



EL REALISMO COMO VANGUARDIA. BERNI Y LA MUTUALIDAD EN LOS 30.

EL REALISMO COMO VANGUARDIA

BERNI Y LA MUTUALIDAD EN LOS 30

**FUNDACIÓN OSDE
CONSEJO DE ADMINISTRACIÓN**

PRESIDENTE
Tomás Sánchez de Bustamante

SECRETARIO
Omar Bagnoli

PROSECRETARIO
Héctor Pérez

TESORERO
Carlos Fernández

PROTESORERO
Aldo Dalchiele

VOCALES
Gustavo Aguirre
Alejandro Condorini Alcorta
Horacio Dillon
Luis Fontana
Daniel Eduardo Forte
Julio Olmedo
Jorge Saumell
Ciro Scotti

**ESPACIO DE ARTE
FUNDACIÓN OSDE**

COORDINACIÓN DE ARTE
María Teresa Constantini

GESTIÓN DE PRODUCCIÓN
Betina Carbonari

PRODUCCIÓN
Micaela Bianco
Carolina Cuervo
Javier González
Tatiana Kohan
Nadina Maggi
Susana Nieto
Gabriela Vicente Irrazábal

AUTORIDADES FILIAL ROSARIO

APODERADOS
Antenor Ellena
Raimundo González
Marcelo Romano
Roberto Terré

REPRESENTANTES
Francisco Ridley
Juan Carlos Stein

GERENTE
Daniel Peppe

**EXPOSICIÓN
Y CATÁLOGO**

CURADURÍA Y TEXTO
Guillermo Fantoni

ASISTENCIA
Janina Aragno (Rosario)
Carolina Cuervo (Buenos Aires)
Carla Labastie (Rosario)
Susana Nieto (Buenos Aires)

EDICIÓN DE CATÁLOGO
Betina Carbonari

DESEÑO GRÁFICO
Angela Pilotti (Rosario)
Oscar Rodríguez (Buenos Aires)

CORRECCIÓN DE TEXTOS
Violeta Mazer

DESEÑO DE MONTAJE
Guillermo Fantoni (Rosario)
Liliana Piñero (Buenos Aires)

MONTAJE
Nicolás Boni (Rosario)
Horacio Vega (Buenos Aires)

La Fundación OSDE y el curador agradecen la generosa colaboración de los coleccionistas e instituciones que facilitaron las obras y documentos que han hecho posible esta muestra:

Virginia Agote, Adriana Armando, Ana Bertollo, Josefina Biagosh, Jorge Busnelli, Lina Calabrese, Laura D'Aloisio, Emanuel Díaz Ruiz, María Rosa Espinoza, Celia Fontán, familia Gambartes, Indiana Gnocchini, familia Grela Correa, Aldo Guidotti, Viviana Guzzo, Gabriel Kargieman, Sergio Krasniansky, María Isabel de Larrañaga, Gabriela Leiva Cullen, familia Magnani Robasto, Raúl Alcides Mansilla, familia Mántica Fontán, familia Milillo Stazzone, Fabio Miniotti, Betty L. Mondino, Norberto Moretti, Lorena Mouguelar, Raúl Notta, Marcelo Nusenovich, familia Ouvrard, Natalia Pendas, familia Piccoli Puzzolo, Laura Rey, Fernando Rodríguez, Marcela Römer, Hugo Sanguinetti, Leonardo Scheffer, Alberto Sileoni, familia Sivori, María Inés Stefanolo, Cristina Torrano, Clementina Zablosky y Julieta Zuázaga.

Agrupación Bomberos Zapadores UR II de Rosario, Galería Krass Artes Plásticas, Museo de Artes Plásticas "Eduardo Sivori" de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Museo Castagnino+macro de Rosario, Museo Municipal de Bellas Artes "Manuel Belgrano" de Pergamino, Museo Municipal de Bellas Artes de Río Cuarto, Museo Municipal de Bellas Artes de Tandil, Museo Nacional de Bellas Artes, Museo Provincial de Bellas Artes "Rosa Galisteo de Rodríguez" de Santa Fe, Museo Provincial de Bellas Artes "Ermilio Pettoruti" de La Plata, Museo Provincial de Bellas Artes "Franklin Rawson" de San Juan, Pinacoteca del Ministerio de Educación de la Nación, Secretaría de Cultura y Educación de la Municipalidad de Rosario y Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Pergamino.



Espacio de Arte - Fundación OSDE (Rosario)
Bv. Oroño 973, 4°, 5° y 6° piso
Ciudad de Rosario - Santa Fe
Tel: 0810-555-6733

Espacio de Arte - Fundación OSDE (C.A.B.A.)
Suipacha 658 1° - Ciudad Autónoma de Buenos Aires
Tel / Fax: (54-11) 4328-3287/6558/3228
espaciodeartefundacion@osde.com.ar

www.artefundacionosde.com.ar

Fundación OSDE
Ciudad Autónoma de Buenos Aires
Abril 2014

Todos los derechos reservados
© Fundación OSDE, 2014
Leandro N. Alem 1067, Piso 9 (C1001AAF)
Ciudad Autónoma de Buenos Aires
República Argentina.

Queda prohibida su reproducción por cualquier medio de forma total o parcial sin la previa autorización por escrito de Fundación OSDE.

ISBN 978-987-9358-84-9
Hecho el depósito que previene la ley 11.723
Impreso en la Argentina.

Fantoni, Guillermo
El realismo como vanguardia, Berni y la
mutualidad en los 30. - 1ª ed. - Buenos Aires:
Fundación OSDE, 2014.
100 p. ; 22x15 cm.

ISBN 978-987-9358-84-9

1. Catálogo de Arte. I. Título.
CDD 708

EL REALISMO COMO VANGUARDIA

BERNI Y LA MUTUALIDAD EN LOS 30

DEL 25 DE MARZO AL 18 DE MAYO DE 2014 ROSARIO
DEL 5 DE JUNIO AL 26 DE JULIO DE 2014 BUENOS AIRES

EL REALISMO COMO VANGUARDIA

BERNI Y LA MUTUALIDAD EN LOS 30

Guillermo A. Fantoni

PREFACIO

Como la mayor parte de los movimientos artísticos modernos, la Mutualidad fundada por Antonio Berni en Rosario, junto a un grupo de jóvenes creadores y estudiantes, en la primera mitad de la década del treinta, tuvo una existencia efímera aunque verdaderamente relevante en la vida cultural de la ciudad. La gestación del nuevo nucleamiento fue rápida y su historia puede sintetizarse en unos pocos pasos. Primero, el encuentro de los nuevos artistas con Berni en unos cursos de dibujo en el Museo Municipal de Bellas Artes y, como consecuencia, la reunión con otros creadores en la heterogénea Agrupación de Artistas Plásticos Refugio, en agosto de 1932. Luego, la tensa convivencia que desembocó en un cisma precipitado por la llegada a Rosario, en julio de 1933, del polémico muralista David Alfaro Siqueiros. A partir de aquí, la conformación de un taller libre en el que el grupo disidente de Refugio inició las primeras experiencias con nuevas técnicas, se preocupó por la actualización bibliográfica sobre las tendencias modernas y se dedicó al lanzamiento de textos programáticos como el “Manifiesto de la Unión de Escritores y Artistas Revolucionarios”, publicado en el mes de septiembre en la revista *Contra*, y la declaración que acompañó la *Exposición de Plásticos de Vanguardia* realizada en diciembre. Finalmente, en marzo de 1934, se realizó un llamamiento público para la fundación de una Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos, cuyas actividades –centradas fundamentalmente en una escuela taller– se extendieron con intensidad hasta 1936, año en que la definitiva radicación de Berni en Buenos Aires llevó a una inevitable declinación y dispersión del grupo.

Al cumplirse, en el mes de marzo de 2014, ochenta años del llamamiento inicial para el establecimiento de la escuela taller y habiéndose reunido un conjunto de obras de los principales miembros del grupo, se realiza esta muestra que, por primera vez, da a conocer al público de Rosario y Buenos Aires uno de los acontecimientos capitales de la historia plástica argentina.¹ Se trata de un grupo heterogéneo de pinturas y dibujos, grabados y esculturas, a lo que se agregan fotografías, documentos y piezas gráficas que permiten armar diversos núcleos temáticos. En primer lugar, las “adhesiones a la realidad” manifiestas en la representación de tipos y ambientes populares, de escenas del trabajo y temas “revolucionarios” que muestran la preocupación y el compromiso de los artistas con las situaciones más candentes de la época: obras inscriptas en variadas formas del realismo y resueltas en escalas que abarcan desde los tradicionales cuadros de caballete hasta composiciones de gran formato influidas por el muralismo de David Alfaro Siqueiros. Luego, la “devoción por el ensueño” que se desarrolla invocando lo cotidiano pero siempre en el dominio de lo misterioso, extraño e improbable, de acuerdo con las influencias consignas del realismo mágico alemán teorizado por Franz Roh. Finalmente, el deslizamiento hacia los “dominios encantados” del surrealismo, donde la reflexión y las críticas de la realidad se manifiestan por medio de imágenes que muestran situaciones imposibles. Estos conjuntos, relativamente diferenciados a pesar de compartir profundas afinidades, permiten un nuevo acercamiento a los artistas y a sus obras, a las ideas y tendencias estéticas cultivadas por este significativo grupo. También se trata de una aproximación a creadores como Luis Ouvrard y Amadeo López Armesto que, respectivamente, actuaron como amigos y aliados de Berni y de sus compañeros en los convulsionados años treinta y cuarenta; o como Aldo Magnani, un genuino heredero que, al conocer posteriormente a varios miembros del movimiento y frecuentar intensamente a algunos de ellos, recuperó y proyectó los compromisos estéticos e ideológicos de la Mutualidad en los años cincuenta y las dos décadas siguientes.

En función de lo planteado, el primer núcleo de la muestra comienza con las obras de Ouvrard quien, sin compartir la radicalidad política y el extremismo estético de Berni y sus compañeros, supo interpretar en claves muy personales las ideas del

¹ Las exposiciones *La sociedad de los artistas. Historias y debates de Rosario*, Rosario, Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino”, 2004, curada por Andrea Giunta, y *Figuras de mujeres, Imaginarios masculinos. Pintores rosarinos de la primera mitad del siglo XX*, Rosario, Fundación OÑDE, 2009, curada por Adriana Armando, abordaron a partir de sus recortes temáticos a algunos artistas y significativas obras de este agrupamiento.

momento realizando cuadros de gran formato y experimentando con nuevos materiales. En este sentido, *La trilla* es la única pieza de escala “heroica” que aún se conserva del conjunto de murales transportables presentados por los artistas de la Mutualidad en el XIV Salón de Otoño de Rosario. Entre las piezas representativas de este carácter, incluidas en esa excepcional edición libre de 1935, *Mitín* de Hermenegildo Gianzone, *Manifestación* de Juan Grela y *Hombre herido* de Antonio Berni y Anselmo Piccoli, sólo pueden ser evocadas a través de las reproducciones del catálogo o de diez impactantes fotografías. Estas imágenes –con el mismo Piccoli como modelo y en poses que recrean un drama social siguiendo la iconografía cristiana– constituyeron los apuntes de la pintura sugestivamente titulada *Documentos fotográficos*. Pero a diferencia de estas obras que aluden a episodios políticos, el cuadro de Ouvrard nos sumerge de un modo elegiaco en el mundo del trabajo rural. Su contraparte urbana en la exposición es la vista del cuartel de bomberos y de los objetos utilizados en arduas y abnegadas tareas, pintados con precisión y detalle por Medardo Pantoja. También lo es la representativa, aunque tardía, escena con obreros monumentales sobre un trasfondo de silos y edificios industriales plasmada por Juan Tortá. Ubicada en un emblemático barrio obrero de la ciudad, con la Refinería Argentina que lo identifica, esta pintura evoca el escenario donde Berni situó su conocida *Manifestación* realizada en 1934. Los tipos y ambientes populares están representados por dos temples: *Campesina* de Piccoli y *Linyera* de Sívori –ambos expuestos en el XIV Salón de Otoño–. La obra de Piccoli se vincula con los modos de representación de Giorgio De Chirico: personajes recortados sobre vanos rectangulares y muros de ladrillo –la típica iconografía urbana de la pintura metafísica–. En tanto que la otra se inscribe en la tónica de los potentes retratos de Siqueiros: rostros inmersos en fondos abstractos y contruados con luces y sombras de fuerte dramatismo. A estos cuadros se suman los de personajes y escenas de conjunto realizados por Juan Grela, como *S/T (Aid)* y *Escuchando al lector*, que por sus grandes formatos, volúmenes escultóricos y espectaculares escorzos se sitúan en la estela de las realizaciones murales. En el extremo opuesto a este monumentalismo, Andrés Calabrese opta por una resolución más austera, con sobrios modelados, preanunciando de este modo su progresiva tendencia al plano, como se pone de manifiesto en la pequeña *Maternidad* realizada a comienzo de los años treinta. Y así como esta galería de personajes populares nos propone un pronunciado arco de soluciones formales, los autorretratos de artista y la gama de paisajes urbanos y rurales nos remiten igualmente a las variadas modalidades

cultivadas por el grupo; confirmando de este modo que Berni en sus enseñanzas, y también en su propia obra, no hacía del realismo una estricta cuestión de estilo. Así se puede transitar por los enfoques ultra precisos perceptibles en los autorretratos de Berni, Grell y Berlingieri que siguen las tipologías propuestas por los realistas alemanes y, en cierta medida, por Giorgio De Chirico –cuyo estilo pétreo y sintético fue evocado por el primero en el *Autorretrato* realizado en París, en 1929, y en el *Autorretrato con cactus* pintado en Rosario, entre 1933 y 1934–. Luego, por las vistas del noroeste con fugas pronunciadas y acusadas perspectivas donde Calabrese sigue el modelo magistral de los paisajes de San Juan de Spilimbergo; también por las visiones libres y abocetadas del frigorífico Swift plasmadas por Juan Berlingieri y por los frisos del Cruce Alberdi y el Arroyo Ludueña, mucho más planos y despojados, realizados por Grell y Gambartes. Finalmente, en un pequeño sector están los temas “revolucionarios”, aquellos que denuncian los grandes problemas de la época como los avances del fascismo, el flagelo de la guerra y la lucha por la libertad ante el peligro de un control totalitario: señalamientos que se despliegan en *Antorcha*, la escultura de los hermanos Guillermo y Godofredo Paino, una de sus típicas “tallas activistas” donde una manifestación rodea la superficie de un brazo levantado; o en los elocuentes linóleos y aguafuertes de Berlingieri. Y así como Ouvrard abre este segmento dedicado a las realidades más tangibles, Aldo Magnani lo cierra con su serie de paisajes suburbanos y fabriles, con sus retratos de obreros y con sus versiones sobre los pequeños habitantes de los descampados. Este artista, conocedor del universo de la Mutualidad a través de Alfredo Cartegni, cuyo hermano había pertenecido al grupo de Berni, tomó contacto con las obras de sus miembros a través de una exposición organizada por la AIAPE –Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores– en los años cuarenta. También conoció personalmente a varios de ellos por compartir actividades políticas, y frecuentó con asiduidad a Gambartes, Grell y Sívori; influido particularmente por este último, cultivó un realismo matizado por la geometría que sostuvo largamente y con una convicción militante en tiempos de la Guerra Fría –a pesar del triunfo de la abstracción y de las nuevas vanguardias–, hasta mediados de los años setenta.

El segundo apartado de la muestra, dedicado a la presencia de la ensoñación y el misterio, se inicia con las melancólicas y estáticas figuras femeninas de Berni. Se trata de *La niña del balón* y *La niña de la guitarra*, basadas en los retratos aristocráticos de Agnolo Bronzino y cuya modelo es Lily, la hija del artista y de la escultora francesa

Paule Cazenave, que fue retratada en innumerables y representativas pinturas de la época. A estas obras se suma una pequeña cabeza de Lily, el único estudio de la niña que, con rasgos más criollos, aparece acunada por su madre en la significativa *Desocupación* o *Desocupados*: una producción monumental pintada en 1934 y ambientada en un escenario típicamente rosarino, las barrancas que bordean el imponente río Paraná. A continuación, se despliegan las extrañas y atormentadas niñas que Piccoli sitúa en paisajes suburbanos y rurales, o las mujeres pensativas y ensimismadas que Berlingieri, Calabrese y Garrone resuelven con un sereno clasicismo. Del mismo modo, la naturaleza muerta y el paisaje constituyen géneros propicios para expresar el componente misterioso que suele habitar las cosas reales. En relación con el primer tipo de obras, Aldo Cartegni y Cayetano Aquilino muestran frutas y paños, plantas y fragmentos de cuadros que conviven en imperturbable silencio. Sobre el segundo de estos géneros, Gambartes se detiene en los callejones de tierra característicos del suburbio y los envuelve en una atmósfera onírica; a su vez, Aquilino ilumina y colorea los árboles y casas de una manera extrañamente artificial creando un clima de irrealidad y sosiego; por su parte, Alberto Mántica representa fragmentos de la ciudad habitados por personajes pensativos y solitarios, a veces próximos a lo inerte. Pero aun estas obras sumergidas en el enigma y la ensoñación no dejan de inquietar por su alusión a las problemáticas políticas y sociales. Es lo que ocurre con *Lunes*, la pequeña acuarela de Gambartes –también presente en el XIV Salón de Otoño– donde sobresale en primer plano un poste con la convocatoria a un mitin, o con la *Calle de Victoria* de Mántica –que recrea una temprana pintura de 1932– donde el artista, a partir de la confrontación de la calle de tierra y la nueva calzada de cemento, parece aludir a las incertidumbres de la modernización y el desarrollo.

Finalmente, el tercer núcleo reúne las obras de Juan Berlingieri, Leónidas Gambartes y Amadeo López Armesto, tres creadores que a partir de los últimos años de la década del treinta y más allá de sus inscripciones realistas, muestran las influencias de lo onírico y el surrealismo e incluso de lo fantástico y sobrenatural. En estas producciones, la reflexión y las críticas sobre la realidad –muy explícitamente de la guerra y la violencia política– se desarrollan por medio de imágenes insólitas y situaciones imposibles propias del movimiento de André Breton.

Ciertamente, como puede leerse en estas sucintas descripciones, se trata de un conjunto significativo y variado, aunque indefectiblemente incompleto. Un importante segmento de obras, por su naturaleza efímera, estaba destinado a desaparecer; otro grupo, si bien no tenía este carácter, se fue dispersando y perdiendo a lo largo del tiempo por los avatares experimentados por los artistas y sus familias. También, un importante conjunto de obras monumentales de Berni que hoy son la atracción de grandes museos y colecciones –por otra parte, ampliamente conocidas a través de libros y catálogos– resulta, por razones materiales e institucionales, prácticamente imposible de incluir en su totalidad en esta muestra. Finalmente, otras realizaciones –que podrían haber integrado esta selección– no estaban disponibles. Por tales motivos, esta es una muestra conformada, vale aclarar y reafirmar, a partir de lo posible; aun así, y más allá de los condicionamientos, se han hallado obras inéditas e incorporado autores apenas conocidos o, incluso, desconocidos; mostrarlos por primera vez junto a sus pares más identificados con el arte de la ciudad es un orgullo.

Esta exposición, como lo expresa el propio título, parte de un supuesto fuerte: la firme inclusión de Berni en el ámbito del modernismo estético y de las vanguardias,² una formulación a su vez asociada a otro supuesto: numerosas formas de figuración y de realismo del período de entreguerras integran el cuerpo de lo moderno.³ Por lo tanto, y más allá de las rupturas formuladas por el propio artista con respecto a los primeros *ismos*, se trata de enfatizar los planos de continuidad entre sus experiencias europeas y la elaboración, al instalarse nuevamente en el país, del Nuevo Realismo, una concepción que bien puede considerarse como “una forma específicamente americana del modernismo”,⁴ ya que refunde sugerencias y procedimientos de algunas de las tendencias más operantes de su tiempo y cuya puesta se realizó en el marco de la Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos: movimiento que funcionó en Rosario como una *avant-garde* beligerante en el terreno del arte pero también como una avanzada en el espacio de la política. A partir de esa doble militancia, sus realizaciones más cumplidas no fueron pensadas como

² Tal es el principal supuesto de mi libro *Berni entre el surrealismo y Siqueiros. Figuras, itinerarios y experiencias de un artista entre dos décadas*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2014.

³ Esta cuestión, inserta en buena medida en los debates sobre la modernidad, se manifestó en una serie de exposiciones en cuyos extremos temporales pueden situarse *Les Realismes*, París, Centre Georges Pompidou, 1980 y *Mimesis. Realismos modernos, 1918-45*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2006, con textos de Jean Clair y Tomás Llorens respectivamente; cabe incluir también *Encuentro con los años '30*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012.

⁴ Tomo la temprana y certera expresión formulada por Dawn Ades a propósito de los movimientos de vanguardia surgidos en el Nuevo Mundo, en *Arte en Iberoamérica 1820-1980* (cat. exp.), Madrid, Turner, 1989, p. 125.

objetos de delectación para circular por galerías y museos y –menos aún– para insertarse en el mercado artístico, sino como manifestaciones a menudo efímeras e inestables que incluían una crítica institucional al mundo del arte y a la producción de obras autónomas, escindidas de la vida social. Me refiero fundamentalmente a pinturas de escala mural y a decoraciones para actos políticos, e incluso a carteles y volantes impresos que funcionaban como propaganda. En cualquiera de estos casos, se trataba de piezas realizadas grupalmente con nuevos materiales y dispositivos técnicos, y destinadas a circular por fábricas y sindicatos donde se pondrían en contacto con otro público: obreros y militantes que se cohesionarían y activarían a partir de esta presencia. Sin embargo, pensar las producciones de la Mutualidad exclusivamente en estos términos sería reductivo y nos confinaría a una visión unilateral y monolítica. Paralelamente a esas expresiones contestatarias desplegadas en grandes formatos y medios no convencionales, sus integrantes también realizaron, por ejemplo, temples y tallas, carbonillas y linóleos, concretados en escalas más reducidas y con un carácter más contemplativo, que constituyen un cuerpo de obras no menos fascinante y suscitador. Pero aun en el marco de estas diversidades, uno y otro conjunto –influidos mayormente por el muralismo de Siqueiros y los realismos alemanes– al estar inmersos en un clima de crisis y conflictividad resultaban canales igualmente idóneos para traducir plásticamente los problemas más urgentes que afectaban al país y el mundo. De igual modo, la exacerbación de los climas enigmáticos e inquietantes alentados por el realismo mágico o el desplazamiento de los artistas hacia los dominios del surrealismo constituían alternativas también radicales en las que estaba implícita una visión crítica de la realidad y, por ende, una idea de transformación de la misma. Ciertamente, estas expectativas ya se habían planteado, en enero de 1932, a raíz de la polémica que Berni sostuvo con un viejo compañero de París, el pintor Horacio Butler, a escasos meses de regresar a su ciudad natal. Formulada a través de la revista rosarina *Brújula*, implicaba un tajante rechazo a la domesticación de los primeros movimientos del arte moderno y, en consecuencia, la apelación a las tendencias más radicales de ese momento –dadaísmo, surrealismo, nuevos realismos–; por otro lado, y fundamentalmente, la idea de que la revolución artística estaba unida, de manera inevitable, a una transformación del mundo. Una consigna que, de hecho, Berni puso en escena en su exposición surrealista en Amigos del Arte de Buenos Aires, realizada en junio de 1932: la radicalidad estética e ideológica de las obras, la censura aplicada a varias de ellas y las duras sanciones de la crítica, pusieron de manifiesto lo que los sectores

tradicionales podían tolerar y lo que las instituciones modernizadoras podían llegar a asimilar. El surrealismo de Berni fue la primera brecha abierta entre los propios artistas modernos, una cesura que se profundizaría y ampliaría considerablemente al año siguiente con la llegada del muralista David Alfaro Siqueiros. En este sentido, la organización de la Mutualidad impulsada por esa presencia y, consecuentemente, la compleja elaboración del Nuevo Realismo fueron las respuestas que Berni, de un modo polémico y audaz, dio al modernismo formalista y a todos los que creían que era posible crear al margen de cualquier exterioridad.

Quiero señalar, por otro lado, que los textos desplegados a continuación –dos fragmentos y una coda– son sólo una parte de un artículo extenso escrito en el transcurso de 2008 para un volumen colectivo sobre arte y política; este trabajo fue publicado luego, en el año 2013, por la revista *Avances* de la Universidad Nacional de Córdoba.⁵ Su restringida circulación, eminentemente académica, y la buena disposición de los responsables de la revista me habilitan a difundir en esta oportunidad esos segmentos a raíz de la exposición. Ellos dan cuenta de algunos aspectos del recorrido de Berni en las décadas del veinte y del treinta, y se refieren también al grupo de jóvenes creadores que lo acompañó en el proyecto que puso en práctica al poco tiempo de regresar de Europa e instalarse en Rosario, a fin de octubre de 1931. Tratan fundamentalmente del surgimiento de la Mutualidad y del origen de la concepción estética que el artista denominó Nuevo Realismo, desarrollos vinculados a la llegada de Siqueiros al Río de la Plata, en 1933, y a sus reformulaciones del muralismo mexicano que había comenzado a ensayar un año antes en la ciudad de Los Ángeles, en California.

Me gustaría agregar, antes de transcribir los mencionados fragmentos, una idea más a la que di forma en los últimos años: la gravitación del realismo mágico alemán en las obras de Gambartes y Grela⁶ y luego en los escritos del propio Berni.⁷ En su artículo sobre el Nuevo Realismo, Berni había observado los síntomas de

una “falsa modernidad” visibles en la evasión del “mundo objetivo y de la realidad viviente” a favor de “la imaginación” y “la improvisación”.⁸ Pero también, en otra oportunidad, destacó cómo jugaban en su obra estas polaridades definiendo una tensión constante: “aquel fue un período muy analítico, pero no debe creerse que me plegaba ciegamente a la realidad objetiva; también exploré la imaginación, nunca dejé de ser surrealista del todo”.⁹ Esta fascinación por aquellos planos que están más allá de lo estrictamente visible explicaría también el interés por la concepción de Franz Roh, condensada en una de las frases iniciales de su libro: “Con la palabra «mágico», en oposición a «místico», quiero indicar que el misterio no desciende al mundo representado, sino que se esconde y palpita tras él”.¹⁰ Más adelante, el crítico alemán esbozó ciertas oscilaciones en la historia y precisó el linaje de la inquietante pintura más reciente; a partir de estas declaraciones, es posible trazar un paralelo con el itinerario berniano y reparar sobre los componentes vanguardistas que se refundían en su propuesta de un realismo moderno:

La humanidad parece indefectiblemente destinada a oscilar de continuo entre la devoción al mundo del ensueño y la adhesión al mundo de la realidad. Y en verdad que, si alguna vez se detiene este ritmo respiratorio de la historia, no parece quedar otra cosa que la muerte del espíritu.

Los reaccionarios creen equivocadamente que con el arte nuevo ha llegado su hora. Pero bien mirado, este nuevo mundo de objetos sigue siendo ajeno al concepto corriente del realismo. ¡Como que provoca en los rezagados la máxima estupefacción, y casi les parece tan inadecuado como el mismo expresionismo! ¡Como que dispone de múltiples medios, herencia del anterior período, que confieren a todas las cosas una significación más honda y rozan los misterios que están amenazando siempre la tranquila seguridad de los simples e ingenuos: cuerpos excesivamente grandes, yaciendo con pesadez de bloques sobre un raquíutico césped; objetos que no pretenden moverse lo más mínimo y que, sin embargo, resultan inauditamente reales, extraños esquemas misteriosos, y, sin embargo, visibles hasta en sus ínfimos detalles!¹¹

Por esa tensión sustancial y por algunas de sus cualidades tales como la indiferencia, la frialdad metálica, la inmovilidad, la inexorable ejecución y la belleza de la forma cincelada, entre otras, los realismos alemanes –independientemente de los nombres que se utilicen para designar un arte más verista y político bajo la forma

⁵ “Modernos y revolucionarios en los años ’30. Berni y los artistas de la Mutualidad rosarina”, en *Avances*, Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, n° 22, 2012/2013, pp. 11-37.

⁶ De estos señalo solamente “Travesías del realismo mágico. Leónidas Gambartes entre la realidad y el ensueño”, en *Separata «Caminos hacia Gambartes»*, año III, n° 5 y 6, CIAAL/UNR, octubre de 2003, pp. 1-27; “Alucinante realidad: la cotidiana presencia de lo sobrenatural en los grabados de Leónidas Gambartes”, en *Teórica*, Córdoba, Fundación Rosalía Soneira, n° 0, 2004, pp. 19-31; “Juan Grela y el arte americano: entre el orden constructivo y la creación de una nueva naturaleza”, en *Separata «Arte moderno, referentes precolombinos y objetos etnográficos»*, año VII, n° 12, CIAAL/UNR, octubre de 2007, pp. 3-33.

⁷ “La pura objetividad y lo más íntimo de los seres: claves de un nuevo realismo”, en María Cristina Rossi (comp.), *Antonio Berni. Lecturas en tiempo presente*, Buenos Aires, Eudeba / EDUNTREF, 2010, pp. 3-15.

⁸ Antonio Berni, “El Nuevo Realismo”, en *Forma. Revista de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos*, Buenos Aires, año 1, n° 1, agosto de 1936, p. 8.

⁹ “Berni: cómo desollar la realidad”, en *Primera Plana*, Buenos Aires, año III, n° 127, abril de 1965, p. 42.

¹⁰ Franz Roh, *Realismo mágico. Post Expresionismo. Problemas de la pintura europea más reciente*, Madrid, Revista de Occidente, 1927, p. 11.

¹¹ *Ibid.*, p. 37.

de una Nueva Objetividad u otro más contemplativo e idealizante en la perspectiva de un realismo mágico— terminaron a menudo confundiendo y situándose en las inmediaciones del surrealismo y sus “dominios encantados”.¹² Ese territorio fronterizo que en muchas oportunidades el propio Berni parece haber transitado en distintas direcciones.

En función de lo desarrollado en estas notas preliminares y dado que la propia exposición remite en buena medida a las obras más contemplativas y melancólicas de la Mutualidad — y, por lo tanto, a los aspectos mágico-realista y metafísico que impregnan buena parte de ellas—, me pareció pertinente volver a esos fragmentos ya editados que refieren a cuestiones más políticas. Si bien es imposible restituir las obras ausentes y, más aún, el clima histórico que las impulsó —sólo rememorables a partir de imágenes impresas y fotografías—, esos escritos dan algunas claves de lectura que permiten acercarnos a esa escena crítica, compleja e inestable. Una época en la que el arte oscilaba fuertemente, al margen de otras opciones estéticas, entre la confrontación con la realidad y la apertura hacia lo imaginario; y también, dramáticamente, entre los avatares de la revolución y las amenazas de la reacción que, como una tormenta y bajo la forma de una nueva guerra, se abalanzó sobre el mundo.

MARX Y LA VANGUARDIA

En la segunda mitad de 1933, el grupo de artistas nucleado en torno a la figura de Antonio Berni comenzó a tener una actividad pública, reconocida y diferenciada en el arte de Rosario. Como agrupamiento laxo e informal, protagonizaron una serie de manifestaciones colectivas que concitaron el apoyo y la participación de intelectuales “comprometidos”: los médicos Lelio y Artemio Zeno, el psicoanalista Emilio Pizarro Crespo, el filósofo Sigfrido Maza, los escritores Arturo Fruttero y Roger Plá, entre los más próximos. Una alianza entre intelectuales y artistas que se manifestó

¹² Simón Marchán Fiz, *Contaminaciones figurativas. Imágenes de la arquitectura y la ciudad como figuras de lo moderno*, Madrid, Alianza, 1986, p. 167.

como una relación entre arte de vanguardia y política radicalizada. Roger Plá, en *Encuesta a la literatura argentina*, recuerda su encuentro con Berni, “que acaba de regresar de París”, y cita a “Marx” y la “vanguardia” como referencias inescindibles en la formación del grupo con algunos jóvenes pintores entre los que incluye a Leónidas Gambartes, Ricardo Sívori, Juan Grela y Anselmo Piccoli.¹³ De esos primeros encuentros que ocurrieron a partir de 1932, Berni destacó su participación en “actividades culturales que tenían un sentido de lucha y esclarecimiento”, como la organización de la Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos y la creación de una orientación estética que llamó Nuevo Realismo. Si bien sus nuevos compañeros carecían de la experiencia artística que él había adquirido durante su estadía en Europa, en el orden ideológico y político ellos compensaban esa carencia asumiendo posiciones definidas. Esos jóvenes, en su mayor parte “hijos de intelectuales o de trabajadores con una trayectoria en las luchas políticas y sindicales”,¹⁴ rápidamente se convirtieron en artistas experimentales e intelectuales que se consideraron “revolucionarios”. Por su pertenencia a organizaciones “avanzadas”, como el Partido Comunista y las agrupaciones antifascistas y pacifistas vinculadas a éste, fueron capaces de participar en distintas estrategias. Primero, la deliberada oposición de clases sostenida en la idea de un inevitable derrumbamiento del sistema capitalista. Después, los acercamientos coyunturales a otras fuerzas políticas y sectores democráticos que, al promediar la década, impulsaron los debates sobre la democracia y el fascismo, culminando en la conformación de los Frentes Populares. Fue en este momento que fenómenos internacionales como la guerra civil española y la expansión nazi en Europa, se transformaron en factores capaces de convocar y cohesionar internamente las fuerzas políticas locales y, también, de distinguir y trazar divisorias nítidas que se proyectaron hasta mediados del decenio siguiente.¹⁵

A comienzos de 1961, poco tiempo antes de su muerte, Gambartes evocó sus inicios en la pintura apelando a uno de los temas más frecuentes en el arte de Rosario de las primeras décadas del siglo XX: el de la ciudad trabajadora y materialista, carente de linajes sociales y tradiciones culturales. Sin embargo, esa caracterización

¹³ Roger Plá, en *Encuesta a la literatura argentina. Historia de la literatura argentina*, vol. 6, Buenos Aires, CEAL, 1982, p. 465.

¹⁴ José Viñals, *Berni*, Buenos Aires, Imagen, 1976, pp. 57-58.

¹⁵ Para una visión abarcativa de los fenómenos sociales y económicos, políticos y culturales sucedidos en el país, remitiré solamente a dos compilaciones que muestran el interés y los aportes historiográficos en sus respectivas coyunturas: el Suplemento 3: “La Argentina de los años 30. Momentos y figuras de la crisis”, en *La Ciudad Futura*, Buenos Aires, n° 4, marzo de 1987, pp. 13-24 y *Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política (1930-1943)*, el Tomo VII, dirigido por Alejandro Cattaruzza para la *Nueva Historia Argentina*, Buenos Aires, Sudamericana, 2001.

a la que recurrieron los artistas más diversos, asume aquí una dimensión única al combinarse con una afirmación que recuerda los comportamientos vanguardistas asumidos por el pintor en los años treinta y, en ese marco, la aparición de la perspectiva americana que constituyó la orientación más significativa de su obra:

“La formación de un joven en Rosario, por lo menos cuando yo era joven, era más que harto problemático, era una cosa descabellada. Ya que, ¿dónde estaban las expresiones artísticas en Rosario para que uno tuviese fervor por el arte? Con toda esta ciudad que vino al río, edificada frente al río, contiene un aspecto secreto. Algunas huellas han quedado aún de su cercano pasado. Es muy joven y, en realidad, no se debe más que al esfuerzo de sus hijos, que no son otros que el campesino gallego y el *contadini* [sic] italiano, de allí su falta de euforia aristocrática.

Pero en 1932, un grupo de muchachos tomábamos en serio esa proposición de ser pintores a pesar del medio y a pesar de todo cuanto nos rodeaba. Calabrese, Medardo Pantoja, Juan Grella, el extinto Domingo Garrone, entre otros, nos propusimos ahincadamente conocer por dentro lo que sucedía por los talleres del Viejo Mundo. Entonces acudimos a revistas y libros especializados, que lógicamente estaban escritos en idioma extranjero. Se hicieron traducciones que circularon entre los interesados. Para nosotros todo aquello fue un gran trabajo, sobre todo porque no contábamos con el medio ambiente. Durante años tratamos de encontrar una coherencia entre aquellas formas de expresión extranjera y nuestro mundo que nacía por fuerte vocación profesional.”¹⁶

De esta manera, la impugnación de las tradiciones artísticas inmediatas –la de las academias y los maestros extranjeros, la de sus discípulos y los artistas deudores del impresionismo y los estilos finiseculares– produce el hiato que desembocaría en la experimentación con los lenguajes modernos y, poco después, en la exploración de un pasado y sus supervivencias. Sin embargo, más allá de esas impugnaciones, Gambartes había frecuentado el círculo de discípulos de Fernando Gaspary, donde habría adquirido importantes destrezas como el dominio de la acuarela que tanto asombrara a Siqueiros cuando visitó la ciudad. También, en ese círculo se habrían gestado los lazos y las afinidades ideológicas entre algunos de esos jóvenes “hijos de intelectuales o de trabajadores” que mencionaba Berni. Paralelamente, en ámbitos más alejados y menos académicos, Juan Grella iniciaba sus modestos aprendizajes en el arte. Con algunos compañeros eventuales salía a pintar el río y los descampados del barrio de Arroyito, donde también llevaba adelante “una militancia política en un partido de avanzada”.¹⁷ Al igual que otros estudiantes y nóveles artistas,

¹⁶ Abel Rodríguez, “América en la pintura de Leónidas Gambartes”, en *La Capital*, Rosario, enero 12 de 1961.

¹⁷ Guillermo Fantoni, *Una mirada sobre el arte y la política. Conversaciones con Juan Grella*, Rosario, Homo Sapiens, 1997, p. 14.

ambos coincidieron en los cursos de dibujo dictados en el Museo Municipal de Bellas Artes, donde Berni, en función de la experiencia adquirida en Europa, comenzaba a brillar como un consumado artista moderno y a asumir el carácter de guía y de maestro que desplegaría intensamente durante los años siguientes. Fue en ese espacio, donde aquellos que serían sus compañeros tiempo después comenzaron a vivenciar las primeras identificaciones con las vanguardias y a descubrir también las simpatías compartidas con la izquierda política. Sin embargo, esa aspiración de ser tan modernos como revolucionarios, desarrollada más adelante como parte de una doble militancia, no originó inmediatamente un nucleamiento sesgado por el modernismo y la radicalidad. En cambio, como resultado de una asamblea a la que habían acudido allí artistas de “otra procedencia estética e ideológica”, lo que surgió fue un “movimiento sin tendencia”,¹⁸ la Agrupación de Artistas Plásticos Refugio, cuya amplitud y heterogeneidad quedó formalizada en un conocido lema difundido desde un primer momento: “Refugio, será el hogar donde podrá exponer sus obras el aficionado, el cultor o el artista, nacional o extranjero, al margen de toda escuela o tendencia artística, libre en el sentido más amplio de la palabra”.¹⁹

La existencia en ella de diferentes sectores y la abrumadora mayoría de pintores intimistas y paisajistas²⁰ –cuya obra, en algunos casos, no estaba exenta de modernidad– llevó a una tensa convivencia que finalmente desembocó en un cisma precipitado por la presencia en Rosario del polémico muralista David Alfaro Siqueiros. En los últimos días de junio de 1933, la prensa anunciaba la llegada del pintor, invitado por “un núcleo de artistas locales”, para dictar conferencias en diversas instituciones y para realizar también, una exposición de sus obras en el salón de La Artística. Quizás respondiendo a las ideas del “núcleo” de anfitriones, los diarios vieron a Siqueiros como “propiciador de un arte inédito que se aproxima a las aspiraciones sociales del momento” y a su propuesta estética como la “expresión más clara del significado social que encierran las nuevas tendencias artísticas”.²¹

Sin embargo, Luis Ouvrard, un representativo artista de la ciudad, dio una versión más matizada sobre las percepciones que tenían en el mundo de la plástica fuera

¹⁸ *Ibid.*, p.15.

¹⁹ “Los artistas locales se asocian”, en *La Capital*, Rosario, agosto 31 de 1932, p. 8.

²⁰ Silvina Rabinovich, “Paisajes y estrategias: Refugio en los años ‘30”, en *Separata «Un mundo Próximo»*, CIAAL/UNR, año V, n° 9, octubre de 2005, pp. 19-46.

²¹ “David Alfaro Siqueiros será huésped en nuestra ciudad”, en *La Capital*, Rosario, junio 27 de 1933, p. 8.

del exaltado círculo de Berni: “Como era izquierdista y ya de nota, porque había hecho una serie de decoraciones famosas, vino presagiado de bastante temor, pero irrumpió entre nosotros como una cosa nueva”. Haciendo gala de su extremismo militante “Siqueiros hablaba en contra de la pintura de caballete” causando cierta “desazón” entre los artistas como Ouvrard, a quienes la tensión entre modernidad y tradición los hacía oscilar entre la curiosidad y la sorpresa. “Nosotros cambiamos un poco”, decía el pintor asumiendo la voz de esos independientes, y recordaba que “Berni hizo con Gianzone, Piccoli y otros de sus compañeros una pintura de avanzada para el momento”.²² Ouvrard, que compartía con Berni una entrañable amistad, siempre había manifestado un genuino interés por las más diversas formas de la renovación estética y, también, por su familiaridad con anarquistas y socialistas, había declarado una verdadera simpatía por la izquierda política. Por estas razones, a pesar de su distancia frente al radicalismo comunista y de sus reparos ante el vanguardismo destemplado de los que integraron la Mutualidad, fue capaz de procesar las nuevas sugerencias explorando acotadamente las posibilidades de los grandes formatos, los temas del trabajo y las nuevas técnicas pictóricas a partir de los silicatos. Así realizó algunas obras de gran escala, entre ellas, una con el tema de la trilla y otra con una fiesta campestre, que fueron presentadas en el XIV Salón de Rosario de 1935. Gracias al carácter libre de ese evento, fue posible el ingreso de estas obras y de las monumentales telas del grupo de Berni caracterizadas como “de avanzada para el momento”. En medio de un tenso debate entre las diferentes franjas de artistas²³ y entre los críticos que vieron en ese salón las marcas de Siqueiros por la apelación a la “gigantomanía” y por la presencia de temas que reflejaban “conflictos sociales y antagonismos de raza, que sólo tienen lugar en la estepa rusa o la selva mexicana”,²⁴ la única obra vendida resultó ser una de las composiciones de Ouvrard. En una fiesta organizada por la Mutualidad para celebrar la ocasión, el pintor fue exaltado por Leónidas Gambartes que desde el escenario leyó un discurso en un papel interminable y finalmente fue coronado por Berni con las ramas de laurel que decoraban la sala: una *performance* mediante la cual la nueva vanguardia reconocía a sus contados aliados y tomaba distancia frente a sus adversarios.

²² Guillermo Fantoni, “Aproximación a la historia de vidas: conversaciones con Luis Ouvrard”, en *Anuario N° 11, Segunda Época*, Universidad Nacional de Rosario, Facultad de Humanidades y Artes, Escuela de Historia, 1985, p. 305.

²³ Silvina Rabinovich, “Refugio ante la Mutualidad: un debate por la proyección social y política del arte en los años ‘30”, en *Anuario N° 21*, Escuela de Historia, Facultad de Humanidades y Artes, UNR/Homo Sapiens, 2006, pp. 363-385.

²⁴ “El XIV Salón de Otoño de Rosario”, en *La Prensa*, Buenos Aires, mayo de 1935, p. 14.

EL VERDADERO ARTE Y EL VERDADERO ARTISTA

Durante la segunda mitad de la década del veinte, Berni había realizado una serie de ensayos de estilo que abarcaban desde recuperaciones de los procedimientos fauvistas y poscubistas hasta la incorporación de lo extraño y de lo insólito que, entre 1928 y 1932, abrió paso a una indagación sobre lo onírico y el surrealismo.²⁵ Si las obras de su primer período europeo fueron consideradas por el artista como “ejercicios de plástica pura, donde la sensibilidad se ha despojado de todo convencionalismo estilístico para buscar el contenido sugestivo manifiesto en una natural selección y ordenamiento plástico”,²⁶ el descubrimiento del surrealismo significó para él encontrarse consigo mismo y al mismo tiempo enfrentar un contenido extraño y distinto. A través del surrealismo declaró haber ingresado a la realidad,²⁷ en un proceso donde el “cómo pintar” fue cediendo lugar a las preocupaciones del “qué pintar”.²⁸ Dicho en otros términos, había finalizado la etapa de las exclusivas actualizaciones para penetrar en las propias realidades y en las del campo social. El resultado de esta indagación, presidida por la búsqueda de una relación entre renovación estética y radicalismo político, fue la formulación del Nuevo Realismo, una variante del realismo moderno adaptado a las crueles situaciones vivenciadas por el pintor al regresar al país. Como otras manifestaciones representativas del arte comprometido de los años treinta, se trataba de una propuesta de fuerte iconicidad potenciada por procedimientos técnicos y formales modernos, y que se integraba en prácticas grupales que, en muchos aspectos, evocaban el clima del vanguardismo histórico. Para Berni no era cuestión de imitar a los grandes modernistas como Cézanne o Picasso en sus maneras de pintar, sino de interpretar como ellos mismos lo hicieron:

²⁵ Una lectura sobre las obras de impronta surreal y metafísica realizadas por Berni en París y Rosario entre 1928 y 1932, su posible contenido político y sus articulaciones con la propuesta del Nuevo Realismo aparece en Guillermo Fantoni, “Berni y el surrealismo: imágenes del viaje, visiones de la ciudad”, expuesto en las *21^{as} Jornadas del Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró. Estudios e Investigaciones en Artes Visuales y Música*, realizadas en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, en noviembre de 1996, y publicado dos años después en el volumen respectivo. Las fluidas vinculaciones entre surrealismo y realismo crítico las traté inicialmente en “Una reevaluación de los años ‘30 a partir de la obra de Antonio Berni. De la experiencia surrealista a la formulación del nuevo realismo”, en *Estudios Sociales*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, n° 4, 1º semestre, 1993, pp. 175-185. Esta tensión también fue tratada por Diana Wechsler en “Impacto y matices de una modernidad en los márgenes. Las artes plásticas entre 1920 y 1945”, en José Emilio Burucúa (dir.), *Arte, sociedad y política*, tomo 1 de la *Nueva Historia Argentina*, Buenos Aires, Sudamericana, 1999, pp. 269-314, y también en *Territorios de diálogo, España, México y Argentina*, Buenos Aires, Fundación Nuevo Mundo, 2006.

²⁶ Andrés Muñoz, “El pintor Antonio Berni”, en *Mundo Argentino*, Buenos Aires, 17 de septiembre de 1947, p. 14.

²⁷ “Berni: Cómo desollar la realidad”, ob. cit., p. 41.

²⁸ Antonio Berni, *Berni expone 22 obras en la Galería Viau* (cat. exp.), Buenos Aires, del 18 al 30 de agosto, 1952, s/p.

“los nuevos fenómenos de la realidad, las nuevas leyes que influyen el espíritu y la originalidad del momento en que se vive. El verdadero artista y el verdadero arte de un pueblo es aquel que abre nuevos caminos impulsado por las cambiantes condiciones objetivas [...] Un nuevo orden, una nueva disciplina, apoyados por una crítica inspirada en la realidad concreta que vivimos debe sustituir todo lo caduco que hoy soportamos.”²⁹

Este núcleo de ideas que tiene su primer antecedente en un escrito publicado en el primer número de la revista *Forma* de 1936, reaparece en un prólogo de comienzos de los años cincuenta incorporando otras precisiones:

“El Nuevo Realismo es un determinado concepto estético y un profundo y determinado tipo de humanismo. Esta escuela afirma lo humano pero simultáneamente, para contenerlo, afirma lo representativo realista como única y posible envoltura. Lo humano que más sugestión en América Latina, en este siglo que andamos, es el drama de los pueblos hundidos en el coloniaje, con su cadena de miseria y de incultura.”³⁰

Sin embargo, en estas prácticas que suponían un fundamento revolucionario, los procedimientos experimentales y las herencias del repertorio moderno y de vanguardia se refunden en la “envoltura realista”, dando como resultado obras que además de su eficacia política eran también estéticamente suscitadoras. Más allá de las diversas sugerencias provenientes de la escena europea como el surrealismo y la pintura metafísica italiana, la Nueva Objetividad y el realismo mágico alemanes, las aportaciones más decisivas para la elaboración del Nuevo Realismo provienen del muralismo mexicano en la peculiar versión de Siqueiros. De todos modos, Berni asimiló muy selectivamente la propuesta del pintor mexicano recuperando, en primer lugar, la indagación sobre las realidades latinoamericanas y la sugestión de los grandes formatos y, en segundo término, los nuevos métodos de trabajo y la aplicación de materiales y recursos tecnológicos hasta entonces inéditos.

Berni, que paralelamente a la realización de *Ejercicio Plástico* había desarrollado con el grupo rosarino los primeros ensayos de arte mural y fundamentalmente las telas de gran formato que se incorporaron como una de las soluciones más representativas del programa de la Mutualidad, hizo públicas sus diferencias con el pintor mexicano al despuntar 1935 en “Siqueiros y el arte de masas”. El artículo, difundido a través de *Nueva Revista* —una publicación dirigida por Córdova Iturburu, quien había

²⁹ Antonio Berni, “El Nuevo Realismo”, ob. cit., p.14.

³⁰ Antonio Berni, catálogo exposición *Berni expone 22 obras en la Galería Viau*, ob. cit., s/p.

sido integrante del periódico *Martín Fierro* y luego asiduo colaborador de *Contra*—, se organiza sobre la crítica de tres cuestiones: el carácter corporativo del Sindicato Revolucionario de Pintores y Escultores de México que tendió al perfeccionamiento técnico de una rama de las artes, el exclusivismo de la pintura mural como medio revolucionario y la estrategia del Block de Pintores cuya labor podría conducir a una actitud meramente oportunista en el arte o situarse en un terreno donde la práctica artística fuese desplazada por la función política. La contrapartida berniana fue, por un lado, la reivindicación de todas las alternativas posibles dentro del sistema artístico y fundamentalmente de la pintura mural transportable, y por otro, el rol de la Escuela Taller como medio de capacitación estética e ideológica para operar junto a los sectores sociales que se suponían políticamente más activos y capaces de llevar adelante cambios revolucionarios. Ambos, puntales del programa de la Mutualidad desde su fundación, en 1934, y desarrollados hasta su extinción alrededor de 1937.

“La principal falla del sindicato —sostiene Berni— fue su carácter corporativo inadaptable a las necesidades del proletariado moderno, fue una escuela para el perfeccionamiento de las artes tradicionales en decadencia, variándolas solo en parte de su contenido. La formación de una escuela taller de plásticos que surge apoyando a las masas laboriosas en sus luchas, debe ser el centro de formación de cuadros capacitados en todas las formas de manifestaciones gráficas, el cuadro, el dibujo, el periódico, el muro, el *affiche*, el aguafuerte, cuadros para salones individuales y colectivos, foto, cine, etc., medios por los cuales se hacen llegar a las grandes masas nuestros conceptos aplicados a la estética. [...] El sindicato se ocupó principalmente de la revolución técnica, su lucha se limitó a imponer la pintura mural al fresco dando a entender que en ella reside el mayor interés revolucionario de las masas. [...] La pintura mural no puede ser más que una de las tantas formas de expresión del arte popular. Querer hacer del movimiento muralista el caballo de batalla del arte de masas en la sociedad burguesa es condenar el movimiento a la pasividad o al oportunismo. La burguesía en su progresiva fascistización no cederá hoy sus muros monopolizados para fines proletarios. [...] La actuación por equipos de pintores muralistas revolucionarios en el terreno del arte de clase, reduce la labor a un grupo conspirativo sin grandes posibilidades de desarrollo ni aplicación concreta y efectiva de la ideología sustentada, siendo condenados a la larga, a una labor puramente política o al oportunismo.”³¹

En los primeros meses de 1934, Berni y sus compañeros realizaron un “Llamado a todas las organizaciones culturales y artísticas” para la creación de la Mutualidad, agrupación que organizaría con sus propios medios una escuela taller. Tal como se enuncia en algunos puntos del programa, “la formación de verdaderas personalidades plásticas” y la adquisición de “una experiencia técnica y científica”

³¹ Antonio Berni, “Siqueiros y el arte de masas”, en *Nueva Revista*, Buenos Aires, enero de 1935, p. 11.

capaz de cimentar una formación plástica y profesional de carácter integral, era tan importante para el grupo como la realización de “trabajos colectivos sobre la base del estudio de modelos vivos y en movimiento” y “la enseñanza y la labor colectiva de pinturas murales y monumentales al fresco y sobre cemento”.³² Así, la Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos no sólo desplegó una inédita experiencia pedagógica que incluyó tanto disciplinas artísticas como la participación de intelectuales que procedían de la literatura, el psicoanálisis, la filosofía o la medicina, sino supuso una doble actuación –en el campo del arte y de la política– que se manifestaba en las temáticas, y además en los formatos y soportes de producciones que en muchos casos excedían la plástica autónoma. Paralelamente a la realización de obras de caballete en distintas escalas y registros formales, el realismo cultivado por el grupo se desplegó a través de experiencias murales, cuadros de formato “heroico” y realizaciones gráficas que oscilaban entre la estampa tradicional y la propaganda política.

En el marco de esa militancia, Berni se abocó a un relevamiento de los aspectos más inquietantes de su propio entorno y el resultado fue un gran friso en el que alternaban manifestaciones y desocupados, obreros caídos y alegorías de la guerra, campesinos en asambleas y descripciones de la vida suburbana, tal como aparece en *Manifestación y Desocupación, Hombre herido y Medianoche en el mundo, Chacareros, Primeros pasos y Club Atlético Nueva Chicago*, por mencionar algunas de las pinturas más emblemáticas de esos años. Las producciones del naciente Nuevo Realismo, que oscilan entre el retrato monumentalizado y el drama contemporáneo, la épica de la vida cotidiana y la crónica periodística, proponían una recuperación de verdades sociales capaces de convertir la obra en un espejo sugestivo de la realidad. Un espejo que, al revelar tanto las dimensiones materiales como las espirituales,³³ abría la posibilidad de un diálogo productivo y transformador. Por estas razones el artista planteaba:

“En el nuevo realismo que se perfila en nuestro medio, el tejido de la acción es lo más importante, porque no es sólo imitación de los seres y cosas; es también, imitación de sus actividades, su vida, sus ideas y desgracias. El nuevo realismo no es una simple retórica o una declaración sin fondo ni objetividad; por el contrario es el espejo sugestivo [sic] de la gran realidad espiritual, social, política y económica de nuestro siglo.”³⁴

³² “Mutualidad de Estudiantes y Artistas Plásticos. Llamado a todas las organizaciones culturales y artísticas”, en *La Capital*, Rosario, 12 de marzo de 1934, p. 8.

³³ La dimensión metafísica del Nuevo Realismo aparece en Adriana Armando, “Entre telas: las mujeres en las obras de Alfredo Guido y Antonio Berni”, en *Separata «Textiles precolombinos, coleccionismo y pintores modernos»*, CIAAL/UNR, año IV, n° 7 y 8, octubre de 2004, pp. 37-57.

³⁴ Antonio Berni, “El Nuevo Realismo”, ob. cit., p. 14.

Este realismo y las propuestas igualmente críticas desarrolladas por otros creadores en Buenos Aires y en el resto del país, no tardaron en generar una fuerte tensión en el campo artístico; una de sus consecuencias más visibles fueron los rechazos del Salón Nacional de 1935, entre ellos, una tela monumental de Antonio Berni, lo que dio lugar a su inclusión en el Salón organizado por la Agrupación de Intelectuales Artistas Periodistas y Escritores.³⁵ La AIAPE era una de las tantas agrupaciones culturales a través de las cuales el Partido Comunista no sólo se redimensionaba y afianzaba su accionar en el campo de la política, sino también, una de las formas de trazar alianzas con integrantes de otras fracciones democráticas para conjurar el desmesurado avance del fascismo y, por lo tanto, parte de la nueva estrategia internacional de los Frentes Populares. El salón, que reunía a un heterogéneo conjunto de artistas, fue considerado por Aníbal Ponce como la “primera muestra homogénea de un arte que reclama su puesto entre las fuerzas de izquierda”³⁶ y dentro de este universo, la Mutualidad rosarina percibida por Aráoz Alfaro como el “organismo más destacado de nuestro país, por su orientación y la obra ya realizada”.³⁷ Efectivamente, la presencia de Siqueiros que dictaba conferencias en Rosario, las lecciones de Berni, la asistencia ocasional de pintores como Spilimbergo, Castagnino y grabadores como Fernández Chelo, que participaban brevemente con sus enseñanzas en la novedosa Escuela Taller, fueron algunos de los hechos que posicionaron a la Mutualidad en el sector de los artistas politizados y radicalmente modernos.

En el mes de mayo de 1935, cumplido el primer aniversario de su fundación, Berni declaraba ante un cronista que en la Escuela Taller se realizaban “obras de pintura popular, aprovechando las conquistas del arte, sin distinción de épocas ni escuelas”. A continuación, para enfatizar esa amplitud ante las opciones que ofrecía la historia y el mundo contemporáneo, expresó que se trataba de una enseñanza que partía del “conocimiento clásico” hasta arribar a “los últimos maestros adscriptos al vanguardismo” y cuyo objetivo era propender “a que la obra colectiva defina las ideas consubstanciales del siglo”, manteniendo “el más sólido espíritu mutualista”.³⁸ Un ideario que Grela identificó con el cultivo exclusivo de aquellas tendencias y prácticas artísticas que “planteaban el problema político y revolucionario”,³⁹ desde

³⁵ “La exposición AIAPE atrae mucho público”, en *Critica*, Buenos Aires, 27 de octubre de 1935, p. 11.

³⁶ Aníbal Ponce, “El primer año de la AIAPE”, en *Dialéctica*, Buenos Aires, año I, n° 6, agosto de 1936, pp. 329-334.

³⁷ R.A.A., “Primer Salón AIAPE”, en *Izquierda*, Buenos Aires, noviembre de 1935, s/p.

³⁸ El Paseante Solitario, “La Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos: obra promisoría de inquietudes juveniles afanosas de realizaciones artísticas”, en *Monos y Monadas*, Rosario, año II, n° 50, mayo de 1935, p. 12.

³⁹ Guillermo Fantoni, *Una mirada sobre el arte y la política. Conversaciones con Juan Grela*, ob. cit., p. 23.

el realismo mágico,⁴⁰ con su adhesión simultánea a la realidad y el ensueño, hasta el inquietante muralismo cultivado por Siqueiros y su modernísima tecnología.

“Nosotros –sostiene Berni, exhibiendo aún la aspiración a una pintura mural descubierta– desearíamos que se nos brindara la oportunidad de sacar nuestra obra del reducido marco al que estamos constreñidos. Los clubs, las escuelas, todos los lugares, en fin, que pueden ser dotados de pinturas murales, serían los medios más directos para fraguar nuestra aspiración total de obra, nuestra y de todos. No pedimos remuneraciones descabelladas ni modestas; nada de eso. Nos conformaríamos con salarios de obreros.”⁴¹

Para acceder a otro público, a lo que muy genéricamente denominaban “el pueblo”, estos artistas consideraban que era necesario movilizar las pinturas, esculturas y piezas gráficas, excediendo los circuitos tradicionales. Esto es, ponerlas en movimiento por fuera de los talleres, los museos y salas de arte, aunque algunas de ellas, por razones coyunturales, fueran exhibidas en salones. El carácter libre del XIV Salón de Rosario de 1935, fue la fisura que permitió el mayor despliegue de las obras de la Mutualidad y su confrontación pública con otros creadores de diversas partes del país.

“Clasificados en equipos, hemos acometido la realización de pinturas murales dentro de las restricciones que necesariamente nos provocan las dificultades económicas que trabajos de esta naturaleza siempre traen. Hemos realizado algunos mediante el empleo del soplete de aire, utilizando colores industriales como el duco, las lacas y silicatos de sodio, método este que sustituye a la pintura al fresco permitiendo efectuarlo sobre el revoque seco. Hemos enviado al próximo Salón de Otoño algunos envíos individuales, –esculturas, óleos, tómperas– de Pantoja, Berlingieri, Gianzone, Piccoli, Garrone, Sivori, Hermanos Paino y del que habla. En su mayoría nuevos valores que se presentarán al público y a la crítica artística en una exposición de la importancia de la que está por inaugurarse, a la que concurren representantes de casi todos los círculos artísticos del país.”⁴²

Cuando Berni definió su propuesta de una pintura mural transportable como una de las alternativas posibles a la difícilmente aplicable pintura mural descubierta, la dimensión ideológica implícita en las grandes escalas y en la temática de las telas, las convirtió de hecho en una producción inaceptable para las instituciones culturales. Ante los rechazos de los salones nacionales, la eventual organización de muestras alternativas y la eliminación excepcional de las selecciones restrictivas, fueron

⁴⁰ El libro de Franz Roh constituyó una de las lecturas de cabecera en la Mutualidad. El subtítulo, *Problemas de la pintura europea más reciente*, revela una de las razones capaces de suscitar tal interés.

⁴¹ El Paseante Solitario, ob. cit., p. 12.

⁴² Ibid.

las únicas variantes que matizaron la suerte de las pinturas del Nuevo Realismo en la monolítica política de los circuitos especializados. Si el Salón de la AIAPE mostró a la Mutualidad en el seno de la izquierda política, el XIV Salón de Rosario exhibió la obra del grupo inserta en el juego de tensiones estéticas propio de la década: la tríada representada por lo que un diario de la ciudad denominó “populistas”, “fauvistas” e “impresionistas”,⁴³ que podría traducirse como los polos de una trama en la que los primeros se definen, tanto frente a las derivaciones formalistas de lo moderno como ante los artistas conservadores aferrados a los estilos naturalistas e impresionistas.

CODA

Como lo muestra la labor de Antonio Berni y sus compañeros de la Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos, fue recién en los años treinta cuando las preocupaciones políticas encontraron su formulación en clave vanguardista. La presencia simultánea en Buenos Aires de revistas, creadores y agrupaciones que adherían a tendencias como el surrealismo, las nuevas vertientes del realismo o el muralismo de Siqueiros, o que procesaban los debates internacionales sobre el arte puro y el arte revolucionario, son algunos de los indicadores capaces de abonar esta hipótesis.⁴⁴ En el ambiente cultural de los veinte, polarizado en torno a las posiciones excluyentes del “arte por el arte” y el “arte comprometido”, la discusión política se desarrolló fundamentalmente por fuera de la zona de vanguardia; y aunque el fin del núcleo renovador más relevante de esos años, el periódico *Martín Fierro*, se vinculara a un problema de definiciones partidarias, las preocupaciones de orden ideológico estuvieron alojadas en las editoriales y publicaciones de Boedo frecuentadas por los escritores y artistas “sociales”.⁴⁵ Por otra parte, si durante esa década Buenos Aires prácticamente monopolizó la renovación de la vanguardia, en los años treinta esta responsabilidad fue compartida con otros centros como Rosario, que continuó gravitando y adquiriendo una importante visibilidad. Es un

⁴³ “El XIV Salón de Otoño de Rosario”, en *La Capital*, Rosario, mayo 27 de 1935, p. 13.

⁴⁴ Muchas de las hipótesis sobre el vanguardismo de esta década aparecen formuladas en Guillermo Fantoni, “Vanguardia artística y política radicalizada en los años ’30: Berni, el nuevo realismo y las estrategias de la Mutualidad”, en *Causas y azares*, Buenos Aires, año IV, n° 5, otoño, 1997, pp. 131-141.

⁴⁵ Un interesante episodio de los tempranos ’20 que matiza esa polaridad fue abordado por Daniela Lucena, “Por el hambre en Rusia. Una ofrenda de los artistas argentinos al pueblo de los soviets”, ponencia presentada en las *IV Jornadas Nacionales “Espacio, Memoria e Identidad”*, organizadas por el CONICET, la Facultad de Humanidades y Artes y la Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales de la UNR, los días 4, 5 y 6 de octubre de 2006.

hecho destacable que producciones altamente significativas de la década, como el surrealismo practicado por Berni a su regreso de Europa, hayan sido desplegadas en esta ciudad y que su formulación del Nuevo Realismo haya sido teorizada y realizada en contacto con los jóvenes artistas experimentales, políticamente motivados, que actuaban bajo su impulso.

También, otros indicadores revelan que los años veinte, como una primera fase de la renovación argentina, habían quedado atrás. La profunda conmoción política inaugurada por el golpe de 1930 y el amenazante contexto internacional provocaron en los artistas un desplazamiento de la discusión del “proyecto estético” a la del “proyecto ideológico”,⁴⁶ de la tensión entre cosmopolitismo y nacionalismo a la discusión sobre las relaciones ideológicas entre arte y sociedad. A la vez, el cosmopolitismo cultural cedió ante el internacionalismo político de la izquierda comunista y, en algunos de sus miembros, el gusto por “lo nuevo” se articuló con la pasión revolucionaria, inaugurando de este modo una instancia diferenciada en la vanguardia plástica argentina.

Como ha planteado Herbert Lottman, la organización de masas en los ambientes artísticos y literarios propiciados por los comunistas se desarrolló efectivamente después de 1930, con la realización del Congreso de Jarkov y la formación de La Unión Internacional de Escritores Revolucionarios. En Francia, una Asociación de Escritores Revolucionarios se convirtió rápidamente en Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios (AEAR), formada por creadores de diversos países y cuya labor en la literatura, las artes plásticas, el cine o la fotografía estaba comprometida con la lucha del proletariado. El comité de patrocinio contaba con personalidades como Louis Aragon, André Breton y Paul Eluard, pertenecientes al grupo surrealista frecuentado por Berni en los últimos años de su estadía en París, y por figuras como Barbusse, al cual había estado ligada su esposa, la escultora Paule Cazenave, con quien el artista regresó a Rosario a fines de 1931. En sus declaraciones de principios se establecía:

⁴⁶ Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, Madrid, Cátedra, 1991, p. 31.

“No hay arte neutro, no hay literatura neutra [...] Una literatura y un arte proletario está naciendo [...] La crisis, la amenaza fascista, el peligro de la guerra, el ejemplo del desarrollo cultural de masas en la URSS, frente a la regresión de la civilización occidental dan en la hora presente las condiciones objetivas favorables para el desarrollo de una acción literaria y artística proletaria y revolucionaria en Francia.”⁴⁷

La similitud de los programas y la simultaneidad de los debates políticos y culturales muestran la influencia que tuvo la izquierda intelectual francesa, y muy particularmente la prédica de Henri Barbusse y Romain Rolland, sobre los intelectuales y artistas latinoamericanos. Durante los primeros años de la década del treinta, y ante los peligros de un control totalitario, ambos escritores promovieron numerosas reuniones que comprometían a los miembros del campo intelectual; esto desembocó en el Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura contra la guerra y el fascismo, realizado en 1935 en el palacio de la Mutualidad parisina. El resultado de esta política de frentes en el campo cultural argentino fue la fundación, ese mismo año, de la AIAPE y, específicamente en el espacio de las artes plásticas, la realización de su salón con la participación de gran parte del grupo de Rosario. Su culminación: la celebración del 1º de mayo de 1936 con la colaboración del más amplio espectro de las fuerzas progresistas, desde los grandes partidos mayoritarios tradicionales hasta las pequeñas agrupaciones políticas y culturales. Sobre estas últimas –Agrupación de Jóvenes Escritores, Escuela de Estudios Superiores, Comité Antifascista Argentino, Mujeres contra la Guerra, entre otras– María Calderari sostiene:

“Con la misma eficacia que en los inicios de la década el PCA –que sólo visualizaba como protagonista histórico al proletariado– logró fundar e incluirse en organizaciones sindicales de peso nacional, a partir de mediados de la década arma un entorno político-cultural con la creación de instancias culturales, de solidaridad, [...] consiguiendo así una presencia social que no condecía con su real dimensión partidaria. Presencia que operó efectivamente, por un lado en el campo de la lucha antifascista y, por otro, en su inserción en las luchas nacionales por la democratización.”⁴⁸

En concordancia con estos procesos, el grupo de Berni fue capaz de llevar adelante esa doble militancia por la renovación estética y la revolución política exhibiendo, más allá del carácter laxo propio de los movimientos culturales, la disciplina de los

⁴⁷ Herbert R. Lottman, *La Rive Gauche. Intelectuales y política en París 1935-1950*, Barcelona, Blume, 1985, pp. 75-78.

⁴⁸ María Calderari, “De la secta a la política”, en *La Ciudad Futura*, ob. cit., p. 18. Sobre estos desarrollos véase también Hernán Camarero, “Comunismo y cultura obrera”, en *A la conquista de la clase obrera. Los comunistas y el mundo del trabajo en la argentina, 1920-1935*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2007, pp. 217-283.

sindicatos y partidos reclamada por Raymond Williams a los grupos de artistas.⁴⁹ Asociado a este tipo de organización, puede detectarse aquí la aparición de un tipo de artista o intelectual que habla públicamente de los asuntos del mundo y cuyo modelo se sitúa en la escena parisina del período de entreguerras. El impacto del fascismo, las amenazas de guerra y el clima de confrontación ideológica generaron durante los años treinta un tipo de creadores y pensadores cuyo rasgo principal fue la internacionalización de las inquietudes. Los artistas de la Mutualidad no sólo se inscriben en ese modelo sino que el surgimiento y desarrollo del grupo también puede pensarse en relación a los lineamientos políticos, las estrategias y las redes de solidaridad internacional comunistas que enlazaban espacios tan distantes como París, Moscú y las ciudades argentinas.

⁴⁹ Raymond Williams, "La política de la vanguardia", en *La política del modernismo*, Buenos Aires, Manantial, 1997, pp. 71-87.



Luis Ouvrad
La trilla, 1935
 Imitación fresco (pintura s/madera)
 155 x 180



Luis Ouvrad
 S/T, ca. 1942
 Óleo s/cartón
 99 x 70



Luis Ouvrad
 S/T, 1937
 Óleo s/arpillera
 94 x 91



Juan Grela
Naturaleza muerta, 1939
Óleo s/tela
68,5 x 120



Juan Grela
S/T (Ard), 1939
Óleo s/arpillera
121 x 73



Juan Grela
Escuchando al lector, 1945
 Óleo s/tela
 110 x 160



Antonio Berni
Autorretrato, ca. 1938
 Óleo s/tela
 90 x 60,5
 Museo Municipal de Bellas Artes
 "Manuel Belgrano" de Pergamino

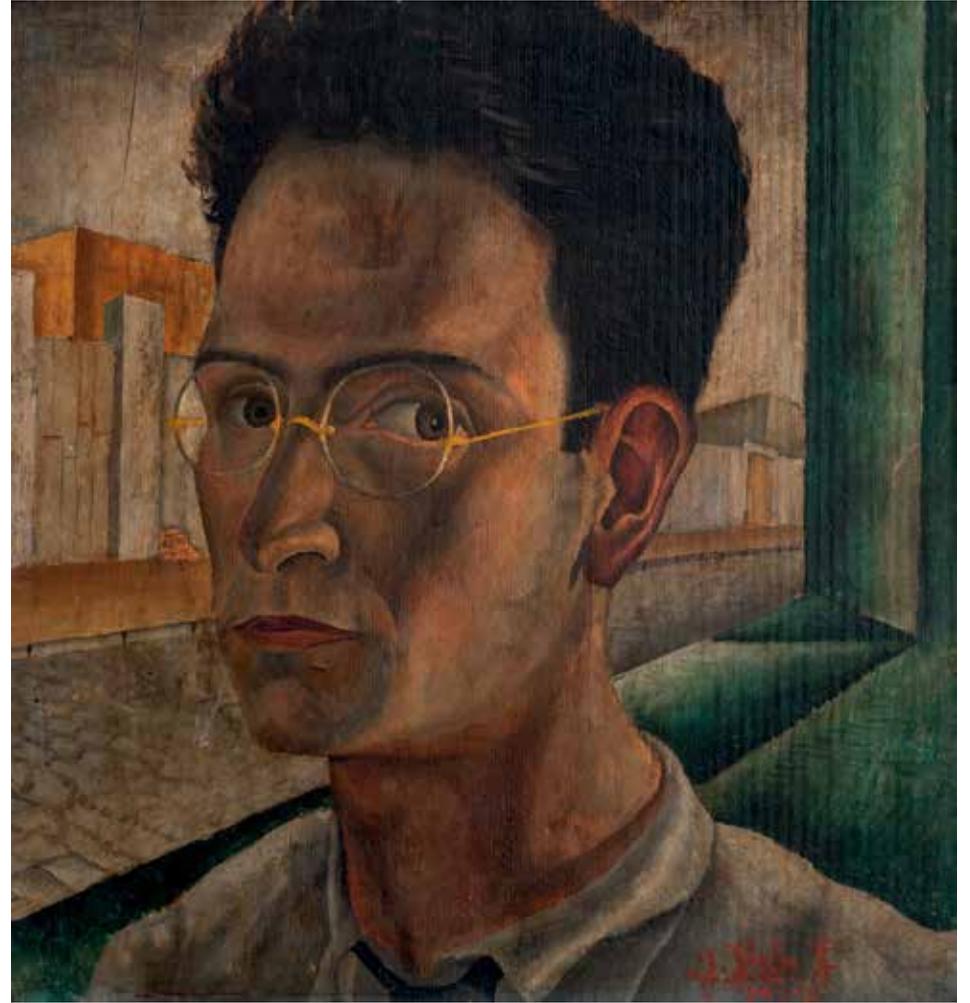


Juan Grela
Autorretrato, 1940
 Óleo s/arpillera
 101 x 71



Leónidas Gambartes
Lunes, 1934
 Acuarela s/cartón
 24 x 31
 Museo Castagnino+macro

Juan Berlingieri
Autorretrato, 1936
 Óleo s/tela
 48 x 38
 Museo Municipal de Bellas Artes
 de Río Cuarto



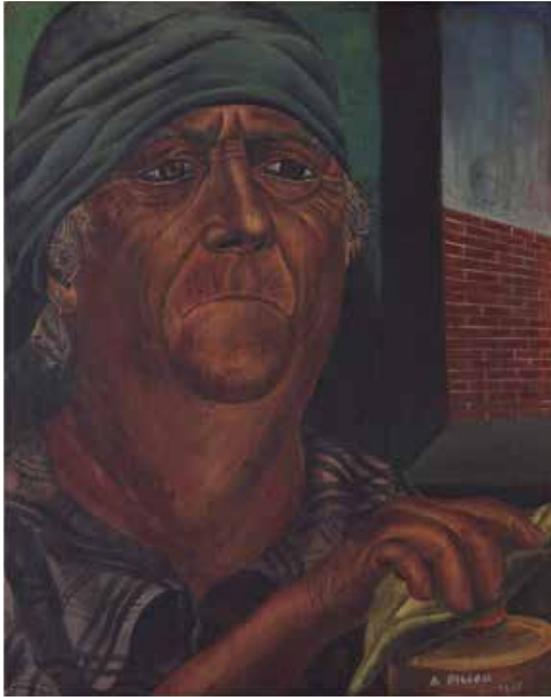
Juan Grela
Autorretrato, 1937
 Óleo s/madera
 41 x 38,8



Medardo Pantoja
S/T (interior de cuartel de bomberos), 1937
Temple s/arpillera
100 x 80



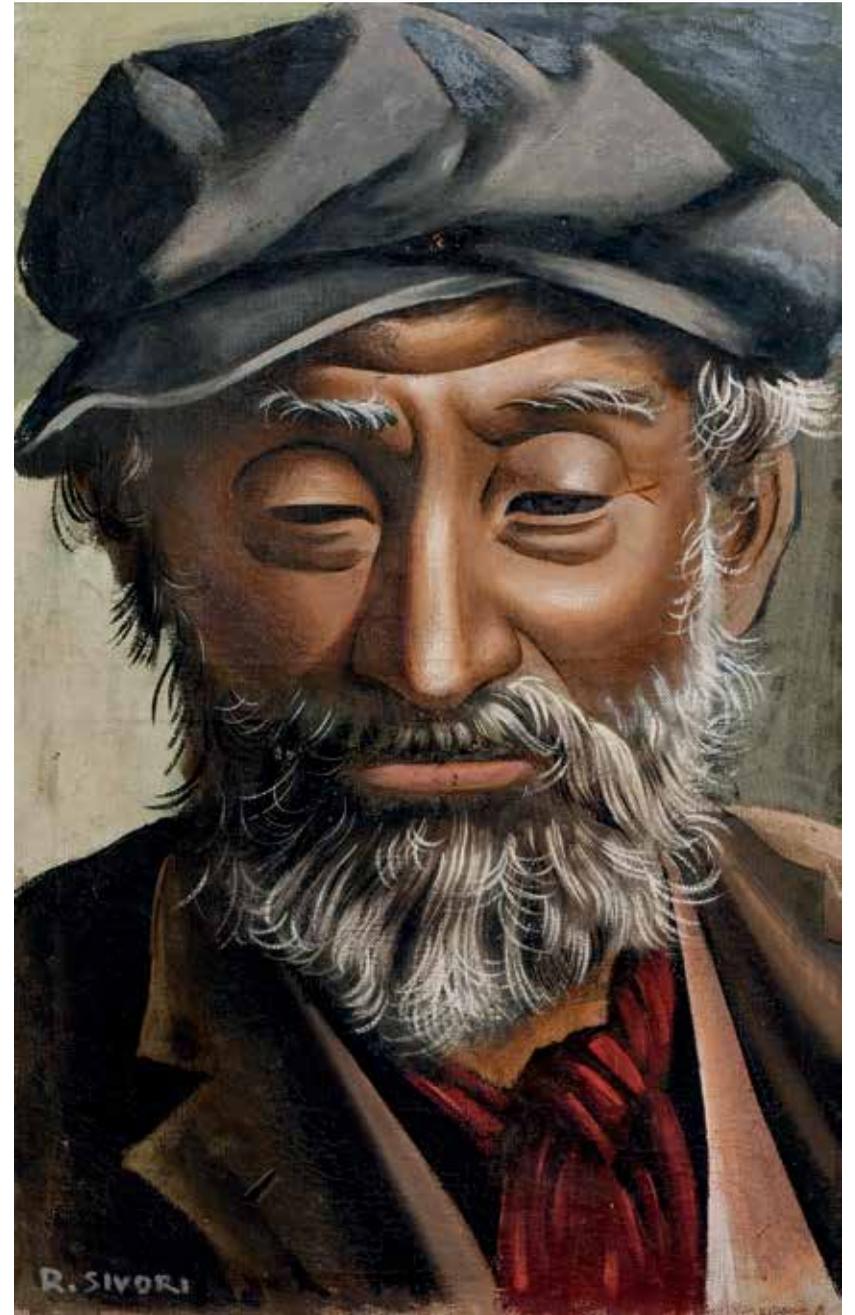
Medardo Pantoja
Conjunto, 1937
Temple s/madera
68,5 x 62,5



Anselmo Piccoli
Campesina, 1935
Temple s/cartón
87 x 69



Anselmo Piccoli
S/T (retrato de Giusto Piccoli), 1935
Temple s/cartón
69 x 49



Ricardo C. Sivori
Linyera, 1935
Temple s/arpillera
130 x 93



Andrés Calabrese
S/T, ca. 1940
Óleo s/cartón
28,5 x 36,5



Andrés Calabrese
S/T, ca. 1933
Témpera s/papel
41 x 25,5 cm



Andrés Calabrese
S/T, ca. 1940
Óleo s/tela,
29,5 x 40

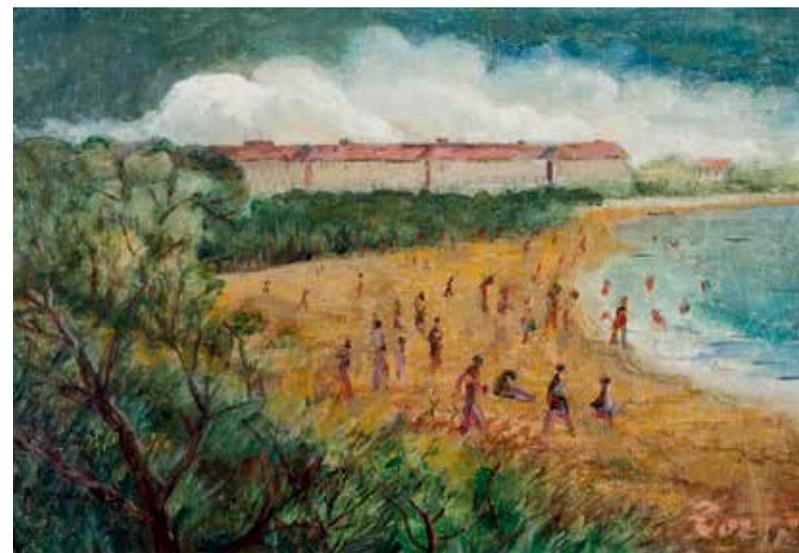
Andrés Calabrese
S/T, ca. 1945
Óleo s/tela
28,5 x 38



Andrés Calabrese
S/T, ca. 1945
Óleo s/chapadur
35,5 x 43,5



Anselmo Piccoli
La quinta (N° 101), 1942
Témpera s/papel
24 x 48



Juan Tortá
S/T, s/f
Óleo s/cartón
34,5 x 50



Juan Tortá
S/T, 1951
Óleo s/cartón
48,5 x 59

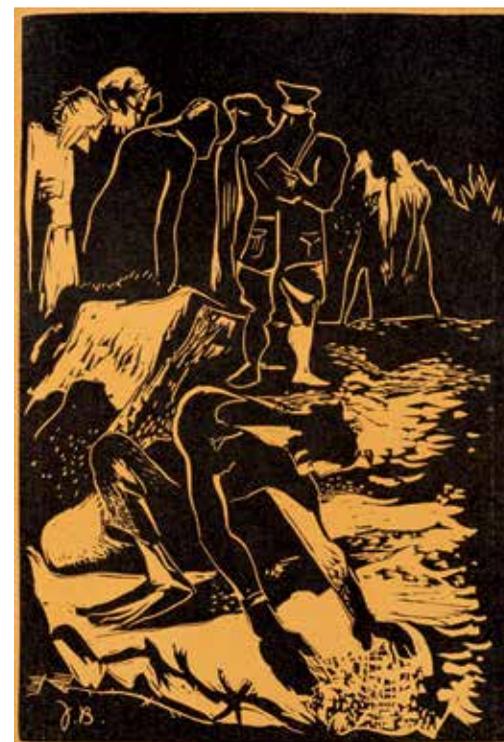
Juan Grela
Cruce Alberdi, 1946
Óleo s/tela
57,8 x 85



Juan Berlingieri
La chimenea roja, ca. 1942
Acuarela s/papel
34,5 x 47,5
Museo Castagnino+macro



Guillermo y Godofredo Paino
Antorcha, s/f
 Talla en madera
 62,5 x 20,5 x 22,5
 Museo Castagnino+macro



Juan Berlingieri
Presos, ca. 1935
 Aguafuerte
 22 x 31
 Museo Municipal de Bellas Artes
 de Río Cuarto

Juan Berlingieri
 Ilustración para *El huerto*
 de Ricardo Llusá Varela,
 Revista *Paraná*, 1943
 Linóleo s/papel
 20 x 13,5

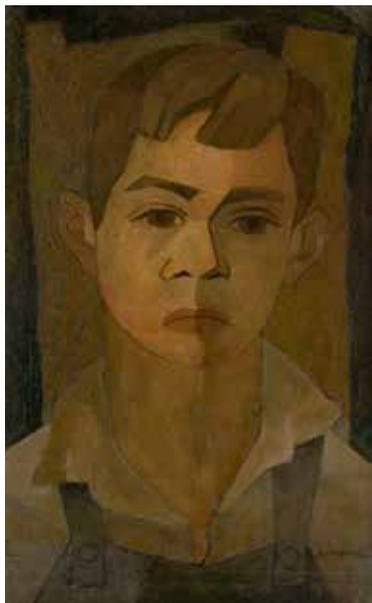


Leónidas Gambartes
Paisaje Ludueña, s/f
Óleo s/hardboard
40 x 60

Leónidas Gambartes
Paisaje suburbano, s/f
Óleo s/tela
50 x 75



Leónidas Gambartes
Adivinas, 1947
Óleo s/tela
60 x 70



Aldo Magnani
S/T, s/f
Óleo s/cartón
55 x 35

Aldo Magnani
S/T, s/f
Óleo s/hardboard
57 x 90



Antonio Berni
La niña de la guitarra, 1938
 Óleo s/tela
 100 x 70
 Museo Provincial de Bellas
 Artes "Franklin Rawson"



Antonio Berni
La niña del balón, 1937
 Temple s/madera
 88 x 70
 Pinacoteca del Ministerio
 de Educación de la Nación



Antonio Berni
Niño (estudio para
Desocupados), ca. 1934
 Óleo s/madera
 34 x 28,5
 Museo de Artes Plásticas
 "Eduardo Sívori"



Antonio Berni
Primeros pasos, 1936
 Óleo s/tela
 200 x 180
 Museo Nacional
 de Bellas Artes



Antonio Berni
El gato gris, 1936
 Óleo s/tela
 92 x 75,5
 Museo Municipal de
 Bellas Artes de Tandil



Antonio Berni
Retrato (la mujer de los guantes), 1938
 Óleo s/tela
 109 x 87,4
 Museo Provincial de Bellas Artes
 "Emilio Pettoruti"



Anselmo Piccoli
Calle de Rosario, 1942
Óleo s/tela
57 x 77



Anselmo Piccoli
Niñas, 1942
Óleo s/chapadur
80 x 60



Anselmo Piccoli
Niña sentada, 1943
Óleo s/chapadur
82 x 52

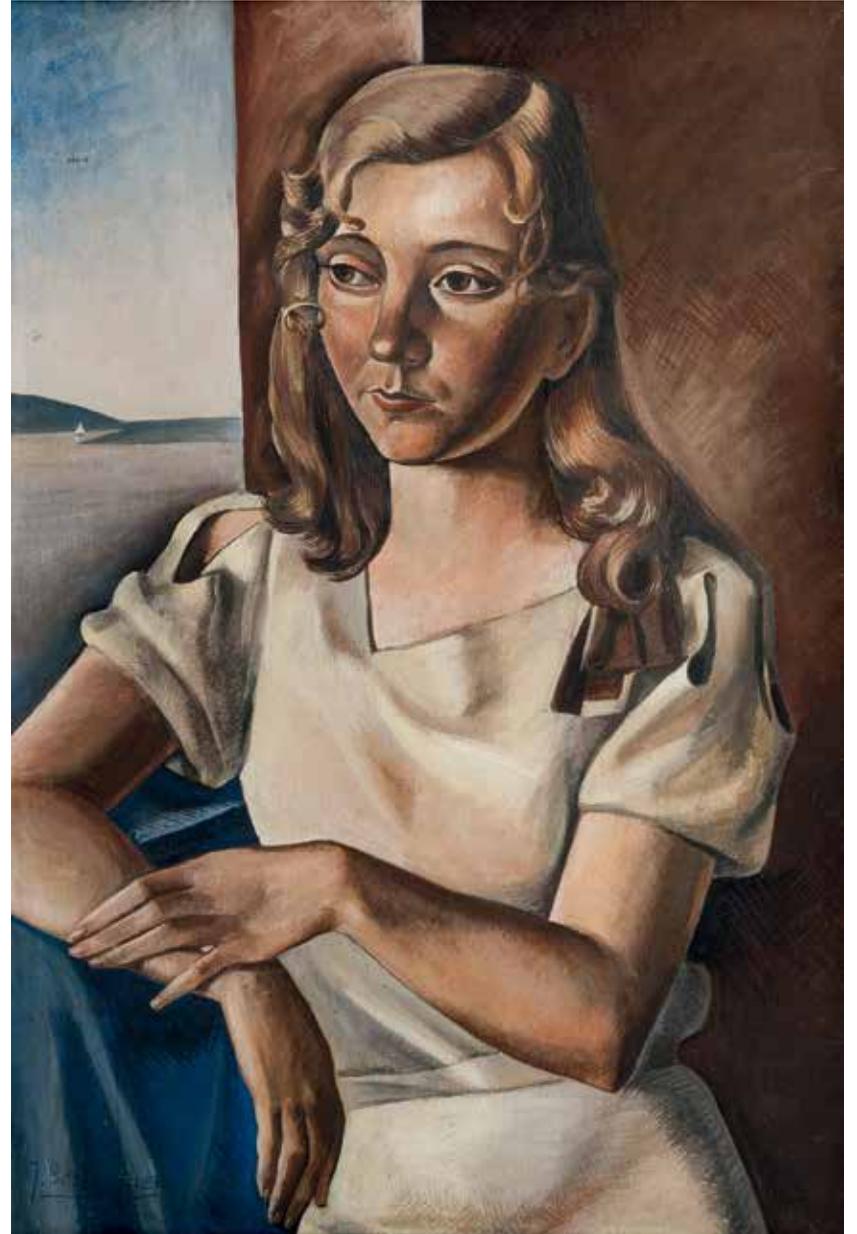


Anselmo Piccoli
Paisaje, 1954
Óleo s/chapadur
49 x 68



Andrés Calabrese
S/T (Retrato de Josefina Biagosh), 1943
Óleo s/tela
60 x 50

Juan Berlangieri
Paisaje, 1942
Óleo s/ cartón
23 x 29



Juan Berlangieri
Retrato, 1935
Témpera s/cartón
101 x 69,5
Museo Castagnino+macro



Anselmo Piccoli
Muchacha, 1945
Óleo s/cartón
59 x 44



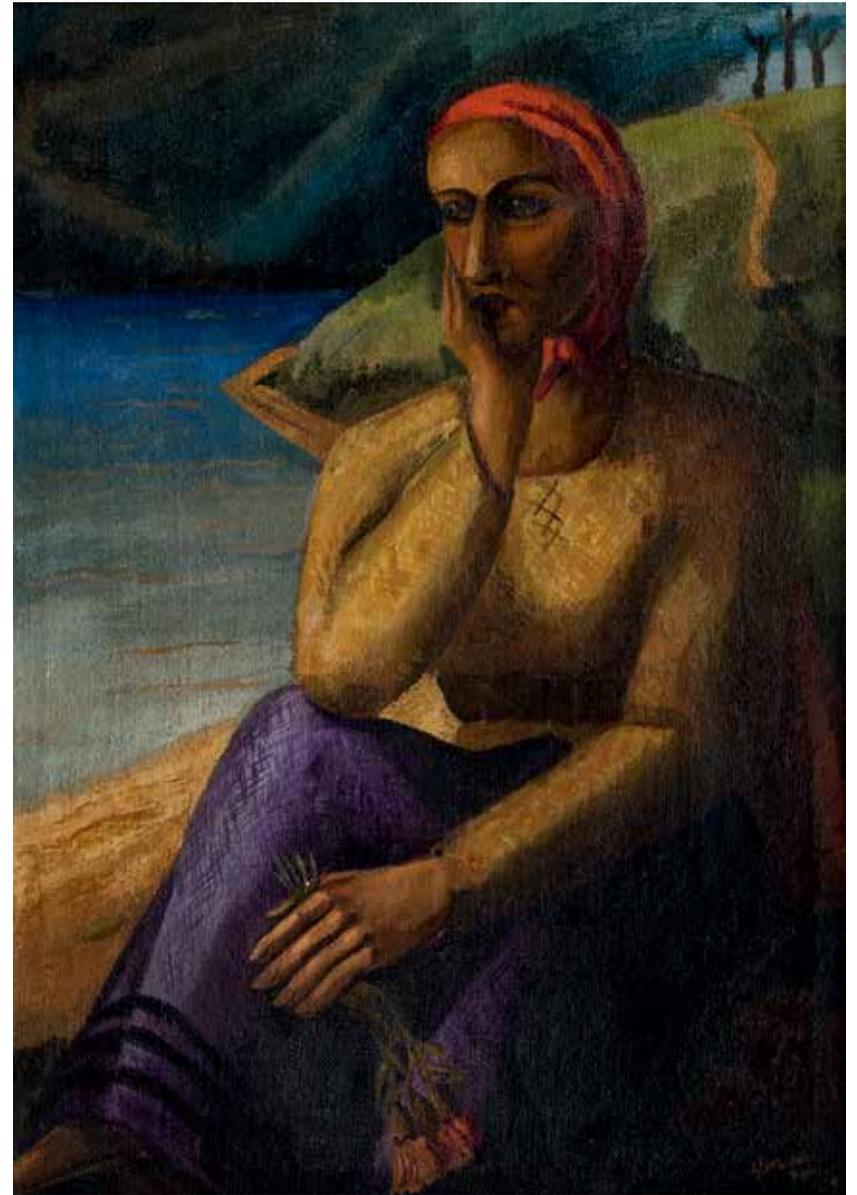
Domingo Garrone
Mujer sentada, 1943
Óleo s/tela
86 x 63



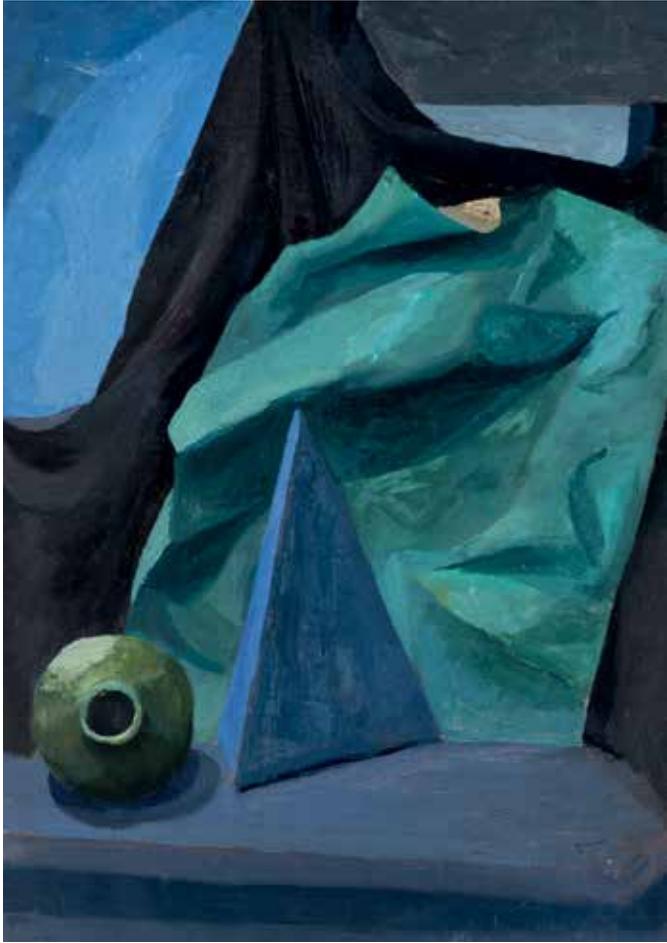
Domingo Garrone
Figura, 1942
Óleo s/tela
89 x 69



Aldo Cartegni
Naturaleza muerta, 1933
Óleo s/cartón
35,5 x 49,5



Domingo Garrone
Pensativa, 1939
Óleo s/jarpillera
100 x 70



Anselmo Piccoli
Naturaleza muerta, s/f
Óleo s/cartón
50 x 35

Anselmo Piccoli
Naturaleza muerta, s/f
Óleo s/cartón
28 x 42



Anselmo Piccoli
Paisaje, 1940
Óleo s/cartón
59 x 44,5



Luis Ouvrard
S/T, 1940
Óleo s/madera
18 x 23,5

Luis Ouvrard
S/T, 1944
Óleo s/cartón
28,5 x 21



Luis Ouvrard
S/T, 1944
Óleo s/cartón
28,5 x 21



Leónidas Gambartes
Paisaje de barrio, ca. 1947
Óleo s/chapadur
40 x 61



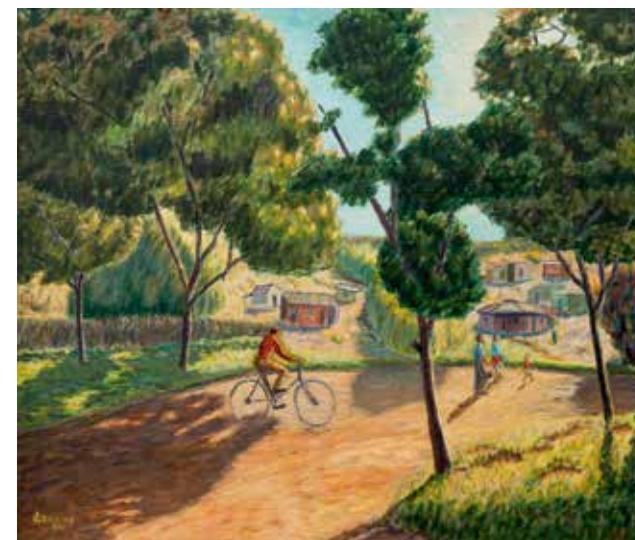
Alberto Mántica
S/T, s/f
Óleo s/cartón
35 x 50

Alberto Mántica
S/T, s/f
Témpera s/papel
37 x 51



Alberto Mántica
S/T, 1952
Óleo s/cartón
46,5 x 64,5

Alberto Mántica
Urquiza y Corrientes al anochecer, 1976
Óleo s/cartón
50 x 60



Cayetano Aquilino
Calle de suburbio, s/f
 Óleo s/cartón
 34,5 x 49

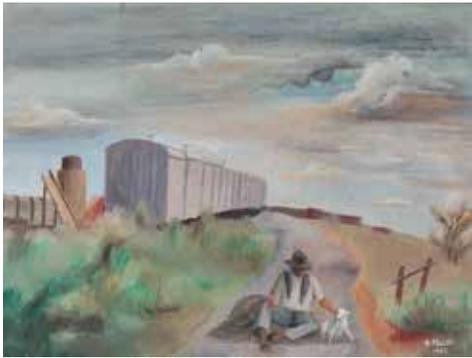
Cayetano Aquilino
La casa del botellero, 1970
 Óleo s/madera
 49 x 57,5

Cayetano Aquilino
S/T, s/f
 Óleo s/cartón
 25 x 34,5

Cayetano Aquilino
S/T, s/f
 Óleo s/madera
 25,5 x 39

Cayetano Aquilino
El chalet de enfrente, s/f
 Óleo s/cartón
 59 x 76

Cayetano Aquilino
Contraluz, 1970
 Óleo s/madera
 49 x 57



Anselmo Piccoli
S/T (N°104), 1942
Témpera s/papel
25 x 37,5

Anselmo Piccoli
S/T (N°111), 1942
Témpera s/papel
24,5 x 35

Anselmo Piccoli
S/T (N°131), 1942
Témpera s/papel
24,5 x 32

Anselmo Piccoli
S/T (N°133), 1942
Témpera s/papel
25,5 x 36,5



Anselmo Piccoli
S/T (N°137), 1947
Témpera s/papel
35 x 44,5

Anselmo Piccoli
S/T (N°152), 1947
Témpera s/papel
28 x 43

Anselmo Piccoli
S/T (N°136), 1948
Témpera s/papel
27 x 33,5

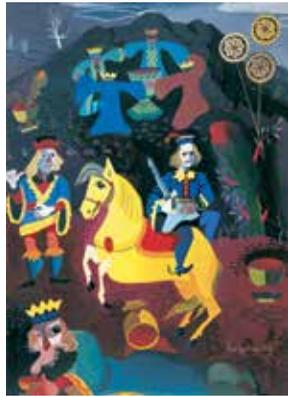


Luis Ouvrad
S/T, 1953
Óleo s/arpillera
95 x 93

Cayetano Aquilino
Naturaleza muerta, s/f
Óleo s/cartón
46,5 x 70,5



Leónidas Gambartes
El último viaje de Simbad el Marino, 1939
 Témpera s/papel
 43 x 29

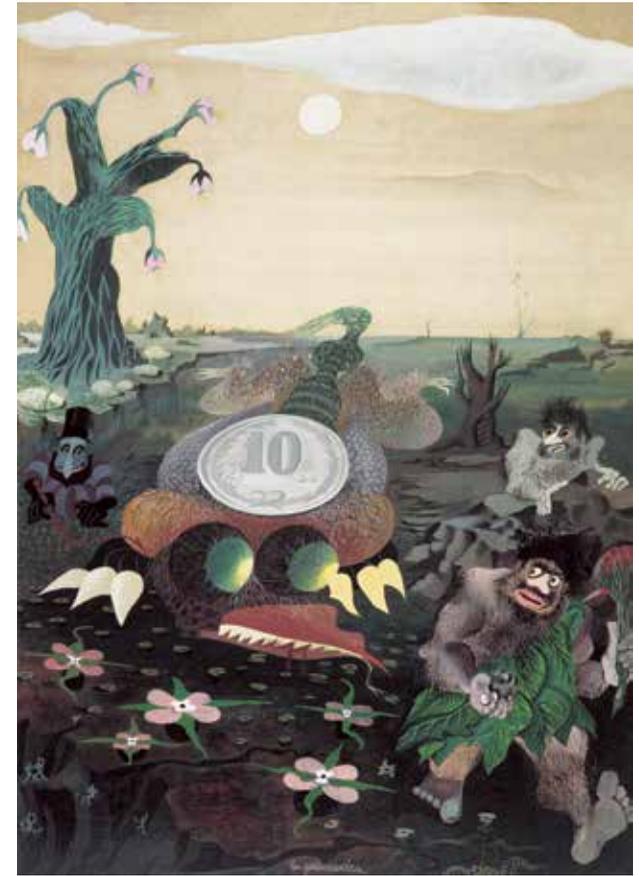


Leónidas Gambartes
Sábado inglés en Naipelandia, 1938
 Témpera s/papel
 42 x 31



Leónidas Gambartes
Proyecto de sueño para oficinista, 1940
 Témpera s/papel
 37,2 x 28,7

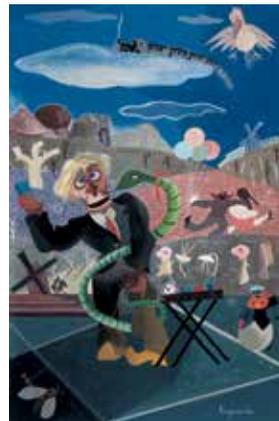
Leónidas Gambartes
Prehistoria, 1942
 Témpera s/papel
 50 x 36



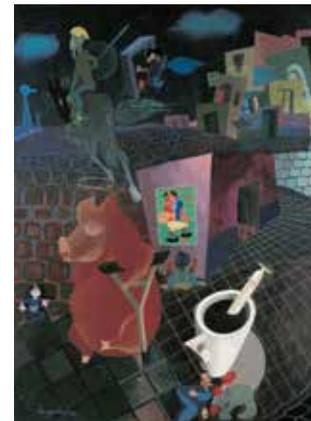
Leónidas Gambartes
Cartón para la vuelta de Mambú, 1941
 Témpera s/papel
 47 x 33



Leónidas Gambartes
Circa, 1940
 Témpera s/papel
 44 x 30



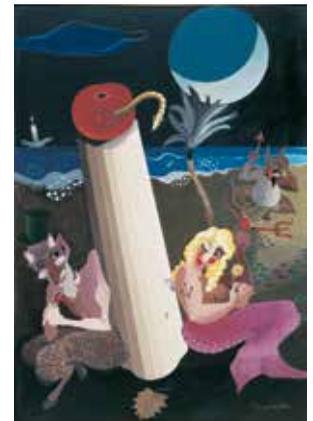
Leónidas Gambartes
Kindergarten de Pepe Parlante, 1938
 Témpera s/papel
 43 x 29



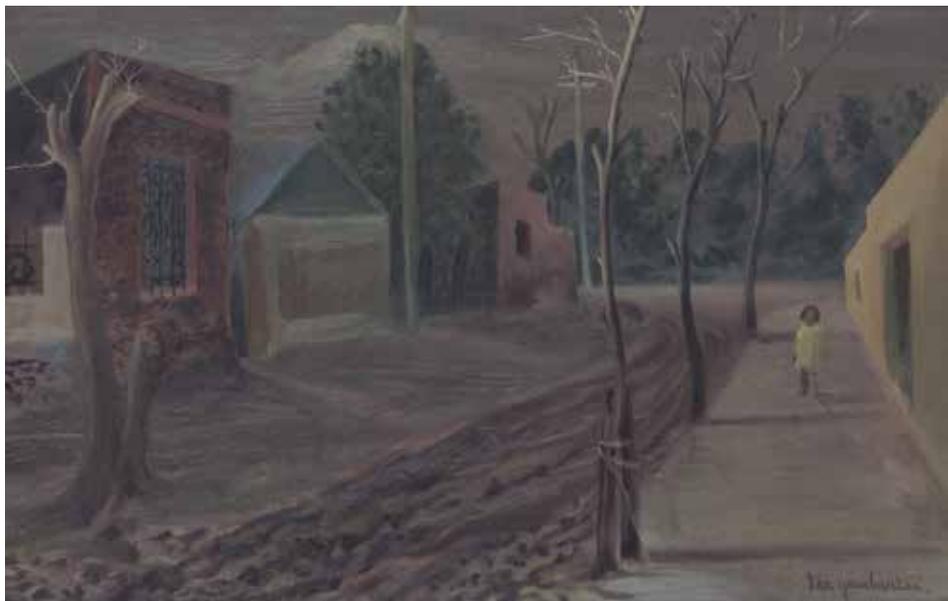
Leónidas Gambartes
Motivo no apto para mayores, 1941
 Témpera s/papel
 49 x 37



Leónidas Gambartes
Itinerario de sueños, 1942
 Témpera s/papel
 49 x 32



Leónidas Gambartes
Estudio sobre la timidez, ca. 1939
 Témpera s/papel
 43 x 30



Leónidas Gambartes
El callejón, ca. 1943
Óleo s/hardboard
42,5 x 65
Museo Castagnino+macro



Leónidas Gambartes
El idolo, 1944
Óleo s/hardboard
76 x 56



Amadeo López Armesto
Retrato de Leónidas Gambartes, 1941
 Tinta s/papel
 13 x 14

Amadeo López Armesto
Penúltima tentación de Maquiavelo, 1941
 Lápiz s/papel
 33 x 18

Amadeo López Armesto
Penúltima tentación de Maquiavelo, 1941
 S/T, 1941
 Témpera s/cartón
 37 x 37



Amadeo López Armesto
Asilo para pájaros, 1975
 Lápiz s/papel
 70 x 28



Amadeo López Armesto
 S/T, s/f
 Lápiz s/papel
 43 x 25



Amadeo López Armesto
Paloma, s/f
 Óleo s/tela
 28 x 50

Amadeo López Armesto
 S/T, s/f
 Lápiz s/papel
 43 x 28



Juan Berlingieri
S/T, ca. 1944
Aguafuerte 14/50
18 x 16,5

Juan Berlingieri
S/T, ca. 1944
Aguafuerte 14/50
14,5 x 10



Juan Berlingieri
S/T, 1943
Lápiz s/papel
33 x 21



Juan Berlangieri
S/T, s/f
Técnica mixta s/papel
33 x 22



Juan Berlangieri
S/T, 1942
técnica mixta s/papel
32 x 20

LISTADO DE OBRAS

Cayetano Aquilino (1896-1973)

Contraluz, 1970
Óleo s/madera
49 x 57
Colección particular

La casa del botellero, 1970
Óleo s/madera
49 x 57,5
Colección particular

Calle de suburbio, s/f
Óleo s/cartón
34,5 x 49
Colección particular

El chalet de enfrente, s/f
Óleo s/cartón
59 x 76
Colección particular

Naturaleza muerta, s/f
Óleo s/cartón
46,5 x 70,5
Colección particular

S/T, s/f
Óleo s/madera
25,5 x 39
Colección particular

S/T, s/f
Óleo s/cartón
25 x 34,5
Colección particular

Juan Berlingieri (1904-1945)

Presos, ca. 1935
Aguafuerte
22 x 31
Museo Municipal de Bellas Artes
de Río Cuarto

Retrato, 1935
Témpera s/cartón
101 x 69,5
Museo Castagnino+macro

Autorretrato, 1936
Óleo s/tela
48 x 38
Museo Municipal de Bellas Artes
de Río Cuarto

La chimenea roja, ca. 1942
Acuarela s/papel
34,5 x 47,5
Museo Castagnino+macro

Paisaje, 1942
Óleo s/ cartón
23 x 29
Colección particular

S/T, 1942
Técnica mixta s/papel
32 x 20
Colección particular

Ilustración para *El huerto*
de Ricardo Llusa Varela
Revista *Paraná*, 1943
Linóleo
20 x 13,5
Colección particular

S/T, 1943
Lápiz s/papel
33 x 21
Colección familia Grela Correa

S/T, ca. 1944
Aguafuerte 14/50
18 x 16,5
Colección familia Grela Correa

S/T, ca. 1944
Aguafuerte 14/50
14,5 x 10
Colección familia Grela Correa

S/T, s/f
Técnica mixta s/papel
33 x 22
Colección familia Grela Correa

Antonio Berni (1905-1981)

Niño (estudio para
Desocupados), ca. 1934
Óleo s/madera
34 x 28,5
Museo de Artes Plásticas
"Eduardo Sívori"

S/T (Retrato de Anselmo
Piccoli), ca. 1934
Tiza y carbón s/papel
60 x 43,5
Colección Piccoli-Puzzolo

Autorretrato, ca. 1938
Óleo s/tela
90 x 60,5
Museo Municipal de Bellas Artes
"Manuel Belgrano", Pergamino

<i>La niña de la guitarra</i> , 1938 Óleo s/tela 100 x 70 Museo Provincial de Bellas Artes "Franklin Rawson", San Juan	Leónidas Gambartes (1909-1963) <i>Lunes</i> , 1934 Acuarela s/cartón 24 x 31 Museo Castagnino+macro	<i>Motivo no apto para mayores</i> , 1941 Témpera s/papel 49 x 37 Colección familia Gambartes <i>Itinerario de sueños</i> , 1942 Témpera s/papel 49 x 32 Colección familia Gambartes <i>Prehistoria</i> , 1942 Témpera s/papel 50 x 36 Colección familia Gambartes <i>El callejón</i> , ca. 1943 Óleo s/hardboard 42,5 x 65 Museo Castagnino+macro <i>El ídolo</i> , 1944 Óleo s/hardboard 76 x 56 Colección familia Gambartes <i>Adivinas</i> , 1947 Óleo s/tela 60 x 70 Colección particular <i>Paisaje de barrio</i> , ca. 1947 Óleo s/chapadur 40 x 61 Colección familia Gambartes <i>Paisaje Ludueña</i> , s/f Óleo s/hardboard 40 x 60 Colección particular <i>Paisaje suburbano</i> , s/f Óleo s/tela 50 x 75 Colección particular	Domingo Garrone (1908-1951) <i>Pensativa</i> , 1939 Óleo s/arpillera 100 x 70 Colección particular <i>Figura</i> , 1942 Óleo s/tela 89 x 69 Colección particular <i>Mujer sentada</i> , 1943 Óleo s/tela 86 x 63 Colección particular Juan Grela (1914-1992) <i>Autorretrato</i> , 1937 Óleo s/madera 41 x 38,8 Colección familia Grela Correa <i>Naturaleza muerta</i> , 1939 Óleo s/tela 68,5 x 120 Colección familia Grela Correa <i>S/T (Aid)</i> , 1939 Óleo s/arpillera 121 x 73 Colección familia Grela Correa <i>Autorretrato</i> , 1940 Óleo s/arpillera 101 x 71 Colección familia Grela Correa <i>Escuchando al lector</i> , 1945 Óleo s/tela 110 x 160 Colección familia Grela Correa <i>Cruce Alberdi</i> , 1946 Óleo s/tela 57,8 x 85 Colección familia Grela Correa	Amadeo López Armesto (sin datos) <i>Penúltima tentación de Maquiavelo</i> , 1941 Lápiz s/papel 33 x 18 Colección familia Grela Correa <i>Retrato de Leónidas Gambartes</i> , 1941 Tinta s/papel 13 x 14 Colección particular <i>S/T</i> , 1941 Témpera s/cartón 37 x 37 Colección familia Piccoli <i>Asilo para pájaros</i> , 1975 Lápiz s/papel 70 x 28 Colección familia Grela Correa <i>Paloma</i> , s/f Óleo s/tela 28 x 50 Colección particular <i>S/T</i> , s/f Lápiz s/papel 43 x 25 Colección Galería Krass Artes Plásticas <i>S/T</i> , s/f Lápiz s/papel 43 x 28 Colección Galería Krass Artes Plásticas Aldo Magnani (1922) <i>Obrera</i> , 1962 Óleo s/chapadur 67 x 47 Colección particular	<i>S/T</i> , 1970 Óleo s/chapadur 51 x 74,5 Colección particular <i>S/T</i> , 1971 Óleo s/chapadur 44,5 x 30 Colección particular <i>S/T</i> , 1973 Óleo s/chapadur 42,5 x 56 Colección particular <i>S/T</i> , s/f Óleo s/cartón 55 x 35 Colección particular <i>S/T</i> , s/f Óleo s/chapadur 67,5 x 45,5 Colección particular <i>S/T</i> , s/f Óleo s/hardboard 57 x 90 Colección particular Alberto Mántica (1910-2005) <i>S/T</i> , 1952 Óleo s/cartón 46,5 x 64,5 Colección Mántica-Fontán <i>Urquiza y Corrientes al anochecer</i> , 1976 Óleo s/cartón 50 x 60 Colección Mántica-Fontán <i>S/T</i> , s/f Óleo s/cartón 35 x 50 Colección Mántica-Fontán
Andrés Calabrese (1914-1973) <i>S/T</i> , ca. 1933 Témpera s/papel 41 x 25,5 Colección Lina Calabrese <i>S/T</i> , ca. 1940 Óleo s/tela 29,5 x 40 Colección Lina Calabrese <i>S/T</i> , ca. 1940 Óleo s/cartón 28,5 x 36,5 Colección Lina Calabrese <i>S/T</i> (Retrato de Josefina Biagosh), 1943 Óleo s/tela 60 x 50 Colección Josefina Biagosh <i>S/T</i> , ca. 1945 Óleo s/chapadur 35,5 x 43,5 Colección particular <i>S/T</i> , ca. 1945 Óleo s/tela 28,5 x 38 Colección Lina Calabrese	<i>Kindergarten de Pepe Parlante</i> , 1938 Témpera s/papel 43 x 29 Colección familia Gambartes <i>Sábado inglés en Naipelandia</i> , 1938 Témpera s/papel 42 x 31 Colección familia Gambartes <i>El último viaje de Simbad el Marino</i> , 1939 Témpera s/papel 43 x 29 Colección familia Gambartes <i>Estudio sobre la timidez</i> , ca. 1939 Témpera s/papel 43 x 30 Colección familia Gambartes <i>Circo</i> , 1940 Témpera s/papel 44 x 30 Colección familia Gambartes <i>Proyecto de sueño para oficinista</i> , 1940 Témpera s/papel 37,2 x 28,7 Colección familia Gambartes <i>Cartón para la vuelta de Mamburú</i> , 1941 Témpera s/papel 47 x 33 Colección familia Gambartes				
Aldo Cartegni (sin datos) <i>Naturaleza muerta</i> , 1933 Óleo s/cartón 35,5 x 49,5 Colección Mántica-Fontán					

S/T, s/f
Témpera s/papel
37 x 51
Colección Mántica-Fontán

Luis Ouvrard (1899-1988)

La trilla, 1935
Imitación fresco
(pintura s/madera)
155 x 180
Colección familia Ouvrard

S/T, 1937
Óleo s/arpillera
94 x 91
Colección Galería Krass
Artes Plásticas

S/T, 1940
Óleo s/madera
18 x 23,5
Colección familia Ouvrard

S/T, ca. 1942
Óleo s/cartón
99 x 70
Colección familia Ouvrard

S/T, 1944
Óleo s/cartón
28,5 x 21
Colección familia Ouvrard

S/T, 1944
Óleo s/cartón
28,5 x 21
Colección familia Ouvrard

S/T, 1953
Óleo s/arpillera
95 x 93
Colección familia Ouvrard

Guillermo y Godofredo Paino (1899-sin datos) y (1894-1962)

Antorcha, s/f
Talla en madera
62,5 x 20,5 x 22,5
Museo Castagnino+macro

Medardo Pantoja (1906-1976)

Conjunto, 1937
Temple s/madera
68,5 x 62,5
Colección Agrupación
Bomberos Zapadores UR II,
Rosario

S/T, 1937
Temple s/arpillera
100 x 80
Colección Agrupación
Bomberos Zapadores UR II,
Rosario

Anselmo Piccoli (1915-1992)

Campesina, 1935
Temple s/cartón
87 x 69
Colección Norberto Puzzolo

S/T (retrato de Giusto
Piccoli), 1935
Temple s/cartón
69 x 49
Colección Norberto Puzzolo

Paisaje, 1940
Óleo s/cartón
59 x 44,5
Colección Norberto Puzzolo

Calle de Rosario, 1942
Óleo s/tela
57 x 77
Colección Piccoli-Puzzolo

La quinta (N°101), 1942
Témpera s/papel
24 x 48
Colección Piccoli-Puzzolo

Niñas, 1942
Óleo s/chapadur
80 x 60
Colección Piccoli-Puzzolo

S/T (N°102), 1942
Témpera s/papel
26 x 36,5
Colección Piccoli-Puzzolo

S/T (N°103), 1942
Témpera s/papel
22 x 33,5
Colección Piccoli-Puzzolo

S/T (N°104), 1942
Témpera s/papel
25 x 37,5
Colección Piccoli-Puzzolo

S/T (N°111), 1942
Témpera s/papel
24,5 x 35
Colección Piccoli-Puzzolo

S/T (N°131), 1942
Témpera s/papel
24,5 x 32
Colección Piccoli-Puzzolo

S/T (N°133), 1942
Témpera s/papel
25,5 x 36,5
Colección Piccoli-Puzzolo

Niña sentada, 1943
Óleo s/chapadur
82 x 52
Colección Piccoli-Puzzolo

Muchacha, 1945
Óleo s/cartón
59 x 44
Colección Piccoli-Puzzolo

S/T (N°152), 1947
Témpera s/papel
28 x 43
Colección Piccoli-Puzzolo

S/T (N°137), 1947
Témpera s/papel
35 x 44,5
Colección Piccoli-Puzzolo

S/T (N°136), 1948
Témpera s/papel
27 x 33,5
Colección Piccoli-Puzzolo

La Boca (N°118), 1949
Témpera s/papel
16 x 22
Colección Piccoli-Puzzolo

La Boca (N°119), 1949
Témpera s/papel
14,5 x 20,5
Colección Piccoli-Puzzolo

Paisaje, 1954
Óleo s/chapadur
49 x 68
Colección Piccoli-Puzzolo

Naturaleza muerta, s/f
Óleo s/cartón
50 x 35
Colección Piccoli-Puzzolo

Naturaleza muerta, s/f
Óleo s/cartón
28 x 42
Colección Piccoli-Puzzolo

Ricardo C. Sívori (1907-1984)

Linyera, 1935
Temple s/arpillera
130 x 93
Colección familia Sívori

Juan Tortá (1905-1997)

S/T, 1951
Óleo s/cartón
48,5 x 59
Colección particular

S/T, s/f
Óleo s/cartón
34,5 x 50
Colección particular

Créditos fotográficos

Todas las imágenes pertenecen a Laura
Glusman y Andrea Ostera, excepto:

Archivo Museo Nacional de Bellas Artes:
pág. 58

Archivo Museo Provincial de Bellas Artes
"Emilio Pettoruti": pág. 59 (derecha)

Archivo Museo Municipal de Bellas Artes
de Tandil: pág. 59 (izquierda)

Oscar Balduci: pág. 57 (izquierda)

David Fernández, D&D Estudio fotográfico:
pág. 35 (izquierda)

Norberto Puzzolo: págs. 33, 36 (abajo),
40, 49, 71 y 84

Otilio Moralejo: pág. 57 (derecha)

Iván Zabrodski: pág. 56

**OBRAS INCORPORADAS
EN BUENOS AIRES**

Antonio Berni (1905-1981)

El gato gris, 1936
Óleo s/tela
92 x 70
Museo Municipal de Bellas Artes de Tandil

Primeros pasos, 1936
Óleo s/tela
200 x 180
Museo Nacional de Bellas Artes

La niña del balón, 1937
Temple s/madera
88 x 70
Curaduría de Arte del Ministerio
de Educación de la Nación

Retrato, 1938
Óleo s/tela
109 x 87,4
Museo Provincial de Bellas Artes
"Emilio Pettoruti"

Paisaje, 1951
Carbonilla s/papel
50 x 64
Colección particular

**OBRAS NO EXHIBIDAS
EN BUENOS AIRES**

Juan Berlingieri (1904-1945)

Paisaje (costa de Rosario), 1942
Óleo s/cartón
23 x 29
Colección Adriana Armando y Guillermo Fantoni

Leónidas Gambartes (1909-1963)

La adivina, 1947
Óleo s/tela
60 x 70
Colección Hugo Sanguinetti

Aldo Magnani (1922)

Obrera, 1962
Óleo s/chapadur
67 x 47
Colección Aldo y Magdalena Magnani

S/T (paisaje con fábrica), 1970
Óleo s/chapadur
51 x 74,5
Colección Aldo y Magdalena Magnani

S/T (figura de mujer), 1971
Óleo s/chapadur
44,5 x 30
Colección Aldo y Magdalena Magnani

S/T (paisaje con puente), 1973
Óleo s/chapadur
42,5 x 56
Colección Aldo y Magdalena Magnani

S/T (chico con caballo), s/f
Óleo s/chapadur
67,5 x 45,5
Colección Aldo y Magdalena Magnani

Se terminó de imprimir en el mes de abril de 2014
en Borsellino Impresos S.R.L. Ovidio Lagos 3562/78, Rosario,
Provincia de Santa Fe, República Argentina
Tirada 1500 ejemplares.