

Buenos Aires que surge. Pío Collivadino y la construcción del paisaje urbano*

Catalina V. Fara**

Resumen

Desde fines del siglo XIX, Buenos Aires estaba en construcción. El progreso logrado hacia 1910, se mezclaba con signos del pasado: modernos rascacielos coexistían con los viejos edificios coloniales; se amasaban fortunas, mientras miles de inmigrantes luchaban para sobrevivir. En este periodo de grandes esperanzas, se produjeron imágenes del paisaje de Buenos Aires que continúan vigentes en el imaginario de la ciudad, muchas de las cuales fueron plasmadas por Pío Collivadino (Buenos Aires, 1869-1945). Habiendo estudiado en Roma por diecisiete años, sus pinturas tenían muchas similitudes formales con la pintura italiana del periodo. Sin embargo, sus imágenes urbanas se convirtieron en una opción en la búsqueda del *paisaje nacional*. Su enfoque muestra la tensión entre la Academia –institución que dirigió por 30 años-, y las influencias románticas y vanguardistas.

A partir del análisis de su colección personal, se indagará en los diálogos y puntos de cruce entre sus numerosas fuentes (revistas, postales, fotografías), sumadas a sus bocetos tomados a plein air; lo que resulta en una excepcional visión de Buenos Aires que no ha sido aún analizada en profundidad, que resultará fundamental para entender el rol de sus pinturas en la construcción del imaginario de la ciudad moderna.

Palabras clave: Arte argentino – Paisaje urbano – Buenos Aires – Imaginario.

Abstract

Since the late nineteenth century, Buenos Aires was under construction. The progress made in 1910, was mixed with signs of the past: modern skyscrapers coexist with old colonial buildings, fortunes were being amassed while thousands of immigrants were struggling to survive. In this period of great expectations, there were images of the landscape of Buenos Aires to continue existing in the imagination of the city, many of which were set out by Pío Collivadino (Buenos Aires, 1869-1945). Having studied in Rome for seventeen years, her paintings have many formal similarities with Italian painting of the period. However, their urban images became an option in the search of the *national landscape*. His approach shows the tension between the Academy-led institution for 30 years, and romantic and avant-garde influences.

* Este artículo surge a partir de la participación en las investigaciones sobre la colección personal del artista y gran parte de su obra gráfica y pictórica, que se llevan a cabo en el Instituto de Investigaciones sobre Patrimonio Cultural (TAREA) de la Universidad Nacional de San Martín; en el marco de dos proyectos que estudian esta colección perteneciente al Museo Pío Collivadino. Uno titulado *Modernidad y Academia en Buenos Aires entre el Centenario y la Segunda Guerra Mundial. Proyecto de catalogación, conservación e investigación del Archivo Pío Collivadino* y el otro titulado *Materiales, técnicas e imagen en Buenos Aires entre fines del siglo XIX y la Segunda Guerra Mundial. Proyecto de estudio, restauración, catalogación y análisis crítico de las pinturas de la colección del Museo Pío Collivadino*, ambos con la dirección de la Dra. Laura Malosetti Costa. Estos proyectos cuentan con subsidios del CONICET y de la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica respectivamente.

** En 2006 egresa con honores como Licenciada en Artes (FFyL, Universidad de Buenos Aires). Obtiene en 2009 la Beca Interna de Postgrado del CONICET. Actualmente cursa el Doctorado en Historia del Arte en la UBA y elabora la tesis de Maestría en Historia del Arte Latinoamericano y Argentino en IDAES (UNSAM). Es docente de Historia de la Comunicación Visual en la carrera de Diseño Gráfico en FADU (UBA). Contacto: catalina.fara@gmail.com

From the analysis of his personal collection, will explore in dialogues and crossing points between numerous sources (magazines, postcards, photos), taken together with his sketches to plein air, resulting in an exceptional view of Buenos Aires has not been examined in depth, which will be essential to understand the role of his paintings in the imaginary construction of the modern city.

Keywords: Argentinean art – Urban landscape – Buenos Aires – Immigration.

Ciudad y paisaje

La cuestión de cómo representar la experiencia de la metrópoli ocupó un lugar central en los debates que surgieron en el interior de los modernismos estéticos a fines del siglo XIX, y probablemente, estas imágenes compartan las contradicciones de la modernidad (Frisby, 2007). En Latinoamérica, por ejemplo, quizás por su rápido proceso de modernización iniciado entre mediados del siglo XIX y mediados del XX, la premisa de que la ciudad y sus representaciones se producen mutuamente ha sido evidente para muchos autores (Gorelik, 1998; Romero, 1976). Es así como las imágenes de la modernidad crearon realidad urbana y viceversa, insertándose a su vez en aquellos proyectos de nación que apuntaron a ideales civilizatorios encarnados en la urbe ilustrada, pero reforzando a su vez otras construcciones en pugna con las oficiales. En este sentido, más allá del espacio concreto que conforma el mapa urbano, la ciudad no es “una entidad parcial con consecuencias sociológicas, sino una entidad sociológica que está constituida espacialmente” (Frisby, 1992: 147). A partir de aquí es posible abordar el desarrollo de la cultura urbana más allá de las demarcaciones territoriales propias de toda gran ciudad. Así, una calle, un bar, una plaza o un tranvía se convierten en espacios en los que es posible asistir al conflicto entre lo que Georg Simmel denomina el “alma subjetiva” y su “producto espiritual objetivo”. La relación entre estos dos polos es conflictiva y trágica, por lo tanto es posible pensar la cultura urbana en función de los entrecruzamientos –sociales, estéticos, etc.- que se suceden en el marco de la ciudad.

El paisaje puede entenderse como una relación particular entre objetos –tanto naturales como artificiales– representados en forma parcial, pero comprendidos como una parte del todo significativo de un lugar y un contexto histórico determinados. En este sentido, la imagen no existe aislada de su referente real y para que estos elementos puedan ser convertidos en *paisaje* es preciso que exista a lo largo del tiempo un trabajo

y un acuerdo social. La representación no existe aislada de su referente real y forma parte de un “trabajo simbólico” realizado socialmente (Turri, 1998). Así el paisaje es producto de la mirada, de una construcción compleja sólo posible cuando las “convenciones de la estética” y el tiempo nos permiten ver el paisaje como tal. De esta manera, la imagen de una ciudad es generada en la medida en que ciertas figuras culturales filtran, condicionan y enriquecen nuestra percepción de ella. En este sentido, el arte nos aproxima a las cosas, pero al mismo tiempo nos sitúa a cierta distancia frente a ellas; y por lo tanto una ciudad no es sólo calles, monumentos, edificios, etc., sino también aquello que se ha escrito y pintado sobre ella, y en estos cruces surge la imagen del paisaje:

Nuestra conciencia debe tener un nuevo todo, unitario, por encima de los elementos, no ligado a su significación aislada y no compuesto mecánicamente a partir de ellos: esto es el paisaje. (...) una visión cerrada en sí experimentada como unidad autosuficiente, entrelazada, sin embargo, con un extenderse infinitamente más lejano. (Simmel, 1913 [1986: 175])

Tanto lo calculable como lo fortuito, pueden aparecer ligados a la imagen de la ciudad, que se define por un “bombardeo” de impresiones cruzadas. Esta situación da cuenta de un fenómeno que está en el centro de la condición moderna, que es el encuentro violento entre el mundo interno del individuo y el mundo externo de la sociedad y las ciudades. La aglomeración de imágenes cambiantes vulnera al habitante de las metrópolis y determina su estilo de vida, al mismo tiempo que la velocidad del cambio obliga a respuestas rápidas e indiferentes respecto al ambiente circundante. Es por ello que en la experiencia cotidiana de la ciudad, rara vez se la vea como paisaje, porque se carece del tiempo para desenredarse de sus acontecimientos. La ciudad contiene “la cultura de las cosas como la cultura humana” (Simmel, 1913 [1986:183]), así los intelectuales, artistas, escritores, políticos y administradores de cada ciudad elaboran un perfil y construyen un imaginario urbano particular en función a otros. Teniendo en cuenta que la identidad es un proceso relacional, en el caso de Buenos Aires por ejemplo, este proceso se efectuó en general en confrontación con ciudades como París y New York. De esta manera es posible analizar los imaginarios de una ciudad a partir del rol que cumplen las imágenes del paisaje urbano en su conformación.

Buenos Aires empezó a aparecer como un tema pictórico específico –ya no como documento o testimonio de una costumbre– a fines del siglo XIX, y se fortaleció durante la primera parte del XX, de la mano con la ampliación, renovación y cambios en su fisonomía y traza urbana. Sin embargo, una de las cuestiones que dominaba las discusiones en ese momento, era el problema de la identidad nacional en relación a las manifestaciones culturales, sobre todo luego del influjo inmigratorio de la década de 1880. Desde el campo del arte se buscaron rasgos distintivos de *lo nacional* en el paisaje pampeano, a través del cual la cuestión del *ambiente* era el centro de los debates, apoyado en la creencia de que era posible cierto progreso en el arte, en tanto los artistas de “adaptaran” al medio ambiente. En las primeras décadas del siglo XX, esta identificación comenzó a incorporar también al paisaje serrano cordobés como escenario privilegiado, mientras que el medio urbano –y Buenos Aires en particular– era percibido como un ambiente adverso que atentaba contra la posibilidad del desarrollo del arte. Estas convicciones hicieron mella en un amplio espectro de la intelectualidad del periodo, desde el anarquismo utópico de un artista como Martín Malharro, hasta el hispano-indigenismo de Ricardo Rojas (Malosetti Costa, 2007). En este sentido, era difícil encontrar en la velocidad del cambio de la ciudad los caracteres estables de una nación que buscaba consolidarse. Sin embargo, algunos artistas celebraron el cambio y el progreso de la incipiente industrialización, mientras otros buscaron denunciar los problemas que traía el crecimiento de las vertiginosas metrópolis. Las obras de este período podrían entenderse entonces como ejes de la tensión entre el progreso material y la identidad cultural.

La “vieja aldea” se transformaba ante los ojos de sus habitantes y crecía ceñida a la grilla colonial (Gorelik, 1998). Nuevas formas de sociabilidad daban vida y carácter a nuevos barrios y así se fue configurando una “‘ciudad vivida’, imprevisible, que fue proliferando en los intersticios de las planificaciones urbanas” (Malosetti Costa, 2007: 34). En este contexto, uno de los artistas más influyentes que comenzó a recorrer y representar reiteradamente el paisaje de Buenos Aires fue Pío Collivadino (Buenos Aires, 1869–1945). Formado en Roma a fines del siglo XIX, su permanencia por diecisiete años en esa ciudad marcó tanto su educación artística como su producción plástica. De regreso a la Argentina durante la fiebre de los preparativos para los festejos

del Centenario, fue uno de los fundadores del grupo *Nexus*¹. Asimismo se desempeñó como director de la Academia Nacional de Bellas Artes durante treinta y cinco años, en un momento en el que se dieron las discusiones entre el nacionalismo estético del Centenario y lo “nuevo” de los años 20 y 30. Este extenso período de tensiones se tradujo en disputas estéticas y de poder en las que Collivadino tuvo un papel protagónico insoslayable tanto en su rol de artista, como en el de funcionario. Fue también fundador de la Escuela de Artes Decorativas y de la Escuela de Escenografía del Teatro Colón, y trabajó como decorador, grabador e ilustrador de publicaciones gráficas italianas y argentinas; además de ejercer una vasta labor docente en diversas instituciones.

En sus primeros paisajes del suburbio de la ciudad, presentados en la primera exposición del grupo *Nexus* en la galería Witcomb en 1907, Collivadino introdujo un tema inédito en Buenos Aires hasta ese momento. Su aproximación llevó al centro imágenes de los barrios, hasta entonces considerados indignos de ser representados por la pintura. Mostró así los “bordes” que se poblaban de casas bajas, usinas, puentes y callejuelas de tierra con los últimos faroles a gas (Malosetti Costa, 2006: 101). Al mismo tiempo sus paisajes de la zona céntrica revelaban el vértigo del cambio, con una visión por momentos fantasmagórica, de los grandes edificios que comenzaban a poblar el horizonte de la ciudad.

¹ El grupo *Nexus* se conformó en 1907. Sus integrantes registraron el paisaje y las costumbres locales a través de un regionalismo pintoresquista, con influencias del impresionismo y el hispanismo. Integrado en sus comienzos por Pío Collivadino, Cesáreo B. de Quirós, Alberto Rossi, Carlos Ripamonte, Fernando Fader y Justo Lynch; posteriormente adhieren Rogelio Yrurtia y Arturo Dresco, quienes hacen su aporte a las búsquedas del grupo desde la escultura. El grupo tuvo una corta actividad, durante la cual realizaron tres muestras colectivas en el Salón Costa y galería Witcomb.

Buenos Aires que surge



Pío Collivadino - *Buenos Aires que surge* – c. 1920
óleo sobre tabla – 37,2 x 56 cm – Colección Museo “Pío Collivadino” - TAREA-UNSAM

Tomaremos como punto de partida la obra *Buenos Aires que surge* (c.1920), la cual resulta paradigmática para entender la visión de la ciudad y el modo en que Pío Collivadino construía sus obras. El artista representa aquí los rascacielos que aparecen entre las casas bajas del suburbio y proyectan su sombra sobre ellas. Techos y terrazas ocupan el primer plano en la parte inferior de la tela y contrastan con un alto edificio en construcción que se ubica en el lado derecho. El eje vertical de este último corta la horizontalidad del conjunto de las casas, el cual es interrumpido asimismo por algunas escasas chimeneas. El volumen de esta construcción sostenida por andamios, se equilibra en un plano posterior con un rascacielos que se eleva por sobre la línea de horizonte, casi en el centro de la obra, y por otros edificios altos que van poblando el horizonte. En ese panorama de construcciones, del lado izquierdo, se vislumbra parte de una cúpula que recuerda a los esbeltos pináculos de las torres y los coronamientos de las iglesias que, antes de la construcción de los rascacielos, eran las verticales que se dibujaban en el horizonte infinito de la pampa y el del río. La luz en tonos amarillos y anaranjados se proyecta sobre las torres de concreto recortadas sobre un cielo con nubes de color rosa violáceo, cuyas líneas redondeadas equilibran el predominio de las rectas de las construcciones. Sólo los altos edificios reciben los rayos del sol del atardecer y sus colores cálidos claros contrastan con los azulados y tierras del caserío que va quedando reducido bajo las sombras de los rascacielos.

El punto de vista alto de esta obra resulta particular, ya que en ese momento era un modo de composición más común en la fotografía que en la pintura. Ya desde fines del siglo XIX se habían popularizado en Europa postales y vistas de las ciudades desde puntos de mira altos, que circularon en libros ilustrados y publicaciones periódicas (Scharf, 1994). A principios del siglo XX también aparecieron en nuestro país este tipo de imágenes tomadas desde lo alto de los primeros rascacielos de la ciudad, como el Railway Building y la Galería General Güemes, ambos construidos en la década del 10. El encuadre de la obra es semejante al de este tipo de imágenes, con un edificio recortado en primer plano y la perspectiva de los planos múltiples que se pierden hacia el horizonte a modo de una panorámica. Existe una versión similar de esta obra realizada por este artista en 1914, titulada *Rascacielos* donde también se observan rascacielos entre casas bajas desde un punto de vista alto, pero el encuadre es menos “fotográfico” y el tratamiento de las formas es menos sintético que la obra analizada. Es posible pensar entonces ésta se trate de un boceto preliminar y que Collivadino construyera *Buenos Aires que surge* también en base a fotografías y recortes de revistas de rascacielos y vistas aéreas de ciudades como New York y Chicago, que él mismo coleccionó a lo largo de su vida. La obra presenta cierta intención de contingencia, pretende ser una instantánea de la ciudad, pero sin embargo es una composición muy estudiada. De hecho, el modo de trabajo de Collivadino estaba lejos de ser irreflexivo. El artista tomaba apuntes a *plein air*, los cuales eran reelaborados posteriormente en el taller y revisitados en diversas ocasiones a lo largo de los años. En este caso en particular puede observarse como probablemente haya combinado su propia experiencia en Buenos Aires –de la que surgían apuntes y fotografías– con toda una serie de imágenes de diversa proveniencia para componer la obra. Tal vez sea por esto que no es posible ubicar el punto específico desde el cual está tomada esta vista de Buenos Aires, y es por lo tanto una composición profundamente significativa, ya que de alguna manera resume toda su serie de pinturas sobre el paisaje urbano porteño.

Su fascinación por los rascacielos resulta particularmente interesante. Éstos son un elemento recurrente en sus obras, ya sea en construcción junto a otras edificaciones, como presencia imponente en el horizonte o como motivo específico. Las masas verticales sin ventanas, representan esa Buenos Aires que *aparece* entre el caserío, poniendo de manifiesto el contraste entre “lo viejo y lo nuevo” de una ciudad en pleno

cambio. Los rascacielos parecieran ser un telón de fondo omnipresente que se eleva entre el caserío con apariencia a veces monumental como en *Independencia y Paseo Colón* (1918); y a veces fantasmagórica como se observa en *Lo viejo y lo nuevo* (1935). Los altos edificios presentan en muchas obras un tratamiento formal más sintético y con menos materia, como se evidencia en obras como *Estudio (ciudad)* (1924) y *Demolición abandonada* (1935), donde más allá de encontrarse en un plano más cercano –y requerir por lo tanto más definición– es llamativo que la pincelada con más materia y la atención al detalle se circunscribe a lo “viejo” y las nuevas construcciones son representadas más sintéticamente, con pinceladas menos evidentes que resultan en superficies más lisas. Podría decirse entonces que el lenguaje más “naturalista” o academicista se relaciona con lo viejo y un lenguaje más sintético y esquemático con lo nuevo. A su vez, estas obras y *Buenos Aires que surge* se emparentan con toda una serie de pequeñas pinturas de vistas en perspectiva de calles céntricas de Buenos Aires, en las cuales las proporciones de los edificios son forzadas hasta parecer más grandes de lo normal. En la mayoría de ellas la luz del atardecer o las primeras luces eléctricas encendidas, producen un profundo contraste con las sombras de los grandes edificios generando una “fantasmagoría del concreto”, que podríamos enmarcar dentro de una especie de “sublime urbano”, que coloca al espectador frente a la monumentalidad de la nueva ciudad que se está construyendo.

Collivadino exploraba la ciudad en un carro con el techo abierto en busca de motivos para plasmar en sus telas y así, a través de sus obras se podría trazar un mapa de sus recorridos. El artista se interesó también en los barrios al sur de la ciudad como La Boca, Barracas, San Telmo, San Nicolás y en especial el puerto:

Su belleza es otra novedad en la iconografía de Buenos Aires: el humo de los trenes y las chimeneas de las fábricas elevándose en el cielo urbano, el paisaje de los nuevos edificios altos y las construcciones industriales, la belleza geométrica de los silos, tanques y elevadores de granos, el perfil poderoso de las grúas en el puerto, la presencia espectacular de los puentes sobre el Riachuelo. (Malosetti Costa, 2006: 106-107)

El paisaje industrial y portuario era un tema revisitado con frecuencia, no sólo por Collivadino, sino por muchos artistas que encontraron en estos lugares tanto un símbolo del progreso como el escenario de la lucha proletaria. Por ejemplo el grupo de artistas que vivía y trabajaba en La Boca –Fortunato Lacámara, Benito Quinquela Martín,

Víctor Cúnsolo–; o los artistas del grupo de Boedo –Guillermo Facio Hebequer, Abraham Vigo, Adolfo Bellocq– entre otros. No es casual que Collivadino se relacionara con ellos de una u otra manera, tanto como artista inclinado hacia el paisaje de la ciudad o en su calidad de Director de la Academia Nacional de Bellas Artes.

Durante la década del 20, se produjo una reapropiación estética del espacio urbano, en la cual el suburbio se convirtió en uno de los temas recurrentes de la pintura, la literatura y la música, en medio de un debate que oponía centro y periferia como los polos conflictivos de la esencia de la identidad de Buenos Aires. La ciudad se transformó en un “... reservorio de modelos culturales en pugna que los artistas salían a reconocer para identificarse con ellos y que, a la vez, en ese mismo reconocimiento, construían” (Gorelik, 2004: 98). Andamios y grúas comenzaron a ser parte del paisaje de una ciudad en constante crecimiento, cuyos acelerados cambios fisonómicos dejaron a muchos de sus habitantes con cierto sentimiento de nostalgia. Muchos artistas se refugiaron en los suburbios donde aún persistían algunas calles de tierra, viejos faroles y alguna vecina sentada en la vereda en los caseríos desordenados dentro de las restricciones de la cuadrícula del trazado urbano. Este es el caso de una serie de obras que Collivadino realiza entre 1907 y 1908, que plasma los últimos faroles a gas en la ciudad. En ellas incorpora las novedades plásticas disponibles para representar la luz y el color para mostrar cómo en los arrabales el progreso se transformaba en melancolía por la “vieja aldea”. La nostalgia se entiende como el deseo de algo que está lejano o en el pasado remoto; en el caso de estas obras, la nostalgia remite más la irreversibilidad del tiempo, que a un pasado que no puede alcanzarse.

El encuentro entre lo “antiguo” y lo “nuevo” está siempre presente en los paisajes de Collivadino eludiendo tanto el pintoresquismo como la mirada crítica sobre el progreso (Malosetti Costa, 2006). En muchas de sus obras aparecen las ruinas de viejas construcciones como protagonistas contrastando con los nuevos rascacielos, como en la ya mencionada *Demolición abandonada* (1935). Las ruinas arquitectónicas en este contexto despiertan la nostalgia porque combinan “de modo indisoluble los deseos temporales y espaciales por el pasado. En el cuerpo de la ruina el pasado está presente en sus residuos y, sin embargo, ya no resulta accesible...” (Huyssen, 2006 [2008: 35-36]). Las ruinas muestran entonces el presente imaginado de un pasado que sólo es posible captar a través de sus restos; los cuales son avasallados por un presente que

olvida el pasado en busca del futuro. Los fragmentos de un edificio conservan una mayor significación comparados con otras obras de arte destruidas, ya que la nostalgia que evocan proviene de la revelación de su origen en la destrucción causada por la mano del hombre: “En las ruinas se siente con la fuerte inmediatez de lo presente que la vida, con toda su riqueza y variabilidad, las ha habilitado alguna vez. La ruina proporciona la forma presente de una vida pretérita, no por sus contenidos o sus restos, sino por su pasado como tal.” (Simmel, 1907 [2002: 192]). La velocidad de destrucción y reconstrucción escamoteaba a los observadores de las ruinas del tiempo necesario para la reflexión. La ciudad se transformaba con tanta rapidez que la actualidad del pasado rara vez se abría paso hacia la conciencia. Es aquí donde adquiere relevancia la mirada de Collivadino que se detiene sobre estos contrastes y llama la atención sobre ellos como ningún artista lo había hecho previamente.

De esta manera se fue constituyendo la permanente heterogeneidad del paisaje de Buenos Aires, formado por fragmentos de tiempo diferentes; donde en una misma cuadra coexisten arquitecturas correspondientes a épocas muy diversas, y cuyos contrastes se superponen generando una imagen por momentos ambigua. Esto es lo que puede observarse en las obras de Collivadino, tanto en *Buenos Aires que surge*, como en otras como *Futura avenida- Último farol* (1921) o *Casa en construcción* (1922). Collivadino no fue el único en percibir esta situación, por supuesto, pero “sus obras abrieron rumbos en la percepción de lo urbano desde lo específicamente visual” (Malosetti Costa, 2006: 43). En este punto es posible establecer una relación con la literatura de ese período que mostraba un panorama similar, como el que entonces describía Arlt en sus “Aguafuertes porteñas”:

Ya no están más ni el molino ni el mirador ni el pino. Todo se lo llevó el tiempo. En el lugar de la altura esa, se distingue la puerta del cuchitril de una sirvienta. El edificio tiene tres pisos de altura. (Arlt, 1928 [2010: 22])

El adoquinado es una especie de salvación para esta gente. Es la civilización, el progreso, acercando la ciudad a la pampa disfrazada de ciudad, que es nuestra urbe. El adoquinado es la esperanza de línea de tranvía o de ómnibus, es la valorización del terreno y la casita, el adoquinado es la obligación próxima de la vereda de mosaicos (...) el adoquinado implica el frente revocado, la aparición de comercios... (Arlt, 1928 [2010: 129])

Buenos Aires que surge es una evidencia de la figura de Collivadino como coleccionista de imágenes. Su *bagaje visual* estaba formado no sólo por los bocetos que tomaba a *plein air*, sino por recortes de revistas y diarios, láminas sueltas, libros ilustrados y fotografías. En su archivo personal podemos encontrar también álbumes de postales –cuidadosamente organizadas según pertenecieran a una serie o de acuerdo a sus motivos–; y carpetas con imágenes de todo tipo: personajes, paisajes, arquitecturas, objetos, vestidos, etc. Recurriendo a todos estos materiales el artista selecciona, fragmenta, combina y reelabora un discurso propio sobre la ciudad que es trasladado a su obra; y es en este sentido que *Buenos Aires que surge* resume su “retórica del andar” (De Certeau, 2008). Esto nos lleva a pensar sus obras como *construcciones verosímiles* de la ciudad, en las cuales se conjugan su vivencia particular del lugar y su bagaje de imágenes mentales. “Se podría decir que sus imágenes indagan en la cultura ciudadana –en las maneras de practicar el espacio– y a su vez le dan formas para ser pensada.” (Malosetti Costa, 2006: 107). Aquí podríamos evocar también la figura del *flâneur* (Benjamin, 1938) para entender el accionar de Collivadino, como productor de imágenes, cuya actividad no se agota en la mera observación, sino que reconstruye la experiencia metropolitana de la modernidad y trasciende la percepción meramente *visual* (Frisby, 2007). Pío Collivadino no es un artista que sólo recorre la ciudad, sino que es un investigador de la vida urbana. Busca motivos en su propio espacio y en otros; explora la ciudad y construye obras que luego son puestas en circulación. Benjamin sugiere que el *flâneur* parece pasear sin rumbo, pero en realidad va en busca de un mercado para sus imágenes de la ciudad; ese mercado en el caso de Collivadino no eran los coleccionistas privados o los museos que podían adquirir sus obras, sino que sus pinturas tenían un público receptor muy amplio al circular en salones y exposiciones, y aparecer con mucha frecuencia en los medios gráficos, contribuyendo así a conformar el imaginario de la Buenos Aires de principios del siglo XX.

Bibliografía

- ARLT, Roberto (2010 [1928-1933]): *Aguafuertes porteñas*. Buenos Aires, Losada.
BENJAMIN, Walter (1938): *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Buenos Aires, Taurus, 1999.
DE CERTEAU, Michel (2008): "Andar la ciudad", *Bifurcaciones*, n° 7, <www.bifurcaciones.cl/007/reserva.htm>.

- FRISBY, David (2007): *Paisajes urbanos de la modernidad*,. Quilmes, Universidad Nacional de Quilmes.
- (1992): *Fragmentos de la modernidad: teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kraucauer y Benjamin*. Barcelona, Visor.
- GORELIK, Adrián (2004): *Miradas sobre Buenos Aires. Historia cultural y crítica urbana*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- (1998): *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*. Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes.
- HUYSSSEN, Andreas (2008): “La nostalgia por las ruinas”, en: HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel (comp.). *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente*. Murcia, CENDEAC.
- MALOSETTI COSTA, Laura (2007): *Pampa, ciudad y suburbio*. Buenos Aires, Fundación OSDE.
- (2006): *Collivadino*. Buenos Aires, El Ateneo.
- ROMERO, José Luis (2001 [1976]): *Latinoamérica. Las ciudades y las ideas*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- SCHARF, Aaron (1994 [1968]): *Arte y fotografía*. Madrid, Alianza.
- SIMMEL, Georg (1986 [1913]): “Filosofía del paisaje”, en: SIMMEL, Georg. *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*. Barcelona, Península.
- (2002 [1907]): “Las ruinas”, en: SIMMEL, Georg. *Sobre la aventura. Ensayos de estética*. Barcelona, Península.
- TURRI, Eugenio (1998): *Il paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato*. Venecia, Marsilio.

Recibido: 11/06/2012. Aceptado: 12/10/2012.