

**SALONES DE GRABADO EN ROSARIO. DEL MUSEO MUNICIPAL DE BELLAS
ARTES A LA ASOCIACIÓN AMIGOS DEL ARTE**

**ENGRAVING SALONS IN ROSARIO. FROM THE “MUSEO MUNICIPAL DE BELLAS
ARTES” TO THE “ASOCIACIÓN AMIGOS DEL ARTE”**

Elisabet Veliscek

Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano,
Universidad Nacional de Rosario (Argentina)

Recibido: 26 de Marzo de 2016

Aceptado: 30 de Septiembre de 2016

Resumen:

El artículo reconstruye históricamente el funcionamiento y desarrollo de los salones de grabado en la ciudad de Rosario (Argentina) durante la década del '40. Se tienen en consideración las primeras convocatorias del Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino” y la formación de un Gabinete de Estampas creado en la misma institución. A su término, estos salones fueron organizados por la Asociación Amigos del Arte de Rosario, la cual cumplió un rol destacado en la difusión de la técnica y la promoción de nuevos artistas.

Palabras claves: *Salones de grabado, Arte de Argentina, Instituciones culturales, Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino, Asociación Amigos del Arte de Rosario*

Abstract:

This article reconstructs historically the development of the engraving salons in the city of Rosario (Argentina) during the Forties. We have considered the first calls of the “Museo Municipal de Bellas Artes ‘Juan B. Castagnino’”, and the formation of a Cabinet of Prints and Drawings created in the same institution. At the end, these salons were organized by the “Asociación Amigos del Arte de Rosario”, which played a prominent role in the diffusion of the technique and the promotion of the new artists.

Keywords: *Engraving Salons, Art from Argentina, Cultural institutions, Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino”, Asociación Amigos del Arte de Rosario*

* * * * *

1. 1943: Primer Salón

La enorme gravitación que había obtenido la exposición *El grabado en la Argentina* organizada por los hermanos Alejo y Alfredo González Garaño en 1942¹ propició el terreno para la creación del I Salón de Grabado de Rosario llevado a cabo en el Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino”². Auspiciada por la Dirección Municipal de Cultura (en adelante DMC), en el marco de la gestión de Hilarión Hernández Larguía, la muestra fue inaugurada el 4 de septiembre de 1943. Como era habitual en los certámenes organizados por el museo, la exhibición permaneció abierta durante casi un mes, siendo sucedida por el IV Salón Anual de Artistas Rosarinos llevado a cabo al mes siguiente. La presentación incluía un conjunto de doscientos treinta y cuatro piezas de noventa y ocho artistas que utilizaron desde la xilografía y el linóleo hasta el aguafuerte y el aguatinta en todas sus modalidades expresivas. La diversidad de la convocatoria fue apuntada por el crítico y escritor Horacio Correas, en una reseña para la revista *Anuario Plástica* dirigida por Oscar Pécora y Ulises Barranco:

Al lado de maestros del arte de la incisión, ampliamente consagrados por la crítica especializada, tanto argentina como extranjera, como Adolfo Bellocq, Rodolfo Castagna, Mauricio Lasansky, Alberto Nicasio, Hemilce M. Soforcada, Sergio Sergi, etc., destacaron su presencia quienes, si bien es verdad no resultan nuevos en las nóminas de la vida artística de los últimos años como Mané Bernardo, Clara Carrié, Enrique Estrada Bello, Leónidas Gambartes, Eduardo Orioli, María Esther C. Ramella de Pasquini, Santiago Raffo, etc., ejercitan sus auténticas condiciones en un empeño de labor segura y seria, buscando el sello de una realidad sustantiva. Y al lado de ambas representaciones virtuales del grado de adelanto alcanzado por el arte del grabado argentino, nóveles artistas evidenciando dones, inaugurando el ejercicio de una vocación exigente e imperiosa como Antu-Có, Hans Drewes, Ulises Herrera Fornari, Nilo Morandín Risso, Ricardo Warecki, y otros³.

Dentro de un variado conjunto de nombres, el crítico señala la presencia de algunos “noveles” grabadores entre quienes figura Ricardo Warecki. El artista autodidacta presenta en este salón la xilografía *Muchachas*⁴, cuya iconografía retoma la tradición representativa antigua de las Tres Gracias, hijas de Zeus y deidades de la belleza. Esta imagen cargada de un simbolismo especial dentro de la historia del arte occidental, transforma su contenido, aunque manteniendo parte de su significado relacionado con la exhibición de los atributos o, si se quiere, de la belleza femenina. Un tema, por lo cierto, muy recurrente en la obra del pintor y grabador rosarino.

Siguiendo el análisis de Jan Bialostocki, podríamos afirmar que el asunto representado por Warecki forma parte de lo que el estudioso denominó “temas de encuadre”⁵, es decir, temas tradicionales que se reiteran en determinadas obras de arte pero que van adquiriendo contenidos nuevos, se van transformando a lo largo del tiempo. En este

¹ Sobre esta exposición consultar: DOLINKO, Silvia, “Museo imaginario, Museo Castagnino: el grabado como arte autónomo (Rosario, 1942)”, en *La autonomía del arte: debates en la teoría y en la praxis*, VI Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes, XIV Jornadas CAIA, Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de Arte – CAIA, 2011, pp. 325-336.

² Lamentablemente el catálogo del I Salón de Grabado no ha sido conservado por la institución por lo que no tuvimos oportunidad de trabajar con el mismo y tomamos como referencia otras fuentes secundarias.

³ CORREAS, Horacio, “Primer Salón del Grabado en Rosario”, en *Anuario Plástica*, Buenos Aires, 1943, s/p.

⁴ 1943, xilografía, 24,5 x 17 cm, Colección Ricardo Truffer.

⁵ BIALOSTOCKI, Jan, “Los «temas de encuadre» y las imágenes arquetipo”, en *Estilo e iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*, Barcelona, Barral Editores, 1972 [1966], pp. 111-124.

sentido, según sabemos, la historia del mito que derivó en la representación artística de las Tres Gracias, se relaciona con el festejo de la boda de Tetis y Peleo, en el cual la diosa de la discordia arroja una manzana de oro para la invitada más bella. Las ninfas, peleándose por su posesión, fueron enviadas a Paris de Troya para ser juzgadas y allí sobornaron al príncipe quien consideró hermosa a Afrodita y le entregó el fruto dorado, desencadenando el rapto de Helena y la Guerra de Troya. En las interpretaciones del Juicio de Paris, las Gracias eran representadas desnudas o envueltas en vestiduras transparentes, exhibiendo sus cuerpos adornados con joyas y cabellos ondeantes. Las *Cárites* de carnaciones blancas simbolizan el ideal de belleza femenino en la tradición clásica, siendo especialmente frecuente en la historia del arte occidental la imagen de las musas. Si Warecki acompañó el ordenamiento antiguo en la disposición de los cuerpos de las muchachas, adoptó sin embargo un entorno distinto. El paisaje de árboles, hiedras y aguas límpidas que rodea a las ninfas danzantes de la Edad de Oro es sustituido por un barrio humilde con calles de tierra y cercos de alambre. La referencia a la iconografía tradicional se percibe en la ordenación de las mujeres dentro de la composición: la figura central de espaldas con la cabeza vuelta y las otras dos levemente de perfil, giradas hacia el frente. Sin embargo, estas mujeres no están danzando ni exhibiendo sus atributos físicos sino que parece más bien tratarse de un encuentro casual en el que detuvieron un instante las actividades domésticas. Ello es visible en los mismos elementos que portan: una de ellas sostiene una vieja escoba mientras otra carga un bolso con provisiones y la mujer de la izquierda viste un delantal sobre la falda. Se trata de un momento entre la mañana y el mediodía en el que la naturaleza silente da paso a las actividades de los habitantes en los márgenes de la ciudad. El trabajo se interrumpe, es el tiempo dedicado al descanso y la preparación de los alimentos.

Warecki recurre nuevamente a la tradición al ubicar las figuras en posición de *contrapposto* generando un movimiento armónico en la suave torsión de las caderas, los brazos flexionados de manera elegante y la cabeza ladeada. La mujer que lleva el delantal apoya su mano sobre la valla de alambre del ingreso. Los cercos de alambre eran algo muy común en las zonas barriales durante los años treinta y cuarenta y podemos encontrarlos, por ejemplo, en algunas obras de la Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos de Rosario. Los alambrados protegían y delimitaban ciertas zonas del barrio, como sucede en la estampa mencionada, donde las calles de tierra se extienden más allá de los bordes hasta llegar al sector de las viviendas. Las casas de techos bajos y formas cúbicas con paredes alisadas y pintadas a la cal se suceden en los suburbios y en las zonas lindantes entre el campo y la ciudad, un entorno al que el artista parece aproximarse. Este espacio humilde de arquitecturas austeras se contrasta con la energía de los trazos lineales del cielo y las masas de nubes en movimiento que animan la naturaleza.

Si bien ésta parecería ser la primera presentación pública de Warecki en un salón oficial, de ahí que Horacio Correas describiera al artista como un joven principiante, en verdad su trayectoria había despuntado en el campo de las artes gráficas hacia principios de la década del treinta. En ese momento comienza a realizar algunas ilustraciones esporádicas junto a Julio Vanzo en el diario *Tribuna* de Rosario. Sus dotes para el dibujo le permiten ingresar en una de las revistas de esparcimiento más importantes del período: *Monos y Monadas*, en la cual colabora durante los primeros años de su publicación. Ya para 1936 aparece asociado con otros artistas y figura como dibujante en la filial rosarina de la AIAPE. Y a partir de ese momento se acerca al escritor César

Tiempo a través de una carta que Vanzo le envía para presentarlo en Buenos Aires⁶. Luego de esos primeros pasos como ilustrador comienza a tener más visibilidad pública como grabador y pintor.

La DMC había advertido el valor que poseía un salón de estas características para la visibilidad y el desarrollo de una institución moderna, por lo que decidió adquirir un conjunto de treinta estampas. Entre las obras seleccionadas y destinadas a completar el acervo del Gabinete de Estampas del Museo⁷, se encontraba *Muchachas* de Warecki, el “novel” artista. El hecho de crear un espacio destinado enteramente a la colección de grabados, daba cuenta de una convicción sobre la necesidad de difundir la técnica, para lo cual tomaron como modelo los Gabinetes de Estampas creados en distintos países europeos desde el siglo XVII. Entre las colecciones más antiguas de las que se valieron de ejemplo figuran la Biblioteca Nacional de París, creada en 1667 a partir de la Biblioteca del Rey, el gabinete perteneciente al Museo Británico de Londres, el *Kupferstichkabinett* de Berlín y el Museo Albertina de Viena⁸. Lo atractivo de esta colección adquirida por el Museo Municipal es que además de la compra de estampas e impresiones como obra autónoma, la serie incluía grabados dedicados a la ilustración de textos y libros de escritores como Rafael Alberti o Rubén Darío. Estos ejemplares con sus correspondientes ilustraciones fueron exhibidos en vitrinas del museo reforzando el tradicional vínculo de la ilustración gráfica y el grabado como sustento innato de los textos literarios.

Desde tiempos medievales, la estrecha asociación entre el grabado o la ilustración como acompañamiento decorativo del libro se mantiene todavía a lo largo del siglo XX con la diferencia de que los manuscritos iluminados dieron paso a otras tecnologías y formas de impresión. Desde principios de siglo, diarios y revistas abrieron un espacio de circulación masiva y se convirtieron en vidrieras privilegiadas para la difusión de la opinión pública y las ideas políticas, a la vez que adornaban sus páginas con grabados e ilustraciones de artistas. Las propias revistas eran coleccionables y sus páginas ilustradas con grabados originales podían recortarse y enmarcarse, abriendo nuevas posibilidades. Así, las clases medias y bajas en ascenso podían tener acceso a una pieza de colección a un muy bajo costo en sus hogares, superando, de esta manera, la oposición entre creación / producción y recepción pasiva, ya que las revistas eran

⁶ VELISCEK, Elisabet, “Un mundo en casa. El interior doméstico y la figura femenina en la obra de Ricardo Warecki”, en *Cuaderno de trabajo* N° 4, Rosario, FHUMYAR Ediciones, junio de 2015, pp. 7-26.

⁷ Los grabados adquiridos por la DMC en este certamen fueron: *Faena* de Regino A. Vigo, *El acompañamiento del angelito* de José A. Pons, *Paisaje de Córdoba* de Oscar Meyer, *Figuras* de Miguel, A. Elgarte, *Hornos de ladrillos* de María A. Ciordia, *Paisaje de la costa* de César López Claro, una serie de cuatro grabados de Gastón Francisco Tobal para el libro *Evocaciones porteñas*, *El Rey Burgués* de Lydia Rotondaro, *Retrato de Alberto Dáneo* y *Retrato de Gustavo Cochet* de Sergio Sergi, *Rincón de San Justo* de Rebeca Guitelzon, *Suburbios* de Catalina T. Gardella, *Día de trabajo* de Elsa J. Legaspi, *El escultor Stephan Erzia* de Liberato Spiso, *El baldío* de Laura B. Paiosa, *Campamento gitano* de Hemilce M. Saforcada, *Desnudo* de Manuel Suero, *Estudio para un autorretrato* de Mauricio Lasansky, *Cabeza* de Carlos A. Aschero, *Crepúsculo* de Natalio A. Roda, *Muchachas* de Ricardo Warecki, *Cuentos de tierra purpúrea* y *La mujer de la culebra* de Alberto Nicasio, *Derrota* de Manuel Rueda Mediavilla, *Paisaje de Guadalupe* de Santiago Minturn Zerva, *Nocturno* de José Planas Casas, *Apóstoles* de Clara Carrié, *Pareja* de Marta Domínguez, *Pueblito puntano* de Rodolfo Castagna, *Un sin olvido* de Fernando López Anaya, *Plenilunio* de Ana María Moncalvo, *Viejo Criollo* de Adolfo Bellocq, *Dancing* de Enrique Estrada Bello, *Alegoría* de José A. Ginzo, *Descansando* de Josefina Siccant Reld y *Lucha* de Nilo Morandín Risso. CORREAS, Horacio, “Primer Salón del Grabado en Rosario”, *op.cit*

⁸ S/A, “El grabado original”, en *Exposición de Grabados* (catálogo), 111° Acto, Cuarto ciclo de divulgación artística e intelectual, Rosario, DMC / MMBAJBC, 1941, s/p.

objetos materiales de manipulación y no necesariamente el lenguaje escrito era utilizado como un instrumento de control. Si bien es cierto que en la historia social del lenguaje éste se halla comúnmente relacionado a las cuestiones de poder⁹, no hay que minimizar los modos de lecturas y formas particulares de acercarse al texto y a la imagen que permiten desarrollar una actitud crítica.

De todos modos, el haber incorporado al salón grabados diseñados especialmente para libros da cuenta de lo afianzado que estaba en el imaginario modernista la idea de la estampa como acompañamiento del texto escrito. Tal es así que el mismo Museo Municipal inaugura en julio de 1939 el Salón del poema ilustrado y Exposición del libro santafesino, seguido de una serie de conferencias del historiador francés René Huyghe sobre las “Relaciones entre escritores y artistas”, argumentando sobre las amistades y vínculos afectivos que unían a Delacroix y Baudelaire, así como a Valery y a Da Vinci. Esta idea de las conferencias puede extenderse a nuestro campo cultural¹⁰, ya que las relaciones forjadas entre escritores, periodistas y artistas dentro de los cenáculos y círculos literarios, los cafés y espacios editoriales de la ciudad, permitieron la formación de asociaciones profesionales, amistades e incluso de agrupaciones artísticas e instituciones culturales, entre los que pueden hallarse innumerables casos, desde la creación del Círculo de la Biblioteca en 1910 hasta la fundación de la Asociación Amigos del Arte de Rosario en 1944, por nombrar dos ejemplos significativos que permitieron desarrollar nuevas redes de intercambio.

2. 1944: Segundo Salón

Como consecuencia del éxito obtenido en el primer certamen oficial de grabado dentro de un museo en Rosario, la DMC decide repetir la propuesta al año siguiente. El II Salón de Grabado fue inaugurado el 16 de septiembre de 1944 en la planta alta del museo, el mismo mes que había sido presentado el I Salón, pero en el marco ahora de la intervención a la DMC¹¹. Esta muestra había sido integrada por un conjunto de doscientos sesenta y cinco obras de ochenta y seis autores, figurando entre ellos dos invitados especiales que contaban con un gran prestigio dentro de la disciplina: el cordobés Alberto Nicasio con un envío de veintinueve estampas y el viejo grabador italiano radicado en Buenos Aires, Víctor Rebuffo, con sesenta impresiones¹². A diferencia de la convocatoria anterior, donde podemos encontrar mayor cantidad de figuras que no tuvieron posteriormente una trayectoria sostenida, en esta oportunidad se presentaron creadores que estaban despuntando o bien tenían ya un recorrido dentro de la historia del arte de Rosario. Entre algunos de ellos se destacan Eduardo Barnes, Luis Correale, Juan Berlegieri, Santiago Minturn Zerva, Jorge Paganini de la Torre, Manuel Suero, Juan Grella, Ricardo Warecki y otros. Esto da cuenta de la trascendencia que había adquirido el salón celebrado el año anterior y de la necesidad de exhibir un panorama más abarcador de las nuevas tendencias. A esto se suma la particularidad de estos

⁹ BURKE, Peter, *Hablar y callar. Funciones sociales del lenguaje a través de la historia*. Barcelona, Gedisa, 1996 [1993].

¹⁰ Sobre las amistades y relaciones en el interior de un campo cultural desarrollado: BOURDIEU, Pierre, “Los intercambios entre los pintores y los escritores”, en *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1995 [1992], pp. 201-209. Asimismo, estas redes de relaciones y encuentros entre distintas figuras del campo artístico local fueron desarrolladas en VELISCEK, Elisabet; FINKELSTEIN, Esther, *Mundos impresos. Grabadores modernos en Rosario*, Buenos Aires, Fundación OSDE, 2015.

¹¹ Véase en el mismo texto “Nuevas asociaciones”.

¹² “Mañana se inaugurará el Segundo Salón del Grabado de Rosario”, en *Tribuna*, Rosario, 15.IX.1944.

salones abiertos, donde no había premios ni distinciones, pero dentro de sus posibilidades, la DMC invertía una suma considerable de dinero para la adquisición de grabados que iban a integrar el acervo del museo¹³. Una vez más, Warecki iba a estar entre los privilegiados con su obra *Usina*. La adquisición por parte del museo de sus estampas significó indudablemente un hecho decisivo a la hora de su apreciación posterior, permitiendo la construcción de una imagen profesional de artista, inserto en el mercado y valorado por las instituciones.

La muestra obtuvo, por otra parte, gran resonancia a través de la prensa. El diario *La Capital* publicó un extenso artículo con reproducciones de los grabados en el que destacaba la paciente labor en la incisión sobre madera: “*arte y oficio de parco y sugestivo lenguaje, nexo entre la poética y la plástica por cuanto favorece el vuelo imaginativo del artista*”¹⁴. La nota continúa aludiendo a los creadores de Rosario que “en estos últimos tiempos demuestran una preferente inclinación por esta disciplina, y muchos en su nueva actividad, acusan méritos ponderables”. En una lista en donde ubica a los artistas rosarinos más destacados del salón posiciona, en el siguiente orden, a Santiago Minturn Zerva, Juan Grela, Ricardo Warecki, Luis Correale y Juan Berlingieri. En efecto, Ricardo Warecki había presentado en esta ocasión un conjunto de tres estampas: las xilografías *Usina*¹⁵ y *Descendimiento de la cruz*¹⁶ y la punta seca *Los amantes*¹⁷. Sobre estos envíos, el articulista del diario señalaba:

Ricardo Warecki no tiene vacilaciones. La madera es para él materia maleable, donde elabora el claroscuro con la misma facilidad que un pintor combina en la paleta los rojos, los amarillos y los verdes. Obsérvese “*Usina*” cuya fotografía reproducimos, verdadero alarde de técnica. El carbón, el cielo, el humo y el mismo edificio, encajan dentro de una perfecta armonía de líneas, y a través de esos elementos, se advierte, por dar una imagen exacta, la potencialidad fecunda del trabajo. Contrasta ese tema con la punta seca que titula “*Los amantes*”, bello simbolismo expresivo y con el “*Descendimiento de la cruz*”, xilografía de un hondo dramatismo, y en que los blanco y los negros se condicionan al sentimiento que prima en toda la composición¹⁸.

La aceptación general que adquirió el envío de Warecki al II Salón se correspondía con el mayor nivel de visibilidad que estaba obteniendo dentro del campo cultural y artístico en la primera mitad de los años cuarenta. Para ese momento había desarrollado relaciones estrechas con otros artistas y escritores, había concurrido a salones anuales de arte, era un miembro con una intensa participación dentro del Círculo de Prensa de Rosario (en adelante CPR), había intervenido en la fundación de ARICANA junto a

¹³ En el II Salón fueron adquiridas veintiún estampas: *Mujeres en la feria* de Adolfo Bellocq, *Palanquero* de César López Claro, *Bacanal antiguo* de Laura del Carmen Bustos Vocos, *El acróbata* de Sergio Sergi, *El encuentro* de Ricardo Supiciche, *El rayo* de Rodolfo Castagna, *Usina* de Ricardo Warecki, *Madre* de Juan Grela, *Barrancas* de Córdoba de Pedro Pablo Pont Verges, *Flores* de Blanca H. Pastor, *Objetivo* de Regino Abraham Vigo, *Pastorcito* de Miguel Ángel Elgarte, *Peregrino* de Ana María Moncalvo, *Límite de la capital* de Rebeca Guitelzon, *Marta* de Juan Berlingieri, *La taberna* de Mario Heredia, *El arado*, *Victrolera*, *Caballos*, *Sesgadores* y *Momento gris* de Víctor Rebuffo. Cfr. *Libro de Actas N° 16 DMC*, Rosario, MMBAJBC, octubre/noviembre de 1944.

¹⁴ “Reúne un conjunto de obras interesantes el Segundo Salón de Grabado de Rosario”, en *La Capital*, Rosario, 27.IX.1944.

¹⁵ 1944, Xilografía, 17 x 24 cm, Colección Ricardo Truffer.

¹⁶ 1944, Xilografía, 24 x 17 cm, Colección Ricardo Truffer.

¹⁷ No se ha conservado ninguna estampa o taco de esta obra, ni tampoco la encontramos reproducida en ninguna publicación del período.

¹⁸ *La Capital*, Rosario, 27.IX.1944, (sic).

otros artistas e intelectuales y estaba comenzando a exponer ocasionalmente algunas de sus pinturas.

En este sentido, la revista de los *Anales* editada por el CPR y donde Warecki tuvo una colaboración sostenida como ilustrador, publicó una nota sobre el II Salón de Grabado en donde reproduce, al igual que había hecho el diario rosarino, la imagen de *Usina*. El virtuosismo técnico que Warecki despliega en este grabado sobre madera llama la atención por sobre sus otros envíos. Siguiendo los procedimientos aprendidos en el taller de su padre ebanista, el artista adoptó como soporte de sus creaciones la madera de viraró. Este material conocido por su dureza facilitaba el uso de herramientas como buriles y cuchillas que, por su fino trazado, usualmente eran utilizadas en los grabados sobre metal. El minucioso trabajo de incisión que requería esta madera conllevaba a la realización de obras de pequeño formato en donde despuntara el valor del oficio y la perfección de la técnica del tallado. Mediante un entramado de texturas lineales el artista matizaba las transiciones entre los blancos y los negros generando zonas de valor agrisadas y un efecto de “claroscuro”, como señala el articulista anónimo del diario *La Capital*. En este sentido, la arquitectura monumental de las fábricas humeantes y construcciones a orillas del río de *Usina*, lejos de exhibir a grandes rasgos un esqueleto geométrico de las edificaciones, presenta un detallismo meticuloso. En efecto, podemos advertir las formas de las arcadas, las puertas y ventanas con su enrejado de vidrios, el hierro de la estructura, así como las chimeneas y los paredones de ladrillo y piedra que caracterizaron a esta central térmica, bordeada de pastizales. Probablemente se trate de la Usina Sorrento ubicada en la zona norte de la ciudad¹⁹, construida por la firma Servicio Eléctrico Rosario en 1911. Esta imagen formaba parte, asimismo, de un conjunto más amplio de representaciones gráficas de Ricardo Warecki dedicadas a exhibir el progreso de la ciudad y la potencia de la energía eléctrica²⁰. Incorporaba a su vez un sentido de la modernización arquitectónica que se alzaba en la urbe, sin dejar de lado el otro costado que aludía a la vida sencilla entre los límites de la ciudad, la vida dedicada al trabajo y el crecimiento de la industria.

Sin embargo, la representación de la *Usina* eléctrica no había sido el único envío del artista. Dentro del conjunto de las tres estampas despunta además, *Descendimiento de la cruz*, una obra que remite a las tradiciones representativas sobre el motivo de la pasión de Cristo, en la que Warecki obtiene un contraste muy particular con zonas de luces y sombras bien delimitadas. El artista otorga énfasis a la idea de movimiento a partir de la abundante cabellera de María Magdalena y las finas líneas de los pliegues en los paños drapeados y las mantas que cubren los cuerpos. Las numerosas figuras le confieren un aspecto abigarrado a una composición en la que el dramatismo está centrado en la mitad inferior construyendo una estructura piramidal cuya cúspide se encuentra en el punto más alto del travesaño de la cruz. Los focos de luz más intensos de la escena conforman una diagonal que asciende desde la tela blanca sobre la tierra en la que se apoya la corona de espinas pasando por el mismo cuerpo lacerado de Cristo hasta las siglas INRI escritas sobre una tablilla por Poncio Pilates. El artista decide atenuar los puntos

¹⁹ FERNÁNDEZ, Sandra, “Crecimiento urbano y desarrollo local. Empresas y municipio en el negocio de la Energía Eléctrica en Argentina (1888-1947): el caso de la ciudad de Rosario”, en *Boletín Americanista*, Año LIX, n° 59, Barcelona, 2009, pp. 91-112.

²⁰ En su mayor parte se trataba de ilustraciones publicitarias realizadas por encargo para la Sociedad de Electricidad de Rosario. Al respecto: VELISCEK, Elisabet, “Política e industria en las imágenes del diario Crónica. Ricardo Warecki a mediados de 1940”, en *Actas II Jornadas Internacionales y V Jornadas Nacionales de Historia, Arte y Política*, Departamento de Historia y Teoría del Arte, Facultad de Arte, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, Tandil, septiembre de 2014.

lumínicos mediante un ambiente nocturno que si bien implica una mayor dificultad para delimitar el espacio logra reforzar la intensidad del momento.

Estos efectos dramáticos de la iluminación, a la manera de las escenas barrocas de algunos grabados de Rembrandt, se enlazan con un tratamiento visual donde la línea decorativa y de contorno tiene una fuerte presencia. Probablemente Warecki haya tenido la posibilidad de ver algunas estampas del artista holandés en la Exposición de Grabados de la colección de Federico C. Müller, montada en el Museo Municipal de Bellas Artes entre octubre y noviembre de 1941²¹. La muestra incluía una serie de sesenta y cinco piezas sobre metal de los eximios artistas Alberto Durero, Rembrandt Harmenszoon van Rijn, James McNeill Whistler y Anders Leonard Zorn. La colección estaba compuesta por trabajos de una gran calidad, entre los que encontramos una copia del famosísimo grabado *Melencolia I* de Durero. El aguafuerte del artista renacentista alemán había sido considerada por Aby Warburg como una compleja alegoría que era nueva en el norte, por elevar el retrato de la melancolía a la dignidad de un símbolo, haciendo visibles una serie de ideas asociadas al planeta Saturno y la bilis negra²². En este sentido, el empleo de Durero del motivo de la cabeza inclinada, el rostro ensombrecido y la mano cerrada que sostiene la mejilla, considerada ésta una expresión antiquísima que puede encontrarse en los personajes del duelo en los sarcófagos egipcios y en las escenas bíblicas medievales²³, fueron elementos iconográficos que posteriormente se asociaron con la idea universal de melancolía. La condición saturnina que deriva en la pose de mirada triste, se transformó en una manera de expresar ensimismamiento, dolor y pensamiento creativo. La figura femenina pensativa y con la mirada perdida, rodeada de elementos geométricos y motivos que aluden a su naturaleza imaginativa, se convirtió en un ícono y un legado que encontró expresión en otros momentos del arte occidental. Esta actitud caracterizó muchas de las figuras representadas por Ricardo Warecki, donde mujeres y hombres aparecen con un gesto de angustia y la cabeza inclinada, observando un punto lejano en el horizonte. Al considerar esta exposición deducimos que el gesto de profunda tristeza o aburrimiento que incorpora Warecki en sus obras durante los años cuarenta y cincuenta, puede tener una vinculación estrecha con la iconografía del maestro de Nuremberg. Si bien es posible que en 1930 haya visitado la exposición *Novecento Italiano* montada en Amigos del Arte de Buenos Aires, en aquella década parecía más dedicado a la realización de singulares composiciones inspiradas en el mundo del expresionismo, el surrealismo y el arte fantástico e infantil. Sin dudas al tratarse de una imagen representativa del Renacimiento alemán pudo haber visto alguna reproducción, pero para un grabador de oficio debía resultar más sugestivo encontrarse con la estampa original.

3. Nuevas asociaciones

Casi una década antes de la organización de estos salones, y como derivación de la Comisión Municipal de Bellas Artes constituida en 1916 y disuelta en 1936, al año siguiente tiene lugar una ordenanza que suscribe la creación de la Dirección Municipal de Cultura. Otorgándole un carácter formalizado a través de la designación de sus miembros y la disposición de un ordenamiento interno, el artículo 1° de la Ordenanza

²¹ *Exposición de Grabados* (catálogo), 111° Acto..., s/p.

²² KLIBANSKY, Raymond; PANOFKY, Erwin; SAXL, Fritz, "El grabado Melancolía I", en *Saturno y la melancolía: estudios de historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte*, Madrid, Alianza, 2012 [1989], pp. 271-354.

²³ *Ibidem*.

Nº 25 de la Municipalidad de Rosario, suscribía una política democrática sustentada en elecciones cuatrienales para el conjunto de miembros ad-honorem del Directorio, mientras que el director del Museo tendría calidad de miembro nato²⁴. En los estatutos de su creación, la DMC, que funcionaba en el local del Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino”, se propuso “fomentar todas las manifestaciones culturales”, realizar “salones, exposiciones, conferencias, conciertos; fundar publicaciones y hacer crónica de arte; acordar y solicitar premios; decidir la realización de compras de obras de arte para el Museo; aceptar legados y donaciones de obras de arte”, entre otras atribuciones destinadas a enriquecer el patrimonio y optimizar el funcionamiento de la institución. Para tal fin se designó como presidente a Manuel A. Castagnino, hermano de Juan B. Castagnino, mientras que la vicepresidencia quedó en manos de Angel Ortiz Grognet, el secretariado fue ocupado por Julio Alizon García y el cargo de tesorero fue para Juan Manuel Vila Ortiz. Mientras tanto, el arquitecto Hilarión Hernández Larguía, director del museo quien estaba unido por lazos de amistad con la familia Castagnino²⁵, resultó electo como “miembro nato” y, por tanto, inamovible de su cargo. El arquitecto se convertía, así en uno de los primeros funcionarios municipales vinculados al área cultural que disponían de una estabilidad laboral rentada.

Esta distribución generaría sucesivos reclamos en los años posteriores a 1940, fundamentalmente desde las páginas del *Boletín de Cultura Intelectual*, dirigido por R. E. Montes i Bradley, que manifestaría en varias oportunidades la necesidad de reestructurar el comité, remover al único miembro fijo incondicionalmente e incorporar a personalidades del ámbito artístico²⁶. Una demanda expresada por distintos sectores que culminaría, sin embargo, con la renuncia de los directivos en junio de 1944, luego de que fuera designado como miembro de la comisión el escultor Osvaldo Lauersdorf, integrante de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos de Rosario, con quien tenían “desde hace tiempo interrumpidas sus relaciones personales”²⁷. Unos meses después, el 19 de agosto de 1944, la DMC iba a ser intervenida por decreto municipal, destituyendo de su cargo a los nuevos miembros²⁸ y derogando el artículo 1º de la ordenanza Nº 25 de 1937, antes mencionada. Los primeros interventores que asumieron los cargos, el doctor Ismael Segovia y el subsecretario de Obras Públicas e Industrias, Carlos A. Funes, fueron designados por el teniente Adolfo Botti, integrante del comisionado municipal, quien había declarado la caducidad de las autoridades anteriores con la idea de generar una reestructuración interna del organismo. Sin embargo, Hilarión Hernández Larguía continuó ocupando su cargo de director hasta 1946, momento en que fue cesanteado y sustituido por Juan D. Naranjo, desplazado un año después por Etefredo M. Ferioli, subsecretario de Cultura de la Intendencia Municipal de Rosario e interventor de la DMC, quien mantuvo el puesto de director entre 1948 y 1949. Esta maniobra de regeneración y de sucesivos recambios dejaba en claro cuáles eran los objetivos que asomaban desde el régimen instalado luego del golpe militar de junio de 1943, cuyas reverberaciones se dejaban sentir.

²⁴ Véase *Memoria y Balance DMC y MMBAJBC*, Rosario, 1938, s/p.

²⁵ Sobre estas relaciones: MOUGUELAR, Lorena, “Instituciones culturales, antifascismo y amistad. Luchas por la legitimidad en Rosario”, en *V Jornadas Espacio, Memoria e Identidad*, UNR, Rosario, octubre de 2008.

²⁶ “El único empleado del país, inamovible incondicionalmente”, en *Boletín de Cultura Intelectual*, Nº 23, año 2, Rosario, septiembre de 1943 y “¿Debe cambiarse la forma de la Dir. Mun. De Cultura?”, en *Boletín de Cultura Intelectual*, Nº 25/33, año 3, Rosario, enero/septiembre de 1944, p. 14.

²⁷ “Se produjeron renunciaciones en la Dirección de Cultura Municipal”, en *Tribuna*, Rosario, 23.VI.1944.

²⁸ Los miembros electos habían sido Ermete de Lorenzi, Osvaldo Lauersdorf, César Caggiano y José Berrini.

Frente a estos acontecimientos y las sucesivas intervenciones a la DMC y al museo, ocurridas entre 1944 y 1948, algunas de las figuras que se habían desempeñaban en este organismo llevando a cabo una encomiable labor, decidieron continuar sus actividades a través de una nueva institución. Nace así Asociación Amigos del Arte de Rosario (en adelante AAAR) creada el 29 de septiembre de 1944, según el registro de actas²⁹, la cual se convierte en un espacio con un rol decisivo para la difusión de la cultura y del arte. La amistad que unía a Hilarión Hernández Larguía con Manuel A. Castagnino incidió seguramente en la posibilidad de que éste último, acompañado por Juan J. Trillas, también miembro de la DMC antes de su intervención, resultaran socios fundadores de esta nueva asociación cultural. El espacio actuaría, en este sentido, como una complementación de funciones del recientemente intervenido Museo Municipal. La AAAR impulsó desde sus inicios, bajo los mandatos de Castagnino y Trillas, un vasto programa artístico y cultural orientado a la difusión de las artes plásticas, la música y el teatro. En sus salas se llevaron a cabo muestras y convocatorias colectivas, así como cursos y conferencias sobre pintura y grabado, música y literatura que eran dictados por reconocidas personalidades. Desde su creación, funcionó como una institución alternativa a los museos y galerías de la ciudad, adquiriendo rápidamente un alto protagonismo. En la medida en que forjaba una trayectoria significativa dentro del campo cultural, la variedad de salones celebrados regularmente, los premios y distinciones, así como las nuevas agrupaciones que se constituían en su interior, fueron fortaleciendo una propuesta caracterizada por su amplitud donde tenían espacio los nuevos creadores y las nuevas tendencias. Contando con los antecedentes de otras instituciones homónimas que operaban en Buenos Aires desde 1924 y en la ciudad de Santa Fe desde 1933, Amigos del Arte se constituyó en un circuito cultural con propuestas innovadoras donde se crearon potentes lazos entre artistas, músicos y escritores que llegaban desde las grandes metrópolis europeas o desde Buenos Aires.

La estrategia de difusión y adquisición de dibujos y grabados que el Museo Municipal venía desarrollando desde finales de los años treinta a través de exposiciones y salones oficiales, al menos hasta la intervención municipal, es continuada por la nueva asociación rosarina. Es así que al poco tiempo de su inauguración, en mayo 1945, Manuel A. Castagnino realiza la donación de una prensa de grabado que deriva en una serie de cursos dedicados a la enseñanza de la disciplina. Resultado de ello, unos años más tarde, en 1951, se organiza el I Salón de Grabado al que le sigue la creación de la Agrupación de Grabadores de Rosario³⁰ en noviembre del mismo año, y los consecutivos salones de grabado celebrados en 1952, 1953³¹ y 1954. Una serie de manifestaciones que se complementan con exposiciones enteramente dedicadas a las obras de ilustradores, dibujantes y grabadores, a las que se suman la organización de

²⁹ Según las actas, figura el 3 de agosto de 1944 como la fecha en que los miembros se reúnen por primera vez en el Club Social con el propósito de constituir la Asociación, pero recién unos meses después realizaron la inauguración oficial. Véase: VELISCEK, Elisabet, "Motivos de la ciudad: salones modernos en Amigos del Arte de Rosario", en *XVIII Jornadas de investigación del Área Artes del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades*, Córdoba, 2014, (mimeo).

³⁰ Sobre el accionar de esta agrupación véase: FINKELSTEIN, Esther, "Orígenes y desarrollo de la Agrupación de Grabadores de Rosario entre 1950 y 1956" (mimeo), 2015.

³¹ El III Salón de Grabado realizado en agosto de 1953 y auspiciado por la Agrupación de Grabadores de Rosario, se concertó como una convocatoria abierta, sin premiaciones ni distinciones, si bien la AAAR efectuó una serie de adquisiciones: *Adolescente* de Beatriz Zulema Piazza, una obra de mismo título de Maruja Alonso y *El Cardo* de Santiago Minturn Zerva. *Memoria y Balance AAAR*, noviembre 1952 / octubre 1953, s/p.

talleres y convocatorias. Entre algunas de estas variadas propuestas figuran el Salón del poema moderno ilustrado en 1952, los cursos de dibujo y estampado dictados por Juan Grela en 1953, que tenían como eje la exploración con el lenguaje del arte mexicano³². Así también, las exposiciones de dibujos de artistas mujeres como Maruja Alonso, Lola Bertarelli, Nydia Bollero o Dora Soboleosky, a las que podemos añadir las muestras de grabados de Delia Nimo. En este marco tuvieron un rol significativo los Salones dedicados específicamente al Dibujo y Grabado llevados a cabo desde 1955 o la exposición de estampas en Homenaje a Rembrandt en julio-agosto de 1956. También se realizaron exhibiciones de grabadores que contaban con una destacada trayectoria en el campo artístico como las dedicadas a Jorge Paganini de la Torre en 1945, Sergio Sergi en 1946 o Víctor Rebuffo en 1951, por nombrar algunos.

En este sentido, a través de la formación de un agrupamiento específico de grabado y de una fuerte política de exhibiciones destinada a promover diversas propuestas estéticas, la Asociación Amigos del Arte manifestó una actitud receptiva hacia las nuevas expresiones, ampliando, de esta manera, el reducido canon de artistas consagrados por las instituciones culturales oficiales. En efecto, muchos de los creadores premiados en los distintos salones de pintura, dibujo y grabado de la AAAR fueron luego miembros del potente Grupo Litoral. Uno de estos jóvenes artistas era Ricardo Warecki, quien había adquirido un alto protagonismo dentro de la institución hacia los años cuarenta y cincuenta. En este sentido, si hasta antes de su intervención el Museo Municipal de Bellas Artes había sido sede para un grupo selecto de figuras del arte y la cultura, sustentado un circuito de relaciones personales que habían dado protagonismo a artistas como Carlos Uriarte, Julio Vanzo y Nicolás Antonio de San Luis, ahora la Asociación Amigos del Arte de Rosario, con su apertura democratizadora y pluralista, se erigía en panteón de lo moderno y de las nuevas tendencias.

³² *Ibidem.*

Bibliografía

- BIALOSTOCKI, Jan, “Los «temas de encuadre» y las imágenes arquetipo”, en *Estilo e iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*, Barcelona, Barral Editores, 1972 [1966], pp. 111-124.
- BOURDIEU, Pierre, “Los intercambios entre los pintores y los escritores”, en *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1995 [1992], pp. 201-209.
- BURKE, Peter, *Hablar y callar. Funciones sociales del lenguaje a través de la historia*. Barcelona, Gedisa, 1996 [1993].
- DOLINKO, Silvia, “Museo imaginario, Museo Castagnino: el grabado como arte autónomo (Rosario, 1942)”, en *La autonomía del arte: debates en la teoría y en la praxis*, VI Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes, XIV Jornadas CAIA, Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de Arte – CAIA, 2011, pp. 325-336.
- FERNÁNDEZ, Sandra, “Crecimiento urbano y desarrollo local. Empresas y municipio en el negocio de la Energía Eléctrica en Argentina (1888-1947): el caso de la ciudad de Rosario”, en *Boletín Americanista*, Año LIX, n° 59, Barcelona, 2009, pp. 91-112.
- FINKELSTEIN, Esther, “Orígenes y desarrollo de la Agrupación de Grabadores de Rosario entre 1950 y 1956” (mimeo), 2015.
- KLIBANSKY, Raymond; PANOFSKY, Erwin; SAXL, Fritz, “El grabado Melencolia I”, en *Saturno y la melancolía: estudios de historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte*, Madrid, Alianza, 2012 [1989], pp. 271-354.
- MOUGUÉLAR, Lorena, “Instituciones culturales, antifascismo y amistad. Luchas por la legitimidad en Rosario”, en *V Jornadas Espacio, Memoria e Identidad*, UNR, Rosario, octubre de 2008.
- VELISCEK, Elisabet; FINKELSTEIN, Esther, *Mundos impresos. Grabadores modernos en Rosario*, Buenos Aires, Fundación OSDE, 2015.
- VELISCEK, Elisabet, “Motivos de la ciudad: salones modernos en Amigos del Arte de Rosario”, en *XVIII Jornadas de investigación del Área Artes del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades*, UNC, Córdoba, 2014, (mimeo).
- _____ “Política e industria en las imágenes del diario Crónica. Ricardo Warecki a mediados de 1940”, en *Actas II Jornadas Internacionales y V Jornadas Nacionales de Historia, Arte y Política*, Departamento de Historia y Teoría del Arte, Facultad de Arte, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, Tandil, septiembre de 2014, s/p.
- _____ “Un mundo en casa. El interior doméstico y la figura femenina en la obra de Ricardo Warecki”, en *Cuaderno de trabajo N° 4*, Rosario, FHUMYAR Ediciones, junio de 2015, pp. 7-26.