

Papeles Reencontrados

Conservación y catalogación de la colección
de dibujos del Museo Castagnino+macro

AUTORIDADES MUNICIPALES

Intendente de la ciudad de Rosario
Miguel Lifschitz

Secretario de Cultura y Educación
Fernando Farina

Subsecretaria de Cultura y Educación
Florencia Balestra

MUSEO CASTAGNINO+MACRO

Director Ejecutivo
Carlos Herrera

Director Artístico
Roberto Echen

Director Administrativo
Jorge Fernández

EQUIPO

Idea y elaboración del proyecto

Gabriela Baldomá
Mariel Heiz
María de la Paz López Carvajal
Susana Meden
Ana Suiffet

**Asesora en conservación
de papel**

Susana Meden

Conservación

Gabriela Baldomá
Mariel Heiz
Ana Suiffet

Asistentes de conservación

Andreína Cacosso
Paloma Ferraro
Guillermina Frutos
Adrián Ramírez
Carolina L. Ramírez

Historia del arte

María de la Paz López Carvajal [MPLC]
(Coordinadora)
Edgardo Donoso [ED]
María Eugenia Spinelli [MES]
Verónica Prieto

Edición

Raúl Escandar
Yanina Bossus

Diseño

Georgina Ricci

Fotografías

Norberto Puzzolo

Curaduría de exhibición

Marcelo Villegas

FUNDACIÓN MUSEO CASTAGNINO

Presidente
Sra. Silvina Ortiz de Couzier

Vice-Presidente 1°
Dr. Carlos María Zampettini

Vice-Presidente 2°
Escr. Guido Martínez Carbonell

Secretario
Dr. Mario Castagnino

Tesorero
Sr. Ricardo Torres

Pro-Tesorero
Dr. Juan José Staffieri

Vocales
Sr. Carlos Herrera
Sra. María Itatí Cuevas de Castagnino
Dr. Horacio Langanoni
Sr. José Gabriel Castagnino
Sra. Georga María Magdalena Dungal de
Kellerhoff

Sra. Lidia Teresa Sartoris de Angeli
Cont. Juan Carlos Bachiochi
Dr. Carlos Siegrist
Sr. Marcelo Martín
Cont. Eugenia Usellini
Cont. Alejandro Weskamp

Consejeros Honorarios
1° Consejera Honoraria: Prof. Rosa María Ravera
Sra. Julia Tejerina de Argonz
Sr. Alberto Gollán

FUNDACIÓN MAPFRE

Presidente del Patronato
José Manuel Martínez Martínez

Presidente de la Comisión Directiva
Filomeno Mira Candel

Director
José Luis Catalinas Calleja

INSTITUTO DE CULTURA
Presidente
Alberto Manzano Martos

Director General
Pablo Jiménez Burillo

Director General Adjunto

Daniel Restrepo Manrique

CONSEJO ASESOR
Presidente
Alberto Manzano Martos

Secretario
Rafael de Penagos

Manuel Alcántara
Venancio Blanco
Matías Díaz Padrón
Fernando Fernán-Gómez
Luis García Berlanga
Julián Grau Santos
Pablo Jiménez Burillo
Marcial Loncán
Antonio López García
Antonio Mingote
Leandro Navarro

OCTUBRE 2008

Ediciones Castagnino+macro
Avenida Pellegrini 2202, Rosario
www.castagninomacro.org

Impreso en Argentina
ISBN 978-987-23363-4-9

Este libro ha sido posible gracias a la Ayuda Iberoamericana García-Viñolas de la FUNDACIÓN MAPFRE



Papeles reencontrados

Conservación y catalogación de la colección
de dibujos del Museo Castagnino+macro

El catálogo de la colección de dibujos del Museo Juan B. Castagnino, que me complace presentar en estas líneas, constituye para la FUNDACIÓN MAPFRE motivo de una especial satisfacción, por la forma en que en ella confluyen algunas de nuestras señas de identidad fundacional.

Por una parte, constituye una nueva aportación de nuestra Fundación en uno de los terrenos, -la difusión de la cultura artística- que a lo largo de los años ha constituido uno de los ejes principales de nuestro programa, como atestigua la larga serie de exposiciones realizadas en nuestra sala de Madrid, y en otros museos e instituciones artísticas de España y otros países de Europa y América Latina; y por otra, reafirma el interés que desde sus orígenes, en los años setenta del pasado siglo, ha mantenido siempre nuestra Fundación por rebasar una dimensión nacional, y promover programas y proyectos de carácter internacional, de manera especial en un ámbito tan cercano y lleno de significados para nosotros como América Latina.

Este libro es resultado directo de la Ayuda Iberoamericana García-Viñolas, convocatoria que con periodicidad bienal puso en marcha en 2004 la FUNDACIÓN MAPFRE, para promover la catalogación y difusión de colecciones de dibujo de instituciones de América Latina, España y Portugal. Se trata de una iniciativa que remite directamente a otra de nuestras actividades más queridas: las Colecciones Artísticas MAPFRE, en las que se integra el importante legado de obras de dibujo donado en 2003 por Manuel Augusto García-Viñolas que da nombre a este programa. Formadas principalmente por obra artística en papel (dibujo y grabado), nuestras Colecciones se han enriquecido en fechas recientes con la incorporación de importantes adquisiciones fotográficas, líneas todas ellas que continuarán en el futuro.

Papeles reencontrados. Conservación y catalogación de la colección de dibujos del Museo Castagnino presenta las tareas de recuperación y un breve catálogo razonado que recorre aspectos hasta ahora ignorados de este valioso conjunto de obras que integra los fondos del Museo Castagnino+macro.

Hace dos años atrás sus condiciones generales sacrificaban su exhibición.

En un momento de intensa actualización de sus programas y actividades internas relacionadas justamente con la conservación e investigación de sus colecciones, el museo fue galardonado con el Premio García Viñolas que otorga la FUNDACIÓN MAPFRE de España. Este hecho impulsó el desarrollo y la materialización de los objetivos delineados por profesionales de diferentes áreas del museo que permite que hoy, una selección de las 350 piezas que fueron objeto de su trabajo se exhiban y se distingan en condiciones de enmarcado inmejorables en nuestras salas. El resto se halla en reserva en adecuadas condiciones de almacenamiento, conforme a los actuales estándares internacionales de conservación de bienes patrimoniales de este tipo. Se ha logrado poner en valor piezas de importancia de nuestro acervo, hoy referente del arte argentino moderno y contemporáneo a nivel internacional. Mi profundo agradecimiento a la FUNDACIÓN MAPFRE que hizo posible con su confianza y apoyo económico todas estas acciones, incluida la edición de esta memoria, al equipo de trabajo del museo por su dedicación y profesionalismo al emprender su hacer cotidiano, como así también a la Fundación Museo Castagnino por su constante apoyo.

Roberto Echen
Director Artístico
Museo Castagnino+macro

Las posibilidades de encontrarse con lo propio (desde lo que se denomina patrimonio) puede ser cada vez diferente.

Este reencuentro deviene descubrimiento —como se desprende de la lectura de los textos publicados en este libro, resultado de las investigaciones desarrolladas— e invitación a mirar de nuevo (en el sentido en que mirar de nuevo se constituye a la vez como mirada nueva) una colección que por su vastedad y calidad puede considerarse —sin jactancia— orgullo de una ciudad que intenta reconocerse en sus lugares propios, sabiendo que ese “propio” está conformado de diferencias, de diversidades que lo han enriquecido desde el momento de su aparición (ciudad no fundada, que se erige en un asentamiento que es ya —desde el vamos— encuentro).

En este sentido, la posibilidad que gracias al invaluable aporte de MAPFRE ha tenido el Museo Castagnino+macro de poder (re)investigar un sector de la colección se muestra hoy (y esta publicación es la prueba fehaciente) en toda su importancia. No sólo porque fue la posibilidad —hoy convertida en realidad— de poner en valor la obra sobre papel perteneciente a la colección del museo, sino porque esa investigación —que involucró a varias áreas del museo, como las de investigación y catalogación, conservación, entre otras— coaguló en un pensamiento respecto de la disciplina a la que esas obras remiten (el dibujo) y su posición dentro del conjunto de obras que constituyen el patrimonio del museo, así como respecto del valor intrínseco que se puede atribuir a la obra de un autor. Algo que puso en evidencia este trabajo es cómo ese valor está siempre vinculado con una enorme cantidad de factores que salen a la luz al poder desplegar la obra y rastrearla, no sólo históricamente sino en sus aspectos formales, estéticos, por la importancia que puede tener en relación con otras piezas de un autor o por su contigüidad con otras de la misma colección, y muchos otros factores que aparecerán claramente en la medida en que se ingrese atentamente en la lectura de este libro.

Como director artístico del museo he tenido la afortunada oportunidad de conversar con sus protagonistas sobre la actividad que se estaba llevando a cabo y puedo asegurar que cada vez he salido de la sala con la certidumbre del enriquecimiento que esto significa para todos los que formaron parte de ella, para mí —no sólo desde mi espacio en el museo sino desde mi formación personal— por supuesto, para la institución, que puede llevar a la práctica —además de lo que he comentado anteriormente, que considero fundamental— la posibilidad de tener un seguimiento óptimo de la obra desde la conservación y el registro y para todos los que se interesan en el arte, ya que la apertura al público de este sector del patrimonio del museo resultará invaluable —estoy seguro— desde muchos y muy diversos puntos de vista para quienes se acerquen a él.

Agradezco al equipo también porque ese reposicionamiento de un conjunto de la colección ha abierto nuevas líneas de pensamiento curatorial que —espero y deseo— seguiremos profundizando de aquí en más y ampliando hacia otras zonas del patrimonio.

El museo fue fundado con la misión de generar una colección de artes plásticas para la ciudad, con un afán progresista y un anhelo de formar cultura pocas veces tan intensos.

Hoy esa misión aparece en la base de la concepción de nuestro museo, ampliada, diversificada y modificada desde la perspectiva de un presente que nos pide cambios constantes.

Este acto de preservación y reconocimiento que conlleva cambios —a la vez y en un mismo movimiento— tanto en las concepciones como en las prácticas vinculadas con las colecciones públicas es también un homenaje a esa intensidad de un deseo que compartimos.

El Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino de la ciudad de Rosario fue beneficiado en el año 2006 con la ayuda García Viñolas para la catalogación de colecciones de dibujos que el Instituto de Cultura de la FUNDACIÓN MAPFRE de España concede a instituciones públicas o privadas españolas, iberoamericanas o portuguesas que necesiten colaboración para el estudio de su acervo.

Fundado en 1937 y heredero del antiguo Museo Municipal creado por la Comisión Municipal de Bellas Artes en 1920, el hoy Museo Castagnino+macro posee una de las colecciones más importantes del país, formada por más de 3.600 piezas entre pinturas, esculturas, dibujos, grabados y otras manifestaciones artísticas contemporáneas.

Los dibujos son 336 piezas de los siglos XIX y XX, de diversas escuelas europeas y de destacados artistas argentinos. Fueron incorporados mediante donaciones, compras de la institución y premios adquisición de los salones que se sucedieron desde principios de siglo XX hasta la actualidad.

En 2003 los profesionales del área conservación elaboraron un proyecto para mejorar las condiciones generales de la obra sobre soporte papel.

Las acciones previstas fueron llevadas a cabo lentamente, acorde con la disponibilidad de los recursos. El aporte del premio García Viñolas posibilitó cumplir lo proyectado más un nuevo aspecto desarrollado por historiadores del arte: la verificación de los registros antiguos de los dibujos, su fotografía y su investigación.

En esta publicación presentamos los resultados de la investigación y el relato sobre el trabajo de recuperación de esta colección que incluye firmas de los europeos Tsuguharo Foujita, Julien Dupre, Jozef Israëls, Giovanni Segantini, Lucien Simon, Edoardo de Martino y los argentinos Ernesto Sívori, Guillermo Roux, Miguel Carlos Victorica, Alfredo Guido, Augusto Schiavoni, Juan Grela, Leónidas Gambartes, Alfredo Bigatti, Emilia Bertolé.

El libro pone en evidencia el alcance de un proyecto sostenido por la confianza de una empresa privada que invierte en el cuidado de una colección pública y destaca el resultado positivo de este compromiso, invitando a otras empresas a involucrarse con la integración de las colecciones latinoamericanas al patrimonio mundial.

La línea trazada por el artista sobre el papel revela un modo original de manifestar y expresar una idea. Por su naturaleza, el dibujo sugiere la intimidad de los primeros ensayos y visiones y descubre la intensidad del carácter inmediato del gesto. También, una particular manera de percibir y analizar los objetos.

Parte de la colección de dibujos del Museo Castagnino+macro ha sido nuestro objeto de estudio. Se trata de un conjunto de piezas que se hallaba en reserva en regulares condiciones de conservación y en algunos casos, de obras que durante más de 70 años no han sido mostradas ni estudiadas. Su catalogación nos ha permitido profundizar en sus características y su ahora nueva condición ha posibilitado su puesta en valor y por ende, su futura circulación, exhibición e inclusión en los programas educativos de la institución.

Las tareas de catalogación comenzaron con la verificación de los datos asentados en el registro desde 1917. Una vez identificado cada dibujo fue corroborada y corregida la información de su ficha técnica¹, que luego fue volcada en una base de datos. El posterior estudio y expertizaje de las obras nos permitió desarrollar informes y sumar conocimiento para crear un contexto que facilitó su mejor entendimiento e interpretación. Hallar material bibliográfico, ubicar las obras en catálogos de exhibiciones y salones, incorporar información consultada en otros museos e instituciones culturales y en algunos casos la posibilidad de establecer estrechas relaciones con otras manifestaciones artísticas, ha permitido indagar en los aspectos conceptuales, iconográficos, histórico-estéticos y en las biografías de los artistas, en el itinerario de su producción y en la repercusión de ésta en las circunstancias de su época para configurar un catálogo que quedará abierto a permanentes modificaciones y noticias. La selección que hoy se expone en el catálogo razonado pretende orientar sobre las características de la colección en general.

El conjunto es complejo por su heterogeneidad. Cronológicamente no existen en la colección dibujos anteriores al siglo XIX y el de fecha más antigua es uno firmado por el criollo Carlos Descalzo en 1838. La gran mayoría del conjunto ha sido datado entre fines de siglo XIX y fines del XX y refleja el rumbo en el que se encaminaron los artistas, oscilando entre la tradición y la innovación, considerando a veces los planteos radicales de las vanguardias,

las estéticas modernistas o la alternativa de un estilo moderado de filiación tradicional. La posibilidad de trabajar con un conjunto relacionado y agrupado por la técnica utilizada nos ha permitido observar cómo las etapas históricas o el rumbo de los lenguajes estéticos son atravesados, remitiéndonos a la terminología tradicional, por la manera en que cada artista ha dirigido el desarrollo de su obra: es posible distinguir entre *esbozos, apuntes, estudios, dibujos de claroscuro, de línea*; los de *composición o preparatorios*, o los que tienen como fin evocar estructuras mentales, de *memoria, recuerdo, de imaginación*. También los que inician procesos, los *croquis*, y que derivan en *proyectos*. Esta pluralidad no sólo da cuenta de la densidad de la operación artística sino de las posibilidades del dibujo como práctica, desde el primer croquis a la idea poética o al dibujo más acabado².

Los primeros dibujos que ingresaron a la colección del antiguo Museo Municipal de Bellas Artes y que aparecen con sus datos en el libro de registro fueron los donados a la muerte de Carlos Carlés en 1925. Son 107 obras, parte de un conjunto de 267 integrado además por óleos, acuarelas y estampas. Carlos Carlés había nacido en Rosario en 1866 y luego de haber realizado sus estudios de derecho en Buenos Aires y de incursionar en la política, en 1891 fue nombrado director general de la Administración de Correos y Telégrafos, cargo en el que se mantuvo hasta 1898. Su interés por el arte lo llevó a comunicarse vía postal con artistas europeos, la mayoría de ellos participantes del Salón de París, y a través de este medio formó una colección que, en homenaje a su ciudad natal, Carlés donó al museo local. Muchos de los trabajos conservan cartas firmadas por los artistas y sellos postales originales pegados en el reverso, documentos de gran valor histórico que en su mayoría acompañaron el envío de cada obra. Las cartas no sugieren la existencia de una compra ni la elección de las mismas por parte del coleccionista, sino que aparentemente son los mismos artistas quienes en algunos casos justifican su elección y le dedican su obra. El conjunto fue cedido por sus herederos a su muerte sin otra condición que éste fuera conservado y exhibido en una de las salas del museo, que llevaría su nombre. La Comisión Municipal de Bellas Artes, en ese momento dirigida por Fermín Lejarza, la aceptó, respondiendo: "*Las obras pueden ser enviadas cuando lo tengan conveniente, aunque debo dejar constancia de que por el momento*

serán provisoriamente colocadas en las mejores condiciones que lo permita la actual casa del museo y hasta tanto sea construido el edificio que la comisión proyecta para su instalación definitiva³. Para su inventario y catalogación y “aconsejar lo que se estime conveniente para su distribución y colocación⁴”, fueron comisionados Alfredo Guido, Rubén Vila Ortiz y Fermín Lejarza, todos integrantes de la Comisión, a quienes se sumó más tarde el pintor Manuel Musto⁵. Luego de ser trasladada a la nueva sede en 1937 —el actual Museo Castagnino— no existen noticias sobre la exposición del conjunto.

La colección Carlés se perfila con rasgos particulares en el marco de las colecciones argentinas de fines de siglo XIX y presenta un panorama de la producción de artistas europeos asiduos participantes del Salón de París con obras elegidas por los mismos artistas y fechadas, en su mayoría, en el año 1898. En el caso de los dibujos, en general se trata de estudios de figuras, bocetos para ilustraciones y estudios preparatorios para composiciones al óleo que reflejan la concepción típica de esta técnica en los manuales académicos de los siglos XVIII y XIX. El dibujo, que desde el renacimiento había sido el entrenamiento artístico primario, conservó ese papel fundamental durante el siglo XIX cuando la práctica aún se orientaba de manera restrictiva y metódica al *cómo hacer, cómo estructurar, cómo construir, cómo organizar, cómo componer*, interpretada como un sistema de traducción formal⁶. Tal es el valor que en su mayoría tienen las piezas cedidas por Carlés; sólo en algunos pocos paisajes, varios de ellos de raíz simbolista —como el firmado por el francés Auguste Pointelin—, es posible intuir la técnica como parte del sentido y del problema de la obra.

Otro de los conjuntos de dibujos donados a la institución que vale destacar por sus características es el que perteneció a Nicolás Amuchástegui, primer presidente de la Comisión Municipal de Bellas Artes de Rosario. Abogado y activo participante del círculo cultural rosarino de principios de siglo XX, supo definirse en el campo de las artes como “un ‘amateur’ y un ‘estudioso’ de corazón y de alma. Algo he visto y mucho he leído. No tengo pretensiones de ‘sabio’ en forma alguna, pero sí me creo capaz de distinguir lo bueno de lo malo y lo nuevo de lo viejo, así como también el plagio de lo propio y la obra de la copia. Y ello, si bien es muy poca cosa ya es algo⁷”. Integrante de la Comisión hasta el año 1928⁸, su acción fue fundamental en las primeras décadas de gestión del grupo, en el que participó

también como vicepresidente, secretario, vocal y tesorero, y ocasionalmente como jurado en los salones de otoño. Los dibujos que pertenecieron a su colección integraron lo que Amuchástegui definía como un álbum de postales y apuntes⁹ que habían sido, aclara, algunos heredados de su padre y otros regalados por artistas amigos¹⁰ con los que había establecido estrechos vínculos —incluyendo aquellos que florecieron mientras ejerció su actividad en el seno de la Comisión— y que frecuentaron el circuito local de exposiciones. La particularidad de la colección que el museo incorporó en 1942 radica en que se trata de piezas de pequeño formato y rápida ejecución, en las que los artistas han plasmado imágenes que refieren e ilustran su producción más consagrada o proyectos más inspiradores como los eucaliptos de Malinverno, el gaucho firmado por Quirós en 1916 o el apunte realizado en el noroeste argentino por Alfredo Guido en 1921, entre otros, todas dedicadas de puño y letra al coleccionista.

Entre otras donaciones también se destacan las de obras de Carlos Victorica efectuada por el Fondo Nacional de las Artes en 1959, que incluyó dibujos de diferentes épocas, así como un cuaderno de apuntes del viaje realizado a Arequipa en 1952; la que hizo efectiva María Laura Schiavoni en 1979 de dibujos y carpetas de apuntes de su hermano Augusto, muchos de ellos fechados durante su formación junto a Giovanni Costetti en Florencia y la abundante y diversa colección de dibujos y bocetos del rosarino Alberto Pedrotti, realizada a su muerte, luego de 1980.

Emilio Ortiz Grognet, otro de los históricos integrantes de la Comisión Municipal de Bellas Artes desde sus inicios, fue el donante del primer dibujo de un artista argentino que se incorporó a la colección del museo. Se trata de una carbonilla de Octavio Pinto, *Cocina de Ariant*, que ingresó en 1926. Pinto había expuesto el año anterior en Witcomb de Rosario y había participado esporádicamente del Salón de Otoño. Si bien se trata de una escena mallorquina, en esos años la figura de Pinto cobró preponderancia debido a la posición que éste tomaría respecto de los debates sobre la identidad del arte argentino como columnista de la revista *Nosotros*¹¹. Su obra era especialmente valorada en el marco de la producción de los pintores paisajistas tradicionalistas de su generación, muchos de ellos defensores teóricos de una *pintura nacional* (definida sobre todo por los motivos representados y no

tanto por la técnica que pudiese emplearse para hacerlo) en épocas del advenimiento de los primeros modernismos en el país; línea que fue apoyada desde sectores oficiales como la Comisión Nacional de Bellas Artes y que perfiló las características de las colecciones públicas, sin excluir la del museo local¹². En esta misma línea, en 1931 fue adquirido el primer dibujo para la colección: un carbón del catalán Ramón Subirats titulado *Tipo de la Carrodilla* luego que éste realizó una exposición de sus retratos de aborígenes y personajes populares argentinos en el Museo Municipal.

También en 1931 fue adquirido *Susana en el baño* firmado por Alfredo Bigatti, el primer dibujo comprado en el marco de los salones oficiales (XIII Salón de Rosario, julio de 1931). Actuó un jurado como representante de los artistas, José de Bikandi, y por parte de la Comisión, el pintor Manuel Musto e Hilarión Hernández Larguía. Este último se desempeñaba en ese momento como vocal del grupo y sería designado en 1937 director del Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino. En su gestión, Hernández Larguía contribuyó a la tendencia de institucionalización del arte moderno¹³ con su apoyo a las manifestaciones artísticas contemporáneas. La compra de *Susana en el baño* puso de manifiesto el apoyo a diferentes líneas artísticas en el seno de la Comisión, incluso las enfrentadas por la historiografía en el debate tradición-modernidad: la obra sobre papel de Bigatti realizada a su vuelta de Francia en 1929 representaba al modernismo vernáculo de los jóvenes artistas que regresaban de su estancia europea, influenciados por las corrientes precursoras de los *nuevos* lenguajes estéticos. La modernidad no absolvió la función preparatoria del dibujo asumida durante el influjo academicista. Las representaciones que sirvieron para desarrollar ideas antes de ejecutarlas son concebidas ahora como manifestaciones simbólicas que ponen en evidencia las operaciones estéticas más íntimas de los artistas comprometidos con *lo nuevo*. En muchas ocasiones, las imágenes gestadas durante los *procesos* han sido consideradas tan significativas como los resultados finales.

Desde fines de siglo XIX y principios del XX la práctica del dibujo ganó autonomía y conquistó un lugar superador, evidente en la búsqueda por parte de los artistas de una mayor especificidad del medio, que favoreció la aparición de una diversidad de técnicas y estilos. Esta tendencia culminó con la aparición de una nueva sección en los salones

dedicada a su premiación, pero que exhibió —no sólo en el terreno local— un especial grado de valoración respecto de las otras secciones, hecho evidente en el monto económico destinado a ese fin: solía compartirse, equipararse o ubicarse por debajo de los grabados, escultura y pintura, en general en ese orden de estimación, con la consecuente desaprobación de no pocos artistas.

El primer dibujo —hoy perdido— merecedor de un premio adquisición en el salón local fue *Descansando*, de Juan Grela, galardonado en el marco del V Salón Anual de Artistas Rosarinos (1944). En 1947, *El tributo* de Leónidas Gambartes recibió igual distinción en el XXVI Salón de Rosario de 1947. Una vez institucionalizada la *sección dibujo* en los salones serían premiados durante el transcurso del siglo artistas cuya producción ha trascendido a nivel internacional, entre otros, Oscar Herrero Miranda, Francisco García Carrera, Rubén Echagüe, Daniel García, Fabián Marcaccio y Julián Usandizaga. Al comenzar el siglo XXI y cuando ya se gestaba el proyecto de fundación del Museo de Arte Contemporáneo de Rosario (macro) el histórico salón de Rosario se renovó y, adecuándose a las tendencias contemporáneas de legitimación de los lenguajes artísticos, disolvió sus ya obsoletas secciones disponiendo de un solo premio a ser debatido entre la multiplicidad de propuestas, incluida la práctica del dibujo.

Podría decirse que, como conjunto, toda colección atestigua primordialmente la historia de su propia formación. Pero cuando nos enfrentamos a cualquier colección nos involucramos a un tiempo con dos universos diferentes; esto es, por un lado, los diversos objetos que la componen y, por el otro, con el coleccionismo como práctica. Este último, programática o aleatoriamente, es el que en definitiva imprimirá su forma más general al conjunto. Como toda práctica, el coleccionismo se halla cruzado por las tensiones que sobre él imprimen las cambiantes condiciones (políticas, económicas, sociales, etc.) del contexto. De más está mencionar que estas transformaciones hacen de ambos universos (los objetos coleccionables y los modos en que estos son copiados), esferas en constante resignificación. Pero a la vez aglutina una serie de eventos menores (no todos ellos factibles de ser recuperados) ligados a la historia particular de cada una de las obras que la conforman o la de los acervos a que éstas han podido pertenecer con anterioridad. Transida también por cambios en las

políticas culturales, la historia de una colección es siempre la historia de aquello que queda fuera, el testimonio silente de aquello que —también programática o aleatoriamente— no ha sido incluido en la misma. Así, por más incoherente que a primera vista cualquier colección parezca, podemos estar seguros de que ésta guarda la consistencia de su lógica interna; esto es, la coherencia de su origen y la de su propio acontecer. Y la colección de dibujos del Museo Castagnino+macro no es una excepción. Si bien el proceso de gestación de la institución estuvo jalonado y, en gran medida, provocado por su acervo, el dibujo como disciplina fue omitido inicialmente entre los objetivos patrimoniales. Cuando éste comenzó a formar parte de la colección lo hizo en cierta medida de manera accidental y no en forma planificada. Los primeros dibujos en ser incorporados eran tan sólo una parte de un legado mayor: el de Carlos Carlés. Este hecho no impidió sin embargo que se apreciara el valioso aporte, aún cuando la manera en que esta disciplina se ha considerado a lo largo del tiempo variaría, haciéndose cada vez más rica y más compleja. Hubo entonces que esperar hasta avanzado el siglo XX para ver la inclusión definitiva de los dibujos en la política de colecciones. Fue en ese momento, por ejemplo, en que algunas piezas ingresadas más tempranamente fueron asentadas en el libro de registro, como sucedió con los dibujos de Augusto Schiavoni.

Manejar e incorporar estas piezas a la dinámica de exhibiciones de modo más riguroso fue una tarea que debió comenzar con una investigación pormenorizada, principal manera de reconocer y enriquecer las posibles estrategias de presentación. Hoy, gracias a una identificación, investigación, catalogación y conservación más exhaustiva, los dibujos pertenecientes al Castagnino+macro pueden hallar nuevos y variados lugares, desplazados del taxativo marco de contención de las subcolecciones que conforman el acervo. Las tareas emprendidas han logrado que estas piezas se encuentren disponibles para su público al devolverles un vocabulario que les es propio. Mientras tanto, una mirada más fresca sobre los procesos y las problemáticas artísticas, sobre el coleccionismo privado y sobre el devenir particular de nuestro patrimonio, nos ha permitido comenzar a contar la historia que, detrás del papel, los fue reuniendo bajo nuestro techo para ser ofrecidos a la imaginación.

Notas

- 1 Se ha trabajado con una ficha basada en la Object ID de la Getty Foundation, avalada por el ICOM.
- 2 Cfr. Gómez Molina, Juan José. *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*. Madrid: Cátedra, 1999, p. 49.
- 3 En correspondencia dirigida al Dr. José A. Campos. Libros de correspondencia de la Comisión Municipal de Bellas Artes, Rosario, 1925, nº 252.
- 4 Loc. cit.
- 5 En: Actas de la Comisión Municipal de Bellas Artes, Rosario, 1925, nros. 101 y 102.
- 6 Cfr. Gómez Molina. *Op. cit.*, p.15.
- 7 En carta de Nicolás Amuchástegui a Carlos Ripamonte, Rosario, 30 de enero de 1917. Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino. Amuchástegui, Nicolás: compilación de notas y actividades de la Comisión Municipal de Bellas Artes. Rosario, 1938, p. 87-91.
- 8 Sellares, Mirta. "Algunas consideraciones sobre salones y exhibiciones a partir de 1920". En: *Colección histórica del museo Castagnino*. Rosario: Ediciones Castagnino+macro, 2007, p. 195.
- 9 Carta mecanografiada con membrete de Nicolás Amuchastegui, fechada en Buenos Aires el 14 de febrero de 1942. Archivo del Museo Castagnino. Agradecemos a Verónica Prieto la noticia de la existencia de este documento.
- 10 Loc. cit.
- 11 Pinto, Octavio. "El paisaje de los argentinos". En: *Nosotros*, Buenos Aires, 1926.
- 12 Este aspecto de la colección ha sido desarrollado por López Carvajal, María de la Paz. *El problema de la identidad en el arte argentino: la posible influencia del nacionalismo en la configuración de la colección del Museo Castagnino (1917-1937)*. Rosario, 1997. Inédito.
- 13 Rojas, Nancy. "Un caso significativo en el proceso de institucionalización del arte en Argentina". En: *Colección histórica del museo Castagnino*. Rosario: Ediciones Castagnino+macro, 2007, p. 202.

María de la Paz López Carvajal
María Eugenia Spinelli

Antonio Alice

(Buenos Aires, 1886-1943)

Retrato de Nicolás Amuchástegui
1916

Grafito sobre papel, 18,2 x 12,3 cm
Firma en ángulo inferior derecho "[...] mas que como
recuerdo! A. Alice. Rosario 22 de octubre 1916"
Ingresó al museo en 1942. Donación Nicolás
Amuchástegui.
Registro 1077

Antonio Alice inició su educación artística junto a Decoroso Bonifanti (1860-1941). En 1903 asistió a la Sociedad Estímulo de Bellas Artes y al año siguiente ganó el premio Roma que le permitió viajar a Italia con una pensión para completar su formación. En Turín cursó estudios en la Real Academia Albertina junto a los maestros Francisco Gilardi, Giacomo Grosso y Andrea Tavernier. Activo participante de salones nacionales y extranjeros, recibió en el de París de 1904 una medalla de plata por su obra *Confesión*; en el Centenario, en 1910, una medalla de oro por la tela *La muerte de Güemes*; en el primer Salón Nacional le fue otorgado el Premio Adquisición por su obra *Retrato de señora* y en 1915 fue galardonado con la Gran Medalla de Honor en la Exposición de San Francisco de California.

Pintor defensor de los valores académicos y tradicionales de la pintura, se destacan en el conjunto de su obra los temas históricos de fuerte intención pedagógica y realista. En las composiciones más sencillas se ve influenciado por el *verismo* y el luminarismo de los *macchiaioli* que había conocido durante su estadía italiana.

Retrato de Nicolás Amuchástegui, firmado y dedicado al retratado el 22 de octubre de 1916, ha sido realizado en un estilo abocetado que no descuida la sólida estructura compositiva, logrando el gesto del modelo con rapidez y naturalidad. Con una línea precisa ha concentrado su interés en el rostro, especialmente en la mirada y en el ceño, que expresa el carácter del primer presidente de la Comisión Municipal de Bellas Artes de Rosario. El dibujo integra una donación de obras de arte formada mayoritariamente por dibujos y grabados de artistas europeos y argentinos —un *álbum*, según sus palabras— que Amuchástegui entregó en 1942 al Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino.

La relación de Alice con el retratado era cercana y así lo demuestra la correspondencia entre ambos. En una carta fechada dos meses después de que el artista realizó el retrato, Amuchástegui le envía el reglamento y lo invita a participar del Primer Salón de Otoño que la Comisión de Bellas Artes organizaba para 1917, al que Alice envió pinturas: "Deseo invitarle particular y muy especialmente a que concurra y nos honre el ambiente con su habilidoso pincel. Espero confiado en que así lo hará y en que tendremos el halago de reunir en este certamen lo mejor y más digno que, en el mundo del arte, encierra nuestro país" (Amuchástegui, 1938: 66). En la carta también promete que visitará al pintor en la ciudad de Buenos Aires en diciembre de ese mismo año, cumpliendo con un recado comprometido con anterioridad. Antonio Alice fue muy solicitado como retratista y trabajó para importantes personalidades de su época, caracterizándose siempre la calidad del dibujo que estructura sus composiciones. [MPLC]





Retrato de Carlos Pellegrini
Tinta sobre papel, 19.5 x 14.2 cm
Firma en ángulo inferior izquierdo "A. Ballerini"
Ingresó al museo en 1925. Donación Carlos Carlés.
Registro 214

Augusto Ballerini

(Prov. de Buenos Aires, 1857-Buenos Aires, 1897)

Augusto Ballerini estudió pintura con Antonio Gazano, Eduardo Chartón y Francisco Romero. Con ayuda privada y del gobierno de la provincia de Buenos Aires continuó su formación en Italia, en el Instituto Real de Bellas Artes de Roma y en el taller del pintor Cesar Maccari. Durante sus años en Europa envió numerosas obras que tuvieron gran aceptación entre el público porteño y a su regreso pintó motivos nacionales al igual que sus condiscípulos. Sus escasos recursos económicos lo llevaron a realizar otro tipo de actividades además de la producción artística, como la enseñanza particular y colaboraciones como ilustrador. Fue un activo representante de la cultura porteña: participó de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes de Buenos Aires como miembro honorario, colaboró en la fundación del Ateneo y fue nombrado corresponsal de la Asociación Artística de Roma y jurado de la Comisión Nacional de Bellas Artes en los exámenes de Maestros de Dibujo para las escuelas del estado y para pensionados en Europa. Integró junto con Ernesto de la Cárcova y Ángel Della Valle el grupo fundador de *La Colmena*. Formado con principios académicos y clásicos, su producción fue amplia y variada, realizó obras decorativas, composiciones simbólicas, cuadros históricos y religiosos, retratos y paisajes.

Dibujado con tinta a la pluma, el *Retrato de Carlos Pellegrini* es de concepción naturalista y clásica. Ejemplo de la rigurosa formación del artista, de composición y visión tradicional, probablemente se trate de uno de los retratos a pluma que Ballerini realizaba como ilustrador de *La Nación* o *La Ilustración Argentina*. Carlos Pellegrini, el retratado, fue presidente de la República Argentina tras la renuncia de Miguel Juárez Celman, cuya autoridad se había visto minada por la crisis económica que precipitó la llamada *revolución del 90*. Carlos Carlés, el donante del dibujo, había sido nombrado en 1891 —durante el gobierno de Pellegrini— director general de la Administración de Correos y Telégrafos, efectuando una significativa labor que se prolongó hasta 1898. Luego, ambos fueron diputados nacionales desde 1906.

En la misma década, la actividad de las primeras instituciones artísticas —el Ateneo y la Asociación Estímulo de Bellas Artes— era entusiasta y próspera y Augusto Ballerini era uno de sus más activos integrantes junto a Schiaffino, Correa Morales, de la Cárcova, Caraffa, Della Valle, Mendilaharsu, Guidici y ESivori, entre otros. El grupo luchaba por la creación del museo nacional de bellas artes y trabajaba intensamente en la organización de exposiciones de arte argentino, pero su objetivo político era fundamentalmente la institucionalización del arte en el país, proyecto gestado en el seno de los artistas de la *generación del 80*. El arte era concebido —aún desde los ámbitos de la política y la economía— como una variable de importancia estratégica para el destino de la nación y se creyó en que su "cultivo y frecuentación transformaría decisiva y positivamente el destino del país" (Malosetti Costa, 2001: 15). En este marco, Ballerini retrató a Pellegrini y Carlés conservó la obra del artista y la imagen del político. El dibujo —que podría datarse en la década del 90, antes de la muerte del artista en 1902— perteneció a su colección privada que a su muerte fue donada al antiguo Museo Municipal de Bellas Artes de Rosario, su ciudad natal. [MPLC]

José Benlliure y Gil

(Cañamelar, Valencia, España, 1855-Valencia, 1937)

Cabeza de moro

1897

Tinta sobre papel, 16.3 x 11.5 cm

Firma en ángulo inferior derecho "Al Dr.

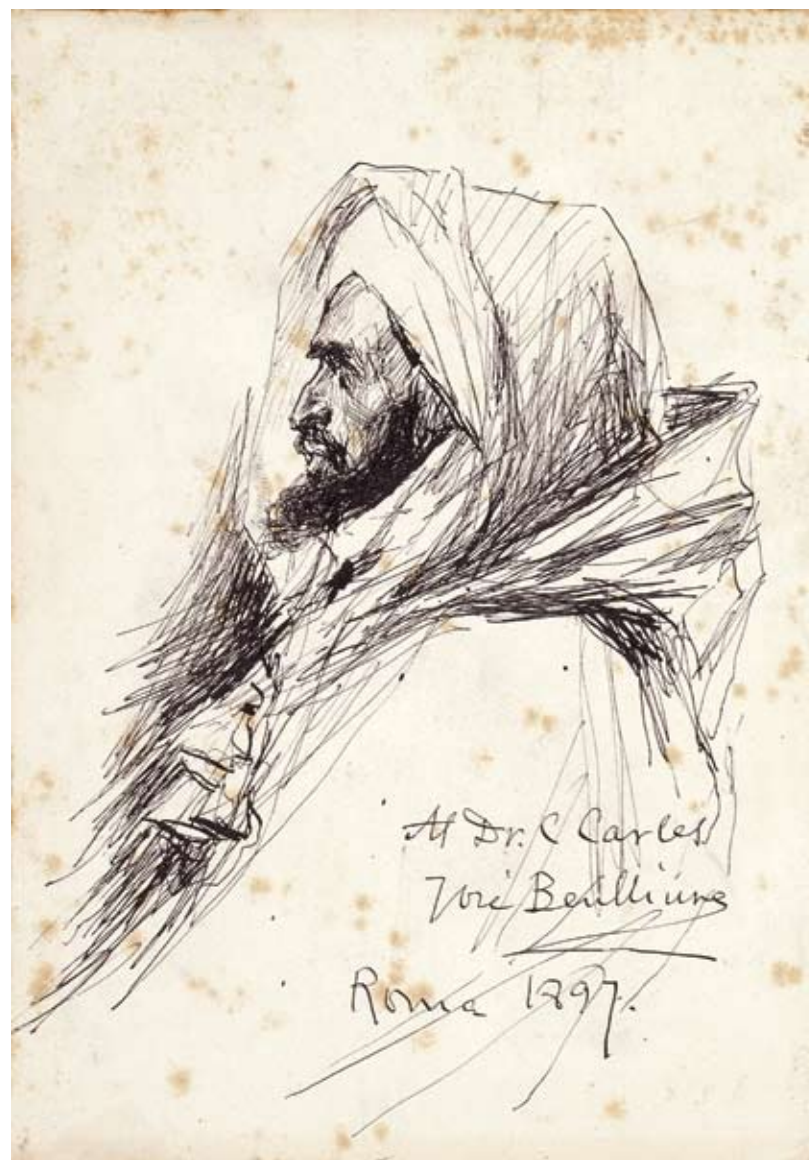
Carlés José Benlliure. Roma. 1897"

Ingresó al museo en 1925. Donación Carlés.

Registro 368

Nacido en el seno de una familia de tradición artística, fue discípulo de Francisco Domingo y Marqués desde 1867. La Diputación de Valencia le otorgó una compensación económica para seguir sus estudios en el extranjero y así viajó a París. En 1878 se instaló en Madrid junto a sus hermanos Mariano y Juan Antonio y en ese año el estado Español compró su obra *Gólgota*, hecho que le permitió viajar a Roma, ciudad en la que se instaló en 1879. Allí conoció al marchand Martín Colnaghi, quien hizo circular su obra en los principales centros artísticos europeos difundiendo sus temas de costumbres valencianas. Benlliure continuó su formación y dio clases en la Academia Española en Roma. También perteneció a la Academia de San Fernando (Madrid), San Lucas (Roma), San Carlos (Valencia), Brera (Milán) y Munich. Desde 1875 envió obras cada año a la Exposición de Madrid, donde recibió medallas en 1876, 1878 y 1887. Expuso en varias ciudades europeas, entre ellas París, donde recibió una medalla de bronce en el Salón de Artistas Franceses de 1889. En 1913 se trasladó para vivir en Valencia, donde falleció. José Benlliure practicó especialmente el costumbrismo, género de importante repercusión en la pintura española de siglo XIX. Si bien éste ha sido interpretado como una derivación del romanticismo en relación con el interés por el pintoresquismo y el exotismo, es legítimo además considerar este apego a la representación de tipos y costumbres como una herencia del barroco de siglo XVII y al propio espíritu realista español, verista e interesado por la exuberancia de su cultura popular.

El tema de *Cabeza de moro* se relaciona con estos temas exóticos todavía frecuentes entre los pintores de fines de siglo XIX, pero debería además comprenderse en el marco de un homenaje a la pintura orientalista de Mariano Fortuny que influyó notablemente a los artistas españoles de su época e incitó al viaje a quienes buscaban otros motivos y paisajes para pintar. Benlliure realizó dos viajes al norte de África y se introdujo en los asuntos de la vida cotidiana marroquí que trató en su trabajo, como la enseñanza del Corán, la intimidad familiar, los zocos y los hombres fumando y conversando a la usanza mora. La fecha de uno de sus viajes coincide con la del dibujo que nos ocupa, pero el artista aclara "Roma" debajo de su firma y de la dedicatoria a Carlos Carlés. No se trata de una copia del natural, sino de un estudio posterior, un *recuerdo* de su viaje. Con un trazo firme y enérgico y una técnica rápida resuelve las características de la vestimenta de la figura de perfil y las superposiciones del atuendo, prestando especial atención a la definición de los rasgos moros del retratado. [MPLC]





Emilia Bertolé

(El Trébol, Santa Fe, 1898-Rosario, Santa Fe, 1949)

Cabeza

1923

Sepia sobre papel, 18.1 x 12.4 cm

Firma en borde inferior "Para el Sr. Nicolás

Amuchástegui, recuerdo cordialísimo de Emilia

Bertolé. En Rosario, junio 1923".

Ingresó el museo en 1942. Donación Amuchástegui.

Registro 1074

Emilia Bertolé residió desde muy joven en Rosario y fue becada por el diario *Patria degli italiani* para estudiar dibujo y pintura en la academia *Domenico Morelli* de Mateo Casella. En 1914 integró el grupo de artistas que participaron en la exposición de pintura argentina que se llevó a cabo en la Casa Blanca de De Souza. En 1915 recibió el Premio Estímulo en el V Salón Nacional. Desde 1917 y durante la década del 20 participó activamente del Salón de Otoño de Rosario y del Salón Nacional. También desarrolló su vocación literaria y en 1927 publicó su primer libro de poesías titulado *Espejo en sombras*. Formó parte de la élite literaria que se reunía en el Café Tortoni y del grupo Anaconda, presidido por Horacio Quiroga e integrado por Emilio Centurión, Alfonsina Storni y Arturo Capdevila, entre otros. Hacia mediados de la década del 30 colaboró con ilustraciones para las revistas *El Hogar* y *Sintonía* y realizó los dibujos de una serie de cuadernos titulados *Mujeres de América*. En 1944 volvió a residir en Rosario donde murió en 1949.

En su primera etapa, la más destacada de su producción, un tono melancólico de raíz simbolista caracterizaba su pintura, en la que los contornos de las figuras se fundían en fondos de tonos bajos decorados con motivos modernistas, sugiriendo atmósferas densas.

En 1921 Emilia Bertolé realizó el *Retrato del Sr. Luis Prada Nessi*, una figura clásica en la que se observa la precisión y el oficio de la artista como retratista. Determina los rasgos observando el gesto de su modelo y poniendo en evidencia su carácter con un estudio agudo de la mirada. La intención está ajustada al rostro —como si su ojo estuviera fijado en el centro de la composición— que resuelve de manera tradicional y realista. Ha utilizado pastel blanco para destacar el cuello de la camisa y trazos menos

Retrato del Sr. Luis Prada Nessi
1921
Carbonilla, sanguina y pastel sobre papel, 57.3 x 42.9 cm
Firma en borde inferior derecho "Emilia Bertolé. 1921"
Ingresó al museo en 2000. Donación Bignone de Nestares.
Registro 2768



controlados para la corbata, el resto de la vestimenta y el fondo, cuyo valor tonal resalta la figura. En el catálogo del Salón Nacional de ese mismo año —en el cual recibió el Segundo Premio Municipalidad de Buenos Aires— ya se consigna su domicilio en la ciudad de Buenos Aires, donde recibía importantes encargos y asistía a tertulias literarias.

Cabeza perteneció al conjunto de obras que Nicolás Amuchástegui donó al Museo Castagnino en 1942. Es un retrato realizado en sepia en el que la fisonomía de la mujer —¿ella misma?— ha sido lograda con un lenguaje espontáneo y directo, especialmente en el entramado de líneas que definen su cabellera y el fondo que contrastan con la sutileza de los trazos del rostro. La obra ha sido fechada en junio de 1923, un mes después de su participación en el VI Salón de Otoño en el que Bertolé exhibió tres obras de su autoría y el Dr. Amuchástegui había actuado como jurado titular. La artista, que se había convertido en una retratista solicitada por la alta burguesía porteña y en una poetisa reconocida que se afianzaba en los círculos intelectuales del momento, le dedicó este dibujo como *recuerdo cordialísimo* a quien fue miembro fundador de la Comisión Municipal de Bellas Artes de Rosario. La relación entre ambos databa de 1919, año en que la madre de Amuchástegui muere mientras Emilia Bertolé realizaba su retrato. En una carta que le dirige Amuchástegui y que se conserva en su archivo personal, se lee "[...] no solamente hay en su obra el absoluto parecido físico; hay algo más, que vale más y que significa el logro de un gran esfuerzo: hay el parecido psicológico, la identidad de expresión la reproducción fidelísima de lo que vulgarmente llamamos el 'aire de las personas'; hay en suma, la concretación de un abstracto espiritual". [MPLC]



Cabeza
1927

Tinta sobre papel, 19 x 13 cm

Firma en ángulo inferior derecho "Berni 1927"

Ingresó al museo en 1981. Donación Rosa Serman.

Registro 1848

Antonio Berni

(Rosario, Santa Fe, 1905-Buenos Aires, 1981)

Antonio Berni nació en Rosario en 1905. Realizó sus primeros estudios de dibujo junto a Eugenio Fornells y Enrique Munné en su ciudad natal. Luego de recibir el Premio Estímulo del VII Salón de Otoño le fue concedida una beca del Jockey Club que le permitió viajar a Europa en 1925. Conoció las propuestas de vanguardia y en París asistió a los talleres de André Lhote y Othon Friesz. Regresó al país en 1930 y dos años después expuso en Amigos del Arte una serie de *collages* surrealistas. En 1933 se instaló en Rosario y lideró la Mutualidad de Estudiantes y Artistas Plásticos de Rosario, agrupación de vanguardia orientada hacia una pintura realista, de tono crítico, marcada por su identificación con las ideas políticas socialistas. De esta etapa son sus composiciones de gran formato conocidas como *murales móviles*, influenciadas por la obra de los muralistas mexicanos, la escuela metafísica italiana y la Nueva Objetividad alemana. En 1943, recibió el Gran Premio del Salón Nacional y un año más tarde creó el Taller de Arte Mural junto con Castagnino, Colmeiro, Spilimbergo y Urruchúa. En 1952 inició una serie de paisajes al óleo sobre la vida en las villas miserias y barrios marginales. Con una materia rugosa y empastada comenzó a acercarse a las propuestas informalistas y a partir de los años 60 retomó la incorporación de objetos de descarte, creando una técnica de grabado que llamó *xilocollage* y que le valió en 1962 el Gran Premio de Grabado en la XXXI Bienal de Venecia. Hacia mediados de los 70 comenzó un nuevo ciclo de pinturas y *collages* cuya temática se refería al mundo urbano marginal habitado por personajes grotescos, vulgares y anónimos que expuso en Nueva York entre abril y mayo de 1977.

Cabeza, fechado en 1927, fue realizado cuando el artista vivía en París, inmerso en un momento de profundos cambios estéticos. Berni ya había experimentado con los lenguajes modernistas y en el boceto que nos ocupa —aún tratándose de un apunte rápido y poco representativo de la calidad de su dibujo— pueden observarse características que luego desarrollaría en su pintura de los años 30, a su regreso a la Argentina y que son el resultado de su formación europea.

En 1926 viajó por Italia, visitando Asís, Florencia y Arezzo, estudiando las pinturas de los primitivos italianos y las obras de los grandes maestros renacentistas. También conoció la producción artística de Picasso y Braque y en 1927 pudo asistir a la gran retrospectiva de De Chirico en París. Luego, atraído por los principios del *retorno al orden* —que indagaba los cánones formales clásicos y los relacionaba con ciertos matices mágicos y metafísicos— Berni creó sus retratos con una firme estructura geométrica y una actitud pensativa y ausente, como "abismada en la meditación" (López Anaya, 1997: 24).

La síntesis formal, cierta geometrización de las formas, el dibujo preciso, los volúmenes con énfasis en planos de sombras y especialmente la manera en que resuelve los ojos del rostro femenino, sus características estéticas y el tono, como los ha destacado por su tamaño y la intensidad de la mirada, definen el estilo que relaciona nuestra tinta con estos postulados —estrechamente ligados con el concepto de melancolía moderna— a los que el artista adscribía en París a fines de la década del 20. [MPLC]

Albert Marie Adolphe Dagnaux

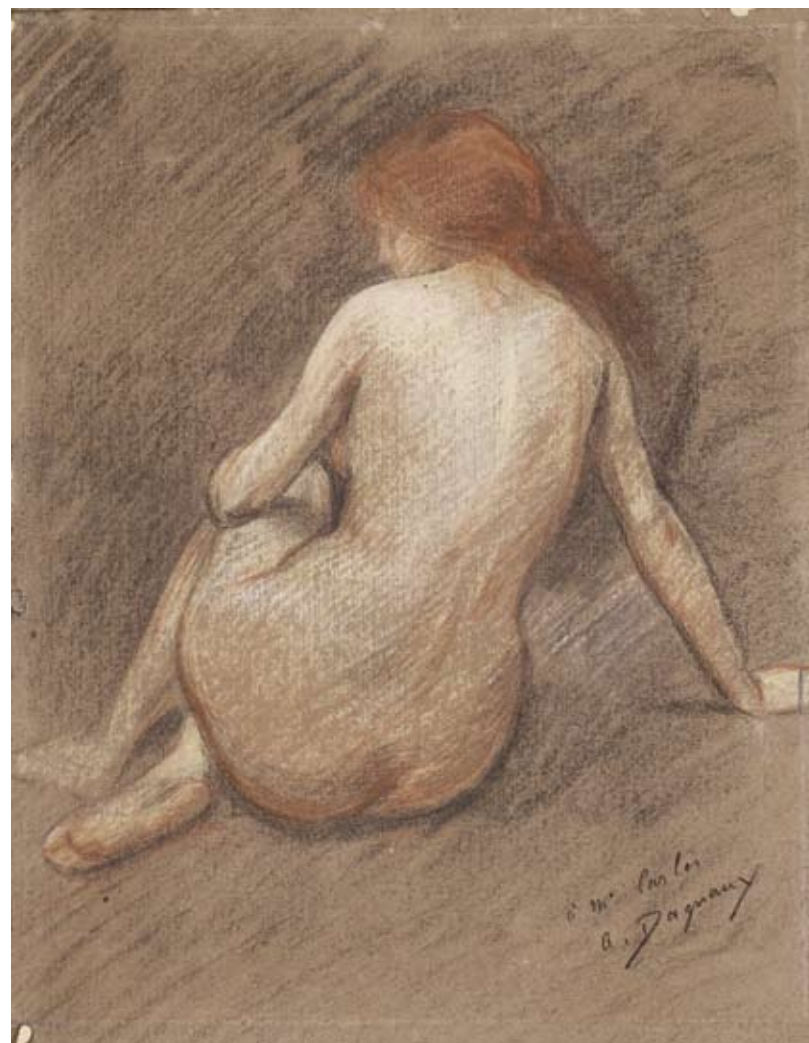
(París, 1861-Mantes la Jolie, Yvelines, Francia, 1932)

Pintor de género, paisajes y retratos, Albert Dagnaux fue discípulo de Alfred Roll (1846-1919), pintor académico y uno de los fundadores de la Sociedad Nacional de Bellas Artes, de la que nuestro artista fue uno de los primeros adherentes. Exhibió en el Salón de Artistas Franceses y en el de París desde 1883.

Su obra se mantuvo próxima a los planteos estéticos tradicionales. En el caso de la pintura de paisajes siguió la escuela naturalista, especialmente el estilo de Camille Corot (1796-1875) e intentó conciliar el aporte moderno de los impresionistas en escenas de *plain air* con interesantes estudios de modulación de la luz en paisajes de la Bretaña francesa, Normandía y Mantes, donde vivió los últimos veinte años de su vida. El óleo de grandes dimensiones *Avenue du Bois de Boulogne, le club des Pannes*, expuesto en el Salón de París en 1893, se destaca por la influencia de Manet y sus seguidores en cuanto al lenguaje y a la elección del tema.

Si bien en la ejecución de los desnudos continuó con la tradición académica adquirida durante su formación, adoptó ciertas características del modernismo francés que se observan en *Desnudo de mujer*, dibujo donado por Carlos Carlés al Museo Municipal de Bellas Artes en 1925. Dagnaux representa una figura femenina de espaldas sin ningún referente espacial en la composición; el dibujo, de estilo abocetado, es un estudio de los volúmenes del cuerpo que resuelve con sanguina y pastel blanco y remarca con una línea oscura que define sus contornos sobre el fondo, el gris azulado del papel de color utilizado como soporte.

La melena pelirroja de la modelo recuerda a la del pastel *Femme nue assise de dos* hoy colección del Musée d'Orsay de París y que se trata de un dibujo preparatorio para el óleo sobre tela *Etude de nu*, obra exhibida en el Salon de la Société de Beaux-Arts en 1898 (Brejon de Lavergnee, 2001: 75), hoy en el museo de Lille, Francia. Sus características estilísticas y compositivas y la probable coincidencia en la fecha de ejecución permiten ponerla en relación con los dos desnudos de Dagnaux que están en la colección del Museo Castagnino y tal vez arriesgar que estos fueran parte de una serie de estudios previos a las obras mencionadas. [MPLC]



Desnudo de mujer
Pastel sobre papel, 32.5 x 25.3 cm
Firma en ángulo inferior derecho "A. Dagnaux"
Ingresó al museo en 1925. Donación Carlés.
Registro 397

Alfredo Bigatti

(Buenos Aires, 1898-1964)

Susana en el baño

1930

Tinta, grafito, sanguina y acuarela sobre papel, 35 x 43 cm

Firma en ángulo inferior izquierdo.

Ingresó al museo en 1931. Adquirido por la Comisión

Municipal de Bellas Artes en el XIII Salón Rosario.

Registro 579

Alfredo Bigatti estudió en la Sociedad Estímulo de Bellas Artes y en la Escuela Nacional de Bellas Artes, de la que egresó como profesor en 1918. En 1923 viajó a Europa, estudió en París con Antoine Bourdelle (1861-1929) y conoció la obra de Aristide Maillol (1861-1944) y Charles Despiau (1874-1946). Estos tres escultores y Auguste Rodin (1840-1917) fueron sus referentes a la hora de plantear el lenguaje escultórico que desarrolló en su primera etapa de producción. Pronto se vinculó con el *Grupo de París*, integrado por Aquiles Badi, Horacio Butler, Lino Eneas Spilimbergo, Héctor Basaldúa, Antonio Berni y Raquel Forner, jóvenes artistas argentinos que realizaban su experiencia europea y que, como explica el mismo Bigatti, se hallaban en “la búsqueda de lo eminentemente estructural y de los auténticos valores plásticos” (López Anaya, 1997: 146). La agrupación encarnó un movimiento renovador fundado en una estética basada en el *retorno al orden*, en la línea de Andre Lhoté (1885-1962), quien había sido maestro de varios de sus integrantes. En 1932 junto con Forner —que en 1936 se convertiría en su mujer—, Alfredo Guttero y Pedro Domínguez Neira creó los *Cursos libres de arte plástico* en un taller del edificio Barolo, donde enseñó dibujo y escultura alejado de los principios academicistas.

Realizó el monumento a Mitre de la ciudad de La Plata, el de Roca en Choele-Choel y en 1940 comenzó los primeros estudios para el Monumento a la Bandera de Rosario —inaugurado en 1957— en colaboración con el escultor José Fioravanti y los arquitectos Bustillo y Guido, obra que lo ocupará hasta 1952.

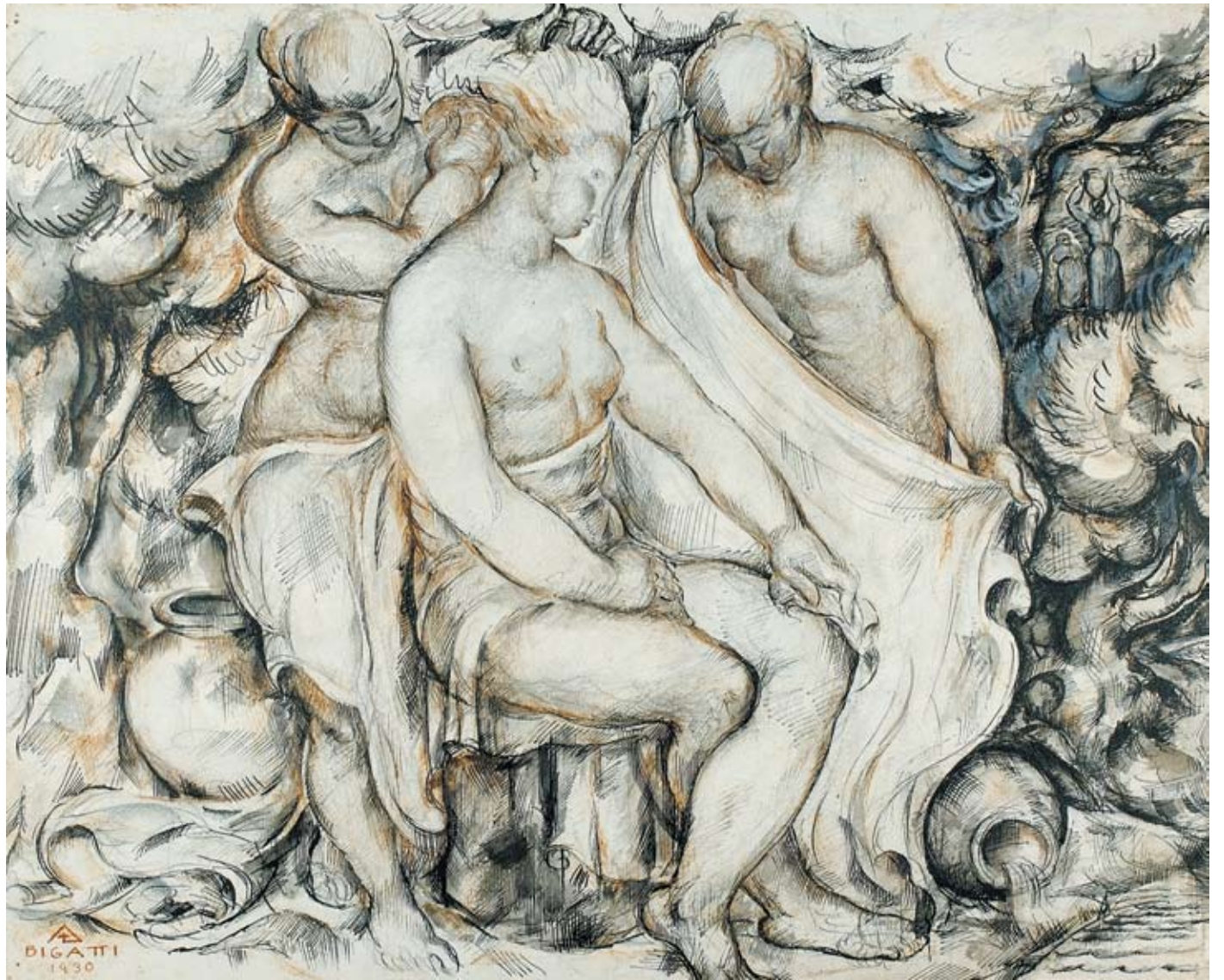
Participó en salones nacionales y extranjeros obteniendo numerosas distinciones, entre otras el Tercer Premio de Escultura en 1920, cuando realizó su primer envío al Salón Nacional; en 1926 obtuvo el Primer Premio en el Salón Nacional; en 1929, el Primer Premio de Escultura en el XV Salón de Rosario; en 1935 le fue otorgado el Gran Premio Nacional de Escultura en el XXV Salón Nacional de Artes Plásticas y en 1937 fue distinguido con el Gran Premio de Escultura en la Exposición Internacional de París.

En el dibujo *Susana en el baño*, fechado en 1930, Bigatti postula los principios estéticos formalistas de su

generación, estrechamente vinculados con la modernidad europea de las primeras décadas del siglo XX considerada una alternativa al desarrollo de las vanguardias. La referencia al clasicismo tanto en los aspectos teóricos como formales —la utilización de temas, rasgos estilísticos y principios conceptuales— constituyó un movimiento que ha sido caracterizado por el *retorno al orden* y la *nostalgia* como concepto dominante y cuyos principales seguidores han sido los artistas europeos Cézanne, Picasso, Matisse, Derain y Morandi, entre otros. Los artistas argentinos agrupados en torno de la revista cultural *Martin Fierro* desde 1924 interpretaron y sostuvieron este modelo de representación como opción de avance modernista.

Bigatti utiliza un tema clásico —el de Susana, heroína de los textos apócrifos del Antiguo Testamento, cuya virtud e inocencia triunfaron sobre el mal— como pretexto para plantear un desnudo femenino al que le otorga materialidad construyéndolo con volúmenes rotundos, interesado más por la estructura de la composición que por los detalles. La línea le permite definir las masas, espesores y huecos que modela a la manera de un bajorrelieve. Payró explica que Bigatti “tiene innata preferencia por las formas amplias, generosas, bien definidas en planos y sencillas al extremo [...] y siempre manifiesta este artista pensativo su afán de conquistar la pura y razonada ordenación de las formas, los ritmos graves y lentos, el equilibrio de figuras aisladas o grupos fundidos en un bloque en virtud de su espíritu unitario” (Payró, 1941: 4). Estos conceptos expresados en relación con su producción escultórica son válidos para caracterizar esta obra sobre papel realizada al regreso de su viaje a Francia en 1929 y que el artista presentó al XIII Salón de Rosario en 1931¹ junto con otra de la misma serie titulada *Primavera*, acuarela y *gouache*, donde fue adquirida por la Comisión Municipal de Bellas Artes. [MPLC]

¹ Ambos dibujos fueron reproducidos en el catálogo del XIII Salón de Rosario, Comisión de Bellas Artes de Rosario, Rosario, julio-agosto 1931, p. 59.



Gustavo Cochet

(Rosario, Santa Fe, 1894-Funes, Santa Fe, 1979)

Gustavo Cochet se formó junto a César Caggiano en su ciudad natal. En 1915 viajó a Europa y se instaló en Barcelona, donde se dedicó a la restauración de obras de arte. Luego viajó a París y asistió al taller de Maurice Loutreuil (1885-1925). En 1928, instalado otra vez en Barcelona, decoró pabellones para la Exposición Internacional de 1929 y expuso en el Museo de Arte Moderno de Madrid, en Bilbao y en Perpignan. En 1931 publicó en su ciudad natal *Diario de un pintor*. Participó de la guerra civil española y realizó grabados ilustrando sus escenas que tituló *Caprichos* en homenaje a Goya. Exiliado en Francia, fue repatriado en 1939 y se dedicó a la pintura de paisajes del campo argentino, retratos y escenas de la vida cotidiana. Ese mismo año recibió el Tercer Premio de Pintura en el Salón Nacional. En 1963 ganó el Primer Premio en el Salón de Artistas Plásticos Rosarinos. Fue un destacado maestro e incursionó en la crítica de arte con sus escritos *El grabado, historia y técnica* y *Honoré Daumier*, entre otros.

Cochet se trasladó a Francia en 1921, al año siguiente de su casamiento con Francisca Alfonso, su modelo catalana predilecta. Allí debió prestar servicio militar por ser hijo de francés y fue recién en 1923 que realizó su primera exhibición en la capital francesa en la galería Fabre. Se destacan en este período sus composiciones con el tema del suburbio Parísino y sus habitantes sin abandonar la visión realista de los modelos heredada de la escuela pictórica española. A este período corresponde *Cocinera*, firmada en francés y fechada en 1923. “Cochet [...] deambula en aquellos días por las calles de los barrios obreros [...], se pone resueltamente frente al paisaje urbano y con un admirable y ejemplar amor por su oficio [...] va reflejando en sus cuadros ese ambiente de sordidez [...] donde se presiente el hacinamiento y el dolor de las prolíficas familias obreras [...], son los tiempos heroicos de la inevitable bohemia en

París [...]” (Zapata Gollán, 1943:9). En la capital francesa participó del ambiente artístico local y aunque frecuentó a destacados contemporáneos vanguardistas, nunca se alejó de su personal estilo realista.

De raíz naturalista pero inscripta en su potente realismo, *Cocinera* representa a una mujer que recuerda los rasgos de Francisca. El artista construye la figura creando planos de gamas tonales bajas logrados con tramas. Una línea de tinta a la pluma resuelve los contornos con acentos de tono y densidad y tiende a precisar los detalles como si el ojo del espectador enfocara en ella, dejando el fondo —una cocina típica— abocetado y en un segundo plano de definición.

Cochet vivió en Europa entre 1915 y 1939. La fecha de incorporación del dibujo a la colección del Museo Municipal de Bellas Artes —donado por “amigos del museo” según consta en actas de ese mismo año— coincide con una estadía en el país de tres años, entre 1931 y 1933, época en la que desarrolla una intensa actividad: publicó *Diario de un pintor* en 1931 y exhibió sus obras en diferentes muestras realizadas en salas de la ciudad, entre ellas participó de la *Exposición de artistas locales* de 1932. El Museo Municipal de Bellas Artes ingresó a su colección tres trabajos de su firma en esos años, además del dibujo que nos ocupa, *Retrato de mi padre*, donado por Rosa Tiscornia de Castagnino en abril de 1931 y *Lectora e Interior de molino*, ambos realizados al buril y comprados por la Comisión en la Cooperativa Artística de Rosario en abril de 1932.

En su retorno definitivo al país participará activamente en el medio artístico local convirtiéndose en uno de los artistas más destacados e influyentes de la historia de la ciudad. [MPLC]

La cocinera
1923
Tinta sobre papel, 47.5 x 30.7 cm
Firmada en ángulo inferior izquierdo "Gustave
Cochet. 1923"
Ingresó al museo en 1932. Donación particular.
Registro 591



Edoardo (Federico) de Martino

(Meta, Italia, 1838-Londres, Inglaterra, 1912)



Edoardo de Martino se formó como marino en el Colegio Naval de Nápoles. Atendió a clases de pintura en el Instituto Napolitano de Bellas Artes y frecuentó los estudios de dos famosos pintores locales: Giacinto Gigante y Domenico Morelli¹.

Comisionado durante 1866 a bordo de la corveta *Ercole* en la estación naval de América Meridional (Montevideo), durante el mes de mayo fue acusado erróneamente cuando el navío fue víctima de un grave siniestro en el estrecho de Magallanes. A causa de este episodio que perjudicaría su carrera renunció a la Marina en 1867 para dedicarse a la pintura y estableciéndose en Uruguay. Fue alumno de Juan Manuel Blanes, pintando escenas de los puertos de Montevideo y Buenos Aires. Durante 1968 y 1969 recibió de Pedro II de Braganza, último emperador de Brasil, el encargo de registrar pictóricamente la Guerra del Paraguay (1864-1870). Primero a bordo de la fragata *Emperatriz* (en las cercanías de Curupaity) y más tarde en el *Lima de Barros* (parte de la avanzada en Humaitá), ejecutó una serie de obras que le valdría el reconocimiento de su mecenas. Éste concedió a de Martino el título honorífico de *Caballero de la Orden de la Rosa*. Tras una nueva estancia en el Río de la Plata, donde realizó *Reconocimiento de humaitá* y *Combate del Riachuelo*, entre otras telas de grandes dimensiones, retornó a Brasil. Allí residiría hasta que, en 1876, se trasladó a Londres llevando consigo las recomendaciones del emperador ante

el Barón de Penedo, representante de la corona brasileña en Inglaterra. Su habilidad como artista, sus conocimientos como hombre de mar y sus prerrogativas sociales, contribuyeron a que en 1894 fuese nombrado *Marine Painter in Ordinary to Her Majesty Queen Victoria*, trabando asimismo amistad con el príncipe heredero Eduardo y con la esposa de éste, Alexandra de Dinamarca. Tras la muerte de la reina, lo mismo sería pintor de marinas del entonces monarca Eduardo VII y de su sucesor, Jorge V. Viajó por Europa como huésped de otras familias reales y visitó New York, siempre destacándose como cronista visual de batallas navales. Entre sus patronos se contaron además el Kaiser Willhelm II, el Zar Nicolás II y el Rey de Portugal. En 1897 sufrió un ataque a causa del cual quedaron resentidos su brazo y su pierna derechos. A partir de entonces, de Martino comenzó a emplear los servicios de un ayudante, John Fraser, quien con el tiempo devendría uno de sus más importantes discípulos, realizando él mismo parte de los encargos que de Martino se limitaría a firmar.

De las más de quinientas obras producidas durante su estancia en Sudamérica, tres centenares se conservan en pinacotecas brasileñas. Algunas de sus pinturas más importantes —como *La batalla de Trafalgar* y el ciclo dedicado a la vida del Almirante Nelson— forman parte de la Colección Real Británica. Dos de las telas pertenecientes al ciclo de Trafalgar integran junto a otras el patrimonio del Centro Naval de Buenos Aires.

¹ Cfr. Pascazio, Francesco. "Eduardo de Martino: un pittore di marina di fama internazionale." En: *Lega navale*, Roma, anno 109, no. 9-10 (sett.-otto. 2006), p. 32.



Ingresada al Museo en 1925 como parte del legado de Carlos Carlés, *Windsor Park* de Eduardo de Martino es un apunte rápido realizado sobre un cartón con membrete de aquella residencia temporal de la realeza británica. En lugar de las monumentales vistas propias de la imaginería eduardiana, generalmente capturando la visión panorámica proporcionada por el *Long Walk*, de Martino ha decidido plasmar una porción más íntima del parque en un encuadre que recuerda al de las pinturas románticas de Paul Sandby como *The South-East Corner of Windsor Castle* (ca.1765, Royal Collection, Castillo de Windsor, Reino Unido). El menú sobre el cual fue realizada lleva la fecha en que contrajeron matrimonio la princesa Louise d'Orleans y el príncipe Carlos de Borbón y las Dos Sicilias. La ceremonia tuvo lugar en la iglesia de St. Mary de Evesham, en la cercanías de Wood Norton Hall, residencia del heredero al trono de Francia, el duque d'Orleans. A la boda, en representación de su hermano, el rey de Inglaterra, asistió la princesa Beatrice. Mientras tanto Eduardo VII se encontraba en Windsor, agasajando a su sobrino, el kaiser Wilhelm II, y a la esposa de éste, Augusta Victoria. Con un grafismo apresurado, de Martino captura un grupo de pequeños personajes ocupados en una partida de caza. Aún cuando ésta es una temática inusual en su producción, el pintor ha tratado la imponente vegetación con la majestuosidad propia de sus mares.

La tinta *A little bit of the H. M. S. Indomitable*, por su parte, ha sido realizada sobre el reverso de un menú del 7 de agosto de 1908 con membrete gofrado del *yacht* *Victoria & Albert*. Es altamente probable que

ésta sea también la fecha de ejecución de la obra. Construido por *Fairfield Shipbuilding & Engineering Co. Ltd*, el *Indomitable* fue puesto en el agua en 1907 pero sólo se daría a conocer públicamente durante la *Review of the Combined British Fleets* en las costas de Spithead (1910). Este crucero de guerra era parte de la flota de avanzada de la clase *Invincible* que siguió al *Dreadnought* y cuya producción fue mantenida en secreto para sorprender en batalla a la Marina alemana. *A little bit of the H. M. S. Indomitable* es un ejemplo de la pericia con que de Martino podía describir el poder de las embarcaciones de guerra, herramienta de propaganda frecuente entre las principales potencias del imperialismo. Es además otra muestra de la posición social que este artista alcanzó en la corte británica. Comisionado por la reina Victoria, el *Victoria & Albert* fue el tercer navío con ese nombre construido para transportar a los miembros de la realeza y entró en servicio en 1901, siete meses después de la muerte de la soberana. Dado que frecuentemente utiliza este tipo de soportes, podemos alegar que el pintor acompañó a Eduardo VII en muchos de sus viajes y expediciones, lo cual le permitía realizar esbozos y apuntes que luego utilizaría en sus obras a mayor escala, al óleo.

En *La Uruguay en el Atlántico*, de Martino retrata el episodio más importante en la historia de esta corbeta construida en Birkenhead, Inglaterra. Botada en 1874, fue utilizada como buque escuela entre 1877 y 1880, cuando alojó la reorganizada Escuela Naval del Comodoro Urtubey, que hasta entonces funcionara en el vapor *General Brown*. De ella egresó la primera promoción de cadetes oficiales nativos



en realizar su formación completa en el país. Aquello que inmortalizaría a La Uruguay, sin embargo, fue el rescate de la expedición científica sueca del Dr. Otto Nordenskjöld en diciembre de 1903 en la Antártida. Es esa travesía del buque a flote de mayor antigüedad de la Armada Argentina la que de Martino plasmó 5 años más tarde en la pequeña tinta conservada en el MMBAJBC. Sin duda esta pieza se halla vinculada con el óleo *Bienvenida* (1908) que, parte del patrimonio del Centro Naval², sería reproducido en 2003 como viñeta en el sello postal de 75 centavos emitido por el Correo Argentino, conmemorando el centenario de la hazaña de salvamento. La corbeta Uruguay fue declarada Monumento Histórico Nacional el 6 de junio de 1967 y actualmente se halla fondeada en Puerto Madero donde funciona como buque museo.

La Uruguay en el Atlántico no ha sido fechada, pero en el *Libro de Registro I* del MMBAJBC se ha asentado que fue realizada en Rusia el 13 de julio de 1908. Tal datación resulta verosímil dado que Eduardo VII realizó su primera visita al Zar Nicolás II en aquel año.

El 25 de abril de 1908, durante una cegadora tormenta de nieve, el buque de guerra *The King & Queen*

MNS Gladiator perteneciente a la Marina Real Británica, colisionó con el buque correo americano *St Paul* en el área de la Isla de Wight, en las cercanías de Yarmouth. Proveniente de Portland y en camino a Portsmouth, el barco británico se encontró frente al *St Paul* que seguía su ruta desde Southampton hacia Estados Unidos al entrar ambos en el Hurst Race. Con escaso tiempo para maniobrar, la situación empeoró cuando en lugar de virar ambos a babor —como estipula el procedimiento en estos casos— lo hicieron en sentidos contrarios. La proa del *St Paul* dio de lleno en la banda de estribor del *Gladiator* volcándolo por completo sobre babor. De los 250 miembros de la tripulación, veintiocho resultaron víctimas fatales. Durante los cinco meses que duró su salvataje el *Gladiator* se convirtió en una atracción. Muchos rentaron botes para visitar de cerca la nave e incluso se editaron postales fotográficas del buque averiado (como las de J. Welch & Sons of Portsmouth y Beken de Cowes, entre otras firmas editoras). Indudablemente de Martino capturó con fidelidad y preciosismo esta agitada escena del salvataje cuando unos meses más tarde se encontró en las cercanías a bordo del *Victoria & Albert*. Esta tinta, realizada sobre el reverso de un menú del Yatch Real (con fecha del 7 de agosto de 1908), guarda asimismo extrema semejanza con algunas de las imágenes que fueron entonces publicadas.

Happy New Year: obra de pequeñas dimensiones que retrata un apacible paisaje holandés, fue concebi-

² El óleo *Bienvenida* posee una placa que dice: "Corbeta argentina La Uruguay. Comando Teniente de Navío Don Julián Irizar. Enviado en socorro del buque-explorador sueco Antartic. Salió de Buenos Aires el 6 de octubre de 1903 y regresó con los naufragos de la expedición exploradora Nordenskjöld el día 3 de diciembre de 1903".



da por de Martino como una postal que remitió a Carlos Carlés³ en fecha incierta. Fue ésta una práctica común en el artista, tal como lo demuestran la wash *Happy New Year* (1906) conservada en el Museo Marítimo Nacional del Reino Unido en la que representó al bajel *Osborne* (construido hacia 1870).

Marina [reg. 365]: Es la interpretación de una embarcación surcando un océano agitado bajo un amenazador cielo de tormenta que conserva mucho del imperturbable dramatismo con que de Martino ha abordado las escenas de guerra en alta mar. El punto de vista bajo provee a un tiempo un amplio escenario para los nubarrones y una línea de horizonte donde acomoda al vulnerable navío que, escorado, batalla contra las aguas. Se desconoce la fecha de realización de esta obra.

The Ophir-Indian ocean: Durante la visita que los duques de York realizaron a Australia en 1901, el corresponsal del *Daily Telegraph* describió los costes del viaje detallando aquellos relacionados con la embarcación que llevaría a los futuros King George V y Queen Mary en su *tour* por las colonias. En el acondicionamiento de ésta se habían invertido £56.000, que venían a sumar a los £70.000 abonados en calidad de arrendamiento y a los £25.000 que permitirían financiar el carbón necesario para su funcio-

namiento⁴. La nave a que refería la crónica era la *Ophir*, rentada por el gobierno británico para realizar una travesía que duraría casi nueve meses. El *Ophir* venía a reemplazar temporalmente al *Victoria & Albert II*, un vapor bastante anticuado que resultaba inapropiado para este viaje al otro lado del mundo. El periplo a Australia, las celebraciones en ese país y la visita a Nueva Zelandia fueron seguidas por el itinerario de regreso a través del océano Indico hacia Sudáfrica, vía Mauritius y finalmente Canadá, para regresar a Inglaterra. Harry Price, oficial a bordo del *Ophir* registró e ilustró la aventura en su diario personal creando una imagen que tuvo impacto inmediato. Una vez más el soporte es un menú de desayuno, esta vez proveniente de la embarcación retratada.

Además de esta tinta, en la que la embarcación parece peligrar entre las olas del océano Indico, de Martino realizó otras obras vinculadas con esta visita real a las colonias, como el pequeño óleo sobre tabla *Hawkersbury [sic] River near Sydney* (1901) —que hoy se conserva en la National Library de Australia— y *Visiting the Ophir at Melbourne* (1901), de destino desconocido⁵.

En noviembre de 1901, cuando el *Ophir* se hallaba casi llegando a destino en la proximidades de Por-

3 La inscripción en el reverso reza "Happy new [Year?] all' amico [Carlos?] Carlés da Eduardo de Martino".

4 *The Daily Telegraph*, May 9, 1901, p. 4.

5 Puesto a remate durante 2004 por la casa Christie's de Roma (lot. 695).



tsmouth, salió a su encuentro el nuevo yate Real, Victoria & Albert III que, construido en 1899, acababa de ser comisionado. El Victoria & Albert se convirtió a partir de entonces en el *yatch* que transportaría a los miembros de la corona británica en sus viajes.

Jubileo naval-Review-Terrible-Renown-Powerful-Fuji (1897)

Durante la era victoriana las exhibiciones navales adquirieron incuestionable eficacia como herramienta propagandística del imperio e incluso algunas (como la de 1891) afectarían la manera en que en el futuro se llevarían a cabo las grandes exhibiciones artísticas e industriales⁶. Quizás la más imponente de todas fue la exhibición naval realizada el 23 de junio de 1897 en Spithead para celebrar el jubileo de diamantes de la ascensión al trono británico de la reina Victoria, quien en esa ocasión fue representada por el príncipe de Gales. Este evento, que incluyó a los 56 cruceros y 21 buques de guerra de la flota real, funcionó como el cierre para una conmemoración compuesta por un sinnúmero de espectáculos. La excitación, el movimiento y la majestuosidad de este grandioso evento marítimo fue capturada por de Martino en la tinta *Jubileo naval-Review-Terrible-Renown-Powerful-Fuji* (1897). Entre los numero-

⁶ Pieter van der Merwe. "Views of the Royal Naval Exhibition, 1891". *Journal for maritime research* (Sep. 2001).

sos registros de este importante suceso, en el Museo Marítimo Nacional del Reino Unido se conserva una tinta estrechamente vinculada con el dibujo parte de la colección del MMBAJBC. Se trata de otro apunte en el que el artista dio cuenta de algunas de las maniobras del *Terrible*, el *Victoria & Albert* y el *Powerful* durante ese mismo día. De Martino no fue el único artista en retratar el evento, pero basta comprar sus bocetos y pinturas con los de otros para dar cuenta de la teatralidad imperante en las obras del italiano. Charles Dixon, por ejemplo, en su *Queen Victoria's Diamond Jubilee Review at Spithead, 26 June 1897*, comparte el mismo gusto por el detalle pero ordena las embarcaciones en un espacio depurado que contrasta con la dinámica visual de las obras de de Martino.

H. M. Yacht Victoria & Albert passing Kiel canals (1908) ha sido realizada sobre un programa de música del Victoria & Albert y es testigo de la cordial relación entre la corona británica y el imperio germánico durante los años que precedieron a la primera guerra mundial. El canal de Kiel, que comunica el Mar Báltico con el Mar del Norte, quedó oficialmente inaugurado el 20 de junio de 1895 por el kaiser Wilhelm II (1859-1941) de Alemania (quien, además de sobrino de Eduardo VII, fue otro de los mecenas de de Martino). Hacia 1907, el año anterior al de realización de esta tinta, se dio comienzo a una importante obra destinada a ensanchar el canal. Esto lo haría navegable para la nueva flota germana de gran calado al tiempo que le ofrecería un rápido acceso al Mar del Norte. Las labores en el canal finalizarían recién



en 1914. Cuando la armada británica y la alemana se encontraban festejando el hecho, los alcanzó la noticia del asesinato del archiduque Francisco Fernando y de su esposa Sofía, episodio que marcaría el comienzo de la primera guerra y que pondría fin a las relaciones amistosas entre ambos gobiernos. *Muelle* (1903). Varias de las tintas realizadas por de Martino y conservadas en la colección del MMBAJBC han sido ejecutadas empleando como soporte menús del "HMS Yacht Victoria & Albert". Entre éstas hay tres que fueron confeccionadas en Cowes, Isla de Wight, el día 7 del mes de agosto, aunque no durante el mismo año: *A little bit of the H.M.S Indomitable* (7 de agosto de 1908), *Barco de guerra "Gladiador"*⁷ (7 de agosto de 1907) y *Muelle* (7 de agosto de 1903). Desde comienzos del siglo XIX cada año tiene lugar en esa fecha la "Cowes week". Parte tradicional del verano inglés, la primera regata oficial tuvo lugar en 1812. Pero sólo se formalizaría catorce años más tarde cuando, el 10 de agosto de 1826, el "Royal Yacht Squadron" organizó una competencia de tres días en las aguas del Solent, estrecho que separa la Isla de Wight de tierra firme. Cowes, también lugar de la Osborne house, residencia estival de la reina Victoria y su familia, ha sido desde entonces sede de este evento anual. Esta tinta de de Martino, *Muelle*, seguramente captura un episodio de la regata durante el cual un grupo de pequeñas embarcaciones se encontraba reunida en torno de un muelle, dispuesta a partir, para presenciar el evento. [MES]

7 Título original "The King & Queen MNS Gladiator".

Windsor Park [The Emperor shooting]

1907
Tinta sobre cartón (menú con membrete del Castillo de Windsor, con fecha 16 de noviembre de 1907), 13.2 x 9 cm
Firmado en ángulo inferior izquierdo "E. de Martino 1907"
Ingresó al museo en 1925. Legado Carlés.
Registro 278

A little bit of the H.M.S indomitable [ca.1908]

Tinta sobre cartón (realizado en el reverso de un menú con membrete gofrado del "HMS Yacht Victoria & Albert", manuscrito en francés, fechado en Cowes, el 7 aout 1908), 15.4 x 10 cm
Firmado en ángulo inferior derecho "E. de Martino"
Ingresó al museo en 1925. Legado Carlés.
Registro 350

La Uruguay en el Antártico

ca.1908
Tinta sobre cartón (con inscripción en el borde superior: "Il quadro misura 7 piedi per 5. La stessa grandezza del quadro. N.B. 3 paggi dei mari. Corazzata Almirante Brown"). El cartón sobre el cual está realizado es un programa de música ("Programme, pieces, operas, composer") del H.M. Yacht Victoria & Albert), 13.9 x 18.3 cm
Firmado en el borde inferior. [Según el Libro de registro, fue realizado en Rusia, en julio 13 de 1908]
Ingresó al museo en 1925. Legado Carlés.
Registro 351

Barco de guerra "Gladiador" [MMS Gladiator - Yarmouth] [título original "The King & Queen MNS Gladiator"] 1908

Tinta sobre cartón (realizada en el reverso del menú del 07 aout 1908, barco "H.M. Yacht Victoria & Albert", en francés), 10 x 15.5 cm
Firmado y fechado en ángulo inferior izquierdo. "E. de M. Aout 7 -1908"
Ingresó al museo en 1925. Legado Carlés.
Registro 352

Paisaje holandés [Título original *Happy new year*]

Tinta sobre cartón, 8.8 x 11.3 cm
Firmado en ángulo inferior izquierdo "E. de Martino"
Ingresó al museo en 1925. Legado Carlés.
Registro 357

Marina

Tinta sobre cartón, 13.8 x 10.4 cm
Firmado en el ángulo inferior derecho "E. de Martino"
Ingresó al museo en 1925. Legado Carlés.
Registro 365

Victoria & Albert passing Kiel Cands [Canals?] 1908

Tinta sobre cartón (realizado en el reverso de un programa de música del barco "H.M. Victoria & Albert"), 13.6 x 18.3 cm
Firmado en ángulo inferior izquierdo "E. de Martino 1908"
Ingresó al museo en 1925. Legado Carlés.
Registro 370

Muelle

ca.1903
Tinta sobre cartón (realizado en reverso de un menú del H.M. Yacht Victoria & Albert en francés, fechado en Cowes el 7 de Aout de 1903, con membrete gofrado del barco "HM Yacht Victoria & Albert"), 13.2 x 8.6 cm
Firmado en ángulo inferior izquierdo "E. de M."
Ingresó al museo en 1925. Legado Carlés.
Registro 375

Jubilee Naval Review. "Terrible" - "Renown" - "Powerfull" - "Fuji" 26 de junio de 1897

Lápiz y tinta sobre cartón, 14.7 x 19.9 cm
Firmado y fechado en ángulo inferior derecho "26th June 97. E. de Martino"
Ingresó al museo en 1925. Legado Carlés.
Registro 403

The Ophir - Indian ocean ca.1901

Lápiz sobre cartón (realizado en el reverso del menú de desayuno con membrete del H.M.S. Ophir, con fecha 18 de octubre de 1901), 7.9 x 12.2 cm
Firmado en ángulo inferior derecho "E. de Martino"
Ingresó al museo en 1925. Legado Carlés.
Registro 410

Carlos Descalzo

(Argentina, 1813-1879)

Carlos Descalzo, pintor criollo activo en Buenos Aires a mediados del siglo XIX, fue contemporáneo de Carlos Morel. Dedicó su obra a los retratos y a los temas históricos. Luego de 1850 se dedicó a la daguerrotipia en su tienda de la calle Merced 35. Alrededor de 1860 se asoció con Paulino Benza para realizar retratos al óleo y fotografías sobre papel, cobre y vidrio, trasladando su taller a la calle del Buen Orden 74. En la década de 1870 mudó su estudio a la calle Artes 110 con el nombre de "Descalzo e hijos". También ejerció la docencia y entre sus alumnos más destacados se encontraba Cándido López. Es autor del óleo *La batalla del Arroyo Grande*, que se conserva en el Museo Histórico Nacional y de *Retrato de Ignacio Descalzo (y sus nietos)* del Museo Nacional de Bellas Artes.

Si bien la producción artística de la primera mitad de siglo XIX en el Río de la Plata ha sido considerada de limitada importancia, luego de la Revolución de Mayo y con el correr de las primeras décadas el retrato adquirió un desarrollo repentino por la cantidad de encargos provenientes de las familias de mayores recursos de Buenos Aires quienes, abiertas ahora a las costumbres y modas europeas, comisionaban sus figuras para "perdurar y ser recordados con posteridad" (Munilla Lacasa, 1999: 111). La novedosa aparición del género renovó las imágenes de tema religioso abundantes durante el período colonial e inició una ocupación rentable para la vocación artística que condicionó la llegada de pintores extranjeros a la ciudad. La enseñanza del dibujo se había institucionalizado oficialmente desde principios del siglo con el aliento de Manuel Belgrano y del fraile recoleto Francisco de Paula Castañeda, quienes insistieron en la creación de una escuela para su enseñanza elemental. En 1815 inició sus actividades en la Escuela de Dibujo del Consulado a cargo de José Guth y en 1822, una vez abierta la Universidad de Buenos Aires, se creó una cátedra de dibujo que se incorporó al Departamento de Ciencias Exactas y que funcionó a la par de academias privadas dirigidas en su mayoría por artistas europeos. La línea de trabajo de José Guth insistía en la perfección de la técnica lograda con el "minucioso sombreado a lápiz tomando los grabados como modelo" (Munilla Lacasa, 1999: 117) y más tarde, la escuela bajo la dirección de Pablo Caccianiga "respondía a la preceptiva académica tradicional, por lo que consideraba fundamental lo relativo a la figura" (Munilla Lacasa, 1999: 117). El dibujo "considerado

básico en la enseñanza artística tradicional, como expresión autónoma fue practicado con extraordinario éxito entre otros, por Adolfo D'Hastrel, Mauro Rugendas, León Pallière y Carlos Pellegrini". Este último había llegado al país como ingeniero durante la presidencia de Bernardino Rivadavia y se convirtió en uno de los retratistas más solicitados e influyentes de la década del 30, con una prolífica producción al lápiz, tinta china, acuarela y temple sobre papel.

Los retratos realizados a lápiz como *Figura* firmado por Carlos Descalzo en 1838 eran frecuentes en el Río de la Plata hacia 1830. La obra se inscribe en una etapa que coincide con el segundo período de gobierno de Juan Manuel de Rosas, que se caracteriza por cierto impulso de las actividades artísticas resultado de la influencia y la actividad de los artistas extranjeros, la introducción de la litografía y el auge del género sometido a pautas que se determinaban desde el poder. Los valores culturales neoclásicos anteriores a 1930 caducaban y "eran reemplazados por la filosofía romántica liberal, que en el arte se traducía en un tono romántico que coexistía con formas académicas y neoclásicas". Pero en *Figura* todavía son evidentes las características de las versiones vernáculas más severas del academicismo y del neoclasicismo europeo. Es una composición rígida, posiblemente inspirada en grabados, que representa el busto de una mujer joven que lleva un atuendo a la moda de la época con los hombros descubiertos, el cabello recogido con bucles, collar al cuello y una *miniatura* con la imagen de un hombre prendida en el escote. Las miniaturas también fueron encargos frecuentes a principios de siglo: los pintores de retratos publicitaban en la prensa local este tipo de técnica que suponía un oficio delicado, consistente en la aplicación de pigmentos en forma de diminutos puntos o rayas sobre una superficie de marfil previamente tratada con goma arábica, que por su liviandad permitía la fabricación de medallones.

Más tarde la circulación de dibujos y pinturas de retratos decayó y comenzó la difusión del daguerrotipo, que ofrecía un mayor parecido físico de los modelos, soporte recibido con entusiasmo por el público. Descalzo derivó su interés hacia el daguerrotipo primero y a la fotografía después resultando estas tareas más representativas y reconocidas en el marco de su actividad artística. [MPLC]

Figura
1838
Grafito sobre papel, 59.7 x 48.1 cm
En borde inferior se lee "dibujada por
Carlos Descalzo. Agosto 3 de 1838"
Ingresó al museo en 1944. Adquisición.
Registro 1197





Julien Dupre

(París, Francia, 1851-1910)

Muchacho corriendo una vaca

Grafito sobre papel, 36.2 x 56 cm

Firma en ángulo inferior izquierdo "A Monsieur C. Carlés.

Hommage de l'auteur. Julien Dupre"

Ingresó al museo en 1925. Donación Carlés.

Registro 265

Julián Dupre integró la segunda generación de artistas realistas franceses junto a Leon Lhermitte, Jules Bastien-Lepage y Pascal Dagnan-Bouveret. Fueron sus maestros Isidore Pils, Francois Laugée y Henri Lehmann. Participó del Salón de París desde 1876 hasta su muerte en 1910. Obtuvo una medalla de plata en la Exposición Universal de 1889 y fue miembro del Comité del Jury del Salón en 1890. Fue nombrado Caballero de la Legión de Honor en 1892.

Junto a su maestro Laugée y al pintor y pianista Malezieux —nacido en la zona de la picardía francesa— practicó la pintura de *plain air* en el interior de Francia. Seguidor de la escuela de Jules Breton (1927-1906) representó temas relacionados con las labores en las granjas del campo francés con una visión idílica y pintoresca. Luego de 1881 se consagró como uno de los más destacados pintores animalistas de fines de siglo XIX en óleos realizados en estudio. En algunos casos la idealización de las figuras —particularmente las femeninas— recuerda su formación académica y el estudio de los trabajos de Adolphe Bouguereau (1825-1905) por su dibujo nítido, el modelado riguroso y los cuidadosos detalles; los fondos, en cambio, revelan cierta influencia impresionista en el empleo de pinceladas más sueltas o espátula que permiten cierta vibración cromática y relieve con una manera más espontánea.

Muchacho corriendo una vaca perteneció a la colección del Dr. Carlos Carlés que fue donada al Museo Municipal de Bellas Artes en 1925. Dedicado al donante y de concepción tradicional, el dibujo ha sido

realizado al grafito prestando especial atención a las características y dinámica de la escena. El artista estudia detalladamente los contrastes que resultan de la acción de la luz natural, la definición de los volúmenes, la apariencia del pelaje de la vaca y el movimiento del muchacho. No fija al personaje en una pose académica sino que lo muestra vital, como acostumbra hacerlo con las figuras que representa en el esfuerzo y en el descanso de sus tareas, afirmando su humanidad y observando su relación con los animales.

Muchacho corriendo una vaca puede ponerse en relación con el óleo sobre tela *La vache échappée* que pertenece a la colección del Museo D'Orsay y que se expone desde 1956 en el museo de Dunkerke, Francia. El modo de ingreso de este óleo a las colecciones nacionales francesas es desconocido, pero se presume fue adquirido por el Estado en el Salón de la Sociedad de Artistas Franceses de 1885, donde fue exhibido, y más tarde destinado al Museo del Louvre. Es posible arriesgar que la obra del museo Castagnino es un dibujo preparatorio para la pintura citada en la que cada detalle del estudio del motivo principal ha sido conservado sin modificaciones. Este hecho nos permite datar nuestro dibujo en los años próximos anteriores a esa fecha. Dupre ha finalizado la tela con la realización del paisaje del fondo —seguramente imaginario, como en la mayoría de sus trabajos, e inspirado en la *campagne picarde*, región de Saint-Quentin y Nauroy— y con la inclusión de más animales en el fondo. [MPLC]

Rubén Echagüe

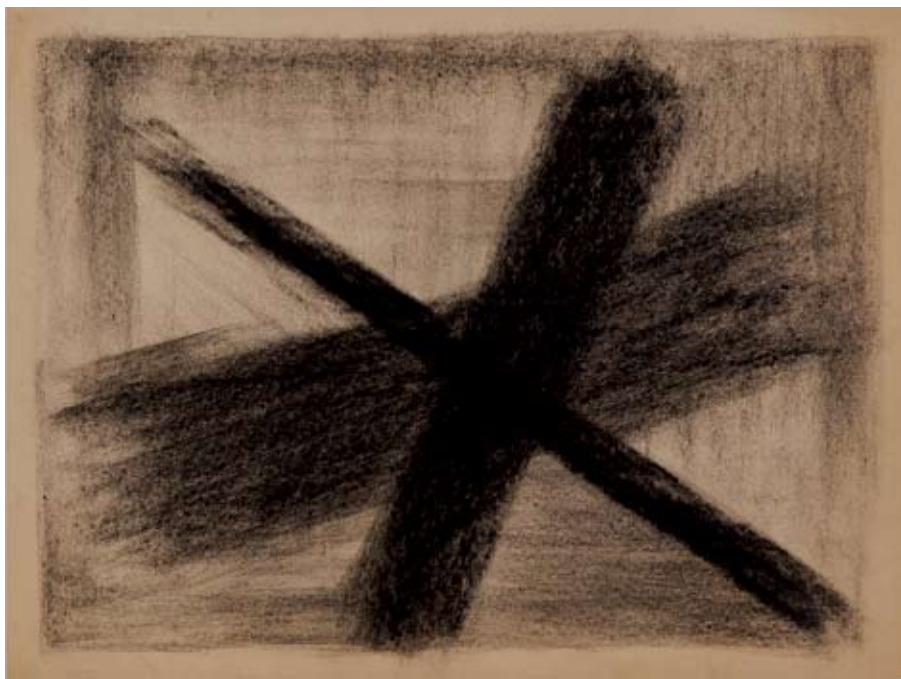
(Rosario, Santa Fe 1948)

La lección de anatomía
Grafito sobre papel, 72 x 50 cm
Firmado en el ángulo inferior izquierdo "Echagüe"
Ingresó al museo en 1979. Donación de la Bolsa
de Comercio de Rosario.
Registro 1712

Rubén Echagüe es licenciado y profesor superior en artes visuales por la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario donde se ha desempeñado como docente. Es conferencista y crítico de plástica y ha escrito gran número de artículos sobre la especialidad como así también sobre temas de interés general. Estuvo a cargo de la columna sobre arte del diario *La Capital* de Rosario, del cual es actualmente colaborador *free lance*. En 1989 editó un libro sobre la vida y la obra del pintor Augusto Schiavoni (Edit. Universidad Nacional de Rosario). Expone desde 1975, habiendo obtenido numerosas distinciones. Ha actuado como jurado en diversos certámenes e integrado Jornadas Internacionales de la Crítica en la ciudad de Buenos Aires. Entre 1985 y 1990 se desempeñó como director del Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino de Rosario. Actualmente es coordinador de actividades culturales de la Biblioteca Argentina Dr. Juan Álvarez, dependiente de la Secretaría de Cultura y Educación de la Municipalidad de Rosario.

No en vano Rubén Echagüe proclama ser uno de los primeros artistas de su generación en haberse dedicado a la "confección de objetos", ese "género" novedoso que durante la década del 80 prometía que cambiaría la historia de las artes de manera radical. Sólo un artista que compartiese un espíritu altamente lautreamonteano, impregnado de una profunda avidez lúdico-poética como el de Echagüe, podría emplear la creación de objetos como un modo de fabricación de sentido an-objetual. Su producción siempre sugiere que las propiedades formales de la obra deberían ser vistas como simple imágenes abstractas con sentido emblemático, esto es, como un acto. No como entidad en sí, sino como modo de inducir un complejo pensamiento lírico. El simbolismo de Echagüe no es referencial sino que sus obras crean sentido mediante una lúcida estrategia de fragmentación y recombinación, muy próxima a la de la poesía. La suya es una lógica capaz de generar variaciones de sentido potencialmente infinitas. En sus objetos, las relaciones de proximidad, la acumulación, la yuxtaposición y la conjunción, como principios fundamentales de orden, gobiernan las relaciones entre las partes. Pero si bien los objetos resultantes serán su medida tangible no funcionan, sin embargo, como propuestas de correspondencia directa con aquello que nos rodea. La suya es una estrategia que mantiene una relación libre con las poéticas del habla y la de la escritura. *La lección de anatomía*, parte de la colección de dibujos del Museo Castagnino, es un ejemplo típico de esto. Una figura en apariencia anónima será recombinada con una pieza de mobiliario para retratar, en forma casi onírica pero también más emotiva, alusiva o autorreferencial, la figura de un tío. Asimilando, lo mismo que el lenguaje, lo visible y perceptible al universo de las ideas abstractas, la obra de Echagüe nos lleva a observar, nombrar, clasificar y reinventar ese modelo que denominamos "realidad" en una operación que es a la vez cognitiva y estética. [MES]





Eduardo Favario

(Rosario, Santa Fe, 1939-1975)

Sin título

Carbonilla sobre papel, 59 x 82 cm
Ingresó al museo en 2007. Donación
Sra. de Favario (madre del artista).
Registro 3371

Eduardo Favario estudió pintura, grabado y dibujo en el taller de Juan Grella entre 1959 y 1965 donde entraría en contacto con Aldo Bortolotti, Carlos Gatti y Juan Pablo Renzi, tres jóvenes artistas de vanguardia con los que más tarde integraría el taller El Gallinero. En 1964 se trasladó a Europa, subvencionado por el gobierno francés. Permaneció allí cerca de seis meses visitando París y realizando estudios en España, Italia y Bélgica. En 1964 participó del XLI Salón Anual de Santa Fe, donde fue preseleccionado como aspirante a la beca del Salón de Becarios de Santa Fe (1964). Obtuvo el premio Medalla de Oro en el polémico I Salón de la Pintura Joven del Litoral, GEMUL (MMBAJBC, 1966). En 1967 fue invitado a tomar parte del Premio Braque (Museo de Arte Moderno, Buenos Aires). Exhibió obras en la muestra colectiva Pintura actual Rosario (Colección Dr. Isidoro Slullitel) que tuvo lugar en el Museo Castagnino y en el Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez de Santa Fe. En septiembre de 1967 y en el marco de la "Semana de Arte Avanzado en la Argentina", organizada por el Instituto Di Tella en Buenos Aires, participó de *Rosario 67* (Museo de Arte Moderno de Buenos Aires) y *Estructuras primarias II* (Sociedad Hebraica Argentina). En abril de 1968, junto con Renzi y Bortolotti, exhibió en la Galería Lirolay de Buenos Aires. En mayo de 1968 tuvo lugar en Rosario el "Ciclo de arte experimental",

auspiciado por el Instituto Di Tella. A partir de ese año los artistas del círculo al que Favario pertenecía redactarán diversos manifiestos que irán jalonando su conjunto y progresivo alejamiento respecto de las instituciones artísticas. Entre estas acciones se encuentra el manifiesto *Siempre es tiempo de no ser cómplices*, creado en repudio a las bases que aquel año rigieron la edición del Premio Braque y la renuncia al apoyo económico que el Instituto Di Tella se había comprometido a brindar al "Ciclo de arte experimental", su "Primera obra de arte de acción" que consistió en la violenta irrupción de la conferencia brindada en la asociación Amigos del Arte Rosario por el director del Instituto, Jorge Romero Brest. A fines de 1968 Favario participó asimismo de la muestra "Tucumán arde", en la CGT de los Argentinos de Rosario. Con posterioridad a este evento abandonará la carrera artística pasando a militar en el Partido Revolucionario de los Trabajadores, primero, y más tarde en el Ejército Revolucionario del Pueblo, hasta su muerte.

Sin título (1964) y *Sin título (s/f)* son dos carbonillas pertenecientes a la producción temprana de Favario. Ambas corresponden al período que se encierra entre su formación inicial en el taller de Juan Grella y el viaje a Europa que realiza subvencionado por el gobierno francés. Grella, además de haber sido uno de

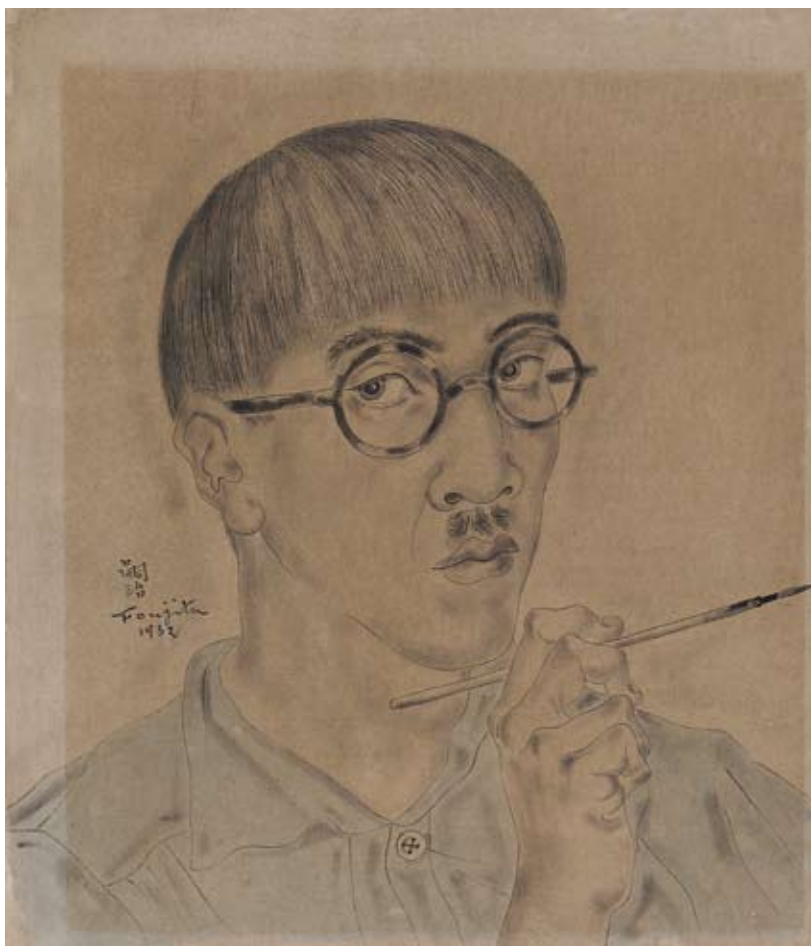
Sin título
1964
Carbonilla sobre papel, 59 x 82 cm
Firmado en el ángulo inferior derecho "Favario 64"
Ingresó al museo en 2007. Donación Sra. de Favario
(madre del artista).
Registro 3370



los integrantes del Grupo Litoral, fue quien formó y nucleó a gran parte de la generación de artistas de vanguardia en la Rosario de la década del 60, cuando la apertura hacia las tendencias internacionales estaba en plena ebullición. Antes de entregarse a la práctica del minimalismo y del arte experimental (ca.1967), Favario dedicó parte de su carrera artística a realizar diversas indagaciones plásticas. Esto lo llevaría a abandonar paulatinamente en sus pinturas y dibujos los referentes a la realidad, al tiempo que se sumergía en un abstraccionismo de corte expresionista. En aquel momento su producción estuvo fundamentalmente signada por fuertes diagonales y grafismos, lo suficientemente amplios y dinámicos como para ser considerados gestuales. Estas búsquedas, aunque fundamentalmente formales, estaban ligadas a un afán rupturista que asociaba indistintamente el espíritu de las vanguardias históricas con el de las neovanguardias. Con este doble apego, la generación a la que perteneció Favario buscaba quebrar con el estatismo en el que veían inmersos a artistas e instituciones locales. En diciembre de 1961 el rosarino anotaba entre sus apuntes, indudablemente influido por las enseñanzas de Juan Grella: "Tendré que practicar las gamas blancas y negras. ¿Líneas por el color o líneas por el contorno? Creo que línea por el contorno. Posiblemente en los planos definidos en la línea por el con-

torno necesite aún una línea que juegue como tal [...] y refuerce [...] por lo menos si no todos, algunos planos. Puede ser también que mientras estos se definen por el contorno, una línea juegue dentro de ellos como un 'grafismo'".

El "grafismo" siguió presente entre las preocupaciones de Favario durante los años venideros. El viaje a Europa lo pondría en contacto directo con la obra de expresionistas e informalistas, especialmente a través de la muestra *Art USA Now. The Johnson Collection of Contemporary American Paintings* (Musée d'Art Moderne, París, 1964) del que dejó hábida cuenta en sus escritos. Este acercamiento a la pintura contemporánea actuó como reaseguro para el rumbo que tomaría su producción. Basta echar una mirada a la gráfica que acompañó a *Pinturas de Eduardo Favario* (Galería El Taller, Rosario, 1965) —la muestra que realizó a su regreso al país— para dar cuenta de las dimensiones de ese impacto. *Sin título* (1964) y *Sin título (s/f)* pueden ser vistos como testigos de este primer cambio. Ambas carbonillas fueron incluidas en la muestra homenaje al artista realizada en las galerías del Centro Cultural Parque de España (Rosario, septiembre de 1999). [MES]



Autorretrato
1932
Tinta y acuarela sobre papel, 33 x 28.5 cm
Firma a la izquierda. Ideograma en japonés. "Foujita 1932"
Ingresó al museo en 1932. Donación del autor.
Registro 586

Fille endormie
1932
Tinta y carbonilla sobre papel, 37.5 x 56 cm
Firma a la izquierda. Ideograma en japonés. "Foujita 1932"
Ingresó al museo en 1932. Donación.
Registro 587

Tsuguharo Foujita

(Edogawa, Tokio, Japón, 1886-Zurich, Suiza, 1968)

Foujita asistió a la Escuela Imperial de Bellas Artes de Tokio —hoy Universidad Nacional de Artes y Música— y se graduó en 1910. En 1913 viajó a Europa y se instaló en París. Durante los años 20 frecuentó a los llamados *artistas de la Escuela de París*, entre ellos a Modigliani, Soutine, Léger y Picasso. Participó de salones y numerosas exhibiciones, destacándose su envío al Salón de Otoño de 1922: el desnudo de la modelo Kiki de Montparnasse titulado *Reclining nude with toile de jouy*. Regresó a Tokio durante la segunda guerra mundial, pero volvió a Europa en 1950 y se convirtió en ciudadano francés en 1955. Más tarde adoptó la fe católica y fue bautizado como Leopold en 1966. Realizó la decoración de la capilla de Nuestra Señora de la Paz en Reims. Recibió la Orden Belga del Rey Leopold y la Legión de Honor en 1957.

Foujita adaptó las técnicas de la pintura japonesa al modo de la pintura occidental, especialmente en figuras femeninas. En su primera época sus composiciones se caracterizan por la elección de una paleta reducida de color y la utilización de una técnica personal que con sutileza intenta representar la calidad nacarada de la piel de sus desnudos. Trabaja sobre fondos blancos preparados al agua y al aceite con tinta negra japonesa, *sumi*, creando una línea serena y enérgica con la que define los contornos de sus figuras. Luego ilumina los dibujos con aguadas apenas perceptibles, acentos moderados de color que no interfieren en su intención de crear composiciones de carácter monocromo.

Esta es la técnica utilizada en *Autorretrato* y *Fille endormie*, tintas fechadas en 1932. Esta última figura con la sigla CK en el catálogo de la exposición del artista organizada por la Comisión Municipal de Bellas Artes en su sede de Córdoba 1039 entre el 22 y el 29 de mayo de 1932 fue donada al Museo Municipal de Bellas Artes "por varios simpatizantes," según consta en actas. El *Autorretrato* fue donado por el mismo Foujita; tal vez se trate del dibujo *Mon portrait* exhibido en la misma muestra con la sigla CA. La exposición de Foujita en Rosario fue una de las tantas realizadas durante el recorrido iniciado por el artista junto a la modelo Madeleine Lequeux, luego de dejar a su mujer Youki en París en 1931. Durante el viaje realizó numerosos dibujos y retratos de la modelo —quien moriría en Japón un par de años después— que fueron expuestos en otras ciudades de nuestro país y en Bolivia, Brasil, Perú, México y Cuba con gran éxito de público y ventas.

En *Fille endormie* representa a Madeleine de medio cuerpo con una visión occidental del desnudo que no elude la evocación de la tradición pictórica japonesa. En *Autorretrato* interpreta su personalidad y estilo, logrado con sus anteojos, bigote y corte de pelo característicos que conservó el resto de su vida. La actitud y la manera de sostener el pincel se repiten en otros de los numerosos autorretratos del artista, entre ellos aquel fechado en 1931 que hoy integra la colección del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires. En él se observa al artista de cuerpo entero, con un retrato de Madelaine al fondo, la misma modelo de *Fille endormie* que lo acompañó en la citada gira latinoamericana. [MPLC]





Baldomero Galofre

(Reus, España, 1846-Barcelona, España, 1902)

Sin título (registrado como "Figuras ecuestres")

1897

Tinta sobre papel, 20.7 x 13.2 cm

Sin firma

Ingresó al museo en 1925. Donación Carlés.

Registro 225

Nota: el dibujo de referencia acompaña una carta dirigida a C. Carlés en septiembre de 1897.

Sobrino del reconocido artista José Galofre y Coma (1819-1877), Baldomero Galofre comenzó su formación artística en Barcelona en el taller de Ramón Martí Alsina, pintor realista seguidor de Courbet y de los pintores de la escuela de Barbizón. Continuó sus estudios en la Academia de Bellas Artes de Sant Jordi y hacia 1871 se instaló en Madrid, donde trabajó para *La ilustración española y americana*. En 1874 fue pensionado en la Academia Española de Bellas Artes en Roma, donde vivió hasta 1884. Desde 1886 se radicó definitivamente en Barcelona donde murió en 1902.

Seguidor en sus primeras épocas del costumbrismo romántico de los pintores españoles castellanos, en Italia desarrolló una pintura exuberante en el uso del color influenciado por los luminaristas Edoardo Dalbono y Francesco Paolo Michetti. Se convirtió en uno de los más fieles admiradores de Mariano Fortuny y a comienzos de 1880 pintó sus primeros óleos con motivos de gitanos y caballos andaluces engalanados que luego identificarán su vasta producción. Más tarde comenzó su interés por un paisajismo más austero y de connotaciones naturalistas que defendían Achille Vertunni y los pintores de la *campagna romana*. Otra vez en Barcelona adhirió al realismo costumbrista de rasgos pintoresquistas y se centró en un ambicioso proyecto que llamó *España pintoresca*, pero que no pudo materializarse en el transcurso de la vida del pintor. Aspiraba a plasmar la riqueza y diversidad de las costumbres típicas y tradiciones de las regiones españolas documentándose con infinidad de estudios y bocetos que recopilaba durante sus viajes por el país. Estos apuntes de gran carga expresiva y espontaneidad fueron influenciados por la obra de Adolf Menzel, que había impactado notablemente a nuestro artista en la exposición de París de 1885.



Los dibujos que nos ocupan deben interpretarse en relación con este conjunto que explora el espíritu popular hispano. Con una línea precisa describe el movimiento de una pareja de jinetes y de un personaje a caballo aislado e inmóvil; en ambos detalla las características de las vestimentas y las monturas en composiciones rápidas y espontáneas que realiza en el mismo papel-soporte del cuerpo del documento que los incluye. Aparecen en los registros del museo titulados como *Figuras ecuestres*, acompañando una carta del artista fechada en septiembre de 1897 y dirigida al donante, Dr. Carlos Carlés, quien era director de Correos y Telégrafos de la República Argentina hacia 1898. En la carta, Galofre elogia un proyecto de ley referido a la propiedad artística y literaria que gestiona Carlés, de quien vale destacar sus propósitos a diez años de la *Convention de Berne pour la protection des œuvres littéraires et artistiques*, convocada por iniciativa de Victor Hugo. Nuestro artista también agradece el interés demostrado por su obra *España* —que aparentemente estaba desarrollando en ese momento— y comenta la próxima visita de una persona que trasladaría un cuadro suyo con el fin de exhibirlo en las ciudades americanas por las que viajaría. Curiosamente en noviembre de ese mismo año Baldomero Galofre integra una exposición en el salón Witcomb organizada por el marchand español José Artal. El mismo organizador realizó sucesivas exposiciones de arte español que incluyeron obras de Galofre en 1899, 1900 y 1901, y en 1902 montó una exposición homenaje al artista catalán en el mismo salón, en el marco de una empeñada valorización del arte hispano que cobraría mayor ímpetu en las primeras décadas del siglo XX. [MPLC]

Sin título (registrado como "Figuras ecuestres")

1897

Tinta sobre papel, 19 x 11.5 cm

Sin firma

Ingresó al museo en 1925. Donación Carlés.

Registro 224

Nota: el dibujo de referencia acompaña una carta dirigida a C. Carlés en septiembre de 1897.



Leonidas Gambartes

(Rosario, Santa Fe, 1909-1963)

Autodidacta, Leónidas Gambartes integró las agrupaciones más representativas y renovadoras del medio artístico rosarino. En 1932 fue miembro fundador de la Agrupación de Artistas Plásticos Refugio para la que diseñó su emblema. En 1934 participó activamente de la Mutualidad de Estudiantes y Artistas Plásticos de Rosario junto con Antonio Berni y otros pares rosarinos y en 1950 organizó el Grupo Litoral junto con Juan Grela, Carlos Uriarte, Francisco García Carrera y Hugo Ottman, entre otros, con quienes realizó además numerosas exposiciones en Rosario, Santa Fe y Buenos Aires. Su primera muestra individual fue exhibida en la Asociación Amigos del Arte de Rosario y luego en la Galería Müller de Buenos Aires. Participó en la Bienal de Venecia en 1956 —donde obtuvo medalla de plata— y en la Bienal de San Pablo en 1957. Obras suyas integran importantes colecciones públicas y privadas.

Catalogada como realizada en 1945¹, *Tributo* corresponde a un período intermedio de su producción —que se extiende entre 1945 y 1950, posterior a su versión del surrealismo y anterior al conjunto de obras más difundidas del artista realizadas en el marco de su actuación en el Grupo Litoral— y se caracteriza por la exploración de distintas técnicas y temas todavía relacionados con los dibujos oníricos fechados entre 1942 y 1945, especialmente con la búsqueda de imágenes fantásticas y monstruosas logradas con profusión de líneas y arabescos en lápiz y tinta. La obra obtuvo el Tercer Premio Adquisición en el XXVI Salón Nacional de Rosario de 1947 cuando sus dibujos de estética y asuntos similares ya habían sido expuestos en la Asociación Amigos del Arte en 1945. Gambartes utiliza la pluma para construir dos personajes de naturaleza mágica con texturas densas y cuidadosas que potencian la atmósfera fabulosa de la escena. En esta obra ya es notoria su intención de representar leyendas, mitos y cuentos populares plagados de hechiceras, espiritistas y conjurantes que iniciarán un repertorio de temas que se mantendrá en toda su producción artística futura.

El tema del *payé* comienza en época de su actividad en el Grupo Litoral. El lenguaje de este período se define por la influencia del constructivismo —especialmente por las ideas de Joaquín Torres García expuestas en *Universalismo Constructivo*, publicado en 1944—, los asuntos litoraleses —personajes, mitos, leyendas y supersticiones populares— y una técnica personal y novedosa: el cromo al yeso.

El término *payé* caracteriza ancestralmente en las culturas americanas al individuo que posee una capacidad innata e intransferible de curar males —ya sea a través de la utilización de una medicina primaria o de rituales mágico-religiosos— a predecir el futuro, a comunicarse con espíritus, a transformarse en ciertos animales o a actuar como dios protector. También recibe este nombre el amuleto

1 Gambartes. Buenos Aires: Fundación Gordon para el Desarrollo de las Artes, 1992, p. 142.

Payé de amor
Tinta sobre papel, 31.2 x 15.5 cm
Firma en ángulo inferior izquierdo "Leo Gambartes"
Ingresó al museo en 2006. Donación.
Registro 3342

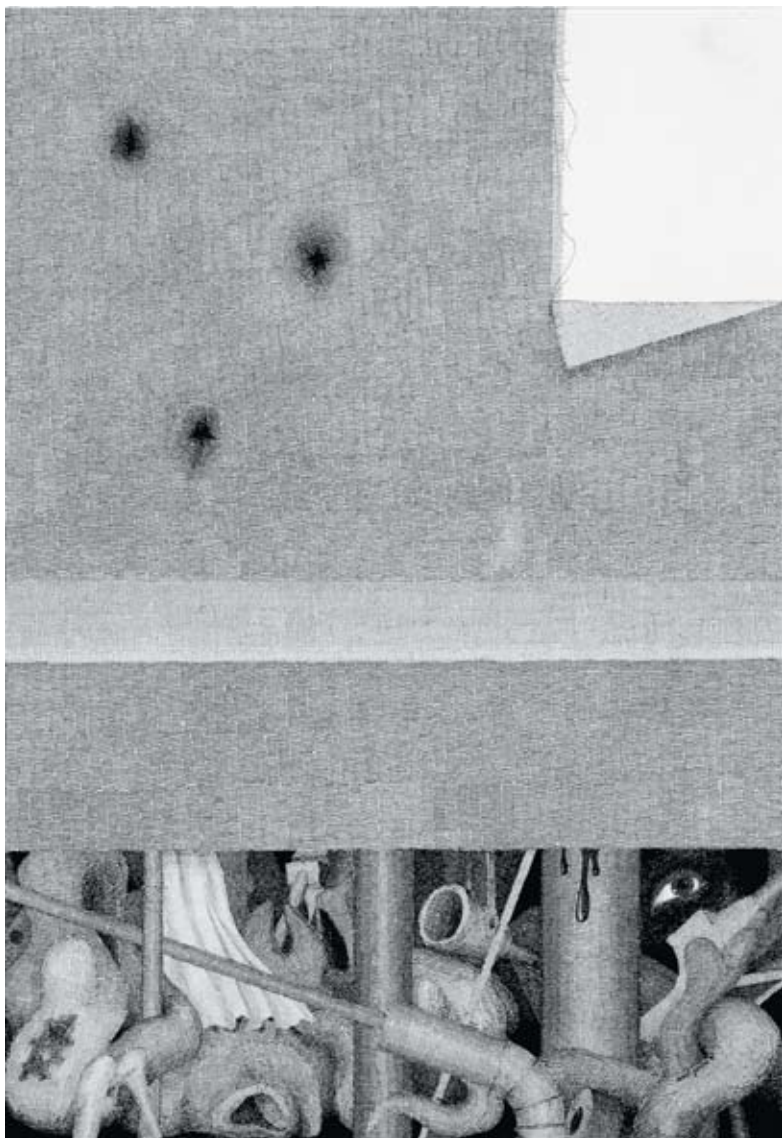


que éste entrega en el marco del ritual de su actuación que, según Roger Plá, "asume las formas de un muñeco diabólico, cuya estructura recuerda ciertas representaciones totémicas [...]". Gambartes invoca el tema en todos los sentidos: emplea el término rememorando la práctica mágica que perduraba aún en la región litoraleña y crea figuras abstractas logradas a través de síntesis formales en las que los "planos se configuran mediante estratos o zonas que al parecer se articulan y expanden desde un centro. A través de un esquema que otorga reversibilidad a la relación del interior y exterior, donde lo hueco se torna lleno y la estructura ahonda en reiteraciones de desdoblamiento y redoblamiento"³. *Payé de amor*, realizado con tinta a la pluma es parte de la serie que Gambartes comenzó en 1951 y que es protagonista de la etapa iniciada en la década del 50, en la que fueron proclamados los objetivos del Grupo Litoral: la voluntad de experimentación de un *nuevo* lenguaje y la búsqueda del *origen* en un sentido universal. [MPLC]

2 Giunta, Andrea. "Cronología." En: *Gambartes*. Buenos Aires: Fundación Gordon para el Desarrollo de las Artes, 1992, p. 148.

3 Ravera, Rosa María. "Gambartes: América profunda, modernidad y mito." En: *Gambartes: mito, magia, misterio*. Rosario Secretaría de Cultura y Educación Municipalidad de Rosario, 2003, p. 19.

Tributo
Tinta sobre papel, 28 x 35.4 cm
Firmado en ángulo inferior izquierdo "Leo Gambartes"
Ingresó al museo en 1947. Tercer Premio Adquisición
en el XXVI Salón de Rosario, Museo Municipal de
Bellas Artes.
Registro 1283



Tres agujeros en la máscara
1981

Tinta sobre papel, 68.3 x 49.2 cm

Sin firma

Ingresó al museo en 1981. Premio Adquisición XV Salón

Anual de Artistas Plásticos Rosarinos.

Registro 1861

Daniel García

(Rosario, Santa Fe, 1958)

García cursó estudios sobre teoría del color con Eduardo Serón en 1981. Expone desde 1982. Durante 1991 y 1992 asistió en Buenos Aires a un taller coordinado por Guillermo Kuitca patrocinado por la Fundación Antorchas. Ha realizado numerosas muestras individuales en Buenos Aires (Galería Ruth Benzacar, en 1995 y 2002; Centro Cultural Recoleta en 1991 y 1997, Museo Nacional de Bellas Artes, 2003; Espacio de arte de AMIA, 2008) y en el exterior: en la Galería OMR de México en 1998; en la Galería Sicardi de Houston en 1999; en la Galería Ramis Barquet de New York en 2000 y en la Galería Animal de Santiago de Chile en 2006, entre otras. Participó asimismo en numerosas muestras colectivas. Entre ellas, en la 47° Bienal de Venecia en 1997 y en la Bienal de La Habana del mismo año. También expuso en la 1° y 2ª Bienal del Mercosur en Porto Alegre, en la primera y segunda Bienal Internacional de Buenos Aires y en el 2002 en De Ponta-Cabeça, la I Bienal de Fortaleza, Brasil. En 2002 participó de la muestra "In memory: the art of afterwards" organizada por el Legacy Project en la Sydney Mishkin Gallery, New York. Entre sus colectivas más recientes se cuentan: ¿Por qué pintura? En el Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires (2006) y Los pintores amigos en el Museo del diario La Capital de Rosario (2007). Sus últimas exhibiciones individuales han sido en el Museo Juan R. Vidal de Corrientes y en la Galería Cordón Plateado de Rosario, ambas en 2007.

Fue considerado como el Artista joven del año 1995 por la Asociación Argentina de Críticos de Arte. Entre otras distinciones, obtuvo el Premio Austria en 1996, el 2° Premio adquisición Colección Costantini en 1997 y el premio Konex de Platino de la Fundación Konex en el año 2002.

Tres agujeros en la máscara (1981) es una de las primeras obras de García. Entonces, se dedicaba a crear con rotros superficies densamente adjetivadas, bajo la evidente influencia de Alberto Burri. Aquí, la preocupación modernista por dejar traslucir la superficie del soporte como conjuro contra la representación se combina con una clara intención conceptual: divide el plano en cuatro campos que se van densificando. Y si bien a menor densidad visual corresponde una mayor abstracción, también mayor es la intencionalidad significativa.

En el registro inferior se acumula una serie de cañerías orgánicas que crean un denso entramado, escondiendo a la vez un rostro, del cual sólo es posible percibir un ojo. Sobre esta suerte de "bajo mundo", se alza otro nivel que, como un velo, cubre al anterior transformando el plano de la representación en una grilla reticular. Como si la intención fuese desmembrar la escritura del dibujo en sus componentes básicos, en el registro siguiente, esta grilla se condensa para dejar sólo "agujeros". Por último, García "rasga" virtualmente la superficie para revelar textura y propiedades del papel. A la vez que deconstruye la figuración va presentando, sin saberlo, algunos de los ingredientes que formarán parte de su obra temprana: cañerías, perforaciones, la tácita "máscara". Pero también, la superposición y el palimpsesto, en "vertical" aquí, continúan siendo centrales en su obra.

Tres agujeros en la máscara formó parte de un tríptico con el cual Daniel García participó por primera vez en un Salón en la ciudad de Rosario. Las otras dos obras que completaban el conjunto —*Tres ventanas al Paraíso* y *La traición del dolor No. 2*— también fueron realizadas siguiendo el mismo principio de estratificación, de superposición y de densificación del sentido. Juntas las tres reforzaban la idea de que superficies menos complejas pueden ocultar de nuestra vista otras más densas cuya existencia, sin embargo, no expresa tanto como el ocultamiento mismo.

Juan Grela

(Chacras del Norte, Tucumán, 1914-Rosario, Santa Fe, 1992)

Juan Grela es uno de los más destacados artistas rosarinos que además realizó una importante labor en el campo de la enseñanza en su casa-taller donde se formaron varias generaciones de dibujantes, grabadores y pintores de la ciudad.

Radicado en Rosario desde 1924, asistió a la Mutualidad de Estudiantes y Artistas Plásticos de Rosario en 1934, fundada y dirigida por Antonio Berni a su regreso de Europa. Su producción se vinculó con las preocupaciones sociales y los temas elegidos fueron aquellos relacionados a las clases populares y al suburbio, tratados con un lenguaje directo y realista. Hacia los años 40 Grela integró la Agrupación de Plásticos Independientes y afirmaba en su producción las enseñanzas de la Mutualidad en composiciones con escorzos de volúmenes rotundos. En 1950 fue cofundador del Grupo Litoral, junto con Leónidas Gambartes, Francisco García Carrera y Hugo Ottman, entre otros. El objetivo del grupo fue desarrollar un programa en el que se incluyera la temática regional, se rompiera con el pasado naturalista y se incorporara la tradición del arte moderno. En estos años sus composiciones se geometrizaron creando un repertorio formal basado en la sección áurea y en la síntesis.

El dibujo *Qnianemic Niafisino*, fechado en 1979, pertenece a la época en la que la reflexión sobre la naturaleza del color y la creación de composiciones de formas planas representan el tránsito del artista hacia la abstracción. Grela se concentra en referencias expresivas individuales mientras se vive una época de profunda crisis histórica. Continúa con su labor docente en su propio taller y dicta numerosas conferencias referidas a temas estudiados por él durante años, como su investigación sobre el *Guernica* de Picasso y otras cuestiones relacionadas con la producción plástica. Las telas de estos años se caracterizan por la utilización de figuras simples, orgánicas, de tono ingenuo y onírico que resuelve con paletas reducidas -detalla en el reverso de la tela los nombres de las tintas utilizadas-, explorando las posibilidades tonales con grises de color y gamas desaturadas. En este período "[...] recrea la naturaleza del litoral en una clave abstracta y simbólica. Son composiciones líricas en las que las referencias a las formas acuáticas y vegetales se entremezclan, en la que las líneas recrean la naturaleza siempre cambiante del río" (Giunta, 2003).

En *Qnianemic Niafisino* Grela desatiende en gran medida su cuidado en el uso del color; el dibujo le permite cederle autonomía a las formas, liberarlas de los rígidos conceptos compositivos de la etapa anterior. La línea perfila figuras imaginarias, fragmentos que evocan pájaros, peces, plumas, ojos, manos, bocas, alas, que el artista hace levitar en un espacio sin otras referencias que las poéticas. El trazo tenue, acentuado por sombreados sutiles, intensifica el tono intimista de la obra, cuya lectura inicia con las letras algo dispersas de la palabra amor.

El dibujo fue donado al Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino por el Banco Provincial de Santa Fe. Integraba la colección de obras de arte de autores santafecinos que dicha institución formó en el transcurso de su historia, apoyando la producción de los artistas a través de compras, ayudas económicas y con la institución de Premios Adquisición en salones organizados en el ámbito provincial y municipal. [MPLC]



Qnianemic Niafisino
1979

Pastel y sanguina sobre papel, 65 x 55 cm

Firmado "Juan Grela G. 79"

Ingresó al museo en 2007. Donación

Banco Provincial de Santa Fe.

Registro 3324



Alfredo Guido

(Rosario, Santa Fe, 1892-Buenos Aires, 1967)

Mula con arneses

1922

Grafito sobre papel, 16.9 x 21 cm

Firma sobre borde inferior "Alfredo Guido.1924"

Ingresó al museo en 1942. Donación Nicolás

Amuchástegui.

Registro 1080

Alfredo Guido se formó en su ciudad natal en el taller de Mateo Casella y en 1912 ingresó a la Academia Nacional de Bellas Artes. Desde 1913 concurrió al Salón Nacional, logrando en 1924 el Primer Premio de Pintura. Viajó por Europa entre 1925 y 1937; realizó exposiciones en Madrid y París y obtuvo importantes distinciones, entre ellas, el gran Premio de Honor en Sevilla y una medalla de oro en la Exposición Internacional de París de 1937. Fue profesor de grabado, decoración y composición plástica en la Escuela Superior de Bellas Artes Ernesto de la Cárcova de Buenos Aires y entre 1932 y 1955 fue su director. En 1941 fue nombrado académico de número en la Academia Nacional de Bellas Artes.

Mula con arneses integraba la colección de dibujos y grabados que perteneciera al Dr. Nicolás Amuchástegui, miembro fundador de la Comisión Municipal de Bellas Artes de Rosario. La colección completa fue donada al museo en 1942, y como la mayoría de las piezas que la integran, la que nos ocupa está dedicada por el artista al coleccionista dos años después de su realización con la leyenda *Para mi amigo el Dr. Nicolás Amuchástegui. Cordialmente. Alfredo Guido. 1924*. En esos momentos Amuchástegui y Guido gozaban de una estrecha relación; eran tesorero y vocal de la Comisión Municipal de Bellas Artes, respectivamente. Vale destacar también que la presencia del artista en el VII Salón de Otoño realizado ese año había sido numerosa por el envío de tres óleos y tres dibujos, uno de ellos *Coro de labradores*, cuya versión mural posterior de 1927, realizado para la Federación Agraria de Rosario e

inspirado en el poema homónimo de Fernando Lemmerich Muñoz con quien Guido codirigió la revista *El Círculo*, se halla actualmente en el Museo Castagnino. En 1923 Guido había ingresado como vocal y había trabajado en la ilustración de la portada del catálogo del VI Salón de Otoño sin enviar obras a la exposición.

Mula con arneses, fechado en Jujuy en 1922, es un estudio realizado durante un viaje por el noroeste argentino y el altiplano boliviano en el que Guido registró paisajes, arquitectura, tipos, indumentaria y escenas de costumbres locales con un marcado interés por la recuperación de las raíces americanas. Las imágenes obtenidas le permitieron crear una serie de grabados con el tema del altiplano boliviano que hoy forma parte de la colección del Museo Castagnino+macro y que fue exhibida en la galería Witcomb en 1923. Desde la década del 20 fue una constante en la producción artística de Guido la búsqueda de un carácter típico hispanoamericano. *Mula con arneses* es un boceto realizado a lápiz de un animal de carga típico de la zona cordillerana argentina. Su representación y estudio no son ajenos al *rescate de la argentinidad* llevado a cabo por la corriente nacionalista de los años 20 y 30, que planteaba los temas costumbristas y tradicionalistas como fundantes de una estética de la identidad nacional y regional. [MPLC]

Oscar Herrero Miranda

(Cañada de Gómez, Santa Fe, 1918-Rosario, Santa Fe, 1968)

Oscar Herrero Miranda se radicó en Rosario en 1928. Autodidacta, expuso desde 1935 y en 1940 participó en la Agrupación Refugio. En 1942 integró la Agrupación de Plásticos Independientes junto a ex integrantes de la Mutualidad de Estudiantes y Artistas Plásticos de Rosario y en 1950 fue miembro fundador del Grupo Litoral. En 1954 obtuvo un Premio Adquisición en el Salón Nacional de Rosario, en 1956 representó a la Argentina en la Bienal de Venecia y en 1957, en la de San Pablo. En los años 1960, 1963 y 1966 fue invitado al Premio Palanza. Dictó clases en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Rosario y fue director de la Escuela Provincial de Artes Visuales desde 1962.

Herrero Miranda fue en sus inicios un pintor de principios estéticos ligados a la abstracción geométrica. Su producción devino heterogénea y nómada, consecuencia de su permanente vocación experimental. Hacia los años 50 se inclinó por la abstracción, con una pintura enriquecida con relieves y veladuras. Luego aparecerán sus figuras irónicas y de gestos satíricos —como la serie de Totó— y hacia fines de los 60, sus *collages*.

Palomita blanca es una tinta sobre papel que ingresó al museo en 1948 al obtener el Premio Adquisición de Dibujo en el XXVII Salón de Rosario. De base geométrica, el artista organiza la composición con infinidad de planos que ha tratado con diferentes texturas realizadas a la pluma, a la manera cubista, movimiento que influyó su primera época de producción. Articula los tonos y crea una estructura dinámica desarmando la figura en piezas que le permiten desdoblarla, rebatirla y crear transparencias —e incluso radiografías de la imagen, mostrando hasta sus huesos— en sintonía con los postulados de los modernismos de la primera mitad de siglo XX, referencias insoslayables para los artistas latinoamericanos con intenciones de renovación de los lenguajes artísticos. [MPLC]



Palomita blanca
ca.1948

Tinta sobre papel, 44.5 x 32.2 cm
Firma en ángulo inferior derecho "Herrero Miranda"
Ingresó al museo en 1948. Premio Adquisición
XXVII Salón Rosario.
Registro 1292



Hughes Edward Robert

(Clerkenwell, Londres, Inglaterra, 1857-St. Albans, Cornwall, Inglaterra, 1914)

Figura de mujer

Sanguina sobre papel, 19 x 13.2 cm

Firma en ángulo inferior derecho "E. R. Hughes"

Ingresó al museo en 1925. Donación Carlés.

Registro 379

Edward Hughes comenzó su formación en la Royal Academy of Arts en Londres. Integró junto con Robert Bateman, Walter Crane y Edward Clifford un grupo de estudiantes admirador y continuador de la obra del artista prerrafaelista Edward Burne-Jones. Comenzó a exhibir sus retratos en la Academia en 1872 y su obra más relacionada con el simbolismo fue expuesta en la Royal Watercolour Society —de la que fue vicepresidente entre 1901 y 1903— en la British Society y en Grosvenor Gallery, una de las galerías londinenses más renovadoras e independientes de la era victoriana. En 1895 participó en la Bienal de Venecia. Entre 1900 y 1903 fue asistente de estudio del pintor William Holman Hunt —uno de los fundadores de la Hermandad Prerrafaelista— y trabajó con él en la versión de la obra *The light of the world* destinada a la catedral londinense de St Paul. Poseen obra suya el Museo de Arte de Birmingham y la National Portrait Gallery de Londres.

Edward Hughes continuó el estilo consagrado por los artistas *prerrafaelistas* a mediados de siglo XIX. Inspirados en la pintura anterior a Rafael y en el espíritu romántico de la escuela nazarena, el grupo había reaccionado contra los academicismos defendidos en la Royal Academy of Arts proponiendo una pintura cercana al simbolismo literario, de tema místico, religioso y mitológico que les permitía la expresión de las emociones individuales con un lenguaje sencillo y claro.

Reconocido en la pintura de desnudos, en *Figura de mujer* se destaca la atmósfera poética que el artista logra con los tonos de la sanguina. Representa una modelo con la espalda desnuda, sugestivamente envuelta en un paño drapeado que resuelve con un estudio cuidadoso de cada sombra y cada pliegue. El estilo de los paños, las figuras femeninas estilizadas y la búsqueda de la perfección en la técnica —elaboraba numerosos bocetos preparatorios para su pintura— lo acercan a su maestro Burne-Jones y en general, a los artistas victorianos ingleses de fines de siglo XIX. [MPLC]

Max Liebermann

(Berlín, Alemania, 1847-1935)

Max Liebermann es considerado uno de los artistas alemanes más destacados de fines de siglo XIX. Comenzó sus estudios artísticos en el taller de Carl Steffek hacia 1866 mientras estudiaba filosofía en la Universidad de Berlín. Luego de asistir a la Academia de Arte de Weimar desde 1868, viajó a París en 1872 y en 1873 se instaló en Barbizon donde conoció la obra de Charles Daubigny, Camille Corot y Jean François Millet. En 1876 expuso en el Salón de París. Entre 1875 y 1913 viajó todos los años a Holanda: allí pintó, estudió la obra de Franz Hals y estrechó amistad con Jozef Israëls. Instalado en Munich en 1878 conoció la obra del pintor realista Wilhelm Leibl, que influyó notablemente en su producción. Definitivamente instalado en Berlín desde 1884, fue el creador y presidente de la Berliner Sezession entre 1899 y 1911 y en 1920 dirigió la Preussischen Akademie der Künste. El nazismo lo obligó a renunciar en 1932, retirándose a vivir a orillas del lago Wannsee hasta su muerte.

En su primer período de producción, Liebermann siguió los lineamientos del realismo, que se había acentuado en Alemania tanto por influencia belga como francesa y por la presencia de Courbet en Frankfurt hacia 1858, quien además habría realizado una exposición de gran repercusión en Munich en 1869. En este ámbito y a su regreso de Francia luego de conocer la obra de los artistas de la escuela de Barbizon, nuestro artista eligió como tema de su obra a campesinos y trabajadores humildes, sus tareas y su entorno, que pintó con un tono melancólico cercano al de Millet. De 1887 data uno de sus cuadros más famosos —*Depósito de lino en Laren*— convertida en una pintura emblemática del naturalismo alemán.

Figura de mujer debería relacionarse con la producción de esta etapa. Se trata de un estudio de una figura femenina realizado al carbón en el que la línea define la figura construyendo una imagen sólida y rotunda. La pose de esta campesina recuerda a una de las rústicas mujeres de la pintura *Gemüsehändlerin-Marktszen*, de 1874, hoy en la Wallraf-Richartz-Museum-Fondation Corboud, Cologne, escena que Liebermann habría capturado en un mercado cerca de su estudio durante su estadía en París. La sinceridad de la representación y los gestos vivaces de las protagonistas revelan la influencia de Courbet.

Liebermann fue además un estimado paisajista, atento a la observación de la naturaleza y a su capacidad para evocar estados anímicos. Fue en sus estadias holandesas donde practicó considerablemente la pintura de paisajes, en sitios que además se convirtieron en fuente inagotable de temas. Más tarde —después de 1890— se le atribuye ser el introductor del impresionismo en Alemania, influenciado por Edouard Manet y Edgar Degas. Su interés en la luz y en el color y el uso de una paleta más brillante y luminosa lo llevaron a abandonar los temas rurales para dedicarse a escenas relacionadas con la vida burguesa, en sintonía con el ambiente que él mismo frecuentaba en Berlín. También se distinguen en su producción la abundante serie de autorretratos y retratos de figuras ilustres de la cultura y la política alemana de su tiempo, que realiza con interés en el carácter psicológico y expresión profunda de sus retratados. [MPLC]



Figura de mujer
Carbonilla sobre papel, 36.5 x 24.9 cm
Firma en ángulo superior izquierdo "M. Liebermann"
Ingresó al museo en 1925. Donación Carlés.
Registro 450

Jozef Israëls

(Gröningen, Países Bajos, 1824-Scheveningen, Países Bajos, 1911)

Paisaje con figura
Tinta sobre papel, 8.9 x 11.7 cm
Firma en ángulo inferior izquierdo "Jozef Israëls"
Ingresó al museo en 1925. Donación Carlés.
Registro 223

Pintor y grabador, su formación comenzó en la Academia Minerva de su ciudad natal en 1835. En 1842 siguió sus estudios en Amsterdam junto con J. A. Kruseman (1804-1862) y J. Pieneman (1779-1853) y en la Koninklijke Academie. En 1845 viajó a París, trabajó como aprendiz en el taller de François Edouard Picot (1786-1868) y asistió a la Escuela de Bellas Artes, donde tuvo como maestros a James Pradier, Horace Vernet y Paul Delaroche. Regresó a Amsterdam en 1847 pero un nuevo viaje a París en 1853, la visita a Barbizón y el conocimiento de la obra de Jean François Millet lo inclinaron hacia el realismo, abandonando los temas históricos y literarios que lo habían consagrado como artista. En 1855 vivió por unos pocos meses en la playa de Zandvoort, cerca de Haarlem, que le inspiró el tema de la vida de los pescadores. Ese mismo año realizó su primer envío al Salón de París y en 1878 logró el título oficial de la Legión de Honor y una medalla de primera clase. Instalado en La Haya desde 1870, presidió la Pulchri Studio —la sociedad de artistas más antigua de los Países Bajos— y fue miembro de la Sociedad Holandesa de Acuarelistas. En 1910, un año antes de su muerte, se le rindió homenaje con una exhibición en la Bienal de Venecia.

El estudio de la naturaleza y los temas de género —especialmente la representación de la vida de campesinos y pescadores— lo convirtieron hacia 1870 en uno de los artistas holandeses de mayor reputación y en uno de los principales maestros de la escuela pictórica de esa ciudad (*De Haagse School*). Sus figuras habitan atmósferas humildes y condiciones de vida sencillas, expresando un trágico sentido de la vida. Luego, al final de su carrera, retomó el tema de la vejez, la muerte y otros temas relacionados con el judaísmo y la Biblia.

Con una línea realizada a la pluma, de gran soltura y rapidez de ejecución *Paisaje con figura* interpreta uno de los temas favoritos de nuestro artista: las mujeres subidas a las dunas mirando el mar. Este tema, que también ha sido relacionado con la evocación del asunto mitológico de Ariadna esperando a Teseo¹, alude a un concepto que ocupó un lugar destacado en debates estéticos alemanes a principios

del siglo XIX: lo sublime. Con un profundo tono melancólico, la imagen revela la íntima relación entre el hombre y la naturaleza, en la cual el romanticismo alemán supo definir un aspecto esencial del concepto de arte. La figura *contempla* el paisaje que se halla fuera de la composición, pero ni la mirada de la mujer ni el hacer del artista pueden limitar a la naturaleza; ésta no tiene medida humana: es inconmensurable. La representación del paisaje se aleja aquí de la noción clásica del género, es ahora una idea de lo ilimitado, el símbolo de lo *sublime* que Kant había relacionado con lo infinitamente grande en la naturaleza, frente a lo que el ser humano desarrollaría un sentimiento de grandeza moral². Como en la tradición del romanticismo alemán —especialmente en los paisajes de Caspar Friedrich— “el foco óptico y espiritual está situado en la lejanía, incluso en el infinito”³. Nuestra mujer enfrentada a la profundidad del paisaje “dirige la atención del espectador mas allá del espacio próximo, a la lejanía infinita”⁴.

Israëls ha tratado este asunto con diferentes técnicas desde 1857 y ha realizado diferentes versiones con las que debe ponerse en relación nuestra obra, entre ellas *A fishergirl on a dune, knitting* del The Ashmolean Museum of Art, Oxford University, Reino Unido; *A girl on the dunes* (ca.1890) del Haags Gemeentemuseum, Países Bajos y *A fishergirl on a dune-top overlooking the sea* (ca.1900) del Museo Thyssen, España.

El estilo ligero y abocetado del dibujo donado por Carlos Carlés al Museo Municipal de Bellas Artes en 1925 sugiere que tal vez se trate de un estudio para una de las pinturas citadas y lo vincula con dibujos de rasgos similares fechados alrededor de 1900. [MPLC]

1 Marjan van Heteren. *Israëls, Jozef Mujer de un pescador oteando el horizonte sobre una duna*, ca.1900. En <http://www.museothyssen.org/thyssen/accessible/coleccion/ficha141.htm> [consulta: agosto 2008].

2 Cfr. Neidhardt, Hans “Riesgo y seguridad. Sobre la estructura y la psicología del paisaje romántico.” En *Caspar David Friedrich. Pinturas y Dibujos*. Madrid, Museo del Prado, 1992.

3 *Ibid.*, p. 58.

4 *Ibid.*, p. 58.





Personajes que intervinieron en el affaire Dreyfus

Tinta y acuarela sobre papel, 34.6 x 28.5 cm

Sin firma

Ingresó al museo en 1925. Donación Carlés.

Registro 424

Jacques Kaplan

(Sebastopol, Rusia, 1872-París, Francia, 1949)

Dibujante y pintor, comenzó sus estudios en 1885 en la Escuela de Artes Decorativas de París. En 1888 los continuó en la Escuela de Bellas Artes, donde fue alumno de Leon Bonnat (1833-1922), pintor académico de influencia española. En 1890 debutó en el Salón de Artistas Franceses y en 1894 realizó una muestra individual de sus obras que afirmó su reputación. Luego de 1900 se consagró como retratista, muy influenciado por la obra de su maestro.

Cabeza del doctor Carlés representa a Carlos Carlés, abogado nacido en Rosario en 1866 quien desarrolló una importante carrera política. A su muerte legó una importante colección de pinturas, grabados y dibujos al Museo Municipal de Bellas Artes de su ciudad natal que se hizo efectiva en 1925. En el conjunto de la donación —integrada por 267 obras, la mayoría de artistas europeos— existen numerosas obras de Jacques Kaplan, entre ellas un retrato de medio cuerpo del donante realizado al óleo y dibujos y bocetos dedicados que evocan una aparente relación de estrecha amistad. El dibujo que nos ocupa, fechado en 1900, es un estudio rápido realizado al carbón en el que el artista retrata al coleccionista de perfil derecho, con la mirada fija y un gesto rígido y severo. El estudio de carácter del retratado recuerda al del óleo citado por lo que es posible arriesgar que se trate de un boceto anterior.

Con otro estilo de representación, *Souvenir del affaire Dreyffus* y *Personajes que intervinieron en el affaire Dreyfus* ilustran el gran escándalo político de la III República Francesa en el que quedaron al descubierto problemas judiciales, militares y sociales. El capitán Dreyfus había sido acusado falsamente de espionaje en 1894 por lo cual fue expulsado y condenado al destierro. La publicación en 1898 del artículo *J'accuse* de Emile Zola fue decisiva en la presión liberal que finalmente logró la repatriación y el reconocimiento oficial de su inocencia.

Kaplan retrata al capitán Alfred Dreyfus en *Souvenir del affaire Dreyffus* vestido con uniforme militar en el que se observa claramente la condecoración de la Legión de Honor sobre el pecho, que le fue otorgada en 1906. Este hecho nos permite datar nuestro dibujo con posterioridad a esa fecha, en épocas en la que Carlés había avanzado en su carrera política y ocupaba una banca en su primer período como diputado, entre los años 1906 y 1910. Realizado con tinta a la pluma e iluminado con acuarela, se destaca la calidad del estilo caricaturesco de nuestro artista. Con gran poder de síntesis y recursos simbólicos evoca la victoria del retratado —que fue entendida también como la del liberalismo y la democracia— con la representación de unas manos poderosas, tal vez divinas, coronándolo con laureles. *Personajes que intervinieron en el affaire Dreyfus* incluye quince retratos de personajes resueltos con la misma técnica y lenguaje, unidos por un cordón que los implica en el caso que dividió a la sociedad francesa y marcó un hito en la historia del antisemitismo en Francia.

Kaplan, que tenía antecedentes como ilustrador de textos de Guy de Monpassant, utiliza en este caso el lenguaje en auge en la prensa francesa a fines de siglo XIX, la caricatura, para testimoniar irónicamente este asunto político que conmovió a la política internacional. [MPLC]



Cabeza del doctor Carlés

1900

Carbonilla sobre papel, 19.4 x 11.6 cm

Firma en borde inferior "J. Kaplan. 1900"

Ingresó al museo en 1925. Donación Carlés.

Registro 438



Souvenir del affaire Dreyfus

Tinta y acuarela sobre papel, 37.8 x 24.3 cm

Sin firma

Ingresó al museo en 1925. Donación Carlés.

Registro 422



Atilio Malinverno

(Buenos Aires, 1890-1936)

Eucaliptos

Tinta sobre papel, 18.2 x 12 cm

Firma en ángulo inferior derecho "Al Dr. Amuchástegui,
cariñosamente A. Malinverno"

Ingresó al museo en 1942. Donación Amuchástegui.

Registro 1065

Malinverno se formó en la Sociedad Estímulo de Bellas Artes junto con Reinaldo Giúdice y Eduardo Sívori. Participó en 1910 de la Exposición del Centenario y luego realizó un viaje de estudios recorriendo Chile, Bolivia y Uruguay en busca de motivos para sus composiciones. Participó del Salón Nacional obteniendo el premio Estímulo en 1927 y de salones en el interior del país destacándose su actuación en el Salón de Otoño de Rosario. Realizó numerosas exposiciones individuales y colectivas, entre las que se destaca *Un siglo de arte en la Argentina*, de 1936. La galería Müller organizó en Buenos Aires una exposición póstuma en 1937.

Su producción se relaciona con la de la generación de pintores paisajistas de tema argentino que durante las décadas del 20 y 30 gozaron de gran aceptación del público y del sector oficial de la crítica especializada. En ésta época dedicó *Eucaliptos* al Dr. Nicolás Amuchástegui, miembro fundador de la Comisión Municipal de Bellas Artes, mientras mantenía una importante presencia en el medio artístico de la ciudad de Rosario. Participante del Salón de Otoño desde su primera edición en 1917, sus obras también fueron exhibidas en exposiciones individuales como las del Salón Castellani de abril de 1919 y de octubre de 1921 y la de Witcomb de junio de 1930, en la que la Comisión adquirió la tela *El lago de los cisnes negros* para el Museo Municipal de Bellas Artes. Un año antes, Rubén Vila Ortiz había donado a esta institución el óleo *Un recodo en el camino*.

Si bien Malinverno consagró su obra a la pintura de paisajes, fueron las arboledas su primera inspiración en telas y dibujos de los alrededores de Buenos Aires, los bosques de Palermo, la costa del río de la Plata y las sierras de Tandil y de Córdoba. Con una técnica derivada de una personal interpretación del impresionismo y de la pintura de los *macchiaioli* italianos, describe su percepción de la luz y los efectos atmosféricos con una pincelada de estilo ligero y abundantes matices de color, pero es el dibujo el que pone énfasis en las formas y le otorga solidez a las composiciones.

En el prólogo del catálogo de la exposición realizada en Witcomb de Rosario en 1930, Emilio Pettoruti llama a nuestro artista "el pintor de los eucaliptos" y destaca "su progreso conceptual" y la "superación y alejamiento del decorativismo fácil que lo acechaba" (Pettoruti, 1930). Un conjunto de eucaliptos, árbol que ha sido considerado de raigambre tan criolla como el ombú es el tema del dibujo que nos ocupa y que integraba el álbum de Amuchástegui. Realizado con tinta a la pluma con un trazo rápido y abocetado, Malinverno interpreta el bloque compacto que forma su vegetación, uno de sus motivos preferidos a fines de los años 20 y principios de los 30 que le ha permitido cumplir con su voluntad constructiva en pinturas y dibujos de ese período. [MPLC]

Fabián Marcaccio

(Rosario, Santa Fe, 1963)

Paraguas flameantes II 1982

Témpera, lápiz de color y grafito sobre papel, 92.5 x 71.2 cm

Firmado en el ángulo inferior izquierdo, "Marcaccio 82"

Donación Premio Especial durante el XVI Salón Anual de

Artistas Plásticos Rosarinos. Registro 1911



Fabián Marcaccio nació en Rosario en 1963. Cursó estudios de filosofía en la Universidad Nacional de Rosario. Artista de trayectoria internacional, Marcaccio exhibe sus obras en forma individual y colectiva desde 1988. Ha participado en exhibiciones en todo el mundo, entre las que destacan: *From altered paintings to paintants* (John Post Lee Gallery, New York, 1992); su presentación en la la Sammlung Goetz de Munich (Alemania, 1998, junto con Jessica Stockholder). Un año más tarde, acompañado por el arquitecto Greg Lynn, compuso *The Tangler* un proyecto desarrollado para el edificio de la Secession de Viena que combinaba arquitectura y artes visuales. Lynn y Marcaccio volverían a reunirse en el proyecto *Predator* que presentaron en 2001 en el Wexner Center for the Arts de Columbus, Ohio, Estados Unidos. En 2002 fue invitado a participar de Documenta 11, en Kassel, Alemania, donde exhibió su trabajo *Multiple-Site-Paintant*. Desde octubre de 2005 a mayo del 2006 expuso en el Museo de Arte Latinoamericano su mural *Ezeiza-Paintant*. Durante 2007 presentó *Rapto* en la Galería Ruth Benzácara de Buenos Aires. Desde mediados de la década del 80 vive y trabaja en New York.

Mutante, degradada y detrítica, la pintura de Marcaccio juega críticamente en los bordes de la vanguardia moderna: enfriando los ingredientes expresivos de la pintura gestual, llevando el minimalismo

a una exhuberancia desbordante, parece buscar subvertir, adulterar cualquier lectura lineal de la experiencia estética moderna. Marcaccio parece entender la pintura como un campo de batalla, como un área normada únicamente por una persistente alteración, por la contaminación de toda referencia directa a la historia del arte. La suya es la estética del deterioro y la chatarra. A partir de esta va creando objetos en apariencia pictóricos, pretendidamente signados por el caos o el orden, alternativamente; donde cada ingrediente es neutralizado por su opuesto, donde cada decisión tomada procede de un acto irreverente. Esta tendencia en su producción actual a producir metamorfosis, a perturbar críticamente las imágenes con un giro irónico, ya se hallaba presente en *Paraguas flameantes II*. En esta obra, si bien recogía un modo de figuración en cierta medida tradicional, lo hacía descomponiendo todo posible foco de atención —esto es, adjetivando casi por igual la superficie del soporte—, Marcaccio corrompía así la relación convencional y acostumbrada entre soporte e imagen. Esta estrategia con el tiempo dejaría de ser un recurso para transformarse en el núcleo, en la coartada misma de su producción. [MES]

Manuel Musto

(Rosario, Santa Fe, 1893-1940)

El lechero del barrio

1923

Grafito sobre papel, 12.3 x 18 cm

Firma en ángulo superior izquierdo

"Manuel Musto. Saladillo, 11.6.23"

Ingresó al museo en 1942. Donación

Nicolás Amuchástegui.

Registro 1072

Manuel Musto asistió a la Academia Fomento de Bellas Artes que dirigía en su ciudad natal el pintor italiano Ferruccio Pagni. En 1914 viajó a Europa junto con Augusto Schiavoni y se radicó en Florencia para continuar sus estudios con Giovanni Costetti. Expuso sus trabajos en 1914 en Milán y en 1915, en Florencia. Regresó a Rosario en 1917 y se estableció en las afueras de la ciudad, primero en la quinta Landó y luego en el barrio de Alberdi, donde compartía su casa junto a Pagni, su antiguo maestro. Más tarde se radicó en una quinta en Saladillo, donde instaló el estudio que utilizaría hasta su muerte en 1940. Participó del Salón de Otoño de Rosario desde 1917 y en el XVI Salón de 1937 obtuvo la medalla de oro al mejor conjunto de obras. En 1922 expuso 54 óleos en la galería Witcomb, con críticas favorables de José León Pagano y en 1925 fue seleccionado junto a otros artistas argentinos por la Universidad Nacional de La Plata para integrar una muestra que fue exhibida en Madrid, París, Roma y Londres. Un año más tarde, en 1926, recibió el Primer Premio en el Salón Nexus de Artistas Rosarinos y el Premio Eduardo Sívori en el XVI Salón Nacional; en 1927 recibió la primera medalla al paisaje en el IX Salón de Rosario por el óleo *El corralito*, hoy en la colección del Museo Castagnino. Entre 1931 y 1933 volvió temporalmente a Europa y se radicó en San Gimignano, en Chiavari, Varese. A su muerte, legó sus obras y donó su casa taller a la Dirección de Cultura de la Municipalidad de Rosario, en ésta última funciona hoy una escuela de artes y oficios que lleva su nombre.

Su biógrafo Montes i Bradley señala que Musto mantuvo durante toda su trayectoria artística una vocación naturalista, impresionista y puntillista que caracterizó su pintura de paisajes, la más reconocida por premios y distinciones. Su lenguaje deriva de la pintura ochocentista italiana, especialmente de los *macchiaioli*. Si bien los iniciadores de la pintura manchista italiana, Giovanni Costa y Giovanni Fattori, ya habían muerto cuando Musto llegó a la Toscana, su influencia persistía. Se trataba de un realismo buscado en la naturaleza que reproducía las impresiones de la misma por medio de tonos colorísticos. La mancha, síntesis de dibujo y color, construía la imagen con un concepto diferente al del impresionismo francés, que buscaba el color-luz: la forma se definía en el color, cuyo tono daba el sentido a la

distancia y a la idea de espacio. Su preocupación es sintéticamente de claroscuro y cromática, lo que le confiere al movimiento su originalidad y su carácter netamente italiano. Esta será la influencia que marcará la obra del artista rosarino.

Con una pincelada gruesa y espesa Musto construye las figuras de sus composiciones, que se distinguen por la elección de una paleta de colores vibrantes y tonos plenos. Su producción se destaca además por una fuerte predilección por elementos de su entorno y de su vida cotidiana como tema de sus obras, las aves de corral que criaba en su quinta, su huerta, los paisajes de su quinta y los alrededores. Las naturalezas muertas, interiores de taller y los desnudos también serán motivos tratados con frecuencia por el artista.

Montes i Bradley manifiesta que Musto se expresa con el grafito y la carbonilla con un lenguaje claro, preciso y sobrio. Así es en el dibujo de 1923, *El lechero del barrio*, donde la anécdota costumbrista ubica a nuestro dibujo como una pieza única en el marco de la numerosa colección de obras de su autoría que posee el Museo Castagnino. La inspiración realista y las influencias que caracterizarían a su pintura persisten: la atmósfera de modestia y sencillez del ambiente habitado por el artista es subrayada por la técnica directa y el tono espontáneo de la obra, organizada en una composición sostenida en la diagonal. Musto se centra en la imagen del animal y en el ordeño mientras una figura femenina y un niño observan la habitual actividad que se llevaba a cabo en las calles del suburbio rosarino durante la primera mitad del siglo.

La obra ha sido dedicada al entonces secretario de la Comisión Municipal de Bellas Artes, Dr. Nicolás Amuchástegui, en una época en la que ya se distinguían las obras de Manuel Musto en los salones contemporáneos. Ese mismo año Musto había participado con tres óleos del VI Salón de Otoño en el que Amuchástegui se había desempeñado como jurado y su óleo *Tarde de Invierno* había sido adquirido para la colección del Museo Municipal de Bellas Artes que había sido inaugurado en 1920. [MPLC]

El Lechero del Valle
al Dr. Nicolás P. Amador - aperturadamente
SALADILLO - 11-6-23 - Manuel Muro





Luis Ouvrard

(Rosario, Santa Fe, 1899-1981)

Pintor, escultor y restaurador, Luis Ouvrard inició sus estudios con Fernando Gaspary y los continuó más tarde con Eugenio Fornells en el Ateneo Popular. Concurrió por primera vez al Salón Nacional en 1818 y desde esa fecha expuso regularmente en salones nacionales y municipales. Comenzó desde muy joven a trabajar en un taller de imágenes religiosas que perteneció a Germano Parpagnoli y Emilio Sánchez Saez¹.

Tuvo una importante participación en el medio artístico rosarino. Hacia 1914 integró la agrupación Gente Menuda que estuvo conformada, entre otros, por Máximo Medina, Manuel Zamora, Melfi, Palau, los hermanos Braulio y el mismo Emilio Sánchez Saez². Hacia 1936 formó parte de la Asociación de Artistas Plásticos "Los 9", del cual también participaron Augusto Schiavoni, José Beltramino, Félix Pascual, Eugenio Fornells y Demetrio Antoniadis, entre otros, y en 1942 integró la Agrupación de Plásticos Independientes junto con Nicolás Antonio de San Luis, los hermanos Paino, Anselmo Piccoli, Leonidas Gambartes, Juan Grela y Julio Vanzo.

Luego de recibir la segunda medalla en el Salón de Rosario de 1925, participó del Primer Salón de Artistas Rosarinos en 1926³, programado por el Grupo Nexus y resultando acreedor de uno de los premios con su obra *Retrato*, galardón que compartió con Manuel Musto y Antonio Berni⁴. En el Salón Nacional de 1942 recibió el Premio Cecilia Griegson.

Recién en el año 1969 realizó su primera exposición individual que tuvo lugar en la Galería Renom de Rosario.⁵ En 1980 el Museo Castagnino realizó una muestra retrospectiva de su obra. Sus obras integran hoy numerosas colecciones nacionales y europeas.

El Museo Castagnino conserva dos dibujos de su autoría que originariamente se encontraban en dos colecciones privadas. *Cabeza de niño* (1929) formó parte del acervo de la familia Amuchástegui, como lo atestigua la dedicatoria al pie. El Dr. Nicolás Amuchástegui estuvo fuertemente ligado a la vida cul-

Sin título

1949

Tinta sobre papel, 22 x 28,2 cm

Firma en ángulo inferior derecho "Ouvrard 49"

Ingresó al museo en 1989. Donación Rubén de la Colina.

Registro 2435

1 Fantoni, Guillermo, p. 300.

2 Fantoni, Guillermo. *Ibidem*, p. 301.

3 Este salón se realizó en la Galería Witcomb en reemplazo del Salón de Otoño y fue organizado por los artistas. Allí expusieron, entre otros, Demetrio Antoniadis, José Beltramino, Antonio Berni, José Fantin, Alfredo Guido, Manuel Musto, Luis Ouvrard, Julio Vanzo y Emilia Bertolé (Cf. "Hoy será inaugurado el primer salón de artistas rosarios". En: *La Capital*, Rosario, jueves 1º julio 1926, p. 4)

4 *Loc. cit.*

5 Fantoni, Guillermo. *Ibidem*, p. 322.

Cabeza de niño
1929

Grafito sobre papel, 18.2 x 12.3 cm
Firma en ángulo inferior derecho "Para el Dr
Amuchástegui. Souvenir de Ouvrard. 1929"
Ingresó al museo en 1942. Donación
Nicolás Amuchástegui.
Registro 1078

tural de la ciudad, actuando como promotor de las instituciones iniciales. Entre éstas, de la Comisión de Bellas Artes, un emprendimiento de un grupo de particulares que tuvo a su cargo la organización del Salón de Otoño que inauguraría en mayo de 1917. Este emprendimiento resultó tan exitoso que el intendente de Rosario, Federico Remonda Mingrand, decidió crear en julio de aquel año una Comisión Municipal de Bellas Artes que tendría a su cargo las gestiones necesarias para la fundación del primer museo dedicado a las artes de la ciudad. El mismo quedaría inaugurado casi tres años más tarde, el 15 de enero de 1920, en un inmueble de la calle Santa Fe al 835⁶. Amuchástegui integró dicha comisión e incluso la presidiría en varias ocasiones hasta finalizar el año 1928 cuando se retiró de la misma. En general, las piezas donadas al MMBAJBC por Amuchástegui son a la vez registro de la relación que éste sostuvo con los artistas, ya que en su mayoría le fueron dedicadas o se trata de retratos de sus familiares⁷. *Cabeza de niño* es un grafito sugerente en el que Ouvrard ha insistido en los contornos, esforzándose por capturar la expresión del niño. El énfasis puesto en la mirada es comparable con aquel del que hizo uso en varias de sus pinturas. Tal es el caso del óleo *Nocturno* (1922) —también parte del acervo del MMBAJBC— donde imperan asimismo los tonos violáceos que serán tan comunes a su producción posterior. Ciertamente este dibujo pertenece a una etapa temprana en la producción del pintor, quien más tarde se dedicaría casi por completo a la realización de paisajes en los abundan los tonos violáceos.

Sin título (1949), por su parte, fue cedida al MMBAJBC por Rubén de la Colina (1926-2007), pintor, xilógrafo, profesor de la carrera de arte de la Facultad de Humanidades y Artes, crítico de arte del diario *La Capital* y también director del MMBAJBC durante la dictadura militar. Resuelta con la presteza del trazo abocetado, esta tinta describe una escena íntima a la vez que guarda un estrecho parentesco con el arte del grabado. La figura femenina se halla inmersa en un ambiente en el que los objetos han sido dispuestos sin intenciones constructivas. Las escasas texturas y las sombras crean en esta obra una atmósfera particular, a la vez expresiva y onírica. [MES]



6 Tomasini, Jorge, p. 76-77.

7 Un ejemplo de esto es el retrato de su madre realizado por Emilia Bertolé y que fue acompañado de un ameno intercambio epistolar. Cf. Archivo Bertolé, Museo de la Ciudad, Rosario.

Alberto Pedrotti

(Rosario, Santa Fe, 1899-1980)

Paisaje de la sierra de Tanti: Anizacate
Tinta y acuarela sobre papel, 18.3 x 30.1 cm
Firma en ángulo inferior derecho "Pedrotti. A. Anisate"
Ingresó al museo en 1981. Legado Pedrotti.
Registro 2405

Nació en Rosario el 28 de agosto de 1899. A los 14 años ilustró para diarios y revistas de la ciudad, marcando tempranamente una predisposición por lo visual. Estudió medicina llegando a colaborar con cirujanos renombrados del Hospital Británico pero, faltándole muy poco para terminar los estudios, los abandonó afectado de tuberculosis. Con el fin de recobrar su salud se radicó en las sierras de Córdoba. Allí conoció por casualidad a Fernando Fader y elaboró una serie de apuntes con paisajes serranos y de la capilla de Tanti. De este modo en 1921 se inició como pintor autodidacta.

Regresó a Rosario. "Vuelvo lleno de muchas novedades y cambia la chapa brillante por la sencilla y anónima de pintor", dijo en una bellísima nota su amigo Pedro Giacaglia en la revista de *Arte Litoral*. Tienen que haber sido momentos intensos los vividos aquí: su madre, su maestra, los patios, los paisajes urbanos conforman el pasado del que se va a valer el pintor para su producción futura.

A los 28 años viajó a Europa y realizó estudios en Francia e Italia. A partir de allí participará ininterrumpidamente en el Salón de Otoño de Rosario. Relacionado con ciertos aspectos del cubismo y con una obra que avanza en suaves pasajes que van del intento por captar escenas del mundo que lo rodea a representar con su pintura escenas de su mundo personal. En 1932 se dio a conocer al público de Buenos Aires pues, tras la invitación de Emilio Pettoruti, expuso en el Museo de Arte Moderno de la Plata junto a Cochet y Minturn Zerva.

A lo largo de su trayectoria recibió 23 premios, además de los recibidos en su ciudad, como el Gran Premio de Honor en el Salón Nacional de Rosario y la medalla de oro en el Salón Nacional de Bellas Artes. Cuando en el 49 estaba en formación el Grupo Litoral, sus integrantes decidieron convocar a un artista

cuyo trabajo serio y el amor por la pintura fueran notables. El elegido fue Pedrotti y Gambartes y Grela fueron los encargados de comunicárselo (esto lo relata Grela en el catálogo de la muestra homenaje a Ouyvard y Pedrotti en sus ochenta años). Fueron a su taller y le comentaron sobre el apasionante proyecto: "Con aplomo y seguridad, contestó que si ese grupo de pintores había decidido incorporarlo, estaba dispuesto a acompañarlo en toda la tarea que el grupo se plantease".

Si bien Pedrotti tenía una posición política tomada, ya que "vivía realmente en una especie de pobreza asumida teniendo bienes, pero asumida porque le parecía que la frivolidad formaba parte de una burguesía que estaba llamada a desaparecer", tuvo para con el grupo una participación moderada.

El Grupo Litoral ejerció mucha importancia para el desarrollo cultural de la ciudad y su trascendencia también se solidificó por el hecho de preservar la libertad individual, tanto estilística como política, de cada uno de sus integrantes. Para nuestro pintor esto era esencial. Incluso podríamos decir que esta actitud de agruparse no modificó su carácter solitario: "para adquirir personalidad y aprender, lo mejor es estar solo, decía: "Sus influencias fueron mínimas, sus cambios eran acompasados, lentos pero con una fuerza inigualable. Esta fue otra de sus actitudes paradójales: trabajar en grupo como una cuestión estética y trabajar solo como una cuestión política. Acompañó al grupo hasta su disolución en 1958.

Su modo de vivir y su obra se encuentran fuertemente ligadas. Tanto una como la otra están investidas de un fuerte misterio y tejidas con tensiones difíciles de resolver (lo pesado y lo liviano, lo público y lo privado, lo presente y lo etéreo). No era un hombre que creyera en las organizaciones religiosas, pero poseía una fuerte espiritualidad. Convivió pacíficamente con la idea del anclaje en la vida cotidiana de



los seres alguna vez queridos. Su pintura es una constante evocación, como si quisiera señalarnos que este afán por el devenir, la fascinación por los misterios del futuro, no son más que el empeñamiento de evitar el retorno, de olvidar la energía de lo familiar.

Su magnífica obra permanece distribuida en museos provinciales de Buenos Aires y Córdoba, en los municipales de Tandil y de Rosario (donde donó toda su obra y su patrimonio) y en galerías locales.

Nunca se casó ni tuvo hijos. Trabajó y vivió en la ciudad hasta su muerte, el 5 de mayo de 1980.

En un amplio preámbulo de varias páginas (antes de analizar la pintura *Retrato de familia* de Pedrotti), Rubén de la Colina presenta este importante pensamiento sobre el valor del dibujo dentro del entramado de producción del artista: "El dibujo tiene una jerarquía de técnica inédita que no debe ser confundida ni con el croquis ni con el boceto. Dibujar es consolidar a través de la línea todas las posibilidades de la forma y de color –aunque este último esté ausente, subyace en el dibujo– mucho más allá de la simple anotación urgente del proyecto"¹.

Autorretrato

Como es costumbre de la representación en occidente, donde el hombre se coloca genéricamente como centro del universo, quedando detrás el paisaje (en oriente el hombre forma parte del paisaje), Alberto Pedrotti resuelve –sin siquiera un contexto– su autorretrato a lápiz. Con mucho cuidado nos muestra su propio rostro y el tono de su vocación: su ser artista.

1 Colina, 1980, p. 8.

Los autorretratos –como lo dice Pascal Bonafoux– sugieren, por su producción misma (con la necesaria mirada del artista frente a un espejo, la metáfora de la creación.

Escrito a mano, en el margen inferior izquierdo antes de su firma, puede leerse "Mi retrato el 23 de junio de 1945" (a sus cuarenta y seis años). Las líneas cruzadas conforman los valores que describen los cambios topográficos y los efectos de luz de su rostro. Con mayor delicadeza de los trazos en el centro, donde nos encontramos con una boca sugerente y una mirada implicativa, emerge su esfinge como una imponente montaña.

En la declaración del Grupo Litoral encontramos lo siguiente: "Abiertos sus ojos (del hombre moderno) a un panorama extraño, busca en sus propias honduras la expresión de hechos insospechados, de formas recién nacidas, de sorprendentes resonancias. Y a la luz de esa alborada inaugural, va creándose en el espíritu nuevo que necesita para expresarse, de un idioma también nuevo. La concreción cabal de ese idioma corresponde al arte. Lo sensorio cumple desde ahora una función de vehículo que transporta las impresiones hacia zonas más profundas donde anidan los nuevos estados del alma"².

En este texto podemos ver cómo se anuncia con claridad para la poética del Grupo Litoral lo que luego será una premisa en el trabajo de nuestro pintor: buscar, más allá de las formas sensibles en la naturaleza y su representación pictórica, un lenguaje que tenga sentido dentro de la pintura misma. La pintura como un fin antes que como un medio.

Sobre sus inicios como artista compartimos la abducción de Pedro Giacaglia cuando señalaba: "Fue

2 Grupo Litoral. *Declaración*, 1950.



Puerto
Grafito sobre papel, 21 x 22.3 cm
Firma en ángulo superior derecho "A. Pedrotti"
Ingresó al museo en 1981. Legado Pedrotti.
Registro 2409

precisamente en Córdoba y en ese paisaje que repitió siempre en sus dibujos, acuarelas y óleos, donde hizo su balbuceo artístico³.

Paisaje de la sierra de Tanti: Anizacate

Este paisaje realizado en acuarela y tinta sobre papel representa un posible lugar en la localidad de Tanti, Córdoba. Es un dibujo que contrasta con la obra general de nuestro artista. Las formas responden a una captación de la escena rápida, mimética, con rasgos ligeros se marcan los contornos. Línea negra continua y marcada con énfasis, más preocupada por el ritmo del trazo que por lo icónico de su función. Además tenemos el color. Los azules marcan lo superior y lo inferior de la imagen y en medio dominan los verdes y amarillos, con acentos en rojo.

Puerto

Con el título de *El paisaje de los aldeaños* escribía Rubén de la Colina sobre los motivos, en ese género, de los pintores nativos (a lo que también llamaba "zona intermedia"): "Es una zona que sirve de nexa entre los últimos barrios organizados que rodean la ciudad, y la apertura total de los campos que progresivamente van disolviendo la presencia del hombre, de ese hombre que se apiña en conglomerados superpuestos dentro de la gran ciudad"⁴.

3 Giacaglia, 1958, p. 11.

4 Colina, Rubén de la. *Los maestros*, p. 21

Bajo el título *Puerto* seleccionamos este paisaje de grafito sobre papel acromático tan extraño, tan dinámico en relación con otros. No se distingue con claridad la línea del horizonte y los planos antes de alejarse (lo que sería coherente con la idea de un paisaje) parecen todos manifestarse a la vez. La idea de la textura surge por el entrecruzamiento de fuerzas, sus diagonales, que señalan trabajo, relaciones de partes (unas que dan, otras que reciben), velocidad y tiempos condensados, tan propios del puerto. También reemplazan estas especies de estructuras maquinicas, anónimas y funcionales, la presencia icónica del hombre, su "hacer" se representa metamorfoseado por la prótesis de la herramienta, como sinécdoque de la exigencia urbana.

Si pensamos en ver un desarrollo diacrónico de su obra, de sostener una hipótesis sobre ese lenguaje que antes mencionamos y sus cambios en el tiempo, compartiríamos con Giacaglia la posibilidad que mientras se recuperaba el brillo en el color se simplificaba la forma en la representación: "Va dejando en el camino las formas un tanto imitativas, para reemplazarlas poco a poco por las sintéticas en planos más geométricos, donde las calles, los edificios, los árboles y el cielo, se identifican con claros rectángulos, triángulos, cuadrados y círculos coloreados fuertemente con tierras, logrando el todo, con la ayuda de verdes y rojos muy ensombrecidos, una decorativa sensación de pesadez, soledad y abandono. [...] Es quizás en la acuarela donde empieza a notarse un cambio en el color. Se alegran sus silenciosos paisajes y sus personajes de otros años -de muchos años atrás- parecen agradecerle esa nota alegre de un verde más brillante o un amarillo más encendido"⁵. [ED]

5 Giacaglia. *Ibidem*.



Mi retrato

1945

Grafito sobre papel, 32.5 x 25.3 cm

Firma en ángulo inferior izquierdo. "A. Pedrotti. 23 de junio de 1945"

Ingresó al museo en 1981. Legado Pedrotti.

Registro 2403



Antonio Pena

(Montevideo, Uruguay, 1894-1947)

Paisaje

1927

Grafito sobre papel, 24,7 x 31,8 cm

Firma en ángulo inferior derecho "Pena. 1927. París."

Ingresó al museo en 1938. Donación Emilio Pettoruti.

Registro 677

Escultor, pintor y grabador realizó estudios de arquitectura en la Universidad de la República en su ciudad natal. Trabajando como dibujante en un estudio de arquitectura descubrió su vocación por el arte, lo que lo llevó a estudiar pintura con Vicente Puig en el Círculo Fomento de Bellas Artes entre 1919 y 1922. En 1921 obtuvo una beca para continuar sus estudios en Europa y partió en 1923 visitando Alemania, Italia, Austria, Francia y España. En Viena estudió con Antón Hannack, en Florencia se dedicó al grabado con Balsamo Stella y en París asistió al taller de Antoine Bourdelle. Ejerció la docencia a su regreso a Uruguay. Fue distinguido por su trabajo con una medalla de plata en la Exposición de Sevilla de 1929-1930, con el Segundo Premio de Escultura en la Exposición del Centenario en 1930 y con un diploma en la Exposición de París de 1937.

En *Paisaje*, obra realizada en París en 1927, Antonio Pena dibuja al lápiz una figura femenina que define a través de volúmenes casi escultóricos logrados por planos de sombras que geometrizan su aspecto. De fuertes referencias clásicas arcaicas y despojada de detalles, la concepción de la obra deriva de la estética del *retorno al orden* en boga en el período de entreguerras europeo cuyos seguidores intentaban recuperar la figuración en composiciones en las que el orden, la armonía y el equilibrio de la tradición clásica y humanística constituían las propuestas para un lenguaje alternativo al de las vanguardias. En este sentido, las influencias *art deco* de su maestro Balsamo Stella (1882-1941), las citas de la escultura primitiva griega de Antoine Bourdelle (1861-1929) y la difusión de la que ya gozaba la obra de Pablo Pi-

casso (1881-1973) conformaban parte de la trama de manifestaciones, revelaciones y vínculos a los que había asistido Pena durante su permanencia en los talleres europeos y que fueron determinantes en el desarrollo de su producción. *Paisaje* puede ponerse en relación especialmente con los dibujos picasianos de 1923, como *Baigneuse allongé*, *Femme un accoude* o los desnudos de Antibes, que corresponden al período comprendido entre 1921 y 1924 que suele definirse como neoclasicismo y se caracteriza por una interpretación personal de modelos arcaicos junto con un retorno a la representación figurativa. El año 1927 también coincide con la muestra *Exposition de cent dessins par Picasso*, realizada en la galería Paul Rosenberg de París.

El dibujo de Pena fue donado al Museo Castagnino en 1938 por Emilio Pettoruti, cuando éste se desempeñaba como director del Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata (este museo posee en la actualidad dos dibujos firmados por nuestro artista). Además de la obra citada, también fueron cedidas por el artista un óleo de Domingo Pronsoato y más tarde, una obra de Pedro Tenti. Estas donaciones fueron fruto de la relación que estrecharon el artista y el entonces director del museo local, Hilarión Hernández Larguía, que se nutrió de una fluida correspondencia, intercambio de artículos e información de organización y funcionamiento actualizado de los museos, concientes ambos de su importante rol social. [MPLC]

Leopoldo Presas

(Buenos Aires, 1915)

Leopoldo Presas inició sus estudios en la Academia Nacional de Bellas Artes y en el Instituto Argentino de Artes Gráficas, donde fue alumno de Lino Eneas Spilimbergo. Expuso por primera vez en 1939 junto al Grupo Orión del que fue miembro fundador junto con Barragán, Sánchez, Forte y Venier, entre otros. Entre 1950 y 1951 viajó a Europa, visitó Francia, España, Bélgica e Inglaterra. En 1956 fue invitado a exponer en la Bienal de Venecia y en 1959 volvió a exponer en esta bienal y en la de San Pablo. En 1959 obtuvo el Gran Premio de Honor del Salón Nacional y en 1963, el Premio Palanza otorgado por la Academia Nacional de Bellas Artes. En 1976 fue nombrado Académico de Número en la Academia Nacional de Bellas Artes. En 1979 volvió a Europa y se radicó en París hasta 1987. Desde 1946 ha realizado treinta y cinco exposiciones individuales entre las que se destacan la retrospectiva organizada por Rafael Squirru en la Huntington Hartford Collection de New York en 1967 y la de 1994 en el Palais de Glace de la ciudad de Buenos Aires. Actualmente vive y trabaja en Buenos Aires.

Luego de sus ensayos surrealistas junto con los integrantes del Grupo Orión, Presas realizó hacia los años 60 las series de pinturas *Los cerdos*, *Los personajes* y *Los reyes de la podredumbre*, influido por las estéticas del informalismo y la nueva figuración. Luego compuso un lenguaje individual caracterizado por el despliegue del gesto y del color en el que las alusiones a lo onírico de sus comienzos no desaparecen por completo. Con un trazo rápido del pincel esboza las figuras y se aleja de una definición convencional de los volúmenes en beneficio de estilizaciones y deformaciones que afianza con una paleta vibrante de color, logrando una intensa fuerza expresiva.

Si bien la práctica pictórica de Presas descubre la importancia que la línea tiene en su lenguaje, el dibujo como técnica independiente ha sido para el artista un hábito en el que ha experimentado con diversos medios. En *Sin título*, el dibujo que nos ocupa realizado a la carbonilla, es posible advertir que las características del lenguaje de las pinturas han sido transpuestas a la obra gráfica sin alterar el tono de su estética. Presas representa una figura de mujer —uno de sus temas preferidos— en el que desarrolla su concepto de belleza femenina en clave de ondulaciones y curvas que alteran el cuerpo, especialmente el cuello, los brazos y el torso, generando una imagen sensual y poética, ajena a la realidad. También *aparecen* otras imágenes que parecen levitar sobre nuestra retratada: un rostro masculino y una figura femenina que ganan corporeidad entre los trazos con los que el artista compone el fondo de la composición.

La obra fue parte del conjunto —formado también por el óleo *Sin título* (1984) y grabados— adquirido por la Fundación Castagnino para el Museo Municipal de Bellas Artes luego que la Academia Nacional de Bellas Artes le otorgara a Leopoldo Presas el Premio Rosario en 1999. [MPLC]



Sin título
Carbonilla sobre papel, 69.9 x 49.8 cm
Firma en ángulo inferior derecho "Presas"
Ingresó al museo en 2000. Adquisición. Premio Rosario
2000.
Registro 2775



Octavio Pinto

(Totoral, Córdoba, 1890-Montevideo, Uruguay, 1941)

Recuerdo de Santillana del Mar
 (figura en libro de registro como *Recuerdo de Santa María del Mar*)
 Tinta sobre papel, 12,4 x 18 cm
 Firma en ángulo inferior izquierdo "Octavio Pinto.
 Rosario. Recuerdo de Santillana del Mar"
 Ingresó al museo en 1942. Donación Nicolás
 Amuchástegui.
 Registro 1068

Octavio Pinto realizó sus primeros estudios en Santa Fe y Córdoba junto con Honorio Mossi y Amadeo Depetre. Cursó la carrera de Derecho en la Universidad de Córdoba y ejerció más tarde la carrera diplomática y la de pintor por vocación, exponiendo desde 1910. En 1915 recibió el Premio Estímulo del Salón Nacional y la provincia de Córdoba le otorgó una beca de estudios con la que viajó a Europa. Se instaló primero en París y luego viajó a España, estableciéndose en Madrid. Allí dictó clases de literatura argentina en El Ateneo y en la Embajada Argentina y en 1917 exhibió sus obras en el Museo de Arte Moderno y en la Universidad de Salamanca, cuyo catálogo prologó Miguel de Unamuno. A su regreso al país obtuvo en 1924 el Primer Premio en el Salón Nacional. Inició su carrera diplomática en 1928 con destino en Oriente, en Tokio, época en la que realizó el libro *Dibujos del Japón*. Luego en Brasil expuso junto a Portinari en Río de Janeiro. Sus viajes frecuentes le permitieron conocer artistas y museos y recibir la influencia de corrientes pictóricas de principios de siglo XX.

Su obra es especialmente valorada en el marco de la producción de los pintores paisajistas tradicionalistas de su generación. Su práctica del paisaje emplea la fórmula utilizada por este grupo que combina el empleo de una técnica de derivación impresionista con ricos empastes y acompañada muchas veces de una paleta encendida de color. También se destaca su defensa teórica de la *pintura nacional* en épocas del advenimiento de los primeros modernismos en el país, como columnista de la revista *Nosotros* en 1926¹.

¹ Pinto, 1926.

Entre 1918 y 1920 Pinto residió en Mallorca junto al grupo de argentinos que habían llegado becados por el gobierno para completar sus estudios. La isla los había atraído más por el mito del Mediterráneo que por cuestiones estrictamente artísticas². Si bien Pinto pasó inadvertido por la crítica, que no reseñó su actividad, "él mismo afirmó que se trató de una presencia decisiva, ya que consiguió la síntesis de luz y carácter, emoción y sentimiento, color y expresión, valor y profundidad, descomposición y estructura. De forma paradójica, Octavio Pinto no expuso en Mallorca, pero en dos exposiciones realizadas en Argentina en el año 1921 hallamos una amplia producción mallorquina. En una de ellas, realizada en la Galería Müller de Buenos Aires, presentó 27 telas bajo el título de *Paisajes de Baleares* que repitió en su provincia de nacimiento, Córdoba, el mes de diciembre en el Salón Fasce con títulos como *Los pinos del puerto* (presumiblemente el Puerto de Sóller), *El númen de Ariant*, *Hora baja (Valldemosa)* o *Puerto de pescadores*³. La exhibición en Müller contó como colaborador a Eugenio d'Ors, quien se hallaba en Argentina por cuatro meses participando activamente de la vida cultural porteña. Para el catálogo escribió *Glosa sobre Octavio Pinto. De las conversaciones con Octavio de Romeu*⁴. Pinto también exhibió paisajes de las islas y de Marruecos en el museo de Rosario ese mismo año, en una muestra organizada por la Comisión Municipal de Bellas Artes.

A esta época de producción corresponde *Cocina de Ariant*, dibujo fechado en 1919 y donado al museo

² Lladó Pol, 2004.

³ Loc. cit.

⁴ Catálogo de exposición: Octavio Pinto. Buenos Aires: Galería Müller, octubre 1921.

Cocina de Ariant
1919
Carbonilla y pastel sobre papel, 30,7 x 40,4 cm
Firma en ángulo inferior izquierdo, con monograma.
Ingresó al museo en 1926. Donación
Emilio Ortiz Grognet.
Registro 467



en 1926 por Emilio Ortiz Grognet, integrante de la Comisión. Realizado sobre papel de color, el artista describe en el dibujo el interior de una cocina de una casa típica mallorquina con una línea a veces realizada con carbón y otras con pastel blanco, que acentúa con valores tonales. Aprovecha el color del soporte como fondo de algunos objetos y define los diferentes planos de la composición utilizando sombreados blancos y negros. Los objetos —vasijas de barro, faroles, bancos de paja, etc.— evocan la vida sencilla y de costumbres ancestrales arraigadas en la tradición de los habitantes de la *isla de oro* que cautivó a la colonia de artistas argentinos. Un año antes de la donación Pinto había realizado una exposición en el salón Witcomb de Rosario, titulada *Paisajes cordobeses, Impresiones de Marruecos, Instantes africanos y Dibujos de Jujuy*. Su actuación en el medio local tenía antecedentes desde la realización del Primer Salón de Otoño, al que realiza un envío de tres óleos mientras todavía residía en España.

En *Recuerdo de Santillana del Mar* se observa el mismo estilo y calidad de la línea, esta vez realizada con tinta a la pluma. Firmado en Rosario, el dibujo fue dedicado a Nicolás Amuchástegui —integrante fun-

dador de la Comisión Municipal de Bellas Artes de Rosario— para su colección particular. Catalogada en el *Libro de Registro del Museo Castagnino* en 1942 como *Recuerdo de Santa María del Mar*, el dibujo ha podido identificarse como una vista de la plaza de Ramón Pelayo, centro de la villa construida en torno de la colegiata de Santa Juliana, en la costa occidental de Cantabria. Se trata de un recuerdo de viaje, una composición de pequeño formato en la que Pinto rememora una imagen de la plaza de traza triangular sobre la que se ubican los edificios históricos más representativos: la casona de los Barreda-Bracho del siglo XVIII con escudo, las casas Del Águila y La Parra, el Ayuntamiento, la Torre del Merino del siglo XIV y la torre de Don Borja, levantada a finales del siglo XIV y que es probablemente la que nuestro artista representa en el centro de la composición con algunas variantes. La vista, aún con algunos cambios respecto del paisaje real, expresa la inconfundible atmósfera medieval de Santillana del Mar que Pinto ya había interpretado en la serie de óleos expuestos en la Embajada Argentina en Madrid en 1917. [MPLC]



Cabeza de gaucho

1916

Tinta sobre papel, 18.2 x 12.3 cm

Firma en ángulo inferior derecho "C. B. de Quirós. Rosario 1.8.1916"

Ingresó al museo en 1942. Donación

Nicolás Amuchástegui.

Registro 1073

Cesáreo Bernaldo de Quirós viajó desde Entre Ríos a Buenos Aires en 1895 para estudiar dibujo con Vicente Nicolau Cotanda. Luego continuó su formación en la Sociedad Estímulo de Bellas Artes junto a Reinaldo Giúdice y Ángel Della Valle, dedicándose especialmente a pintar escenas relacionadas con el campo, recuerdos de su niñez y adolescencia. Obtuvo el Premio Roma, que le permitió viajar y continuar sus estudios en Europa. En 1906 integró el grupo Nexus junto con Fernando Fader, Pío Collivadino, Carlos Ripamonte, Alberto Rossi y Justo Lynch, con el objetivo de fundar un arte genuinamente nacional y rescatar los temas de paisajes, tipos y costumbres del interior del país. En 1910 fue invitado a la Exposición Internacional del Centenario, en la cual se le dedicó una sala y obtuvo el Gran Premio y la Medalla de Oro. En 1937 obtuvo el Gran Premio y medalla de oro en el Salón de Rosario, el Primer Premio en el XXVII Salón Anual de Santa Fe (1950), el Gran Premio de Honor en la Primera Bient Hispanoamericana de Madrid (1951). En 1952 fue invitado a exponer en la Bient de Venecia y en 1953 fue invitado de honor al Salón Nacional. Fue presidente de la Academia Nacional de Bellas Artes.

Su obra estuvo influenciada por las corrientes realistas italiana y española de fines de siglo XIX. Al regresar de una de sus estadías europeas, entre 1915 y 1927 se recluyó a pintar en la estancia de su amigo Sáenz Valiente en Entre Ríos, su provincia natal. Allí elaboró pinturas con el tema del campo, el gaucho y las montoneras, de intenso carácter expresivo y folclórico, en sintonía con su vocación ideológica nacionalista. Con un lenguaje naturalista y evocando el realismo español de Ignacio de Zuloaga —con

Cesáreo Bernaldo de Quirós

(Gualeguay, Entre Ríos, 1881-Vicente López, Buenos Aires, 1968)

quien había estrechado amistad durante su estadía en España— ahondó en la valoración del “alma nativa” en composiciones grandilocuentes.

Cabeza de gaucho, fechada en Rosario en 1916, debe ponerse en relación con la serie de pinturas *Los gauchos* que, gestada en ese mismo período, constituyó para el artista la búsqueda y el desarrollo de una imagería épica, símbolo del pasado y origen de la historia nacional. La serie fue expuesta en 1927 en Amigos del Arte y desde 1929 en Madrid, Londres, París, Nueva York y Washington, entre otras ciudades extranjeras, y hoy pertenece al acervo del Museo Nacional de Bellas Artes, luego que Quirós la donara en 1963. El artista utiliza trazos vigorosos realizados con tinta a la pluma para definir los rasgos del modelo —con mirada desafiante hacia el espectador— que acentúan la intención de expresión y lo dotan de una actitud que evoca bravura y coraje que, junto con la lealtad, la valentía y la hidalguía, fueron las características típicas de la personalidad del gaucho instauradas por la literatura gauchesca argentina de fines de siglo XIX, especialmente por el *Martin Fierro* de José Hernández de 1872.

La fecha de la obra coincide con el contrato que le realizó a Quirós el Jockey Club de Rosario para la decoración de algunas salas de su edificio de la calle Maipú. Un artículo del diario *La Nación* de diciembre de 1916 destaca que “nuestro corresponsal en el Rosario nos transmitió recientemente la noticia de que el Jockey Club había contratado con el pintor argentino D. Cesáreo B. de Quirós, por la suma de 50.000\$ la decoración de algunas salas de su edificio. El trabajo que ha tomado a su cargo el Sr. Quirós, es la decoración de cinco techos del piso principal correspondiente a la biblioteca, comedor, gran comedor, sala de fiestas y salón de señoras. Se propone el pintor desarrollar en el plafón de la biblioteca una alegoría alusiva al lugar. En las cuatro restantes pintará escenas versallescas del más puro estilo Luis XIV. [...] El Jockey Club de Rosario ha merecido justas aprobaciones por haber dado la preferencia a un pintor argentino para encargarle el trabajo mencionado”¹.

Es posible arriesgar que Quirós haya realizado *Cabeza de gaucho* para Nicolás Amuchástegui —miembro del Jockey Club, integrante y fundador de la Comisión Municipal de Bellas Artes y activo participante de la vida cultural de la ciudad— durante alguna visita realizada a Rosario por esas circunstancias. De 1916 también es *Retrato del poeta Emilio Ortíz Grognet*, óleo que hoy integra la colección del Museo Castagnino y que fuera donado en 1937 por la familia del retratado. La relación con el medio artístico local continuó con la invitación que la Comisión le efectuó para intervenir en la primera edición del Salón de Otoño en 1917 y el envío de tres de sus óleos al II Salón de Otoño —sin concurrencia a premio—, gestos de un vínculo cuyo mayor reconocimiento fue el Gran Premio en el Salón de Rosario de 1937. [MPLC]

¹ “La decoración del Jockey Club de Rosario”. En: *La Nación*, Buenos Aires, 21 de diciembre de 1916 (dato gentileza de la investigadora María Spinelli).

Emilio Renart

(Mendoza, 1925-Buenos Aires, 1991)

Emilio Renart nació en Mendoza el 4 de febrero de 1925. Fue profesor de dibujo, ilustración y grabado egresado de la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón y también profesor superior de pintura, título que le fue otorgado por la Escuela Superior de Bellas Artes Ernesto de la Cárcova. Dedicó gran parte de su carrera a investigar y a trabajar sobre la creatividad, tópico al que dedicó un libro que publicaría en 1987.

Realizó su primera muestra individual en 1958, llamada *Pinturas*, en la Asociación Estímulo de Bellas Artes de Buenos Aires. En 1964 fue galardonado con el Premio Especial por Instituto Torcuato Di Tella. Al año siguiente obtendría el Primer Premio en dibujo del Premio George Braque, consistente en una beca de estudios en el exterior. Gracias a ésta, Renart viajó a Francia en 1968. Su obra formó parte del envío argentino a la IX Bienal de San Pablo (Brasil, 1967). Entre 1969 y 1976 dejó la práctica artística para dedicarse a la docencia y a la investigación. Durante dicho período participó sin embargo en distintas muestras, tales como: *Veinticuatro artistas argentinos*, exhibición que se presentó en Suiza (Basilea y Lugano) y Alemania (Dusseldorf, Bonn y Hamburgo). Retomó la plástica participando de la muestra *García Palou, Renart, Romero* en la Galería Artemúltiple de Buenos Aires (1976). En 1982 le fue otorgado el Premio Konex en la categoría dibujo. Continuó produciendo y exhibiendo sus obras hasta su fallecimiento en Buenos Aires, en septiembre de 1991.

Renart siempre estuvo preocupado por develar la genealogía del “estilo personal” en la creación artística. Sostuvo que la plástica se dividía en un aspecto material (el hacer, el oficio) y otro más conceptual vinculado con la intencionalidad (o la idea). Para él era importante poder distinguir aquello que permanecía propio e inalterable en la producción, incluso cuando se emplearan medios diferentes. Y, en su modelo teórico, el estilo particular de un artista se establecería por la manera en que éste conjuga ambos aspectos. Esto explicaría por qué para un artista es posible variar la materialidad o las ideas sin abandonar por ello el estilo que lo caracteriza.

Así también su producción parece signada por un deseo —en apariencia irrefrenable— de encontrar tantas variantes como sea posible en la forma de expresar su “escritura” o (como a él le gustaba denominarla) “caligrafía” personal. “Descubriendo, elaborando, intuyendo, optando por lo que se entiende como lo más adecuado en ese instante, e inventando” (Renart, 1987: 25) este artista desoyó las convenciones de los géneros, usándolos libre y simultáneamente, estrategia a la que denominó integralismo. De acuerdo con los principios establecidos por Renart, el integralismo consistiría en traspasar los límites pautados por el marco mientras se asocian conceptualmente recursos que, de ordinario, se hubiesen opuesto: pared, piso, escultura, pintura, dibujo.

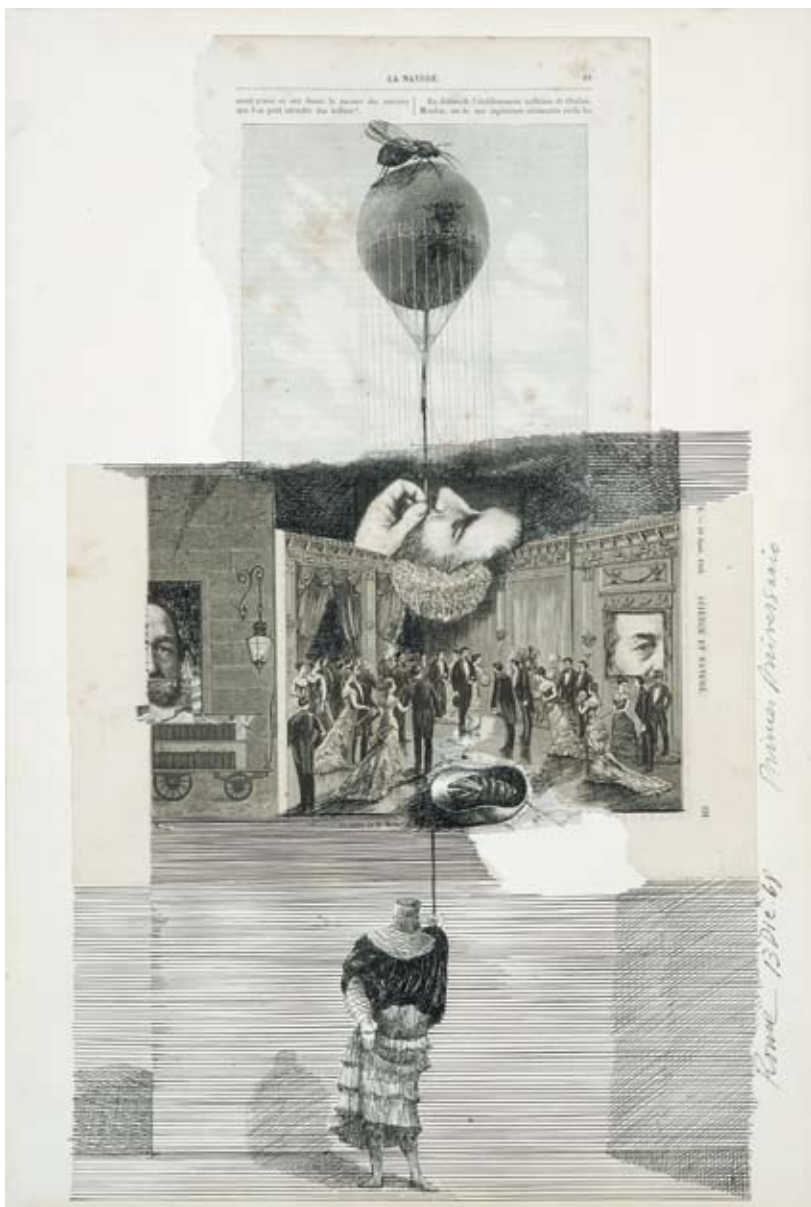
El dibujo presente en la colección del Museo Castagnino es una obra que solo tangencialmente explora estos principios. Sin embargo puede verse en éste la intención de explorar morosamente los límites del soporte mediante un gesto que pone en evidencia el apego que Renart siente por las propiedades físicas de los materiales. Sus obras —a la vez objetos poéticos y utensilios teóricos— muchas veces reunieron, como aquí, un sutil dibujo abstracto y una belleza instrumental que a las claras buscaba demostrar las condiciones formales de la experiencia estética, ya que Renart otorgó al comportamiento artístico un carácter modélico, buscando mejorar al individuo a través de la creatividad. [MES]



Sin título
1978

Carbonilla, grafito y lápiz sobre papel, 76 x 56 cm
Firmado en el ángulo inferior derecho, "Renart 78"

Registro 1962



Guillermo Roux

(Buenos Aires, 1929)

Dime a quién cabalgas y te diré quién eres

1969

Collage y tinta sobre papel, 50 x 34,7 cm

Firma en ángulo inferior derecho "Roux 4 enero 69"

Ingresó al museo en 1970. Donación Fondo

Nacional de las Artes.

Registro 1617

Guillermo Roux comenzó su formación junto a su padre, dibujante e ilustrador. En 1944 ingresó como dibujante a la editorial fundada en 1936 por Daniel Quinterno y decidió abandonar sus estudios secundarios para asistir a la Escuela de Bellas Artes Manuel Belgrano, donde fue alumno de Lorenzo Gigli y Corinto Trezzini. En 1953 realizó su primera exposición individual en la galería Peuser. En 1956 decidió realizar un viaje de estudios a Italia y se quedó tres años: restauró frescos y mosaicos, estudió a los maestros del renacimiento y continuó con su producción. En 1960 regresó al país y se instaló por siete años en San Salvador de Jujuy, donde trabajó como maestro. En 1966 viajó a Nueva York, realizó trabajos publicitarios e ilustraciones de libros y conoció la obra de Diebenkorn (1922-1993) y Hopper (1882-1967) en la que encontró una profunda afinidad estética. Entre 1971 y 1972 realizó una serie de tintas que tituló *Muebles y personajes* que constituyó el antecedente de sus grandes acuarelas, etapa que comenzaría en 1973. En 1979 le fue otorgado el Premio Dr. Augusto Palanza por la Academia Nacional de Bellas Artes. En 1982 expuso sus obras en la Bial de Venecia y en 1987 se trasladó a París donde el Centro Pompidou le financió taller y vivienda. En 1990 fue designado Académico de Número de la Academia Nacional de Bellas Artes.

Primer aniversario y *Dime a quién cabalgas y te diré quién eres* fueron donados por el Fondo Nacional de las Artes al Museo Castagnino en 1970. Ambos collages forman parte de una serie iniciada por el artista en 1968, influenciado por la técnica psicoanalítica a la cual había sido introducido por su mujer Franca Beer. Roux explora recuerdos y memorias que traduce en imágenes en las que las relaciones entre personajes y objetos se vuelven imprevistas y turbadoras, sin perder cierto tono de humor que caracterizará toda la producción de este período. Utiliza el *collage* y la tinta "para traducir sus visiones automáticas"¹ e investigar las posibilidades de evocar el tema del tiempo. Recupera el pasado aludien-

1 Glusberg, Jorge, 1998, p. 30.

Primer aniversario
1968
Collage y tinta sobre papel, 49.5 x 33.4 cm
Firma a la derecha "Roux 13 dic 68"
Ingresó al museo en 1970. Donación
Fondo Nacional de las Artes.
Registro 1616

do a la historia de la ilustración como categoría artística recortando y pegando imágenes de libros de ediciones antiguas y a la historia propia de ilustrador realizando dibujos a la pluma².

Primer aniversario y *Dime a quién cabalgas y te diré quién eres* fueron firmados y fechados en un lapso de 20 días, entre el 13 de diciembre de 1968 y el 4 de enero de 1969, en un momento de fecunda producción. Como en otras obras de la serie —*Los peligros de la soledad I*, del 18 de noviembre de 1968 y especialmente en *Los primeros juegos*, del 14 de diciembre de 1968, o *Quien le habrá metido ideas tan locas en su cabeza*, del 3 de enero de 1969, realizados apenas con un día de diferencia de los que nos ocupan³—, utiliza la técnica surrealista del *montage* estableciendo asociaciones entre ilustraciones decimonónicas para libros y figuras construidas con líneas a la pluma, a las que distorsiona con ojos de aumento de acrílico situados en las cajas del mismo material que las contienen, destacando algunos detalles. Se trata de obras de pequeño formato, proyectos que "apelan a lo anticuado y a lo extraordinario"⁴ y que estructura creando alteraciones de sentido apelando a lo irreal, a lo fantástico y a la ironía, sumergiéndose en su vocación de dibujante y exhibiendo su oficio con la pluma.

La exhibición de sus obras en la Galería Bonino en 1969 lo consagraría en épocas en que el arte conceptual se convertía en la tendencia dominante luego de un período de intensa experimentación artística. Roux se mantuvo ajeno a lo *nuevo*, centrado en el proceso de elaboración de imágenes provocadoras y sugerentes que logra con un lenguaje personal de fuertes vínculos con el oficio tradicional. [MPLC]



2 Cfr, Glusberg, J. Loc. cit.

3 Reproducidas en catálogo *Guillermo Roux en el Museo Nacional*. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 1998, p. 41, 37 y 39 respectivamente.

4 López Anaya, 1998.

Augusto Schiavoni

(Rosario, Santa Fe, 1893-1942)



Augusto Manuel Cito Schiavoni y Tellería realizó su primera formación artística en esta ciudad, en el Instituto de Bellas Artes Domenico Morelli, dirigido por Mateo Casella y más tarde en la Academia Fomento de Bellas Artes, creada en 1908 y conducida entonces por Ferruccio Pagni (1866-1935), quien había sido discípulo de Fattori. Su modernismo había atraído a otros estudiantes artistas locales. Entre ellos se encontraba Manuel Musto, quien en mayo de 1914 partiría hacia Florencia con Augusto Schiavoni con la intención de completar su formación artística. Durante esta estancia en el viejo mundo Schiavoni tomará clases con Giovanni Costetti (1874-1949) y entrará en contacto con el argentino Emilio Pettoruti (ca.1914), quien posteriormente apoyaría su carrera artística.

En 1918 Schiavoni se encuentra de regreso en Rosario y por primera vez toma parte del Salón de Otoño. A partir de entonces comenzará a intervenir asiduamente en los salones. Hacia 1922 instala su taller y casa en el barrio El Saladillo. A comienzos de junio de 1929 expone individualmente en el Salón de la Cooperativa Artística de Rosario, propiedad de Pedro Diez¹. En 1931, una de sus pinturas titulada

¹ Noticias sobre esta exhibición, que en otra parte hemos datado erróneamente (Cf. María Eugenia Spinelli, "Augusto Schiavoni: un artista de culto". En: Schiavoni. Rosario: Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino y Fondo Nacional de las Artes, 2005), pueden hallarse en *La Capital*, Rosario, sección Arte y teatros: "En la Cooperativa Artística: Augusto M. Schiavoni, realizará una exposición", viernes 31 de mayo de 1929, p. 10.

Naturaleza muerta será incorporada al acervo del Museo Municipal de Bellas Artes en el contexto del XIII Salón de Rosario. Entre el 21 de septiembre y 21 de octubre del mismo año participa en el XXI Salón Nacional. En 1932 realiza una exposición individual en Buenos Aires en la vanguardista Peña del Hotel Castelar, dirigida por Leonardo Estarico y conocida también con el nombre de *Signo*. En octubre Schiavoni exhibirá sus obras en "Signo-Rosario", que en esta ciudad hacía uso del Salón Azul de la Confitería La Perla.

En 1934 Augusto Schiavoni abandonará definitivamente la pintura, aunque sus obras siguieron participando de salones y otras exposiciones. A partir de entonces se han llevado a cabo algunas exhibiciones antológicas de sus pinturas. Entre éstas se destaca la que en 1943 organizaron Emilio Pettoruti, Alfredo Guido, Gustavo Cochet y Juan Zocchi en la Asociación Estímulo de Bellas Artes de Buenos Aires. También revistió especial importancia, por su envergadura, la muestra presentada por el Consejo Municipal de Cultura en el Museo Municipal de Bellas de Santa Fe en 1944. Habrá que esperar a 1959 para ver una gran retrospectiva de Schiavoni en Rosario en el Museo Castagnino. Esta muestra fue acompañada por una conferencia de Juan Carlos Gallardo sobre la obra del artista. La siguiente exhibición de consideración será en mayo de 1966 en la Galería Carrillo de Rosario. En 1967 una presentación de características

Sin título

Grafito sobre papel (anverso)

Lápiz sobre papel (reverso), 21.2 x 31 cm

Firmado en el anverso: ángulo inferior derecho "A.S"

Firmado en el reverso: ángulo inferior derecho "A.S"

Carpeta de apuntes de ingreso desconocido (alta en inventario 1994)

Anverso: boceto para pintura "Arroyo"

Reverso: caricaturas

Registro 2512

Estudio

1914

Sepia sobre papel, 24.1 x 33 cm

Firma en el ángulo inferior derecho: "A. Schiavoni. 1914"

Ingresó al museo en 1979. Donación Maria Laura

Schiavoni.

Registro 1733



semejantes se llevará a cabo en la galería El Taller en Buenos Aires. Por su importancia cabe mencionar asimismo las exposiciones realizadas en 1971 en la ciudad de Santa Fe² y las de octubre de 1974, abril de 1992 y noviembre de 2005, en el Museo Castagnino de Rosario. Destacan igualmente la antológica de 1981 en Amigos del Arte de Rosario y la de 1989 en el Museo Sívori de Buenos Aires.

Augusto Schiavoni provocó un quiebre sordo en la práctica artística local cuya repercusión e impacto sólo se dejarían sentir paulatina y quedadamente con el transcurso del tiempo hasta convertirse en un artista de culto entre muchos críticos, historiadores y artistas.

Independientemente de su alcance estético, la obra gráfica de este rosarino presente en el Museo Castagnino posee un manifiesto valor documental ya que atestigua su etapa formativa, período acerca del cual se posee muy exigua información.

Aquellos dibujos fechados en Rosario en 1914 pertenecen lógicamente a un período previo al viaje a Europa. Se trata posiblemente de ejercicios de estudio en los que Schiavoni exploraba tímidamente

el trabajo de sombras y el impacto compositivo de la modulación de las líneas. Lo mismo sucede con aquel otro conjunto en el que los encuadres son algo antojadizos, dando la impresión de tratarse de un primer plano alegórico, en tanto recurso utilizado para llamar nuestra atención sobre algún detalle en particular. Tal es el caso de *Estudio* (1914) en el que el artista parece haberse sentido atraído por el juego visual que crea el encuentro de las formas redondeadas de la silla y la manga. Este tipo de encuadre, que podríamos denominar "desencajado", será común en su producción ya se trate de dibujos o pinturas.

El conjunto de dibujos, claros ejercicios de aprendizaje, no parecen sin embargo intentos tan formales como aquellos más claramente ligados a su etapa florentina. En algunos de estos últimos —donde el sujeto de la representación es siempre un hombre de edad avanzada— es evidente la insistencia en lograr un equilibrio y un encuadre convenientes, prestando especial atención a la anatomía de los cuerpos. A pesar del esmerado rigor con que se aplica, hay en estas figuras un cierto resultado incómodo que les brinda un interés mayor al que tendrían si sólo fuesen precisos ejercicios académicos. Tal es el caso *Dino* (Florencia, 11 de julio de 1915). Este era seguramente el nombre del anciano que Schiavoni

2 En la Galería El Galpón y en el Museo Municipal de Artes Visuales "Sor Josefa Díaz y Clucellas"; presentadas simultáneamente en el mes de junio.



Sin título
1914
Sanguina y lápiz sobre papel, 24.5 x 33.2 cm
Firma en el ángulo inferior derecho: "A. Schiavoni"
Carpeta de apuntes de ingreso desconocido (alta en inventario 1994)
Registro 2503

retrató frecuentemente durante aquel mes, empleando como soporte el reverso de sobres de envío postal³, hecho que a su vez puede vincularse con la falta de recursos del artista, que Emilio Pettoruti narró años más tarde en su autobiografía⁴.

Ciertamente mucho más libre y expresivo es otro conjunto de bosquejos que el rosarino denominó "dibujos al ocio" y en los cuales realizó un registro caricaturesco de distintos personajes. Tal es el caso de *sin título* (1914, registro 2533) en el que Schiavoni ha representado a un joven de pie, vistiendo una levita con los faldones abiertos y separados por delante. Si bien esta obra parece haber sido realizada en tono hilarante podemos despejar todas las dudas acerca de la intención jocosa del artista en aquellas otras en las que, con factura rápida, sumaria y burlesca, Schiavoni buscó captar en pocos trazos el aspecto general de distintos personajes. Como en *sin título* (reg. 2512), muchas veces las figuras se en-

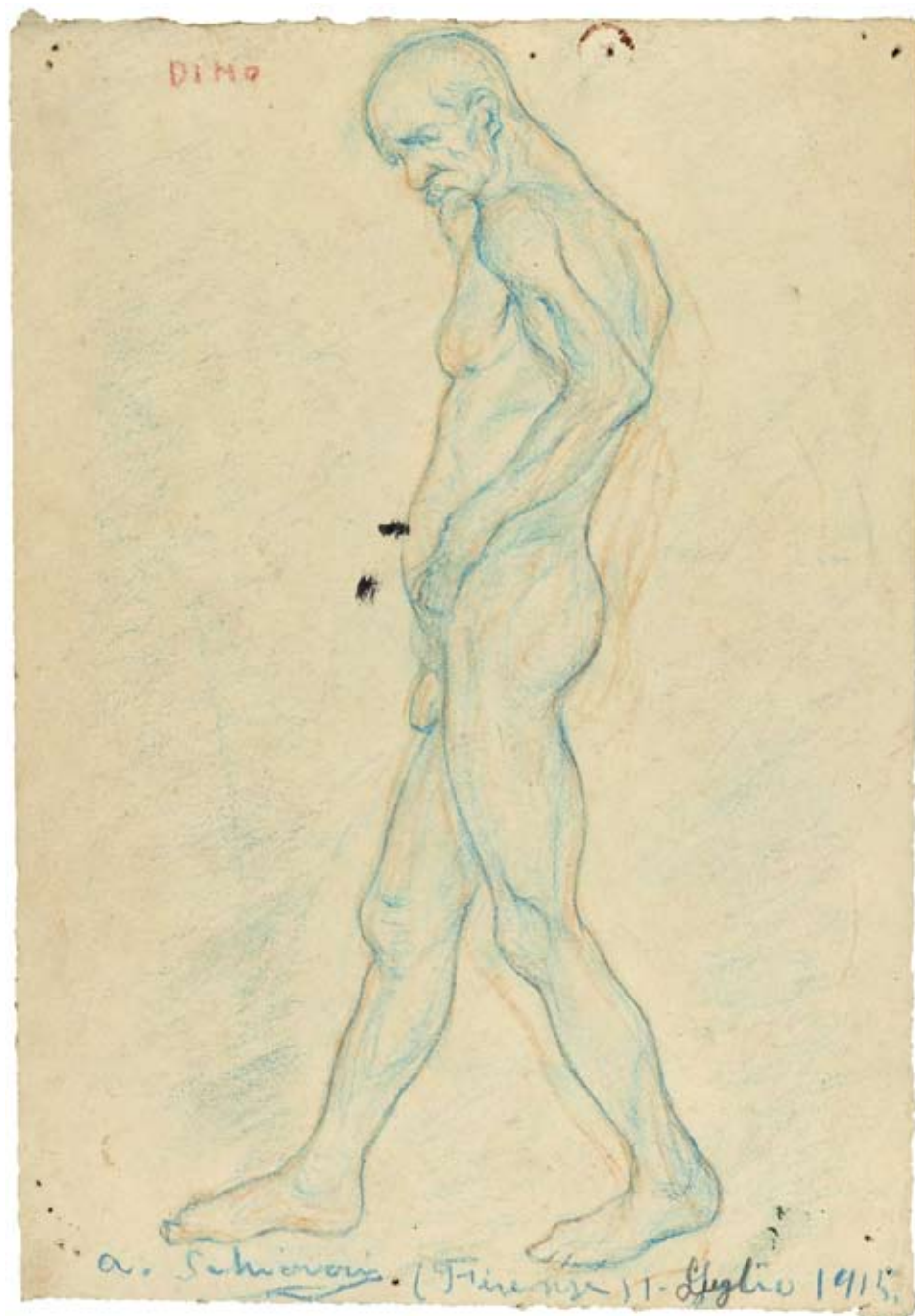
³ Estos sobres contuvieron impresos y, provenientes de Karlsruhe-Baden, estaban dirigidos a Leonhard Lang (¿escultor?), via Tripoli, 5, Firenze.

⁴ Pettoruti, Emilio. *Un pintor ante el espejo*. Buenos Aires: Hachette, 1968, p. 67-68.

cuentran superpuestas y no respetan una orientación definitiva del soporte. Pero este dibujo destaca del conjunto pues hay en él una imagen que bien podría ser un presuroso retrato de Costetti llevando el mismo sombrero que en la fotografía conservada en el Archivo Schiavoni del Museo Castagnino. Más aún, en el reverso de este dibujo Schiavoni realizará, seguramente muchos años más tarde, uno de los pocos bocetos —sino el único— que se conservan de sus obras definitivas. En este caso es clara la relación que existe entre el paisaje anotado sucintamente y el óleo *Arroyo* de 1929.

Los dibujos de Schiavoni que el Museo Castagnino conserva lo muestran como un artista en búsqueda de distintas soluciones formales. Además de informarnos acerca de aquello que despertó la curiosidad del pintor durante su estancia en Florencia, en términos generales puede afirmarse que el dibujo significó siempre un elemento de base en la obra de Augusto Schiavoni. Quizás su reiterada formación académica hizo que éste se encontrase al comienzo de todas sus pinturas y que se sirviese de la línea más que de cualquier otro elemento para reforzar la estructura específica que da a cada cuadro. [MES]

Dino
1915
Lápiz y sepia sobre papel, 24.5 x 17 cm
Firma en el borde inferior: "A Schiavoni,
Firenze. 11 de julio 1915"
Carpeta de apuntes de ingreso
desconocido (alta en inventario 1994)
Registro 2510



Giovanni Segantini

(Arco, Trento, Italia, 1858-Shafberg sul Maloja, Engandina, Suiza, 1899)

Giovanni Segantini comenzó su formación académica hacia 1874 en la Academia de Brera, en Milán. En 1879, durante la Exposición Nacional de Brera, conoció a Vittore Grubicy quien se convirtió en su mecenas. Con su ayuda se instaló en Brianza y en 1886 en los Alpes suizos, primero en Savognin y luego en Maloja y Soglio. En 1883 recibió la medalla de oro en Amsterdam por su obra *Ave María a trasbordo* y entre 1886 y 1888 su fama se había consolidado gracias a la actividad promocional de su mecenas que lo presentó en la *Italian Exhibition* de Londres en 1888. Un año más tarde le fue otorgada la medalla de oro en la Exposición Universal de París. Murió a los 41 años, mientras trabajaba en *Naturaleza*, uno de los paneles del *Tríptico de la naturaleza* que pensaba exhibir en el Pabellón de la Exposición Universal de París de 1900, referido al ciclo de la vida y a la existencia en armonía con la naturaleza.

Su obra, resultado de la asociación de una cuidadosa observación de su entorno con una perspectiva estética de inclinación simbolista, lo llevó a destacarse como uno de los pintores más representativos de fin de siglo. Si bien en su primer período es evidente la influencia del verismo que predominaba en los ambientes académicos lombardos, más tarde, en Brianza, intentó superar la pintura tradicional. La vida en la montaña intensificó su fascinación por los temas inspirados en los trabajadores de la montaña y los paisajes alpinos pintados al aire libre. Animado por Grubicy experimentó con la técnica neoimpresionista utilizando el puntillismo no sólo con el objetivo de reproducir la vibración de la luz sino para sugerir cierto estado de contemplación e intensificar la respuesta emocional del observador realzando la luminosidad de la escena. La atmósfera que crea en sus cuadros está en sintonía con las interpretaciones místicas del pintor sobre la vida en comunión con la naturaleza. Instalado en Maloja desde 1894 y posiblemente inspirado en recursos literarios, derivó a una visión personal de espíritu simbolista que reveló en alegorías. Admirado por la generación siguiente de artistas modernos, Kandinsky lo consideró uno de los pioneros del arte espiritual.

Croquis integró el conjunto donado al Museo Municipal de Bellas Artes en 1925 a la muerte de Carlos Carlés. Carlés había sido director general de la Administración de Correos y Telégrafos entre 1891 y 1898 y durante esos años mantuvo una fecunda relación epistolar con artistas europeos, la mayoría participantes del Salón de Artistas Franceses. La colección fue consecuencia de este intercambio de correspondencia y según los documentos adheridos a muchas de las obras —una de las características del conjunto es la cantidad de documentos pegados en los reversos, entre otros, estampillas, tarjetas personales y cartas de puño y letra de los artistas— éstas llegaron al país por correo, enviadas por sus propios autores. En algunos casos se dificulta la comprensión de las relaciones establecidas por el co-

leccionista entre documentos y obra y ejemplo de esta situación es el caso del dibujo de Segantini que nos ocupa: el soporte llevaba adherida una carta escrita en una hoja con el membrete del psiquiatra y criminólogo italiano Cesare Lombroso (1835-1909)¹. Si bien la letra casi ilegible no permite interpretar el texto completo, fechado en 1897, es posible interpretar un considerado agradecimiento de parte del remitente a nuestro coleccionista². La documentación no es suficiente para afirmar que fue Lombroso quien envió a Carlés el dibujo de Segantini, pero podría considerarse como posibilidad.

De todas maneras, el vínculo señalado por el coleccionista manifiesta una relación entre Lombroso y nuestro artista; tal vez ésta sea la obra del psiquiatra editada en 1902 y titulada *Nuovi studii sul genio II- Origine e natura dei geni*, en la que la figura de Segantini es objeto de su estudio en los capítulos IV, *Ventajas de la libertad* y V, *Influencia de la pubertad*. En el primero, relaciona el genio del artista con el *tipo imaginativo* que define como de una gran memoria visual, aguda percepción y poderosa fantasía³; en el segundo, Lombroso entiende que a pesar de haber sido internado de joven en un reformatorio, nuestro artista pudo escapar de su destino gracias a una fuerte impresión moral y física sufrida en su pubertad, que en combinación con un poderoso talento visual hicieron de él un artista genial⁴.

Croquis es un bosquejo realizado con una línea ligera que representa una escena campesina en la que una mujer bebe agua inclinada hacia una fuente natural. Al fondo, el paisaje se resuelve con el gris del grafito y el carbón, blanco y toques de amarillo, creando una atmósfera que puede relacionarse con la producción de los años 90, en la que se destacan las imágenes idílicas de la existencia en medio de la naturaleza incontaminada. El tema de la fuente fue recurrente en Segantini y lo trató en *L'amore alla fonte della vita*, de 1896, *Donna alla fonte* de 1895-96 y *La sorgente* de 1894, entre otros. Simbólicamente la fuente de agua lo es también de vida espiritual y salvación, asunto que interesaba al artista en el marco de sus inclinaciones idealistas y espirituales. [MPLC]

1 En el membrete de la carta se lee "Cesare Lombroso, prof. de clínica psiquiátrica".

2 Agradecemos la interpretación y traducción de la carta al Sr. Mario Bani.

III Sig.

Molte grazie del suoche mostra glicongressi della Republica Argentina e che prova quanto tesoro d'affetto ho el nuevo mondo, forse per compensazione del poco che colgo nel vecchio.

Mi creda suo affezionato

Prof. Lombroso Cesare

Torino 11 dic. 1897 (¿)

All'ill. Charles. Buenos Aires.

3 Lombroso, Cesare, 1902, p. 11.

4 *Ibidem*, p. 12.

Croquis

Carbón, grafito y lápiz sobre papel, 20.9 x 16.3 cm

Firma en ángulo inferior derecho "G. Segantini"

Ingresó al museo en 1925. Donación Carlés.

Registro 331

Nota: En el reverso se halla pegada una carta en cuyo membrete se lee "Cesare Lombroso, prof. de clínica psiquiátrica".



Eduardo Sívori

(Buenos Aires, 1847-1918)

Eduardo Sívori inició su formación artística a los 27 años junto a Francisco Romero, José Agujari y Ernest Charton. En 1875 fundó la Sociedad Estímulo de Bellas Artes junto con Agujari, Eduardo Schiaffino, Carlos Gutiérrez, Alfredo París y Alejandro Sívori. En 1881 actuó como colaborador artístico en *La ilustración argentina*, publicación en cuyo entorno surgieron discusiones acerca de la posibilidad de un arte nacional, debate que se fortaleció con la llegada del nuevo siglo. En 1883 partió hacia Europa para recibir formación en pintura y regresó en 1891. Había elegido como referente de su educación a la ciudad de París, donde sus maestros lo encaminaron en el academicismo y en el naturalismo de tipo literario. Al regresar a Buenos Aires siguió pintando y exponiendo hasta su muerte, en 1918. Fue director interino del Museo Nacional de Bellas Artes y maestro en la Academia Nacional de Bellas Artes, dedicándose a la enseñanza también en su propio taller. Participó del Salón de París entre 1886 y 1891 y del Salón Nacional en 1911 y 1912. En 1917, un año antes de su muerte, participó del Primer Salón de Otoño de Rosario. Fue uno de los mayores representantes de los pintores de la llamada *generación del 80*.

La tinta que nos ocupa es un dibujo de pequeño formato realizado a la pluma sobre una típica tarjeta postal de cartón de la *Union Postale Universelle*, institución creada en Suiza 1874 y de la cual la Argentina fue miembro desde 1878, mismo año en el que comenzaron a circular las *cartes postales* en el país. De medida estándar —14 x 9 centímetros— bordes azules y letras impresas en el mismo color, había sido dirigida al Dr. Amuchástegui a un domicilio de la ciudad de Buenos Aires y aún conserva adherida una estampilla de cinco centavos. La obra integra la colección de dibujos y grabados de artistas argentinos que perteneció al Dr. Nicolás Amuchástegui y que éste donó al Museo Castagnino en 1942.

Según el sello postal del envío, que circulaba en 1905, es posible arriesgar la fecha de ejecución del dibujo próxima a ese año. Sívori utiliza en *Obispo* una línea firme pero a la vez ágil y abocetada. Recurre al contraste para destacar la figura, sombreando el fondo con una mancha lograda con líneas verticales

y separarla del fondo. Elabora una imagen moderna en el sentido que la expone como una *instantánea*, observando la atmósfera, centrándose en el movimiento de la figura y en su contexto sin descuidar los detalles de la escena.

El dibujo es un género que Sívori manejaba con oficio y destreza, cualidades adquiridas durante su formación académica y posteriormente mientras asistía a los talleres libres de París, donde la realización de apuntes al natural era una actividad permanente. Los bocetos, estudios preparatorios de poses y actitudes de figuras después llevadas al óleo fueron frecuentes durante la primera época de su estadía europea, coincidente con su asistencia al taller de Jean Paul Laurens. Influenciado por Zola y Courbet, el carácter de sus grafitos y carbonillas¹ derivan del naturalismo en vigencia en los *ateliers* de filiación académica y en los salones de fin de siglo.

Más tarde Sívori frecuenta los talleres del paisajista Hannoteau y el de Puvis de Chavannes, cuyas enseñanzas transformaron su obra. Al regresar a Buenos Aires se alejó de los temas intimistas que había realizado en París y se dedicó especialmente al retrato y al paisaje, manifestando su preferencia por estructurar la obra en base a la mancha y el color. Dejó de lado el acabado académico y anunció el impresionismo en el país. En *Obispo* las formas se abren y el aire las circunda; en su estilo se advierten estos cambios y su adhesión a los postulados impresionistas.

En 1905, fecha probable del envío del dibujo, Sívori era subdirector de la Academia Nacional de Bellas Artes y dos años antes había actuado como director interino del Museo Nacional de Bellas Artes. Su figura ya estaba estrechamente ligada al comienzo y formación de las instituciones artísticas y culturales que inauguraban el modernismo en el país. [MPLC]

¹ Estudio para la *Mort d'un paysan*, 1888 o *Aluette de barrière*, croquis de 1890, reproducidos en el catálogo de exposición *Los primeros modernos en Buenos Aires*, 2007, p. 57 y 59, respectivamente.

Obispo
Tinta sobre papel, 14 x 9 cm
Firma en borde superior "E. Sivori"
Ingresó al museo en 1942. Donación Amuchástegui.
Registro 1058





Próspero
1982

Grafito sobre papel, 65 x 50 cm

Firmado en el ángulo inferior derecho "Usandizaga 82"

Ingresó al museo en 1982. Donación Dirección Municipal de Cultura.

Registro 1920

Julián Usandizaga

(Juncal, Santa Fe, 1933)

Julián Usandizaga se formó en los talleres de Marcelo Dasso y Juan Grela. Estudió arte en la Universidad Nacional del Litoral y entre 1969 y 1970 estudió grabado en Barcelona, España. Desde la década de 1960 ha efectuado gran cantidad de muestras individuales y ha participado de exhibiciones colectivas en el país y en el exterior. Entre ellas se destacan: la III Bienal Americana de Artes Gráficas de Cali (Colombia, 1975), la Bienal de Grabado de América en Maracaibo (Venezuela, 1977) y las exposiciones que se llevaron a cabo en Casa de las Américas (La Habana, Cuba, 1992), en el Museo Municipal de Arte Decorativo Firma y Odilo Estévez (Rosario, 1987 y 1992) y en el Centro Cultural Parque de España/AECI (Rosario, 2003). Ha obtenido numerosos premios en salones oficiales y en 1999 recibió la Mención Especial del Jurado del Premio Adquisición Alberto J. Trabuco, al que fue invitado nuevamente en 2001.

Próspero ingresó a la colección del Museo Castagnino al ser galardonado con el Segundo Premio Adquisición Dirección General de Cultura en el marco del XLVIII Salón de Rosario (1982). Temáticamente pertenece a un conjunto de obras que el artista aún continúa desarrollando, inspirándose en *La tempestad* de William Shakespeare. Esta obra de teatro fue escrita en el momento en que Inglaterra se aventuraba al nuevo mundo buscando transformarlo en colonia. En ella, Próspero intentará recobrar mediante el uso de la magia el poder que le había sido arrebatado por su hermano, Antonio, por distraerse de sus obligaciones al dedicarse al estudio de las "artes liberales". El derrocado duque de Milán, Próspero, y su pequeña hija Miranda, terminarán arribando a una isla habitada por Ariel (espíritu del aire) quien entrará al servicio de Próspero y por Calibán (un ser mitad humano y mitad monstruo) a quien Próspero esclavizará. La fuerte simbología presente en *La tempestad*, como así también la clara referencia al colonialismo, convirtieron a esta pieza de Shakespeare en metáfora de la dicotomía "civilización y barbarie". Más tarde, al ser retomados por José Enrique Rodó (*Ariel*, 1900) y Roberto Fernández Retamar (*Calibán*, 1971), sus personajes se transformarían, dentro de la teoría poscolonialista, en parábolas con las que especular acerca de la identidad latinoamericana. Los escritos de Rodó y Retamar encarnan para esta corriente teórica dos visiones encontradas: Rodó muestra a Latinoamérica bajo el espíritu impalpable y elevado de Ariel, como opuesta a la monstruosa América anglosajona encarnada en Calibán. Para Fernández Retamar, en cambio, América Latina esclavizada se encuentra mejor representada en la figura de Calibán, en tanto éste ha sido colonizado y sometido en su propia tierra por Próspero quien, además, le enseña su idioma para poder hacerse entender.

Cuando Usandizaga apela a los personajes de la obra de Shakespeare lo hace a través de la mirada de Retamar. En sus dibujos parece moverse por la necesidad de expresar lo que es propio, original y primario. Afronta su obra gráfica como una suerte de indagación personal y lúdica acerca del caos, el cambio y la libertad. Es una historia cuyo desarrollo sólo él conoce en profundidad, pero que se yergue como una advertencia acerca de la imposibilidad de doblar aquello que es identitario de una cultura. No se trata tan sólo de una alegoría general acerca de la dominación, el poder y el sometimiento desde del punto de vista político o moral. Usandizaga traslada esta discusión al terreno de la plástica, convencido de que el arte debe conservar un cierto núcleo original e irreductible, incontaminado de corrientes foráneas. Las artes son, después de todo, un lugar de poder. Próspero, sin ir más lejos, arriesgó su ducado para dedicarse a ellas. Pero la magia bien aplicada puede devolver las cosas a su inalterable estado original. [MES]

Edmond Theodor van Hove

(Brujas, Bélgica, 1851-1912)

Destacado pintor de retratos, historia y escenas religiosas —se conocen numerosas imágenes suyas de la Virgen y el Niño— se formó en la Academia de Bellas Artes de Brujas. Luego viajó a París y asistió al taller del pintor académico Alexandre Cabanel (1823-1889). Viajó por Italia, los Países Bajos y más tarde se instaló en Amberes, donde recibió la influencia de la pintura intimista de Henri de Braekeleer (1840-1888). En 1878 regresó a Brujas y trabajó como maestro en la Academia de Bellas Artes hasta 1911. Realizó exposiciones en Munich y Stuttgart. Poseen obra suya los museos de Amberes, Bruselas, Glasgow y Brujas, entre otros.

La obra de Edmond van Hove se destaca por un particular estilo que adopta la manera de las composiciones de los maestros flamencos de fines de siglo XV y principios del XVI, imágenes simbólicas y alegorías. Con una atmósfera cercana al simbolismo francés —especialmente a la obra de Edgar Maxence (1871-1954)— describe con cuidada delicadeza sus motivos.

En *Tempus* nuestro artista utiliza ese estilo cuidadoso y con innumerables líneas realizadas con tinta a la pluma construye una imagen alegórica inspirada en el realismo de la pintura primitiva flamenca, describiendo cada detalle de la composición. Los renacentistas representaron el *Padre Tiempo* como un anciano que escribe en un libro las hazañas de los héroes y cuyos atributos suelen ser las alas y un reloj de arena. Van Hove lo imagina como un anciano barbado —en este caso sentado frente a papeles que parece rasgar— y ubica un libro y un reloj de arena —símbolo de la fugacidad del tiempo— en el alféizar de la ventana del fondo, donde se observa una vista de la ciudad de Brujas con edificios en llamas. La escena transcurre en un interior típico, en el que ningún dato ni referencia ha sido pasado por alto. No descarta la utilización de símbolos de la tradición artística flamenca, cuyo conocimiento para la interpretación de la obra de arte fue habitual en los artistas y en la sociedad hasta el siglo XVIII.

La misma composición aparece en *Historia, Tempus, Legenda*, óleo de nuestro artista que conserva el Groeningemuseum de la ciudad belga de Brujas. Es posible poner en relación ambas composiciones y arriesgar que el dibujo de la colección del Museo Castagnino es un estudio preparatorio para la ejecución de la imagen central del tríptico. El dibujo fue enviado hacia 1898 por el artista a Carlos Carlés, coleccionista que luego de su muerte, en 1925, legó su patrimonio al Museo Municipal de Bellas Artes de Rosario. Van Hove representa a la izquierda del tríptico a la *Historia* como una mujer con corona de laureles que lee un texto con una lupa y a la *Leyenda*, a la derecha, como una mujer joven adornada con una guirnalda de flores que escribe con una pluma mientras mira al observador. En ambas tablas laterales es más evidente la influencia del simbolismo que en la central, donde se mantiene muy cercano al lenguaje tradicional.

En la alegoría, fechada en 1897, el artista parece aludir al poder del Tiempo: mitificar las narraciones históricas y convertirlas en leyenda. [MPLC]



Tempus
Tinta sobre papel, 14.2 x 15.4 cm
Sin firma
Ingresó al museo en 1925. Donación Carlés.
Registro 215

Miguel Carlos Victorica

(Buenos Aires, 1884-1955)

Miguel Victorica se inició en la pintura junto al artista italiano Ottorino Pugnaloni y en 1901 ingresó a la Sociedad Estímulo de Bellas Artes donde tuvo como maestros a Eduardo Sívori, Ángel Della Valle, Reinaldo Giúdice y Ernesto de la Cárcova. En 1911 le fue concedida una beca que lo llevó a Europa por siete años. En París, su primer destino, asistió al taller de Desiré-Lucas, discípulo de Bouguereau, y frecuentó a los argentinos Valentín Thibon de Libian y Ramón Silva. En 1917 expuso en L'Eclectique y realizó su primer envío al Salón Nacional. Regresó al país en 1918 y desde 1922 residió en La Vuelta de Rocha, integrando la bohemia del Barrio de La Boca. Allí participó del Ateneo Popular creado en 1926, asistió a las tertulias de la casa Cerrotti y perteneció a la Agrupación Impulso de Gente de Arte que funcionó entre 1940 y 1951. Participó de los salones oficiales con frecuencia y recién en 1931 realizó su primera muestra individual en Amigos del Arte. En 1941 fue galardonado con el Gran Premio de Honor del Salón Nacional por su obra *Cocina bohemia*; diez años más tarde fue Invitado de Honor en el Salón Nacional con una exposición de diecisiete obras.

Los dibujos de Victorica que el Museo Castagnino posee en su colección fueron donados en 1959 por el Fondo Nacional de las Artes, incluido el cuaderno de viaje realizado en Arequipa en 1952. Todos provienen del remate judicial de su sucesión que el martillero Eduardo Larco llevó a cabo luego de la muerte del artista.

Miguel Victorica había descubierto su vocación dibujando en la escuela Lacordaire, donde inició su formación artística. Desde temprano y hasta el final de su vida recurrió frecuentemente a la carbonilla, el grafito, los lápices de colores y la pluma para realizar dibujos que hoy son una importante fuente de documentación para sus pinturas. Ajenos a una concepción naturalista, derivan de procesos internos y recuerdos; son el resultado de la proyección de su experiencia interior, de la concentración en su mundo íntimo y privado y de la prioridad de la espontaneidad de la emoción. Consigue un tono sugestivo en bocetos, apuntes de viajes y estudios preliminares que potencia muchas veces con una iluminación más insinuante que descriptiva, asumiendo un lenguaje individual y moderno alejado de los movimientos de vanguardia.

El paisaje es probablemente el género más cultivado por Victorica a lo largo de su carrera¹. Las vistas

¹ Cfr. Canakis, Ana, 2007, p. 18.

obtenidas en ciudades europeas, americanas y del interior del país, realizadas con un estilo abocetado pero con una profunda capacidad de expresión, son el fruto del estímulo de los viajes que despiertan su imaginación y sensibilidad². Unos pocos años antes de su muerte Victorica realizó dos viajes fuera del país que dejaron huella en su producción: en 1952 recorrió Bolivia y Perú y en 1953 regresó a Italia. Cartas con dibujos de paisajes de La Paz enviadas desde esta ciudad en enero de 1952³ anteceden la realización de un cuaderno de viaje en Arequipa, hoy en la colección del Museo Castagnino. Probablemente adquirido en alguna de las ciudades visitadas, el cuaderno posee dos tapas de cuero grabado con imágenes tradicionales y folclóricas y conserva nueve dibujos fechados entre fines de enero y principios de febrero de 1952. En una de las tapas se hallaba adherida una etiqueta de la galería Witcomb cuyo reverso posee el precio de base del lote —7.500 pesos— que corresponde al remate de la sucesión.

El ambiente pintoresco de la ciudad de Arequipa le sirve de pretexto para expresar las sensaciones surgidas en su intimidad y lo hace con libertad y soltura. Recorre y estudia los edificios más emblemáticos registrando las características de su arquitectura y apenas revelando molduras y detalles con una línea que modela con mayor o menor carga de tinta, logrando valores tonales. Buena parte de la serie conserva el mismo estilo con pequeñas variantes, centrándose en perspectivas de aspectos representativos y típicos de la ciudad, como en *Balcón. Arequipa*, fechado el 28 de enero de 1952 y en la vista del frente de la Catedral, en la que el artista utiliza una fórmula que repite desde sus composiciones más tempranas y renueva constantemente: dibuja la fachada del edificio con una línea enfatizada con acentos tonales y la destaca en contraste con el fondo para ganar corporeidad mientras los primeros planos disminuyen su definición y, apenas sugeridos, se pierden en el espacio entre el artista y el edificio. Victorica también realiza el estudio de una de las torres de la iglesia mayor que fue fundada en 1621 y fue reconstruida en estilo neoclásico luego de un incendio en 1844. *Puente sobre el río Chili* es otra imagen de su recorrida por puntos representativos de la ciudad. Se trata de una vista del antiguo puente sobre el río —el Bolognesi o Puente Viejo— sobre el cual se halla emplazada la ciudad, que ilumina con zonas verdes, azules, violetas y amarillas, aludiendo a los colores del paisaje peruano.

Arcada de la plaza y torre de la Compañía es el único dibujo del cuaderno que lleva su firma y que ha sido fechado el 29 de enero de 1952. Con una particular manera de componer, esbozando, perfila uno de los arcos de la Plaza de Armas y enmarca un edificio que resuelve con mayor definición y que es posible identificar con la Iglesia de la Compañía de Jesús, construida entre los años 1595 y 1698. El mismo recurso compositivo utilizará en *sin título* [reg. 3124], dibujo en el que, utilizando lápices de colores, crea una atmósfera en extremo sensible lograda a la vez por la sutil sugerencia de la imagen y por el carácter inquieto de sus trazos amarillos, rojos y azules que esboza con rapidez y afianzan su gesto. Es posible destacar que éste y *Mar y Arena* son representaciones que han cobrado autonomía respecto de sus posibles modelos, en ellos Victorica se acerca al lenguaje abstracto en clave más bien lírica y esta condición los diferencia del resto del cuaderno.

En los dos dibujos de interiores el lenguaje y la intención son diferentes. En uno de ellos representa un altar de plata de una iglesia dominica construida en 1697, que delinea con una línea entrecortada de tinta evocando los reflejos del metal y definiendo la percepción de su forma, haciendo vibrar su apariencia sin prestar mayor atención a los volúmenes o siquiera a las imágenes e iconografía del altar. Con grafito dibuja un arco de medio punto que lo ubica espacialmente y en el ángulo inferior derecho destaca su modelo con mayúsculas *ALTAR de PLATA*, y debajo aclara *Iglesia de Santo Domingo*. En el otro, fechado el 2 de febrero de 1952, escribe: *Bendición de las velas. Catedral de Arequipa*. La línea aquí se suaviza y utilizando lápices de colores crea una visión atenuada en la que insinúa destellos de luz con amarillo y logra una atmósfera espesa esfumando los trazos anaranjados y rojos del altar que apenas deja reconocer en el último plano. La fecha del dibujo coincide con una de las festividades más importantes de la ciudad: la de la Virgen de la Candelaria, antigua devoción iniciada en Perú hacia el año 1540 y entre cuyos ritos se destaca el que Victorica interpreta. Las dos imágenes hacen visible un sentimiento intenso; revelan un momento de contemplación en el que se manifiesta la profunda devoción religiosa del artista.

El año 1952 fue fecundo para Victorica: además del viaje a Perú participó del envío argentino a la Bienal de Venecia y obtuvo el Gran Premio de Honor en el XXIX Salón Anual de Santa Fe. [MPLC]

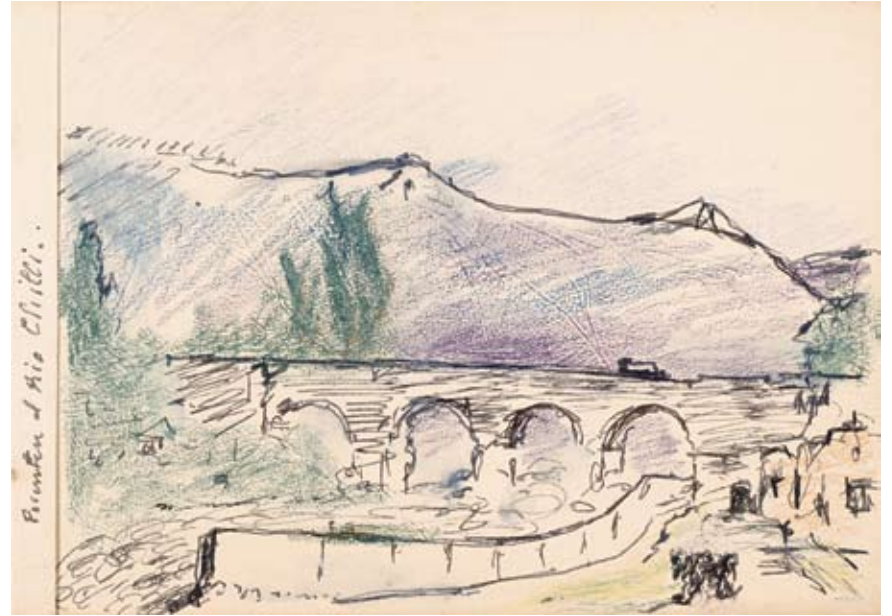
² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.











Desnudo de mujer

Carbonilla sobre papel, 66 x 30.5 cm

Ingresó al museo en 1959. Donación Fondo Nacional de las Artes.

Se observa en reverso estampilla en la que se lee "Remate judicial. Sucesión Miguel Carlos Victorica. Martillero Eduardo Larco. Obra 244"
Registro 1457

Cuaderno de viaje. Croquis y dibujos realizados en 1952 en Arequipa, Perú

Balcón. Arequipa

1952

Sin firma

Tinta sobre papel, 16.2 x 24.3 cm

Inscripciones "Balcón. Arequipa. 28.I.1952"

Ingresó al museo en 1959. Donación Fondo Nacional de las Artes.
Registro 3118

Mar y arena

1952

Sin firma

Tinta sobre papel, 16.2 x 24.3 cm

Inscripciones "MAR Y ARENA"

Ingresó al museo en 1959. Donación Fondo Nacional de las Artes
Registro 3119

Altar de plata. Iglesia de Santo Domingo

1952

Sin firma

Tinta y grafito sobre papel, 16.2 x 24.3 cm

Inscripciones "ALTAR de PLATA. Iglesia de Sto Domingo"

Ingreso al museo en 1959. Donación Fondo Nacional de las Artes
Registro 3120

Sin título

1952

Tinta sobre papel, 16.2 x 24.3 cm

Sin firma

Ingreso al museo en 1959. Donación Fondo Nacional de las Artes
Registro 3121

Arequipa. Arcada de la plaza y torre de la Compañía

1952

Tinta sobre papel, 16.2 x 24.3 cm

Firma en ángulo superior izquierdo "M. C. Victorica"
Inscripciones "29.1.1952. Arequipa. Arcada de la plaza y torre de la Compañía"

Ingresó al museo en 1959. Donación Fondo Nacional de las Artes
Registro 3122

Bendiciones de las velas. Catedral de Arequipa

1952

Lápiz sobre papel, 16.2 x 24.3 cm

Sin firma

Inscripciones "2 - febrero 1952. Bendiciones de las velas. Catedral de Arequipa"

Ingresó al museo en 1959. Donación Fondo Nacional de las Artes
Registro 3123

Sin título

1952

Lápiz sobre papel, 16.2 x 24.3 cm

Sin firma

Ingreso al museo en 1959. Donación Fondo Nacional de las Artes.
Registro 3124

Puente en el Rio Chillí

1952

Tinta y lápiz de color sobre papel, 16.2 x 24.3 cm

Sin firma

Inscripciones "Puente en el Rio Chillí"

Ingresó al museo en 1959. Donación Fondo Nacional de las Artes
Registro 3125

Sin título

1952

Tinta sobre papel, 16.2 x 24.3 cm

Sin firma

Ingreso al museo en 1959. Donación Fondo Nacional de las Artes
Registro 3126

La conservación

en la colección de dibujos del museo
en el marco del proyecto MAPFRE

Antecedentes

Por Ana María Suiffet

En el año 2004 el Departamento de Conservación del Museo Castagnino elaboró un programa titulado “Conservación del patrimonio” en donde se delinearon las políticas a seguir desde ese departamento para la preservación del patrimonio del museo, esto es, la estabilización y la protección de sus colecciones.

Para la redacción de dicho documento se relevaron las áreas públicas y privadas del edificio con el fin de detectar las posibles causas de deterioro de la colección y minimizar los efectos producidos por las mismas.

La sede Castagnino del museo cuenta con dos plantas y fue construido según pautas museográficas muy avanzadas para su época. Desde su inauguración en 1937 hasta la actualidad, el personal y la colección han ido en aumento y como consecuencia de este incremento la falta de espacio se ha convertido en uno de los principales problemas del edificio para la conservación de su acervo.

Se ha tratado de solucionar esta situación a través de las sucesivas administraciones mediante la refuncionalización de algunas áreas que habían sido creadas para otros fines; por ejemplo, el cerramiento de patios internos para convertirlos en salas y depósitos que en la actualidad ya resultan insuficientes.

Si bien hay una decisión política de ampliar el museo en un futuro inmediato, una de las finalidades del Programa “Conservación del Patrimonio” fue —entre otros objetivos— la de reestructurar algunas de las reservas con el fin de optimizar el espacio y almacenar las piezas de manera que pudiera garantizarse su conservación.



1 Ventana sin oscurecer / 2 Pileta en depósito.

En este marco se redactó un proyecto para reorganizar el depósito de obras sobre soporte de papel. El mismo ocupa una superficie de 28 metros cuadrados en la planta alta del museo, ala sud-este y está conformada por las colecciones de grabados, dibujos, acuarelas y témperas de los siglos XIX y XX.

Como originariamente este recinto tenía otra finalidad, en una de las paredes había una pileta cuyo sistema de cañerías podría traer problemas de humedad en un futuro. Asimismo, las dos ventanas que se encuentran enfrentadas carecían de un sistema que impidiera el paso de la luz natural, cuyo efecto trajo serios problemas a las obras sobre soporte de papel. Para ganar espacio se construyó un entrepiso.

El equipamiento consistía en estanterías de madera de construcción precaria y dos planeras antiguas del mismo material. Ambos contenedores no reunían las mínimas condiciones de conservación para almacenar las obras sobre soporte de papel.

Algunas de estas piezas se encontraban enmarcadas y estaban colocadas en forma vertical y muy comprimidas en las estanterías, expuestas a deformaciones y a posibles golpes o caídas. Otras estaban desenmarcadas y guardadas en carpetas, cajas de cartón o directamente en los cajones de la planera. En todos los casos las obras se encontraban en contacto con materiales contaminantes que les causaron deterioros, agravados en muchos casos por la luz.

También compartían el espacio otras piezas compuestas por materiales inestables.

Al no haber un orden para su ubicación el acceso a las mismas aportaba otro riesgo



3 Obras apiladas en estanterías precarias / 4 Limpieza mecánica de las obras / 5 Obras guardadas en contenedores químicamente estable / 6 Contenedores guardados en las antiguas planeras de madera.

potencial, ya que ubicarlas significaba la manipulación de muchas durante la búsqueda. Todos estos factores trajeron aparejados numerosos deterioros mecánicos, como desgarros, fragmentaciones, partes faltantes, y químicos, como manchas, oscurecimiento y decoloración.

Esta era la situación de la reserva hasta 2004.

Primeras acciones realizadas

El proyecto para la reorganización de la reserva de obras sobre soporte de papel apuntaba a “lograr la estabilización de la obra en papel y hacerla accesible para los diversos usos”.

Estabilizar las obras significa reducir al mínimo los factores que aceleran el deterioro de la materia orgánica, como el papel en este caso. Para lograr este objetivo hay que considerar la estructura de la materia y el ambiente que la rodea.

Cuando comenzó a desarrollarse este proyecto se tuvo en cuenta toda la colección de obras sobre soporte de papel que incluye dibujos, grabados, acuarelas y témperas sumando alrededor de mil quinientas piezas.

Para tal fin se realizaron entre 2004 y 2007 diferentes acciones tendientes a mejorar las condiciones del espacio. Se quitaron la pileta y las cañerías empotradas que podían traer problemas de humedad, asimismo se pintaron las paredes y se retiraron del lugar los objetos que podían contaminar al papel.

A su vez, se acondicionaron las obras desenmarcadas: se las limpió en forma mecánica

ubicándolas en contenedores confeccionados con materiales químicamente estables (Pemalife y Argil Grey) y se compraron dos planeras metálicas para guardarlas en forma horizontal.

Si bien el proyecto contemplaba el desenmarcado de las piezas, se confeccionó una planilla para relevar el estado de conservación de las obras enmarcadas. Las problemáticas más comunes que se encontraron a través de un examen visual fueron: vidrios con hongos y muy sucios, condensación entre el vidrio y la obra, *passepourt* amarillentos y con hongos, obras manchadas y/o desplazadas de su enmarcado original, sellos en el reverso cuya tinta había migrado al anverso y perforaciones de insectos en obras y en *passepourt*.

Estas acciones venían realizándose de manera muy lenta por la falta de recursos económicos.

Con la obtención del subsidio otorgado por MAPFRE el trabajo se aceleró debido a la posibilidad de comprar los materiales necesarios para enmarcar y almacenar las obras de acuerdo con estándares internacionales de conservación. Como la ayuda estaba destinada a los fondos de dibujo del museo, las tareas se concentraron en las obras realizadas con esta técnica, las cuales suman alrededor de trescientas cincuenta.

El proceso de conservación de las obras

Por Mariel Heiz



1-2 Desenmarcado de los dibujos.

Documentación. Una vez recibido el subsidio de MAPFRE en 2007 se inició el acondicionamiento de las obras enmarcadas, previo registro descriptivo y fotográfico del tipo de montaje, estado y materiales utilizados en cada una de ellas. Para asentar estos datos se diseñó un complemento del modelo de ficha OID disponible, ampliando el campo “estado de conservación” para que resulte suficientemente descriptivo de la situación física de estas obras y de las almacenadas en cajas sin enmarcar.

En las fichas se califica el estado de cada pieza en una escala de 1 a 5. El grado 1 significa óptimo y el 5 señala riesgo de desintegración del papel.

Acondicionamiento. Todas las obras fueron limpiadas con pinceles de pelo suave para eliminar las partículas de polvo y suciedad incrustadas superficialmente y se ubicaron provisoriamente en carpetas individuales de papel alcalino (Permalife) para protegerlas hasta completar el proceso de re-enmarcado.

En algunas la limpieza fue más profunda, empleando bisturí y polvos abrasivos suaves. Pero la intervención se limitó a la aplicación de técnicas mecánicas, sin intentos de eliminar manchas o blanquear papeles oscurecidos.

En esta fase del proyecto el objetivo no fue restaurar las obras sino liberarlas de contaminantes, protegerlas y prepararlas para su consulta y exhibición.

Sin embargo, al desmontar los enmarcados se encontraron algunos problemas que debieron solucionarse de inmediato para evitar que el deterioro aumentara. El más frecuente lo presentaron las obras que para su enmarcado habían sido completamente adheridas a su soporte secundario, indistintamente si éste era de cartón o de madera.

Con el tiempo, los adhesivos se habían degradado y oscurecido, afectando al papel con manchas que desfiguran la obra. El acondicionamiento en estos casos incluyó la eliminación de los soportes contaminantes; tarea que se realizó pacientemente con bisturí.

Algunos papeles presentaban desgarros; otros, partes faltantes o con abrasión. Los daños menores se repararon con papel japonés especial para restauración, pero los de mayor tamaño o complejidad quedaron —junto con las obras con manchas, sellos y otros problemas— a la espera de solución en un laboratorio profesional.

En ocasiones el deseo de disimular los daños ocurridos impulsa a realizar tratamientos que en el largo plazo resultarían contraproducentes o cuyos efectos secundarios implicarían la pérdida de sus características originales.

En este sentido, el equipo adoptó en todas las etapas del proyecto el criterio de “mínima intervención” que significa evitar tratamientos excesivos e injustificados que puedan agredir y derivar en pérdidas de ciertas características originales de los objetos.



3-4 Proceso para retirar materiales contaminantes \ 5-6 Colocación de los dibujos en carpetas realizadas con materiales estables y ubicación final en planeras.

Las obras deben restaurarse sólo cuando es inevitable —ante el riesgo de perder su integridad— y después de realizar todos los estudios posibles y programar cuidadosamente los pasos a seguir.

La documentación exhaustiva y detallada en cada parte de la ejecución de este proyecto es un importante primer paso para programar futuros tratamientos.

Preparación para enmarcado. Al culminar su acondicionamiento, las obras se montaron en carpetas de cartón con ventana. Quedaron así protegidas para su almacenamiento en las planeras museológicas y para facilitar su consulta y exhibición.

Dichas carpetas son la versión superadora del montaje tradicional. Constituyen el soporte secundario y el *passepout* del futuro enmarcado, pero además ofrecen buena protección a la obra durante su almacenamiento. Están confeccionadas con cartón “calidad archivo”, fabricado con fibras de algodón, sin contaminantes y con el agregado de una carga alcalina. Se confeccionaron en cuatro tamaños, acorde con los de los cartones disponibles en el mercado.

Cada obra se sujetó sobre uno de los cartones de su carpeta —que actúa como soporte secundario— mientras el otro fue troquelado para funcionar como *passepout*. Luego se la fijó a su soporte secundario adhiriendo dos milímetros de su borde superior a unas tiras de papel japonés sujetas a éste.

El adhesivo utilizado fue engrudo de almidón preparado con método tradicional japonés, reconocido en el medio profesional por su estabilidad y facilidad para retirarlo sin complicaciones.

Las carpetas se almacenaron en las nuevas cajoneras metálicas que mantienen protegidas y disponibles a las obras para su eventual consulta y exhibición.

Enmarcado para exhibición. En caso de exhibición, las carpetas se podrán montar directa y fácilmente en marcos estándar de aluminio adquiridos en los cuatro tamaños antes mencionados. El perfil de estos marcos de aluminio fueron diseñados por el equipo con las características necesarias para admitir la inclusión de elementos separadores que impidan el contacto de las obras con los vidrios de su enmarcado.

Se optó por colocar vidrio como elemento de cierre. Se lo consideró un material superior a los acrílicos que ofrece el mercado nacional por transparencia, estabilidad, baja estática y facilidad de limpieza.

Conclusión. La importancia de la concreción de este proyecto, acreedor del subsidio García Viñolas, otorgado por la FUNDACIÓN MAPFRE es que con su concreción se ha definido el nivel de conservación que el Museo Castagnino+macro aplicará en adelante a toda su colección.

Los papeles en la colección Castagnino+macro

por Susana Meden



¿Qué es el papel?

Es una lámina producida con la celulosa extraída de las fibras de las plantas.

El papel fue inventado en China hace dos milenios. Tradicionalmente en oriente se lo manufacturó utilizando celulosa obtenida de tallos jóvenes, mientras que en occidente —donde la producción comenzó mil años después— la celulosa provenía del reciclado de trapos de algodón, lino y cáñamo.

Hoy y desde mediados del siglo XIX, en casi todo el mundo el papel se fabrica con celulosa extraída de la madera molida. Además, los papeles contemporáneos contienen aditivos sintéticos y minerales que les aportan opacidad, gramaje, color y textura adecuados para diversos usos¹.

¿Qué causa el deterioro de un papel?

Toda materia orgánica envejece inevitablemente.

El papel lo evidencia con cambios en su aspecto y propiedades, que varían en velocidad y tipo dependiendo de la tecnología, del hábitat y de su uso.

La tecnología de producción de un papel determina su nivel de estabilidad química. Esto significa que las características de la celulosa, de su procesamiento y de las demás materias que se utilicen en la fabricación serán condicionantes

de las debilidades y fortalezas de cada papel, determinando su potencial de durabilidad.

Muchos papeles antiguos se conservan hasta hoy porque están manufacturados con celulosa muy pura y procesada delicadamente. Pero la mayoría de los papeles del período 1850-1980 se encuentran hoy muy frágiles. Esto es consecuencia de sus materias primas: celulosa de madera sin depurar que contienen lignina que se degrada rápidamente con la luz y alumbre-colofonia, un encolante que desencadena un proceso de destrucción de la celulosa. Acidez y oscurecimiento son la evidencia del deterioro resultante e indicadores de futura desintegración. Otra característica frecuente en estos papeles es la presencia de residuos metálicos que, al oxidarse por efectos del clima, dan lugar al desarrollo de bacterias y hongos, visibles como manchas marrones de aspecto estrellado llamadas “foxing”.

El hábitat es un factor determinante para acelerar o demorar los procesos de deterioro del papel. Aunque los procesos son irreversibles se lentifican en buenas condiciones de guarda y se acentúan en ambientes con contaminantes, clima adverso, contenedores inadecuados. El hábitat para papel debe ser fresco, oscuro, limpio y con humedad relativa estable en nivel recomendado. La humedad ambiente alta estimula el desarrollo de hongos y la ondulación del papel; la



humedad baja, lo reseca y fragiliza; la radiación ultravioleta alta —por luz solar o fluorescente— lo decolora u oscurece; el polvo, lo contamina y desgasta.

Así, ciertos ambientes no son aptos para resguardar papel: los áticos concentran calor; los sótanos, humedad; las construcciones precarias o sin mantenimiento adecuado, riesgos de inundación, incendios y robos; la escasa limpieza y ventilación, posibilidad de hongos, insectos y otras plagas.

El uso implica manipulación. La manipulación se dificulta y se torna en factor de riesgo cuando los papeles no están almacenados en contenedores o estos no fueron diseñados para posibilitar su búsqueda. En dichos casos se favorecen desgarros, abrasión, arrugas, dobleces, fragmentación y desprendimiento de los pigmentos.

Cuando la manipulación no es correcta —por ignorancia o por desidia— también se favorecen los mencionados accidentes, además de contaminación y manchas.

Los papeles suelen sufrir daños durante su exhibición, en especial por exceso de luz, calor y humedad; pero también por vandalismo, enmarcado inadecuado o mala posición en las vitrinas.

En síntesis, el papel se daña y desfigura tanto por factores mecánicos como químicos.

Calificamos como deterioro de origen mecánico a deformaciones y roturas causadas, por ejemplo, por mobiliario mal diseñado, caídas o manipulación incorrecta.

El deterioro de origen químico es el causado por contaminantes internos o emanados de materiales y revestimientos; humedad relativa superior a setenta y cinco por ciento, inferior a cuarenta y cinco por ciento o fluctuante; temperatura alta; luz intensa; radiación ultravioleta. Un ejemplo son las manchas por “foxing” que desarrollan los papeles almacenados en cajas de cartón ácido en una habitación húmeda.

¿Qué papeles incluye esta colección?

Al examinar los dibujos pertenecientes a la colección del Museo Castagnino+macro, encontramos papeles con apariencia muy diversa: en colores que incluyen todos los matices del blanco, desde el más radiante hasta el amarronado; ajados; tensos; brillantes y lisos; opacos; de superficie texturada. Los hay de todo gramaje, desde delgados y flexibles hasta cartulinas y cartones muy rígidos.

Unos pocos tienen marcas de agua o gofrados que identifican al fabricante.

Otros fueron claramente concebidos para otros usos, como tarjeta postal o menú. Pero además de estas diferencias perceptibles hay otras menos evidentes relativas

a su composición y tratamiento.

En su mayoría son papeles del último siglo, inestables químicamente por su contenido de lignina y encolantes ácidos. Sólo algunas obras han sido realizadas sobre papeles especiales para uso artístico que contienen celulosa procedente de algodón o fibras de madera tratadas para eliminar la lignina.

¿Cuál es el estado de los papeles de la colección?

Durante su acondicionamiento en nuevos contenedores se evaluó el estado de la colección estudiando una cuarta parte del total de obras.

En ellas se verificaron deterioros varios que son consecuencia directa de la tecnología de los papeles utilizados por los artistas y de las condiciones poco convenientes en que han estado almacenados.

Vale destacar que la mayor causa externa de deterioro ha sido su almacenaje en contenedores inadecuados. Algunas obras se hallaban agrupadas en cajas de cartón, sin envoltorios individuales y sufrieron los efectos de la manipulación innecesaria y el contacto con otros papeles y pigmentos contaminantes. Otros dibujos permanecieron con sus enmarcados originales y hoy exhiben daños causados por los materiales —químicamente inestables— utilizados y las técnicas previas a la vigencia de los criterios de conservación preventiva que hoy aplicamos.

Se informa aquí el porcentaje de obras afectadas —sobre el total de la colección— por cada tipo de deterioro. Algunas presentan sólo un problema pero en otras los daños son varios.

Diez por ciento de las obras tiene partes faltantes de papel en sus márgenes. Salvo algunas excepciones, son partes pequeñas.

Diez por ciento presenta cortes o rasgaduras en sus márgenes.

Diez por ciento ha sufrido pérdidas en la superficie del papel, por desgaste o pequeñas perforaciones causadas por insectos (lepismes y anóbidos respectivamente).

Treinta y tres por ciento de los dibujos contiene partículas de polvo y materias grasas fijadas a las fibras de su superficie.

Cuarenta por ciento presenta manchas, de las cuales una tercera parte fueron causadas por el contacto con los adhesivos y cartones utilizados para su enmarcado.

Trece por ciento de las obras tiene passepartout adherido sobre sus márgenes.

Veinticinco por ciento de los papeles están oscurecidos. En más de la tercera parte de estos casos, el oscurecimiento fue agravado por la exposición de la obra a la luz.

Ocho por ciento de los papeles presenta arrugas o plegados con el consecuente desprendimiento de pigmentos en ese sector.

Cuarenta y tres por ciento de las obras se encuentran adheridas a su soporte secundario. Algunas están parcialmente adheridas, pero la mayoría lo está completamente en toda su superficie.

¹ Dos breves artículos en internet sintetizan lo esencial sobre fabricación y tipos de papel:

<http://www.patrimoniohistorico.org.ar/ClavesOAP-02.html>

<http://www.patrimoniohistorico.org.ar/ClavesOAP-08.html>

Apéndice

La Colección Amuchástegui



Emilia Bertolé
Retrato de Elina Peñaloza de Amuchástegui
1919
Óleo, 160 x 100 cm
Ingresó al museo en 1929 donación de Nicolás
Amuchástegui
Registro 501

Por Verónica Prieto*

“Una colección es el resultado de un impulso humano claramente dirigido a la creación de algo nuevo, que considera las cosas como fragmentos de una cierta totalidad, constituida por criterios únicos. Tiende a la permanencia. Despierta un sentimiento amoroso en el coleccionista. Es una actividad siempre viva. Si se interrumpe una colección se suelen emprender otras. Es un ejercicio que implica observación y búsqueda. Estudiar el fenómeno de coleccionar implica hacerse una serie de preguntas en profundidad acerca de la persona que colecciona que nos lleva a profundizar en los rasgos de su personalidad, motivaciones y valores.

Parece que el coleccionar y el coleccionismo giran en torno a la relación entre: la acción o conducta (coleccionar), el sujeto que ejecuta la acción (el coleccionista) y el objeto como perteneciente a una serie organizada, abierta permanentemente a la introducción de nuevos elementos. En la colección la serie es más importante que el objeto mismo, ya que en ella se expresan, a través de la manipulación de objetos, la necesidad de control de un mundo imaginario. En tanto el objeto no resiste a la clasificación, ordenación y manipulación, se convierte en el medio privilegiado mediante el cual se expresan los deseos del propietario.

Podemos distinguir ocho fases en el proceso de coleccionar. En primer lugar la gente decide coleccionar cierto tipo de cosas. Luego busca información acerca de ello. Después eligen uno o más objetos para empezar y diseñan un plan para hacerse con ellos. Seguidamente inician la búsqueda del o de los objetos. Los adquieren. Por último, colocan, organizan, clasifican, lo adquirido.

La Formación del Objetivo puede tener una razón pasional, espontánea, mientras otras veces es un proceso razonado, y en otras es un accidente lo que inicia el proceso como puede ser recibir un regalo, una herencia o una compra”¹.

* Documentalista del archivo del Museo Castagnino+macro.

1 Isabel Pinillos Costa. *El coleccionista y su tesoro: la colección*. En: Asociación Europea de Dirección y Economía de Empresa. Congreso Nacional (20. 2006. Palma de Mallorca). *Decisiones basadas en el conocimiento y en el papel social de la empresa: XX Congreso anual de AEDEM* [en línea]. [Vigo, España]: Asociación Española de Dirección y Economía de la Empresa (AEDEM), 2007. Disponible en internet: http://dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo=2487611&orden=0 [consulta: 8 agosto 2008].

Esta introducción anuncia la intención del presente trabajo, cuyo objetivo es rastrear los orígenes de las colecciones de Nicolás Raúl Amuchástegui a partir de los antecedentes biográficos del coleccionista. Ilustrativos éstos de un afán de documentar escrupulosamente cuanto se hallase a su alcance, cualidad íntimamente relacionada con su vocación de historiador, su condición de hombre de leyes y su activo rol en el acontecer artístico de la ciudad.

De ahí el doble carácter de las donaciones efectuadas: colecciones de arte y colecciones de papeles, que fueron legadas como homenaje a Rosario —ya que él se consideraba a sí mismo un “rosarino de engendro”— a cuatro prestigiosas instituciones culturales a las que estuvo ligado: el Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, el Museo Histórico Provincial Dr. Julio Marc, la Biblioteca Argentina Dr. Juan Álvarez y el Palacio Episcopal.

“A la figura del coleccionista, que con el tiempo aparece cada vez más atractiva, no se le ha dado todavía lo suyo. Nada nos impide creer que ninguna otra hubiese podido deparar ante los narradores románticos un aspecto seductor. Son románticas las figuras del viajante, del flâneur, del jugador, del virtuoso. Pero falta la del coleccionista”².

“La paradoja de la biografía es que, por su propia naturaleza, le otorga importancia a la vida privada de las personas que sólo son importantes por su vida pública. Tal vez, la pasión entre éste género situado a mitad de camino entre la ficción y la ciencia tenga que ver con algo sencillo: el viejo interés por espiar...

Lo interesante es que el ordenamiento de esos recuerdos, comentarios, improprios, inyectivos o exégesis producen efectivamente, un recorrido biográfico”³.

La herencia, el regalo y la compra constituyen las motivaciones que trazan el perfil de las colecciones de Amuchástegui.

2 Benjamín, Walter. “Historia y coleccionismo”. En: Fuch, Edward. *Discursos interrumpidos*. Madrid: Taurus, 1973, p. 133.

3 Diego Fischerman. “Entre el chisme y la monografía”. *Revista del Teatro Colón*, n° 66 (mayo - junio 2001).

La herencia

En el caso de su herencia materna —que conforma el legado al Museo Histórico— él rescata en sus cartas de donación su filiación a una ilustre familia cordobesa, nieto de Antonia Machado de Peñaloza y de Tomás Antonio Peñaloza, radicados en Rosario entre 1854 y 1872 con anterioridad a su nacimiento. Ambos actuaron en este medio: su abuelo fue Comandante del Batallón N° 1 de Guardias Nacionales de Infantería de Rosario y Diputado provincial por Rosario electo en 1861, y doña Antonia Machado de Peñaloza fue socia fundadora de la Sociedad de Beneficencia de Rosario, creada en junio de 1854. Juan Manuel de Rosas les obsequió como presente de casamiento dos magníficos jarrones isabelinos de gran tamaño que se conservaron en poder del donante hasta mayo de 1942.

En 1857 Antonia apadrinó con el capitán general Justo José de Urquiza la boda de su hermana, Leonor Machado, con el brigadier general Benjamín Virasoro, prestigioso militar de la época que participó con honor en las batallas de Caseros, Cepeda y Pavón y fue el primer jefe político de Rosario y gobernador de la provincia de Corrientes⁴. En ocasión del arribo a Rosario del presidente Sarmiento en el vapor “Pavón” para rendir honores a los sobrevivientes del batallón santafesino y del regimiento Rosario en su regreso de la guerra del Paraguay, le fue ofrecido un baile de gala en la residencia de sus abuelos que se recuerda como un acontecimiento de resonancia: “El baile de Peñaloza”, efectuado el 19 de enero de 1870 y sobre el cual el coleccionista dictó una conferencia en la Biblioteca Argentina⁵.

Nicolás Raúl Amuchástegui nació en el año 1877 por “accidente”⁶ en Córdoba y hasta sus diez años estudió en Rosario. Se trasladó luego a la Capital Federal donde su padre ejercía como juez y después de recibirse en Mendoza como Oficial de Infantería, se trasladó a la ciudad de Córdoba para cursar su carrera de abogado⁷.

Regresó a Rosario en 1903, ciudad en la que desarrolló una destacada actuación judicial y docente, desempeñándose como Secretario de la Cámara de Apelaciones, Fiscal y Juez de 1ª Instancia en lo Civil y Comercial y asesor letrado de la Municipalidad. Fue autor de obras relacionadas con el derecho y la historia; su vocación por el conocimiento del pasado de la ciudad lo integró como académico a la Junta de Historia y Numismática Americana,

4 Amuchástegui tiene un escrito sobre Benjamín Virasoro.

5 Carta de donación de Nicolás Amuchástegui dirigida al director del Museo Histórico Provincial de Rosario Dr. Julio Marc. Rosario, 8 de mayo 1942 (Archivo Museo Histórico Dr. Julio Marc).

6 Mientras volvían de Córdoba a Rosario sus padres tuvieron un accidente automovilístico que los obligó a regresar a la casa de sus abuelos estando su madre en estado de gravidez avanzado.

7 Carta de Nicolás Amuchástegui al presidente de la Dirección Municipal de Cultura (DMC), Manuel Castagnino, Buenos Aires, 22 de marzo de 1942, Colección de papeles sueltos, Caja 1942, Archivo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino (AMMBAJBC).

filial Rosario, desde 1929 en mérito por sus conferencias y trabajos históricos, antecedentes por él reunidos en el álbum donado al Museo Histórico Provincial⁸. Según el donante, esta colección estaba conformada por “*todo lo que conservo del ajuar de la casa de Peñaloza, que irá al nombrado museo, lo que no es poco, ya que hay daguerrotipos, porcelanas, metales, retratos de gran formato al óleo y al carbón, muebles de Bull, relojes antiquísimos, etc.*”⁹.

Sus dotes intelectuales y su espíritu cultivado lo incorporaron al círculo artístico rosarino del que fue activo promotor, ejerciendo la función de primer presidente de la Comisión de Bellas Artes, cuya trayectoria confluyó en la creación del Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino.

Amuchástegui se trasladó para vivir en la ciudad de Buenos Aires a finales de los años 30. En 1942 falleció su esposa Elvira Chiarvesio de Amuchástegui, causa que lo llevó a tomar la decisión de “*reducir lo que antes fuera su dichoso hogar*” desprendiéndose de sus amadas colecciones históricas y de arte.

Existen tres donaciones efectuadas por Amuchástegui al Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino y una realizada por sus herederos.

La primera fue entregada el 17 de Abril de 1929, siendo entonces presidente de la Comisión Municipal de Bellas Artes el Dr. Antonio Cafferata. Ésta consistía en un cuadro al óleo de Emilia Bertolé de su madre titulado *Retrato de Elina Peñaloza de Amuchástegui*¹⁰; un pastel de Ferraguti Visconti: *Retrato del Dr. Nicolás Amuchástegui*, su padre, y un bajorrelieve en bronce de “Sarmiento” del escultor Víctor Pol¹¹. La Comisión aceptó esta primera donación para el museo¹². Sobre ésta se revela un antecedente legal¹³ que planteó Amuchástegui a la institución y que versó sobre el cumplimiento efectivo del cargo de las donaciones, específicamente el del colgado de las obras. El coleccionista exigió la exhibición de la obra de Emilia Bertolé por un procedimiento judicial. El 20 de octubre de 1932 Amuchástegui elevó una nota a este respecto y la Comisión resolvió contestarle dejando establecido que los cuadros del museo se exhibían parcialmente y por votación debido a la falta de

8 Biografía supervisada por Marta Frutos de Prieto.

9 El detalle de esta donación que sirvió de referencia obligada para la biografía de Amuchástegui fue accesible gracias al valioso aporte de Pablo Montini y Nancy Genovés del Museo Histórico Provincial Julio Dr. Marc de Rosario

10 “El retrato de mi Sra. madre, la mejor obra de Emilia Bertolé como técnica, parecido, color y vida. El juego de negro en tules, seda y terciopelo es magnífico. Un momento de inspiración feliz... Por eso lo doné!” Carta de Amuchástegui a la Dirección Municipal de Cultura Buenos Aires, 20 marzo 1942. AMMBAJBC. Colección de papeles sueltos, caja 1942.

11 CMBA. Libro de actas de 1925-1933, acta n° 146 (17 abril 1929), f. 111-112.

12 *Ibidem*.

13 En la donación Carlés también hubo una cláusula por la que se exigía que una sala del museo llevara su nombre.

espacio¹⁴ y que, por lo tanto, el pedido de devolución del cuadro donado debía hacerse ante las autoridades municipales¹⁵. En el acta siguiente la Comisión resolvió enviar una nota al intendente y copia de la misma al abogado del Sr. Amuchástegui¹⁶.

El 18 de noviembre de 1932 se registra una nota al intendente Emilio Cardarelli donde el presidente de la institución, Hilarión Hernández Larguía, acusaba recibo de la comunicación relativa al reclamo que formuló el Dr. Amuchástegui ante la Comisión Municipal de Bellas Artes. Se elevó una copia de la nota a la Intendencia¹⁷. El 3 de febrero de 1933 se dio lectura al informe del asesor letrado de la Municipalidad y se resolvió enviar una copia al recurrente y colgar el cuadro de referencia¹⁸.

El 9 de febrero de ese año se le adjuntó a Amuchástegui la copia de la resolución del asesor letrado de la Municipalidad respecto de la cuestión planteada sobre el retrato de la Sra. Amuchástegui de Emilia Bertolé. En su última sesión la Comisión informó que debido a este fallo *“se ha resuelto colgar el cuadro, hallándose actualmente en el pasillo n° 2 del museo”*¹⁹. Entonces efectivamente hubo un cargo en esta donación y Amuchástegui ganó la partida legal sentando así un precedente para repensar el reglamento de los cargos en las donaciones.

La segunda donación es la de su Colección Documental; aquí como historiador Amuchástegui resumió la gestión de la Comisión de Bellas Artes desde sus inicios en 1916 hasta 1928, compilada como un *“Álbum de recuerdos”* de su archivo personal como primer presidente y director de esta institución, lujosamente encuadernado y entregado el 24 de mayo de 1938 a la Dirección Municipal de Cultura —recién creada— en el acto inaugural del edificio del museo con ocasión de celebrarse el XVII Salón de Otoño. A este acto concurrió el donante que ya estaba radicado en Buenos Aires quien viajó especialmente a Rosario para su presentación.

Sobre este tipo de álbumes —donados también a la Biblioteca Argentina y al Museo Histórico Provincial Dr. Julio Marc— dijo Amuchástegui: *“Amante del documento desde niño he podido así más por inclinación que por virtud acopiar constancias instrumentadas de valor indiscutible y ha resultado con el rodar de los años que esos documentos al superar el límite de*

mi exponente propio se ha convertido en otras tantas constancias de valor general y de interés público”.

Y en cuanto al álbum *“Ofrenda”* donado al Museo Castagnino, recordaba en su prólogo que *“este ARCHIVO dejó así de ser un archivo personal mío, para serlo especial de la creación documentada y como pienso que cada institución, corporación u obra debe tener consigo como tesoro imponderable y ejecutoria del orgullo la certificación de su origen y su vida, traigo esta HISTORIA original e inédita como sagrada ofrenda para que aquí se guarde y sirva a los espirituales del presente para la investigación del pasado y a los del futuro para la ilustración del porvenir”*.

La tercera donación sobre la que nos detendremos es su colección de 32 *“Postales y apuntes”*; agrupadas también en un álbum, tres óleos y una escultura. Esta fue entregada por el mismo Amuchástegui que viajó con ella desde Buenos Aires y la Comisión la aceptó el 31 de marzo de 1942²⁰.

Consideramos con valor de referencia la detallada descripción dada en sus cartas de donación por lo que se transcriben aquí algunos de estos fragmentos:

“Tengo destinado a esa institución de su muy digna dirección lo que sigue:

1- El retrato al natural de mi Sr. Padre, Dr. Nicolás Amuchástegui, obra del pintor Bouchet. Este artista vivió en esta capital muchos años y dejó buena y abundante obra hecha, principalmente retratos. Cuando murió (no hace mucho), la prensa local le dedicó encomiásticos artículos necrológicos haciendo resaltar especialmente los méritos de su escuela que si no era contemporánea era la clásica con todos sus defectos y merecimientos. Hay en el museo Castagnino el autorretrato del pintor Caraffa. El de mi padre es de esa escuela y por ese estilo. Creo que ese museo no posee la firma de Bouchet.

2- Un álbum de ‘postales’ y de ‘apuntes’, entre cuyos firmantes se hallan Pompeo Boggio, Bouchet, Barrantes Abascal, Paolillo, Coppini, Maggiolo, Amuchástegui (una buena aficionada prima mía, que cortó su carrera artística para tomar los hábitos de monja) E. Sívori, E. Caraffa, Marín (miniaturista español), C. B. Quirós, A. Alice, E. Walls (a quien recientemente se le ha erigido un monumento en San Vicente, provincia de Buenos Aires), Jorge Soto Acebal, J. Bermúdez, A. Malinverno, A. Vena, Félix Pascual, Luis Maristany, Octavio Pinto, Manuel Musto, Ruiz Acosta, Emilia Bertolé, Ouvrard, A. Guido, Tofanari, José Fantin, A. Berni y Francisco Puglia.

3- Una cabeza de estudio del pintor Emilio Caraffa. Algún tanto abocetada. Muy buena.

4- ‘Un chalet en la Calera’ del pintor cordobés Genaro Pérez. En la publicación titulada ‘Un siglo de arte en la República Argentina’ tal como se denominara una exposición especial que se

20 AMMBAJBC. Libro de inventario 1 del Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino. Acta 75, f. 35.

14 Esto revela la política seguida para el colgado de las obras en el museo en esos años.

15 CMBA. Libro de actas de 1925-1933, acta n° 188 (20 octubre 1932), f. 181.

16 *Ibidem*, acta n° 189 (15 noviembre 1932), f. 183.

17 CMBA. Libro copiadador n° 6 (18 noviembre 1932), f. 133.

18 CMBA. Libro de actas de 1925-1933, acta n° 190 (3 febrero 1933), f. 184.

19 CMBA. Libro copiadador n° 6 (9 febrero 1933), f. 137.

inauguró en el Palais de Glace en 1936 aparece un retrato de Genaro Pérez, de impecable factura, como son todas las telas (de gran formato) existentes en diversos conventos de la ciudad de Córdoba. La nota que ofrezco es muy buena como ambiente, color y dibujo estupendo. Ignoro si ese museo posee esa firma. No es un cuadro de gran aliento, es tan sólo 'Un chalet en la Calera'²¹. Quedo a la espera de sus comunicaciones, grato será saber que las obras que ofrezco merecen la aceptación de las autoridades de ese magnífico museo, institución prestigiosa a la cual en sus comienzos se ligó mi nombre con este motivo es muy grato saludable con mi especial estima'²². "Omití incluir en mi citada como otra pieza a donarse al Museo Juan B. Castagnino, una cabeza (en cera) del escultor Alberto Lagos, titulada 'Ansiedad'. Por consiguiente y debiendo Ud. someter al organismo de su muy digna presidencia, la donación por mí ofrecida, ruégole incluir entre las piezas que las constituyen la escultura de referencia.

El origen de todas esas piezas en mi poder es el que sigue:

a- El retrato de mi Sr. padre, el 'Chalet' de Pérez y varias de las postales son a título hereditario.

b- Las otras postales y los 'apuntes' de referencia son regalos de sus respectivos autores, algunos dedicados.

c- La cabeza de Lagos fue adquirida por mí hace más de 20 años.

d- La cabeza de Caraffa es un obsequio de su autor dedicado al que suscribe.

Circunstancias especiales que en muy breve he de ventilar ante el Sr. Presidente y si fuere posible, ante los componentes de esa Dirección Municipal de Cultura, me mueven a dar a Ud. estos detalles.

Con este motivo me complazco en aprovechar en esta nueva oportunidad para saludar al Sr. Presidente y componentes de aquella institución con la reiteración de mis invariables y deferentes sentimientos. De Uds., muy aftmo- Firma Amuchástegui".

Nota: De conformidad a su carta en breve mandaré o llevaré todas las piezas de la donación ofrecida. Inmediatamente no me es posible hacerlo, mil excusas'²³.

"Muy estimado Presidente y amigo: tal como expresara a Ud. en mis anteriores, llevé y dejé en el MBAJBC las piezas por citadas en las suyas del 11 y del 18 ppdo, las mismas que yo he ofrecido en donación a la Institución Juan B. Castagnino. Estuve en su busca sin encontrarle. Pero dije

21 *La Nación*, Buenos Aires, del 15 de junio de 1936, 2ª. sección. En carta de donación mecanografiada con membrete de luto de Nicolás Amuchástegui al director del Museo Castagnino, Manuel Castagnino. Buenos Aires, 8 febrero 1942. AMMBAJBC. Colección de papeles sueltos, caja 1942.

22 Carta mecanografiada con membrete de luto de Nicolás Amuchástegui al director del Museo Castagnino, Manuel Castagnino, Buenos Aires. 8 de febrero de 1942. AMMBJBC, Colección de Papeles sueltos, caja 1942.

23 Carta mecanografiada con membrete de Nicolás Amuchástegui: De la Academia Nacional de la Historia, De la Asociación Argentina de Estudios Históricos, Del Instituto Sanmartiniano, del Museo Social Argentino al presidente de la Dirección Municipal de Cultura, Manuel Castagnino, Buenos Aires, 14 febrero 1942. AMMBAJBC. Colección de papeles sueltos, caja 1942.

a Ponce²⁴ que ese envío no significaba para Uds. compromiso de ninguna clase, ni para mí resentimiento de ningún género en caso de una resolución parcial o totalmente adversa. Sujeta por disposiciones estatutarias, toda donación al debido examen y a la consiguiente resolución en pro o en contra, no tengo por qué sentirme molestado por resoluciones que, así como mi acto debo suponer inspiradas en propósitos superiores y guiadas por móviles impersonales más altos que los hombres.

Solo ruego al Presd. lo que sigue:

1- Lo que no se acepte, que me sea devuelto debidamente acondicionado a mi domicilio particular en ésta capital²⁵ con flete a pagar a destino

2- Lo que se acepte que sea dotado de una chapa de bronce, constando en ella el significado de la obra, su autor y el donante. Si no fuere impertinencia, hasta desearía enviar desde aquí esas chapas, luego de saber lo que allí se queda'²⁶.

La Dirección Municipal de Cultura le agradeció en un principio la decisión de incluir en su donativo a la cabeza titulada "Ansiedad" —cera— del escultor Alberto Lagos, pero ésta no ingresó ya que no reunía el número de votos necesarios para su aceptación según lo que establecía el art. 2 en sus incisos M y N de la Ordenanza 25 del año 1937²⁷. Finalmente una paradoja de coleccionista: la única obra que Amuchástegui compró de todas ésas se devolvió con flete a cargo del donante, pidiéndole además que las chapas de bronce de referencia corriesen a su cargo, lo que se revirtió posteriormente y las encargó el propio museo²⁸.

24 Ponce era en ese momento el hombre clave de la guarda del patrimonio, viajaba para traer obras, promovía las ventas de los artistas en los salones y llegó a formar toda una colección propia con los regalos de ellos. De él se cita que "al Sr. Gaspar Besares Soraires se le informa que el 'conservador del museo', Rafael Ponce, fue quien gestionó la venta de su obra Changuitos de la escuela, expuesta en el XIII Salón de Rosario por la suma de quinientos 500\$ correspondiéndole por lo tanto la comisión del 10% de esa suma". C MBA. Libro copiador 6 (2 septiembre 1931), f. 39.

25 Domiciliado en la ciudad de Buenos Aires, en calle Corrientes 2835, 3º "A".

26 Carta con membrete de Amuchástegui como miembro de la Academia Nacional de la Historia, de la Asociación Argentina de Estudios Históricos, del Instituto Sanmartiniano y del Museo Social Argentino, al presidente de la DMC, Manuel Castagnino, Buenos Aires, 5 marzo de 1942. AMMBAJBC. Colección de papeles sueltos, caja 1942.

27 Cláusulas (m y n) de la Ordenanza 25 del 16 de noviembre de 1937 de creación de la Dirección Municipal de Cultura: Inciso m) decidir la realización de compras de obras de arte para el Museo Juan B. Castagnino mediante el voto favorable de seis de sus miembros, eran 9 en total. Inciso n) aceptar legados y donaciones de obras de arte para el museo con la mayoría de votos indicada en el inciso m.

28 Carta de Amuchástegui al presidente de la DMC, Manuel Castagnino. Buenos Aires, 20 marzo 1942. AMMBAJBC. Colección de papeles sueltos, caja 1942.

El regalo

Amuchástegui inició su colección privada de arte sobre la base del regalo. Posicionado como fundador de la Comisión de Bellas Artes de Rosario y primer director del Museo de Bellas Artes, su relación con los artistas era muy fluida, intercambiaba opiniones y definía sus preferencias y elecciones a través de una copiosa correspondencia.

Entre los amigos que le obsequiaron sus obras hemos localizado menciones sobre el Sr. Alice, *"meritorio y antiguo amigo del suscrito"*²⁹; a Octavio Pinto destacándolo como *"el único coprovinciano que descuella en el campo de las artes"*³⁰; a Ernesto Walls a quien invitó personalmente al Primer Salón instándolo a que, si presentaba obras, *"trate de que sean con un motivo nacional"*³¹; a Emilia Bertolé a quien atribuyó como la *"mejor"* de sus obras el retrato de su madre³²; y a Caraffa: *"nosotros veríamos a Caraffa con íntimo agrado - Y más yo particularmente, pues tengo el recuerdo grato de haber sido discípulo de su Sr. padre (1888/89/90), cuando contaba 9, 10 y 11 años de edad"*.

El coleccionista se introdujo en la crítica de arte como jurado en los salones y como asesor de compras para la institución. Él mismo definió sus cualidades en este sentido: *"Soy por mi parte un 'amateur' y un 'estudioso' de corazón y alma. Algo he visto y mucho he leído. No tengo pretensiones de 'sabio' en forma alguna, pero sí me creo capaz de distinguir lo bueno de lo malo y lo nuevo de lo viejo, así como también el plagio de lo propio y la obra de la copia. Y ello, si bien es muy poca cosa, ya es algo..."*³³. Por ser la pintura su "hobby" y por ser un funcionario influyente a menudo recibía regalos para su pinacoteca: *"Conociendo sus aficiones artísticas nos es sumamente gustoso remitirle como obsequio y recuerdo de parte nuestra el cuadro N°4 de Héctor Nava, que éste expuso en su última exposición que efectuó en nuestra ciudad"*³⁴. *Esperamos que podrá hacer un lugar al mismo en alguna de sus hermosas salas"*³⁵.

29 Nota de Amuchástegui al director de *Verdad*, Buenos Aires, n° 14 (18 jun. 1917), Rosario, 25 de junio 1917, AMMBAJBC. Nicolás Amuchástegui. Álbum donado al Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino en 1938 (compilación), p. 226-228.

30 Carta de Amuchástegui a Octavio Pinto, Rosario, 24 de diciembre de 1916. AMMBAJBC. Nicolás Amuchástegui, Álbum cit., p. 67.

31 Carta de Amuchástegui a Ernesto Walls (médico y pintor), Rosario, 27 de diciembre 1916. AMMBAJBC. Nicolás Amuchástegui, Álbum cit., p. 72-75.

32 Carta de Amuchástegui al presidente de la Dirección Municipal de Cultura, Manuel Castagnino, Buenos Aires, 20 de marzo de 1942: *"El retrato de mi Sra. madre, la mejor obra de Emilia Bertolé como técnica, parecido, color y vida. El juego de negro en tules, seda y terciopelo es magnífico. Un momento de inspiración feliz...por eso lo doné"*. AMMBAJBC. Colección de papeles sueltos, caja 1942.

33 Carta de Amuchástegui a Ripamonte, Rosario, 30 de enero de 1917. AMMBAJBC. Nicolás Amuchástegui, Álbum cit., p. 87-91.

34 La exposición de Héctor Nava en nuestra ciudad se realizó en septiembre de 1920. Ver artículo sobre esta muestra inaugurada poco antes en Salón Muller de Buenos Aires, 1920. En: [revista] *Augusta*, Buenos Aires, Vol. 5 (julio -diciembre 1920).

35 Nota de la Dirección Telegráfica Campra & Hijos (Sarmiento 627) al Sr. Amuchástegui. Rosario, 10 de septiembre de 1920. Biblioteca Argentina de Rosario, Dir. 361, 1911-1942, "Actuación diversa".

José Bouchet
Retrato del Dr. Nicolás Amuchástegui
Óleo, 72 x 55 cm
Ingresó en 1942 donación de Nicolás Amuchástegui
Registro 1047



Las compras

Algunas operaciones del coleccionista lo descubren como activo *marchand* del Castagnino. En 1923 la Comisión de Bellas Artes aprobó la moción de Amuchástegui para comprar una obra de Walter de Navazio y pedirle a su familia un retrato del mismo para la secretaría del museo³⁶.

En 1929 el coleccionista adquirió el cuadro *Arco iris* de Eduardo Sívori en dos mil pesos³⁷ y sugirió a la Comisión hacer lo propio para el museo. Aceptaron la propuesta ingresando esta importantísima obra al patrimonio por resolución de la citada institución.

Sobre los artistas de la colección

En cuanto a su filiación estética el donante adhirió, como parte de la generación del 80, a la exaltación del "imaginario argentino" expresándolo en estos términos: *"Tal mi sentido modo de pensar. Ya ahondaremos el tema cuando nos veamos pues le aseguro que a causa de ese 'algo' que se va es que pasa con el país la serie de vergonzosas y deprimentes escenas que están pasando. Le advierto que por ser Ud. un cantor del 'alma nacional' en una de sus más características manifestaciones, y ser yo, antes que todo y sobre todo, un argentino con 344 años de existencia en el país, tengo por Ud. una viva simpatía y sigo sus pasos dentro de su tendencia"*

36 Juan B. Castagnino viaja a Buenos Aires para elegir la obra. CMBA. Libro de actas de 1917-1925, acta n° 70 (20 junio 1923), f. 150.

37 El vocal Luis Vila dejó en claro que prescinde de intervenir en la decisión de adquisición por ser esta obra propiedad de su cuñado Nicolás Amuchástegui. CMBA. Libro de actas de 1925-1933, acta n° 143 (16 enero 1929), f. 103-105.

(la perpetuación del 'gaucho' como exponente de un alma y de una raza históricamente nobles) con el mayor afán"³⁸.

Sus preferencias "nacionales" lo llevaron a reunir en este álbum a los artistas argentinos ya "consagrados" por la crítica, legitimando su colección al seguir los parámetros de armado del patrimonio del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires. Recordemos que entre una de las cláusulas del Salón de Otoño de Rosario estaba la de la entrada automática al evento de los artistas incluidos en el patrimonio del Museo Nacional de Bellas Artes mediante sus obras. De esta convocatoria nacional se nutrían los coleccionistas rosarinos como Amuchástegui, comprando firmas renombradas en los salones del museo debido a que existía una estrecha relación entre los coleccionismos públicos y privados en nuestra ciudad.

Amuchástegui adscribió asimismo al naturalismo academizante de su época influenciado por la escuela italiana y la española; también ésta es la constante en su colección de dibujos. Este grupo fue conformado en su mayoría por dibujos de idéntico soporte y formato dedicados al coleccionista.

De las firmas que aquí vemos provienen obras de tradición clasicista, la de la escuela italiana con su lenguaje *macchiaioli*³⁹, que son representadas en la colección por firmas como la de Luigi Paolillo, Adolfo Ferraguti Visconti, etc. De la escuela clasicista de influencia española podemos citar de entre otros a Jorge Bermúdez, E. Marín —al cual se refiere el mismo coleccionista diciendo que está catalogado como un "miniaturista español"—, a Jorge Soto Acebal, etc.

Artistas rosarinos de la colección

Sobre estos artistas rescataremos antecedentes de trayectoria que refieren sólo a varios rosarinos preferidos por el coleccionista en las fuentes del museo.

Alberto Lagos, la obra rechazada

La primera mención a este artista se ubica en el contexto del II Salón de Otoño en el que se acordó invitar especialmente al escultor Alberto Lagos para que enviase varias obras a fin de aumentar el envío de escultura⁴⁰. Este escultor era muy distinguido por los integrantes

38 Carta de Amuchástegui al Dr. Blanco Villalba, 1º de junio de 1919. AMMBAJBC. Nicolás Amuchástegui, Álbum cit., p. 319-320.

39 "El lenguaje macchiaioli apuntaba a una ágil pintura verista de la realidad, a la captación del instante fortuito, pero en la que su obsesión por aferrarse a la temática naturalista, de marcado contenido social frustró sus intentos y su arte se tornó prosaico". *Nueva historia de la Nación Argentina*. Buenos Aires: Academia Nacional de la Historia, v. 6.

40 CMBA. Libro de actas 10 (16 mayo 1918), f. 21.

de la institución ya que en noviembre de 1926 se decidió la realización en las salas de la Comisión de las exposiciones de Luis Bagaria, Alberto Lagos y Pedro Figari. Esta posibilidad no se otorgaba automáticamente a todos los artistas que lo solicitaban⁴¹. En la clausura del IX Salón de Otoño de 1927 hay notas de agradecimiento de los premiados para la Comisión: Jorge Soto Acebal, Alberto Lagos y Alfredo Bigatti⁴².

En el XIII Salón de Rosario concurren 383 artistas con 623 obras, de las cuales 562 fueron para la sección pintura, grabado y dibujo y 61, para escultura. En conjunto fueron admitidas 285 producciones de 210 artistas. Esta muestra finalizó el 31 de julio de 1939 y fue visitada por 13.276 personas. Los jurados de admisión fueron: en pintura dibujo y grabado: Manuel Castagnino e Hilarión Hernández Largaía por la Dirección Municipal de Cultura; Julio Vanzo, designado por dicha dependencia municipal. En escultura fueron Hilarión Hernández Largaía y Osvaldo Lauesdorf por la Dirección y Rafael Ferrara, designado por el mismo organismo. Los jurados de premios: en pintura, grabado y dibujo: Hilarión Hernández Largaía, Julio Vanzo y Enrique Larrañaga, quien resultó ser el elegido por los artistas expositores. En escultura: Hilarión Hernández Largaía y Rafael Ferrara⁴³.

En el XVIII Salón de Rosario de 1939 Alberto Lagos fue elegido por los artistas para jurado de escultura.

Alfredo Guido

La influencia de Alfredo Guido dentro del seno de nuestra institución se manifestó desde un comienzo ya como el autor de las imágenes oficiales⁴⁴ ya como polémico integrante, asesor, jurado o artista influyente.

Como funcionario Guido se integró a la Comisión de Bellas Artes para cubrir una vacante como vocal en 1923, siendo propuesto por Nicolás Amuchástegui, quien se declaró como su franco admirador en esta ocasión⁴⁵. Comenzó así una extensa labor como jurado y asesor en la gestión de cultura de la Municipalidad. Fue elegido en reiteradas oportunidades por

41 CMBA. Libro de actas de 1925-1933, acta n° 103 (22 noviembre 1926), f. 21.

42 *Ibidem*, acta n° 108 (20 junio 1927), f. 27-28.

43 DMC. Libro de actas 5, 1939, acta n° 46 (3 enero 1940), f. 70.

44 Paradójicamente una semana antes del polémico fallo del jurado del concurso de anteproyectos para el edificio del museo, la Comisión hizo constar en actas un expreso agradecimiento para Alfredo Guido por su labor desinteresada en todos los diseños publicitarios del museo. CMBA. Libro de actas de 1925-1933, acta n° 135 (7 sep. 1928), f. 82.

45 CMBA. Libro de actas de 1917-1925, acta n° 63 (24 marzo 1923), f. 134.

la Comisión, fue votado por los artistas por amplia mayoría como jurado titular⁴⁶ y asesoró sobre compras para la institución en casi todas las ocasiones. Para relevar la Donación Carlés fueron designados los miembros de la Comisión Alfredo Guido y Rubén Vila Ortiz para que, junto con el presidente Lejarza y Musto, inventarisen y clasificasen esas obras⁴⁷.

Por informaciones suministradas por el vocal Alfredo Guido a la Comisión se discutió en noviembre de 1927 sobre las tendenciosas notas hechas por el diario *La Capital* en contra de la resolución de la Comisión sobre la ubicación del museo en los terrenos del Parque Independencia. Los miembros Vila Ortiz, Machado Doncel y Juan Zocchi manifestaron el carácter derrotista de esa campaña. Varios comunicaron sus sospechas de que las notas, por el estilo en las que estaban redactadas, habían sido hechas por el secretario rentado de la Comisión Francisco M. Santillán. Guido agregó que esos escritos se los había solicitado a Santillán el propio presidente de la entidad, Fermín Lejarza, quien aseguró no haber concurrido a *La Capital* para pedir las publicaciones.

La Comisión debatió luego si sus decisiones debían ser combatidas desde su seno mismo ya que Lejarza dio muestras de indisciplina solicitando del intendente⁴⁸ el terreno en el que debía edificarse el museo, pero en esa ocasión se había expresado contrario a dicha solicitud. Lejarza contestó que *“sí lo hizo y que se alegraría si el propósito de la comisión fracasara”*, agregando que no adhería a la destitución de Santillán.

La discusión concluyó con la elección de un nuevo presidente para la Comisión de Bellas Artes, donde por mayoría ganó la votación Vila Ortiz pero no aceptó la propuesta por cuestiones privadas y la designación *“también por aclamación”* recayó en Alfredo Guido, quien en un principio se negó por cuestiones éticas aduciendo que había tomado parte activa en la cuestión que derivó en la acefalía, pero luego asumió el cargo *“con aplausos”* de todos⁴⁹.

Aún durante ese año se le encomendó a Guido asesorar a la Comisión junto con Luis Ortiz de Guinea sobre un ofrecimiento que les hizo el galerista Renóm de una partida de obras para el museo⁵⁰.

Pero su presidencia fue efímera ya que asumió por una coyuntura y en marzo de 1928 se

tuvo que proceder nuevamente a la elección de autoridades. Resultó electo en su cargo por un año el Sr. Juvenal Machado Doncel, mientras que Alfredo Guido siguió en categoría de vocal sin perder su influencia, ya que en el mismo acto fue elegido junto con Musto como jurado titular del X Salón de Otoño⁵¹.

A fines de 1928 y debido a *“las cuestiones planteadas”* por su hermano, el ingeniero Ángel Guido, en el concurso de anteproyectos para el edificio del museo⁵², el vocal Alfredo Guido hizo saber su propósito de renunciar a su cargo en la Comisión; a este respecto se le pidió que depusiera esa actitud en honor a las *“históricas consideraciones de las que ha sido acreedor”* y apelando además a su solidaridad por el grave conflicto que estaba enfrentando la institución con el intendente de turno⁵³. El pintor acató ese pedido, pero con el cambio de autoridades del Ejecutivo su gestión no fue renovada⁵⁴.

Guido además fue uno de los artistas *“preferidos”* y amigo de Juan B. Castagnino, por lo que su obra se encuentra ampliamente representada en nuestro patrimonio.

La madre de Juan B. Castagnino, Rosa T. Castagnino, legó en 1919 al Museo Municipal de Bellas Artes dos cuadros de los artistas cordobeses Francisco Vidal y Antonio Pedone y una importante serie de aguafuertes del pintor rosarino Alfredo Guido⁵⁵.

Sobre las decoraciones del pintor Alfredo Guido hechas para la exposición de Sevilla y cedidas por el Gobierno de la Nación a la Escuela Normal Nro. 2, la Comisión acordó exhibirlas en su XIII Salón de Otoño⁵⁶.

La donación de la pintura de Alfredo Guido *Coro de labradores*, efectuada por José Boglione y Delfina A. de Boglione, se concretó el 23 de septiembre de 1940 con la especificación de que estaba: *“condicionada esta donación a que la tela de referencia no podrá ser enajenada ni trasladada a otras instituciones. Nos permitimos señalar en una expresión de deseo que veríamos con agrado que la obra referida —dada sus dimensiones— fuera colocada en el hall del museo y en la parte que corresponde al primer descanso de la escalera principal, así que*

51 *Ibidem*, acta n° 123 (28 marzo 1928), f. 53.

52 El anteproyecto del arquitecto Ángel Guido fue criticado por el jurado, tanto en sus planteos estructurales como también por su elevado costo; sin embargo, quizás como una medida conciliatoria, se recomendó a la comisión que le otorgase a esta propuesta una mención especial. Por la actitud de su hermano es de suponerse que hubo algún reclamo formal de Ángel Guido ante la comisión. CMBA. Libro de actas de 1925-1933, acta n° 136 (12 septiembre 1928), f. 83-89.

53 Por dichos públicos despectivos del intendente Arribillaga contra los miembros de la comisión, estos elevaron su renuncia en bloque. *Ibidem*, acta n° 137 (19 septiembre 1928), f. 89-91.

54 *Ibidem*, acta n° 139 (4 octubre 1928), f. 94-97.

55 Donó también 7.000 pesos para que la comisión los destinase a compra de obras. *Ibidem*, acta 151 (18 septiembre 1929), f. 118-119.

56 CMBA. Libro de actas de 1933-1936, acta n° 171 (17 junio 1931), p. 156-157.

46 Fue jurado titular junto con Amuchástegui y Ortiz Grognet en el VI Salón de Otoño. CMBA. Libro de actas de 1917-1925, acta n° 65 (1 mayo 1923), f. 141.

47 CMBA. Libro de actas de 1925-1933, acta n° 101 (11 mayo 1926), f. 17-18.

48 Intendente Coronado.

49 CMBA. Libro de actas de 1925-1933, acta n° 117 (23 noviembre 1927), f. 43-45.

50 *Ibidem*, acta n° 121 (2 enero 1928), f. 49.

como también, que su exhibición se haga en forma permanente salvo aquellas oportunidades en que por exposiciones u otros actos, la obra deba ser transitoriamente retirada a tales efectos". Se aceptó esta cláusula de la donación⁵⁷ y la Comisión hizo una nota para Alfredo Guido solicitándole indicar la fecha de su traslado a esta ciudad para realizar los trabajos de restauración de su obra *Coro de labradores* a efectos de poder colgarla⁵⁸.

Emilia Bertolé

Sobre la imagen de su progenitora pintada por Emilia Bertolé y donada en 1929 gravitan los recuerdos maternos de Amuchástegui: la familia Peñalosa. "*El retrato de mi Sra. madre, la mejor obra de Emilia Bertolé como técnica, parecido, color y vida. El juego de negro en tules, seda y terciopelo es magnífico. Un momento de inspiración feliz... por eso lo doné*"⁵⁹.

El envío de Emilia Bertolé *Cabeza*⁶⁰ al VI Salón de Acuarelistas de Buenos Aires en 1920 reveló un parecido asombroso con el retrato que la artista dedicó para Amuchástegui en 1923⁶¹.

El siguiente dato sobre Bertolé en actas trata la elección para jurado en el VIII Salón de 1925, en el IX Salón de 1927, por votación de los artistas. Estos números representan el grado de adhesión y pertenencia de los elegidos en estos certámenes, razón por la cual los transcribimos: Alfredo Guido (55 votos), Daniel Palau (18), Manuel Musto (3), Emilia Bertolé (2) y Enrique Munné, Cesáreo B. Quirós, E. Centurión, Ernesto de la Cárcova, Fernando Fader, Pompeo Boggio, Ernesto Avendaño, Crescencio de la Rúa, Fermín Lejarza y Lucio Fontana con un voto cada uno⁶². Ese mismo año la Comisión realizó el primer Salón de Acuarelistas de Rosario donde se resolvió adquirir en 800 pesos uno de los pasteles enviados por Emilia titulado *Cora*. El valor de tasación de esta obra fue alto considerando su técnica y comparándolo con otras adquisiciones de 1927; por ejemplo: un óleo de Antonio Pedone cotizado en 500 pesos y el *Retrato de Xul Solar* de Emilio Pettoruti, en mil⁶³.

Clara Elena Amuchástegui

57 DMC. Libro de actas 6, 1940, acta n° 56 (1° octubre 1940), f. 172-173.

58 DMC. Libro de actas 7, 1940, acta n° 60 (3 diciembre 1940), f. 25.

59 Carta de Amuchástegui al presidente de la Dirección Municipal de Cultura, Manuel Castagnino, Buenos Aires, 20 de marzo de 1942. AMMBAJBC. Colección de papeles sueltos, caja 1942.

60 Sibelius Marco. "El VI Salón de los Acuarelistas, Pastelistas y Aguafuertistas". En: Revista *Augusta*, Buenos Aires, vol. 1 (1920), p. 213-217.

61 En las crónicas sobre este salón el crítico se refiere al envío de las mujeres como el "grupo femenino que habitualmente expone en este salón y presenta como siempre, un valor muy superior y destacado. Emilia Bertolé presenta una cabeza en sepia".

62 CMBA. Libro de actas de 1925-1933, acta n° 107 (10 mayo 1927), f. 26-27.

63 CMBA. Libro de actas de 1925-1933, acta n° 110 (15 julio 1927), f. 30-31 y acta n° 116 (14 noviembre 1927), f. 39-40.

"Una buena aficionada prima mía, que cortó su carrera artística para tomar los hábitos de monja"⁶⁴. En el libro de Amuchástegui hay una reseña periodística del IX Salón Nacional de Otoño de 1927 donde figura un envío de la señorita Tina Amuchástegui que "*se revela como una buena dibujante en sus 'cabezas de estudio', lápiz y en 'Cabeza de anciana' aguafuerte*"⁶⁵. Esta pariente de Amuchástegui figura en el listado original de invitaciones remitidas para convocar a los artistas para el primer Salón de Otoño.

Manuel Musto

Musto fue amigo y asesor de la Comisión de Bellas Artes y por lo tanto, de Amuchástegui; también fue jurado en los Salones de Otoño en numerosas oportunidades. A él se lo convocó en 1926 junto con Alfredo Guido para catalogar la Colección Carlés.

De este artista también se registran múltiples compras e "*invitaciones especiales*" a los salones; distinguido especialmente por el jurado del VIII Salón de Rosario que pidió a la Comisión un premio especial para el conjunto de cinco obras enviadas por el pintor⁶⁶. En el XIII Salón de Rosario donde Musto era jurado, se ubicaron las siguientes adquisiciones: *Familia* de Lorenzo Gigli (\$ 1.000), *Un hogar* de María T. Gigli (\$ 150), *Naturaleza muerta* de A. Schiavoni (\$ 400), *Retrato del pintor A. Schiavoni* de Musto (\$ 600)⁶⁷.

Pero también se lo cita al final de su carrera en el caso del escándalo por su adhesión a la campaña en contra de la Comisión en el asunto de la ubicación del museo en el parque Independencia⁶⁸.

Sin embargo, la Donación Musto fue tan importante que llegó a organizarse en el museo un Premio Musto a la producción artística y literaria que duró por muchos años.

Antonio Berni

El 10 de enero de 1924, por ordenanza municipal n° 24 del 29 de noviembre de 1917, desde la Comisión Municipal de Bellas Artes se obtuvo una beca de cien pesos mensuales para Antonio Berni⁶⁹.

64 Carta mecanografiada con membrete de Luto de Nicolás Amuchástegui al director del Museo Castagnino, Manuel Castagnino, Buenos Aires, 8 de febrero de 1942. AMMBAJBC. Colección de papeles sueltos, caja 1942.

65 Revista *Mirando vivir*. AMMBAJBC. Nicolás Amuchástegui, ABM cit., f. 491.

66 CMBA. Libro de actas de 1925-1933, acta n° 94 (3 octubre 1925), f. 5.

67 *Ibidem*, acta n° 173 (21 octubre 1931), f. 159.

68 Prieto, Verónica. "La sede del Museo". En: *Colección histórica del Museo Castagnino*. Rosario: Ediciones Castagnino/Macro, 2007, p. 182.

69 CMBA. Libro de actas de 1917-1925, acta n° 73 (10 enero 1924), f. 153-154.

En el VIII Salón de Otoño se realizó la permuta⁷⁰ de *Paisaje* de Berni por *El vallecito*, que resultaba de mayor valor a juicio de los miembros de la entidad⁷¹.

En 1925 se acordó una subvención para Berni del Jockey Club de Rosario de \$ 3.500 en concepto de los gastos que le demandasen sus estudios de pintura⁷². Ese mismo año el presidente de la institución propuso la creación de cinco premios estímulo de cien pesos cada uno en el VIII Salón de Rosario para ser adjudicados a los artistas rosarinos destacados y resultaron destinatarios Demetrio Antoniadis, Antonio Berni, José L. Fantin y Nicolás Melfi en pintura y a Daniel A. Palau en escultura.⁷³ Barnes mocionó para que se invitase al pintor Antonio Berni en nombre de la Comisión para realizar una muestra en el museo, propuesta que fue aceptada inmediatamente⁷⁴.

Para las adquisiciones de 1929 se invirtieron 1000 pesos en la compra de una obra de César Pugliese y otra de Antonio Berni⁷⁵.

La facilidad de este artista para insertarse en cualquier medio artístico que le interesara hizo que mientras militaba en la mutualidad tuviera además una activa participación oficial en las sesiones de modelo vivo organizadas por el museo, actuando en 1933 junto con Vanzo como “corrector *ad-honorem*” en estas clases que fueron gratuitas por iniciativa de la Comisión. Estos cursos duraron cinco meses y se dictaban tres veces por semana con una duración de dos horas cada uno. Significó un “*real avance en la cultura artística de la ciudad, concurrieron un promedio de 35 alumnos, habiendo actuado como correctores libres los artistas pintores Julio Vanzo, Berni y el escultor Humberto Castelli, quienes desempeñaron sus funciones con toda eficacia y dedicación y en carácter ad-honorem*”⁷⁶.

Bajo la presidencia de Víctor Avalor⁷⁷ se reunieron los miembros de la Comisión en el local del XIV Salón de Otoño⁷⁸ para decidir sobre la adquisición de la obra n° 44 de Antonio Berni, *Retrato*, óleo valuado en 300 pesos⁷⁹.

70 Gracias a la institución “El Círculo” de Rosario.

71 CMBA. Libro de actas de 1917-1925, acta n° 83 (22 mayo 1925), f. 182.

72 *Ibidem*, acta n° 84 (26 mayo 1925), f. 183.

73 CMBA. Libro de actas de 1925-1933, acta n° 95 (11 octubre 1925), f. 6.

74 *Ibidem*, acta n° 145 (3 abril 1929), f. 110.

75 Se pagaron \$500 cada obra. CMBA. Libro de actas de 1925-1933, acta n° 149 (24 julio 1929), f. 115.

76 CMBA. Libro de actas de 1933-1936, acta n° 217 (6 marzo 1936), f. 45.

77 Presentes en la sesión: Avalor, Vescovo, Guido, Giacosa, Vanzo, Caggiano, Elías, Astrada y Castello.

78 Este año el salón se realizó en el local de Córdoba 972.

79 CMBA. Libro de actas de 1933-1936, acta n° 208 (3 julio 1935), f. 31-32.

Durante el año 1936 se programaron las siguientes exposiciones que se realizarían en la sala central del museo. Los elegidos serían Juan de los Ángeles Naranjo, la Mutualidad de Estudiantes y Artistas Plásticos, L. Aquino, A. Pedone, J. Álvarez Muñoz y la Agrupación Refugio; E. Larrañaga, G. Leguizamón Pondal, Antonio Berni⁸⁰, pero a fines de ese año Antonio Berni informó por nota que le sería imposible efectuar su muestra en la fecha convenida por no tener las obras terminadas⁸¹.

En 1938 la Dirección General de Cultura decidió resolver la situación sobre las obras a adquirirse para el museo, expuestas en el XVII Salón de Otoño, tomando estas compras como estímulo ya que no había recompensas. En este contexto, y habiendo recibido de los artistas elegidos la cotización mínima de sus obras, se propuso adquirir *Composición* de Antonio Berni en 700 pesos, pintada por Berni en 1937 y que un año más tarde pasaría a formar parte de la colección del Museo Castagnino.

Por su estrecho vínculo con el museo Antonio Berni dirigió desde Buenos Aires una carta el 15 de marzo de 1941 informando a la Dirección Municipal de Cultura que el Sr. Barger, gerente de la Business Machines Company de Buenos Aires, estaba encargado de la realización en la capital y en algunas ciudades del interior de una importantísima muestra de 80 cuadros de artistas americanos (sólo figuran en la lista cuatro pintores argentinos) y solicitaba la cesión de las salas del museo para realizar esta exposición interamericana en octubre⁸².

Esa intermediación fue bien recibida y en agosto de 1941 se inauguró la Exposición de Arte Panamericano Contemporáneo⁸³, organizada por esa compañía y con los auspicios de la Dirección Municipal de Cultura. Estuvo compuesta de 93 óleos y 150 grabados de plásticos de las Américas⁸⁴, se expuso en la planta alta del museo y concurrieron al acto el gobernador de la provincia, Dr. Joaquín Argonz, el ministro de Hacienda y Obras Públicas, Romeo de los Santos Díaz, el ministro de Gobierno e Instrucción Pública, Dr. Lorenzo de la Torre, el intendente municipal de Rosario, Agustín Repetto, los cónsules de varios países americanos y tuvo una concurrencia de 1.046 personas⁸⁵.

80 *Ibidem*, acta n° 222 (24 abril 1936), f. 71.

81 *Ibidem*, acta n° 233 (8 septiembre 1936), f. 109.

82 DMC. Libro de actas 7, 1940, acta n° 62 (17 marzo 1941), f. 65-66.

83 DMC. Libro de actas 8, 1941, acta n° 9 (23 ago. 1941), f. 2.

84 Las obras pertenecían a Thomas J. Watson, presidente de la compañía.

85 En página 5, clausura el 2 de septiembre de 1941 habiendo sido visitada por 11.936 personas.

Félix Pascual

Este artista fue distinguido como uno de los ocho miembros del Consejo Asesor de Artistas Plásticos⁸⁶ encargados de las compras y donaciones para el museo. En la sesión del 22 de mayo de 1939⁸⁷ del Consejo de Artistas Plásticos se resolvió confirmar en sus cargos por un nuevo período hasta el 1º de marzo de 1940 a los artistas Eduardo Barnes, Eugenio Fornells, Rafael Ferrara, José Gerbino, Nicolás Melfi, Félix Pascual, Nicolás Antonio de San Luis y Carlos Uriarte; sin embargo, el 20 de noviembre de 1939 renunciaron Nicolás Melfi y Félix Pascual⁸⁸. Pero el reglamento de adquisiciones, donaciones y legados de la Dirección Municipal de Cultura, en su sesión del 22 de diciembre de 1939⁸⁹, resolvió derogar el mismo aprobado el 6 de abril de 1938 y por tal razón dejar sin efecto la constitución del “Consejo Asesor de Artistas Plásticos” que era su consecuencia directa⁹⁰.

Inventario del Álbum de postales y apuntes de Amuchástegui

Apunte, acuarela de Pompeo Boggio

Retrato, óleo de Francisco Puglia

De Buenos Aires a Ramos Mejía, óleo de José Bouchet

Apunte, pluma coloreada de Barrantes Abascal

Paisaje, acuarela de Paolillo

Mis barrios, acuarela de Eliseo Coppini

Perro, óleo de E. Javier Maggiolo

Cabeza de vieja, acuarela de Clara Elena Amuchástegui

Obispo, pluma de Eduardo Sívori

Paisaje, óleo de Emilia Bertolé

Paisaje, acuarela de Eliseo Coppini

Gitana, temple de Emilio Caraffa

Granada, acuarela de Edoardo Marín

Toledo, acuarela de Edoardo Marín

86 En la comisión asesora de compras para pintura, dibujo y grabado en 1938 resultaron electos César Augusto Caggiano y Carlos Uriarte. En cuanto a la comisión asesora de escultura queda integrada por Rafael Ferrara y José Gerbino. También de acuerdo con el reglamento el director del museo quedaba automáticamente integrado a estas comisiones. DMC. Libro de actas 1, 1937, acta n° 10 (21 mayo 1938), f. 80-84.

87 DMC. Libro de actas 5, 1939, acta n° 45 (22 diciembre 1939), f. 10-11.

88 DMC. Libro de actas 4, 1939, acta n° 44 (6 diciembre 1939), f. 165.

89 DMC. Libro de actas 1, 1937, acta n° 7 (6 abril 1938), f. 42.

90 DMC. Libro de actas 5, 1939, acta n° 45 (22 diciembre 1939), f. 10-11.

Un rincón de mi tierra, pluma de Ernesto Walls

Eucaliptus, pluma de Atilio Malinverno

Retrato, acuarela de Félix Pascual

Chalet Nenucho, lápiz de Luis Maristany

Santa María del Mar, pluma de Octavio Pinto

Paisaje de invierno, lápiz de José Ruiz Acosta

Alrededores del puerto, lápiz de Sabino Tofanari

Paisaje, lápiz de José Fantin

El lechero de mi barrio, lápiz de Manuel Musto

Cabeza de gaucho, pluma de Cesáreo Bernaldo de Quirós

Cabeza, sepia de Emilia Bertolé

Muchacho del norte, lápiz de Jorge Bermúdez

Gitana, lápiz de Jorge Soto Acebal

Retrato del Dr. Nicolás Amuchástegui, lápiz de Antonio Alice

Cabeza de niño, lápiz de Luis Ouvrard

Cadeneros, lápiz de Domingo Vena

Mula con arneses, lápiz de Alfredo Guido

Suburbio, acuarela de Antonio Berni

Los siguientes artistas de la colección Amuchástegui figuraban en el primer listado confeccionado por la Comisión con la nómina de los 143 artistas especialmente invitados al I Salón de Otoño: Eduardo Sívori, Jorge Soto Acebal, Alfredo Guido, Pompeo Boggio, Cesáreo B. de Quirós, Octavio Pinto, Javier Maggiolo, Jorge Bermúdez, Emilia Bertolé, Eliseo Coppini, Antonio Alice, Víctor de Pol, Emilio Caraffa, Alicia Amuchástegui, Ernesto Walls⁹¹.

En 1975 se ubicó una última donación al Museo Castagnino de los herederos de Nicolás Amuchástegui, María, Ana y M. Antonia Amuchástegui, un óleo del pintor J. Bran, otro de los retratos de familia⁹².

91 Nicolás Amuchástegui, Álbum cit. (noviembre-diciembre de 1916).

92 Bran J. “Retrato del Dr. Nicolás Amuchástegui”, obra n° 1658-46681-06 del Libro de inventario 1, p. 19.



Arc Vallette, Louise; Bateaux sur la Loire; tinta s/papel; 15 x 23.5 cm. Ingresó al museo en 1925. Donación Carlés; firma en ángulo inferior izquierdo "L. Arc Vallette". Registro 353



Aveline, Clotilde Eugene; Paisaje; 1898; grafito s/papel; 13.9 x 22 cm. Ingresó al museo en 1925. Donación Carlés; firma en ángulo inferior derecho "Cl. Aveline". Registro 347



Banhard, Hans; Croquis; 1906 (¿?) carbonilla s/papel; 27.4 x 20.3 cm. Ingresó al museo en 1925. Donación Carlés; firma sobre borde inferior "Hans Banhard. Milán. 06?". Registro 358



Billet, Pierre; Chicos en la orilla del mar; 1898; grafito s/papel; 54.5 x 44.7 cm. Ingresó al museo en 1925. Donación Carlés; firma en ángulo inferior derecho "Pierre Billet". Registro 423



Cassand, Leon; Sembrador; tinta s/papel; 9.3 x 5.7 cm. Ingresó al museo en 1925. Donación Carlés. Registro 454



Charpentier Bosio, Gastón; sin título; tinta, carbonilla y témpera sobre papel; 37.4 x 25.7 cm. Ingresó al museo en 1925. Donación Carlés; firma en ángulo inferior derecho "G. Charpentier Bosio. Dessin ayant servi a une illustration". Registro 303



Claude, George; Croquis para billetes de cien; tinta s/papel; 15.2 x 26.5 cm. Ingresó al museo en 1925. Donación Carlés. Registro 419



Claude, Georges; Croquis para billetes de cien; 1898; grafito s/ papel; 29.7 x 47cm. Ingresó al museo en 1925. Donación Carlés; firma en ángulo inferior izquierdo "Georges Claude. París. 20 mai 1898". Registro 417



Claude, Georges; Croquis para billetes de cien; 1898; grafito s/papel; 29 x 30.3 cm. Ingresó al museo en 1925. Donación Carlés; firma en ángulo inferior derecho "Georges Claude. París. 20 mai 1898". Registro 418



Coessin de la Fosse, Charles; Figura; carbonilla y pastel s/papel; 48.5 x 35.2 cm. Ingresó al museo en 1925. Donación Carlés; firma en ángulo inferior derecho "Charles Coessin de la Fosse". Registro 206



Coessin de la Fosse, Charles; La diosa razón; carbonilla y grafito s/papel; 26.1 x 23 cm. Ingresó al museo en 1925. Donación Carlés. Registro 396



Contencin, Istres; Figuras; tinta s/papel; 39.5 x 32 cm. Ingresó al museo en 1925. Donación Carlés; firma en ángulo inferior derecho "A monsieur C. Carlés, directeur general de Postes et Telegraphes a Buenos Aires. Hommage de l'auteur Istres Contencin". Registro 291



Contencin, Istres; La hija del cortijero; 1897; tinta s/papel; 32.9 x 27.5 cm. Ingresó al museo en 1925. Donación Carlés; firma en ángulo inferior izquierdo "Istres Contencin 1897". Registro 413



Dagnaux, Albert; Desnudo de mujer; pastel s/papel; 32.3 x 25.2 cm. Ingresó al museo en 1925. Donación Carlés; firma en ángulo inferior derecho "A Dagnaux". Registro 398



Damas, Guy; Cabeza; carbonilla y sanguina s/papel; 25.3 x 17.5 cm. Ingresó al museo en 1925. Donación Carlés; firma en ángulo inferior derecho "Au dela des mer aux amis des arts. Toutes mes sympathier Guy Damas. Artiste peintre Officier d'Academie". Registro 263



Damas, Guy; Paisaje con figura; c. 1898; tinta s/papel; 39 x 28.5 cm. Ingresó al museo en 1925. Donación Carlés; firma en ángulo inferior derecho "Guy Damas". Registro 226



Danger, Henri Camille; Proyecto de estampilla; 1898; grafito y tinta s/papel; 26.6 x 20.2 cm. Ingresó al museo en 1925. Donación Carlés; firma en ángulo inferior izquierdo "Henri Danger 1898". Registro 317



Dargent, Edouard J.; Paisaje de río; tinta s/papel; 21.5 x 21.8 cm. Ingresó al museo en 1925. Donación Carlés ; firma en ángulo inferior izquierdo "Yan Dargent". Registro 386



Dargent, Edouard J.; Paisaje de río; tinta s/papel; 21.7 x 14.3 cm. Ingresó al museo en 1925. Donación Carlés; firma en ángulo superior derecho "Yan Dargent". Registro 387



Dauphine, H.; Figura; grafito s/papel; 16.3 x 10.8 cm. Ingresó al museo en 1925. Donación Carlés; firma en ángulo inferior derecho "H. Dauphine". Registro 348



De Coninck, Pierre Louis; Farniente; 1898; grafito s/papel; 28 x 24 cm. Ingresó al museo en 1925. Donación Carlés; firma en ángulo inferior izquierdo "P De Coninck. Amiens. 1898". Registro 371



Dell'Acqua, Cesare; Albanesa; carbón y acuarela s/papel; 20.5 x 13.5 cm. Ingresó al museo en 1925. Donación Carlés; firma en ángulo inferior izquierdo "Cesare Dell'Acqua". Registro 292



Denneulin, Jules; Croquis para un cuadro; grafito y tinta s/papel; 20.5x 25.8 cm. Ingresó al museo en 1925. Donación Carlés; firma en ángulo inferior izquierdo "Jules Denneulin". Registro 354



Didier Clovis, Francois Auguste; Dibujo para ilustración; tinta s/papel; 30.7 x 25 cm. Ingresó al museo en 1925. Donación Carlés; firma en ángulo inferior izquierdo "Clovis Didier". Registro 384



Didier Clovis, Francois Auguste; Figura de mujer; grafito s/papel; 43.2 x 24.9 cm. Ingresó al museo en 1925. Donación Carlés; firma en ángulo inferior izquierdo "Clovis Didier". Registro 385



Didier Clovis, Francois Auguste; Molino; tinta s/papel; 18.9 x 13.9 cm. Ingresó al museo en 1925. Donación Carlés; firma en ángulo inferior derecho "Cl. Didier". Registro 342



Ducaruge, Leon Pierre; Paisaje; grafito s/papel; 35 x 58.4 cm. Ingresó al museo en 1925. Donación Carlés; firma en ángulo inferior derecho "Ducaruge". Registro 272



Edouard, Albert; La fuente; grafito s/papel; 41.9 x 26.9 cm. Ingresó al museo en 1925. Donación Carlés; firma en ángulo inferior izquierdo "A Edouard". Registro 395



Edouard, Albert; Reverie; lápiz s/papel; 18 x 13.4 cm. Ingresó al museo en 1925. Donación Carlés; firma en ángulo inferior derecho "Albert Edouard". Registro 301



Escale Dubuisson, Jeanne; Vista de Pompeya; 1898; grafito y acuarela s/papel; 38.8 x 50 cm. Ingresó al museo en 1925. Donación Carlés; firma en ángulo inferior izquierdo "Jeanne Escalle Dubuisson". Registro 405



Farneti, Stefano; Cabeza de tigre; 1898; lápiz, carbonilla y oleo s/papel; 42.1 x 49. Ingresó al museo en 1925. Donación Carlés; firma en ángulo inferior derecho "S. Farneti. Napoli. 1898". Registro 459.



Fumiere, Ch.; Figura; c. 1898; tinta s/papel; 19 x 11.5 cm. Ingresó al museo en 1925. Donación Carlés; firma en ángulo inferior derecho "Fumy". Registro 355



Fumiere, Ch.; Parisienne a la poste; tinta y lápiz s/papel; 25.3 x 16.7 cm. Ingresó al museo en 1925. Donación Carlés; firma en ángulo inferior izquierdo "Ch. Fumiere". Registro 349



Gentz, Ismael; Figura de chico; 1898; grafito s/papel; 23.3 x 15.7 cm. Ingresó al museo en 1925. Donación Carlés; firma en ángulo inferior izquierdo "Ismael Gentz [...] 18 juli 98. Registro 359



Ghey, M. N.; Der Frühlingsthuu; 1903; grafito, sanguina y pastel s/papel; 81.5 x 51.7 cm. Ingresó al museo en 1925. Donación Carlés; firma en ángulo inferior izquierdo "MN Ghey [...] 1903". Registro 243



Giuliano, Bartolome; Dicharazione d'amore; 1898; tinta s/papel; 32.5 x 23.9 cm. Ingresó al museo en 1925. Donación Carlés Firma en ángulo inferior izquierdo "B.Giuliano 1898 Milano". Registro 275



Hesland, E.; Figuras; carbón s/papel; 29 x 19.7cm. Ingresó al museo en 1925. Donación Carlés. Registro 294



Kaplan, Jacques; Cabeza de mujer; grafito y sanguina s/papel; 43.3 x 31.9 cm. Ingresó al museo en 1925. Donación Carlés; firma en ángulo inferior derecho "J. Kaplan . Avec me amitie les meilleurs....JK". Registro 369



Kaplan, Jacques; Cabeza de mujer; grafito, sanguina y pastel s/papel; 40.3 x 31.5 cm. Ingresó al museo en 1925. Donación Carlés; firma en ángulo inferior derecho "J. Kaplan". Registro 364



Kaplan, Jacques; Cabeza; 1900; carbón s/ papel; 13.2 x 8.4 cm. Ingresó al museo en 1925. Donación Carlés; firma en borde inferior "A Carlos afectuosamente Jacq. Kaplan 109[...]". Registro 210



Kaplan, Jacques; Cabeza; 1900; tinta s/papel; 11.5 x 20.7 cm. Ingresó al museo en 1925. Donación Carlés. Registro 436



Kaplan, Jacques; Desnudo; 1900; grafito s/papel. Ingresó al museo en 1925. Donación Carlés; firma en ángulo inferior derecho "J. Kaplan". Registro 209



Kaplan, Jacques; Estudio de figura; grafito s/papel; 35.2 x 25.1cm. Ingresó al museo en 1925. Donación Carlés; firma en ángulo inferior derecho "Jacques Kaplan" (con dedicatoria ilegible). Registro 322



Kaplan, Jacques; Figura de mujer; 1893, tinta s/papel; 13.6 x 11.7 cm. Ingresó al museo en 1925. Donación Carlés; firma en ángulo inferior izquierdo "Jacques Kaplan 93". Registro 360



Kaplan, Jacques; Voila mes occupations; 1900; grafito s/papel; 13.9 x 10.9 cm. Ingresó al museo en 1925. Donación Carlés; firma en ángulo inferior derecho "J.Kaplan". Registro 451



Kirchbach, Franck; Figuras; tinta y acuarela s/papel; 30.4 x 45.6 cm. Ingresó al museo en 1925. Donación Carlés; firma en ángulo inferior derecho "T. Kirchbach". Registro 256



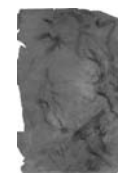
Latenay, Gaston; Marina; tinta s/papel; 9.4 x 12.1 cm. Ingresó al museo en 1925. Donación Carlés. Registro 290



Lematte, Francois Jacques; Figura alegórica; 1898; grafito y lápiz de color s/papel; 16 x 24.9 cm. Ingresó al museo en 1925. Donación Carlés; firma en ángulo inferior derecho "A Monsieur Carles avec mes remerciements F Lematte.1898". Registro 356



Maccari, Cesare; Croquis para un friso; tinta s/papel; 22 x 23 cm. Ingresó al museo en 1925. Donación Carlés; firma en ángulo inferior derecho "Parte inferiore dell assunto dipinto a buonfriso nel presbiterio della catedrale di Nardo. C. Maccari". Registro 408



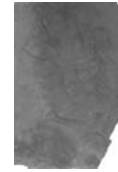
Mancini, Antonio; Croquis de figura; carbonilla s/papel; 39 x 25.9 cm. Ingresó al museo en 1925. Donación Carlés; firma en ángulo inferior izquierdo "A. Mancini". Registro 444



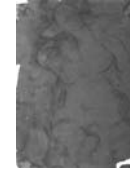
Mancini, Antonio; Croquis de figura; carbonilla s/papel; 39.2 x 26.8 cm. Ingresó al museo en 1925. Donación Carlés. Registro 448



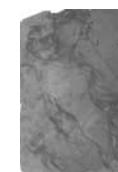
Mancini, Antonio; Croquis de figura; carbonilla s/papel; 39.8 x 26.5 cm. Ingresó al museo en 1925. Donación Carlés; firma en borde inferior "A. Mancini". Registro 443



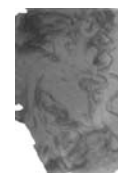
Mancini, Antonio; Croquis de figura; pastel s/papel; 39.2 x 26.8 cm. Ingresó al museo en 1925. Donación Carlés; Firma en ángulo inferior derecho "A Mancini". Registro 447



Mancini, Antonio; Croquis de figura; pastel s/papel; 39.2 x 26.8 cm. Ingresó al museo en 1925. Donación Carlés. Registro 449



Mancini, Antonio; Croquis de figura; sanguina s/papel; 39 x 25.9 cm. Ingresó al museo en 1925. Donación Carlés. Registro 445



Mancini, Antonio; Croquis de figura; sanguina s/papel; 39.2 x 26.8 cm. Ingresó al museo en 1925. Donación Carlés. Registro 446



Mancini, Antonio; Croquis de figura; sanguina s/papel; 39.9 x 26.5 cm. Ingresó al museo en 1925. Donación Carlés. Registro 442



Mancini, Antonio; Croquis de figura; sanguina s/papel; 39.9 x 26.5 cm. Ingresó al museo en 1925. Donación Carlés; firma en ángulo inferior derecho "A. Mancini Roma". Registro 441



Mangepan, Marie; Figura; 1890; grafito, carbonilla y pastel s/papel; 46 x 37.9 cm; firma en ángulo inferior derecho "Marie Mangepan". Registro 236



Monchablon, Alphonse; Venus et les Graces; 1869; grafito s/papel; 20.7 x 15.6 cm. Ingresó al museo en 1925. Donación Carlés; firma en ángulo inferior derecho "A. Monchablon". Registro 383



Month, Jean Marie Alphonse; Cabeza de monja; sanguina s/papel; 11.1 x 7.6 cm. Ingresó al museo en 1925. Donación Carlés; firma en borde inferior "Alphonse Month". Registro 310



Montille, M de. Figura; 1898; tinta s/papel; 26 x 18.5 cm. Ingresó al museo en 1925. Donación Carlés; firma sobre borde inferior "M de Montille. Paris. Juillet 1898". Registro 227



Ottevaere, Henri; Estudio para un cuadro; 1898; lápiz s/papel; 42.7 x 71.5 cm. Ingresó al museo en 1925. Donación Carlés 1898; firma en ángulo inferior derecho "Henri Ottevaere 1898". Registro 407



Parguez, Alice; Figura de mujer; 1898; lápiz y acuarela s/papel; 17 x 13 cm. Ingresó al museo en 1925. Donación Carlés; firma en ángulo inferior derecho "Alice Parguez. 1898". Registro 374



Pointelin, Auguste; Paisaje; carbonilla s/papel; 29 x 41.5 cm. Ingresó al museo en 1925. Donación Carlés; firma en ángulo inferior izquierdo "Aug. Pointelin". Registro 282



Rae, Isobel; Figura de mujer; carbón y pastel s/papel; 41.3 x 31.4 cm. Ingresó al museo en 1925. Donación Carlés; firma en ángulo superior derecho "Iso Rae". Registro 381



Ressi, Tito; Cabeza de anciana; grafito s/papel; 17.1 x 12.4 cm. Ingresó al museo en 1925. Donación Carlés. Registro 373



Roussy, Toussaint; Figura de mujer; 1878; grafito s/papel; 22.6 x 17.9 cm. Ingresó al museo en 1925. Donación Carlés; firma en ángulo inferior derecho "T Roussy". Registro 341



Schonleber, Gustavo; Paisaje; grafito y lápiz s/cartón; 15 x 11.2 cm. Ingresó al museo en 1925. Donación Carlés; firma en ángulo inferior derecho "G. Schonleber". Registro 455



Sebilliau, Paul; Paisaje; 1898; carbonilla y pastel s/papel; 30.8 x 38.4 cm. Ingresó al museo en 1925. Donación Carlés; firma en ángulo inferior derecho "A Sebilliau. Antibes 98". Registro 217



Sourel, Elisabeth; Figura; tinta s/papel; 17.1 x 12 cm. Ingresó al museo en 1925. Donación Carlés; firma en ángulo inferior derecho "E. Sourel". Registro 216



Tanzin, Louis; Village de Finhaut (Suiza); tinta s/papel; 11 x 17.4 cm. Ingresó al museo en 1925. Donación Carlés. Ingresó al museo en 1925. Donación Carlés; firma en ángulo inferior derecho "Louis Tanzin". Registro 430



Ter, Meulen; Ovejas; tinta s/papel; 10 x 16.5 cm. Ingresó al museo en 1925. Donación Carlés; firma en ángulo inferior izquierdo "Meulen Ter". Registro 466



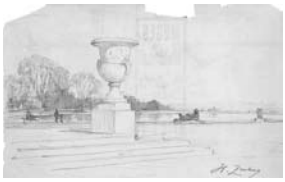
Trayer, Jean Baptiste; Pescadora de almejas; tinta s/papel; 12.2 x 10.9 cm. Ingresó al museo en 1925. Donación Carlés; firma en ángulo inferior derecho "J. Trayer". Registro 453



Vassarri E.; Croquis; 1898; acuarela y tinta s/papel; 24.5 x 33.7 cm. Ingresó al museo en 1925. Donación Carlés; firma en ángulo inferior derecho "Al signor C. Carles omaggio e ricordo E. Vassarri 16.7.1898". Registro 296



Von Schmaedel, Max; Paisaje; tinta s/papel; 22.5 x 23.4 cm. Ingresó al museo en 1925. Donación Carlés; firma en ángulo inferior derecho "Max von Schmaedel". Registro 415



Zuber, H.; Parque de Versalles; tinta s/papel; 11.5 x 18 cm. Ingresó al museo en 1925. Donación Carlés; firma en ángulo inferior derecho "H. Zuber". Registro 411



Zwiller, Marie Augustin; Cabeza; carbonilla s/papel; 31.7 x 24.2. Ingresó al museo en 1925. Donación Carlés; firma en ángulo inferior izquierdo "A. Zwiller". Registro 218



Agusti, J.; Calle del Obispo Urrutia / Irurita; 1979; tinta y carbonilla s/papel; 66.1 x 47.2 cm. Ingresó al museo en 1981. Donación del autor; firma en ángulo inferior izquierdo "J. Agusti". Registro 1868



Barrantes, Abascal; Apunte; 1904; tinta s/papel; 9 x 13.2 cm. Ingresó al museo en 1942. Donación Amuchástegui; firma en ángulo inferior derecho "Para el Dr Amuchástegui. Con afecto. Barrantes Abascal". Registro 1053



Berlingieri, Juan; Retrato; 1940; grafito s/papel; 29.5 x 23.5 cm; Ingresó al museo en 1942. Adquisición; firma en ángulo inferior derecho "Juan Berlingieri. Registro 1045



Bermúdez, Jorge; Muchacho del norte; 1918; grafito s/papel; 18.4 x 12.6 cm. Ingresó al museo en 1942. Donación Amuchástegui; firma en ángulo inferior izquierdo "Bermúdez XVIII". Registro 1075



Brucini, Estela; Presencia; 1993; óleo pastel y carbonilla sobre papel; 105.6 x 88.5 cm. Ingresó al museo en 1993. Segundo Premio Adquisición Subsecretaría de Cultura XXVI Salón Anual de Artistas Plásticos Rosarinos; firma en ángulo inferior izquierdo "Brucini Estela 1993". Registro 2546



Caggiano, César Augusto; Anita Rivas de Scandoglio; 1931; carbón s/ papel; 55.7 x 49.1 cm. Ingresó al museo en 2006; firma en ángulo inferior izquierdo "Cesar A. Caggiano. 1931". Donación Scandoglio. Registro 3338



Caggiano, César Augusto; Dibujo; 1937; carbonilla s/papel; 35.8 x 29.8 cm. Ingresó al museo en 1961. Donación Juana de Caggiano; firma en ángulo inferior derecho "Caggiano 1937.R". Registro 1505



Caggiano, César Augusto; Dibujo; 1937; sanguina s/papel; 36 x 29.7 cm. Ingresó al museo en 1961. Donación Juana de Caggiano; firma en ángulo inferior derecho "Caggiano 1937.R". Registro 1506



Carter Morales, M.; Estás en mí; 1996; Técnica mixta; 1/ 2 120 x 90, 2/2 120 x 90. Ingresó al museo en 1996. Primer Premio Dibujo XXVIII Salón de Otoño: Firma en 2/2, ángulo inferior derecho "Carter Morales V/96". Registro 2671



Carter Morales, Ma. Angélica; Juego de elementos; 1990; collage; 1/5 25 x 116 2/5, 3/5, 4/5 y 5/5 26.7 x 26.7. Ingresó al museo en 1991. Segundo Premio adquisición XXIV Salón Anual de Artistas Plásticos Rosarinos; firma en 4/5, sobre papel adherido al vidrio "Carter Morales 90". Registro 2449



Catelli, Humberto; Paisaje; sepia s/cartón; 34.7 x 50 cm. Ingresó al museo en 1942. Donación; firma en ángulo inferior izquierdo "H. Catelli". Registro 1118



Ceconi, Graciela; Bañistas; 1992; pastel s/papel; 100 x 100 cm. Ingresó al museo en 1992. Primer Premio Adquisición Subsecretaría de Cultura en XXV Salón de Artistas Plásticos Rosarinos; firma en ángulo inferior derecho "G. Ceconi 92". Registro 2462



Cheroni Juan Carlos; Jubilados anónimos II; 1983; tinta, grafito y sanguina s/papel; 35 x 43 cm. Ingresó al museo en 1983. Primer Premio Adquisición XVII Salón Anual de Artistas Plásticos Rosarinos. Donación Municipalidad de Rosario; firma en ángulo inferior derecho "Juan Carlos Cheroni 1983". Registro 1951



Depetris, Miguel; La frazada de Regina; 1991; carbonilla s/ papel; 65.2 x 99.7 cm. Ingresó al museo en 1991. Primer Premio Adquisición Subsecretaría de Cultura XXIV Salón Anual de Artistas Plásticos Rosarinos; firma en ángulo superior derecho "Depetris 91". Registro 2453



Depetris, Miguel; Retrato del maestro Raúl; 1982; sanguina y lápiz s/ papel; 45 x 46.5 cm; sin datos de ingreso; firma en ángulo inferior derecho "Depetris 82". Registro 1912



Drewes, Hans; sin título; esgrafiado sobre papel. Ingresó al museo en 1945. Premio Adquisición Dirección Municipal de Cultura VI Salón Anual de Artistas Rosarinos; firma en ángulo inferior derecho "Hans Drewes". Registro 1240



Estrada Bello, Enrique; Mujer; 1960; tinta s/papel; 103 x 39.1 cm. Ingresó al museo en 1961. Primer premio Adquisición; XXXIX Salón de Rosario. Donación Municipalidad de Rosario; firma en ángulo inferior derecho "Estrada Bello 60". Registro 1484



Fantín, José; Paisaje; 1927; grafito y acuarela sobre cartón; 21.7 x 27.4 cm. Ingresó al museo en 1942. Donación Amuchástegui; firma sobre borde inferior "a mi amigo el Dr. N. R. Amuchástegui. Jose L. Fantín. 1927". Registro 1071



Gandolfo, Enrique Américo; Folclórico nro 2; 1959; tinta s/papel; 65.9 x 43.3 cm. Ingresó al museo en 1959. Primer Premio Adquisición XXXVIII Salón de Rosario. Donación Municipalidad de Rosario; firma en ángulo inferior izquierdo "E. Gandolfo.59". Registro 1466



García Carrera, Francisco; Chico; 1950; tinta s/cartón; 59.6 x 36.5 cm. Ingresó al museo en 1950. Premio Adquisición XXIX Salón de Rosario. Donación Municipalidad de Rosario.; firma en ángulo inferior izquierdo "García Carrera 50". Registro 1314



García Carrera, Francisco; Del suburbio; 1951; tinta s/cartón; 60.6 x 97.7cm; sin datos sobre forma y fecha de ingreso; firma en ángulo inferior derecho "García Carrera 51". Registro 1340



Giacaglia, Pedro; Los que esperan; tinta s/papel; 50 x 64.5 cm. Ingresó al museo en 1962. Donación del auto; firma en ángulo inferior izquierdo "Giacaglia". Registro 1516



Giusiano, Eduardo; Retrato del poeta; 1977; tinta, carbonilla y grafito s/papel; 82.5 x 99.6 cm. Ingresó al museo en 1978. Primer Premio Adquisición XLIV Salón de Rosario. Donación Gobierno de la provincia de Santa Fe; firma en ángulo inferior derecho "Giusiano 77". Registro 1694



Giustozzi, Julio; Pacha Mama; tinta s/papel; 75.8 x 56 cm. Ingresó al museo en 1963. Tercer Premio Adquisición en XL Salón de Rosario. Donación Municipalidad de Rosario.; firma en ángulo superior derecho "Giustozzi". Registro 1533



Greiner, Marta; Retrato en dos tiempos: el mensaje; 1982; grafito y lápiz s/papel; 53.4 x 47.7 cm. Ingresó al museo en 1995. Donación del autor; firma en ángulo inferior derecho "Marta Greiner". Registro 2619



Grima, Donato; La Platea II; grafito, carbonilla, tinta, lápiz y témpera sobre papel; 88.5 x 56.9 cm. Ingresó al museo en 1986. Premio Adquisición L Salón Nacional de Rosario. Donación Municipalidad de Rosario; firma en borde izquierdo "D Grima 85". Registro 2029



Guido, Alfredo; Desnudo; 1923; carbón s/papel; 67.3 x 97.8 cm. Ingresó al museo en 1940; Donación Rubén y Juan Vila Ortiz; firma en ángulo inferior derecho "Alfredo Guido 1923". Registro 809



Hernández, Javier; Variaciones con cruz; 1995; grafito s/papel; 59.5 x 42.9 cm. Ingresó al museo en 1997. Primer Premio Adquisición XXIX Salón de Otoño de Artistas Rosarinos; firma en borde inferior "Javier Hernández. 1995". Registro 2743



Langone, Carlos; Dibujo; lápiz de color, grafito y carbonilla s/papel; 99.7 x 70 cm. Ingresó al museo en 1982. Primer Premio Adquisición Dibujo XLVIII Salón de Rosario. Donación Municipalidad de Rosario. Registro 1919



Langone, Carlos; Tensiones II; 1979; grafito y carbonilla s/papel; 95 x 64.8 cm. Ingresó al museo en 1979. Tercer Premio Adquisición XLV Salón Rosario. Donación Ministerio de Cultura y Educación de la Provincia de Santa Fe; firma en ángulo inferior izquierdo "[ilegible] 79". Registro 1724



Lezana, Maggy; Para una niña que quiso; grafito s/papel; 33 x 24.3 cm. Ingresó al museo en 1978. Segundo Premio Adquisición en XII Salón Anual de Artistas Plásticos Rosarinos. Donación Antonia de Monserrat; firma en ángulo inferior derecho "Maggy Lezana". Registro 1706



Lezana, Maggy; Maternidad; 1982; grafito y lápiz s/papel; 50.9 x 37 cm. Ingresó al museo en 1982. Primer Premio Adquisición XVI Salón Anual de Artistas Plásticos Rosarinos. Donación Fundación Museo Castagnino; firma en ángulo inferior derecho "Maggy Lezana. 1982". Registro 1910



López, Silvia; Plenitud de los grises; 1933; grafito s/papel; 47.7 x 44.5 cm. Ingresó al museo en 1993. Primer Premio Adquisición Subsecretaría de Cultura XXVI Salón Anual de Artistas Plásticos Rosarinos; firma en ángulo inferior derecho. "Silvia E. López. 93". Registro 2545



Magyar, Ladislao; Escena de ciudad; 1985; grafito s/papel; 76.3 x 57.7 cm. Ingresó al museo en 1987; Premio Adquisición en LI Salón Nacional Rosario. Donación Municipalidad de Rosario; firma en borde inferior "Magyar 9/85". Registro 2020



Maristany, Luis; Chalet Nenucho; 1920; sepia s/papel; 18.2 x 12.3 cm. Ingresó al museo en 1942. Donación Amuchástegui; firma en ángulo inferior derecho "Para el Dr Amuchastegui recuerdo de Luis Maristany" "Chalet Nenucho 25 mayo 1920". Registro 1067



Martinez Dalmaso, Gabriel; La maceta; grafito y lápiz s/papel; 60.5 x 41.5 cm. Ingresó al museo en 1980. Premio Adquisición XLVI Salón Rosario. Donación. Registro 1833



Martinez Dalmaso, Gabriel; Las últimas páginas del coronel; 1988; lápiz, grafito y carbonilla s/papel; 74.4 x 100 cm; 1988. Ingresó al museo en 1988. Primer Premio Adquisición LII Salón de Rosario; firma en borde izquierdo, ilegible. Registro 2429



Murcia, José; Basílica Nuestra Señora de Luján; 1952; tinta s/papel. Ingresó al museo en 1953. Primer Premio Adquisición en el XXXII Salón de Rosario. Donación Municipalidad de Rosario; firma en ángulo inferior derecho "J. Murcia". Registro 1355



Ojeda, Julio; El jardín de Sezin; tinta, grafito, pastel s/papel; 140.5 x 180 cm. Ingresó al museo en 1980. Premio Adquisición en XLVI Salón Rosario. Donación. Registro 1830



Onofrio, Roberto; Fabrica de sueños; 1977; tinta s/papel; 50.3 x 70.5 cm. Ingresó al museo en 1979. Primer Premio Adquisición XLV Salón de Rosario. Donación Gobierno de la Provincia de Santa Fe; firma en ángulo inferior derecho "R. Onofrio 77". Registro 1722



Pagneaux, Antonio; Paisaje; tinta y acuarela s/papel; 7.7 x 15 cm. Ingresó al museo en 1966. Legado sucesores del artista; firma en ángulo inferior izquierdo "A Pagneaux". Registro 1594



Pascual, Félix; Retrato; 1920; grafito y acuarela s/papel; 18.2 x 12.5 cm. Ingresó al museo en 1942. Donación Amuchástegui; firma en ángulo inferior derecho "A mi distinguido amigo Dtor Amuchástegui su SS. Felix Pascual. Rosario, 1 de agosto de 1920". Registro 1066



Pedrotti, Alberto; sin título; tinta s/papel; 19 x 28.2 cm. Ingresó al museo en 1980. Legado Pedrotti; firma en ángulo inferior derecho "Pedrotti". Registro 2613



Pedrotti, Alberto; sin título; pastel s/papel; 25.5 x 35 cm. Ingresó al museo en 1980. Legado Pedrotti; firma en borde inferior "Pedrotti". Registro 2552



Pedrotti, Alberto; sin título; tinta s/papel; 20.3 x 24.2 cm. Ingresó al museo en 1980. Legado Pedrotti; firma en ángulo inferior derecho "A Pedrotti". Registro 2553



Pedrotti, Alberto; El carro; grafito y acuarela s/papel; 25.1 x 27.4 cm. Ingresó al museo en 1980. Legado Pedrotti; firma en ángulo inferior derecho "A. Pedrotti". Registro 2425



Pedrotti, Alberto; Apunte; carbonilla s/papel; 23 x 33 cm. Ingresó al museo en 1980. Legado Pedrotti; firma en ángulo inferior derecho "A. Pedrotti". Registro 2417



Pedrotti, Alberto; Apunte; grafito s/papel; 16.2 x 25.4 cm. Ingresó al museo en 1980. Legado Pedrotti; firma en ángulo inferior derecho "Pedrotti". Registro 2413



Pedrotti, Alberto; Apunte; grafito s/papel; 16.3 x 25.3 cm. Ingresó al museo en 1980. Legado Pedrotti. Registro 2414



Pedrotti, Alberto; Apunte; grafito s/papel; 25 x 16.4 cm. Ingresó al museo en 1980. Legado Pedrotti; firma en ángulo inferior derecho "A Pedrotti". Registro 2407



Pedrotti, Alberto; Boceto; tinta y pastel s/papel; 28.6 x 21 cm. Ingresó al museo en 1980. Legado Pedrotti; firma en ángulo inferior izquierdo "A Pedrotti". Registro 2421



Pedrotti, Alberto; Cabeza de chico; tinta s/papel; 26.4 x 18.9 cm. Ingresó al museo en 1980. Legado Pedrotti; firma ángulo inferior derecho "A. Pedrotti". Registro 2406



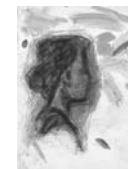
Pedrotti, Alberto; Cabeza de mujer; tinta s/papel; 24 x 19.5 cm. Ingresó al museo en 1980. Legado Pedrotti; firma en ángulo inferior derecho "A. Pedrotti". Registro 2408



Pedrotti, Alberto; Cementerio (apunte); sepia s/papel; 25 x 32.5 cm. Ingresó al museo en 1980. Legado Pedrotti; firma en ángulo inferior derecho "Pedrotti". Registro 2411



Pedrotti, Alberto; El seminarista (boceto); tinta s/papel; 36.5 x 31 cm. Ingresó al museo en 1980. Legado Pedrotti; firma en ángulo inferior derecho; "Alberto Pedrotti". Registro 2423



Pedrotti, Alberto; Estela; 1968; pastel y acuarela s/papel; 33 x 24 cm. Ingresó al museo en 1980. Legado Pedrotti; firma en borde inferior "Pedrotti 68". Registro 2575



Pedrotti, Alberto; La esquina; tinta s/papel; 24.1 x 32 cm. Ingresó al museo en 1980. Legado Pedrotti; firma en ángulo inferior izquierdo "A Pedrotti". Registro 2419



Pedrotti, Alberto; La niña y el gato; encausto; 24.5 x 21.5. Ingresó al museo en 1980. Legado Pedrotti; firma en ángulo superior derecho "A. Pedrotti". Registro 2350



Pedrotti, Alberto; La serranita; 1950; grafito s/papel; 16.4 x 25.2 cm. Ingresó al museo en 1980. Legado Pedrotti; firma en ángulo inferior derecho "Pedrotti 1950". Registro 2412



Pedrotti, Alberto; Paisaje urbano; tinta s/papel; 14.9 x 13.7 cm. Ingresó al museo en 1980. Legado Pedrotti; firma en ángulo inferior derecho "Pedrotti". Registro 2403



Pedrotti, Alberto; Paisaje; grafito s/papel; 18.6 x 25.1. Ingresó al museo en 1980. Legado Pedrotti. Registro 2402



Pedrotti, Alberto; Paisaje; sepia s/papel; 21.8 x 24.4 cm. Ingresó al museo en 1980. Legado Pedrotti; firma en ángulo inferior derecho "Pedrotti". Registro 2572



Pedrotti, Alberto; Paisaje; tinta s/papel; 21.6 x 24.6 cm. Ingresó al museo en 1980. Legado Pedrotti; firma en ángulo inferior izquierdo "A Pedrotti". Registro 2410



Pedrotti, Alberto; Parque; grafito s/papel; 17.5 x 17.5 cm. Ingresó al museo en 1980. Legado Pedrotti; firma en ángulo inferior izquierdo "Pedrotti". Registro 2588



Pedrotti, Alberto; Puerto; grafito s/papel; 21 x 22.3 cm. Ingresó al museo en 1980. Legado Pedrotti; firma en ángulo superior derecho "A Pedrotti". Registro 2409



Pedrotti, Alberto; Retrato del amigo Ávila; grafito y pastel s/papel; 28.5 x 21.9 cm. Ingresó al museo en 1980. Legado Pedrotti; firma en ángulo inferior derecho "Pedrotti". Registro 2548



Pedrotti, Alberto; sin título; carbón y sepia s/papel; 16.5 x 20.6 cm. Ingresó al museo en 1980. Legado Pedrotti; firma en ángulo inferior derecho "Pedrotti". Registro 2581



Pedrotti, Alberto; sin título; carbonilla s/papel; 31.8 x 24 cm. Ingresó al museo en 1980. Legado Pedrotti; firma en ángulo inferior derecho "A Pedrotti". Registro 2551



Pedrotti, Alberto; sin título; grafito s/papel; 12.7 x 12.7 cm. Ingresó al museo en 1980. Legado Pedrotti; firma en ángulo inferior derecho "A Pedrotti". Registro 2582



Pedrotti, Alberto; sin título; grafito s/papel; 13 x 25.1 cm. Ingresó al museo en 1980. Legado Pedrotti; firma en ángulo inferior derecho; "Pedrotti". Registro 2578



Pedrotti, Alberto; sin título; grafito s/papel; 15.8 x 25.2 cm. Ingresó al museo en 1980. Legado Pedrotti. Registro 2549



Pedrotti, Alberto; sin título; pastel s/papel; 24.3 x 32.5 cm. Ingresó al museo en 1980. Legado Pedrotti. Registro 2566



Pedrotti, Alberto; sin título; pastel s/papel; 34.7 x 35 cm. Ingresó al museo en 1980. Legado Pedrotti. Registro 2589



Pedrotti, Alberto; sin título; sepia s/papel; 17.5 x 12.9 cm; Forma y fecha de ingreso desconocidos; firma en ángulo inferior derecho "Pedrotti". Registro 3334



Pedrotti, Alberto; sin título; tinta s/papel; 21.5 x 31.7 cm. Ingresó al museo en 1980. Legado Pedrotti; firma en ángulo inferior izquierdo "Pedrotti". Registro 2567



Pedrotti, Alberto; sin título; tinta s/papel; 24 x 32.1 cm. Ingresó al museo en 1980. Legado Pedrotti; firma en ángulo superior derecho "Pedrotti". Registro 2565



Pedrotti, Alberto; sin título; tinta s/papel; 24.1 x 32 cm. Ingresó al museo en 1980. Legado Pedrotti; firma en ángulo superior derecho "A Pedrotti". Registro 2557



Pedrotti, Alberto; sin título; tinta s/papel; 24.3 x 31 cm. Ingresó al museo en 1980. Legado Pedrotti; firma en ángulo inferior izquierdo "Pedrotti". Registro 2558



Pedrotti, Alberto; sin título; 1950; tinta s/papel; 16.4 x 20.7 cm; 1950. Ingresó al museo en 1980. Legado Pedrotti; firma en ángulo inferior derecho "Pedrotti 1950". Registro 2563



Pedrotti, Alberto; Tanti; 1950; pastel y lápiz s/papel; 24.9 x 32.9 cm. Ingresó al museo en 1980. Legado Pedrotti; firma en ángulo inferior derecho "Pedrotti 1950". Registro 2416



Pedrotti, Alberto; Tanti; 1968; sepia s/papel; 23.8 x 32.3 cm. Ingresó al museo en 1980. Legado Pedrotti; firma en ángulo inferior derecho "Pedrotti". Registro 2415



Pedrotti, Alberto; Tanti; sepia s/papel; 25 x 32.5 cm. Ingresó al museo en 1980. Legado Pedrotti; firma en ángulo inferior izquierdo "Pedrotti". Registro 2418



Pedrotti, Alberto; Retrato; acuarela y pastel s/papel; 17.7 x 14.3 cm. Ingresó al museo en. Legado Pedrotti; firma en ángulo inferior derecho "A Pedrotti". Registro 2377



Perazzo, Héctor Alejandro; Huerfanitas; 1948; pastel y grafito s/papel; 108 x 38.3 cm. Ingresó al museo en 1948. Premio Adquisición XXVII Salón Rosario. Donación Dirección Municipal de Cultura; firma en ángulo inferior derecho "Hector A Perazzo. 48". Registro 1290



Pérsico, Marino Gregorio; Autorretrato; sanguina y lápiz sobre papel; 53.8 x 47.2cm; sin datos sobre forma y fecha de ingreso; firma en ángulo inferior derecho "M. Pérsico". Registro 1333



Piazzardi, Ana; Paisaje; tinta s/papel; 40.5 x 50.6 cm. Ingresó al museo en 1996. Segundo Premio Adquisición Dibujo XXVIII Salón de Otoño; firma en ángulo inferior derecho "Ana Piazzardi". Registro 2672



Pires Gregorio, María; El sonido de las sombras; 1980; grafito y lápiz sobre papel; 51.3 x 39.5 cm. Ingresó al museo en 1980. Primer Premio Adquisición XV Salón Anual de Artistas Plásticos Rosarinos. Donación Intendencia Municipal; firma en ángulo inferior derecho "Ma. Elena Pires Gregorio. 1980". Registro 1855.



Pozzi, Alfredo; Credulidad; 1978; tinta s/papel; 92 x 72 cm. Ingresó al museo en 1979. Segundo Premio Adquisición XIII Salón de Artistas Plásticos Rosarinos. Donación Fundación Museo Castagnino; firma en ángulo inferior derecho "pom 78". Registro 1713



Rivi, Mario; Calle de Rosario; 1946; tinta y pastel s/papel; 43 x 59 cm. Ingresó al museo en 1946; Donación Intendencia Municipal; firma en ángulo inferior izquierdo "Mario de Rivi 46.Ros". Registro 1258



Román, Jorge Hugo; Norberta; 1945; grafito s/papel; 68.3 x 51.4 cm; sin datos sobre forma y fecha de ingreso; firma en ángulo superior derecho "JH Román. 24 IV 1945". Registro 1331



Román, Néstor Emilio; "Jorge Hugo" Soldado; 1947; tinta s/papel; 50.5 x 34.3 cm. Ingresó al museo en 1956. Donación del autor; firma en ángulo inferior izquierdo "N E Roman. 1947". Registro 1420



Román, Néstor Emilio; Cabeza de hombre. Mi padre; 1946; grafito s/papel; 49 x 34.5 cm. Ingresó al museo en 1956. Donación del autor; firma en ángulo inferior derecho "Nestor E. Román. II-1946." "Cabeza de hombre" Mi padre. Registro 1421



Román, Néstor Emilio; Mi madre, Autorretrato, Mi Tía; 1945; grafito s/papel; 19.8 x 15, 21.9 x 14.5, 19.3 x 14.9. Ingresó en 1956. Donación del autor; firmas en 1/3 ángulo inferior derecho "Nestor Emilio Roman. 5.II. 1945"; 2/3 firma en ángulo inferior derecho "Nestor E Roman. 4.III.1945 Autorretrato"; 3/3 "Nestor E. Roman 13.II.1945. Rafaela. Mi tía. Registro 1412



Román, Néstor Emilio; Mi madre; 1947; grafito y carbonilla s/papel; 52.5 x 34.5 cm. Ingresó al museo en 1956. Donación del autor; firma en ángulo inferior derecho "N.E. Román.1947". Registro 1422



Román, Néstor Emilio; Mi madre; 1948; grafito, carbón y acuarela s/ papel; 50 x 35 cm. Ingresó al museo en 1956. Donación del autor; firma en ángulo inferior izquierdo "N.E. Román 1948". Registro 1419



Román, Néstor Emilio; Mi madre; 1949; grafito y lápiz s/papel; 60 x 42.4 cm. Ingresó al museo en 1956. Donación del autor; firma a la derecha "N.E. Román. 1949". Registro 1417



Román, Néstor Emilio; Mi madre; 1952; grafito s/papel; 68.5 x 51.5 cm. Ingresó al museo en 1956. Donación del autor; firma en ángulo inferior derecho "NER" y a la izquierda "NE Román 1952". Registro 1424



Román, Néstor Emilio; Mi madre; 1947; tinta s/papel; 34.2 x 25.3 cm. Ingresó al museo en 1956. Donación del autor; firma en ángulo inferior derecho "N. E. Román.1947".Registro 1415



Román, Néstor Emilio; Mi padre; 1945; grafito s/papel; 33.2 X 24.5 cm. Ingresó al museo en 1956. Donación del autor; firma en ángulo inferior derecho "Nestor Emilio Román. 10.I.1945. Mi padre".Registro 1413



Román, Néstor Emilio; Retrato de mi abuelo Don Emilio Cabello; 1944; grafito s/papel; 35.9 x 25.3 cm. Ingresó al museo en 1956. Donación del autor; firma en ángulo inferior derecho "Nestor Roman. 14.III.44. Retrato de mi abuelo Don Emilio Cabello" y en ángulo inferior izquierdo "N. E. Roman. 1944".Registro 1414



Román, Néstor Emilio; Retrato de mi madre; 1948; grafito y acuarela s/papel; 37 x 26.9 cm. Ingresó al museo en 1950. Premio Adquisición XXIX Salón de Rosario. Donación Municipalidad de Rosario; firma en ángulo inferior derecho "N. E. Román. 1948" y en ángulo inferior izquierdo "N. E. Román. 1948".Registro 1312

Román, Néstor Emilio; Retratos (mi hermano Roberto Otto y mi madre); 1947/1949; grafito s/papel; 26 x 19, 28.9 x 20.5. Ingresó al museo en 1956. Donación del autor; firma en ángulo inferior derecho "N.E: Román 1947"; firma en ángulo inferior izquierdo "N. E. Román 1949".Registro 1418



Román, Néstor Emilio; Roberto Otto. Mi hermano; 1947; grafito s/papel; 55.7 x 35.2 cm. Ingresó al museo en 1956. Donación del autor; firma en ángulo inferior derecho "N. E. Román.1947".Registro 1416



Román, Néstor Emilio; Teresita; 1952; grafito s/papel; 68 x 52 cm. Ingresó al museo en 1956. Donación del autor; firma en ángulo inferior izquierdo "NER" y a la derecha "N.E. Román 1952".Registro 1423



Rosetti, Adriana; Hombre sentado (del retrato del Sr. Delort pintado por León Gerome); 1992; grafito s/papel; 50.5 x 35.3 cm. Ingresó al museo en 1992. Segundo Premio Adquisición XXV Salón Anual de Artistas Plásticos Rosarinos. Donación Fundación Museo Castagnino. Registro 2463



Ruiz Acosta, Jose; Paisaje de invierno; 1923; grafito s/papel; 12.3 x 18.1 cm. Ingresó al museo en 1942. Donación Amuchástegui; firma en ángulo inferior derecho "Al Dr. Nicolás Amuchástegui afectuosamente. Ruiz Acosta.1923".Registro 1069



Sapia, Armando; Los sueños nro. 1; 1984; tinta s/papel; 65 x 50.2 cm. Ingresó al museo en 1985. Premio Adquisición en XLIX Salón Nacional Rosario. Donación Municipalidad de Rosario; firma en ángulo inferior derecho "Sapia 15.8.84". Registro 2025



Schiavoni Augusto; Boceto; 1914; sepia y sanguina s/papel; 25.5 x 42 cm. Ingresó al museo en 1979. Donación María Laura Schiavoni; firma en ángulo inferior derecho "A. Schiavoni. 1914".Registro 1750



Schiavoni Augusto; Cabeza; 1914; sepia s/papel. Ingresó al museo en 1979. Donación María Laura Schiavoni; firma en ángulo inferior derecho "A Schiavoni".Registro 1768



Schiavoni Augusto; Dibujos al ocio; anverso en lápiz y grafito s/papel, reverso en lápiz y grafito s/papel; 31 x 21.2 cm. Ingresó al museo de modo y en fecha desconocidos; firma en anverso: borde inferior "A.S." y en reverso: borde inferior derecho "A.S.".Registro 2501



Schiavoni Augusto; Estudio; 1914; sepia s/papel. Ingresó al museo en 1979. Donación María Laura Schiavoni; firma sobre borde inferior "A Schiavoni. 1914".Registro 1780



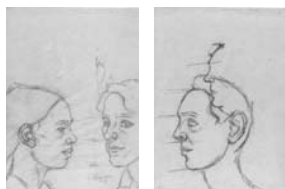
Schiavoni Augusto; Estudio; 1915; lápiz y pastel s/papel; 42 x 24.5 cm. Ingresó al museo en 1979. Donación María Laura Schiavoni.1915; firma en borde inferior "A. Schiavoni. Firenze.1915".Registro 1769



Schiavoni Augusto; Muchacho; lápiz y sepia s/papel; 29.5 x 23.2. Ingresó al museo en 1979. Donación María Laura Schiavoni; firma en ángulo inferior izquierdo "Schiavoni. (Firenze) 1915".Registro 1782



Schiavoni, Augusto; sin título; 1914; anverso en pastel y sepia s/papel, reverso en pastel s/papel; 31.5 x 24 cm. Ingresó al museo de modo y en fecha desconocidos; firma en anverso, ángulo inferior derecho "Schiavoni 1914" y reverso: "Schiavoni 1914". Registro 2499



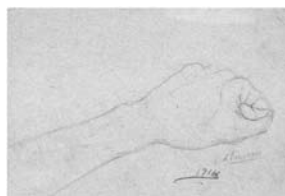
Schiavoni, Augusto; sin título; 1914; anverso: sepia s/papel reverso: sepia s/papel; 33.2 x 24 cm. Ingresó al museo de modo y en fecha desconocidos; firma en anverso en ángulo inferior derecho "A. Schiavoni 1914". Registro 2497



Schiavoni, Augusto; sin título; 1914; grafito s/papel; 24 x 32.5 cm. Ingresó al museo de modo y en fecha desconocidos; firma en ángulo inferior derecho "A. Schiavoni. 1914". Registro 2527



Schiavoni, Augusto; sin título; 1914; grafito s/papel; 33.2 x 24 cm. Ingresó al museo de modo y en fecha desconocidos; firma en ángulo inferior derecho "A Schiavoni. 1914". Registro 2511



Schiavoni, Augusto; sin título; 1914; lápiz y pastel s/papel; 17 x 24.4 cm. Ingresó al museo de modo y en fecha desconocidos; firma en ángulo inferior derecho "A. Schiavoni. 1914". Registro 2529



Schiavoni, Augusto; sin título; 1914; pastel s/papel; 29.9 x 22.5 cm. Ingresó al museo de modo y en fecha desconocidos; firma en ángulo inferior derecho "A. Schiavoni. 1914". Registro 2523



Schiavoni, Augusto; sin título; 1914; pastel s/papel; 33.1 x 24.4 cm. Ingresó al museo de modo y en fecha desconocidos; firma en ángulo inferior izquierdo "A Schiavoni. 1914". Registro 2500



Schiavoni, Augusto; sin título; 1914; pastel s/papel; 39.5 x 30.4 cm. Ingresó al museo de modo y en fecha desconocidos; firma en ángulo inferior derecho "A. Schiavoni". Registro 2522



Schiavoni, Augusto; sin título; 1914; pastel s/papel; 30 x 44.1 cm. Ingresó al museo de modo y en fecha desconocidos; firma en ángulo inferior derecho "A Schiavoni. Agosto 11. 1914". Registro 2542



Schiavoni, Augusto; sin título; 1914; pastel y sepia s/papel; 24.1 x 12.6 cm. Ingresó al museo de modo y en fecha desconocidos; firma en ángulo inferior derecho "A. Schiavoni 1914". Registro 2505



Schiavoni, Augusto; sin título; 1914; pastel y sepia s/papel; 29.6 x 22.2 cm. Ingresó al museo de modo y en fecha desconocidos; firma en borde inferior "1914. A Schiavoni, Rosario". Registro 2530



Schiavoni, Augusto; sin título; 1914; pastel y sepia s/papel; 32.4 x 22.5 cm. Ingresó al museo de modo y en fecha desconocidos; firma en ángulo inferior derecho; "A. Schiavoni 1914". Registro 2525



Schiavoni Augusto; sin título; 1914; sanguina s/papel; 21.5 x 29.6 cm. Ingresó al museo de modo y en fecha desconocidos; firma en ángulo inferior derecho "A. Schiavoni. 1914". Registro 2495



Schiavoni, Augusto; sin título; 1914; sanguina y carbonilla s/papel; 33.3 x 24.5 cm. Ingresó al museo de modo y en fecha desconocidos; firma en ángulo inferior derecho "A. Schiavoni 1914". Registro 2536



Schiavoni, Augusto; sin título; 1914; sanguina y lápiz s/papel; 33.7 x 24.3 cm. Ingresó al museo de modo y en fecha desconocidos; firma en ángulo inferior derecho "A. Schiavoni. 1914". Registro 2534



Schiavoni, Augusto; sin título; 1914; sanguina y lápiz s/papel; 40x30 cm. Ingresó al museo de modo y en fecha desconocidos; firma en ángulo inferior derecho "A Schiavoni. 1914". Registro 2540



Schiavoni, Augusto; sin título; 1914; sanguina, lápiz y pastel s/papel; 16.7 x 24.3 cm. Ingresó al museo de modo y en fecha desconocidos; firma en ángulo inferior derecho "A. Schiavoni. 1914". Registro 2507



Schiavoni, Augusto; sin título; 1914; sepia s/papel; 33.6 x 24.3 cm. Ingresó al museo de modo y en fecha desconocidos; firma en ángulo inferior derecho "A Schiavoni 1914". Registro 2498



Schiavoni, Augusto; sin título; 1914; sepia s/papel; 39.6 x 29.6 cm. Ingresó al museo de modo y en fecha desconocidos; firma en ángulo inferior izquierdo "A Schiavoni". Registro 2521



Schiavoni, Augusto; sin título; 1914; sepia s/papel; 39.8 x 29 cm. Ingresó al museo de modo y en fecha desconocidos; firma en ángulo inferior derecho "A. Schiavoni. 1914. Rosario". Registro 2543



Schiavoni, Augusto; sin título; 1914; sepia y grafito s/papel; 33.4 x 24.2 cm. Ingresó al museo de modo y en fecha desconocidos; firma en ángulo inferior derecho "A. Schiavoni. 1914". Registro 2518



Schiavoni, Augusto; sin título; 1915; anverso: pastel s/papel, reverso: carbonilla y grafito s/papel; 23.6 x 26.2 cm. Ingresó al museo de modo y en fecha desconocidos; firma en anverso en borde inferior "A. Schiavoni. Firenze. 8 julio 1915". Registro 2504.



Schiavoni, Augusto; sin título; 1915; carbonilla y grafito s/papel; 26.3 x 34.5 cm. Ingresó al museo de modo y en fecha desconocidos; firma en ángulo inferior derecho "A Schiavoni. Firenze. 15 de junio 1915". Registro 2526



Schiavoni, Augusto; sin título; 1915; pastel s/ cartulina; 24.3 x 34.4 cm. Ingresó al museo de modo y en fecha desconocidos; firma en ángulo inferior izquierdo "A. Schiavoni. Firenze. 12 de julio de 1915". Registro 2532



Schiavoni, Augusto; sin título; 1917; sepia s/papel; 31.6 x 24 cm. Ingresó al museo de modo y en fecha desconocidos; firma en ángulo inferior derecho "A Schiavoni 1917". Registro 2502



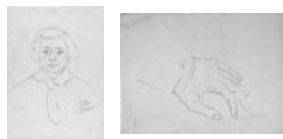
Schiavoni, Augusto; sin título; anverso: lápiz s/papel, reverso: lápiz y grafito s/papel; 30.9 x 21.1cm. Ingresó al museo de modo y en fecha desconocidos; firma en anverso en ángulo inferior derecho "A.S.", en reverso, sobre borde inferior "A.S.". Registro 2528



Schiavoni, Augusto; sin título; anverso: grafito s/papel, reverso: lápiz s/papel; 21.2 x 31 cm. Ingresó al museo de modo y en fecha desconocidos; firma en anverso en ángulo inferior derecho "A.S.", reverso en ángulo inferior derecho "A.S.". Registro 2512



Schiavoni, Augusto; sin título; anverso: sepia s/papel reverso: sepia, pastel y carbonilla s/papel; 65.9 x 48 cm. Ingresó al museo de modo y en fecha desconocidos. Registro 2544



Schiavoni, Augusto; sin título; 1914; anverso: sepia y pastel s/papel reverso: grafito y carbonillas/papel; 24.4 x 32.8 cm. Ingresó al museo de modo y en fecha desconocidos; firma en anverso en ángulo inferior derecho "A Schiavoni 1914" y reverso, ángulo inferior derecho "A Schiavoni 1914". Registro 2496



Schiavoni, Augusto; sin título; sepia s/papel; 29.7 x 22.6 cm. Ingresó al museo de modo y en fecha desconocidos; firma en borde derecho "A Schiavoni 1914". Registro 2537



Schiavoni, Augusto; sin título; 1914; grafito s/papel; 33 x 23.5 cm. Ingresó al museo de modo y en fecha desconocidos; firma en ángulo inferior derecho "A Schiavoni. 1914". Registro 2533



Schiavoni, Augusto; sin título; 1914; lápiz y sanguina s/papel; 39.7 x 30.7 cm. Ingresó al museo de modo y en fecha desconocidos; firma en ángulo inferior izquierdo "A. Schiavoni . 1914". Registro 2524



Schiavoni, Augusto; sin título; 1914; lápiz y sepia s/papel; 23.4 x 31 cm. Ingresó al museo de modo y en fecha desconocidos; firma en ángulo inferior derecho "A. Schiavoni". Registro 2506



Schiavoni, Augusto; sin título; 1914; pastel s/papel; 33.2 x 24.4 cm. Ingresó al museo de modo y en fecha desconocidos; firma en ángulo inferior derecho "A Schiavoni 1914". Registro 2539



Schiavoni, Augusto; sin título; 1915; lápiz s/papel; 34.7 x 26.4 cm. Ingresó al museo de modo y en fecha desconocidos; firma en ángulo inferior derecho "A. Schiavoni. Firenze. 25 junio. 1915". Registro 2538



Schiavoni, Augusto; sin título; 1915; lápiz s/papel; 34.6 x 26.4 cm. Ingresó al museo de modo y en fecha desconocidos; firma en borde inferior "5 julio 1915. A Schiavoni. Firenze". Registro 2531



Schiavoni, Augusto; sin título; 1915; lápiz s/papel; 34.5 x 24.7 cm. Ingresó al museo de modo y en fecha desconocidos; firma en borde inferior "A. Schiavoni. Junio 4 (firenze) 1915. Registro 2513



Sívori, Ricardo; Cabeza; lápiz s/papel; 66.5 x 48.4 cm. Ingresó al museo en 1986. Donación Gladys de Sívori; firma en ángulo inferior izquierdo "R. Sívori". Registro 1987



Schiavoni, Augusto; sin título; 1915; pastel s/papel y grafito s/papel; 26.5 x 34.7cm. Ingresó al museo de modo y en fecha desconocidos; firma en ángulo inferior derecho "A. Schiavoni. Firenze. 30 junio 1915". Registro 2519



Schiavoni, Augusto; sin título; 1914; pastel s/papel; 22 x 30 cm. Ingresó al museo de modo y en fecha desconocidos; firma en ángulo inferior derecho "A. Schiavoni. 1914". Registro 2509



Schiavoni, Augusto; sin título; 1914; pastel y sanguina s/papel; 22.4 x 29.8 cm. Ingresó al museo de modo y en fecha desconocidos; firma en ángulo inferior izquierdo "A Schiavoni. 1914". Registro 2508



Soibelman, Elsa; Figura I; grafito s/papel; 103.5 x 77 cm. Ingresó al museo en 1979. Segundo Premio Adquisición XLV Salón de Rosario. Donación Secretaría de Gobierno de la Municipalidad de Rosario; firma en ángulo inferior derecho "Elsa Soibelman". Registro 1723



Schiavoni, Augusto; sin título; 1915; pastel s/papel; 34.5 x 26.3 cm. Ingresó al museo de modo y en fecha desconocidos; firma en ángulo inferior derecho "A. Schiavoni. Firenze 6 Julio 1915". Registro 2535



Schiavoni, Augusto; sin título; 1915; lápiz s/papel; 24.4 x 16.7 cm. Ingresó al museo de modo y en fecha desconocidos; firma en ángulo inferior derecho "A. Schiavoni. Firenze. 7 de julio 1915". Registro 2494



Solei, José Luis; Rosarinos; 1987; tinta s/papel; 49.8 x 69.9 cm. Ingresó al museo en 1998. Premio Adquisición Museo Castagnino. Sección dibujo. XXX Salón de Otoño; firma en ángulo inferior derecho ilegible, 87. Registro 2752



Schiavoni, Augusto; sin título; 1915; pastel s/papel; 34.5 x 26.3 cm. Ingresó al museo de modo y en fecha desconocidos; firma en ángulo inferior derecho "A. Schiavoni. Firenze junio 1915". Registro 2541



Schmidt, Carmen Isolde; Sara; 1945; grafito s/papel; 47.3 x 39.4 cm. Ingresó al museo en 1945; Premio Adquisición en el VI Salón Anual de Artistas Rosarinos; firma en ángulo inferior derecho "Isolde Schmidt. 45". Registro 1239



Soto Acebal, Jorge; Gitana; 1918; grafito s/papel; 18.2 x 12.3 cm; . Ingresó al museo en 1942. Donación Amuchástegui; firma en ángulo inferior derecho "Para el Dr. Amuchástegui recuerdo de Jorge Soto Acebal. 24.6.918". Registro 1076



Schiavoni, Augusto; sin título; 1915; sepia s/papel; 21.8 x 30.2 cm. Ingresó al museo de modo y en fecha desconocidos; firma en borde inferior "A. Schiavoni. Firenze. 31 de julio. 1915". Registro 2517



Sirio, Alejandro; La pulpería; 1932; tinta y acuarela s/papel; 31.7 x 36.1 cm. Ingresó al museo en 1933. Compra de Comisión; firma en ángulo inferior derecho "Alejandro Sirio. MCMXXXII". Registro 596



Souza Nora; Martín Pescador; grafito s/papel; 1978; Donación Minist. E. y Cult. Pcia de Sta Fe - 1978; 2do Premio Adq. XLIV Salón de Rosario; 6; ang inf der "Souza 78". Registro 1695



Toponari, Sabino; Alrededores del puerto; 1924; grafito s/papel; 21.8 x 27.4 cm. Ingresó al museo en 1942. Donación Amuchástegui; firma en ángulo inferior derecho "A nelle.... Del porto. B Aires 3.X.24 Sabino Toponari". Registro 1070



Vanzo, Julio; sin título; tinta s/papel; 50 x 32.5 cm. Ingresó al museo en 1991. Donación Dr. José Simonetta; firma en ángulo inferior izquierdo "Julio Vanzo". Registro 2759



Vena, Ángel Domingo; Cadeneros; 1920; grafito s/papel; 12.3 x 18.2 cm. Ingresó al museo en 1942. Donación Amuchástegui; firma en ángulo inferior izquierdo "Para el Dr. Amuchástegui Ángel D.Vena. Rosario. 8.5.1920". Registro 1079



Verona, Luis Alberto; Villa Carajo; 1997; tinta s/papel; 30.3 x 42.1. Ingresó al museo en 1997; Segundo Premio Adquisición XXIX Salón de Otoño de Artistas Rosarinos. Registro 2744



Victorica, Miguel; Cabeza de hombre; carbón s/papel; 59.7 x 48.9 cm. Ingresó al museo en 1959. Donación Fondo Nacional de las Artes. Registro 1451



Victorica, Miguel; Catedral de Córdoba; grafito s/papel; 22.3 x 23.2 cm. Ingresó al museo en 1959. Donación Fondo Nacional de las Artes. Registro 1454



Vitábile, Olga; Imagen III; 1977; grafito y lápiz s/ papel; 48.3 x 35.3 cm. Ingresó el museo en 1977. Primer Premio Adquisición XI Salón Anual de Artistas Plásticos Rosarinos. Donación ARICANA; firma en ángulo inferior izquierdo "Olga Vitábile 77". Registro 1686.



Vogel, Alicia; El sueño de María; 1987; carbonilla s/papel; 70 x 99 cm. Ingresó al museo en 2000. Donación de la autora; firma en ángulo inferior derecho "Vogel". Registro 2819



Walls, Ernesto; Un rincón de mi tierra; tinta s/papel; 12.2 x 18.2 cm. Ingresó al museo en 1942. Donación Amuchástegui; firma en ángulo inferior izquierdo "Un rincón de mi tierra [...] E. Walls". Registro 1064



Wu Chia Lzing; Paisaje de China; tinta s/papel; 37.6 x 94.5cm. Ingresó al museo en 1963. Donación Embajada China. Registro 1545



Zeballos, Gregorio; Caballos (la antigua guerra); 1952; óleo y tinta s/ cartón; 63.5 x 82.5 cm. Ingresó al museo en 2006. Donación Banco Provincial de Santa Fe; firma en ángulo inferior izquierdo "Gregorio Zeballos 52 (?)". Registro 3329



Zeballos, Gregorio; La muñeca de Ermelinda; 1978; tinta y lápiz s/papel; 93 x 67.8 cm. Ingresó al museo en 1978; Primer Premio Adquisición Dr. Pedro Remonda XII Salón de Artistas Plásticos Rosarinos; firma en ángulo inferior derecho "Gregorio Zeballos 78". Registro 1705



Zinny Antonio; sin título; 1956; carbonilla s/papel. Ingresó al museo en 1999. Donación Haydee Balve; firma en ángulo inferior derecho "Zinny 56". Registro 2770

Nota: las obras en la que no se consignan las medidas es porque éstas se hallan en proceso de desenmarcado.

Bibliografía

- Abad de Santillán, Diego. Gran enciclopedia de la provincia de Santa Fe. Buenos Aires: Ediar, 1967, v. 1.
- Aguirre, Osvaldo. "Julián Usandizaga: 'Hacer un dibujo me da mucho trabajo'". En: La Capital, Rosario, domingo 22 de enero de 2006.
- Aguirre, Osvaldo. "Retrato de un artista en acción". En: La Capital, Rosario, domingo 5 de marzo de 2006.
- Alonso Fernández, Luis. Introducción a la Teoría y Práctica del Museo. Madrid: Ediciones Istmo, 1993. 424 p.
- Alonso, Rodrigo. "En torno a la acción". En: Arte de acción. Buenos Aires. Museo de Arte Moderno, 1999 (catálogo de la exhibición).
- Álvarez, Juan. Historia de Rosario 1689-1939. Rosario: UNR Editora, 1998.
- Amuchástegui, Nicolás. Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino (compilación de notas y actividades de la Comisión Municipal de Bellas Artes). Rosario, 1938. Manuscrito.
- Anón. "Fue habilitado el XVI Salón Anual de Artistas Plásticos Rosarinos". En: La Capital, Rosario, domingo 25 de julio de 1982, p. 17.
- Antonio Alice 1886-1943. Buenos Aires: Museo Fernández Blanco, 1983.
- Antonio Berni: obras gráficas. Buenos Aires: Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 1999.
- Arte argentino Contemporáneo. Rosario: Museo Castagnino+macro, 2004 (catálogo de la colección de arte contemporáneo).
- Avaro, Nora; Sendra, Rafael; Damelio, Raúl. Emilia Bertolé: obra poética y pictórica. Rosario: Editorial Municipal de Rosario, 2006.
- Baldomá, Gabriela; Heiz, Mariel; Meden, Susana Meden; Suiffet Ana. Programa Conservación del Patrimonio. Documento del archivo del departamento de Conservación. Rosario: Museo Castagnino+macro, 2004.
- Battle Planas, J.; Gallardo, J.C.; Grela, J. Schiavoni. Rosario: Ediciones Ellena, [s.f.].
- Battistozzi, Ana María. "La gran tentación". En: Remordimientos. Rosario: Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, 2003.
- Belli, G.; Quinsac A., P. Segantini. Trento: Palazzo delle Albere, 1987.
- Benarós, León. "M. C. Victorica". En: Historia crítica del arte argentino. Buenos Aires: Telecom, 1995.
- Bénézit, Emmanuel. Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays. Paris: Librairie Gründ, 1966.
- Blum, Sigward. Victorica. Buenos Aires: Centro Editor America Latina, 1980.
- Boletín del Centro Naval, tomo 21, nos. 240-242. s/l, s/e, (1903/04).
- Bouret, Jean. L'Ecole de Barbizon et le paysage francais au XIX siecle. Neuchatel: Editions Ides et Calendes, 1972.
- Brejon de Lavergnee, Arnauld; Scottez-de Wambrechies, Annie. Catalogue sommaire illustré des peintures, Il école française. Paris: Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 2001.
- Brughetti, Romualdo. Nueva historia de la pintura y la escultura en la Argentina. Buenos Aires: Gaglianone, 1991.
- Bruguetti, Romualdo. Alfredo Bigatti. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1962.
- Bruniard, M.; Serón, E. Gustavo Cochet. Buenos Aires: Estudio Gráfico, 1968.
- Burucúa, José E. (dir.) Nueva historia argentina. Buenos Aires: Sudamericana, 1999.
- Burucúa, José Emilio; Telesca, Ana María. "El impresionismo en la pintura argentina: análisis y crítica". En: Boletín del Instituto Payró, Buenos Aires, no. 3 (1989)
- Canakis, Ana. Victorica. Buenos Aires: Fundación Alon, 2007.
- Canakis, Ana; Giunta, Patricia; Herrera, María José. Portraits: vida y obra de artistas eminentes. Buenos Aires: AP Americana de Publicaciones, 1993.
- Carnevale, Graciela. "Apuntes para una exposición". En: Eduardo Favario: entre la pintura y la acción: obras 1962-1968. Rosario: Galerías del Centro Cultural Parque de España, 9 de septiembre al 3 de octubre de 1999 (catálogo de la exhibición).
- Carnevale, Graciela; Fantoni, Guillermo. "Cronología: estudios, exposiciones y actividades grupales". En: Eduardo Favario: entre la pintura y la acción: obras 1962-1968. Op. cit.
- Caron, Carlos María. "Emilio Renart y la plenitud de la creación". En: Lyra, Buenos Aires, v. 3 (1er. sem. 1972), p. 219-271.
- Catálogo de exposición "Alfredo Bigatti". Buenos Aires: Pontificia Universidad Católica Argentina, 2005.
- Catálogo de exposición Los primeros modernos en Buenos Aires. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2007.
- Catálogo de exposición Octavio Pinto. Buenos Aires: Galería Müller, octubre 1921.
- Catálogo Exposición de Gustavo Cochet en sus bodas de plata de pintor. Santa Fe: Museo Provincia de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez, 1943.
- Catálogo Exposición de pintura Gustavo Cochet. Buenos Aires: Galería Muller, 1944
- Catálogo Gustavo Cochet: obras realizadas en Argentina, España y Francia entre los años 1922 y 1977, Rosario: Galería Renom, 1977.
- Catálogo I Salón de Otoño, Rosario. Comisión Municipal de Bellas Artes, 1917.
- Catálogo VI Salón de Otoño. Rosario: Comisión Municipal de Bellas Artes, 1923.
- Catálogo VII Salón de Otoño. Rosario: Comisión Municipal de Bellas Artes, 1924.
- Catálogo XXVII Salón Rosario. Rosario: Museo Castagnino, 1948.
- Chiappini, Julio. Julio Vanzo. Rosario: Zeus, 1993.
- Chierico, Osiris. "Rescate de un maestro". En: semanario Correo de la semana (sep. 1976).
- Cippolini, Rafael (comp.) Manifiestos argentinos: políticas de lo visual 1900-2000. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2003.
- Cochet, Gustavo. Diario de un pintor. Rosario, 1931.
- Colección histórica del Museo Castagnino. Rosario: Ediciones Castagnino: Macro, 2007, p. 101.
- Colina, Rubén de la. "Rubén Echagüe y sus itinerarios visuales". En: La Capital, Rosario, lunes 27 de septiembre de 2004.
- Colina, Rubén de la. Los maestros y el museo de la ciudad. Rosario: Fundación Cultural de Rosario-Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, 1980.
- Comanducci, Agostino Maria. Dizionario illustrato del pittori, disegnatore e incisori italiani moderni e contemporanei. Patuzzi, Milano, 1962, p. 593.
- Comisión de Bellas Artes de Rosario. Catálogo del XIII Salón de Rosario. Rosario, julio-agosto 1931.
- Contreras, Juan de. Historia del arte hispánico. Madrid: Salvat, 1949. vol. 5.
- Córdoba Lutges, María A. B. De. "Las artes plásticas en Rosario". En: Historia de las instituciones de la provincia de Santa Fe. Santa Fe: Imprenta Oficial de la Provincia de Santa Fe, 1972.

- Córdova Iturburu, Cayetano. 150 años de pintura argentina. Buenos Aires: Librería La Ciudad, 1981.
- D'Ors, Eugenio. Cronología, Universidad de Navarra, 2006. En: <http://www.unav.es/gep/dors/cronologia15.htm> [Consulta: agosto 2008]
- Dabbini, Atilio. Catálogo exposición Julio Vanzo. Buenos Aires: Galería Bonino, 1953.
- De Contreras, Juan. Historia del arte hispánico. Madrid: Salvat, 1949, v. 5.
- De Santis, Pablo; Giunta, Andrea; Forn, Juan. Pintura argentina: final del siglo veinte. Buenos Aires: Ediciones Banco Velox, 2001.
- Destefani, Laurio H. "El alférez Sobral y la corbeta Uruguay". En: Boletín del Centro Naval. Buenos Aires (abr.-jun. 1961).
- Diez, Hernán. "Entrevista a Norberto Onofrio: el arte de la oposición". En: El barrio Pueyrredón, 8 de enero de 2008.
- Dizionario enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani: dall'XI al XX secolo. Torino: Giulio Bolaffi, 1975, v. 7, p. 245.
- E. B. "Augusto Schiavoni en Arthea". En: [revista] Pluma y pincel (14 sep. 1976).
- Echagüe, Rubén. "De Rosario: Schiavoni". En: Artinf, Buenos Aires, n° 56-57 (otoño 1986), p. 17.
- Echagüe, Rubén. Augusto Schiavoni. Rosario: Universidad Nacional de Rosario. Dirección de publicaciones, 1989.
- Édouard-Joseph. Dictionnaire biographique des artistes contemporains. Paris: Art & Edition, 1930-1936.
- Fantoni, Guillermo. "Aproximaciones a la historia de las vidas: conversaciones con Luis Ouvrard". En: Anuario de la Escuela de Historia, segunda época. Rosario: Universidad Nacional de Rosario, 1984-1985.
- Fantoni, Guillermo. "Los límites de la pintura, el vértigo de la política". En: Eduardo Favario: entre la pintura y la acción. Obras 1962-1968. Op. cit.
- Fantoni, Guillermo. Arte, vanguardia y política en los años '60: Conversaciones con Juan Pablo Renzi. Buenos Aires: El Cielo por Asalto, 1998.
- Fantoni, Guillermo. Una mirada sobre el arte y la política: conversaciones con Juan Grela. Rosario: Homo Sapiens, 1997.
- Farina, Fernando. Julio Vanzo. Rosario: Ediciones Museo Castagnino, 2001.
- Fernández Retamar, Roberto. Calibán y otros ensayos: nuestra América y el mundo. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1979.
- Ferrer, Alicia. Biografía de Manuel Musto, un pintor rosarino. Rosario, 1979. Tesis de licenciatura (Escuela de Historia, Universidad Nacional de Rosario. Biblioteca).
- Fleres, Ugo. Enciclopedia Treccani, 1931, v. 12, p. 579.
- Florio, Sabina. "Augusto Schiavoni: un viaje alrededor de las formas. En: Separata, Rosario, año 1, n° 1 (mar. 2001).
- Florio, Sabina. "El Laboratorio de una Identidad: cotidianidad y extrañeza en la obra de Augusto Schiavoni". En Territorio, memoria y relato. Rosario: UNR Editora, 2004, v. 1, p. 283-288.
- Friis-Hansen, Dana. "Marcaccio". En: Schwabsky, Barry (comp.) Vitamin P: new perspectives in painting. London: Phaidon, 2002.
- Furlani, Estela. "Nostálgicos paisajes interiores". En: La Capital, Rosario, 26 de julio de 1992, 4ª. sección, p. 1.
- Galería Van Riel (Buenos Aires). Catálogo de exhibición "Julio Vanzo". Buenos Aires, 1978.
- Galetti, Ugo; Camesasca, Ettore. Enciclopedia della pittura italiana. Miland: Garzanti, 1951, p. 808-809.
- Gallardo, José Carlos. Augusto Schiavoni. Rosario: Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, 1959. (Transcripción de la conferencia pronunciada).
- Gambartes. Buenos Aires: Fundación Gordon para el Desarrollo de las Artes, 1992.
- Gambartes: mito, magia, misterio. Rosario: Secretaría de Cultura y Educación Municipalidad de Rosario, 2003.
- García Fernández, Isabel María. La Conservación Preventiva y la Exposición del Objetos y Obras de Arte. Murcia: KR, 1999. 458 p.
- Gatti, Carlos; Ghilioni, Emilio. "Pedrotti, vecino pintor de la calle Jujuy al 1400". En: La Capital, Rosario, 14 de septiembre de 1986.
- Gené, Enrique. Leopoldo Presas: el amor en todas sus formas. Buenos Aires: Club de Estudio, 1993.
- Gené, Enrique. Pequeña antología. Buenos Aires: Galería Van Eyck, 1989.
- Gesualdo, Vicente (dir.). Enciclopedia del arte en América. Buenos Aires: Bibliográfica OMEBA, 1969, v.3.
- Gesualdo, Vicente. Diccionario de artistas plásticos en la Argentina. Buenos Aires: Editorial Inca, 1988. 1ra. edición de 1968.
- Giacaglia, Pedro. "Alberto Pedrotti y un tema con variaciones". En: Arte Litoral, Rosario, n° 2 (ago.-jun. 1958).
- Giacaglia, Pedro. "Augusto Schiavoni 1893-1942". Rosario, mayo 1979. Dactilografiado. Documento perteneciente al Archivo Schiavoni, Museo Castagnino.
- Giunta, Andrea. "El Litoral", texto inédito realizado para el Seminario de la Fundación Antorchas en el Museo Castagnino sobre manejo de colecciones y diseño de exposiciones de bellas artes, 2003.
- Giunta, Andrea. La sociedad de los artistas. Buenos Aires: Ediciones Fundación Antorchas, 2004.
- Giunta, Andrea. Vanguardia, internacionalismo y política:
- arte argentino en los años 60. Buenos Aires: Paidós, 2001.
- Glüsberg, Jorge. Antonio Berni. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 1997.
- Corriarena, Carlos. Norberto Onofrio. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina 1982. (Pintores argentinos del siglo XX. Serie completa de grabadores argentinos del siglo XX; 93).
- Grela, Juan. "Pedrotti, pintor de la soledad". En: Catálogo exposición Ouvrard Pedrotti, Rosario, 1979.
- Guarini, Antonia. "Emilia Bertolé: entre la pintura y la palabra". En: La Capital, Rosario, 26 de julio de 1992, 4ª. sección, p. 1.
- Gudiño Kramer, Luis. "Julio Vanzo". En: Cuatro artistas del Litoral. Santa Fe: Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Fe; Colmegna, 1945. (Difusión artística; 2).
- Gudiño Kramer, Luis. Escritores y plásticos del Litoral. Santa Fe: El Litoral, 1955.
- Guillermo Roux en el Museo Nacional. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 1998.
- Guillermo Roux: premio Rosario 1984. Rosario: Museo Castagnino, 1984.
- Gurain, Elaine; Giunta, Andrea. La sociedad de los artistas: historias y debates de Rosario. Rosario: Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, 2004.
- Gutiérrez Zaldívar, Ignacio. Leopoldo Presas. Buenos Aires: Salas Nacionales de Exposición, 1994.
- Hall, James. Diccionario de temas y símbolos artísticos. Madrid: Alianza, 1996.
- Harari, Paulina. Renart. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1982 (Pintores Argentinos del siglo XX; 78).
- Historia general del arte en la Argentina. Buenos Aires:

- Academia Nacional de Bellas Artes, 1988, v. 4.
- Huffmann, Carlos. "Noticias de un secuestro". En: Radar (suplemento cultural del diario Página 12), Buenos Aires, domingo 17 de junio de 2007.
- Kambo, Saverio. Emporium: rivista mensile illustrata d'arte e di cultura. Bergamo: Istituto Italiano d'Arti Grafiche, v. 63-64 (dic. 1926), p. 395.
- Kartofel, Graciela. Quirós. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1980. (Pintores Argentinos del siglo XX).
- Laddaga, Reynaldo. Fabian Marcaccio. Costa Rica: Galería Jacobo Karpio, 2001.
- Larco, Jorge. Miguel C. Victorica. Buenos Aires: Losada, 1954.
- Laudano, Claudia. "Julián Usandizaga, la piel del trazo y el cuerpo del dibujo". En: La Capital, Rosario, viernes 15 de agosto de 2003.
- Lebenglik, Fabián. "Homenaje a Emilio Renart (1925-91) en el Centro Borges: creatividad es la palabra clave". En: Página 12, Buenos Aires, martes 19 de febrero de 2002.
- Lebenglik, Fabián. Daniel García: pinturas. Buenos Aires: Galería Ruth Benzacar, 1995 (catálogo).
- Leite, José Roberto Teixeira. 500 anos de pintura brasileira: uma enciclopédia interativa. Raul Luís Mendes Silva e LogOn Informatic, 1999.
- León, Aurora. El Museo. Teoría, praxis y utopía. Madrid: Ediciones Cátedra, 1990. 378 p.
- Liebermann, Max. En: Encyclopædia Britannica online. 2007. Disponible en: <http://www.britannica.com/eb/article-9048176>. [consultado: septiembre 2008]
- Lladó Pol, Francisca. Artistas argentinos en Mallorca a través de la prensa. Fundació Càtedra Iberomericana, 2004. Disponible en: http://www.uib.es/catedra_iberomericana/publicaciones/fllado/4.html [Consulta: agosto 2008].
- Llorens, Tomás; Bozal, Valeriano. Forma: el ideal clásico en el arte moderno. Madrid: Museo Thyssen Bornemisza, 2002.
- Lombroso, Cesare. Nuovi studi sul genio II: origine e natura dei genii. 1902. En: Progetto Manuzio. Disponible en: http://www.liberliber.it/biblioteca/l/lombroso/nuovi_studi_sul_genio_ii_origine_e_natura_dei_genii/pdf/nuovi__p.pdf [consultado: agosto 2008]
- Longoni, Ana. "El pasaje a la política". En: Eduardo Favario: entre la pintura y la acción. Obras 1962-1968. Op. cit..
- Longoni, Ana; Mestman, Mariano. Del Di Tella a Tucumán arde: vanguardia artística y política en el '68 argentino. Buenos Aires: El Cielo por Asalto, 2000.
- López Anaya, Jorge. "El papel como soporte". En: La Nación, Buenos Aires, domingo 8 de diciembre de 2002.
- López Anaya, Jorge. "Una visión poética que trasciende el tiempo". En: La Nación, domingo 18 de octubre de 1998, sección Arte.
- López Anaya, Jorge. Antonio Berni. Buenos Aires: Ediciones Banco Velox, 1997.
- López Anaya, Jorge. Arte argentino contemporáneo: colección permanente del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires. Buenos Aires: MNBA, 1994 (catálogo de la exhibición).
- López Anaya, Jorge. Arte argentino: cuatro siglos de historia (1600-2000). Buenos Aires: Emecé, 2005.
- López Anaya, Jorge. Arte argentino: cuatro siglos de historia (1600-2000). Buenos Aires: Emecé, 2005.
- López Anaya, Jorge. Historia del arte argentino. Buenos Aires: Emecé, 1997.
- López Carvajal, María de la Paz (coord.); Calvo, Eugenia; Miliskevitch, Adriana; Rojas, Nancy; Tavolini, María Alejandra. Se vive como se sueña: solo. La obra pictórica de Augusto Schiavoni en el Museo Castagnino. Documento dactilografiado elaborado por el
- Departamento de Catalogación del Museo Castagnino en convenio con la Universidad Nacional de Rosario.
- Lozano Mouján, José María. Apuntes para la historia de nuestra pintura. Buenos Aires, 1922.
- Mallen, Enrique. Online Picasso project. New York: Artists Rights Society; Visual Artists and Galleries Association, 1997-2008. Disponible en línea: <http://picasso.tamu.edu/picasso/> [consultado: agosto 2008]
- Malosetti Costa, Laura y otros. Primeros modernos en Buenos Aires. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 2007.
- Malosetti Costa, Laura. El más viejo de los jóvenes: Eduardo Sívori en la construcción de una modernidad crítica. Buenos Aires: Editorial Minerva, 1999.
- Malosetti Costa, Laura. Los primeros modernos: arte y sociedad en Buenos Aires a fines de siglo XIX. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Martelli, Susana. "Emilio Renart: la creatividad y la libertad". En: Actualidad en el arte, Buenos Aires, vol. 3, no. 16 (oct. 1979), p. 16-17.
- Masotta, Oscar. El pop art. Buenos Aires: Columbia, 1967, p. 20-23.
- Merlino, Adrián. Diccionario de artistas plásticos de la Argentina. Buenos Aires, 1954, p. 228.
- Montes i Bradley, R. E. César Augusto Caggiano: El retrato de mi madre. Rosario: Atenea, 1942.
- Montes i Bradley, Ricardo Ernesto. El camino de Manuel Musto. Rosario: Hipocampo, 1942.
- Montes, Rodolfo. "Imagen y relato de una masacre". En: La Capital, Rosario, domingo 18 de diciembre de 2005.
- Moos, David. Architecture of the mind. Amsterdam: Galería Barbara Farber, mayo de 1995.
- Mouguelar, Lorena. "Los murales de Julio Vanzo: un acercamiento al modernismo en Rosario". En: Separata.
- Rosario: Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, año 2, n° 3 y 4 (20002).
- Muestra Homenaje Grupo Litoral: pinturas. Rosario: Museo Castagnino, 2000.
- Mujica Láinez, Manuel. La pintura ingenua. Buenos Aires: Viscontea, 1966. (Argentina en el arte; nos. 11 y 12).
- Mujica Láinez, Manuel. Victorica 1884-1955. Buenos Aires: Bonino, 1955.
- Mujica Láinez, Manuel; Pla, Roger; Córdova Iturburu, Cayetano. Gambartes. Buenos Aires: Galería Bonino, 1954.
- Munilla Lacasa, María Lía. "Siglo XIX: 1810-1870". En: Burucúa, José Emilio (dir. de vol.). Nueva historia argentina: arte, sociedad y política. Buenos Aires: Sudamericana, 1999.
- Museo Castagnino. Juan Grela: retrospectiva. Rosario: Museo Castagnino, 1982.
- Museo Municipal de Arte Juan B. Castagnino. Catálogo "Muestra homenaje: Grupo Litoral". Rosario, 1998.
- Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino. XLVIII Salón de Rosario. Rosario, 1982.
- Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino. XV Salón Anual de Artistas Rosarinos. Rosario, 1981 (catálogo).
- Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino. XVI Salón Anual de Artistas Rosarinos. Rosario, 1982 (catálogo).
- Neidhardt, Hans. "Riesgo y seguridad: sobre la estructura y la psicología del paisaje romántico". En: Caspar David Friedrich: pinturas y dibujos. Madrid: Museo del Prado, 1992.
- Nessi, Ángel Osvaldo. "Argentina en el arte: siglo XIX". En: Historia crítica del arte argentino. Buenos Aires: Asociación de Críticos de Arte, 1995.

- Nueve grabados en metal impresos con planchas originales-Juan Berlingieri. Rosario: Editorial Ellena, 1959.
- Obras del Museo Castagnino. Buenos Aires: Ediciones Gaglianone, 1996, p. 63.
- Octavio Pinto: buscador de Paisajes (1890-1941) Colección Mercedes Pinto y familia. Buenos Aires: Galería Palatina, 1995 (catálogo de exposición). Oliveira César, Lucrecia. Aristóbulo del Valle. Buenos Aires: Gaglianone, 1993.
- Onofrio, Norberto. "En qué pienso". En: Clarín, Buenos Aires, domingo 6 de agosto de 2003.
- Pacheco, Marcelo. Antonio Berni. Buenos Aires: Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (MAMBA), 1999.
- Pacheco, Marcelo. Cándido López. Buenos Aires: Ediciones Banco Velox, 1998.
- Pagano, José León. El arte de los argentinos. Buenos Aires: Edición del autor, 1937.
- Pascasio, Francesco. "Eduardo de Martino: un pittore di marina di fama internazionale". En: Lega navale. Roma, anno 109, no. 9-10 (set.-otto. 2006), p. 31-35.
- Payró, Julio. 22 pintores de la argentina. Buenos Aires: Poseidón, 1944.
- Payró, Julio. Alfredo Bigatti, Buenos Aires: Ediciones Plástica, 1941.
- Payró, Julio. Gambartes. Rosario: Ediciones Ellena, 1960.
- Payró, Julio. Miguel C. Victorica. Buenos Aires: Dirección General de Cultura, Ministerio de Educación y Justicia, 1957. (Colección Los homenajes).
- Pellegrini, Aldo. Panorama de la pintura argentina contemporánea. Buenos Aires: Paidós, 1967.
- Pérez, Elba. "Renart y la indagación como constante motor de la obra". En: Convicción, Buenos Aires, 26 de agosto de 1980.
- Pettoruti, Emilio. "Atilio Malinverno". En: Catálogo de exposición Malinverno. Rosario: Galería Witcomb, junio de 1930.
- Pettoruti, Emilio. "Un artista extraño y sugestivo: Augusto Schiavoni". En: [revista] Criterio, Buenos Aires, 14 de enero de 1932.
- Pettoruti, Emilio. "Un artista extraño y sugestivo: Augusto Schiavoni". En: Crear, Buenos Aires, año 2, n° 23 (mayo 1943).
- Pettoruti, Emilio. Un pintor ante el espejo. Buenos Aires: Hachette, 1968.
- Pinto, Octavio. "El paisaje de los argentinos". En: Nosotros, Buenos Aires, 1926.
- Pintura argentina. Buenos Aires: Banco Velox, 1998.
- Price, Harry. The royal tour, 1901 : or, The cruise of H.M.S. Ophir, being a lower deck account of their Royal Highnesses, the Duke and Duchess of Cornwall and York's voyage around the British Empire. New York: William Morrow, 1980.
- Rasia, Jorge. "Oscar Herrero Miranda". En: Obras del Museo Castagnino. Buenos Aires: Ediciones Gaglianone, 1996.
- Rasia, Jorge. Herrero Miranda. Rosario: Amigos del Arte, 1969.
- Rassia, Jorge. "Juan Grela". En: Obras del Museo Castagnino. Buenos Aires, Gaglianone, 1996.
- Ravera, Rosa María. "Antonio Berni". En: Historia crítica del arte argentino. Buenos Aires: Ediciones Telecom, 1995.
- Ravera, Rosa María. Antonio Berni y la pintura. Rosario: Facultad de Filosofía, 1968.
- Ravera, Rosa María. Berni. Buenos Aires: Centro Editor de America Latina, 1980. (Pintores del siglo XX; 23).
- Ravera, Rosa María. Gambartes. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1980.
- Renart, Emilio. Creatividad. Buenos Aires: Edición del autor, 1987.
- Renart, Emilio. Intento teórico. Buenos Aires, 1981
- Revista de El Círculo, órgano de la Institución "El Círculo" Rosario, años 1919 y 1920.
- Ribera, Adolfo Luis. "La pintura". En: Historia general del arte en la Argentina. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, 1984.
- Rodó, José Enrique. Ariel. Mexico D.F.: Novaro-Mexico, 1957 [1909].
- Rodríguez, Ernesto B. Juan Grela G. Rosario: Biblioteca, 1968.
- Rodríguez, Horacio; Arguindeguy, Pablo E. Buques de la Armada Argentina 1852-1899: Sus comandos y operaciones. Buenos Aires: Instituto Nacional Browniano, 1999.
- Rojas, Nancy; Bossus, Yanina. Grela: compromiso y arte. Buenos Aires: Fundación Nuevo Mundo, 2007.
- Rojas, Ricardo. Eurindia. Buenos Aires, 1924.
- Romero Brest, Jorge. El arte en la Argentina: últimas décadas. Buenos Aires: Paidós, 1969.
- Rosario 67. Museo de Arte Moderno, Buenos Aires, septiembre de 1967 (catálogo de la exhibición). Rosario. Comisión Municipal de Bellas Artes. Catálogo del I Salón de Otoño.. Rosario, 1917.
- Rosario. Comisión Municipal de Bellas Artes. Catálogo del II Salón de Otoño. Rosario, 1918.
- Royal Yacht Victoria and Albert and Liner Ophir (AKA Shipping passing along a river o Arrival of ship). Great Britain, 1901. 35 mm film, black and white, silent.
- Archivos del British Film Institute.
- Rueda, María de los Ángeles de. "Sátira y grotesco en el arte argentino". En: Rasgos de identidad en la plástica argentina: premio a la crítica de arte Jorge Feinsilber 1993. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 1994.
- Sacco, Graciela; Sueldo, A.; Andino, A. Tucumán arde. Rosario, 1987. mimeo
- San Martín, María Laura. Breve historia de la pintura argentina contemporánea. Buenos Aires: Claridad, 1993.
- San Martín, María Laura. La pintura en la Argentina. Buenos Aires: Claridad, 2007.
- Sánchez, Julio. MALBA - Colección Costantini. Buenos Aires: Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), 2001.
- Schiaffino, Eduardo; Canale, Godofredo E. J. La evolución del gusto artístico en Buenos Aires. Buenos Aires: Editorial Bellas Artes, 1982.
- Sendra, Rafael. "Alfredo Guido". En: Obras del Museo Castagnino. Buenos Aires: Gaglianone, 1996.
- Sendra, Rafael. Rosario, ciudad y artes plásticas. Rosario: Dirección de Publicaciones, Universidad Nacional de Rosario, 1990.
- Slullitel, Isidoro. Crónicas, documentos y otros papeles. Rosario: Ediciones del Autor, 1971.
- Slullitel, Isidoro. Cronología del arte en Rosario. Rosario, Editorial Biblioteca, 1968.
- Spinelli, María Eugenia. "Daniel García". En: Remordimientos. Rosario: Museo Juan B. Castagnino, 2003.
- Spinelli, María Eugenia. Daniel García: pinturas. Rosario: Centro Cultural Parque de España, 2000 (catálogo).
- Spinelli, María Eugenia; Prieto, Verónica. Schiavoni. Rosario: Museo Castagnino; Fondo Nacional de las Artes, 2005.

Squirru, Rafael. "Guillermo Roux y la tontería de los mortales". En: Pajaro de fuego, Buenos Aires, año 1, nº 1 (sep. 1977).

Squirru, Rafael. "Atilio Malinverno: un constructivo que amaba la luz". En su: 40 maestros del arte de los argentinos. Buenos Aires: Zurbarán Ediciones, 1990, p. 186-187.

Squirru, Rafael. Berni: estudio crítico-biográfico. Buenos Aires: Ediciones Dead Weight, 1975.

Squirru, Rafael. Guillermo Roux: estudio crítico-biográfico. Buenos Aires: Ediciones Weight, 1975.

Sullivan, Edward J. Daniel García "Daniel García: fluxus organicus". New York: Galería Ramis Barquet, 2000 (catálogo).

Tanzi, Héctor J. Compendio de historia marítima argentina. Buenos Aires: Instituto de Publicaciones Navales del Centro Naval, 1994.

Taverna Irigoyen, Jorge. "El aporte creativo del interior". En: Historia crítica del arte argentino. Buenos Aires: Ediciones TELECOM, 1995.

Tomasini, Jorge. "Antecedentes de la creación de museos en Rosario". En: Revista de historia de Rosario, año 30, nº 40 (1992).

Tomasini, Jorge. "Antecedentes de la creación de museos en Rosario". En: Revista de Historia de Rosario, año 30, nº 40 (1992).

Troche, Michel; Gassiot Talabot, Gérald. Berni. Paris: Georges & Fall, 1971 (Bibli opus).

van der Merwe, Pieter. "Views of the Royal Naval exhibition, 1891". En: Journal for maritime research, (Sep. 2001).

Van Heteren, Marjan "A fishergirl on a dune-top overlooking the sea". En: <http://www.museothyssen.org/thyssen/accesible/coleccion/ficha141.htm> [consulta: agosto 2008]

Verlichak, Victoria. El ojo del que mira: artistas de los noventa. Buenos Aires: Fundación Proa, 1998.

Verona, Chachi. "Otra forma de mirar". En: La Capital, Rosario, domingo 22 de enero de 2006.

Vignoli, Beatriz. "De lo virtual a lo real". En: La Capital, Rosario, domingo 18 de diciembre de 2005.

Vignoli, Beatriz. "Echague, Elizalde, Goñi, Lezama y Usandizaga: cinco vascos empecinados". En: La Capital, Rosario, martes 30 de octubre de 2007.

Vignoli, Beatriz. "Echagüe, Elizalde, Goñi, Lezama y Usandizaga: cinco vascos empecinados". Rosario12, Rosario, martes 30 de octubre de 2007.

Vignoli, Beatriz. "El oscuro fondo del tiempo". En: La Capital, Rosario, martes 25 de marzo de 2008.

Vignoli, Beatriz. "Rubén Echagüe: el pan como símbolo del hambre de sentido". En: Rosario12, Rosario, martes 23 de mayo de 2006.

Vittori, José Luis. Juan Grell G. Santa Fe: Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez, 1983.

Zapata Gollán, A. "Llor de Gustavo Cochet". En: Catálogo Exposición de Gustavo Cochet en sus bodas de plata de pintor. Santa Fe: Museo Provincia de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez, 1943, p. 9.

Zerda, Jorge. Guillermo Roux. Buenos Aires: Centro Editor de America Latina, [ca.1970] (Pintores Argentinos del siglo XX).

Zocchi, Juan. "Pintores rosarinos: Augusto Schiavoni". En: Ecos de Rosario, año 1, nº 9 (sep. 1943), p. 15.

"Segantini, Giovanni." En: Encyclopædia Britannica online 2007. Encyclopædia Britannica Online. <http://www.britannica.com/eb/article-9066591> [consulta: agosto 2008].

"Fujita Tsuguji". En: Encyclopædia Britannica online. <http://www.britannica.com/eb/article-9035584>

[consulta: 15 agosto 2008].

"Las tres muestras del año: Quirós, Bermudez y Fader". En: Augusta [Buenos Aires] (1919), p. 152.

Base de datos del Groeninge Museum de Brujas, Bélgica. Disponible en: <http://www.vlaamsekunstcollectie.be> [consulta: agosto 2008]

Base de datos del Musée d'Orsay: Disponible en internet <http://www.musee-orsay.fr/es/colecciones/catalogo-de-obras/>

Base de datos del Museo de Arte Moderno de San Francisco disponible en internet: <http://search3.famsf.org:8080/view.shtml?keywords=%46%6F%75%6A%69%74%61&artist=&country=&period=&sort=&start=1&position=3&record=42200> [consulta: 15 agosto 2008].

Musée du Louvre (Paris). Inventaire du Département des Artes Graphiques. Disponible en internet: <http://arts-graphiques.louvre.fr/>

<http://www.bourbon-two-sicilies.org/english/genealogy.html>

<http://www.jamesaflood.com>

<http://www.royalmarinesbands.co.uk/>

<http://www.royal-navy.mod.uk>

AGRADECIMIENTOS

Fundación Museo Castagnino

Silvina Couzier

Philippe Mariot. Museo D'Orsay. París, Francia

María José Herrera. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires

Pablo de Monte. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires

Daniel Sánchez. Museo Provincial de Bellas Artes, La Plata

Fernanda Arroqui. Museo Provincial de Bellas Artes, La Plata

Gabriel Kargieman. Museo Municipal de Arte

Argentino Eduardo Sívori, Buenos Aires

Ignacio González Casasnovas. Instituto de cultura de la FUNDACIÓN MAPFRE

Lorenzo Amengual

Mario Bani

Lili Behar

Adrián Camiletti

Carlos Cotlier

Adriana Lauría

Nancy Rojas



MUNICIPALIDAD DE ROSARIO



SECRETARÍA DE ECONOMÍA
CASTAGNINO + **MELO**

CASTAGNINO ✦ M&P

ISBN 978-987-23363-4-9



9 789872 336349

