

*Los hermanos
Schiavoni
Legado y vigencia*

FUNDACIÓN OSDE

CONSEJO DE ADMINISTRACIÓN

PRESIDENTETomás Sánchez
de Bustamante**SECRETARIO**

Omar Bagnoli

PROSECRETARIO

Héctor Pérez

TESORERO

Carlos Fernández

PROTESORERO

Aldo Dalchiele

VOCALESGustavo Aguirre
Liliana Cattáneo
Horacio Dillon
Luis Fontana
Daniel Eduardo Forte
Julio Olmedo
Jorge Saumell
Ciro Scotti**AUTORIDADES****FILIAL ROSARIO****APODERADOS**Antenor Ellena
Raimundo González
Marcelo Romano
Roberto Terré**REPRESENTANTES**Francisco Ridley
Juan Carlos Stein**GERENTE**

Daniel Peppe

ESPACIO DE ARTE**FUNDACIÓN OSDE ROSARIO**Bv. Oroño 973, 4º, 5º y 6º- piso
Ciudad de Rosario - Santa Fe
Tel: 0810-555-6733
www.artefundacionosde.com.ar**EXPOSICIÓN****Y CATÁLOGO****CURADURÍA**Sabina Florio
e Iván Hernández Largaía**TEXTO**

Sabina Florio

MONTAJE

Nicolás Boni

DISEÑO GRÁFICO

OSDE Filial Rosario

FOTOGRAFÍAS

Andrea Ostersa/Laura Glusman

Los hermanos Schiavoni

Legado y vigencia

Del 24 de abril al 17 de junio de 2012, Rosario

Florio, Sabina
Los hermanos Schiavoni: legado y vigencia. . - 1a ed. - Buenos Aires :
Fundación OSDE, 2012.
132 p. ; 22x15 cm.

ISBN 978-987-9358-66-5

1. Arte. I. Título.
CDD 708**FUNDACIÓN OSDE**Ciudad Autónoma de Buenos Aires
Abril 2012Todos los derechos reservados
© Fundación OSDE, 2012
Leandro N. Alem 1067, Piso 9 (C1001AAF)
Ciudad Autónoma de Buenos Aires
República Argentina.Queda prohibida su reproducción por
cualquier medio de forma total o parcial
sin la previa autorización por escrito de
Fundación OSDE.

ISBN 978-987-9358-66-5

Hecho el depósito que previene
la ley 11.723

Impreso en la Argentina.

Augusto Schiavoni

Legado y vigencia¹

SABINA FLORIO

A MARTINA Y LAURA



Foto familia Schiavoni
ca. 1907

Maestros, intercambios y acciones

Augusto Manuel Tito Schiavoni y Tellería –hijo primogénito de Augusto Schiavoni y Victoria Tellería– nació en la ciudad de Rosario el 18 de julio de 1893. Su padre italiano y su madre de ascendencia española sintetizaban los dos componentes más frecuentes de la sociedad argentina de finales del siglo XIX. Perteneciente a la burguesía acomodada de origen inmigratorio el matrimonio tuvo seis hijos: Augusto, Humberto, César, Alfredo Luis, María Laura Magdalena y Victoria Manuela Irene.

Existen muy pocas referencias sobre su biografía. Como ha señalado Carlos Gallardo “el anecdótico de aquél es mínimo, por no decir nulo”.² Al igual que la mayoría de los miembros de su generación, privilegió para su formación artística la elección de maestros de la misma nacionalidad de origen que el de sus familias. Los tres pintores que lo guiaron han sido italianos: Mateo Casella, Ferruccio Pagni y Giovanni Costetti.

Casella fundó en Rosario en 1905 el Instituto de Bellas Artes “Dome-

¹ El trabajo responde a algunas de las líneas principales desplegadas en mi Tesis Doctoral “Augusto Schiavoni: obra y fortuna crítica de un artista fuera de lugar” (2009), dirigida por Iván Hernández Larguía. Agradezco a Iván Hernández Larguía sin cuya amistad, guía y acompañamiento incansable este trabajo no hubiera sido posible. A Jimena Rodríguez por su lucidez, sus aportes y señalamientos a lo largo de toda la investigación. A Cynthia Blaconá y Carla Colombo, a Lucía Gall Costa y Maximiliano Masuelli por sus invalorable aportes. A Lidia Schiavoni, sus padres y hermanos, por su contribución invaluable para que ésta muestra pueda realizarse. A las autoridades y personal del Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino”, a las autoridades y personal del Museo Municipal de Arte Decorativo “Firma y Odillo Estévez”, a Silvia Cochet y el Museo Gustavo Cochet. A Sergio Krasniavsky y a la Galería Krass Artes Plásticas. A la Asociación Amigos del Arte. A Clelia Barroso, Emilio Chiloni y Rodolfo Elizalde. A Rubén Echague, Arnoldo Gualino, Raúl Marciani, Armando Santillán y Pedro Sinópoli. A la lic. Janina Aragno. A María Eugenia Bielsa, sin cuyo compromiso ésta publicación no hubiera sido posible.

La dedicatoria de la totalidad va dirigida a mi familia: Diana, Pepe, Pablo, Luis, Martina y Laura.

² José Carlos Gallardo, en Juan Battle Planas, José Carlos Gallardo y Juan Grella, *Schiavoni*, Ediciones Ellena, 1960.

nico Morelli”³ brindó a sus alumnos un método riguroso de trabajo y los formó dentro de los cánones del academicismo italiano. También, según Herminio Blotta⁴ fue él quien implementó por primera vez en la ciudad métodos modernos de enseñanza como la copia directa del natural, el dictado en sus salones de conferencias sobre estética y belleza y la realización de exposiciones al final de cada curso. Siguiendo a Blotta la Academia constituyó “la célula que dio origen al movimiento artístico más serio de Rosario”, afirmación que resulta muy sugestiva teniendo en cuenta que confluyeron en ese ámbito Emilia Bertolé,⁵ Alfredo Guido, Augusto Schiavoni, César A. Caggiano, Carlo Socrate y Tito Benvenuto, entre otros.⁶

Asimismo, Blotta refiere a otra “célula” –que giraba en torno a Alfredo Valenti–. Valenti era el seudónimo de Alfredo Chiabra Acosta, más conocido como Atalaya, quien había arribado a nuestra ciudad en 1911. Blotta calificó a Atalaya como “jefe espiritual” de un grupo que operaba “desde las redacciones de los periódicos” y “en los pequeños cenáculos de café”. En los cafés *La brasileña*, *Jofré*, *Sportman*, *Social* y otros, se encontraban pintores, poetas, periodistas, intelectuales y marineros. Se escuchaba música de fonógrafo o de piano. Se leían revistas y publicaciones. En palabras de Blotta: se “afinaba nuestra sensibilidad artística y nuestro espíritu selectivo”.⁷ Inmerso en esa dinámica, César Caggiano, participó intensamente de las reuniones en los bares. Durante el año 1911 había estado en Europa, eligiendo a la ciudad de Florencia como destino y a Giovanni Costetti como maestro.

Caggiano regresó a Rosario en 1912, año de inauguración oficial de la Biblioteca Argentina en torno a la cual se formó la asociación cultural “El Círculo de la Biblioteca”, luego denominada ‘El Círculo’, emprendimiento de gestión cultural que constituyó un momento clave en el proceso de institucionalización del espacio del arte de nuestra ciudad. En 1913 ‘El Círculo’ organizó el Primer Salón de Bellas Artes “con la contribución particular”⁸ de los coleccionistas más destacados del ámbito local. Desde su regreso, Caggiano entabló estrechos vínculos con Atalaya.

³ Casella, pintor y escenógrafo napolitano, arriba a la Argentina en 1897. En 1900 funda el Instituto de Bellas Artes “Domenico Morelli” en Buenos Aires, abriendo la sucursal rosarina, bajo su dirección, en 1905.

⁴ Herminio Blotta, “El arte pictórico y escultórico en Rosario”, *La Nación*, Buenos Aires, 4 de octubre, 1925, p.12.

⁵ Emilia Bertolé ingresó a la academia a los 10 años de edad, después de haber dejado de asistir a la escuela primaria.

⁶ Finalizados los estudios con Casella, Schiavoni, asistió a la Academia “Fomento de Bellas Artes” dirigida por Ferruccio Pagni, donde fue compañero de Musto.

⁷ Las citas realizadas en este párrafo corresponden al artículo de Herminio Blotta publicado en el periódico *La Nación* en 1925, oportunamente citado.

⁸ *Primer Salon de Bellas Artes*, Rosario, Biblioteca Argentina, 1913.

Ambos se unieron a Thibon de Libian para lanzar la revista *Bohemia* –de la que se editaron 18 números entre los de inicios de 1913 y el año 1914–. En el semanario Thibon de Libian publicó sus ilustraciones, Atalaya explicitó sus preferencias por “algunos nombres que lo acompañaron a lo largo de los años: Walt Whitman, Oscar Wilde y Anatole France”.⁹ Aparecieron también referencias sobre el futurismo italiano, hecho que evidencia un conocimiento temprano de las vanguardias europeas en nuestra ciudad.

Asimismo, en sus escritos Atalaya construyó una imagen pública del artista Martín Malharro presentándolo como el héroe de la modernidad, como modelo ético para la joven bohemia. Blotta dejó por escrito que en las reuniones en los cafés rosarinos aprendió a valorar “al inolvidable Malharro”.¹⁰ Los vasos comunicantes entre el círculo de artistas próximos a Malharro y los creadores rosarinos fueron muy fluidos. Este hecho se corroboró en el *Petit Salón* o Primer Salón de Arte Nacional no oficial, organizado “con el esfuerzo personal de los que ideológicamente nos habíamos reunido al lado de Valenti en *Bohemia*”, declaró Blotta.¹¹ El escultor enfatizó:

“me permito recordar los viajes que en segunda clase, pues no había tercera, hicimos a Buenos Aires en el invierno de 1913, para traer personalmente las obras que nos confiaran los amigos Thibon de Libian, Walter de Navazio, Ramón Silva, Delucchi, Daneri, Nicolás Lamanna y Luis Falcini”

Falcini anotó en sus memorias que Atalaya “durante su estadía en Rosario dio rienda suelta hacia las actividades artísticas, primero como crítico y organizador de muestras de arte nacional. Comenzó a destacarse y organizó la primera muestra de obras de artistas argentinos”¹² en el interior del país. Así, se realizó en Rosario el “Primer Salón de Arte Nacional”¹³ que fue conocido por entonces como *Petit Salón* de Arte Argentino.

Valores como la honestidad, la ética, la sencillez, el talento, el oficio y la sinceridad, propios del anarquismo y del círculo de artistas próximos a Malharro, se corroboran en las prácticas y en los escritos de Blotta, de Cochet y de Musto. Fundamentos que operaron como guía por sobre los principios de originalidad y ruptura sustentados por las vanguardias. Creemos que con ese conjunto de experiencias vividas y con esa subjetividad forjada, Schiavoni, Musto y Cochet emprendieron su viaje a Europa.

⁹ Patricia Artundo (org.), *Atalaya. Actuar desde el arte. El archivo Atalaya*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2004, p. 25.

¹⁰ Herminio Blotta, “El arte pictórico (...)”, *op. cit.*

¹¹ *Ibidem.*

¹² Luis Falcini, *Falcini. Itinerario de una vocación*, Buenos Aires, Losada, 1975, p. 108.

¹³ Herminio Blotta, “El arte pictórico (...)”, *op. cit.*

Experiencia europea

La mayoría de los artistas latinoamericanos que protagonizaron movimientos alternativos o rupturistas, pasaron largos períodos en Europa, en muchos casos se formaron en sus países de origen y después cruzaron el Atlántico hacia Italia, Francia, Alemania o España para completar su formación. Tal es el caso de Schiavoni y de Musto quienes se embarcaron hacia Florencia en mayo de 1914, a los 21 años de edad. Antes de su partida, en la academia “Fomento de Bellas Artes” se organizó una cena de despedida para Musto destacado como un “prominente artista joven”. Allí, el profesor Pagni “hizo votos para que durante su permanencia en la ciudad de las artes, haga honor a la madre patria de la cual se aleja”.¹⁴ Ambos artistas costearon con sus propios recursos ese emprendimiento y compartieron una amplia habitación en las vecindades del Duomo.

Resulta significativo que en ningún trabajo existente sobre la vida y la obra de los creadores rosarinos se haya reparado lo suficiente en el período de formación europea. Pensamos que un conjunto de prejuicios ha arrojado un cono de sombra sobre este momento altamente significativo en sus biografías. Una de las razones principales reside en que la mayoría de las reseñas existentes sobre Schiavoni se han construido a partir del testimonio de Emilio Pettoruti. El artista platense sostenía que “la influencia de su maestro florentino pesaba sobre él, ciñéndolo demasiado a viejos conceptos.”¹⁵ Marcelo Pacheco ha destacado la importancia de “explorar especialmente los años de formación de nuestros artistas a fin de encontrar allí las claves propias que después abran el camino al estudio alternativo de sus producciones posteriores”.¹⁶

Una aproximación al laboratorio estético florentino, riquísimo en debates, ideas y sugerencias nos posibilitará comprender en su espesor el cuerpo de obras realizadas por Schiavoni con posterioridad, sobre todo aquellas producidas desde mediados de los años veinte. Italia constituía un verdadero foco de atención para los artistas de América, siendo un punto obligado en el recorrido europeo. Florencia ostentaba la imagen del Renacimiento toscano con su arquitectura rigurosamente proporcionada y sus monumentos severos regidos por una sensibilidad constructiva y sintética. El *Trecento* y el *Quattrocento* se percibían como una tradición culturalmente utilizable, que sería visitada y refuncionalizada por movimientos europeos y latinoamericanos para crear una “nueva sensibilidad”, afirmar los valores plásticos o cimentar nuevas

formas de representación.

El escritor Giovanni Papini junto al artista y crítico Ardengo Soffici constituían una de las referencias ineludibles para la búsqueda de un nuevo estatuto del arte en el ambiente cultural florentino de las primeras décadas. Ambiente en el que también convivían Giorgio De Chirico y Giovanni Costetti, quienes entonces no sólo compartían la amistad sino que abrevaban en la imaginaria simbolista de Arnold Böcklin.¹⁷ Costetti era considerado como un verdadero böckliniano en Florencia, su pasión por la cultura simbolista se extendía a otros autores que pudo estudiar durante su estadía en París, donde había arribado junto a Soffici en 1900. En la capital francesa reparó en la obra de Pierre Puvis de Chavannes, también en la propuesta de Cézanne y se informó sobre las últimas noticias del arte de su tiempo.

Schiavoni y Musto asistieron al concurrido taller de Costetti, al igual que los rosarinos César Caggiano, Carlo Socrate¹⁸ y Domingo Candia.¹⁹ Además de destacarse en el arte del retrato, el maestro Costetti había elaborado su propia teoría sobre el uso expresivo del color en función de su original fórmula de sentimiento de paleta, no para reproducir el aspecto exterior de las cosas sino para interpretar el mundo según los requisitos del sentir interior.

Los rosarinos entablaron un trato fluido con Emilio Pettoruti, quien había arribado a Florencia en 1913. Prueba de esta vinculación son los magníficos retratos en sanguina de Pettoruti y de Schiavoni realizados por Musto. Asimismo, en sus memorias, el artista platense menciona a los rosarinos en varias oportunidades. Por entonces Pettoruti frecuentaba la librería de Ferrante Gonelli, en vía Cavour, “la más surtida en materia de arte” que al mismo tiempo era una galería donde se realizaban exposiciones y donde circulaba la publicación vanguardista Lacerba.²⁰ En la revista –fundada en enero de 1913 por Papini y Soffici– se manifiesta el ideario papiniano plagado de sugerencias provenientes del pensamiento de Schopenhauer y de Nietzsche. Su propuesta tendía a penetrar en el enigma de las cosas consideradas generalmente insignificantes, para situarse frente a los sucesos más comunes como si fueran nuevos o insólitos. Emparentado con este planteo, De Chirico

¹⁴ R. E. Montes I Bradley, *El camino de Manuel Musto*, Rosario, Hipocampo, 1942.

¹⁵ Emilio Pettoruti, “Augusto Schiavoni”, Buenos Aires, Signo, 1932 (catálogo exposición). En el caso de Musto, la opacidad sobre sus indagaciones se debe también a la temprana filiación de su obra con el impresionismo.

¹⁶ Marcelo Pacheco, “Emilio Pettoruti y la búsqueda de una estrategia propia”, en Patricia Artundo, *Pettoruti y el arte abstracto. 1914-1949*, Buenos Aires, Malba/Fundación Costantini, 2011, p. 27.

¹⁷ Maurizio Calvesi, *La metafísica esclarecida. De de Chirico a Carrà, de Morandi a Savinio*, Madrid, Visor, 1990, pp. 56-57.

¹⁸ Carlo Socrate arribó a Florencia junto con Caggiano en 1911.

¹⁹ Candia viajó a Florencia en marzo de 1914, a los dieciocho años de edad: “Durante ocho años viví en esa ciudad tranquila -recuerda-, que apenas sufrió los efectos de la guerra. Frecuenté el ambiente musical y literario; me hice amigo de Giovanni Papini”. *La Nación*, Buenos Aires, 18 de noviembre, 1970, p.10. También se relacionó allí con Xul Solar y Pettoruti. El artista platense dejará constancia de sus encuentros en su libro de memorias *Un pintor ante el espejo*.

²⁰ Emilio Pettoruti, *Un pintor ante el espejo*, Buenos Aires, Solar/Hachete, 1968, pp.33-34.

pintó en Florencia en 1910 sus dos primeras obras metafísicas, *Enigma de una tarde de otoño* y *Enigma del oráculo*.

También circulaban en la librería de Ferrante Gonelli publicaciones con reproducciones de van Gogh, Gauguin y Cézanne.²¹ El impresionismo era conocido en Italia, tanto por la participación de Monet, Pissarro y Renoir en las ediciones de la Bienal de Venecia de 1903, 1905 y 1910, como por la circulación de reproducciones en diversas publicaciones. Gravitaban además las producciones de la escuela de los *Macchiaioli*.²² También circulaba en Florencia '*Les Soirées de Paris*', la revista francesa difundida en toda Europa que produjo un gran impacto, especialmente la serie de 1913 que tuvo como director a Guillaume Apollinaire. Allí aparecieron reproducciones y comentarios sobre Braque, Matisse, Picasso, Gleizes, Picabia, Derain y Rousseau.

Mirar el pasado de una manera nueva

En 1915, Pettoruti realizó un collage sobre cartón al que tituló *Lacerba (il sifone)*. Pensamos que la obra funcionó como una suerte de manifiesto visual en el que el artista explicitó un conjunto de preocupaciones plásticas. Siguiendo el principio del montaje de imágenes incorporó dos fragmentos diferenciados al cuadro: la revista vanguardista *Lacerba* y una reproducción del *duomo* florentino. De ese modo produjo la coexistencia de referencias a la vanguardia y a la tradición en el mismo espacio. Esta propuesta sintonizaba con el clima de reevaluación de los valores del arte del pasado propia de la década del diez en la vida cultural europea. Por entonces, el futurista italiano Gino Severini y De Chirico echaban mano al repertorio de estilos y motivos clásicos; los cubistas franceses Braque y Léger, al igual que Pablo Picasso, trataban de amalgamar las conquistas del cubismo con las formas del arte clásico. Fue a partir de esos años cuando se comenzó a predicar desde distintos sectores la necesidad de articular el arte moderno con la tradición clásica.

En Italia se percibía un clima de tensión entre la tradición y la modernidad, entre el rechazo o la aceptación del propio pasado. Así por ejemplo, De Chirico apelaba al repertorio del *Trecento* toscano y Carrá proponía pensar a Giotto y Ucello en términos de valores cúbicos, actitud que prelude las miradas hacia la historia que caracterizarán al arte de entreguerras. Hacia finales de la década del diez, en los escritos de Carrá nos encontramos con la invitación a implementar miradas hacia el pasado “de una manera nueva”. Dentro del conjunto de autores que Carrá reivindica aparece destacada la figura de Cézanne, quien:

²¹ Ibidem, p.34.

²² De hecho, Giovanni Costetti había estudiado en la escuela de Bellas Artes dirigida por Giovanni Fattori.

“hastiado de París se refugió en la soledad de su Provenza, en el contacto cotidiano con aquellas vistas abiertas, con aquellos vallecitos fértiles, con aquellas aguas resplandecientes y con los soles claros de Aix donde halló los elementos que mejor le convenían para vivir y progresar en su pintura”.²³

En las anotaciones de Musto encontramos la reivindicación de la figura de Cézanne. Sabemos también, a través del testimonio de María Laura Schiavoni,²⁴ la admiración que sentía su hermano Augusto por la obra del pintor de Aix. Además, resulta altamente sugestiva la pintura del rosarino *El jugador de cartas* (1931) cuya proposición plástica y repertorio temático envía directamente a *Jugadores de cartas* (1890) de su par francés. Asimismo, en cuanto a la imagen de la figura del artista que se cultivaba por entonces, encontramos en Schiavoni y en Musto la misma actitud señalada por Carrá vinculada con Cézanne. Nos referimos a la opción por una vida de artista concentrada en la práctica de la pintura en un entorno que proveía el material para sus obras.

Inferimos que en Italia Schiavoni pudo conocer el impresionismo, distintas manifestaciones del posimpresionismo, tendencias de ruptura como el cubismo y el futurismo²⁵ y figuras alternativas como la de Henri Rousseau. Sabemos que la figura de Rousseau fue valorada positivamente por muchas figuras del arte latinoamericano que buscaban distanciarse del amaneramiento del lenguaje academicista. Pensamos en Diego Rivera, María Izquierdo y Tarsila do Amaral, entre otros.²⁶ El denominador común tenía que ver con ciertas cuestiones que puntualizó María Izquierdo: huyó de las “pinceladas milagrosas”, “los trucos técnicos”, de las “formas insinuadas”, de los “colores vagos”, de los “trazos inconclusos”, de las “manchas imprevistas” que algunos pintores adoran y llaman “habilidad técnica” o “pinceladas maestras”.²⁷ En los casos aludidos, se trata de artistas que transitaban por Academias de Bellas Artes en su fase inicial y luego construyeron un tipo de propuesta plástica que tendió a explicarse, en algunos casos, como expresión “ingenua” o “primitiva”. Calificativo que recibirán en los años sesenta las obras de María Laura y Augusto Schiavoni.

Con respecto a la propuesta de Henri Rousseau, Soffici publicaba en

²³ Carlo Carrá, *Pintura metafísica*, Barcelona, El acantilado, 1999, p. 123.

²⁴ Comunicación personal a la autora de Guillermo Fantoni, 15 de mayo, 1998.

²⁵ No podemos soslayar al respecto la exposición individual de Pettoruti de 1916, en la Galería Conelli de Florencia, con 35 obras del autor, que seguramente Schiavoni visitó.

²⁶ Octavio Paz sostenía que “en el trópico de Rivera hay ecos de Gauguin y de Rousseau”. En Ana Beristain (coord.), *Rufino Tamayo. Pinturas*, Madrid, Centro de arte Reina Sofía, 1988, p. 48. Asimismo, Martín Lozano señaló el entusiasmo de María Izquierdo por “el delicioso decorativismo de Herri Rousseaux (sic)”. Luis Martín Lozano (cur.), *María Izquierdo 1902-1955*, México, Museo de Arte Moderno, 1997, pp. 43-44.

²⁷ Ibidem, p. 17.

La Voce de septiembre de 1910: “Paolo Ucello es quizás el único artista europeo al que Henri Rousseau se puede comparar. Como él, vive en un mundo extraño, fantástico y real, presente y lejano, a veces visible, a veces trágico”.²⁸ Por esa época, el crítico italiano impulsó, desde sus artículos publicados en *La Voce*, la posibilidad que tenía la pintura moderna de valerse de la perspectiva psicológica, más que de la geométrica, como lo habían hecho los primitivos italianos. Al respecto, Tomás Llorens señala que “la reaparición crítica de determinados pintores del pasado es una clave para entender el gusto pictórico de una época”.²⁹ En ese sentido, pensamos que la reaparición de los artistas del Renacimiento temprano en las voces del ámbito de la crítica de arte, dió sustento a un conjunto de indagaciones sobre una espacialidad plástica diferente a la de la perspectiva científica. Búsquedas que atravesaron las obras tempranas de Augusto Schiavoni.

El peculiar vocabulario visual schiavoniano se fue construyendo en el devenir de la propia sintaxis y en un sentido intuitivo. Reconocemos en sus configuraciones formales el dibujo seguro, el color plano sin ataduras al sistema perspectívico y el hecho de entender la pintura como un medio de evocar o sugerir –características que podemos conectar con el legado del simbolismo sintetista de Gauguin por la vía de Maurice Denis y los Nabis–. También, una imagen nítida y figuraciones crudas –que podríamos pensar como próximas a los pintores italianos del Renacimiento temprano–.

Observando los bocetos, los dibujos coloreados y los cartones al óleo, realizados en Florencia, notamos que prevalece el dibujo esquemático para configurar los elementos observados. En sus múltiples apuntes gráficos encontramos una cantidad importante de estudios de cabezas y partes del cuerpo, como ejercicios propios del sistema de enseñanza académico. Al mismo tiempo, percibimos que sus trabajos –a pesar de estar sujetos aún a los moldes naturalistas propios de su formación– revelan un corrimiento de las convenciones. Una de las razones de este desplazamiento la podemos atribuir a la permanencia de la configuración lineal de las formas en las obras ya terminadas. Así, lo que correspondía a la primera fase para la realización de un trabajo pasó a ser su elemento principal. De ese modo resulta manifiesta la preponderancia del dibujo sumada a una leve distorsión de las proporciones, rasgos que ponen en evidencia el carácter autónomo de la pintura.

Pareciera ser que el artista reduce el motivo a sus aspectos más elementales y configura la forma mediante el contorno lineal. Al respecto

²⁸ Apud Tazartes, Maurizia, *El Impresionismo y los inicios de la Pintura Moderna. Rousseau, Barcelona*, Planeta, 1999, pp.13 y 41.

²⁹ Tomás Llorens (Comisario), *Mimesis. Realismos modernos. 1918-1945*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2005, p. 113.



AUGUSTO SCHIAVONI

S/T (Estudio), 1914
Sanguina s/papel
29 x 19

AUGUSTO SCHIAVONI

Retrato, 1917
Óleo s/tabla
44 x 34



Giovanni Costetti le comunicó al padre del rosarino, los rápidos y notables progresos de Augusto en la resolución de las figuras y el carácter personal y sintético propio de las mismas.³⁰ Asimismo destacó un conjunto de “cabezas buenisimas”.³¹

Sumado a esa modalidad, otra de sus particularidades, tiene que ver con el modo de resolver el encuadre de sus motivos: los “encaja” dentro del papel, el cartón o el lienzo. Esta modalidad de encuadre del motivo pictórico produce una composición mutilada de corte antiacadémico. Una cabeza de hombre de 1915 “encajada” en el soporte, puesta en posición de tres cuartos de perfil, nos mira fijamente, segura, contrariada, inquisidora. Desde esa misma posición el pintor nos indaga

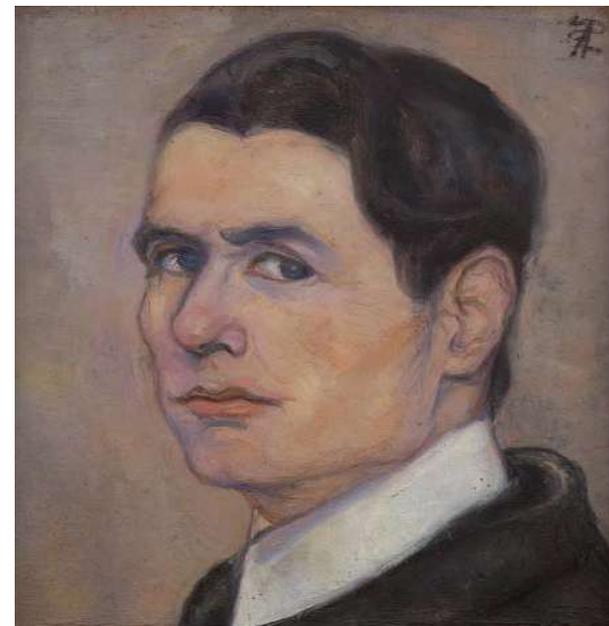
³⁰ Giovanni Costetti, Carta al padre de Augusto Schiavoni, ca. 1915, Archivo familia Schiavoni, traducción Lic. Jimena Rodríguez.

³¹ Ibidem.

en uno de sus óleos más logrados de ese período: *Autorretrato* (1915). En esta obra la mirada es amenazante y nostálgica a la vez, siendo la firma del cuadro un anagrama a la manera de los pintores clásicos.³² El modo de representarse y la coloración de las sombras hace que la obra comparta recursos con la imaginería simbolista finisecular, elementos recurrentes en la obra de su maestro italiano Giovanni Costetti y en Giorgio De Chirico.

Estos son tiempos de ensayo, pruebas de estilo, tanteos y hallazgos. Schiavoni indagaba, como señaló su maestro, una aproximación propia al lenguaje representacional. El *Autorretrato* de 1915 revela una ar-

³² Pensamos que el análisis comparado resulta pertinente ya que Costetti sustentaba la necesidad de estudiar “los grandes maestros de la antigüedad para formarse una cultura artística”. Giovanni Costetti, Carta al padre de Augusto Schiavoni, *op. cit.*



AUGUSTO SCHIAVONI

Autorretrato, 1915
Óleo s/cartón
34 x 32,5

quitectura interna muy sólida próxima a dos dibujos de 1914: una *Cabeza* en sepia y un *Boceto* en carbonilla. El primero está resuelto a través de una línea continua y limpia que define contornos netos y asume valores más bajos en la zona derecha del rostro –desde el ojo hasta la mandíbula en un sentido descendente– obteniendo así un dibujo sensible, armónico y equilibrado. El segundo, con una línea discontinua y deflecada que faceta el rostro, cuya resultante es una imagen sensorial y expresiva, casi dramática. En este boceto el artista ensaya también la solución de una mano y un ojo. Ambos dibujos parecieran ser los preludios del óleo aludido, en el que notamos el ceño fruncido, el filo de la nariz y la mandíbula enfatizados por el valor lineal, la boca herméticamente cerrada y la figura de contornos definidos aislada del fondo. Rasgos recurrentes de sus figuras, sobre todo en el período que va de 1927 a 1934, cuando ya se ha consolidado su propuesta visual.

Un mundo propio

Augusto Schiavoni regresó a Rosario en 1917 portando las bases de su personal sintaxis visual y se abocó a la pintura como única actividad. Radicado definitivamente en nuestra ciudad continuó con sus indagaciones estéticas, ensayó diferentes respuestas e implementó una mirada hacia la pintura española. La recuperación de las tradiciones ibéricas sintoniza con la intensa hispanización del arte argentino propia de las primeras décadas del siglo XX. En 1918 pintó *La mujer de la mantilla*, en 1920 *Mujer con abanico* y en 1923 *La mujer del peinetón*.

En 1914, en el IV Salón de Primavera, en Buenos Aires, Fernando Fader expuso *Los mantones de manila*. La obra estaba marcada por la presencia de los rasgos característicos de la pintura regional española y pasó a ser una pieza adquirida por el Museo Nacional de Bellas Artes. Emilia Bertolé presentó en 1916, en el Salón Nacional, *Mi prima Ana* y Alfredo Guido obtuvo el segundo premio del mismo Salón en 1919 con su óleo *La dama del abanico*.³³ Obras que comparten los rasgos hispánicos característicos de este período. En 1919 Schiavoni envió *La mujer de la mantilla* al III Salón de Otoño de Rosario.

Bertolé, Guido y Schiavoni se formaron con el maestro Casella y entablaron lazos de una estrecha amistad. Las obras aludidas comparten la temática –en boga en ese momento– pero difieren en su resolución formal. Notamos que una de las características de Schiavoni es la de continuar con las modalidades y los marcos heredados, cultivando los géneros pictóricos tradicionales del retrato, la naturaleza muerta y el

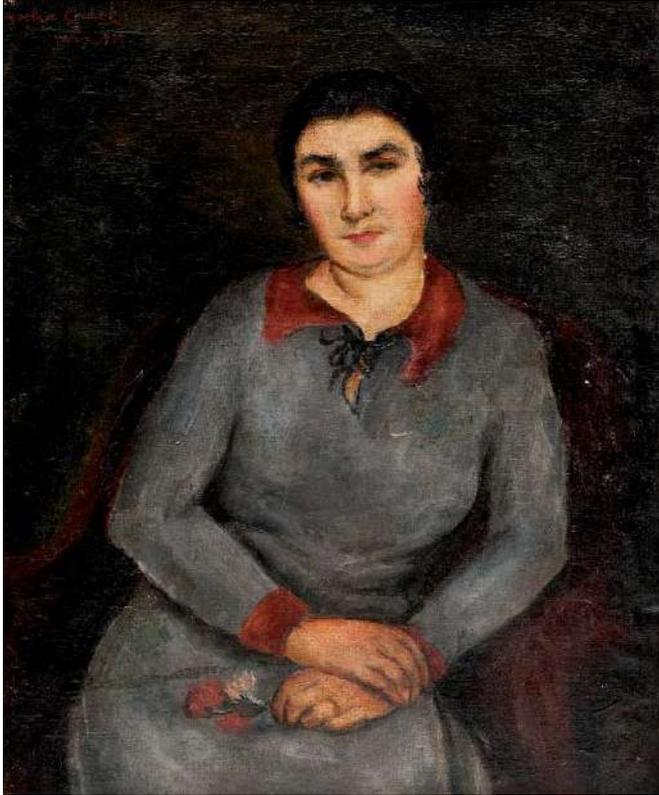


AUGUSTO SCHIAVONI

*La niña de la boina
blanca*, 1930

Óleo s/tela
100 x 100

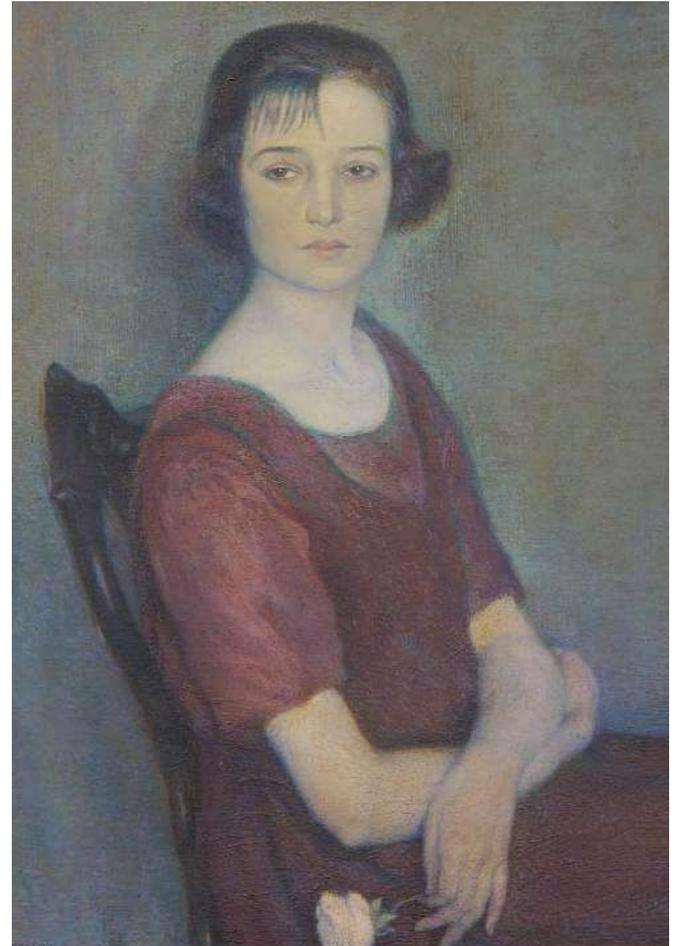
³³ Realizamos un análisis puntual sobre *La dama del abanico* en María Isabel Baldassarre (Coordinadora editorial), *Museo Nacional de Bellas Artes, Colección*. 2 volúmenes Buenos Aires, Asociación Amigos del MNBA, 2010, p. 155.



GUSTAVO COCHET

Francisca, 1927

Óleo s/tela
60 x 50



ALFREDO GUIDO

La niña de la rosa, 1921

Óleo s/tela
85 x 70,5

paisaje, escogiendo motivos pictóricos afines a los de la mayor parte de su generación. Su singularidad radica en la manera de aproximarse a lo real. Sus versiones de lo visible son sintéticas, sutiles y sugerentes, no hay estridencias ni amaneramientos, rasgos que sí cobran presencia en las obras de Guido y Bertolé.

Las obras *La mujer del libro* (1917), *Niña del vestido amarillo* (1919), *Figura* (1922) de Schiavoni, tanto por sus temas como por las figuras, el mobiliario y la indumentaria, se pueden poner en diálogo con *El libro de versos* (1921), *Retrato de mi padre* (1925) y *Cora* (1927), de Bertolé. Lo mismo sucede con *Mi hermana* (1927) de Schiavoni y *Retrato* (1926) de Ouyvard. Esta situación nos lleva a afirmar nuevamente que la peculiaridad del mundo schiavoniano reside en su manera personal de representar lo que veía.

Desde 1918 envió sus obras a salones. La política cultural impulsada por la Comisión Municipal de Bellas Artes, creada el mismo año, estuvo marcada por las tensiones que caracterizaron al campo cultural argentino de las primeras décadas del siglo XX. En aquel momento cobraron máxima visibilidad en las instituciones oficiales las tendencias que se inclinaron a la valoración explícita de los rasgos regionales. Se tornaron hegemónicas las pinturas de temas costumbristas, especialmente los paisajes relacionados con el imaginario rural, encarnadas principalmente por los artistas que habían conformado el grupo Nexus. Resulta significativo que el primer premio de pintura del salón de 1917 haya sido otorgado a la obra *Riña de gallos* de Jorge Bermúdez y que la primera compra realizada para el Museo fuera *La vida en un día* de Fernando Fader –quien fue uno de los pintores más admirados en el país durante largos años–. El prestigio de ese cuerpo de obras arrojó a un cono de sombra a un conjunto importante de propuestas estéticas presentes en la ciudad: desde los maestros residentes de origen extranjero hasta los miembros de la primera generación de plásticos locales.

En algún momento de los años veinte, Schiavoni se estableció en su casa-taller del barrio Saladillo, al igual que su entrañable compañero de ruta Manuel Musto. La aldea El Saladillo fue fundada por el Consejo Ejecutor de la Municipalidad de Rosario en 1873.³⁴ Según Diego Roldán su fundación estuvo ligada al “sueño romántico de la élite de una naturaleza virgen, separada de la ciudad y, principalmente, liberada del yugo de las relaciones sociales. Manuel Arijón instaló allí los Baños “El saladillo” y construyó residencias veraniegas a las que concurrieron “los notables de la ciudad”. Siguiendo a Roldán:

³⁴ Diego Roldán, *Del ocio a la Fábrica. Sociedad, espacio y cultura en Barrio Saladillo. Rosario 1870-1940*, Rosario, Ediciones Prohistoria, 2005. Los datos sobre la historia del barrio Saladillo y las citas corresponden a dicha investigación, p. 21 y p. 74.



AUGUSTO SCHIAVONI

Junquillos, 1926
Óleo s/hardboard
80,5 x 80,5



AUGUSTO SCHIAVONI
Fondo del estudio, 1928
 Óleo s/tela
 100 x 100

“Alberdi, Fisherton y Saladillo constituyeron la versión rosarina minimalista de los procesos de suburbanizaciones burguesas iniciados en el área central de Europa y rápidamente adoptadas en las capitales sobresalientes del siglo XIX, entre las que imperaba la figura parisina y sus *bailetes sur Seine*”.

Destacando sus cualidades, la Sociedad Anónima ‘El Saladillo’ proclamaba:

“no se concibe un panorama tan hermoso como el del Barrio Saladillo, conjunto caprichoso y artístico de planicies y quebradas, de valles y de bosques, de hondonadas resguardadas de los rayos del sol y de cúspides que permiten la admiración de la belleza”.

Suponemos que la posibilidad de encontrarse en un ambiente dotado de un paisaje rico en variedad, poseedor de un arroyo, barrancas y árboles, un ámbito propicio para desplegar una forma de vida replegada en la interioridad, habitando viviendas con árboles frutales, jardín, huerta y corral de animales, debe haber seducido a los pintores amigos.³⁵

La singularidad del entorno natural del Saladillo aparece plasmada en los paisajes de Schiavoni y de Musto. *Arroyo* (1929), del primero, es un

³⁵ Cabe destacar que muchos pintores pertenecientes a la misma generación se desplazaban a los barrios para pintar los suburbios de la ciudad. Resulta notable la sintonía entre los paisajes suburbanos de Augusto Schiavoni, María Laura Schiavoni y Tito Benvenuto.

MARÍA LAURA SCHIAVONI
 S/T, 1941
 Óleo s/tela
 48 X 65



paisaje impactante, sin presencia humana, con claras reminiscencias al vocabulario formal de Edvard Munch. Las copas de los árboles y el espacio de agua aparecen envueltos en una visible línea de contorno. *Junquillos* (1926), exhibe en un primer plano el porte de esa singular especie de árbol propia de la vera del Saladillo.

En *Fondo del estudio* (1928), Schiavoni, realizó una vista panorámica de los árboles y las flores de su jardín. *Junquillos* y *Fondo del estudio* revelan una pincelada libre y abocetada. Los árboles se entrelazan estableciendo un plano pictórico que condiciona la visión de las imágenes de los planos posteriores. Una situación espacial afín aparece en *El camino* (1920) de Musto y en el *Paisaje*, presentado por María Laura Schiavoni en el Salón de Rosario de 1935. En el primero, dos árboles representados en el primer plano tocan sus copas en el centro del cuadro, detrás y a lo lejos, se percibe la fachada de una austera casona. En el segundo, dos líneas verticales, sinuosas y sensuales, que pueden ser leídas como árboles, emergen desde un cantero, en el fondo del estudio de su hermano Augusto.

Naranja (1931) de Augusto Schiavoni, ostenta una forma cerrada y bien definida en un primerísimo plano, con sus hojas verde azuladas y sus frutos naranja-amarillos y rojos, que establecen juegos cromáticos donde las subdominantes de complementarios se leen como puntos luminosos de la obra. Diferente es la factura del *Ciruelo florecido* (1933), más abocetada y por lo tanto, próxima a las configuraciones de Musto. El ciruelo ocupa el lugar central de la composición y alberga bajo su luminosa copa a un conjunto de aves de corral de distintos colores: blancas, naranjas, rojizas, azules y negras.

En el cuaderno manuscrito de Musto aparecen un conjunto de reflexiones sobre la especificidad disciplinar. Una, la cuestión de los motivos pictóricos, argumentando que un objeto pictórico debía ser “un objeto que nos guste por su color, por su arabesco y por la emoción pictórica que da”.³⁶ Otra, que el artista debía ver “arquitectónicamente”, “proporcionalmente” y “lípidamente” a dichos motivos. En cuanto al color afirmaba que éste es “sangre y pulpa y también volumen”.

Instalados en Saladillo, Musto y Schiavoni construyeron su entorno vital a imagen y semejanza de los temas y las formas de su arte. Compartían el amor por la naturaleza, la preocupación por el lenguaje formal y la pasión por la práctica artística. También prestaban particular atención a la selección y construcción de sus “motivos pictóricos”. Al respecto resulta pertinente reparar en la percepción sobre el futurismo

italiano que aparece en el cuaderno de notas de Musto. Desde sus apuntes preconizaba que las obras de los italianos envejecerían muy pronto. La pregunta “¿cómo se distingue una obra de arte vieja de una nueva?”, se responde en los siguientes términos:

“una obra de arte envejece también por los motivos que toma o representa [...] Un arte que exalta el automovilismo, los aeroplanos y las últimas conquistas de las técnicas industriales, que se vale de motivos contingentes, transitorios, envejece primero que otra que se inspira en motivos más profundos y duraderos”.

Para Musto, los motivos pictóricos debían ser elegidos por el autor “si el arte de ayer tenía algún motivo fijo, ahora estos motivos son encontrados y buscados”.

Schiavoni fue definiendo paulatinamente un horizonte de temas ligados a su universo más próximo: su hermana, su madre y sus amigos pintores, las magnolias y la taza, el fondo del estudio, el naranjo, el arroyo y los paisajes de las proximidades de su taller. Paralelamente, abordó la problemática de la representación visitando las tradiciones y ensayando una interpretación pictórica de su mundo cotidiano. Cultivó con asiduidad el género de la naturaleza muerta.

Según Tomás Llorens “las convenciones disciplinares de la naturaleza muerta podían y solían entenderse así como lecciones de pintura”.³⁷

Por esa razón fue un género intensamente cultivado por los artistas modernos en el período de entreguerras, para quienes “las naturalezas muertas de Cézanne adquirían un valor doblemente ejemplar: no sólo podía verse en ellas al maestro pintando; se le veía dando una ‘lección’ de pintura”.³⁸ Para la cultura artística de entreguerras la recuperación de los géneros pictóricos y el dominio del oficio resultaban fundamentales. El espacio plástico argentino no estuvo exento de este proceso, Diana Wechsler ha señalado “el aumento de naturalezas muertas presentadas en el Salón Nacional”³⁹ hacia fines de la década del veinte. Schiavoni dispuso los motivos pictóricos escogidos con sumo cuidado, haciéndolos posar ordenadamente en función de la propuesta plástica. En *La jarra blanca* (1929), *Frutas* (1929) y *Duraznos* (1931), los elementos están dispuestos en un sentido apaisado, uno al lado del otro, al modo de Zurbarán. En *Rosas* (1931), *Crisantemos* (1931) y *Canastillo* (1933) los objetos ocupan el centro de la composición y la

³⁷ Tomás Llorens (Comisario), *Forma. El ideal clásico en el arte moderno*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2002, p.104.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Apud* María Teresa Constantin, “Todo lo sólido se petrifica en la pintura o la re-formulación de la modernidad en Guttero, Cúnsolo y Lacámara”, en: Diana Wechsler (coord.), *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960)*, Archivos del CAIA 1, Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1998, p. 165.

³⁶ Manuel Musto, “Cuaderno de notas”, Rosario, ca. 1920, p.71. Las citas a continuación corresponden a la misma fuente. Sobre las notas manuscritas de Musto, de nuestra autoría: “Manuel Musto. La pintura como expresión de las pasiones y las emociones”, en Sartor, Mario (Dir), *Studi Latinoamericani. Esperimenti di comunicazione*, Udine, Forum, 2005, pp. 121-132.

verticalidad domina el espacio plástico. Otro es el caso de *Naturaleza muerta* (1929) y *Frutos del huerto* (1934), cuya resultante es un bodegón de cocina próximo a la tradición española.

En 1932, desde el periódico *La Tierra*, Gustavo Cochet, aconsejaba ver a las naturalezas muertas de Schiavoni “con mirada clara y deseos de comprensión”, porque allí los motivos más sencillos resultaban ser “una joya del arte pictórico”.⁴⁰ Es el momento donde el autor exhibe con solidez cómo ha capitalizado su experiencia florentina de la década del diez, al dar forma precisamente a las sugerencias papinianas sobre *Lo trágico cotidiano* (1906):

“Estamos acostumbrados a esta existencia y a este mundo, y no sabemos ya ver sus sombras, enigmas y tragedias, hasta el punto que se necesita tener un espíritu extraordinario para descubrir los secretos de las cosas ordinarias. Ver el mundo común de manera no común, tal es el verdadero sueño de la fantasía”.⁴¹

Del clima intelectual de ese ambiente, Schiavoni también capturó las estrategias de trabajar la fijación de la imagen vista de frente y la suspensión del tiempo, de ahí su obsesión por enmarcar la inmovilidad y el silencio.

⁴⁰ Gustavo Cochet, “Augusto Schiavoni”, Rosario, *La Tierra*, 1932.

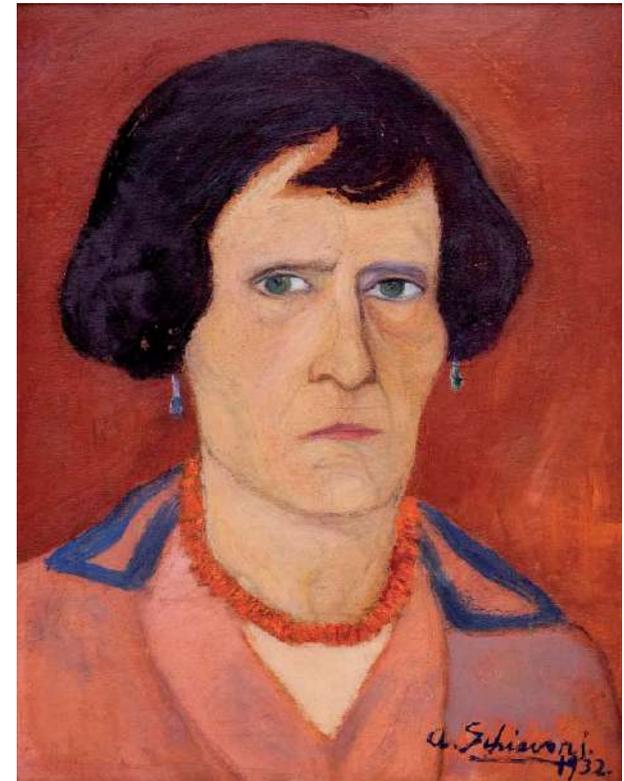
⁴¹ Apud Maurizio Calvesi, *La metafísica esclarecida (...)*, op. cit., pp. 26-27.



AUGUSTO SCHIAVONI
Naturaleza muerta, 1929
Óleo s/tela
79 x 79

AUGUSTO SCHIAVONI

Collar rojo, 1932
Óleo s/cartón
47 x 37



Retratos

Desde sus inicios, Schiavoni, realizó innumerables retratos, sobre todo individuales. Pintó hombres, mujeres y niños posando tiesos e inmóviles, inmersos en un tiempo suspendido. El hecho de que el pintor nos muestre a sus personajes posando, se puede relacionar con la siguiente reflexión de Max Weber “no hay, en los tiempos modernos, otra identidad posible que la del rol”.⁴² En los cuadros de Schiavoni el pintor aparece con sus pinceles y su paleta, el jardinero con su azada y la estudiante delante de una biblioteca poblada de libros. De ese modo el artista refuerza la identidad del personaje mediante el uso de los elementos emblemáticos que representan los atributos de la función social que desempeña.

⁴² Apud Tomás Llorens (comisario), *Forma (...)*, op. cit, p. 130.

En el óleo *Mi hermana* (1927), que según María Laura Schiavoni se denominaba “En pose”, vemos a una mujer portando los rasgos de distinción de la época: vestido a la moda, zorro colgado del cuello con la cabeza del animal sobre su hombro y corte de pelo a la *garçon*. Una cantidad de retratos de mujeres llevan como título alusiones a la indumentaria: *Vestido azul* (1927), *La niña de la boina blanca* (1930), *La dama del zorro* (1933). Otro conjunto explicita los atributos característicos del género: *La mujer de la mantilla* (1918), *Mujer con abanico* (1920), *La mujer del peinetón* (1923), *Mujer con collar* (1932), *Mujer con aros* (1934).

Como ha planteado Sylvia Molloy –en su ensayo “La política de la pose”– se puede considerar “la fuerza desestabilizadora de la pose” como “fuerza que hace de ella un gesto político”.⁴³ La autora también destaca que “la pose dice que se es algo; pero decir que se es algo es posar, es decir, no serlo”.⁴⁴ En la imagen de las mujeres pintadas por Schiavoni prevalecen gestos agrios y amargos que traslucen infelicidad. Sus manos yacen sobre sus faldas o sobre los posabrazos de un sillón. Los rasgos de femineidad no están presentes en sus cuerpos, en absoluto sensuales, sino aplicados a través de accesorios femeninos: collares, pulseras, prendedores, sombreros, entre otros. Sus rostros poseen un mentón prominente y bastante poco femenino⁴⁵ y sus pechos están aplanados. Ellas posan tiesas, manteniendo la mirada fija, en un estado de emoción contenida. De su imagen representada se desprende el esfuerzo por mantener la contención y el control, dos rasgos promovidos y celebrados por la moral burguesa finisecular.

En otro orden, según Tomás Llorens, el conflicto que presentaba el género del retrato para los pintores modernos de inicios del siglo XX, era la reconciliación de dos planos “el del orden geométrico del cuadro y el de las formas características que nos permiten reconocer las cosas pintadas”.⁴⁶ Dos problemas: el de la autonomía del lenguaje y el de la representación como observación de la realidad. Siguiendo la lección de Cézanne, muchos pintores apelaron a la modificación de las proporciones de los cuerpos para privilegiar la planimetría de la proposición pictórica.

La figura de Ingres también fue revisitada para obtener soluciones formales, los hombros encorvados y la visibilidad de las manos, se destacan en uno de sus óleos paradigmáticos *Retrato de Louis-François*

⁴³ Sylvia Molloy, “La política de la pose” en Josefina Ludmer, *Las culturas de fin de siglo en América Latina*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1994, p. 129.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 134.

⁴⁵ Este “es un medio estilístico frecuente en el arte simbolista, consistente en eliminar las diferencias entre sexos para dar lugar a una androginia universal”. Michael Gibson, *Simbolismo*, Alemania, Taschen, 1995, p. 89.

⁴⁶ Tomás Llorens (Comisario), *Forma (...)*, op. cit., p. 120.

AUGUSTO SCHIAVONI

Mujer con collar, 1932
Óleo s/tela
80 x 80



Bertin. En su análisis sobre los retratos de mujeres de Diego Rivera, Rita Eder percibe que

“las mujeres aparecen con un traje que descubre sus hombros y brazos, las proporciones son siempre inexactas puesto que un brazo siempre será más largo que el otro. [...] para alguien que poseía un claro dominio del dibujo académico parece imposible que se trate de un mal cálculo”

Por lo tanto pareciera ser “un recurso propositivo” cuya fuente formal sería Ingres.⁴⁷

En los retratos de Schiavoni también resultan notorias las inexactitudes en las proporciones. En *Estudio* (1916), *Barbirrojo* (1917), *Estudiante* (1921), *Niña sentada* (1929) y *Mujer con collar* (1932), la dirección y el tamaño de los hombros se tornan de una arbitrariedad manifiesta. El mismo recurso está presente –con menor énfasis– en el resto de sus trabajos. Notamos además, que Schiavoni depositaba el carácter de sus personajes en los rostros y en las manos. En algunas de sus obras los rostros parecieran ser muy grandes en relación al cuerpo, tales los

⁴⁷ Las citas corresponden al ensayo “Los retratos de Diego Rivera” de Rita Eder, en: AAVV, *Diego Rivera. Retrospectiva*, Madrid, Ediciones El Viso, 1992, p. 212.

casos de *Niña sentada* y *Retrato de niño* (1934). La mirada de los niños transmite un halo de tristeza, sus manos también caen, al igual que la de las mujeres. Las únicas manos que lucen firmes y decididas son las de los hombres que portan pinceles, las de él y sus pintores amigos.

AUGUSTO SCHIAVONI
Magnolias, 1934
 Óleo s/hardboard
 46 x 38



Realismo Poético

Las figuras de Schiavoni fueron adquiriendo ciertos rasgos recurrentes. En los rostros, se destacan las mandíbulas – acentuadas con un valor lineal más bajo que el del resto de la línea de contorno que define y encierra la figura– y el cortante filo de la nariz. Las bocas aparecen hermeticamente cerradas –desde las que jamás asoma la blancura de un

diente–. Los hombros dislocados revelan la arbitrariedad manifiesta en su configuración. Los cuerpos tienden a una extremada planimetría y en general aparecen amputados por los bordes del cuadro y, finalmente, los encuadres mutilan las articulaciones de las figuras y seccionan arbitrariamente los objetos.

También percibimos ensayos personales en las relaciones establecidas entre las figuras y el fondo, un ejemplo sugerente de esta peculiaridad se corrobora en *La estudiante* (1929). Allí, la biblioteca que se ubica detrás de la figura se podría leer perfectamente como una abstracción geométrica, ya que los lomos de los libros funcionan como planos de color colocados dentro de una retícula lineal. Otro caso lo constituyen los dos botones del *Saco azul* (óleo, 1929) que producen la sensación de que están por caerse del cuadro. También, el broche sujeto a la blusa de *Bata ocre* (óleo, 1931) que al estar pintado con los mismos tintes que el fondo, parece atravesar la figura, que se nos revela vacía.

Asimismo, resultan frecuentes las referencias al oficio y al trabajo de taller: caballetes de pintor que dan la espalda al observador y reversos de bastidores dentro del cuadro. Citas explícitas e implícitas de los autores que miraba y admiraba, como en el caso de: *La mujer del libro* (1917) que dialoga con *Composición en gris y negro: retrato de la madre del artista* (1871) de Whistler, *Con los amigos pintores* (1930) –que alude directamente a *Las meninas* de Velázquez y *La familia de Carlos IV* de Goya– y *El jugador de cartas* (1931) –que envía a *Jugadores de cartas* (1890) de Cézanne–.⁴⁸ El gesto de pintar lo que se veía y de mostrar lo que se miraba lo aproxima a la propuesta de van Gogh en *Autorretrato con vendaje en la oreja* (1889). Allí, el holandés se auto-representó de frente, con una estampa japonesa colgada en la pared de su cuarto y un caballete sosteniendo una tela vacía a sus espaldas. Siguiendo ese gesto, años después Maurice Denis, en su *Homenaje a Cézanne* (1900) colocó como protagonista del cuadro a una naturaleza muerta de Cézanne. Así, posando sobre un caballete de pintor, la obra estaba siendo contemplada y comentada por el grupo *Nabi*.

Schiavoni, en su modo de configurar, produce sutiles alteraciones en la composición y en el color. Las sugerentes variaciones en los valores y la saturación de los tintes, posiblemente provienen de la implementación de los postulados del “uso expresivo del color” sostenidos por Giovanni Costetti. Al respecto su maestro afirmó que Augusto “no repite en su trabajo dos colores iguales”.⁴⁹ Schiavoni no modifica el color local, sino

⁴⁸ Sobre la presencia de citas a obras maestras del arte universal en las producciones de Schiavoni y Cochet véase de nuestra autoría “Entre la vanguardia y la tradición. Augusto Schiavoni y Gustavo Cochet”, en las IX Jornadas de Arte e Investigación “El arte de dos siglos: balance y futuros desafíos”, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, 24, 25 y 26 de noviembre de 2010.

⁴⁹ Giovanni Costetti, carta al padre de Augusto Schiavoni, *op. cit.*

que respetando el tinte de cada objeto altera su valor y saturación. A través de estas operaciones mantiene la planimetría y crea una atmósfera irreal casi imperceptible. Este juego cromático aparece claramente en su óleo *Frutos del huerto* (1934), en el que la pared azul del fondo cobra autonomía, planimetría y vigor debido a la intensidad del tinte que establece un juego de contraste de complementarios con una naranja, también en su máxima saturación, que juega como contrapunto y subdominante en la obra.

A la alternativa estética schiavoniana podemos abordarla desde lo que Aldo Pellegrini ha definido como 'Realismo Poético':

“Los realistas poéticos no deforman ni distorsionan el mundo de la realidad, como lo hacen los expresionistas y los cubistas. Conservan las formas naturales, pero mediante una acción transmutadora muy sutil, sea por una leve simplificación o rectificación de los contornos, sea por la alteración de los principios de iluminación del cuadro, sea por una modificación o trasposición del color local, el cuadro adquiere una vida particular que, sin dejar de ser realidad, toma un poco de imagen de cosa soñada, o de realidad sumergida en una atmósfera irreal”.⁵⁰

Renovaciones y rupturas

En 1926, Juan Zocchi, proclamaba la existencia en nuestra ciudad de “una cultura pictórica.”⁵¹ Según el autor “después del cereal [...] la única gloria de Rosario es la pintura”. Siguiendo al crítico, en el ámbito de las artes plásticas coexistían “muchos modos, escuelas y tendencias”: “el impresionismo renovado y personalizado de Musto”, el “geometrismo expresionista” de Julio Vanzo, “el primitivismo estilizado” de Lucio Fontana, el “subjetivismo de Alfredo Guido, prolongado y diferenciado en Luis Ouvrard” y –agregamos nosotros– el realismo sensible de Gustavo Cochet y la figuración de nuevo cuño de Augusto Schiavoni.

Cochet, Musto y Schiavoni desarrollaron sus proposiciones plásticas desde una imagen que no buscaba exhibir los lenguajes icónicos internacionales como insignias de la renovación. Ni conservadores, ni rupturistas, los autores otorgaron un sentido de lugar a sus obras desde la elección de un repertorio de temas vinculado a su hábitat y a través de la elaboración de un vocabulario personal. Con respecto a Cochet, Joaquín Torres García destacó que en Barcelona “aprendió a situarse en un plano moderno [...] a considerar más importante el aspecto plástico que el descriptivo, de la pintura”. Lo definió como “un artista bien

⁵⁰ Aldo Pellegrini, *Panorama de la pintura argentina contemporánea*, Buenos Aires, Paidós, 1967, pp. 46-47.

⁵¹ Juan Zocchi, “Una cultura pictórica en Rosario”, *Reflejos*, 3ª Sección, 20 de septiembre, 1926. Archivo Ferrer Dodero, sin paginar.

adaptado al ambiente de París” y destacó de su obra el “dibujo firme” y las “formas solidamente construidas”.⁵² Las notas del uruguayo revelan un rasgo singular de las formas de sociabilidad cultivada por nuestros artistas. Nos referimos a los vínculos de reciprocidad que articulan la amistad, los lazos solidarios y los pronunciamientos públicos. Torres García pondera la figura y la obra de Cochet, desde un periódico parisino, en el momento previo al regreso del rosarino a su ciudad natal. Cochet hace lo propio con Schiavoni –al igual que Pettoruti– para otorgar visibilidad a un tipo de obra de difícil lectura y Musto tratando que Schiavoni obtenga un merecido reconocimiento en los salones de la ciudad.⁵³

Un caso diferente es el de Julio Vanzo quien hacia finales de los años diez, comenzó a informarse sobre los movimientos de las vanguardias históricas. Su frecuentación de artistas, periodistas e intelectuales de la ciudad le permitió el acceso al conocimiento de propuestas radicalizadas como el cubismo. En 1919 realizó un autorretrato que evidencia con claridad su preocupación por ensayar nuevos lenguajes. Resuelto con preeminente carácter constructivo, el rostro, en un primerísimo plano, deja ver la estructura lineal y geométrica que lo rige. En 1921 se contactó con los impulsores de la *Revista Mural Prisma*. Vanzo representó a *Prisma* en nuestra ciudad al tiempo que sostuvo relaciones muy fluidas con la plástica porteña, hecho que se corrobora con su participación en Buenos Aires de los eventos realizados en homenaje a la visita de Marinetti, en 1926. Asimismo, entabló una intensa amistad con Lucio Fontana, quien estaba recién llegado al país, luego de haber vivido varios años en Italia. Ambos compartieron un taller hasta el año 1927, en que Fontana regresó a Europa. Según Vanzo en ese espacio de trabajo conjunto “surgió el arte moderno de Fontana”.⁵⁴

En 1924, se vivenciaron en Rosario las repercusiones del lanzamiento del periódico quincenal de arte y crítica libre *Martín Fierro* y de la controvertida exposición individual de Pettoruti en la galería Witcomb de Buenos Aires. La exposición de Pettoruti sacudió al público y a la crítica, en palabras del protagonista:

“si diese fe a sus crónicas, uno de mis propósitos al pisar tierra Argentina, habría sido destruir el arte nacional. Confundían arte nacional con motivo folclórico; porque cuando Chardin pinta un par de manzanas, hace arte francés, al igual que Bonnard pintando una

⁵² Joaquín Torres García, “Gustavo Cochet, pintor argentino”, París, Especial para *Metrópolis*, marzo 1930.

⁵³ Cabe destacar que Musto junto con Hilarión Hernández Largaía y José Bikandi fueron los jurados del XIII Salón de Rosario de 1931 donde Augusto Schiavoni obtuvo un premio estímulo. Asimismo, es importante señalar que Musto presenta en dicho salón el *Retrato del pintor Augusto Schiavoni*.

⁵⁴ Fernando Farina, *Julio Vanzo*, Rosario, MMBAJBC, 2001, p.12.

mujer en la bañera o al pie de la bañera. Manzanas, mujeres y tinas de baño las hay en todas partes del mundo; pero por encima del motivo, trascendiéndolo, está la inmanencia nacional que no nos dejará equivocarnos sobre el origen de la pintura”.⁵⁵

Mientras los sectores dominantes hablaban en términos de esencia, Pettoruti se refería a la inmanencia. Pensamos que desde esa posición leyó –a inicios de los años treinta– a la figura de Augusto Schiavoni incluyéndolo entre quienes “están abriendo nuevos surcos en pro de un arte argentino”⁵⁶ e insertando así a su par rosarino en la franja de creadores que estaban impulsando las renovaciones estéticas articuladas con un sentido lugar.

En el ámbito cultural porteño abrieron sus puertas espacios alternativos y se impulsaron salones opuestos a los criterios dominantes: el ‘Salón libre’, el ‘Salón independiente’ y el ‘Nuevo Salón’. Paralelamente comenzó a desarrollarse un circuito nacional de salones como los de La Plata, Santa Fe, Paraná y Rosario donde los artistas modernos como Pettoruti, Xul Solar y Guttero obtuvieron distinciones. En ese contexto, en Rosario, el Museo Municipal de Bellas Artes adquirió la obra *La retirada* de Pedro Figari en 1925, *Alrededores de Milán* y *El pintor Xul Solar* de Pettoruti en 1927 y las naturalezas muertas de Héctor Basaldúa y Pedro Domínguez Neira.

Pettoruti fue invitado por ‘El Círculo’, en 1927, para realizar una exposición individual y Alfredo Guttero obtuvo la Medalla de Oro en Figura, con su *Composición* –adquirida por la Comisión Municipal de Bellas Artes– en el X Salón de Rosario de 1928. En 1929 se realizó el XI Salón de Otoño donde Guttero actuó como jurado y Lino Eneas Spilimbergo obtuvo el primer premio de pintura con su *Paisaje de San Juan*. El Salón estuvo abierto a los artistas de América Latina y se caracterizó por el “desembarco” de la obra de artistas brasileños a nuestra ciudad. En una línea claramente renovadora se encontraban los envíos de Raquel Forner, Juan Del Prete, Alfredo Guttero, Victor Pizarro y Augusto Schiavoni. Se distinguen, por su impronta muy personal, las presentaciones de Miguel Carlos Victorica y José Marín Torrejón.⁵⁷

La presencia de proposiciones plásticas renovadoras se reforzó con la exhibición del Nuevo Salón en Rosario. Allí expusieron entre otros: Xul Solar, Emilio Pettoruti, Pedro Figari, Juan del Prete, Miguel Carlos Victorica, Lino Eneas Spilimbergo, Horacio Butler y Héctor Basaldúa. En Buenos Aires se produjeron diferentes formas de aproximación a los nuevos lenguajes, los pintores pertenecientes al grupo martinfierris-

⁵⁵ Emilio Pettoruti, *Un pintor ante el espejo, op.cit.*, pp.176.

⁵⁶ Emilio Pettoruti, *Augusto Schiavoni*, Buenos Aires, Signo, 16 al 30 de julio, 1932.

⁵⁷ Las formas del intimismo características de José Marín Torrejón sintonizan con el lenguaje schiavoniano.

ta, los “Artistas del Pueblo” y algunos pintores independientes como Alfredo Guttero –que desde su regreso al país en 1927 funcionó como un factor aglutinante de los distintos sectores renovadores impulsando la creación del ‘Nuevo Salón’ en 1929, entre otros emprendimientos–. También, Fortunato Lacámara, Victor Cúnsolo, Miguel Carlos Victorica, Eugenio Daneri, quienes no optaron por las estrategias de confrontación pública, propia de las vanguardias, sino que asumieron la búsqueda de un lenguaje intimista, desarrollando sus prácticas en un espacio de margen, el barrio de La Boca, actitud próxima a la de Augusto Schiavoni, que desarrolló sus “soliloquios en voz alta”⁵⁸ en el barrio de Saladillo de Rosario. Todos ellos, desde distintas posiciones estéticas e ideológicas, ya sea disintiendo o divergiendo de la estética tradicionalista y sus cultores, produjeron un viraje en las propuestas del arte argentino.

Con los pintores amigos

En 1930 Augusto Schiavoni realizó *Con los pintores amigos*, un óleo de grandes dimensiones donde se autorretrató de pie a la izquierda del cuadro, casi saliéndose del mismo. Se representó vestido de traje mirando de frente al espectador y sosteniendo un pincel con su mano derecha, cortada por el borde del soporte. Él se ubicó detrás de su entrañable amigo y colega Manuel Musto, a quien retrató con el sombrero puesto, portando un sobretodo de piel de camello y zapatos de color *asortie*, sentado en una silla con las piernas cruzadas y el brazo izquierdo apoyado en una mesa blanca que ocupa el centro de la composición. Del otro lado de la mesa, a la derecha, se encuentra Alfredo Guido con su espalda amputada por el filo del cuadro, también acodado y con la mano sosteniendo el mentón. Guido, posa distendido y distante con su traje azul –es el único personaje que no mira de frente y tiene sus piernas cruzadas detrás de las de Musto. Los retratos de Guido y de Musto conforman el primer plano de la composición, el segundo lo ocupa el de Schiavoni, en el tercero, detrás de la mesa, aparece representado José Bikandi, sentado, luciendo la boina distintiva de los vascos, con un vaso de vino en su mano izquierda. Luego, en el cuarto plano, vemos el reverso de un caballete de pintor, un lienzo aún sin pintar y un cuadro colgado y enmarcado: el retrato de una mujer. Nos encontramos ante una obra que nos presenta a un grupo de amigos pintores, tres de ellos están sentados en torno a una mesa bebiendo vino, y el otro de pie mirando hacia fuera, sin silla y sin vaso a la vista. No sabemos claramente si el espacio representa a un taller de artista, porque si bien aparecen los atributos del hacer plástico: caballete, lienzo preparado y pincel, el mobiliario nos remite a un salón de

⁵⁸ Alfredo Guido, “Prólogo”, Buenos Aires, Estimulo de Bellas Artes, 1943 (catálogo exposición).



AUGUSTO SCHIAVONI
Retrato del pintor Musto, 1928
Óleo s/tela
130 x 80



AUGUSTO SCHIAVONI
Con los pintores amigos, 1930
Óleo s/tela
190 x 200



AUGUSTO SCHIAVONI

Retrato del pintor Manuel
Musto, 1932

Óleo s/tela
100 x 100

estar de un interior burgués.

Consideramos que este trabajo se puede pensar a partir de la noción de los “cuadros acertijo” definidos por Jonathan Brown y Carmen Garrido como “un selecto grupo de cuadros, entre los que se encuentran obras tan famosas como *El matrimonio Arnolfini* de Jan van Eyck, *Las meninas* de Velázquez, *La familia de Carlos IV* de Goya, *Olimpia* y *Bar del Follies Bergères* de Manet y *Las señoritas de Avignon* de Picasso”.⁵⁹ Según los autores, estas obras maestras tienen lo que podríamos llamar una composición abierta, es decir, que el final de la narrativa pictórica parece estar fuera del cuadro y requiere la participación del espectador como implícito convocado.

Podríamos preguntarnos qué es lo que Schiavoni ha dejado allí suspendido ante nosotros para que completemos a través del acto de lectura. La primera pista clara que nos ha dado como vía de acceso es la referencia casi explícita a *Las meninas* de Velázquez. Sabemos que a nuestro artista le interesaba muy particularmente la pintura de Velázquez y que *Las meninas* no es una obra más dentro de un extenso cuerpo de trabajos. Una de sus peculiaridades es el hecho de estar relacionada con la vieja ambición del artista de alcanzar una posición noble para él y para su arte. Cuestión de suma importancia en la España del siglo XVII, donde la pintura se consideraba una actividad menor, propia de artesanos. Cabría preguntarnos aquí si hay un problema compartido entre el artista del siglo XVII español y el pintor de inicios del siglo XX nacido en la ciudad de Rosario.

Si reparamos en el destino crítico de Schiavoni notamos que fue un autor cuya obra requería un capital simbólico importante para su abordaje. Basta leer el prólogo de Emilio Pettoruti a su exposición de 1932, organizada por la agrupación Signo, donde consignaba “ha concurrido a casi todas las exposiciones de su ciudad sin hallar jamás el aliciente de una crítica comprensiva”.⁶⁰ También, Gustavo Cochet, en octubre de ese mismo año escribió en un medio de prensa local “lo único que puedo recomendar al que quiera ver la pintura de Schiavoni igual a Goya y al Fray (sic) Angélico, que haga abstracción por un momento de la mala pintura que está acostumbrado a ver” afirmando que se trataba de “la obra del pintor mejor dotado que yo he conocido”.⁶¹ En ese sentido cabe destacar que el 18 de agosto de 1932 se fundó la Agrupación de Artistas Plásticos Refugio anunciando que “será el verdadero rincón de amparo de los artistas; amparo del que hasta ahora se han visto privados”.⁶²

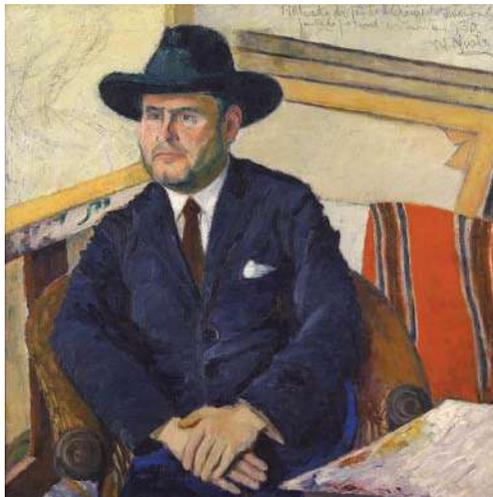
⁵⁹ Jonathan Brown y Carmen Garrido, *Velázquez. La técnica del genio*, Madrid, Encuentro, 1998, p.181.

⁶⁰ Emilio Pettoruti, “Augusto Schiavoni”, *op. cit.*, 1932.

⁶¹ Gustavo Cochet, “Augusto Schiavoni”, *op. cit.*, 1932.

⁶² Isidoro Slullitel, *Cronología del arte en Rosario*, Rosario, Biblioteca, 1968, p. 43.

Podemos suponer que la obra *Con los pintores amigos* representa, al menos en el plano de la dimensión de la pintura, lo que el sistema del arte —o su estigma de solitario— le habían escamoteado. Ese artista “sin lugar” o “fuera de lugar”, intentó insertarse en la historia del arte moderno local representando su posición como autor en una suerte de cuadro-manifiesto. Como dijimos, se autorretrató de pie, con el pincel en la mano, junto con sus pares generacionales que en ese momento sí contaban con el prestigio que a él se le había negado. Los cuatro artistas representados lucen rígidos, estáticos y posando. La composición se encuentra partida en torno a un eje central formado de arriba hacia abajo por el caballete de pintor, el lienzo vacío, el florero blanco y la superposición entre las piernas cruzadas de Musto y las de Guido. Del lado izquierdo, se hallan Musto y Schiavoni, del derecho, Guido y Bikandi. Musto y Guido ocupan el primer plano del cuadro, precisamente los dos pintores consagrados y prestigiosos de ese conjunto de artistas. Musto con un sobretodo naranja, Guido con un traje azul, ambos colores complementarios, siendo uno cálido y otro frío. La cabeza de Musto, que porta un sombrero se encuentra en diagonal hacia atrás con la cabeza de Schiavoni, que está vestido con un traje marrón. La cabeza de Guido también constituye una oblicua hacia atrás con la de Bikandi, quien luce una boina y un traje azul-violáceo. Situación bipartita que nos permite pensar que podríamos encontrar ante dos opciones estéticas diferenciadas representadas por las dos figuras que ocupan el primer plano, filiadas respectivamente con las que se encuentran detrás de cada una.



MANUEL MUSTO
Retrato del pintor
A. Schiavoni, 1930
Óleo s/tela
90 x 90

Schiavoni y Musto

En 1930 en el cuadro *Con los pintores amigos* Schiavoni retrató a Musto sentado con el sobretodo de piel de camello y el sombrero aún puestos. Dos años antes, en el óleo *Retrato del pintor Musto*, lo representó de pie, vistiendo un traje marrón, con los brazos cruzados, empuñando firme y decidido un manojo de pinceles, tres de distintas gradaciones. Detrás de la figura pintada en un primerísimo plano, a la derecha del cuadro, colocó la mesa que aparece en muchas de sus obras. Sobre la misma se encuentra la paleta del pintor, con sus colores dispuestos del blanco hacia el rojo, pasando por el naranja, luego el verde y delante de todos el azul.

En 1932 plasmó el *Retrato del pintor Manuel Musto*, allí lo representó también en un primerísimo plano, sentado en un sillón del taller del realizador de la obra, con las manos y las piernas cruzadas. Encajado en el soporte cuadrado, con el filo de la cabeza que choca contra el borde superior del marco y con las piernas cortadas apenas debajo de la rodilla izquierda. En el segundo plano se ve un fragmento pequeño de una mesa rebatida. Nos produce la sensación de que la revista que se encuentra sobre ella está en un equilibrio inestable, casi a punto de caerse. El tercer plano lo conforma el respaldo estampado del sillón que configura una oblicua dirigida hacia el centro de la arista superior del cuadro y por último, sobre el fondo, vemos el dorso de un bastidor entelado.

En 1930, Musto retrató a Schiavoni inscripto en un soporte cuadrado. Fornido, portando un gran sombrero, traje violáceo, camisa blanca y corbata marrón. Comodamente sentado, con la mirada perdida, envuelto por los posabrazos de un sillón y rodeado de telas estampadas, unas con motivos florales y otras con atributos americanistas. El sillón referido aparece reiteradas veces en las obras de Musto, no cabe duda que la escena transcurre en su taller, marcado por la presencia de bastidores y una gran paleta, ubicada exactamente al lado de las manos del artista retratado y que indica los colores empleados para la realización de la obra. Ambos retratos expresan una de las dinámicas más frecuentes de la sociabilidad desplegada por los artistas pertenecientes a la primera generación de creadores nacidos en la ciudad. Los ámbitos por excelencia para sus encuentros eran los bares o los talleres. En sus estudios se mostraban el grado de avance de sus proposiciones plásticas y también se retrataban.

Los artistas amigos vivieron solos, compartieron un modo de estar en el mundo y un registro temático: los paisajes de los alrededores del taller, los árboles del barrio, las frutas, las flores de sus jardines y los interiores de sus casas-estudio.

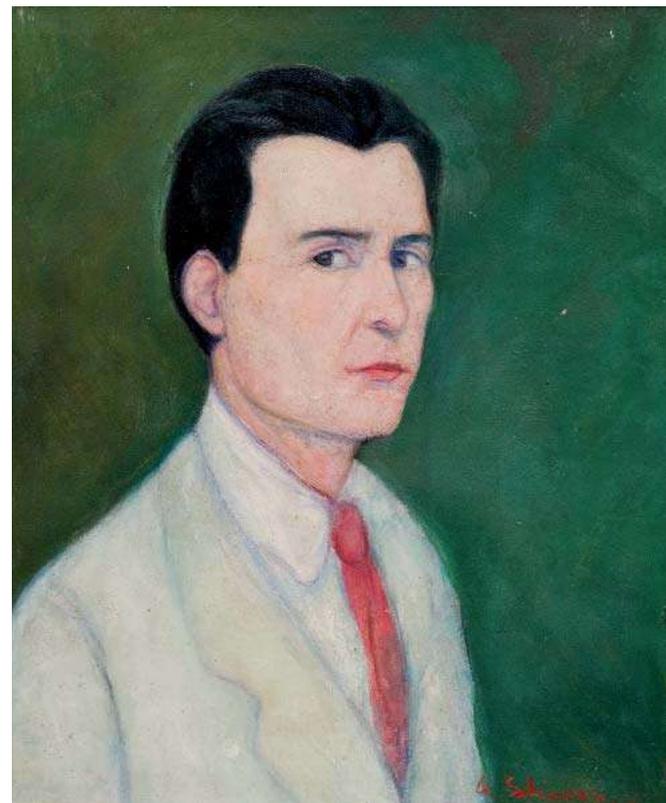
En el retrato de 1928, Schiavoni, representó a Musto vestido de traje

marrón, con camisa blanca y corbata oscura, de pie y con los atributos del pintor: pinceles y paleta. Consideramos que esa obra prelude el modo en que nuestro autor se autorretrató con sus pintores amigos: de pie, luciendo un traje marrón, una camisa blanca y una corbata oscura, precisamente detrás de Manuel Musto, su compañero de ruta.

Ante el espejo

La obra de Schiavoni ha sido siempre figurativa. Sus imágenes son reconocibles, sin que en su materialización se haya apelado a los artilugios academicistas para la producción de verosimilitud. Al respecto, Giovanni Costetti se preciaba de ser un hombre “de disciplina” que no enseñaba “habilidades superficiales” a sus discípulos.⁶³ La persistencia con la que el artista se pintó a sí mismo, a lo largo de toda su vida, nos invita a pensar en una auto-ficción, en una aproximación autobiográfica al hacer pictórico combinada con cierto tipo de ficción sobre la figura del artista. Nuestra afirmación se debe a que hemos reparado en las disrupciones entre su apariencia –reflejada en una foto o en un retrato pictórico– y su auto-representación plástica. Sabemos que una de las problemáticas características de la modernidad gira en torno a “las relaciones de las personas entre sí y consigo mismas”.⁶⁴ Aspecto al que habría que sumarle la inestabilidad sufrida por la figura del artista en el espacio social, que Charles Baudelaire interpretó como “la pérdida de una aureola”.⁶⁵ Sobre esta cuestión Raymond Williams apuntó que “el artista se convierte en un dandy o en un radical antimerchantil, y a veces en ambas cosas”.⁶⁶

Iván Hernández Larguía nos ha señalado que la búsqueda de diferenciación respecto de la clase media –característica de muchos de los plásticos modernos– se hace patente en la elección de su indumentaria: “la blusa rusa de Yrurtia y de Lagos, el kimono de Ocampo, los blusones y/o casacas de un diseño no corriente”.⁶⁷ En 1928, Schiavoni se autorretrató vistiendo una blusa exótica. Se representó en un primerísimo plano, extremadamente delgado, con un rostro equívoco, la boca herméticamente cerrada, la mandíbula pronunciada y la mirada perdida. El cuadro transmite una profunda tristeza y tiene zonas de contacto con un autorretrato de 1926: la blusa blanca, el rostro delgado y ambiguo y el estado anímico.



AUGUSTO SCHIAVONI

Autorretrato, 1922

Óleo s/tabla

51 x 42

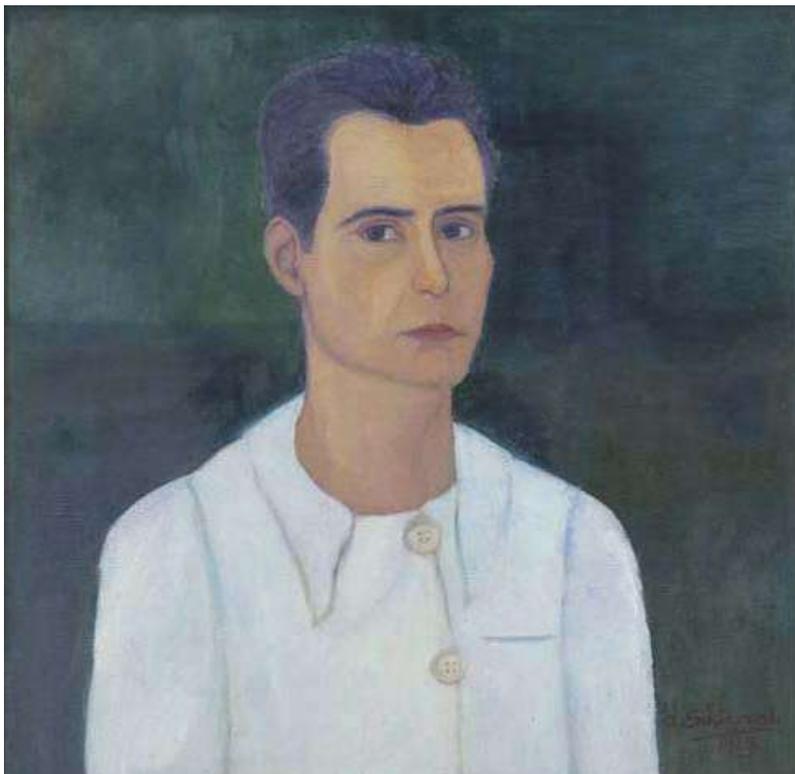
⁶³ Giovanni Costetti, Carta al padre de Augusto Schiavoni, *op. cit.*

⁶⁴ Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Buenos Aires, Siglo veintiuno, 1989, p. 155.

⁶⁵ *Ibidem.*

⁶⁶ Raymond Williams, *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas*, Buenos Aires, Manantial, 1997, p. 53.

⁶⁷ Comunicación personal a la autora, 15 de febrero de 2008.



AUGUSTO SCHIAVONI

Autorretrato, 1928

Óleo s/tela
70 x 70

En 1930 Manuel Musto realizó un retrato de Schiavoni, si lo comparamos con el autorretrato de ese mismo año, más arriba citado, lo primero que nos llama la atención es el contraste en la fisonomía. El rostro y el cuerpo que percibió Musto no tiene nada que ver con el que pintó Schiavoni. En el cuadro de Musto su amigo aparece rozagante, más bien con exceso de peso, ostentando una leve sonrisa y vistiendo un traje violáceo, una camisa blanca, un pañuelo del mismo tono asomando del bolsillo superior del saco, una corbata marrón y un sombrero. Con las mismas características físicas, fornido y macizo, se nos presenta Schiavoni, junto a Gustavo Cochet en una foto tomada en 1931.⁶⁸

Son reiterados los autorretratos de Schiavoni en los que aparece luciendo un fino traje y corbata. Con esa indumentaria se pintó en 1915, en 1922 y en el retrato de grupo de 1930 *Con los pintores amigos*. En la obra del '15 el énfasis está puesto en el rostro que ocupa casi la totalidad del cuadro. La pintura corresponde a su etapa florentina y tiene zonas de contacto con tres autorretratos de Giorgio De Chirico, uno de 1920, otro de 1922 y el de 1924. También ostenta clara afinidad con los autorretratos de dos colegas rosarinos discípulos de Costetti, el de César Caggiano y el de Domingo Candia.

En los tres autorretratos de Schiavoni aludidos, el del '15, el del '22 y el del '30, resulta evidente la pose, el encuadre ha sido buscado. También hay elementos del simbolismo que se traslucen: vehemencia y dramatismo de los rostros. En el autorretrato de 1922, la mirada inquisidora de la obra del '15 se ha transformado en una mirada ensimismada, la mandíbula sigue estando enfatizada y la boca continúa herméticamente cerrada. Lo primero que llama la atención es el juego cromático, la línea vertical roja conformada por la corbata aparece en franco contraste con el austero fondo verde que enmarca la figura. En 1930, Schiavoni vuelve a autorretratarse luciendo traje y corbata, en esta ocasión aparece de pie, junto a sus amigos pintores que están sentados. A diferencia de los dos autorretratos que mencionamos con anterioridad, aquí la clave estética está completamente apartada del naturalismo. La lógica de este retrato de grupo es absolutamente singular, no hay ninguna proporción o figura que responda a las relaciones espaciales habituales y esperadas.

Realismos

Hacia finales de los años veinte, Augusto Schiavoni, comenzó a tener una mayor presencia pública en el espacio del arte local y nacional. En 1928 obtuvo un Premio Estímulo en el X Salón de Otoño de Rosario. En 1931 participó en el XIII Salón Rosario con dos obras *Figura de viejo*

⁶⁸ La foto consta en: Mele Bruniard, Eduardo Serón y Emilio Ellena, *Gustavo Cochet*, Buenos Aires, Estudio Gráfico, 1968.

(también denominada *Hombre de la azada*, 1931) y *Naturaleza muerta* (1929), siendo ésta última incorporada al patrimonio del Museo. También participó del XXI Salón Nacional en el Museo Nacional de Bellas Artes con *Los mirasoles* (1931) y donó dos óleos *Viejo y Flores* (realizados en 1931) al Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata dirigido por Emilio Pettoruti.

En el mes de junio de 1932 participó con las obras *Retrato del pintor Musto* y *Ocaso*, de la *Exposición de artistas locales* organizada por la Comisión Municipal de Bellas Artes en Rosario, en razón de que dicha comisión no pudo garantizar la realización del Salón de Otoño desde 1932 hasta 1934. En julio y octubre de 1932 inauguró sus muestras individuales en las sedes de la agrupación Signo de Buenos Aires (en el sótano del Hotel Castelar) y de Rosario (en el Salón *Bleu* de la Confeitería La Perla). Su presencia en ese selecto espacio de arte revela la inserción en un ámbito prestigiado por sus pares. Emilio Pettoruti, por entonces Director de la Agrupación de Artistas Signo, prologó el catálogo de la exposición de Schiavoni donde manifestó

“[...] la producción de este obrero del arte, habla de su entusiasmo, que le ha hecho lograr en su obra actual, telas plenas de sugestión de un mundo primario y dramático, realizadas con valores plásticos, que revelan su espíritu alerta. A Augusto Schiavoni hay que situarlo entre los pintores que en el presente están abriendo nuevos surcos en pro de un arte argentino.”⁶⁹

También se refiere a la experiencia florentina compartida con él y con Manuel Musto, a las “andanzas nocturnas por las solitarias y nostálgicas callejuelas, o flanqueando el bello y famoso Arno”. Según Pettoruti, el maestro Giovanni Costetti ceñía demasiado a nuestro artista a “los viejos conceptos” en tanto que “ahora, es él y sólo él, quien piensa y obra, sin sugerencias ajenas”. Este obrar es atribuido a la “conducta de misántropo que observa en su pequeña villa de los alrededores del Rosario”. Las alusiones a un mundo primario y dramático y a la figura del artista como aislado, solitario, extraño y sugestivo nos reenvían de inmediato al ambiente florentino de inicios del siglo XX. Señalamiento que necesariamente se vincula con la presencia en el arte argentino de los años treinta de las distintas versiones de la figuración de nuevo cuño.

Martha Nanni ha señalado que, al despuntar esa década, la coyuntura internacional adversa produjo el regreso de los artistas residentes en Europa que llegaron “con una nueva mirada” adquirida en la frecuentación de los museos y a través de la enseñanza transmitida por maestros como André Lothe, Othon Friesz y Le Fauconnier. Sumada a esas nuevas presencias en la escena cultural, la autora ha destacado otros

⁶⁹ Emilio Pettoruti, “Prólogo”, *Augusto Schiavoni, op. cit.*, 1932.

indicadores como los artículos de Emilio Pettoruti sobre los pintores modernos italianos, la amplia y pronta recepción del libro de Franz Roh, *Realismo Mágico. Post Expresionismo*, las exposiciones de pintura italiana contemporánea realizadas en Boliche de Arte y especialmente la muestra del *Novecento* italiano organizada por Margherita Sarfatti en Amigos del Arte.⁷⁰

En función de estos hechos y en sintonía con los nuevos debates sobre el arte y sus fundamentos de valor propios de los años treinta, Juan Zocchi en su conferencia “La vida del arte” se refirió a Schiavoni como

“[...] un esteta metafísico, plástico de los espíritus. Un artista que abandonó el academicismo, porque éste no podía darle ya nada y que participando del clasicismo y el primitivismo actual proviene su pintura del sentido profundo de la especie.”⁷¹

Cabe destacar aquí que el “primitivismo” que menciona Zocchi refiere a las lecturas del Renacimiento temprano que rescatan selectivamente los valores plásticos de la pureza, síntesis formal, solidez constructiva, hieratismo, austeridad y despojo ornamental.

Pensamos que esa nueva mirada acompañada por la presencia sostenida de la estética de las “vueltas al orden” en sus versiones alemana, francesa e italiana, crearon las condiciones para la recepción de la obra de Schiavoni por parte de un restringido grupo de conocedores. Al respecto, en una carta dirigida a Schiavoni, Emilio Pettoruti lamenta que el rosarino no haya asistido personalmente a ver su muestra e intenta persuadirlo para que viaje “aunque más no fuera por uno o dos días” alegando que es su primera exposición en Buenos Aires.⁷² Asimismo, le comenta: “la inauguración de tu exposición coincidió con el homenaje a los estudiantes brasileños; un mundo de gente”.

En otra correspondencia manuscrita le notifica que su exposición fue “todo un éxito”,⁷³ que “ha sido muy visitada”. Respecto de la recepción afirma que “ha interesado muchísimo a los mejores artistas”, aclarando que “no a los académicos”, hecho que “no dejará de alegrarte”, sostiene Pettoruti, explicitando la inserción de Schiavoni a la franja de los artistas modernos.⁷⁴

⁷⁰ Martha Nanni, “Los Modernos”, en AAVV, *Historia crítica del arte argentino*, Buenos Aires, AACA/TELECOM, 1995.

⁷¹ “Conferencia del Sr. Juan Zocchi sobre ‘La vida del arte’”, 1932. Archivo Schiavoni, MMBAJBC, sin paginar.

⁷² Emilio Pettoruti, Carta a Augusto Schiavoni, datada “Domingo 17 [1932]”, Archivo Rodolfo Elizalde. (Los subrayados son del autor). Las referencias a continuación corresponden a la misma carta.

⁷³ Emilio Pettoruti, Carta a Augusto Schiavoni, datada “Sábado 6 [1932]”, Archivo Rodolfo Elizalde.

⁷⁴ Pettoruti finaliza las cartas con la frase “te abraza tu Petto”, hecho que pone de manifiesto la amistad profesada por el platense.

MARÍA LAURA SCHIAVONI

S/T, 1947
Óleo s/tela
50 x 65

Intima, 1945
Óleo s/cartón
48 x 68

Magicorama (Misterio), s/f
Óleo s/cartón,
48 x 67



María Laura Schiavoni

María Laura Magdalena Schiavoni nace en Rosario el 22 de julio de 1904. Egresó con el título de maestra normal nacional en 1923 y luego obtuvo el de profesora normal nacional de letras en 1926. De formación autodidacta, expuso en galerías, museos y salones a lo largo de sesenta años. Autodefinida como “Pintora y maestra”,⁷⁵ dictó conferencias, colaboró con publicaciones sobre arte, filosofía, literatura, historia y sociología en los diarios *La Capital*, *Tribuna*, *La Tribuna* y participó activamente en diversas asociaciones de bien público. Desarrolló una producción pictórica propia, altamente personal y enigmática que atravesó por distintas fases. En primera instancia cultivó una imagen construida a partir de encuadres antiacadémicos, perspectivas rebatidas y una paleta clara. Luego el dibujo se fue desvaneciendo y la imagen se tornó netamente pictórica y evanescente conformando lo que la autora denominó como “paisajes espirituales”, hacia fines de los años cuarenta. A continuación, las pinceladas cobraron visibilidad y la materia espesor en una serie de obras designadas por la artista como “Magicorama”.

Concurrió asiduamente a los salones realizados en Rosario y en Santa Fe. Obtuvo, al igual que su hermano Augusto, un Premio Estímulo en el XIII Salón de Rosario de 1931, participó de la *Exposición de artistas locales*, realizada en el Museo de Rosario en 1932 y actuó como jurado en el V Salón Anual de Artistas Rosarinos.⁷⁶ Asimismo, mantuvo una labor muy activa en la Asociación Amigos del Arte, fundada en 1944, llegando a ser miembro de la Comisión Directiva, donde realizó exposiciones de su obra y organizó muestras retrospectivas de Augusto, fallecido el 22 de mayo de 1942.

En su artículo “La catarsis plástica de María Laura Schiavoni”,⁷⁷ Montes i Bradley, definió a la artista como alguien de “finísimo temperamento artístico”. Reconoció en sus paisajes “un lirismo hondamente personal” y destacó que en ellos “no habita nadie [...] las sendas son inmatrimales, las arenas inasibles, los mares i ríos incorpóreos, los cielos vacíos, las montañas inaccesibles, las pampas abstractas, las paredes impalpables”. Percibimos un sugestivo contrapunto entre los paisajes de la artista de la primera época con los de su hermano. En los paisajes de Augusto tampoco aparece presencia humana y tanto por los tintes empleados, por la ligereza de la materia, como por su espacialidad plástica resultan obras que pueden leerse en dos o más claves, como anotaciones de lo real visible, como indagaciones plásticas y como

⁷⁵ Obtuvimos los datos biográficos de un curriculum sin fecha escrito por la artista. Archivo personal de la autora, Familia Schiavoni.

⁷⁶ Actuó como jurado, designada por la Dirección Municipal de Cultura, junto a Carlos E. Uriarte, Juan Berlingieri, Manuel Suero y Julio Vanzo, en 1944.

⁷⁷ Ricardo E. Montes i Bradley, “La catarsis plástica de María Laura Schiavoni”, Rosario, *Boletín de cultura intelectual*, año 5, N°s 52/54, julio-septiembre de 1947, pp. 1-2.



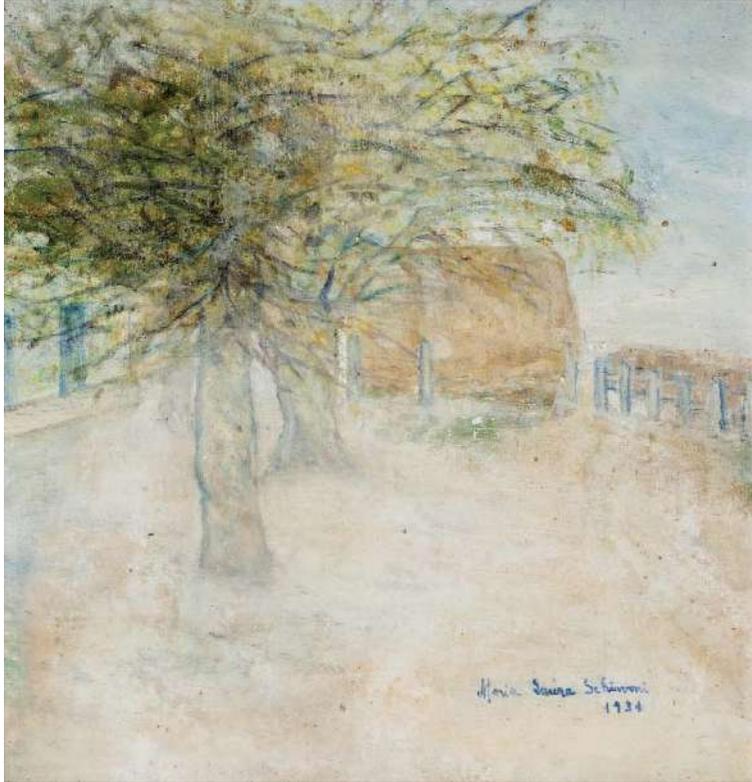
AUGUSTO SCHIAVONI

Arroyo, 1929
Óleo s/tela
80,5 x 80



MARÍA LAURA SCHIAVONI

Paisaje, 1942
Óleo s/tela
50 x 70



MARÍA LAURA SCHIAVONI

S/T, 1931
Óleo s/cartón
39 x 39,5

trasposiciones de estados anímicos.

En otro orden, Montes ubica su registro cromático “específicamente en los verdes”, destacando su paleta de “verdes delicados”, “azules pálidos”, “rosados suaves”, “amarillos de sueño” que se funden sobre “el purísimo blanco”. En las obras tempranas de Alfredo Guido y en las pinturas de Augusto y María Laura Schiavoni encontramos una paleta clara y luminosa y el empleo de los tintes destacados por el crítico.

Hacia fines de los años cuarenta María Laura tuvo una presencia pública muy activa. En 1946 participó del IV Salón del Litoral de Santa Fe y del XXV Salón de Rosario, respecto a sus obras, en el periódico *La Prensa* se ponderó su paisaje de “extremada delicadeza”.⁷⁸ También el diario *La Capital* destacó su paisaje de “grises delicados” y “de suave acento poético”.⁷⁹ En 1947 expuso en el espacio Amigos del Arte. 1948 fue un año clave, el 19 de mayo expuso en la Galería Scarabino de Rosario, al mes siguiente presentó una muestra individual en la galería Rose Marie de Buenos Aires y el 21 de agosto en el Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Fe.

Los hermanos Schiavoni

En los años sesenta, los hermanos Schiavoni comienzan a ser inscriptos en la zona correspondiente a la del “arte ingenuo”. En noviembre de 1963 se inauguró una muestra de Augusto Schiavoni en la galería El Taller. El espacio de arte había sido abierto ese año por Leonor Vassena, Nini Gómez y Nini Rivero para difundir lo que denominaban “arte ingenuo”. Las galeristas contaban con el apoyo de Manuel Mujica Láinez, quien operó simultáneamente como teórico, como voz legitimadora y como expositor de sus proposiciones plásticas. Mujica Láinez prologó el catálogo de la exposición señalando que “hace largo tiempo que no vemos en Buenos Aires una exposición de Augusto Schiavoni”. También, destacó el libro *Schiavoni*, publicado en Rosario por Emilio Ellena –con textos de Juan Batlle Planas, José Carlos Gallardo y Juan Grela– y lo definió como “extraño artista”, acudiendo al mismo calificativo que empleara Pettoruti en los años treinta. Propuso pensar a la exposición como una “revaloración”, “un redescubrimiento”, planteando la necesidad de otorgarle un lugar en la historia del arte argentino.

En 1966, Mujica Láinez tuvo a su cargo la escritura de los dos fascículos sobre “La pintura ingenua” de la serie *Argentina en el Arte* editada por

⁷⁸ [Anónimo] “Será inaugurado hoy en Rosario el XXV Salón de Bellas Artes”, Buenos Aires, *La Prensa*, 9 de julio, 1946.

⁷⁹ [Anónimo] “Un buen conjunto de obras figura en el XXV Salón de Rosario”, Rosario, *La Capital*, 9 de julio, 1946.

Viscontea.⁸⁰ En el primero, define los rasgos fundamentales de esta especie de pintura: la pureza, la probidad, la ausencia de conocimientos –sobre todo en lo relativo al dibujo–, el predominio de lo espiritual y la falta de caracteres nacionales. Luego le dedica un párrafo especial a la galería El Taller. Entre los expositores de ese espacio de arte se encontraban los rosarinos Augusto Schiavoni, Juan Grell y María Laura Schiavoni, de dudosa inscripción en esa modalidad. Por último, elaboró un diccionario de artistas “ingenuos” en la Argentina, reuniendo en el primer fascículo los que van de la letra A a la I, y dejando los restantes para el segundo.

En el apartado correspondiente al apellido Schiavoni incluyó a Augusto y a su hermana María Laura. En el caso del primero, retomó los conceptos desplegados en el catálogo de la exposición de la galería El Taller, reiterando que el artista “no fue un ‘ingenuo’, en el sentido que aplicamos a la pintura ‘no profesional’”, “pero lo fue porque logró manifestar, poderosamente, la presencia de un clima de mágica poesía, entre real y soñado, por el que transitan seres de infinita gracia, en medio de flores obsesionantes”. Evidentemente, las figuras excéntricas como Schiavoni causaban problemas al momento de otorgarles un lugar en el arte argentino moderno. Como ha planteado Arthur Danto, desde mediados del siglo XX se pensó una dirección histórica para el arte marcada por el paradigma de su autoexamen. Esa narrativa de desarrollo progresivo se sostuvo en principios sustractivos, donde cada disciplina se suponía que evolucionaba hacia las características esenciales de su medio.⁸¹ Desde esa perspectiva sobre el ciclo de lo moderno, los creadores que no se pueden inscribir en esa lógica quedan excluidos de las formalizaciones históricas. Ante la singularidad de la obra de Augusto Schiavoni, Mujica Láinez intentó pensarlo dentro del campo de la pintura ingenua, en los fascículos anteriormente citados. Luego, Córdova Iturburu en su libro *80 años de pintura argentina*⁸² incluyó al autor en el capítulo dedicado a “La pintura sensible y sensorial y el arte ingenuo” apelando al mismo argumento de la ingenuidad.

Respecto a “María Luisa (sic)”,⁸³ Mujica Láinez destaca que la creadora “debió afrontar los inconvenientes que derivan de su vínculo con

el artista prestigioso” y que “el mismo espíritu anima sus creaciones plásticas”. Alude a la exposición de la pintora en la galería porteña El Taller en julio de 1965, a raíz de la cual Córdova Iturburu “subrayó que es una ‘ingenua’ en la suave medida mínima a que no escapa todo realizador de poesía”. También refiere a una cualidad ineludible para el análisis de sus proposiciones plásticas, “la transparencia, la levedad, la bella inconsistencia” como “sostenes cardinales de su pintura, los que le confieren su melancólico atractivo, el recato de una materia y de un color cuya resonancia en el espíritu asume cautelas de una tímida confianza”.

Los conceptos vertidos en el catálogo de la muestra de María Laura en la galería El Taller fueron reiterados por Córdova Iturburu en su libro *80 años de pintura argentina* quien incluye a la artista en el mismo apartado que su hermano Augusto. Las postulaciones críticas de Córdova Iturburu han sido recogidas en varios catálogos de exhibiciones de la obra de María Laura en nuestra ciudad. En los años ochenta, la galería Miró Artes Plásticas, presentó la exposición *María Laura Schiavoni. Época blanca*, acompañada con una visita guiada a cargo de la artista Clelia Barroso. En el catálogo se presentan los datos biográficos de la creadora⁸⁴ y se adjunta –bajo un apartado denominado “Testimonio”– un escrito de María Laura sobre sus obras, a las que la autora define como “paisajes espirituales”. Según la artista

“La creación no emana de un poder, ella surge de un querer. Quien

⁸⁴ Donde consta 1912 como año de su nacimiento, fecha que aparece en diferentes reseñas sobre la artista y que pudimos revisar a partir de su partida de nacimiento.

⁸⁰ Manuel Mujica Láinez, *Argentina en el arte. La pintura ingenua*, en Renato Pinto (ed.), *Argentina en el arte*, Vol 1, Buenos Aires, Viscontea, 1966, pp. 188-191. Todas las citas a continuación corresponden al apartado reseñado.

⁸¹ Arthur Danto, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Paidós, 1999.

⁸² Córdova Iturburu, Cayetano, *80 años de pintura argentina. Del pre-impresionismo a la novísima figuración*, Buenos Aires, Ediciones de la ciudad, 1978.

⁸³ Manuel Mujica Láinez, *Argentina en el arte. La pintura ingenua, op. cit.*. Las referencias a continuación corresponden al mismo apartado.

MARÍA LAURA SCHIAVONI

Caballero, s/f

Talla en madera
74 x 15 x 15

S/T, s/f

Talla en madera
60 x 13 x 12



pulsa su mundo, en sí, quiere traducirlo en imágenes, línea, color, ritmo. De este modo abre un universo de irrealidades sin que por ello pretenda negar la realidad en que se mueve. Por la transmutación se instaura un nuevo significado de aquella. Traspasar o superar el ámbito de la realidad es penetrar en el gran misterio que se presenta como una situación de extrañamiento. Lo transmutado deja de ser realidad cotidiana a la cual se ha descubierto su intimidad revelando su más recóndita esencia”.⁸⁵

María Laura realizó una serie de pequeñas tallas en madera. Las piezas llaman la atención por la clave estética elegida, marcada por la distorsión expresiva y el patetismo, muy diferente de sus proposiciones pictóricas.⁸⁶ Asimismo, dedicó gran parte de su vida a la compilación, el acopio y el resguardo de los rastros, las huellas y las obras de su hermano. Seleccionó fotografías, recortó cuidadosamente todas las reseñas críticas aparecidas en los medios gráficos locales, provinciales y nacionales, y guardó los catálogos de las exposiciones individuales, colectivas y retrospectivas, configurando el “Archivo Schiavoni”. También elaboró una política de donaciones para garantizar la presencia de la obra de Augusto en Buenos Aires, Santa Fe y Rosario. La recuperación de la figura de Augusto Schiavoni también fue impulsada con tenacidad, desde los inicios de la década del sesenta, por Juan Grell y sus discípulos entre los que destacamos a Rodolfo Elizalde, Emilio Ghilioni y Juan Pablo Renzi, quienes protagonizaron las revaloraciones contemporáneas de su legado.

En otro orden, resulta oportuno preguntarse por qué Augusto no retrató a María Laura empuñando pinceles, como lo hizo con su entrañable amigo Musto. La pintó de pie, con la boca herméticamente cerrada, las manos entrelazadas y vestida según los mandatos de la moda en 1927. También la pintó como estudiante, inquietamente sentada delante de una biblioteca, con el rostro serio, los brazos entrelazados y un libro abierto de páginas blanquecinas sobre su regazo, en 1929.



AUGUSTO SCHIAVONI

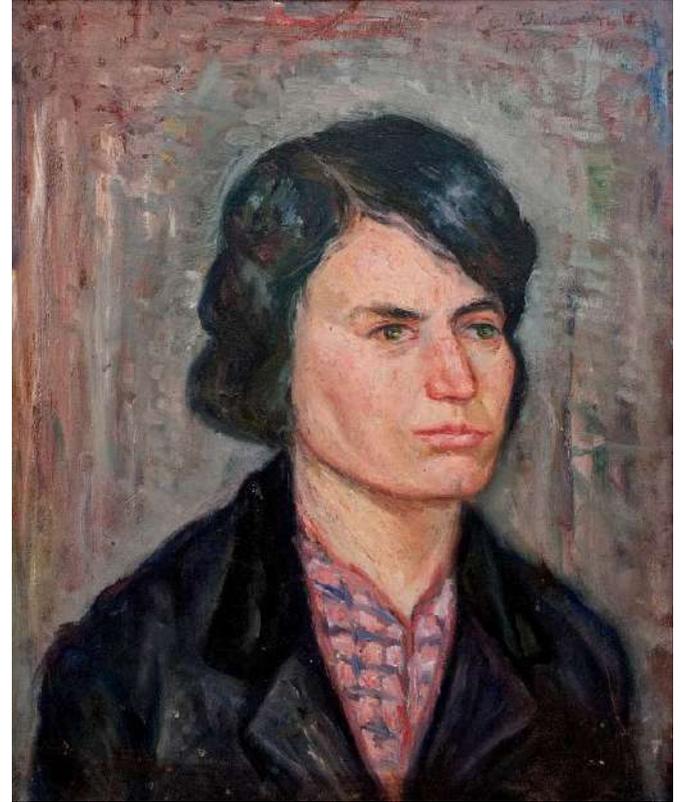
Mi hermana, 1927

Óleo s/tela
130 x 80

⁸⁵ María Laura Schiavoni, *María Laura Schiavoni. Época blanca*, Rosario, galería Miró Artes Plásticas, sin fecha.

⁸⁶ María Laura ideó un teatro de títeres denominado *Titerelandia* concretado en 1952 en el marco de su trabajo como docente en la escuela N° 141. De bellísima factura, las sesenta piezas fueron materializadas por la artista junto a padres y alumnos.

*Con los pintores
amigos*

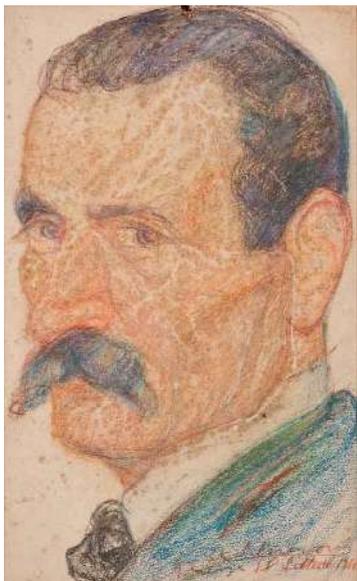


AUGUSTO SCHIAVONI

*Retrato de mujer
florentina, 1918*

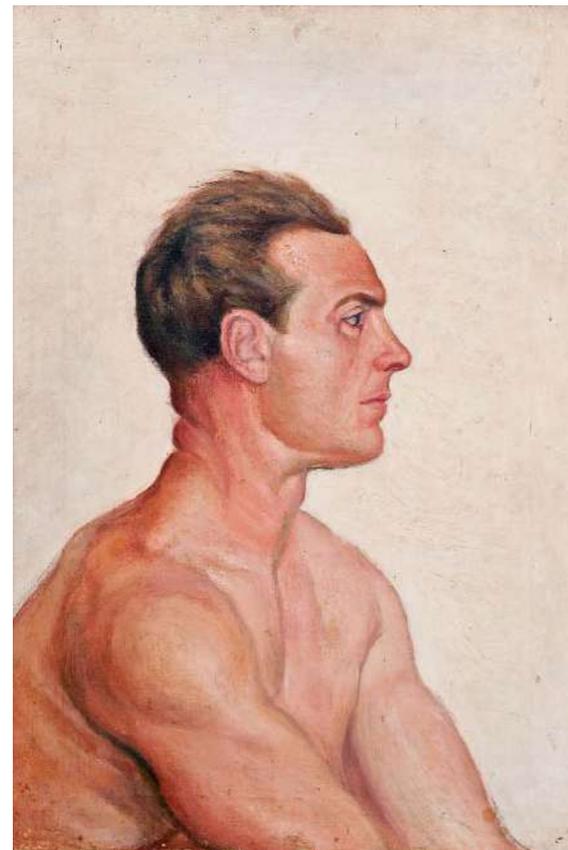
Oleo s/cartón

54 x 44,5

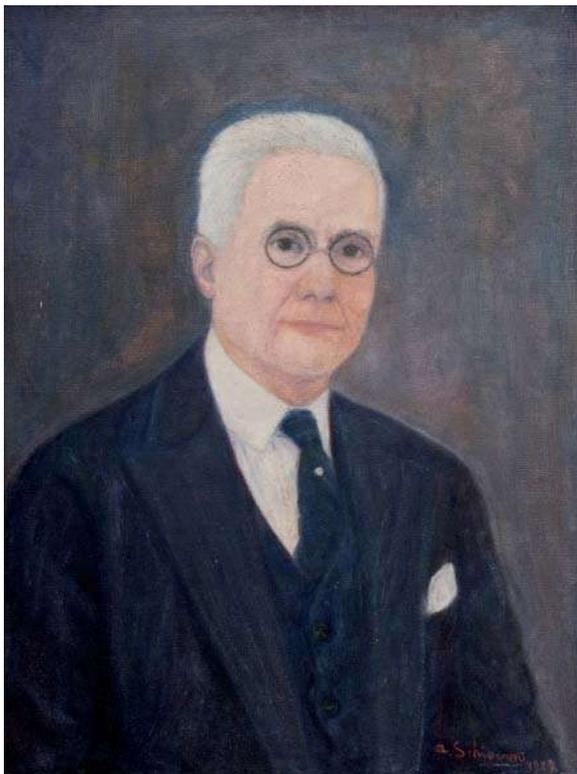


AUGUSTO SCHIAVONI
S/T (Estudio), 1911
Dibujo coloreado s/cartón
28,5 x 18

S/T (Estudio), 1914
Sanguina s/papel
34 x 24



AUGUSTO SCHIAVONI
S/T (Estudio), s/f
Óleo s/tela
64 x 43



AUGUSTO SCHIAVONI

Figura (Retrato del padre del artista), 1922

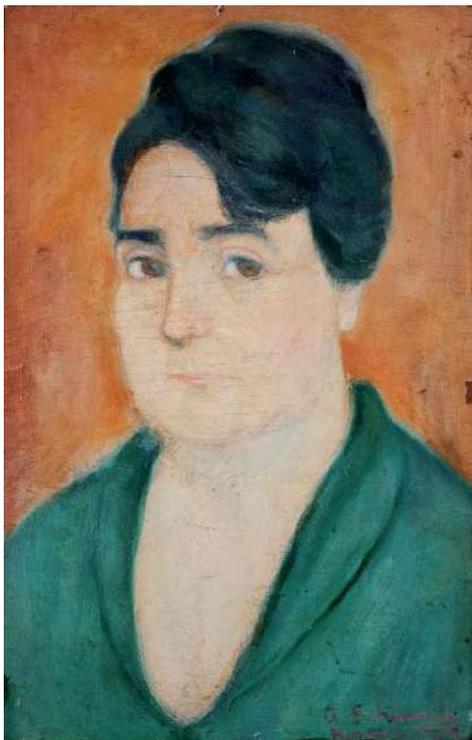
Oleo s/tela
79 x 59



AUGUSTO SCHIAVONI

Figura (Retrato de la madre del artista), 1932

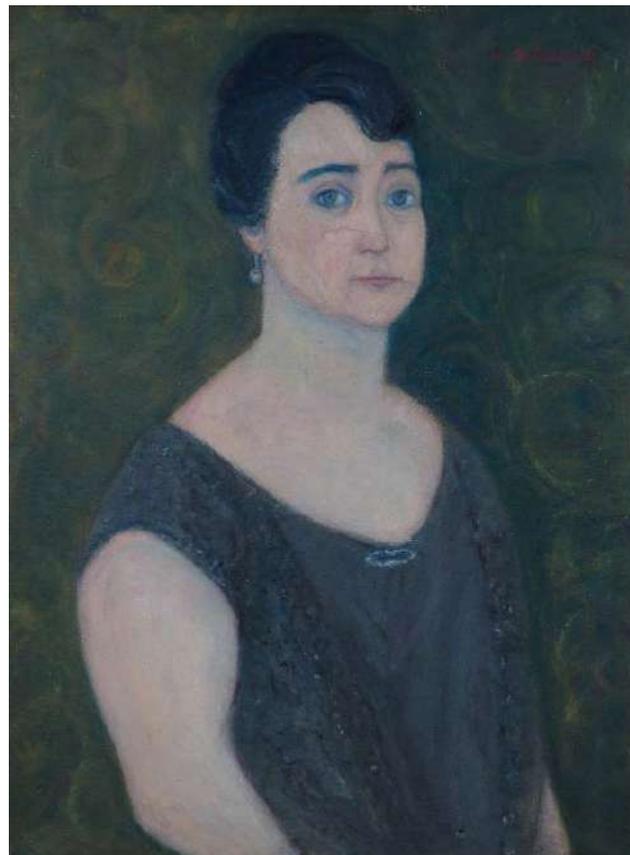
Carbonilla s/papel
58 x 45



AUGUSTO SCHIAVONI

*Retrato de la madre
del artista, 1919*

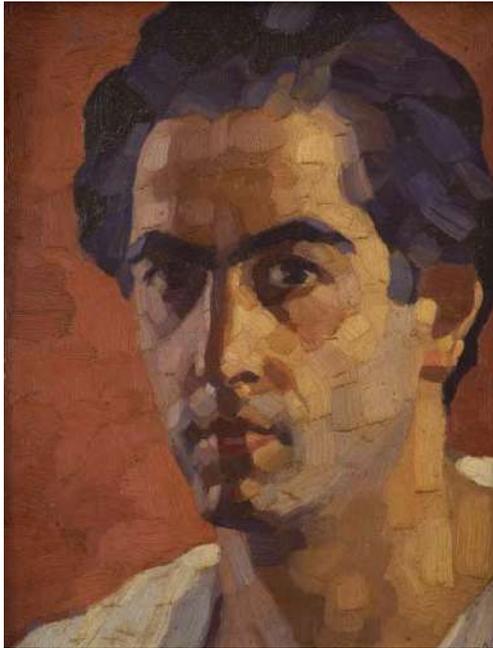
Oleo s/tabla
50 x 32



AUGUSTO SCHIAVONI

Retrato de mi madre, 1927

Oleo s/tela
81 x 60,5

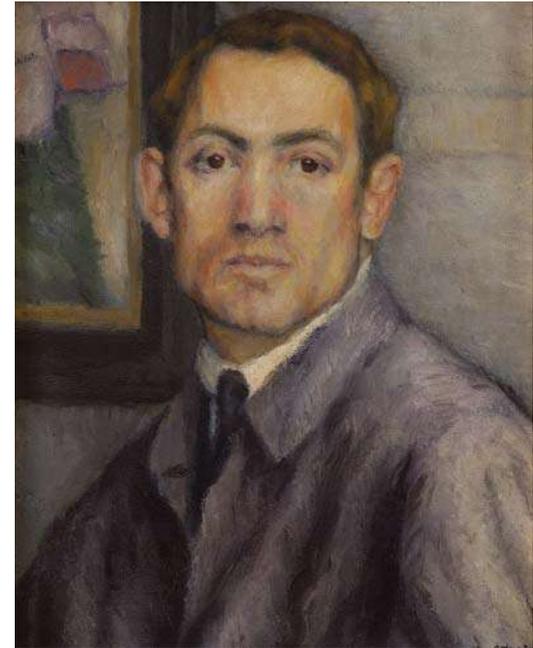


CÉSAR CAGGIANO

Autorretrato, s/f

Óleo s/cartón

32 x 22



DOMINGO CANDIA

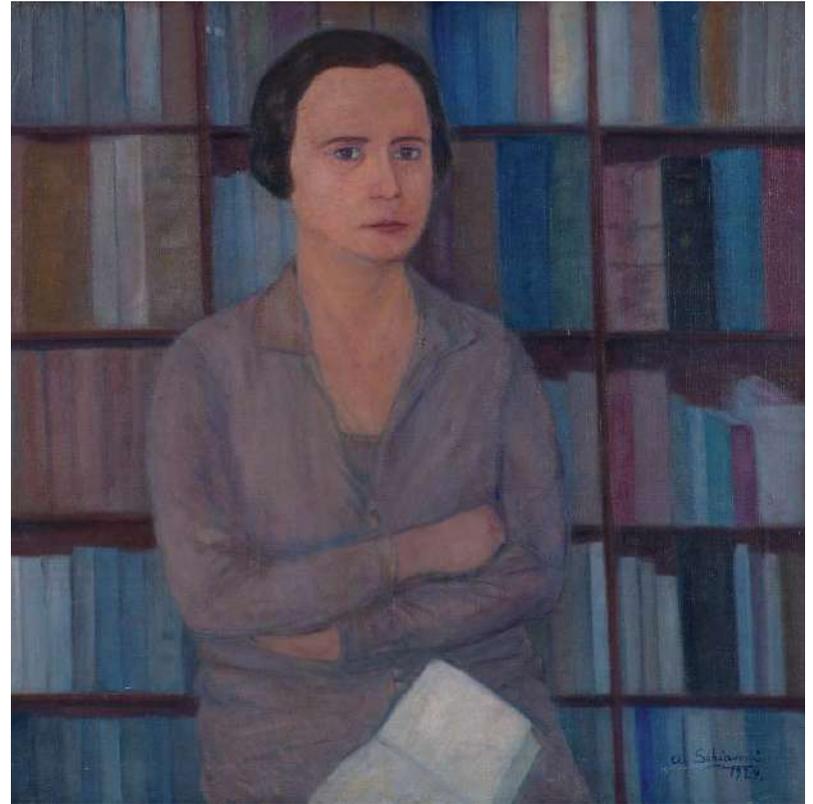
Autorretrato, 1924

Óleo s/hardboard

53 x 43,5



EMILIA BERTOLÉ
El libro de versos, 1921
Óleo s/tela
105 x 120

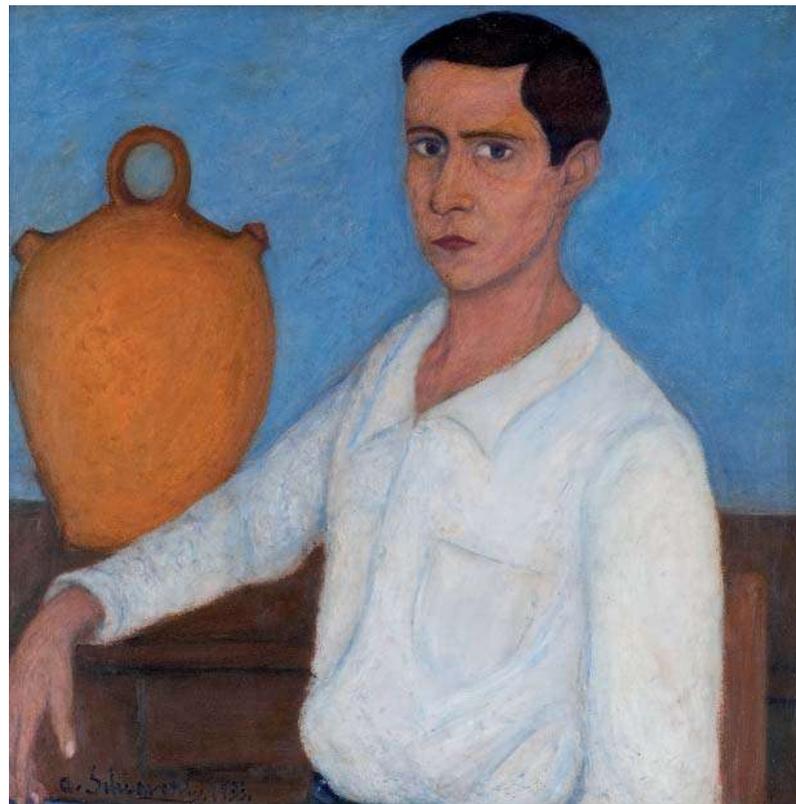


AUGUSTO SCHIAVONI
La estudiante, 1929
Óleo s/tela
90 x 90



GUSTAVO COCHET
Retrato de Lola, ca. 1928
Óleo s/tela
54 x 45

Francisca, 1922
Óleo s/tela
117 x 86



AUGUSTO SCHIAVONI
El muchacho del porrón, 1933
Pastel s/cartón
79 x 79



MANUEL MUSTO
Autorretrato, 1938
Óleo s/cartón
60 x 60

MANUEL MUSTO

Naturaleza muerta, 1925

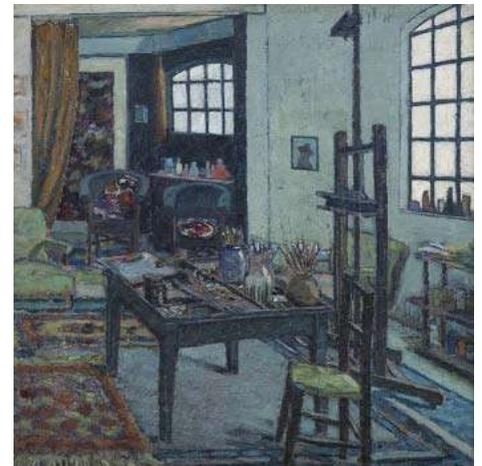
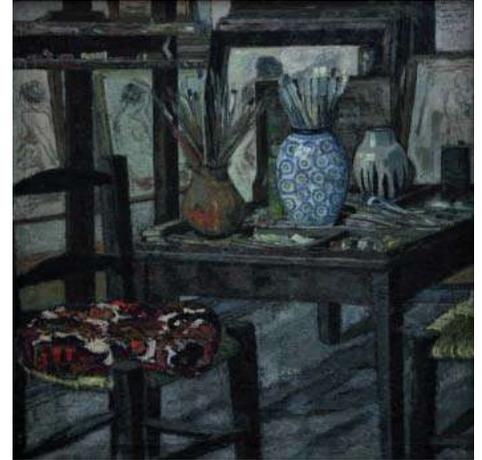
Óleo s/tela

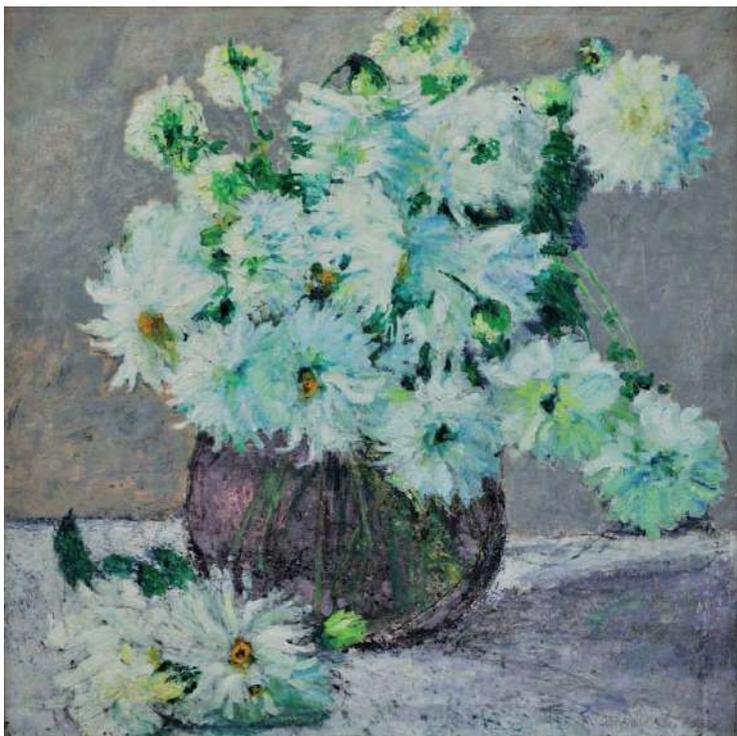
95 x 95

Rincón del taller, 1927

Óleo s/tela

90 x 90





MANUEL MUSTO

Dalias blancas, 1937
Óleo s/tela
80 x 80

GUSTAVO COCHET

Naturaleza muerta, 1932
Óleo s/tela
43 x 60

Naturaleza muerta, s/f
Óleo s/tela
36 x 51

Naturaleza muerta, 1931
Óleo s/tela
45 x 53





MARÍA LAURA SCHIAVONI

Toky, ca. 1944

Óleo s/cartón
66 x 48

Aire de familia



AUGUSTO SCHIAVONI

S/T, 1920

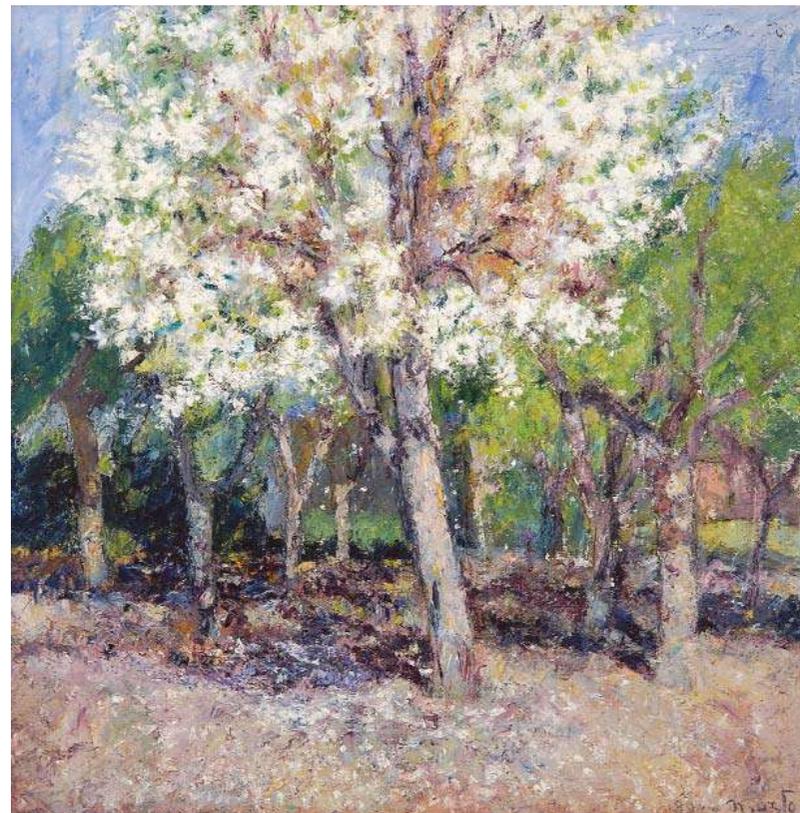
Oleo s/tela

48 x 32



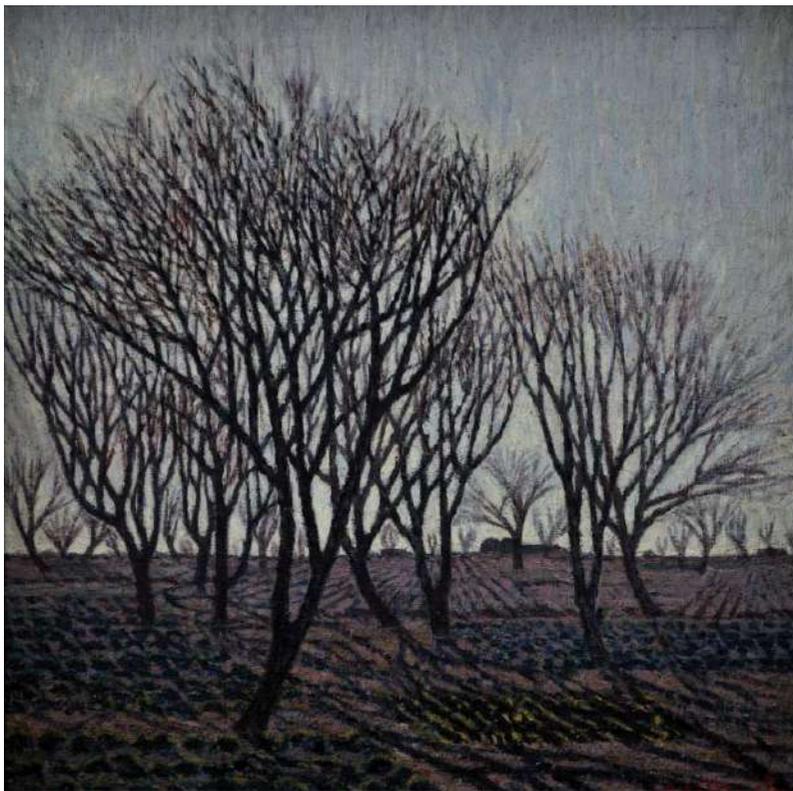
MANUEL MUSTO

S/T, 1920
Óleo s/tela
43 x 49



MANUEL MUSTO

Peralito en fiesta, 1939
Óleo s/tela
115 x 115



MANUEL MUSTO
Tarde de invierno, 1923
Óleo s/tela
91 x 91

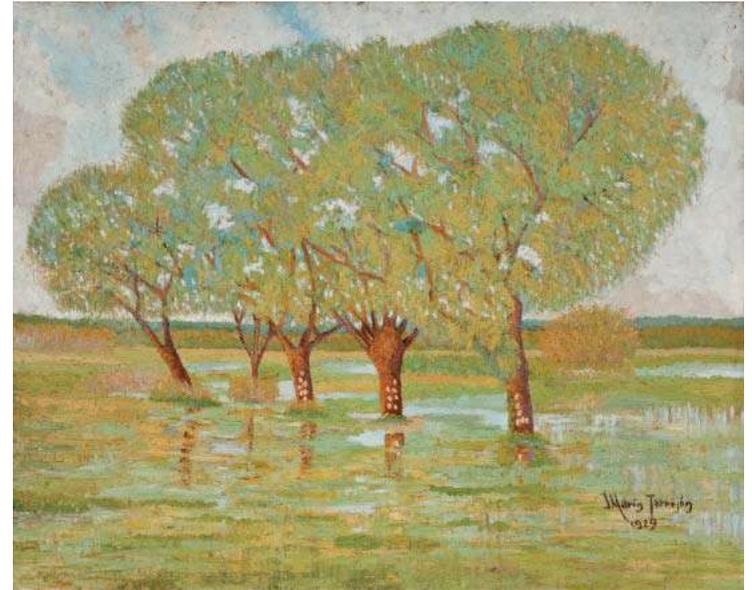


AUGUSTO SCHIAVONI
Árboles, 1930
Óleo s/tela
90 x 64,5



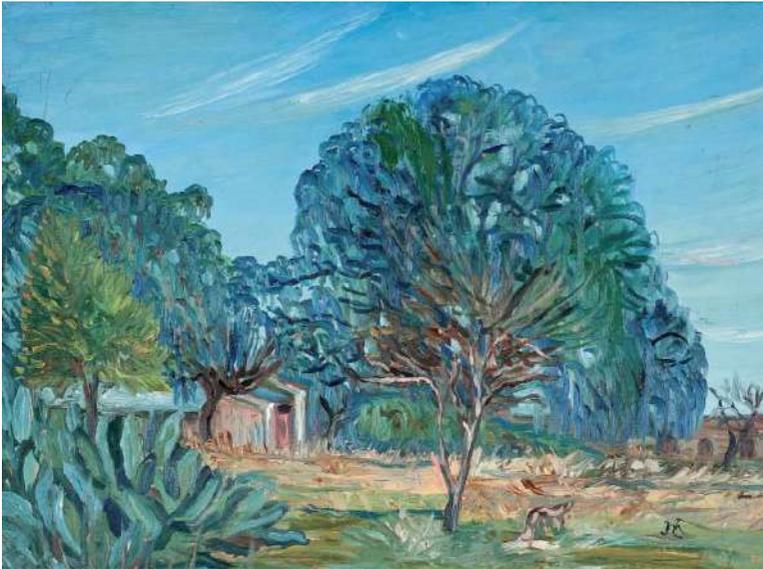
José MARÍN TORREJÓN

Nocturno, s/f
Óleo s/tela
80 x 100



José MARÍN TORREJÓN

S/T, 1929
Óleo s/tela
80 x 100



JOSÉ MARÍN TORREJÓN

S/T, s/f
Óleo s/madera
47 x 64



AUGUSTO SCHIAVONI

S/T, 1934
Óleo s/tela
58,5 X 58,5



SANTIAGO MINTURN ZERVA

S/T, 1946

Óleo s/tela

42 x 31

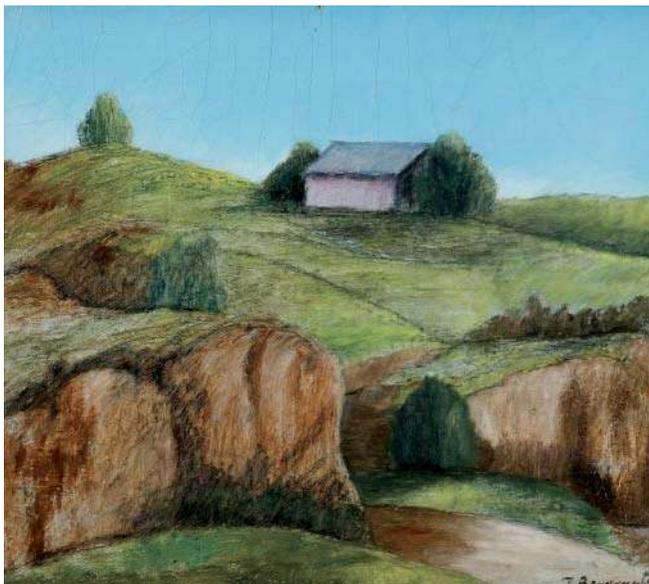


MARÍA LAURA SCHIAVONI

S/T, ca. 1943

Óleo s/cartón

48 x 68



TITO BENVENUTO

Paisaje, s/f
Óleo s/tela
37 x 42,5



TITO BENVENUTO

La usina, s/f
Óleo s/cartón
42,5 x 50



EMILIA BERTOLÉ

Paisaje, s/f

Pastel s/papel

9 x 14



SANTIAGO MINTURN ZERVA

S/T, s/f

Óleo s/madera

32 x 38,5



SANTIAGO MINTURN ZERVA

S/T, s/f

Óleo s/chapadur

30 x 37



SANTIAGO MINTURN ZERVA

S/T, s/f

Óleo s/chapadur

23 x 31



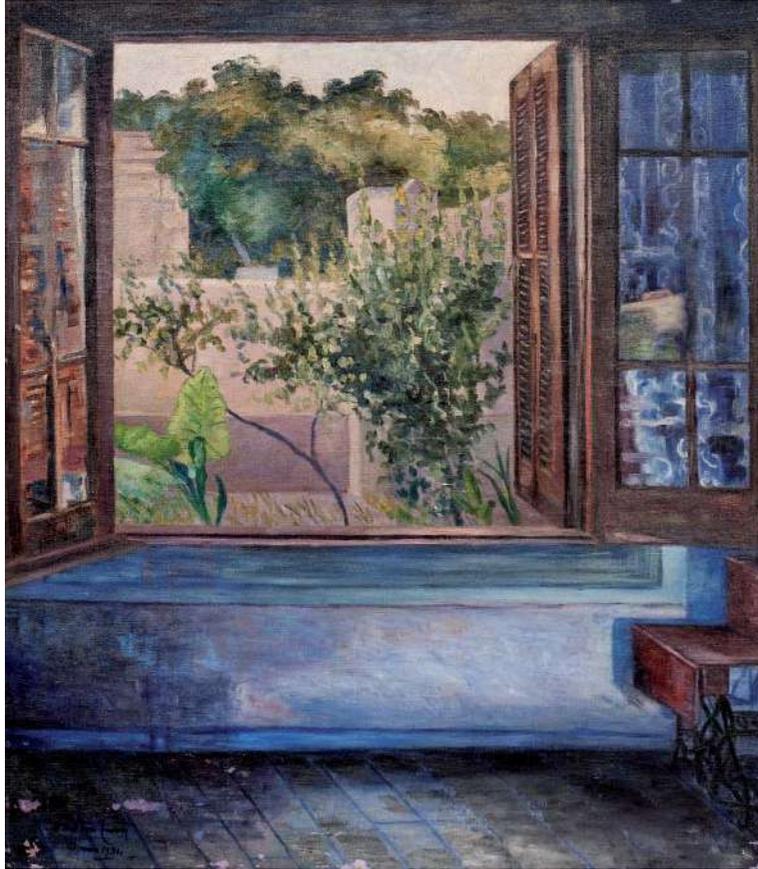
MARÍA LAURA SCHIAVONI

Paisaje, 1941
Óleo s/tela
50 x 65



MARÍA LAURA SCHIAVONI

Paisaje, 1942
Óleo s/tela
70 x 70



SANTIAGO MINTURN ZERVA

Atardecer, 1931

Óleo s/tela
114 x 100



GUSTAVO COCHET

Quinta Miguelina, 1948

Óleo s/tela
44 x 63



MANUEL MUSTO

Sendero, 1917
Óleo s/cartón
32 x 38



MARÍA LAURA SCHIAVONI

Paisaje, 1942
Óleo s/tela
50 x 70



MARÍA LAURA SCHIAVONI

Paisaje, ca. 1950

Óleo s/cartón

48,5 x 67,5



MARÍA LAURA SCHIAVONI

Paisaje, ca. 1950

Óleo s/cartón

48,5 x 67,5



MARÍA LAURA SCHIAVONI

Coextensión, s/f

Óleo s/cartón
35 x 49



MARÍA LAURA SCHIAVONI

S/T, s/f

Óleo s/cartón
24 x 33

Centración, s/f

Óleo s/cartón
23 x 34



MARÍA LAURA SCHIAVONI

Diferenciación, s/f

Óleo s/cartón
33 x 23



MARÍA LAURA SCHIAVONI

S/T, s/f

Óleo s/cartón
39,5 x 49

S/T, s/f

Óleo s/cartón
32 x 47



MARÍA LAURA SCHIAVONI

S/T, s/f

Óleo s/cartón

46 x 64



MARÍA LAURA SCHIAVONI

S/T, ca. 1966

Óleo s/cartón

44 x 43



MARÍA LAURA SCHIAVONI

S/T, s/f
Óleo s/cartón
23 x 31



MARÍA LAURA SCHIAVONI

S/T, s/f
Óleo s/cartón
39,5 x 49



MARÍA LAURA SCHIAVONI

Arcano, s/f

Óleo s/cartón

34 x 49

Inexplorado, s/f

Óleo s/cartón

34 x 49

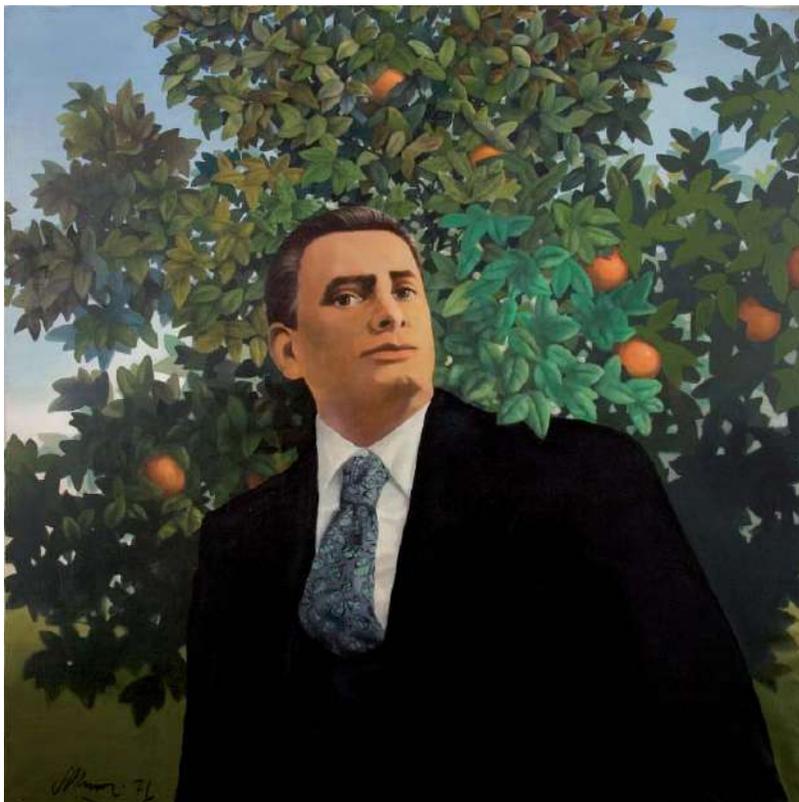
*Recuperaciones
contemporáneas*



JUAN PABLO RENZI

*Retrato del pintor
Musto, 1976*

Óleo s/tela
70 x 60



JUAN PABLO RENZI

El señor de los naranjos
[2° Homenaje a Schiavoni], 1976

Óleo s/tela
130 x 130



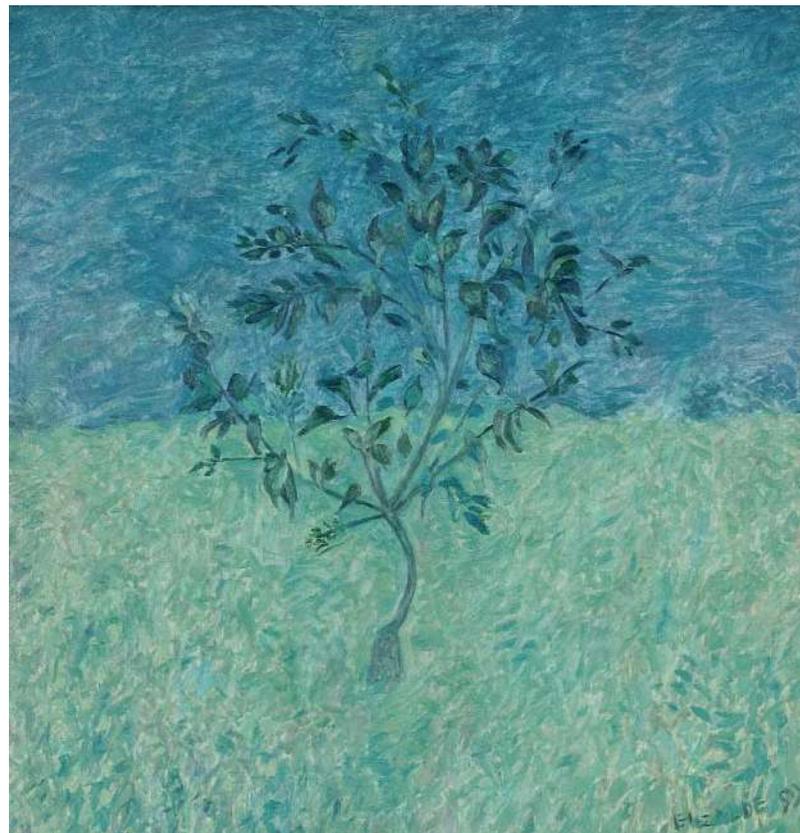
JUAN PABLO RENZI

3° Homenaje a Schiavoni, 1978

Óleo s/tela
130 x 130



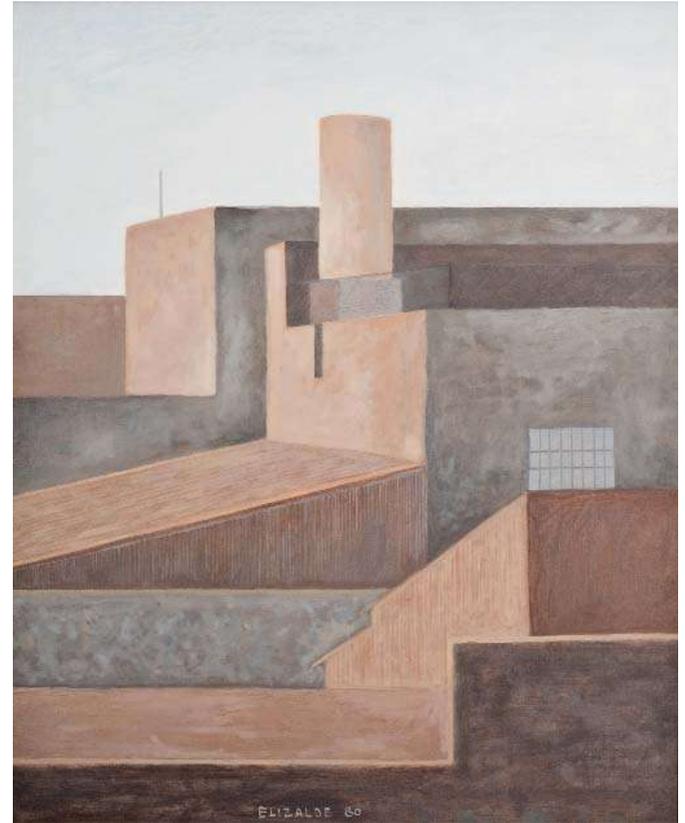
JUAN PABLO RENZI
Naranjos
[Homenaje a Schiavoni I], 1963
Óleo s/papel
47 x 62



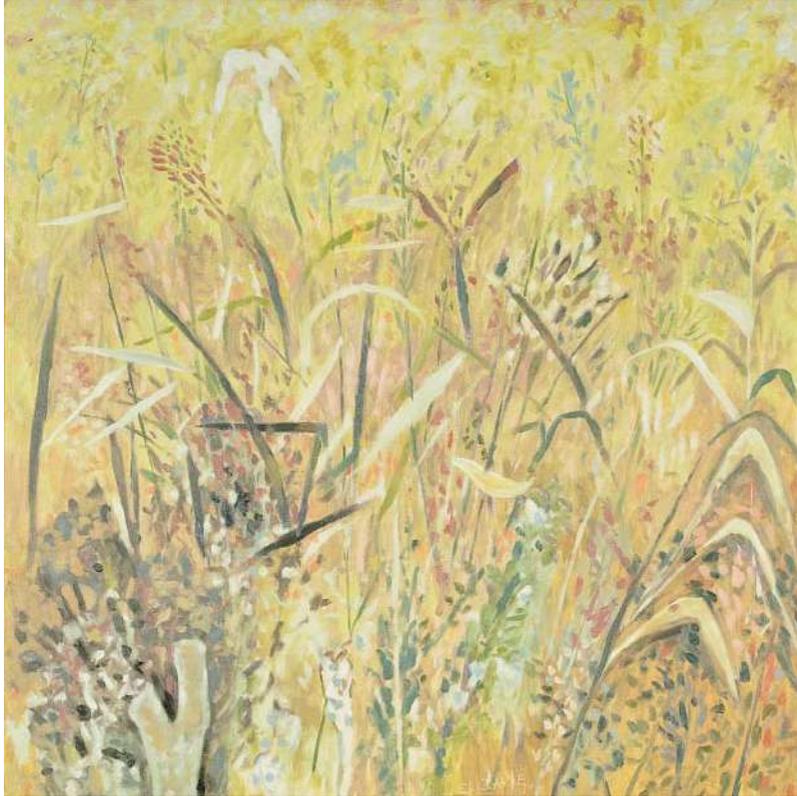
RODOLFO ELIZALDE
Limonero, 1997
Óleo s/tela
100 x 100



RODOLFO ELIZALDE
Cielo de verano, 1987
Óleo s/tela
78 x 97



RODOLFO ELIZALDE
Rosario Norte, 1980
Óleo s/tela
62 x 50



RODOLFO ELIZALDE
Yuyos amarillos, 1995
Óleo s/tela
100 x 100



RODOLFO ELIZALDE
Jardín de campo, 2004
Óleo s/tela
110 x 200



EMILIO GHILIONI

Mis hijos, 1981

Óleo s/tela
100 x 110



EMILIO GHILIONI

El mantel bordado, 1981

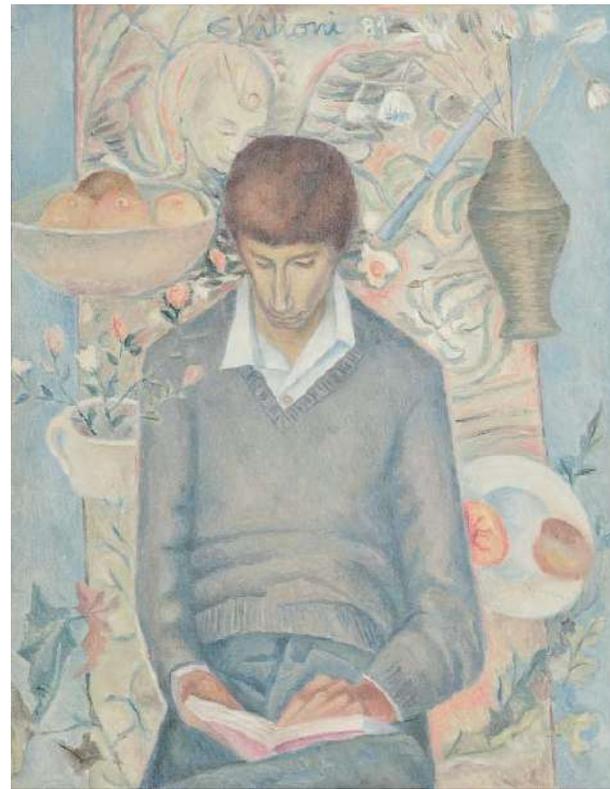
Óleo s/tela
80 x 90



EMILIO GHILIONI

Hernán, 1982

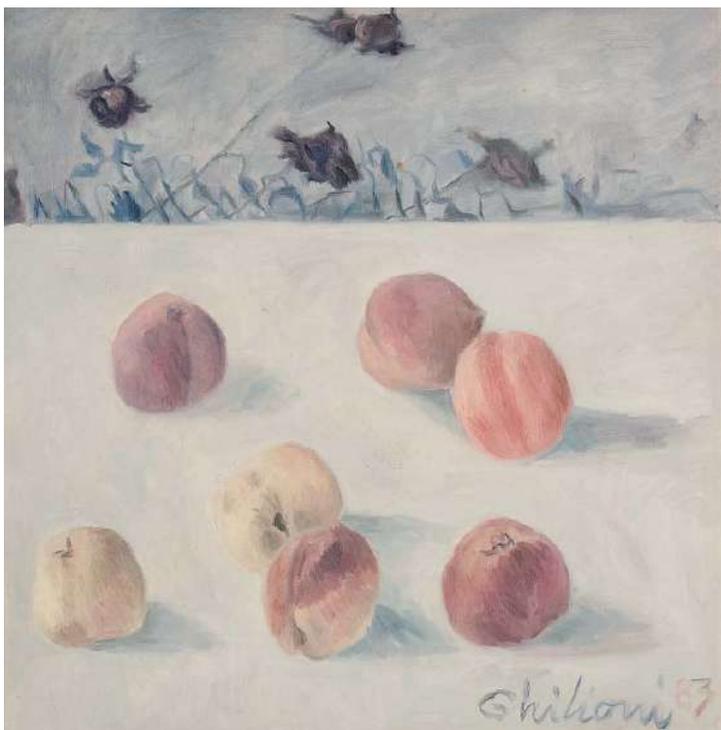
Óleo s/tela
100 x 110



EMILIO GHILIONI

La lectura (Leo), 1981

Óleo s/tela
70 x 55



Listado de Obras

EMILIO GHILIONI

Duraznos, 1983

Óleo s/tela
38 x 38

TITO BENVENUTO	<i>Francisca</i> , 1927 Óleo s/tela, 60 x 50 Colección Museo Gustavo Cochet	<i>Jardín de campo</i> , 2004 Óleo s/tela, 110 x 200 Colección particular	S/T, s/f Óleo s/madera, 47 x 64 Colección de Maximiliano Masuelli	<i>Naturaleza muerta</i> , 1925 Óleo s/tela, 95 x 95 Colección Museo Municipal de Bellas Artes Castagnino + macro <i>Rincón del taller</i> , 1927 Óleo s/tela, 90 x 90 Colección Museo Municipal de Bellas Artes Castagnino + macro	<i>Retrato del pintor Musto</i> , 1976 Óleo s/tela, 70 x 60 Colección María Teresa Gramuglio	<i>Retrato de mujer florentina</i> , 1918 Óleo s/cartón, 54 x 44,5 Colección Familia Schiavoni	<i>Fondo del estudio</i> , 1928 Óleo s/tela, 100 x 100 Colección Museo Municipal de Bellas Artes Castagnino + macro
<i>La usina</i> , s/f Óleo s/cartón, 42,5 x 50 Colección Asociación Amigos del Arte de Rosario	<i>Retrato de Lola</i> , ca. 1928 Óleo s/tela, 54 x 45 Colección Arnoldo Gualino	EMILIO GHILIONI	SANTIAGO MINTURN ZERVA	<i>Retrato del pintor A. Schiavoni</i> , 1930 Óleo s/tela, 90 x 90 Colección Museo Municipal de Bellas Artes Castagnino + macro	<i>3º Homenaje a Schiavoni</i> , 1978 Óleo s/tela, 130 x 130 Colección Particular Obra no exhibida	<i>Retrato de la madre del artista</i> , 1919 Óleo s/tabla, 50 x 32 Colección Familia Schiavoni	<i>Retrato del pintor Musto</i> , 1928 Óleo s/tela, 130 x 80 Colección Museo Municipal de Bellas Artes Castagnino + macro
<i>Paisaje</i> , s/f Óleo s/tela, 37 x 42,5 Colección Familia Ghilioni	<i>Naturaleza muerta</i> , 1931 Óleo s/tela, 45 x 53 Colección Museo Gustavo Cochet	<i>Mis hijos</i> , 1981 Óleo s/tela, 100 x 110 Colección particular	<i>Atardecer</i> , 1931 Óleo s/tela, 114 x 100 Colección Arnoldo Gualino	<i>Retrato del pintor A. Schiavoni</i> , 1930 Óleo s/tela, 90 x 90 Colección Museo Municipal de Bellas Artes Castagnino + macro	AUGUSTO SCHIAVONI	S/T, 1920 Óleo s/tela, 48 x 32 Colección Familia Schiavoni	<i>Arroyo</i> , 1929 Óleo s/tela, 80,5 x 80 Colección Museo Municipal de Bellas Artes Castagnino + macro
EMILIA BERTOLÉ	<i>El libro de versos</i> , 1921 Óleo s/tela, 105 x 120 Colección Museo Municipal de Bellas Artes Castagnino + macro	<i>La lectura</i> (Leo), 1981 Óleo s/tela, 70 x 55 Colección particular	S/T, 1946 Óleo s/tela, 42 x 31 Colección Arnoldo Gualino	<i>Dalias blancas</i> , 1937 Óleo s/tela, 80 x 80 Colección Museo Municipal de Bellas Artes Castagnino + macro	S/T (Estudio), 1911 Dibujo coloreado s/ cartón, 28,5 x 18 Colección Familia Schiavoni	<i>Figura</i> (Retrato del padre del artista), 1922 Óleo s/tela, 79 x 59 Colección Familia Schiavoni	<i>La estudiante</i> , 1929 Óleo s/tela, 90 x 90 Colección Museo Municipal de Bellas Artes Castagnino + macro
<i>Paisaje</i> , s/f Pastel s/papel, 9 x 14 Colección Museo Municipal de Bellas Artes Castagnino + macro	<i>Quinta Miguelina</i> , 1948 Óleo s/tela, 44 x 63 Colección Arnoldo Gualino	<i>Hernán</i> , 1982 Óleo s/tela, 100 x 110 Colección particular	S/T, s/f Óleo s/chapadur, 30 x 37 Colección Arnoldo Gualino	<i>Autorretrato</i> , 1938 Óleo s/cartón, 60 x 60 Colección Museo Municipal de Bellas Artes Castagnino + macro	<i>Autorretrato</i> , 1912 Óleo s/tela, 45 x 35 Colección Familia Schiavoni	<i>Autorretrato</i> , 1922 Óleo s/tabla, 51 x 42 Colección de Maximiliano Masuelli	<i>Naturaleza muerta</i> , 1929 Óleo s/tela, 79 x 79 Colección Museo Municipal de Bellas Artes Castagnino + macro
CÉSAR CAGGIANO	<i>Naturaleza muerta</i> , 1932 Óleo s/tela, 43 x 60 Colección Museo Gustavo Cochet	<i>El mantel bordado</i> , 1981 Óleo s/tela, 80 x 90 Colección particular	S/T, s/f Óleo s/chapadur, 23 x 31 Colección Arnoldo Gualino	<i>Peralito en fiesta</i> , 1939 Óleo s/tela, 115 x 115 Colección Museo Municipal de Bellas Artes Castagnino + macro	S/T (Estudio), 1914 Sanguina s/papel, 34 x 24 Colección Familia Schiavoni	<i>Retrato de mi madre</i> , 1927 Óleo s/tela, 81 x 60,5 Colección Museo Municipal de Bellas Artes Castagnino + macro	<i>Árboles</i> , 1930 Óleo s/tela, 90 x 64,5 Colección Museo Municipal de Bellas Artes Castagnino + macro
<i>Autorretrato</i> , s/f Óleo s/cartón, 32 x 22 Colección Museo Municipal de Bellas Artes Castagnino + macro	<i>Quinta Miguelina</i> , 1948 Óleo s/tela, 44 x 63 Colección Arnoldo Gualino	<i>Duraznos</i> , 1983 Óleo s/tela, 38 x 38 Colección particular	S/T, s/f Óleo s/madera, 47 x 64 Colección de Maximiliano Masuelli	<i>Boceto</i> (Estudio del rostro), 1914 Dibujo s/papel, 29 x 19 Colección Museo Municipal de Bellas Artes Castagnino + macro	JUAN PABLO RENZI	<i>Mi hermana</i> , 1927 Óleo s/tela. 130 x 80 Colección Museo Municipal de Bellas Artes Castagnino + macro	<i>Con los pintores amigos</i> , 1930 Óleo s/tela, 190 x 200 Colección Museo Municipal de Bellas Artes Castagnino + macro
RODOLFO ELIZALDE	<i>Quinta Miguelina</i> , 1948 Óleo s/tela, 44 x 63 Colección Arnoldo Gualino	<i>La niña de la rosa</i> , 1921 Óleo s/tela, 85 x 70,5 Colección Museo Municipal de Bellas Artes Castagnino + macro	MANUEL MUSTO	<i>El señor de los naranjos [2º Homenaje a Schiavoni]</i> , 1976 Óleo s/tela, 130 x 130 Colección Particular Obra no exhibida	S/T (Estudio), 1914 Sanguina s/papel, 29 x 19 Colección particular	<i>Autorretrato</i> , 1928 Óleo s/tela 70 x 70 Colección Museo Municipal de Bellas Artes Castagnino + macro	<i>La niña de la boina blanca</i> , 1930 Óleo s/tela, 100 x 100 Colección Museo Municipal de Bellas Artes Castagnino + macro
DOMINGO CANDIA	<i>Quinta Miguelina</i> , 1948 Óleo s/tela, 44 x 63 Colección Arnoldo Gualino	<i>La niña de la rosa</i> , 1921 Óleo s/tela, 85 x 70,5 Colección Museo Municipal de Bellas Artes Castagnino + macro	<i>Sendero</i> , 1917 Óleo s/cartón, 32 x 38 Colección de Maximiliano Masuelli	<i>El señor de los naranjos [2º Homenaje a Schiavoni]</i> , 1976 Óleo s/tela, 130 x 130 Colección Particular Obra no exhibida	<i>Autorretrato</i> , 1915 Óleo s/cartón, 34 x 32,5 Colección Museo Municipal de Bellas Artes Castagnino + macro	<i>Paisaje</i> , 1928 Óleo s/tela, 50 x 60 Colección Museo Municipal de Bellas Artes Castagnino + macro	<i>Collar rojo</i> , 1932 Óleo s/cartón, 47 x 37 Colección Particular
GUSTAVO COCHET	<i>Quinta Miguelina</i> , 1948 Óleo s/tela, 44 x 63 Colección Arnoldo Gualino	<i>La niña de la rosa</i> , 1921 Óleo s/tela, 85 x 70,5 Colección Museo Municipal de Bellas Artes Castagnino + macro	<i>Sendero</i> , 1917 Óleo s/cartón, 32 x 38 Colección de Maximiliano Masuelli	<i>Tarde de invierno</i> , 1923 Óleo s/tela, 91 x 91 Colección Museo Municipal de Bellas Artes Castagnino + macro	<i>Autorretrato</i> , 1915 Óleo s/cartón, 34 x 32,5 Colección Museo Municipal de Bellas Artes Castagnino + macro	<i>Retrato</i> , 1917 Óleo s/tabla, 44 x 34 Colección Familia Schiavoni	
<i>Francisca</i> , 1922 Óleo s/tela, 117 x 86 Colección Museo Gustavo Cochet	<i>Rosario Norte</i> , 1980 Óleo s/tela, 62 x 50 Colección del artista	<i>Día de Corpus</i> , 1923 Aguafuerte iluminado s/papel, plancha de 55 x 45 Nº 8 de una serie de 10 Colección Pedro Sinópoli	JOSÉ MARÍN TORREJÓN				

<i>Mujer con collar</i> , 1932 Óleo s/tela, 80 x 80 Colección Museo Municipal de Bellas Artes Castagnino + macro	S/T (Estudio), s/f Óleo s/tela, 64 x 43 Colección Familia Schiavoni	<i>Intima</i> , 1945 Óleo s/cartón, 48 x 68 Colección Familia Schiavoni	<i>Arcano</i> , s/f Óleo s/cartón, 34 x 49 Colección Familia Schiavoni	S/T, s/f Óleo s/cartón, 24 x 33 Colección Familia Schiavoni
<i>Techo Rojo</i> , 1932 Óleo s/hardboard, 48 x 72 Colección Museo Municipal de Bellas Artes Castagnino + macro	MARÍA LAURA SCHIAVONI S/T, 1931 Óleo s/cartón, 39 x 39,5 Colección Familia Schiavoni	S/T, 1947 Óleo s/tela, 50 x 60 Colección Familia Schiavoni	<i>Coextensión</i> , s/f Óleo s/cartón, 35 x 49 Colección Asociación Amigos del Arte de Rosario	S/T, s/f Óleo s/cartón, 23 x 31 Colección Familia Schiavoni
<i>Retrato del pintor Manuel Musto</i> , 1932 Óleo s/tela, 100 x 100 Colección Museo Municipal de Bellas Artes Castagnino + macro	S/T, 1941 Óleo s/tela, 48 x 65 Colección de Maximiliano Masuelli	<i>Paisaje</i> , ca. 1950 Óleo s/cartón, 48,5 x 67,5 Colección de Maximiliano Masuelli	<i>Caballero</i> , s/f Talla en madera, 74 x 15 x 15 Colección Familia Schiavoni	S/T, s/f Óleo s/cartón, 23 x 31 Colección Familia Schiavoni
<i>Figura</i> (Retrato de la madre del artista), 1932 Carbonilla s/papel, 58 x 45 Colección Asociación Amigos del Arte de Rosario	<i>Paisaje</i> , 1941 Óleo s/arpillera, 50 x 65 Colección Galería Krass Artes Plásticas	<i>Paisaje</i> , ca. 1950 Óleo s/cartón, 48,5 x 67,5 Colección de Maximiliano Masuelli	<i>Cabeza hombre</i> , s/f Talla en madera, 15 x 10 x 10 Colección Familia Schiavoni	S/T, s/f Óleo s/cartón, 23 x 31 Colección Familia Schiavoni
<i>El muchacho del porrón</i> , 1933 Pastel s/cartón, 79 x 79 Colección Asociación Amigos del Arte de Rosario	<i>Paisaje</i> , 1941 Óleo s/tela, 50 x 70 Colección Galería Picasso Venado Tuerto	S/T, ca. 1965 Óleo s/cartón, 32 x 47 Colección Familia Schiavoni	S/T, s/f Óleo s/cartón, 34,5 x 49 Colección Familia Schiavoni	S/T, s/f Talla en madera, 60 x 13 x 12 Colección Familia Schiavoni
<i>Magnolias</i> , 1934 Óleo s/hardboard, 46 x 38 Colección Museo Municipal de Bellas Artes Castagnino + macro	S/T, 1941 Óleo s/arpillera, 50 x 60 Colección Familia Schiavoni	S/T, ca. 1966 Óleo s/cartón, 44 x 43 Colección Familia Schiavoni	S/T, s/f Óleo s/cartón, 32 x 47 Colección familia Schiavoni	S/T, s/f Talla en madera, 60 x 13 x 12 Colección Familia Schiavoni
S/T, 1934 Óleo s/tela, 58,5 x 58,5 Colección Familia Schiavoni	<i>Paisaje</i> , 1942 Óleo s/tela, 70 x 70 Colección Galería Krass Artes Plásticas	<i>Inexplorado</i> , s/f Óleo s/cartón, 34 x 49 Colección Familia Schiavoni	S/T, s/f Óleo s/cartón, 32 x 47 Colección familia Schiavoni	Todas las imágenes pertenecen a Andrea Ostera y Laura Glusman, excepto:
<i>Boceto</i> , s/f Dibujo s/papel, 21 x 31 Colección Museo Municipal de Bellas Artes Castagnino + macro	<i>Paisaje</i> , 1942 Óleo s/tela, 50 x 70 Colección Galería Picasso Venado Tuerto	<i>Magicornama</i> (Misterio), s/f Óleo s/cartón, 48 x 67 Colección Familia Schiavoni	S/T, s/f Óleo s/cartón, 32 x 47 Colección familia Schiavoni	Norberto Puzzolo, <i>páginas 15, 17, 19, 21, 22, 26, 29, 30, 36, 37, 38, 40, 44, 50, 57, 67, 68, 69, 70, 71, 74, 75 (abajo), 76, 83 y 85</i> . (Obras pertenecientes a la Colección Museo Municipal de Bellas Artes Castagnino + macro)
<i>Retrato de la hermana del artista</i> , s/f Óleo s/tela, 55 x 45 Colección Familia Schiavoni	S/T, ca. 1943 Óleo s/cartón, 48 x 68 Colección Familia Schiavoni	<i>Diferenciación</i> , s/f Óleo s/cartón, 33 x 23 Colección Familia Schiavoni	S/T, s/f Óleo s/cartón, 46 x 64 Colección Familia Schiavoni	Gustavo Barugel, <i>páginas 117 a 120</i> .
	<i>Toky</i> , ca. 1944 Óleo s/cartón, 66 x 48 Colección Armando Raúl Santillán	<i>Centración</i> , s/f Óleo s/cartón, 23 x 34 Colección Familia Schiavoni	S/T, s/f Óleo s/cartón, 39,5 x 49 Colección Familia Schiavoni	Lucía Bartolini, <i>páginas 75 (arriba), 84 y 94</i> . (Obras pertenecientes a la Colección Museo Municipal de Bellas Artes Castagnino + macro)

AGRADECIMIENTOS

La Fundación OSDE y su Espacio de Arte agradecen la generosa colaboración de artistas, familiares, coleccionistas, directores y personal de museos e instituciones que facilitaron las obras haciendo posible esta muestra:

A Lidia Schiavoni, sus padres y hermanos, a las autoridades y personal del Museo Municipal de Bellas Artes de Rosario "Juan B. Castagnino", a las autoridades y personal del Museo Municipal de Arte Decorativo de Rosario "Firma y Odilio Estévez", a Silvia Cochet y el Museo Gustavo Cochet de Funes, a Sergio Krasniavsky y a la Galería Krass Artes Plásticas, a la Asociación Amigos del Arte de Rosario, a Raúl Marciani, a Carlos Conti y a la Galería "Picasso" de Venado Tuerto, a María Teresa Gramuglio y Xil Buffone, a Clelia Barroso, a Emilio Ghilioni y Rodolfo Elizalde, a Arnoldo Gualino, a Armando Santillán y Pedro Sinópoli, a Élda Segarra, a Maximiliano Masuelli, a Raquel García Ortúzar y Enrique Goldberg.

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS DE OBRAS REPRODUCIDAS

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

Norberto Puzzolo, *páginas 15, 17, 19, 21, 22, 26, 29, 30, 36, 37, 38, 40, 44, 50, 57, 67, 68, 69, 70, 71, 74, 75 (abajo), 76, 83 y 85*. (Obras pertenecientes a la Colección Museo Municipal de Bellas Artes Castagnino + macro)

Gustavo Barugel, *páginas 117 a 120*.

Lucía Bartolini, *páginas 75 (arriba), 84 y 94*. (Obras pertenecientes a la Colección Museo Municipal de Bellas Artes Castagnino + macro)

Se terminó de imprimir en el mes de ABRIL de 2012
en Ovidio Lagos 3562/78, Rosario, Santa Fe, República Argentina.
Tirada 400 ejemplares.

