

Buenos Aires – Roma – Buenos Aires. Una aproximación a la obra de paisaje urbano de Pío Collivadino (1890 -1920)

Catalina Fara

I. Buenos Aires

En Buenos Aires, el 19 de septiembre de 1886, un claro cielo anuncia la llegada inminente de la primavera. Junto al río, un grupo de muchachos saludan a las barcazas que se alejan de la costa, mientras una tenue brisa agita las ramas de los árboles y los pastos en la orilla. Pío Collivadino (Buenos Aires, 1869–1945) termina su apunte y consigna: “Orilla del PLATA, pasando el Riachuelo. 1 ½”.

En esta, una de las ocho acuarelas reunidas bajo el título “Buenos Ayres y sus alrededores. 1886” (fig.1), el joven artista revela su temprano interés por la ciudad como motivo. Anteriores a su formación académica, Collivadino registra en estos pequeños dibujos la fecha y, a veces, la hora de la realización o el punto de vista desde donde fueron tomados. Algunas de estas anotaciones pueden verse como una suerte de mapeo de la ciudad, como por ejemplo, “Entrada al Riachuelo, vista por el lado del Recreo” o “La Iglesia de Santa Felicitas, vista desde la calle Almirante Brown (15 cuadras distante)”. Otras notas son referencias a su propio trabajo, como el tiempo en que demoró en hacer cada una, procedimiento que quizás sea una consecuencia de su actividad como pintor relámpago en teatros y circos, donde hacía retratos en cinco minutos.¹ En la serie de acuarelas mencionada, la indicación de la hora en que realizó cada una de ellas muestra claramente que la ciudad es, entre otras cosas, las formas y los tiempos en que se la recorre y se la capta. Con estas percepciones, Collivadino partirá con rumbo a Italia unos años después en 1890.

II. Italia

Antes de ingresar al Reale Istituto di Belle Arti en Roma, Collivadino visita los pueblos de los que provenía su familia; desde Génova a Pietra Bifarra, Casoni di Sant’Albino y Mortara. Con este último lugar, donde había nacido su madre, el artista

tendrá un fuerte vínculo identitario, ya que se considerará (y así lo hará también la prensa local) como un ciudadano mortarese². Allí plasma una vista del cementerio, motivo que repetirá varias veces en diversas técnicas. Así encontramos, por ejemplo, un pequeño óleo de 1893 que muestra, con un horizonte alto, las sencillas tumbas y, junto a ellas, las luces encendidas de unos pequeños fanales al caer de la noche. Esta misma composición la incluye luego con leves modificaciones en la tablilla inferior de *Vita Onesta*, obra que presenta en la Exposición Internacional de Arte de Venecia en 1901. Dos años más tarde volvería a presentarse en este certamen con la obra *Ora del Pranzo* (Hora del almuerzo), que el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires adquirirá para su colección en 1906.³ El caso del cementerio de Mortara es uno de los primeros ejemplos de una práctica que mantendrá a lo largo de toda su carrera. Collivadino retoma el mismo motivo a lo largo del tiempo, muchas veces sin reparar en los cambios materiales ocurridos en el lugar, y esto tal vez tenga que ver con su forma de componer las obras, como veremos más adelante.

En sus recorridos por Italia, va realizando pequeños dibujos en los cuales consigna el lugar y en ocasiones el año de realización. Estos bocetos de rápida factura retratan callejuelas, vistas desde alguna colina o pequeños rincones de los pueblos. En todos ellos se trasluce una búsqueda del motivo “pintoresco”, pero con una visión personal que procura captar el instante de contemplación del paisaje. En algunas pequeñas pinturas ensaya también perspectivas forzadas, como en el caso de “Calle de Italia”, con encuadres que repetirá posteriormente. La preocupación por los nocturnos que se vio en sus obras sobre el cementerio de Mortara aparecerá nuevamente en óleos como “Noche italiana” o “Puente de Ancona con farol”.

La forma en que compone los motivos es llamativa en la mayoría de los dibujos. Los paisajes son enmarcados por líneas rectas, guardas o pequeñas volutas y son acompañados del nombre de la localidad, escrito con una caligrafía bien diferente de la que aparece en el resto de sus bocetos. Estos títulos en mayúsculas de gran tamaño y superpuestos al marco o atravesándolo en diagonal recuerdan, por ejemplo, a los que aparecen en los afiches turísticos de la época. Sin embargo, también las formas de los marcos y las decoraciones alrededor de los paisajes presentan similitudes con la composición de las postales que circulaban con abundancia en ese momento. En su archivo personal se conservan varios álbumes de postales, donde las imágenes están cuidadosamente ordenadas según sus motivos o según su pertenencia a una determinada

serie. Por lo tanto, no es desacertado pensar que Collivadino se inspirara en ellas a la hora de construir sus obras. Llama la atención también que esta forma de componer esté presente en lo que parecerían ser bocetos realizados al aire libre. ¿Construiría estas composiciones posteriormente en su taller? ¿Estaría pensando en publicar esos dibujos en forma de postal? ¿O simplemente su mirada ya estaba entrenada para “enmarcar” los motivos de lo natural, de la forma en que las imágenes de paisajes circulaban en la cultura visual contemporánea?

Lo que sí es evidente es la construcción de las obras a partir de un bagaje de imágenes que no sólo proviene del contacto directo con el paisaje. Las imágenes impresas y la fotografía serán un componente fundamental en su forma de trabajo y es de suponer que este tipo de práctica se haya hecho corriente a partir de su experiencia romana; si tenemos en cuenta que al menos la fotografía ya era una herramienta de uso corriente para los artistas desde hacía varias décadas.⁴

III. Roma

Roma era la ciudad que representaba la tradición clásica, renacentista y barroca. Los grandes ejemplos se encontraban a simple vista con sólo recorrer sus calles. Desde hacía siglos era la cuna del arte, un lugar de peregrinación; sin embargo, a fines del siglo XIX, Roma comenzaba a disputar con París su lugar como centro mundial de formación artística. Sin embargo, eran muchos los artistas que aún seguían llegando a formarse en su academia.

La ciudad era motivo privilegiado para las pinturas de italianos y extranjeros que se reunían en la zona entre la Vía Sistina y la Vía Margutta, donde proliferaban ateliers y cafés. Algunos plasmaron en sus obras los lugares de la ciudad amenazados por la corriente modernizadora, como la serie de 120 acuarelas que desde 1880 realiza Ettore Roesler Franz (Roma 1845-1907), titulada “Roma sparita”,⁵ quien también realizó varias series de fotografías en torno a este tema. Si bien no podemos precisar si Collivadino efectivamente conoció la obra de Roesler Franz, podemos sí relacionar su modo de recorrer la ciudad explorando aquellas zonas en pleno cambio. Esta práctica será una característica fundamental del argentino luego de su regreso a Buenos Aires.

La fotografía era otra de las maneras por las que se registraba la ciudad, desde sus calles hasta sus grandes monumentos. A principios de la década de 1860, un pequeño grupo de fotógrafos comenzó a reunirse en el café Greco en Vía Condotti. Conocida hoy

como “Escuela Romana de Fotografía”, sus miembros intercambiaban ideas acerca de las nuevas técnicas y hacían “experiencias de campo” por la ciudad y sus alrededores, del mismo modo que lo estaban haciendo los círculos de calotipistas en Francia e Inglaterra. Su interpretación visual de la ciudad encuentra sus raíces en la tradición de la pintura de paisaje, ya que muchos de ellos provenían del mundo de la pintura. Ya sean franceses como Frédéric Flachéron, Alfred-Nicolas Normand o Eugène Constant, ingleses como James Anderson, o italianos como Giacomo Caneva, todos comparten un proyecto común: fotografiar Roma reuniendo documentación arquitectónica y vistas de la ciudad. Estas preocupaciones se extienden a lo largo de toda la península y durante el resto del siglo, al tiempo que los recorridos fotográficos y pictóricos se renuevan a partir de las excavaciones arqueológicas y la moda de la literatura de viajes. Proliferan entonces, en las grandes ciudades, talleres cuya producción estaba ante todo destinada a los turistas. Carlo Naya en Venecia, los hermanos Alinari en Florencia, Robert MacPherson y Gioacchino Altobelli en Roma, Giorgio Sommer y Alphonse Bernoud en Nápoles, entre otros, proponen a los aficionados imágenes-recuerdos: vistas de conjunto de las ciudades, monumentos y obras maestras de los museos. Esta práctica fue muy corriente hasta 1881, cuando aparece la cámara portátil Kodak, que permitirá a los aficionados y a los artistas realizar ellos mismos sus propios álbumes.

Mediante la fotografía y las postales, se difundieron también imágenes estereotipadas de los habitantes de la península: músicos ambulantes, repartidores de agua, escritores públicos, trabajadores portuarios y niños pobres de la región napolitana, entre otras escenas de costumbres. Pintores y escultores harán uso de estas imágenes para construir obras que gravitaban dentro del gran género de la pintura naturalista de fines del siglo XIX, de manera tal que algunas parecen haber sido inspiradas directamente en estos modelos fotográficos en circulación. La ya citada obra de Pío Collivadino, *Ora del pranzo* (Hora del almuerzo), donde representa un grupo de obreros haciendo una pausa en medio de la jornada laboral, podría ubicarse dentro de este grupo de escenas de costumbres y trabajo urbano. Los álbumes de “Estudios para artistas” (con vistas de paisajes, personajes, escenas callejeras, etc.) se multiplican en Europa y América y constituyen un sector importante de la producción fotográfica durante varias décadas. En Italia se destacan los de Filippo Belli, Giacomo Caneva o los de Gustave Eugène Chauffourier.

En este contexto, Pío Collivadino ingresaba al Reale Istituto di Belle Arti en 1893. Al mismo tiempo concurría a la Associazione Artistica Internazionale (conocida como Circolo Artistico), sobre la Vía Margutta, cuyo presidente era en ese momento Giulio Monteverde. Aquí se congregaban no sólo pintores sino músicos, poetas y gente de teatro. Allí hizo amistad con muchos de los artistas que frecuentaban el Circolo como los españoles Francisco Padilla y Ortiz, Fortuny y Benlliure, el uruguayo Juan Ferrari y los italianos Cifariello, Bizzarri y Pagliei. Aquí se tomaban cursos en talleres libres y se realizaban exposiciones sin las restricciones de la Academia; era, en síntesis, el centro de la bohemia moderna romana. Son ya célebres los festejos que esta asociación realizaba en sus salones con motivo del carnaval, cuyas decoraciones eran sometidas a concurso entre sus miembros. En 1893 Collivadino gana el concurso con un motivo sobre “el fondo del mar”⁶. Esta será tal vez su primera experiencia integral de puesta en escena y decoración, experiencia que posteriormente repetirá a su regreso a Buenos Aires en la organización de los festejos del carnaval, pero ya con la ciudad misma como escenario y soporte.

Al mismo tiempo, como parte de su aprendizaje, copia cuadros y toma apuntes de obras en la Galleria d’Arte Moderna. Hace también detallados dibujos y acuarelas de interiores de iglesias romanas, como Santa María della Pace, y de otras ciudades, como San Marco en Venecia, que luego le servirán como inspiración para realizar las escenografías del Teatro Colón en Buenos Aires, donde se ocupó de los decorados de obras como: “Las vírgenes del Sol”, de Alfredo Schiuma⁷, y “Bizancio”, de Héctor Panizz⁸.

Pero Collivadino mantiene su práctica de flâneur, de observador de la vida urbana, que, como hemos visto, ya cultivaba desde antes de partir para el viejo continente. La mayor parte de su producción romana consiste en vistas desde su estudio, panoramas de la ciudad desde la terraza del edificio donde vivía o desde los jardines de la colina del Pincio. En general sus obras no muestran los lugares paradigmáticos de la ciudad, sino que su mirada se escurre por las callejuelas o contempla la ciudad-monumento desde el recorte de una ventana. Así aparecen planos de paredes, terrazas y medianeras como una constante. Estos elementos luego seguirán siendo protagonistas en sus obras porteñas. La medianera en particular puede rastrearse como motivo en la obra de fotógrafos y artistas contemporáneos que buscaban retratar las ciudades que recorrían. La cultura visual de fines del siglo XIX y principios del XX, en la construcción de un imaginario urbano, encontró en la medianera una constante; convirtiéndose casi una marca identificadora de la metrópolis moderna alrededor del mundo. Collivadino está por lo tanto en total sintonía

con estas búsquedas, cuando elude los grandes monumentos romanos y va en busca de azoteas, paredes descascaradas y tejados superpuestos para retratar la ciudad de Roma contemporánea.

En los escasos ejemplos en que decide retratar grandes monumentos de la Antigua Roma, lo hace a través de vistas poco frecuentes o con encuadres casi fotográficos que recortan los edificios, o destacan ciertos detalles. Esto se observa por ejemplo en un dibujo del Foro Romano, donde un arco triunfal es recortado contra el lateral izquierdo de la obra. La plaza San Pedro es despojada de su monumentalidad al presentarla no de frente o desde la cúpula de la basílica, como era corriente, sino desde un lateral, recortando la columnata y otorgándole protagonismo a una de las esculturas, como se observa tanto en un dibujo a lápiz como en un pequeño óleo de 1895.

La tradición clásica aparece así sesgada, como una presencia permanente, pero casi imperceptible, o como un mero telón de fondo. La Roma de Collivadino no es monumental. Su ciudad está en las terrazas, los rincones de sus parques y en los puentes sobre el Tiber. En algunas de estas obras nuevamente organiza la composición como si fueran postales, como por ejemplo, una acuarela de los jardines del Pincio, en la que recorta un pequeño círculo con un detalle de un cisne sobre el rectángulo del paisaje y lo acompaña con la descripción del lugar en letras mayúsculas. Es evidente que continúa aquí el diseño de una serie de postales de Italia que se conservan en uno de sus álbumes de su colección personal (fig.2).

El magnetismo de la antigüedad romana era ejercido desde hacía siglos a través de sus ruinas, uno de los motivos más frecuentados por artistas y fotógrafos, sobre todo desde el siglo XVIII, y luego gracias al impulso de la ruina como topos romántico que significaba autenticidad, inmediatez, nostalgia y autoridad al mismo tiempo. Según Andreas Huyssen⁹, esta obsesión por las ruinas encubría la nostalgia por una etapa temprana de la modernidad, cuando todavía no se había desvanecido la posibilidad de imaginar otros futuros, seguida de una nostalgia por la modernidad misma que se hace visible luego de las grandes guerras del siglo XX. El imaginario de las ruinas puede ser leído entonces como una superposición de múltiples sentidos, representaciones y acontecimientos históricos. En Roma las ruinas arquitectónicas reales e históricas ofrecen sus pantallas para que la modernidad proyecte su articulación de temporalidades.

Collivadino seguirá estos pasos, pero, en sus obras, las ruinas pierden su identificación como restos de monumentos de la antigüedad. El protagonismo estará en sus formas caprichosas e irreconocibles (excepto en algunos casos donde particularmente consigna de qué templo o qué lugar se trata), colocándolas en un lugar de cierta ambigüedad entre un resto de nostalgia y un mero ejercicio plástico. Ya en Buenos Aires, la ruina como motivo adquirirá para el artista una dimensión y una significación completamente diferentes, como veremos a continuación.

IV. Buenos Aires

De regreso a la Argentina, durante la fiebre de los preparativos para los festejos del Centenario en 1910, Collivadino fue uno de los fundadores del grupo Nexus.¹⁰ Asimismo se desempeñó como director de la Academia Nacional de Bellas Artes durante treinta y cinco años, en el momento en que se dieron las discusiones entre el nacionalismo estético de las primeras décadas del siglo y lo “nuevo” de los años veinte y treinta. 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 continuó trabajando como decorador, grabador e ilustrador de publicaciones gráficas italianas y argentinas, además de ejercer una vasta labor docente en diversas instituciones.

La “vieja aldea” se transformaba ante los ojos de sus habitantes y crecía ceñida a la grilla colonial.¹¹ 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.¹² 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.

Este encuentro entre lo “antiguo” y lo “nuevo” estará siempre presente en los paisajes de Collivadino, quien elude tanto el pintoresquismo como la mirada crítica sobre el progreso. En muchas de sus obras aparecen las ruinas de viejas construcciones como protagonistas, contrastando con los nuevos rascacielos (fig.3). Por ejemplo, en *Demolición abandonada* (1935), el artista retoma el motivo de las ruinas arquitectónicas pero, al ser

de una naturaleza y un contexto diferentes, en este caso 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...”¹³

Las ruinas muestran entonces el presente imaginado de un pasado que sólo es posible captar a través de sus restos, los cuales son avasallados 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 provocan deriva de la revelación de su origen, es decir 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.”¹⁴ La velocidad de destrucción y reconstrucción despojaba 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.

Buenos Aires había empezado 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. Paralelamente, 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 se “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.¹⁵ 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.

Collivadino encontró este equilibrio ya desde sus primeros paisajes del suburbio de la ciudad, presentados en la primera exposición del grupo Nexus, en la galería Witcomb, en 1907, en los que introdujo un tema hasta ese momento inédito en Buenos Aires. Su aproximación llevó al centro imágenes de los barrios, hasta entonces considerados indignos de ser representados por la pintura. Al respecto, en una entrevista del año 1930, el artista recordaba:

Me fui a Roma (...) Pero ya traía una larga carrera artística en nuestra ciudad [de Buenos Aires]: había sido pintor relámpago, decorador de zaguanes (...) vagué por los enormes baldíos de los suburbios, fui cazador de tigres monteses en Boedo, destructor de faroles que luego pinté devotamente a mi vuelta de Europa, y siempre, eso sí, un habitante de mi ciudad, encariñado hasta la médula con cada una de sus cosas, malas o buenas...¹⁶

Mostró así los “bordes” que se poblaban de casas bajas, usinas, puentes y callejuelas de tierra con los últimos faroles a gas de la ciudad, incorporando las novedades plásticas disponibles para representar la luz y el color, mostrando cómo en los arrabales el progreso se transformaba en melancolía. 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. Nocturnos en su mayoría, en estas pequeñas pinturas de vistas en perspectiva de calles céntricas, las figuras de los edificios se agigantan hasta parecer más grandes de lo normal.

En sus obras italianas había experimentado con los efectos de la luz eléctrica en una atmósfera brumosa, como en *Sera sui bastioni*, presentado en la Exposición Internacional de Arte de Venecia en 1905. El interés por las luces de la noche, que había comenzado en Italia, adquiere así en Buenos Aires una nueva significación. 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”, colocando al espectador frente a la monumentalidad de la nueva ciudad que se está construyendo.

Su experiencia entre la antigüedad y la avasallante modernidad en Roma moldearon su sensibilidad estética para iniciar en Buenos Aires la construcción de una tradición paisajística urbana, al mismo tiempo que se estaba conformando materialmente el espacio moderno de la ciudad. Su forma de trabajar a partir de un bagaje visual de bocetos a plein air, recortes de revistas y diarios, láminas sueltas, libros ilustrados y fotografías seleccionadas, combinadas y reelaboradas, generan un discurso propio sobre la ciudad como fenómeno estético. Esto nos lleva a entender sus obras de temática urbana como paisajes palimpsestos, en los cuales se conjugan su vivencia particular del lugar y su colección de imágenes mentales.

En palabras de Laura Malosetti: “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.”¹⁷ Podríamos evocar nuevamente aquí la figura del flâneur¹⁸ 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, convirtiéndose en un investigador de la vida urbana.

¹ Pío Collivadino aprendió dibujo decorativo con Luis Luzzi en la Società Nazionale Italiana de Buenos Aires y, en 1882, comenzó a trabajar como aprendiz, decorando zaguanes, techos y vidrieras. Así se ganaba la vida hasta su viaje a Italia casi una década después. Cfr. Laura Malosetti Costa. *Collivadino*. Buenos Aires: El Ateneo, 2006.

² Por ejemplo *Il Giornale della Lomellina*, que seguirá la carrera de Collivadino también luego de su regreso a Buenos Aires. Cfr. Laura Malosetti Costa. *Op.cit.*

³ Cfr. Laura Malosetti Costa. “La hora del almuerzo” en: Roberto Amigo y María Isabel Baldasarre (comps.) *Catálogo razonado del Museo Nacional de Bellas Artes*. Buenos Aires: Arte Gráfico Editorial Argentino. 2010.

⁴ Cfr. Araon Scharf. *Arte y fotografía*. Madrid: Alianza. 1994 [1968]

⁵ Renato Mammucari. *Ottocento romano*. Roma: Newton Compton, 2007.

⁶ La festa al Circolo Artistico Internazionale”, *L’Illustrazione Italiana*, n° 9, 26 de febrero 1893.

⁷ Libreto de Ataliva Herrera, estrenada en el Teatro Colón de Buenos Aires en junio de 1939. Dante Ortolani colabora con Collivadino en la puesta en escena.

⁸ Libreto de Gustavo Macchi, estrenada en el Teatro Colón de Buenos Aires en julio de 1939. Dante Ortolani colabora con Collivadino en la puesta en escena.

⁹ Andreas Huyssen. “La nostalgia por las ruinas”, en: Miguel Ángel Hernández-Navarro (comp.). *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente*. Murcia: CENDEAC, 2008.

¹⁰ 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.

¹¹ Adrian Gorelik. *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 1998.

¹² Laura Malosetti Costa. *Op.cit.* p. 34.

¹³ Andreas Huyssen. *Op.cit.* p. 35-36

¹⁴ Georg Simmel. "Las ruinas", en: Georg Simmel. *Sobre la aventura. Ensayos de estética*. Barcelona: Península, 2002. p. 192

¹⁵ Laura Malosetti Costa. *Collivadino*. Buenos Aires: El Ateneo, 2006.

¹⁶ "La Escuela de Artes Decorativas necesita un edificio adecuado para poder desarrollar su gran obra de cultura", *Crítica*, Buenos Aires, 17 de diciembre 1930, s/p.

¹⁷ Laura Malosetti Costa. *Op. cit.* p.107

¹⁸ Cfr. Walter Benjamin. *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Buenos Aires: Taurus, 1999.

Bibliografía:

AMIGO, Roberto y BALDASARRE, María Isabel (comps.) *Catálogo razonado del Museo Nacional de Bellas Artes*. Buenos Aires: Arte Gráfico Editorial Argentino, 2010.

BENJAMIN, Walter. *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Buenos Aires: Taurus, 1999. [1938]

FRISBY, David. *Paisajes urbanos de la modernidad*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2007. [2001]

GORELIK, Adrián. *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 1998.

HUYSEN, Andreas. "La nostalgia por las ruinas", en: Hernández-Navarro, Miguel Ángel (comp.). *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente*. Murcia: CENDEAC, 2008. [2006]

MALOSSETTI COSTA, Laura. *Collivadino*. Buenos Aires: El Ateneo, 2006.

MAMMUCARI, Renato. *Ottocento romano*. Roma: Newton Compton, 2007.

SCHARF, Araon. *Arte y fotografía*. Madrid: Alianza, 1994 [1968]

SIMMEL, Georg. "Las ruinas", en: SIMMEL, Georg. *Sobre la aventura. Ensayos de estética*.
Barcelona: Península, 2002. [1907]



Imagem 1: Pío Collivadino. Orilla del Plata, pasando el Riachuelo, acuarela s/ papel, 12,5 x 20 cm, 1886. Colección Museo Pío Collivadino.



Imagem 2: Postal de Italia. Colección Museo Pío Collivadino

Imagem 3: Pío Collivadino. Impresión del Pincio, Roma, acuarela s/papel. Colección Museo Pío Collivadino.



Pío Collivadino. *Estudio (Ciudad)*, óleo s/cartón, 55 x 37 cm, 1924. Colección Museo Pío Collivadino