

Changos y burritos. Inflexiones locales del arte social

Changos and Burritos. Local Inflexions of a Social Art

Carolina Romano

Universidad Nacional de Córdoba

Córdoba, Argentina
carolina.romano@unc.edu.ar

Resumen

Esta ponencia realiza una aproximación a las inflexiones locales del arte social en Córdoba a mediados de la década del treinta. La estrategia es efectuar esa aproximación a partir de dos casos. Uno es el análisis de una nota crítica en la cual Miguel Gómez Echea cuestiona un arte de entretenimiento que fomenta el individualismo y capitalismo de la sociedad burguesa. El otro está conformado por una serie de cinco grabados elaborados por Mauricio Lasansky que tienen como protagonistas a changos y burritos. Esos grabados a su vez, se analizan en relación con la experiencia pedagógica que impulsa como director en la Escuela Libre de Bellas Artes de Villa María. Ambos casos permiten observar algunas de las tensiones que marcan los debates sobre el arte social en Córdoba. De tal suerte, el propósito del trabajo es identificar las inflexiones particulares de dos temas cruciales presentes en los debates nacionales e internacionales sobre el asunto: la responsabilidad de artistas e intelectuales en la construcción de un frente de lucha antifascista y el lugar del arte en la cultura.

Palabras claves

Arte social, Grabado, Antifascismo, Crítica al arte burgués.



Abstract

This paper makes an approach to the local inflections of a social art in Córdoba during the '30s. The strategy is considering this problem through two cases. One is the analysis of a critical note written by Miguel Gómez Echea against bourgeois art. The other is to consider five art pieces made by Lasansky and his pedagogical experience as a director in the Escuela Libre de Bellas Artes in Villa María. Both cases allow us to observe some tensions relative to the emergence of a social art in the local space. One as well as the other can be analysed in order to identify the particular inflections of the crucial issues that mark national and international debates on the matter in question.

Key words

Social Art, Printmaking, Anti-fascism, Art criticism.

Introducción: un caso de embestida de la crítica contra el arte burgués

A mediados de 1935 Miguel Gómez Echea, poeta y asiduo colaborador de *América Libre*, publica en la revista mencionada el artículo “Fernando Fader, maestro del arte burgués”¹. La nota puede considerarse como un indicio elocuente de los abruptos cambios de perspectiva que marcaron el debate sobre el arte en Córdoba durante la década del treinta. Si convenimos en que las pinturas de Fader habían sido consideradas como unas de las representaciones más acabadas del paisaje como sinónimo de identidad nacional, ese amplio consenso tenía una nueva embestida². Decimos nueva porque, desde mediados de la década del veinte, las ideas que apelaban a captar el *temperamento* de un país a partir de la representación de su naturaleza (Pinto, 1926) habían tenido críticas notables. Marta Fuentes observa uno de esos embates al reconstruir la crítica que los redactores de la revista *Clarín* efectúan ante posiciones como las que expresaba Octavio Pinto en el artículo “El paisaje de los argentinos”. De manera elocuente la autora alega que los intelectuales ligados a la revista fundamentaban su crítica hacia Pinto en un anhelo de mayor autonomía para el arte de su tiempo. Así, el núcleo de redactores de *Clarín* cuestionaba los argumentos de Pinto que postulaban al paisaje como “camino abierto hacia el alma” nacional (Pinto, 1926, p. 518) desde posiciones que promovían un arte moderno capaz de cuestionar la “sujeción mimética a un modelo externo” (Fuentes, 2016, p. 123).

La crítica que elabora Gómez Echea tiene argumentos de signo contrario, remarca la incapacidad de Fader de ir “más allá” de los aspectos formales de la pintura. De tal suerte, aun cuando estos casos por su singularidad impidan considerar los matices diversos y complejos que tuvo el debate acerca del paisaje permiten señalar ciertos rasgos representativos. Mientras la crítica vanguardista de mediados de los veinte en Córdoba cuestionó la articulación entre

1 El artículo es publicado a propósito de la organización de un homenaje a Fernando Fader, quien había fallecido el 28 de febrero de ese año. Gómez Echea comparte el homenaje al expresar que Fader era un gran maestro y un gran paisajista. Sin embargo, discute las apreciaciones de quienes avalan su obra como una producción indiscutible. Su perspectiva sobre el pintor radicado en Ischilín se diferencia de modo notable si la comparamos con los discursos proferidos en los actos de Homenaje de 1935. Volveremos sobre este punto al final del artículo.

2 Diferentes críticos desde finales de la década del diez hasta el momento de su fallecimiento se refirieron a Fader como una figura excepcional del género: “colosal artista argentino” (Castillo, 1919, p. 546); “genio máximo de la paleta” (Cugini, 1923, p. 73); “extraordinario paisajista argentino” (Martín Fierro, 1924, p. 5); “maestro de la pintura contemporánea” (Donnis, 1930, p. 148) o “gran maestro de los paisajistas argentinos” (Calderaro, 1932, s/d), por nombrar sólo algunos de los calificativos con los que diferentes figuras lo consagraron.

paisaje e identidad nacional en función de un proyecto que anhelaba una mayor reflexión sobre los aspectos intrínsecos de la representación visual; en la crítica de mediados de los treinta surgen cuestionamientos a dicha articulación por no ir más allá de los elementos formales que la configuran.

Volvamos a la nota de Gómez Echea. Lejos de ratificar la obra paisajística de Fader como la imagen por antonomasia de los rasgos elementales y característicos de la región, va a definirla como un arte de entretenimiento que fomenta el individualismo y capitalismo de la sociedad burguesa.

Valor entendido, Fader podía, con su paleta de matices sutiles pintar tres y cuatro veces un mismo paisaje, bajo cuatro luces distintas. Hermoso e inútil alarde. Y la sensibilidad aguzada que ponía en “atmosferizar” sus cuadros, le impedía ver más allá de los volúmenes, del clima, de la atmósfera, del ritmo o de la belleza del paisaje, cosas que, estando consustanciadas con el paisaje, necesitaban, para ser descubiertas, el espolique de una inquietud auténtica (Gómez Echea, 1935, p. 28).

La estructuración consistente de la composición y la destreza en la disposición cromática de la paleta para representar ciertas condiciones atmosféricas que habían consagrado a Fader como uno de los artistas más dotados —y cotizados— del género del paisaje en el país son, para Gómez Echea, valores plásticos insuficientes y superficiales. Es más, observa ese dominio técnico como un medio adecuado al gusto de la burguesía que, podríamos agregar nosotros, encuentra en esos tipos de tratamientos una visión idealizada de la vida rural. La segunda objeción de Gómez Echea (1935) radica en la función decorativa que asigna a los paisajes de Fader cuando, con sarcasmo, le recrimina no encontrar ningún contenido “fuera de sus árboles, sus surcos, sus caballitos y burros serranos, sus durazneros en flor” (p. 28). Esa falencia, desde su perspectiva, ubica las telas de Fader dentro de la escuela que distrae a las masas de sus problemas y sus circunstancias “transformándolas en vulgares romanticonas que se emboban ante un golpe de luz y proclaman la maestría del pincel” (p. 28). Concluye su nota afirmando que Fader, aun sin quererlo, realizó un paisaje solaz para una burguesía codiciosa que en los momentos finales lo abandonó en un rincón de Ischilín sin más afecto que el de sus hijos.

Wechsler (1991) observa que la obra de Fader modula de manera ejemplar la luminosidad impresionista y la solidez constructiva de rasgos académicos para representar la fisonomía de las personas, animales y plantas asociados al territorio de las sierras. Todos esos elementos conjugados generan una contemplación amable y accesible de la obra por parte del público de la época y le permiten describir la obra faderiana a partir de lo “regional no cosmopolita”. En relación con las observaciones precedentes Wechsler señala que la crítica epocal no pudo trascender el contenido explícito de lo representado en las pinturas de Fader ni tampoco relacionar el lenguaje de esas obras con una orientación ideológica (Wechsler, 1991).

La crítica de Gómez Echea (1935) es interesante porque indica que, a mediados de la década del treinta en Córdoba, se producen observaciones que rebasan las consideraciones sobre el tema y cuestionan el lenguaje utilizado por Fader como un límite que destina esas obras a un grupo hegemónico y reducido de intérpretes. Lo que Gómez Echea expone, al presentar la figura de Fader como “maestro del arte burgués”, es su incapacidad para instaurar al paisaje como un género capaz de vehicular contenidos, conectar a las masas con sus problemas y vincular la historia con el arte. Así, descalifica su pintura como un producto ornamental y, ligado a eso, la idea de artista como genio solitario con que la crítica lo había identificado e, incluso, mitificado.

Desarrollo: inflexiones locales del arte social en Córdoba

I.

Los argumentos señalados por Gómez Echea se desarrollan al tiempo que ciertas manifestaciones visuales modulan propuestas destinadas a sectores populares —al menos idealmente—. Lejos de intentar identificar u homologar aquel discurso crítico y las producciones de las cuales nos ocuparemos, pretendemos señalar la emergencia en el espacio de la crítica y de las artes visuales de nuevas formas para un nuevo destinatario: el proletariado. Para ello haremos una aproximación a través del análisis de cinco grabados que Mauricio Lasansky realiza entre 1936 y 1939 donde el espacio local y regional es el escenario privilegiado de las figuras de changos y burritos.

La elección de estos grabados responde a diferentes motivaciones. El conjunto constituye uno de los pocos ejemplos donde Lasansky elabora referencias al paisaje permitiendo observar transformaciones drásticas en el tratamiento de un tema que tuvo una estabilidad bastante prolongada³. En segundo lugar, posibilita reflexionar acerca del impacto que el uso de nuevas técnicas imprimen a la representación del espacio vernáculo y sus habitantes. Los cinco grabados están resueltos mediante diferentes herramientas y estilos gráficos. Mientras las primeras estampas se realizan a partir de la zincografía o el aguafuerte que consisten en un tratamiento directo y sintético, las últimas se ejecutan por medio de la punta seca que permite a Lasansky elaborar de otro modo la representación lumínica del espacio y las figuras a partir de una amplia paleta de grises y texturas que bien podrían filiarse con el influjo del realismo mágico. En tercer lugar, ese conjunto de grabados es interesante para aproximarse a representaciones que buscan vincular al espectador con signos de su entorno: las características topográficas y los animales de la zona, los elementos de juego y la vestimenta de niños y niñas del lugar, el registro de ciertas escenas cotidianas de la región. Pero, al mismo tiempo, son imágenes que en su conformación acusan el impacto de ideas y proyectos políticos y culturales de marcado carácter internacional.

II.

La referencia a la producción de Lasansky de estos años es exigua y son aún más acotados los comentarios sobre estos grabados puntuales. Hasta donde sabemos, sólo dos de sus biógrafos hacen alusiones breves a estas obras. Las describen ligadas a la “tradición del comentario social” (Friedman, 1959) o la “tradición pastoral” (Zigrosser, 1960, p. 6). La filiación que sugiere Friedman entre estas obras y la tradición del comentario social, supone el riesgo de adherir a una operación crítica que separe de modo categórico el arte autónomo del arte comprometido.

3 Estas transformaciones se hacen evidentes cuando contrastamos estas obras de Lasansky con obras realizadas pocos años antes, por ejemplo, de José Malanca, *Cabras* (1933, óleo sobre tela), *Los Gigantes*, Córdoba (1934, óleo sobre tela); de Antonio Pedone, *Las corzuelas* (1933, óleo sobre tela), *Los burritos*, (1931, óleo sobre tela, Colección Museo Caraffa), *Terneritos* (ca. 1930, óleo sobre tela) o *Día gris* (ca. 1930, óleo sobre tela) que forman parte de un tópico bastante estable. Aun considerando los tratamientos diferenciales de cada artista o las variaciones sutiles entre las obras, podemos ver continuidades notables entre esas obras mencionadas y otras ejecutadas durante toda la década precedente e incluso antes. Por ejemplo de Fernando Fader: *La chacra* (1926, óleo sobre tela, Colección Castagnino/Macro), *Últimas hojas o cuidando las cabras* (ca. 1926, Colección del Museo Nacional de Bellas Artes) y *La nube blanca* (1917, óleo sobre tela, Colección Castagnino/Macro).

Desde esta perspectiva, el arte como vehículo de la denuncia social queda subordinando a la política, lo cual obtura una visión que conciba esos términos en una articulación problemática⁴. La filiación que efectúa Zigrosser con la tradición pastoral presenta la limitación de definir estos grabados como formas tendencialmente restitutivas. Esa tradición supone la representación de un pasado idealizado cuya desaparición se lamenta como síntoma del malestar frente a los procesos de modernización. Pero ese síntoma de malestar no logra articular posiciones alternativas o de oposición que colaboren en la construcción de un orden nuevo⁵. La clave de lectura que proponemos sostiene que, más que centrarse en aspectos rurales o de las zonas aledañas a las ciudades con el objetivo de construir una representación idealizada o nostálgica del pasado, Lasansky está representando esos personajes y su medio como sujetos privilegiados de un cambio perentorio.

III.

Los grabados *Changos* de 1936 —imagen 1—, *Burritos* de ca. 1937 —imagen 2— y *Changos—niños campesinos* de 1937 —imagen 3— o *Changos y burritos* de 1937 —imagen 4— y *Canción de cuna* de 1939 —imagen 5— constituyen un acercamiento sensible a esos pequeños habitantes de las sierras o de las regiones del noroeste⁶. Probablemente lo que inclina a Zigrosser a vincular estos trabajos con la tradición pastoral sea la conexión apacible entre los personajes y entre

4 Es difícil establecer el sentido preciso que tiene este comentario de Friedman. Sin embargo, como hipótesis, podríamos vincularlo con una perspectiva extendida de la crítica norteamericana de ese momento que asoció de un modo bastante directo y simplificado el arte latinoamericano con el comentario social y a ambos con una reducción de la autonomía de la obra de arte y su consiguiente subordinación a fines propagandísticos. Esa clave de lectura condicionada en sus inicios por la crítica formalista que consagró el expresionismo abstracto puede constatar en planteos bastante posteriores. Un ejemplo puede constituir el trabajo de Cockcroft (1988), “Los Estados Unidos y el arte latinoamericano de compromiso social: 1920-1970” al que accedí a través de la lectura de *Arte plural* de Dolinko (2012).

5 Cuando nos referimos a las representaciones de la tradición pastoral lo hacemos tomando como referencia los trabajos *El campo y la ciudad* de Williams (consideramos la edición en castellano de 2017) y *Una modernidad periférica...*, especialmente el capítulo “Respuestas, invenciones y desplazamientos” (Sarlo, 1988).

6 En el escrito inicial nos referimos a los habitantes de las sierras. Agradezco en este punto un comentario realizado por Ana Sol Alderete cuando la ponencia fue presentada. Lo que señaló es la posibilidad de que estos grabados aludan a los *changos* y los paisajes del noroeste del país lo cual es del todo factible si consideramos que Lasansky viaja a Tucumán en 1936 y representa escenas de la zafra en obras como las que mencionamos en la siguiente nota al pie.

éstos y el medio natural que los rodea. Esa conexión puede interpretarse como el anhelo de una sociedad de lazos orgánicos en la que se refuerza la idea de autenticidad e inocencia rural a partir de las figuras de los changos y los burritos que se opondrían al artificio y la ambición de las ciudades. Todos elementos que pueden conducir a ver en estas estampas, postales idealizadas de la vida en zonas apartadas.

Otros detalles, no obstante, habilitan otra clave interpretativa: la mirada directa, en alguno de esos grabados, que los niños dirigen al espectador y su actitud altiva. Sus figuras protagónicas, dispuestas en primer plano, se presentan ante el espectador como sujetos más que como objetos registrados por la mirada del artista. Esos niños no son accidentes que interrumpen la pequeña porción de la naturaleza que alude al todo de cualquier paisaje. Sus figuras conquistan con ternura la tierra compartimentada por cultivos, corrales o alambrados que señalan la dialéctica permanente entre naturaleza y cultura. Los changos no están en el espacio como elementos eventuales. Por el contrario, dan cuenta del desarrollo de experiencias vitales en esos sencillos escenarios: juegos, canciones de cuna y versos, silencios sobre la hierba y manos enlazadas. Descendientes de trabajadores, crecen en las tierras que labran sus padres campesinos o en los paisajes que son el motivo del oficio de sus padres grabadores. Esas condiciones de existencia los convierten en los destinatarios privilegiados de proyectos emancipatorios que les confieren la dignidad de una humanidad promisoriosa. Es evidente que las figuras no están subordinadas al espacio natural. También es evidente, desde nuestra perspectiva, que Lasansky se refiere al futuro⁷.



Imagen 1: Lasansky, M. (ca. 1936). *Changos*. Córdoba, Argentina. Linoleo, 40.6 x 49.9 cm.

Otro elemento que dificulta la interpretación de estas imágenes como fruto de una perspectiva ligada a la tradición pastoral es la técnica

⁷ Otros grabados de estos años avalan esta perspectiva: *Peladora de caña* de 1936 o *Tucumán* de 1937 denuncian la explotación de los zafreros al tiempo que presentan un tratamiento de los trabajadores que se sustrae a la "limitación tonal" que para Agosti (1936) tenían los trabajos de Facio Hebecquer que sólo captaba los tonos sombríos de la vida obrera.

que Lasansky elige para llevarlas a cabo. Los instrumentos que utiliza han sido escogidos para realizar una doble operación. Por una parte, reelabora una tradición gráfica reciente preocupada por incorporar elementos de la cultura masiva o popular que el modernismo esteticista combatió con aversión (Huysen, 2006). Esa amplia referencia abarca elementos del grabado de las diferentes vertientes expresionistas, pasando por el muralismo mexicano hasta algunos elementos —no todos— de las propuestas de los grabadores vinculados al Grupo Boedo. Por otra, la técnica del grabado privado de datos accesorios y alardes academicistas —imágenes 1, 2 y 3 o bien, marcado por un lirismo recargado e inactual —imágenes 4 y 5— pero, en sendos casos, despojado del sensualismo colorista de la pintura de paisajes regionalista tan cara a la cultura visual local. Así se jerarquizan los temas que las minorías distinguidas rechazan y se los aborda prescindiendo de los procedimientos que prefieren, lo cual genera una distancia inédita entre los instrumentos usados por el artista y los instrumentos de percepción que el público ha desarrollado.



Imagen 2: Lasansky, M. (1937). *Burritos*. Córdoba, Argentina. Linoleo, 43.2 x 56.4 cm.

Cayetano Córdoba Iturburu en una nota titulada “Hacia una plástica revolucionaria” comenta el Salón de Arte organizado por la AIAPE (Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores)⁸.

El arte revolucionario está marcado desde el punto de vista técnico por las enseñanzas de la tradición pictórica —el cubismo y las escuelas subsiguientes inclusive— y desde el punto de vista del contenido por el drama de nuestra realidad contemporánea. (...) Un noble

⁸ Asociación de la que son miembros activos tanto Cordova Iturburu como Lasansky. El primer Salón de la AIAPE se desarrolla en el Salón Municipal de Bellas Artes de Buenos Aires desde el 24 de octubre al 5 de noviembre de 1935. Exponen, entre otros: Pompeyo Audivert, María del Carmen Portela de Araoz Alfaro, Battle Planas, Luis Barragán, Juan Berlingieri, Antonio Berni, Enrique Chelo, Castagnino, Clement Moreau, Facio Hebecquer, Mauricio Lasansky, Anselmo Piccoli y Demetrio Urruchúa.

sentimiento de fundamental y poderosa importancia los anima [a los artistas del Salón] el amor al pueblo, el desdeñado pueblo de los estetas y los refinados, y una firme voluntad viril de instaurar la justicia sobre el mundo, dos motores determinativos de todos los grandes movimientos humanos (Cordova Iturburu, 1936, p. 13).

Contenido social y reelaboración de la tradición vanguardista, fuerza crítica y optimismo como dinamizadores de la necesidad de creación, amor al pueblo y deseo de justicia, articulación de los lenguajes cosmopolitas y elaboración de una mirada propia que —liberada de visiones foráneas— posibilite “mirar con los propios ojos la realidad” (Cordova Iturburu, 1936). Estas premisas, presentes con matices diferenciados en los debates sobre la plástica revolucionaria de mediados de los treinta, ponen en evidencia un proyecto que, lejos de definirse como pobre y reductivo, se plantea como un problema pleno de tensiones y aristas de compleja resolución. De tal suerte, las inflexiones locales de estas propuestas preocupadas por construir un arte social se nutren y dialogan con planteos y perspectivas efectuados en una densa y activa red de alcance nacional e internacional interesada en llevar adelante políticas antifascistas que van a quebrantar viejas ideas acerca de *lo propio*. A mediados de los treinta esas ideas sobre lo propio presentarán cambios notables. El diálogo entre paisaje serrano y pasado colonial que

Agüero (2008) identifica con tanta agudeza en la representación histórica y pictórica de Córdoba elaborada por Roca tendrá otras resoluciones por parte de los artistas que promueven el arte nuevo. La “inercia” señalada por Zablosky (2011) que, convincentemente, observa un despliegue con pocas transformaciones de contenido y forma entre el paisaje serrano, el paisaje rural y el paisaje colonial que favoreció la configuración de tipos de paisajes o paisajes “típicos” del período anterior encontrará enérgicas impugnaciones.

La técnica empleada por Lasansky al elegir procedimientos como la zincografía, el aguafuerte o la punta-seca, horada la idea del espacio local asociado a una construcción colorista ratificando la importancia del asunto



Imagen 3: Lasansky, M. (1937). *Changos - niños campesinos*. Córdoba, Argentina. Aguafuerte sobre zinc, 39,2 x 49,9 cm.

señalada por Cordova Iturburu. La técnica del artista es “tan necesaria como la técnica industrial es indispensable al proletario para edificar el socialismo” (Córdova Iturburu, 1936). Lejos de ponerla en funcionamiento para deleitar a los grupos privilegiados debe movilizar programas de renovación visual para el proletariado. Estas intenciones se ponen de manifiesto en un pequeño escrito de Lasansky que acompaña la reproducción del grabado *Prisioneros* —1934—, publicado en la revista *Impulso!*: “Mi mano humilde pero segura para los trabajadores de la fontamara argentina. Pelearé por el ARTE para el PROLETARIADO” (Lasansky, 1936, p. 6).



Imagen 4: Lasansky, M. (1937). *Changos y burritos*. Córdoba, Argentina. Aguafuerte y punta seca, 53,1 x 67,9 cm.

IV.

Los cambios introducidos por Lasansky en el tratamiento de los espacios aledaños a la ciudad, se desarrollan en un momento de singular conflictividad y, al mismo tiempo, de un gran optimismo ante la posibilidad de conformar un amplio frente antifascista con un programa político consensuado⁹.

Desvalorización. Hambre. Desocupación. Esclavitud. Persecuciones. Dictaduras. Tiranía. Explotación. Regresión. Cada vez más explotación. Cada vez más regresión! Estos son los jugos venenosos que brotan, espesos de la tierra de América —la más rica y la más “libre” del mundo— en este primero de mayo de 1936 (Roca, 1936, p. 1).

⁹ Las “Consignas” publicadas con algunas variaciones en los diferentes números de la revista *Flecha*. *Por la paz y la libertad de América* dirigida por Deodoro Roca, quizás sean una síntesis insuperable para describir las aspiraciones de ese frente de militancia: “Por las libertades democráticas. Por el desarme y disolución de las legiones. Por la paz. Por el frente común. Contra el antisemitismo. Contra el imperialismo. Contra el feudalismo económico. Contra los monopolios”.



Imagen 5: Lasansky, M. (1939). *Canción de cuna*. Córdoba, Argentina. Punta seca, 36,7 x 54, 8 cm.

El párrafo precedente constituye el cierre de un artículo de Deodoro Roca titulado “El balance de América”. Junto a esa nota se publica otra de Juan Lazarte titulada “Las masas y el 1° de mayo”. Lazarte (1936) insta a los lectores de la revista a impugnar el sentido festivo de la efeméride y a discutir el sentido democrático y colaboracionista que intentaba asignarle al evento la burguesía. La nota de Roca reclama al lector considerar la situación de crisis política y social de América articulada con el contexto internacional de fuerzas asimétricas que la condicionan. Ambas notas son abarcadas por un título que anuncia el tópico central de todo

216

el número “El drama de los trabajadores” y las dos jerarquizan una mirada relacional como instrumento de lucha. La empresa editorial donde se publican estas notas, *Flecha...*, constituye un espacio significativo de la militancia antifascista local que busca impulsar estrategias de construcción de un frente popular que apela a la unión de un arco progresista y socialista a través del llamamiento de intelectuales, militantes y artistas de diversas corrientes (Bergel, 2012).

Lasansky participa asiduamente como colaborador de la revista y de las redes de artistas e intelectuales que a mediados de los treinta dieron cauce a esa militancia. Fomenta y apoya iniciativas de diferentes sedes del Colegio Libre de Cultura Popular —en Córdoba, Río Cuarto y Villa María—, acompaña propuestas del Comité Pro Primero de Mayo en Río Cuarto y de comités anti-guerreros —Comité Pro Paz y Libertad de América, Asociación Femenina Antiguerrera— así como de diversos organismos antifascistas (Romano, 2017). La participación de Lasansky en estos grupos, que muchas veces cohesionaban figuras que participaban en más de una iniciativa, se expresa en sus diferentes órganos de difusión¹⁰. Si bien esas participaciones

¹⁰ Publican grabados de Lasansky, además de *Flecha...*, las revistas: *Frente Único*; *Impulso! Crítica, Letras, Polémica; América Libre. Crítica, Arte, Polémica; Izquierda. Crítica y acción socialista*; y *Unidad. Por la defensa de la cultura*, entre otras. Sus trabajos se publican con cierta regularidad en diarios locales como *El País*, *La voz del Interior* o el *Diario Córdoba* o nacionales como *Crítica* y *La Nación*. Esas participaciones no son sólo un indicador de su compromiso con los órganos de difusión mencionados sino, también, de la opción de difundir sus trabajos fuera de los circuitos institucionales del espacio artístico.

no prueban la pertenencia de Lasansky a un partido político específico o su adhesión a grupos artísticos concretos, perfilan su compromiso con un proyecto determinado a expandir los derechos de quienes tenían menos oportunidades. Esa causa se materializa en un proyecto pedagógico, que lleva adelante en calidad de director, y que tiene como principales destinatarios a los hijos e hijas de trabajadores. La Escuela Libre de Bellas Artes funcionó dentro del marco de la Universidad Popular que impulsó Antonio Sobral en Villa María. Dicha experiencia se perfiló como una iniciativa en la que el arte fue una herramienta privilegiada de autonomía y emancipación.

Las facultades creadoras del niño y su rica imaginación se manifiestan libremente sin sujetarse a normas pre-establecidas ni a programas de ningún género. Colocado frente a las cosas y el paisaje, el niño los interpreta tal como éste los ve y los siente. El maestro no hace más que orientarlo, aconsejarlo, indicándole en muy raros casos lo que ha de rectificar pero sin intervenir en la obra, en la que debe estar intacta la personalidad del niño (Lasansky, 1939, p. 9).

Encontramos en esa posición vasos comunicantes con la propuesta pedagógica que Jesualdo Sosa desarrolla en Uruguay. Ese proyecto y los escritos de Jesualdo, también afiliado a la AIAPE, son difundidos en Córdoba por *Flecha...* donde durante 1936 se publican algunas notas de su autoría y otras que comentan de manera entusiasta su polémico libro *Vida de un maestro*¹¹. Durante 1937 Jesualdo visita Córdoba y en esa ocasión concurre a la escuela que Lasansky dirige. Su visita polariza la opinión pública que expresa tanto apoyo entusiasta

¹¹ En ese libro publicado en 1935 Jesualdo comenta las experiencias escolares de la Escuelita del Riachuelo donde trabaja como maestro en Colonia, Uruguay. Es notable la coincidencia de perspectivas entre las apreciaciones de Jesualdo y Lasansky, algo que podría indagarse en futuros trabajos. Cuando Jesualdo se refiere a la formación sensible y artística de sus aprendices relata la importancia de tener experiencias al aire libre “Hace casi una semana que trabajamos en el bosquecillo. Hoy me volvieron a invitar, lo que acepté complacido. Es un claro y agradable jueves” (Sosa, 1935, p. 25). Lasansky también privilegió las salidas al aire libre para trabajar y fomentó la observación del espacio circundante. Tanto Lasansky como Jesualdo insistieron en desarrollar una perspectiva pedagógica que no limite el desarrollo de sus estudiantes. Puede cotejarse la cita de Lasansky con la siguiente del maestro uruguayo: “Estimo un desacierto decirle —como muy a menudo oigo decir a eminentes profesores— tú no puedes ver eso así o así, sino de éste o de aquel otro modo... porque lo anterior demuestra que todas las imágenes, ...se van precisando de una forma natural y a su tiempo, en la mente del niño, y que, si es atinada la conducción de este observador..., el niño puede llegar a la maestría envidiable que llega, cuando su creación va siendo la más íntima manifestación de su yo” (Sosa, 1935, pp. 158-159).

como comentarios descalificadores. La institución que Lasansky dirige no queda exenta de esa polémica. Deodoro Roca, Luis Saavedra y Santiago Monserrat efectúan discursos de reconocimiento a su desempeño y aprueban la exposición que sus estudiantes ofrecen en el Salón Blanco de la ciudad de Córdoba. Antonio Pedone (1937) publica una nota que polemiza con las apreciaciones de Luis C. Saavedra¹². Con diversos argumentos Pedone considera inaceptable que el proyecto institucional donde se desempeñan Saavedra y Lasansky defina a “la Academia como virtuosismo y falsedad” (p. 12) y refuta la posibilidad de que los estudiantes se sustraigan a las influencias de sus maestros —algo que habían afirmado como deseable tanto Monserrat como Lasansky—. Concluye su nota afirmando que los grabados de los estudiantes de Lasansky “son exactamente iguales en el tema, en el estilo y hasta en la falta de conocimiento técnico a los del profesor Lasansky” (p. 12). Pedone sagazmente identifica en las estrategias educativas que impulsa Lasansky la misma saeta antiacadémica que dispara con su obra gráfica. Cuestionar los métodos de enseñanza y las formas usuales de representación académicas le permite a Lasansky observar los changos y los burritos, ya no como elementos característicos del paisaje regional, sino como protagonistas de un proyecto que solo puede concretarse si excede las fronteras locales.

¹² En ese momento Pedone se desempeña como Director del Museo Provincial de Bellas Artes. Por su parte, Saavedra ocupa el cargo de director de la Escuela Normal “Víctor Mercante” y de la Biblioteca “Bernardino Rivadavia” donde se enmarca institucionalmente y se desarrolla el proyecto que Lasansky conduce.

Notas finales: o tensiones constitutivas del arte social

“No se trata de eliminar la tensión productiva entre lo político y lo estético, entre la historia y el texto, entre el compromiso y el arte. Se trata de acentuar esta tensión para redescubrirla y ponerla a foco tanto en el arte como en la crítica”

(Huysen, 2006).

Como es sabido Deodoro Roca es un interlocutor de suma importancia para el grupo de emigrados bolivianos que publican en Córdoba la revista *América Libre* donde aparece la nota de Gómez Echea. Junto a Juan Filloy, Santiago Monserrat y Antonio Sobral, Roca es uno de los promotores más entusiastas de la obra y las experiencias educativas que Lasansky desarrolló en Córdoba. Empero, se define como un admirador sincero del trabajo de Fernando Fader siendo una de las figuras centrales en los actos que durante 1935 se organizan para homenajear al pintor. Con esto, queremos señalar la complejidad que signa los cambios estéticos que, por ser históricos, nunca se despliegan de manera lineal y nos obligan a sospechar de una supuesta sincronía entre las dinámicas de la política, la crítica y el arte. A partir de esos supuestos hemos intentado una aproximación a las discusiones sobre el arte social que, a mediados de 1930, tuvieron una intensidad inusitada. En esa aproximación, describimos algunas de las inflexiones particulares de los dos temas cruciales que marcaron los debates nacionales e internacionales: la responsabilidad de artistas e intelectuales en la construcción de un frente antifascista y el lugar del arte en la cultura de la época.

Bibliografía

- Agosti, H. (1936, enero). Facio Hebecquer, artista del proletariado. *Unidad. Por la defensa de la cultura*, 1(1), p. 12.
- Agüero, A. C. (2008). La fuerza del paisaje. Representación histórica y pictórica de Córdoba. En D. Roca, *Obra reunida. II Estética y crítica* (p. XXXVII-XLVII). Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- Bergel, M. (2012) Flecha o las animosas obsesiones de Deodoro Roca. En D. Roca, *Obra reunida. IV Escritos políticos* (pp. XXIII-LXIX). Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- Calderaro, J. (1932, 28 de junio). Fernando Fader. *Revista Atlántida*, (720), p. s/d.
- Castillo, T. (1919, 5 de julio). De arte: palos y palmas. *Variedades: revista semanal ilustrada*, 15(592), pp. 546-547.
- Cockcroft, E. (1988). Los Estados Unidos y el arte latinoamericano de compromiso social: 1920-1970. En L. R. Cancel et al., *El espíritu latinoamericano: arte y artistas en los Estados Unidos, 1920-1970*, (pp. 184-221). New York: Museo de Artes del Bronx- Harry N. Abrams.
- Córdova Iturburu, C. (1936, enero). Hacia una plástica revolucionaria. *Unidad. Por la defensa de la cultura*, 1(1), p. 13.
- Cugini, R. (1923, diciembre). Fernando Fader. *Inicial. Revista de la nueva generación*, 1(3), pp. 71-77.
- Dolinko, S. (2012). *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación, 1955-1973*. Buenos Aires: Edhasa Ediciones.
- Donnis, C. (1930). Fernando Fader. *Revista Nosotros*, XIV(254-255), pp.147-149.

- Friedman, W. [con la colaboración de Wittchen, A.] (1959). Introducción. En M. Lasansky, *Intaglios*. México DF: Editado por el Servicio de Información de Estados Unidos.
- Gómez Echea, M. (1935, julio). Fernando Fader, maestro del Arte Burgués. *América Libre*, I(2), p. 28.
- Huyssen, A. (2006). *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Lazarte, J. (1936, 1 de mayo). Las masas y el 1° de mayo. *Flecha. Por la paz y la libertad de América*, II(11), p. 1.
- Lasansky, M. (1936, abril). *Prisioneros [epígrafe a la publicación del grabado]*. *Revista Impulso! Crítica, letras, polémica*, I(5), p. 6.
- Pedone, A. (1937, 29 de noviembre). En torno a los comentarios de la muestra artística infantil. *Diario Córdoba*, p. 12.
- Roca, D. (1936, 1 de mayo). El balance de América. *Flecha. Por la paz y la libertad de América*, II(11), p. 1.
- Romano, C. (2017, diciembre). El arte nuevo de Mauricio Lasansky: contextos de su producción artística inicial. *Revista Separata, Segunda Época*, XV(20), pp. 25-41.
- Sarlo, B. (1988). Respuestas, invenciones y desplazamientos. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Sosa, J. (1935). *Vida de un maestro*. Montevideo: Trilce.
- Wechsler, D. (1991). Paisaje, crítica e ideología. *Ciudad/Campo en las artes de Argentina y Latinoamérica*. Buenos Aires: CAIA.
- Williams, R. (2017). *El campo y la ciudad*. Buenos Aires: Prometeo libros.

Zablosky, C. (2011, octubre). Fragmentos para una historia del paisaje en Córdoba. *Revista Separata*, XI(16), pp. 3-20.

Zigrosser, C. (1960) *Mauricio Lasansky*. New York: The American Federation of Arts.

Fuentes

El arte y las masas. Mauricio Lasansky. Luis Barragán. Diego Rivera. El fresco [nota de redacción] (1936, marzo). *Revista Impulso! Crítica, letras, polémica*, I(4), p. 1.

Meritoria es la obra de Lasansky (1939). *La Voz del Interior*.

M. Lasansky y Luis Barragán, dos jóvenes artistas visitan Córdoba [nota de redacción] (1935, 9 de noviembre). *Diario El País*, p. 6.

Una carta de Fernando Fader [nota de redacción] (1924, febrero). *Martín Fierro. Periódico quincenal de arte y crítica libre*, I(1), p. 5.

Cómo citar este artículo:

Romano, C. (2021). Changos y burritos. Inflexiones locales del arte social. *AVANCES*, (30). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/33504>.