1896), los salones del Ateneo (desde 1893), Sociedad Estímulo de Bellas Artes (1876) y el Teatro Colón (1908) junto al fomento a la formación artística en Europa. Este proceso de institucionalización comienza a sistematizar y pone en debate la construcción de una pintura nacional. El desarrollo del capitalismo moderno propuso un sistema de atención que desvincula y autonomiza el cuerpo del observador [Crary, 2008: 134]. En Argentina a comienzos del siglo XX este proceso de modernización se expresa en



Pío Collivadino. *Escena de puerto*. 1927

las transformaciones urbanas que convierten a la ciudad de Buenos Aires en «la París de América del sur», los desplazamientos del campo a la ciudad, la llegada masiva de inmigrantes, los saltos técnicos acordes a un modelo de producción agroexportador. Todo esto impacta en los cuerpos que modifican sus vidas afectivas, su trabajo, sus marcos regulatorios en el trazo del nuevo orden económico y, fundamentalmente, a través de las influencias de procesos migratorios europeos (Italia y España fundamentalmente).

Este artículo reflexiona acerca de momentos episódicos de vanguardia que no coinciden ni con el tiempo histórico de periodización, ni con el tono programático de lo que consideramos ya una vanguardia canónica. Nos referimos, en cambio, a una vanguardia de carácter episódico y al *pie del objeto*¹ ligada a trayectos y obras singulares que marcan cortes o interrupciones en relación a un estado de situación o desarrollo del arte en Argentina. Hallamos que estos gestos de vanguardia no son necesariamente conscientes o reflexivos sobre su posición; no hay un proceso programático explícito, o un tiempo crítico cultural específico. Esto en el sentido de que se proponga una construcción de manifiestos que documentan las acciones artísticas y que, a su vez, desestructuran al sistema del arte como sí se adjudica a las vanguardias históricas.

Bürger [Bürger, 2000: 111] entiende que la vanguardia se define a partir de la aparición de movimientos artísticos que hacen estallar el sistema del arte, es decir que revisan la totalidad de sus componentes (la obra, el/la artista, el/la espectador/a, la circulación).

Los casos que aquí estudiamos están dedicados a reintegrar diversas artes (teatrales, audiovisuales, gráficas, entre otras) en la singularidad de la pintura. Por ello en el recorte del panorama artístico-visual argentino de principios de siglo XX identificamos un concepto de arte que está constituyendo su autonomía en un sentido distinto, no estalla, sino que pone en movimiento lo artístico (desde una incorporación de lo técnico y en forma reflexiva de los instrumentos de la modernidad). Entre las características de creación que construyen estas formas observamos la incorporación de materiales perceptivos vinculados al volumen, el sonido, lo escénico y lo audiovisual.

Indagar cómo estas proposiciones se despliegan en relación a los procesos locales de conformación de lo artístico permite recuperar una mirada que observa un pensamiento político en las obras. De allí que el mismo concepto de vanguardia lo comprendemos como una condición no estable sino en relación a un estado de situación específico del sistema. En este caso en vínculo con una nación que se estaba constituyendo y que en lo artístico proponía disputas en torno a la constitución del sistema artístico nacional.

¹ *Al pie del objeto* es una expresión usada por el psicoanalista Gerard Wajcman para subrayar la necesidad de hallar los conceptos en el despliegue de las obras de arte singulares, comprendiendo a éstas como actos de pensamientos que configuran teoría [Wajcman, 2001]. — *Aquí y en adelante N. de las AA.*

Planteamos para ello revisar la discusión de las vanguardias a partir de la especificidad que provee, a esas prácticas, las nociones de localías y migraciones que denominamos como «trayectos formativos» desde donde estas se configuran. De este modo, las vanguardias locales (París, Zurich, Berlín, Moscú) y las resonancias latinoamericanas (San Pablo, Ciudad de México) nos permiten establecer diálogos con Buenos Aires, que ingresaba en ese entonces a las discusiones del sistema del arte.

Para ello, en esta ocasión seleccionamos a dos artistas argentinos que trabajan en el mismo tiempo histórico las cuestiones señaladas de un modo diferencial: Pío Collivadino (1869–1945) y Florencio Molina Campos (1891–1959). En cada uno de ellos observamos la vocación por la construcción de un arte orientado a la integración de sistemas diversos, hasta entonces ajenos a la pintura; a la vez que un impacto de sus tránsitos formativos en el modo en que conformaron sus proyectos artísticos [Malosetti Costa, 2013a]. Si bien sus posiciones fueron diferentes consideramos que resulta interesante pensarlas en diálogo y como disruptivas.

Al observar a Florencio Molina Campos y Pío Collivadino al mismo tiempo, hallamos al paisaje (una figuración ampliada acerca de la naturaleza) como una formación conceptual de los propósitos de la construcción de una nación, o de lo que queda de ella. La cuestión de qué hacía la Academia con el paisaje y por qué, éste, era foco de atención y, a la vez, una instancia propositiva para quienes construían un arte independiente de las escuelas es una clave a que requiere ser revisada a fin de hallar gestos de vanguardia que de otro modo quedan perdidos.

Al poner nuestro foco de atención en el paisaje como construcción figurativa específica se tiende a suponer que posee la finalidad de registrar —que no es imaginativo— y que construye a su territorio. Sin embargo, este registro artístico no es neutral y propone cómo es un paisaje, su configuración, si hay sujetos o no y cómo se los figura, sus aspectos. Es decir, que podríamos considerar que se postulan pequeños principios que, al menos en las primeras décadas del siglo XX, tendieron a objetualizar diversidad de tensiones en la construcción de la subjetividad nacional en la Argentina. Esta cuestión ya venía debatiéndose entre el final del siglo XIX y en el Centenario (1910) y la entendemos como el proceso de crítica de las realidades objetivas determinadas: cómo se construiría una ciudad, qué quedaba del campo como forma de vida y cuál sería la organización de los cuerpos ante tales movimientos [Malosetti Costa, 2013b].

Pío Collivadino, la construcción de la obra integral entre las artes aplicadas y la pintura

Pío Collivadino es un artista de entre siglos. Se va a estudiar a Roma, con plata ahorrada a partir de sus trabajos como decorador de zaguanes, de vidrieras y pintor relámpago². En 1890 llega a Roma, la formación que ya trae se fortalecerá con su participación en el *Circolo Artistico* (la *Associazione Artistica Internazionale*) donde será reconocido en los concursos de decoración de salones que la institución promovía. Experiencia que, a su vez, redundará en su vuelta a Buenos Aires cuando es convocado para la elaboración de los festejos públicos de los carnavales. Así, Collivadino transita entre la realización de escenografías, trucos visuales, actuación, decoración y pintura.

Su relación con la ciudad, con los monumentos, es decir los restos de lo que quedaba en la ciudad moderna forman



Pío Collivadino



Pío Collivadino. Paseo Colón. 1925

parte de lo que luego quedará elaborado en su pintura. A partir de esto sostenemos que su trabajo como pintor se conformará como acción sincrética de lo artesanal, teatral (escenografía y actuación), decorativo y festivo interviniendo desde allí la escena pictórica de Buenos Aires³

En un tiempo en que comenzaba a cuestionarse la primacía de Roma como espacio de formación artística, en detrimento de París que se observaba como más moderno, Collivadino persiste en ir a Roma [Fara, 2012]. Observa allí un fuerte vínculo de origen, atado a la historia familiar y la necesidad de adentrarse en el gran arte, aunque Roma

² La expresión «pintor relámpago» refiere a la elaboración de retratos rápidos en circos y teatros. En estos años iniciales Collivadino trabaja ayudando a su padre en la carpintería familiar y como pintor decorativo para casas particulares y comercios junto a Luis Luzzi. Además, es asistente de Guillermo Battaglia (1872–1913), un reconocido actor de teatro y cine argentino, con quien trabaja en la producción escenográfica y actuación.

³ En otra dirección Fara estudiará el interés y los desplazamientos de Collivadino en la representación de la ciudad; en su observación de obras tales como *Demolición Abandonada* la autora marcará su insistente representación de la ruina, ya presente en elaboraciones romanas. Fara sostiene que el motivo se desplazará en Buenos Aires a la marcación acerca de los cambios vertiginosos que transitaba la ciudad porteña y que impedía a los observadores detenerse en su reflexión. También adjudica a las ruinas un valor nostálgico junto a la presencia de temporalidades múltiples que los motivos urbanos de sus cuadros exhiben como gesto moderno [Fara, 2020].

finalmente sedimentará como una combinación de tránsitos académicos y modernistas⁴. Pío Collivadino había observado a los artistas cubistas, a las obras de Cézanne y estuvo atento a las vanguardias italianas en general. En tal sentido sostiene Murace [Murace, 2019: 124] que probablemente sostuvo vínculos con el grupo futurista de Giacomo Balla. Del mismo modo, la autora considera que el artista quedó impactado por su viaje a París que amplió su panorama y lo orientó a nuevas experimentaciones marcando un corte en su producción. Pío Collivadino dirá entonces, acerca de sus trabajos que lo nuevo tenía que suceder como paso hacia otra configuración. Momentos que había que pasar, sugería, para llegar a otras instancias más interesantes [Malossetti Costa, 2006].

Collivadino se alejaba de Buenos Aires para poder volver a configurar, desde los procedimientos, las miradas en la construcción de su complejidad artística. Su dirección en el diseño de los carnavales reúne distintos saberes de las artes aplicadas, que estarían orientadas a lo que pareciera ser un “proyecto pedagógico” o de divulgación de la historia del gran arte [Fara, 2019: 102]. Pero, al mismo tiempo,



Pío Collivadino. *Estudio (Ciudad) o Ciudad de Buenos Aires. 1924*

podemos pensar que hay una operación inversa que va hacia la pintura, donde la ciudad y sus tránsitos son configurados desde los parámetros que promueven la intromisión de las artes aplicadas en la composición pictórica.

Ya desde sus primeras prácticas Collivadino colocaba a las artes aplicadas en relación a lo artístico, cuestión que se formalizará en un replanteo de las instituciones nacionales de formación artístico-visual⁵ a la vez que dejarán una marca contundente en su proyecto pictórico. Nos referimos al modo en que desde la factura y la composición pictóricas estas valoraciones se despliegan en sus obras.

En tal sentido, nos interesa detenernos en dos obras que, estimamos, condensan dicha transformación: *Estudio (Ciudad)* de 1924 y *Demolición Abandonada* de 1935. En estos trabajos Pío Collivadino presenta una transformación de

⁴ Catalina Fara señala que hacia 1893 Collivadino se forma al mismo tiempo en el Reale Istituto di Belle Arti que impartía una formación académica y la Associazione Artística Internazionali que reunía a músicos, poetas y diferentes artistas vinculados al teatro donde se realizaban talleres libres de las restricciones académicas. En el marco de este espacio, describe la autora, se organizaban concursos para la decoración de sus salones. Allí realiza Collivadino su primera experiencia integral de puesta en escena y decoración que luego, considera, se desplazará a la ciudad de Buenos Aires como soporte [Fara, 2019].

⁵ Collivadino a su regreso a Buenos Aires fue director de la Escuela de Artes Decorativas y de la Escuela de Escenografía del Teatro Colón y de la Academia Nacional de Bellas Artes. En 1928 forma parte de la comisión administrativa del Teatro Colón y en 1937 es nombrado presidente del directorio, a la vez que se desempeña como docente, realiza trabajos como decorador, ilustrador y participa de los debates sobre una arte nacional en el grupo Nexus.

la ciudad en la que confluyen dos momentos: lo que queda y lo que llega. Casi como un proceso identificatorio de su vida de inmigrante, lo que está expresado en su formación de 15 años fuera de la Argentina para formarse como artista: pintor y escenógrafo en Italia.

En *Estudio (Ciudad)* observamos que, ya desde su título, se constituye una acción conjunta simultánea, un momento de observación y práctica: la referencia de lo que es el motivo para analizar y el motivo expuesto. Es decir, que la obra se define como una acción de conocimiento de una organización urbana. La descripción, su título, implica una relación de análisis que interpela nuestra mirada. Observamos el estudio de una ciudad, no a la ciudad, y allí una condensación. Lo que está por venir y lo que lo confronta, que es lo que viene siendo: historia sobre historia.

La obra está dividida en dos partes (o planos), que se diferencian como lo cercano y lo lejano. Cuestión que bien podría visualizar a lo próximo como la historia y el impacto de su destrucción, y a lo lejano como lo emergente, observado como superficie.

El modo en que la composición parece recortada (a través de la interrupción que se observa del humo



Pío Collivadino. Calle Pozos. 1927

que expiden dos chimeneas y la cercanía de la punta de la cúpula con el extremo superior del cuadro) contribuye a crear una tensión espacial. Se definen dos grandes áreas: una superior modulada y otra inferior más matérica⁶.

Identificamos allí una clave escenográfica que configura el espacio pictórico: en primer plano se colocan representaciones de ruinas que adquieren la forma de volúmenes estables o sólidos que suelen ocupar los escenarios. Al mismo tiempo, el color y la carga matérica refrendan, que hay un cuerpo que mira desde este lugar y que tiene posibilidad de desplazamiento. La acumulación y superposición de chimeneas, que las ruinas advierten, da cuenta que lo representado refiere a las cocinas y respiraderos de baños de las casas. Tanto los cuerpos que remiten a los telones teatrales (la relación escena-espectador) como los que han usado las chimeneas en los lugares domésticos desarrollan una observación particular de que algo o alguien ha estado allí.

⁶ Damasia Gallegos y Fernando Marte (2019) quienes trabajaron en la restauración de la colección del Museo Collivadino advierten este procedimiento en relación a la pintura *Calle Pozos* (1927) e identifican que este procedimiento fue realizado por el pintor en reiteradas oportunidades lo que indica que el pintor encuadraba la composición luego de finalizar sus pinturas [Gallegos, Marte, 2019].

En la segunda parte las construcciones de los edificios modernos, que se levantan en altura adquieren la forma de telones teatrales, que representados en forma más etérea se despliegan como planos que no advierten pasajes de temperatura y de valor, conforman un fondo disgregado que por color (valores altos) y carga material adquieren un carácter fantasmal.

Demolición abandonada muestra una organización espacial que implica una expectación tensa, sugiere un desdoblamiento visual. Como pintor decide elaborar varias diagonales a la vez: la de la pared con los vanos en primer plano y el resto de las diagonales entre los edificios nuevos que se asoman. La expectación no está en un lugar cómodo, e incluso pareciera suceder que desde una posición pinta y desde



Pío Collivadino. *Demolición abandonada*. 1935

otra observa. Así como Collivadino recorre la ciudad para no perder su mirada [Guerra, 2001] y su práctica de pintor vuelve visible o deja lo visible a la vista, la percepción de pintor que no quiere perder (es necesario destacar que ingresa como Director de la Academia Nacional de Bellas Artes en el año 1907) se observa en la distancia desde donde pinta y observa.

La organización del espacio está configurada a partir de las transformaciones de las modalidades perceptivas y las relaciones con el mundo y el campo visual [Gibson, 1974: 16–17]. El arriba y el abajo de la mirada, las líneas que segmentan el espacio y los distintos focos que presionan a que miremos casi simultáneamente lo que queda y lo que está por emerger. Los colores azules-rojizos de los postigos resaltan en relación con los colores tierras de los escombros y los amarillos altos del resto de los edificios. Se produce, al mismo tiempo, un contraste por la tactilidad visual: la demolición trabajada profusamente y los edificios dando cuenta de lo liso. Entre lo liso y lo texturado la visualidad transita la reunión de los diversos espacios en una ciudad emergente. Subrayan la cuestión un resto frágil de ruralidad que se esboza en unas gallinas apenas figuradas en pequeñas pinceladas de un valor alto cercano a la paleta utilizada.

El análisis de *Estudio (Ciudad)* y *Demolición abandonada* nos permite dar cuenta de cómo Collivadino problematiza lo táctil a través de lo visual como aquello que retiene y elabora la luz. Procedimiento que se logra a partir de la incorporación de estrategias que provienen de la valoración e integración de las artes

aplicadas al sistema pictórico. Esta concepción de una pintura para ser tocada apela a la reconstitución de una percepción unida, no disgregada como comienza a constituirse⁷.

Estos trabajos presentan un plan pictórico que también observa continuidad con el desarrollo del proyecto institucional de Collivadino. En ambos se promueve una configuración de *obra de arte total*. Este gesto es el que nos resulta radical, vanguardista, para un momento de renovación de las instituciones artísticas orientadas a repensar la construcción de lo nacional a través del paisaje⁸. El tránsito de Collivadino desde Buenos Aires a Roma y la vuelta a Buenos Aires van fortaleciendo posiciones que se establecen como binomios desde su origen de: artista/decorador; artista académico/artista de la bohemia; director de la institución artística/artista pintor. Sus tránsitos acumulan posiciones aparentemente opuestas que se fortalecen entre sí, contemporáneamente, y por acumulación.

Lo liminal que se observa en los asuntos (la apelación a los bordes, lo que es simultáneo para la mirada) da cuenta de una abstracción que recupera un proceso de conocimiento que se conforma desde sus singulares tránsitos. El estar entre Argentina e Italia no solo le permitió reconstituir sus lazos familiares, sino que le permitió desarrollar una tensión que daría cuenta que, en sus procedimientos, las historias se ligaban.

Florencio Molina Campos: la construcción de la obra integral entre la reproductibilidad técnica y la pintura

Florencio Molina Campos fue un pintor que ingresaba al arte entre las fisuras que dejaba lo artístico fuera del circuito habitual [Schuster, Fressoli, 2023]. Adquiere su formación como pintor en forma autodidacta y su trabajo será reconocido, sobre todo, a través de su labor como ilustrador de almanaques para la empresa Alpargatas, que vendía indumentaria para el trabajo rural. Sus pinturas que capturaban la representación del gaucho y los paisajes rurales, no exentas de humor, circularon también en circuitos diplomáticos alejados de los espacios tradicionales de legitimación artística. Su producción se disgregó entre la pintura, la ilustración, el radioteatro, el cine, los dibujos animados y la publicidad. Sus trayectos formativos



Florencio Molina Campos

⁷ En este sentido destacamos la referencia del personal del museo quien nos comenta que los visitantes al ver esta obra manifiestan el deseo de tocarla.

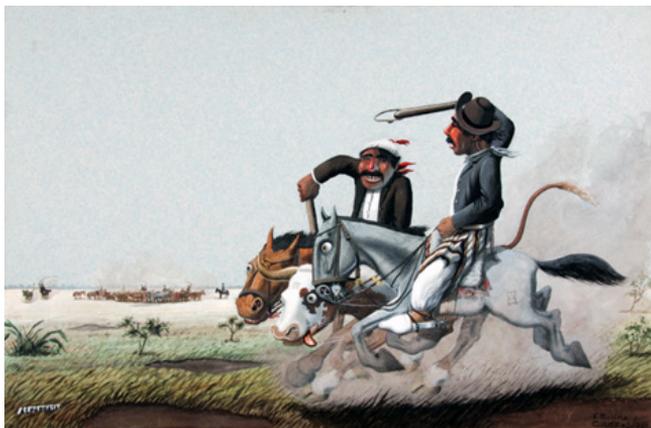
⁸ Este debate se desarrolla principalmente a través del grupo Nexus integrado por los pintores Pío Collivadino, Fernando Fader (1882–1935), Cesáreo Bernaldo de Quirós (1879–1968) junto a Alberto María Rossi (1879–1965), Justo Lynch (1870–1953) y los escultores Arturo Dresco (1875–1961) y Rogelio Yrurtia (1879–1950), todos ellos en su mayoría se habían formado en Europa (especialmente Italia). Llegados a la Argentina se unieron en la construcción y debate en torno al paisaje nacional, tanto de la ciudad como del campo.

se despliegan entre Buenos Aires y EEUU a donde llega con la idea de estudiar los desarrollos técnicos y compositivos del sistema audiovisual. Producto de estos tránsitos y la forma inusual en la que su obra circuló, su labor pictórica ha sido poco explorada a pesar de ser un artista popularmente reconocido⁹.

La Pampa que será representada en sus cuadros constituye el territorio de su infancia y adolescencia, sus paisajes incorporarán a aquellos habitantes que las generaciones anteriores de pintores habían representado en forma estilizada o tipificadas en un paisaje pampeano, a su vez, armonioso aunque ajeno a características del territorio nacional¹⁰.

Florencio Molina Campos producía una visualidad extrañada de la naturaleza y de sus habitantes, registros de lo que ya no estaba o no era visible. En este punto es necesario recordar que en el momento en que Florencio Molina Campos pinta en Argentina hay un proceso de modernización que afecta la fisonomía y demografía de los espacios rurales. El concepto de naturaleza está interferido desde el momento en que la economía participa en ella y, a su vez, se vincula a las transformaciones sociales (las migraciones del campo a la ciudad, el aprovechamiento de la tierra, la explotación de los recursos).

En ese marco, la observación de Molina Campos remite a la relación de transfiguración del pasado en el presente: los gauchos y las chinas, los distintos animales, el modo de formular el paisaje y las escenas que conforma a partir de estas representaciones dan cuenta de la presencia del siglo XIX en el siglo XX. Elabora un tiempo pasado que se observa a partir de la ausencia de alambrado, de campos abiertos. El cambio del modelo productivo denosta al gaucho errante y sus prácticas a favor de un nuevo modelo de trabajo que requiere cuerpos más estables. Estos eran documentados en su obra a modo de habitantes desarraigados de una tierra en la que, sin embargo, seguían festejando su estar en el mundo. Los gauchos, la china, la pulpería eran habitantes y sitios que habían quedado postergados



*Florencio Molina Campos. Parando rodeo. 1933.
Obra realizada para la Fábrica Argentina de Alpargatas*

⁹ Los almanaques que reproducen sus obras suelen hallarse en forma recurrente en la decoración de bares y comedores populares a lo largo de todo el territorio argentino, con o sin el calendario.

¹⁰ Nos referimos a las representaciones de pintores como Prilidiano Pueyrredón (1823–1870), Juan León Pallière (1823–1887), Carlos Enrique Pellegrini (1800–1875), Raymond Auguste Quinsac Monvoisin (1794–1870), Juan Manuel Blanes (1830–1901), entre otros.

y/o criticados por la literatura nacional. Retoma en este sentido temas de la pintura del siglo XIX pero construye otros asuntos orientados a intervenir críticamente en la realidad¹¹.

El paisaje rural, una constante en su pintura, propone una mirada conceptual que construye un ideario específico al que consideramos como su programa pictórico. Estos anacronismos, a su vez, hallan su procedimiento específico desde los cuales Florencio Molina Campos buscaba intervenir en un debate cultural sobre lo nacional que ya se desplegaba a través de la figura del gaucho. De allí que su interés buscará complementar, desde muy temprano, sus saberes de pintor con otras técnicas reproductivas provenientes de los desarrollos audiovisuales diversos e incorporando también elementos del sistema literario. Colocaba al gaucho y su singular representación, que Horacio González califica, a través de una figuración condensada y exuberante, como un elemento crítico de la modernidad e incluso del presente: «Hay un arcaico rasgo bufonesco en el trazo de Molina Campos, en el que recae toda la fuerza de su narratividad. Para llegar a esas escenas tan condensadas en su aspecto de jocosas caricaturas, hubo que atravesar el drama denso que figuras de aspecto torvo nos transmitan —aún hoy, a la lejanía— que son ellas las víctimas de un sistema». [González, 2012: 13]

Es así que observamos un gesto vanguardista que, casi en forma solitaria, despliega la posición y trabajo de Molina Campos. Para indagar en la cuestión nos interesa detenernos en una obra que el artista realiza al momento en que sus búsquedas y trayectos como pintor se hayan ya consolidados. Se despliega aquí una vuelta a la pintura desde las reflexiones y tensiones que provienen de otros sistemas vinculados a la literatura, el cine, el radio y lo musical que Florencio Molina Campos decide incorporar a la pintura. Se describe en un sentido diverso su vocación por construir una concepción de obra de arte integral que desde sus primeros comienzos lo acompaña y adquiere progresiva contundencia.

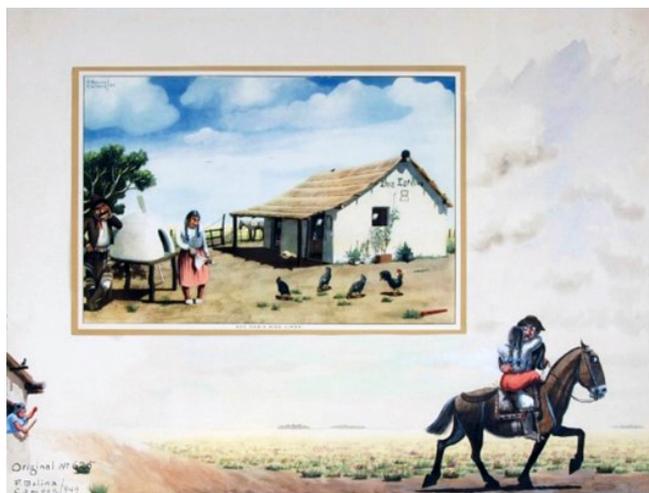


Florencio Molina Campos. Arando a la antigua. 1951

¹¹ Recordemos que, contemporáneamente, la pintura se encuentra debatiendo acerca de la modernidad a través del paisaje, se disgrega entre las representaciones de la ciudad de Buenos Aires y sus periferias que dan cuenta de la expansión y desarrollo de la urbanidad.

En el mismo sentido, la exploración de la estereoscopia¹² extrema estas diversas experimentaciones y operaciones técnicas múltiples contenidas en sus propias sistematizaciones que le permitieron comprender la visualidad como una sistema general perceptivo, es decir que la visión se completaba por el tacto, el movimiento, la temporalidad y la distancia, todos gestos pictóricos que se observan en su obra.

En 1949 observamos un punto de inflexión de sus procedimientos, a partir de composiciones pictóricas que se logran con la introducción del recorte completo de una lámina gráfica de almanaque de Alpagatas incorporada a una representación pictórica. De este modo, una nueva representación reúne los dos procedimientos en un gesto de integración y otorga un estatuto pictórico a lo gráfico. Un cuadro ya pintado por Florencio Molina Campos se transforma en un objeto gráfico (a partir de la edición de Alpagatas) que es nuevamente incorporado en el sistema pictórico. A este procedimiento lo denominamos *repictorialización*. Una reafirmación de lo pictórico como origen (matriz del almanaque) y punto de llegada. Pero a su vez, en este movimiento preanuncia una reutilización del collage como principio constructivo, cuestión que aparecerá unos pocos años después en el Pop o los Nuevos Realismos. Luego de intervenir como pintor en la cultura popular, a través de la difusión de sus pinturas en formato gráfico, el gesto de repictorialización interpela al campo de producción pictórica introduciendo en él una visualidad de origen popular (las reproducciones que se habían constituido en la pinacoteca de los pobres) al tiempo que lo gráfico es incorporado nuevamente a la experiencia pictórica¹³. Por otro lado, se observa una fuerte relación narrativa (corroborada por los títulos de las obras que replican el título original de aquella y agregan el número II que establece la



Florencio Molina Campos. *Que había sido tan linda!* 1949

¹² La estereoscopia refiere a una construcción perceptiva que, como sistema de visión fisiológica del siglo XIX, está formulada por un movimiento de la mirada que genera la acumulación de planos. El ojo en movimiento construye un orden espacial segmentado, pero a la vez superpuesto que integra el volumen, la tercera dimensión, incorporando un cuerpo guiado que pueda dar cuenta de esta recuperación. Los juguetes ópticos como el taumatropo, el zootropo, entre otros, desarrollaban la capacidad de ver en el movimiento figuras pintadas. La repetición de estas figuras (caballos, cuerpos danzantes, etc.) a partir del uso de espejos, entre otros artefactos, permitía ver en movimiento lo que está quieto. Estos dispositivos circularon en forma de entretenimiento popular y entraron en las casas.

¹³ Este movimiento de lo popular a lo culto y de lo culto a lo popular no fue exclusivo de Florencio Molina Campos, sino que también estuvo presente en la circulación de relatos orales que luego fueron capturados por la literatura y más tarde vuelta a re-oralizar, el caso más conocido en este sentido es del *Martín Fierro* de José Hernández (1872) [Adamovsky, 2019].

idea de secuencia). Así lo que sucede en el recorte, que proviene del almanaque *Alpargatas*, es una escena anterior a la escena pictórica que se despliega en la hoja *canson Montgolfier*, base de su realización.

Para dar cuenta de este gesto seleccionamos la obra *Que había sido tan linda!* realizada en el año 1949. Esta forma parte de un conjunto mayor de obras elaboradas bajo el mismo procedimiento entre ellas: *El organista y su aparcerero! II*; *Cantor de boliche II*; *Ta lindo el asadito II*; *Cantando pa entretenición II*— todas ellas realizadas en el mismo año.

El caso de *Que había sido tan linda!* agrega una complejidad mayor, la escena superior proveniente del recorte del almanaque contiene una escena panorámica, el gaucho seduciendo a la china, separados por un foco de atención de un blanco llamativo, el horno de barro. El rancho a la derecha y el territorio con los animales característicos de su obra. La cruz de madera permite que la obra vuelva sobre sí misma, hacia el paisaje, y, a la vez, señale la escena de la huida.

Sin embargo, en la obra pictórica que desarrolla en el margen inferior y ocupa la franja horizontal elabora un escorzo del rancho en el extremo izquierdo donde el personaje de la madre, que no veíamos en el almanaque, se introduce como efecto humorístico. Y el desplazamiento del caballo yéndose por la derecha, con la pareja, propone una relación entre caballo, gaucho y china que se repite en otras ocasiones.

El recurso parece establecer un enlace con la tradición y a la vez dar cuenta de un gesto sumamente disruptivo. Por un lado, los recortes de *Alpargatas* parecen recordar formas de representación barrocas en la que se coloca un cuadro dentro del cuadro como estrategia recurrente; sin embargo, en esta ocasión dicho cuadro adquiere un carácter más central y ocupa mayor superficie pictórica, haciendo más evidente la relación con la pintura.

Por otro lado, además de capturar un elemento de la cultura impresa como constitutivo de la obra, la cuestión de lo popular parece adquirir un grado de mayor intensidad y localía. El modo en que el almanaque es recortado y pegado en el cuadro referencia la manera en que las propias imágenes de las reproducciones de *Alpargatas* fueron y son recortadas, aún hoy, para la decoración de los hogares y comedores en la Argentina. Es decir que es doblemente popular por ser una producción industrial y por el modo en que el pueblo recorta y exhibe esas imágenes.



La obra de Florencio Molina Campos
«Ta juerte 'l soll!» en el almanaque de *Alpargatas*

Observaciones finales

Los modos de construir el espacio del paisaje construyen señales históricas específicas, no necesariamente remitidas al presente de la realización en el caso de Florencio Molina Campos y sí referidas a un presente extrañado en el caso de Pío Collivadino. Cada una de las posiciones espaciales y compositivas que ambos artistas elaboran a partir de sus construcciones provoca, en cualquiera de los casos, una mirada en movimiento. Una proposición histórica en el caso de Pío Collivadino: a partir de la transformación del espacio la mirada se despliega entre demoliciones, restos de lo que aún queda (un muro derruido, restos de chimeneas, cúmulos de escombros) que intersectan la mirada. En el caso de Florencio Molina Campos pone en acción la mirada estereoscópica que dio inicio al cine.

Ambos realizan viajes formativos opuestos, Pío Collivadino al gran arte europeo y Florencio Molina Campos a la modernidad de la reproductibilidad técnica de Estados Unidos de Norteamérica. En los viajes formativos encuentran características diferentes, Pío Collivadino lo hace en su juventud en la tensión de una búsqueda signada por su herencia artesanal (padre carpintero), su doble condición local (Italia — Argentina) y su consolidación de pintor a la vez que artista integral dedicado al estudio de la escenografía y las artes aplicadas. El viaje celebratorio al París de 1900 y la escena experimental del arte italiano le interrumpen su formación. Pío Collivadino vuelve a mirar, descubre su tiempo presente modificando su recorrido.

En el caso de Florencio Molina Campos ya viene construyendo su programa pictórico con un fin audiovisual. Viajaba a Nueva York con un gesto modernista que se fortalecía y ampliaba vinculándolo a la comprensión y convicción de que las artes reproductivas convergen en el encuentro con lo popular que ya formaba parte de su interés inicial.

En ambos la presencia de la tradición está desviada, molestanda por un gesto de corte que se articula a través de un salto técnico contenido en sus propuestas. Ambos encuentran que las artes aplicadas o reproductivas, según el caso, les permite orientarse en la construcción de un concepto propio vanguardista de *obra de arte total* que recuerda a la noción de praxis vital desde la que se conmueve lo artístico. Podemos pensar que es desde esta idea de praxis vital que cada uno de ellos recupera una experiencia integrada a la vida práctica de la humanidad. Desde posiciones y elecciones diferentes cada uno busca incorporar en lo artístico dimensiones afectivas de lo popular que portan marcas de colectividad, herencia e identidad.

Bibliografía / References

Adamovsky E. (2019) El gaucho Indómito. De Martín Fierro a Perón, el emblema imposible de una nación desgarrada [The Indomitable Gaucho. From Martín Fierro to Perón, the impossible emblem of a torn nation], Buenos Aires, Siglo XXI, 264 p. (In Spanish)

Bürger P. (2000) *Teoría de la Vanguardia* [Theory of Vanguard], Barcelona, Ediciones Penínsulas, 192 p. (In Spanish)

Crary J. (2008) *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX* [The techniques of the observer. Vision and modernity in the century], Murcia, CENDEAC, 223 p. (In Spanish)

Fara C. (2012) Buenos Aires – Roma – Buenos Aires. Una aproximación a la obra de paisaje urbano de Pío Collivadino (1890–1920) [Buenos Aires – Rome – Buenos Aires. An approach to the work of urban landscape of Pío Collivadino (1890–1920)], *Concinmitas*, vol. 2, no. 21, pp. 126–138. (In Spanish)

Fara C. (2019) La ciudad vestida. Collivadino y la organización de las celebraciones de carnaval en Buenos Aires [The dressed city. Collivadino and the organization of carnival celebrations in Buenos Aires] in N. Altrudi, C. Vanegas (eds.) *El taller de Collivadino* [Collivadino's workshop], San Martín, Unsam Edita, pp. 88–105. (In Spanish)

Fara C. (2020) *Un horizonte vertical. Paisaje urbano de Buenos Aires (1910–1936)* [A vertical horizon. Urban landscape of Buenos Aires (1910–1936)], Buenos Aires, Ampersand, 272 p. (In Spanish)

Gallegos D., Marte F. (2019) Estudio y caracterización de materiales en la obra pictórica de Pío Collivadino [Study and characterization of materials in the pictorial work of Pío Collivadino] in N. Altrudi, C. Vanegas (eds.) *El taller de Collivadino* [Collivadino's workshop], San Martín, Unsam Edita, pp. 12–23. (In Spanish)

Gibson J.J. (1974) *Percepción del mundo visual* [The perception of the visual world], Buenos Aires, Infinito, 319 p. (In Spanish)

Guerra E. (2001) *Vida y obra de Pío Collivadino* [Life and Work of Pío Collivadino], Buenos Aires, Ediciones Universidad Lomas de Zamora, 92 p. (In Spanish)

González H. (2012) *Prólogo* [Prologue] en J. Hernandez El gaucho Martín Fierro [The gaucho Martín Fierro], Buenos Aires, Molina Campos Ediciones, 160 p. (In Spanish)

Malosetti Costa L. (2013a) *Collivadino. Buenos Aires en construcción* [Collivadino. Buenos Aires in construction], Buenos Aires, Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 194 p. (In Spanish)

Malosetti Costa L. (2013b) *Doscientos años de pintura Argentina: del siglo XIX a la pintura del Centenario* [Two hundred years of Argentine painting: from the 19th century to the painting of the Centenary], Buenos Aires, Banco Hipotecario, 407 p. (In Spanish)

Murace G. (2019) «Artista geniale e amico di tutti» [«Brilliant artist and friend to all»] in N. Altrudi, C. Vanegas (eds.) *El taller de Collivadino* [Collivadino's workshop], San Martín, Unsam Edita, pp. 106–137. (In Spanish)

Schuster G., Fressoli G. (2023) *Molina Campos, Pintor Moderno* [Molina Campos, Modern Painter], Moreno, UNM Editora, 86 p. (In Spanish)

Wajcman G. (2001) *El objeto del siglo* [The object of the century], Buenos Aires, Ediciones Amorrortu, 240 p. (In Spanish)

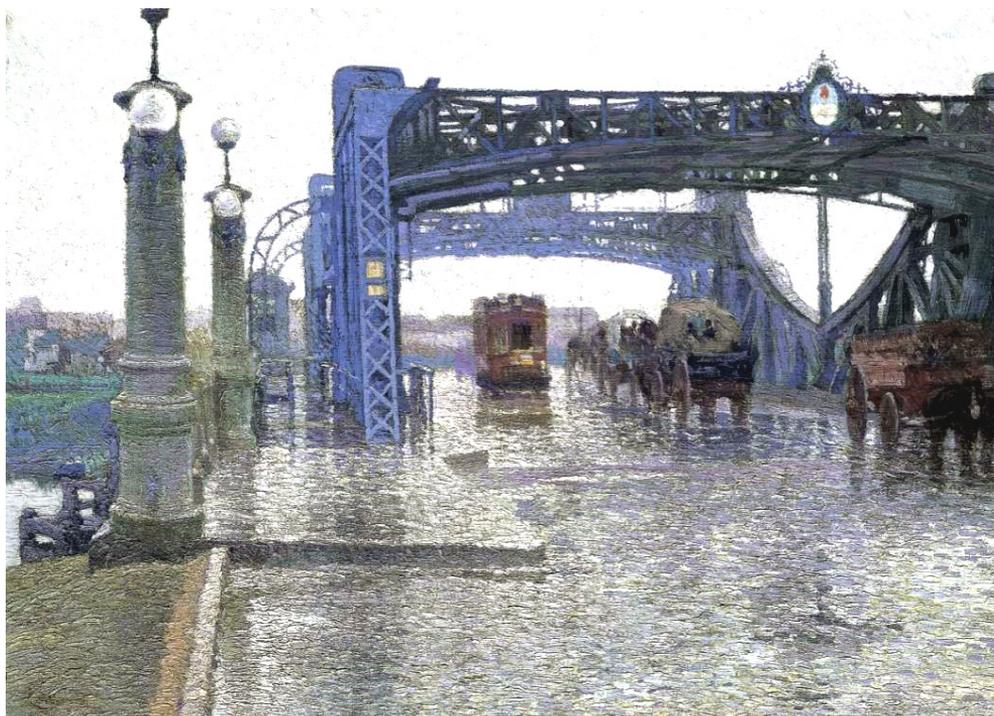
**Иллюстрации к исследовательской статье М.Г. Фрессоли, Г.М.М. Шустер
«Аргентинский авангард: противоположное и взаимодополняющее
в творчестве Пио Колливадино и Флоренсио Молины Кампоса»**



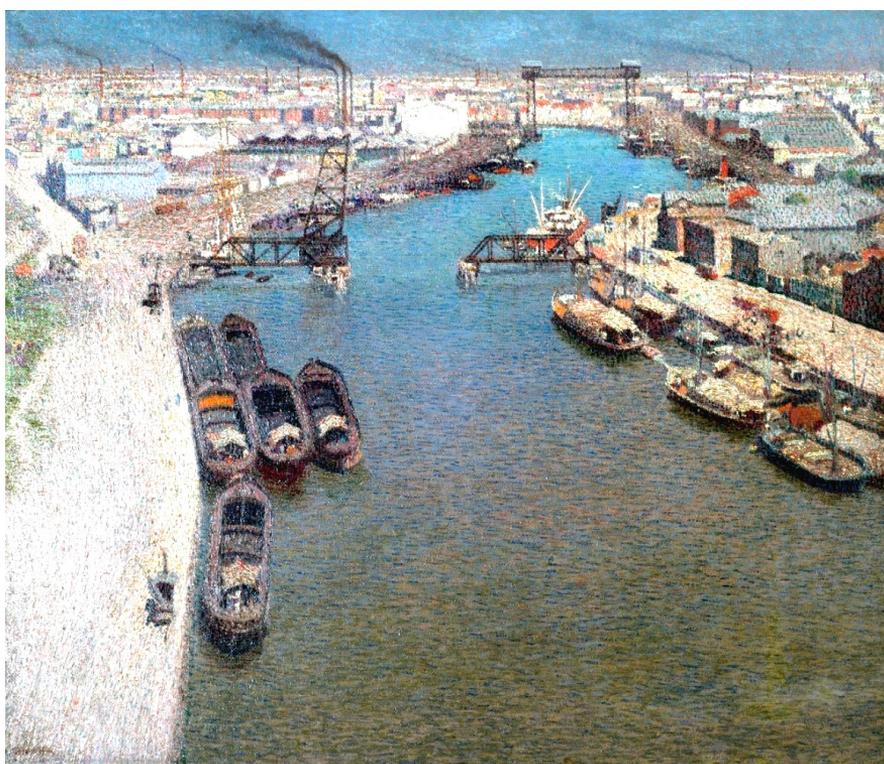
Pío Collivadino. Buenos Aires que surge



Pío Collivadino. El Banco de Boston o La Diagonal Norte. 1926



Pío Collivadino. Puente Victorino de la Plaza. 1920



Pío Collivadino. El riachuelo. 1916