

XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 2013.

## **ÁLVAREZ LECTOR DE ROMERO BREST. PLÁSTICA, CRÍTICA Y AUTONOMÍA EN LA MODERNIDAD DE CORDOBA.**

Alderete Ana Sol.

Cita:

Alderete Ana Sol (2013). *ÁLVAREZ LECTOR DE ROMERO BREST. PLÁSTICA, CRÍTICA Y AUTONOMÍA EN LA MODERNIDAD DE CORDOBA. XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-010/655>

*Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.*

**XIV Jornadas  
Interescuelas/Departamentos de Historia  
2 al 5 de octubre de 2013**

**ORGANIZA:**

Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad Nacional de Cuyo

Mesa 78

“Arte y política en Argentina: producción, circulación y sentido político de las imágenes (s.XIX y XX)”

BELEJ, Cecilia, PLANTE, Isabel y HRYCYK, Paula

**ÁLVAREZ LECTOR DE ROMERO BREST. PLÁSTICA, CRÍTICA Y  
AUTONOMÍA EN LA MODERNIDAD DE CÓRDOBA**

*Alderete, Ana Sol y Rocca, María Cristina*

[anasol\\_alderete@yahoo.com.ar](mailto:anasol_alderete@yahoo.com.ar), [macrisrocca@yahoo.com.ar](mailto:macrisrocca@yahoo.com.ar)

*Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba*

**Introducción**

El presente trabajo se propone indagar sobre los planteos de autonomía y heteronomía emergentes en cierta crítica de arte, algunas prácticas gremiales de los artistas y la manera en que se manifestaron tales ideas en la configuración de la plástica moderna en Córdoba en épocas de la Segunda Guerra Mundial. Para tal fin, tomamos el caso de Horacio Alvarez (1912-1999), uno de los integrantes más destacados de la llamada “Generación del cuarenta” (Viola, Álvarez, Farina, Pinto, Icardi, Waismann, Cárrega Núñez, Bonome, Cerrito, entre otros) y, particularmente, reconstruimos y analizamos una serie de obras presentadas en su primera exposición individual en noviembre de 1944 en el importante y céntrico Salón Blanco del Ministerio de Obras Públicas. Esa exhibición, “Óleos y dibujos”, puede considerarse una plataforma sobre la

cual indagar acerca de las relaciones que el artista y sus obras, donde se plantean rupturas temáticas, conceptuales y formales con la tradición académica, establecieron con el escenario político contemporáneo. Dichas rupturas se manifiestan en la aparición de personajes populares en espacios y paisajes periféricos de la ciudad, pero también en lo conceptual y formal a partir de una figuración no académica, llamada “verismo típico” por la prensa local (La Voz del Interior, 13-11-1944).

Atribuimos esas rupturas a la incidencia de los debates sobre autonomía/heteronomía presentes en el arte y la cultura latinoamericana. En esta serie de obras en particular se puede conjeturar, por un lado, la recepción de un texto de crítica de Jorge Romero Brest aparecido en *Anuario Plástica 1940*, donde se explicitan los términos para este dilema artístico de la época y, por otro, la incidencia de prácticas gremiales del artista en la Asociación de Pintores y Escultores (APE), espacio capaz de albergar no sólo las cuestiones específicas de los artistas sino una serie de actividades culturales y políticas antifascistas que trataremos más adelante.

Para demostrar esta hipótesis nos propusimos abordar simultáneamente tres aspectos del accionar de Horacio Álvarez en la cultura cordobesa: como artista moderno, como integrante de la Asociación de Pintores y Escultores y como lector de Romero Brest. A tal fin, el presente trabajo se apoya en las herramientas de la historia cultural brindadas por el historiador francés Roger Chartier. Siguiendo al autor, planteamos para este trabajo la asociación de tres tipos de tareas de indagación que desde otras perspectivas suelen aparecer compartimentadas en distintas disciplinas: el análisis de los textos, el estudio de los objetos impresos y la historia de las prácticas que le conceden una significación particular a los textos al tomar contacto con ellos (Cfr. CHARTIER, 1999: I).

Este triple abordaje obliga a distinguir capas de análisis para nuestro objeto: una serie de pinturas y dibujos expuestos por el artista, con el auspicio de su asociación, en 1944, que serán entendidos como representaciones que ofrecen indicios de una lectura a la vez dependiente e inventiva de la crítica de Romero Brest, de ningún modo transparente e inmediata (como no tiene la posibilidad de serlo) pero sí parte constitutiva de la historia de la recepción de un determinado texto. Para tal fin, será necesario examinar este último y las condiciones en que se encuentra inserto en el

objeto impreso, esto es, asociar “el panorama plástico” propuesto por Jorge Romero Brest en uno de los artículos centrales del *Anuario Plástica de la República Argentina 1940* con las consideraciones sobre una lectura posible que Horacio Álvarez ha hecho del mismo.

### **La biblioteca de Horacio Álvarez: objeto impreso y condiciones de lectura**

El punto de partida de este trabajo fue la comprobación de la existencia de ejemplares del *Anuario Plástica de la República Argentina* en tres bibliotecas que pertenecieron a importantes artistas activos en los años 40 en Córdoba: Manuel Coutaret, Francisco Vidal y Horacio Álvarez.

El ejemplar del *Anuario Plástica de la República Argentina 1940* a partir del cual se elabora el presente trabajo se encuentra en el archivo del Museo Horacio Álvarez, fundado por la grabadora Teresita Markman, viuda del autor. En dicha institución se halla una colección relativamente extensa de esta publicación<sup>1</sup> en buen estado de conservación, no obstante algunos pasajes y artículos están incompletos porque Álvarez solía recortar las imágenes para insertarlas como ilustraciones en sus cuadernos personales o en otros libros, creando así nueva “bibliografía”<sup>2</sup>.

En todos los casos, el artista ha firmado sus ejemplares en alguna de las primeras páginas, incluyendo el año. Como se señaló antes, otros dos ejemplares de la publicación de 1940 se han hallado en las bibliotecas del artista moderno Manuel Coutaret y de Francisco Vidal, para entonces director de la Academia de Bellas Artes, lo cual indica que la distribución de la publicación fue relativamente extendida en la ciudad de Córdoba, especialmente entre artistas y asociaciones.

El *Anuario*, editado bajo la dirección de Oscar Pécora y Ulises Barranco, no se limitó a ser un simple inventario de noticias de arte de toda Argentina y países limítrofes, sino que publicó un importante número de escritos críticos elaborados *ad hoc* por especialistas de Buenos Aires, La Plata, Rosario, Santa Fe, Córdoba, Tucumán, Montevideo y otras ciudades. En varias de las ediciones colaboró el crítico local Oliverio de Allende, con análisis sobre las distintas ediciones del importante Salón

---

1 Se encuentran allí ejemplares correspondientes a los años 1940, 1941, 1942, 1943, 1944, 1945 y 1946.

2 Comunicación personal con Teresita Markman, 18-12-12.

Municipal de Pintura y Escultura (a partir del año 1941) y otros cronistas anónimos que enviaron reseñas de exposiciones y salones en la ciudad capital y algunas más pequeñas de la provincia, como San Francisco y Río IV.

Asimismo, la publicación estaba profusamente ilustrada con reproducciones (en blanco y negro) de pinturas, esculturas, grabados y dibujos participantes de las exposiciones reseñadas, eventualmente con fotografías de las mismas, con algunas ilustraciones a color e incluso con xilografías hechas a partir de tacos originales de artistas<sup>3</sup>. Varias páginas de publicidad, especialmente de casas de marcos, casas de pinturas y papeleras, galerías, libros de arte e instituciones oficiales ligadas a la cultura y al turismo, preceden al corpus de la publicación. Esto puede ser considerado un indicio de que los lectores del *Anuario Plástica* de su época eran artistas y estudiantes de las academias de arte, potenciales consumidores de los productos publicitados. El *Anuario Plástica* tenía una tirada de 3000 ejemplares.

En el caso de Horacio Álvarez, el testimonio de Teresita indica la procedencia de los Anuarios ubicados en su biblioteca: “Horacio [los] compraba en Buenos Aires cuando viajaban a ver el Salón Nacional. Los Anuarios, otras veces, se los traía Jacobo Feldman [reconocido galerista] que colaboraba mucho con ellos [los artistas modernos]”<sup>4</sup>.

### **Gremio de artistas y luchas antifascistas**

En su calidad de presidente de la A.P.E., Álvarez, inquieto e inconformista, demandaba para sí una permanente necesidad de actualización que en parte cubría con una atenta lectura de materiales impresos nacionales y locales<sup>5</sup>. En esta asociación ejerció dicho cargo durante el año 1941, con la vicepresidencia de Víctor Manuel Infante. Álvarez fue precedido por Edelmiro Lescano Ceballos en 1940 y sucedido por Alejandro Bonome en 1942. En 1943 volvió a la Comisión Directiva de la asociación, esta vez con el cargo de vicepresidente.

---

3 En la edición del año 1940, debajo del sumario, hay una leyenda que indica: “Páginas especiales con reproducciones en colores de obras de Emilio Pettoruti, Raquel Forner, Antonio Berni, Pedro Domínguez Neyra, Luis Borraro y Amadeo Dell'Acqua; y xilografías impresas con tacos originales de Alberto Nicasio y Juan Antonio [sic]. El dibujo de las tapas pertenece a B. Juan Dell'Acqua y Juan Tassara” (PÉCORA, BERNÁRDEZ, BARRANCO, 1941: p. 5).

4 Respuesta de Teresita Markman en correo electrónico del 02/03/13.

5 Sobre la personalidad de Álvarez, ver IRAZUSTA y ESCRIBANO, 2007.

Se puede afirmar que su participación en la comisión directiva de la A.P.E., la principal agrupación de artistas plásticos entre las que estaban activas en la ciudad<sup>6</sup>, es sin duda una toma de posición muy significativa en el marco de la coyuntura política y cultural que se analiza en este trabajo, en la cual los artistas e intelectuales fueron compelidos a pronunciarse sobre los avances del fascismo en Europa y sobre el rol de los países americanos en el conflicto. Así, en septiembre de 1941, los destacados reformistas Deodoro Roca y Santiago Monserrat convocaron a intelectuales, artistas y estudiantes a la primera asamblea de la filial local de la Asociación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores (A.I.A.P.E.), el principal frente antifascista de los intelectuales argentinos en los años de la Segunda Guerra, en la cual se elegiría la comisión directiva titular en su primer período de existencia. La asamblea se llevó a cabo el 18 de septiembre de 1941 precisamente en la sede de la Asociación de Pintores y Escultores (Cfr. ROCCA, 2012: 180).

La vinculación de ambas asociaciones, la A.P.E. y la A.I.A.P.E., es un dato histórico de gran relevancia en el estudio de los debates y representaciones en torno a la autonomía del arte en la ciudad de Córdoba. Se podría postular la existencia de una relación entre estas agrupaciones y la organización, en enero de 1942, de la exposición de dibujos y grabados de Clément Moreau en el Salón Blanco del Ministerio de Obras Públicas de Córdoba, auspiciada por la Comisión local de Coordinación de Apoyo a los Aliados (Cfr. *Íbid.*)<sup>7</sup>.

En reseñas periodísticas sobre esta última se verifica una demanda a los artistas de toma de posición, no sólo participando en las asociaciones, sino también en la especificidad de los medios artísticos: “[Clément Moreau] ...siente la honda inquietud del momento que le ha tocado vivir, (...) no elude la responsabilidad que le corresponde como actor en este drama en el que nadie puede ser espectador indiferente” (La Voz del Interior, 27-01-1942). Como se analizará a continuación, esta exposición de Moreau es

---

6 Hemos identificado, además de la A.P.E., al menos dos gremios activos hacia fines de 1941: el Taller Unión de Plásticos y el Centro de Estudiantes de la Academia Provincial de Bellas Artes. Para un análisis más amplio, ver ALDERETE, 2010. La APE fue fundada en 1938, en el contexto de una política gubernamental que propició la formación de gremios de trabajadores. Ver OTERO y Rocca (2011).

7 Otras exposiciones se realizaron en la época para apoyar las posiciones de los Aliados: por ejemplo, en octubre de 1941, la Unión Patriótica Francesa organizó una exposición de los artistas locales para recaudar fondos.

un eslabón que ayuda a asociar el accionar de la A.P.E. y la A.I.A.P.E. en la Córdoba de los cuarenta con la recepción del texto de Jorge Romero Brest y con las reflexiones que aquí se presentan acerca del lenguaje de representación en la figuración moderna de Córdoba de la época.

### **“Las condiciones objetivas exigen definiciones claras”, Romero Brest en 1940**

El “Panorama artístico de la plástica en 1940” escrito por Jorge Romero Brest y publicado en el Anuario citado arriba, puede ser considerado, al menos en el interior del país, uno de los nodos del debate en torno a la autonomía del quehacer artístico en Argentina. Con la idea de centrar la atención en aquellas recurrencias que conceptualizan el lugar que los artistas estaban llamados a ocupar en su época, el análisis de este texto busca señalar posibles implicancias que pudo haber tenido en quienes efectivamente fueron sus lectores contemporáneos.

Romero Brest comienza diciendo que el tono general de la producción en 1940 se caracterizó por una marcada falta de sinceridad y espontaneidad en la obra, por la falta de “oficio” y por la actitud ególatra de los artistas (ROMERO BREST, 1941: 9). Dicho carácter inauténtico es doblemente impugnado: por la adopción mal aprendida por los artistas de la vanguardia europea (o de sus lenguajes plásticos, en este caso), por una parte, y por el regreso a lo neoclásico promovido desde los espacios oficiales, especialmente a través de las premiaciones en el XXX Salón Nacional, por otra.

¿Cuál es la tensión en la que se encuentran los artistas de su tiempo? La doble exigencia de superar el lenguaje académico sin desestimar la *inteligibilidad* de la obra. Esta tensión involucra simultáneamente, desde la perspectiva de Romero Brest, el rol que le cabe a las élites ilustradas, el comportamiento y las condiciones de posibilidad de las masas (y de las “masas incultas” en algunos pasajes) y la eficacia o la ineficiencia de la obra de arte, entre otras conceptualizaciones. Aparece entonces la noción de “oficio”, que para el crítico no es otra cosa que la consecuencia del “tener algo para decir”, lo que según nuestra lectura implica que la obra esté inscrita en un pronunciamiento determinado que le otorgue precisión y eficacia expresiva:

Si no es en el taller, en nuestros días, puede ser en el sindicato, o las sociedades, o la misma creación individual, lo que puede llevar al perfeccionamiento del oficio; pero no son las creaciones administrativas

o políticas las que importan, sino la *existencia de una verdadera voluntad artística de expresión*; todo lo demás se da por añadidura.

Los artistas son reacios a aceptar este planteamiento del problema, conservando, en su mayoría, la actitud ególatra que afirma la absoluta libertad de creación. **Siguen así discutiendo sobre la autonomía y la heteronomía del arte, con un encono y una pasión tan exacerbados que les impide ver a unos y a otros los puntos positivos de cada teoría.** Sienten que se mueven en el vacío, que sus obras carecen de validez, etc. pero en lugar de atacar de raíz el problema y su posible solución, prefieren explicarlo por la falta de apoyo del Estado, o por la venta escasa de obras, o simplemente por la incultura popular. (Ibíd.: 11, resaltado en itálica en el original, el destacado en negrita es nuestro).

El pasaje citado articula significativamente distintas representaciones sobre el lugar social de la obra de arte, cuyas dinámicas pueden rastrearse en prácticas, pronunciamientos y obras de los artistas de Córdoba. Es destacable, a los fines de esta investigación, la aparición textual de los términos de autonomía y heteronomía del arte y de libertad de creación, la referencia a los sindicatos y sociedades de artistas en tanto creaciones administrativas y políticas, la referencia a la validez de la obra de arte y, finalmente, a la incultura popular. Del análisis de este texto se desprende la paradoja de cómo esta “masa inculta” es, al mismo tiempo, la única fuente posible de legitimidad estética. Es allí donde adquieren sentido las definiciones de “oficio”, vinculadas a la eficacia de la obra de arte y al tener algo para decir.

Más adelante en el texto, Romero Brest se explaya en la descripción de la obra y el accionar de artistas a quienes considera ejemplares en el dominio del oficio y en la llegada a las masas. Es entonces cuando se detiene en una exposición de ese mismo año en Buenos Aires de Clément Moreau, cuya obra posee unas cualidades plásticas que verifican una recepción eficaz por parte del público: “el sentido creador absoluto, las deformaciones, la interpenetración de planos [y] el dinamismo formal” (ibid.: 16). De este modo la obra Moreau, primero en la crítica de Romero Brest<sup>8</sup> y luego en la exposición en el M.O.P. de Córdoba, asocia significativamente dos momentos en la circulación de las ideas de obra de arte comprometida y de artista posicionado que, de manera verificable, han entrado en contacto con Horacio Álvarez y los artistas asociaciados en la A.P.E.

---

<sup>8</sup> Un análisis muy interesante y completo sobre las tensiones en Romero Brest entre la militancia antifascista y el interés por difundir el arte moderno, y por propiciar su autonomización, que también se detiene en la crítica de la obra de C. Moreau, puede verse en PLANTE, 2003. También en GENÉ: 2008.



El *panorama plástico de 1940* concluye con reflexiones y propuestas de acción. El artista debe crear obras según los géneros que le son socialmente accesibles, y mantenerse vinculado con “nuestra realidad espiritual”. El crítico insiste en esta sección en un determinado repertorio plástico capaz de dar cuenta del compromiso de los artistas con lo americano: “*es necesario que el arte que se cree sea inteligible* [con la exigencia] que surja de una elaboración sensible a la que se pueda llegar, verosímilmente, dado el estado cultural del país” (ROMERO BREST, 1941: 25, resaltado en el original).

Es sobre esta noción de verosimilitud, en la impugnación al naturalismo que aún así es una demanda de realismo, desde donde creemos se desprenden las representaciones y lecturas inventivas de los artistas cordobeses.

### **Óleos y dibujos de Horacio Álvarez en el Ministerio de Obras Públicas**

En noviembre de 1944 se inaugura en el Salón Blanco del Ministerio de Obras Públicas de Córdoba una muestra individual de óleos y dibujos de Horacio Álvarez, auspiciada por la A.P.E. y organizada por Víctor Manuel Infante, artista y crítico a cargo del Salón, en un rol que, desde la actualidad, podríamos denominar “procurador”. Contamos con el catálogo de esa muestra donde se encuentran inventariados veinticuatro óleos, diez dibujos y cuatro acuarelas que integraron la exposición<sup>9</sup>, con anotaciones al margen hechas por el artista indicando quién era el propietario o la propietaria de algunas obras<sup>10</sup>.

Durante el desarrollo de nuestra investigación hemos identificado cinco de los óleos y uno de los dibujos pertenecientes a la exposición, así como dos reseñas periodísticas publicadas días después de su apertura y una tercera reseña algo posterior firmada por Carlos Leone. En una de las notas, su anónimo autor señala que el artista, en las obras expuestas, “ha ido a bucear sus temas a los barrios de Córdoba”, utilizando una “figura de síntesis (...) figuras que no tienen ni más ni menos de lo necesario” (*La Voz del Interior*, 13-11-1944). En el mismo artículo se señala que esta opción por la

---

<sup>9</sup> De acuerdo con Marta Fuentes, esta fue la primera exposición individual de Horacio Álvarez, en ese entonces de 32 años de edad (FUENTES, 2002: 11).

<sup>10</sup> Dicho documento se encuentra actualmente en el Museo Horacio Álvarez, guardado en un sobre con fotografías blanco y negro de óleos del artista, de donde se han tomado algunas de las imágenes que ilustran este trabajo.

figura, utilizada con técnica y ubicada en la “medida exacta de su presencia”, marca el característico “verismo típico” de las telas (ibid.).

Es la configuración de este “verismo típico”, o dicho de otro modo, “la opción por una figuración apartada del academicismo, la explotación del potencial descriptivo del dibujo, el abordaje de escenas populares y personajes marginales” (FUENTES, 2002: 10) lo que, desde nuestra perspectiva, vincula las indagaciones figurativas de Álvarez con su accionar dentro de la A.P.E. y, posiblemente, con una lectura atenta del Romero Brest de 1940, quien demandaba que la obra de arte de su tiempo debía dirigirse a la emoción del espectador de América, y resultar inteligible para la masa de la población. En todo caso, el texto de Romero Brest venía a confirmar los caminos de búsquedas previas de Álvarez en los temas populares y en una figuración de nuevo cuño basada en el dibujo, como podría ser el caso de “Niños de la calle” (1937), aunque por ahora sólo contamos con el boceto.

En el conjunto de obras identificadas, en las cuales se encuentran representados grupos de figuras en los suburbios, la composición de las escenas refleja tanto la capacidad de comprender el drama vivido por sus protagonistas como su mirada afectuosa sobre esos personajes, mirada que se permite una complicidad sensible y cercana de la cotidianidad marginal que “en ocasiones parece llegar al límite de lo risible, de lo cómico” (La Voz del Interior, 13-11-1944).

¿Qué ideas sobre arte moderno y política se propugnaron en esta exposición?  
¿Cómo puede comprenderse esta serie de imágenes en el marco de otras actividades artísticas y políticas que conformaban el universo de acción de este artista, y de sus contemporáneos, a principios de los años cuarenta?

### **Las obras expuestas: serie sincrónica y diacrónica**

Las obras que se han identificado<sup>11</sup> como parte de la exposición son las siguientes:

---

<sup>11</sup> En el proceso de recopilación e identificación de imágenes han colaborado desinteresadamente dos investigadoras de nuestro equipo, Julia Di Rienzo y Victoria Aguirre, así como la propia Teresita Markman y personal del área Colección del Museo Municipal Genaro Pérez, en particular, Blanca Freytes. Se agradecen aquí sus aportes a este trabajo. Las figuras 5 y 6 son reproducciones facilitadas por el Museo Municipal Genaro Pérez.

Fig. 1 *Fogatas de San Juan*, s/f, óleo sobre tela



Fig. 2 *Gentes del Pueblo Güemes*, 1940, óleo sobre tela



Fig. 3 *Llevando a los maridos borrachos*, s/f, óleo sobre tela



Fig. 4 *Las viejas*, 1943, óleo sobre tela



Fig. 5 *Estrella fugaz*, 1944, óleo sobre tela



Fig. 6, *Retrato*, 1943, pluma sobre papel. Esta obra es el único dibujo que se ha identificado, y su lenguaje plástico resulta llamativamente divergente del conjunto de óleos indentificados. Esa divergencia demostraría la capacidad de Álvarez para desarrollar un dibujo más académico y la opción por una figuración que diera cuenta de sus posiciones políticas críticas.



Hay un grupo de obras que probablemente hayan formado parte de la exposición, de acuerdo al catálogo y las reseñas periodísticas, podrían ser las siguientes:

Fig. 7 *Suburbios*, 1944, óleo sobre tela



Fig. 8 *Figura 13*, s/f, óleo sobre tela



Finalmente, para comprender las variaciones que efectivamente tuvieron lugar en el lenguaje figurativo de Álvarez, incorporamos imágenes de tres obras previas a 1940. Esas variaciones en la imagen, que van desde el paisaje urbano académico a la figuración crítica, dan cuenta del proceso de posicionamiento político del artista y un notable acercamiento a la obra de Spilimbergo y Berni.

Fig. 9 *Calle de Córdoba*, 1934, óleo sobre tela

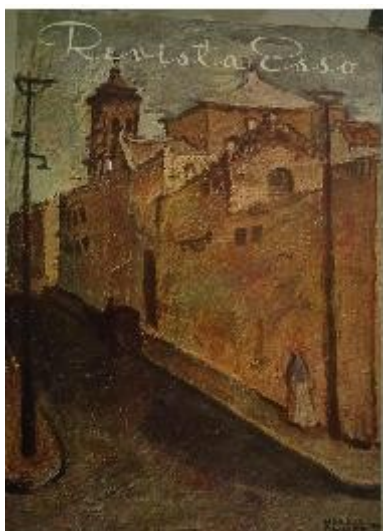
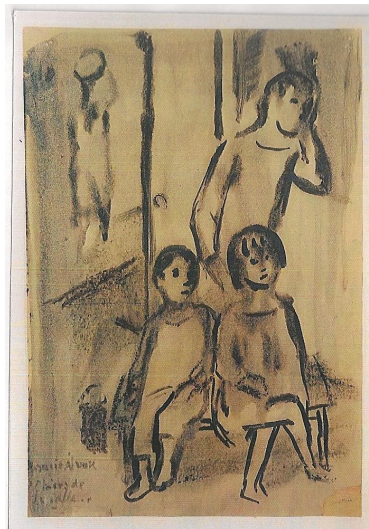


Fig. 10 *Mujer cansada*, 1938, óleo sobre tela. Esta obra muestra el interés del autor por explorar figuraciones alternativas y, en este caso, un claro acercamiento a la obra de Spilimbergo y Berni.



Fig. 11 *Chicos de la calle*, 1937, óleo sobre papel



### **Conclusión**

El objetivo de este triple abordaje es lograr una profunda comprensión de una exposición de pinturas y dibujos, entendida ésta como algo más que el conjunto de 38 obras en una sala. Las representaciones sociales, las representaciones de los artistas sobre la autonomía del arte en este caso, deben entenderse a la luz del entrecruzamiento de las imágenes con el acto público que constituye toda exposición y con la descripción de prácticas de lectura y recepción posibles (y probables) que, al mismo tiempo, configuran y son configuradas en la práctica de los artistas. La creación y el

funcionamiento de las asociaciones de artistas necesitan ser estudiados de manera simultánea al análisis de las formas de representación plástica, tanto en series sincrónicas como diacrónicas.

Con esto se afirma que la serie de obras expuestas por Horacio Álvarez en 1944, reconstruida para el presente trabajo, forma una parte constitutiva de las representaciones construidas por él y el grupo de artistas modernos de Córdoba en torno a la autonomía y la heteronomía del arte respecto de lo social y lo político. Que en estas configuraciones identificaremos a los artistas de Córdoba lectores y actualizadores de diversos textos. Detenerse en la descripción de la materialidad de las publicaciones impresas implica comprender el carácter inventivo de la lectura, complejizar la trayectoria del texto, en tanto se encontraba inserto en determinado objeto impreso, y visualizar las dinámicas de circulación de los debates intelectuales.

Álvarez presentó, en noviembre de 1944, una exposición de obras desde las cuales se posicionaba con un lenguaje plástico anti-académico, renovador y autoconsciente de sus medios, por una parte, pero al mismo tiempo se posicionó en una indudable opción por una figuración comprensiva, que se dirigía, aunque tal vez fuera potencialmente, a los mismos sujetos sociales que eran objeto de su representación: los marginales, apartados de los temas frecuentes de la academia y de las élites culturales, habitantes de los suburbios de Córdoba.

### **Referencias bibliográficas**

ALDERETE, Ana Sol (2010): “Una aproximación a las relaciones entre artista y trabajo en la Córdoba de los años cuarenta: el Taller Unión de Plásticos”, *XIV Jornadas de investigación del área Artes, 2010*, Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la UNC. Córdoba. Mimeo.

CHARTIER, Roger (1999): *El mundo como representación*, Barcelona: Gedisa.

FUENTES, Marta (2002): “Horacio Álvarez y el escenario artístico de Córdoba en las décadas del '40 – '50” en AA.VV. *Horacio Álvarez, pinturas y dibujos*, catálogo de exposición. Córdoba: Museo Provincial de Bellas Artes Caraffa, pp. 9-12.



GENÉ, Marcela (2008): “Impresos bajo fuego'. Caricaturas e ilustraciones en la prensa antifascista porteña (1940-1941)” en GENÉ, M. Y MALOSETTI COSTA, L. (comp.) *Impresiones porteñas. Imágenes y palabras en la historia cultural de Buenos Aires*, Buenos Aires: Edhasa. pp. 265-292.

IRAZUSTA, Cecilia y Escribano, Alejandra (2007): “Horacio Álvarez: Romanticismo-rebeldía- modernidad”, *XI Jornadas de investigación del área artes, 2007*, Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la UNC. Córdoba. Mimeo.

OTERO, Romina y María Cristina Rocca (2011): “La circulación del arte en Córdoba durante el sabatinismo (1936-1943): El caso de las Exposiciones Rodantes” en *Avances, revista del Área Artes del CIFYH-UNC* N° 17, Córdoba: CIFYH-UNC. pp. 143-158.

PLANTE, Isabel (2003): “El fuego universal de la libertad' que avivó las críticas de Jorge Romero Brest en la revista antifascista Argentina Libre (1940-1943)” en *IX Jornadas Interescuelas y Departamentos de Historia*, Córdoba: editado en CD.

ROCCA, María Cristina (2012): “Lo *facúndico* en la obra de Alberto Nicasio” en *Avances, revista del Área Artes del CIFYH-UNC* N° 19(1), Córdoba: CIFYH-UNC. pp. 177-190.

### Fuentes

ANÓNIMO (1942): “Los dibujos de Clément Moreau reflejan episodios de la dolorosa realidad actual” en *La voz del interior*, 27 de enero de 1942.

ANÓNIMO (1944): “Inmejorable impresión causó la muestra de Horacio Álvarez” en *La voz del interior*, 13 de noviembre de 1944.

LEONE, Carlos E. (1945): “Panorama artístico local. La actividad en 1944 y en lo que va de 1945” s/d. Recorte de página de revista en el legajo del artista Egidio Cerrito en el Archivo del Museo Emilio Caraffa. Córdoba.

PÉCORA, O. C., BERNÁRDEZ, R. A y BARRANCO, U. O. A. (1941): *Anuario Plástica de la República Argentina 1940*, Buenos Aires: Ediciones Plástica.

ROMERO BREST, Jorge (1941): “Panorama de la plástica en el año mil novecientos cuarenta” en *Anuario Plástica de la República Argentina 1940*, Buenos Aires: Ediciones Plástica. pp. 9-27.

#### **Archivos consultados**

Archivo del Museo Horacio Álvarez.

Archivo del Museo Municipal Genaro Pérez.

Hemeroteca de la Legislatura de la Provincia de Córdoba.