



Pío Collivadino, director de la Academia Nacional de Bellas Artes, diciembre de 1920. Departamento fotográfico del Archivo General de la Nación (Argentina)

# Pío Collivadino y la Academia de Bellas Artes en Buenos Aires

## Pío Collivadino and the Academia of Fine Arts of Buenos Aires

Laura Malosetti Costa\*

### 1. Introducción

Juan (Jonas, Wania o Iván) Rimša llegó a los 27 años a Buenos Aires en febrero de 1930, y se declaró sastre, como lo había sido su padre. Llegaba en medio de la crisis mundial que había estallado en 1929, provocada por la caída de la bolsa de Nueva York<sup>1</sup>. Al año siguiente sobrevendría, junto con la crisis económica, el golpe de Estado en la Argentina que daría comienzo a la llamada “década infame”. Llegaba tras un largo periplo que lo había alejado de su Lituania natal, a la ciudad cosmopolita más famosa de Sudamérica, con la esperanza de formarse como artista. Se inscribió en los cursos de la Academia Nacional de Bellas Artes, que dirigía el pintor Pío Collivadino (1869-1945) desde 1908.

En unas décadas signadas por el afán de lo nuevo, las crisis y reformulaciones del arte europeo atravesado por la Primera Guerra Mundial y la emergencia de las primeras vanguardias históricas con sus manifiestos y sus gestos disruptivos, permanecer más de veinte años al frente de una Academia no fue una posición fácil. Buenos Aires, además, mantenía una actualización periodística permanente (que se sumaba al intenso flujo de viajeros), respecto de las exposiciones

---

\* Crítica de arte, profesora del Instituto de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín e investigadora del CONICET, Buenos Aires.  
Contacto: malosetticosta@gmail.com  
<https://orcid.org/0000-0003-2152-8448>

1 Para una reciente y documentada biografía de Rimša, ver Álvarez Plata (2018, pp. 13-54) y Fara y Gluzman (2018, pp. 5-11).

y novedades del arte en las capitales europeas, y en particular en París, que por entonces todavía era la capital del arte moderno.

De hecho, Pío Collivadino inauguró su mandato en 1908 con una huelga de estudiantes, y en 1934, durante los años de permanencia de Rimša en Buenos Aires, la Academia tuvo otro de sus duros enfrentamientos estudiantiles. Al director le llamaban *il piccolo tirano*. Así fue evocado por ellos en el aniversario de su muerte:

Sus comienzos en la carrera docente fueron tempestuosos. Lo señalaron las primeras protestas de estudiantes de Bellas Artes, que luego se han venido repitiendo periódicamente hasta nuestros días. El alegre don Pío, disciplinante severo en la escuela, era llamado “il piccolo tirano”. Había años en que a Miguel Ángel Buonarroti (*sic.*) mismo le hubiera puesto un 4 para clasificarle un dibujo. Por lo menos, así cuentan sus alumnos (¿Qué sucedió en 7 días?, 1946, pp. 32-33).

El clima de ideas y tensiones que se agitaban por entonces en la Academia, más el carácter plural que Collivadino le otorgó al introducir artes aplicadas, grabado, escenografía, entre las opciones de formación académica, hicieron de ella un centro importante tanto de formación técnica como de debates estéticos.

Tal vez el rasgo que distinguió a Collivadino como artista y el sesgo que imprimió en la Academia durante su largo mandato fue un muy sólido dominio de las técnicas artísticas: desde la pintura al fresco hasta las distintas técnicas del grabado, el *marouflage*, la pintura al óleo, la acuarela, etc., Collivadino manejaba los secretos de aquellos oficios y fue generoso con ellos. Diversificó además la enseñanza académica iniciando cátedras de grabado, vitral y escenografía y fue también el impulsor del taller de escenografía del Teatro Colón de Buenos Aires.

Proveniente él mismo de una familia de clase trabajadora inmigrante, propuso con su reforma de la Academia una orientación hacia las artes decorativas e industriales, pensando en la inclusión de un creciente número de jóvenes que, gracias a que la coyuntura de la guerra propiciaba la sustitución de importaciones, imaginaba que podrían aplicar su creatividad a la industria (Murace y Mantovani, 2017).

Collivadino fue un hombre de oficio, un cultivador de las técnicas artísticas en un momento en que el oficio entraba en colisión con las discusiones conceptuales de las vanguardias. No las comprendió. En 1936, luego de ver su retrospectiva en París, pudo escribir que no comprendía a Cezanne: encontró

que sus desnudos eran “deformados en la forma y pintados casi como una tela recién iniciada” (Aiello, 1985)<sup>2</sup>.

Así y todo, su extraordinario manejo de las técnicas de la pintura –que aprendió en sus largos años de estudio en Roma– le habían permitido incorporar a su pintura todas las audacias y libertades en el manejo del color y la pincelada que entre el fin del siglo XIX y los comienzos del XX enriquecieron la pintura de la vida moderna. Ése fue su gran aporte a su regreso a Buenos Aires: construyó una imagen nueva de la ciudad que se transformaba, sin retóricas oficialistas y con una extraordinaria sensibilidad hacia las nuevas formas de belleza. Unas formas de belleza que surgían de la tecnología, la arquitectura y también de las nuevas multitudes, que él como nadie supo aprehender en el instante mismo de su aparición (Malosetti Costa, 2006).

## 2. Pío Collivadino

¿Quién era Pío Collivadino? Nació en Buenos Aires, en el barrio de Barracas, en 1869. Su familia había emigrado poco antes desde Mortara, un pequeño poblado en las inmediaciones de Milán. Tenían una carpintería (“el Ancla”) que llegó a ser muy importante en el barrio de la Boca.

Cuando, en 1890, viajó a Roma para estudiar el arte de la pintura, Pío Collivadino llevaba ya varios años trabajando como pintor. Había aprendido dibujo decorativo con Luis Luzzi (un pintor decorador, contratista de la carpintería de su padre) en la *Società Nazionale Italiana*, y a los 13 años –en 1882– comenzó a trabajar con él como aprendiz, decorando zaguanes, plafonds y vidrieras de Buenos Aires. Según las notas autobiográficas que conservó en su archivo, cubrió él mismo los gastos de su viaje a Italia con lo que ganaba como decorador luego de independizarse de Luzzi, a los 18 años.

Viajó a Italia en 1890 y luego de visitar el pequeño pueblo de su familia (que siempre lo celebró como un *concitadino mortarese*) se radicó en Roma hasta su regreso definitivo a la Argentina en 1907. Allí se formó no sólo en el *Circolo Artístico Internazionale* y el *Reale Istituto de Belle Arti*, sino también en la confraternidad de la bohemia artística de la Via Margutta en Roma, tan diferente de la bohemia parisina. Su actividad como decorador en Buenos Aires le valió un importante lugar en las fiestas y celebraciones tan frecuentes entre ellos.

2 Tomado del “Manuscrito, Archivo Museo Pío Collivadino” (en adelante AMPC), citado en la tesis de Rosa Aiello (1985, pp. 59-60).

A su regreso a Buenos Aires, aun cuando era argentino, hijo de inmigrantes del norte de Italia, y apenas tres años más joven que Ernesto de la Cárcova, su antecesor en la dirección de la Academia, su larga permanencia en Roma lo asimiló no sólo a un recambio generacional sino también a la condición de “gringo”. Hacía ya tiempo que la imagen de los inmigrantes italianos venía deteriorándose hasta identificarse como “los más pobres de los pobres” (Halperín Donghi, 2000) ridiculizados en todas las formas discursivas posibles en ese fin de siglo porteño en el que, como dice Carlos Real de Azúa, “las corrientes inmigratorias dan a la vida un tono que se ha calificado equivocadamente de cosmopolita y que más valiera calificar de multinacional” (Real de Azúa, 1984).

Su aspecto, por otra parte, comentado y ridiculizado en numerosas caricaturas, contradecía el estereotipo refinado y venerable que rodeaba la figura del artista, pero además puede advertirse tras estos comentarios el prejuicio hacia los “nuevos” inmigrantes italianos –aquéllos que parecían inundar la ciudad y se concentraban en La Boca y Barracas.

Collivadino fue un personaje en muchos sentidos contradictorio. Quizás la clave para comprenderlo radique, por un lado, en las casi dos décadas que permaneció en Italia. Se formó en Roma como decorador, pintor y muralista y siempre mantuvo un respeto a ultranza por las disciplinas y jerarquías académicas. No fue un intelectual progresista. Fue un nacionalista de ideas bastante conservadoras que ocupó durante casi treinta años, desde su regreso a Buenos Aires, el cargo de director de la Academia de Bellas Artes. Es posible pensar que entendió el arte como un oficio, con la mirada de un trabajador hijo de trabajadores inmigrantes exitosos y dedicados, precisamente, a la construcción. Su familia tenía una importante carpintería de obra, su hermano fue arquitecto y él fue amigo y camarada de los principales ingenieros, arquitectos, armadores navales y decoradores (buena parte de ellos italianos como su familia) que tuvieron a su cargo las grandes obras que transformaron la ciudad.

Resulta significativo que, por esos años del Centenario, desde su regreso al país en 1908, Pío Collivadino eligió la ciudad como centro de su producción pictórica, instalándose como el primer paisajista urbano con una obra sistemática y consistente. Es significativo además porque Collivadino compartió esas ideas nacionalistas de la generación del Centenario (con Cesáreo Bernaldo de Quirós, Carlos Ripamonte, Fernando Fader, entre otros); pero a diferencia de los otros artistas de su generación, Collivadino no se limitó al paisaje rural o los cuadros históricos y costumbristas (en general considerados el antídoto iconográfico para ‘rescatar’ una supuesta esencia nacional), sino que eligió pul-

sar el ritmo de la modernización de la ciudad que surgía con enorme impulso por esos años.

La misma Buenos Aires, que para la mayor parte de los intelectuales y artistas de su generación era una ciudad que había perdido su belleza en aras del progreso material, esterilizadora de vocaciones e iniciativas artísticas de cualquier índole, fue convocada por él en el cruce de tiempo y espacio, produciendo imágenes celebratorias de su crecimiento, que a su vez poetizaron la nostalgia de la aldea que se perdía al ritmo de la dinámica del progreso. Collivadino dio forma a una estética del cambio, de la transformación en proceso. Demoliciones, andamios, obras en construcción, el contraste entre lo viejo y lo nuevo, entre la aldea que iba desapareciendo y la ciudad moderna que se levantaba de las ruinas de aquella. En sus cuadros es frecuente encontrar el humo de los trenes y las chimeneas de las fábricas y usinas elevándose en el cielo urbano; el perfil de los nuevos edificios altos y las construcciones industriales; la belleza geométrica de los silos, tanques y usinas; el perfil poderoso de las grúas y elevadores en el puerto; la presencia espectacular de los puentes de hierro sobre el Riachuelo. Y las multitudes hormigueando en el puerto, entre los trenes y los barcos.

### 3. La Academia

La Academia Nacional de Bellas Artes, surgida de la oficialización de la que fundara la Sociedad Estímulo de Bellas Artes en 1878, nació en un momento de crisis y creciente desprestigio de la formación académica, luego de más de medio siglo de batallas modernistas en Europa. Sus primeros directores, Ernesto de la Cárcova y Eduardo Sívori, no habían adherido ellos mismos a una formación académica rigurosa en su formación europea, y a su regreso en las décadas finales del siglo XIX habían representado la avanzada del nuevo arte vernáculo (Malosetti Costa, 2001). De manera que cuando Pío Collivadino asumió –tres años después– la dirección de esa Academia, decidía sin lugar a dudas ocupar una posición difícil. Su nombramiento produjo una situación muy conflictiva<sup>3</sup>.

3 Así lo recordó Luis Falcini: “La escuela había sido dirigida hasta ese momento por el pintor Ernesto de la Cárcova, el autor de ‘Sin pan y sin trabajo’. Como los ministros tienen que dar prueba de sus conocimientos, el Ministro (Joaquín V.) González, al saber que había regresado al país el pintor Pío Collivadino, lo nombró en reemplazo de De la Cárcova, sin fundar la sustitución en razones valederas. El hecho provocó la reacción estudiantil. Recién vuelto a la Academia, tras dos años de forzada ausencia a los cursos nocturnos, me sumé a los descontentos. Como siempre ocurre en casos semejantes, las protestas cayeron en el vacío y pronto todo se olvidó” (Falcini, 1975, pp. 24-25). Falcini confunde el nombre del ministro que nombró a Collivadino: fue Rómulo Naón.

Las renunciaciones de Ernesto de la Cárcova y Eduardo Sívori se produjeron luego de varios meses de conflicto a raíz de los cambios introducidos en la composición y atribuciones de la Comisión Nacional de Bellas Artes. Los dos nuevos grupos de artistas formados poco antes –la Sociedad de Aficionados (en 1905) y el *Nexus* el año anterior– tenían buenos vínculos con las altas esferas de decisión política y comenzaban a desplazarlos. De la Cárcova y Sívori no admitieron la injerencia de la Comisión en el manejo de la Academia y el Museo, y a raíz de la resolución por decreto presidencial del conflicto, de la Cárcova presentó su renuncia indeclinable en agosto de 1908, y Sívori unos meses más tarde.

Collivadino y de la Cárcova, sin embargo, habían sido buenos amigos y camaradas en Roma. Pío ocupó el taller que aquél había dejado, en Vía del Corso 12, cuando regresó a Buenos Aires en 1893, y atesoró siempre un boceto de *Sin pan y sin trabajo* que aquél le regalara antes de partir<sup>4</sup>.

Los estudiantes, tal como recuerda Falcini, reaccionaron expresando su apoyo y su homenaje a de la Cárcova en un primer momento, para pasar en seguida a un claro enfrentamiento con Collivadino. Es que el nuevo director no sólo endureció las exigencias (en cuanto a horarios y sobre todo a la aprobación de los exámenes) sino que también introdujo cambios en el plan de estudios ya avanzado el año lectivo, con lo cual la gran mayoría de los estudiantes reprobó y perdió ese año.

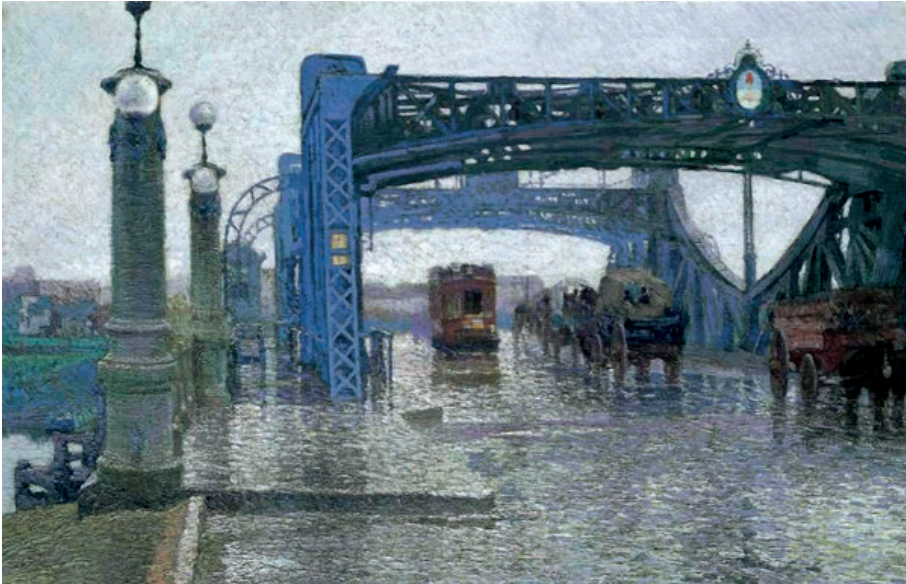
El cambio de dirección dividió a los estudiantes en dos bandos: el “Órgano de los Estudiantes de Bellas Artes” había sido, desde julio hasta septiembre de 1908, la revista *Atenas*, dirigida por Juan Figarol (hijo). Esa revista fue explícita en su apoyo al nuevo director. Comenzaba así:

Con la entrada del Sr. Pío Collivadino á la Dirección de la Academia, se halla ésta en un periodo de transformación que tiende á modificar por completo el estado de nostalgia en que se hallaba, con grave perjuicio para nuestros estudios (...).

Como artista reúne condiciones especiales reveladas en obras verdaderamente notables; recordamos, entre otras, su ‘Via Appia’, ‘Cain’ y ‘Una sera sul bastione’ esta última conjuntamente con otra del notable artista argentino Sr. Cesáreo B. de Quirós se hallan representando nuestro joven arte en la exposición de Venecia, siendo una verdadera creación artística; por otra parte, durante su permanencia en Europa ha podido darse cuenta de las necesidades que requiere un establecimiento como el nuestro<sup>5</sup>.

4 “Estudio de la madre sin pan y sin trabajo” (óleo, 62 x 50) figuró entre las obras de Collivadino rematadas por cuenta de sus herederos en Galería Velásquez en julio de 1965 (Nº 75 del catálogo).

5 *Atenas-Revista mensual ilustrada de arte*. Año 1 Nº 3, septiembre 15 de 1908 p. 1. Esta revista estaba dirigida por Juan Figarol (hijo). Figuraban también Carlos Lombardo como secretario y Gabriel Linares como administrador.



Pío Collivadino: "Puente Victorino de la Plaza", óleo sobre tela, 76 x 102 cm. Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco, Buenos Aires.

Pero en ese momento Mario Canale –discípulo dilecto de Eduardo Sívori– comenzó a dirigir otra revista, *Athinae*, que se presentaba como la publicación oficial del Centro de Estudiantes de Bellas Artes luego de ganar las elecciones gremiales<sup>6</sup>. De hecho, ese mes de septiembre de 1908 hubo dos revistas paralelas<sup>7</sup>. Y mientras *Atenas* apoyaba la designación de Collivadino, *Athinae* se mostraba disconforme y expresaba su adhesión al director renunciante, quien fue nombrado miembro honorario del Centro de Estudiantes de Bellas Artes.

El conflicto fue *in crescendo* por un tiempo, sobre todo a raíz de las sanciones disciplinarias impuestas para el cumplimiento estricto del horario<sup>8</sup> y de los resultados desastrosos del nuevo sistema de evaluación de exámenes. Los resultados de los exámenes de noviembre de 1908 fueron tan desoladores que

6 *Athinae-Revista Artística-Centro de Estudiantes de Bellas Artes*. Año 1 N° 1, septiembre de 1908. En la primera página, bajo el título "Athinae", se presentaba así: "El Centro de Estudiantes de Bellas Artes alcanza a cumplir uno de sus más importantes propósitos con la publicación de 'Athinae'. Al dejar de ser órgano oficial la revista 'Atenas', por no compartir con el carácter social, debió nacer 'Athinae' llevando en sí sangre del Centro, para que sea fuerte en las horas de lucha, y dotada de vitalidad hercúlea, porque es el porta-voz de todos los que a la sombra del Centro cultivan sus aptitudes, y hacen valer sus derechos". Mario Canale era el tesorero del Centro; y el presidente, Román de Lucía.

7 María Isabel Baldasarre, en un artículo reciente dedicado a esta publicación, llama la atención sobre las acusaciones a Figarol por mal uso de los fondos del Centro de Estudiantes en relación con el surgimiento de la nueva revista. Por otra parte, en cuanto al modo de sostener económicamente la publicación, advierte la presencia sostenida en *Athinae* de avisos de comercios de materiales artísticos y apunta que es muy probable que fuera Godofredo Daireaux (quien poco más tarde fue suegro de Canale) su principal sostén. (Marisa Baldasarre, "La revista de los jóvenes: *Athinae*". En: *Leer las Artes II*. Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio Payró" (en prensa).

8 Por ejemplo, *Athinae* año 1, N° 2, p. 22. Dado que los estudiantes no asistían a los cursos de los sábados por la noche, Collivadino dictaminó que se castigara la primera falta a esos cursos con tres días de suspensión y las faltas sucesivas se considerarían "agravantes".



hubo protestas estudiantiles que alcanzaron un amplio eco en la prensa<sup>9</sup>. Los libros de actas de examen muestran la magnitud del “desastre”: menos del diez por ciento de los estudiantes habían logrado aprobar los cursos<sup>10</sup>. Deben haber sido días tremendos para los estudiantes de Bellas Artes. En vista de esos resultados, el Centro de Estudiantes decidió declarar abiertamente la guerra al director Collivadino en su publicación. Un artículo de tres páginas desplegó la furia estudiantil con el director, al que terminaba calificando de *piccolo tirano* y pidiéndole la renuncia<sup>11</sup>.

A pesar de estos oscuros comienzos, Collivadino siguió dirigiendo la Academia durante más de treinta años. Cárcova, Sívori y Zuberbüler, en cambio, pronto dejaron la escuela, con gran pesar de los estudiantes, según *Athinae*<sup>12</sup>.

El conflicto tuvo amplio eco en la prensa y también en medios oficiales. Las opiniones se dividieron. Un artículo firmado por Francisco Dagnino en el periódico socialista *La Vanguardia*, por ejemplo, se pronunciaba enfáticamente a favor del nuevo director acusando a los estudiantes de “haraganes y chambones”.

Es posible pensar que semejante porcentaje altísimo de exámenes reprobados se vinculara con la voluntad por parte de Collivadino y otros profesores de erradicar el estudio de las “bellas artes” como pasatiempo elegante, tal como era tradición, a juzgar por los comentarios en la prensa desde los años finales del siglo XIX<sup>13</sup>.

¿Qué ideas lo llevaron a tomar medidas tan impopulares tanto entre los estudiantes como entre la mayoría de los antiguos profesores?

A partir de numerosos apuntes en su archivo personal, resulta evidente que Collivadino descreía de los efectos de la enseñanza artística en quienes no tuvieran un talento natural. Pensaba que sólo aquellos dotados de genio o talento especial podían llegar a ser grandes artistas, y de allí hay un paso a pensar que era malgastar dinero y esfuerzos públicos sostener las carreras de tantos

9 Cfr. *El Tiempo* 25.XI.1908 p.1 c.5-6. Art. titulado: “El asunto de la Academia – Final del conflicto – Informe de la dirección y de la comisión – La verdad establecida – Datos estadísticos Solución Oficial – Conversando con el Sr. Collivadino”. Agradezco a María Isabel Baldassarre esta referencia. El artículo transcribía las cifras de aplazados, los términos del conflicto y las opiniones de Collivadino y de la Comisión Nacional de Bellas Artes, que le dio todo su apoyo institucional. Celebraba el final del conflicto expresando su apoyo a Collivadino y calificando de “violenta campaña contra la estabilidad de la Academia” a sus opositores.

10 Libros de Actas de Examen año 1908. Archivo Departamento de Artes Visuales, IUNA.

11 “Academia Nacional de Bellas Artes – Los exámenes – Protesta de los alumnos – Actitud de la prensa” *Athinae* Año 1 N° 4, diciembre de 1908 pp. 4-7.

12 “La renuncia del Sr. Sívori”. *Athinae* Año II N° 6, febrero de 1909, p.6.

13 Agradezco la sugerencia de esta cuestión a la Dra. María Isabel Baldassarre.

cientos de estudiantes que esperaban ser pintores de caballete o escultores sin esperanzas de futuro. Estas ideas lo llevaron a diversificar la oferta de la escuela, creando talleres de escenografía, *vitraux*, fresco y aguafuerte, y sostener la importancia y el prestigio de las artes decorativas e industriales.

El plan de estudios de la Academia, reformado en 1910, revela una metodología basada en el dibujo y el sombreado en blanco y negro a lo largo de los cursos elementales y preparatorios. En las clases de dibujo se copiaban modelos de yeso, molduras y bajo relieves, se hacían perspectivas y dibujo geométrico. Sólo en las clases superiores se copiaba modelo vivo y se realizaban estudios de paisaje al aire libre. El color también comenzaba a trabajarse en etapas avanzadas de los estudios. Era, en definitiva, una estructura de aprendizaje bastante tradicional, con particular énfasis en aspectos ornamentales y decorativos<sup>14</sup>.

A fines de 1935, Collivadino se jubiló y fue nombrado por Nicolás Besio Moreno –entonces Director Nacional de Bellas Artes– en dos cargos simultáneos: Inspector General de Enseñanza Artística y Director Interino de la Escuela Nacional de Artes. Collivadino aceptó los dos cargos, pero poco después (el 9 de diciembre de 1935), a raíz de un desacuerdo, presentó su renuncia indeclinable. Pese a ello, poco tiempo después volvió a dirigir la Academia como director interino hasta 1944.

Tal vez con la idea de publicar algún día sus ideas respecto de la educación académica, Collivadino guardó muchos apuntes propios y transcribió citas de sus lecturas sobre el tema. Tales ideas se refieren no sólo a la cuestión educativa sino también al lugar que ocuparían el arte y los artistas en la sociedad moderna. La enseñanza no debía estar orientada sólo a aquellos dotados de genio y dedicados a lo que él llamaba “Gran Arte” (los menos) sino también –y fundamentalmente– a los muchos que verían frustradas sus expectativas al no resultar “geniales” o “extraordinarios”, pero que provechosamente podrían dedicarse a las artes aplicadas o industriales:

Desde hace muchos años estoy bregando (en forma tal vez un poco estricta) para que los estudios artísticos sean iniciados y encaminaos en el camino práctico. Al comunicar mis ideas en años anteriores se me tildó de que yo no pensaba levantar el nivel artístico y que quería hacer simplemente artifices. Ahora más que nunca creo que es necesario sin demorar más, hay que romper ciertos círculos pretenciosos y negativos, hay que sobreponerse a ciertos intereses creados en forma no muy correcto (*sic*), hay que unificar (vuelvo a repetir) la enseñanza y encauzarla<sup>15</sup>.

14 “Academia Nacional de Bellas Artes” *Athinae*, Año III N° 18, febrero de 1910, pp. 16-18.

15 Manuscrito sin fecha (ca. 1934) AMPC.

Esto no implicaba –lo hemos visto– un menosprecio de estos últimos por parte suya. Más bien todo lo contrario. No había jerarquías para él en las artes (o al menos no debía haberlas para un director de academia). Y en todo caso, la autonomía era mayor en las artes decorativas al no estar al servicio de ideas o discursos ajenos a las formas. Sus apuntes y citas apuntan en este sentido.

Collivadino había asumido esa difícil posición de director con tales ideas respecto de las funciones de la Academia, muy cercanas al tipo de enseñanza que había recibido en el *Instituto de Belle Arti* de Roma. Al transformar la Academia de Bellas Artes en Escuela de Artes Decorativas, industriales, aplicadas, etc., apuntaba también implícitamente a un perfil de estudiante y de artista que no pretendiera erigirse como intelectual ni crítico, sino que manejara con maestría las diferentes artes y técnicas para abarcar una multiplicidad de fines decorativos y artísticos, aplicados o no.

Según él, aquellos modernistas sin talento que llegaban a creerse grandes artistas innovadores sin serlo se convertían en pedantes, la especie de jóvenes que él más detestaba. Muchos de sus manuscritos hablan con gran desprecio de quienes se le oponían. Uno de sus apuntes más virulentos se titula “Alumnos literatoides Superhombres”. Tachó de “pretenciosos” y “pedantes” a quienes discutieron la supuesta “sencillez” que preconizaba como quintaesencia del arte. Concebía la pintura y la escultura como oficios, no sólo en tanto obras autónomas sino –sobre todo– vinculadas a la arquitectura o a la escenografía teatral, o a las fiestas, y al dibujo en relación con las artes gráficas, la decoración, etc.

El “Gran Arte” era para él simplemente el resultado de la aparición de un genio entre los muchos artistas dedicados al aprendizaje de todos esos oficios. No era para él de ningún modo una actividad intelectual. Renegaba de cualquier manifiesto o teoría modernista, etiqueta de escuela o moda estilística. Creía en una manera correcta de cultivar el oficio. Lo demás lo consideraba charlatanería pedante. Así se ganó el calificativo de “*picolo tirano*” y personificó durante largos años, para los artistas que se sintieron revolucionarios o al menos cultores de lo nuevo, el peso conservador de la institución académica. A lo largo del tiempo, sin embargo, su figura fue reconocida como la de un hombre afable y bonachón; pero, sobre todo, siempre fue considerado un excelente artista. De hecho, el mismo Canale, quien tanto lo atacó desde las páginas de *Athinae*, le regaló en 1912 un grabado suyo –el retrato de Eduardo Sívori– dedicado “a mi buen maestro Collivadino, afectuosamente”<sup>16</sup>.

Así como fue recibido en 1908 con una protesta estudiantil, Collivadino –a punto de jubilarse– se despedía de su cargo con una huelga que se desató en 1934 y duró algunas semanas. Otra vez el motivo de la protesta fue su proverbial dureza con la disciplina. *La Nación* lo entrevistó: “Como funcionario y como artista soy hombre de orden y para el orden. No puedo por tanto permitirme libertades contrarias al orden mismo”<sup>17</sup>, explicaba.

Su posición, que en los primeros años del siglo podría haberse interpretado como una vía alternativa de una modernidad en la periferia, se había endurecido en su discurso de los años treinta, al punto que fue acogida con beneplácito por la prensa de la derecha fascista. La huelga de los estudiantes en 1934 fue leída como infiltración extremista, por ejemplo, en el diario nacionalista *Bandera Argentina*<sup>18</sup>.

Luego de esa renuncia lo encontramos poco después ocupando más y más cargos. En su currículum para la Academia Nacional de Bellas Artes, de la cual fue designado en el sitial N° 1 en 1936<sup>19</sup>, los detalló así:

Director de la Academia de Bellas Artes y Escuela de Artes Decorativas de la Nación, desde 1908 hasta el año 1936. Vocal de casi todas las comisiones nacionales de Bellas Artes. Director Interino de la Escuela Nacional de Bellas Artes en 1936 y 1938. Vocal y Presidente del Directorio del Teatro Colón. Director Escenógrafo del Teatro Colón (1939). Presidente Interino de la Comisión Nacional de Bellas Artes (1931)<sup>20</sup>.

Recibió muchísimos homenajes, cenas, demostraciones, y a su muerte en 1945 hubo grandes manifestaciones de aprecio y reconocimiento. Fue un hombre generoso y de convicciones firmes. Legó a la escuela a la que había dedicado buen parte de su vida toda su biblioteca y muchos de sus papeles. Ese legado, que constituye la base de la biblioteca del actual Departamento de Artes Visuales de la Universidad Nacional de Arte (UNA, ex Escuela Nacional de Bellas Artes “Prilidiano Pueyrredón”) da cuenta, no sólo de su ideario estético y educativo, sino también de la vastedad de sus lecturas e intereses en materia de artes decorativas y aplicadas, escenografía, grabado e ilustración, además de la tradición de la gran pintura de caballete, la escultura y la arquitectura.

17 “La indisciplina originó la huelga en la escuela de artes decorativas – Hoy se estudia poco, sin más mira que obtener el título de profesor – Ideas disolventes” *La Nación* 21.VII.1934.

18 “Infiltraciones extremistas en la Academia Nacional de Bellas Artes”. *Bandera Argentina*, 29.VII.1934. El artículo decía, entre otras cosas: “¡Pobre Collivadino! ¡Pensar que se ha pasado 30 años de su vida enseñando a pintar a dos generaciones para que unos cuantos imbéciles enloquecidos por ese estupendo farsante que se llama Siqueiros, vengan a amargarle el final de su digna vida de artista!”.

19 Decreto del Poder Ejecutivo Nacional del 1° de julio de 1936, según consta en el Fichero de los Artistas Argentinos (Expediente letra C N° 1) de la Academia.

20 Expediente ANBA cit.

De sus escritos y de sus sucesivos combates al frente de la Academia se deduce que el estilo no fue para Collivadino una cuestión conceptual ni ideológica. No debía ni podía teorizarse acerca de ello. Las diferencias entre un artista y otro –desde su perspectiva– eran sólo de calidad. No admitió la discusión estilística en términos de tendencias ni ideas. Hay un trasfondo evolucionista y positivista en su pensamiento: el mejor artista, el más talentoso, se serviría de “lo mejor” de todos esos recursos.

Sus estudiantes lo respetaron por su calidad artística, pero se debatieron contra esas ideas una y otra vez. Collivadino representó para sucesivas generaciones de artistas críticos el peso de una institución tan sólida como anticuada.

#### 4. Reflexiones finales

Rimša es definido por María Isabel Álvarez Plata como un “artista migrante”. Nacido en Lituania en 1903 y muerto en Santa Mónica (California) en 1978, su vida estuvo signada por continuos desplazamientos entre los conflictos y tensiones más dramáticos de la primera mitad del siglo XX, desde la revolución rusa y las dos guerras mundiales hasta la Guerra del Chaco y los golpes de Estado y dictaduras en los países americanos en los que residió. Bariloche parece haber sido su refugio americano, tal vez evocador de su niñez en Lituania, adonde jamás volvió, con una geografía y un clima que le permitieron evocar aquellos días tempranos de la infancia, en un clima de paz y aislamiento. Es probable, por otra parte, que la colectividad lituana en el sur de la Argentina haya sido el nexo más fuerte con su tierra natal, adonde envió cuadros a exposiciones toda vez que le fue posible.

¿Qué encontró Rimša en Buenos Aires? En la Academia, una sólida formación como pintor, sin duda. El despliegue de un refinamiento extraordinario en la rica paleta de sus pinturas da cuenta de una formación sólida en términos técnicos.

Pero tal vez lo más importante que encontró en una capital que se tensaba en el clima de entreguerras fueron los debates entre los gestos de la vanguardia internacional y un nativismo que procuraba recuperar las raíces prehispánicas para la construcción de una estética regional. Ésas fueron las polémicas y tendencias antagónicas que sacudieron en esas décadas el ambiente artístico de la capital argentina.

## Referencias

1. Aiello, Rosa (1985). "Manuscrito, Archivo Museo Pío Collivadino". En *Pío Collivadino (contribución al estudio de su vida y de su obra)* [Tesis de licenciatura]. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA, mimeo.
2. Álvarez Plata, María Isabel (2018). "Juan Rimša (Svedasai, Lituania, 1903-Santa Mónica, California, 1978)". En *Rimsa* (pp. 13-54). La Paz: Fundación Simón I. Patiño.
3. Baldassarre, Marisa: "La revista de los jóvenes: *Athinae*". En *Leer las Artes II*. Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio Payró" (en prensa).
4. Falcini, Luis (1975). *Itinerario de una vocación. Periplo por tierras y hombres*. Buenos Aires: Losada.
5. Fara, Catalina V. y Gluzman, Georgina (2018). "Tiempos modernos. El panorama artístico porteño en las décadas de 1920 y 1930". En *Rimsa* (pp. 5-11). La Paz: Fundación Simón I. Patiño.
6. Halperín Donghi, Tulio (2000). "La integración de los inmigrantes italianos en Argentina. Un comentario." En Fernando Devoto y Gianfausto Rosoli (eds.) *La inmigración italiana en la Argentina* (pp. 87-93). Buenos Aires: Biblos.
7. Malosetti Costa, Laura (2006). *Collivadino*. Buenos Aires: El Ateneo.
8. ----- (2001). *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
9. Murace, Giulia y Mantovani, Larisa (2017). "Enseñar en las fábricas el amor a lo bello: artes industriales y academia a comienzos del siglo XX en Argentina". En Ana Cavalcanti, Marize Malta, Sonia Gomes Pereira y Arthur Valle (organizadores). *Modelos Na Arte 200 anos da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro Anais eletrônicos do VII Seminário do Museu D. João VI* (pp. 372-387). Rio de Janeiro: EBA/UFR.
10. *¿Qué sucedió en 7 días?* (1946). "Homenaje al 'piccolo tirano'" *¿Qué sucedió en 7 días?* N° 4, 29. VIII. 1946, pp. 32-33.
11. Real de Azúa, Carlos (1984). "Ambiente espiritual del 900". En *Ambiente espiritual del 900-Carlos Roxlo: un nacionalismo popular* (9-31). Montevideo: Arca