caiana # 19 | segundo semestre 2021: 13-27 ISSN 2313-9242

caiana

Ana Sol Alderete
Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Artistas de Córdoba ante un monumento. Sobre las dinámicas grupales en la historia del arte moderno

Artistas de Córdoba ante un monumento. Sobre las dinámicas grupales en la historia del arte moderno

Ana Sol Alderete
Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

A dos estatuas

En el Boulevard San Juan
Dalmacio bien arropado
y un indio desabrigado
en dos estatuas están.
Hacia el hermoso gabán
tiende los brazos con brío
el indio, y, Dalmacio mío
le suplica de este modo,
préstame tu sobretodo
porque me cago de frío

Este ovillejo atribuido a Alejandro Nores Martínez toma como personajes protagónicos a dos estatuas del centro de Córdoba, originalmente dispuestas de manera tal que la gallarda figura de Vélez Sarsfield mirase hacia el norte y el indígena del *Monumento a la Raza Nativa* extendiera sus brazos desde el este hacia el oeste, dando la impresión de suplicarle algo al autor del Código Civil.[1] Esta última escultura, el "indio desabrigado", ha estado en el centro de críticas, chanzas y anécdotas desde la semana misma de su inauguración, e incluso antes, en los debates legislativos previos a que se aprobase la partida presupuestaria para su adquisición. Para una historiografía de las dinámicas artísticas grupales en Córdoba, la inauguración del *Monumento a la Raza Nativa* de Alejandro Perekrest en 1939 es un caso de interés, capaz de echar luz sobre el modo en que se construyeron las formas y las modalidades de lo moderno en la ciudad.

En contextos como Córdoba, los avatares de las agrupaciones artísticas son un componente crucial del fenómeno local del arte moderno, tanto o más significativo, en ocasiones, que la trayectoria de otras instituciones tales como salones, galerías o academias. Dicho fenómeno es entendido aquí desde la perspectiva de una sociología de la cultura que ha considerado la emergencia de las vanguardias y los modernismos como formas rupturistas posibilitadas por las condiciones de producción específicas de los ámbitos metropolitanos, y se apoya en las especificaciones que, desde esta disciplina, se han establecido para esa modernidad de la primera mitad del siglo XX en los márgenes de las metrópolis, las modernidades periféricas. En consecuencia, adoptamos la noción relativamente amplia de arte moderno, en tanto permite, por un lado, nombrar aquellos movimientos que operaron apropiaciones locales de las sugestiones y problemáticas vanguardistas en sus propuestas estéticas, y señalar, por el otro, su tendencia constructiva, esto es, el hecho de que aspiraban instituir más que a destituir espacios.[2] Es por eso que la hipótesis de nuestro trabajo considera que la actuación de estas agrupaciones configura un doble frente. Si por un lado la contienda con lo existente tenía que ver con la militancia en torno de las nuevas estéticas, no menos relevante sería que esas dinámicas artísticas se caracterizaran por un interés específico en disputar las políticas culturales de su tiempo y establecer nuevas formas de exhibición, circulación y consumo, que redundarían en la efectiva consecución de los propósitos intelectuales de estas agrupaciones.

La inauguración del *Monumento a la Raza Nativa* o el *Himno al Sol* (como reza el grabado inscripto en su base hasta el día de hoy) desencadenó una serie de respuestas colectivas que pueden relacionarse, mediante el análisis historiográfico, con reflexiones locales sobre las formas artísticas. Por eso, este artículo se propone describir el proceso por el cual una acción colectiva se traduce en una diferenciación estética, y el modo en que se construyen valoraciones artísticas en el

contexto de las agrupaciones. El caso de Perekrest, una figura que en gran medida se sustrajo de las dinámicas grupales del mundo del arte, nos lleva a preguntarnos qué conexión existe entre dichas dinámicas y aquellas formas plásticas consideradas innovadoras o experimentales. ¿Qué relación se establece entre la actividad formacional y el reconocimiento de ciertas obras de arte como modernas?

El caso

La tarde del 12 de octubre de 1939 el intendente de la Municipalidad de Córdoba presidió el homenaje a la raza nativa pomposamente planificado por la Comuna. El protocolo preveía que Donato Latella Frías en persona arrojara las primeras paladas de tierra para plantar un ceibo, símbolo de la flora argentina. El árbol debía crecer justo frente al *Monumento a la Raza Nativa*, una escultura de Alejandro Perekrest emplazada en el centro de la misma rotonda, entre el boulevard San Juan y la avenida Vélez Sarsfield, la cual quedaría inaugurada con un discurso del propio intendente.[3]

Fig. 1 "Obra edilicia del Dr. Latella Frías, 1936-1939", *Córdoba*, 14 de octubre de 1939, pp. 6-7. Centro de Documentación Juan Carlos Garat, Cispren, Córdoba.

Los boulevares San Juan y Junín (su continuación) habían sido protagonistas, ese mismo año, de una seguidilla de inauguraciones iniciada por la del Mercado Sud, luego la nivelación de las barrancas en su extremo este, la extensión de la avenida y posteriormente su pavimentación. Estas y otras obras eran signos inequívocos de una modernización buscada, deseada y, hasta cierto punto, padecida por la ciudadanía, que era instada a celebrarla mediante anuncios de doble página en los periódicos locales (**Fig. 1**). Así se ponía de relieve que la ciudad atravesaba el doble movimiento de destrucción del pasado y construcción del futuro que ha signado, en términos generales, la experiencia de la modernidad.[4] La obra de urbanización del boulevard ya había insumido 50 mil pesos cuando, en julio, el Despacho Ejecutivo inició el expediente solicitando 15 mil pesos más destinados a finalizar la iluminación, los arreglos y el embellecimiento de dicha arteria. De acuerdo con lo elevado por la Comisión de Obras Públicas del Concejo Deliberante, 5 mil pesos de esta nueva partida se destinarían a la adquisición de una obra de arte que el Ejecutivo podría colocar donde lo considerase más conveniente.

Un examen de lo discutido en la sesión en la cual se aprobó la ordenanza muestra cómo la escultura que luego se llamaría *Himno al Sol* vino a recubrir de fines artísticos y culturales (como la presenta el miembro informante al abrir el debate) una partida que, de manera ciertamente controversial, se imputaría como "Adelanto Ejercicio 1940". A este respecto es revelador el fundamento ofrecido por el concejal Páez Molina (miembro, como Latella Frías, de la Unión Cívica Radical) para votar en contra de la ordenanza. Este no pone en duda los notables beneficios que la obra traería a la estética de la ciudad, no obstante (y, según sus propias palabras, votando con violencia) no deja de considerar que imputar el gasto al ejercicio del año siguiente no resistía el menor análisis.[5] Desde la oposición, el demócrata Aliaga de Olmos insistía en que lo correcto sería "dejar los adornos para otra oportunidad",[6] dado que las obras de embellecimiento no encuadraban en el tipo de gastos o inversiones que exigían un adelanto presupuestario. El mismo concejal advirtió, con suspicacia, que el Concejo discutía los proyectos y autorizaba los gastos de las obras, mientras el intendente se abrogaba la gloria en los discursos inaugurales. En efecto, Latella Frías terminaría por anunciar su candidatura para la reelección en octubre de ese mismo 1939.

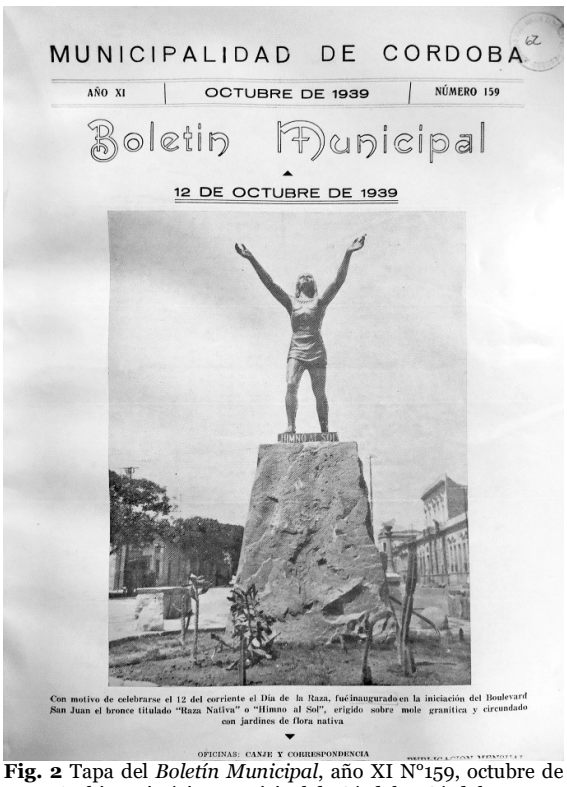
La oposición política en el Cuerpo legislativo evidentemente no representaba un obstáculo muy serio para el impulso urbanizador de la Intendencia, y en los primeros días de septiembre se firmó el Decreto N° 7949 autorizando la inversión. Allí se indicó, de

manera algo imprecisa, que la obra había sido ofrecida por Alejandro Perekrest a la Municipalidad. La Intendencia jerarquizó la escultura no solo con su emplazamiento y acto inaugural, sino también con la profusa difusión en los anuncios dedicados al progreso edilicio de la ciudad y, en particular, con la cubierta de octubre del *Boletín Municipal* (**Fig. 2**). Es evidente que en la obra reverbera la tendencia nativista, un campo temático que, como señalan diversos estudios, se ve impulsado en el período, luego de que las élites intelectuales de la época del Centenario asumieran el americanismo como discurso legitimador. En el año 1939 convergen, particularmente dentro de la vertiente incaísta diferenciada por Roberto Amigo, hitos tales como el estreno de *Ollantay* de Ricardo Rojas y la publicación de su ensayo sobre la escultura de Luis Perlotti, el escultor de Eurindia.[7] Rojas cumple un rol central en lo que respecta a asociar la historia argentina con la raza nativa o más precisamente, como advierte Marta Penhos, con el mundo andino. La autora sugiere además que, en virtud del extendido uso del término nativo en el período, se podría hablar de una intención nativista en sentido amplio, es decir, expresiva de ese conjunto de valores capaces de identificar contenidos artísticos y legitimar el presente al incluirlo en una genealogía histórica.[8] Es por eso que, si bien la alusión al ritual del Himno al Sol en la escultura de Perekrest admitiría un término más específico, como incaísmo, aquí nos referiremos a la tendencia nativista o nativismo.

No obstante, el caso que tratamos complicó estos términos. Si acaso el monumento no conseguía adherirse al sentido simbólico que sus múltiples títulos intentaban sujetar, sí logró erigirse (con el correr de las semanas) en símbolo de un debate estético que sumaría interlocutores y llegaría a involucrar cuestiones tan disímiles como la calidad del gabán, la durabilidad del bronce y la frecuencia de los ómnibus.

La protesta

Es escasa la información disponible sobre cuál fue el procedimiento por el cual la Comuna definió la adquisición de esta obra en particular y no otra, y fue justamente ese aspecto, con énfasis en el hecho de que la escultura estaba destinada al espacio público, lo que constituyó el eje de la protesta en torno de *Himno al Sol*. En este punto, el caso se entrelaza con el estudio de dinámicas artísticas grupales: el reclamo contra este monumento obliga a prestar atención al rol de una sociedad de artistas y a los procesos por los cuales ésta dio una disputa en el ámbito de las formas y los estilos.


MUNICIPALIDAD DE CORDOBA

AÑO XI | OCTUBRE DE 1939 | NÚMERO 159

Boletin Municipal

12 DE OCTUBRE DE 1939

Con motivo de celebrarse el 12 del corriente el Día de la Raza, fué inaugurado en la iniciación del Boulevard San Juan el bronce titulado "Raza Nativa" o "Himno al Sol", erigido sobre mole granitica y circundado con jardines de flora nativa

OFICINAS: CANJE Y CORRESPONDENCIA

Fig. 2 Tapa del *Boletín Municipal*, año XI N°159, octubre de 1939. Archivo Histórico Municipal de Córdoba, Córdoba.

La Asociación de Pintores y Escultores (APE) era la entidad resultante de la autoorganización de las y los artistas de Córdoba (o de una aparente mayoría de estos), luego de que en agosto de 1938 la seccional local de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos rompiera de manera algo polémica con su entidad matriz, la SAAP. Este evento de corte fue signado por un intenso intercambio epistolar con artistas radicados en Buenos Aires, entre quienes se destaca el escultor cordobés Horacio Juárez y el pintor rosarino Antonio Berni.[9] El primer presidente de la asociación fue el pintor Manuel Coutaret, encargado de poner en funcionamiento el Taller Libre de Croquis (**Fig. 3**), mientras Roberto Viola, quien lo sucedió en el cargo, tuvo un destacado rol en la gestión del nuevo local, donde tuvieron

lugar las jornadas de dibujo con modelo preparatorias para el concurso de la Beca de Perfeccionamiento Artístico en el extranjero, y la apertura del Taller de Grabado dirigido por Alberto Nicasio (**Fig. 4**). En 1939, este último taller fue presentado como el primer espacio de formación en la disciplina en la ciudad, en una indisimulada crítica a las limitaciones de la Academia Provincial de Bellas Artes para abrir la cátedra de grabado. Estas cuestiones, entre otras, dan cuenta de que la agrupación cumplía un rol significativo en la creación de una infraestructura alternativa e independiente para el espacio del arte.[10] El local de la entidad era sede de las reuniones del Centro de Egresados de la misma academia, una segunda agrupación abocada a obtener el reconocimiento de sus títulos en los ámbitos oficiales de enseñanza de la Provincia. Si bien los objetivos de estas dos asociaciones estaban diferenciados, el análisis de sus respectivas comisiones directivas demuestra que ambas entidades tenían integrantes en común.[11] En consecuencia, la actuación de este Centro de Egresados forma parte del contexto pertinente del debate que abre la APE en relación con los encargos de monumentos para el espacio público.

En el local de la Sociedad de Artistas Plásticos, filial Córdoba, donde estuvimos ayer. El presidente de la entidad, señor Coutaret, rodeado por socios

Fig. 3 "Los artistas plásticos ya tienen su 'peña' y taller libre de dibujo", *La Voz del Interior*, 4 de agosto de 1938, p. 9. Centro de Documentación y Hemeroteca de la Biblioteca Mayor de la UNC, Córdoba.

La Asociación de Pintores y Escultores tenía, en esos primeros años de su trayectoria, la aspiración de representar a las y los artistas de la ciudad y la provincia como si fueran una suerte de familia que, si no homogénea, estaba en principio unida por frentes comunes. Estos últimos pueden identificarse en los pronunciamientos públicos, habitualmente provocados por ciertas iniciativas gubernamentales que eran al mismo tiempo esperadas y criticadas. En las primeras semanas de septiembre de 1939, la APE dio a conocer un comunicado donde se sentaba una posición crítica con la iniciativa del Consejo Provincial de Educación, de encargar frescos para las escuelas públicas recientemente construidas. Según la resolución, estas escuelas monumentales alojarían murales,[12] una técnica que (a juzgar por la carta de la APE) la agrupación estaba particularmente interesada en desarrollar. La crítica apuntó a lo inadecuado que resultaba el fresco, en contraste con los medios y la formación de las y los artistas locales, y al hecho de que la decisión había sido tomada sin consultar con la Asociación.[13] Este pronunciamiento, entre otros posteriores, ayuda a contextualizar la protesta que se hace pública ante la adquisición del *Monumento a la Raza Nativa*.

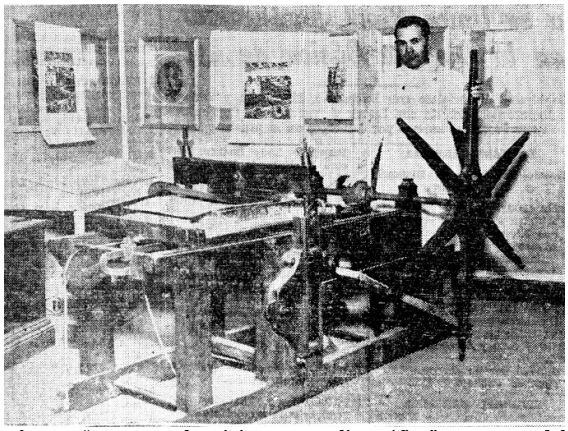


Fig. 4 "Frente a la vieja prensa litográfica", *La Voz del Interior*, 16 de agosto de 1939, p. 9. Centro de Documentación y Hemeroteca de la Biblioteca Mayor de la UNC, Córdoba.

Es Roberto Viola quien, en tanto presidente de la APE, firma la carta dirigida a Donato Latella Frías y la envía a *La Voz del Interior* para darle publicidad, cuatro días después de la inauguración de la escultura. La misiva abre con las correspondientes felicitaciones al funcionario "por tan feliz iniciativa que, desde luego, constituye un anhelo largamente acariciado por los componentes de esta agrupación".[14] Dado que, así como en el caso de los murales, este encargo oficial converge parcialmente con los intereses sectoriales de la APE, el propósito de la misiva es dejar en claro cuáles son los reparos de la agrupación: el hecho de que no se implemente un sistema de concursos, no solo en el caso de este monumento, sino en el de varias obras

inauguradas por la misma gestión. Además, y este punto es de sumo interés, la carta de Viola avanza sobre la cuestión del gusto y el provecho de esta política cultural, en miras de la educación artística de la ciudadanía:

> No pretendemos aclarar con esto el buen o mal gusto del funcionario que ocupa el sitial de la intendencia; no nos interesa tampoco educar su modalidad estética, las obras (sobre todo en bronce) perduran para desgracia o satisfacción de quienes intervinieron en su erección, cada uno cargará con las culpas y responsabilidades como en el caso actual pero esto sí, se lo aclaramos debidamente, serán menores estas responsabilidades cuando se ha compartido con la opinión de los autorizados y sobre todo cuando llenos de buena intención se procuró hacer lo mejor que era posible en ese determinado momento.[15]

La APE confronta así al intendente con el hecho de que los altos fines artísticos y culturales atribuidos al embellecimiento de la ciudad no podían alcanzarse mediante decisiones tomadas a título de favoritismo personal, y afirma que el beneficio que las obras de arte pueden darle a una comunidad debe calibrarse en función de cierto criterio de calidad plástica o emocional.[16] Estos criterios serían emanados, según el razonamiento de la carta, de los ámbitos específicos de incumbencia y, en particular, de la autoridad que las y los artistas plásticos defendían para sí en materia artística. De modo que puede advertirse, en esta protesta, un esfuerzo por sentar las bases de referencia para cualquier debate futuro de la modernización urbana en su dimensión estética, un aspecto que nos permite pensar esta discusión en términos de políticas culturales de la modernidad.

Un aspecto central de esta disputa tiene que ver con que la agrupación aspiraba a constituir el espacio de la palabra autorizada en temas artísticos,[17] algo perceptible en la reiterada demanda de que la opinión o consejo de la APE debía resultar ineludible siempre que las resoluciones oficiales impactasen en el ámbito de su práctica gremial o profesional. El argumento de la carta referida al *Monumento a la Raza Nativa* comparte con la declaración anterior, sobre los murales en las escuelas, la descripción de un doble frente. Desde la agrupación se consideraba que, al defender sus intereses gremiales, las y los artistas resguardaban también un interés social más amplio, en tanto las obras emplazadas en lugares públicos debían tener la más alta calidad, y haber sido realizadas por las y los más capacitados. Aún más, escrutando en lo que las y los Pintores y Escultores no dicen sobre la escultura de Perekrest, esas obras debían formar parte de un proyecto creador de corte moderno.[18] Una creación de tales características no sería producto de las expectativas de su audiencia (para, por caso, halagar el gusto del intendente) sino que, al contrario, tendería a crear a su público. Y en contextos como Córdoba, son las bases formacionales (como nos recuerda Williams) las que nos permiten reconocer la presencia de un movimiento artístico capaz de romper con tales expectativas.

Formas modernas. Controversias ante la escultura de Horacio Juárez

El comunicado de la APE y sus alcances se comprenden mejor si se consideran dos cuestiones que hacen a la reconstrucción del contexto pertinente (en términos de Revel) de esta protesta. La primera de ellas tiene que ver con las peripecias del nativismo y, más específicamente, la relación entre esta tendencia y el arte moderno.[19] El decreto mencionado arriba indica, como se dijo, que la obra había sido ofrecida por Alejandro Perekrest a la Municipalidad. El precio acordado, 5 mil pesos, admite comparación con los premios otorgados a la disciplina en el Salón Nacional de Bellas Artes ese mismo año. En la premiación, anunciada en septiembre, el Gran Premio Adquisición de la Sección Escultura, estipulado en 7 mil pesos, quedaba desierto, mientras el Primer Premio, valuado en 2500 pesos moneda nacional, fue otorgado a *Pitanguá*, una figura de Horacio Juárez (**Fig. 5**). Si el eje de la protesta contra el *Monumento a la Raza Nativa* estaba en el criterio de selección, se vuelve evidente que había, respecto del premio nacional, una relación de proporción inversa entre el valor monetario de las obras y la rigurosidad en el escrutinio y evaluación que había atravesado cada una de ellas.

Fig. 5 H. Juárez, *Pitanguá*, yeso, 192 cm, 1938. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires. Fotografía gentileza del MNBA.

Alejandro Perekrest era un escultor polaco formado en la Academia de Bellas Artes de Florencia primero, y en la de Roma después. Había llegado a Córdoba en 1919, donde obtuvo un cargo como profesor de escultura en la Academia Provincial de Bellas Artes, para pasar en la década de 1930 a la Escuela de Artes Aplicadas, y rotar entre distintas cátedras de ambas secciones (Bellas Artes y Artes Aplicadas) hasta su jubilación en 1950.[20] En el período comprendido entre 1930 y 1950, su participación en salones es francamente escasa (considerando eventos tales como los Salones Nacionales, en Buenos Aires, y los del Jockey Club y Municipales, en Córdoba, del período 1938-1946), un aspecto particularmente contrastante con Horacio Juárez. Este último, cordobés proveniente de una familia de extracción humilde y estudiante de esa misma Academia Provincial, había participado de las primeras exposiciones estudiantiles en 1927 y 1928. En 1929 obtuvo por concurso la Beca de Perfeccionamiento en el extranjero otorgada por la Provincia de Córdoba, que usó para solventar una estancia de formación de tres años que pasó principalmente en París. En 1933, al regresar, la exposición de sus obras generó un debate prolongado, intenso y sumamente polémico sobre la nueva escultura en la prensa local.[21] Muchos de los contrastes establecidos en estas sucintas biografías se ven inscriptos no solo en cómo *Himno al Sol* y *Pitanguá* llegan a la esfera pública en las semanas que nos ocupan sino también en los modos en que cada obra aborda la representación de la figura humana, y en sus selecciones simbólicas, esto es, en las formas y en los lenguajes puestos en juego dentro de lo que, a grandes rasgos, podríamos considerar temas de la misma tendencia nativista.

Fig. 6 A. Perekrest, *Himno al sol*, bronce, s/d,1939. Córdoba, vista actual, fotografía A. S. A.

La resolución naturalista del indígena, representado en la primera, tematiza la cuestión de la raza nativa a través de un momento (aparentemente documentado) del ritual del Himno al Sol, donde, por otra parte,

la figura es captada en una pose que le permite al escultor entretenerse en la descripción pormenorizada de la musculatura humana (**Fig. 6**). En Juárez, en cambio, el recurso elegido son las leyendas guaraníes recopiladas por Ambrosetti a partir de las cuales, sostiene, logró elaborar una Anunciación americana:

> Puedo afirmar, sin que esto sea jactancia, que la anunciación que yo he encontrado es superior a la que encontraron en Occidente, que es más bien una expresión de advenimiento. 'Pitanguá' representa el principio y fin de la vida, es decir el nacimiento y la muerte. Se funden en la figura estos dos grandes momentos de la existencia del ser.[22]

La obra del cordobés se vale de una alegoría para ocuparse del estudio de la belleza nativa y podría inscribirse en la estela de la *Venus criolla* de Centurión (1935). Detrás de esta última, Marta Penhos ha identificado una serie de esculturas participantes de los Salones Nacionales en el período, caracterizadas por las figuras femeninas de formas rotundas y macizas con rostros de facciones singularizadas.[23] En *Pitanguá*, el artista opta por una síntesis y ligera geometrización de la forma, ostensible en la forma cónica de los pechos y en el acusado ensanchamiento de los cuádriceps, y la pose genera un espacio eminentemente plástico entre la cabeza del personaje y el ave que se posa en su mano (**Fig. 7**). Estas características contextualizan la escultura, además, en una figuración entonces novedosa, propia del período de entreguerras, que la emparenta con las obras de Ricardo Musso, Emilio Casas Ocampo, Nicolás Antonio de San Luis y Vicente Puig, habituales concursantes de los salones con desnudos femeninos.

El anuncio de este premio despierta una interesante discusión en torno de su tema y su lenguaje formal, tanto en la crítica porteña y cordobesa, como entre artistas e intelectuales. Un recuento de este debate nos permite precisar cómo el caso configura, justamente, la consagración de un proyecto creador, no sin algunas derrotas parciales en el camino. En *La Prensa* se celebra la obra en función de su aproximación a lo auténtico, valoración que parece apreciar tanto el discurso nativista como sus elementos plásticos:

> Es este un desnudo que marca la realización plenaria de un artista, exigente y escrupuloso para consigo mismo, que fue depurándose en la ardua lucha cotidiana, hasta dominar el lenguaje secreto de las formas y expresarlo con transparente sinceridad. No es el interés menor de "Pitangua" la intención folklórica y racial, que aquí sí aparece sintetizada con amplitud.[24]

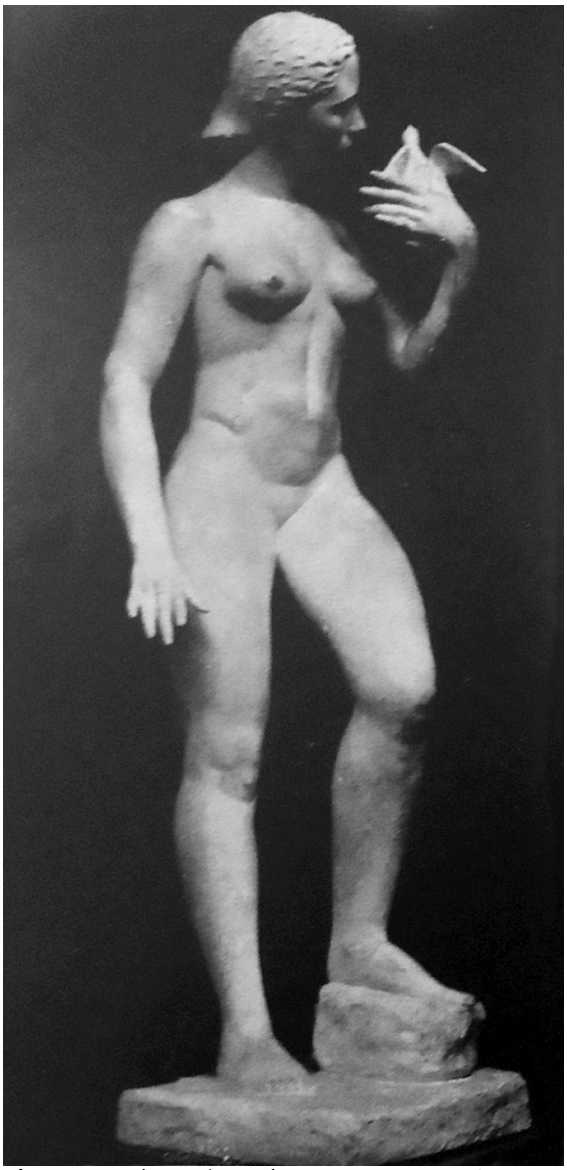


Fig. 7 H. Juárez, *Pitanguá*, yeso, 192 cm, 1938. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires. Fotografía del catálogo XXIX SNBA (1939), Biblioteca del Museo Emilio Caraffa, Córdoba

En los periódicos locales, en cambio, persiste la memoria de la disrupción vanguardista de Juárez, y la obra es valorada en términos de un regreso de sus incursiones por el disformismo, como se dice en *La Voz del Interior*. En consecuencia, el foco está puesto en sus valores plásticos:

> Las formas han variado fundamentalmente; la sensibilidad moderna del artista revela el eterno retorno –signo del arte en esta hora– a lo clásico, en una purificación expresiva de la verdad objetiva e interior, después de la crisis revolucionaria de post-guerra –con su psicosis y su afán embriagado de cosas absolutamente nuevas– que arrastró a la desintegración total, hasta lo absurdo, de las formas para terminar volviendo los ojos hacia las épocas definitivas de la historia, en busca del orden –armonía– que señala el triunfo definitivo del espíritu en el arte como en la vida.[25]

Estos comentarios y otros publicados a propósito de la premiación dan cuenta no solo de que las obras de Juárez eran objeto de un escrutinio riguroso, sino de que sus apuestas estéticas habían sentado un precedente que ya no podía pasarse por alto. Si la prensa valoraba *Pitanguá* como una morigeración de sus ambiciones plásticas, el análisis de la correspondencia del artista muestra cómo sus vínculos formacionales se movilizan y controvierten esa mirada. Apenas conoce la noticia de su premiación, le escribe el ingeniero Adolfo Mochofsky, amigo y contertulio de Juárez en el círculo de la Casa Soneira en los tempranos años de 1930. En su carta, este argumenta contra la nota citada del *Córdoba*, afirmando que, aun con los cambios estilísticos, él reconoce en esta obra al mismo artista de avanzada de 1933:

> Me enfrento a la fotografía de "Pitancua" ó "Pitangua" sorpresivamente, como a la vuelta de una esquina con un viejo conocido que hace mucho tiempo que no veía.- Están comprendidas en ella todas tus intenciones que yo conozco, que he sentido palpablemente en aquellos grupos que el cronista no comprendió jamás y que considera desviaciones y casos de "psicosis".- En "Pitangua" te he reconocido y el enterarme de este reconocimiento es para mí uno de los acontecimientos mas [sic] gratos de los últimos tiempos.[26]

Acaso recogiendo el guante de esta polémica, entrevistado por el mismo diario Juárez dice que "nada ha cambiado: que todo ha 'evolucionado'. [Mi] sentido del arte es hoy exactamente la continuación del de ayer".[27] Sin dudas, el artista subraya esa continuidad con la imagen que facilita para acompañar estos artículos, una fotografía tomada en ángulo contrapicado que pone en primer plano el juego con el espacio formado entre el brazo, el ave y el rostro de la figura, y resalta las líneas oblicuas y los volúmenes geométricos que configuran la escultura (**Fig. 8**). Y es justamente esta imagen de la obra la que tiene Mochofsky ante su vista cuando le escribe al escultor.

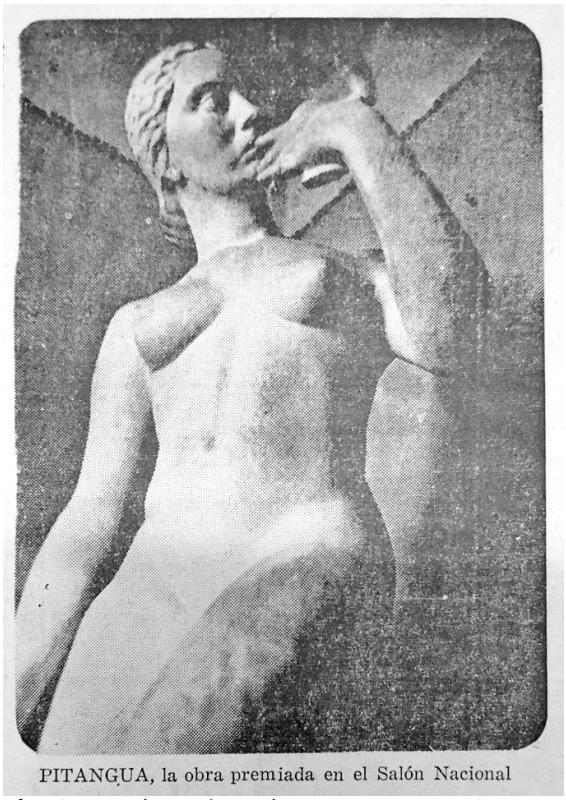

PITANGUA, la obra premiada en el Salón Nacional

Fig. 8 H. Juárez, *Pitanguá*, yeso, 192 cm, 1938. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires. Fotografía publicada en "Horacio Juárez habla para 'Córdoba'", *Córdoba*, 19 de septiembre de 1939, p. 12. Centro de Documentación Juan Carlos Garat, Cispren, Córdoba.

También Manuel Coutaret, una destacada figura de la Asociación de Pintores y Escultores, escribe sin demora a Juárez. Más que felicitarlo, el pintor se ocupa de expresar su disgusto con la decisión de dejar desierto el Gran Premio en Escultura:

> Ya he visto el fallo del jurado de escultura y no puedo menos que censurar "el desierto" de esa gente, ¿no será el desierto interior que los eleva a mandar los 6.500 $ a ejercicios vencidos?- lo admitiría con una gran medalla de honor pero no comprendo estas actitudes anti-humanas (ya repetidas) con un dinero del estado que está precisamente destinado a "estimular".
> Este es un asunto que deben intervenir las sociedades y fijar criterio.
> Lamento querido negro lo sucedido, pero tienes corazón para aguantarlo.[28]

El hecho de que Coutaret censurase esta suerte de premio devaluado para su colega, mientras la sociedad local de artistas se ocupaba de exigir criterios de selección más estrictos para los encargos de la Municipalidad, da cuenta de que la familia de artistas que aspiraba a constituir la APE necesariamente establecía exclusiones y diferenciaciones. Dentro de la tendencia nativista, el análisis de estas dos esculturas, de sus mecanismos de consagración y de las peripecias de su recepción crítica, permite captar un antagonismo entre formas nuevas y tendencias residuales (o estilos periclitados, como son referidas en algunas notas del período). El arte moderno es una realización colectiva que debemos pensar en la encrucijada entre época y forma, donde, entre otras cosas, hay una dependencia mutua de artistas y crítica.[29] En el análisis de estos vínculos se nos vuelven inteligibles los contrastes y oposiciones que, en última instancia, hacen al modo en que se definen las identidades grupales.

La recepción de *Pitanguá* en Córdoba permite pensar qué era lo que exigía la protesta de la APE ante la obra de Perekrest, y qué se criticaba al poner en cuestión el gusto del "funcionario que ocupa el sitial de la Intendencia".[30] Pablo Fasce alega que, evidentemente, las y los artistas formados en París se aproximaron a los temas nativistas y, aún más, dieron allí su disputa.[31] No obstante, el caso de Juárez verifica asimismo que se dieron ciertos desplazamientos en el lugar que ocupaba un o una artista en la consideración de la crítica, según hubiera tocado o no las cuerdas nativistas, como señala Penhos.[32] En todo caso, la protesta contra el *Monumento a la Raza Nativa* en Córdoba indica que las diferenciaciones entre unas formas artísticas y otras eran un componente importante de la identidad colectiva de la APE. Pero esta daba una batalla de dos frentes, y para completar la cartografía de estos antagonismos se hace necesario considerar los vínculos y alianzas de la agrupación con ciertas figuras intelectuales.

Época y forma

La segunda cuestión, entonces, que resulta pertinente para contextualizar los alcances del comunicado de la APE son esos vínculos clave con otros intelectuales que acompañaron a la agrupación en el frente de las políticas culturales. La protesta por el *Himno al Sol* se opone a los viejos sistemas de selección que, desde el punto de vista de la APE, son los peores. Esos sistemas amparan las viejas formas, y contra ese fondo contrastan las nuevas formas. Esto delimita ciertos contornos, apenas insinuados en el manifiesto publicado por la agrupación, que se vuelven diferenciaciones más pronunciadas con el correr de las semanas.

Es destacable, en ese sentido, la mención al *Monumento a la Raza Nativa* que hace Oliverio De Allende en su comentario dedicado al segundo Salón *Tout Petit* de la APE, organizado en diciembre de 1939, en conjunto con el de la porteña Asociación Camuatí. El prolífico crítico se caracterizaba por publicar textos minuciosos, donde era capaz de apuntalar hasta en el más mínimo chiste sus definiciones artísticas y su valoración de lo moderno.[33] En el caso de este salón, De Allende establece una diferenciación central entre las obras seleccionadas por la agrupación local, que ocupaban una sala de la exposición, y aquellas que habían sido enviadas por Camuatí desde Buenos Aires. En la primera, el criterio había sido riguroso y, según

comenta, todas las pequeñas obras son excelentes, finas, expresivas. Menciona allí a José Aguilera, Horacio Álvarez, Francisco Vidal, Antonio Pedone, José Ferreyra Soaje, Roberto Viola, Luis Waisman y Manuel Coutaret, todos ellos pintores y socios de la APE. En las salas restantes, en cambio, las obras

> constituyen un alarido del más resuelto mal gusto y peor pintura. Pocas veces me ha sido dado a ver un conjunto más absolutamente por debajo de lo pésimo. [...] Más, aun: si se compara a éstas y el "Himno al Sol" –estatua verdaderamente trágica a fuerza de ser extra escultórica y extra estética y que injuria los ojos en una de nuestras avenidas– todavía el "Himno al Sol" probaría su derecho a la comparación, por lo menos...[34]

la oreja de dionisio

Triste destino el de la raza india.

Primero fué la increíble irrupción hispánica...

Después las encomiendas...

Más tarde la pugna sanguinolenta con su medio hermano el gaucho...

Después la "campaña del desierto" de don Juan Manuel de Rozas...

Posteriormente la "Conquista del Desierto" por Alsina y Roca...

Luego la reculada paulatina hacia las selvas y las estribaciones andinas ante el empuje civilizador del gringo...

Después, la muerte lenta, la consunción gradual de una raza...

Y, como si todo esto fuera poco, como si esta tremenda tragedia no reclamara una recogida meditación sobre el destino del hombre en la tierra y no provocase un sentimiento de piedad por la raza sacrificada quién sabe a qué teleología, he aquí la erección solemne y al parecer definitiva del "Monumento al Indio", cometida frente a la Plaza Vélez Sársfield.

* * *

Un consocio nos ha sugerido una idea que podemos llamar excelente. Como todo el mundo ya sabe que el mencionado monumento no es el "Monumento al Indio" —que entre paréntesis ya ha merecido la postal— sino "al hombre que perdió el ómnibus", dice nuestro espiritual consocio que la Intendencia debería quitar la placa que alude a la tragedia del indio y reemplazarla por otra que aluda al pobre hombre que tenía que tomar el ómnibus que va a la campaña —que sale cada tres horas— y llegó cuando acababa de salir.

* * *

Si yo fuese juez y delante mío compareciese un sujeto acusado de haber cometido un 'acto de vandalismo" —como dicen los diarios— mutilando, demoliendo o alquitranando una o varias —mejor varias o todas— de las estatuítas que "adornan" el bulevar Wheelwright, lo pondría en libertad de inmediato, sin dar siquiera lugar a la lectura de los considerandos de fiscal.

Fig. 9 "La oreja de Dionisio", *Boletín de la Asociación de Pintores y Escultores*, N°2, abril de 1940, p. 6. Archivo particular de la familia Waisman.

En términos de valoración de la obra, es interesante advertir cómo la crítica indirecta que en última instancia había sido el sustento del manifiesto de la APE se reconvierte, en esta segunda tipología que constituye la crítica de arte (según lo que propone Gamboni para pensar los escritos sobre arte), en parámetro o umbral entre lo que efectivamente puede considerarse dentro del ámbito de lo estético y lo extra estético. Irónicamente, dado que en el salón *Tout-Petit* la representación de la escultura como disciplina era francamente minoritaria, De Allende recupera el artefacto que había motivado la protesta de la agrupación de artistas, para ponerlo en la incómoda posición de ser el punto de apoyo para la valoración de cualquier obra de arte.

Esta referencia al carácter extra escultórico del monumento muestra cierta proximidad con la alusión a la estatua, entre comillas, que aparece en el primer número del *Boletín de la Asociación de Pintores y Escultores*, donde se reporta que la entidad elevó el comunicado de protesta en octubre. En el siguiente número del boletín se vuelva a mencionar a la obra, esta vez en el recuadro de comentarios cómicos, titulado "La oreja de Dionisio" (**Fig. 9**):

> Un consocio nos ha sugerido una idea que podemos llamar excelente. Como todo el mundo ya sabe que el mencionado monumento no es el "Monumento al Indio" –que entre paréntesis ya ha merecido la postal– sino "al hombre que perdió el ómnibus", dice nuestro espiritual consocio que la Intendencia debería quitar la placa que alude a la tragedia del indio y reemplazarla por otra que aluda al pobre hombre que tenía que tomar el ómnibus que va a la campaña –que sale cada tres horas– y llegó cuando acababa de salir.[35]

Es así como la obra de Perekrest, que mediante una mínima evaluación había accedido a una máxima recompensa, parece verse invertida, una y otra vez evaluada, hasta diluir su simbolismo en el horario de los ómnibus interurbanos, imagen de sorprendente carácter predictivo (**Fig. 10**), una de las más banales experiencias urbanas. El trabajo crítico en el que convergen las ironías de De Allende y las ácidas observaciones de la APE (que en la misma columna reconoce la tragedia histórica de las comunidades amerindias en distintos períodos, y se pregunta si acaso no han sido agraviadas de nuevo por el monumento) da cuenta de cómo, en el seno de las dinámicas formacionales, la escultura sirvió para sentar posición ante las distintas facetas de lo

moderno: sus formas, sus discursos y sus prácticas son alternativamente esgrimidas en la serie de intervenciones públicas que hemos referido.

Fig. 10 A. Perekrest, *Himno al sol*, bronce, s/d, 1939. Córdoba, vista actual, fotografía A. S. A.

La secuencia que proponemos aquí para seguir la suerte crítica del *Himno al Sol* concluye en la iniciativa del concejal del Partido Demócrata, José Antonio Mercado, quien en mayo de 1940, recién electo, presenta un proyecto de ordenanza para que las obras adquiridas por la Municipalidad cuyo valor superase los 2 mil pesos, fueran concursadas dando intervención a artistas locales. La propuesta es públicamente celebrada por la Asociación de Pintores y Escultores.[36] Mercado, un destacado representante de la élite cultural cordobesa, que había sido director del diario *El País* en 1937, fue además organizador y parte del jurado del *I Salón Jockey Club* en 1938, exposición por la cual la APE también lo había agasajado, en lo que fue una de sus primeras actividades oficiales como agrupación. Sería él también, justamente, el autor del proyecto de creación del Museo Municipal de Bellas Artes, que se inauguraría en 1943 y sería dirigido por el mismo Roberto Viola, quien presidía la APE en 1939.

El caso considerado en su conjunto resulta expresivo del modo en que las y los artistas analizaron sus propias condiciones materiales de producción cultural. Esta autoconciencia, que implica a la vez una evaluación de la situación y un proyecto, signó el compromiso de la APE con lo que Williams denomina la infraestructura artística de una ciudad. La construcción o desarrollo de esta infraestructura es un propósito artístico y moderno en sí mismo, para el cual la agrupación estableció vínculos estratégicos con figuras intelectuales de otros ámbitos: de la crítica, del periodismo o de la política. La reconstrucción de estos vínculos nos permite atisbar el alcance de la actuación del grupo.

En junio de 1940, ya con Edelmiro Lescano Ceballos y Luis Waisman en la presidencia y vicepresidencia de la comisión directiva, la APE entra de lleno en la cuestión de las posibilidades de desarrollo de una carrera artística en Córdoba. Para esto, publica una declaración referida al problema de la emigración de las y los artistas, un tema que se considera desde diversas facetas. Una de ellas era la situación de los ex becarios (todos varones), quienes al regresar no encontraban medios para hacer la transferencia de sus conocimientos. Luego estaba el tema de la docencia en artes, tanto por las dificultades que las y los egresados de la Academia encontraban para obtener cátedras, como por la mala remuneración. Finalmente, la APE señalaba un problema de cultura: la emigración dificultaba la creación de una escuela artística local, ya sea pictórica, escultórica o cerámica. En la declaración se señalan los ejemplos de Ricardo Musso, Nicolás Antonio de San Luis (Russo), Horacio Juárez, Enrique Borla, Pedro de la Fuente, Fernando Arranz, Emilio Casas Ocampo y la inminente partida de Vicente Puig: este problema, evidentemente, era mucho más acuciante entre las y los escultores.[37] De nuevo, la declaración apuntaba a un doble frente, el del interés profesional y el de orden público:

> uno de los elementos que confieren sentido a la vida de un pueblo y de una ciudad: el arte, se encuentra acechado por un peligro que está en manos de las autoridades y corresponde a las mismas conjurar.[38]

Estamos ante una formación moderna de vocación constructiva. Si los contornos de su militancia estética se vuelven visibles en la diferenciación con el eclecticismo academicista de un artista como Perekrest, los del movimiento artístico se ven dinamizados por los vínculos materiales que la hacen parte de la ciudad, y que la

relacionan de manera dialéctica con el espacio social en sentido amplio.

A modo de cierre

Las acciones de esta agrupación de artistas e intelectuales ante el *Monumento a la Raza Nativa* podrían analizarse como parte de una constelación (un ejercicio historiográfico que nos sugiere la misma literatura sobre arte moderno en Córdoba) de la que participan al menos otros dos momentos en los que las esculturas del espacio público se asociaron con estrategias de identificación colectiva. El primero de ellos es el derribo del monumento al jurista Rafael García, ocurrido durante el itinerario de la Reforma Universitaria de 1918, en el contexto de los enfrentamientos entre el movimiento estudiantil reformista y los grupos (también estudiantiles) que se le opusieron. Carolina Romano lo ha considerado analíticamente, en términos de un acto de inédita radicalidad, dado que la "motivación más fuerte de este tipo de episodios fundados en una expectativa de gran fuerza operativa [es] la inauguración de un tiempo nuevo".[39] El segundo es posterior al evento que hemos tratado aquí, y tiene que ver con la acción de repudio ante la censura de las *Bañistas* de Ernesto Soneira, la cual consistió en vestir con lencería los conjuntos escultóricos del Parque Sarmiento (**Fig. 11**). Cristina Rocca ha investigado el episodio a la luz de la actividad formacional (también de genealogía reformista) del círculo de la Casa Soneira, poniendo de relieve el armado de un pequeño frente de artistas e intelectuales, entre quienes identifica a Deodoro Roca, Horacio Juárez y Luis Barragán, dispuesto a enfrentar a los conservadores y "reírse de los solemnes".[40]

Hoy Amanecieron Cubiertas con Ropa "Interior", las Estatuas de la Ciudad

Los Plásticos Protestan por la Actitud Ministerial

Consideran que la clausura de la exposición del artista Ernesto Soneira, es inconsulta

Ayer sesionó la Comisión Directiva de la Asociación de Pintores y Escultores de Córdoba para considerar la actitud del Ministro de Obras Públicas, que trajo como consecuencia la clausura de la Exposición Soneira que se estaba realizando en el Salón Blanco del Ministerio de Obras Públicas.

Se resolvió dar a conocer una declaración, que comienza diciendo que luego de considerar detenida y objetivamente la situación planteada al artista Ernesto Soneira por la resolución emanada del señor Ministro de O. Públicas, se resuelve expresar su protesta por tal medida, protesta que funda en las siguientes consideraciones.

SE RECHAZA EL DECRETO MINISTERIAL

1o.) No obstante la vaguedad de la motivación adoptada por el Ministerio de Obras Públicas para justificar dicha medida, pero acordo del conocimiento público y, en forma directa, de esta Comisión la verdadera razón de la misma la Comisión Directiva de la A. P. E. rechaza por infundada tal razón determinante del decreto ministerial.

2o. — Refuta inconsulta la disposición del Ministerio de Obras Públicas, en cuanto se vincula a un problema de índole meramente artística.

3o. — Declara inútil el procedimiento toda vez que el Salón había sido acordado precisamente para la exposición de todas las obras.

A este respecto se hace un deber en destacar la necesidad, bien sentida en el ambiente artístico local de disponer de un salón destinado especialmente a la exhibición de obras de arte y la creación de un organismo competente que se encargue de su funcionamiento y asesore con lo que se evitará la repetición de incidentes como el que aquí se trata.

[illegible] conocedor de lo que hago en materia artística y de mi responsabilidad. Es suponerme lo que no soy e infligirme arbitrariamente un agravio atribuir a una de mis obras una baja intención pornográfica, o siquiera mencionar a propósito de ella la palabra moralidad. Se podrá o no estar de acuerdo con mis ideas en materia de arte, entender o no entender del mismo que esta situada en la dirección de la pintura moderna, pero lo que no se puede, por elevada que sea la persona que lo sostiene en ello, substituir públicamente, en un documento oficial como una obra inmoral o pornográfica, con absolutamente extraño no solo a la intención de la obra sino a su propia expresión material. Es una insolencia que la considero agraviante y gratuita, con todo el respeto con me merece el funcionario que no la prodigo, a mi buscado fe a provincia en la ropa, mercedes de la misma provincia extrañas y recomponer en otras oportunidades, de cualquier modo, una vista del Ministerio de Obras Públicas con mi exposición, que se ha cerrado así de tan inusitada manera, poseyéndome en tal forma como un desconocido que buscara notoriedad por festival por tan verdades caminos.

Poco importa el decreto no menos esas razones, es notorio que a ello se debe y a que, después de reflexionar, en resguardo de mi decoro y de mi dignidad de artista, me he negado a describir de la exposición un cuadro que podrá no gustar, pero que no es al menos ni obsceno.

No me propongo discutir el valor del desnudo en el arte, tema que desde hace siglos, no se discute. Solo quiero que el público sepa definitiva es quien juzga, aceptando por la inesperada clausura no ha podido ver mi obra, que ese un artista serio, como este y responsable".

Un hecho curioso, que evidencia el buen humor de los autores, se ha podido constatar esta mañana en la ciudad. La casi totalidad de los desnudos artísticos que adornan diversos paseos públicos y el parque Sarmiento, aparecieron hoy a la madrugada vestidos con ropa interior. "El rapto de las Sabinas", monumento alegórico ubicado en el parque Sarmiento, también fué convenientemente cubierto por él o los humoristas, con velos que ocultaban parte de los cuerpos. Se atribuye este suceso a la reciente actitud adoptada por el Ministro de Obras Públicas, quien clausuró una exposición de un artista local, debido a que en la misma se exhibía un cuadro que presentaba varios desnudos

Fig. 11 "Hoy amanecieron cubiertas con ropa 'interior', las estatuas de la ciudad", *Córdoba*, 24 de octubre de 1940, p. 5. Centro de Documentación Juan Carlos Garat (Cispren Córdoba).

Nuestro caso vuelve inteligible una práctica formacional cuyo efecto más ostensible fue introducir una diferenciación entre formas (y formas de hacer) modernas y periclitadas. El monumento emerge como un artefacto desvalorado mediante la ironía (como en la intervención de De Allende), la sátira (en los boletines de la APE) y el absurdo (en el ovillejo de Nores Martínez), y por la apelación a estos recursos es que se vuelve un prisma a través del cual abrir distintas vías analíticas para el estudio de formaciones artísticas en el siglo XX: las políticas culturales, el espacio urbano, las modalidades de identificación colectiva y una persistente militancia por la renovación de las formas.

Notas

[1] Puede verse una fotografía de ambas estatuas, antes de la mudanza de Dalmacio a la avenida Irigoyen, en M. C. Boixadós, A. S. Maizón y M. A. Eguía, *Plazoleta Vélez Sarsfield*, Córdoba, Secretaría de Ambiente de la Municipalidad de Córdoba y Secretaría de Extensión de la FFyH-UNC, 2013, p. 54, https://ffyh.unc.edu.ar/extension/memoriasdemiplaza/01_Plazoleta_Velez_Sarsfield.html (acceso: 03/04/2021). Agradezco a Mariana Eguía por señalarme el ovillejo de Nores Martínez, tomado aquí del blog Córdoba literaria en http://cordoba-literaria.blogspot.com/2014/07/alejandro-nores-martinez.html (acceso: 03/04/2021).

Un primer abordaje de este caso fue presentado en la sesión "Feas, sucias y malas. Valoraciones y desvaloraciones de obras en la historia del arte", coordinada por María Isabel Baldasarre y Fernanda Pitta en el X Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes del CAIA, Buenos Aires, septiembre de 2019. Agradezco a las coordinadoras y a las y los participantes de la mesa los valiosos comentarios que recibí. La posterior elaboración de este artículo fue realizada en el marco de una Beca Posdoctoral de la Secretaría de Ciencia y Tecnología de la Universidad Nacional de Córdoba, por lo cual agradezco asimismo a Guillermo Fantoni, director de la beca, por la lectura del borrador y sus atinadas sugerencias.

[2] Además del libro de Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2007, dentro de esta perspectiva resulta particularmente productivo el trabajo de Diana Wechsler, quien llama la atención sobre la tradición de lo nuevo en el Río de la Plata y sus diferencias con aquella construida por las vanguardias históricas, en tanto "no se rechaza el pasado sino que se recuperan selectivamente algunos materiales para combinarlos de manera novedosa en el presente". Ver Diana Wechsler, "Impactos y matices de una modernidad en los márgenes. Las artes plásticas entre 1920 y 1945", en: J. E. Burucúa (dir.), *Nueva historia argentina. Arte, sociedad y política* (vol. I), Buenos Aires, Sudamericana, 2010, p. 273. La misma autora ha sido una de las primeras en advertir un fenómeno análogo en Córdoba, en una temprana referencia a la importancia de las estrategias de identificación grupal en la militancia por el arte moderno o el arte nuevo. Ver. Diana Wechsler, "Un registro moderno del arte en Córdoba", en AA.VV., *100 años de plástica en Córdoba, 1904-2004*, Córdoba, Museo Emilio Caraffa y La Voz del Interior, 2004, pp. 117-124. Muchos de los avances sobre esta línea de abordaje en Córdoba (entre los que se cuenta el presente artículo) se condensan en la producción del equipo actualmente reunido en el proyecto *Morfología e historia. Hacia una historia cultural del arte moderno en Córdoba (1916-1966)* dirigido por Carolina Romano y Marta Fuentes, radicado en el Centro de Investigación y Producción en Artes de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba y subsidiado por la SECyT UNC para el período 2018-2021.

[3] "Un homenaje a la Raza rinde la Comuna el día 12 de octubre", *Córdoba*, Córdoba, 10 de octubre de 1939, p.7.

[4] Respecto de la ambivalencia ante la modernización que signa la experiencia de lo moderno y al pensamiento modernista, nos remitimos a la serie de estudios propuesta por Marshall Berman en *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, México, Siglo XXI, 2011, especialmente los capítulos 1 y 5.

[5] Archivo Histórico Municipal de Córdoba, Acta de 13a. Sesión Ordinaria del Honorable Concejo Deliberante, 24 de agosto de 1939, folio 315.

[6] *Ibid*., folio 314.

[7] Roberto Amigo, "La hora americana 1910-1950. El americanismo del indianismo al indigenismo", en *La hora americana. 1910-1950*, [Catálogo], Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2014, p. 35.

[8] Marta Penhos, "Nativos en el Salón. Artes plásticas e identidad en la primera mitad del siglo XX", en M. Penhos y D. Wechsler (coords.), *Tras los pasos de la norma. Salones de Bellas Artes (1911-1989)*, Buenos Aires, CAIA y Ediciones Del Jilguero, 1999, p. 122.

[9] Ana Sol Alderete, *La Asociación de Pintores y Escultores de Córdoba: arte moderno, emprendimientos institucionales y compromiso social entre 1937 y 1945*, Tesis de Doctorado, Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba, 2019, https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/16506 (acceso: 03/04/2021). El proceso de emergencia de la Asociación de Pintores y Escultores está asociado a una frustrada convocatoria a boicotear el Salón Nacional de Bellas Artes, impulsada por la SAAP en agosto de 1938.

[10] En su análisis de las formaciones culturales, Raymond Williams considera los distintos tipos de relaciones externas de las agrupaciones (de especialización, de oposición o alternativas), siendo el rasgo más notorio de las últimas el hecho de que aportan medios alternativos para la producción cuando consideran que las instituciones existentes tienden a excluirlas (como sería aquí el caso del Taller de Grabado de la APE). Al establecer una infraestructura alternativa, la agrupación se vale de ella para consolidar su presencia o su identidad pública. Raymond Williams, *Sociología de la cultura*, Buenos Aires, Paidós, 2015, p. 59.

[11] En 1939, la Comisión Directiva del Centro de Egresados estaba compuesta por Enrique Mónaco, Amelia Nasim Favre, Víctor M. Infante, Marina Smith y José Calvo, además de un grupo de vocales no identificados en el reporte de la prensa. "Egresados de Bellas Artes eligieron sus autoridades", *La Voz del Interior*, Córdoba, 30 de marzo de 1939, p. 9. Infante y Mónaco eran integrantes, al mismo tiempo, de la Comisión Directiva de la APE votada el 23 de abril de ese mismo año.

[12] Las escuelas monumentales fueron abiertas durante las gestiones de los gobernadores radicales Amadeo Sabattini y Santiago del Castillo (1936-1943). Se destacaron por su arquitectura modernista, contrastante con la de las céntricas escuelas Alberdi, Carbó y Olmos, y por su emplazamiento en distintos barrios de la ciudad: la Escuela Mariano Moreno en B° Alberdi, las Escuelas Roque Saénz Peña y Adolfo

Saldías en Bº Güemes, la Escuela Presidente Sarmiento en el actual Bº Cofico y la Escuela Hipólito Irigoyen en Bº San Martín.

[13] "Aunque la iniciativa es feliz, la decoración mural de nuestras escuelas ofrece inconvenientes", *Córdoba,* Córdoba, 13 septiembre de 1939, p. 12. El comunicado está firmado por la APE, aunque conjeturamos que su redacción estuvo a cargo de Luis Waisman.

[14] "Los Plásticos protestan por una medida", *La Voz del Interior*, Córdoba, 16 de octubre de 1939, p. 11.

[15] *Idem.*

[16] *Idem.* Esta es la única alusión a que aquí hubiera un caso de favoritismo personal, en adelante esta obra sería objeto de críticas dirigidas a sus formas, y no directamente a la figura del escultor. Perekrest tiene una llamativa presencia en la estatuaria pública de Córdoba, y no podemos dejar de señalar la comitencia del busto a Irigoyen en 1934 (en la que también parece haber estado involucrado Latella Frías). Ver Federico G. Bordese, *La Casa Radical de Córdoba*, Córdoba, Ediciones para Estvdios Politécnicos de América, 2020, p. 19, https://issuu.com/federicobordese/docs/tapa_casa_radical_-_libro, (acceso: 03/04/2021). Otro indicio que invita a investigar sus vínculos son las inscripciones en la base del *Monumento a la Raza Nativa*. En la parte anterior está el segundo título de la obra, Himno al Sol, del lado derecho, y con letras de menor tamaño, se indica el nombre del artista, Alejandro Perekrest. Escultor, y en la parte posterior, en igual tamaño que la firma de Perekrest, puede leerse Fundición R. Chavero. Córdoba. Sin embargo, esto no es suficiente para establecer una relación entre esta escultura de tema nativista y el círculo de Roberto Chavero (Atahualpa Yupanqui) de quien, por otra parte, no sabemos que tuviera una fundición.

[17] Esta idea está expresada de manera explícita en la presentación del *Boletín de la Asociación de Pintores y Escultores*, documento analizado con detenimiento en Ana Sol Alderete, "La toma de la palabra: textos de artistas en los *Boletines de la APE* (1939-1940)", *Avances*, N°26, Córdoba, 2017, pp. 39-53.

[18] Con la noción de proyecto creador nos referimos a la categoría propuesta por Pierre Bourdieu para definir aquella herramienta mediante la cual la o el artista enfrenta la definición social de su obra, una representación de su quehacer donde "se entremezclan y a veces entran en contradicción la *necesidad intrínseca de la obra* que necesita proseguirse, mejorarse, terminarse, y las *restricciones sociales* que [la orientan] desde fuera". Ver Pierre Bourdieu, "Campo intelectual y proyecto creador", en: M. Poullion *et al.*, *Problemas del estructuralismo*, México, Siglo XXI, 1969, p. 146. En seguida mostraremos cómo esta categoría nos permite objetivar la valoración diferencial de dos esculturas nativistas, en tanto que, cuando el campo artístico constituye una esfera relativamente autónoma, el proyecto creador se vuelve un objeto privilegiado de la crítica de arte.

[19] Respecto de este punto, acordamos con Pablo Fasce en que es menester revisar una vieja escisión aparentemente irreconciliable entre los movimientos de arte moderno y las obras de tendencia nativista, sancionada por las historias del arte de Pagano, Córdova Iturburu y Brughetti, entre otros. Ver Pablo Fasce, "El mercado de la identidad. El nativismo entre el coleccionismo y las galerías durante el siglo XX", *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*, n.º 4, 2019, http://dx.doi.org/10.25025/hart04.2019.07 (acceso: 03/04/2021).

[20] Carlos Page y Ricardo González, "Alejandro Perekrest: un escultor polaco en La Plata", *VI Jornadas Nacionales de Arte en Argentina*, La Plata, Facultad de Bellas Artes, UNLP, 2008, http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/38907 (acceso: 03/04/2021).

[21] Carolina Romano, "Horacio Juárez", *Proyecto Culturas Interiores*, https://culturasinteriores.ffyh.unc.edu.ar/consulta.php?p=VTF2DJ1B5 (acceso: 03/04/2021). Respecto del impacto de la exposición cordobesa de 1933, nos remitimos a los trabajos de Cristina Rocca, *Artistas y reformistas en la cultura de Córdoba (1933-1943)*, Córdoba, UNC, 2018 (en especial, el capítulo "Nueva escultura y crítica moderna: Horacio Juárez por Saúl Taborda") y de Carolina Romano, "Apuntes sobre la vanguardia en Córdoba: un problema, un debate y una asociación en 1933", en: C. Salomón Tarquini y M. A. Lanzillota (ed.), *Redes intelectuales, itinerarios e identidades regionales en Argentina (siglo XX)*, Rosario, Prohistoria, 2015, pp. 63-77. Como se anticipa desde el título, Romano identifica una formación intelectual, la Asociación Ideario, como elemento clave para la cabal comprensión del fenómeno vanguardista que supuso esta exposición en Córdoba.

[22] Horacio Juárez entrevistado en "Las obras de pintura son superiores a la escultura en el Salón Nacional", *La Voz del Interior*, Córdoba, 8 de octubre de 1939.

[23] Marta Penhos, *op. cit.*, p. 131.

[24] *La Prensa*, 24 de septiembre de 1939, p. 20. c. 7-8, citado en Marta Penhos, *op. cit.*, p. 149.

[25] "Consagra en forma definitiva a Horacio Juárez el Premio Nacional de Escultura"*, Córdoba*, Córdoba, 19 de septiembre de 1939, p. 12.

[26] Adolfo Mochofsky, carta a Horacio Juárez, Villa María, 19 de septiembre de 1939. Conservada en el Legajo de Horacio Juárez, Museo Emilio Caraffa, Córdoba. Respecto de la participación de esta figura en los círculos intelectuales de Córdoba, nos remitimos a Karina Mochofsky, Luis Mochofsky y Paulina Iglesias, "Adolfo Mochofsky", *Proyecto Culturas Interiores*, https://culturasinteriores.ffyh.unc.edu.ar/consulta.php?p=DWF6DJN25PW2 (acceso: 03/04/2021).

[27] "Horacio Juárez habla para 'Córdoba'", *Córdoba*, Córdoba, 22 de septiembre de 1939, p. 12.

[28] Manuel Coutaret, carta a Horacio Juárez, Córdoba, s/f (ca. septiembre 1939). Conservada en el Legajo Horacio Juárez, Museo Emilio Caraffa, Córdoba. Subrayado en el original.

[29] Esta idea se apoya en las consideraciones de Darío Gamboni, "La crítica de arte en la encrucijada de las representaciones", en: G. Siracusano (ed.), *Las tretas de lo visible*, Buenos Aires, CAIA, 2007, p. 209.

[30] "Los Plásticos protestan…", *op. cit.*

[31] Fasce, *op.cit.*

[32] Penhos, *op.cit*.

[33] Algunos estudios previos sobre esta figura se han centrado en su participación en la revista vanguardista *Clarín*, entre 1926 y 1927, en Córdoba: Marta Fuentes, *Notas de arte. Escritos sobre artes visuales en Córdoba (1910-1930)*, Córdoba, UNC, 2020; y Paulina Iglesias, "Vanguardias en Córdoba: el caso de la revista *Clarín* (1926-1927)", en *Clarín* (edición facsimilar), Córdoba, UNC, 2014, pp. 7-21. Actualmente desarrollamos una investigación dedicada al corpus de escritos de De Allende, sumarizada en Ana Sol Alderete, "Época y forma en Córdoba entre 1938 y 1946: la escritura de Oliverio De Allende y otras mediaciones entre arte moderno y ciudad" (póster), en *I Jornadas de becarixs de Secyt UNC*, Córdoba, 202º, https://www.unc.edu.ar/sites/default/files/Copia%20de%20Alderete_Poster_I%20Jornadas%20Becarixs.%20SECYT_2020%20-%20Ana%20Sol%20Alderete.jpg (acceso: 03/04/2021).

[34] Oliverio De Allende, "El VIII salón anual de 'Tout Petit'", *La Voz del Interior*, 20 de diciembre de 1939, p. 9.

[35] "La Oreja de Dionisio", *Boletín de la Asociación de Pintores y Escultores*, N°2, Córdoba, abril de 1940, p. 6. Documento conservado en el archivo particular de la familia Waisman.

[36] "Los plásticos han dirigido una nota al concejal Mercado", *La Voz del Interior*, 11 de junio de 1940, p. 9.

[37] "La emigración de los artistas de Córdoba, crea un serio problema", *La Voz del Interior*, 17 de junio de 1940, p. 9. Musso, Juárez, Puig y Casas Ocampo habían sido beneficiarios de la Beca de Perfeccionamiento Artístico en el extranjero en la sección escultura.

[38] *Idem.*

[39] Carolina Romano, "Un episodio iconoclasta en el itinerario de la Reforma Universitaria de Córdoba", en: Alejandro Eujanian y Ana Clarisa Agüero (coords.), *Variaciones del Reformismo. Tiempos y experiencias*, Rosario, Humanidades y Artes Ediciones - HyA, 2018, p. 53.

[40] Cristina Rocca, *op. cit.*

¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

Alderete, Ana Sol; "Artistas de Córdoba ante un monumento. Sobre las dinámicas grupales en la historia del arte moderno", en *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA),* n° 19 | segundo semestre 2021, pp. 13-27.

Recibido: 05 de abril de 2021

Aceptado: 13 de octubre de 2021